



revija za film in televizijo

ekran

vol. 22
letnik XXXIV
3, 4 1997
600 SIT

dosje

cronenbergov trk

vzhod

ex sovjetska zveza, iran, indija,
hong kong, tajvan, japonska

festivala

hong kong, cannes

Safranebelloccch
iocassavetesdepp
pegoyanhaneke
ar-waikassovitz
kiarostamlangl
manouedr
poirierrosi
erswinterb
nyimoubel
locchiocassavet

bellocchio

depp

cassavetes

egoyan

haneke

hanson

imamura

kassovitz

kar-wai

kiarostami

lee

lang

50^{ème}

oldman

ouedraogo

poirier

rosi

wenders

winterbottom

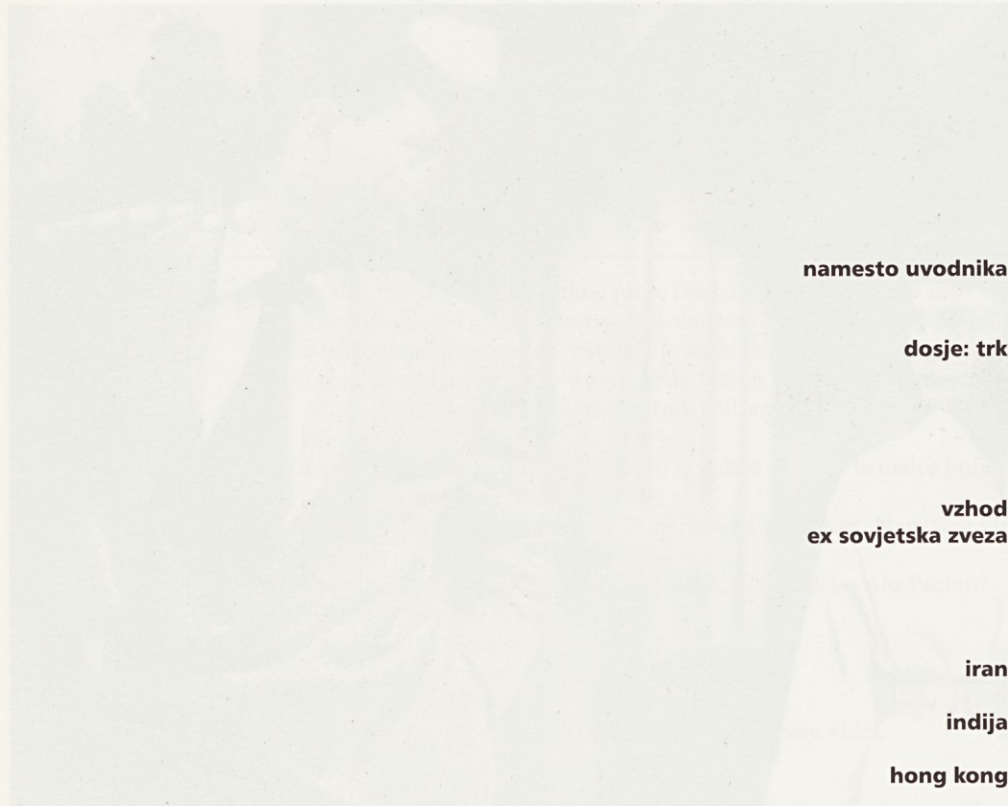
Cannes

yimou

Kdo jo je letos najbolje zvozil v Cannesu?
Dobro napnite oči – ali pa preberite Ekran do zadnje strani.

ekran

revija za film in televizijo



namesto uvodnika	3	marcel štefančič, jr. robert mitchum, james stewart
dosje: trk	5	simon popek cronenbergov trk: režiser kot raztelesen igralec melita zajc pri živem telesu manfred riepe karcinomi užitka: telesa in tuja telesa v filmih davida cronenberga
vzhod	15	
ex sovjetska zveza		miroljub vučkovič land/mainland/noland: filmski pejsaž v rusiji miroljub vučkovič oni spremljajo proces pojavljanja duše v človeku: štirje pogovori na isto temo
iran	21	vlado škafar filmi iz irana, prvi poskus
indija	26	nerina kocjančič adoor gopalakrishnan
hong kong	28	andreas ungerböck izgnanstvo ali vrnitev domov?
	29	max modic bilo je nekoč na vzhodu
	32	marcel štefančič, jr. full contact: wong kar-wai in kinematografija distance
tajvan	34	simon popek tsai ming-liang
japonska	35	simon popek takeshi kitano
festival: hong kong	36	michael benson preizkusni kamen
festival: cannes	38	s festivala poročajo živa emeršič-mali, ženja leiler, simon popek
esej	46	andrej šprah ekspres, ekspres: arabeske filmskega spomina
kako razumeti film	51	matjaž klopčič senso

Na naslovnici: Elias Koteas, Deborah Kara Unger
Trk, režija David Cronenberg, 1996

vol. 22 letnik XXXIV 3, 4 1997
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 **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Matformat **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353 **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT **žiro račun** 50101-603-403290, 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).

