



revija za film in televizijo

ekran

vol. 24
letnik XXXVI
1, 2 1999
600 SIT

filmi leta 1998
dosje: dogma 95
30 let monty pythona
slovar cineastov
walt disney

Nova

uspešnica

MARCELA ŠTEFANČIČA, JR.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

V katerem slovenskem filmu
smo prvič videli verski obred?
V katerem slovenskem filmu smo
prvič videli erekcijo in penetracijo?
V katerem slovenskem filmu od
garanja crkne celo vol?
Kateri slovenski producent je z
izkupičkom od predvajanja svojega
filma zgradil gorsko kočo? ...

Ali bi
ta film vzeli
na samotni
otok?

VODIČ PO SLOVENSKIH FILMIH

FUN

Izšlo pri založbi **FUN** . Po ugodni ceni **1.590.-** SIT

jo lahko naročite po telefonu 061 / 334 181 ali telefaksu 061 / 334 182

+ 186642

186642

ekran

revija za film in televizijo

filmi leta 1998 po izboru uredništva 2

stojan pelko praznovanje
 simon popek jesenska zgodba
 vlado škafar tri zgodbe
 andrej šprah plašč
 denis valič luknja
 zdenko vrdlovec črna mačka, beli mačkon /
 idioti
 melita zajc idioti

dosje: dogma 95 18

andrej šprah dogma 95 - o zaobljubi
 nedolžnosti in njenem dolgu
 miša gams idioti - to niso idioti
 vlado škafar o dogmi - I. o dogmi 95

festival 26

koen van daele idfa'98 - 11. mednarodni
 festival dokumentarnega filma

branje 28

simon popek mazzini: dva priročnika in
 trije scenariji

nova slovenska filma 29

max modic, stojan pelko temni angeli usode
 mateja valentinčič patriot

kritika: januar, februar 32

nil baskar, blaž kutin, max modic, nejc pohar,
 simon popek, mateja valentinčič

televizija 40

saša rakezić 30 let monty pythona

animirani film 46

igor prassel pesaro'98 - animania - 100 let
 eksperimenta v animiranem filmu

slovar cineastov 50

nejc pohar walt disney

index 1998 60

Na naslovnici: Idioti,
 režija Lars von Trier

vol. 24 letnik XXXVI 1, 2 1999

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka

sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni urednik Simon Popek

uredništvo Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc

svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr.,

Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme osvetljevanje

filmov Alten tisk Tiskarna Jože Moškrič naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana,

tel 318 353, fax 133 02 79; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki vsak

delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)

žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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



900003200



thomas vinterberg: praznovanje

Zbitost zgodovine filma v dobro stoletje omogoča precej lažji vpogled v cikličnost določenih gibanj ali vsaj presenetljivo sosledje posameznih faz v razvoju enega filmskega gibanja. Tako se zdi, da v časovni amplitudi približno desetih let praviloma izbruhne upor proti "tradiciji kvalitete", kakor je svojega nasprotnika v slovitem spisu *Določena tendenca francoskega filma* leta 1954 označil François Truffaut: "Ta šola, ki meri na realizem, ga zmeraj uniči prav v trenutku, ko misli, da ga je končno dosegla s tem, da tlači bitja v zaprt svet, zabarikadiran s formulami, besednimi igrami in maksimami, namesto da bi jim pustila, da se pokažejo takšna, kakršna so." Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma. In prav vsakič ta nova forma oznanja zajetje življenja takega, kakršno je: italijanski neorealizem, francoski novi val, novi nemški film, newyorški neodvisni film, vzhodnoevropska osemdeseta, danska devetdeseta. In seveda avtorji – kaj avtorji, "politika avtorjev": Rossellini, Godard, Fassbinder, Cassavetes, Kieslowski, Von Trier...

Ulrich Thomsen

Henning Moritzen

Toda če vprašate enega od njih, Jean-Luc Godarda, tedaj vam bo povedal takole: "Če dobro pogledate, boste kaj hitro opazili, da so vsa ta gibanja, ki so jih pozneje opisovali kot ključna, kot povzetke zgodovine, nastala tako, da so se trije ali štirje ljudje pogovarjali med sabo – ko pa so se nehali videvati, je bilo itak vsega konec!"

S tega vidika ni danska Dogma absolutno nič novega – saj gre dejansko izvirno za dialog dveh avtorjev, ki mu je zdaj, po vsega nekaj letih, pripravljen pozorno prisluhniti dobesedno cel filmski svet. Kaj pa, če potemtakem res drži Godardova trditev – in gre v nasprotju z običajnim povzdigovanjem individualnosti avtorja pri prelomnih filmskih gibanjih najprej predvsem za poskus zasnutka nekega občestva, za svojevrsten paradoks "avtorskega kolektivizma"? Zato bi veljalo slehernemu novemu valu postaviti vprašanje, ki ga v uvodu izjemne knjige *Geopolitična estetika* (Film in prostor v svetovnem sistemu, 1992) postavlja Fredric Jameson: "V katerih okoliščinah lahko nujno individualna zgodba z individualnimi liki uspešno reprezentira kolektivne procese?"

Vprašanja velja na primeru danskih kraljevičev razumeti vsaj v dveh fazah:

a) ali je moja zgodba dovolj individualna, da me bodo pripustili h kolektivni Dogmi?

b) ali je moja dogma dovolj kolektivna, da bo lahko osvojila individualiziran svet?

Če še naprej prisluhnemo Jamesonu, nam bo ta na istem mestu zatrdil, da gre pri sleherni reprezentaciji v skrajni konsekvenci itak vedno za podobo družbene totalnosti – in to še nikoli ni bilo tako res, kot je v sedanjosti dobi multinacionalnih globalnih korporativnih mrež. Razumevanje Vinterbergovega **Praznovanja** brez refleksije dobe torej tvega, da ga prehitro odpravimo z oznako še enega močnega filma o travmi prekoračitve meja incesta. Toda tisto, kar ga dela za izjemnega, je ravno neverjetna subtilnost za premene dobe, v kateri je nastal – in v tej dobi se prečkajo in kršijo še vsakršne druge meje kot zgolj družinske! Zato je film mogoče razumeti kot svojevrsten obupan poskus (post)moderne kartografije, ki riše po zemljevidu filmskega platna, da bi se lažje orientirala v realnosti. Še več: ki konstruira svojo novo realnost, da bi vsaj na tej meji med "izgubljeno realnostjo" in "neorealizmom" izdolbla nekakšne enklave, nekakšne "no-man's land" za preživetje. Incest je tu le sprožilec, ceste pa vodijo drugam, onstran pogleda, v nedogled.

Za poskuse sodobnih, postmodernih kartografij ta hip verjetno ni bolj poklicanega avtorja od Fredrica Jamesona. Prav kot odgovor na zagato posameznikovega znajdevanja v mrežah globalnega korporativizma je



Thomas Bo Larsen
Poul Kajbæk
Ulrich Thomsen
Lasse Lunderskov

Jameson svoj pojem političnega nezavednega zožal in reaktualiziral v pojem *cognitive mapping*, ki ga je sicer prvi podrobneje razvil geograf Kevin Lynch v knjigi *The Image of the City* (1960). S pojmom kognitivnega mapiranja, nekakšne "spoznavne kartografije", je skušal orisati odzive ljudi, ki jim odtujeno mesto ne omogoča več niti preslikave lastnega položaja niti pojma urbane celote. Spoznavna kartografija je potemtakem poskus, s katerim ljudje dajejo smisel svojemu urbanemu okolju – in Jameson ta pojem le razpne do globalnih razsežnosti: posameznemu subjektu naj omogoči situacijsko predstavo obsežnejše totalnosti. Kakšna je mapa sveta – in kje sem jaz na njej? Ni treba iti posebej podrobno nazaj v zgodovino kartografije, da bi uvideli, da gre pri trojnosti podatkov (individualni položaj subjekta; abstraktna koncepcija realnosti; imaginarna projekcija prvega v drugo) pravzaprav za klasično althusserjansko teorijo ideologije: funkcija ideologije je ravno v izumljanju načinov medsebojne artikulacije individualne eksistencialne izkušnje in domnevne znanstvene vednosti: kje sem in kako to vem? Ideologija torej ni način, kako se ekonomski odnosi preslikavajo v politično nezavedno, temveč način, kako sami subjekti mislimo relacijo med ekonomijo in oblikami kolektivnega izjavljanja. Ali, če naj še enkrat ponovim izhodiščno vprašanje, ki nas vodi v tokratnem praznovanju: v katerih okoliščinah lahko nujno individualna zgodba z individualnimi liki uspešno reprezentira kolektivne procese?

Jameson se ne obotavlja na mesto ključne figure, ki naj nam omogoči razumevanje postmodernih zagat s formo, postaviti alegorije. Prepričan je, da prav alegorija po dolgi prevladi simbola (od romantike do poznega modernizma) dovoljuje, da celo najbolj poljubne, hipne in izolirane krajine funkcionirajo kot figurativna mašinerija, v kateri se nenehno zastavljajo in padajo vprašanja o kontroli globalnega sistema nad lokalnimi usodami. In potem sledi dodatek, brez katerega preprosto ne moremo razumeti fascinantnosti danskih dogmatikov, od pionirskega *Loma valov* (Breaking The Waves, 1996) do *Praznovanja*: "Gostitelj parcialnih subjektov, fragmentarnih ali shizoidnih konstelacij, lahko zdaj

pogosto alegorično stoji na mestu trendov in sil v svetovnem sistemu, v tranzicijski situaciji, v kateri se izvirno transnacionalna razreda, kakršna sta novi internacionalni proletariat in nova gostota globalnega managementa, še nista nikjer v celoti pojavila.

Konstelacija takšnih alegoričnih subjektivnih pozicij je vsaj toliko kolektivna, kolikor je individualno shizofrena – kar samo po sebi poraja nove formalne probleme individualistični tradiciji pripovedovanja zgodb." (*Geopolitična estetika*, str. 5)

In na tem mestu vstopi v našo zgodbo Christian, sin svojega očeta.

Pojavi se kot lik v krajini, kot *figure in a landscape*. Toda ta figura je že kodirana, je že kartografirana: je pikica v globalni svetovni mreži, zaradi česar ga lahko v vsakem trenutku hipno detektira signal mobilnega telefona: Halo, ja, Christian. Danes vprašanje mobilnega telefona ni več "Kako si?", temveč: Kje si? Kje na karti sveta, kje v svetovnem omrežju, kje na svetovnem spletu? In od trenutka, ko je zastavljeno vprašanje po poziciji subjekta v totaliteti, se prične drama kognitivne kartografije, najdevanja subjektovega lastnega mesta, ki bo omogočilo izjavljanje; še več, ki se bo prav skozi izjavljanje sploh šele vzpostavilo. Morda bi lahko celo rekli, da se subjekt umesti tako, da se izusti. "Tu sem, sredi žitnih polj." Toda ne sredi domovine, temveč sredi očetnjave, sredi *fatherland*. Christianova drama je natanko v tem, kako se bo kot individualni subjekt izvil iz meandrov očetnjave, ki jim je ta tako brutalno zarisal meje in karte v otroštvu; kako bo izustil svojo izpustitev. Radikalno novost Vinterbergovega filma pa vidim v zavestni odločitvi, da to ne bo nobeno kvazi-freudovsko razčiščevanje očeta in sina, ki bi za posrednika potrebovalo profesionalnega terapevta (saj smo potem hitro pri *Princu plime* (Prince of Tides) Barbare Streisand in vsej psihologizirajoči tradiciji Hollywooda), temveč dramo radikalno depsihologizira. Zakaj je možna terapija brez terapevta? Zato, ker je cel kolektiv usodno zaznamovan s konstelacijo preteklosti – in pomik vsake meje zamaje sleherni teritorij, tektonsko premakne cele plasti. Ni ga, ki bi ga ta zgodba ne zadevala; in ni je, ki bi na premike meja lahko ostala neprizadeta.

Toda če nam Christian ponuja skoraj samoumevno izhodišče tako za analizo shizofrene konstelacije kot za razsežnosti kolektivnega incesta, me vseeno mika, da bi ost tokratne analize raje usmeril v Michaela – kot sprva nesojenega, nato pa še kako realnega "gostitelja parcialnih subjektov, ki stoji na alegoričnem mestu svetovnih trendov".

Kaj so prve besede bratov, ki se srečata sredi prazne očetnjave? "Pofukal te bom!", reče Michael Christianu. Za šalo? Kjer je bil izraz očetovske ljubezni incest, je bratovska ljubezen verbalni koitus. In če je prvi od mnogih šokov v tem filmu brutalna gesta, s katero Michael vrže ženo in otroke iz avta, da bi tistih nekaj kilometrov do doma "bil sam z bratom" – tedaj celotno nadaljevanje priča ravno o tem, kako je tak individualni obračun nemogoč, ne da bi v zagatni vrtinec vpotegnil prav vsakogar: ženo, otroke, mimobežne ljubimce, kuharje in strežnice – vsi in vsak posebej so integralni del *Praznovanja*. Zakaj je Michael idealen "troublemaker"? Zato, ker zanj ni mesta v strukturi – natanko tako, kot zanj ni sobe v nekdanjem družinskem posestvu, ki je zdaj spremenjeno v podeželski penzion. Na kateremkoli mestu se potem v nadaljevanju filma znajde, povsod je nekaj narobe; še več, je radikalno odveč. Če je

njegova uvodna odvečnost v zvezi z nerezervirano sobo še statična, tedaj ga film zelo hitro vpreže v frenetično gibanje, s katerim dobesedno dirja skozi serijo narobnosti in odvečnosti. Druga za drugo si sledijo epizode, v katerih Michael ni čisto "pri sebi": s sestro, ženo, očetom, strežnico, sestrinim temnopoltim prijateljem... Morda je najbolj boleča prisposoba te narobnosti eden zgodnjih prizorov, v katerem mu oče naroči, naj ga čez pet minut počaka v knjižnici: Michael na pol bos in nag dirja čez sobane in dvorišča, da bi ga, vsega zasopihanega, oče pričakal z ledenimi besedami: Ne zdaj, nimam časa. Vsakič znova je torej subjekt soočen s tem, da v kolektivni konstelaciji ni ne prostora ne časa zanj, da je radikalno odveč. Toda natanko skozi to nenehno zagatnost paradoksnost tke kolektiv, snuje občestvo: s serijo neuspešnih spoznavnih orientacij se postopoma oblikuje v resničnega gostitelja vseh parcialnih subjektov. Navsezadnje je on tisti, ki izpelje dve ključni akciji, v katerih dejansko deluje kot reprezentant celotnega kolektiva: ko najprej zvečer zbrca očeta, nato pa ga naslednje jutro še diskretno odslovi od zajtrka.

Kako je torej mogoče, da najbolj nesimpatična, najbolj odvrtna figura celega filma, doseže končni status odrešenika – še več, da dobesedno realizira gledalčevo željo? Po odgovor na to vprašanje se je treba od globalnih poznokapitalističnih observacij preseliti bližje k samemu filmu in seči k avtorju, ki mu Vinterberg nedvomno dolguje veliko več, kot mu je aktualna filmska kritika v navdušenju, da je kočno tudi sama prišla do svojega "novega vala", pripravljena priznati: skratka, k Johnu Cassavetesu. Prepričan sem, da je med režiserji zadnjih dvajsetih, tridesetih let prav do skrajnosti individualiziran opus Johna Cassavetesja lahko ključ za razumevanje nekaterih inherentno filmskih razsežnosti danske Dogme. V čem je revolucionarnost Cassavetesovega pristopa? Z enim stavkom bi lahko rekli: z zamenjavo konceptov s percepti! Četudi je dikcija tega stavka izrazito deleuzovska, je ne najdemo v *Podobi-času*, temveč v izvrstni monografiji o Cassavetesu avtorja Raya Carneya (*The films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism and the Movies*, 1994).

Kako je torej na filmu mogoče koncepcije zamenjati s perceptorji, pojme z zaznavami? Tako, da ne pristanemo na razumevanje izkustva, ki mora za vsako podobo najti globlji pomen, za vsako dejanje pa namen, temveč pričnemo slediti "navigaciji po ekspresivni gladini". Cassavetesov gledalec se nenehno znajdeva v položajih, v katerih ne ve čisto natanko, s kom ima opravka, zakaj se kak lik obnaša tako, kot se – predvsem pa se sami liki ponašajo s to isto negotovostjo: enkrat so prijazni, drugič odvrtni; enkrat uvidevni, drugič samozaverovani. Zaradi vsega tega gledalec ni več v položaju, da zvaja izraze na bistvene namene in čustva, temveč se spreminja sam proces gledanja: "Cassavetes nas drži na površinah življenja skoraj do točke čutnega overloada. Surfamo na valu spremenljivih čutnih izkustev: tesnoba, negotovost in pozorno razbiramo neanalizirane telesne gibe, tone glasu, geste in grimase." (Carney, str. 11). Kar vidimo in slišimo je v čisto dobesednem pomenu tudi že vse, kar je. Od tod prepričanje, da Cassavetesova filmska koncepcija radikalno spreminja same filmske figure, saj jih temporalizira: "Cassavetesove figure prav vse dolgujejo našemu procesu njihovega odkrivanja, saj izven tega procesa niso nič. V določenem trenutku, posnetku ali prizoru so torej vse, v drugem pa nekaj

čisto drugega." (Carney, str. 12). Od tod izhajata dve ključni postavki, ki nam močno lajšata tudi umestitev Vinterbergovih junakov:

- a) identiteta posamezne figure ni stabilna, fiksna, temveč fluidna in spremenljiva;
- b) identiteta posamezne figure ni zgolj njena, temveč si jo deli z drugimi, je kolektivna.

In ravno kolikor so identitete krhke in ranljive, so vsak trenutek, vsak posnetek in vsak prizor dovzetne za nasilje in deformacijo, za incestuozno dramo in intersubjektivno tragedijo. Če torej iščemo historično vzporednico *Praznovanju*, bi jo veljalo iskati pri Cassavetesovem filmu *Ženska pod vplivom* (*A Woman Under the Influence*, 1974), z nepozabnima Geeno Rowlands in Petrom Falkom v vlogah zakoncev Mabel in Nicka Longhettija. Toda če je Christian s svojo shizofreno pozicijo in hipnimi preskoki iz lucidnosti v avtizem svojevrstni *fin-de-sieclovski* "mož pod vplivom", tedaj ni Michael nič manj dostojen nadaljevalec dvojne vloge Petra Falka: je hkrati vzpodbujevalec in preprečevalec norosti ter hkrati njena najbolj tragična žrtev. In natanko tako, kot se pri Cassavetesu identitete gradijo šele prek nanosa na otroke, sorodnike, sodelavce in sosede, se tudi pri Vinterbergu junaki oblikujejo šele prek množice depresivnih, erotičnih in sklerotičnih gostov in gostiteljev. Tako se postopoma gradi nek pluralističen univerzum, v katerem ni le težko predvideti, kaj se bo v naslednjem prizoru pripetilo, temveč je pogosto dobesedno nemogoče reči, kaj se ta hip sploh dogaja. In rezultat: tako kot so identitete razvezane globinskih pomenov in reducirane na ekspresivnost površine, je tudi entiteta časa razvezana vpetosti v kronologijo pomenljivosti – in preprosto stoji sama zase: takšna, kakršna je. Ta popolna razvezanost prostora in časa na fragmente, ta razbitost identitet na koščke, je morda najbolj radikalen znanilec dobe in spodletelosti kot pogoja za spoznavno orientacijo. Včasih so bile za tovrstno refleksijo potrebne revolucije (Vertovova post-oktobrska razpočenost kino-očesa), svetovne vojne (neorealizem je refleksija tako razbitega prostora) ali vsaj globalni upori (francoski novi val kot znanilec izkustva maja '68?), danes pa se zdi, da že čisto običajno družinsko slavlje lahko zaplodi konsekvence, ki zarežejo v samo jedro filmske forme? Je to zmaga ali poraz? Kaj pa, če celo najbolj dogmatična dogma v samo družbeno tkivo preprosto ne more več poseči, kaj šele zarežati? Kaj pa, če se prav v trenutku, ko je filmska forma reducirana na najbolj arbitrarno home-movie estetiko, izkaže radikalna arbitrnost tako filmske kot družbene forme?

Kaj bi bilo, če bi oče namesto Christianovega zelenega listka izbral rumenega? •

Film leta:

Praznovanje (*Festen*, 1998, Danska)

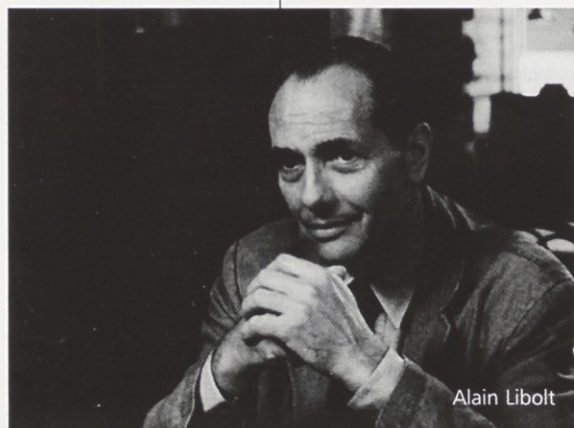
režija Thomas Vinterberg

eric rohmer: jesenska zgodba



Béatrice Romand

simon popek

Marie Rivière
Béatrice Romand

Alain Libolt

Jesenska zgodba je seveda moralna zgodba, a ne del šestih moralnih zgodb, ki jih je Rohmer iz lastne literarne predloge na veliko platno prelival celih deset let, med 1962 in 1972, temveč zadnji del Zgodb o štirih letnih časih. Po Pomladni (1990), Zimski (1992) in Poletni (1996) je sedaj tu *Jesenska zgodba*, najlepša med vsemi ter, vsaj meni osebno, eden najljubših Rohmerjevih filmov sploh.

Najprej seveda na kratko o sami zgodbi, saj bo brez natančnega opisa razumevanje pričujočega pisanja močno oteženo; težave s pisanjem ima namreč tudi sam avtor teksta, ki je pred zahtevno nalogo utemeljitve izbire najljubšega med filmi leta 1998 *Jesensko zgodbo* za ponoven ogled lovil po evropskih festivalskih prestolnicah. Brezuspešno. Rohmerjev zadnji film so vrteli le na beneškem festivalu, v začetku septembra, kar za samo pisanje pomeni precejšnjo časovno distanco, v primeru Rohmerja pa še posebej, saj si je njegove filme več kot priporočljivo ogledati večkrat.

Torej:

V ospredju so tokrat absolutno ženske, predvsem Isabelle (Marie Rivière) kot nekakšna "ljubezenska svetovalka" 45-letni prijateljici, vdovi Magali (Béatrice Romand), pridelovalki vina, ki se po osamosvojitvi svojih otrok čuti osamljeno; a Magali je naenkrat deležna dveh snubcev: Gérarda (Alain Libolt), resnega, urejenega gospoda v zrelih letih, ki ji ga Isabelle "zrihta" preko oglasov (ne da bi Magali to vedela), ter precej mlajšega Etienna (Didier Sandre), ki ji ga predstavi Rosine (Alexia Portal), dekle njenega sina Lea (Stéphane Darmon). Morda zveni zapleteno, toda Rohmer protagoniste mojstrsko vodi skozi ljubezenski klobčič, ki ga narekuje malce "perverzna" vrsta (nikakor ne spolnega) izsiljevanja. Namreč, Rosine je nekdanja Etiennova ljubimka (bil je njen profesor), njuno nadaljnje prijateljstvo pa ona strogo pogojuje s tem, da si Etienne najde dekle, resno zvezo torej; le tako bosta po njenem lahko ostala prijatelja. Na drugi strani bo Magali sprejela novega moškega le preko povsem naravnega, naključnega srečanja in nikakor prek oglasov ali poznanstev, zato mora tudi "posrednica" Isabelle manipulirati tako z Magali kot z Gérardom, ki je sprva prepričan, da je njegov zmenek preko oglasa prav Isabelle; slednja mu šele precej kasneje – po parih

srečanjih v restavraciji, ko se Isabelle prepriča, da je njegov karakter "primeren" za Magali - razkrije, da je šlo za prevaro, da je bil torej zmanipuliran, zaveden – a v dobro njene dobre prijateljice, pravzaprav obeh. Gérard in Magali se bosta, končno, "naključno", srečala na poroki Isabelline hčerke, s čimer situacija še zdaleč ni razrešena, saj Magali, ki je nad Gérardom kar očarana, pomotoma "zaloti" Gérarda in Isabelle, misleč, da sta ljubimca; in tu je seveda še Etienne, ki je prav tako povabljen, s strani Rosine.

Sem zlahka prilepimo ugotovitev Pascala Bonitzerja, pisca izvrstne študije o Rohmerju (P. Bonitzer: *Eric Rohmer*, Kinotečni zvezki, nova serija št. 2, Ljubljana 1996), ki pravi, da so "Rohmerjevi filmi – kljub transparentnosti, ki jim jo tako pogosto pripisujejo – posejani z lažnimi sledmi, dvoumnostmi, varljivimi videzi, so polni zarot in mahinacij, kot da bi jih 'montiral' Jago" (str. 27). Ali še bolje, Rohmerjevi filmi so v bistvu kriminalke, filmi z uganko, predvsem pa trdno skonstruirani mehanizmi, ki bi zlahka izpadli hladni, klinični, če jim Rohmer ne bi vdahnil svojevrstnega emocionalnega pečata, ki se – kot že tolikokrat doslej – navezuje na geografsko postavitev zgodbe. Sam Rohmer je v intervjujih poudarjal tovrstni pomen, še posebej v primeru *Zgodb o štirih letnih časih*, ki jih definirajo štirje različni geografski konci Francije. V primeru *Jesenske zgodbe* so to vinorodni okoliši ob dolini Rena v južnem delu države. In če Bonitzer trdi, da so "Rohmerjevi filmi pravzaprav vedno ene in iste zgodbe", lahko Rohmer doda le naslednje, namreč, da če so si zgodbe res tako podobne, je pomembno, da si najdejo trdno okolje, s katerim se identificirajo. Zunanje lokacije, eksterierji, vsi ti nepregledni vinogradi ter ruralna pokrajina, kjer se v veliki večini odvija *Jesenska zgodba* (še posebej prva polovica filma), torej niso v tolikšni meri vpliv novovalvske estetike (kot so namigovali nekateri), kot predvsem pomemben element, ker ljudje v provinci živijo med seboj oddaljeni. Tudi to dela *Jesensko zgodbo* in vse Rohmerjeve mahinacije in manipulacije bolj verjetne; jasno je, da tovrstnih junakov ne bi mogel postaviti v mesto, saj se tam ljudje tako preprosto ne obnašajo. Prav na poseben način pa se "obnašajo" tudi posamezne epizode *Zgodb štirih letnih časov* ali kot pravi Rohmer: "*Pomladna zgodba se rima z Jesensko in Poletna z Zimsko; na nek način si bloka nasprotujeta – prvi govori o moškem in treh ženskah, drugi o ženski in treh moških*". V *Jesenski in Pomladni zgodbi* je Rohmer, po lastnih besedah, naknadno spoznal, da se veliko govori o razmišljanju, v obliki čistih, transcendentalnih misli, ki so skrite, sugerirane; misel, ki se giblje, je po njegovem v službi kolesja. V *Pomladni zgodbi* je razmišljanje po Rohmerju bolj namišljeno, imaginarno, v *Jesenski* pa realno. Splošno je znano, da se v Rohmerjevih filmih pogosto razpravlja in na široko argumentira – to je celo njihov razpoznavni znak; Rohmerjevi junaki si vselej zmotno mislijo, da vedo dovolj, še posebej v ciklu šestih moralnih zgodb in še posebej "pripovedovalci" znotraj le-teh. V *Jesenski zgodbi* to ni tako opazno, morda še najbolj v liku učitelja Etienna, ki je že po svojem poklicu "zavezan" k razpravi. In če se povrnem k obnašanju, vedenju junakov, potem kmalu postane razvidno, da prav v režiji protagonistov, njihovega reagiranja in nemalokrat tudi zadrege nemara leži največje mojstrstvo Rohmerja. Napisati tako koncizno sestavljen scenarij, dodelan do najmanjše potankosti, tako natančno, da na prvi pogled sploh ne dovoljuje nikakršnih odstopanj, je eno; nekaj povsem drugega pa je potem te vloge, te mehanske, fiktivne kreature, spraviti v življenje na platnu. Zato je sekvenca na vrtni zabavi ob poroki Isabelline hčerke antologijska, še posebej ko se pojavita oba Magalinina "kandidata", Gérard in Etienne, ko nastopita ta oba

zmanipulirana elementa, ne vedoč eden za drugega. V teh trenutkih se zares vidi, kdo je mojster, Rohmer je namreč najbolj genialen v najbolj preprostih trenutkih, malih detajlih, kjer prikaže vso človekovo nemoč ob sramu oziroma trenutkih komunikativne nerodnosti med spoloma. Oba "snubca" sta seveda na moč različna; tako oseba iz oglasa, Gérard, ni ne cinični zapeljivec ne intelektuallec, kot denimo Antoine Vitez v *Moja noč pri Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), medtem ko je druga moška oseba, Etienne, zelo rohmerjevska, kot nekakšen *dandy*.

Jesenska zgodba je po eni strani rahločutna ljubezenska "komedija", ki ji dajejo ostrino prav "nerodne" situacije, v katerih se znajdejo Rohmerjevi junaki. Gotovo gre za najbolj lahkotno epizodo iz serije o štirih letnih časih, ki pa s tem ne izgubi ničesar rohmerjevskega; mojster je kvečjemu dokazal, da s starostjo in zrelostjo obravnavanje ljubezni (in spolnosti) ni nujno zgolj stvar obsesivnega vedenja ali frivolnega tekanja za mladimi dekleti, temveč inteligentno povedane zgodbe. Po drugi strani pa gre za pravljično, pripovedko v pravem pomenu besede (prevod "*Jesenska pripoved*" ali celo "*pravljična*", kot se je pojavljal pri prvih dveh epizodah, bi bil v tem primeru dejansko najustreznejši) in krasno odo življenju, kjer zaključni pogled na Magalinine vinograde obeta, da bo tokratna vinska letina še posebej obilna in kvalitetna. •

Film leta:

Jesenska zgodba (*Conte d'automne*, 1998, Francija), Eric Rohmer

Ostalo:

Domača distribucija (abecedno):

Črna mačka, beli mačkon (*Crna mačka, beli mačor*, 1998, Jugoslavija/Nemčija/Francija), Emir Kusturica
Jackie Brown (1997, ZDA), Quentin Tarantino
Jezusovo življenje (*La vie de Jesus*, 1997, Francija), Bruno Dumont
Luknja (*Dong*, 1998, Tajvan), Tsai Ming Liang
Moja stvar (*Nobody's Business*, 1996, ZDA), Alan Berliner
Ognjemet (*Hana-bi*, 1997, Japonska), Takeshi Kitano
Praznovanje, Thomas Vinterberg
Sam proti vsem (*Seul contre tous*, 1998, Francija), Gaspar Noé
Socialna nastanitev (*Public Housing*, 1997, ZDA), Frederick Wiseman
Vrt dobrega in zla (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1998, ZDA), Clint Eastwood

Festivalski filmi (abecedno):

Ayneh (*Zrcalo*, 1997, Iran), Jafar Panahi
Blue Moon (1997, Tajvan), Ko I-ching
L'ennui (*Dolgčas*, 1998, Francija), Cedric Kahn
Sib / La pomme (*Jabolko*, 1998, Iran/Francija), Samira Makhmalbaf
La septieme ciel (*Sedmo nebo*, 1997, Francija), Benoit Jacquot
La silence (*Tišina*, 1998, Iran/Tadžikistan/Francija), Mohsen Makhmalbaf

p. gay, r. san pietro: tri zgodbe

vlado škafar



Glede na to, da pišem o filmu, ki ga pri nas najbrž nihče še ni videl in ga razlašam za film leta, bom skušal biti tudi dovolj informativen. Naj se takoj "opravičim", ker si nisem izbral katerega izmed filmov, ki so bili pri nas že prikazani, saj je predvsem letošnji Ljubljanski mednarodni filmski festival ponudil veliko odličnega kina.

A v seštevku (ko se seštejejo utripi srca in utripi v sencih, utrjene solze in utrjene resnice – in ko to v treznosti trči z zasebno izkušnjo življenja in filmsko kulturo) bi bila drugačna odločitev laž. Tega pa nečemo, ne? Vem, utegne se zazdeti, da gre za nečimrnost in poceni ekskluzivizem polprofesionalnega filmskega nomada iz primitivne filmske dežele, jaz pa lahko v svoj bran – in v čast filma – ponudim le svoje pisanje, s pripombo, da sem *Tri zgodbe* gledal dvakrat (v optimalnem razmaku treh mesecev) in drugič ni bilo navdušenja nič manj. Zraven še obljubim, da se bom potrudil film pripeljati tudi v naš kino.

Film leta je *Tri zgodbe* (*Tre storie*), delo Piergiorgia Gayja in Roberta San Pietra, prihaja iz Italije, dolg je 85 minut in hodi po poti dispozitivov, ki iščejo resnico in življenje v polju med igranim in dokumentarnim. Čeprav gre za njun celovečerni prvenec, sta že kar izkušena fanta, tako po letih (vsak v svojih štiridesetih) kot po filmskem stažu. Še posebej mlajši Piergiorgio, ki ima za seboj že petnajst let filmske delovne dobe, v glavnem v vlogi prvega asistenta režije pri številnih italijanskih avtorjih, med katerimi so ga nedvomno najbolj oblikovale tiste pri Ermannu Olmiju. Roberto je najprej doštudiral filozofijo, potem pa je tudi sam pristopil k filmu, v glavnem kot režiser kratkih in dokumentarnih filmov.

Oba sta svojo filmsko pot začela v skupini Ipotesi Cinema, filmski komuni, ki jo je leta 1982 ustvaril Ermanno Olmi, eden največjih in najbolj samosvojih italijanskih režiserjev. Odločil se je zapustiti mrežo tovarn iluzij in v mestecu Bassano del Grappa, severno od Padove, skupaj z Marcellom Sienom postavil čisto svoj filmski svet; v njem na prvem mestu niso bile ne ideje, ne scenariji, ne produkcija ..., na prvem mestu je bilo poglobljanje odnosa posameznika do življenja in do stvarnosti, ki ga obdaja, potem pa neskončni pogovori o načinih, kako ta razmišljanja in doživljanja izraziti, kako jih prenesti drugim, kako jih prenesti v film. Ipotesi Cinema je kmalu prerasla v legendo, čeprav je bilo produkcije bolj malo. Olmijevo ime in neformalen, življenjski kolektivizem sta v času razblinjanja utopij pritegnila precej pozornosti, tudi zunaj filmske scene. Bili so primeri, ko so ljudje, situirani ljudje srednjih let, pustili službe, okolje, celo družino in odromali proti Bassanu. Bili so agrotehnik, inženirji, zdravniki, delavci, boemi. Vse je vlekel Olmijev magnet življenja – nihče v italijanskem filmu ni prišel tako blizu duši in vsakdanu slehernika, spoštovanju življenja in tako preprostem filmskemu izrazu. Ni jih zanimala filmska slava, pač pa slava življenja. Tu so tudi korenine Roberta San Pietra in Piergiorgia Gayja. Piergiorgio je bil sploh eden prvih članov komune. Ta razmišljanja in postopki nas najprej spomnijo na italijanski neorealizem, večno

inspiracijo italijanskemu in svetovnemu filmu. Neorealizem je sicer v načelih postavil precej radikalne zahteve po avtentičnih podobah resničnosti, kljub temu pa so prevladovali bolj ali manj sentimentalne dramatizacije medvojnne in povojne italijanske stvarnosti, ki so jih bolj kot socialni ali politični angažma zaznamovali stil, milje in motivika. Vračanje k neorealizmu – vračanje k izhodiščem, ki naj bi film iz studiev vrgla na ulice, iz umetnega sveta v stvarnost – ima v zgodovini italijanskega filma formulo večnega vračanja. Tudi slutnja renesanse italijanskega filma ob koncu devetdesetih izhaja iz ponovno naraslega zanimanja za neorealizem. Ne mislim na uspeh Benignijeve pikareske *Življenje je lepo* in podobnih popularnih sentimentalk – čeprav se tudi te neskrto vzorujejo pri neorealizmu (kar prestejte, koliko podob in motivov je *Življenje je lepo* snel De Sicovim *Tatovom koles* (*Ladri di biciclete*, 1948)) –, pač pa na tista vse številnejša filmska iskanja, ki se ne vračajo le k fasadi neorealizma (stil, milje, motivika), marveč k samim izhodiščem Zavattinijevega "manifesta", k estetskemu, socialnemu in političnemu angažmaju, izhajajoč resnično iz aktualne stvarnosti in vsakdanjih življenj.

Tri zgodbe pripovedujejo o usodah treh zasvojenecv z mamili, ki se odločijo za zdravljenje v terapevtski komuni, za obnovo svojih sesutih življenj in reintegracijo v družbo. Začne se s prihodom Paola v komuno, kjer je življenje precej bolj zahtevno, kot si je predstavljal. Vsa opravila, potrebna za vzdrževanje hiše in skupnosti, morajo opravljati "gostje" sami. Metoda zdravljenja temelji na delu in prevzemanju odgovornosti ter skupinskih seansah, na katerih izmenjujejo svoje izkušnje, svoja občutja, svoje zgodbe. Paolo je najprej zadržan, potem pa počasi sprejme nov način bivanja in se vključi v življenje komune. Na drugi strani spremljamo zgodbo Martine, razvajene najstnice iz velikega mesta, in Giovannija, zelo delavnega, a nekomunikativnega, nekoliko starejšega fanta, ki ga veseli delo v naravi. Zaradi tako nasprotnih značajev sta nenehno v konfliktu, naenkrat pa se med njima razvije resnična ljubezen. Njuna ljubezen potegne celotno skupino, še posebej Paola, ki postane njun najboljši prijatelj. Vsi trije se kmalu odločijo za odhod v resnično življenje; začne se najtežji del novega življenja – postati spet del družbe, del razpršenega sveta, v katerem ni več zavetja, ki ga je nudila komuna, in v katerem je spet vse tisto, kar jih je nekoč že speljalo na nesrečno pot. Najprej je treba najti delo. Martina in Paolo si kmalu najdeti solidni službi, nekaj več težav pa ima Giovanni, ki je okužen z virusom aidsa. Tudi on končno dobi delo – delo vrtnarja, ki si ga je najbolj želel. Z Martino si v zapuščeni hiši ustvarita pravilčno domovanje. Na Giovannijevo željo Martina celo pusti službo in sprejme vlogo gospodinje; nekaj, kar bi se ji nekoč zdelo nezaslišano, ji sedaj prinaša veselje in nesluteno srečo. Potem pride do neogibnega, Giovannijeva bolezen počasi napreduje do smrti. Martino podre, vse je izgubljeno, ponovno je na začetku, sama pred velikim in tujim svetom, čisto prazna, brez zanimanja za delo in življenje. Na drugi strani tudi Paolo, kljub uspešni karieri modnega fotografa, ne najde željenega zadovoljstva in gotovosti. Razmišlja, da bi vse skupaj pustil in odpotoval.

Sliši se kot klasična sentimentalka o nesrečnikih, toda skrivnost vsakega filma je v tem, kako se zgodbe loti. Roberto San Pietro in Piergiorgio Gay sta se sicer odločila za igrano formo, ki omogoča natančnejše in zanesljivejše lociranje emocionalnih poudarkov ter indicev, ki gradijo suspenz, toda hkrati ju je predvsem zanimala avtentičnost – ne avtentičnost v smislu iskrenosti, življenja ali resnice same na sebi (zavedata se, da tega v polju komunikacije oz. vsakega posredovanja, tudi umetniškega, ni) pač pa avtentičnost v smislu učinka, ki ga lahko enako prepričljivo proizvedeta tako igrana kot dokumentarna filmska forma – učinka, ki napotuje na resnico. Zato sta si pri postavljanju temeljev pripovedi pomagala predvsem z dokumentarističnimi metodami: scenarij sta napisala na podlagi obsežne raziskave in niza pogovorov z nekdanjimi odvisniki in člani komune, da bi prišla do čim bolj kredibilnih narativnih elementov. Na tej podlagi sta zgradila tri zgodbe in jih med seboj prepletla ter obogatila z detajli, ki sta jih vzela iz pridobljenega materiala. Kot pravita, jima ni šlo za dobesedno zvestobo do posameznih izpovedi, pač pa za spoštovanje in upoštevanje čustev, ki so jih le-te porodile. Prav jasna zavest o možnosti in potrebi dokumentarističnega izhodišča, ki nosi v sebi neposreden stik z življenjem ter hkrati o končni umetni formi umetniškega dela, ki mu je imanentna (naj gre za igran ali dokumentaren dispozitiv), skratka zavest o tem, da pot do učinka avtentičnosti vodi prek umetnosti manipulacije (naracije) in ne posnemanja ali golega snemanja življenja, je bila podlaga mojstrskemu grajenju pripovedi, ki te zgodbe tako globoko in kakor neposredno vtisne v gledalčevo zavest.

Na tem mestu si bom privoščil kratek skok k *Idiotom* Larsa von Trierja oziroma prvemu načelu Dogme 95, ki se glasi: "Moj najvišji cilj

je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico" in je postavljena nasproti "najvišjemu" cilju dekadentnih režiserjev, ki je – prevarati občinstvo, z iluzijami, prek katerih se pretakajo emocije. Glede na to, da so *Idioti* film, ki ga (skupaj z *Izpovedjo* Aleksandra Sokurova) postavljam ob bok *Trem zgodbam* – med tri največje filmske dosežke lanskega leta, je prav intrigantno, da sta vsaj na videz zgrajena na nasprotujočih si načelih.

Ob tem se lepo odpira vprašanje dostopa do resnice. Ker resnica ni neposredno dostopna in je resničnost vselej že posredovana, je von Trierjeva odpoved avtorstvu in filmski iluziji videti precej naivna. Formiranje resnice oz. učinka resničnosti v filmu ne more biti drugega kot avtorsko delo, katerega uspeh se lahko meri edinole v spretnosti manipulacije (rokovanja z jezikom, tehničnimi sredstvi, ljudmi/igralci, življenjem kot izhodiščem, gledalčevu percepciji ter njegovim pričakovanjem). S postopki, ki jih predpisuje Dogma (snemanje na lokacijah, obvezno sinhrono snemanje zvoka in slike, nobenih umetnih dodatkov ...), se von Trier ne izogne manipulaciji, v najboljšem primeru le razkriva njene mehanizme. Zato za *Idiotie* velja, da pridejo bližje resnici filma (lahko bi celo rekli, da odpirajo resnico filma) kot življenju. Za *Tri zgodbe*, ki z resničnostjo manipulirajo "z vsemi sredstvi", pa velja, da pridejo bližje resnici življenja, bližje resničnosti. *Tri zgodbe* so v osnovi postavljene kot rekonstrukcija dveh pripovedi, ki jih v obliki izpovedi neposredno v kamero pripovedujeta Martina in Paolo, dva bivša zasvojenca, ki sta do te točke očitno uspešno prestala rehabilitacijo, tudi s pomočjo komune. Časovno je dogajanje razdeljeno na tri dele: 1. življenje z drogo pred prihodom v komuno, 2. življenje v komuni in 3. življenje po komuni, narativno pa iz dveh komponent: a) iz njunih pripovedi, ki jih kot na zaslišanju pripovedujeta neposredno v kamero, in b) iz igranih rekonstrukcij izbranih epizod njunih pripovedi. Takšno pripovedno konstrukcijo do temeljev razgibata s kombinirano uporabo postopkov dokumentarnega in igranega filma; intervjuji oz. njune izpovedi so posneti kakor dokumentarno, pri čemer je občutek avtentičnosti tako močan, da je gledalec do konca prepričan, da gre zares za njuni resnični zgodbi, da sta to resnična Martina in Paolo, ki sta se svoji življenjski zgodbi odločila zaupati režiserjema. Da bi ta vtis zares učinkoval, sta se avtorja odločila glavni vlogi zaupati naturščikom, podobno kot so tudi v vse ostale vloge postavljeni naturščiki, med katerimi mnogi igrajo same sebe. Morda sta tudi Sandra Ceccarelli in Fabio Nova, ki igrata vlogi Martine in Paola, v resnici nekdanja odvisnika in rehabilitanta. In čisto lahko se njuni resnični zgodbi v nekaterih delih pokrivata s filmsko ...; za film je pomembno samo to, da sta svoji vlogi odigrala neverjetno prepričljivo – njuna neposrednost prepriča, da gre resnično za njuni zgodbi (nastop v filmu pa je kot zadnji dokaz njune rehabilitacije). Ta moment stapljanja resnične in fiktivne osebe pri prvih dveh poudarja tudi odsotnost tretjega, odsotnost Giovannijeve izpovedi, ki jo naslov implicira, a je navidezni dokumentarni dispozitiv seveda ne dopušča, saj je v času snemanja intervjujev Giovanni že mrtev. Drug narativen sklop sestavljajo rekonstrukcije posameznih epizod iz njunih pripovedi, ki ne le vizualno, pač pa tudi vsebinsko dopolnjujejo njune izpovedi. Te so seveda igrane, toda navidezno dejstvo, da gre za rekonstrukcijo resnične zgodbe ter zasedba naturščikov, ki s svojo naravnostjo in določeno nelagodnostjo pred objektivom prebija dispozitiv iluzije, dajeta učinek avtentičnosti tudi v igranem delu. Ko pripoved steče, ko steče bravurozno šivanje obeh komponent in se zabiše meja igranega in dokumentarnega, sta kakor hkrati prisotna učinka resničnosti in iluzije. K vsemu temu pripomore izjemno inteligentna gradnja zgodbe – ta ob upoštevanju zakonitosti in učinkov dokumentarnega, psevdodokumentarnega in igranega natančno postavlja indice, ki celotno pripoved prežamejo z življenjskim suspenzom, ki v percepciji vsadi tako negotovost glede izida (kako se bo zgodba končala) kot tudi negotovost glede filmskega dispozitiva oziroma resnice. Občutek, da gre zares, združen z natančnim lociranjem indicev suspenza in emocionalnih točk v stoodstotno vodeni in nadzorovani dramaturgiji (kar omogoča forma igranega filma), povzroča šoke v percepciji, ki so vitalno gonilo njene zavezanosti. Samo en primer: Paolo in Martina opisujeta začetke v komuni. Oba dobita svoja mentorja, Martina zadržnjena Giovannija. Martina pripoveduje o njunih konfliktih in poskusu reševanja le-teh s pomočjo skupine. Sledi igrana rekonstrukcija (kot flashback) epizode, ko se z Giovannijem skupaj zapijeta, se sprostita, počneta neumnosti, drugi dan pa ga ona zatoži. Oba sta kaznovana: Giovanni je za določen čas izločen iz skupnosti in živi sam v hlevu, Martina mora skrbeti za kuhinjo. Martina od daleč opazuje nesrečnega Giovannija; ko nekega dne vse pospravi, se zazre v breskev, ki je ostala od kosila. Sledi spet njena pripoved "v živo", govori o dobrem napredovanju pri tečaju računalništva. Paolo pripoveduje o svoji novi ljubezni do fotografije in v dokaz kaže nekatere uspele v kamero. Na eni sta Martina in

Giovanni pred poljubom. Po tem "šoku" sledi spet preskok k Martini, ki pravi: "...neverjetno, ampak totalno sem se zaljubila vanj...". Na ta način avtorja najprej posredno (s podobo drugega) in potem še neposredno "dokumentirata" njuno ljubezen, "potrdita" njen obstoj v resničnosti, s tem pa zagotovita potrebno avtentičnost nadaljevanju pripovedi, ki s tem trenutkom iz zadržane sociološke študije preide v sočutno ljubezensko zgodbo.

Ob Giovannijevi smrti se romanca izteče v resignirano ljubezensko dramo, prek katere se z "zaključnima besedama" Paola in Martine vrnemo na začetek pripovedi in v resničnost. Njune obupane izjave (Martina: "Zjutraj sem se velikokrat zbudila in si govorila, da ne bom več vstala, nikdar več ..." in izrazi nezadovoljstva (Paolo: "Ne vem, kaj je ta občutek, da vse skupaj pušiš in greš ..., mogoče je to v zvezi s približevanjem smrti ...") zvenijo morbidno in pretresljivo, obenem pa prinašajo učinek izstopa iz fikcije in vstopa v življenje, kar tudi gledalca iz iluzije katarze napoti na njegovo življenje. Film, ki je formalno zastavljen kot rekonstrukcija, rekonstrukcija resničnosti, govori o rekonstrukciji življenja. In četudi na koncu prevlada resignacija, ob kateri nas popade celo preplah (tako zares sta), da si utegeta vzeti življenje ali se vrniti v iluzijo droge, je to vendarle film upanja in možnosti, film, ki postavlja resničen spomenik človeškemu življenju, podobno kot Kiarostamijev *Okus češnje*. Ob bravuroznem občutku za film in življenje, ki veje iz *Treh zgodb*, me navdušuje tudi osnovna ideja, ki jo film raziskuje – vloga dela pri rehabilitaciji in nasploh vloga dela v človekovem življenju, ki je obenem sredstvo prisile in nosilec osvoboditve. Ob tem se ponovno odpira primerjava z *Idioti*, s katerimi *Tri zgodbe* delijo socialno političen interes, formo rekonstrukcije (pozoren gledalec se najbrž spomni, da tudi von Trier zgodbo *Idiotov* gradi na osnovi izpovedi posameznih članov komune, na njihovih spominih, le da je to veliko bolj neopazno) pa tudi idejo kolektiva kot inkubatorja odnosa do življenja in filma, pri čemer italijanski Ipotesi Cinema deluje veliko bolj zrela in oprijemljivo kot ekstravagantna Dogma. Kar se tiče samih filmov, *Idioti* morda odpirajo daljnosežnejša vprašanja in so bolj provokativni, bolj politični – so bolj globalen film z večjim vplivom, toda *Tri zgodbe* so boljše in natančnejše zgrajen film, bližje življenju in resnici. *Tri zgodbe* so dobrodošla lekcija novemu kinu in vizualni kulturi na prelomu tisočletja. •

Film leta:

Tre storie (*Tri zgodbe*, 1998, Italija), Piergiorgio Gay, Roberto San Pietro

Filmi s presežki:

Idioti, Lars von Trier

Izpoved (*Povinnost*), 1998, Rusija, Aleksandr Sokurov

Ognjem, Takeshi Kitano

V toj stranje (*V tisti deželi*), 1997, Rusija, Lidija Bobrova

Jezusovo življenje, Bruno Dumont

Sam proti vsem, Gaspar Noé

Sombre (*Mrak*), 1998, Francija, Philippe Grandrieux

Reka (*He Liu*), 1997, Tajvan, Tsai Ming-liang

Vrt dobrega in zla, Clint Eastwood

Somaudo monogatari (*Gorjani*), 1997, Japonska, Naomi Kawase

Kanzo sensei (*Doktor Akagi*), 1998, Japonska, Shohei Imamura

Kioku-ga ushenawareta-toki/Without Memory (*Brez spomina*), 1997, Japonska, Kore-eda Hirokazu

Priporočila:

Poleg filmov, ki smo jih pri nas že lahko videli (*Praznovanje*, Irma Vep, *Bo snežilo za božič*, *Mesarček*, *Generalka za vojno*, *Luknja*, *Jackie Brown*, *Nori na Mary*), toplo priporočam še nekaj zelo spodobnih, če jih srečate na vaših svetovnih popotovanjih ali po kakšnem čudežu zaidejo k nam. Po državah:

Belgija: *Mes entretiens filmés - Chapitres 1&2* (*Moji filmi pogovori*), Boris Lehman
Francija: *Fin aout, début septembre* (*Konec avgusta, začetek septembra*),

Olivier Assayas; *Petites* (*Deklice*), Noémie Lvovski

Iran: *Mosafer-e jonoub* (*Popotnik z juga*), Parviz Shahbazi; *Raghs-e-khak/Dance of Dust* (*Ples prahu*), Abolfazl Jalili

Italija: *Giro di lune tra terra e mare* (*Potovanje lune med zemljo in morjem*),

Giuseppe Gaudino

Japonska: *After Life* (*Življenje po tem*), Kore-eda Hirokazu

Kirgizistan: *Beshkempir*, Aktan Abdikalikov

Kitajska: *Zhao Xiansheng* (*Gospod Zhao*), Lü Yue, Xiao Wu, Jia Zhang Ke

Portugalska: *Ossos* (*Kosti*), Pedro Costa

Rusija: *Vremja tancora* (*Čas plesalca*), Vadim Abdrašitov; *Pro urodov i ljudej* (*O ljudeh in zvereh*), Aleksej Balabanov

Tajvan: *Lan Yue/Blue Moon* (*Modra luna*), Ko I-cheng; *Mei-li Zai Chang-ge/Murmur of*

Youth (*Šepet mladosti*); *Fang Lang / Sweet Degeneration* (*Sladka izroditelj*),

Lin Cheng-sheng

Velika Britanija: *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, Guy Ritchie.

robert kramer: plašč



andrej šprah

...razlika med dokumentarnim in igranim filmom ne obstaja v relativni stopnji njunega nanašanja na realnost, temveč v očeh gledalcev.*

R. Kramer

Navedena Kramerjeva misel v mnogočem sovпада z nekaterimi tendencami v sodobni teoriji dokumentarnega filma, ki težijo k "usodnemu obratu" znotraj raziskave vprašanja dokumentarističnega principa; k obratu perspektive, ki bi spremenila griersonovsko paradigmo, utemeljeno na reprezentaciji realnosti in jo dokončno postavila v depoje zgodovine. Gre za tista vrelišča v sodobni teoriji dokumentarnega filma – B. Nichols, B. Winston, M. Renov idr. –, iz katerih izvira teza, da je gledalec sam edini razsodnik, ki se odloča, ali v prikaz(ov)anem vidi zgodbo o imaginarnem svetu, ki je "zgolj zgodba" ali zgodbo o resničnem svetu, ki je "argument". Prav utemeljenost na sprejemanju pa naj bi bila bistvenega pomena za ohranjanje veljavnosti dokumentaristične

ideje. "Tisto, kar preprečuje, da bi dokumentarni film dobil status 'fiktionalnosti, kot katerikoli drugi', je vsekakor način, 'kako si mi sami razlagamo dokumentaristično reprezentacijo pričevanja, ki ga podaja'. (Nichols) Občinstvo samo je tisto, ki prepozna razliko med fiktionalno naracijo in dokumentarnim argumentom. Z drugimi besedami, gre za vprašanje recepcije. Razliko je potrebno iskati v zavesti gledalca." (B. Winston: *Claiming the Real*) Znotraj pregledov dogajanj v novejši zgodovini dokumentarnega filma je ime Roberta Kramerja mogoče najti na ključnih mestih, kljub temu pa se sam nima za dokumentarista. Tako vsaj zatrjuje v svojih razmišljanjih in intervjujih. Pa tudi njegova "evropska" dela kažejo, da sodi na tisto – trenutno, se zdi, zelo "vroče" – mesto filmskega snovanja, kjer so meje med fiktionalnim in dokumentarnim zabrisane in kjer naj bi se pravzaprav ostrilo rezilo formalno-vsebinsko neopredeljenega "filmskega pogleda na svet". (Neopredeljenega do razmerja med neigranim in igranim (alter)egom filma seveda.) Povedano drugače, to je mesto, ki vse od Flahertyjevega *Nanooka s severa* (*Nanook of the North*, 1921) naprej ni bilo nikoli povsem prazno. Še posebej "živahno" je bilo tam v času neorealizma in v šestdesetih, danes pa je na njem mogoče najti tako različne ustvarjalce, kot so A. Kiarostami, W. Kar-wai, M. Khleifi, dogmatika L. von Trier in T. Vinterberg, N. Barker in mnogi drugi. To je mesto, s katerega sedma umetnost spregovarja "filmsko", išče podobe "ključnih vprašanj človekovega bivanja" (Tarkovski), brez pretenzije po "zgodbi" v tistem smislu, ki formalne postopke podreja narativnim principom Aristotelovskega vprašanja kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa. Ali kot bi rekel Kramer sam: "Narativni filmi pogosto reducirajo komplekstnost izkušnje, da bi učinkoviteje povedali zgodbo, ki bi gledalca zagrabila." Prav potreba po raziskovanju celovitosti posameznikove izkušnje, je vodilo, ki avtorja sili k (upo)rabi najrazličnejših vsebinsko-formalnih sredstev, s katerimi se povečujejo možnosti samih filmskih raziskav. Tako Kramer v nasprotju z redukcijo, ki jo narekuje podrejanje tem ali onim zvrstnim, žanrskim, stilskim in podobnim zakonitostim, prisega na širitev: na izkoriščanje čim večjega nabora postopkov za izpolnitev zastavljene naloge. Za dosego cilja, ki ga vidi predvsem v potrebi, da gledalca iz pasivnega potrošništva pripravi k dejavnemu sprejemanju podob. "Tisto, kar hočem doseči, ko delam film – igrani ali dokumentarni –, je gledalčev angažma." Kako se njegova teorija odraža v "praksi", pa je vprašanje, ki nas vznemirja ob prvih kadrih njegovega metadokumentarca *Plašč*. Filma, ki po avtorjevem mnenju predstavlja pravšen primer, zakaj naj bi bilo nesmiselno govoriti o dokumentarnem in igranem filmu. "Zgodbo" filma z enim stavkom najbolje opredeli kar Kramer sam, ko pravi: "Plašč je scenarij, ki sem ga posnel v prvi osebi z novo tehnologijo majhne kamere, ki je hkrati tudi oko glavne osebe v filmu, filmskega režiserja, ki na zelo izpoveden način beleži zgodbo o raziskovalcu, ki išče in spremlja nenavadno popotovanje, pojavljanje in izginevanje nekega dragocenega indijskega ogrinjala skozi več stoletij." Pod vsebinskim okriljem pa naletimo na množico prepletajočih se silnic, ki bi jih bilo mogoče zvesti na dva temeljna "problemska sklopa": zgodovinskega in individualnega. Vendar nobena izmed obravnavanih tendenc ne more obstajati neodvisno, kar pomeni, da je v igri vseskožno podvajanje, oplajanje, nanašanje in sklicevanje na tiste dejavnike našega življenja, ki imajo zaradi svoje "usodnosti" za enega vselej tudi značaj spoštnosti. Zavaljo takšne razvejanosti bi lahko strukturo filma primerjali s strukturo krošnje drevesa, ki bi ga Kramer – z dikcijo Tarkovskega – morebiti opredelil za drevo zgodovine, v smislu, da je "zgodovina popolnoma enkratna izkušnja vsakega posameznika." (Kramer)

Prav tukaj, na stičišču razmerja med individualnim – zgodovino kot človekovo osebno izkušnjo – in univerzalnim – zgodovino kot kolektivno izkušnjo skupine ljudi: družine, plemenske skupnosti, naroda itd. –, gre bržkone iskati torišče, na katerem je zasnovana Kramerjeva vizija. Vizija, ki se v mnogočem napaja tudi iz resignacije nad ravnodušnostjo sodobnosti "zahodnega sveta" oziroma iz tistega, kar sam zajame v pojmu "nove generacije": "Mislim, da je situacija te nove generacije, ki je odrasčala v času

nove svetovne ureditve, neverjetno težka. Predvsem ima močno razvit občutek, da zgodovina ni važna." Zgoraj omenjeno stičišče dveh ravni linearnega časa pa Kramer nadgrajuje z "zajetjem" izvirnega časa, saj se v njegovem odnosu do zgodovine nahaja tudi delitev na zgodovino kot preteklost in na zgodovino žive zdajšnjosti: zgodovino, ki "živi v mojem in tvojem telesu" (Kramer) in jo je mogoče pojmovati v Bergsonovskem pomenu trajanja, "postajanja, v katerem je vsak trenutek, noseč vso prihodnost, obtežen z vso preteklostjo" (Levinas). In ta dvojnost – ali bolje, vseskozna podvajanje (prepletov, stekanj, sovpadanj...) – tvori ključno, tako strukturno kakor estetsko, napetost dela. Filma, ki je na prvi pogled povsem neatraktiven, sestavljen večinoma iz dolgih kadrov – v katerih kamera "iz roke" beleži fotografije in reprodukcije v zgodovinskih knjigah, ali pa se zadržuje na teksturah kože, oblačil in na vzorcih, ki jih nudijo pejzaži velemera – in neskončnih monologov, v katerih se zgodba indijskega ogrinjala izmenjuje z osebno zgodbo arheologa, ki mu sledi na potovanju skozi zgodovino. Na poti, ki jo znanstvenik označi za "črto svetlobe, ki reže skozi čas". Ogrinjalo naj bi se "pojavaljalo" predvsem v usodnih trenutkih zgodovine – njegova zgodba je zgodba o "zavojevanjih in nadvladanju" –, v trenutkih, ko se je le-ta dogajala v svojih najbolj krvavih poglavjih, katerih neizprosna logika je vselej pomenila izbris nešteti – individualnih – zgodovin. Fantomski kos tkanine naj bi se po pričevanju tistih, ki so ga imeli priložnost videti, ponašal z "nenavadnimi barvami in skrivnostnimi, vznemirljivimi vzorci", kar priča, da je zgodba ogrinjala tudi zgodba, ki jo izpričuje simbolika ornamentov, s katerimi je okrašeno, saj naj bi bilo iz ohranjenih fragmentov zapisane in upodobljene zgodovine očitno, da pripoveduje historiat starodavnega indijskega plemena. Vendar pa predmeta obravnave nista videla ne arheolog ne režiser, kar pomeni, da bo brez njegove podobe ostal tudi gledalec.