PPP800 973



Robert Mitchum



James Stewart

Kadovja je letos najbolje zvezil v Evropi
Dobro neprite oči - ali pa preberite Ekran, pa zagotovo sva

marcel štefančič, jr.

robert mitchum 1917–1997

james stewart 1908–1997

BOB LE FLAMBEUR Nekoč mi je Dinko Tucaković, beograjski filmski kritik in podšef Ju-kinoteke, povedal, kako je zgledal njegov intervju z Robertom Mitchumom, ki je tedaj v Jugi snemal TV serijo *Vojne vihre*. Mitchumov agent mu je rekel, da je najbolje, če intervju naredi kar med vožnjo od Zagreba do Bjelovara. Okej, Dinko pride, zleze v avto, sede zraven Mitchuma – in začela se je vožnja do Bjelovara, med katero je Mitchum le kadil in kadil, malce tudi spil, rekel pa nobene. Niti ene. Ust sploh ni odprl. To je bil intervju z njim.

Larry King, slovit King of Talk, jo je nekoč odnesel le malce bolje. Takole:

"LK: Kaj je igranje, Bob?

RM: Igranje je igranje, Larry. To ni nobena umetnost. Naučiš se vloge, se postaviš in odigraš. Koga brigajo nagrade.

LK: Okej, pa govoriva o drugih igralcih. Kaj misliš o Alu Pacinu?

RM: Nikoli ga še nisem videl.

LK: Robert De Niro?

RM: Ne morem reči, da sem ga videl pri delu.

LK: Dustin Hoffman?

RM: Khm ... ne, nobenega njegovega filma nisem videl.

LK: Pa hodiš v kino?

RM: V osemdesetih sem bil v kinu dvakrat.

LK: Dvakrat?

RM: Ja.

LK: Zakaj?

RM: Prvič, težko je najti prostor za parkiranje, in drugič, filmi me ne zanimajo.

LK: Ali jih ne gledaš na TV?

RM: Ne morem reči, da jih.

LK: Gledaš vsaj svoje filme.

RM: Kje pa.

LK: Si imel kdaj probleme s kakim režiserjem?

RM: Khm ... enkrat mi je John Huston rekel, Bob, v drugem delu pokaži malce več jeze. Rekel sem, okej.

LK: Je to vse?

RM: Ja.

LK: Ti je vseeno, kdo te režira?

RM: Vseeno."

V filmu *Out of the Past* (1947) mu je taksist rekel: "Zgleda, da si v težavah."

"Zakaj?"

"Ker zgledaš tako, kot da nisi."

Točno: vseeno. Stoični monolit, ki ni hotel odpreti oči. Ki ni hotel gledati. Ki ni hotel govoriti. Robert Mitchum je bil rojen za film. In za nič drugega. Kaj bi lahko človek, ki noče odpreti niti oči niti ust, počel v gledališču? Mitchum je bil substanca filma. To, kar je v filmu najbolj filmsko. To, za kar pri filmu gre. To, kar film ločuje od vsega ostalega. Je bil kdo kdaj boljši?

KAVBOJ DŽIMI James Stewart je seveda rad gledal. Zelo rad, khm, neskončno rad. Recimo v Hitchcockovem *Dvoriščnem oknu*. Je kdo kdaj raje gledal? Je kdo kdaj bolj verjel svojim očem? Svojemu pogledu? In je potem kdo kdaj bolj strašno in fatalno izkusil fantomsko naturo pogleda? Se je kdo kdaj bolj patetično ujel v pogled, to najbolj perverzno in diabolično med pastmi, ki človeka čakajo na mešičku želje? In za vse tiste, ki niso razumeli, kaj se je zgodilo v *Dvoriščnem oknu*, je Hitchcock štiri leta kasneje Stewarta pahnil še v *Vrtoglavico*, v kateri ni počel nič drugega, kot kazal, kaj se zgodi, ko človek nasede pogledu. To, kar vidi, ni to, kar gleda. Kako patetičen in skorumpiran postane. In ne bi mogli reči, da ni imel dobrih in iskrenih namenov. Kot vedno. James Stewart, utelešenje vse-ameriške preproščine, iskrenosti, častnosti in npravnosti, je bil vrhunski dokaz, da v filmu ni dobrih namenov. A Jimmie ni le veliko gledal, ampak je tudi veliko govoril. Toda njegova dikcija, sicer vedno plen komičnih barskih imitiranj, je bila zelo specifična, polna zatikanj, obotavljanj, omahovanj, pomišljanj, odlašanj in oklevanj. Kot da ni vedel, kako bi izrekel tisto, kar je hotel reči. Kot da ni mogel izreči tega, kar je videl. Kot da ni in ni mogel izreči tega, kar je želel. Kot da ni mogel izreči svoje želje. Pri filmu gre za isto stvar. Mar se vam ni že od nekdaj zdelo, da film zgleda kot nekdo, ki ne more izreči svoje želje?



Elias Koteas, James Spader

cronenbergov trk: režiser kot raztelešen igralec

simon popek



Peter MacNeil

Ko so Davida Cronenberga v času njegovega igralskega prispevka k filmu *Nightbreed* (1990) Cliva Barkerja vprašali, kako gleda na igralski poklic, je odgovoril takole: "Šele ko stojiš pred kamero, spoznaš, da je telo tisto, na čemer moraš graditi svojo kreacijo, zato te seveda skrbi za pričesko, obraz, masko, obleke in ostalo – ničesar drugega nimaš. Kot režiser pa, dovolj ironično, na telo pozabiš; na nek način si raztelešen."