Kot protitežje za "prikrajsanje" podobe objekta želje nam Kramer ponudi podobo najbolj usodnega trenutka v osebni zgodovini posameznika – podobo smrti. Njegova žena umre za posledicami prometne nesreče, znanstvenik pa zato, ker se v obsedenosti z novimi odkritji o "potovanju" ogrinjala ne zmeni za znamenja bolezní. (Ali morda zaradi prekletstva, ki ga ogrinjalo nosi s seboj?) Celoten film se tako odvija na ravneh dveh govoric: govorici mi(s)tičnih simbolov davnine je protipostavljana simbolna govorica medčloveške komunikacije – govorica rok, obrazov, pogledov... Vmes, v rezih med prvo in drugo, pa se prelivajo podobe vode; interpunkcija, ki ima povsem samosvojo estetsko in simbolno raven. V estetskem smislu ima pomen, kakršnega imajo "standardne" oblike filmskih prehodov, kot so zatemnitev, preliv, *black-out*, presvetlitev idr., v simbolnem pa pomen "odprtosti za videnje", o čemer smo govorili na začetku pričujočega zapisa. Le-to bržkone podčrtava tudi zaključni kader, v katerem se s pomočjo optičnega efekta gladina vode iz zrcalne površine spreminja v vizualni ornament. Gladina, ki ni več sposobna odsevati, postaja abstraktni vzorec, s čimer se odpira mesto za – gledalčevo – interpretacijo, hkrati pa se v svoji abstraktnosti enači s simboliko ornamentov, iz katerih naj bi bila sestavljana "zgodba" na ogrinjalu, ki je prav tako odprta za takšen ali drugačen "pogled" na zgodovino. Toda v "podobi vode" je mogoče zaslediti vsaj še eno, morebiti celo njeno najbolj pomembno vlogo. Če se je sprva zdelo, da je film strukturno podrejen razvejanosti krošnje drevesa, je na koncu jasno, da gre tudi v tem primeru za dvojno strukturiranost oziroma za dve vzporedni metaforični liniji, ki pripovedujeta o dvojnostni naravi individualnega in univerzalnega. Prisposobi drevesa je namreč sopostavljena metafora kroženja vode... – poti in postajanja, v katerem iz kapljic nastane ocean. Če ta hip pustimo ob strani pomen, ki ga ima fenomen vode za filmsko umetnost in njeno teorijo – "Podoba /.../ je ves svet, ki se zrcali v kaplji vode..." (Tarkovski) – in se osredotočimo na onega, ki ga ima v razmerju do časa, nam bodo morebiti bolj očitne tiste težnje, za katere se zdi, da jih Kramer, v maniri zahteve po naporu, ki ga terja od gledalca, celo bolj prikriva, kot razkriva. Pogled iz takšne perspektive namreč pripelje do misli, da osrednja obsesija filma ni ogrinjalo, pač pa smrt. Smrt se zdi tako pomembna, da se je Kramer sploh ne

obotavlja "upodobiti". In to z neverjetno imanenco (pris)podob, ki do potankosti sledijo strukturni napetosti filma: insert izmaličenega obraza režiserjeve žene, ki zlagoma odpre oči. Rez. Veliki plan monitorja kardiografarja, kjer bleščeča točka, ki naj bi beležila utrip, v ravni črti šviga od leve proti desni. Rez. Total gladine reke, ki s svojim tokom guba robove med temnimi odsevi bregov in svetlo ploskvijo neba med njimi, njeno daljavo pa zapira lok mostu. Rez. Voda je prisposodbično prisotna tudi v trenutku znanstvenikove smrti. Ko njegov duh "zapusti telo", se pogled kamere zaustavi na dežnih kapljah, drsečih po zelenem in padajočih na odpadlo, trohneče listje... In sekvence, ko se pokojna žena prikazuje režiserju, so najpogostejše "pospremljene" s podobo vode. Še posebej je njen pomen poudarjen v prvem "videnju", ko ženin obraz zažari iz globine reke, od koder pojasnjuje, kako "težak prehod je med življenjem in smrtjo oziroma med smrtjo in življenjem potem". Smrt torej za Kramerja ni konec, nič, izbris, temveč prehod v druge razsežnosti, "na drugi breg" – onstran merljivega in merjenega časa. In prav zato se dozdeva, da je voda ključnega pomena. Kajti v mnogoznačnosti svoje simbolike – nikakor se ne smemo omejiti samo na predstavo toka – dopolnjuje podobe, ki obravnavajo naravo časa. Tako linearnega kakor izvirnega časa, tistega, v katerem vidi sodobna teorija eno bistvenih lastnosti, ki je zaznamovala podobo pomembnega dela filmske ustvarjalnosti. Gre za zasnovo podobe-kristala, v kateri se "neprestano izmenjujeta dve njeni različni, konstitutivni podobi, aktualna podoba sedanjosti, ki mineva, in virtualna podoba preteklosti, ki se ohranja." (Deleuze) Od tod bržkone izvira princip podvajanja, ki ga pojmujeemo za temeljno vodilo *Plašča*, ki je, kot vidimo, v neposredni korespondenci s tendencami v sodobni teoriji tako fikcionalnega kakor nefikcionalnega filma. Očitno je Kramer sam na najboljši način pokazal, kako "v praksi" izgleda nepriznavanje razlike med dokumentarnim in igranim filmom. •

Film leta:

Plašč (*Le manteau*, 1996, Francija), Robert Kramer

Ostali filmi: (ne po vrednostnem, pač pa po abecednem redu)

Idioti (*Idioterne*, 1998, Danska), Lars von Trier

Irma Vep (1996, Francija), Olivier Assayas

Luknja, Tsai Ming-liang

Ognjemet, Takeshi Kitano

Praznovanje, Thomas Vinterberg

Razmetane postelje (*Unmade Beds*, 1997, VB/ZDA),

Nicholas Barker

Sam proti vsem, Gaspar Noé

Sreda (*Sreda*, 1996, Rusija), Victor Kossakovsky

Življenje, kot ga sanjajo angeli (*La vie revee des anges*, 1998, Francija), Erick Zonca

Spomniti pa se zdi potrebno še na filmska "dogodka leta":

- retrospektivo Abbasa Kiarostamija v organizaciji Slovenske kinoteke (spomladi) in LIFFa (jeseni)

- "rojstvo" projekta D-Day: dan za dokumentarec pod taktirko Koena Van Daelea, ob pomoči Zavoda za odprto družbo Slovenije, v sodelovanju z Open Society Network Programs - Soros Documentary Fund (New York) in Slovenske kinoteke kot izvršnega producenta.

* Pričujočo misel lahko dopolnimo še z naslednjo: "Da ljudje razlikujejo med dokumentarnim in igranim filmom, je odvisno od načina, kako ga vidijo."

Vsi navedki razmišljanj Roberta Kramerja so povzeti po intervjujih, ki sta ju v času njegovega gostovanja na *Ekranovi* Jesenski filmski šoli '98 v Ljubljani z njim posnela Mateja Valentinčič za *Razglede* (št. 21/1124, 1998) in Koen Van Daele za *Ekran* (št. 9,10/1998).

tsai ming-liang: **luknja**

denis valič

Zakaj pravzaprav *Luknja* in zakaj ne, naprimer, *Jesenska zgodba* (*Conte d'automne*) ali pa *Sue*, ki se prav tako nahajata med mojimi najboljšimi filmi leta? Absolutnega zmagovalca lanskega filmskega leta ne morem in nočem izbrati, saj je bilo to nadpovprečno bogato z odličnimi filmi, a hkrati – vsaj po mojem mnenju – ni prineslo dela, mojstrovine, ki bi izrazito izstopala od ostalih. Po drugi strani pa prav tako nisem prav veliki pristaš "športnih" razvrščanj za vsako ceno, čeprav, to moram priznati, lahko imajo nek šarm (predvsem če jih ne jemlješ preresno). In zato Tsai Ming-liangov film *Luknja* – kljub temu, da sem ga kot edinega izbral za to rubriko – tudi ni, ne more biti, ta najboljši, temveč "zgolj" eden izmed. Seveda mu s to določitvijo nočem zmanjšati pomena, saj mu, po drugi strani, tudi dejstvo, da sem ga izbral v primerjavi z ostalimi, ničesar ne dodaja. Izboru Tsai Ming-liangovega filma je namreč botrovalo predvsem dejstvo, da sem njegovo delo, pravzaprav kar celotni celovečerni opus, z velikim zadovoljstvom spoznal šele letos – retrospektivo, ki je bila predstavljena v okviru Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala, bi lahko proglasil za svoj filmski dogodek leta –, medtem ko sem, naprimer, od Rohmerja preprosto pričakoval dober film (vprašanje je bilo samo, kako dober). In nenazadnje seveda tudi to, da sem *Luknja* – prav z možnostjo celostnega vpogleda v razvoj njegove filmske poetike – sprejel kot njegovo najbolj navdušujočo stvaritev. Kar je na nek način presenetljivo.

Film je namreč nastal po naročilu televizijske postaje Arte, ki je pred kakšnim letom ali več začela vabiti predvsem mlade, še ne povsem uveljavljene režiserje (a ne izključno, saj je med njimi, naprimer, tudi Hal Hartley) k sodelovanju v svojem projektu v počastitev novega tisočletja *Leto 2000, kot ga vidijo...* (2000 vu par...). Filmi te serije so v prvi vrsti namenjeni televizijskemu predvajanju (čeprav so vsi, vsaj na festivalih, doživeli tudi svojo kinematografsko predstavitev), kar povleče za sabo določene posledice: njihov budget je omejen, prav tako pa je na dobro uro omejena tudi dolžina filma. Torej, vsekakor dobra priložnost, da se posname nov, če se le da, dober film ter se z njim poskuša prepričati morebitne producente v smiselno vlaganje v "ta pravi" projekt, a nikakor ne teren, na katerem bi bilo moč eksperimentirati in iskati nove poti v razvoju lastne poetike. Toda čeprav ima tudi *Luknja* v produkcijskem pogledu

značaj malega, nepretencioznega filma, je Tsai Ming-liang očitno menil drugače. In zakaj pravzaprav ne bi, saj so bili njegovi predhodni filmi prav tako omejeni na tisti, zanj očitno povsem zadostni minimum: nekaj igralcev, soba ali dve, stopnišče oziroma hodnik, poplava, morda še motor in film se lahko začne.

Na tem mestu je potrebno opozoriti, da obstajata dve verziji *Luknje*, krajša televizijska in slabe pol ure daljša kinematografska. A razlika med njima je pravzaprav "le" v tem, da je Tsai Ming-liang moral (naknadno, zaradi prej omenjenih omejitev, kar je povsem očitno) v televizijski verziji – za njegove fane žal, televizijski gledalci pa bodo verjetno kar veseli – z izrezom in skrajšanjem nekaterih kadrov bistveno pospešiti zanj tako značilni počasni ritem. Zato premika glede na predhodna dela ne gre iskati v tem, vsiljenem elementu, pač pa se ta zgodi z vstopom nečesa, kar je tuje univerzumu, ki ga je Tsai Ming-liang ustvaril s svojimi deli. Lahko bi rekli, da je vanj vsadil virus, da ga je okužil. A ne s klico smrti, temveč s klico življenja, emocij: sreče, veselja, upanja, skorajda euforije. In ta okužba je v *Luknji* celo dvojna: na ravni zgodbe in na ravni forme.

Film se začne v zadnjih dneh leta 1999, ko po Tajvanu razsaja epidemija, imenovana "tajvanska vročica". Virus se prenaša predvsem preko stika z okuženo vodo, in te je Tsai Ming-liangovih filmih vedno dovolj, človeka pa spremeni v "insekta": groza ga je svetlobe, odprtih prostorov, predvsem pa ljudi, zato se poskuša zateči v najtemnejši kot, skriti pred njimi. V novo tisočletje vstopamo torej pod grožnjo dehumanizacije oziroma popolne alienacije, grožnjo izgube vsakršnega kontakta z drugim. Temo alienacije, lahko bi rekli osrednjo temo vseh njegovih filmov, je Tsai Ming-liang v svojem opusu vse bolj zaostroval in jo v *Luknji* pripeljal do točke, kjer se je moral odločiti, pokazati ali izhod, rešitev, upanje za njegove junake še obstaja. Do sedaj so vsi poskusi kontakta – naprimer med moškim in žensko v filmu *Živela ljubezen!* (*Aiqing wansui*, 1994) ali med očetom in sinom v *Reki* (*He liu*, 1997) – na koncu vedno spodleteli, zato neke izrazito pozitivne vizije ni bilo pričakovati. Predvsem pa ne jasnega zaključka, razrešitve situacije, saj so vsi njegovi predhodni filmi ostali odprti, brez definitivnega odgovora. In prav to izogibanje končni razrešitvi neke situacije, zapleta – če o zapletu pri Tsai Ming-liangu sploh lahko govorimo – je bilo nakakšen zaščitni znak, ena izmed temeljnih karakteristik njegovih del, zato deluje *Luknja* s svojim jasnim in optimističnim odgovorom kot popolno presenečenje.

Skratka, imamo njega in njo. Oba obsesivno molčeča in osamljena, begajoča med tistim zunaj in stanovanjem kot končnim in najvarnejšim zatočiščem. Njuni stanovanji v stolpnici sta eno nad drugim, a drug za drugega ne vesta. Nočeta vedeti oziroma o možnosti stika sploh ne razmišljata. Toda nenadoma se pojavi luknja, s katero se zanju povsem nepričakovano in brutalno njun svet, njuna intima odpre nekomu drugemu. Prvi reakciji sta seveda groza in gnus (njen krik in njegovo bruhanje v luknjo). Toda s časom postaja luknja vse bolj privlačna, domača, celo erotična (njegovo vtikanje, potiskanje noge skozi njo), možnost, še več, želja, pa čeprav večinoma prikrita, dejanskega kontakta med njima pa vse bolj prisotna. In ko se že zdi, da do njega vseeno nikoli ne bo prišlo – ko on na njen jasni namig ne odgovori in ko se zdi, da je tudi ona podlegla "tajvanjski vročici" – pa se ta, skoraj

čudežno, dogodi. "Tajvanska vročica" se izkaže le za stanje duha, kateremu je še vedno moč ubežati (njo prikličie nazaj njegova prva jasna, konkretna reakcija na njen obstoj – s histeričnim jokom izražena žalost ob misli, da jo je dokončno izgubil).

Želja po zblizanju z nekom in v končni konsekvenci tudi njena uresničitev je seveda emocionalno nabita. Toda kako pasivnim, brezizraznim, trdovratno molčečim junakom vdahniti čustva, predvsem pa, kako jim omogočiti izražanje čustev? Moral bi jih spremeniti, se jim na nek način odpovedati, izstopiti iz univerzuma, ki ga je tako fascinanto ustvaril. Izhodišče, ki si ga je zastavil pri svojem delu, to je zaostritev teme alienacije, imamentne njegovemu opusu, mu te spremembe seveda ni dovoljevalo že na samem začetku filma. V teku filma bi torej moral izvesti vratolomni dramaturški obrat, ki pa bi bil zanj skrajno nenavaden, povsem tuj njegovi avtorski poetiki. Že zaradi tega, kar pa bi se ob neuspešni in neprepričljivi argumentaciji obrata le še stopnjevalo, bi ta deloval vsaj smešno.

Tsai Ming-liang tega seveda ne stori. Celo nasprotno, nekatere svoje predhodne postopke je še bolj radikaliziral: zapleta skorajda ni, prav tako tudi dramaturškega stopnjevanja, osebe so morda še bolj neme kot sicer, kamera še vztrajnejša v dolgih planih-sekvencah. Kako torej v ta svet vdrejo, dobesedno, čustva, euforija in patos? Skozi glasbeno komedijo! Če je Tsai Ming-liang v vseh svojih predhodnih delih na ravni vsebine ustvarjal dinamiko, nekakšen antagonizem (ki sicer nikoli ni našel svojega izteka) s kontrastiranjem dveh nasprotnih polov neke stvari – naprimer feminilni-mačistični moški v *Živela ljubezen!* ali tradicionalna-sodobna medicina v *Reki* –, pa je v *Luknji* ta princip prenesel na formalno raven. Film je cepil na dva žanra oziroma lahko bi rekli, da je v svoj privilegirani žanr, dramo, vsadil virus glasbene komedije. In tako ta nenapovedano prihaja na površje, z njo pa čustva, ki se manifestirajo v petju in plesu. Pri tem pa je najbolj navdušujoče to, da je Tsai Ming-liangu uspelo te erupcije nekega drugega žanra povsem koherentno – predvsem z delom kamere, čeprav tudi z uporabo istih igralcev in prostorov – vključiti v film kot celoto, hkrati pa z njimi ponuditi tudi optimistično vizijo prihodnosti. •

Film leta:

Luknja, Tsai Ming-liang

Ostali:

(po abecednem vrstnem redu):

Jesenska pripoved, Eric Rohmer

Okus po češnji (*T'am-e guilass*, 1997, Iran),

Abbas Kiarostami

Praznovanje, Thomas Vinterberg

Sod smodnika (*Bure baruta*, 1998, Jugoslavija),

Goran Paskaljević

Sue (1997, ZDA), Amos Kollek

zelo blizu temu pa vsaj še:

Vrt dobrega in zla, Clint Eastwood

Sam proti vsem, Gaspar Noé

Tišina (*Le silence*, 1998, Iran/Tadžikistan/Francija),

Mohsen Makhmalbaf

Življenje kot ga sanjajo angeli, Erick Zonca

emir kusturica: črna mačka, beli mačkon lars von trier: idioti



Črna mačka, beli mačkon

Idioti



zdenko vrdlovec

Črna mačka, beli mačkon

Kot scenarist je v najavni špici sicer napisan Goran Mihić, vendar bi to prav lahko bila tudi avtorja stripov o Alanu Fordu, ne glede na to, da se film Emirja Kusturice dogaja med Cigani, in to pravimi, "naturščiki", saj je med njimi le malo poklicnih igralcev. Če je torej videti, da se scenarij napaja ob grotesknem in ciničnem stripovskem humorju, pa se obenem zdi, kot da *Črna mačka, beli mačkon* sploh ne pozna scenarija kot vnaprej premišljene in napisane kombinacije dogodkov in oseb. Kar z drugimi besedami pomeni, da je to eden tistih redkih filmov, ki so videti bolj režirani kot pa (vneprej) napisani. Od tod vtis, kot da se je vse dogajalo na snemanju in bilo prepuščeno muhavostim in gagom popolnoma naključnega dogajanja. Skratka, "iracionalno", kot je le mogoče. Nikoli ne moreš predvideti, kaj se bo zgodilo v naslednjem trenutku, kaj šele v naslednjem kadru; in v posameznem kadru skoraj nikoli ne vidiš samo protagoniste, postavljene v neko okolje, marveč je večina slik kot brez središča, podobe utripajo na vsakem

centimetru svoje površine in v njih ni nobene hierarhije med figuranti in dogodki – živali (gosi, svinja, mački) in predmeti (hladilnik, štor, telefonski drog itn.) so tako pomembni kot ljudje; prestreljen debeluh, viseč na vrhu dvignjene zapornice, tako komičen kot svinja, ki gloda zapuščen avto, in kraja bencina na vlaku tako polna peripetij kot ciganska poroka.

V nekem prizoru ciganska "baka" (prav tista iz **Doma za obešanje**) naroča vnukinji, ki pleše pred televizorjem, naj zalije telefonski drog, medtem sama telefonira po mobitelu ... Da, modernost in arhaizem v enem zamahu, to je tukaj videti kot nekakšen režijski princip. Vendar še zdaleč ne v stilu igračkanj, ko se nekdo iz sodobnosti znajde v preteklosti ali kdo iz preteklosti v sodobnosti. Dokler so na svetu Cigani, vsaj kusturičevski film ne potrebuje takšnih časovnih potovanj. Cigani so neke vrste "večni arhaizem", ki se znajde v vsakem času, ne da bi se kaj (vsekakor pa ne bistveno) spremenil. Časi se spreminjajo, toda Cigani se ne. Toliko slabše za čase, kajti Cigani imajo vsekakor več od njih, kot pa ima neka doba od Ciganov. In razen tega so časi minljivi, Cigani pa ne: v filmu umreta kar dva starca, ki ju dajo dobesedno "na hladno" (pod kocke ledu), a to nič ne pomaga, saj pravočasno ponovno oživita in spravita stvari v red. Skratka, Cigani so nosilci kusturičevskega "nadrealizma", ki pa tukaj nima toliko opraviti s sanjami, kot pa z burleskno prakso deliričnih gagov. Burleskni gagi so nenavadna uporaba navadnih stvari, denimo takšna, kot jo vidimo pri Dadanu, ki se ves pomazan s stranišnim blatom briše z živo gosko. Nič manj ni burlesken način, kako Cigani ravnaajo z dobrinami in tehnikami sodobne civilizacije (od droge do mobitela). Včasih celo dobimo vtis, kot da je ta civilizacija že propadla in izginila, ostalo pa je le nekaj njenih rekvizitov, ki jih je cigansko pleme – najbrž je edino preživelo – našlo na svojem rečnem bregu: resda tam včasih pristanejo tudi kakšni Rusi, ampak ti opeharijo celo Cigane, kar pomeni, da so vsaj tako trdoživi kot oni, medtem ko je ves preostali svet kot nekakšen privid na ladji, ki je mogoče samo Noetova barka. Ampak vseeno ne gre za etnologijo ciganskega "plemena" in še manj za "postapokaliptično" meditacijo. To je predvsem obešenjaška komedija, ki niti za trenutek ne mine brez kakega preobrata ali "odštekanega" gaga, navdušujoča za gledalce, verjetno še toliko bolj, ker jih niti najmanj ne zadeva.

Idioti

Film je že od samega začetka produciral in predpostavljal svojega "idiota": najprej so bili to tisti legendarni gledalci "prve filmske predstave na svetu", ki so – kot prve žrtve perspektive in gibljivih podob – začeli bežati iz dvorane oziroma pariškega Grand Cafēja, prepričani, da bo vlak, ki je na platnu pripeljal na postajo La Ciotat, zapeljal proti njim in jih "povozil". Potem so se ti gledalci preselili na samo filmsko platno, kjer pa so imeli enako vlogo "naivnežev" ali "lahkovernežev", ki nasedejo filmski iluziji oziroma jo vzamejo zares. Ti gledalci so neke vrste "notranji idioti" filma in nič manj kot njegov notranji pogoj: prek njih film manifestira svojo iluzionistično moč, ki je domnevno tolikšna, da ga je mogoče zamenjati za samo realnost; in "lahkoverneži" ali "filmski idioti" so tako rekoč idealni filmski gledalci, ki brez zadržka ali "kritične distance" sprejemajo njegovo simulacijo realnosti.

V zgodovini filma jih lahko najdemo veliko, od Busterja Keatona, ki je (v *Sherlocku jr.*, 1924) znal

poljubiti svojo zaročenko šele potem, ko je na platnu videl ljubezenski prizor, do Petra Sellersa v **Dobrodošli, gospod Chance** (*Being There*, 1979, Hal Ashby) in seveda tega filma Larsa von Trierja. V njem se takšen "lahkovernež" pojavi že v uvodni sekvenci v restavraciji, seveda pa to ni tisti idiot, ki se pri mizi tako obupno in gnusno baše, marveč gostja, ki se mu pusti tako pohlevno odvreči iz restavracije. "Filmski idiot" pač ni ta, ki igra idiota, marveč tisti, ki njegovi igri verjame oziroma ji nasede. Ampak stvar ni tako enostavna, Trierjevi *Idioti* so veliko bolj kompleksni, domiselni, paradoksn in izzivalni. Na neki način so tako "nedoločljivi", kot je norost sama. Ženska, gostja iz restavracije, ki je nasedla idiotskemu obnašanju dveh tipov, se najprej zgraža, ko odkrije, da skupina mladih samo hlini hendikepirane in idiote, medtem ko je bila sama v resnici na robu norosti; toda na koncu, ko jih zapuša, jim prizna, da je v tej "idiotski komuni" preživela "najlepše trenutke svojega življenja". Mar je torej simulacija norosti vendarle lahko "terapija" za norost? Predvsem pa – ali je norost sploh mogoče "nekaznovano" simulirati? Sicer pa že to predpostavlja neko "latentno norost", ki si jo je Trierjeva skupina očitno namenila "povnanjiti". Na različne načine seveda, emblematična pa se mi zdita dva: tisti, ki s prizorom v reklamni agenciji kaže na neko obliko etabliiranega oziroma komercialnega idiotizma, in tisti, ki "igro z norostjo" preseneti z "realnim" norosti, kot se zgodi v primeru samega guruja skupine, ki v nekem trenutku čisto ponori in začne normalne sosede, ki hočejo mir pred temi "norci", zmerjati s fašisti. •

Filma leta:

Črna mačka, beli mačkon, Emir Kusturica
Idioti, Lars von Trier

Ostali:

Praznovanje, Thomas Vinterberg)
Stara pesem (*On connaît la chanson*, 1997, Francija), Alain Resnais
Irma Vep, Olivier Assayas
Življenje je lepo (*La vita è bella*, 1998, Italija), Roberto Benigni

lars von trier: idioti



PRELOM Z NOVIM IN DRUGIMI FILMSKIMI VALOVI

Dogma '95 obljublja, kar so pred njo obljubljali mnogi. Italijanski neorealizem, brazilski *cinema novo*, francoski *nouvelle vague* in za njim evropski novi val so filmu, z različnimi oblikovnimi postopki, vračali tisto, čemur Dogma pravi nedolžnost. Dogmina pravila so še en poizkus cineastov, da bi film izvil iz hollywoodskega modela, kot so temu rekli novovalovci, iz kinematografskega iluzionizma, kot pravi Dogma¹, iz tistega torej, kar je Noël Burch poimenoval institucionalni način reprezentacije. Da bi ga vrnil v stanje nedolžnosti. Von Trierjeva in Vinterbergova zaobljuba nedolžnosti, kljub moralističnemu zvenu besede, (ali sta Dogma mislila resno, je povsem nepomembno, a o tem spodaj), ni vrnitev v čas pred Hollywoodom, ni vrnitev lokomotive bratov Lumière, ob kateri se je takratnim gledalcem zdelo, da bo zapeljala naravnost vanje. Ko bi bilo tako, bi Dogma ne bila potrebna – dovolj bi bilo najti fiktivno skupnost Zemljanov, ki še ni slišala za film. Dogma 95 predpisuje pravila delanja filmov za nas.

Če ima nedolžnost, h kateri se Vinterberg in von Trier zaobljubljata v Dogmi, kakršnokoli paralelo v zgodovini filma, jo ima v filmskih kolutih, na katere so snemali posamezne boksarske runde. Te kolute so si gledalci enega za drugim ogledovali skozi luknje kinetoscopa, leta 1897 pa so jih sestavili v pravi 15-minutni film. Za ljudi, ki niso poznali pomena rund, ki niso poznali pravil boksa, skrivnosti taktike in strategije, je bil to le niz izmenjave udarcev, ki se ponavljajo vedno znova, do končnega knock outa, če je do tega sploh prišlo. Nasprotno je bil, za ljudi, ki so poznali pravila boksa, to pravi narativni film, film, v katerem so se od prizora do prizora stopnjevali napetost, pričakovanje, suspenz. Drug primer, ki ga navaja Burch², so bile številne inačice Pasijona, ki so jih snemali v Evropi in Ameriki med leti 1897 in 1907 – nizi teatralnih *tableaux vivants*, ki so dosegali za tisti čas rekordne dolžine tudi do trideset minut in več. Burcheva razlaga dejstva, da se v filmskem pripovedništvu najprej uveljavi prav ta zgodba, je, da je bila zgodba Pasijona skoraj univerzalno znana. In narobe, posamezne epizode, sestavljene iz teatralnih *tableaux vivants*, bi bile – za gledalce, ki bi ne poznali osnov krščanstva – povsem brez narativnega pomena.

Enako je z Vinterbergovim **Praznovanjem**: film je eno samo monotono kroženje enih in istih oseb po neki staromodno urejeni zgradbi. Njegova šokantnost se oblikuje v stiku z gledalci, ki pripadamo civilizaciji, kjer incest velja za zločin. Vendar ni najbolj presunljiv v pritrjevanju pravilom, ki tako ali tako veljajo, za nas enako kot za ljudi v filmu incest = zločin. Prav in zares je presunljiv na točki, kjer temu, kar velja, postavi kontrast, rasistično pesem, ki jo vsi prisotni znajo zapeti na pamet. In spet je to kontrast zgolj v odnosu do nas, v situaciji, ko mi v dvorani predpostavljamo, da tako kot mi tudi pevci na platnu pripadajo civilizaciji, ki načelno obsoja rasizem. Vir nelagodja je seveda prav odločilna vloga publike v dvorani – namreč občutek, da bi bilo lahko tudi narobe, in bi ljudje v dvorani peli zraven.

Nedolžnost, h kateri se v Dogmi zaobljubljata von Trier in Vinterberg, torej ni vračanje k prvotnemu filmu kot neke vrste izgubljenemu raj, čeprav gledalce dejansko postavlja v neko davno pozabljeno stanje, v situacijo, ko lokomotiva sicer ne more zgrmeti v dvorano, pa vendar se nas tisto na platnu tiče onkraj zakonov diegeze. Dogmatika filmu vračata odprto strukturo. Nasproti filmu iluzionizma, filmu, za katerega je dovolj poznavanje notranjih pravil diegeze, postavlja film, ki anticipira prostor zunaj polja, *hors-champ*. Enako kot novovalovci in njihovi teoretiki³, le da je bil zanje prostor zunaj polja prostor produkcije, pogojev reprezentacije, t.i. "izvržena", "potlačena scena dela". Dogma gre dlje. Ne omejuje se na probleme delanja filma, kot njena – konstitutivna – zunanost polja funkcionira sama sodobna družba, njena aktualna "dogma", politična korektnost, ki v tej interakciji zgubi avro tolerantnosti, kar od nje ostane, je nova vljudnostna forma, simptom neke temeljne netolerantnosti. Seveda "družba" kot filmska "zunanost polja" ni nikakršen izum, prej tautologija, svojevrsten izum je, vsaj za področje filma, način, kako se Dogmatika kot filmarja postavlja v aktivno razmerje do družbe: namreč tako, da v konstitutivni element svojih filmov interpelirata (družbene, kulturne predstave in pričakovanja) gledalk(e) in gledalce(v). V tem sta Dogmatika veliko bliže konceptu interaktivnosti, kot so ga razvili v polju likovnih umetnosti, kot "novovalovskim" filmskim teoretikom. Slednji v konceptu prostora zunaj polja seveda niso koncentrirali samo refleksije delanja filma, temveč tudi "kritiko vladajoče ideologije". Zato gre Dogma zgolj z ene strani dlje od njih. Z druge je veliko prekratka. Kritičen odnos do "družbe" (ki je zgolj deskriptiven pojem), je z vidika kritike "vladajoče ideologije" (ki je analitičen koncept) naiven in moralističen. To se zdi še zlasti očitno ob von Trierjevih *Idiotih* – prav ta ambivalentnost *Idiotov*, ki občinstvu, zlasti kritikom ne pusti, da bi se predali "saj ni res,... pa vendar" formuli utajitve, je eden od razlogov, zakaj so prav *Idioti*, ne pa *Praznovanje*, film leta. Ali so *Idioti* velik film ali zgolj slaba šala danskega

ekscentrika; ali je Dogma 95 avtorski manifest ali zgolj retorična gesta, vse te dvome seveda vzpodbujajo tako podatki o fobijah in podobnih "norostih" iz von Trierjeve osebne biografije kot njegov opus, v katerem bi težko našli kontinuiteto, kaj šele avtorsko poetiko. Predvsem pa je to učinek filma samega. *Idioti* so past, past za gledalce, zlasti kritike, ki pričakujejo avtorsko poetiko, subjektivno voljo, individualno gesto, avtorja. In s tem, veliko bolj očitno kot *Praznovanje*, udejanjajo tisto, s čimer Dogma postavlja nove temelje transformaciji kodov in konvencij institucionalnega načina reprezentacije, hollywoodizma, iluzionizma. To je projekt – nikakor ne izvršena gesta – ukinitve avtorja.

Nouvelle vague in drugi valovi novega filma niso imeli manifesta, teorija je prišla za filmi, a tudi teoretiki, ki so desetletja kasneje postavljali teorijo, so enako kot filmarji stavili na avtorja. Temeljni zastavek dekonstrukcije institucionalnega načina reprezentacije je bil koncept avtorskega filma. Kot strategija filmarjev je bila to (glede na zgodovinske okoliščine, studijski sistem delanja filmov) gotovo kredibilna gesta, glede teoretikov pa to ni tako zelo samoumevno. Pravzaprav je ravno narobe. Teoretsko je koncepcija avtorskega filma nevzdržna, in to ne s stališča neke druge, tuje teorije, temveč prav s stališča teorij, ki so jih razvijali "novovalovci". Koncept nezavednega, teorija ideološke interpelacije (ki interpelira individuum v subjekte), teza, da je človek moderna iznajdba, ki izginja – skupna točka sicer raznovrstnih teoretskih tokov in avtorjev je bila kritika subjekta. Tudi, najbolj, v posegih onkraj meja discipline, v zunajost polja: kritika družbe, takrat kritika "meščanske ideologije", je bila kritika "ideologije subjekta". Tako je bilo tudi v filmski teoriji, ki je kritiko hollywoodizma zasnovala na očitku, da je to sistem, ki ohranja "meščansko ideologijo" s tem, ko ohranja "idealizem subjekta". Eden ključnih avtorjev "novovalovske" filmske teorije, Jean-Louis Baudry, je na osnovi kritike "ideologije subjekta" postavil svoja temeljna koncepta, koncept dispozitiva in koncept dvojne identifikacije. Njegova teza, da "idealizem subjekta" ohranja kar filmska kamera sama, je bila najbolj sporna, na njej zasnovane koncepcije so obveljale za najbolj naivne, koncept avtorskega filma pa, nasprotno, za najbolj perspektivnega. En sam tekst v tej teoretski tradiciji je konsekventno izpeljal kritiko subjekta v tezo, da je temeljna institucija "idealizma subjekta" prav ideja avtorstva. To je zgodovinska študija Bernarda Edelmana *Le droit saisi par la photographie*. Edelman je analiziral zgodnje rabe fotografije in pokazal, kako je fotografija veljala za delo narave, svetlobe, fotografske naprave, pri fotografskih portretih celo delo portretirane osebe. Ideja fotografije kot avtorskega dela fotografa – avtorja se je pod neznanskimi pritiski in velikimi odpori oblikovala skozi 19. stoletje. Med vsemi besedili te tradicije je Edelmanova študija ostala najmanj brana, najmanj citirana in najmanj prevajana⁴.

Kritika subjekta se je – vsaj od 19. stoletja dalje, ko jo je vzpodbujal tudi razvoj tehnologij, npr. fotografije – razvijala drugje. Antropolog Marcel Mauss je npr. podvomil v individualno psihologijo, Levi-Strauss je v spremnem besedilu k Maussovim zbranim delom naravnost zapisal, "če smo natančni, se namreč alienira tisti, za katerega pravimo, da je zdrave pameti"⁵. Ker je v sodobnih družbah pač tako, da tisti, ki so zdrave pameti, živijo na svobodi, tisti, ki niso, pa so ne le oropani življenja na svobodi, temveč tudi brez priznane osebne avtonomije, je pomen poudarka Levi-Strausskega jasen. Pogoj osebne svobode je prav odtujitev – podrejanje je pogoj avtonomije. Natanko tako osebno avtonomijo definira tudi Dogma 95, po kateri je bil "Avtorski koncept (...) nič drugega kot buržoazni romantizem od samega začetka dalje in kot tak...lažen" in ki iluzionizmu ne zoperstavlja resnice, temveč "neizpodbitno serijo pravil". Dogma torej, ne manifest. In *Idioti*. Michel Foucault, ki je zapisal, da je človek relativno nova iznajdba, ki bo izginila, kakor hitro bo vednost odkrila novo obliko, je tudi analiziral zgodovino norosti. "V zgodovini je treba znova najti to ničelno točko zgodovine norosti, kjer je norost nediferencirana izkušnja, ki še ni ločena od ločitve same," pravi na začetku tega dela⁶. Lars von Trier v *Idiotih* vzpostavi podobno

daneshko le simulacija, simulacija, ki jo vzpostavlja niz jasno določenih pravil. Na strani filmske diegeze so to pravila, ki jih morajo upoštevati domnevno razumni ljudje, ko se izdajajo za idiote. Na strani občinstva so to naša enako neomajna verovanja, pričakovanja in predstave, ki jih določa dejstvo, da živimo v družbi, ki temelji na ločitvi razuma od norosti, v kateri razum norost definira kot bolezen in jo iz družbe izključi. Film teče ob predpostavki, da gledalke in gledalci vemo, kaj je norost, in da poznamo načine njene izključitve, slednjič pa to vendar tudi uprizori. Karen, nekakšna rdeča nit, ki ves film niha med razumom in norostjo, proti koncu pride domov, kjer se izkaže, da je izgubila otroka, da ima torej, za razliko od ostalih, "racionalen" razlog biti "nora". Ko se slednjič odloči pristati na idiotizem in odigra idiota kar v svojem domačem okolju, družini, je to en tak *happy end*, uspeh, triumf idiotizma. In ko ji mož potem mrtvo hladno prisoli kľofuto, je to videti pretirano in patetično, na tej točki film pade v napihnjeno melodramatiko, ki jo kvečjemu lahko primerjamo z *Lomom valov* (*Breaking the Waves*, 1996).

In res imata Karen in Beth iz *Loma valov* veliko skupnega. Tudi Bethina "norost" je "razumljiva", tudi ona zavrne kode družbene skupine, ki ji pripada, da bi se podredila nekim drugim pravilom, tu pravilom nadnaravnega – res, da Beth prav zgledno učinkovito doseže, kar hoče, njena žrtev oživi moža, a njena avtonomna individualna odločitev v svetu "razuma", kjer edino lahko ima tak pomen, zaradi te učinkovitosti ostane še bolj "nerazumna", idiotska, "nora". Tako kot Karen – karkoli stori, ali ostane doma ali gre proč, v družbenem okolju to ne bo ničesar spremenilo. Vse ostaja isto. Kakorkoli pomembna se namišljenim idiotom zdi njihova igra, na družbeno okolje nima nobenega vpliva. *Lom valov* je iz leta 1996. Leto dni po tem, ko se je v Dogmi odrekel "iluziji patosa in iluziji ljubezni," je Lars von Trier posnel film "iluzije patosa in iluzije ljubezni" – da bi uprizoril njeno ničnost. Prav ta neznosna statika – v *Lomu valov* še kot popolnoma "iracionalna" vez vzroka in posledice, v *Idiotih* kot popolna odsotnost slehernega vzročno-posledičnega razmerja med idiotskimi posamezniki in družbo (podobno, npr., na ravni Dogme 95, na eni strani dogma, zaobvezujoč niz pravil, na drugi filmi, ki s temi pravili nimajo prave zveze) – je tisto, s čimer von Trier posega v svet razumnega subjekta, avtonomnega avtorja svojih dejanj, življenja ali filma. Iz zadreg novovalovskih teoretikov vemo, da to ni enostavno. Zato ne bo prav nič tragičnega, če od v *Lomu valov* napovedanega preloma z novim in drugimi filmskimi valovi ne bo ostalo drugega kot odmev valovanja. In *Idioti*, film leta 1998.●

Film leta:

Idioti, Lars von Trier

Ostali:

Praznovanje, Thomas Vinterberg

Opombe

1 V Simon Popek, *Festen/Idioterne*, *Ekran*, vol. 23, letnik XXXV, štev. 5,6, Ljubljana 1998, str. 5-6.

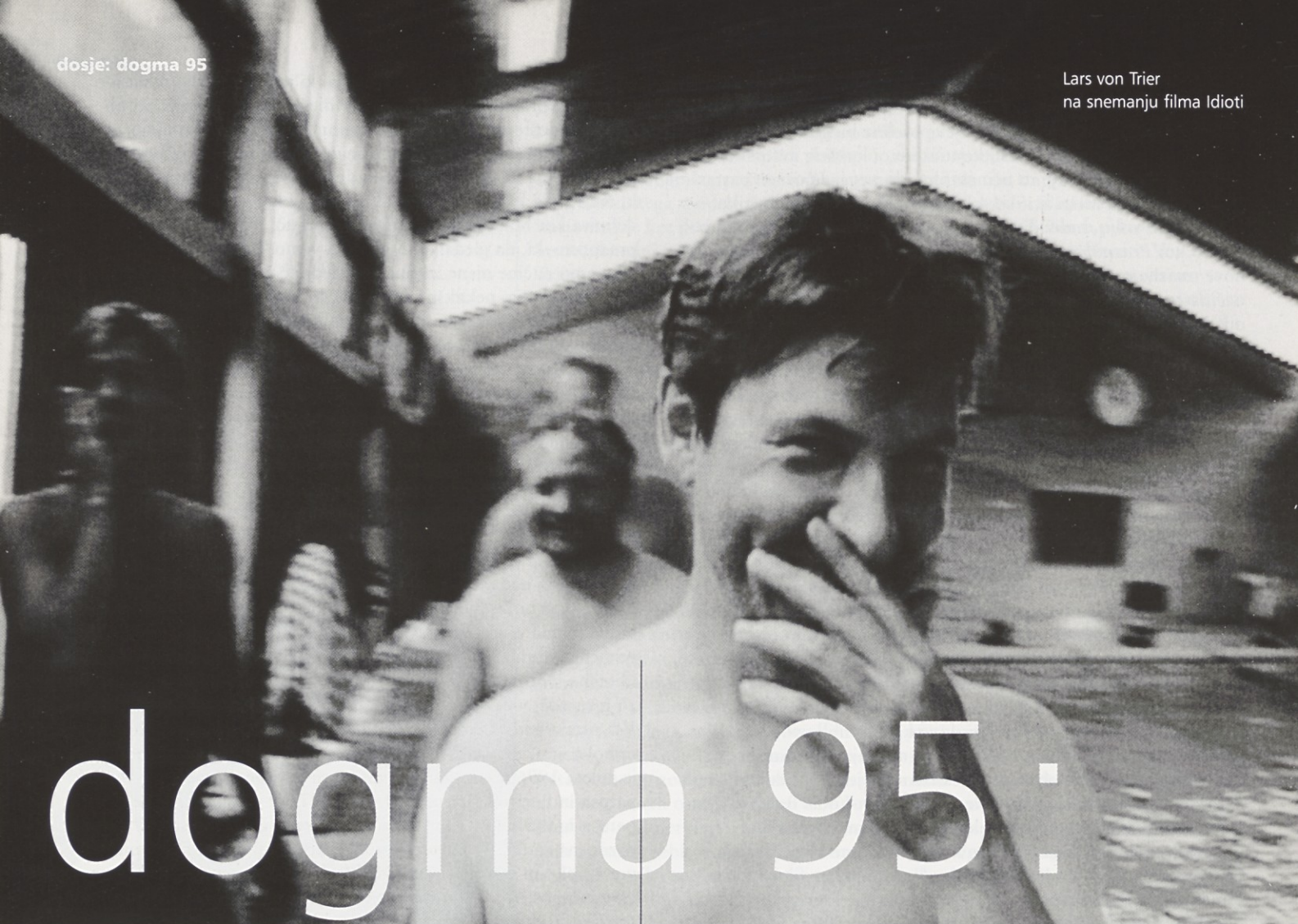
2 Noel Burch, *Life To Those Shadows*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1990.

3 Odličen pregled teh teorij najdete v *Lekciji teme*, Zbornik filmske teorije, uredil Zdenko Vrdlovec, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1987.

4 Jane M. Gaines, *Contested Culture*, BFI Publishing London 1991.

5 Uvod v delo Marcela Maussa, v M.M. *Esej o daru in drugi spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana 1996, str. 237.

6 *Zgodovina norosti v času klasicizma*, cf. Ljubljana 1998, str. 5.



dogma 95:

o zaobljubi nedolžnosti in njenem dolgu

Prevod pravil Dogme 95 ter njene
"zaobljube nedolžnosti" je bil v *Ekranu* v
celoti objavljen v številki 5,6/1998 (str. 5).

"Obljubljam, da se bom odpovedal ustvarjanju 'dela', saj je trenutnost, neposrednost pomembnejša od celote. Moj najvišji cilj je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico."
(Odlomek iz manifesta Dogma 95)

Kadar se iz ust filmskih ustvarjancev zasliši govor o resnici oziroma resnici realnosti, ki naj bi jo film odslikaval, je pogosto potrebno posebej pozorno prisluhniti njihovi dikciji, kajti kaj rado se primeri, da govorjenje o resnici nima nikakršne neposredne zveze z dejanskimi podobami, ki nam jih dajejo na vpogled taisti cineasti. Določanje razmerja med filmom in realnostjo je namreč izjemno tvegano početje, ki mora vseskozi jemati v zakup 'shizofreno' dejstvo filmskega jaza; njegovo razcepljenost na polje 'vere v podobo' in 'vere v realnost'. "Realnost je bolj neverjetna, bolj vznemirljiva in bolj dovzetna za nenavadne manipulacije kot fikcija. Da bi to lahko razumeli, se je potrebno zavedati naivnosti prepričanja, da se bo z izpopolnitvijo filmske tehnologije povečala možnost neposrednega 'dostopa' do realnosti. Potrebno je uvideti pomanjkljivost tistega, kar je Benjamin zavračal kot 'resnico, izraženo tako, kakor je bila mišljena', in razumeti, zakaj progresivne fiktionalne filme tako privlačijo dokumentarne tehnike in zakaj jim nenehoma izkazujejo tolikšno priznanje."¹ Avtorica ima v mislih takoimenovani 'dokumentaristični efekt', s katerim si fiktionalisti nemalokrat pomagajo, da bi 'izmišljenim zgodbam' zvišali prag verjetnosti. Pogostnost uporabe dokumentarističnih postopkov v igranih filmih je pripeljala do tega, da so že skoraj izgubili status dokumentaristične ekskluzivnosti in postali sestavni člen fiktionalnega filmskega izraza. Gre za 'metodološke' prijeme, kot so snemanje 'iz roke', ki daje občutek neposrednosti, prisotnosti in avtentičnosti, grobo zrnata slika, ki sugerira realističnost reportažnega zapisa, snemanje izključno na lokaciji, brez dodatnega osvetljevanja in nasnemavanja zvoka v prid zagotavljanja 'vtisa realnosti' itn. Raba navajanih in mnogih

drugih "distinktivnih potez dokumentarnega filma" (Vrdlovec), pa lahko kaj kmalu postane zgolj stilsko vaja. In tedaj ne more biti več govora o "konstituiranju načina produkcije ali odnosa do sveta, marveč le še o elementu estetike (ali anti-estetike)".² Kajti zaradi svojih faktografskih omejitev – dejstva, da se 'dogajajo' v dejanskosti fikcionalnega – lahko v najboljšem primeru postanejo zgolj ustvarjalni princip ali prepričevalna tehnika.

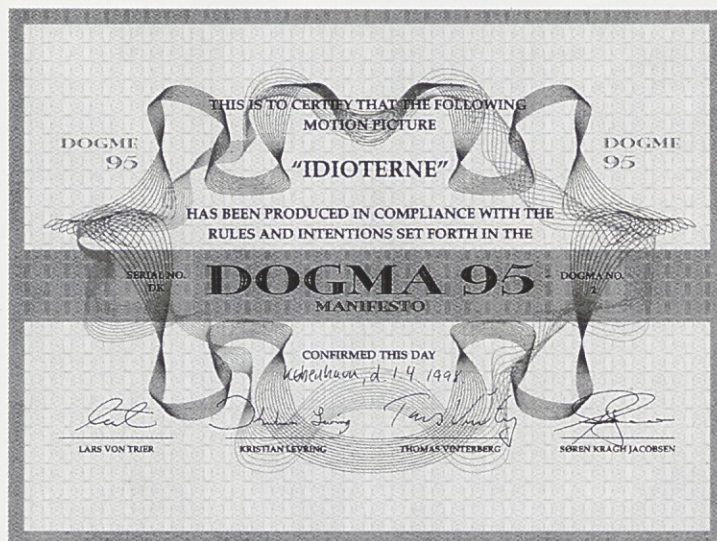
Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring in Søren Kragh Jacobsen, podpisniki manifesta Dogma 95, ki predstavlja tudi ustanovitev istoimenskega kolektiva režiserjev, se v svojem uveljavljanju 'določenih tendenc' v današnji kinematografiji zgoraj izpostavljenih dejstev še kako zavedajo. Celó več. Ni jim le povsem jasno, da 'tehnološka revolucija' ne more biti predpogoj "povečanja možnosti dostopa do realnosti", ampak so prepričani, da je resnica sama tista, ki jo razvoj tehnologije najbolj ogroža: "Današnje tehnološko neurje je v polnem zamahu, rezultat pa je povzdigovanje kozmetike do Boga. Z uporabo novih tehnologij lahko vsakdo in ob vsakem času odplakne poslednje delčke resnice ter sprejme smrtonosni senzacionalizem." (Dogma 95) Prav nevarnost te vsesplošne 'dostopnosti' filma vsakomur naj bi bil eden od razlogov za 'discipliniranje' filmske ustvarjalnosti, za kar se – z uvajanjem serije neizpodbitnih programsko-tehničnih pravil, poimenovanih *Zaobljuba nedolžnosti* – zavzema Dogma 95. Dogmatična pravila so skoraj identična zgoraj omenjenim 'metodološkim' prijemom, o katerih govori Trinh T. Minh-ha, kar nas vodi k poudarku, da manifest Dogma 95 in še posebej njegov programski del, *Zaobljuba nedolžnosti*, nikakor ne predstavlja kakšnega izjemnega dejanja v zgodovini filmske umetnosti ter da je, če hočemo vendarle govoriti o pomembnosti tovrstnega podviga, potrebno pogledati drugam. Tja, kjer so razmejitve med fikcijo in realnostjo zabrisane, oziroma v prebivališča tistih podob, ki niso bile ustvarjene iz izhodišč teženj po razgaljanju resnice in načina njene konstrukcije, marveč, kakor bi rekel Robert Kramer, iz odnosa do "kompleksnosti življenja, ki ga živimo". Kajti če si sami postavimo provokativno vprašanje, kdaj v svojem življenju zgolj 'živimo resničnost' in kolikokrat 'igramo' ter skušamo nanj odgovoriti s čisto vestjo, brez sprenevanja, pridemo do rezultata, pred katerim bi dejanja von Trierjevih 'idiotov' zbledela v nedolžno amatersko glumaštvo. In tukaj se uvodna misel ujame s (so)razmerjem realnosti in fikcije v kot britev ostrem dejstvu, da fikcija nikoli ne more biti tolikanj neverjetna, vznemirljiva in dovzetna za nenavadne manipulacije kot realnost.³ Njegova ostrina je bržkone tista, ki reže v vizualno bit filmske podobe, da skozi njo lije luč, katere sence padajo pod drugačnimi koti od uveljavljenih in (pri)znanih. Magija te svetlobe pa sili k vnovičnemu preizpraševanju "razmerja med filmom in realnostjo". (Pelko) Razmerja, ki je bilo v zgodovini filmskega že ničkolikokrat preizprašano. Vendar pa so – zaradi težišča na enem ali drugem pojmu – analize pogosto obtičale na križpotju, na katerem često zastanejo tudi tisti filmarji, ki se, v težnji po zajetju kompleksnosti sveta, nemalokrat znajdejo pred dilemo, ali naj krenejo po poti razkrivanja ali zakrivanja biti svoje umetnosti.

Najmočnejša asociacija, ki sta jo podpisanemu vzbudila Dogma #1 in Dogma #2, je zaključna sekvenca iz *Okusa po češnjah* (T'am-e guilass, 1997) Abbasa Kiarostamija. Vendar pa ne toliko – oziroma sploh ne – zaradi 'metode dela', temveč predvsem zavoljo ravni podob, ki določajo sklepni del Kiarostamijevega filma. V mislih imam trenutek razcepa med fikcijo in izstopom iz nje: "Fikcija in izstop iz nje sta tu jasno, grobo, nezmotljivo ločena, tako v pripovedi /.../ kot tudi v sami sliki."⁴ Kiarostami v zaključku svojega traktata o bistvu (življenja in filma) poudarja, da je vprašanje smrti in življenja nebstveno v sorazmerju do ovrednotenja smisla (dejanja ali podobe). Smisla, ki za ovrednotenje potrebuje svoj pravi trenutek. Ta pa lahko napoči šele takrat, ko se sklene krog, torej *post-mortem*: ko je dan že mimo in ko se izteče noč; ko je mimo čas 'zrenja z zaprtimi očmi', čas čudežnega, čas... – zaobljube nedolžnosti. Kajti trenutek 'spoznanja' s seboj nosi tudi 'razgaljanje' fikcionalne narave

filmskega jaza in je vsakič znova povezano z izgubo nedolžnosti. (V)pogled v samo jedro 'magije' filmske mašinerije namreč poudarja, da je "izmišljija končana in se razmislek lahko začne" (Škafar), kar seveda preseka tudi logiko tistega slavnega Bazinovskega estetskega postulata filma, ki na simbolni ravni še vedno v mnogočem opredeljuje razmerje med filmom in gledalcem: namreč njegovo sposobnost verjetja v realnost podob – četudi na podlagi vedenja, da so potvorjene –, ki gledalca vrača v stanje otroštva; v stanje, ki ne pozna vedenja, marveč samo verovanje in (za)upanje. Zdi se, kot da pomembna filmska dejanja sodobnosti pogosto postavljajo pod vprašaj prav (ne)možnost verovanja, o čemer razmišlja npr. Slavoj Žižek ob analizi von Trierjevega filma *Lom valov* (*Breaking the Waves*, 1996): "Film bi morali prej razumeti kot meditacijo o težavnosti, celo nemožnosti Vere v današnjem času: vere v čudeže, vključno s čudežem kinematografije same."⁵

Za 'upodabljanje' razmerja med filmom in realnostjo so nemalokrat uporabljane vizualne metafore 'usodnih' dejstev – in dogodkov – človeškega življenja. In če za našo rabo izberemo pojem devištva in iz njega izvzamemo imperativ 'fiziološkega principa' ter ga obravnavamo v njegovi simbolni razsežnosti, lahko zatrdimo, da sodi izguba nedolžnosti med najbolj 'usodna' dejstva človeškega življenja. Je prestop iz trenutka verjetja in (za)upanja v trenutek vedenja – iz sveta pravljič, iger, predstav in 'prepuščanja zapeljevanju' v svet dejstev, enoznačnosti, gotovosti in 'prepuščanja smrti'. Izguba nedolžnosti je trenutek, ko se rojstvo za življenje prevesi v rojenost za smrt. Filmska umetnost se je zaradi narave svoje imaginacije, zaradi svoje 'čudežnosti', ki temelji na verjetju gledalca, na zaupanju zaradi njene utemeljenosti v podobi, primorana vseskozi zavedati svojih skrajnih možnosti, svoje dvoedinosti, v kateri je sposobna razvnamati čustva ali proizvajati resnico.⁶ In prav v nekaterih svojih najbolj subtilnih trenutkih film pogosto teži k razkrivanju določil lastne, shizofrene biti. Ena takšnih je zagotovo – filmu tako lastna – težnja po razdevičenju in ohranjanju devištva hkrati. Dejstvo, ki nas preseneti takrat, kadar v filmu naletimo na dokumentaristični vrivek ali celo na konkreten dokaz o njegovi 'lažnosti'. V takšnem primeru se zalotimo, kako 'ponovno premišljamo' že domišljeno. V tistih simbolnih trenutkih 'razgaljanja fikcionalnega bistva' filma, s katerim se soočimo, kadar nas film preseneti z možnostjo (v)pogleda v svojo bit – Deleuze bi dejal, da gre za "metodo dela, ki jo je potrebno zagovarjati od neke drugje, – se vsakič znova zavemo, da je "filmska podoba lahko podoba česarkoli, tudi vsega enkratnega, same smrti, ki postane ponovljivo (v tem je videl Bazin vrhovno obscenost filma), vsakega trajanja, ki v menjavanju slik postane minljivo, vse realnosti, ki postane dozdevok, množica dozdevkov, slik za množično potrošnjo."⁷ Ponovljivost česarkoli, tudi enkratnega, postane predmet 'prepoznavne' vselej, kadar nam film razkrije, da nas vara: ko razgradi svoje čudežno in vzame vero. Takrat, ko se zavemo, da smo prevarani, pa nam postane jasno tudi to, da smo bili do trenutka 'spoznanja' pravzaprav v blaženem stanju nedolžnosti, ki nam jo je film povrnil. In da, če parafraziramo J.-L. Scheferja: To bitje, ki ga oživlja svetloba, zapusti pri tistem, ki ga gleda, nostalgijo za njegovo izgubljeno nedolžnostjo.