Zdi se, da v tem kratkem opisu Cronenberg povzame ves smisel svojega opusa: ko koža postane pretesna, je treba iz telesa izstopiti – na takšen ali drugačen način (v *Golem kosilu* nekaj takšnega izvede Dr. Benway (Roy Scheider), ko dobesedno zleze iz kože Fadele, ženskega telesa). Povedano cronenbergovsko: na svojem telesu je treba delati. In karakterji v *Trku*, tem retrospektivnem filmu in vrhuncu Cronenbergovega opusa, so igralci – predvsem Vaughan (Elias Koteas) in Seagrave (Peter MacNeil) – resnično "igralci", fetišisti, katerih cilj je rekreirati vse slavne avtomobilske nesreče; njihovo življensko delo, "diploma", pa naj bi bila "smrt" Jayne Mansfield z vsemi podrobnostmi – resnično velikimi joški, bujno lasuljo ter chihuahuo na zadnjem sedežu – vred. Ker že vsi vemo, da je poglobljena obsesija in stalnica v opusu Davida Cronenberga križanje človeka in stroja, se bomo na tem mestu raje pozabavali z uvedbo razmeroma nove "dimenzije" – prilagoditvijo človeškega telesa na novo vlogo – potem, ko je telo že transformirano. Očitno je namreč, da je Cronenberg že z *Golim kosilom* (*Naked Lunch*, 1991) začel novo poglavje, v katerem telo po opravljeni transformaciji, tako kot v *Trku*, preživi. Preoblikovana, mutirana telesa so po opravljeni "levitvi", po ponovnem rojstvu (ali spoznanju), brez izjeme umirala: v *Shivers* (1975) po napadu notranjih zajedalcev, v *Rabid* (1976) po transplantaciji opečene kože, v *Brood* (1978) potem, ko Nola Carveth (Samantha Eggar) že rodi brezmadežno spočete in z jezo okužene otroke (pravzaprav jih poje sama), v *Scanners* (1980) pri preostali dvojici skenerjev od vsakega odmre polovica – Michael Ironside izgubi dušo, Stephen Lack pa telo, v *Videodromu* (1983) Max Renn (James Woods) "umre pokončno": dahne optimistični "*long live the flesh*", preden si z v revolver transformirano roko odstreli glavo; tudi Jeff Goldblum v *Muhi* (*The Fly*, 1986) si sodi sam – ne razstreli le sebe, temveč vso mašinerijo, s katero je v procesu teleportacije spojil raztelešene dele muhe in sebe (spomnimo se

5 Cronenbergove izjave o "raztelešenosti" režiserja v

primerjavi z igralcem: Goldblum je v tem primeru dejansko avtor vsega procesa, potemtakem je njegovo nezavedanje telesnosti znotraj cronenbergovskega univerzuma dejansko logično). Umreta tudi dvojčka, ginekologa Mantle (Jeremy Irons in Jeremy Irons) v *Dead Ringers* (1989) – ali nemara le eden, polovica vsakega telesa, kot v *Skenerjih*, glede na to, da si dvojčka neprestano izmenjujeta identiteti? –, da ne omenjamo najbolj teatralne, odigrane smrti (znova samomor!), pravega performansa, ki ga pred zaporniškim občinstvom v *M. Butterfly* (1993) izvede Jeremy Irons, potem ko je "našel" svoj pravi libido. Znotraj smrti v Cronenbergovem poznem opusu takoj opazimo vedno večjo stopnjo samomorilnosti – kar pa ne pomeni, da moramo na ta akt gledati kot na klasični družbeni problem, kaj šele z njim sočustvovati; Cronenbergovi samomorilci v smrt ne stopajo le prostovoljno, marveč z veseljem (izjema je Max Renn v *Videodromu*), malodane s petjem, brez dvoma pa teatralno, spektakularno. Na tem mestu Goldblumova smrt v *Muhi* niti ni tako pomembna; poglobljen je Ironsov samomor pred občinstvom v *M. Butterfly*, kjer so navzoči vse do zadnjega prepričani, da gre za performans, za klasično odigrano smrt, Irons pa si v resnici prereže žile in poskrbi za "vlogo svojega življenja". V tem je tudi poglobljena sorodnost obeh zadnjih filmov Davida Cronenberga – *M. Butterfly* in *Trk*: v nekakšnem vseživljenskem, vsakodnevnem performansu glavnih karakterjev – kar v prvem primeru velja predvsem za Johna Lona v razmerju do Jeremyja Ironsa, ki je 22 let prepričan, da ima razmerje s konkubino, skratka z njo, z žensko, v *Trku* pa za Vaughana in njegovega partnerja Seagrava – s to razliko, da je v romanu "življensko" obsesijo predstavljala Elizabeth Taylor, s katero nameravata, neprivezana, izpeljati prometno nesrečo (kar Cronenberg v filmu spremeni v obsesijo rekreiranja vseh slavnih avtomobilskih nesreč, s še posebej sijajnim prizorom smrti Jamesa Deana v Porscheju).

"Življenje kot performans", se glasi poglobljevno vodilo njihovega vsakdana, a Vaughan in Seagrave v primerjavi z Jeremyjem Ironsom ne potrebujeta odra (čeprav Deanovo smrt uprizorita pred občinstvom), saj Cronenberg avtomobila, povsem očitno, ne uporablja le kot objekta fetiša, ki sproža seksualne fantazije (kaj šele kot zgolj neke funkcionalne naprave!), temveč v precej večji meri v funkciji mobilnega teatra, kjer se neprestano odvija obsesivna igra naših "samomorilcev". In če avtomobil


interpretiramo kot mobilni teater, lahko pogled skozi vetrobransko steklo z enako gotovostjo enačimo s pogledom na filmsko platno, v to "igro" pa se utegne nenazadnje vključiti celo gledalec v kinodvorani (režiser nam nekajkrat postreže s subjektivnim pogledom skozi prednjo šipo avtomobila). (Na tem mestu je morda malce neumestna, a zelo koristna informacija o Cronenbergovem odnosu do avtomobila v mladosti, ki kar sama po sebi razlaga interpretacijo avtomobila kot teatra oziroma "medija"; namreč: avtor je v nekem intervjuju poudarjal, kako sta avtomobil in ženska, ta dva najbolj fotografirana objekta v zgodovini, neločljivo povezana tudi zaradi vloge avta kot postelje na štirih kolesih – v srednji šoli je prvi porival pač tisti, ki je imel avto, s katerim je dekle odpeljal na periferijo, drugi pa so morali tja z avtobusom.)