Zaobljuba nedolžnosti Dogme 95 v svoji simbolni prisegi na ne-preseganje (pač pa, namesto tega, na vračenje v izvirno, neomadeževano stopnjo) spada med tiste trenutke v zgodovini kinematografije, ki so – pogosto tudi na deklarativni ravni – skušali preseči poznana razmerja med filmom in realnostjo. Ali natančneje, preseči skuša tisto stanje, ki ga Zdenko Vrdlovec v zaključku – še vedno – ene temeljnih analiz razmerja med dokumentarnim in fikcionalnim oziroma med resnico in videzom v filmu povzema takole: "Nekaj primerov je skušalo pokazati, da je tako pravzaprav tudi z bazinovsko 'sintezo': ta ni v spravi dokumentarnega in fiktivnega oziroma v posrkanju montaže v splošnem planu (z globino polja in gibljivo kamero) kot paradigmi celostnega ali, bolje, zaceljenega prostora, ki utrjuje vero v 'realnost dogodkov'. Sinteza je tam, kjer je razcep, kjer film živi na meji med resnico in 19



videzom in kjer svojega gledalca drži v shizi 'verjamem...', čeprav vem...'⁸ Zaobljuba nedolžnosti namreč v eni izmed svojih zapovedi prepoveduje podobe navideznih akcij: "Film ne sme vsebovati navidezne akcije. (Umori, orožje ipd. se ne smejo pojavljati.)" (Dogma 95) S tem prepoveduje predvsem podobo smrti kot ključno podobo simbolike enkratnega, ki – lahko – postane ponovljivo. Združeno z naslednjim pravilom, ki predpisuje časovno-prostorsko enotnost filmskega dogajanja – "časovna in zemljepisna odtujitev sta prepovedani. (Film se mora dogajati tukaj in zdaj.)" (Dogma 95) –, sta izpolnjena bistvena pogoja za novo opredelitev razmerja med dokumentarnim in fiktivnim deležem resnice in videza na filmskem platnu. Navedeni pravili namreč prepovedujeta tiste ustvarjalne metode, ki so neposredno povezane s preseganjem linearne časovne razsežnosti filma; prepoveduje podobe spomina, sanj, vizij; prepoveduje časovne razcepe, reze, preskoke, elipse, in zapoveduje 'čisti zdaj' oziroma konstrukcijo filmskega prostora in časa po zakonitosti sosledja, vzročnosti... Z Deleuzovo dikcijo bi lahko dejali, da skuša Dogma 95 – znova – doseči, da bi v filmu čas dobil "svojo resnično dimenzijo" in "celota svojo konsistenco". Vendar pa kljub navedenim težnjam dogmatikov ne moremo trditi, da se ti zgolj odvrta od – deleževske – podobe-časa 'nazaj' k podobi-gibanju, marveč je potrebno poudariti, da gre za sintezo drugačnih ravni. Temeljno drugačnost razmerja z realnostjo, ki ga sugerira Dogma 95, gre namreč iskati prav v njenem 'tehničnem principu'. Ta temelji na striktni rabi dokumentarističnega pristopa, kar pomeni, da ne gre za dokumentarne vložke v igranem filmu, temveč za igrani film, ki je scela posnet v maniri dokumentarca. Hkrati pa Dogma 95 zavrača uporabo tistih – distinktivnih – elementov filmske govorice, ki so bili 'izumljeni' prav zato, da bi v igranem filmu povečali možnost verjetja v realnost – potvorjenih – dogodkov. Z – z vidika uveljavljenih pravil – 'napačnimi' prijemi in postopki, s katerimi dajejo dogmatiki ves čas čutiti, da je na delu metoda neposrednega 'dostopa' do realnosti, naj bi bili izpolnjeni ključni pogoji za doseg 'najvišjega' cilja Dogma 95: "Moj najvišji cilj je iz svojih likov in okolja iztisniti resnico." Povedano drugače: kar film snema, je seveda fikcija, ki pa se lahko odvija le znotraj meja verjetnega in možnega. Film s tem izgublja svojo magično razsežnost, svojo čudežnost, gledalec pa je oropan možnosti verovanja v čudežno, ker ve, da film govori le še o dejanskem. Gledalec tako ostane brez možnosti presežka, ki ga nudi fikijska dimenzija filma; kar mu preostane, je le še možnost verjetja v svet – takšen, kot je. Zdi se, da gre za tisto 'vračanje verovanja', o katerem je ob primeru Dreyerja in Rossellinija razmišljal Deleuze. Oziroma za vračanje v stanje, ki nikakor ne more biti zgolj "posnemanje revolucionarnega stališa, ki se pretvarja, da hoče oživiti pregrešno modernistično kinematografijo znotraj skepticističnega postmodernega ozračja", kot zatrjuje Richard Falcon⁹, marveč je lahko predvsem obujanje tiste modernistične težnje, ki jo Deleuze označuje za nujno potrebo in moč filma: ponovno vzpostavitev 'verjetja v ta svet': "Dejstvo modernosti je, da v ta

svet ne verjamemo več. Ne verjamemo več niti v tisto, kar se nam dogaja, kot da bi nas ljubezen, smrt, zadevali le še napol. Nismo mi tisti, ki ustvarjamo film; svet je ta, ki je videti kakor slab film. /.../ Vez med človekom in svetom je pretrgana. V prihodnje mora postati prav ta vez objekt verjetja: nemogoče se lahko na novo vzpostavi edino znotraj verovanja."¹⁰

Dogmatiki se za vrnitev vere zavzemajo iz drugačnega izhodišča, kot je bilo značilno za velike modernistične cineaste. In z drugačnimi sredstvi, seveda. Kar pa preseneča, je odgovor na vprašanje, kakšno oziroma katero naj bi bilo tisto 'stanje nedolžnosti', ki je programska težnja raziskav von Trierja in tovarišije. Bržkone je nesporno, da imajo dogmatiki namen svojega gledalca šokirati oziroma 'stresniti' pred iluzijo magičnosti filmske podobe. V tem gre zagotovo za diametralno nasprotni učinek kot je 'vračanje nedolžnosti', o katerem smo govorili v zgornjih nastavkih. Bistveno za dogmatične postopke je bržkone dejstvo, da za razkrivanje iluzije ne uporabljajo prijemov, ki naj bi razkrinkavali notranje, 'prevarantsko' bistvo filma. Njihova metoda namreč temelji na principu posrednega 'razkrivanja'. Pravila Zaobljube nedolžnosti so sestavljena tako, da se z njihovim strogim spoštovanjem v samem filmu doseže vseskozi očitno prisotnost kamere ter zaznavnost časovno-prostorske sklenjenosti, kar daje čutiti neposrednost filmskega dejanja, ali, z drugimi besedami, težo resnice, težo sveta – takšnega, kot je. Zaobljuba nedolžnosti, za katero se zavzema Dogma 95, torej ne razpravlja o nedolžnosti v smislu (so)razmerja med vedenjem in verovanjem, kot smo ga predhodno obravnavali, temveč govori o nedolžnosti kot čistosti, neomadeževanosti, v smislu ohranjanja izvirnega statusa posnete podobe, brez 'oskrunjenosti' z diskurzom, ki ga predpostavljajo zakonitosti tiste filmske govorice, ki jo dogmatiki zavračajo kot 'iluzionizem'.

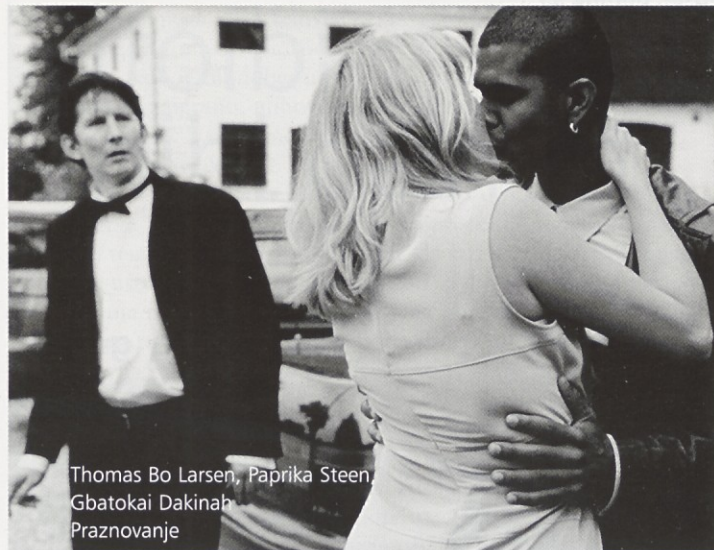
Za ilustracijo povedanemu bi bila mogoče smiselna kratka digresija. Če smo se na začetku zatekli po pomoč k Abbasu Kiarostamiju – skoraj odveč je pripominjati, da otroci v njegovih filmih niso zgolj simbolni 'objekt nedolžnosti' –, je sedaj čas, da se ozremo v kontinentalno tradicijo in se, izogibajoč manifestnim oblikam deklariranja 'prelomnih' trenutkov v njeni filmski zgodovini, pomudimo pri konkretnih podobah. Pred očmi imamo zanimivega moža, ki je v letu stote obletnice filma – natanko takrat, ko so bile postavljene tudi dogmatične zahteve danskih filmarjev – križaril po ulicah Lizbone. Mož se je v mnogočem razlikoval od 'navadnega' turista: njegov pogled je bil uperjen zgolj v pot pred seboj, čas si je krajšal z dolgimi samogovori, kar je kazalo na njegovo ekscentričnost, miniaturni *camcorder*, ki bi mogel biti pri roki, pa je bil nemarno obešen čez ramo, kot da se je potohodec že kdaj naveličal snemati podobe portugalske prestolnice. Toda ne. Prav kamera na hrbtu je bila ključni rekvizit posebneža, kajti z njo je beležil podobe, ki jih ni mogel videti in tako s svojim pogledom omadeževati. Podobe, ki jih še ni oskrnil niti pogled režiserja niti gledalca in naj bi – po besedah njihovega zbiralca – zato počivale "v sladkem snu nedolžnosti". (Edini, ki so pri zbiranju podob lahko pomagali našemu 'junaku', so bili otroci, kajti njihov nedolžni pogled skozi objektiv pač ne more oskruniti podob, ki jih zapisuje snemalna naprava.) Opisano predstavlja enega vrhuncev v *Zgodbi iz Lizbone* (*Lisbon Story*, 1995) Wima Wendersa. Kar pa naj bi družilo njegov film z zahtevami dogmatikov ni niti leto nastanka niti dejstvo, da tudi Wenders sam izhaja iz enega 'avantgardnih'¹¹ gibanj sodobne filmske zgodovine, pač pa ravno težnja po nedolžnosti. Morda je to celo edina podobnost med Wendersom in, denimo, von Trierjem. Kajti manifestne zahteve Dogma 95 so naperjene predvsem proti 'avtorskemu principu', katerega eklatantni predstavnik je tudi Wenders. Prav to dejstvo je morebiti med najbolj presenetljivimi na 'manifestni ravni' dogmatičnih izvajanj, če vemo, da Wendersov nastop proti 'zlorabljanju' podob izvira iz upora proti hollywoodskim studijskim sistemom in dejstvu splošne komercializacije filmskega medija, ki je zaradi zanemarjanja svoje 'verjetnostne' stopnje na račun presežka spektakularnosti

bržkone eden od razlogov hiperinflacije podob in zmanjševanja možnosti 'čudenja'. ("Podobe razprodajajo svet," zatrjuje Wenders, "in to z velikim popustom.") Res pa je, da je, ko govori o svetu, Wendersov pogled v resnici usmerjen v svet kinematografije, v svet podob, ne pa v realnost resničnega sveta, kar je bržkone tudi razlog, da je njegova slavna sintagma *motion-emotion* pristala pod udarom Dogma 95: "Najvišji cilj dekadentnih režiserjev je prevarati občinstvo. Smo mar na to ponosni? Nam je to prineslo 'sto let filma'? Iluzije, prek katerih se pretakajo emocije?"

Z vrnitvijo k opredelitvi dveh izmed načinov, kako razgaliti film, da bi našli – in pokazali – njegovo izvorno, čisto, neomadeževano podobo, lahko zdaj izpostavimo temeljne razlike: protipostavitve sprva izpostavljenega principa filma v filmu, oziroma razgaljanja notranje biti kinematografske umetnosti in dogmatičnega načina iskanja nedolžnosti, pripelje do zaključka, da dogmatični film daje zazna(va)ti svojo bit, ne da bi se mu bilo potrebno ukvarjati s samim seboj. Preseganje, ki je ključno za 'poslanstvo' Dogma 95, tako vidimo v dejstvu, da 'iluzionistični' film govori o realnosti, da bi razkril resnico filma, medtem ko dogmatiki dajejo čutiti bit filma, da bi se približali resnici realnosti. In da je 'korak sestopa' po razvojni spirali filma pravzaprav jemanje zaleta za dva naprej.

Odprto pa še vedno ostaja vprašanje vere v svet, takšen, kot je, oziroma resnice realnosti, po kateri hlatajo dogmatiki. Torej, kakšen svet razkriva dogmatični pogled? Gre za vprašanje, na katero samo seciranje manifesta na more dati zadovoljivega odgovora, in ki dobi svojo rešitev šele z udejanjenjem manifestnih zahtev v filmskem telesu. Odgovor, ki se ponuja, pa je dokaj presenetljiv: zdi se, da gre tudi v odnosu do sveta pri dogmatikih za svojevrstno težnjo po nedolžnosti. Za tendence, ki verjetje vračajo na samo izhodišče nedolžnega – v stanje pred izvirnim grehom –, v stanje možnosti, v takorekoč embrionalno stanje. Ali, če naj se še enkrat opremo na Deleuzovo analizo 'vračanja verovanja', za sestop na tisto izhodišče, ki predpostavlja verjetje, ki ne išče transcendence; za verovanje, ki ne potrebuje transcendence za preseganje telesnosti, ker že sama telesnost predstavlja presežek, ki v sebi nosi dejanskost možnosti verjetja. Kajti v svoji elementarni fazi zarodka kot zasnovе telesa, življenja in sveta, kot potence torej, je zajeta tudi resnica sveta, takšega, kot je. "Verjeti moramo v telo, toda v telo v stanju zarodka, kali, ki prebija kamniti tlak, semena, ki je bilo ohranjeno in živi naprej v svetem mrtvaškem prtu ali v povojih mumije in ki nosi dokaz življenja v tem svetu, takšnem, kot je. Kar potrebujemo, je etika ali vera, ki lahko tudi norce pripravi k smeju; ne gre za potrebo verjetja v karkoli drugega, kot za potrebo verjetja v ta svet, v katerem so norci njegov sestavni del."¹²

Na osnovi povedanega vsebinska usmerjenost realiziranih projektov Dogma 95 ne predstavlja posebnega presenečenja, pač pa je presenetljiva 'učinkovitost' metode v tako različnih projektih kot sta Dogma # 1 in #2. Dogma # 1 – Praznovanje je obtožujoč krik o izgubi nedolžnosti v njeni najbolj okrutni in 'nemoralni' razsežnosti, kar jih pozna civilizacijska etika. Dogma #2 – Idioti pa je razprava o ljudeh, ki – seveda v primeru 'resnične' duševne motenosti – nedolžnosti nikoli ne izgubijo, ker pa 'igranci' v filmu idiote samo hlinijo, gre za nemi krik za izgubljenost nedolžnosti oziroma za hrepenenje po vračanju v njeno stanje. In seveda za preizpraševanje etičnosti takšnega dejanja. Oba – doslej – realizirana projekta Dogma 95 torej utelešata manifestne zapovedi Zaobljube nedolžnosti – tako v njeni neposredni kakor posredni razsežnosti – skoraj do popolnosti. Nedolžnosti in kršitve,¹³ ki pravzaprav skozi vso zgodovino viharjih obdobij avantgardističnih gibanj praviloma spremljajo manifestne 'neživljenjskosti', zaenkrat ne predstavljajo naglavnega greha celotnega projekta, ki se v končni konsekvenci izkazuje za globoko moralen, nikakor pa ne moralističen podvig. Kar mu gre seveda šteti samo v dobro. Kajti v zgodovinskem trenutku imperativa *anything goes* je še kako potrebna noga v čelo in pest v želodec, da se med sprenevedavostjo, ki se skriva za pozlato hiperbleščavih displejev in iluzionističnih projektov zavemo resnice realnosti – sveta, takšnega, kot je, ne pa



Thomas Bo Larsen, Paprika Steen,
Gbatokai Dakin
Praznovanje

takšnega, kakršen se kaže. Lars von Trier in Thomas Vinterberg s svojima mojstrskima utelesitvama dveh, takorekoč nasprotnih vidikov izhodišč Dogme 95, seveda nista ničesar 'izumila', kot tudi nista edina, ki v filmu iščeta možnosti govora o kompleksnosti človekove izkušnje in resnici realnosti, ki jo pogojuje. Njuno poglavitno drugačnost vidimo predvsem v dejstvu, da sta v situaciji razpršenosti vrednot izoblikovala načelno moralno držo in se podala v norost¹⁴ gverilskega bojevanja, ki daleč presega revolucionarno dikcijo manifesta, ki se na papirju, v zgolj možnosti, bere kot utopična vizija. •

Opombe

- 1 T. T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning"; v: M. Renou (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, London, 1993, str. 90-108; str. 98/99.
- 2 Ibid.
- 3 Pričujoča trditev se opira na razmišljanje o umetnosti v 'Rojstvu tragedije' F. Nietzscheja: "Tu manjka nasprotje resničnega in navideznega sveta: je en sam svet in ta je zlagan, grozovit, protisloven, zapeljiv, brez smisla... Tako urejen svet je resnični svet, potrebna nam je laž, da nad to realiteto, nad to 'resnico' zmagamo, se pravi živimo... Da je za življenje potrebna laž, že samo po sebi sodi k temu strahotnemu in vprašljivemu značaju bivanja." F. Nietzsche, *Volja do moči*, Slovenska matica, Ljubljana, 1991, str. 478.
- 4 V. Škafar, "Okus po češnjah", *Ekran*, 1-2 / 1998, str. 10-13; str. 11.
- 5 S. Žižek, "Smrt in deklica, ali ženskost med dobroto in dejanjem"; v: *Problemi*, 3-4 / 1998, str. 5-26; str. 15.
- 6 Na tem mestu se zdi smiselno izpostaviti še en vidik rabe dokumentarnega v fikcionalnem: "Seveda je možen očitek, da v teh primerih 'dokumentarnih vložkov' v igranem filmu ne gre za 'prave' dokumentarce, marveč le za reprezentacijo njihovih metod. Toda mar je 'pravi' dokumentarec sploh kaj drugega kot neka metoda, neka forma reprezentacije? In mar ni njegov največji dosežek ne kakšen 'dobitek realnosti' – ta je že predpostavljena – marveč 'morala zgodbe' (usaka reportaža se konča z njo), predvsem pa integracija njegovih tehnik in metod v fiktivski film. Bazinovska 'sinteza' je navsezadnje prav v tem, da tehnike dokumentarnega filma čisto dobro služijo tudi fikciji, kar seveda ne more ostati (in tudi ni) brez posledic tako za dokumentarni kot za fiktivski film." Z. Vrdlovec, *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987, str. 23.
- 7 Ibid., str. 33.
- 8 Ibid., str. 37.
- 9 R. Falcon, "Reality is too shocking", *Sight and Sound*, January 1999, str. 12.
- 10 G. Deleuze: *Cinema 2: The Time-Image*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, str. 171.
- 11 Pojem dajemo v narekovanje, da bi se izognili terminološkim nedoslednostim, kajti čeprav velik del pregledov zgodovine sodobne kinematografije (npr. *The Oxford History of World Cinema*) v primeru novega nemškega filma ali francoskega novega vala govori o avantgardnih gibanjih, so ta gibanja v drugačnem razmerju z fenomenom zgodovinske avantgarde, kot npr. strukturalistični film ali *underground*.
- 12 G. Deleuze: *ibid.*, str. 173.
- 13 Tukaj seveda nimam v mislih kršitev, ki jih je Vinterberg skesano priznal v Cannesu, marveč tiste, ki rušijo časovno-prostorsko koherentnost filma in pretijo z razrušenjem celega projekta. V mislih imam *flash-back* v *Praznovanju* (ki je sicer podan kot pijanska blodnja) in pa 'intervjuje' udeležencev komune 'idiotov', ki sekajo linearnost von Trierjevega filma.
- 14 F. Nietzsche je eden tistih, ki do potankosti pozna "pomen norosti v zgodovini moralnosti": "Če so kljub tistemu strahovitemu pritisku 'običajne morale', pod katero so živele vse človeške skupnosti, /.../ nove in odstopajoče ideje, ocenjevanja in nagoni stalno prihajali na dan, potem se je to dogajalo samo s pomočjo strašnega zaveznika: skoraj povsod je norost tista, ki krči pot novi misli in trga spone spoštovanih običajev in praznovanj." F. Nietzsche, *Zora*, Moderna, Beograd, 1989, str. 18.

idioti - to niso idioti

miša gams



Lars von Trier je posnel še en izjemen film, ki se po svoji spontanosti in videzu nedramaturške zasnove še bolj približuje dokumentarnemu filmu kot njegovi prejšnji filmi. Nastopajoči so sproščeni in prikazani iz dveh vidikov – na "fronti", ko se spopadajo s svojim notranjim idiotom in v "zaodrtju", ko pred kamero zavzamejo distanco do svojega igranja in razpravljajo o povsem življenjskih stvareh. Na trenutke dobimo občutek, kot da bi jih režiser sam zaradi svoje pretirane boječnosti porabil za svoj eksperiment in jih kot nekakšen znanstvenik postavil v določeno malomeščansko okolje, da bi odkril, do kam seže sprejemanje drugačnosti in kaj se iz vsega skupaj lahko sploh izcimi. Vendar pa je to zgolj videz, saj gre pri filmu za skrbno naštudirano in dodelano filmsko zgodbo, ki se na vsakem koraku igra z iluzijami in vprašanji, kot so: kaj je še lahko avtentično? Ali je sploh še možno naravno življenje? Kaj je duševna bolezen? Kdo je danes idiot? Itd.

1. NUJNOST DOGME ALI NENARAVNOST NARAVNEGA

Von Trier je s svojim umetniškim manifestom – Dogmo 95 marsikoga bolj prestrašil, kot pa navdušil, kar ni čudno, saj vsako novost vedno spremlja nek strah pred neznanim, še posebej, če gre za nek radikalni prelom v snemanju in pojmovanju sodobnega filma. Marsikdo gleda na njegova nova pravila kot na nekakšno muhavost, samoomejevanje in (morda) žrtvovanje za ceno ponovne pridobitve nedolžnosti, ki naj bi jo film v tem stoletju mimogrede izgubil. Da bi racionalno razložili to njegovo odločitev postaviti nedoločnosti in svobodnemu ustvarjanju omejitev in neko določenost, ne smemo mimo dejstva, da gre za religioznega človeka, ki snema zgodbe, katerih središče je čudež (naj gre bodisi za čudež ljubezni, verjetja ali čudež življenja samega na sebi) – čudež, ki rabi za svoj obstoj dejanskost in konformizem družbe, da bi se sam lahko sploh vzpostavil in izpostavil. Verjetno pa tudi režiserjeva odločitev, da se pokristjani, vsaj deloma vpliva na "mazohistično" konstrukcijo zastavitve novega koncepta. Vendar pa na Dogmo 95 ne smemo gledati kot na nekaj, kar poraja zgolj samoodrekanje, ampak kot nekaj, kar z odrekanjem "doreka" in utemeljuje.

Tako kot pride vsaka svobodna misel do izraza šele pod okriljem discipline in podrejanja oz. znotraj upoštevanja določenih obrazcev, tako tudi njegova teorija o svobodi in naravnosti pri snemanju novega filma zahteva nek obrazec oziroma upoštevanje pravil o svobodi in naravnosti. Na to ne smemo gledati kot na nekaj, kar se med seboj izključuje, kot na nekaj absurdnega, ampak kot na nekaj nujnega in obvezujočega. Tako kot idioti ne morejo biti idioti daleč stran od družbenega življenja, kot nekaj izoliranega, ampak živijo v družbi in na račun družbe, tako tudi Von Trier ne more mimo svoje Dogme, ki jo dolguje sebi, svojim filmom, filmski skupnosti in družbi na splošno. Da bi njegovi filmi privzeli videz naravnosti, dokumentarnosti in neposrednosti, morajo biti zasnovani na nečem povsem drugem – na sistemu pravil, ki zahtevajo podrejanje in odrekanje.

"Dokumentarno" snemanje z ročno kamero, uporaba izključno naravne svetlobe in naravnega zvoka, improviziranje in povsem naravne kretnje igralcev – vse to na žalost ne prispeva k ponovno najdeni nedolžnosti filma, ker film že sam po sebi ne more biti nič nedolžnega, ampak ustvarja pri gledalcu fiktiven občutek, da so meje med realnostjo in fikcijo vendarle lahko zabrisane. In to ni kar tako – skozi to fikcijo režiser ustvarja najlepše čudeže na svetu, zaradi te iluzije se nam lahko idioti prikažejo kot najbolj avtentična in iskrena bitja na svetu, zaradi tega privida doživljamo kot gledalci svoje privide kot nekaj realnega in celo travmatičnega. Ne, Von Trier in njegova Dogma 95 nikakor nista od muh, vendar pa po drugi strani nista nič bolj resnična in nič bolj profesionalna, kot so komercialni filmi ali kakšna Santa Barbara. Gre samo za različne estetike pogleda in za različne filmske diskurze. Film *Idioti* se zaradi svojega načela oziroma potrebe, da bi se izognil vsej filmski, "odvečni" navlaki, kot so računalniško obdelani zvočni in vizualni efekti ter klasična zastavitev zgodbe, nič bolj ne odmika od fikcije kot npr. *Godzilla*; gre zgolj za drugačen vidik snemanja filma, za iluzijo, ki zaradi svojega videza naravnega "zažge". Von Trier predstavlja začetek "newagevstva" v filmski industriji in kot izviren avtor hkrati odpira nov, svež pogled na filmsko imaginarno realnost. Njegov umetniški konstrukt zavaja in navaja na pogled Onstran, vendar kaj neki naj bi bilo Onstran, če ne film kot zrcalna slika želje že zdavnaj "razdevičenega" gledalca?!

2. UŽITEK BITI DRUGAČEN

Če pogledamo film *Idioti* od blizu, vidimo, da ima vsak od nastopajočih neko svojo vlogo, karakter, ki je dramaturško dodelan in ki tvori v odnosu do drugih neko dogajanje. Tako lahko skozi film spremljamo potek dveh ljubezenskih zgodb, vzpon in padec vodje idiotov in počasno prebujanje notranjega idiota pri glavni junakinji. Osrednjo os filma prav gotovo predstavljata dve skrajni poziciji razumevanja problema idiotizma – na eni strani Stoffer, ki vidi v idiotizmu novi družbeni val, ki se bo dokončno uresničil v bližnji prihodnosti, na drugi strani pa Karen, ki gleda na idiotizem kot na stvar posameznika in drugačnega, otroškega pogleda na svet. Njuna nasprotja so razvidna že na začetku filma, ko Karen reče Stofferju, da poka šale, in pri tem cilja na njegovo otroškost oz. infantilnost, Stoffer pa to dojame kot žalitev svojega resnega prizadevanja za izboljšanje sveta in ji odvrne: "Oni pokajo šale." Stoffer, ki je vodja te "umetne tvorbe idiotov", se nenehno bori za nekakšno idealno podobo idiota, ki naj bi ga vsak izmed njih nekoč moral doseči, in s tem dovršiti svoje potovanje notranjega idiota, pri tem pa pozablja na to, da igranje samo po sebi ne more nikoli pripeljati do nekakšne prave avtentičnosti, pa ne zato, ker je pojem igranja skregan s pojmom avtentičnosti, ampak zato, ker avtentičnost na robu tretjega tisočletja ne obstaja več in je vprašljivo tudi to, ali je kdaj sploh obstajala. Zato zapada kot vodja in kot filozof v protislovja in zato na koncu tudi ne more obdržati svoje družine skupaj. Zato v prizoru, ko pride do dejanskega stika s praviimi idioti, izgubi živce, saj tedaj kot edini izmed zaigranih idiotov spozna nesmisel svojega igranja in neresničnost oz. iluzijo Idiota. Tudi pravi idioti se mu ne zdijo naravni, iskreni in prijetni, ampak absolutno umeten konstrukt družbe, iznakaženi in popolnoma nesprejemljivi. V trenutku, ko jih zagleda, se pokaže njegov manko; dejstvo, da čim bolj se trudiš biti idiot, tem manj ti

to uspeva, če pa že si po naravi idiot, pa nisi nikoli naravni idiot in nikakor ne idiot za sebe, ampak vedno le za druge.

Stofferju, ki hoče doseči ideal biti idiot na sebi in za sebe, se podira ves svet, medtem ko se na drugi strani gradi pri Karen novi svet. Karen, ki se skupini pridruži veliko pozneje kot ostali člani in ki skozi celoten film posebej vlogo nevtralnega opazovalca oz. gledalca, spozna proti koncu filma svojega notranjega idiota kot otroka in hkrati kot demona, s katerim mora obračunati na svojih tleh. Karen je izgubila svojega otroka in s tem metaforično tudi samo sebe kot otroka. V skupini najde svojega otroka najprej pri Drugem, ki ga predstavlja Stoffer kot prvi stik s svetom drugačnega, potem pri drugih kot drugačnih, a hkrati človeških in človekoljubnih kot je sama in na koncu najde otroka v sami sebi, ko se v zadnjem prizoru filma začne obnašati kot otrok, ko začne bljuvati hrano in trmoglavo vztrajati na svoji poziciji drugačnega. Da bi prebolela smrt svojega otroka, mora sama postati otrok in da bi pokazala na iskrenost igre same, mora peljati gledalca skozi isti proces, kot ga doživlja sama in skozi travmo pokazati na tragično in travmatično jedro manka pri gledalcu, ki ne more nič več drugega kot to, da ji verjame. Lars von Trier zopet (kot že prej v *Lomu valov*) razoroži gledalca in iz njega napravi idiota.

Karen kot osrednji lik v filmu iluzorno nastopa kot edini avtentični idiot v skupini, kot nekaj, kar bi lahko uspelo Stofferju, če ne bi bil preveč obseden z idealom idiota. Vendar gre pri vsem tem za razliko, ali igramo idiota, ker se imamo za nekaj posebnega ali pa smo prisiljeni igrati idiota, ker nas v to žene začetek porajajočega simptoma, ki nastane zaradi nerazčiščenega dogodka v preteklosti. Razlika med Stofferjem in Karen je torej v tem, da se je prvi zavestno odločil za svojo igro, druga pa je bila v njo nezavedno prisiljena brez možnosti izbire. Stoffer verjetno nikoli ne bi mogel igrati idiota brez pozornosti in neodobravanja družbe, tudi Karen ne more doživeti dokončne izpolnitve izven družinskega kroga, vendar pa prvi doživlja smrt družbe, Karen pa doživlja smrt posameznika oz. bližino svoje lastne smrti, zato doživlja svojo igro veliko bolj zavzeto in podoživljeno kot Stoffer.

Igra oziroma njeno ponavljanje je tisto, kar prinaša katarzo, manko je tisti, ki poraja željo, in dejanja so tista, ki naredijo iz človeka to, kar je, bi lahko trdili za *Idiote*. In pri vsem tem je popolnoma nepomembno, do kam seže realnost in do kam igra, kje je meja med normalnostjo in norostjo in kdo je potreben zdravljenja in kdo ne. Gre za užitek biti drugačen, vzgajati drugačnost, in če je potrebno, tudi obsojati in zaničevati drugačnost drugih za ceno lastnega egoizma. Kdor dela film, mora večkrat zavzeti ekstremno in tudi totalitarno pozicijo, da doseže pri gledalcu travmatičen učinek in sproži neznosno spontanost užitka. Larsu von Trierju je uspelo ostati v mejah razuma in hkrati zdrseti mimo, zavzeti distanco in se ji hkrati brezpogojno odreči, zato mu lahko pripišemo veliko genialnost in skrajni idiotizem.

3. NISEM NJIHOV NITI SVOJ

Stoffer, ki se skozi ves film trudi postaviti svoje soidiote na preizkušnjo, ki se distancira tako od njih kot tudi od pravih idiotov in od malomeščanskih "fašistov", na koncu filma ostane sam, vendar ne sam svoj, kot si je vedno želel, ampak zgolj poln samega sebe brez pravega sebstva. Medtem ko je druge namesto sebe postavljajal na preizkušnjo, je na koncu filma izgubil tako zmožnost preizkušnje kot tudi zmožnost sebstva. Njegova osebnost je stkana iz različnih drugačnosti njegovih soidiotov in ko je tako lupil plast za plastjo svoje biti, da bi prišel do nekega svojega temelja, do svojega notranjega idiota, do svojega sebstva, je zanemaril dejstvo, da je sebstvo to, kar je bilo že olupljeno, skupek različnih vlog, različnih idej in tolmačenj. Njegova ideja notranjega idiota je propadla ravno zaradi tega, ker je bila zasnovana kot Ideja, kot osnutek in ne kot nekaj, kar se vseskozi spreminja oziroma kar je odvisno od različnosti konceptov.

Tudi Karen se ne najde v družbi, vendar pa sprejme svojega notranjega idiota kot skupek notranjih idiotov preostalih članov skupnosti, ki jih ima za svojo družino in ki ji na ta način pomagajo preboleti oz. sprejeti smrt otroka. Njen idiotizem je na nek način samoumeven, ker je sprejel drugačnost in izživel drugačnost,

ker ni iskal samega sebe, temveč nekoga drugega. Edino, kar družni naše idiote, je igra. Če slučajno ne igrajo idiote, se pogovarjajo o igri, o tem, kdo je bil dober in kdo slab idiot. Po drugi strani pa je edino, kar ni zaigrano, njihova medsebojna ljubezen, ki se proizvaja skozi samo igro. Vsak izmed njih obstaja zgolj kot pripadnik skupnosti idiotov; če bi se kateremu izmed njih dokončno "utrgalo", bi ga skupnost izločila, kot je to razvidno tudi v prizoru, ko se "utrga" Stofferju in začne gol teči po cesti – namesto da bi ga ostali pri tem spodbujali in mu pustili, da izživi svojega notranjega idiota, se ustrašijo njegove nezaigranosti in ga privežejo na posteljo. To spominja na način, kako naša družba obravnava ljudi iz t.i. družbenega roba – vsak izstop iz polja družbenih pravil in norm je kaznovan na podoben način. In dejansko je iz filma razvidno, kako se skupnost idiotov ne razlikuje od širše skupnosti, ampak se po njej zgleduje – idioti igrajo različne družbeno sprejemljive, a na rob potisnjene vloge (vloga ekshibicionista, invalida, Napoleona...). Igrati morajo vlogo nekoga drugega, da ugotovijo, da se jim lastni ego nenehno izmika in da ga ne morejo definirati. V svoji igri so zelo avtentični, a nikoli avtentični sami po sebi ali za sebe. Igra iz njih šele naredi junake in idiote, zgradi osebnost, ki naj bi bila zgrajena že v otroštvu.

Izraz "notranji idiot", ki se ga Stoffer poslužuje z največjim veseljem, je zgolj fraza, "mašilo" za nekaj, kar ne obstaja izolirano nekje globoko v notranjosti človeka, ampak se kaže v samih kretnjah, v govorici telesa in v zunanji bolečini. Če bi bil notranji idiot res notranji, potem ga nihče ne bi mogel ne videti ne ozdraviti in ne bi mogli govoriti o skupnosti, saj je za pripadnike sleherne skupnosti značilno, da se vsak hendikep pokaže na samem telesu, v gibih in v jeziku, v komunikaciji in ne kot neka notranja utvara. *Idioti* so med drugim živ dokaz, da je s posameznikom lahko nekaj narobe samo tedaj, če je nekaj narobe z družbo, da lahko normalno delujejo samo tedaj, če so normalno sprejeti in razumljeni; če bomo definirali normalnost kot nekaj ločenega od njih in na sebi pojmovanega, bomo zapadli po eni strani v ideologijo in po drugi v shizofrenijo.

Kot sklep lahko zapišem, da so mi *Idioti* ostali v lepem spominu in da upam samo, da ga bo vsakdo doživel na svoj način, v skladu s svojim idiotom in s svojo izkušnjo prestopa. Bogastvo sveta se pač ne skriva v enakosti, ampak v raznolikosti in drugačnosti. •



o dogmi

I. o dogmi 95

vlado škafar



Najbrž bi se moral večkrat briti. Kako dolgo sem si razbijal glavo, o čem v osnovi govorijo *Idioti*! V eni besedi, v eni ideji. Odgovor je, skoraj po pričakovanju, prišel med britjem: o dogmi. O dogmah nasploh in o lastnem dogmatskem početju v okviru Dogme. *Idioti* so, metaforično vzeto, tudi dramatizacija manifesta Zaobljuba nedolžnosti (in vsega okrog njega), ki ga je spisal in podpisal kolektiv mladih danskih režiserjev, imenovan Dogma 95, na čelu z Larsom von Trierm.

Poglejmo najprej k Dogmi 95. Devetdeseta leta so zaznamovala predvsem štiri tendence novega svetovnega filma, štiri "šole", ki so v tem desetletju najmočnejše vplivale na razvoj t.i. umetniškega filma: tajvanski novi film z ambasadorji v Hong Kongu, na Kitajskem, na Japonskem in v Vietnamu – z morbidnimi samotami in dispozitivi distance; iranski film, odkrit za nazaj in dozorel v aktualnem trenutku – s prepričljivim in komaj opaznim stapljanjem življenja in filma ter dokumentarnega in fikcije; mladi francoski film – z ultradialoškim ali brezbesednimi spomeniki banalnemu vsakdanom odrasle mladine; in seveda Danci, predvsem von Trier – s svojimi neposrednimi metafizičnimi prilikami ter nazadnje Dogma 95 – edini manifestativni nastop novega kina.

Vprašanje, ki se ob silnem uspehu in popularnosti Dogme postavlja, je, zakaj so se Danci odločili za kolektivno in manifestativno obliko nastopa in kakšen je (lahko) njegov pomen? Manifestativni pretres statusa filmske umetnosti v aktualnem trenutku je vselej dobrodošel, če drugega ne, vsaj za hip nabrusi filmske čute in mobilizira filmsko sceno. Če se potem izkaže, da je šlo za lažen preplah, se sicer kmalu vse poleže, toda sled ostane – spomin za bodoče revolucionarne rodove. Če se takšno spraševanje – kaj je film in kaj bi v danem trenutku moral biti – pojavi ob stoletnici filma, je to še toliko bolj razumljivo. In če to ni akademsko teoretiziranje, pač pa brezkompromisno dejanje, je že samo zato vredno določene pozornosti. Prav v tem momentu pretresa in

mobilizacije, zanosa in brezkompromisnosti – provokacije in posledično odmevnosti – je največja vrednost Dogme, saj hitra analiza težko odkrije kaj posebej novega in še manj konsistentnega. Koncept zaobljube nedolžnosti je nekoliko shizofren, paradoksen – ja, tako kot verske dogme, se ob tem muza von Trier – a ga skušajmo poleg heca vzeti tudi nekoliko zares. Skupek pravil predpostavlja predvsem tri momente: osvobajanje bremena filmske tehnike (in s tem visokih proračunov), osvobajanje bremena avtorskega filma oziroma avtorstva ter posledično osvajanje nove filmske poetike. Prvega narekujejo zapovedi o minimalni osnovi tehničnih sredstev, ki omogoča ne le manjše produkcijske stroške, marveč tudi manjše filmske ekipe, s tem pa precej večjo elastičnost in sproščenost, v nekem smislu tudi svobodo pri snemanju – tudi več možnosti za eksperiment in improvizacijo. Tega bi marsikdo vzel za svojega in si ga tudi je, v večjem obsegu od šestdesetih let naprej, danes pa je to že skoraj prevladujoč način filmske in video produkcije, ki izvira bodisi iz ekonomske nuje ali estetske odločitve, pretežno po nareku prevladujočih trendov. Tudi tretji moment, ki ga narekujejo zapovedi o načinih uporabe filmske tehnike in filmskega jezika, ne prinaša bistvenih novosti – kamera z roke, snemanje tukaj in zdaj, prepoved dramaturgije in navidezne akcije... – vsa ta načela in postopke so prinesla že prejšnja avantgardna filmska gibanja (zlasti dokumentarna). In ideja o odpovedi statusu umetnika in avtorja tudi ni zrasla v glavah dogmatikov; če dobro pomislimo, je v tem najbolj radikalen Hollywood, naj se sliši še tako čudno, s svojim prvim imperativom – ugajati gledalcu (katerega okus seveda sam oblikuje), še posebej z napovedanimi interaktivnimi "filmi", ki naj bi inštitucijo avtorja dokončno ukinili.

Novost, bolje rečeno posebnost Dogme 95 je v tem, da je svoja načela uzakonila kot dogmo, neizpodbitno filmsko resnico. In se z njimi podala na misijo reševanja filma v času "tehnološkega neurja" in navidezne demokratizacije na medijskem področju, ko so tehnologija in mediji vse bolj dostopni slehernemu posamezniku, zato naj bi bila takšna kolektivizacija in z njo uniformiranost edini porok obstoja in resnice. Njihove revolucionarne težnje, ki z neobičajno vehemenco (zlasti za Skandinavce) obračunavajo z "buržoaznim romanticizmom" in "dekadentnostjo" avtorskega filma, posebej z dediščino svojega velikega predhodnika francoskega novega vala, spominjajo na tirnice, po katerih je pred tričetrto stoletje s svojimi kino-vlaki drvel Dziga Vertov in s kino-očesom med ljudi po vsej Sovjetski zvezi trosil kino-resnice. Seveda samo v načelnih izhodiščih, saj so tereni čisto drugi, ne le kar se tiče zgodovinskega trenutka in zavezanosti politični ideologiji, marveč tudi samega filmskega dispozitiva, saj Dogma goji (doslej izključno) fikcijo.

Za konec kratkega poskusa umestitve Dogme 95 se ponujata še vprašanja o njenem pomenu in perspektivi. Ker je vsa novost Dogme v njeni dogmatičnosti (ki ne počiva na širši družbeni oz. politični ideologiji, pač pa zgolj na ideji o resnici filma – "najvišji cilj je iz likov in okolja iztisniti resnico"), bo njen vpliv bržčas precej omejen. Obstajata sicer dva "scenarija" krepitev Dogme: pri prvem je imperativ k Dogmi 95 pritegniti večje število cineastov, zlasti iz tujine in med njimi v prvi fazi nekaj zelo zvenečih imen, drugi scenarij pa si obeta posnemanje Dogme, torej ustanovitev različnih kolektivnih združenj cineastov po svetu, ki bodo tudi osnovana na dogmah, toda ne nujno po nareku Dogme 95 (vseeno pa v smislu ideje o "filmu-resnici"). A ker prvi zaenkrat ne kaže (pričakovanih) rezultatov, drugi pa je preveč poljuben, je še najbolj verjeten tretji, po katerem je Dogma 95 domislica trenutka, lahko iskrena in upravičena, a vendarle zaprta v lasten krog in bržčas omejena na nekaj projektov; svojim članom lahko nudi navdih in domovanje, a le prehodno. Zanesljivo ji gre zasluga za določen razcvet danske kinematografije in njen odmev v filmskem svetu, čeprav so posamezni avtorji predhodnje generacije (Gabriel Axel, Bille August) konec osemdesetih in v začetku devetdesetih ponesli slavo danske kinematografije med najodličnejše v svetu, in to s klasičnimi dispozitivi filmske fikcije. Je pa že zdaj mogoče reči, da ne bo pomenila kakšne posebne zgodovinske prelomnice in ne vzvalovila svetovnega filma, kot je uspelo francoskemu novemu

valu. Njen vpliv bo omejen na posamezne točke manifesta, ki sovpadajo bodisi z aktualnimi vizualnimi trendi ali filmskimi iskanji, revolucionarni potencial, ki ga nosi (paradokсна in subverzivna) ideja kolektivizma in dogmatičnih omejitev, pa bo dekadentno prezrt ali cinično zasmehovan. Kar ni isto kot distanca, ki jo imajo do svojega početja "dogmatiki".

In kaj se obeta znotraj Dogme? Dejstvo je, da je dala dva dobra rezultata. Če je bilo od von Trierja to pričakovati, je Vinterberg gotovo presegel sebe. Vendar pa Dogma tudi za ustanovitvene člane ni eno. Če govorita o Dogmi von Trier in Vinterberg, sta to dva različna svetova. *Idioti in Praznovanje* že kažeta na dva različna pristopa k skupni "veri" – Vinterberg celo trdi, da bi od štirih ustanoviteljev dobili štiri različne odgovore na vprašanje, kaj je Dogma 95. Podobno govorijo tudi izjave dogmatikov ob njihovih prvih projektih: po eni strani se kaže Dogma kot inštitucija notranje potrebe, to velja najbrž samo za von Trierja, drugim pa je Dogma predvsem inštitucija navdiha. K temu ne napotuje zgolj dejstvo, da je ideolog Dogme 95 Lars von Trier in da je ta "etapa" naravno nadaljevanje njegovih filmskih in duhovnih, tudi političnih iskanj, marveč tudi primerjava med obema realiziranimi projektoma Dogme, Vinterbergovim *Praznovanjem* in von Trierjevimi *Idioti*.

Ker je vprašanje dogme (tudi Dogme 95) vprašanje vere, je za Vinterbergov film mogoče reči, da je le formalno dogmatičen, edini popolnoma in v svojem bistvu dogmatičen projekt pa so von Trierjevi *Idioti*. Najbrž se bo kmalu izkazalo, da bo tudi za prihodnje projekte Dogme veljala le formalna dogmatičnost (filmi pa bodo kvečjemu paradogmatični) – izjema je lahko le še kakšen prihodnji von Trierjev projekt. Seveda so ob tem ponovno postavlja vprašanje, koliko je Dogma res kolektiven projekt in koliko je zares revolucionaren? V svojem začetku je predvsem uspešen filmski in marketinški projekt kolektiva danskih cineastov, ki je v njihovo filmsko ustvarjanje prinesel veliko pozitivnega vznemirjenja, svežine in paradoksnega osvobajajočega občutka hkratne zavezanosti in svobode, predvsem pa ustvarjalnega navdiha. V dogme, še posebej tiste najbolj zavezujoče, nihče zares ne verjame, zato sploh ni čudno, da sta oba prva filma izrazito avtorska; Vinterbergovo javno opravičevanje in razgaljanje "grehov", objavljeno v uradnih materialih za novinarje ob premieri *Praznovanja* na filmskem festivalu v Cannesu, izzveni zgolj kot del marketinške kampanje, nasprotno pa je von Trierjevo opravičevanje svoje absolutne dogmatične linije nasproti dokazom o nedoslednosti bistveno bolj zavezujoče – morebitna odstopanja mirno razloži z imanentno paradoksalno naravo dogem, kot se za apostola spodobi. Je pa Vinterberg lepo opozoril na neko drugo nenadejano skupno točko – rezultat sledenja formalnim zapovedim Dogme skoraj nujno privede do takšnega ali drugačnega skupinskega portreta (enako baje velja tudi za tretji film Dogme, ki prav te dni doživlja premiero v Berlinu). Kljub temu pa je samo pri *Idiotih* videti živo politično prizadetost in ostrino, ki bi jo resnična zavezanost Dogmi morala nujno nositi.

Razen režije je Vinterbergovo *Praznovanje* zelo klasičen filmski izdelek, nekakšen enodneven koncentrat klasične (skandinavske) družinske drame, s trdno in izjemno natančno izklesano šahovsko dramaturgijo, ob kateri izgledajo režijski prijemi s kvazi neposredno in "osvobojeno" kamero precej nenaravno, potujeno in nikakor v (željeni) funkciji neposrednega opazovanja resnice akcij in obrazov. še najbolj subverziven je na ravni zgodbe v odnosu do podobnih skandinavskih poskusov razumevanj temnih strani človeških duš – prav v tem, ko v prvem delu ironično ponavlja formulo skandinavske odprtosti in posiljenega razumevanja še tako nerazumljivih in nezaslišanih dejanj (seveda s pomočjo potlačitve), v drugem pa zbrano družčino oropa ne le prislovične razumevačnosti za vsako ceno, pač pa v zadnjih kadrih tudi sočutja, ko jih na koncu združi v trenutku absolutne nepripravljenosti za razumevanje in sočutje, popolne nepripravljenosti za človeško.

A to za ta zapis ni tako bistveno, bistven je Vinterbergov pristop k filmu. *Praznovanje* je začelo nastajati po "podpisu" Dogme 95.

25 Dogmatični *brainstorming* ga je navedel k razmišljanju o

drugačnem kinu, v času, ko je zaključeval svoj celovečerni prvenec *Največja junaka* (*De største helte*, 1996), klasični mladostni *road movie*, ki je bil v okviru pregleda nove danske knematografije predstavljen lani tudi v Ljubljani. Sam o *Praznovanju* govori kot o jasno definiranem filmu (po nareku Dogme), še preden je napisal prvo vrstico. Stroga pravila Dogme so bila zanj inspiracija in izziv, kaj je moč narediti z osnovnimi filmskimi sredstvi. Za *Praznovanje* je ob vsem naštetem mogoče reči, da je primer posvojitve Dogme, posvojitve forme, ki jo narekuje Dogma: režija – psevdodokumentarna kamera z roke, (home)video slika, nenavadni koti snemanja in štarti kadrov, *jump-cuti*... –, ki je skušala resnico dramske akcije prenesti čim bolj neposredno in prepričljivo, deluje večinoma prav nasprotno, kot estetski tujek in izumetničeno posredovanje, in prav neobgljeno v primerjavi z učinkom podobne forme *Loma valov*.

Za razliko od *Praznovanja* so *Idioti* zrežirani popolnoma naravno, neopazno, mimikrično (večino zmontiranega materiala je von Trier posnel sam s svojo digitalno kamero), čeprav se poslužujeta podobnih predpisanih postopkov. Režija *Idiotov* je čisto posrkana v njihovo okolje, njen učinek pa je veliko bolj neposreden in dokumentaren, saj ga von Trier namesto z vpadljivo kvazi-dokumentarno kamero izzove z dokumentarnim dispozitivom, ko vso zgodbo zgradi kot rekonstrukcijo anekdot, ki mu jih *post festum* v pogovorih z njim (pred kamero) pripovedujejo glavni akterji, in prek njih sestavlja celotno zgodbo. Če je šlo pri Vinterbergovem upoštevanju zapovedi Dogme za dobrodošel eksperiment in navdih je pri von Trierju Dogma izraz notranje nuje po odlaganju bremena kontrole in želje po ustvarjanju nečesa bolj preprostega, po vračanju k poetičnosti iz otroških dni (von Trier je s prvimi snemanji začel že zelo zgodaj) in povrnitvi izgubljene nedolžnosti. Ker tega iz položaja navidezne popolne svobode očitno ni bil zmožen, je potreboval niz trdnih pravil in avtoriteto, ki ga bo nujno pripeljala do cilja. Tako je vsaj razbrati iz von Trierjeve refleksije svojega dela, pravzaprav že od *Loma valov* naprej. Ta njegova iskanja in premišljanja je moč odkriti tudi v njegovih fiktivnih svetovih, ne le na ravni forme, pač pa tudi v motiviki. Da sta tako *Idioti* kot Dogma rezultat von Trierjeve notranje potrebe in v bistvu dva izraza enega hotenja, kažeta še dve dejstvi: *Idioti* so naravno (logično) nadaljevanje von Trierjevega opusa zlasti v povezavi z *Lomom valov* in *Kraljestvom*, pa tudi z njegovimi zgodnjimi (kratкими) filmi, poleg tega pa se je ideja o *Idiotih* pri von Trierju porodila vzporedno z idejo o Dogmi. Samo von Trier je zraven s toliko strasti ("ali ne vidiš, da je to edini pravi način...") in igrive distance; nenazadnje je za zdaj edini poprijel tudi za kamero. "Nauk Idiotov je, da lahko prakticiraš določeno tehniko – tehniko Dogme ali tehniko idiotov – do onemoglosti, pa ne boš nikoli uspel, če nimaš globoke, strastne želje in potrebe, da to narediš." Ta izjava von Trierja se bere kot kolegialna kritika in ironičen komentar *Praznovanja* in celotnega dogmatičnega početja. In kot nalašč za sklepno besedo o Dogmi. •

11. mednarodni festival idfa'98 dokumentarnega filma

koen van daele



Pavel and Lyalya (a Jerusalem Romance)
Victor Kossakovsky



Fotoamator
Dariusz Jablonski

Kot večina filmskih festivalov je tudi International Documentary Festival Amsterdam (IDFA) predvsem tržišče. Lani decembra se je v amsterdamskem Paradiso teatro zbralo preko tisoč producentov in režiserjev, da bi našli dodatna finančna sredstva za svoje dokumentarne projekte. Pravila Foruma (tako se imenuje tridnevna IDFA tržna sekcija) so trda in neusmiljena. Vsak izmed predhodno izbranih producentov ima natančno sedem minut, da predstavi svoj projekt komisiji, sestavljeni predvsem iz televizijskih urednikov. Sledi še osem minut za dodatna pojasnila in odgovore na vprašanja potencialno zainteresiranih sprejemalcev odločitev. V štirih letih, odkar spremljam festival, se nisem nikoli udeležil dogajanj v Forumski areni. Ni si težko predstavljati, da mora biti za producenta, ki poskuša ujeti pozornost vodilnih financierjev, ta izkušnja strašna in vznemirljiva hkrati. Petnajst minut za predstavitev zamisli, ki so jo verjetno pripravljali mesece, morda celo leta ... Povrh vsega pa je večini tudi povsem jasno, da so možnosti za uspeh relativno majhne. Od 59-ih projektov, predstavljenih na Forumu '97, je uspelo zagotoviti dodatna sredstva le trinajstim. Največji delež sredstev je vložilo pet televizijskih postaj: BBC, Channel 4, nizozemska VPRO in francosko-nemška ARTE.

IDFA Forum tako ponazarja, da je snemanje dokumentarcev bolj stvar televizije kot pa filmske industrije. Prav zaradi tega festivali dokumentarcev niso najboljšo mesto za odkrivanje najzanimivejših filmov. Če te zanimajo izjemni dosežki, je bolje, da pobrskaš po kvalitetnih filmskih festivalih v Locarnu, Berlinu ali Rotterdamu, ne pa na specializiranih dokumentarnih festivalih, kot so Pariz, Firence, Nyon ali Amsterdam.

Zato je tudi povsem razumljivo, da večina filmov in videev, prikazanih na podobnih festivalih, bolj sodi v običajno televizijsko produkcijo. Nikakor nočem podcenjevati tovrstne produkcije. Najboljši med njimi (tisti, ki so preživeli tržno predstavitev) imajo izredno zanimive zgodbe in kar nekaj izvornih sestavin. Ukvarjajo se s temami, ki nagovarjajo široke množice, saj so s tem namenom ("broad-cast") tudi narejeni. Ponavadi so skrbno pripravljani,

imajo izvrsten scenarij, so dobro posneti, zmontirani, imajo odličen zvok ...

Po drugi strani pa so iz kinematografske perspektive neproblematični, ne znajo presenetiti, predvsem pa delujejo na velikem platnu dolgočasno. Na nek način so običajni TV-dokumentarci znotraj dokumentarne prakse to, kar je standardna hollywoodska produkcija do igranih filmov.

Na IDFA 98 sta glavni žiriji (za najboljši film in za najboljši video) jasno potrdili, da so dokumentarci predvsem televizijska zadeva in nagradili filma, ki sta tipična predstavnika TV-dokumentarcev: **Fotoamator** Dariusza Jablonskega in **Hephzibah** Curtisa Levyja.

Hephzibah je vznemirljiva in očarljiva zgodba o pianistki, sestri violinista Yehudija Menuhina. Tako kot brat je imela tudi Hephzibah vse možnosti, da postane svetovno znana pianistka. Namesto tega se je poročila z Avstralcem in kariero zamenjala za vzgojo dveh sinov na moževi ovčji farmi. Čez nekaj let se je zaljubila v sociologa, zapustila družino, se preselila v Veliko Britanijo, rodila hčerko, posvojila temnopoltega otroka in ostanek svojega življenja posvetila družbeno prikrajšanim. Obilje razpoložljivega družinskega arhivskega materiala (Menuhinovi so bili bogati, zato je bil v bližini vedno kdo s 16-mm kamero), intervjujev, Hephzibahinih pisem in dnevnikov je avstralskemu režiserju omogočilo, da skrbno rekonstruira njene življenjske odločitve.

Film *Fotoamator* temelji na stotinah diapozitivov, ki jih je med drugo svetovno vojno posnel nemški računovodja v židovskem getu Lodz. Edinstvene, še nikoli videne barvne diapozitive (v tistem času eni prvih barvnih posnetkov) Jablonski dopolni z glasom iz ozadja, ki prebira nacistična poročila o vsakodnevem življenju v getu in odlomke dopisovanja med računovodjo in podjetjem Agfa o kvaliteti barvnih diapozitivov. Kot nasprotje "amaterskemu očesu" režiser postavi dolg intervju (posnet v črno-beli tehniki) z židovskim zdravnikom, ki je preživel grozo Lodza in pripoveduje o vonju geta, ušeh, mrazu, vzdušju terorja ... *Fotoamator* je nedvomno prepričljiv in ganljiv dokumentarec. Vendar je škoda, da je režiser pri uporabi filmskega

gradiva vse preveč predvidljiv. Sicer prepričljivim filmskim podobam in besedilu doda v tipičnem televizijskem slogu povsem nedvoumno zvočno podlago.

Šokumentarec

Tudi če niste televizijski kupec ali gledalec, ki poseda v kinodvoranah in spremlja dokumentarce na velikem platnu, je Amsterdam vreden obiska. IDFA se uvršča med največje festivale dokumentarnega filma na evropski celine (program vsebuje preko 200 naslovov), zato lahko v množici filmov zanesljivo odkrijete tudi nove stilistične in vsebinske trende ter pristope. Ena od tendenc, ki najprej pade v oči, je povezana z zloglasnimi šokumentarci. To skovanko za naraščajoči trend izjemno nasilnih in kontraverznih filmov je izumil eden od novinarjev. Čeprav večina režiserjev močno nasprotuje uvrščanju njihovega dela med šokumentarce, sem sam prepričan, da je izraz povsem ustrezen. **Un crime à Abidjan** (Zločin v Abidjanu) in **Philadelphie: fusillade de Mole Street** (Philadelphia: strelj v ulici Mole), brutalna dokumentarca o policijskih zasliševanjih francoskega režiserja Mosca Boucaulta; **Kisangany Diary**, film naključnega turista in priče katastrofe Huberta Sauperja; **Megacities** Michaela Glawoggera; ali še bolj perverzno intimna in katastrofična zgodba **Moment of Impact** Julie Loktev – to je samo nekaj naslovov, ki jih navdihuje "fin-de-millénium", občutek, da "na tem planetu ni potrebno ničesar več razumeti, ničesar več razložiti, ničesar več pojasnjevati." Vse, kar lahko naredimo, je le, da pokažemo čim bolj apokaliptično, mračno, odurno, nasilno, obsceno, torej – najbolj šokantno sliko sveta, ki nas obkroža."

Naslednji trend, ki ga zaslediš na običajnih filmskih festivalih in je prav tako (če ne celo bolj) opazen, je dejstvo, da postajajo igrani filmi vse bolj podobni dokumentarcem, dokumentarci pa vse pogostejše prevzemajo obliko igranih filmov. Vsekakor spodbuden napredek, ki bi si zaslužil več prostora, kot mu ga namenjam v tokratnem festivalskem poročilu.

Manj je več

Poleg odkrivanja trenutnih tokov v dokumentarni praksi in možnosti ogleda številnih TV-dokumentarcev, je IDFA nedvomno vreden ogleda tudi zaradi peščice izjemnih filmov (v smislu izrabljenega pregovora, da izjeme potrjujejo pravilo). V nasprotju s televizijskimi dvojniki poskušajo določeni filmski režiserji (ki prav tako sodijo med izjeme) dokazati, da je manj lahko tudi več. Vzemimo za primer lanskoletnega zmagovalca **Fotoamator** in dokumentarec **Un Vivant qui Passe** (Mimohod živega) Clauda Lanzmanna. Oba se ukvarjata z drugo svetovno vojno v židovskem getu (Lodz in Theresienstadt). Oba režiserja sledita podobnemu cilju: da bi odkrila resnico, v filmu soočita dve radikalno različni gledišči.

Lanzmann (najbolj znan po monumentalnem filmu **Shoah**) se pogovarja z Mauriceom Rosselom, ki je bil pri dvajsetih predstavnik mednarodnega odbora Rdečega križa s sedežem v Berlinu. Njegova glavna naloga je bila inšpekcija vojaških taborišč in poročanje o morebitnih kršitvah ženevske konvencije. Junija 1944 je na povabilo nemških oblasti vodil delegacijo, ki je opravila ogled Theresienstadta, "zglednega" židovskega geta, ki so ga Nemci ustanovili samo zato, da bi ga razkazovali javnosti. Model geta, kot ena od nacističnih pretvez, da se izognejo govoricam o koncentracijskih taboriščih in holokavstu. V veliko veselje nacistične propagandne službe se je neodvisni mednarodni opazovalec odzval tako, kot so pričakovali; v poročilu, ki ga je poslal na sedež Rdečega križa v Ženevo, je zapisal – "nič sumljivega". Lanzmann se stvari loti diametralno nasprotno od Jablonskega. Tako kot v filmu **Shoah** (1985), mu je tudi tu povsem jasno, da so dejstva sama po sebi dovolj tragična in jih ni treba podpirati z dodatno dramo. Nasprotno: dodajanje dramatičnih efektov, bi le trivializiralo dogodke in postopoma pripeljalo do slabitve željenega efekta. Kjer Jablonski kriči sporočilo in sliko dodatno opremi s povsem eksplicitno glasbo, Lanzmann raje uporabi spoštljivo umirjenost in intervju prekine z nemimi prizori praznih ulic današnjega Theresienstadta. Primer spoštljivega odnosa do obravnavanih subjektov najdemo tudi v polurnem filmu **Pavel and Lyalya (a Jerusalem Romance)** Victorja Kossakovskega. Mlad režiser iz Sankt Petersburga, avtor **Belovih** (Belovy, 1993) in **Srede** (Sreda, 1996; oba filma sta bila predstavljena na lanskoletnem ljubljanskem festivalu dokumentarnega filma), je ponovno dokazal svoj talent. Njegov najnovejši film je *hommage* leningrajskemu režiserskemu paru, Pavlu in Lyalyi Kogan. V nasprotju s klasičnim posvetilom svojima junakoma ne izkazuje občudovanja tako, da bi pojasnjeval pomen in vrednost njune dolgoletne kariere. Ne razkriva njune življenjske poti in časov, ko sta bila na ustvarjalnem vrhuncu. Prav tako nam

ne odkrije, da je bil pri sedemnajstih njun asistent. Nič ne pove o tem, da ju je iztekajoča življenjska pot pripeljala v Jeruzalem, ker sta iskala zdravniško pomoč za nenehno bolnega Pavla. V bistvu nam Kossakovsky ne razloži ničesar. Črno-beli film v čudovitih sepija tonih je izjemen portret postaranega ruskega para v tuji, sveti deželi. Stari mož je izčrpan od bolezni in priklenjen na posteljo. Vitalnost, s katero Lyalya zdaj "režira" življenje svojega ljubljenega, je izredno ganljiva. Prizori, ko ga brije, umiva in neguje, naloži na razmajan voziček in popelje po živahnem levantskem mestu, ga povabi, da poduha cvetlice, so tako ganljivi, da se ti naježi koža. In čeprav začutiš njeno prikrito žalost, si ne bo nikoli dovolila pred njim potočiti eno samo solzo. Kossakovsky za kamero ohrani enako spoštljivost in dostojanstvo. Ko na koncu filma Lyalya zapusti prizorišče, se kamera ne premakne in še naprej snema prazen zid, za katerim je izginila. Na starih kamnih vidimo le mehko senco drevesa, ki šelesti v toplem, bližnjevzhodnem večernem vetriču. Na pogovoru po festivalski projekciji je Kossakovsky izpostavil izjemen pomen para Kogan v kontekstu sovjetskega filma šestdesetih in sedemdesetih. Ko sta zakonca snemala v Ermitažu, nista ovekovečila umetniških del, temveč sta stojalo raje namestila pod umetniške slike in ujela obraze obiskovalcev, snemala življenje ...

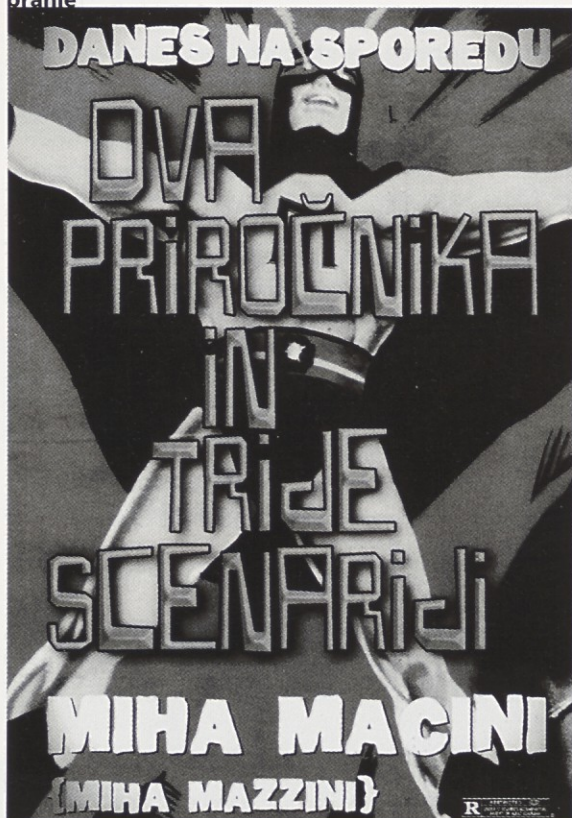
Kasneje je Kossakovsky v pogovoru dodal, da je film kot okno v mraku. Skozenj sicer lahko pogledaš, toda istočasno ti vrne tvoj odsev. Spomnim se anekdote, ki jo je Robert Kramer povedal med predavanjem na Jesenski filmski šoli. Ko je nekdo vprašal Bonnarda o njegovem obisku v Louvru, mu je francoski slikar odvrnil: "V Louvru so mi bila najbolj všeč okna." •



Hephzibah
Curtis Levy

Addendum

Drži, IDFA 98 je predstavil še veliko zanimivih stvari. Na primer albanski video **Intervista, quelques mots pour le dire** (Intervista, iskanje besed – prikazan na januarskem D-Dayu) obetavnega mladega režiserja Anrija Sale. Vsekakor ime, ki si ga je treba zapomniti. Omeniti je treba tudi Dvortsevov drugo film (prvi je bil **Chastie**) **Hlebni den**, prijetno neakcijski in rahlo nelagoden film o tedenski dostavi kruha v osamljeno vas, 80 km oddaljeno od Sankt Petersburga. Na ogled je bila tudi retrospektiva Nicka Broomfielda, vključno z njegovim najnovejšim filmom **Kurt & Courtney**, kjer ciničen in "v sliki stalno prisoten" režiser v vlogi tonskega tehnika raziskuje sumljive okoliščine, ki obdajajo smrt Kurta Cobaina (glej tudi *Ekran* 5,6/1998). Prav tako zanimiva je levičarsko-satirična kronika o razpadanju starega dobrega ameriškega delavskega razreda z naslovom **The Big One** v režiji Michaela Moora. Podobno kot v prejšnjem filmu **Roger in jaz** (Roger and Me, 1994), mu je tudi tokrat uspelo posneti neskončno smešno črno komedijo o propadu ameriških sanj. Omeniti je treba tudi Kim Longinotto (prej **Dream Girls** in **Shinjaku Boys**), ki je tokrat predstavila **Divorce Iranian Style** v so-režiji z iranskim pisateljem Zibo Mir-Hosseiniem. Film spremlja v *cinéma vérité* slogu sodne procese treh teheranskih žena, ki bi se rade ločile. Naj za konec omenim še dva "tipična", vedno domiselna in fascinantna filma mojstra obdelave arhivskih filmskih posnetkov Petra Forgácsa **The Danube Exodus** in **The Maelstrom – A Family Chronicle**.



danesh na sporedu

Miha Mazzini, *Danes na sporedu: Dva priročnika in trije scenariji*, društvo Triona, Radovljica, 1998, 424 strani

V tujini je scenariističnih priročnikov seveda ogromno, še več pa je – in ti ponavadi edino štejejo – v knjižnih oblikah izdanih scenarijev poznanih scenaristov oziroma scenarijev znanih filmov. Angleška založba Faber and Faber danes tako izda malodane vsak scenarij, ki je – prenešen v filmsko obliko seveda – v Angliji v kinu igral v redni distribuciji; v Franciji *Cahiers du cinéma* v svojem jeziku izdaja predvsem scenarije filmov, ki so všeč njim, kar pomeni, da se tiskajo tudi scenariji za afriške in azijske filme oziroma filme iz tretjega sveta. Nasploh se zdi, da so priročniki za pisanje scenarijev povsem nepotrebna in nepraktična zadeva, zato je povsem razumljivo Mazzinijevo negodovanje nad denimo prevodom Chionovega teoretskega priročnika *Napisati scenarij*, ki je v zbirki Imago izšel leta 1985. Tudi sam sem mnenja, da te pisanja scenarijev nihče ne more priučiti, še najmanj hladna knjiga z "nekomunikativnim", teoretskim jezikom in vidikom. Osebnost priročnika enačim s t.i. *Commercial presentationi*, televizijskimi reklamami, kjer ti z bombastičnimi slogani ponujajo veliko, nazadnje pa dajo malo. In osebno tudi nikoli nisem prebral še nobenega scenariističnega priročnika – do Mazzinijevega, ki se je pač ponujal kar sam od sebe, če ne zaradi drugega, potem zato, ker je prvi v slovenščini. Mazzini v svoji knjigi ponuja troje: osebni priročnik za pisanje scenarijev z naslovom *Marš do scenarija!*, ki je seveda jedro knjige in verjetno pglaviti razlog izdaje, priročnik za uporabo računalniškega programa *Scenarist in računalnik*, ter tri svoje scenarije: za televizijski film *Operacijo Cartier*, ki ga je leta 1991 zrežiral Miran Zupanič, ter dva (dosedaj) neposneta scenarija, za teve dramo *Thomas* in celovečerni film *Sladke sanje*.

Verjetno ne gre posebej razlagati, zakaj se v Sloveniji ni prijel trend objavljania filmskih scenarijev. Slovenski scenariji so povečini podpovprečni, če pa že so berljivi, ni denarja za objavo; v tem pogledu so Mazzinijeve tri objavljene predloge na nek način "pogumno" delo, še posebej objava "spornih" *Sladkih sanj*, za katere morda kaže, da bodo nekega dne vendarle realizirane. Pogumno pa zato, ker je sedaj avtorjev

(s strani uradnih pristojnih služb) zaničevani talent na voljo tudi širši javnosti, ki se bo lahko na lastne oči prepričala, za kaj prispeva svoj davkoplačevalski denar; po drugi strani pa Mazzini tolče celo zahodnjaške scenariste, saj se tam le redko zgodi, da bi kdo objavljaj neposneta (beri: "slabe" oziroma "nerazumljene") scenarije.

Mazzinijev priročnik je najbolj vreden branja prav zaradi treh scenarijev, ki so za nameček napisani še za tri različne vrste izraznih medijev, za teve film, teve dramo in celovečerni film; obenem kažejo, kako je treba realno pisati za slovenske ekonomske razmere (v primeru *Operacije Cartier* in *Thomas*) in kako – v primeru *Sladkih sanj* – NE pisati, saj je precej utopično pričakovati, da bo nekdo (vsaj ljudje, ki denar delijo v Sloveniji) financiral razkošno produkcijo, ki se odvija skozi tri generacije, od tega večina v sedemdesetih letih.

Pisanja scenarijev oziroma delanja filmov se je moč naučiti le z branjem drugih scenarijev in z gledanjem filmov, to je dejstvo. Mazzinijeva knjiga ponuja tri scenarije v enem – kar boste našli le redko kje –, plus računalniški priročnik, za tehnično nepismene ter, kar se mene tiče, najbolj sporni del, *Priročnik za pisanje scenarijev*, ki ga je avtor povzel po predavanjih z lanskeletne scenariistične delavnice Pokaži jezik. Zakaj sporni? Predvsem zato, ker Mazzini – ne, da bi dal bralcu jasno vedeti – ponudi le en aspekt pisanja scenarijev, in to tistega ameriškega, še bolje, komercialnega. Kar ni nič narobe, tudi avtor sam "prizna", da ga zanima le pripovedni film; le da ima tudi pripovedni oziroma narativni film več pristopov; Mazzini se je lotil najbolj razširjenega in priljubljenega, ne pa tudi najboljšega oziroma primernege, še posebej če pogledamo tendence v sodobnem svetovnem filmu, ki bi bil brez tajvanske, iranske ali danske kinematografije tako ubogi kot kino-spored, ki smo ga deležni v Sloveniji. Danes komercialni film ne zagotavlja več kvalitete (nekoč ga je!), kvalitetni film pa še vedno lahko pritegne spodobno številčno občinstvo, vsaj glede na proračun.

Mazzinijev model pisanja za pripovedni film, o katerem govorim, gre nekako takole: film naj ima vedno le enega glavnega junaka, s katerim se mora gledalec nujno in čimboli identificirati; junak mora imeti sovražnika, negativca, katerega interesi se križajo z junakovimi, ter seveda neizbežni ljubezenski interes. Kot bi poslušal Michaela Lernerja iz **Barton Finka**. Še bolj pomemben je za Mazzinija "dober štart" scenarija, ki da – malce pretirano – ni vreden piškavega oreha, če "ne potegne" v prvih desetih minutah, kar je morda primerno za ameriškega scenarista, ki si mora pridobiti naklonjenost brezsrčnega producenta, ki bo v film tudi dejansko vložil lastna sredstva, ne pa za slovenskega, ki Amerike zagotovo ne bo videl nikoli. Kot sem že omenil, je dobra stran Mazzinijeve knjige, da (deloma) pokaže realno sliko v Sloveniji, realen slovenski producent (oziroma producent z zdravo pametjo) pa svojega denarja seveda ne bo vlagal, saj mu vse da država, zato mu je za uvodnih "udarnih deset minut" malo mar, scenarije pa tako ali tako berejo literarni ali gledališki ljudje, ki jim je komercialno razmišljanje povsem tuje.

Torej? Če malce zlobno zapišem, je dal Mazzini v svojem priročniku bralcem predvsem napotke za tip filma, kakršen je **Patriot**, ki je kljub "komercialni", hollywoodski naravnosti pri gledalcih (okrog 2500!) povsem pogorel, še bolj pa na scenariistični, saj funkcionira, kot bi avtor Mazzinijevo knjigo bral (če bi jo bral!) obrnjeno narobe.

Tako ostanejo topla priporočila branju vseh treh Mazzinijevih scenarijev ter, če ste računalniško nepismeni, prelet računalniškega slovarčka, priročnik *Marš do scenarija!* pa vendarle vzemite z rezervo, čeprav gre za povsem zabavno in nemalokrat povsem relevantno branje, ki se pač dotika le normativov pripovednega, ljudem všečnega filma. In tudi le-ta je lahko zelo dober. Če je napisan, kot je treba.

Simon Popek

temni angeli usode



Slovenija 1999 97'

režija Sašo Podgoršek **scenarij** Goran Šalamon **fotografija** Sven Pepeonik **montaža** Vesna Nikolovska Kržičnik **glasba** Demolition Group **igrajo** Lotos Vincenc Šparovec (Ivan Zakrajšek), Karin Komljanec (Justi Zakrajšek), Matjaž Pegam (predsednik), Nikola Sekulovič (sodnik), Jože Pegam (župnik), Bojan Fifnja (šef policije), Goran Šalamon (prerok), Franci Kek (novinar), Helena Blagne Zaman (pevka), Petra Zupan (Eva), Ivo Rimc (Adam)

Zgodba

V zakotnem mestu si čast in oblast na prefinjen način lasti pet dolgoletnih prijateljev na pomembnih položajih: prevarantski predsedniški kandidat, hinavski sodnik, pohotni župnik, skorumpirani šef policije in stoični guru z božjim kompleksom. Pet prstov iste roke, pijanih od moči, ki jih družijo še zverinski pohlep, živalski razvrat, skrajna aroganca in sadistični užitek v poigravanju z usodami malih ljudi, ki v petih dekadentih vidijo stebre družbe. Peterica pod krinko institucionalnih avtoritet mirno krade, posiljuje, prekupčuje in po potrebi tudi ubija. Njihov edini zakon je, delaj, kar se ti zljubi. Do konca. Dokler zdrži telo.

Brežiški Demolition Group so lani po triletnem premoru presenetili z albumom *Neovangelij*, ki je že po oblikovni plati edinstven izdelek. Malo dizajnersko čudo, ki mu v slovenski zgodovini pakiranja nosilec zvoka zlepa ne boste našli para. To edinstvenost v notranjosti dopolnjujejo še notorična elegija *Dež* v španoviji s Heleno Blagne, ki predstavlja najbolj bizarno fuzijo med deklarirano alternativo in populistično estrado, uvodni crescendo *Crackhead*, darkerska balada *Temni angeli usode* ter subtilna *Mesečina*. Vse našeto nedvomno predstavlja vrhunec v petnajstletni karieri Demolition Group. Navkljub očitnim superlativom, ki si jih zaslužijo mojstrska produkcija, suverena avtorska drža ter poetika besedil, ki za spremembo tudi v materinščini zveni brežhibno, se zdi, da plošči nekaj manjka. Tako je, za popoln učinek ji manjka slika. Večina skladb je nastajala ob misli na določeno scensko nadgradnjo, pa najsi bo to gledališka predstava, film ali pa zlet tipa viktorji, kar nekoga, ki ploščo zgolj posluša, ne pa tudi gleda, pušča hladnega oziroma ga ob misli na efekt končnega izdelka dodobra zrajca. *Neovangelij* kot *soundtrack* brez filma? Nič več. Če hočeš snemati filme, sploh pa če hočeš, da bo te filme tudi kdo gledal, moraš videti več in dlje od ostalih. Še posebej ko pogledaš skozi kamero.

V *Patriotu* smo iz ust "kao" hipertalentiranega računalniškega genija, ki naj bi za svoj obrambni program fasal 100.000 dolarjev, slišali, da je to samo tridesetina tistega, kar je Sharon Stone dobila za vlogo v *Prvinskem nagonu*. Tako si naši 'žanrsko nadarjeni' filmarji predstavljajo žanr. To je vse, kar vejo o žanru. Pa še to je narobe. Skratka, ne znajo preiti od besed k dejanjem. Sašo Podgoršek v *Temnih angelih usode* ne izgublja besed o Sharon Stone marveč cinefilske, insajderske ter s stilom replicira najbolj razvpit prizor iz *Prvinskega nagona*, ki je Sharon in njeno mednožje zapisal v zgodovino žanrskega filma. Detajli so tisti, ki žanr naredijo velik, ne besede. In to je le ena od fines *Temnih angelov usode*.

O tem, da Sašo Podgoršek vidi več in dlje, ni dvoma. Motiv iz njegovega kratkega filma *Koza je preživela* (1991) je bil deležen svetovne hvale, s plesnim poldokumentarcem *Vrtoglavi ptič* (1995) pa je slovensko kinematografijo na novo učil, kaj je gibanje in kako ga ujeti v kamero. Spomnite se le prizora, ko Iztok Kovač v Trbovljah na vrhu najvišjega dimnika v Evropi, 360 metrov nad zemljo, odpleše svoj vrtoglavi ples. Fascinantno. Do te mere, da si glasno oddahneš, češ, končno se je našel slovenski filmar, ki razume jezik filma in njegovo izrazno moč. Nič čudnega, da je navdušil člane benda Demolition Group, ki so filmski projekt pod tančico skrivnosti skrbno pripravljali, medili in profesionalno promovirali več kot dve leti.

Temni angeli usode niso kakršenkoli slovenski film. Podgorškov prvenec predstavlja drugačen, domiseln in duhovit slovenski film. Z eno besedo, dober slovenski film. Še več, v luči patriotske bede domače filmske produkcije, ki se za državni denar več kot očitno norčuje iz slovenskega gledalca, so *Temni angeli usode* prelomen film. Njegovi standardi so v vseh pogledih previsoki, da bi jih domači filmarji v bodoče lahko ignorirali. To pa pomeni, da je Sašo Podgoršek zaenkrat glavni 'jack' v mestu.

Temni angeli usode so inteligentna, provokativna alegorija, ki si groteskne podobe sposoja iz družbeno političnih anomalij slovenske divje kapitalistične stvarnosti, jih z užitkom pervertira in niza v najbolj nekonvencionalen slovenski film po Slakovi *Butnskali* (1985). S to razliko, da si Podgoršek in Demolition Group upajo iti do roba in čez. Hitro in učinkovito so nadoknadili zamujeno, presegli zatohlost mentalitete, ki razglaša *Brezna* (1998) in *Rabljeve freske* (1996) za dosežke nacionalne kinematografije, ter ujeli korak z vizualno estetiko, trendi in dinamiko sodobnega svetovnega filma. *Temni angeli usode* so film s pošteno mero avtorske zrelosti, konstruktivnega cinizma in politične nekorektnosti. Navkljub razpletu, ki je nedorečen in ne doseže pričakovanega klimaksa, ter zgodbi, ki jo občasno dušijo predolgi in odvečni monologi, so *Temni angeli usode* film, ki prepriča in navduši. S stilom. S hitrimi rezi, asimetrično montažo in grobo fotografijo. Z udarno glasbeno podlago, ki je z mislijo na film izšla že lani. In kakopak z izvrstnim nastopom naturščikov in povsem svežih igralcev, med katerimi blesti Karin Komljanec, živ dokaz, da se fenomen rojene igralke tu pa tam lahko zgodi tudi Sloveniji. *Temni angeli usode* so film iz mesa in krvi, z veliko volje do življenja. Po kulturni, ekstremno ingeniozni video burleski *Milice* (1997) Francija Keka drugo prelomno poglavje slovenskega filma, ki prihaja iz Brežic. Drži, tako gre to, če vidiš dlje in več. •

Max Modic



Brežice so čuden kraj. Centralna ulica je kot v kakšnem vojvodinskem mestu ob sebi v nedogled nanizala vse glavne trgovine in urade – in ker seže vse od gradu do železniške postaje, imate včasih občutek, da ne gre toliko skozi prostor kot skozi čas: od srednjega veka do industrijske revolucije. Potem se je pa čas več ali manj itak ustavil.

Toda če stopite skozi katerokoli od arkadno obokanih vež, ki z glavne ulice kot magnetna igla kažejo na sever in vodijo na notranja dvorišča glavnih hiš – tedaj vas tam namesto urbanega, zaprtega, uokvirjenega prostora, pričaka frontalen pogled na nepregledne, v vetru vihrajoče, geometrično pravilno posajene vrbinske topole, ki čakajo, da jih bodo posekali in odpeljali v krško celulozo. Ker tem dvoriščem dobesedno manjka četrta stran, se njihova domnevna notranjost izkaže za kar najbolj oddaljeno zunanost, še več: za onstran. Ne poznam mesta, ki bi te tako hipno, z nekaj koraki, znalo vreči iz urbanega v prostrano, ki bi te tako zlahka znalo vreči iz sebe. A to je šele mizanscena. Zdaj pridejo še protagonisti. Prav v enem takih brežiških dvorišč brez okvirja smo sedeli neko poletno nedeljsko jutro s Sašom Podgorškom in Goranom Šalamonom. Demolition Group so imeli prejšnji večer na drugem koncu Slovenije koncert, ki se je zavlekel pozno v noč. Toda frontman ni bil utrujen od tega. Ne, zmatrало ga je nekaj drugega: tisto nedeljo je že ob šestih zjutraj v celulozi kontroliral cev, ki bi morala zdržati toliko in toliko ton papirne mase, pa ji očitno niso čisto zaupali. "Se hecaš, ali kaj?" – "Ne, ne, res sem bil tam. To je moj poklic, statik." Tudi počasno reko v čateških toplicah je izračunal, tisto, po kateri se tako radi spuščajo nedeljski kopalci v družinskem paketu. Naj mi oprostijo vsi zagrizeni kritiki celovečernega prvenca Saša Podgorška, toda moje razumevanje in globoko spoštovanje *Temnih angelov usode* temelji natanko na kopici takih in podobnih kuriozitet, ki spajajo najglobljo notranjost z najbolj oddaljeno zunanostjo, najradikalnejšo alternativo z najbolj neizprosno industrijo, največjo intimo z najbolj banalnim vsakdanom.

Zato je to v prvi vrsti predvsem film o realnih ljudeh, ki se grejo film: o fantih iz skupine Demolition

Group. O tem, kako znajo peti, igrati, nastopati, pisati, sanjati, fantazimirati... Ne nujno vse prav, tudi ne nujno vse v pravem vrstnem redu, toda to je film o njih – tako kot je *Graffiti Bridge* (1990) film o Princu ali *Vrtoglavi ptič* film o Iztoku Kovaču. Zato ga je treba s historične perspektive gledati kot filmsko prilogo cedeju *Neovangelij*: morda je zrelost in askeza omenjenega cedeja možna ravno, kolikor so se fantje "razigrali" na filmu. Toda ker to ni glasbena, temveč filmska kolumna, me seveda bistveno bolj zanima, kaj film *Temni angeli usode* pomeni v avtorskem opusu Saša Podgorška. Od (za)ključne sekvence *Vrtoglavega ptiča*, ki je najprej na prafaktorje razstavila najbolj običajno hojo po ulici, nato na trboveljskem dimniku ujela krik krhkega telesa in se končno razprostrla v neverjetno panoramo revirjev, vemo, da imamo opravka z avtorjem, ki v eno in isto avtorsko vizijo spaja gib, zven in vzlet. Pri Podgoršku slika dobesedno leti – kar je hkratna posledica vsaj treh filmskih gibanj: kamere, zvoka in montaže. Toda šele *Temni angeli usode* so razkrili svojevrstno avtorsko (pred)postavko, na kateri je tak vzlet sploh možen: realnost ne obstaja. Kar vidimo in razumemo kot običajno realnost, je zgolj splet konvencij in provizoričnih perspektiv; kar slišimo, je poljuben dogovor med tišino in šumom; kar mislimo, so poljubno strukturirani drobci kaosa. Če naj naredim svoj film, če naj se prikopljem (ali priplezam) do svoje vizije – tedaj moram najprej razstaviti ta svet, razpreti perspektive, razbiti tišino. Če naj čutim in mislim po svoje, moram najprej gledati in videti po svoje. Ste kdaj opazili, da se v besedi "demolition" skrivata tako besedi "motion" kot "emotion", tako gibanje kot čustvo?

Ključni dosežek Podgorškovega filma, že skoraj na meji manifesta, ki zarisuje neko novo estetiko (novo dogmo?), je zato prav ta demolicija, ta dekonstrukcija domnevne realnosti, ki mu omogoča, da na ruševinah izginotja realnosti gradi svoj svet. V tem svetu so odrasle glave lahko nasajene na otroška trupelca, sonce šiba čez pejzaže s svetlobno hitrostjo, proces produkcije in distribucije (porno kaset, droge, *you name it*) pa se lahko v nedogled vrti v krogu, ne da bi konzumenti sploh kdaj prišli do produkta, le proizvajalci poberejo vsakič nov obrok denarja. Odpraviti estetiko izginotja realnosti zgolj z mimobežno pripombo o "estetiki videospotov" je enako kratko in nerazumljeno kot reducirati globoko kritični potencial tega filma na aktualistične skandale tipa sado-mazo duhovniki in anti-dope racije. Ravno narobe je res: šele zato, ker Podgoršek razveže podobe od realnosti, zvočni trak od slikovnega in protagoniste od njihovih besed, lahko proizvede serijo izjemnih filmskih sekvenc. Če v uvodnem vstopu angelov na smetišče zaslutimo destruktivnost Tarantintovih mestnih psov, v "backstage" prizorih kartanja in kvantanja zlonosno atmosfero filma *Sedem* (*Seven*, 1995), v prizoru družinskega zajtrka ob tabloidnem razkritju kandidata Zakrajška pa luciden poklon državljanu Wellesu, tedaj se vsa izvirnost Podgorškovega videnja sveta zares razkrije šele v antologijskem prizoru razkritja trupla Justine Zakrajšek. Kar se plete v meglici ranega jutra sredi posavskih zidanic in bizelskih vinogradov, na mrkih obrazih laibachovskih inšpektorjev in ob sublimni glasbi, je neka nova, vrtoglava vizija sveta, kakršne doslej na naših platnih nismo poznali. Ta svet ni več s tega sveta – in prav zato nam je tako prekleto blizu, zato nam stoji noč in dan ob strani.

Stojan Pelko



Radko Polič

patriot

Slovenija 1998

režija Tugo Štiglic **scenarij** Igor Karlovšek, po lastnem romanu *Rodoljub* **fotografija** Tomislav Pinter **glasba** Jani Golob **igrajo** Brane Završan (Rožič), Tanja Dimitrievska (Esther Guillom), Roman Končar (Krivec), Ivo Barišič (Oblak), Uroš Smolej (Damjan Košir), Polona Vetrih (Helena Košir), Boris Kobal, Radko Polič, Bogomir Veras

Zgodba

Misteriozna teroristična organizacija Vzhod hoče Sloveniji tik pred zdajci preprečiti vstop v Nato, ki je na njenem ozemlju zaradi zaščite jedrske elektrarne Krško že namestil sistem protiletalske obrambe Patriot. Čeprav ubijejo Natovega vojaškega strokovnjaka, onesposobijo Patriota, podtaknejo bombo v nuklearni in v zadnji fazi nad njo pošljejo celo mige, se Slovenija reši iz izsiljevalske zagate z rodoljubno akcijo državnega sekretarja Rožiča, z ingenioznostjo mladega računalničarja Damjana, njegove mame in ukaza F2.

Se kdo še spomni *Mirovnika* (*Peacemaker*, 1997), prvega filma iz Spielbergove delavnice DreamWorks? Tu imate podoben film, seveda brez Georgea Clooneya in Nicole Kidman, zato pa z Branetom Završanom in Tanjo Dimitrievsko, ki v akcijskih prizorih kolovrati tako groteskno, da je pogled na njeno "ključavnico" pod belimi hlačkami in privzdigajočo se minico naravnost boleč. Pa takšne vulgarne metafore nimajo nič opraviti z igralci, ker so dialogi delo scenarista, mizanscenska upodobitev scenarija pa stvar režiserja. In scenarij je v primeru *Patriota* kot ključavnica brez ključa ali pa, da bo primerjava zgodbi primernejša, kot *hardver* brez *softvera*, pri čemer si film, ki hoče biti slovenski politični triler z obče znanim in aktualnim referenčnim okvirom, ne bi smel privoščiti tako

amaterskega imitiranja holivudskih žanrskih klišejev, ko pa vemo, da pri nas za kaj takega ni ne ustreznega proračuna ne *high-tech* logistike ne zvezdniskega sistema in ne režiserja primerne kalibra. Scenaristično in dramaturško banalnost, da ne rečem vulgarnost, morda najbolje ilustrira "bondovski" pobeg Rožiča iz zapora z alfo, ki je ne morejo sestreliti niti iz helikopterja, ali pa končni obračun v goteniškem bunkerju, kjer Krivčevo "vstajanje od mrtvih" ni v funkciji suspenza, temveč zgolj nehotenega parodiranja obrazca srhljivke. Temu je vzrok šibka, črno-bela karakterizacija in motivacija likov, ki se spusti celo tako nizko, da glavnega negativca posadi na invalidski voziček, drugega pa naredi za šepavca in ga – kako inteligentno! – za povrh še označi po imenu. Kaj naj potem počne ne posebno patriotičen, ampak dedukcije sposoben gledalec uro in pol v kinu, če se lahko identificira kvečjemu z Narodom, ki mu grozi jedrska katastrofa? Ta po formi pretenciozno žanrski, po duhu pa paranoidno fašistoidni filmček, ki "gradi" na oblakih Depale vasi in siceršnjega idiotizma slovenske politike, ki se ne more ubraniti čara "balkanske ciganerije" in aluzij na udbomafijo, je še dokaz več, da so nekateri očitno (iz)našli univerzalni ključ, ki jim ne glede na minule "uspehe" na široko odpira sponzorska vrata. Le kdo je krivec?

Mateja Valentinčič

življenje je lepo



Roberto Benigni

La vita è bella

Italija 1998 114'

režija Roberto Benigni

scenarij Roberto Benigni, Vincenzo Cerami

fotografija Tonino Delli Colli

glasba Nicola Piovani

igrajo Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora), Giorgio Cantarini (Giosué), Giustino Durano (Guidov stric), Sergio Bini Bustric (Ferruccio), Horst Buchholz (dr. Lessing)

Zgodba

Guido Orefice in njegov prijatelj Ferruccio se leta 1939 znajdetta v Arezzu, kjer Guidov stric svojemu nečaku prepusti mesto natakarja v prestižni restavraciji. Navihani Guido se v novem okolju znajde izvrstno; z nedolžno manipulacijo naključij mu uspe zašarmirati učiteljico Doro in jo naposled pred očmi osramočenega zaročenca in zbrane malomeščanske fašistične klike odpeljati na svoje. Rodi se jima sin Giosué, Guidu pa se z odprtjem lastne knjigarne izpolni življenska želja. A tik pred koncem vojne, ko Nemci okupirajo sever Italije, vsi trije pristanejo v neimenovanem taborišču smrti...

Je burkaštvo v koncentracijskem taborišču etično sprejemljivo? Roberto Benigni brez dvoma žali čustva preživelih taboriščnikov, ko preoblečen v taboriščnico spretno smuka med nemškimi stražami, ki v panični naglici pobijajo preostale internirance in uničujejo dokaze o industrijskem genocidu.

Pojdimo po vrsti.

Prvo dejanje filma, petdesetminutni podaljšani uvod, je eleganten poklon velikim nemim farsam tridesetih let. Guido je tako hibrid Chica in Chaplinovega **Velikega diktatorja** (*The Great Dictator*, 1940); tu so dovolj značilni neverbalni gegi in Guidov nastop v šoli, ki korespondira z govorom lažnega diktatorja, židovskega brivca. Vse skupaj je dolgo, nostalgčno, malce 'belle époque' snubljenje bodoče žene in seveda gledalstva. Nadvse idilično in šarmantno, četudi se že napovedi vrstijo.

Guido je nekakšen židovski mag, ki s svojimi mimetičnimi zmogljivostmi mimogrede denuncira malomeščanski fašizem, in s svojo priljudno naravnostjo in nedolžnimi zvijačami prav iz srca tega sovražnega okolja iztrga ljubko Doro.

V nadaljevanju Guido skonstruira kompleksno laž, s katero kani zaščititi svojega nedolžnega sina pred vsem gorjem holokavsta. Sicer so vsi atributi koncentracijskega taborišča prisotni, a v omiljeni, neekscenčni, do uporabnika prijazni različici. Guido realnost za svoje altruistične namene pervertira, potvarja, z njo manipulira na vse možne načine. Tu seveda nastopi možnost, da v potvarjanju holokavsta, tega privilegiranega, nedeljivega, kanoniziranega delčka zgodovine, zaslutimo perverzne narcistične namene glavnega protagonista. Benigni je narcis, to je kajpada jasno in za komika tudi obvezno. Navsezadnje se za kralja italijanske komedije na pričetku samem okliče sam, ko se naključno pusti zamenjati za Vittoria II.

A zakaj lahko konec koncev ugotovimo, da je Benignijev film kljub spornemu kontekstu in avtorjevi masivni prezenci neoporečen in prav to, za kar se ima?

Najprej povsem zdravorazumski argument: sporočilo filma je zame dovolj trivialno in humanistično, da mu ne morem zameriti šaljive interpretacije holokavsta.

Sam Benigni seveda dobro ve, da je bil holokavst takšen in takšen, da so bili ujetniki v taboriščih v večini primerov na kraju preveč oslabei in demoralizirani, da bi tekali naokrog preoblečeni v taboriščnice in pri tem izgledali smešni ... Ve, da so bili vsi shirani, krhki in oropani duha, medtem ko njegov Giosué daje videz dobro ohranjenega in zdravega pamža, ki se brez težav pomeša med deco nacistične soldateske.

Vsi ti neverjetni elementi, ki kritike navajajo k radikalnim ugotovitvam, da je olepševanje holokavsta primerljivo kar z njegovim zanikanjem, so jukstapozirani v le eni kratki

sekvenci. Guido se s sinom zjutraj vrača v barako, ko v megli zaide in se nepričakovano znajde pred kolosalno kopico raztelesenih trupel, ki mu ni videti vrha. Giosué spi na očetovem ramenu in ne vidi ničesar. Imamo plan Guidovega zaprepadenega izraza in kontraplan grmade, ki po svojih substancialnih atributih ne odstopa od prejšnje in naslednje sekvence. Ne gre za nikakršno montažo neprimerljivega, ne za mentalno podobo ... Tokrat zadostuje, da gre za nekaj, kar je videno že mnogokrat. Kup trupel je arhetipska podoba, ki omogoča trenutno prepoznanje izvora in konotacij. Kup trupel je, če se izrazim diletantsko, 'podoba-holokavst'. Je nekakšna primordialna depikcija holokavsta, hkraten fundament in koncentrat pojma. Rečeno banalno, kup trupel je lahko enako banalni *pillow shot* holokavsta. Kar je pomembno, je prav popolna neodtujivost te podobe 'trde realnosti' iz fizičnega konteksta filma (po samih vizualnih atributih, kot že rečeno). Benigni pokaže objektno resničnost, ki jo poznamo vsi in njena 'artificiálnost' govori le v njegov prid. Prizor je njegov, inkorporiran v celoto, a hkrati je tudi arhetip vseobče zgodovinske zavesti. Očitek, da Benigni holokavsta ne jemlje resno, se tu pač sesuje in kdor tega ne opazi, opaziti noče. Kajti zanikanje holokavsta je nezaslišan paradoks; zagotovo gre za najbolj podrobno dokumentiran masovni, industrijski genocid v ljudski zgodovini. O njem pričajo kilometri filmskega traku in megatone knjig, ki nazorno opisujejo podrobnosti nacističnega delirija. Podobe okostenelih ujetnikov, gomile raztelesenih trupel ... vse to je človeštvo za vselej absorbiralo in klasificiralo. Podobe holokavsta so najstrahotnejše, najbrutalnejše podobe človeškega terorja. Ko jih vidimo, četudi od daleč in ovite v turkizno modre meglice, vemo, da avtorjev namen ni zbijati šale na račun preminulih. Toliko o možnostih napačne interpretacije, ki želi v filmu detektirati fingirano zanikanje holokavsta.

V Guidovi 'režiji holokavsta' je v nizu cenzurnih posegov morda najbolj zanimiv poslednji, kjer je Guido ustreljen izven dometa našega pogleda. Prizor nedvomno vsebuje kanček subtilne ironije, kot da ni več samo Giosué tisti, ki ga je treba zaščititi pred podobami nasilja in smrti, temveč je tega potreben že sam gledalec. Slednji se malo prej namreč znajde ob boku dečka; skrit v kovinski škafli skozi pravokotno okence opazuje hektično dogajanje na dvorišču. Ko pride mimo Giosuéjev šaljivi oče, je pogled skozi lino nezamenljivo prepoznaven kot rudimentaren optični dispozitiv. Poplesujoči Guido je burkež, ki nas na velikem platnu skuša še zadnjič prepričati, da je življenje lepo, četudi ve, da bo za naslednjim vogalom ustreljen. Mimogrede, trivialni naslov filma je Benigni našel v zadnjih Trotckijevih beležkah, ko je ta stoično pričakoval Stalinove likvidatorje.

Po izpraznitvi taborišča, ko vsi oddidejo in vse potihne, se Giosué izkobaca iz zaboja in zakorači na izpraznjeno mizansceno. Fikcije je konec, igralci so zapustili prizorišče, režiser – oče leži mrtev za vogalom. Na izpraznjeno prizorišče nato vdre znanilec novega simbolnega reda, ameriški tank z belo peterokrako zvezdo – amnezičen, 'raz-zgodovinjen' agent prihajajočega korporativizma, ki holokavst prvič v zgodovini uporabi kot sredstvo politične promocije, hkrati pa trpi za kroničnim pomanjkanjem zgodovinskega spomina. Pozornosti vredna je tudi sekvenca, kjer se nacistična deca igra skrivalnice. V že prej omenjenem kovinskem zaboju se skriva arijski deček, ki ga Guido šaljivo poimenuje kar 'Schwantz'. Ta tič tiči tam notri že nekaj tednov, skriva se pred ostalimi udeleženci velikega tekmovanja, kot Guido zaupa sinu. Nato odpre vrata in notri res tiči fantič, ki Giosuéja zaprosi, naj ga ne izda ... Kot da bi Žid Guido prepoznal in izbral voajeristično otroško igro slepomišenja za to, da se njegov sin enkrat pošteno nabaše z slaščicami. Nadalje je zanimivo Guidovo srečanje z dr. Lessingom, shizofrenim taboriščnim zdravnikom, ki mu je bil Guido nekoč zaupnik in prijatelj. Ko gledalec pričakuje, da bo

nekdanji 'tovariš v dedukciji' Guidu pomagal, se izkaže, da se ga je polastila norost. Guidu zastavi absurdno, iracionalno uganko.

Vse to je zanimivo, ker se Žid Guido zelo tesno ujema z predstavo Žida v klasičnem antisemitskem, fašističnem diskurzu. Če zavoljo jasnosti in preprostosti tega sestavka pustimo ob strani shizofrene predstave antisemita o Židu, ki je sposoben, inteligenčen, iznajdljiv, hkrati pa umazan, pokvarjen, primitiven ..., ne moremo mimo tiste inherentne antisemitske paranoje, ki se Žida 'boji' zaradi njegovega vseobsegajočega znanja, njegove magične sposobnosti videti povsod, med drugim tudi v samo bistvo antisemitovega ne-subjekta in užitka. Ta sposobnost seveda izhaja iz Židove mimetične povezanosti z primordialnim in naravo, medtem ko je 'ne-Žid' taisti stik izgubil zaradi podreditve svoje družbene ureditve Logosu.

O tem posredno govori prvo dejanje filma, Guidov komedijantski *tour de force*, kjer v antisemitskem okolju triumfira z vrsto napol magičnih dogodkov (zlasti pri dvorjenju Dori). Vsa magija je seveda plod posrečene izrabe naključij, po domače povedano menedžmenta realnosti. Prava iracionalnost je seveda v resnici domena paranoičnega antisemita, ki v Židovi spretnosti prepozna delovanje temačnih sil. Tu je vzrok iracionalne zmrčenosti dr. Lessinga, ko se v taborišču znova sooči z genialnim, nedoumljivim židovskim genijem.

Taisto koncepcijo so na drugi, bolj kompleksni ravni pervertirali bratje Marx, najbolj zanemarjeni komedijantski geniji v zgodovini filma. Tukaj se vse ponuja kar samo od sebe, osebe in stvari prihajajo same od sebe in nenazadnje padajo z neba.

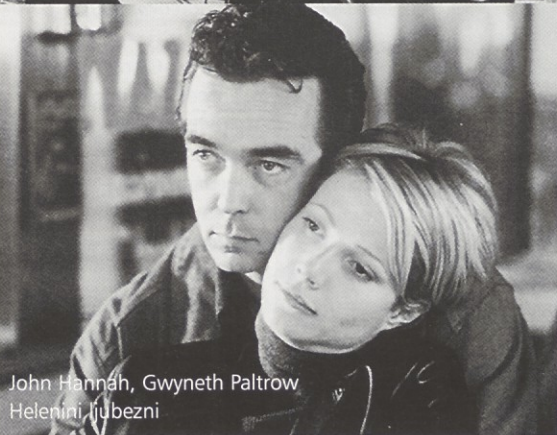
Ponavljam, gre za silno poenostavljeno izvedene vzporednice, ki bi morale in zmogle služiti kot osnova za manj afektirano branje Benignijevega filma ...

Najbolj relevanten dosežek življenja je po mojem pač Benignijev poizkus demistifikacije holokavsta. Mistificiran je holokavst prav zaradi svoje do kraja transparentne in angažirane reprezentacije, ki ga kot partikularen primer povzdiguje nad dolgotrajno zgodovino ljudskih genocidov. To, da prednjači kvantitativno in po svoji brutalni birokratski izvedbi, mu ne more zagotavljati zgodovinskih privilegijev. Holokavst pač pripada vsem, ki ga priznavajo, četudi so ga bili deležni le preko sekundarnih virov. Da je holokavst nedotakljiva, neupogljiva sekvenca zgodovine, da je v njem montaža prepovedana in skrajno neetična, je totalizirajoč kulturni artefakt. Šale o Židih v koncentracijskem taborišču so seveda znak slabega okusa, zato se jim načelno izogibamo. Šale o kristjanih, s katerimi so Rimljani hranili svoj bestiarij, so redke, a še zdaleč ne veljajo za primer slabega okusa, temveč kvečjemu zgodovinske razgledanosti. Takisto bi veljalo za šale o muslimanih, nad katerimi so križarji dosledno izvajali genocid, če bi tovrstne šale pač obstajale. Da so šale o genocidu nad Indijanci ali zasužnjenimi in deportiranimi afriškimi plemeni prepovedane, je v veliki meri posledica kompulzivne politične korektnosti. Ko so se med obleganjem Sarajeva pojavljali brutalni vici s snajperji in odtrganimi udi, so v prvi vrsti veljali za dokaz človeške neupogljivosti v sicer nečloveških razmerah. Na račun česa smemo ali ne smemo zbijati šale, je pač stvar kompleksnega družbenega konsenza. In historične distance, jasno.

Odkar filmski dispozitiv soustvarja zgodovino v vseh njenih iracionalnih različicah, je slednja postala omniprezentna, ponovljiva in razmnožljiva. Distanca s tem ni več posledica linearnega kopičenja dogodkov, temveč bolj njihove hitrosti in količine.

Nil Baskar

Črna mačka, beli mačkon

John Hannah, Gwyneth Paltrow
Helenini ljubezni

črna mačka, beli mačkon

Črna mačka, beli mačkon

Francija/Nemčija/Jugoslavija 1998 120'

režija Emir Kusturica

scenarij Gordan Mihić

fotografija Thierry Arbogast

glasba Dr Nele Karajlić, Vojislav Aralica,
Dejan Sparavalo

igrajo Bajram Severdžan (Matko Destanov), Florijan Ajdini (Zare Destanov), Srđan Todorović (Dadan), Sabri Sulejmani (Grga Pitić), Zabit Memedov (Zarije Destanov), Branka Katić (Ida), Ljubica Adžović, Jašar Destani, Predrag Laković, Miki Manojlović

Zgodba

Matko, odrasel, a še vedno nesamostojen sin uspešnega ciganskega "poslovneža", si ne upa prositi očeta za posojilo, zato odide s pretvezo, da je le-ta umrl, k njegovemu prijatelju, "botru" Grgi Pitiću, ki se ob "tragični" novici tako razneži, da mu radodarno razveže svojo mošnjo za nadvse zanesljiv šverc bencina. K poslu pritegne ustreznega partnerja, Dadana Karambola, zadetega drogeraškega mafioza, ki ga takoj prevara, potem pa še izsiljuje, češ da se lahko "propadel posel z bencinom" kompenzira le s poroko med Matkovim sinom Zaretom in njegovo pritlikavo sestro Afrodito, ki ji ne more najti ženina. Ljubezenska trgovina se po svatbenih kolobocijah prelevi v dvojno poroko iz ljubezni.

Črna mačka, bel mačkon je nedvomno Kusturicev najlahkotnejši, najbolj veseljaški, najbolj burkaški film njegove zavidanja vredne kariere. Kako bi tudi ne bil, saj se je po dramaturško nekoliko dvomljivo, čeprav zvezdniško sanjskem izletu v Arizono (**Sanje o Arizoni**, Arizona Dream, 1993) in po

politično pretencioznih, sicer pa precej primitivnih implikacijah **Podzemlja** (Underground, 1995) končno vrnil na domači teren – k ciganom, ki so s svojo folklorno pitoresnostjo idealen objekt njegovega režijskega mojstrstva in avtorske mitomanije. Da mu je pri tem filmu šlo predvsem za slednje, nam pokaže že primerjava z **Domom za obešanje** (Dom za vešanje, 1989), v katerem je romski način življenja kljub vsej svoji fatalnosti in režiserjevim metaforično poetičnim utrinkom prikazan kruto realistično, medtem ko je v **Črni mački** prikazan obešenjaško, v izrazito žanrski maniri. Ne gre zgolj za komedijo, temveč za burko, ki zaradi sebi lastne teatraličnosti zahteva dovršeno dramaturgijo, slikovite, čeprav ploskovite karakterje, zato pa toliko bolj divjo dinamiko njihovih medsebojnih odnosov, ki se vrti okrog erotične spletke, v kateri na koncu, ko ljubezen kajpak slavi zmago, tudi pokojni vstanejo od mrtvih, spletkarji pa za kazen štrbunknejo v lastni drek. Nedvomno je treba pohvaliti Kusturicevo delo z romskimi igralci naturščiki, med katerimi sta se več kot odlično znašla stara igralska mačka, Srđan Todorović in mlada Branka Katić. In kaj naj bi predstavljala Črna mačka in bel mačkon iz naslova filma? Kakor bel mačkon sredi ciganskega rajanja za trenutek kopulira s črno mačko, tako se Kusturica, že lep čas skupuliran z zahodnim kapitalom, še enkrat poigra z verjetno še vedno fasciniranim pogledom evropskega gledalca nad drugostjo, ki se mu najbolj "domače" kaže ravno v romskem *modus vivendi*. Na tanki meji med golo eksploatacijo tovrstne eksotike in stilističnim perfekcionizmom se zdi zadnji Kusturicev film, potem ko je po ideološkem razburjenju s **Podzemljem** iz razočaranja zatrdil, da bo nehal snemati, kot malce preračunljiva vrnitev v avtorsko komercialnejše tokove. Fellinijevske karnevalske razsežnosti je tokrat pri Kusturici spet v izobilju, pri čemer v njegovem lastnem cirkusu nikakor ne manjka forme, temveč mojstrovega (samo)ironičnega obdelovanja kulturnih stereotipov.

M.V.

državni sovražnik

Enemy of the State

ZDA 1998 132'

režija Tony Scott

scenarij David Marconi

fotografija Daniel Mindel

glasba Harry Gregson-Williams, Trevor Rabin

igrajo Will Smith (Robert Clayton Dean), Gene Hackman (Brill/Edward Lyle), Jon Voight (Thomas Brian Reynolds), Lisa Bonet (Rachel Banks), Regina King (Carla Dean), Tom Sizemore (Pintero), Ian Hart (Bingham), Jake Busey (Krug), Gabriel Byrne (Brill), James LeGros (Jerry Miller), Jason Robards

Zgodba

Odvetnik Dean postane tarča visokih političnih krogov, potem, ko mu nekdanji sošolec pred smrtjo v vrečo potisne dokaz o vpletenosti kongresnika Reynolds v politično motivirani umor; pomaga mu lahko le skrivnostni Brill, nekdanji vladni uslužbenec, ki se skriva že dvajset let...

Obsedenost Hollywooda s tehnologijo in njenimi zmožnostmi je postala že tolikšna, da mu je preostal le še en, zadnji in najbolj radikalni korak: ukiniti režiserje. Da so akcijski filmi, "thrillerji" in ostali žanri postali drug drugemu tako podobni kot jajce jajcu, je jasno že dolgo; zdi se, kot bi režiserji neprestano uporabljali ene ter iste splošne kadre. Tule je emblematičen primer: obveščevalna služba gre s svojimi specialci v "akcijo", kar pomeni, da bomo gledali kolono hitro vozečih in (obvezno) črno pobarvanih avtomobilov z vklopljenimi sirenami, nato sem ter tja tekajoče specialce s puškami, na katerih so (spet obvezno, še posebej po filmu **Sedem**) namontirane luči, nato vdor v zgradbo, vpitje eden čez drugega itd. Ker imajo specialci vedno zamaskirane obraze, bi lahko vedno uporabili isti posnetek. No, tak vtis filmi vsaj dajejo. In kadar v Hollywoodu zadnje čase ne gre za *remake* klasičnega dela, gre za delni ali popolni *homage* slavnim predhodnikom. Kar hočem povedati, je tole: če je **Državni sovražnik** *homage* Coppolovemu **Prisluškovanju** (The Conversation, 1974), nesporno največjemu špijonskemu *thrillerju* vseh časov, potem je najbolje, da *homage* kar ukinemo, še bolje, da ukinemo kar termin *homage*. Nihče, ampak prav nihče me ne bo prepričal, da je za zasledovanje enega posameznika, ki povzroča sploh ne ve, kaj se dogaja okrog njega, potrebna armada specialcev službe za državno varnost, satelit v stalni uporabi ter osebno posredovanje top-politika. In kaj nam po vsem tem, po tej demonstraciji moči, servira Tony Scott, ta ubogi, najeti režiserček? "Homage" *Prisluškovanju*, prizor na obljudenem trgu, kjer je treba neopazno posneti pogovor odvetnika Deana s posrednico Rachel. Pazite, tipi imajo na voljo satelit, za snemanje preprostega pogovora pa potrebujejo deset ljudi (ki imajo naenkrat na voljo le zastarelo opremo, kot iz leta 1974), in to kljub temu, da je Dean ozvočen oziroma označen kar s šestimi "bugi"! Gene Hackman in njegov junak Harry iz *Prisluškovanja* bi se obračala v grobu, pravzaprav se Hackman obrača kar v istem filmu, avtorji so namreč očitno mislili, da bo še en pomemben detalj v mozaiku "homagea" *Prisluškovanju*; in ne, spregledali nismo niti identičnega dežnega plašča, ki ga v nekem trenutku nosi eden izmed agentov. **Državni sovražnik** v navezi s *Prisluškovanjem* dokazuje le eno: manj je več. **S.P.**

helenini ljubezni

Sliding doors

ZDA 1998 99'

režija Peter Howitt

scenarij Peter Howitt

fotografija Remi Adefarasin

glasba David Hirschfelder

igrajo Gwyneth Paltrow (Helen), John Hannah, John Lynch, Jeanne Tripplehorn

Zgodba

Helen izgubi službo in se z metrojem odpravi domov, kjer jo čaka njen mož. Če bi se ji pred nosom zaprla vrata metroja, svojega moža ne

bi ujela pri prešustvovanju. Če bi metro ujela, bi moža zalotila pri nečedni dejavnosti. Njeno (ljubezensko) življenje bi se odvijalo povsem drugače. Vzporedni zgodbi z vzporednima zapletoma in končnima rešitvama.