Še preden se vrnemo k prilagodljivosti človeškega telesa (po sami transformaciji), je treba najprej poudariti, da pri Cronbergu preobrazbe brez fizičnega zaznamovalca pač ni; v njegovih filmih "duševnega spreobrnjenja" ne boste našli – celo v *Skenerjih*, kjer Michael Ironside nazadnje izgubi dušo, gre za fizično zamenjavo spiritualnega in telesnega; njegov duh se "preseli" v sežgano telo Stephenja Lacka in obratno. V *Trku* sta v tem pogledu ključni figuri ženska lika: "veteranka", še ne raztelesena, zato pa dodobra razmontirana Gabrielle (Rosanna Arquette) in "novinka" Catherine (Deborah Kara Unger), ki se z avtomobilistično družino seznanjajo poslednja. Kot

Trk, 1996
Scanners, 1980



takšno jo je treba sprva označiti, zaznamovati, kar skozi zelo grob spolni odnos opravi Vaughan na zadnjem sedežu svojega avtomobila; njen mož, Ballard, je v tem času tako rekoč stopljen, identificiran z Vaughanom in po povratku le položi roko na modrice na njeni nogi – odtise Vaughanove roke. "Nevidni", neotipljivi član družine je tako označen, prepoznaven, kar nas lahko spominja na Langovega *Morilca* (M, 1931) – ali ne, gotovo pa dva spolna akta dobro ilustrirata Cronenbergov protest na izjave ogorčenih kritikov, ki so svoje počutje opravičevali z banalnimi utemeljitvami, "da serija zaporednih spolnih prizorov ne more predstavljati zgodbe, naracije". Serija tovrstnih zaporednih prizorov v *Trku* dejansko je motor naracije (naracija pač ni le narativni off-glas ali obilica dialoga), kar potrjuje predhodni Vaughanov seks s *trash* prostitutko – prav tako na zadnjem sedežu njegovega Lincolna –, ki je (za razliko od malodane posiljene Catherine v avto-pralnici, z njenim možem za volanom) čist, kliničen in za to vrsto spolnega občejanja povsem netipičen. Na drugi strani je Gabrielle prototip nadzorovanega cronenbergovskega človeka-stroja, ki brez tuje pomoči niti v avto ne more sedeti, in katere ogromna razprta brazgotina na levi nogi predstavlja vhod za virus, identičen trebušni odprtini Maxa Rennaa v *Videodromu*, v katero manipulatorji vstavlja utripajočo video kaseto z navodili (prav zato se Ballard pri spolnem odnosu z njo dobesedno vsrka v to odprtino). Skratka, kdor hoče v *Trku* umreti na cesti, si mora ne le izbrati "slavno" smrt (česar v prvem poskusu na samem zaključku filma Catherine ne stori), temveč tudi postati v vsakem pogledu "prepoznaven". Od tod Vaughanova obsesija z detajli, ne le pri rekreiranju smrti Jane Mansfield in še prej Jamesa Deana, temveč tudi v ostalih elementih, od tod njegov Lincoln, znamka avtomobila, identična tistemu, v katerem so ustrelili Kennedyja (rekreiranje te avtomobilske nesreče – in ne atentata! – mu predlaga sam Ballard), in nenazadnje tetovaža volanskega obroča na njegovih prsih ter avtomobilskega loga na Ballardovi nogi. Trk je definitivni cronenbergovski film in zlahka bi ga postavili na začetek njegovega opusa, ko so virusi razjedali globalno, tako rekoč *worldwide*; zato najbolj grozljivi in šokantni prizori filma niso raztelesena trupla v avtomobilskih razbitinah ali razprte venerične odprtine, temveč razgled z Ballardove terase, razgled na dvojno šestpasovno avtocesto, po kateri se vije nepregledna kolona vozil. Človek = stroj; virus = kolona. •



melita zajc

pri živem telesu

Kako je
David Cronenberg
prekrojil človeško kožo
in raztegnil meje sveta

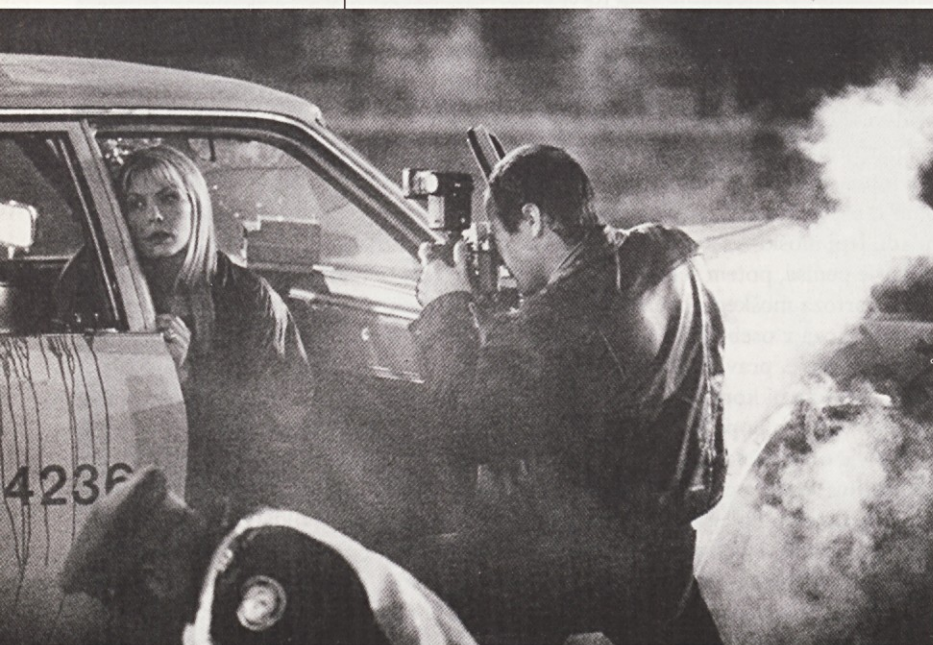
James Spader,
Deborah Kara Unger

Pornografija? Recimo, da ja. Recimo, da je Trk pornič. A če je tako, potem to ni dovolj. Najmanj, kar je potem treba reči je, ali je to trda ali mehka pornografija. Soft porn ali hard porn? In na to vprašanje ni odgovora. Kajti, kot v eseju *Karcinomi sle* piše Manfred Riepe (glej prevod v tej številki Ekрана), Cronenberg – ki je svoj prvenec, *Shivers*, posnel za producenta porno filmov – je spolnost osvobodil genitalij. Junaki njegovih filmov za seks ne potrebujejo spolnih organov. Osnovni postopek razlikovanja med trdo in mehko pornografijo – prva kaže genitalije, in druga ne – je za Cronenberga popolnoma irelevanten. Lahko bi seveda tudi rekli, da pušča svoje junake brez genitalij zato, da bi ostal v žanru mehke pornografije – da torej njegovi junaki seksajo brez spolnih organov preprosto zato, ker mu jih žanrske zakonitosti prepovedujejo pokazati. Ne. Osnova praktične, politične moči Cronenbergovega *Trka* je afirmacija dejstva, da je spolnost, osvobodjena genitalij, osnovna zgodovinska – civilizacijska – pridobitev. Namesto logične argumentacije, za začetek, drug sodoben zgled: *body art* performans kalifornijca Rona Atheya. V Cankarjevem domu, v nedeljo, 29. junija ob desetih zvečer. Poanta Atheyevega performansa sega dlje, tu vam dam samo golo deskripcijo, opis stanja: najprej si dajo moški na odru – živi, mladi, lepi moški – s kovinskimi sponkami speti kožo okrog mod tako, da jim prekrije penise, potem seksajo. Pred, kaj vem, par sto ljudmi. V živo. Ne, to ni metamorfoza moškega v žensko, bolje, v osebo obeh spolov, hermafrodita – to je metamorfoza v osebo brez spola, androgina. Razlika med hermafroditom in androginom je, pravi Deleuze, razlika med sadizmom in mazohizmom. To dvoje pa za Deleuza ni komplementarno. Ne, piše Deleuze, sadizem in mazohizem sta dva analogna, a popolnoma različna reda – dispozitiva.¹ S tem besedilom, ki je bilo prvič objavljeno leta 1967, je postal Deleuze eden prvih, ki je uveljavil teorijo dispozitiva, torej teorijo pomena konteksta, rabe določene družbene tehnologije, za humanistiko. Poleg tega pa je – s tem, da je besedila Leopolda von Sacher-Masocha prvič v zgodovini analiziral kot samostojna, ne pa kot samoumevno dopolnilo de Sada – uveljavil tudi idejo dispozitiva mazohizma kot nečesa drugega, drugačnega. In s tem razmišljanjem o prihodnosti odprl smer, ki postaja v devetdesetih vse bolj izrazita, namreč smer, ki jo na tem mestu lahko zgolj