Režijski in scenarijski prvenec Petra Howitta se filma loteva dovolj filmsko, da ga ne strpamo v klasični žanrski predalček romantične komedije tipa **Šest dni, sedem noči** (*Six Days, Seven Nights*, 1998). Če nas teorija kaosa prepričuje, da je zamah metuljevih kril v Afriki zadosten razlog za orkan na severnem polu, smo v filmu *Helenini ljubezni* soočeni z naključjem kot gibalom osebne zgodovine (zajubljene ženske). Zgodovinsko se je problem vzpostavil z literarnim žanrom znanstvene fantastike ter s spogledovanjem s svobodno voljo, ki človeka postavlja na vrh univerzuma. Na enak način kot je Frankensteinovo usodo zapečatila posoda z "napačnimi" možgani se Helenina dvojna usoda začneja z "napačno" izbiro prevoznega sredstva. Svobodna volja se še vedno ne kaže kot osvobodujoča, ampak kot grozljiva, zaslužnjevalska, iluzorna zaradi ireverzibilnosti časa ter posledične človeške nezmožnosti upravljanja z lastnim življenjem. *Helenini ljubezni* se šlepata prav na to pesimistično svetovnonazorsko kot posledico znanstvenih dognanj in povsem pravilno pripeljeta dvojno Helenino zgodbo do dveh različnih narativnih koncev. Kar se dogaja med začetnim aksiomom narativnosti in končno posledico je zgolj stvar scenarijske rutine, ki ji je tokrat le deloma zadoščeno, četudi priznavamo zapletenost vzdrževanja preglednosti zgodbe, ki spremlja komedijo zmešnjav. Ključnejša se zdi formalno-vsebinska enotnost – soočanje različnih montažnih prijemov, začenši z dvojnimi uvodnimi prizori hitenja na podzemno, ki poudari montažo kot najbolj filmsko, a obenem ohrani zabavno soočanje junakov v obeh vzporednih razpletih, večkrat predvidljivih, mestoma pa izjemnih, vsaj kar se tiče posameznih prizorov in spet simpatične Paltrowove.

N.P.

kačje oči

Snake Eyes

ZDA 1998 99'

režija Brian De Palma

scenarij David Koepp, po zgodbi Briana De Palme in Davida Koeppa

fotografija Stephen H. Burum

glasba Ryuichi Sakamoto

montaža Bill Pankow

igrajo Nicolas Cage (Rick Santoro), Gary Sinise (Kevin Dunne), John Heard (Gilbert Powell), Carla Gugino (Julia Costello), Stan Shaw (Lincoln Tyler), Kevin Dunn (Lou Logan), Michael Rispoli (Jimmy George), Luis Guzman (Cyrus)

Zgodba

V hotelu v Atlantic Cityju se odvijata boksarski dvoboj. 14 000 ljudi vrešči, med njimi tudi detektiv Santoro. Ko dogajanje v ringu in na tribunah doseže vrelišče, v Santorovi bližini obleži ustreljeni obrambni minister ZDA. Detektiv ukaže zapreti vse izhode iz dvorane, pomoč pri razkrinkanju morilca pa išče pri svojem starem kolegu, oficirju Kevinu Dunnu.

Najprej je treba razčistiti okrog "slovitega" uvodnega kadra, ki spremlja Nicolasa Cagea po podzemnih hodnikih dvorane, kjer se odvijata boksarski dvoboj, pa preko vreščice množice in vse do najdražjih sedežev v prvih vrstah okrog ringa, kader torej, ki naj bi trajal fenomenalnih petnajst minut in naj bi potrdil De Palmovo superiorno fascinacijo z zmožnostmi tehnologije in premične kamere. Ste videli Hitchcockovo **Vrv** (*Rope*, 1948)? "Film v enem kadru" tedaj seveda ni bil mogoč, filmski koluti so trajali največ deset minut in mojster se je moral domisliti načina, kako čim bolj prikriti neizbežni "rez" ob menjavi kolotov, rez, ki naj bi čim manj skazil fascinantno logistično operacijo filmanja brez prekinitve. Kako torej? Nič lažjega; v trenutku, ko je v kameri zmanjkovalo traku, je kamerman zoomiral v hrbet kakšnega od protagonistov, da je le-ta povsem prekril vidno polje, nakar je sledil rez; ko so nadaljevali s polnim kolutom, je preprosto odzoomiral iz hrbta istega protagonista in proces je šel dalje. V drugi, precej manj opazni metodi se je nekdo sprehodil mimo kamere tako blizu objektivu, da je njegov mimohod ponovno "zasenčil" vidno polje. Skratka, De Palmova uvodna *one-shot* sekvenca je čisti *fake*, prevara gledalčevega pogleda, pri kateri režiser uporablja obe Hitchcockovi metodi, poleg tega pa še tretjo, ki mu jo omogoča razširjena sodobna metoda zblaznelega švenkanja sem ter tja; v hitrem švenku je polje seveda povsem zabrisano oziroma razpacano in tu je nemogoče prepoznati montažni rez, avtor pa lahko zatrdi, da je kader avtentičen. Prav neverjetno je, kako so ljudje množično nasledili režiserjevemu ekshibicionizmu in navdušujoče slavili sekvenco, ki tudi edina – pogojno oziroma lažno – spominja na Hitchcocka. De Palma je tokrat daleč od svojih najboljših filmov; *Kačje oči* so, mimogrede, ponovno koncipirane kot obsesija z vidnim in slišnim, kot hommage Hitchcocku torej, ki jo pri De Palmi zaznamujejo nekateri njegovi najboljši filmi, npr. **Strel ni bil izbrisan** (*Blow Out*, 1981) ali **Striptiz smrti** (*Body Double*, 1985), a je njegova struktura vendarle pretirano podrejena logiki *whodunit* kriminalke (iskanje krivca), ki z razkritjem Garyja Siniseja razvodeni že kmalu v prvi polovici, preostanek filma pa gledamo rutinirani akcionar, kjer so številne kamere ter ponesrečena mitologija "tisočerih oči" in "pogledov" precej neprepričljiv izgovor za triler v tradiciji kakšnega Langa. De Palmi je nedvomno treba priznati občutek za suspenz, vodenje igralcev (odštejmo tule Cageov uvodni in obupni *over-acting*) ter predvsem brzdanje nepotrebnih okrasov, s čimer ohranja določeno mero dignitete v ameriškem komercialnem filmu; če bi *Kačje oči* režirala kakšen Michael Bay ali Jan DeBont, bi Atlantic City nazadnje verjetno kar eksplodiral, tako pa gledamo vsaj z določeno mero realnega zrežirani akcijski triler, ki ohranja upanje v kreativno bodočnost Briana De Palme.

S.P.

ko pride joe black

Meet Joe Black

ZDA 1998 180'



Claire Forlani, Brat Pitt
Ko pride Joe Black

režija Martin Brest

scenarij Ron Osborn, Jeff Reno, Kevin Wade in Bo Goldman po motivih filma *Death Takes A Holiday*

fotografija Emmanuel Lubezki

glasba Thomas Newman

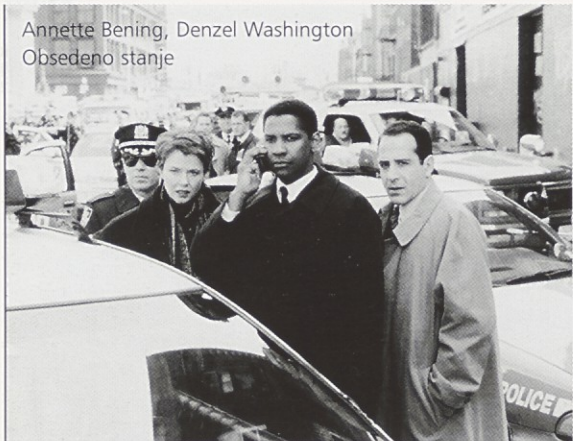
igrajo Brad Pitt (Joe Black), Anthony Hopkins (William Parrish), Claire Forlani (Susan Parrish), Jake Weber (Drew), Marcia Gay Harden (Allison), Jeffrey Tambor (Quince)

Zgodba

Medijskemu mogotcu Williamu Parrishu se bliža zadnja ura. Smrt že brusi koso, toda še preden po rezilu zadnjič potegne, se ji zahoče sprehoda po našem svetu. Nadene si podobo umrlega lepota in kot Joe Black obišče Parrisha, ki neznanemu, šarmantnemu mladeniču na dolgo in široko razkazuje prelesti življenja. To, da se Joe Black zaljubi v Parrishovo hčer Susan, ste bržčas predvideli, zato kaj več od happy enda ne pričakujte.

Ko pride Joe Black je žrtev Titanikovega prekletstva. Po Cameronovi sladkobni invaziji na planetarni blagajniški inkaso ter zlate kipce z imenom oskar se je hollywoodskim tovarnarjem očitno nekaj premaknilo v glavi in od takrat živijo v prepričanju, da je samo dolg film lahko dober film, dober film pa mora obvezno vključevati še usodno ljubezensko štorijo, pisano na kožo nedolžnih najstnic in najstnikov, ki jim niti prvi pubertetniški mozolji še niso dobro vzbrsteli. Martin Brest, ki je med drugim režiral tudi **Policaja z Beverly Hillsa** (*Beverly Hills Cop*, 1984) in **Vonj po ženski** (*Scent of a Woman*, 1992), je priporočila slepo upošteval. *Ko pride Joe Black* se ponaša z usodno adolescenčno romanco in tremi urami obsega – in še zdaleč ni dober, ampak samo dolg. Kot **Titanik**. Veste, kaj je pri vsem tem najbolj grozno? Da je Brestov film v bistvu rimejk odličnega malega filmčka **Smrt na počitnicah** (*Death Takes a Holiday*, 1934), ki traja 75 minut (!), pripoveduje pa o Smrti (igral jo je Fredric March), ki pride na naš svet. Zanima jo, zakaj se je ljudje tako bojimo in kaj pravzaprav vidimo v življenju. In medtem ko je Smrt med nami, nihče ne umre. V triurni predelavi te klasike Smrt nosi civilno ime Joe Black in obraz Brada Pitta. In medtem ko je med nami, umiramo od dolgčasa. Ste že slišali za srbski izraz "dosadan kao smrt"? No, zdi se, kot bi si ga izmislili prav za tale film in njegove neskončne kadre, neskončne sprehode, neskončne zvedave poglede, neskončne tirade o lepoti življenja, lepoti

Annette Bening, Denzel Washington
Obsedeno stanje



trenutka, lepota... hej, ste tu ali ste že zaspali? Če niste, potem vas pokonci drži le sveta jeza, ker vas nekdo v neskončnost nateguje s tako poceni fintami. Toda zakaj za božjo voljo nekdo misli, da bomo tri ure gledali tisto, kar itak že poznamo? Da je smiselno tri ure gledati Brada Pitta, ki si domišlja, da je velik igralec; Claire Forlani, ki misli da je usodna ženska (da, tista Claire Forlani, ki je s svojo lesenostjo na snemanju ciganskega krimiča **Oko za oko** živcirala že Vincija Vogue Anžlovarja); in Anthonyja Hopkinsa, ki itak igra le – Anthonyja Hopkinsa. Že mogoče, da bi dobili dvakrat več filma, če bi bil polovico krajši, toda logika, ki je že v izhodišču botrovala Brestovi klobasi, v nobenem primeru ne more dati dobrega filma. Le trpljenje bi bilo manjše.
M.M.

mravljiniec z

AntZ

ZDA 1998 83'

režija Eric Darnell, Lawrence Guterman, Tim Johnson

scenarij Todd Alcott, Chirs Weitz, Paul Weitz
glasba Harry Gregson-Williams, John Powell
igrajo (glasovi) Woody Allen, Sharon Stone, Gene Hackman, Sylvester Stallone, Christopher Walken

Zgodba

Z, ki pripada mravljinčcem delavcem, se v baru zagleda v princeso Balo in ob tem ugotovi, da je njegovo podrejanje mravljarški hierarhiji povsem nesmiselno. Po zamenjavi vlog in napadu termitov se mravljiniec Z znajde v zapletenem položaju, a ga ob koncu s premetenostjo in požrtvovalnostjo vendarle reši.

Prav zaradi idejne zmede, kjer se marksistično ustvarjanje družbenih pogojev za revolucijo znotraj družbe same spogleduje s psihoanalitičnim kavčem in metafizičnim pojmovanjem ljubezni, čez vse pa kot pokrovka grozi Spielbergova hiša z dvomljivim imenom DreamWorks, je *Mravljiniec Z* film, ki zapeljuje s svojo agnostično pozicijo in jo vzpostavlja kot način, kako preživeti (in se ob tem celo zabavati) v mravljišču, kjer se zdi, da je življenje mogoče le s privolitvijo v fašistoidni kastni sistem. A ne. Prav tak totalitarni sistem proizvaja paranoike woodyallenovskega tipa kot budilce nesrečnih trpinov, vprašanje o izvoru ljubezni pa zaradi narativne strukture

ostaja nedoumljivo še naprej. Vsekakor korak, ki DreamWorks kaže v boljši luči, kot sta si jo prislužila *Mirovnik* (*Peacemaker*, 1997) in *Zadnji udarec* (*Deep Impact*, 1998). Očitno se po pujsku Babe prebuja tudi gospodarji (ali pa samo vejo, kdaj bo vdano ljudstvo ploskalo najglasneje), moške v črnem zarotitveno kažejo na makrokosmos, mravljiniec Z pa vzpostavlja mali digitalni svet mravelj (ki ste jim morda sledili na računalniških ekranih) kot svet prihodnosti. V živalski vrt torej ne bomo hodili gledat samo ovc in krav, ampak tudi mravlje iz mesa in krvi. Fino je vsaj to, da film ne skriva svojih ambicij spreminjanja sveta oziroma da optimistično vzklika, da novi mediji ne bodo zgrizli začetnikov svoje vrste – če za drugega ne, vsaj zaradi sprave kinematografskega velikega plana (toliko huje, zaradi mravljinca), ne iz mesa in krvi, temveč iz *softvera* in hitrih mašin.

N.P.

mulan

ZDA 1998 89'

režija Tony Bancroft, Barry Cook

scenarij Robert D. San Souci

glasba Jerry Goldsmith

igrajo (glasovi) Ming-Na Weng, Lea Salonga, Eddie Murphy, B.D. Wong, Donny Osmond

Zgodba

Oče prelepe Mulan mora oditi v vojno s Huni, vendar je obsojen na gotovo smrt. S prevaro na njegovo mesto vskoči Mulan, predstavniki njene družine pa za njo pošljejo zmajčka Mushuja, ki naj prepreči njeno udeležbo v boju. Vendar zmajček spozna, da ji je boj usojen, zato ji pomaga pri borbi za Kitajsko.

Tokrat ne bomo zgubljali besed. Mulan je lepa, njen obraz popolnoma simetričen, animirani prizori bitke dovršeni, razmerje med očetom in hčerko pa seveda disneyjevsko. Oče ni pravi mož, ker težko hodi, je nezmožen, hčerka ni pravi bojevnik, ker nima lulčka. Ob koncu je seveda spet vse lepo in prav (hčerka zapolni očetovo nezmožnost), poleg mnogih drugih celin in podcelin pa je disneyjcem uspel tudi napad na kitajski narod. Svet je vedno manjši, paradoks pa seveda v tem, da se Disneyjev monopol rahlja s konkurenco drugih studiev na animacijskem bojnem polju. Vprašanje, kdo še ni okužen, podvržen pogledu bleščavih računalniških mašin in pridnih rok, je vedno bolj nesmiselno.

N.P.

obsedeno stanje

The Siege

ZDA 1998 115'

režija Edward Zwick

scenarij Lawrence Wright, Menno Meyjes in Edward Zwick

fotografija Roger Deakins

glasba Graeme Revell

igrajo Denzel Washington (Anthony Hubbard), Bruce Willis (general William Deveraux), Annette Bening (Elise Kraft/Sharon Bridger), Tony Shalhoub (Frank Haddad), Sami Bouajila (Samir Nazhde), Victor Slezak (polkovnik Hardwick)

Zgodba

New Yorku, mestu, ki nikoli ne spi, spet grozi pošast. Ne, tokrat to ni stokilometrski komet, niti stometrski mutirani kuščar, ampak nekaj, kar je smrtonosnejše od obeh: fanatični islamski terorizem. Ker nesreča ne pride nikoli sama, nanj naščuvajo drugo zverino, ameriško vojsko ali najnevarnejši bojni stroj v zgodovini človeštva, kot jo označi general Deveraux.

Režiser Edward Zwick, ki mu vojna tematika očitno leži (**Vojna za slavo, Pravi pogum in Jesenska pripoved**), je z rahlo paranoično obarvanim političnim trilerjem dregnil v živo. Še pred novembrsko premiero je odločno protestirala Skupnost za ameriško arabske odnose, češ Zwickov film ameriške državljane islamskega rodu enači s skrajneži in jih potemtakem slika kot potencialno nevarnost za ZDA. No, vse skupaj v resnici diši in konec koncev tudi zgleda kot cena eksploatacijska fikcija. Aktualno zasnovani triler, ki sprva lucidno špekulira s skrajnostmi, do katerih lahko pripelje militantni fanatizem vseh barv, ras in nacionalnosti, se v drugi polovici sprevrže v poenostavljen patriotski kič. Okej, ob tem bi še lahko zamižali na eno oko in po zaslugi vrhunske tehnične izvedbe patos *Obsednega stanja* celo zanemarili, nemogoče pa je spregledati stereotipne, enoplastne značaje, ki rušijo realizem zgodbe. Negativci so pač pokvarjeni do obisti, dobri fantje pa prav stripovski polikani in brezmadežni. Prvi so kaznovani, slednji poplačani. Umirajo pa v glavnem zgolj statisti. Zwickov film dve uri brez resnejših konfliktov pospešeno drvi proti programirani katarzi, vprašanja o vzrokih terorizma oziroma o posledicah odgovarjanja nanj s silo pa tendenciozno preglasi s cenanim in za lase privlečenim *happy-endom*. Nič čudnega, Hollywood med **Godzilo** in terorizmom namreč ne vidi nobene razlike.
M.M.

pogajalec

The Negotiator

ZDA 1998 140'

režija F. Gary Gray

scenarij James DeMonaco, Kevin Fox

fotografija Russel Carpenter

glasba Graeme Revell

igrajo Samuel Jackson (Danny Roman), Kevin Spacey (Chris Sabian), David Morse (Adam Beck), J.T. Walsh (Terence Niebaum), Siobahn Fallon (Maggie), Paul Giamatti (Rudy)

Zgodba

Danny ve dobesedno vse o ugrabitvah, kar mu pride še kako prav v nemogoči situaciji, ki se zdi kot njegova najhujša nočna mora. Nekdo iz policijskih vrst mu podtakne umor dolgoletnega družinskega prijatelja in poklicnega kolega. Dannyjevo življenje se sesuje v prah, ki gre javnosti močno v nos. Ve, da nima kaj izgubiti. Ve pa tudi, da ljudje poslušajo le takrat, ko so življenja v nevarnosti, zato ugrabi načelnika oddelka za notranje zadeve, Terencea Niebauma, domnevno člana zarote, in tri njegove sodelavce.

Pogajalec ni eden, pogajalca sta dva. S pogajalcem se namreč lahko pogaja samo

pogajalec. In naša dva pogajalca sta najboljša. Ko prvi reče: "Pojma nimaš, česa sem sposoben", mu lahko drugi odvrne le: "Ne, ti nimaš pojma, česa sem jaz sposoben". In obratno. Okej, ker nas zanima predvsem to, česa je sposoben film z dvema pogajalcema v glavnih vlogah, pri čemer sta dejansko oba na pravi strani zakona. Prvi pogajalec je Danny Roman, častnik chikaške policije, najboljši pogajalec z ugrabitelji, kar so jih kdaj koli imeli na njegovem oddelku. Prepričan je, da lahko dokaže tako nedolžnost kot tudi to, kdo in zakaj mu je umor podtaknil. Le čas potrebuje, čas, ki si ga obupano kupuje z ugrabitvijo. Za pogajalca si izbori kolega z drugega konca mesta, prav tako vrhunskega profesionalca Chrisa Sabiana. Sabian naveže stik z Romanom in jasno mu je, da sta glede na situacijo možna le dva odgovora: prvič, Romanu se je popolnoma zmešalo; in drugič, Roman je prisiljen kršiti zakon, da bi dokazal, da zakona ni kršil. Za gledalca te dileme, ki je na primer kot generator suspenza odlično funkcionirala v **Beguncu** (*The Fugitive*, 1993), žal ni. Uvodna epizoda že na samem začetku filma razbline vse dvome o Dannyjevi poštenosti in ga po vzoru premočrtnih video akcionerjev označi kot stoodstotnega pozitivca, ki se mu ne more in ne sme nič zgoditi. Za Dannyjevo usodo niti za hip ne zatrepate in niti za trenutek ne podvomite v ugoden, katarzičen razplet, ki odreši dobre fante, slabe pa prepusti roki pravice. Za realistično zastavljen triler z zanimivo premiso o posledicah potencialne zlorabe profesionalnih spretnosti je v *Pogajalcu* odločno preveč naključij in žanrskih klišejev (recimo, Sabian v Romanu zlahka prepozna poštenega ugrabitelja), ki film brez pravega razloga raztegnejo na epskih 140 minut. F. Gary Gray, ki je pred tem posnel komedijo **Petek** (*Friday*, 1993) in dramo **Set It Off** (1996), se je pri režiji *Pogajalca* več kot očitno zgledoval po akcijskih spektaklih tipa **Umri pokončno** (*Die Hard*, 1988), **Brez obraza** (*Face Off*, 1997) in **Vročina** (*Heat*, 1995), kar konec koncev ni nič slabega. *Pogajalec* je tako vsaj na prvi pogled tekoč in razgiban film, ki želi brezpogojno ugajati. Za skrbno zloženo fasado pa se žal skriva razmeroma predvidljiv in umetno sprovciran dvoboj dveh igralskih veličin, Samuela L. Jacksona in Kevina Spaceya, ki sta za interpretiranje tako enodimenzionalnih likov enostavno predobra. V *Pogajalcu* sta, tako kot pred tem že v **Času za ubijanje** (*A Time to Kill*, 1996), zgolj vaba za gledalce.

M.M.

rane

Jugoslavija 1998 103'

režija Srdjan Dragojević

scenarij Srdjan Dragojević

fotografija Dušan Joksimović

glasba Aleksandar Habić

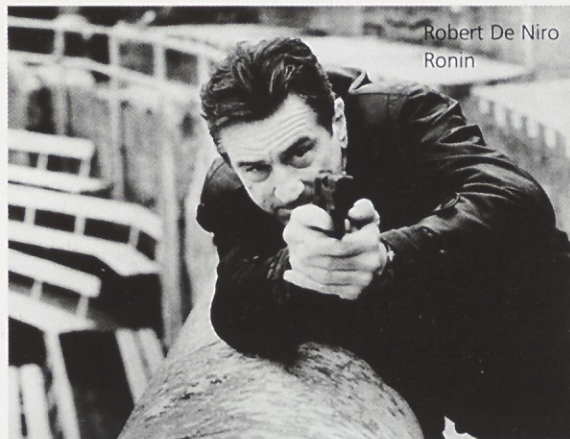
igrajo Dušan Pekić (Pink), Milan Marić (Švaba), Dragan Bjelogrić (Kure), Miki Manojlović (Stojan), Branka Katić (Suki), Nikola Kojo, Gorica Popović, Danilo Bata Stojković, Bata Živojinović

Zgodba

Peklenski stampedo odrščanja dveh najstnikov v Miloševićevi Jugoslaviji ali "lepo je

v naši domovini biti mlad". Pinki in Švaba, mulca iz betonskih, socialističnih naselij novega Beograda, se v letih 1991-96, v času mednarodnih sankcij in izolacije na Hrvaškem in v Bosni vojskuječe se Srbije, preobrazita iz masturbirajočih "klincev" v popolna, z nikakršno ideologijo obremenjena, sadomazohistična, hedonistična ludistična morilca. Film je kajpak posvečen generacijam, rojenim po Titovi smrti.

Evo, tu je popravni izpit za tiste, ki niso začutili ali hoteli začutili nakopičenega protirezijskega gneva in frustracije zaradi paralizirajoče civilne nemoči v Dragojevićevem prejšnjem filmu **Lepe vasi lepo gorijo** (Lepa sela lepo gore, 1996). *Rane* so film, ki se ne spogleduje več z nobenim žanrom, ker je sama realnost, ki v Srbiji funkcionira kot kriminalni triler z elementi psihološke grozljivke, postala žanrska. Zato je Dragojević lahko posnel zgolj družbeno kritičen film, ki je v evropski kinematografiji danes nekaj tako redkega, da se iz lanskega leta spomnim le izjemnih Von Trierjevih **Idiotov**. Ti na podobno sarkastičen način in z identičnim deprimirajoče mučnim končnim učinkom zakoličijo zgodbo o nemožnosti alternative v neoliberalističnem meščanskem raju kapitalističnega sveta, kakor Dragojević pokaže zgodbo generacije, ki se je izgubila med srbskim nacionalšovinizmom in mafijskim podzemljem. Kot v *Idiotih*, tej filmski paraboli Kapitalizma in shizofrenije (Deleuze, Guattari: *Anti-Ojdp*, 1972), nezaceljive rane raztrganih inter- in intrasubjektivnih vezi krvavijo navznoter, tako se v *Ranah* le-te odpirajo navzven zaradi ideološkega idiotizma Miloševićevega režima, ki je moralno in ekonomsko osiromašil in kriminaliziral srbsko družbo. Pinki in Švaba hitro spoznata, da je bolje mučiti druge kot sebe, da je oblast stvar brezobzirnega uživanja, da si vsak prigrabi tisto, kar si more, da so žrtve pri tem nekaj samoumevnega, rane pa emblem mačizma in časti: "il' si pička il' si Sribin". Dragojevićevemu sarkazmu, ki je toliko bolj krut, ker zgodbo svojega okolja in "učnih let" pripoveduje truplo 17-letnega Pinkija, ne uide prav nobena družbena, psihopatološka deviacija: razpad družine in vseh vrednostnih sistemov, ki ne temeljijo na moči in cinizmu, kičasti prorežimski in mafijski novi bogataši na Dedinjah, nacionalna televizija, ki v poročilih perverzno ščuva k ultranacionalizmu, v razvedrilnem programu pa kriminalce povzdiguje v medijske zvezde, "vojni heroji", ki se s kalašnikovimi ponoči vozijo v Bosno streljat zajčke, droge in mafijski obračuni ... Skratka, gre za kliničen prerez srbske "turbo" mentalitete, katere posledice so natanko te iste "okolnosti", zaradi katerih se otroci pobijajo med sabo, nekdanje ideološke fanatični starši in upokoenci delajo samomore ali se razočarani zdavnaj prepozno pridružujejo demonstrijajočim "miševima", kot jim prezirljivo pravi Švaba. Če je Paskaljević v **Sodu smodnika** (*Bure baruta*, 1998) menda želel "dramatizirati stanje stvari v svoji državi", nam je Dragojević v *Ranah* nazorno pokazal, da tu ni kaj dramatizirati, ker je stanje več kot preveč dramatično. Le vfilmati ga je treba znati. In *Rane* so v primerjavi s *Sodom*



Robert De Niro
Ronin

smodnika ne glede na vse nagrade in festival-ska priznanja kot življenje proti amaterskemu gledališču. Vsekakor film, vreden svojega imena in naslova.

M.V.

ronin

ZDA 1998 121'

režija John Frankenheimer

scenarij J. D. Zeik, Richard Weisz

fotografija Robert Fraisse

glasba Elia Cmiral

igrajo Robert De Niro (Sam), Jean Reno (Vincent), Natascha McElhone (Deirdre), Stellan Skarsgaard (Gregor), Jonathan Pryce (Seamus)

Zgodba

Para teroristična organizacija irske provenience najame pet internacionalnih operativcev, ki so po padcu blokofske ureditve ostali brez zaposlitve. Zajeti morajo kovček, ki ga po Franciji prevaža skupina ruskih mafijcev. Dva avtomobilska pregona kasneje stisnejo Ruse v kot, a kovčka se polasti eden izmed petorice in z njim pobegne v neznano. Preostali oškodovani se s pomočjo moderne tehnologije, intuicije/naključij in šoferskih sposobnosti ponovno lotijo iskanja...

Kaj lahko pričakujemo od filma, ki je prisiljen na samem pričetku etimološko razložiti izvor svoje identitete, svojo historično referenco, vse to očitno iz bojazni, da gledalec ne bo doumel v oči bijoče vzporednice, še huje, morda bo mislil, da je ronin nekakšen anagram Roberta DeNira, ali kaj? V didaktičnem nasilju gre pozneje film še dlje – še enkrat, nazorno, shematsko, s pomočjo makete in majhnih modelčkov samurajev/roninov nas podučí o njihovem izvoru, njihovih značilnostih, njihovi usodi... Zakaj tolikšen trud razložiti idejni, konceptualni nastavek filma in njegov hkratni leitmotiv? Je možno, da le ena eksplikacija ne zadošča več, da so gledalci ali nepismeni, ali pa nezmožni preproste analogne abstrakcije? Še več, zakaj tolikšen trud, če se nastavek v izteku filma sploh ne izkaže za merodajnega, temveč neke puhlo obvisi? Zakaj ronin preživi? Zakaj ne sepuku? *Ronina* lahko torej identificiramo kot Frankenheimerjev žanrski pastiš – vsebuje dovolj elementov njegovega univerzuma, v pričetku in leitmotivu je nekakšna meditacija Melvillovega **Samuraja** (*Le samourai*, 1967) – kar pa je po Woojevem **Killerju** (1989) itak

Ian McKellen
Vzoren učenec



Wesley Snipes
Za eno noč



jalo početje – in vsebuje celo kanec samo-parodije (junakov groteskni mazohizem pri iskanju krogle). Če me uspe kdo prepričati, da obupni dialogi (izdelek Davida Mameta, ki se je odgovornosti modro izognil s psevdonimom Richard Weisz) DeNira in Renoja, ki se občasno zagostijo v zaporednem ponavljanju ene te iste vrstice, služijo pervertiranju klasične *male bondage* strukture; da sta junaka anahroni delovni presežek manualno-analognega obdobja, ki se v dobi elektromagnetne teleakcije ne znajdeti več najbolje, zato se z infantilnim zvočenjem v medsebojnem pogovoru najlažje prepričujeta v svoj aktualni obstoj, bom priznal, da je *Ronin* spregledana in apokrifna mojstrovina obsesivnega avtorja. Sicer me minimalna karakterizacija, premočrtna naracija, tempirana na tri avtomobilске pregone in preštevilna naključja, pusti brezbriznega do vseh aspektov razpleta, še zlasti patetičnega epiloga, ki žali Melvillovo filozofsko zapuščino – junaka na koncu odideta tja, od koder sta prišla, kot da se ni zgodilo nič, le malce sta se postarala in otrdela. Je to nemara film o odrasčanju? Ali pa v zaključku morda počiva cinična, nihilistična nota, ki pravi, da je junak že v tolikšni meri inerten, deziluziran in etično erodiran, da ne zmore več niti samomora. Je to eksistencialističen film?

Če je bil *Ronin* mišljen kot Frankenheimerjev osebni žanrski pastiš, je namen spodletel, če je bil mišljen kakorkoli drugače, niti ni vreden omembe.

N.B.

vzoren učenec

Apt Pupil

ZDA 1998 112'

režija Bryan Singer

scenarij Brandon Boyce, po zgodbi Stephena Kinga
fotografija Tom Sigel
glasba John Ottman
igrajo Ian McKellen (Kurt Dussander/Arthur Denker), Brad Renfro (Todd Bowden), David Schwimmer (Ed French), Michael Byrne (Ben Kramer), Bruce Davison (Richard Bowden), Ann Dowd (Monica Bowden), Elias Koteas (Archie)

Zgodba

Vzoren dijak Bowden med brskanjem po zgodovinskih knjigah odkrije, da nacistični zločinec Denker živi nedaleč stran. V zameno za resnično zgodbo o nacističnih koncentracijskih taboriščih mu ponudi molk. Denkerju ne preostane drugega, kot da najstnika uboga in mu redno pripoveduje, kaj se je zares dogajalo v taboriščih.

Edini hudič, ki bo spremljal Singerja do konca, je nenadkriljivost njegovega drugega filma, **Osumljenih pet** (*The Usual Suspects*, 1995). Zato je bila edina logična poteza povezava z nenadkriljivim mojstrom strahu, Stephenom Kingom. Rezultat tovrstne združitve cilja visoko, a vendar ne prispe na vrh. Singer tudi tokrat koplje po preteklosti, grozljivi Kayser Soze, tokrat nacistični krvnik, živi anonimno življenje ameriškega predmeščana. A razmerje je tokrat obrnjeno. Poudarimo torej proces, v katerem Bowden v mladostniški preobleki za ceno življenja prisili Denkerja v "obujanje spominov" in ga ob tem dobesedno nauči, kako želeči, še več, ga nauči, kako od želje preiti k surovemu gonu. Govorimo seveda o prvem delu filma, ki se konča z Denkerjevim korakanjem v nacistični uniformi. Odtod naprej *Vzoren učenec* ne lovi več niti, recimo, Kingove **Misery** (1990) niti *Osumljenih pet*, ampak se tako na formalni kot na vsebinski ravni zateka h klasični shriljivkarski zanki zlobe. Navkljub predvidljivemu razpletu in v tem primeru dolgočasnemu andantinskemu ritmu, velja opozoriti na izjemno igralsko kreacijo lana McKellena.

N.P.

za eno noč

One Night Stand

ZDA 1997 103'

režija Mike Figgis

scenarij Mike Figgis

fotografija Declan Quinn

glasba Mike Figgis

igrajo Wesley Snipes (Max Carlyle), Nastassja Kinski (Karen), Kyle MacLachlan (Vernon), Ming-Na Wen (Mimi), Robert Downey Jr. (Charlie)

Zgodba

V L.A.-ju živeči Max prileti v N.Y., da bi obiskal prijatelja Charlieja, ki je zbolel za aidsom. Spotoma spozna Karen, s katero spita. Max se vrne domov. Njegov zakon prične razpadati, nezadovoljen pa je tudi s svojim okoljem. Po dveh letih se vrne na vzhodno obalo, da bi ob Charlieju preživel zadnje tedne njegovega življenja. Tu ponovno sreča Karen, ki je pravzaprav žena Charliejevega brata Vernona. Umirajoči Charlie Maxu priporoči, naj si uredi svoje nesrečno življenje.

Najprej je treba zapisati, da ne gre za ljubezensko dramo, kot smo lahko prebrali v

sporedu kinematografov: "ljubezenska" ni, ker v filmu ni čutiti ne ljubezenskih ne kakšnih drugih čustev, in "drama" ni, ker se razen neuspelega ropa ne zgodi prav nič dramatičnega. Ko se v začetku filma Max neposredno predstavi gledalcu, je prej pričakovati nekakšno psevdo dokumentarno dramo o prijateljstvu in homoseksualnosti. Vendar tudi to ni res. Prav tako ne gre za parodijo, čeprav se ob "senzualnem" (počasen posnetek, vznesena glasba) mimohodu Karen v hotelski veži in še nekaterih kasnejših prizorih lahko upravičeno tako zazdi. Omenjeni rop, v katerem se ima priložnost izkazati mišičnjak Wesley Snipes, katerega si tudi potem, ko vse končno mine, še vedno ni mogoče predstavljati kot newyorškega režiserja, ki kadi travo in se poživža na kalifornijsko sonce in človeško neumnost, je žal najbolj usodni trenutek filma. Karen namreč rop travmatično zaznamuje in kot posledica te travme sledijo kake 203 minute (tako se vsaj zdi) hotelskega seksa, za Američane večno šokantnega stika "ebony and ivory", ki je v resnici le skupek neposrečenih fotografij, polnih motečih zatemnitev, katerih tudi kasneje noče zmanjkati. Poleg tega je omenjeno prešustvo po do tedaj prikazani vsebini nekaj povsem neumestnega, na čemer kljub temu pogumno sloni celotni nadaljnji potek zgodbe. Ko se izkaže, da v ZDA nihče razen Maxa ne prenese pedrov, hkrati pa nihče nima rasnih predsodkov, ko Charlie modro ugotovi, da o življenju ne smemo razmišljati, temveč ga moramo le živeti, in ko celo po njegovi smrti filma, v katerem so napake in nedoslednosti bolj doma kot igralci, noče biti konec, postane jasno, da gre pravzaprav za psihološki triler, v katerem v glavnih vlogah nastopajo gledalci ter sam Mike "Black Heart" Figgis, ki je v svoji brezkompromisnosti napisal celo glasbo. Človek pač, ki ničesar ne prepušča naključju. "Življenje je pomaranča," je Figgis globoko zapisal v svojem praznem scenariju. Film *Za eno noč* niti to ni.

B.K.

za udarec več

Knock Off

ZDA 1998 85'

režija Tsui Hark

scenarij Steven E. De Souza

kamera Arthur Wong

montaža Annelie Samuel

glasba Ron in Russell Mael

igrajo Jean-Claude Van Damme (Marcus Ray), Rob Schneider (Tommy Hendricks), Lela Rochon (Karan Leigh), Paul Sorvino (Harry Johansson), Michael Wong (Han), Carmen Lee (Ling Ho)

Zgodba

Marcus Ray je trgovec z jeansom, ki v španoviji s sitnim Tommyjem Hendricksom ponareja uveljavljene blagovne znamke (mimogrede, "knock off" je žargonski izraz za ponaredek). Ker grejo njegove kavbojke odlično v promet, tako kot vsi elektronski aparati in igračke "made in Hong Kong", ga vzame na piko ruska mafija, ki v cenene izdelke za masovno uporabo podtika močan eksploziv v velikosti gumbaste baterije in izsiljuje tako proizvajalce kot njihove stranke po celem svetu.

Hollywoodske akcijske trilerje vse očitneje pesti pomanjkanje žanrske zavesti in pripadnosti. Postajajo deklica za vse, sintetični cirkus, ki se prav ogabno trudi ugajati vsem spolom, rasam, religijam in svetovnim nazorom, predvsem gospodinjstvom. Le spomnite se na **Merkurjev srd** (*Mercury Rising*, 1998), **Šakala** (*The Jackal*, 1997), **Maščevalce** (*Avengers*, 1998), **Teorijo zarote** (*Conspiracy Theory*, 1997) in nanizanko o **Smrtonosnem orožju** (1987-98), pa bo v hipu jasno, o čem govorimo. Hollywoodskim akcijskim trilerjem zmanjkuje idej, obrazov in filmskega spomina. Če v Hollywoodu želijo dostojen akcijski triler, ga morajo pač uvoziti. Po kitajskem prevzemu Hong Konga so v Hollywood emigrirali John Woo, Tsui Hark in Ringo Lam, sveta trojica eksplozivne, brezkompromisne akcije na velikem platnu, in začeli ameriške zaspance na novo učiti abecede žanra. Ringo Lam z ne ravno briljantnim **Usodnim tveganjem** (*Maximum Risk*, 1996), Tsui Hark pa s **Sanjskim moštvom** (*Double Impact*, 1997), ki je do Woojevega hiperspektakla **Brez obraza** (*Face Off*, 1997) predstavljal najboljši hongkonški film, posnet v Hollywoodu. Dinamični Tsui Hark je s filmom *Za udarec* več naredil še korak dlje: klasičen hongkonški akcioner je s hollywoodskim denarjem posnel v kitajskem Hong Kongu. In to zgolj za tiste gledalce, ki so v hongkonških akcionerjih uživali še preden jih je za pravo stvar razglasil Quentin Tarantino. Zgodba novega Harkovega podviga je prepričljivo enostavna, izvedba pa pedantna in s poudarkom na spektaklu. Ko vrtinec panike, ki ga povzročijo ruski mafijaši z miniranjem cenene hongkonške robe, vsrka Van Damma – ki je v neambiciozni vlogi naključnega junaka enkrat za spremembo zabaven, prav simpatično štorast ter očičen zvezdniške karizme – se prične eksplozivni, frenetični, brzostrelni, vrhunsko koreografirani akcijski balet. Brez odvečnih besed, zato pa z veliko prepoznavnega stila in natančno odmerjenega humorja, ki se pogosto spogleduje s parodičnim. Drži, *Za udarec* več zgleda kot film Jackieja Chana, v katerem namesto maestra Jackieja divja Jean-Claude Van Damme. Torej kot ponaredek, ki ve več od izvirnika. Kot konfekcija, ki jo nudijo le izbrani butiki. Po svoje gre za zelo pristen spomin na zvrst, ki bo zaradi hollywoodskega uniformiranja okusa kmalu povsem izumrla. *Za udarec* več je pač delikatesa za zagrizene žanrske gurmane, zato naj gospodinje in nedeljski poznavalci raje ostanejo doma.

M.M.

življenje žuželk

A Bug's Life

ZDA 1998 96'

režija John Lasseter, Andrew Stanton

scenarij John Lasseter, Andrew Stanton

fotografija Sharon Calahan

glasba Randy Newman

igrajo (glasovi) Dave Foley, Kevin Spacey, Julia Louis-Dreyfus

Zgodba

Mravljinček Flick je zaradi svoje nerodnosti

pregnan iz mravljišča, kamor se lahko vrne le, če bo tam zunaj našel žuželke, ki se bodo uprle tiranskim kobilicam. To mu res uspe, vendar v mravljišče zaradi nesporazuma pripelje cirkusante. Kobilice so po mnogih peripetijah poražene, a ne zaradi cirkuških spretnosti, temveč zaradi poguma in velikega mravljinčjega srca...

V zadnjih letih so se na platnih slovenskih kinodvoran kot odgovor na filme katastrofe pojavili očesu in duhu "prijazni" izdelki iz sveta živali, ki so doslej obvladovali popoldanske termine kabelskih dokumentarnih in otroških tv postaj. Ključneje kot poudarjanje posledic nove žanrske delitve v smislu vrnitve k starim, k vsem izpeljavam modrosti o zrcaljenju mikro-in makro- kozmosa, se nam je tokrat, torej po digitalnem **Mravljinču Z** in objektivih polnem **Mikrokozmosu**, zazdelo opozoriti na tehnološki razvoj, ki preizprašuje Bazinovo mesto montaže kot ključnega filmskega sredstva. Če je začetna fascinacija nad tehnologijo premagana, zmoremo zatrditi, da klasični film in njegovega digitalnega sinčka družijo vedno manj stičnih točk. Močno poenostavljeno z vprašanjem: je montaža v digitalnih filmih sploh še potrebna, so specialni efekti, "nadgrajevani" s klasično montažo, le posledica v 50-ih naučenih tehnik pripovedovanja. Je tehnična dovršenost softwareašev dokončno premagala realne zapreke premagovanja naravnih sil in težav pri izgradnji filmskih studiev ter ju s tem tudi uničila oz. ukinila ali pa se med klasično filmsko iluzijo ter računalniškimi fantazijami, presnetimi na filmski trak, še vedno skriva ključna vrzel? Morda leži odgovor v formalni podobnosti glavnih junakov v *Življenju žuželk* in *Mravljinču Z*, ki nas pripelje do precej pesimistične vizije o vzporednem enakosmernem razvoju tehnologije in (o)siromašene imaginacij oz. h klasičnemu filmu, ki se ne bo predal tako zlahka...

N.P.

brez komentarja:

babe: pujsek v mestu

Babe: Pig in the City

ZDA 1998 95'

režija George Miller

scenarij George Miller, Judy Morris, Mark Lamprell

fotografija Andrew Lesnie

glasba Nigel Westlake

igrajo Magda Szubanski (Esme Hoggett), James Cromwell (Arthur Hoggett), Mickey Rooney (Fugly Floom), Danny Mann (Ferdinand), Glennie Headly (Zootie)

Zgodba

Babe se po zmagi v krotanju ovac vrne na domačo farmo, toda ker se je stari Hoggett poškodoval in je nezmožen delati, se Babe odpravi v veliko mesto, da bi rešil farmo.

čarovnije za vsak dan

Practical Magic

ZDA 1998 103'

režija Griffin Dunne

scenarij Adam Brooks, Akiva Goldsman in Robin Swicord, po noveli Alice Hoffman

fotografija Andrew Dunn

glasba Alan Silvestri

igrajo Sandra Bullock (Sally Owens), Nicole Kidman (Gillian Owens), Dianne Wiest (teta Jet), Stockard Channing (teta Frances), Aidan Quinn (Gary Hallet), Goran Visnjic (Jimmy Angelov), Evan Rachel Wood (Kylie)

Zgodba

Sestri Owens, Sally in Gillian, skušata svojo podedovano sposobnost – "čarovnije za vsak dan" – uporabiti v pozitivne namene, da bi končno spoznali resnično ljubezen.

ljubi me, ne ljubi me

Martha - Meet Frank, Daniel and Laurence

ZDA 1998 88'

režija Nick Hamm

scenarij Peter Morgan

fotografija David Johnson

glasba Ed Shearmur

igrajo Monica Potter (Martha), Rufus Sewell (Frank), Tom Hollander (Daniel), Joseph Fiennes (Laurence)

Zgodba

Laurence in njegova najboljša prijateljca, Frank in Daniel, se – v istem dnevu, toda ne da bi vedeli eden za drugega – zaljubijo v ameriško turistko, Martho. Kaj torej storiti z Martho? In koga bo sama izbrala?

pepelkina ljubezenska zgodba

Everafter

ZDA 1998 121'

režija Andy Tennant

scenarij Susannah Grant, Andy Tennant, Rick Parks

fotografija Andrew Dunn

glasba George Fenton

igrajo Drew Barrymore (Danielle), Anjelica Huston (Rodmilla), Dougray Scott (princ Henry), Patrick Godfrey (Leonardo da Vinci), Megan Dodds (Marguerite), Melanie Lynskey (Jacqueline de Ghent)

Zgodba

Po smrti ljubljenega očeta postane Danielle služkinja svoje nove krušne matere; nekega dne sreča princa Henryja, ki ima sam svoje probleme, a na srečo se okrog potika uslužni in prijateljski Leonardo da Vinci.

Nil Baskar, Blaž Kutin, Max Modic, Nejc Pohar, Simon Popek, Mateja Valentinčič



Graham Chapman, Eric Idle, Michael Palin,
Terry Jones, John Cleese, Terry Gilliam
Monty Python and The Holy Grail

30 let monty pythona – umetnost norčevanja

Leto 1999 je bilo že vnaprej določeno, da ga bo zaznamoval posebni jubilej, ki bo razveselil predvsem vse tiste, ki jih obletnice in kičaste proslave sicer ne zanimajo. Pred tridesetimi leti je britanska BBC namreč predvajala prvo epizodo kulturne televizijske nadaljevanke *Leteči cirkus Montyja Pythona* (*Monty Python's Flying Circus*).

Pri tem ni šlo le za revolucionarno drugačen program televizijskih oddaj, temveč tudi za začetek neke nove osvobojenosti, radostne uporabe absurdnega humorja v vizualnih medijih. Še več, po treh desetletjih bi se težko spomnili koga, ki bi mu uspelo narediti kariero iz norosti ali artikulirati svoje ustvarjalne blodnje na tako nepozaben in mojstrski način kot prav predstavniki te (tako imenovane) skupine, ki so področje svojega delovanja razširili tudi na film, glasbo, gledališče in tiskane medije.

Prejšnji jubilej, ki so ga pythonovci obeležili leta 1989, je potekal v znamenju smrti enega od temeljnih članov skupine, Grahama Chapmana, ki je 4. oktobra umrl za rakom na grlu – samo dan pred načrtovano proslavo ob predvajanju prve epizode nadaljevanke Monty Python. Kljub dejstvu, da skupina ne bo nikoli več nastopila v prvotni postavi (razen, če se komu posreči nesrečnega Chapmana obuditi v življenje), se je legenda o delu te skupine ekscentrikov stalno širila. V nasprotju z logiko se je obeleževanje tridesete obletnice pravzaprav začelo že prejšnje leto s ponovnim srečanjem (preživelih) članov skupine na ameriškem Comedy Arts Festivalu v mestu Aspen, v Koloradu. Ob tej priložnosti so se zbrali za okroglo mizo, okrašeno z žaro s posmrtnimi ostanki Grahama Chapmana. Med pogovorom so lahko obiskovalci opazili, da je Terry Gilliam nerodno



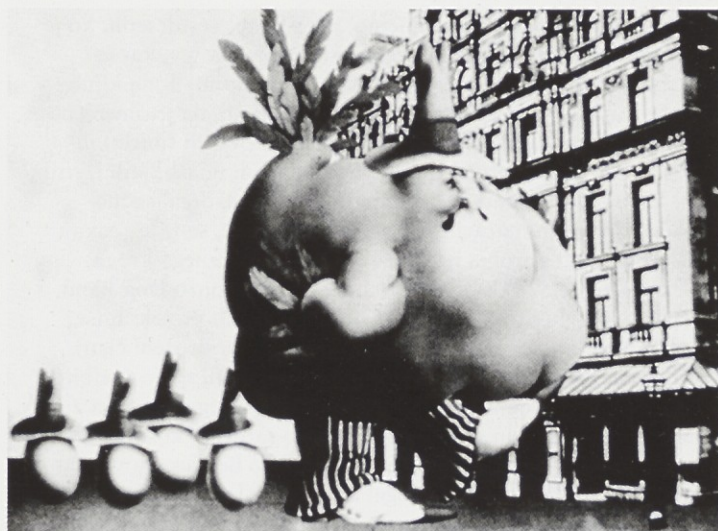
prekrižal noge, prevrnil žaro in razsul prah po oblekah ostalih udeležencev! Potem je Terry Jones s "studom" stresel svoj sako, Eric Idle pa je ostanke Chapmanovega prahu tlačil pod preprogo. Brutalni humor? Bog obvaruj. To je le tipično pythonovsko posmehovanje družbenim normam.

Nastanek nadaljevanke je leta 1969 spodbudila prav želja ustvarjalcev, da bi se posmehovali normam in dodobra okostenelim plastem apnenca, naloženih v medijih. Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Jones in Michael Palin, pa tudi Terry Gilliam, edini Američan (in avtor animiranih delov nadaljevanke), so se pred tem že dokazali kot ustvarjalci novih in obetavnih televizijskih oddaj kot na primer: *Do Not Adjust Your Set*, *At last the 1948 Show* ali *The Complete and Utter History of Britain*. Po zaslugi programske politike BBC-ja, so mladi avtorji večkrat dobili priložnost, da pripravijo samostojne projekte, ki so bili – čeprav se niso vedno izkazali za uspešne – dobrodošel poligon za vaje in izpopolnjevanje novih kadrov. In prav po zaslugi dogovora z naklonjenimi producenti na BBC-ju je skupina, iz katere je kasneje nastal *Monty Python's Flying Circus*, dobila zeleno luč za pripravo trinajstih epizod humoristične nadaljevanke – in to brez zahteve, da mora material skozi uradni postopek preverjanja strokovne ekipe BBC-ja.

Seveda so Pythoni to svobodo z veseljem izkoristili in nadaljevanke zasnovali z jasnim namenom, da zavestno prekršijo vsa pravila, ki obstajajo na televiziji. Igraje so si izmišljali "skeče", ki pravzaprav niso imeli prave iztočnice, parodirali so "uradne" TV-programe, spreverčali njihov smisel do grotesknega in si izmišljali različne lumparije, kot je na primer predvajanje odjavne špice sredi oddaje. Povrh vsega so gledalce še dodatno zmedli s "sposojanjem" dizajna in celo voditeljev s konkurenčne TV-postaje ITV, tako da gledalci niso več vedeli, na katerem kanalu imajo vklopljen televizijski sprejemnik. Treba je vedeti, da so v tistem času britanski programi predvajali predvsem zastarele in okorne TV-oddaje, zato so bili – kljub bogati tradiciji tamkajšnjega TV-humorja – *Monty Python's Flying Circus* nekaj povsem drugačnega od običajnih stvari, ki so jih takrat lahko videli na televiziji.

O tem, kako je pravzaprav izgledalo snemanje epizod Monty Pythona, sem imel priložnost izvedeti od Charlesa Alversona, scenarista pri nekaterih filmih Terryja Gilliama in bližnjega prijatelja Pythonove ekipe še iz časov njihove ustanovitve. Alverson živi od leta 1994 v Srbiji, trenutno stanuje v Paragah, mali vasici v Bački. Po Alversonovem pričanju ni šlo zgolj za željo, da bi prekinili z dotedanjo tradicijo skečev z obvezno poanto na koncu, temveč so tudi vztrajali, da hočejo snemati pred gledalci v živo, za razliko od humorističnih nadaljevanek, ki so uporabljale zgolj posnetke mehničnega smeha in odzivov gledalcev.

Monty Python's Flying Circus je nastajal neposredno na snemanjih, ki so običajno trajala uro in pol, na lokaciji Shepard's Bush, v enem od manjših BBC - jevih studiev. Na snemanjih je bilo ponavadi od dvesto do tristo gledalcev, animirane odlomke in material posnet izven studia pa so predvajali na ekranu. Ker je šlo



za profesionalno BBC - jevo produkcijo, so, kljub dokaj anarhični in zmedeni strukturi zgodb, le minimalno improvizirali. Prekinitev, pa tudi nepričakovane salve smeha, so bile običajno povezane s tem, da se Graham Chapman ni mogel spomniti besedila, ki bi ga moral povedati. Ker so gledalci zaradi ponavljanja prizorov že vedeli, kako se bo skeč končal, je njihov smeh pogosto zvenel kot izraz olajšanja.

In ker gledalci niso dobili neposrednih navodil, kako naj se odzovejo v določenih trenutkih, je bil med publiko nameščen zelo opazen in prisrčen mlad človek, pravzaprav igralec, ki je s svojim nalezljivim smehom sprožal smeh med gledalci in jih (po potrebi) pripravil, da so lažje "prebavili" novi, eksperimentalni TV-show. V bistvu, trdi Alverson, "to sploh ni bilo potrebno, saj se je publika odzivala povsem spontano in navdušeno, še posebej, ker so jo večinoma sestavljali sorodniki, prijatelji in celo komisija posameznih članov skupine."

Po zaključku snemanja so igralci, skupaj s posameznimi studijskimi gosti, odšli na skupno večerjo – kar je še dodatno prispevalo k pristni atmosferi, ki jo je bilo mogoče najbolj občutiti med nastajanjem originalnega, prvega (od skupno štirih) nadaljevanj *Monty Python's Flying Circus*. Zanimivo je tudi, da se nikomur – tako članom same skupine in še zlasti uredništvu BBC-ja – na začetku niti sanjalo ni, da bo vse skupaj postalo tako pomembno. Nadaljevanke so predvajali v "drsečem terminu", in če je bilo na programu tisti dan kaj bolj važnega, so snemanje pač prestavili. Po prvotnem načrtu je bilo predvidenih samo trinajst epizod, toda izjemno navdušenje relativno majhnega kroga oboževalcev in "dober nos" določenih BBC-jevih producentov sta na koncu prevladala v korist odločitve, da nadaljujejo s snemanjem novih nadaljevanj.

Pa vendar – kaj je tisto, kar ustvarja magijo Monty Pythona? Ljudje najpogosteje izpostavljajo karizmatičnost značajev vseh šestih članov ekipe in enkratno kombinacijo njihove senzibilnosti, ki se ji lahko zahvalimo za tako prepričljive norosti (kaka druga šestorica bi iz nadrealističnih skečev verjetno naredila le še eno dolgočasno in pretenciozno TV - nadaljevanke). Glede na to, da niso bili profesionalni igralci, čeprav so imeli zaledje Oxforda in Cambridgea, kjer so veljali za prvovrstne študente (razen Terryja Gilliama, ki je končal študij na fakulteti političnih znanosti), so pythonovci ponudili tudi nekaj, kar jih je razlikovalo od običajne estradne srenje. Prav tako niso bili snobi z diplomami, obešenimi na stenah, zato so bili skeči, kot na primer nogometna tekma med nemškimi in starogrškimi filozofi, primerni tako za širše množice kot tudi za najbolj izobraženi krog gledalcev (podobno velja za zgodbo o postimpresionistih, ki se udeležujejo revolverskih obračunov na divjem Zahodu).

Njihov šarm izhaja predvsem iz nepretencioznosti – skeč o "Gospe gorili" in "Gospodični ne-gorili" namreč bolj spominja na šale, ki si jih izmišljajo majhni, hudobni otroci, kot pa na nekakšen "koncept". Podobno bi lahko trdili tudi o "ministrstvu za noro hojo" ali o katerem koli od drugih nepozabnih, bizarnih skečev

(če jih sploh lahko tako imenujemo). Čas konec šestdesetih, ko je nadaljevanje nastajalo, je bil izredno občutljiv za vse, kar je predstavljalo radikalen prelom s tradicijo in rutino. Toda kljub temu je trajalo kar nekaj let, če ne celo desetletij, da je omenjena nadaljevanje postala "vplivna" (četudi v omejenem smislu) in opažena. Od večine projektov v drugih medijih (glasba, film, strip, itd.), ki so bili – recimo – sorodni ali podobni nadrealistično-satirično-anarhični naravi Pythonove produkcije, se je le redkim uspelo prebiti iz obrobja in preživeti zunaj začaranega kroga *underground* geta. Tak primer je tudi skupina Bonzo Dog Band, katere člani so bili tesni sodelavci pri Pythonovih projektih (še posebej Neil Innes, ki je bil tako rekoč njihov pridružen član). Bonzo Dog Band so leta (celo pred Pythoni) delali svojo "odbito" glasbo – zrelo naslednico ekscentričnega angleškega humorja z izjemno lucidnostjo in spretno oblikovano satiro –, ki so ji izkazovali spoštovanje celo člani skupine The Beatles. Pa vendar Bonzo Dog Band ni nikoli dosegel uspeha in slave svojih prijateljev iz družine Python. Nasprotno, ostali so bolj ali manj obskurna legenda, za katero vedo le izbranci. Prav tako lahko samo ugibamo, ali bi Python dosegel svojo slavo, če bi štartal kot filmski projekt. Predstaviti tako subverzivni koncept, ga ohraniti in celo izgrajevati na dolgi rok je bilo namreč izvedljivo predvsem s pomočjo komunikativnosti in sugestivnosti televizije. Prav odmevnost TV-nadaljevanke je skupini omogočila, da je kasneje dobila priložnost in potrebna sredstva za snemanje filmskih projektov. Televizija je bila tudi odskočnica za vse tiste člane ekipe (kot na primer Terry Gilliam), ki so z njeno pomočjo končno dobili priložnost, da se preizkusijo v režiji.

Preden se je Gilliam pridružil ekipi Pythona, je nekaj časa delal kot asistent urednika sijajnega satiričnega časopisa *Help!*, ki ga je osnoval legendarni Harvey Kurtzman – oče satire in veliki dedek ameriškega *underground* stripa. V takem okolju je imel Gilliam priložnost, da razvije svoj risarski talent in po vrhu vsega pridobi še izvrstne izkušnje na področju ostre in odbite satire. Tisto, kar je Gilliam podaril montypythonskim televizijskim izdelkom, je bila namreč pomanjšana tehnika *cut-up* animacije, koncept, ki mu je omogočil, da z minimalnimi sredstvi doseže maksimalno nadrealni rezultat. Namesto da bi se ukvarjal s "klasično" animacijo, ki je bila draga in dolgotrajna, je Gilliam raje izkoristil izrezke in fotokopije starih gravur, fotografij in risb iz katalogov in jih direktno animiral na montažni mizi. Po besedah samega Gilliama ni nikoli skrival, da s "klasičnimi" tipi animacije pravzaprav nima nobenih izkušenj. V bistvu je zamisel, da bi se moral ukvarjati z izdelavo stotih ali tisočih sličic, celo globoko sovražil. Namesto tega je, povsem brez slabe vesti, raje "kradel" in si brezobzirno sposojal iz že narejenih predlog in še bolj hladnokrvno razkosavall like, ki so se znašli pod njegovimi škarpami. Končni rezultat je bila prava simfonija norosti, ki je včasih presenetila celo samega avtorja. Ljudje, kot je Charles Alverson, se spominjajo še mnogih drugih "internih šal", skritih za posameznimi stvaritvami Gilliama; recimo, figura staromodnega



plesalca, ki se pojavi ob neki priložnosti, je v bistvu nastala s fotokopiranjem fotografij, zelo starih fotografij Jima Hepburna, očima soproge Terryja Jonesa. Hepburn je bil skupaj z bratom znan varietejski igralec v predvojni Veliki Britaniji.

Seveda je mnogo bolj znana reprodukcija Kupidove noge s slike *Venera in Kupido*, ki si jo je Gilliam sposodil pri starem mojstru Bronzinou. Slika noge (ki z odvrtnim zvokom mendra predhodno postavljeno mizansceno), uporabljena v špici oddaj Monty Pythona, je še danes eden od zaščitnih znakov celotnega programa.

Kombinacija sprevrženih skečev in animiranih segmentov je pričarala vtis fluidnosti, zaradi katere je Python deloval kot niz "nadrealnih miniatur", ki se z lahkoto pretaplajo in gradijo še bolj nenavadne strukture. Prav po zaslugi te formule so lahko končno opustili "linearni" način razvijanja zgodbe in ga zamenjali z nečem novim in bolj drznim. Na ta način je lahko scenarij "pogoltnil" vse, kar je nastalo v "razburkani" domišljiji posameznih članov skupine, celotna struktura pa je ohranila vsaj navidezno povezanost. Po zaslugi tega "mehanizma" so nastali najneverjetnejši besedni dovtipi. V eni od klasičnih zgodb tako vidimo družinskega očeta, ki bere časopis (Eric Idle), medtem ko njegova žena (Terry Jones) pripravlja "*crknjeno surovo ribo – zajca*." "*To je res ogabno*," reče on. "*Nikoli nisi zadovoljen*," mu odgovori ona in mu ponudi "*pito in puding iz podgan ter jagodno torto*". Nato vstopi njun sinček (Graham Chapman), ki vljudno pozdravi starše in nato doda: "*Na hodniku leži mrtev škof!*" "*Iz katere škofije?*" ga vprašajo starši. "*Izgleda kot kdo iz Wallesa*," odgovori sin. "*Kdo jih le prinaša?*" se vpraša mati, "*tri sem pustila pri kanti za smeti in še vedno so tam*." V dilemi, ali naj pokličejo policijo ali cerkev, se na koncu odločijo, da se bodo obrnili na "*cerkveno policijo*". Kmalu se pojavi duhovnik s policijsko kapo na glavi, ki poklekne in moli k Bogu, da bi pokazal na škofovega morilca. "*Božja roka*" se spusti iz nebes in svoj ogromen prst naperi v družinskega očeta, ki ga aretirajo ob prepevanju angleške državne himne! V naslednjem prizoru vidimo človečka (Gilliamova animacija), ki razburjen zaradi petja odpre nekakšno okence v nebesih, maha z metlo in kriči: "*Uthinite!*" Nad njegovo glavo se iz še večjih nebeških višav spusti groteskna ženska – žogica, ki pade na zemljo in poskakuje, kot da je iz gume. Pojavi se tudi čudno bitje iz gozda, ki jo najprej opazuje, potem pa skoči na njen hrbet in skupaj z njo odskaklja ter pri tem tuli od sreče. Nato voditelj glas v uradnem tonu pojasni: "*In zdaj pogledajmo, kaj se je medtem dogajalo v džungli*" in dogajanje se preseli naravnost v afriško džunglo, kjer spremljamo bizarne dogodivščine gostinca, ki je odprl restavracijo sredi tropskih brezpotij, njegove goste pa ugrabljajo planinske gorile! Razumljivo, da vsebuje tak scenarij močan satirični naboj, opisane nadrealne situacije pa so predvsem krinka za prikrito ironijo. Po pomoti ali pa tudi ne, so britanski časopisi že od samega začetka najavljali Monty Python Flying Circus kot "satirično oddajo"; zaradi svoje "protiverske satire" pa so film *Monty Python's in sveti gral* (Monty Python's and Holy Grail, 1974) v davnih sedemdesetih prikazovali tudi v Sovjetski zvezi. Obstajali so



celo načrti (čeprav niso bili nikoli izvedeni), da bi skupina v živo nastopila v Moskvi. Toda kljub njihovi neusmiljenosti do vsega in do vsakogar, še posebej do članov kraljevske družine, je celo sam princ Charles izjavil, da sodijo Monty Python med njegove favorite. Če je princ mislil iskreno, bi to naklonjenost lahko morda pojasnili s pretirano poudarjeno Pythonovo ironijo, ki vsebuje tolikšno pretiravanje, da preseže celo občutek užaljenosti ... Če že ne počite od smeha, vam preostane le, da se počutite zmedeno.

Z zavestnim izrabljanjem izgubljenosti gledalcev so Monty Pythoni postavili na glavo vsa pravila in vse zakone in pri tem jim je celo uspelo, da so jih imeli gledalci zaradi tega še bolj radi, kar je dosežek, vreden občudovanja.

Prav zaradi svoje "učinkovitosti" je zahodna družba pokrov, pod katerim se kuhajo mnoga zatrta občutja; civilizacija pa vse prepogosto spominja na lik policaja, ki s svojim pendrekom nadzoruje cele eskadroni poneumljenih človeških duš. Obstaja mnogo primerov, da celo umetnost, ki si prizadeva, da bi iznašla



Eric Idle, John Cleese

Terry Jones, Eric Idle, Graham Chapman, Michael Palin, John Cleese



izraz za notranje človeške drame, na koncu podkupi establišment. Verjetno bi se mnogi strinjali s tezo, da so projekti, kot je Monty Python, ena redkih priložnosti, ko se je kreativna moč osvobodila norosti končno znašla v središču pozornosti širšega kroga gledalcev. Ali so Monty Python pri lovljenju ravnotežja na robovih "uradnih" medijev res uspeli zadržati svojo integriteto? To vprašanje je seveda stvar debate različnih pogledov ter ocen. Zanesljivo lahko trdimo zanje, da so z veliko taktičnosti in brez popuščanja nadzorovali usodo projekta, ki so ga sprožili. Že na začetku sedemdesetih, ko so bili še v polnem zamahu, se je dogajalo, da so posamezni člani skupine začutili utrujenost pri delu. Četrty ciklus nadaljevanke, ki je nastal leta 1974, je bil posnet brez Johna Cleesea, čeprav je še naprej pomagal pri pisanju scenarijev. Že samo dejstvo, da obstajajo le štiri deli nadaljevanke, kaže na to, da skupina ni želela za vsako ceno podaljševati življenja svojemu televizijskemu projektu, čeprav bi jim to prineslo zanesljiv zaslužek. V nasprotju z brezobzirnim izkoriščanjem uspeha nadaljevanke – kar je sicer pogosta praksa komercialnih produkcij, ki trajajo v nedogled – so se Monty Python odločili, da bodo delali le toliko, kot se jim bo zdelo smiselno. Celotne njihove plošče in knjige, ki so običajno le "derivati" osnovne (televizijske in filmske) produkcije skupine, so ohranile značilno zbadljivost in norčevanje iz drugih (tistih, ki so predmet satire) in iz samih sebe (t.j. pythonovcev), saj bi v nasprotnem primeru ekipa izgubila vsakršno prepričljivost. Čeprav bi lahko danes rekli, da so Monty Python "institucija" (jasno, v simbolnem pomenu), gre v njihovem primeru za sprevrjeno vendar zdravo institucijo, ki v glavnem sledi lastni logiki (ne glede na to, koliko je izkrivljena), namesto da služi namenom nekoga drugega. Nekateri od članov skupine so – tudi to je treba pripomniti – kredibilnost Pythonov izkoristili za delo na lastnih projektih, pa naj je šlo za režijo (kjer se je najbolj proslavil Terry Gilliam s filmi, kot sta *Brazil* in *Time Bandits*, ki imata kulturni status), igro (John Cleese je ustvaril pomembno igralsko kariero, čeprav število

njegovih projektov ni pretirano veliko) ali delo na televiziji (Terry Jones in Michael Palin sta se pojavljala v samostojnih in skupnih projektih).

Mnogi od teh projektov pomenijo nadaljevanje raziskovanja zamisli, ki izvirajo iz najzgodnejših dni *Monty Python's Flying Circus*, avtorji pa so prav tako izhajali iz povsem naravne želje, da razvijejo svoj lastni ustvarjalni potencial.

Po drugi strani je očitno, da je že od začetka obstajalo več usmeritev znotraj same ekipe, saj je vse, kar poznamo pod imenom Monty Python, izšlo iz poigravanja med različnimi "frakcijami". Najprej sta John Cleese in Graham Chapman že od začetka sodelovala pri pisanju scenarijev za skeče, čeprav je – po izjavah dobro poučenih – bil predvsem Cleese tisti, ki je najbolj cenil naporno in temeljito delo (kar je moč videti tudi v njegovih sijajnih scenarijskih predlogih za TV-nadaljevanke *Fawlty Towers*), medtem ko je Chapman v glavnem blestel samo na trenutke, v prebliskih navdiha. Chapman, ki mu je (morda zaradi težav z alkoholom) primanjkovalo samodiscipline, je zaključno obdelavo materiala ponavadi prepustil Johnu Cleesu, kar se je pokazalo za zelo učinkovito.

Drugo skupino sta tvorila Terry Jones in Michael Palin. Ko se je leta 1974 Cleese oddaljil od originalne skupine, sta Jones in Palin predstavljala glavno oporo pri nastanku TV-nadaljevanke. Oba avtorja sta izkoristila svoje poznavanje zgodovine in književnosti in ga v veliki meri uporabila pri scenarijskem delu (tudi v kasnejši pripravi televizijskih nadaljevanek, kot na primer *Crusaders* ali *Around the World in 80 Days*, sta se oba na – bolj ali manj – neposreden način spoprijemala s temi področji). Monty Python je imel tudi dva izrazita individualista; Terry Gilliam je svoj prispevek v glavnem osredotočal na vizualno izražanje, medtem ko je Eric Idle bil in ostal anarhičen značaj, ki najraje dela po svoje. Idle je tudi edini član ekipe, ki (skupaj s soprogo, bivšim Playbojevimi modelom) živi v Kaliforniji v povsem "hollywoodskem" slogu in se v glavnem ukvarja s scenarijskim delom pri filmih in na televiziji. In čeprav je vsak od posameznih članov sledil lastnim navdihom in različnim interesom, je način, kako so kombinirali svoj talent in senzibilnost eden od najpomembnejših ključev za razumevanje Pythonove "kemije". Ob tem ne smemo pozabiti tudi prispevka "gostov" v skupini, med katerimi so se najpogosteje pojavljali: Connie Booth (bivša žena Johna Cleesa in med drugim tudi soavtorica scenarija za nadaljevanke *Fawlty Towers*); Carole Cleveland (igralka, ki je najpogosteje nastopala v vlogah privlačne blondinke, čeprav sta, na njeno žalost, zahtevnejše ženske vloge običajno prevzela Terry Jones in Graham Chapman); in Neil Innes (bivši član skupine Bonzo Dog Band, pisec glasbe in pogosti udeleženec skečev pri mnogih Monty Pythonovih projektih). Kot eden od najpomembnejših dosežkov skupine se bo verjetno ohranilo predvsem dejstvo, da jim je uspelo s svojo neukročenostjo "prebiti led" in odpri pot drugim avtorjem s podobno senzibilnostjo.



Terry Jones

Monty Python so nadrealistični način izražanja prenesli iz lepih umetnosti v "ljudski" svet televizijske zabave – kar je že samo po sebi revolucionarna poteza. Danes od britanskih humorističnih televizijskih nadaljevanj vsi pričakujejo dobršno mero "odbitosti" in odstopanja od norm, s tem da nadaljevanke še vedno predstavljajo enega od najbolj prepoznavnih izdelkov tamkajšnje sodobne kulture. A če že govorimo o "odbitosti", je Pythonu uspelo pobegniti tako daleč, da so številne norme enostavno za vedno počile po šivih. V enem od njihovih "bolanih" skečev John Cleese obišče s svojo materjo grobarja. Grobar ga vpraša, ali sme pojesti staro gospo, in ko se začne Cleese zgražati, mu grobar ponudi, da se lahko – če mu bo to v tolažbo – pobruha v grob, da bodo posmrtni ostanki končali tam, kjer je njihovo mesto! Ko so Terryja Jonesa vprašali, ali res misli, da so take šale duhovite, je odvrnil: "Ja, mislim, da je to izredno smešno. A vam se ne zdi?" Tak skeč bi moral biti racionalno gledano sprejet kot nekaj odvratnega, vulgarnega, celo grozljivega – nekaj, kar nima nikakršne zveze s humorjem in zdravim razumom. Toda Pythoni presežejo običajno logiko in nas uvedejo na področje metahumorja, "zen" humorja – podobno kot je s svojimi presenetljivimi književnimi miniaturnimi to nekoč počel Daniil Harms (samo spomnite se njegovih stark, ki padajo z oken). Ko nam tak hipergroteskni humor omogoči, da prestopimo mejo normalne logike, se nam za trenutek zazdi, da postanemo sposobni transcendirati vsakodnevno realnost, v katero smo tako slepo zacementirani.

Seveda večina ljudi verjetno težko definira, kaj je tisto, kar jih pri Pythonovih skečih sploh spravi v smeh. Pri vsem skupaj je najbolj nenavadno, da to prestopanje normalne logike lahko krepilno deluje celo na tržišču, ki se že po tradiciji nagiba k bolj tradicionalnim oblikam televizijske zabave, kot na primer ameriški gledalci.

Monty Python's Flying Circus so na ameriških TV-postajah začeli predvajati šele leta 1974; pred tem je bilo mogoče najti na tržišču le nekaj njihov LP-plošč z glasbo in s skeči. Kljub temu, da je – kar je skregano z vsakršno logiko – ameriška publika Monty Pythona najprej slišala in šele kasneje videla, so v ZDA kmalu postali pravi kult. Posebna težava je bila seveda v tem, da tamkajšnje občinstvo sploh ni bilo navajeno na televizijske programe, ki bi bili tako radikalno drugačni od lokalne tradicije. V deželi, kjer so

produkcijski prijemi najpogosteje stvar zelo natančne analize tržišča in kjer se vsi trudijo, da je tveganje čim manjše, je bilo to precejšnje presenečenje, pravi triumf iracionalnosti, ki ga ni moč enostavno pojasniti.

Za zaključek bi bilo prav, da navedemo besede Terryja Gilliama, ki morda predstavljajo najbolj jedrnat povzetek Montypythonovega fenomena: "Ni bilo ne šefa, ne producenta ali režiserja, ki bi vztrajal, da moramo doseči določeno vrsto gledalcev – bilo je samo šest ljudi, ki so se trudili delati stvari predvsem v lastno zabavo." •

MONTY PYTHON: FILMOGRAFIJA

TV-nadaljevanka *Monty Python's Flying Circus*

Režiser celotnega televizijskega opusa je bil Ian MacNaughton. Prve tri cikle so zasnovali, napisali in izvedli Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones in Michael Palin. Četrty del, z imenom *Monty Python*, je nastal brez Johna Cleesa, ki je sodeloval le pri pisanju skečev.

Prvi cikel: 5. oktober 1969 do 11. januar 1970

Drugi cikel: 15. oktober 1970 do 22. december 1970

Tretji cikel: 19. oktober 1972 do 18. januar 1973

Četrty cikel: 31. oktober 1974 do 5. december 1974

FILMI:

1971 *And Now for Something Completely Different*

r: Ian MacNaughton

s, i: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin

so: Carol Cleveland, Connie Booth, Lesley Judd

1974 *Monty Python in sveti gral (Monty Python and the Holy Grail)*

r: Terry Gilliam, Terry Jones

s, i: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin

so: Connie Booth, Carol Cleveland, Neil Innes, Bee Duffell, John Young, Rita Davies

1979 *Brianovo življenje (Monty Python's Life of Brian)*

r: Terry Jones

s, i: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin

so: Carol Cleveland, Ken Colley, Gwen Taylor, Terrence Baylor

1982 *Monty Python Live at the Hollywood Bowl*

r: Ian MacNaughton (filmske sekvence), Terry Hughes (gledališke sekvence)

s, i: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, Neil Innes

so: Carol Cleveland

1983 *Smisel življenja (Monty Python's Meaning of Life)*

r: Terry Jones

režija animacije i specijalnih efekata: Terry Gilliam

s, i: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin

so: Carol Cleveland, Simon Jones, Patricia Quinn, Juddy Loe, Andrew MacLachlan

POMEMBNEJŠI SOLO PROJEKTI:

TERRY JONES:

1987 *Personal Services*

r: Terry Jones

s: David Leland

1989 *Viking Erik (Erik The Viking)*

r, s: Terry Jones

i: Terry Jones, John Cleese

1996 *The Wind in the Willows*

r, s: Terry Jones

i: Terry Jones, Eric Idle, John Cleese, Michael Palin

Michael Palin



TERRY GILLIAM

1977 **Jabberwocky**

r: Terry Gilliam

s: Charles Alverson, Terry Gilliam

i: Michael Palin

so: Terry Gilliam, Terry Jones

1980 **Time Bandits**

r: Terry Gilliam

s: Michael Palin, Terry Gilliam

i: John Cleese, Michael Palin

1985 **Brazil**

r: Terry Gilliam

s: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown

i: Michael Palin

1988 **The Adventures of Baron Munchausen**

r: Terry Gilliam

s: Terry Gilliam, Charles McKeown

i: Eric Idle

1991 **Kraljevi ribič (The Fisher King)**

r: Terry Gilliam

s: Richard LaGravenese

1995 **Dvanajst opic (Twelve Monkeys)**

r: Terry Gilliam

s: David Peoples, Janet Peoples

1998 **Fear and Loathing in Las Vegas**

r: Terry Gilliam

s: Terry Gilliam, Tony Grisoni, Tod Davies, Alex Cox

JOHN CLEESE

1981 **The Great Muppet Carper**

r: Jim Henson

s: Tom Patchett, Jay Tarses, Jerry Juhl, Jack Rose

i: John Cleese

1982 **Privates on Parade**

r: Michael Blakemore

s: Peter Nichols

i: John Cleese

1985 **Silverado**

r: Lawrence Kasdan

s: Mark, Lawrence Kasdan

i: John Cleese

1986 **Tekma s časom (Clockwise)**

r: Christopher Morahan

s: Michael Frayn

i: John Cleese

1988 **Riba po imenu Wanda (A Fish Called Wanda)**

r: Charles Crichton

s: John Cleese

i: John Cleese, Michael Palin

1997 **Zverine (Fierce Creatures)**

r: Robert Young, Fred Schepisi

s: John Cleese, Iain Johnstone

i: John Cleese, Michael Palin

GRAHAM CHAPMAN

1978 **The Odd Job**

r: Peter Medak

s: Bernard McKenna, Graham Chapman

i: Graham Chapman

1983 **Yellowbeard**

r: Mel Damski

s: Graham Chapman, Eric Idle, John Cleese

ERIC IDLE

1990 **Nuni na begu (Nuns on the Run)**

r, s: Jonathan Lynn

i: Eric Idle

1991 **Too Much Sun**

r: Robert Downey, Sr.

s: Robert Downey, Sr., Laura Ernst, Al Schwartz

i: Eric Idle

1991 **Missing Pieces**

r, s: Leonard Stern

i: Eric Idle

1993 **Splitting Heirs**

r: Robert Young

s: Eric Idle

i: Eric Idle, John Cleese

MICHAEL PALIN

1983 **The Missionary**

r: Richard Loncraine

s: Michael Palin

i: Michael Palin

1984 **A Private Function**

r: Malcolm Mowbray

s: Alan Bannet, Malcolm Mowbray

i: Michael Palin

Legenda:

r: režija

s: scenarij

i: igralci

so: sodelujejo

pesaro'98

17. mednarodni filmski festival

igor prassel

"animania –
100 let eksperimenta
v animiranem filmu" –
poklon pionirjem

Od 27. oktobra do 1. novembra 1998 so v italijanskem mestu Pesaro pripravili obsežno zgodovinsko retrospektivo animiranega filma. Mednarodni filmski festival, ki ga v Pesaru pripravljajo že od leta 1965 pod okriljem občine, dežele in drugih lokalnih institucij, poleg rednega festivala v poletnih mesecih občasno ponudi tudi tematske retrospektive. Tokrat so organizatorji iz rimskega zavoda "Mednarodni festival novega filma" temeljito predstavili zgodovino razvoja animiranega filma.

Stoletna zgodovina animiranega filma ima svoje začetke pri avtorjih/pionirjih, ki so z eksperimentiranjem ustvarili temelje za razvoj novega medija. Ti avtorji so se zgledovali predvsem pri francoskem pionirju filmskega jezika, iluzionistu in eksperimentatorju Georgesu Mélièsu. Méliès je kot prvi izumil efekt, brez katerega ne bi bilo animiranega filma – efekt "zamenjave", ki so ga pionirji animatorji izpopolnili v tehniko "arrêt de caméra", po angleško "stop-motion" (ustavitev kamere – sprememba položaja/risbe – sproženje kamere). Ta efekt je pri gledalcu povzročil iluzijo magične preobrazbe v času in prostoru.

Na festivalu smo imeli priložnost videti tri filme Stuarta J. Blacktona, britanskega risarja, ki je živel in ustvarjal v ZDA. Kot večina takratnih avtorjev (Winsor McCay, Bud Fischer, Gregory La Cava ...) je tudi Blackton najprej delal kot novinar in ilustrator pri časopisu in šele kasneje začel eksperimentirati s filmom. Blackton je po srečanju z Thomasom Alvo Edisonom (med intervjujem pred kamero je Blackton narisal Edisonov portret in slavní izumitelj je bil tako navdušen, da ga je kot partnerja povabil k osnovanju filmskega podjetja American Vitagraph) kot prvi začel snemati in prikazovati proto-animacijske filme s pomočjo "stop-motion" trika, ki ga je uvedel Méliès. Film *The Enchanted Drawing* (1900) je prvo njegovo delo, ki prikazuje risarja pri postopnem skiciranju karikature enega izmed gledalcev v občinstvu. *Humorous Phases of Funny Faces* (1906), Blacktonov drugi film, je pionirski prikaz nepovezanih poskusov "frame by frame" animacije risanih obrazov na tabli, zanimiv pa je predvsem zaradi občasne pojave avtorjeve roke, ki predstavlja ustvarjalca risbe (ob umiku roke risba, čeprav za kratek čas, postane avtonomna, kar je za tisti čas bilo nezaslišano; poseg avtorjeve roke v prvi plan se je kot avtorski podpis obdržal vse do danes z eno izmed najbolj popularnih risanih serij *La Linea*, ki jo je italijanski avtor Osvaldo Cavandoli začel risati leta 1969).

Zgodovinarji in teoretiki pa ocenjujejo, da je Blacktonov tretji film *The Haunted Hotel* (1907) prvi pravi animirani film, saj so "frame by frame" animirana risba na papirju in triki zares mojstrsko prepleteni v petminutno fantastično zgodbo, ki govori o začarani sobi, v kateri se tridimenzionalni in vsakdanji predmeti premikajo brez človekove prisotnosti. Film je odločilno vplival na tehnološki razvoj animacije in povzročil evforijo publike ter posredno vplival



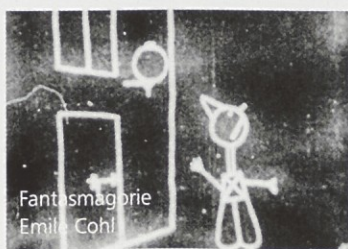
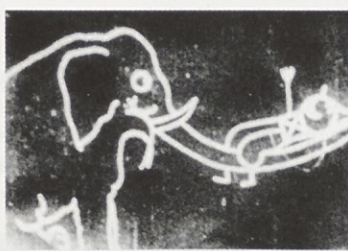
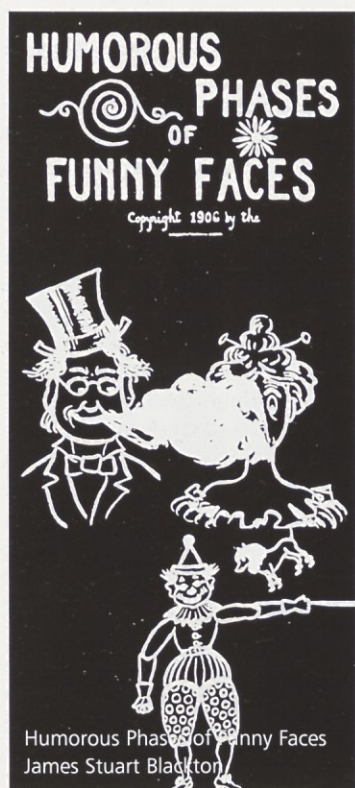
Winsor McCay

na ustvarjalni zagon novih avtorjev. James Stuart Blackton pa se ni zavedal prihodnosti novega medija, po *Začarenem hotelu* je posnel še dva kratka eksperimentalna animirana filma in se nato posvetil igranemu filmu.

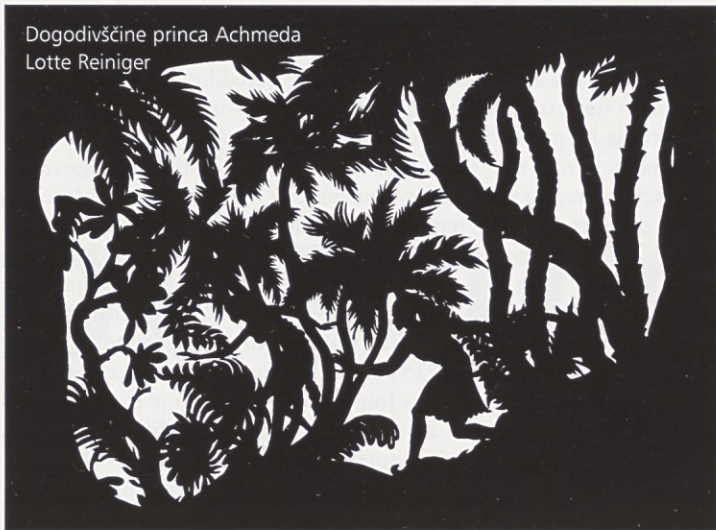
Winsor McCay je bil rojen leta 1876 v Kanadi. Od trenutka, ko je lahko v roki držal svinčnik, je McCay neprestano risal. Ker starši niso bili najbolj zadovoljni z njegovimi risarskimi idejami, je brez njihove vednosti začel delati kot risar portretov v detroitskem "Dime Museum". V teh zabavišnih šotorih, ki so bili v 18. stoletju v Ameriki zelo priljubljeni, se je publika naslajala nad nenavadnimi zabavišnimi točkami (za referenco glejte film *Toda Browninga Freaks*, 1932). Kasneje se je McCay zaposlil v chikaški National Printing Company, kjer je ilustriral cirkuške plakate. Avtor si je kmalu ustvaril "renome" zelo nadarjenega risarja. Ker je moral skrbeti za svojo mlado družino, se McCay zaradi dobre plače zaposli pri Cincinnati Commercial Tribune, kjer je opravljal delo risarja/reporterja. V tem obdobju izpopolni svoj risarski stil. Leta 1903 naredi svoj prvi eksperimentalni strip z naslovom *Tales of The Jungle Imps* by Felix Fidle, ki je bil narejen po poeziji Georga Chesterja. To je bilo tudi obdobje, ko je bil časopisni strip v ZDA na višku svoje priljubljenosti in tako se McCay odloči posvetiti ves svoj čas risanju stripov. Leta 1904 v *New York Telegramu* objavi strip *Dreams of the Rarebit Fiend*, morbidno fantazijo o človeku, ki doživlja strašne more. Ta strip je leta 1906, brez McCayevega sodelovanja, v igrano filmsko verzijo z naslovom *Dream of a Rarebit Fiend* prenesel Edwin S. Porter in pri tem uporabil vse specialne efekte, ki so si jih do takrat izmislili. Leta 1905 McCay objavi strip *Little Nemo in Slumberland*. To delo je po splošnem prepričanju strokovnjakov McCayev najboljši strip in eden najboljših stripov nasploh. O tem dejstvu priča tudi podatek, da so leta 1908 na Broadwayu uprizorili gledališko igrano z istim naslovom. McCayeve priljubljenost je zares velika in tako mojster začne nastopati v "vaudevillskih showih". Njegova najboljša točka je bila hitro risanje različnih likov in portretov (ang. *lighting sketches*) pred živo publiko. Ta hibridna forma med grafično umetnostjo in živim nastopom se je kmalu preselila iz vaudevillskih odrov na filmska platna in v tem smislu so "lighting sketches" napovedale rojstvo nove oblike umetnosti – animiranega filma. Po osmih letih, stotinah ilustracij in sedmih stripovskih serijalih se McCay preseli v New York, kjer ga najame William Randolph Hearst za vlogo vodilnega stripovskega avtorja pri dnevniku *New York American*. V tem času se začne načrtno ukvarjati z animacijo. Najprej uvaja svoje

animirane stripovske like v "vaudevillsko" točko, ki jo še vedno z uspehom izvaja po ZDA. Prvi poskus je bila animacija stripa *Little Nemo* (1911). Za to animacijo je McCay naredil nič manj kot 4000 risb in jih nato ročno pobarval direktno na 35-mm filmski trak. Rezultat je bil presenetljiv. Čeprav *Mali Nemo* še nima razdelane naracije in je zato bolj eksperimentalni prikaz gibanja, je njegova animacija izredno precizna in kinematična ter daje realni občutek sanjskega sveta, po katerem Nemo potuje. Animirani Nemo je vzbudil tako zanimanje publike, da je McCay v valu navdušenja hitro napravil še en zelo uspešen animirani film *How a Mosquito Operates*, poznan tudi z naslovom *The Story of a Mosquito* (1912). Naslednjih nekaj let je posvetil izključno delu na novem animiranem filmu. *Gertie the Dinosaur* (1914) predstavlja mejnik v razvoju animiranega filma. S pomočjo Johna Fitzimona, ki je na rižev papir zrisal ozadje, je McCay narisal celih 10.000 risb/prizorov, ki so jih pritrdili na lepenko in posneli. Brez studijske infrastrukture je avtor ustvaril animirani film, ki je še danes izredno zanimiv. *Gertie the Dinosaur* je bil prav tako del "vaudevillske" točke, vendar je za razliko od prejšnjih McCay izvajal interakcijo s projiciranim dinosavrom in tako še dodatno zabaval publiko. Ker je McCay neprestano potoval in izvajal svojo točko, mu je Hearst, s katerim je imel pogodbo, prepovedal nastopati in tako je moral ponovno sesti za risarski stol. Vendar mojstru ustvarjalna žilica ni dala miru. Njegov naslednji animirani film je bil *The Sinking of the Lusitania* (1918), pri katerem je McCay med prvimi uporabil postopek risbe na folijo (prozorni celuloidni lističi, ki zaradi možnosti natančnega risanja povečujejo slikovitost kompozicije in scenografije). Zgodba temelji na resničnem dogodku, napadu nemške podmornice na britansko potniško ladjo Lusitanijo. Kljub temu da je njegov delodajalec, medijski magnat Hearst, ustanovil svoj animacijski studio, se McCay odloči, da bo svoje delo nadaljeval brez tuje pomoči in do leta 1921 napravi še šest animiranih filmov. Trije filmi (*The Pet, Bug Vaudeville* in *The Flying House*), med katerimi je najbolj znan zadnji, so predelave njegove stripovske drame *Dreams of a Rarebit Fiend*. Fantazijska zgodba *The Flying House*, se je zapisala v zgodovino predvsem po prizoru v veselju, ki po vizionarski moči in izvedbeni preciznosti spominja na kulturni film Stanleya Kubricka *2001: Odiseja v vesolju* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Pri svojem ustvarjanju je šel McCay skozi tri risarske faze: socialnorealistično ilustratorsko, grafično surrealistično (barvno) stripovsko in precizno črno-belo animatorsko fazo. Winsor McCay je risal do konca. Umrli je 26. julija 1934.

Evropski odgovor na delo ameriških pionirjev je artikuliran predvsem v filmih francoskega animatorja, karikaturista in risarja stripov Emila Cohla, na katerega je odločilno vplivala projekcija Blacktonovega *The Haunted Hotel*. Cohl je v studijih Leona Gaumonta, star že petdeset let, odkril izziv ustvarjanja animiranih filmov. Zanj lahko trdimo, da je kot prvi avtor načrtno uvedel narativni in dramaturški model v animirani film. Tipična lastnost njegovih filmov je tudi recikliranje starih idej, predvsem iz lastnih stripov. *Fantasmagorie*, Cohlov prvi film iz leta 1908, predstavlja začetek evropske avtorske animacije. Za Cohlove filme je značilna dodelana zgodba, uporaba metamorfoze (avtor je do skrajnosti razvil uporabo sekvenčne preobrazbe risbe), dvojne ekspozicije in ostalih trikov. Pri snemanju se je Cohl strogo držal "frame by frame" animacijske tehnike, ki jo je kot prvi izpopolnil z uvedbo električnega mehanizma za premikanje risbe pod kamero. *Un drame chez les Fantoche* (1908) predstavlja prvi risani film v zgodovini animacije, v katerem se pojavi izraziti karakter, klovn Fantoche, katerega satirične prigode bo avtor nadaljeval na koncu svoje uspešne in šele pred kratkim ponovno odkrite ustvarjalne poti. Na festivalu smo gledali tudi njegov najbolj znani film *Les joyeux microbes* iz leta 1909, ki je nastal po predlogi iz Cohlovega časopisnega stripa. Raba simbolizma in politične satire ter avtorjev podzavestno artikuliran grafični stil in postsurrealistična ikonografija (v mladih letih je bil Cohl član umetniške skupine ikonoklastov, antiakademikov in iracionalistov, kar je odločilno vplivalo na razvoj njegove filozofije in estetike) so glavni elementi Cohlovih animacij. Med leti 1908 in 1921 je ustvaril približno dvestopetdeset filmov, večina pa je na žalost izgubljenih ali uničenih.



Dogodivščine princa Achmeda
Lotte Reiniger



Delo Emila Cohla je ključnega pomena za razvoj svetovne animacije kot samostojne veje umetnosti.

Na festivalu so predstavili tudi prvi evropski celovečerni animirani film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Dogodivščine princa Achmeda*, 1926) nemške avtorice Lotte Reiniger (prvi animirani celovečerec na svetu, politična satira *El Apóstol* je nastal že leta 1917 v Argentini). Avtorica je s tehniko animacije senc ustvarila čudovito pravljico, z elementi iz pravljice Arabske noči in očitnim vplivom igranega filma Raoula Walsha *Bagdaski tatič* (*The Thief of Bagdad*, 1924), ki ima za tisti čas neverjetne kvalitete produkcije. Reinigerjeva se je v svojem ustvarjanju osredotočila na animacijo silhuet, ki izhaja iz tradicije pripovedovanja zgodb z uporabo t.i. "kitajskih senc". Od začetka je tehniko načrtno raziskovala in tudi objavila knjigo z naslovom *Shadow Theatres and Shadow Films* (1916). Prvo delo na filmu ji je omogočil veliki nemški režiser in igravec, predhodnik ekspresionizma Paul Wegener. V njegovem filmu *Der Rattenfänger von Hameln* (1918) se je z animacijo lesenih podgan učila praktičnih animatorskih veščin. Kasneje jo sprejmejo na berlinski Institut für Kulturforschung, kjer sreča pestro skupino ustvarjalcev (med njimi je tudi njen bodoči mož, snemalec Carl Koch), s katerimi je začela sodelovati pri projektu *Dogodivščine princa Achmeda*.

Walter Ruttmann, slikar, arhitekt in predvsem eden začetnikov nemškega eksperimenta v animiranem filmu (njegova čudovita animacija sanj v filmu Fritzja Langa *Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1924) je zapisana v zgodovino filmskih efektov), je bil ob Bertholdu Bartoschu njen glavni svetovalec. Uvodni del Ruttmannovega eksperimentalno dokumentarnega filma *Berlin, simfonija velemesta* (*Berlin - Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) je eno temeljnih del abstraktne animacije. Ruttmann je sodno vplival na razvoj eksperimentalnega animiranega filma s svojo serijo *Lichtspiel Opus* (1921-25), zvočni podobi svetlobe in barv, "upodobitvi" glasbe v animirano gibanje likov (ta princip je kasneje nadgradil Norman McClaren). Slikar in animator češkega porekla, Berthold Bartosch, je znan predvsem po svojih družbeno angažiranih filmih, med katerimi je največja mojstrovina *L'Idée* (1932), ki je nastal po "romanu v slikah" flamskega mojstra lesoreza, realista Fransa Masereela. Sugestivno vzdušje, ki ga ustvarjajo trodimenzionalne figuracije, svetlobni preliv in zatemnitve, sinkopirana montaža in čustveni naboj zgodbe o pravičnem boju zatiranih delavskih množic, so sestavine najbolj liričnega političnega filma v zgodovini animacije.

Filmi Hansa Richterja in Oskarja Fischingerja so prav tako ključnega pomena za razvoj medija. Richter, pionir evropske avantgarde, je ustvarjal v treh umetniških fazah: abstraktni, kubistično-dadaistični in nadrealistični. Njegova serija abstraktnih animiranih filmov *Rhythmus* (21, 23 in 25), kjer so v ospredju plastični objekti v gibanju, kompleksni *Filmstudie* (1926) in *Dreams That Money Can Buy* (1944 - 47), ki je nekakšen poklon avantgardi (pri realizaciji so sodelovali največji avantgardisti tistega časa Duchamp, Man Ray, Ernst, Calder in drugi), so študijski

primeri abstraktnega eksperimenta v animiranem filmu.

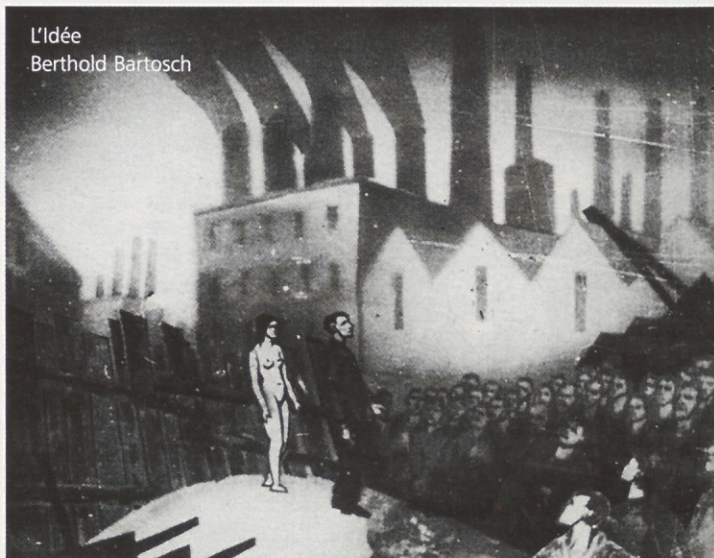
Oskar Fischinger je življenje posvetil raziskovanju odnosov med podobo in zvokom. Serija abstraktnih eksperimentov z naslovom *Studie 1-13* je odločilno vplivala na delo Normana McClarena. Fischingerjev prispevek k razvoju medija pa je tudi tehnične narave, saj je leta 1922 patentiral kamero za snemanje abstraktnih podob, ki sta jo kasneje uspešno uporabljala Walther Ruttmann in Lotte Reiniger.

Ladislav Starevitch se je v svojem delu specializiral za animacijo objektov. Še bolj podrobna in edinstvena smer znotraj animacije, s katero je Starevitch zaslovel, pa je animacija živali – žab, ptic in insektov, kasneje pa uporablja predvsem lutke iz preoblečene žice. Dejstvo, da je animator operiral z živimi in nagačenimi živalmi, je lahko etično sporno, vendar če vemo, da je bil Starevitch strokovnjak za entomologijo (veda o žuželkah) in je živali uporabljal za metaforični prikaz pokvarjene človeške narave (predvsem v svojih zgodnjih filmih, od katerih je najboljši in najbolj grozljiv obenem *Mesto kinematografskega operatorja*, 1912), to opravičuje njegove raziskave na področju animacije objektov. Starevitch je bil perfekcionista in njegova filmska zapuščina še danes služi kot referenca za vse sodobne animatorje.

Velik del retrospektive je bil posvečen ameriškim avtorjem, tako tistim iz zlatega obdobja animiranega filma – Bray Studio, studio bratov Fleischer, Pat Sullivan Studio, Warner Cartoon Studio in konec koncev studio Walta Disneya (v dvajsetih in tridesetih letih se je v ZDA oblikovala studijska, industrijska produkcija) kot tudi eksperimentalnemu amerišnemu avtorskemu valu, ki se je oblikoval po koncu druge svetovne vojne in traja še danes. Avtorji, kot že prej omenjena Hans Richter in Oskar Fischinger, ki sta v ZDA prebežala iz nacistične Nemčije, in Len Lye, po rodu iz Nove Zelandije, so usodno vplivali na avantgardne umetniške kroge v Ameriki in s svojimi abstraktnimi, eksperimentalnimi filmi spremenili evlucijski tok animacije.

Lye je s svojim raziskovanjem kompozicije gibanja, eksperimentiranjem z različnimi tehnikami ter s svojo avtorsko poetiko posredno vplival na največjega eksperimentatorja med animatorji, škotskega Kanadčana Normana McClarena. Lyejev avantgardni opus zaobsega tri ustvarjalne faze: najprej se je posvečal filmom, v katerih je raziskoval barve, grafiko in abstraktne figure (med najbolj znanimi sta *A Colour Box* iz leta 1935, prvi moderno eksperimentalni film, in *Rainbow Dance* iz leta 1936); v naslednji fazi se je usmeril predvsem k analizi teksture, prelivanja in prosojnosti barv (*Color Cry* iz leta 1952, v katerem se prepletajo likovna – grafična, kromatična in dinamična – in glasbena kompozicija v izvedbi glasbenika bluesa Sonnyja Terryja, je eden izmed njegovih najboljših filmov); njegova zadnja faza, pred katero se je posvečal svoji drugi ljubezni – kinetični skulpturi, pa je bila v znamenju direktnega praskanja emulzije in naknadnega barvanja tridimenzionalnih objektov na črni film (*Free Radicals in Particles in Space*, oba nastala leta 1979).

L'Idée
Berthold Bartosch



Satiemania
Zdenko Gašparović



Norman McClaren, ki se je v štiridesetih letih iz Škotske preselil v Ottawa in tam prevzel vodilno vlogo na oddelku za animacijo pri National Film Board of Canada, brez dvoma tudi po smrti ostaja najbolj znani eksperimentator in inovator različnih tehnik animacije. Njegov bogat opus zajema filme, ki so bili delani z neposrednim risanjem in praskanjem na trak (njegov film *Synchromy* iz leta 1971 predstavlja prvi poskus animiranja sintetične glasbene podlage direktno na filmski trak – preko posebnih optičnih filtrov se glasba spreminja v vizualno podobo) s tehniko "piksilacije" (animacija živih bitij), z uporabo t.i. "slow-motion" animacije in s stereoskopskim filmom in računalnikom. Za svoj protivojni film *Neighbours*, ki je bil posnet v tehniki animacije živih bitij in objektov, je avtor leta 1952 dobil prestižnega oskarja. McClarnov specifični stil pa je predvsem v raziskovanju odnosov med abstraktno animacijo in glasbo, med ritmom luči in ritmom zvoka. Fuzija vizualnega (človeške figure, razni predmeti, risbe, grafiti na filmskem traku ...) in zvočnega je prisotna v večini njegovih filmov, med katerimi je *Blinkity Blank* (1955), narejen s tehniko direktnega praskanja na film, najboljši primer vizualizacije glasbe. Norman McClaren je s svojimi eksperimenti v zgodovini animiranega filma pustil neizbrisno sled. Pod njegovim vodstvom je kanadska produkcija avtorskih animiranih filmov dosegla vodilno vlogo v svetu. Od začetka štiridesetih let do danes se je v studijih National Film Boarda v Ottawi in Montrealu izučilo približno 180 avtorjev, ki so skupaj naredili več kot 500 kratkometražnih animiranih filmov.

Tudi v vzhodni Evropi obstaja bogata tradicija animiranih filmov, ki je od začetka šestdesetih let prinesla svež val avtorske kreativnosti. Na festivalu smo gledali poljske, češkoslovaške, ruske, madžarske, estonske ter lepo število filmov iz bivše Jugoslavije ali drugače povedano iz produkcije Zagreb Filma. Prav avtorji, zbrani okrog Zagreb Filma (Mimica, Vukotič, Marks, Grgić, Gašparović, Marušić in drugi), predstavljajo posebno poglavje v zgodovini animiranega filma, saj so s svojo bogato osebno estetiko, satirično vsebino in eksperimentiranjem z različnimi tehnikami prinesli novega duha v svetovno produkcijo kratkega avtorskega filma in postavili pravo protiutež disneyjevskemu principu animacije. Francoska filmska kritika Georges Sadoul in André Martin sta si izmislila neformalni naziv "zagrebška šola animiranega filma", da bi z njim tudi terminološko označila posebnost risanih filmov iz zagrebškega studia za risani film, med katerimi so bili najbolj uspešni Vukotičeva *Surogat* (1961, oskar za najboljši animirani film), *Igra* (1962) in *Muha* (1966) Aleksandra Marksa ter *Satiemania* (1978) Zdenka Gašparovića.

Ruska animacija je od svojih začetkov z realističnim stilom Ladislava Stareviticha in Aleksandra Iliča Ptuška (njegov *Novi Gulliver* (1935) je prvi sovjetski celovečerni animirani lutkovni film) zaradi ideološke cenzure razvijala atipične in raznolike stile. Šele po letu 1984 in po filmu Jurija Norštejna *Skaska skasok*, ki so ga navdahnile risbe Puškina in Picassa ter poetika in ikonografija Tarkovskega (po mnenju mnogih najlepši ruski animirani film vseh

časov), se je v Rusiji pojavil novi val avtorjev (Rzanovskij, Nazarov, Petrov ...), ki pobirajo nagrade na svetovnih festivalih animiranega filma.

Madžarska animacija, ki jo pri nas vse premalo poznamo in cenimo (razen risane serije *Gusztav*, pri kateri so sodelovali najpomembnejši madžarski animatorji Marcell Jankovics, Joszef Nepp in drugi), pa je v svetu znana predvsem po animaciji za odrasle. Madžarski umetnik Ferenc Cako, ki pri svojem ustvarjanju uporablja plastelin in pesek, je kot gost festivala v živo predstavil tehniko animacije s peskom. Zadnje čase pa najbolj izvirni (ni čutiti vpliva disneyjevske niti zagrebške šole) in stilizirani filmi prihajajo iz Poljske. Avtorji kot Jan Lenica, Witold Gierz, Hieronim Neumann, Zbigniew Rybczynski, Jerzy Kucia, Aleksandra Korejwo, Piotr Dumala in mnogi drugi neprestano iščejo nove poti likovnega izražanja in pripovedovanja zgodb. V štirih studijih za animacijo naredijo letno do 100 filmov. Poljska animacija si zasluži prav posebno mesto v zgodovinskem pregledu in zato jo bomo v prihodnosti bolj podrobno predstavili. Češka animacija je v zadnjih letih dosegla svetovno uveljavitev. Nadrealistični kolaži Jana Švankmajerja nadaljujejo poetiko Jirija Trnke, enega največjih mojstrov animacije lutk. Barta, Pavlatova, Pojar in mlajši uspešno raziskujejo različne pristope in tehnike, ki jih omogoča medij animiranega filma. Češka je znana tudi po zelo kvalitetnih studijih in šolah.

Omeniti je potrebno še novo generacijo italijanskih avtorjev, ki večinoma izhajajo iz odličnih šol v Rimu ali v Urbinu. Ti avtorji (Toccafondo, Gianola, Addis, Catani...) se odlikujejo z avtorskim pristopom in z uporabo raznovrstnih animacijskih tehnik pri ustvarjanju svojih kratkometražnih filmov in tako nadaljujejo tradicijo svojih predhodnikov. Na prvem mestu je potrebno omeniti Giulia Gianinija in Leleja Luzzatija, ki nadaljujeta svojo pot v vlogi pedagogov (njuna filma *La gazza ladra* (1964) in *Pulcinella* (1973), oba prosti predelavi glasbe Gioacchina Rossinija, sta bila nominirana za oskarja), preko opusa Bruna Bozzetta (njegov animirani lik *Gospod Rossi* je v Italiji postal sinonim za risani film) in likovnih presežkov Manfreda Manfredija (*Dedalo*, 1976, je s svojimi dramatičnimi likovno vizionarskimi atmosferami eden izmed najbolj izvirnih izdelkov italijanske avtorske animacije). Ob retrospektivi je izšel tudi obsežen katalog s teksti mednarodnih avtorjev o teoriji, zgodovini in z opisom različnih tehnik animacije, poleg tega pa so pripravili tudi mednarodni simpozij z naslovom "Animacija, avantgarda, eksperiment".

walt disney



"Nismo umetniki, ampak samo ustvarjalci filmov, ki vam poskušajo ponuditi razvedrilo ... In če je občinstvu všeč, kar naredimo, dvignemo palce in se počutimo srečne."

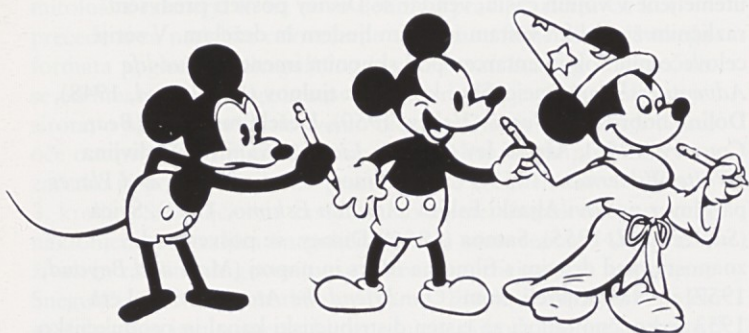
(Walt Disney)

"... zdi se, da ta mož pozna ne samo magijo vseh tehničnih sredstev, ampak tudi najbolj skrite obale človeških misli, podob, idej, čustev ... Ustvarja nekje v kraljestvu najčistejših in najprimernejših globin. Delo tega mojstra je največji prispevek ameriškega ljudstva k Umetnosti..."

(Sergej M. Eisenstein)

"... Najprej se moramo vprašati, zakaj je hotel Disney tako postopoma in vztrajno spremeniti svoj najbolj priljubljeni lik (Miki Miško) v določeni smeri. Nacionalni simboli se ne spreminjajo po naključju; raziskave tržišča (še posebno v industriji lutk) so zahtevale mnogo časa in konkretnih naporov, da so ugotovili, katere poteze se zdijo ljudem prikupne in prijazne ..."

(Stephen J. Gould)



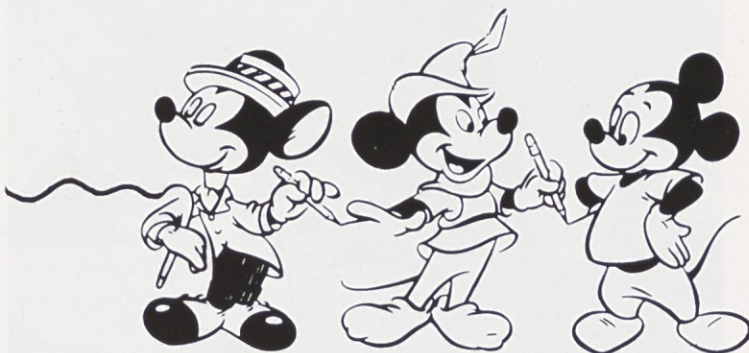
DISNEY NI DISNEY NI DISNEY

Je Walt Disney kot filmski avtor sploh vreden podrobnejšega pogleda? Mar lahko umanjkanje njegove prisotnosti v evropskem, kaj šele slovenskem prostoru, pripišemo nadutosti stare celine, ki si ne kani luknjati oči s populističnimi podobami in mazati jezika z imenom njihovega snovalca? Morda pa leži razlog v ponižnosti pred mitološkim kraljem animatorske filmske produkcije v globalizacijsko naravnanih Združenih državah Amerike? Kratke risanke so strička Walta peljale do animiranih celovečercov, dokumentarni filmi o nenavadnih in tujih pokrajinah sovražnega sveta pa do najbolj domačega tematskega parka z imenom Disneyland. Kjer je realnost postala spektakel, tega pa je začela načenjati okužba virtualnega. Če še vedno ne vemo, čigavo je bilo filmsko stoletje, lahko z večjo verjetnostjo trdimo, da je (bilo) časovno stoletje disneyjevsko. Pod navidezno infantilizacijo sveta se je mestoma zazdelo, da se težava ne skriva v odraslih, ki se vedejo, kot da ne bodo nikoli odrasli, temveč, povsem drugače, v otrocih, ki jim ni bilo nikdar dano, da postanejo otroci¹. Ki so se rodili z Miki Miškami² v očeh in umrli v sneguljkastih krsticah, čakajoč na prinčev poljub, odrešitev beloglavega orla in vnebohod v magično kraljestvo strička Walta.

A obe stoletji, filmsko in časovno, sta potrdili svojo zlobno nakano vzpostavljanja skupnosti, občestva, ter njenega morebitnega discipliniranja in podrediva. Zdi se, da je Waltu Disneyu, s filmi in čez filme, uspelo realizirati oblastniško željo po kinu, ki bo ob pravih pogojih, kot je leta 1907 ugotovil Lenin, "postal eno najmočnejših sredstev za razsvetljevanje množic". Deloma je res, da je Walt Disney s stališča visokega filmskega pogleda dvomljiv in dolgočasen avtor, a hkrati ne moremo uiti dvomom o njegovemu usodnem posegu v filmski prostor in čas.

Če torej poskušamo opredeliti človeka, ki je filmski svet fantazijskih animiranih junakov dobesedno preslikal na nenehno spreminjajoč zemljevid našega sveta, spotoma pa zgradil še pravi *land* za prave ameriške sanje, se moramo zateči k povezavi dveh, za Disneyja ključnih, triad. Triado studijskega sistema zlatih holywoodskih let povezujemo z metafizično-biološko trojico (produkcija-genotip; distribucija-okolje; svobodna volja-predvajanje), vendar se odgovor, ali je tovrstni spoj res uspel le stričku Waltu, skriva v raznorodni (trojni!) rabi njegovega priimka. Zatorej označevalec Disney v skladu z omenjeno povezavo vzpostavljamo kot:

1. fizični subjekt (1901-1966),
2. a) filmski studio – "proizvodni obrat", ki je zrasel iz ene kamere v garaži Waltovega strica leta 1923 v multiplo inkarnacijo 90-ih (WaltDisneyPictures, Touchstone, Caravan, BuenaVistaTelevision, DisneyChannel), b) multinacionalno korporacijo,
3. kanon popularnega filma³, čez vse pa poveznemo še Disneyja kot ideologijo, ki se kot mitologija in kulturni kapital zrcali v vseh navedenih manifestacijah omenjenega priimka, toliko bolj v različnih besednih zvezah (*Disney magic, pure Disney imagination, Disney innocence, Disney - america's best loved son ...*).



POLITIČNO KOREKTNOST BIOGRAFIJA

Skrajno restriktivna politika⁴ odpiranja arhivskih vrat in preverjanje političnih usmeritev raziskovalcev Disneyjevega opusa nas poleg trenutne politične usmerjenosti studia v Burbanku peljeta mnogo dlje, vsaj do skrivnostnega Waltovega pogreba in zamrznjene, kirogenizirane glave, ki, po wellesovski izgubljeni v globinah Disneylanda, čaka na medicinsko prijaznejše čase. Pomembneje kot ukvarjati se z različnimi biografskimi inačicami se zdi omeniti prikazovanje Disneyja v mnogih časnikarskih (in ne knjižnih!) poročilih, ki največkrat kontrolirajo fascinacijo nad Waltom in preprečujejo, da bi preveliko navdušenje bralcev privedlo do brskanja po zaprašenih dokumentih. Največ dostopnih poročil o Waltu je torej spisanih tako, da bralke in bralce očarajo, a obenem prepričujejo v nedolžnost risankarskega posla, plemenitost rasne tolerance in strogo spolno ter razredno delitev doma in pri delu, s tem pa potrjujejo že ustvarjeno ameriško politično in trgovsko moč v globalni sferi (ali pa se je lotevajo skrajno sovražno). Zato gre biografsko-filmografske podatke brati s skrajno mero previdnosti ...