Deborah Kara Unger,
Elias Koteas

opišem kot možnost, da bi mogel biti dispozitiv mazohizma znosna podoba prihodnosti. Moja osnovna teza je ob tej priložnosti – ko imam za pisanje teksta par ur časa, in 8 tipkanih strani prostora – bolj omejena: s tem, da privzame žanr pornografskega filma, Cronenberg privzame tudi temeljno oblikovno figuro tega žanra, ki je: ponavljanje. Repeticija. Le da je zanj repeticija danega način, kako govoriti o neznanem. Cronenberg ponavlja staro, da bi govoril o novem. Da bi s tem raztegnil meje sveta. Kar je po eni strani razumljivo, po drugi ne. Odnos do pornografije je dvojen: odklonilen ali afirmativen. Večina intelektualcev, celo feminističnih teoretičark, pornografijo odklanja. Humanistika in umetnost sta, v splošnem, pornografiji nenaklonjena. Zelo malo oseb je, ki bi, brez strahu pred izgubo svoje "znanstvene" aure, potrdilo, da je pornografija gonilo zgodovine. Čeprav tako je. Brez pornografije bi bilo človeštvo še vedno v kameni dobi. Kremenčkovi. No ja, zveni posplošeno, a brez pretiravanja vam lahko zagotovim, da bi bili ostali v dobi Guttenberga. Ali celo stopnjo pred njim. Ozrite se okrog sebe: ni je tehnologije, ki je danes stvar vsakdanjega življenja, s pomočjo katere danes opravimo večino opravil in občevanja z drugimi, ki bi svoje družbene afirmacije in popularizacije ne dolgovala pornografiji. Fotografijo je v zgodnjem 19. stoletju proslavil stereoskop, relativno zapletena naprava, ki je temeljila na t.i. bipolarnosti vida, in so jo ljudje množično uporabljali za ogledovanje pornografskih prizorov. Film, v svojem prvem, nemem obdobju, obdobju kolutov, se je uveljavil predvsem zato, ker so ti koluti nudili pogled na dekleta, ki se slačijo, pa tudi druge bolj eksplicitno erotične prizore. Pionir magnetoskopa, videa, je bil umetnik Nam June Paik, a njegova množična uporaba se je začela, ko je bilo mogoče na videu distribuirati pornografske filme. Tudi nad kabelsko in satelitsko televizijo je ljudi navdušila pornografija – vsi se še spomnite nočnih petkovih programov na RTL. Digitalno telefonijo in njene možnosti, na primer tipskih klicnih števil, je proslavil telefonski seks: one-nine-hundred, 1-900 v Ameriki. Internet bi ostal puščobna domena akademikov, ki se morejo priključiti zastoni, ko bi ne bilo komercialnih ponudnikov *on-line* pornografije.

Možnost virtualnega seksa je začela ljudi zanimati v trenutku, ko so slišali za tehnologijo virtualne resničnosti. Rekli boste, da gre pri teh dveh nasprotujočih si interpretacijah pornografije za razkorak med (afirmativno) prakso in (odklonilno) teorijo, a dejansko gre, kot je vedel že Althusser, za dva različna načina delovanja teorije – tiste teorije, ki pripelje do spoznanja, in more torej spreminjati svet. Prvi način je golo, "čisto" teoretiziranje; pri drugem načinu teorije ni dovolj samo delati, treba jo je tudi "živeti". V moji generaciji teoretikov postaja to običajen pristop: najboljše kritike teorij spolne razlike prihajajo iz kroga lezbijk in trasseksualk, ena takih avtoric je npr. Sandy Stone; zame so tudi ure, ki jih preživim v Štirki, raziskovalni "teren". Večina naših kolegov pa so vendar le inštruktorji, ki hodijo okrog, delijo lekcije in ljudem solijo pamet celo o rečeh, s katerimi še v življenju niso imeli stika. V obeh primerih nam je do spoznanja, brez tega ne moremo – brez te utvare, da lahko spreminjamo svet. Razlika pa vendar je, utvara inštruktorjev je namreč veliko bolj prozorna in iluzorna, temelji namreč na zahtevi po distanci do raziskovanega objekta – distanca do objekta pa je predpostavka, ki že sto let, celo na področju domnevno najbolj objektivne med znanostmi, fizike – natančneje, kvantne mehanike – ne velja več. Kot pravi Lawrence Steger, drugi kalifornijski body artist: "Kaj pa je to, narava? Narava je to, da vsak poskrbi zase. *The might is right.*" Kdor ima moč, ima prav. To moč – moč, ki jo ima teoretik enako kot filmar – je mogoče uporabljati različno, o tem piše Deleuze, ko Sacher-Masocha predstavi kot človeka, ki je deseksualiziral ljubezen in seksualiziral celotno zgodovino človeštva. V sadističnem dispozitivu je ta, ki ima moč, inštruktor, demonstrator, pri katerem je samo razmišljanje oblika nasilja, v mazohističnem dispozitivu pa je nosilec moči edukator, ki prepričuje in sklepa zaveznitva. Prvi uporablja demonstrativen razum, drugi dialektično imaginacijo: avtoritarna ženska na videz izobrazuje in oblikuje mazohističnega junaka, dejansko pa je on tisti, ki oblikuje njo, jo oblači in izziva stroge besede, ki jih ona naslavlja nanj. Tu najdemo Cronenberga – pusti si položiti besede v usta, prevzame formo porniča, akcionerja, avtorskega filma, kar pač pričakujemo od njega; moč je tako ali tako na njegovi strani, on je tisti, ki je posnel film, in ne vsak posamezni gledalec v dvorani. Lahko se pritožujejo – da ni dal dovolj seksa, dovolj akcije, dovolj avtorstva, da ni dovolj upravičil njihovih pričakovanj, da jih ni dovolj manipuliral. Ne, a vendar je – v žanru, ki ga vsakdo, in v katerem se vsakdo prepozna – dal prav to, kar žanr obljublja. Le perspektiva je druga. *Trk* je pornič, in Cronenberg, mojster žanra, prizor za prizorom ponavlja predpisane spolne variante: heteroseksualne, od felacije do *fist-fuckinga*, pa moško homoseksualno in žensko homoseksualno. Stvar tehnike, rutina. In če se telesa, ki te tehnike izvajajo, ne zde erotična, potem to ni zato, ker bi ne bila – taka so že zato, ker so to zahteve žanra –, temveč ker so erotična drugače kot običajno. Temu pravim spreminjati svet. S tem, da se je popolnoma prilagodil zakonitostim žanra,