Walt Elias Disney je rojen leta 1901 v Chicagu, vendar se Disneyjevi kmalu po njegovem rojstvu preselijo na deželo, v Marceline, Missouri, saj starši ne želijo vzgajati otrok v neredu modernega mesta. Leta 1910 oče proda kmetijo, selijo se v Kansas City. Walt se kasneje venomer kaže kot protestantski fant s Srednjega zahoda, ki se je kmalu naučil trdo delati in iskati poslovne priložnosti. Walt sicer poskuša z risanjem, a ga avtoritativni oče prepričuje v frivolnost njegovega početja. Ob koncu vojne se odpravi v Francijo, kjer deluje v enotah Rdečega križa. Po vrnitvi se zaposli kot karikaturist, leta 1920 pa spozna usodnega prijatelja Uba Iwerksa. Odpravi se v Hollywood, brat Roy mu leta 1923 preskrbi finančno zaledje in distributerja. Walt najame pisarno (zametke njegovega studia) in začne z ustvarjanjem *Aličine čudežne dežele* (1923-1927), 58-delne serije nekajminutnih risank, znotraj katere poskuša obrniti klasično animatorsko perspektivo. Namesto animiranega lika v resničnem svetu se odloči za resničen lik v animiranem svetu. Ob tem spozna, da je Ub Iwerks predober animator, zato preneha risati in se posveti predvsem "idejnemu snovanju" filmov. Serija filmov o Alici je ena izmed zadnjih priložnosti, kjer lahko sledimo Waltovim risarskim sposobnostim⁵. Kreacija Mikija Miške je sicer zavita v legendo⁶, vendar je Miki nedvomno Iwerksova risarska kreacija. Ko avtorja na podobe prilepita še zvok⁷, nastane legendarni filmček z imenom *Parnik Willie* (*Steamboat Willie*, 1928), pohod Mikija Miške se lahko začne (leta 1953 je narejena zadnja risanka o tem mišjaku). Skozi čas lahko sledimo psihološkim in fiziološkim spremembam junaka, ki se iz hudobnega, celo krutega mišjaka spremeni v vsakem trenutku ustrezno prijazni nacionalni simbol, v miška torej (npr. kot čarovnikov vajenec v razvpiti *Fantaziji* (*Fantasia*, 1940)).

Obenem so časi Mikijevega uspeha (ter uspeha njegovih prijateljev) začetek dvajsetletnega obdobja menjave distributerjev in iskanja



Trije prašički

popolne sheme studijskega sistema (od Pata Powersa⁸ se Disney preseli h Columbii, zatem k United Artists, leta 1937 presedla na RKO, leta 1950 pa ustanovi lastno produkcijsko hišo z imenom Buena Vista). V obdobju šestih let (1928 - 1934) se Disneyjevo podjetje poveča (od 6 na 187 zaposlenih), veliki depresiji (z začetkom oktobra 1929 z newyorškim borznim zlomom) navkljub. Kar v tem času loči Disneyja od drugih animatorjev ter stripovskih bratrancev (brata Fleisher, Ely Segar, Joe Shuster ...), ni navezovanje na politične dogodke ter ponujanje morebitnih rešitev (bodisi preko zapeljivih infantilnih mladenk – Betty Boop – bodisi preko superherojev), ampak povezava tehnoloških iznajdb in "duha časa", predvsem uporabe barv Technicolorja v filmčku *Rože in drevesa* (*Flowers and Trees*, 1932 – prvi animirani film, ki ga nagradi Akademija⁹) in v slavni hvalnici marljivosti *Trije prašički* (*Three little pigs*, 1933). Zato se zdi *Sneguljčica in sedem palčkov* (*Snow White and the seven dwarfs*, 1937) kot prvi animirani celovečerec drzna le zaradi nepriznavanja kratkometražne forme kot edine sprejemljive oblike animacije, vsi tehnični in idejni postopki pa so vsebovani že v predhodnih Disneyjevih delih (*Sneguljčica* bo kot prototip filma ostala v veljavi vse do Disneyjeve smrti in naprej, tako na formalni kot tudi na vsebinski ravni, kat jima sledimo v vseh "njegovih" celovečercih). Med celovečernimi animiranimi filmi, ki v vseh pogledih sledijo *Sneguljki*, omenimo najpopularnejše: *Ostržek* (*Pinocchio*, 1940), *Dumbo* (*Dumbo*, 1941), *Bambi* (*Bambi*, 1942), *Pepelka* (*Cinderella*, 1950), *Alica v čudežni deželi* (*Alice in Wonderland*, 1951), *Peter Pan* (*Peter Pan*, 1953), 101 dalmatinec (*One Hundred and One Dalmatians*, 1961), *Medved Pu in medeno drevo* (*Winnie the Pooh and the Honey Tree*, 1966)¹⁰, *Knjiga o džungli* (*Jungle Book*, 1967).

Vrhunec zlatega obdobja Disneyjevega studia označuje leto 1940 s selitvijo v nove prostore v Burbanku, kamor se naseli 1100 zaposlenih. Videti je, da se je studio s strogo delitvijo na vsebinske oddelke dokončno industrializiral, Disney pa spremenil v poslovneža, ki z vrha gleda na mnoge ustvarjalce. A znamenita stavka leta 1941 je porušila vse načrte. V studio je vkorakala ameriška vojska in Waltu omogočila, da je ves čas druge svetovne vojne snoval propagandne filme, med drugimi preroški

Through Air Power, 1943). Kot prijatelj dežel pod Rio Grande je trikrat obiskal Južno Ameriko, nastali so filmi *Južno od meje z Disneyem* (*South of the Border with Disney*, 1941), *Pozdravljeni prijatelji* (*Saludos Amigos*, 1943) in *Trije kavalirji* (*Three Caballeros*, 1945).

Povojno obdobje pomeni utrjevanje dokumentarne forme, utemeljene v vojnih časih, vendar se Disney posveti predvsem različnim živalskim vrstam in tujim ljudem in deželam. V seriji celovečernih dokumentarcev pod skupnim imenom *True-life Adventures*¹¹ nastanejo filmi kot *Otok tjulnov* (*Seal Island*, 1948), *Dolina bobrov* (*In Beaver Valley*, 1950), *Dežela medveda* (*Bear Country*, 1953), *Afriški lev* (*African Lion*, 1955) in *Bela divjina* (*White Wilderness*, 1958), v vrsti filmov iz serije *People and Places* pa filmi z naslovi *Aljaški Eskim* (*Alaskan Eskimo*, 1953), *Švica* (*Switzerland*, 1955), *Samoa* (1956). Disney se posveti tudi znanosti, med drugim s filmoma *Mars in naprej* (*Mars and Beyond*, 1957) in *Naš prijatelj atom* (*Our Friend the Atom*, 1958). Leta 1953 se končno odloči za lasten distribucijski kanal in produkcijsko hišo z imenom Buena Vista, leta 1955 odprejo Disneyland, ki je nastajal navkljub hudim pomislekom brata Roya. Disney nadaljuje z barvnimi risankami, leta 1964 začne sanjati o govorečih robotih, ki bodo "opravljali nadležne naloge namesto človeka", znotraj Disneylanda nastane EPCOT¹² kot Waltov življenjski cilj. Walt Disney umre leta 1966 zaradi srčnega napada. Njegova smrt je očitno skrbno preračunana in potopljena v ledene komore pod Disneylandom.

UDOMAČEN POGLED KOT POSLEDICA DELITVE DELA

Walt Disney se v svojem filmskem obdobju pojavlja predvsem kot človek, ki si je upal in znal uporabiti že odkrita tehnična sredstva in preko njih vzpostaviti svoj značilni "pravljичni" svet. V času nastanka *Parnika Willieja* je bila klasična animacijska struktura že vzpostavljena. Disney je le povzel ključne točke in jih zdrgnil do sijaja, do popolnosti. Poudaril je komično naravo zgodb in junakov, povzel stripovsko idejo kontinuiranosti in izboljšal obdelavo risb na celuloidnem traku. Delitev dela se je dokončno razvila ob ustvarjanju *Sneguljčice*. Mož iz oddelka za zgodbe je uvedel *storyboard* kot praktičen in organiziran način, kako kronološko vizualizirati zgodbo s pomočjo ključnih risb, s tem pa kot eno izmed disneyjevskih značilnosti dosegel jasno narativno strukturo. V tem času se je uveljavila tudi uporaba mnogoravninske kamere (*multiplane camera*)¹³. Največji dosežek je predstavljalo sodelovanje med studiem in Technicolorjem, ki je dokončno utrdilo trobarvni proces izdelave filmov, a obenem podražilo produkcijski proces (Technicolor je poleg rdeče in zelene uvedel še modro)¹⁴. Preko novega načina barvnosti je Disney utrdil globlinskost, čistost in s tem dosegel še večjo stopnjo spektakularnosti. Barvne sheme so torej služile doseganju konvencionalnih estetskih norm harmonije, ravnotežja in različnosti, obenem pa poudarile ključne točke naše pozornosti, torej glavne junake. Produkcijski proces se je zakompliciral do te mere, da delitev dela ni več potekala zgolj na ravni forme in vsebine, na ravni oddelka za animacijo in oddelka za zgodbe, temveč se je vzpostavila tudi ob njiju (oddelek za glasbo, zvok ...) in znotraj njiju¹⁵. Znotraj oddelka za animacijo so med drugimi odprli oddelek za risanje, za animiranje, za barvanje in risanje robov, za snemanje¹⁶. Walt je svojo "strogo" delitev utemeljil z definicijo dobrega animatorja: "Sposobnost risanja, sposobnost vizualizacije dejanja in členitev na risbe ter analize premikov, mehanika dejanja. Odtod je moč prispeti do sposobnosti karikiranja dejanja – vzeti normalno človeško dejanje in v njem opaziti pretirano smešno plat. Anticipirati efekt ali iluzijo, ustvarjeno v mislih osebe, ki to dejanje opazuje." S tovrstnimi tehničnimi novostmi se je lahko posvetil močni zgodbi kot "jedru lastnega početja", četudi se lahko vprašamo, ali je njegova (patriarhalno-posploševalna) vsebina res posledica določene estetike, narekovane z novimi tehničnimi rešitvami, ali pa je vzrok zanjo.

Klasična Disneyeva narativna struktura je precej preprosta in na prvi pogled podobna klasičnim literarnim pravljичnim predlogam, na katere se Disney opira v večini svojih animiranih celovečercov. Strnemo jo lahko v štiri faze: 1. začetno stanje; 2. vpeljava nekoga,

ki poskuša (iz različnih razlogov) zrušiti začetno stanje; 3. napoved ali začetek izvršitve dejanja, s katerim poskuša rušilec zrušiti začetno stanje; 4. a) preprečitev ali zadušitev rušilnega dejanja in b) vzpostavitev začetnega stanja ali/in stanja, ki preseže začetno stanje¹⁷. Vendar lahko ob strukturalnih podobnostih vedno sledimo specifičnemu amerškemu uroku, s katerim je Disney preuredil mitološka razmerja in na novo definiral pravljicarstvo. Če kot precedens za nadaljne celovečerne animirane filme disneyjevskega formata pogledamo *Sneguljčico in sedem palčkov*, ugotovimo, da se od literarne predloge bratov Grimm razlikuje: 1. Sneguljčica je sirota, o njenih starših ne zvemo ničesar (Disney) / mama ji umre, oče ostane živ (Grimm); 2. princ se na belem konju pojavi že v začetku in poje ljubezensko pesem / princ je zanemarljiv; 3. kraljica Sneguljčici ne zavida samo lepote, ampak tudi prinčevu naklonjenost / kraljica Sneguljčici zavida samo lepoto; 4. čeprav živali in rastline ne govorijo, so antropomorfizirane in naklonjene Sneguljčici / živali in rastline so "samo" živali in rastline; 5. palčki so delavni in imajo imena, ki označujejo njihove osebne lastnosti¹⁸ (eden izmed palčkov je nem in se obnaša kot domača žival: plazi se, vohlja ...) / palčki so anonimni; 6. kraljica se v koči palčkov pojavi enkrat, ubita je ob poskusu uboja palčkov / kraljica pride v kočo palčkov trikrat, usmrčena je tako, da mora na poroki Sneguljčice do smrti plesati v razbeljenih železnih čevljih; 7. Sneguljčico iz smrtnih sanj prebudi prinčev poljub kot protistrup / Sneguljčica se prebudi, ko enemu izmed palčkov spodrsne in se steklena krsta prevrne. Čeprav je Disney povzel ključne lastnosti Grimmovih pravljic, lahko večino njegovih filmov označimo za seksistične, vsaj kar se tiče uokvirjanja ženskega v moški diskurz, celo več, klasični boj poteka med ženskama, ki se trudita osvojiti moško srce. Moški je vzpostavljen kot sinonim za ameriški mit, kot ga je začrtal Horatio Alger¹⁹. Ameriški disneyjevski mit je torej moški mit o vztrajnosti, trdem delu, predanosti, lojalnosti in pravičnosti, ki ga največkrat pripovedujejo ženske, požrtvovalne gospodinje, moralne inštruktorice in skrbnice. Moški je torej ta, ki pride, vrže oko, označi, ženska se z domestikacijo dokaže (Sneguljčica ugotovi, da je kočica palčkov umazana, in z upanjem, da ji bodo palčki dovolili ostati, jo s pomočjo živali počisti), če je uspešna (in ponavadi je), se moški vrne in si vzame, kar mu gre. Tovrsten odnos med (disneyjevim) moškim in žensko se zrcali v razmerju med (disneyjevsko) risanko in literarno predlogo. Tehnika prevlada nad zgodbo, ki naj služi povečevanju tehničnih dosežkov, domestikacija je povezana s kolonizacijo pogleda, ideje in načini obnašanja so prilagojeni herojevim vrednotam, ki narekujejo filmsko tehniko (čistost, obvladovanje, organizirana industrija), zasebni pogled postane skupen.

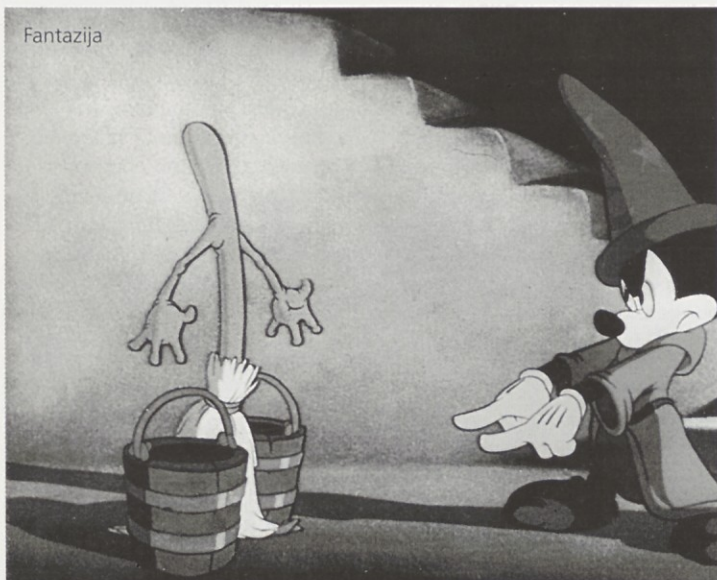
(Podreditveni odnos ter boj za preživetje je ohranjen tudi v vojnem obdobju "južnoameriških filmov" in filmov iz 40-ih – dokumentarcev o naravi (glej opombo 8), kjer so poudarjene vzporednice med "živalskim kraljestvom in človeško družbo", ki ju



družita "predanost družini in starševska skrb", filmov o tujih deželah in ljudeh, ki "živijo, delajo, se bojijo, in ljubijo tako kot mi, saj je, konec koncev, človeška družina ena". Totalno podreditev okuženega realnega pa je moč opazovati v Disneylandu, v največjem Disneyjevem projektu poznih 50-ih, vendar se podrobnejši analizi na tem mestu izogibamo z napeljavo na Baudrillarda in njegovo vzpostavitev enosti in enakosti Amerike in Disneylanda, ki ga zidovi obkrožajo le zato, da bi ljudi prepričali, da je fantazijska dežela in da je zunaj njega resnično "realna" Amerika, četudi je "najrealnejša" Amerika prav znotraj zidov. Dodajmo le še zapoznelo čestitko generalu Schwarzkopfu, ki je zmago v "virtualni" zalivski vojni proslavil z zabavo v "palači imaginarnega", v Disneylandu.)

UKINJANJE PRETEKLOSTI: MIKI MIŠKA – IDEALNO OTROŠTVO – STRIČEK WALT

Vprašanje o soodvisnosti tehničnih dosežkov in poenostavljene naracije s spolno diferenciranimi junaki in antropomorfiziranimi predstavniki divjega živalskega in rastlinskega sveta kot ključnih Disneyjevih prijemov se strne v točki konstrukcije strička Walta, ki otrokom kaže svet in jim kdaj pa kdaj, kot se za strica spodobi, dovoli nagajivost in v zgodnjih letih življenja Mikija Miške še predrznost in krutost. Vendar se zdi, da je povezava med Mikijem, idealnim otroštvom in Waltom kot moralnim skrbnikom nedolžnih otrok rezultat zgodovinskega dela. Miki, ki v svojih rosnih letih še ščipa svinje v bradavice in mačke vleče za repe, postaja decenten premosorazmerno s svojo popularnostjo. Poleg nraavnih sprememb sledimo tudi njegovemu fizičnemu pomlajevanju, ob tem pa predvidevamo, da Mikijeva starost v animiranih filmih z različnimi letnicami nastanka ostaja enaka. Tako ima Miki iz poznih štiridesetih v primerjavi z Mikijem iz tridesetih povečano velikost očesa²⁰ glede na glavo, povečano dolžino glave glede na dolžino telesa in povečan lobanjski obok. Zdi se, da abstraktne poteze človeškega otroštva povzročajo v nas čustvene simpatije tudi tedaj, ko se pojavijo pri drugih živalskih vrstah, ugotavlja S.J. Gould v biološkem poklonu Miki Miški ter ob tem zatrdi, da emocionalni status večine Disneyjevih likov temelji na istem sklopu značilnosti. Disneyjev svet se torej okorišča z biološko iluzijo – s človeško zmožnostjo abstrahiranja in s človeškim nagnjenjem, da ustrezne reakcije, s katerimi se odzivamo na spreminjajoče se oblike med rastjo naših teles, (neosnovano) prenašamo na druge živali. Večna biološka uganka o ontogenezi kot ponovitvi evolucije v Mikijevem primeru torej zdrži, narava strička Walta je nekolikanj bolj zapletena. Če hočemo odkriti, kaj se skriva pod konstrukcijo idealnega otroštva, moramo poškiliti, kaj se skriva pod konstruktom njegovega varuha. Čeprav se bomo njegovim fašistoidno-patriotskim nagnjenjem posvetili nekolikanj kasneje, velja na anekdotični ravni že na tem mestu ugotoviti, da je gospod Disney veljal za zapleteno osebnost. Dostopni časopisni članki iz štiridesetih ga opisujejo kot radodarnega in pravičnega moža, vedno pripravljenega gladiti spore in se zabavati z otroki²¹, na fotografijah, čeprav strasten kadilec, nikdar ne kadi. Ponavadi je obkrožen z mladostnicami in mladostniki, vedno urejen in nasmejan, najraje v družbi palčkov ali družinskih članov, ki jih prevaža z vlakcem na vrtu za hišo. Mnogi viri molčijo o njegovi hitri jezi, prvem živčnem zlomu, ki ga je doletel že leta 1931, o njegovi skrbno izračunani medijski podobi in doživljenjskem izpopolnjevanju lastnoročnega podpisa²². Podobna dvojna razmerja se vzpostavijo tudi v filmih. Pod pretvezo



Licenčni izdelki z likom Mikija Miške, 1933



Walt Disney razlaga skice za film New Spirit, 1942



primarnega klica k naravi Disney na vseh ravneh briše nečloveško oziroma napne določen človeški pogled čez vsako oko ter pripiše lastne telesne tehnike vsem bitjem, oživiljenim z animacijo (živali so najboljše, ko so najbolj podobne ljudem, ljudje so najslabši, ko so najbližje nečloveškim živalim). Rezultat tovrstnih filmov o svetu, zbrisanem do androcentrične čistosti, ukinja preteklost z njenimi emancipacijskimi vrlinami in na njeno mesto postavlja dokončno določeno preteklost kot orodje za racionalizacijo dominantne kulture v sedanosti. (Gromozanski tržni uspeh najrazvpitejših celovečernih risank²³ potrjuje takšno svetovnonazorsko politiko, ostali filmski studii pa nanj odgovorijo šele v digitalnih 90-ih²⁴). Za nedolžnim ameriško disneyjevskim žanrom modernističnega sentimentalnega realizma se torej skriva hibrid bleščave umetnosti in profita, specifične estetike in razvedrila, ki se ves čas opredeljuje kot nedolžna zabava za še bolj nedolžne otroke in njihove starše s strogo definiranimi spolnimi vlogami, ki vedo, kaj je "kvaliteta, in ki zanjo tudi plačajo". V odmevu, na drugi strani teh podob, pa ponovno vidimo, da je bil Disney večkrat na robu propada. V težkih časih je na pomoč vedno priskočila država in poskrbela, da je Walt lahko ukinil raznovrstno preteklost. Jo zapakiral. Dokončno. Ukinil. Samo na en način. Brez možnosti vračanja. Pa naj je šlo za depresiven mir, dobro vojno ali hladno merjenje moči.

HAJLI, HAJLO, V VOJNO ZDAJ GREMO – IŠČOČ PRAVEGA AMERIČANA

Na ravni filmskega lahko Disneyjevo delovanje klasificiramo v tri časovna obdobja: trideseta leta kot čas kratkih animiranih filmov, štirideseta kot čas celovečercev in državniško-propagandnega preboja v svet pod Rio Grande, petdeseta kot čas igranih filmov, poljudnoznanstvenih dokumentarcev, televizijske produkcije in prvih tematskih parkov. S tem opišemo tudi obdobje pred drugo svetovno vojno (trideseta leta), obdobje druge svetovne vojne (štirideseta leta) in obdobje po drugi svetovni vojni (petdeseta). Rečeno v jeziku ameriške notranje in zunanje politike: trideseta kot obdobje velike depresije, štirideseta kot čas osvoboditeljske vloge v drugi svetovni vojni, petdeseta kot čas merjenja moči s Sovjetsko zvezo, drugo svetovno velesilo.

Na podoben način kot je ameriškem gospodarstvu uspelo prebroditi depresivni mir z vstopom v drugo svetovno vojno, ki se je pojavila predvsem kot močno tržišče za izvoz orožja in streliva, s tem pa potrdila Rooseveltovo politiko New Deala, je Disney zaključil trideseta z barvo, zvokom, celovečerno formo in spodbudnim moralnim naukom. *Trije prašički* nas prepričujejo, da je mogoče z odpovedovanjem, marljivim delom in medsebojno pomočjo ustaviti in odgnati preteči veter depresije in renčeci glas hudobnega volka. To seveda ne bo uspelo lenobnima in hedonistično razpoloženima pujskoma, temveč pridnemu ameriškemu delavcu, predanemu skupni stvari. Trije pujski so Zaupanje, Obnovitev in Upanje, volk pa nenaden padec cen in povpraševanja (*Slump*), je neukim pojasnil Walt. Podobni veri v ameriški narod lahko sledimo tudi v *Sneguljčici*, poleg omenjenih

moralnih kvalitete se v filmu pojavi še predlog spolne diferenciacije in skrb za ameriško individualnost (vsak palček ima svoj karakter). Vojna kot rešitev za ameriški položaj je v štiridesetih dokončno opredelila Disneyjevo naravo, v burbanškem studiu se je maja 1941 začela zloglasna stavka, ki jo je sprožila sindikalna skupina z imenom Bratovščina animatorjev (SCG), istega leta pa je v studio vkorakala ameriška vojska. Zloglasna stavka je "za vedno spremenila" Disneyja²⁵ (postal je nezaupljiv in zoprn), med množico vprašanj o njenem vzroku omenimo vsaj konzervativno razlago poskusa upora komunističnih sil²⁶ in bolj umirjeno inačico stavke kot posledice neurejenih finančnih izplačil, neenakosti pri nagrajevanju in nepoštenosti pri navajanju avtorjev v objavnih špihah. Pomembnejši kot notranji spori pa se zdi podatek, da je bilo leta 1942 več kot 90 procentov Disneyjeve produkcije povezane z vojno. Sodeloval je z zunanjim ministrstvom, ministrstvom za mornarico, kmetijskim ministrstvom ... Amerika se je pač bala za svoje državljane in jim poskušala dopovedati, kako blizu je Japonska, kako močna je Nemčija. Disney je zagrabil priložnost²⁷. V tem času je nastal razvpit propagandni animirani film o Racmanu Jaki v Nutzilandu z naslovom *Fuererjev obraz* (*Der Fuehrer's Face*, 1943) in najpomembnejši film *Zmaga z zračnimi silami* (*Victory Through Air Power*, 1943). Film je bil posnet po istoimenskem literarnem delu majorja Aleksandra de Severskega, ki je zatrjeval, da je ameriški vojni uspeh pogojen z intenzificirano uporabo bomb dolgega dometa (*long-range bombing*). Poudariti velja, da je Disney posnel film navkljub nasprotovanju ameriške vlade v prepričanju, da z njim "ozavešča ameriško ljudstvo". Film je kombinacija klasičnih in animiranih delov – začne se z obnovo zgodovine letalstva in zatem pokaže de Severskega, kako razlaga zgodovino druge svetovne vojne in različne vojaške strategije. Sledi animirani del, kjer lahko vidimo, kako je Hitlerju uspelo uničiti mnoge strateške cilje prav s pomočjo letal. Drugi del filma se ukvarja z Japonsko. De Severski predlaga nov način bombardiranja in enotno zračno poveljstvo, ki naj bi koordiniralo akcije ameriške vojske v različnih državah. Idealizirana zračna sila je pokazana z animacijo, film pa se konča z beloglavim orlom, ki uniči Japonsko, hobotnico z mnogimi lovkami. Orel po zmagi pristane na vrhu zemeljske oble, kjer zaplapolata ameriška zastava. Kar se nam zdi ključno, je podatek o nekaterih animacijskih postopkih v filmu, s katerim naj bi "preproste ljudi seznanili z resničnimi nevarnostmi vojne ter jim pokazali načine, kako jih preprečiti". Risanje zemljevidov, prikazanih v filmu, je prav po viriliojevsko potekalo kot prerisovanje "virtualnih kino-kart". Animatorji so "zamrznili filmsko sliko", jo prerisali tja, kjer jo je lahko bralo ljudstvo, in obenem opremili še s komičnimi sekvencami ter ameriško zmagoslavjnimi personifikacijami. Bombe, ki so ob koncu vojne resnično rušile nemška mesta (in bombo, ki je uničila Hirošimo), je Disney napovedal skozi "preprost propagandni film, ob katerem naj bi se ljudje smejali, ko se še lahko smejejo" ... Film je naletel na mnoge negativne odzive, zanj se je zares zavzel le desničarski Walter Wanger²⁸.

V času druge svetovne vojne (evropski trg ni več dosegljiv) so na zemljevidu ZDA južnoameriške države postale zaveznice, potencialni novi trg. Predsednik Roosevelt je vzpostavil politiko dobrih sosed, ki naj "razrahlja napetosti z južnoameriškiimi vladami, da bi se ohranila hemisferska enotnost kot jez proti tujim invazijam". Direktor Urada za koordinacijo medameriških odnosov je postal Nelson Rockefeller. Disneyja je izbral za prvega holywoodskega producenta, ki naj "s pomočjo neposrednih propagandnih filmov ponese sporočilo o demokraciji in prijateljstvu pod Rio Grande". Disney je Južno Ameriko obiskal trikrat (prvič je odpotoval med zloglasno stavko), poleg mnogih kratkih "razvedrilnih in izobraževalnih" filmov so v studiu nastali *Južno od meje z Disneyem*, *Pozdravljeni prijatelji* in *Trije kavalirji*. Njihovo osnovno rockefellersko sporočilo je bilo prelito v barvite like s spodbudnimi imeni (Joe Carioca, El Grupo, Gauchito ...), osnovni narativni prijem, preko katerega "se Američanom pokaže lepote juga", je predstavljalo potovanje Racmana Jake v eksotične kraje. Disney je ponovno kombiniral animacijo in klasični film, s tem pa le še potrdil nerazdružljivost antropološke dvojice, predstave in stvari, oziroma, cineastom bližje, opredelil (kinski) aparat kot tehnologijo plus subjekt. Južna Amerika kot najljubši sosed se v treh omenjenih Disneyjevih filmih torej bere kot kraj, odkoder je moč črpati podobe, ko druga podobna mesta ogrožajo vojne, kot alegorija kolonializma, kot način hierarhičnosti čakajočih-na-osvojitvev in podrediv²⁹. Omenimo še začetek filma *Trije kavalirji*. Racman Jaka odpre darilo za rojstni dan. V skatli se skriva filmski projektor in film z naslovom *Ares rares* in šele po gledanju tega filma se v filmu pojavi papagaj, redka ptica torej, ki racmana odpelje v južne kraje. Kar nas, dotikajoč se filma in filmskega projektorja, pripelje nevarno blizu Vertovovemu **Možu s kamero** (*Človek s kinoaparatom*, 1929). Racman Jaka, z njim pa gledalec, je že ob začetku soočen s predmetom vizualizacije in predmetom za vizualizacijo, s filmom in projektorjem torej ... Ob koncu druge svetovne in ob začetku hladne vojne, v 50-ih, se je Disney dokončno posvetil odrešiteljski nalogi. Postal je podpredsednik razvpite organizacije za ohranitev ameriških idealov (MPA)³⁰ in v skladu z njenimi cilji nadaljeval kariero. V ustanovitveni izjavi so v MPA zapisali: "*Verjamemo v ameriški način življenja, v neodvisnost in svobodo, za katero so se borile mnoge generacije pred nami ... Ker verjamemo v te stvari, se ostro upiramo naraščajočemu valu komunizma, fašizma in podobnih prepričanj, ki poskušajo s subverzivnimi nameni zrušiti in spremeniti ta način življenja*". Walt Disney je postal zagrizen Američan, predan klasičnim protestantskim vrednotam, ki bodo "s pomočjo moderne tehnologije iz Američanov spet ustvarile svoboden narod posameznikov". Po začetku hladne vojne je Disney odkrito priznaval svojo politično naravnost in filme začel interpretirati kot "neposredni način za ohranitev ameriškega".



Plakat iz štiridesetih let

V studiu so prvič posneli igrani film **Tako ljubo mojemu srcu** (*So Dear to My Heart*, 1948), ki je (kot že tolikokrat) poveličeval klen ameriški narod, (v enakem stilu npr. z **Zgodbo o Robinu Hoodu** (*The Story of Robin Hood*, 1952), nadaljevali so s snemanjem animiranih celovečercov, ki slavijo hrabre in neodvisne mladeniče (*Peter Pan*, 1953), v zgodnjih 50-ih pa se je pozornost preusmerila na izjemno popularne televizijske nanizanke in izgradnjo Disneylanda³¹ (1955), ki je svoje televizijsko mesto dobil že leto pred odprtjem v nanizanki z enakim imenom³². Popoln dostop do ugodnosti Disneylanda, kar zadeva uradne zadeve in rekreacijske namene, ki ga je Disney leta 1954 odobril Zveznemu uradu za preiskave (FBI)³³, nam kot eno izmed zadnjih politično pomembnih Disneyjevih dejanj ponovno kaže, kako blizu so si Disneyjeve risanke, politično-ekonomsko definiranje filmskega občestva, filmsko definiranje politično-ekonomskega občestva, vojne kot sredstvo za doseganje ekonomskih ciljev.

DISNEY JE DISNEY JE DISNEY

Animatorji, Burbank, Holywood, brata Grimm, distributerji, Wanger, Hoover, Roosevelt in stoletje so Disneya potrebovali vsaj v tolikšni meri, kot je Disney potreboval animatorje, Burbank, Holywood, brata Grimm, distributerje, Wangerja, Hooverja, Roosevelta in stoletje. So Disneyja, vsaj v tolikšni meri kot on njih, potrebovali tudi ameriški državljani na čelu z ameriškiimi otroki, državljani ostalih narodov na čelu z otroki ostalih narodov, Južna Amerika in ostali kontinenti, živali, rastline, A.A. Milne? Je striček Walt potreboval kino? Je kino potreboval strička Walta?³⁴

Opombe:

- 1 Ko se v filmu Bate Čengića z naslovom *Mali vojaki* (1967) Bombaš odloči pokazati, da se mu, vojnemu heroju, godijo krivice, se iz uniforme preobleče v majico, na kateri zagledamo Miki Miška.
- 2 Miki Miška je seveda moškega spola, a mu je slovenščina v nasprotju z njegovo družico Mini, dodelila dvospolno gramatično naravo. Miki je torej moškega, Miška pa ženskega spola, zato ime tega Disneyevega junaka v nadaljevanju sklanjamo v skladu z utečeno prakso, čeprav se obenem nagibamo, če za drugega ne, zavoljo Mini Miške, k moški sklanjati ter poimenovanju tega mišjaka z imenom Miki Mišek.
- 3 S pomočjo jezikovne rabe...E.g.: Si včeraj gledal Disneyja?
- 4 Dodajmo še, da je korporacija z imenom Disney potencialna arhivsko odpiranje in zapiranje vrat (na ravni anekdot opozarjamo na civilno tožbo korporacije proti človeku, ki si je dal več kot 90 odstotkov svojega telesa potetovirati "z liki iz Disneyevih risank")
- 5 Walt Disney je nad filmi do svoje smrti bdal kot "nad lastnimi otroki". Čeprav je zadnji film režiral leta 1935, je svoje producentstvo jemal predvsem kot "idejno režijo" in se vmešaval oz. skrbel za vse faze produkcije, režiserje pa pojmoval kot "tehnične realizatorje" lastnih idej. Ob tem bi se veljalo v širšem kontekstu vprašati (četudi s tem zanikamo lastno početje) ali sploh obstajata prepoznavna Disneyeva poetika in estetika ali sta le plod intelektualne lenobe oziroma Disneyeve avtokracije in samokonstrukcije.
- 6 Walt se ni odrekel svojemu glasu, ki ga je posojal Mikiju Miški med leti 1928 in 1947.
- 7 Disney naj bi na vlaku sanjal miš z imenom Mortimer, ženi je bilo bolj všeč ime Mickey.
- 8 Cinephone Pata Powersa Disneyev odvetnik v sporu s Powersom je Gunther Lessing, ki je branil tudi upornega Pancha Villo. (k teoriji zarote in povojnemu posvečanju pozornosti južnoameriškim republikam)
- 9 Disney prejme skupno 18 Oskarjev in 26 nominacij.
- 10 Navkljub stremanju po objektivnosti avtor tega zapisa skrajno subjektivno opozarja, da je Disney do Milnevega Puja nastopil skrajno nespoštljivo in neodgovorno, če že ne zločinsko.
- 11 Za filme iz te serije prejme Disney osem Oskarjev v sekciji dokumentarnih filmov.
- 12 EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow).
- 13 Na ravni perspektive, proporcionalnih razmerij in *timinga* je kamera povzročala gromozanske težave. V studiu sta dva človeka skrbela le za matematične izračune, povezane s pravilnim risanjem in fotografiranjem mnogoravninskih prizorov.
- 14 Vsak "frejm" je bilo potrebno fotografirati trikrat, v vsaki barvi. V vsako kamero so bili vgrajeni trije barvni filtri. Z rotacijo kamere so dosegli krajši proces fotografiranja/snemanja.
- 15 Po mnenju mnogih je prav takšno razdeljevanje funkcij pripeljalo do posledic kot jih je med prvimi opredelil Max Weber.
- 16 Vrhunec so dosegla pravila znotraj oddelka za barvanje, ki so ga "sestavljale" same ženske. Moškim vstop v zgradbo ni bil dovoljen, nekatere izmed delavk so se s svojimi fanti iz studia lahko srečevale le na dvorišču, med odmor.
- 17 Primer filma *Rože in drevesa*: Ob zori gozd oživi, drevesa in druge rastline se pozdravijo (1). Romanco med dvema mladima drevesoma zmoti staro deblo, ki poskuša ugrabiti žensko drevo (2). To mu ne uspe, zato poskuša v gozdu zanetiti požar (3). Zvončnice opozorijo na požar, gozd je paničen, dokler prički ne zvrtajo lukenj v oblake. Začne deževati, požar je ustavljen, zlobno deblo umre v požaru (4a). Drevesna ljubimca sta ponovno združena, gozd spet zaživi mirno in srečno (4b).
- 18 Imena palčkov v izvirniku: Doc, Sleepy, Bashful, Happy, Sneezy, Grumpy, Dopey.

- 19 Horatio Alger (1832-1899), eden izmed najpopularnejših ameriških pisateljev 19. stol. Pisal o dečkih, ki so se iz revščine z lastnim delom, odrekanjem in samodisciplino dokopali do slave in bogastva. Nacionalni heroj trivialne literature je vzrok za opisno frazo ameriških sanj: "Alger hero".
- 20 V *Fantaziji* je Mikijevo oko prvič razdeljeno na beločnico in zenico (prej je bilo celotno oko temno).
- 21 Odnos tovrstnih piscev strjujemo v stavku: "*Walt ne pozabi ničesar razen nepomembnega, irrelevantnega in neprijetnega*".
- 22 Ta podpis se že za časa Waltovega življenja uveljavi kot blagovna znamka, poročstvo za kakovost.
- 23 Med 160 filmi z največjim totalnim "box-officom" najdemo tri filme z letnico, ki je nižja kot 1945: V *vrtnicu* (*Gone with the Wind*, 1939) z 198 milijoni dolarjev ter dva Disneyeva: *Sneguljčica* (1937) s 185 milijoni in *Bambi* (1942) s 103 milijoni.
- 24 Na animacijsko bojno polje se začnejo med drugimi vrivati WarnerBros., 20th CenturyFox, DreamWorks.
- 25 Zapustilo ga je mnogo starih prijateljev, med njimi največji animator studia, Art Babbitt, avtor palčka Dopeya in kraljice v Sneguljčici.
- 26 Ljudje, ki ostanejo privrženci Walta, ustanovijo Komite enaindvajsetih in svoj moto razglasijo v obliki vprašanja: "Sem lojalen Američan ali tepec?", stavkujoče pa proglasijo za staliniste.
- 27 Med drugim je nastal film *Iz ponve na bojne črte* (*Out of the frying pan into the firing line*, 1942), v katerem Mini kaže ameriškim gospodinjam, kako pretvoriti kuhinjsko mast v glicerin (sestavina eksploziva).
- 28 Walter Wanger (1894-1968), vojni oficir, diplomat, producent (Ford, Hitchcock, Lang); za nas ključni podatek o njegovem predsedovanju Akademiji med decembrom 1939 in oktobrom 1945, nas napeljuje k mnogim Disneyevim oskarjem; Walt Disney "Wangerja the Strangerja" nekeje označi kot svojega najljubšega kompanjona pri igranju pola...
- 29 V *Treh kavalirjih* Pablo osvoji tropski otok (teritorij), Gauchito lokalnega osla (floro in fauno), Donald pa prelepo domačinko...
- 30 MPA (Motion picture alliance for preservation of american ideals), ustanovljena 1944. Predsednik: Sam Wood, podpredsednik: Walt Disney, med ustanovnimi člani: Gary Cooper, King Vidor, Clark Gable, Spencer Tracy.
- 31 Da bi lahko doumeli disneyevski režim v skladu s preteklimi časi slavnega jugoslovanskega maršala predlagamo poslovenjenje Disneylanda, ki ga moremo nadomestiti z imenom Disneygrad.
- 32 Čeprav se nanizanka v vsebinskem smislu ne spreminja, velja opozoriti na spremembo njenega imena in njeno vedno manjšo pojasnjevalnost oz. prehod od imena k človeku: Disneyland (1954), Walt Disney Presents (1958), Walt Disney's Wonderful World of Color (1961), Wonderful World of Disney (1969), Disney's Wonderful World (1979) in končno Walt Disney (1981).
- 33 Odnos med Waltom Disneyem in FBI je dvoumen – Walt zaradi svoje politične naravnosti seveda simpatizira s sovražnikom rdečih vragov, J. Edgarjem Hooverjem. FBI v studio prvič pride 1941, da bi raziskala, zakaj je prišlo do stavke, Disneyev dosje je odprt leta 1943 ob njegovi udeležbi na pisateljskem kongresu z imenom Noč Amerik (pristoni O. Welles, P. Neruda...) zaradi domnevnih komunističnih nagnenj, ki so spet skrb FBI 1944, ko se Disney kot sponzor udeleži slovesnosti ob smrti animatorja Arta Younga (slovesnost pripravi levičarski časnik z imenom *New masses*). Leta 1966 FBI v poročilu poudari, da Disney ni bil nikdar podvržen preiskavam, ob tem pa navede še, da se je Disney včasih slabo odločil, kako preživeti večer v javnosti. Nesporno dejstvo je, da je FBI od leta 1950 poskušala ohranjati Waltovo čisto podobo, in da je Walt znotraj FBI igral vlogo "kontakta za agente".
- 34 Ob koncu si torej zamislimo kako bi na mehka telesca Disneyevih filmskih junakov delovalo kirurško oko Lyncha, Cronenberga...

Izbrana bibliografija:

- BELL, Elizabeth (et al.): *From Mouse to Mermaid*, Indiana University Press, 1995.
- BENDAZZI, Gianalberto: *Cartoons - One Hundred Years of Cinema Animation*, John Libbey & Company, 1994.
- BRYMAN, Alan: *Disney and His Worlds*, Routledge, 1995.
- SMOODIN, Eric: *Animating culture*, Roundhouse Publishing, 1993.
- SMOODIN, Eric (ed.): *Disney Discourse*, Routledge, 1994.
- WATTS, Steven: *The Magic Kingdom (Walt Disney and the American Way of Life)*, Houghton Mifflin Company, 1997.

FILMOGRAFIJA: KRATKOMETRAŽNI ANIMIRANI

1922
Cinderella
Four Musicians of Bremen
Goldilocks and the Three Bears
Jack and the Beanstalk
Little Red Riding Hood
Puss in Boots
Tommy Tucker's Tooth

1923
Alice's Wonderland
Martha

1924
Alice and the Dog Catcher
Alice and the Three Bears
Alice Gets in Dutch
Alice Hunting in Africa
Alice the Piper
Alice's Day at the Sea
Alice's Fishy Story
Alice's Spooky Adventure
Alice's Wild West Show

1925
Alice Cans the Cannibals
Alice Gets Stung
Alice Is Stage Struck
Alice Loses Out
Alice Picks the Champ
Alice Plays Cupid
Alice Solves the Puzzle
Alice the Toreador
Alice Wins the Derby
Alice's Eggplant
Alice's Tin Pony

1926
Alice Charms the Fish
Alice Cuts the Ice
Alice Helps the Romance
Alice in Slumberland
Alice in the Woolly West
Alice Rattled by Rats
Alice the Fire Fighter
Alice the Lumberjack
Alice's Balloon Race
Alice's Brown Derby
Alice's Little Parade
Alice's Monkey Business
Alice's Mysterious Mystery
Alice's Ornerly Orphan
Alice's Spanish Guitar

1927
Alice at the Carnival
Alice at the Rodeo
Alice Foils the Pirates
Alice in the Alps
Alice in the Big League
Alice in the Klondike
Alice the Beach Nut
Alice the Collegiate
Alice the Golfer
Alice the Whaler
Alice's Auto Race
Alice's Channel Swim
Alice's Circus Daze
Alice's Knaughty Knight
Alice's Medicine Show
Alice's Picnic
Alice's Three Bad Eggs

1928
Gallop in' Gaucho
Plane Crazy
Steamboat Willie

1929
Barn Dance
Barnyard Battle
Haunted House

Hell's Bells
Jazz Fool
Jungle Rhythm
Karnival Kid
Merry Dwarfs
Mickey's Choo-Choo
Mickey's Follies
Opry House
Plow Boy
Skeleton Dance
Springtime
Terrible Toreador
When the Cat's Away
Wild Waves

1930
Arctic Antics
Autumn
Barnyard Concert
Cactus Kid
Cannibal Capers
Chain Gang
Fire Fighters
Frolicking Fish
Gorilla Mystery
Just Mickey (1930)
Midnite in a Toyshop
Monkey Melodies
Night
Picnic
Pioneer Days
Playful Pan
Shindig
Summer
Winter

1931
Barnyard Broadcast
Beach Party
Birds of a Feather
Birthday Party
Blue Rhythm
Busy Beavers
Castaway
Cat's Out
China Plate
Clock Store
Delivery Boy
Egyptian Melodies
Fishin' Around
Fox Hunt
Mickey Cuts Up
Mickey Steps Out
Mickey's Orphans
Moose Hunt
Mother Goose Melodies
Spider and the Fly
Traffic Troubles
Ugly Duckling

1932
Babes in the Woods
Barnyard Olympics
Bears and Bees
Bird Store
Bugs in Love
Duck Hunt
Flowers and Trees
Grocery Boy
Just Dogs
King Neptune
Klondike Kid
Mad Dog
Mickey in Arabia
Mickey's Good Deed
Mickey's Nightmare
Mickey's Revue
Musical Farmer
Santa's Workshop
Touchdown Mickey
Trader Mickey
Wayward Canary
Whoopee Party

1933
Birds in the Spring

Building a Building
 Father Noah's Ark
 Giantland
 Lullaby Land
 Mad Doctor
 Mail Pilot
 Mickey's Gala Premiere
 Mickey's Mechanical Man
 Mickey's Mellerdrummer
 Mickey's Pal Pluto
 Night Before Christmas
 Old King Cole
 Pet Store
 Pied Piper
 Puppy Love
 Steeple-Chase
 Three Little Pigs
 Ye Olden Days

1934
 Big Bad Wolf
 Camping Out
 China Shop
 Dognapper
 Flying Mouse
 Funny Little Bunnies
 Goddess of Spring
 Grasshopper and the Ants
 Gulliver Mickey
 Mickey Plays Papa
 Mickey's Steamroller
 Orphan's Benefit
 Peculiar Penguins
 Playful Pluto
 Shanghaied
 Two-Gun Mickey
 Wise Little Hen

1935
 Band Concert
 Broken Toys
 Cock o' the Walk
 Cookie Carnival
 Golden Touch
 Mickey's Fire Brigade
 Mickey's Garden
 Mickey's Kangaroo
 Mickey's Man Friday
 Mickey's Service Station
 Music Land
 On Ice
 Pluto's Judgement Day
 Robber Kitten
 Three Orphan Kittens
 Tortoise and the Hare
 Water Babies
 Who Killed Cock Robin?

1936
 Alpine Climbers
 Country Cousin
 Donald and Pluto
 Elmer Elephant

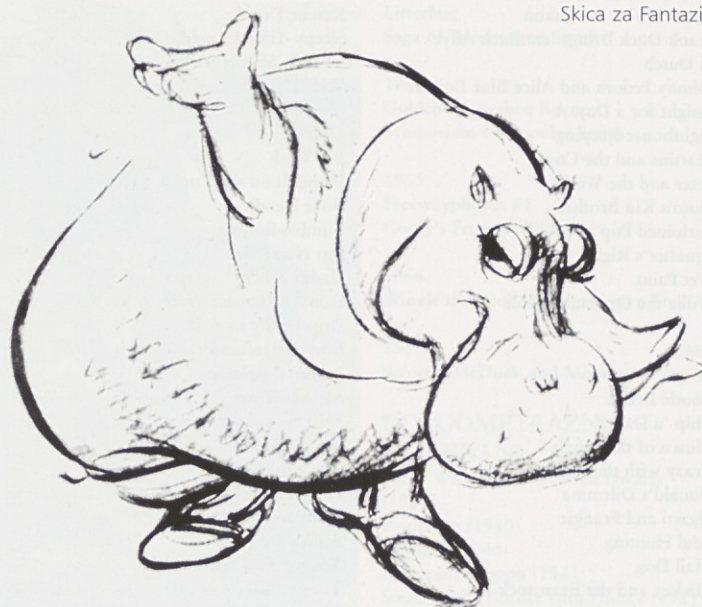
Mickey's Circus
 Mickey's Elephant
 Mickey's Grand Opera
 Mickey's Polo Team
 Mickey's Rival
 More Kittens
 Mother Pluto
 Moving Day
 Orphan's Picnic
 Three Blind Mousketeers
 Three Little Wolves
 Thru the Mirror
 Toby Tortoise Returns

1937
 Clock Cleaners
 Don Donald
 Donald's Ostrich
 Hawaiian Holiday
 Little Hiawatha
 Lonesome Ghosts
 Magician Mickey
 Mickey's Amateurs
 Modern Inventions
 Moose Hunters
 Old Mill
 Pluto's Quinuplets
 Woodland Cafe
 Worm Turns

1938
 Boat Builders
 Brave Little Tailor
 Donald's Better Self
 Donald's Golf Game
 Donald's Nephews
 Farmyard Symphony
 Ferdinand the Bull
 Fox Hunt
 Good Scouts
 Merbabies
 Mickey's Parrot
 Mickey's Trailer
 Moth and the Flame
 Mother Goose Goes Hollywood
 Polar Trappers
 Self Control
 Whalers
 Wynken, Blynken and Nod

1939
 Autograph Hound
 Beach Picnic
 Donald's Cousin Gus
 Donald's Lucky Day
 Donald's Penguin
 Goofy and Wilbur
 Hockey Champ
 Officer Duck
 Pointer
 Practical Pig
 Sea Scouts
 Society Dog Show
 Ugly Duckling

Skica za Fantazijo



1940
 Billposters
 Bone Trouble
 Donald's Dog Laundry
 Donald's Vacation
 Fire Chief
 Goofy's Glider
 Mr. Duck Steps Out
 Mr. Mouse Takes a Trip
 Pantry Pirate
 Pluto's Dream House
 Put-Put Troubles
 Riveter
 Tugboat Mickey
 Window Cleaners

1941
 Art of Self Defense
 Art of Skiing
 Baggage Buster
 Canine Caddy
 Chef Donald
 Donald's Camera
 Early to Bed
 Gentleman's Gentleman
 Golden Eggs
 Good Time for a Dime
 Lend a Paw
 Little Whirlwind
 Nifty Nineties
 Old MacDonald Duck
 Orphan's Benefit
 Pluto's Playmate
 Seven Wise Dwarves
 Thrifty Pig
 Timber
 Truant Officer Donald

1942
 All Together
 Aquarela do Brasil
 Army Mascot
 Bellboy Donald
 Donald Gets Drafted
 Donald's Decision
 Donald's Garden
 Donald's Goldmine
 Donald's Snow Fight
 How to Fish
 How to Play Baseball
 How to Swim
 Mickey's Birthday Party
 New Spirit
 Olympic Champ
 Out of the Frying Pan Into the Firing Line
 Pluto at the Zoo
 Pluto, Junior
 Sky Trooper
 Sleepwalker

Symphony Hour
 T-Bone for Two
 Vanishing Private
 Village Smithy

1943
 Chicken Little
 Der Fuehrer's Face
 Donald's Tire Trouble
 Education for Death
 Fall Out-Fall in
 Figaro and Cleo
 Flying Jalopy
 Gaucho Goofy
 Home Defense
 Old Army Game
 Pedro
 Pluto and the Armadillo
 Private Pluto
 Reason and Emotion
 Victory Vehicles

1944
 Commando Duck
 Contrary Condor
 Donald Duck and the Gorilla
 Donald's Off Day
 First Aiders
 How to Be a Sailor
 How to Play Football
 How to Play Golf
 Pelican and the Snipe
 Plastics Inventor
 Springtime for Pluto
 Trombone Trouble

1945
 African Diary
 Californy 'er Bust
 Canine Casanova
 Canine Patrol
 Clock Watcher
 Cured Duck
 Dog Watch
 Donald's Crime
 Duck Pimples
 Eyes Have It
 Flying Gauchito
 Hockey Homicide
 Legend of Coyote Rock
 No Sail
 Old Sequoia
 Tiger Trouble

1946
 Bath Day
 Casey at the Bat
 Donald's Double Trouble
 Double Dribble

Dumbbell of the Yukon
 Frank Duck Brings 'em Back Alive
 In Dutch
 Johnny Fedora and Alice Blue Bonnet
 Knight for a Day, A
 Lighthouse Keeping
 Martins and the Coys
 Peter and the Wolf
 Pluto's Kid Brother
 Purloined Pup
 Squatter's Rights
 Wet Paint
 Willie the Operatic Whale

1947
 Bongo
 Bootle Beetle
 Chip 'n Dale
 Clown of the Jungle
 Crazy with the Heat
 Donald's Dilemma
 Figaro and Frankie
 Foul Hunting
 Mail Dog
 Mickey and the Beanstock
 Mickey's Delayed Date
 Pluto's Blue Note
 Pluto's House Warming

Rescue Dog
 Sleepy-Time Donald
 Straight Shooters
 Wide Open Spaces

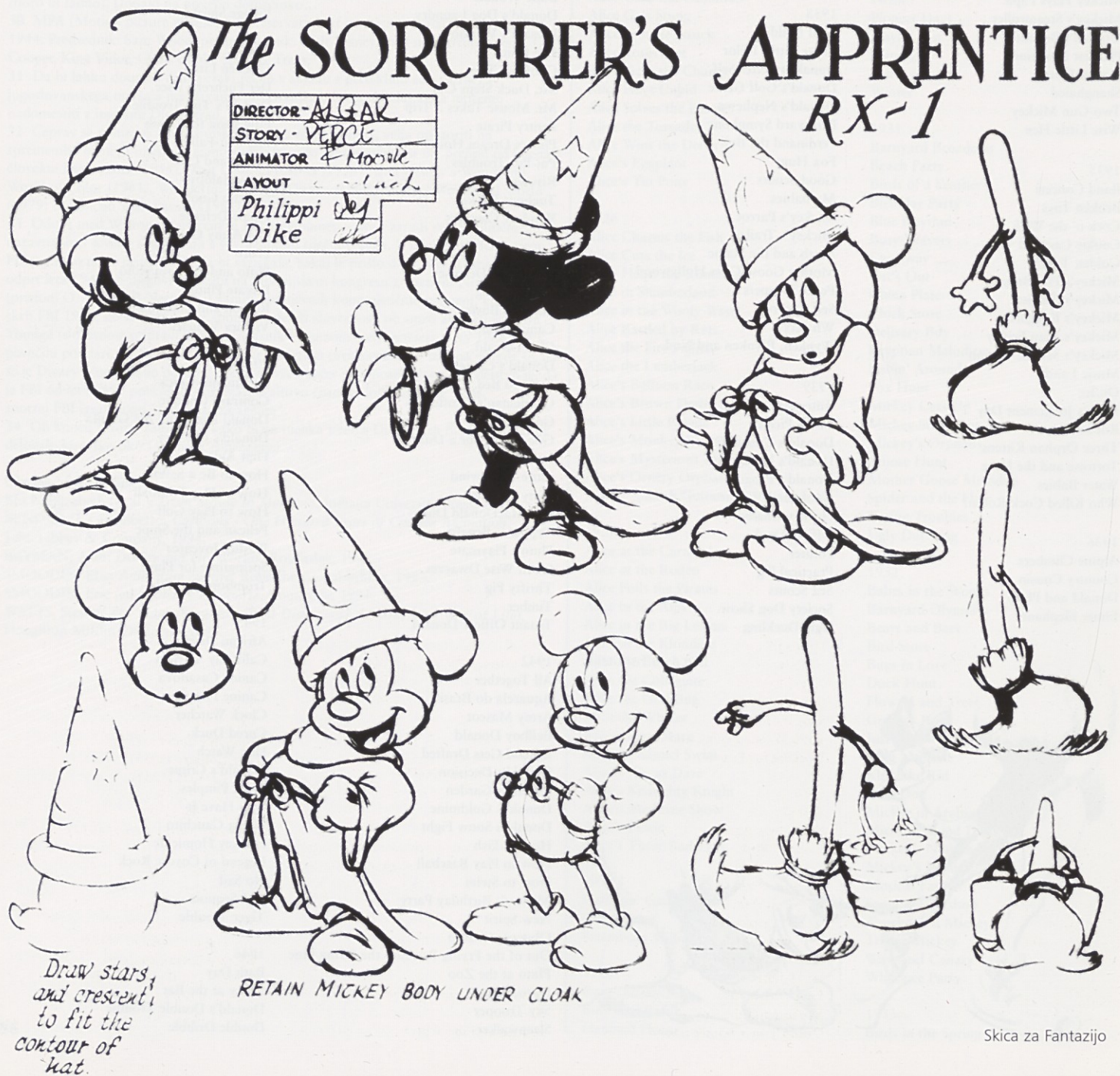
1948
 Big Wash
 Blame It on the Samba
 Bone Bandit
 Bumble Boogie
 Cat Nap Pluto
 Daddy Duck
 Donald's Dream Voice
 Drip Dippy Donald
 Inferior Decorator
 Johnny Appleseed
 Melody Time
 Mickey and the Seal
 Mickey Down Under
 Pecos Bill
 Pluto's Fledgling
 Pluto's Purchase
 Soup's On
 Tea for Two Hundred
 They're Off
 Three for Breakfast
 Trees
 Trial of Donald Duck

1949
 All in a Nutshell
 Bubble Bee
 Crazy Over Daisy
 Donald's Happy Birthday
 Goofy Gymnastics
 Greener Yard
 Honey Harvester
 Pluto's Surprise Package
 Pluto's Sweater
 Pueblo Pluto
 Sea Salts
 Sheep Dog
 Slide, Donald, Slide
 Tennis Racquet
 Toy Tinkers
 Winter Storage

1950
 Bee at the Beach
 Brave Engineer
 Camp Dog
 Cold War
 Food for Feudin'
 Hold That Pose
 Hook Lion and Sinker
 Lion Around
 Morris the Midget Moose