je Cronenberg izpeljal najmanj dva obrata. Prvi je prav obrat predstav o tem, kako spreminjati svet. Spoznanje, da ima imaginarno materialne učinke, je po znamenitih, razvpitih šestdesetih vodilo proč od običajnih predstav o pomenu akcije, naprej od izpraznjenih fraz o tem, da niso pomembne besede, temveč dejanja. Eno od smeri je zakoličil sklep, da če imajo ideje materialne učinke, potem je za spreminjanje sveta dovolj spreminjati ideje. Drugo smer je njen brutalni, samodestruktivni radikalizem za desetletja obdržal v getu *body arta* – svet se je lotil spreminjati tako, da transformira sama človeška telesa kot učinke družbenih predstav. Sklep je radikalen, a tudi dosleden – *body art* je pravzaprav edina spodobna anticipacija ključnega spoznanja moderne, spoznanja, do katerega sta v 19. stoletju privedla razvoj takrat novih tehnologij in analiza fiziologije človeških zaznav, kar dobro ilustrira sklep fiziologa Mainea de Briana, da "ni psihologije brez biologije, ker je duša pač nujno utelešena". Da torej na ljudeh ni nič posebej individualnega in da je ideja o svobodi posameznika velika prevara. Kasneje so to, v smislu dominacije družbenega nad individualnim, naprej teoretizirali drugi, antropolog Levi-Strauss, pa tudi, naj zveni še tako protislovno, ker je bil namreč psihoanalitik, Jacques Lacan. Ključna pa so vendar razmišljanja v drugi smeri, namreč, da družbeno dominira nad biološkim, in sicer tudi tam, kjer bi najmanj pričakovali. Na to opozori Marcel Mauss v eseju o *Telesnih tehnikah*, da namreč na naših telesih ni nič naravnega, saj so vedno že postavljena v rabo, to pa določa kultura, v kateri živimo. In seveda Foucault, z ugotovitvijo, da spolnost ni edini kraj, kjer je še mogoča artikulacija individualne svobode, temveč vpis dominacije družbe nad posameznikom. Del umetnostne tradicije, ki anticipira ta spoznanja, je gotovo tudi Cronenberg, ki v svojih filmih kot lepa in erotična uporablja telesa, ki veljajo za nasprotje lepega in erotičnega. Bolj nazorno pa reč vendar – ker gre za "pravi" *body art*, rabo telesa, uprizorjeno v živo – ponazori performans Rona Atheya: bo že držalo, da je vse, kar je na nas človeškega, družbena konstrukcija, a če se znebimo tega družbenega, od nas ne ostane drugega kot kup mesa. To je prvi korak. Drugi je zanimivejši, kajti ta, ki se je na odru, v živo, odpovedal vsemu človeškemu, da tam ni drugega kot kup mesa, je sam Ron Athey, ki – kot mu je zabrusil kolega Steger – v tem uživa: "Naravno je to, da vsak poskrbi zase." Polno udejanjenje subjektivitete kot popolna odpoved subjektiviteti. Situacija je ekstremna: Cronenberg jo posploši z drugim obratom, obratom prevladujočih interpretacij transformacij, ki jih sprožajo nove tehnologije. V *Trku* želi vidno iznakažena Rosanna Arquette "poskusiti, kako se avto prilega nenormalnemu telesu". Ne prilega se. Kar je žalosten paradoks: dizajn avtomobilov se od nekdanj naslanja na ergonomiko, oblika avtomobilov se iz meseca v mesec bolje prilega človeškemu telesu kot normi, kot idealu, obenem pa raba avtomobilov v prometnih nesrečah radikalno transformira to idealno, normalno človeško telo. To pa je krasna metafora dejstva, da ljudje sicer razvijamo nove tehnologije, a te tehnologije potem oblikujejo nas – da imajo, skratka, tehnologije nepredvidene, celo nezaželjene učinke. Cronenberg tega ne obsoja, ne poziva ne k strožjemu nadzoru ne k odpovedi tehnologijam in vrnitvi v preteklost, zastavi

le preprosto vprašanje: kako s tem živeti. Lepota *Trka* je v tem, da so njegovi junaki kot Ron Athey na odru: kos mesa, iznakažen, izvržen iz družbene hierarhije lepega in poželenja vrednega, ki pa prav v tem najdejo užitek.

Kaj se dogaja na tej strani, v dvorani, je druga zgodba. A *Trka* ne poganja cinizem, kvečjemu ironija. Ne kaže nam teles kot da so lepa, ker hkrati verjame, da se nam bodo zdela grda. Ne; ve, da se zde grda, a kljub temu upa, da se bodo zdela lepa. S tem pa dobesedno raztegne meje sveta. •

Opomba:

1 Deleuze govori o situaciji, in ne dispozitivu – v dokaz, da ga ne prilagam svoji teoriji dispozitiva kar tako, poljubno, tale citat: "Ženska mučiteljica v mazohizmu ne more biti sadistična preprosto zato, ker se nahaja v mazohistični situaciji, je njen sestavni del, udejanjenje mazohistične fantazije. (...) Isto velja za sadizem, (...) sadistična žrtev v celoti pripada svetu sadizma in je sestavni del sadistične situacije. (...) Sadizem in mazohizem zamenjujejo, kadar ju obravnavajo kot abstraktni enoti, vsako ločeno od njenega specifičnega veselja. Ko sta odrezani od svojega Umwelt-a (...) je videti naravno, da se morata prilegati druga drugi." Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*, Zone Books New York 1991, str. 41-42.



manfred riepe

karcinomi užitka

telesa in tuja telesa
v filmih Davida Cronenberga



Scanners

"Znotraj žanra, katerega meje so za večino strogo zakoličene, je Cronenberg ustvaril univerzum absolutne originalnosti." Martin Scorsese

I.