Motor Mania
 Out on a Limb
 Pests of the West
 Pluto and the Gopher
 Pluto's Heart Throb
 Primitive Pluto
 Puss-Cafe
 Trailer Horn
 Wonder Dog

1951
 Bee on Guard
 Chicken in the Rough
 Cold Storage
 Cold Turkey
 Corn Chips
 Dude Duck
 Fathers Are People
 Get Rich Quick
 Home Made Home
 How to Catch a Cold
 Lion Down
 Lucky Number
 No Smoking
 Out of Scale
 Plutopia
 R'coon Dawg
 Test Pilot Donald
 Tomorrow We Diet



Walt Disney, 1954



1952
Donald Applecore
Father's Lion
Hello Aloha
How to Be a Detective
Lambert Sheepish Lion
Let's Stick Together
Little House
Man's Best Friend
Pluto's Christmas Tree
Pluto's Party
Susie the Little Blue Coupe
Teachers Are People
Trick or Treat
Two Chips and a Miss
Two Gun Goofy
Two Weeks Vacation
Uncle Donald's Ants

1953
Ben and Me
Canvas Back Duck
Father's Day Off
Father's Weekend
Football (Now and Then)
For Whom the Bulls Toil
How to Dance
How to Sleep
Melody
New Neighbor
Rugged Bear
Simple Things
Toot, Whistle, Plunk and Boom
Working for Peanuts

1954
Blue Bonnet
Casey Bats Again
Disneyland
Donald's Diary
Dragon Around
Flying Squirrel
Grand Canyonscope
Grin and Bear It
Johnny Fedora and Alice
Little Toot
Lone Chipmunks
Martins and the Coys
Once Upon a Wintertime

Pigs Is Pigs
Siam
Social Lion
Spare the Rod
Stromy Thoroughbred
Two for the Record
Willie the Operatic Whale

1955
Bearly Asleep
Beezy Bear
Contrast in Rhythm
Flying Gauchito
Johnny Appleseed
Lake Titicaca
No Hunting
Peter and the Wolf
Up a Tree

1956
Chips Ahoy
Cowboy Needs a Horse
Hooked Bear
How to Have an Accident in the Home
In the Bag
Jack and Mac

1957
Disneyland: The Fourth Anniversary Show
Story of Anyburg, USA
Truth About Mother Goose

1958
Grand Canyon
Legend of Sleepy Hollow
Paul Bunyan

1959
Donald in Mathmagic Land
How to Have an Accident at Work
Noah's Ark

1960
Goliath II

1961
Absent Minded Professor
Aquamania
Donald and the Wheel

Litterbug
Saga of Windwagon Smith

1962
Golden Horseshoe Revue
Symposium on Popular Songs

1965
Freewayphobia #1
Goofy's Freeway Trouble

1966
Winnie the Pooh and the Honey Tree

1967
Scrooge McDuck and Money

DOLGOMETRAŽNI ANIMIRANI
Snow White and the Seven Dwarfs (1937)
Pinocchio (1940)
Fantasia (1940)
Reluctant Dragon (1941)
South of the Border with Disney (1941)
Dumbo (1941)
Bambi (1942)
Saludos Amigos (1943)
Three cabbaleros (1945)
Make Mine Music (1946)
Fun and Fancy Free (1947)
Wind in the Willows (1949)
Adventures of Ichabod and Mr. Toad (1949)
Cinderella (1950)
Alice in Wonderland (1951)
Peter Pan (1953)
Lady and the Tramp (1955)
Sleeping Beauty (1959)
One Hundred and One Dalmatians (1961)
Jungle Book (1967)

DOLGOMETRAŽNI IGRANI
Song of the South (1946)
So Dear to My Heart (1949)
20,000 Leagues Under the Sea (1954)
Johnny Tremain (1957)
Old Yeller (1957)
Darby O'Gill and the Little People (1959)
Nikki, Wild Dog of the North (1961)
Bon Voyage! (1962)
In Search of the Castaways (1962)
Three Lives of Thomasina (1963)
Son of Flubber (1963)
Mary Poppins (1964)
Follow me, Boys! (1966)
Gnome-Mobile (1967)

DOKUMENTARNI
Show Business at War (1943)
Spirit of '43 (1943)
Victory Through Air Power (1943)
Seal Island (1948)
In Beaver Valley (1950)
Nature's Half Acre (1951)
Water Birds (1952)
Alaskan Eskimo (1953)
Bear Country (1953)
Living Desert (1953)
Vanishing Prairie (1954)
African Lion (1955)
Men Against the Arctic (1955)
Switzerland (1955)
Man in Space (1956)
Samoa (1956)
Secrets of Life (1956)
Mars and Beyond (1957)
Our Friend the Atom (1958)
White Wilderness (1958)
Mysteries of the Deep (1959)
Islands of the Sea (1960)
Jungle Cat (1960)

AVTORJI ČLANKOV

BASKAR, Nil:

Mikrokozmos - 1
1,2/1998 (str. 49)
Nepomembneži - 2
1,2/1998 (str. 50)
Roman Polanski: Avtor brez opusa, slovar brez gesel? - 3
slovar cineastov
1,2/1998 (str. 54)
Pet majskih dni - 4
festival: 1. festival slovenskega filma
3,4/1998 (str. 6)
Zvonko Čoh, Milan Erič - Bik socializiral Milana Čoha in Zvonka Eriča? - 5
intervju
3,4/1998 (str. 15)
Marvinova soba - 6
3,4/1998 (str. 52)
Dobri Will Hunting - 7
5,6/1998 (str. 42)
Džankiji - 8
5,6/1998 (str. 42)
Merkurjev srd - 9
5,6/1998 (str. 45)
Mož, ki je premalo vedel - 10
5,6/1998 (str. 46)
Španski zapornik - 11
kritika
9,10/1998 (str. 44)

BLATNIK, Aleš:

Mifed: 500 filmov v 5. dneh - 12
festival: Milano '97
1,2/1998(str.34)
Filmska ropotarnica: evro šlokerji - 13
pozabljeni in prezrti
1,2/1998 (str. 38)
Do nagega - 14
1,2/1998 (str. 44)
Jutri nikoli ne umre - 15
1,2/1998 (str. 46)
Krvavo obzorje - 16
1,2/1998 (str. 47)
Osmi potnik: vstajenje - 17
1,2/1998 (str. 51)
Titanik - 18
1,2/1998(str.52)
Zbogom, dekleta - 19
1,2/1998 (str. 53)
Filmska ropotarnica: najstniški uporniki - 20
pozabljeni in prezrti
3,4/1998 (str. 56)
Filmska ropotarnica: klici iz džungle - 21
pozabljeni in prezrti
5,6/1998 (str. 56)
Filmska ropotarnica: seksploatacija - 22
pozabljeni in prezrti
7,8/1998 (str. 38)
Filmska ropotarnica: B-žanri včerajšnjega dne - 23
pozabljeni in prezrti
9,10/1998 (str. 52)

DAELE, Koen van:

Najti pravo distanco-dokumentarni filmi v devetdesetih - 24
9,10/1998 (str. 12)
Robert Kramer - 25
intervju
9,10/1998 (str. 17)
Marcel Ophuls - 27
slovar dokumentaristov
9,10/1998 (str. 25)
Frederick Wiseman - 27
slovar dokumentaristov
9,10/1998 (str. 26)
Robert Kramer - 28
slovar dokumentaristov
9,10/1998 (str. 26)

EMERŠIČ-MALI, Živa:

Cannes 98' - 29
festival: Cannes '98
5,6/1998 (str. 4)

KAVČIČ, Bojan:

Berlin: brata Coen, Tarantino, Jordan, Altman - 30
festival: Berlin '98
3,4/1998 (str. 47)

KERNEL, Igor:

Orrore all'italiana - 31
festival: Rotterdam '98
3,4/1998 (str. 44)
Mario Bava - 32
slovar cineastov
3,4/1998 (str. 62)
Kama sutra: zgodba o ljubezni - 33
5,6/1998 (str. 44)
Mesto angelov - 34
9,10/1998 (str. 48)
Trumanov show - 35
9,10/1998 (str. 49)

KLOPČIČ, Matjaž:

Nosferatu, simfonija groze - 36
kako razumeti film
1,2/1998 (str. 40)
Hirošima, ljubezen moja - 37
kako razumeti film
3,4/1998 (str. 58)
Atalanta - 38
kako razumeti film
5,6/1998 (str. 52)
Bele noči - 39
kako razumeti film
7,8/1998 (str. 33)
Poslednji mož - 40
kako razumeti film
9,10/1998 (str. 54)

KOCJANČIČ, Nerina:

Še ena nova oblačila? - 41
slovenski študentski film
1,2/1998 (str. 32)
Predmestje - 42
7,8/1998 (str. 29)
Tako je ljubka - 43
7, 8/1998 (str. 31)

KOS, Urška:

Zagreb - 13. Svetovni festival animiranega filma - 44
festival: Zagreb '98
5,6/1998 (str. 18)

KUTIN, Blaž:

Woody Allen - 45
slovar cineastov
7,8/1998 (str. 40)
Meseno poželenje - 46
9,10/1998 (str. 47)

MODIC, Max:

Austin Powers - 47
1,2/1998 (str. 44)
George iz džungle - 48
1,2/1998 (str. 45)
Herkul - 49
1,2/1998 (str. 45)
Mirovnik - 50
1,2/1998 (str. 49)
Naga resnica - 51
1,2/1998 (str. 49)
Odpadna pošta - 52
1,2/1998 (str. 50)
Sam doma 3 - 53
1,2/1998 (str. 51)
Trgovci - 54
1,2/1998 (str. 52)
Zlomljeni glas - 55
1,2/1998 (str. 53)
Socializacija animiranega filma - 56
festival: 1. festival slovenskega filma
3,4/1998 (str. 12)

Hudičev advokat - 57

3,4/1998 (str. 52)
Je ali ni ? - 58
3,4/1998 (str. 52)
Ognjeno obzorje - 59
3,4/1998 (str. 53)
Poljub za lahko noč - 60
3,4/1998 (str. 53)
Šakal - 61
3,4/1998 (str. 54)
Godzilla, zgodba z vzhodne strani o kralju vseh pošasti - 62
5,6/1998 (str. 28)
Dobrodošli v Sarajevu - 63
5,6/1998 (str. 42)
Mišji lov - 64
5,6/1998 (str. 45)
Mož z železno masko - 65
5,6/1998 (str. 46)
Raztreseni profesor - 66
5,6/1998 (str. 48)
Zvezni šerifi - 67
5,6/1998 (str. 51)
Godzilla - 68
7,8/1998 (str. 25)
Maščevalci - 69
7,8/1998 (str. 27)
Poštar - 70
7,8/1998 (str. 28)
Smrtonosni spopad 2 - 71
7,8/1998 (str. 30)
Spawn - 72
7,8/1998 (str. 31)
Šest dni, sedem noči - 73
7,8/1998 (str. 31)
Upanje ostaja - 74
7,8/1998 (str. 32)
Daleč od oči - 75
9,10/1998 (str. 46)
Dr. Dolittle - 76
9,10/1998 (str. 47)
Nori na Mary - 77
9,10/1998 (str. 48)
Žametne noči - 78
9,10/1998 (str. 51)
Reševanje vojaka Ryana - 79
9,10/1998 (str. 42)

NICHOLS, Bill:

Dokumentarni načini reprezentacije - 80
zgodovina dokumentarnega filma
7,8/1998 (str. 4)

PELKO, Stojan:

Kiaroscuro - 81
filmi leta 97' - 4
1,2/1998 (str. 4)
Montažna mašina
Andrej Šprah: Dokumentarni film in oblast - 82
branje
9,10/1998 (str. 29)
Auditum
Michel Chion: Le Son - 83
branje
7,8/1998 (str. 22)

POHAR, Nejc:

O dvakrat treh slovenskih filmskih radostih in blaznostih - 84
slovenski film
1,2/1998 (str. 29)
Zvonko Čoh, Milan Erič - Bik socializiral Milana Čoha in Zvonka Eriča? - 85
intervju
3,4/1998 (str. 15)
Anastazija - 86
3,4/1998 (str. 50)
Basquiat - 87
3,4/1998 (str. 50)
Boksar - 88
3,4/1998 (str. 51)
Bolje ne bo nikoli - 89
3,4/1998 (str. 51)
Škratje - 90
3,4/1998 (str. 55)

Gospod Magoo - 91

5,6/1998 (str. 43)
Poligraf - 92
5,6/1998 (str. 47)
Rezilo - 93
5,6/1998 (str. 48)
Zadnji udarec - 94
5,6/1998 (str. 51)
Armageddon - 95
7,8/1998 (str. 24)
Čudežni meč - 96
7,8/1998 (str. 24)
Divje strasti - 97
7,8/1998 (str. 24)
Krik 2 - 98
7,8/1998 (str. 26)
Policaji - 99
7,8/1998 (str. 28)
Riba, imenovan Sharon - 100
7,8/1998 (str. 30)
Spice world - 101
7,8/1998 (str. 31)
Zorro - 102
7,8/1998 (str. 33)
Ženitni posrednik - 103
7,8/1998 (str. 33)
Blues za Saro - 104
9,10/1998 (str. 40)
Blondinka - 105
9,10/1998 (str. 46)
Dosjeji X - 106
9,10/1998 (str. 46)

POPEK, Simon:
Zgodovina v (na) enem ekranu - 107
uvodnik
1,2/1998 (str. 3)
Popolna oblast - Brez obraza - 108
filmi leta 97'
1,2/1998 (str. 9)
Donnie Brasco - 109
1,2/1998 (str. 44)
Igra - 110
1, 2/1998 (str. 45)
Kitajska skrinjica - 111
1, 2/1998 (str. 46)
Kolja - 112
1, 2/1998 (str. 47)
L.A. Zaupno - 113
1,2/1998 (str. 48)
Mešanka - 114
1,2/1998 (str. 48)
Sedem let v Tibetu - 115
1,2/1998 (str. 51)
Ekranova avtorska politika - 116
uvodnik
3 4/1998 (str. 3)
Retrospektiva Alpe Adria v Trstu - 117
3,4/1998 (str. 29)
Puriša Đorđević, Bato Čengić, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Lazar Stojanović, Želimir Žilnik - 118
intervju
3,4/1998 (str. 31)
Rotterdam - Amerika vs. Iran: derbi '98 - 119
festival: Rotterdam '98
3,4/1998 (str. 40)
Odštekano življenje - 120
3,4/1998 (str. 53)
Premirje - 121
3,4/1998 (str. 54)
Vem, kaj ste zagrešili lansko poletje - 122
3,4/1998 (str. 55)
30 let quinzaina - in kaj? - 123
5,6/1998 (str. 3)
Cannes '98 - 124
festival: Cannes '98
5,6/1998 (str. 4)
Vrt dobrega in zla - 125
5,6/1998 (str. 38)
G.I.Jane - 126
5,6/1998 (str. 43)
Morilci - 127
5,6/1998 (str. 45)
Pasji dnevi - 128

5,6/1998 (str. 47)
Vsi pravijo ljubim te - 129
 5,6/1998 (str. 50)
Dnevi dokumentarca v dveh delih -130
 uvodnik
 7,8/1998 (str. 3)
Potovanje v tretjem razredu - 131
 festival: Benetke '98
 7,8/1998 (str. 14)
Prinesite mi glavi Smiljaniča in Štefanciča -132
 branje: Zoran Smiljanič, Marcel Štefancič, jr.: Let's go! Why not?
 7,8/1998 (str. 23)
Pankrta - 134
 7,8/1998 (str. 28)
Smrtonosno orožje 4 - 135
 7,8/1998 (str. 30)
Tako je ljubka - 136
 7,8/1998 (str. 31)
Veliki Lebowski - 137
 7,8/1998 (str. 32)
Albert in David Maysles - 138
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 26)
Bljuz za Saro: kako parodirati parodijo? -139
 slovenski film
 9,10/1998 (str. 41)
Polni umor - 140
 9,10/1998 (str. 49)
Vročje noči - 141
 9,10/1998 (str. 50)

PRASSEL, Igor:
Socializacija bika? - 142
 festival: 1. festival slovenskega filma
 3,4/1998 (str. 11)
Zagreb - 13. Svetovni festival animiranega filma - 143
 festival: Zagreb '98
 5,6/1998 (str. 18)
Perspektivne perspektive - 144
 festival: LIFF '98
 9,10/1998 (str. 38)

STOJANOVIĆ, Dušan:
Katalog novega jugoslovanskega filma -145
 3,4/1998 (str. 39)

ŠKAFAR, Vlado:
Okus po češnjah - 146
 filmi leta 97'
 1,2/1998 (str. 10)
Sedem stopnic do neba - 147
 iranski film
 5,6/1998 (str. 24)
Louis Lumière - 148
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 24)
Jonas Mekas - 149
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 26)
Chris Marker - 150
 slovar cineastov
 9,10/1998 (str. 30)

ŠPRAH, Andrej:
Herzog: raziskava razsežnosti spomina -151
 slovenski film
 1,2/1998 (str. 24)
Drugačne podobe drugačnosti: Vzhodno-zahodna palača - 152
 filmi leta 97'
 1,2/1998 (str. 14)
Stari most - 153
 festival: 1. festival slovenskega filma
 3,4/1998 (str. 10)
Sladki poslej: na poti od tragedije do katastrofe - 154
 5,6/1998 (str. 34)
Nezanesljiva verodostojnost resničnih podob - oris zgodovine dokumentarnega filma - 155

zgodovina dokumentarnega filma
 9,10/1998 (str. 2)
Louis Lumière - 156
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 24)
Joris Ivens - 157
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 24)
Dziga Vertov - 158
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 24)
Pare Lorentz - 159
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 25)
Leni Riefenstahl - 160
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 25)
Free cinema - 161
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 27)

TRŠAR, Toni:
Črni film v Jugoslaviji - 162
 3,4/1998 (str. 20)

TRUŠNOVEC, Gorazd:
Amistad - 163
 3,4/1998 (str. 50)
Vesoljski bojevniki - 164
 3,4/1998 (str. 55)
Hamlet - 165
 5,6/1998 (str. 44)
Nič ni izgubljeno - 166
 5,6/1998 (str. 47)
Tisoč aker - 167
 5,6/1998 (str. 49)
Velika pričakovanja - 168
 5,6/1998 (str. 49)
Izgubljeni v vesolju - 169
 7,8/1998 (str. 25)
Mimik - 170
 7,8/1998 (str. 27)
Noro mesto - 171
 7,8/1998 (str. 27)
Plešem sama -172
 7,8/1998 (str. 28)
Preživetje -173
 7,8/1998 (str. 29)
Želim si te - 174
 7,8/1998 (str. 33)

VALENTINČIČ, Mateja:
Brezno - 175
 festival: 1. festival slovenskega filma
 3,4/1998 (str. 4)
Jackie Brown - 176
 kritika
 5,6/1998 (str. 40)
Dež za ubijanje - 177
 7,8/1998 (str. 24)
Let bele golobice - 178
 7,8/1998 (str. 26)
Rdeči kot - 179
 7,8/1998 (str. 30)
Elizabeta - 180
 9,10/1998 (str. 47)
Šepetati konjem - 181
 9,10/1998 (str. 49)

VALIČ, Denis:
Hana-bi - 182
 filmi leta 97'
 1,2/1998 (str. 17)
Deklica s frnikulami - 183
 festival: 1. festival slovenskega filma
 3,4/1998 (str. 9)

VRDLOVEC, Zdenko:
Pikapolonica in Samotna zvezda - 184
 filmi leta 97'
 1,2/1998 (str. 20)
Slovenski črni val - 185
 3,4/1998 (str. 26)
Jean Rouch - 186
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 25)

Britansko dokumentarno gibanje - 187
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 27)
Cinéma-vérité -188
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 27)
Direktni film - 189
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 28)
Militantni film - 190
 slovar dokumentaristov
 9,10/1998 (str. 28)

VUČKOVIĆ, Miroljub:
Atom Egoan - Vivre sa vie in smrt -191
 intervju
 5,6/1998 (str. 30)
Tsai Ming-liang - "Bil sem tam, on pa tukaj; sedaj je on na nebu, jaz pa tu" - 192
 intervju
 7,8/1998 (str. 20)

ZAJC, Melita:
Office killer - 193
 filmi leta 97'
 1,2/1998 (str. 22)
Viennale - od danes do jutri - 194
 festival: Viennale '97
 1,2/1998 (str. 37)
Diagonale - festival avstrijskega filma -195
 festival: Diagonale '98
 5,6/1998 (str. 20)
Tehnike nasilja - "po naključju"
Mihael Haneke in grozljivost in privlačnost oblik -196
 5,6/1998 (str. 22)

ORIGINALNI NASLOVI FILMOV

A
Absolute Power - 108
 (C. Eastwood, 1997)
Akcija - 185
 (Jane Kavčič, 1960)
Aldile, L' - 31
 (Lucio Fulci, 1981)
Alien: Resurrection - 17
 (Jean-Pierre Jeunet, 1997)
Alone. Life Wastes Andy Hardy - 195
 (Martin Arnold, 1998)
Amistad - 163
 (Steven Spielberg, 1997)
Amantes del circulo polar, Los - 131
 (Julio Medem, 1998)
Anastasia - 86
 (Don Bluth, 1997)
Anthropophagous - 31
 (Aristido Massaccesi, 1981)
Apostle, The - 124
 (Robert Duvall, 1998)
Aprile - 124
 (Nanni Moretti, 1998)
Armageddon - 95
 (Michael Bay, 1998)
As good as it gets - 89
 (James L. Brooks, 1997)
Assassin(s) - 127
 (Mathieu Kassovitz, 1997)
Atalanta, L' - 38
 (Jean Vigo, 1934)
Austin Powers - 47
 (Jay Roach, 1997)
Avengers, The - 69
 (Jeremiah Chechik, 1998)
Aybeh - 119, 147
 (Jafar Panahi, 1997)

B
Basquiat - 87
 (Julian Schnabel, 1997)
Beatrice Cenci - 31
 (Riccardo Freda, 1956)
Bible and the gun club - 119

(Daniel J. Harris, 1997)
Big Lebowski - 30, 137
 (Joel in Ethan Coen, 1997)
Blues za Saro - 104, 139
 (Boris Jurjašević, 1998)
Boogie nights - 141
 (Paul Thomas Anderson, 1997)
Book of life, The - 124
 (Hal Hartley, 1998)
Borrowers, The - 90
 (Peter Hewitt, 1997)
Boxer, The - 88
 (Jim Sheridan, 1997)
Brezno - 175
 (Igor Šmid, 1997)
Bure baruta - 131
 (Goran Paskaljević, 1998)
Butcher boy - 30
 (Neil Jordan, 1997)

C
Carne tremula - 46
 (Pedro Almodovar, 1997)
Celebrity - 131
 (Woody Allen, 1998)
Ceux qui m'aiment prendront le train - 29
 (Patrice Chereau, 1998)
Chinese box - 111
 (Wayne Wang, 1997)
City of angels - 34
 (Brad Silberling, 1998)
Claire Dolan - 124
 (Lodge Kerrigan, 1998)
Clerks - 54
 (Kevin Smith, 1994)
Conte d'automne - 131
 (Eric Rohmer, 1998)
Cop Land - 99
 (James Mangold, 1997)
Corazon iluminado - 29
 (Hector Babenco, 1998)
Crna mačka, beli mačor - 131
 (Emir Kusturica, 1998)

D
Dance me to my song - 29
 (Rolf de Heer, 1998)
Deconstructing Harry - 119
 (Woody Allen, 1998)
Deep impact - 94
 (Mimi Leder, 1998)
Deklica s frnikulami - 183
 (Silvan Furlan, 1998)
Devil's advocate - 57
 (Taylor Hackford, 1997)
Dong gong xi gong - 152
 (Zhang Yuan, 1997)
Donnie Brasco - 109
 (Mike Newell, 1997)
Dr. Dolittle - 76
 (Betty Thomas, 1998)

E
Edge, The - 173
 (Lee Tamahori, 1997)
Ekspres, ekspres - 84
 (Igor Šterk, 1996)
Elizabeth - 180
 (Shekhar Kapur, 1998)
Endgame/Bronx lotta finale - 31
 (Aristido Massaccesi, 1983)
Ennui, L' - 131
 (Cedric Kahn, 1998)
Event horizon - 16
 (Paul Anderson, 1997)
Everybody say I love you - 129
 (Woody Allen, 1996)

F
Face/Off - 108
 (J. Woo, 1997)
Festen - 124
 (Thomas Vinterberg, 1998)
Fire down below - 59
 (Felix E. Alcalá, 1997)

Flubber - 66
(Les Mayfield, 1997)
Full Monty, The - 14
(Peter Cattaneo, 1997)

G

Game, The - 110
(David Fincher, 1997)
General, The - 29
(John Boorman, 1998)
George of the Jungle - 48
(Sam Weisman, 1997)
G.I.Jane - 126
(Ridley Scott, 1997)
Gingerbread man - 30
(Robert Altman, 1997)
Godzilla - 62, 68
(Roland Emmerich, 1998)
Good Will Hunting - 7
(Gus van Sant, 1997)
Grajski biki - 185
(Jože Pogačnik, 1967)
Great expectations - 168
(Alfonso Cuaron, 1997)
Gridlock'd - 8
(Vondie Curtis-Hall, 1997)
Gummo - 119
(Harmony Korine, 1997)

H

Hamlet - 165
(Kenneth Branagh, 1996)
Hana-bi - 182
(Takeshi Kitano, 1997)
Happiness - 29
(Todd Solondz, 1998)
Hard rain - 177
(Mikael Salomon, 1997)
Henry Fool - 124
(Hal Hartley, 1998)
Hercules - 49
(John Musker, 1997)
Herzog - 151
(Mitja Milavec, 1997)
High art - 29
(Lisa Cholodenko, 1998)
Hiroshima, mon amour - 37
(Alain Resnais, 1959)
Historie milosne - 144
(Jerzy Stuhr, 1997)
Hole, The - 124
(Tsai Ming-liang, 1998)
Hollow Reed - 55
(Angela Pope, 1995)
Hollywoodism: Jews, Movies, and the American Dream - 144
(Simcha Jacobovici, 1997)
Home alone 3 - 53
(Raja Gosnell, 1997)
Hope floats - 74
(Forest Whitaker, 1998)
Horse whisperer, The - 181
(Robert Redford, 1998)
Hurlyburly - 131
(Anthony Drazan, 1998)

I

Idioterne - 124
(Lars von Trier, 1998)
I know what you did last summer - 122
(Jim Gillespie, 1997)
Illuminata - 29
(John Turturro, 1998)
In & out - 58
(Frank Oz, 1997)

J

Jackal, The - 61
(Michael Caton-Jones, 1997)
Jackie Brown - 30, 176
(Quentin Tarantino, 1997)
JunkMail - 52
(Pal Sletaune, 1997)

K

Kama sutra: a tale of love - 33
(Mira Nair, 1996)

Killer - 124
(Darejan Omirbaev, 1998)
Kiss the girls - 19
(Gary Felder, 1997)
Knoflikari - 144
(Petr Zelenka, 1997)
Kolya - 112
(Jan Sverak, 1997)
Kurt and Courtney - 124
(Nick Broomfield, 1998)

L

L.A. Confidential - 113
(Curtis Hanson, 1997)
Ladybird - 184
(Ken Loach, 1994)
Last night - 29
(Don McKellar, 1998)
Lethal weapon 4 - 135
(Richard Donner, 1998)
Leila - 119, 147
(Dariush Mehrjui, 1997)
Letzte Mann, Der - 40
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)
Life less ordinary, A - 120
(Danny Boyle, 1997)
Lone Star - 184
(John Sayles, 1996)
Long kiss goodnight - 60
(Renny Harlin, 1996)
Lost in space - 169
(Stephen Hopkins, 1998)
Lou Reed: Rock and Roll Heart - 144
(Timothy Greenfield-Sanders, 1997)
Lulu on the bridge - 29
(Paul Auster, 1998)

M

Mad city - 171
(Constantin Costa-Gavras, 1998)
Magic sword - 96
(Frederik du Chau, 1998)
Man in the iron mask, The - 65
(Randall Wallace, 1997)
Man who knew too much, The - 10
(Jon Amiel, 1997)
Marius et Jeannette - 144
(Robert Gudiguian, 1997)
Marvin's room - 6
(Jerry Zacks, 1996)
Mask of Zorro, The - 102
(Martin Campbell, 1998)
Matchmaker - 103
(Mark Joffe, 1998)
Men with guns - 119
(John Sayles, 1997)
Mercury rising - 9
(Harold Becker, 1998)
Metisse - 114
(Mathieu Kassovitz, 1993)
Mia eoniotita ke mia mera - 29
(Theo Angelopoulos, 1998)
Microcosmos - 1
(Claude Nuridsany, Marie Perennou, 1996)
Midnight in the Garden of Good and Evil - 125
(Clint Eastwood, 1997)
Milk - 195
(Edgar Honetschlaeger, 1997)
Mimic - 170
(Gullermo del Toro, 1997)
Minuta za umor - 185
(Jane Kavčič, 1962)
Mooshak-e kaghazi - 119, 147
(Farhad Mehranfar, 1997)
Mortal kombat 2: Annihilation - 71
(John R. Leonetti, 1997)
Mosafere-jonub - 119, 147
(Parviz Shabbazi, 1997)
Mousehunt - 64
(Gore Verbinski, 1997)
Mr. Magoo - 91
(Stanley Tong, 1997)
My name is Joe - 29
(Ken Loach, 1998)

N

Na papirnatih avionih - 185
(Matjaž Klopčič, 1967)
Non si sevizia un paperino - 31
(Lucio Fulci, 1972)
Nosferatu - 36
(Friedrich W. Murnau, 1922)
Nothing to lose - 166
(Steve Oedekerk, 1997)
Notti bianche, Le - 39
(Luchino Visconti, 1958)

O

Object of my affection, The - 174
(Nicholas Hytner, 1998)
Office Killer - 193
(Cindy Sherman, 1997)
Orphans - 131
(Peter Mullan, 1998)
Out of sight - 75
(Steven Soderbergh, 1998)
Outsider - 84
(Andrej Košak, 1996)

P

Peacemaker, The - 50
(Mimi Leder, 1997)
Perfect murder, A - 140
(Andrew Davis, 1998)
Pet majskih dni - 4
(Franci Slak, 1998)
Ples v dežju - 185
(Boštjan Hladnik, 1961)
Polygraphe, Le - 92
(Robert Lepage, 1996)
Postman, The - 70
(Kevin Costner, 1997)
Private parts - 51
(Betty Thomas, 1997)
Profondo rosso - 31
(Dario Argento, 1975)

R

Rdeče klasje - 185
(Živojin Pavlović, 1970)
Real blonde, The - 105, 119
(Tom DiCillo, 1997)
Red corner - 179
(Jon Avnet, 1997)
Replacement killers - 133
(Antoine Fuqua, 1998)

S

Safari be diare mosafer - 119, 147
(Bahman Kiarostami, 1997)
Saving Private Ryan - 79
(Steven Spielberg, 1998)
Scream 2 - 98
(Wes Craven, 1997)
Seul contre tous - 144
(Gaspar Noe, 1998)
Seven years in Tibet - 115
(Jean-Jacques Annaud, 1997)
She's so lovely - 43, 136
(Nick Cassavetes, 1997)
Siebtelbauern, Die - 195
(Stefan Ruzowitzky, 1998)
Silence, Le - 131
(Mohsen Makhmalbaf, 1998)
Six days seven nights - 73
(Ivan Reitman, 1998)
Slam - 124
(Marc Levin, 1998)
Sling blade - 93
(Billy Bob Thornton, 1996)
Small faces - 2
(Gilles MacKinnon, 1995)
Snapper, The - 100
(Stephen Frears, 1993)
Socializacija bika? - 5, 56, 85, 142
(Zvonko Čoh, Milan Erič, 1998)
Soldier's daughter never cries - 131
(James Ivory, 1998)
Spanish prisoner, The - 11, 119
(David Mamet, 1997)
Spawn - 72

(Mark A.Z. Dipp, 1997)
Spettro, Lo - 31
(Riccardo Freda, 1963)
Spice world-the movie - 101
(Bob Spiers, 1998)
Starship troopers - 164
(Paul Verhoeven, 1997)
Stari most - 153
(Vlado Škafar, 1998)
Stealing beauty - 172
(Bernardo Bertolucci, 1996)
Stereotip - 84
(Damjan Kozole, 1997)
SubUrbia - 42
(Richard Linklater, 1997)
Sweet hereafter, The - 154
(Atom Egoyan, 1997)
Szenvedely - 29
(Gyorgy Feher, 1998)

T

Ta'm-e guilass - 81, 146
(A. Kiarostami, 1997)
Tango - 29
(Carlos Saura, 1998)
Tarh - 119, 147
(Bahman Kiarostami, 1997)
There's something about Mary - 77
(Peter in Bobby Farrelly, 1998)
Thousand acres, The - 167
(Jocelyn Moorhouse, 1997)
Titanic - 18
(James Cameron, 1997)
Tomorrow never dies - 15
(Roger Spottiswoode, 1997)
Tranceformer: A portrait of Lars von Trier - 144
(Stig Bjorkman, 1997)
Tregua, La - 121
(Francesco Rosi, 1996)
Truman show, The - 35
(Peter Weir, 1998)
Twin Town - 134
(Kevin Allen, 1997)

U

Uccello dalle piume di cristalo, L' - 31
(Dario Argento, 1969)
U.S. Marshals - 67
(Stuart Baird, 1998)

V

Velvet Goldmine - 78, 24
(Todd Haynes, 1998)
Veselica - 185
(Jože Babič, 1960)
Vie de Jesus, La - 144
(Bruno Dumont, 1997)
Vie revee des anges, La - 29, 144
(Erick Zonca, 1998)

W

Wag the dog - 128
(Barry Levinson, 1998)
Welcome to Sarajevo - 63
(Michael Winterbottom, 1997)
Wild things - 97
(John McNaughton, 1997)
Wings of a dove - 178
(Iain Softley, 1997)
Wirehead - 195
(Tim Novotny, Norbert Pfaffenbichler, 1998)

X

X files - 106
(Rob Bowman, 1997)

Y

Year of the horse - 119
(Jim Jarmusch, 1997)

Z

Zir-e darakhtan e ceyton - 81
(A. Kiarostami, 1994)

SLOVENSKI NASLOVI FILMOV

A

Akcija - 185
(Jane Kavčič, 1960)
Amistad - 163
(Steven Spielberg, 1997)
Anastazija - 86
(Don Bluth, 1997)
Apostol - 124
(Robert Duvall, 1998)
April - 124
(Nanni Moretti, 1998)
Armageddon - 95
(Michael Bay, 1998)
(Frederik du Chau, 1998)
Atalanta - 38
(Jean Vigo, 1934)
Austin Powers - 47
(Jay Roach, 1997)

B

Basquiat - 87
(Julian Schnabel, 1997)
Bele noči - 39
(Luchino Visconti, 1958)
Biblija in strelski klub
(Daniel J. Harris, 1997)
Blondinka - 105, 119
(Tom DiCillo, 1997)
Blues za Saro - 104, 139
(Boris Jurjašević, 1998)
Boksar - 88
(Jim Sheridan, 1997)
Bolje ne bo nikoli - 89
(James L. Brooks, 1997)
Brezno - 175
(Igor Šmid, 1997)
Brez obraza - 108
(J. Woo, 1997)

C

Claire Dolan - 124
(Lodge Kerrigan, 1998)

Č

Črna mačka, beli maček - 131
(Emir Kusturica, 1998)
Čudežni meč - 96
(Frederik du Chau, 1998)

D

Daleč od oči - 75
(Steven Soderbergh, 1998)
Deklica s frnikulami - 183
(Silvan Furlan, 1998)
Dež za ubijanje - 177
(Mikael Salomon, 1997)
Divje strasti - 97
(John McNaughton, 1997)
Dobri Will Hunting - 7
(Gus van Sant, 1997)
Dobrodošli v Sarajevu - 63
(Michael Winterbottom, 1997)
Dolčas - 131
(Cedric Kahn, 1998)
Do nazga - 14
(Peter Cattaneo, 1997)
Donnie Brasco - 109
(Mike Newell, 1997)
Dosjeji X - 106
(Rob Bowman, 1997)
Dr. Dolittle - 76
(Betty Thomas, 1998)
Džankiji - 8
(Vondie Curtis-Hall, 1997)

E

Ekspres, ekspres - 84
(Igor Šterk, 1996)
Elitni morilci - 133
(Antoine Fuqua, 1998)
Elizabet - 180
(Shekhar Kapur, 1998)

G

General - 29
(John Boorman, 1998)
George iz džungle - 48
(Sam Weisman, 1997)
G.I. Jane - 126
(Ridley Scott, 1997)
Godzilla - 62, 68
(Roland Emmerich, 1998)
Gospod Magoo - 91
(Stanley Tong, 1997)
Grajski biki - 185
(Jože Pogačnik, 1967)
Gumbarji - 144
(Petr Zelenka, 1997)
Jerzy Stuh, 1997)
Gummo - 119
(Harmony Korine, 1997)

H

Hamlet - 165
(Kenneth Branagh, 1996)
Henry Fool - 124
(Hal Hartley, 1998)
Herkul - 49
(John Musker, 1997)
Herzog - 151
(Mitja Milavec, 1997)
Hirošima, ljubezen moja - 37
(Alain Resnais, 1959)
Hollywoodizem - 144
(Simcha Jacobovici, 1997)
Hudičev advokat - 57
(Taylor Hackford, 1997)

I

Idioti - 124
(Lars von Trier, 1998)
Igra - 110
(David Fincher, 1997)
Illuminata - 29
(John Torturro, 1998)
Izgubljeni v vesolju - 169
(Stephen Hopkins, 1998)

J

Jackie Brown - 30, 176
(Quentin Tarantino, 1997)
Je ali ni? - 58
(Frank Oz, 1997)
Jesenska zgodba - 131
(Eric Rohmer, 1998)
Jezusovo življenje - 144
(Bruno Dumont, 1997)
Jutri nikoli ne umre - 15
(Roger Spottiswoode, 1997)

K

Kama sutra: zgodba o ljubezni - 33
(Mira Nair, 1996)
Kitajska skrinjica - 111
(Wayne Wang, 1997)
Knjiga življenja - 124
(Hal Hartley, 1998)
Kolja - 112
(Jan Sverák, 1997)
Krik 2 - 98
(Wes Craven, 1997)
Krvavo obzorje - 16
(Paul Anderson, 1997)
Kurt in Courtney - 124
(Nick Broomfield, 1998)

L

L.A. Zaupno - 113
(Curtis Hanson, 1997)
Lejla - 119, 147
(Darisuh Mehrjui, 1997)
Let bele golobice - 178
(Iain Softley, 1997)
Leto konja - 119
(Jim Jarmusch, 1997)
Ljubimca s polarnega pasu - 131
(Julio Medem, 1998)
Luknja - 124
(Tsa Ming-liang, 1998)

Lulu na mostu - 29
(Paul Auster, 1998)

M

Marius in Jeannette - 144
(Robert Gudiguian, 1997)
Marvinova soba - 6
(Jerry Zacks, 1996)
Maščevalci - 69
(Jeremiah Chechik, 1998)
Merkurjev srd - 9
(Harold Becker, 1998)
Mesarček - 30
(Neil Jordan, 1997)
Meseno poželenje - 46
(Pedro Almodovar, 1997)
Mesto angelov - 34
(Brad Silberling, 1998)
Mešanka - 114
(Mathieu Kassovitz, 1993)
Mikrokozmos - 1
(Claude Nuridsany, Marie Perennou, 1996)
Mimik - 170
(Gullermo del Toro, 1997)
Minuta za umor - 185
(Jane Kavčič, 1962)
Mirovnik - 50
(Mimi Leder, 1997)
Mišji lov - 64
(Gore Verbinski, 1997)
Mleko - 195
(Edgar Honetschlaeger, 1997)
Moje ime je Joe - 29
(Ken Loach, 1998)
Morilci - 127
(Mathieu Kassovitz, 1997)
Možje s puškami - 119
(John Sayles, 1997)
Mož, ki je premalo vedel - 10
(Jon Amiel, 1997)
Mož z železno masko - 65
(Randall Wallace, 1997)

N

Naga resnica - 51
(Betty Thomas, 1997)
Na papirnatih avionih - 185
(Matjaž Klopčič, 1967)
Nepomembneži - 2
(Gilles MacKinnon, 1995)
Nič ni izgubljeno - 166
(Steve Oedekerk, 1997)
Nori na Mary - 77
(Peter in Bobby Farrelly, 1998)
Noro mesto - 171
(Constantin Costa-Gavras, 1998)
Nosferatu - 36
(Friedrich W. Murnau, 1922)

O

Odpadna pošta - 52
(Pal Sletaune, 1997)
Odštekano življenje - 120
(Dany Boyle, 1997)
Office Killer - 193
(Cindy Sherman, 1997)
Ognjemet - 182
(Takeshi Kitano, 1997)
Ognjeno obzorje - 59
(Felix E. Alcalá, 1997)
Okus po češnjah - 81, 146
(A. Kiarostami, 1997)
Osmi potnik: vstajenje - 17
(Jean-Pierre Jeunet, 1997)
Outsider - 84
(Andrej Košak, 1996)

P

Pankrta - 134
(Kevin Allen, 1997)
Papirnat avioni - 119, 147
(Farhad Mehranfar, 1997)
Pasji dnevi - 128
(Barry Levinson, 1998)
Pet majske dni - 4
(Franci Slak, 1998)

Pikapolonica - 184
(Ken Loach, 1994)
Ples v dežju - 185
(Boštjan Hladnik, 1961)
Plešem sama - 172
(Bernardo Bertolucci, 1996)
Pod oljkami - 81
(A. Kiarostami, 1994)
Policaji - 99
(Jaes Mangold, 1997)
Poligraf - 92
(Robert Lepage, 1996)
Poljub za lahko noč - 60
(Renny Harlin, 1996)
Popolna oblast - 108
(C. Eastwood, 1997)
Popolni umor - 140
(Andrew Davis, 1998)
Popotnik z juga - 119, 147
(Parviz Shahbazi, 1997)
Poslednji mož - 40
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)
Poštar - 70
(Kevin Costner, 1997)
Potovanje v deželo Popotnika - 119, 147
(Bahman Kiarostami, 1997)
Predmestje - 42
(Richard Linklater, 1997)
Premirje - 121
(Francesco Rosi, 1996)
Preživetje - 173
(Lee Tamahori, 1997)
Projekt - 119, 147
(Bahman Kiarostami, 1997)

R

Razsvetljeno srce - 29
(Hector Babenco, 1998)
Raztreseni profesor - 66
(Les Mayfield, 1997)
Rdeče globine - 31
(Dario Argento, 1975)
Rdeče klasje - 185
(živojin Pavlovic, 1970)
Reševanje vojaka Ryana - 79
(Steven Spielberg, 1998)
Rezilo - 93
(Billy Bob Thornton, 1996)
Rdeči kot - 179
(Jon Avnet, 1997)
Riba, imenovana Sharon - 100
(Stephen Fears, 1993)

S

Sam doma 3 - 53
(Raja Gosnell, 1997)
Samotna zvezda - 184
(John Sayles, 1996)
Sam proti vsem - 144
(Gaspar Noe, 1998)
Sam. Življenje zapravlja Andya
Hardya - 195
(Martin Arnold, 1998)
Sedem let v Tibetu - 115
(Jean-Jacques Annaud, 1997)
Sedminski kmetje - 195
(Stefan Ruzowitzky, 1998)
Sirote - 131
(Peter Mullan, 1998)
Skrivnost rdeče rokavice - 31
(Dario Argento, 1969)
Sladki poslej - 154
(Atom Egoyan, 1997)
Slam - 124
(Marc Levin, 1998)
Slavje - 124
(Thomas Vinterberg, 1998)
Slavni - 131
(Woody Allen, 1998)
Smrtonosni spopad 2 - 71
(John R. Leonetti, 1997)
Smrtonosno orožje 4 - 135
(Richard Donner, 1998)
Socializacija bika? - 5, 56, 85, 142
(Z. Čoh, M. Erič, 1998)
Sod smodnika - 131
(Goran Paskaljević, 1998)

Spawn - 72
(Mark A.Z. Dipp, 1997)
Spice world - 101
(Bob Spiers, 1998)
Srce rokenrola - 144
(Timothy Greenfield-Sanders, 1997)
Sreča - 29
(Todd Solondz, 1998)
Stari most - 153
(Vlado Škafar, 1998)
Stereotip - 84
(Damjan Kozole, 1997)
Strast - 29
(Gyorgy Feher, 1998)

Š
Šakal - 61
(Michael Caton-Jones, 1997)
Šepetati konjem - 181
(Šepetati konjem, 1998)
Šest dni, sedem noči - 73
(Ivan Reitman, 1998)
Škratje - 90
(Peter Hewitt, 1997)
Španski zapornik - 11, 119
(David Mamet, 1997)

T
Tako je ljubka - 43, 136
(Nick Cassavetes, 1997)
Tango - 29
(Carlos Saura, 1998)
Titanik - 18
(James Cameron, 1997)
Tisoč aker - 167
(Jocelyn Moorhouse, 1997)
Tisti, ki me ljubijo, se peljejo z vlakom - 29
(Patrice Chereau, 1998)
Tišina - 131
(Mohsen Makhmalbaf, 1998)
Tranceformer: portret Larsa von Trierja - 144
(Stig Bjorkman, 1997)
Trgovci - 54
(Kevin Smith, 1994)
Trumanov show - 35
(Peter Weir, 1998)

U
Ubijalec - 124
(Darejan Omirbaev, 1998)
Upanje ostaja - 74
(Forest Whitaker, 1998)

V
Večnost in en dan - 29
(Theo Angelopoulos, 1998)
Velika pričakovanja - 168
(Alfonso Cuaron, 1997)
Veliki Lebowski - 30, 137
(Joel in Ethan Coen, 1997)
Vem, kaj ste zagrešili lansko poletje - 122
(Jim Gillespie, 1997)
Veselica - 185
(Jože Babič, 1960)
Vesoljski bojevnik - 164
(Paul Verhoeven, 1997)
Visoka umetnost - 29
(Lisa Chlodenko, 1998)
Vojakova hči nikdar ne joka - 131
(James Ivory, 1998)
Vroč noči - 141
(Paul Thomas Anderson, 1997)
Vrt dobrega in zla - 125
(Clint Eastwood, 1997)
Vrvež - 131
(Anthony Drazan, 1998)
Vsi pravijo ljubim te - 129
(Woody Allen, 1996)
Vzhodna, zahodna palača - 152
(Zhang Yuan, 1997)

Z
Zadnja noč - 29
(Don McKellar, 1998)

Zadnji udarec - 94
(Mimi Leder, 1998)
Zapleši me v mojo pesem - 29
(Rolf de Heer, 1998)
Zbogom, dekleta - 19
(Gary Felder, 1997)
Zgodbe o ljubezni - 144
(Jerzy Stuhr, 1997)
Zlomljeni glas - 55
(Angela Pope, 1995)
Zorro - 102
(Martin Campbell, 1998)
Zrcalo - 119, 146
(Jafar Panahi, 1997)
Zvezni šerifi - 67
(Stuart Baird, 1998)

Ž
Žametne noči - 78, 124
(Todd Haynes, 1998)
Želim si te - 174
(Nicholas Hytner, 1998)
Ženitni posrednik - 103
(Mark Joffe, 1998)
Življenje kot ga sanjajo angeli - 29, 144
(Erick Zonca, 1998)

REŽISERJI/OSEBE

Alcala, Felix E. - 59
Allen, Kevin - 134
Allen, Woody - 45, 119, 129, 131
Almodovar, Pedro - 46
Altman, Robert - 30
Amiel, Jon - 10
Anderson, Paul - 16
Anderson, Paul Thomas - 141
Angelopoulos, Theo - 29
Annaud, Jean-Jacques - 115
Argento, Dario - 31
Arnold, Martin - 195
Auster, Paul - 29
Avnet, Jon - 179
Babenco, Hector - 29
Babič, Jože - 185
Baird, Stuart - 67
Bava, Mario - 32
Bay, Michael - 95
Becker, Harold - 9
Bertolucci, Bernardo - 172
Bjorkman, Stig - 144
Bluth, Don - 86
Boorman, John - 29
Bowman, Rob - 106
Boyle, Danny - 120
Brnagh, Kenneth - 165
britansko dokumentarno gibanje - 187
Brooks, James L. - 89
Broomfield, Nick - 124
Cameron, James - 18
Campbell, Martin - 102
Cassavetes, Nick - 43, 136
Caton-Jones, Michael - 61
Cattaneo, Peter - 14
Chau, Frederik du - 96
Chechik, Jeremiah - 69
Chereau, Patrice - 29
Chion, Michel - 83
Chlodenko, Lisa - 29
cinéma-vérité - 188
Coen, Joel - 30, 137
Čengić, Bato - 118
Čoh, Zvonko - 5, 56, 85, 142
Costa-Gavras, Constantin - 171
Costner, Kevin - 70
Craven, Wes - 98
črnovalovci - 162
Cuaron, Alfonso - 168
Curtis-Hall, Vondie - 8
Davis, Andrew - 140
DiCillo, Tom - 105, 119
Dipp, Mark A. Z. - 72
direktni film - 189
Donner, Richard - 135
Drazan, Anthony - 131
Dumont, Bruno - 144
Duvall, Robert - 124

Đorđević, Puriša - 118
Eastwood, Clint - 108, 125
Egoyan, Atom - 154, 191
Emmerich, Roland - 62, 68
Erič, Milan - 5, 52, 85, 142
Farrelly, Bobby - 77
Farrelly, Peter - 77
Feher, Gyorgy - 29
Felder, Gary - 19
Fincher, David - 110
Frears, Stephen - 100
Freda, Riccardo - 31
free cinema - 161
Fulci, Lucio - 31
Fuqua, Antoine - 133
Furlan, Silvan - 183
Gillespie, Jim - 122
Gosnell, Raja - 53
Greenfield-Sanders, Timothy - 144
Gudiguan, Robert - 144
Hackford, Taylor - 57
Haneke, Mihael - 196
Hanson, Curtis - 113
Harlin, Renny - 60
Harris, Daniel J. - 119
Hartley, Hal - 124
Haynes, Todd - 78, 124
Heer, Rolf de - 29
Hewitt, Peter - 90
Hladnik, Boštjan - 185
Honetschlaeger, Edgar - 195
Hopkins, Stephen - 169
Hytner, Nicholas - 174
Ivens, Joris - 157
Ivory, James - 131
Jacobovici, Simcha - 144
Jarmusch, Jim - 119
Jeunet, Jean-Pierre - 17
Joffe, Mark - 103
Jonas Mekas - 149
Jordan, Neil - 30
Jurjašević, Boris - 104, 139
Kahn, Cedric - 131
Kapur, Shekhar - 180
Kassovitz, Mathieu - 114, 127
Kavčič, Jane - 185
Kerrigan, Lodge - 124
Kiarostami, Abbas - 81, 147
Kiarostami, Bahman - 119, 147
Kitano, Takeshi - 182
Klopčič, Matjaž - 185
Korine, Harmony - 119
Košak, Andrej - 84
Kozole, Damjan - 84
Kramer, Robert - 26, 28
Kusturica, Emir - 131
Leder, Mimi - 50, 94
Leonetti, John R. - 71
Lepage, Robert - 92
Levin, Marc - 124
Levinson, Barry - 128
Linklater, Richard - 42
Loach, Ken - 184
Loach, Ken - 29
Lorentz, Pare - 159
Lumiere, Louis - 148, 156
MacKinnon, Gilles - 2
Majidi, Majid - 147
Makavejev, Dušan - 118
Makhmalbaf, Mohsen - 131
Mamet, David - 11, 119
Mangold, James - 99
Marker, Chris - 150
Massacesi, Aristido - 31
Mayfield, Les - 66
Maysles, Albert - 138
Maysles, David - 138
McKellar, Don - 29
McNaughton, John - 97
Medem, Julio - 131
Mehranfar, Farhad - 119, 147
Mehrijui, Darisuh - 119, 147
Milavec, Mitja - 151
militantni film - 190
Ming-liang, Tsai - 124, 192
Ming-liang, Tsai - 192

Moorhouse, Jocelyn - 167
Moretti, Nanni - 124
Mullan, Peter - 131
Murnau, Friedrich W. - 36, 40
Musker, John - 49
Nair, Mira - 33
Newell, Mike - 109
Noe, Gaspar - 144
Novotny, Tim - 195
Nuridsany, Claude - 1
Oedekerck, Steve - 166
Omiraev, Darejan - 124
Ophuls, Marcel - 27
Oz, Frank - 58
Panahi, Jafar - 119, 147
Paskaljević, Goran - 131
Pavlović, Živojin - 118, 185
Perennou, Marie - 1
Pfaffenbichler, Norbert - 195
Pogačnik, Jože - 185
Polanski, Roman - 3
Pope, Angela - 55
Redford, Robert - 181
Reitman, Ivan - 73
Resnais, Alain - 37
Riefenstahl, Leni - 160
Roach, Jay - 47
Rohmer, Eric - 131
Rosi, Francesco - 121
Rouch, Jean - 186
Ruzowitzky, Stefan - 195
Salomon, Mikael - 177
Sant, Gus van - 7
Saura, Carlos - 29
Sayles, John - 119, 184
Schnabel, Julian - 87
Scott, Ridley - 126
Shahbazi, Parviz - 119, 147
Sheridan, Jim - 88
Sherman, Cindy - 193
Silberling, Brad - 34
Škafar, Vlado - 153
Slak, Franci - 4
Sletaune, Pal - 52
Makavejev, Dušan - 118
Šmid, Igor - 175
Smiljanič, Zoran - 132
Smith, Kevin - 54
Soderbergh, Steven - 75
Softley, Iain - 178
Solondz, Todd - 29
Spielberg, Steven - 79, 163
Spiers, Bob - 101
Spottiswoode, Roger - 15
Sprah, Andrej - 82
Štefančič, jr., Marcel - 132
Šterk, Igor - 84
Stuhr, Jerzy - 144
Sverak, Jan - 112
Tamahori, Lee - 173
Tarantino, Quentin - 30, 176
Thomas, Betty - 51, 76
Thornton, Billy Bob - 93
Tong, Stanley - 91
Toro, Guillermo del - 170
Torturro, John - 29
Trier, Lars von - 124
Verbinski, Gore - 64
Verhoeven, Paul - 164
Vertov, Dziga - 158
Vigo, Jean - 38
Vinterberg, Thomas - 124
Visconti, Luchino - 39
Wallace, Randall - 65
Wang, Wayne - 111
Weir, Peter - 35
Weisman, Sam - 48
Whitaker, Forest - 74
Winterbottom, Michael - 63
Wiseman, Frederick - 27
Woo, John - 108
Yuan, Zhang - 152
Zacks, Jerry - 6
Zelenka, Petr - 144
Zonca, Erick - 29, 144
Žilnik, Želimir - 118

slovenski film

FILMI, KI JIH IMAM RAD..

Matjaž Klopčič



Repertoar
kinotečne
dvorane
1963–1993



Igor Kernel

Sloven

kinotečni
zvezki



Andrej Šprah

Dokumentarni film in oblast

Prodorna analiza propagadne in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno, v kateri v glavnih vlogah nastopajo Dziga Vertov in kinoki, John Grierson in *documentary film movement*, Pare Lorentz in *Frontier Films* ter Leni Riefenstahl in *Reichfilmkammer*.

15 x 21 cm, 176 strani, broširano, 24 č/b fotografij
ISBN 961-90339-6-5
zbirka Kinotečni zvezki, 1998
cena: 2.000,00 SIT

Dokumentarni film in oblast

Andrej Šprah

Matjaž Klopčič

Filmi, ki jih imam rad ...

Študije o nekaterih mojstrovinah iz zgodovine filma (kot so *Pravilo igre* J. Renoirja, *Hirošima*, *ljubezen moja* A. Resnaisa, *Divje jagode* I. Bergmana, *Rim*, *odprto mesto* R. Rossellinija, *Casablanca* M. Curtiza, ...) ter spomini na nekatere osebe (Bojan Štih, Milka Badjura, Niko Matul) in trenutke iz zgodovine slovenskega filma, ki jih je zapisal režiser in univerzitetni profesor Matjaž Klopčič.

18 x 21 cm, 246 strani, broširano, 23 č/b fotografij
ISBN 961-90339-8-1
zbirka Slovenski film, 1998
cena: 2.800,00 SIT

Igor Kernel

Repertoar kinotečne dvorane 1963 - 1993

Impresiven zapis tridesetih let delovanja ljubljanske kinotečne dvorane, ki prinaša uvodni oris zgodovine kinotečne dvorane, spisek vseh predvajanih filmov s statističnimi podatki za posamezne projekcije ter vrsto kazal in preglednic.

15 x 21 cm, 308 strani, broširano
ISBN 961-90339-9-X
posebna izdaja ob 35-letnici kinotečne dejavnosti na Slovenskem, 1998
cena: 3.000,00 SIT

Lilijana Nedič

Ita Rina

Življenska pot prve in edine slovenske filmske zvezde svetovnega formata: od njenega otroštva v Divači, ko je bila še Ida Kravanja, odhoda v tujino in z njim povezanih uspehov, do umika v družinsko življenje. Knjiga, pripravljena za stalno razstavo v Škrateljnovi hiši v njenem rojstnem kraju, prinaša tudi filmografijo in veliko fotografskega materiala.

14,5 x 21,5 cm, 48 strani, 52 č/b fotografij
ISBN 961-90339-7-3
posebna izdaja ob otvoritvi stalne razstave, 1998
cena: 1.300,00 SIT

zimsko
knjižna kolekcija
za pomladansko

branje

Knjige lahko kupite v pisarni Slovenske kinoteke na Miklošičevi 28 od 9. do 15. ure ter od 17. do 20. ure. Člani kinotečnega kluba Kinopolis in naročniki revije Ekran imajo pri nakupu 30% popusta.

Za leto 1999 napovedujemo:

K. Thompson, D. Bordwell: **Zgodovina filma**

S. Pelko: **Matjaž Klopčič**

M. Chion: **Glasba v filmu**

Z. Vrdlovec, L. Nedič, P. Zobec: **Boštjan Hladnik**

D. Villain: **Montaža**

praznovanje, režija thomas vinterberg