David Cronenberg je bil prvi režiser, ki je pokazal detonacijo človeške glave v upočasnjem posnetku (*Scanners*). Nekateri kolegi mu tega niso nikoli odpustili. "Slab Fellini mi je še zmerom ljubši od dobrega Cronenberga", je dejal v nekem intervjuju Peter Greenaway. Pri vsem tem si angleški kino-strukturalist in kanadski mesar na platnu sploh nista tako tuja. Greenawayjeva tema je monstroznost intelekta. Pri Cronenbergu je intelektualnost monstrozna tisto, kar njegove filmske fantazmagorije dela drugačne od običajnih grozljivk.

Čprav Cronenberg zelo rad posega po trivializiranih sižejih, kot so vampirizem in telepatija, ter po krvavih posebnih efektih, so njegovi filmi na nek način bolj zavezujoči kot kateri koli drug žanrski film. Zakulisje fantastičnega filma tu ne služi inscenaciji eskapističnih fantazijskih svetov. V filmih, kot so *Shivers*, *Scanners* ali *Videodrome*, fantastični siže postane prizorišče konflikta dveh redov: *racionalno determiniranemu* redu, ki prihaja do izraza v znanosti, farmacevtski in medijski industriji kakor tudi signifikatni vlogi arhitekture, stoji nasproti *nagonsko determinirani* red človeškega telesa. Telo se poskuša vsakokrat vpisati v znanstveni diskurz; upre se logiciistični ureditvi in začne producirati simptome: "novo meso", kot se bo temu reklo v *Videodromu*, je neke vrste psiho-somatska metamorfoza, to pa je tudi Cronenbergova osnovna tema. Hibridna znanost in človeška nagonskost si ne stojita več v nepomirljivem nasprotju kot nekoč pri *norem znanstveniku* gotskega romana; spajata se v smislu neke oblike psihotične alianse, *paranoia scietifica* (Freud).

Cronenberg ima v zgodovini filma edinstven pristop do človeškega telesa – tako v metaforičnem kot v dobesednem smislu. Groza se v njegovih filmih poraja subkutano, prihaja od znotraj. *They Came From Within* se je ustrezno glasil ameriški distribucijski naslov celovečernega prvenca *Shivers*: ker človeški organizem že tako ali tako gosti brezštevilne parazite, se biolog Hobbes loti poskusa

vzgoje koristnega parazita, ki naj bi po vsaditvi v telo popolnoma nadomestil funkcijo bolnih organov: "Od časa do časa zato pogoltne nekaj kapljic krvi, da bi se nahranil – zakaj pa ne?" Predstave o notranjem svetu človeka, spletu med duševnim in somatskim, ni noben režiser tematiziral tako 'organsko' kot Cronenberg. Telo v njegovih filmih praviloma postane tuje telo. Kot denimo v *The Brood*: psihiater je "spodbudil moje telo, da se je obrnilo proti meni", pravi žrtev spodletelega zdravljenja. "Na vratu mi visi prava mala revolucija in poskus, da bi jo ublažil, mi ne uspeva prav dobro." Moža, ki tako razlaga svojo usodo, ujamemo pri terapiji, s pomočjo katere vzdržuje kroženje tekočin svojega "limfnega sistema" – za razliko od krvnega obtoka, ki kroži na podlagi srčnega utripa, mora delovanje v telesu ravno tako razvejanega limfnega sistema ohranjati s pomočjo telesnih vaj. (Pseudo?) znanstvene razlage prisilnih dejanj – ki v nadaljevanju zavzamejo množično psihotične dimenzije – tvorijo strukturno logiko Cronenbergovega *body-horrorja*. Kar znanost in racionalnost izključujeta – heterogeno, ugodje, družbeno –, se pri Cronenbergu ponovno vrača v Realnem. Če naj bi po Freudu tja, *kjer je bilo ono*, *moral priti* Jaz, pri Cronenbergu Jaz ne nastopa več, pač pa le še serijski individuum, ki agonalno reproducira v svoje telo vpisano formulo znanstvenega diskurza.

V *Shivers* se po neuspelem znanstvenem eksperimentu stanovalci "machine à habiter" Le Corbusierjevega stila sprevržejo v seksualne maniake. Črni, linčinkam podobni črvi povzročijo izbruh kuge naslade, ki se epidemično širi bodisi prek spolnih stikov ali po kompleksno razvejanem sistemu jaškov za preskrbo in odlaganje odpadkov, ki torej delujejo kot logični podaljšek prehranjevalnih in iztrebljevalnih organov. Človek in zgradba se razrasteta drug v drugega. Racionalistično hladna arhitektura v stilu Bauhaus, katere klavstrofobično hermetiko Cronenberg s pridom izkoristi, je človeški bivanjski prostor razparcelirala v antiurbane, strogo ločene stanovanjske celice, katerih anonimnost je prodrla vse do medčloveških odnosov. Po konceptu izumitelja tega "stanovanjskega stroja" naj bi bauhausovska zaprta celična arhitektura stanovanjske zgradbe dosegla ravno nasprotno. Nezadržna 'spla po kontaktu', ki izbruhne z vdorom parazitov, je

potemtakem le skozi perverzijo do skrajnosti prignana logična konsekvence v Le Corbusierovi arhitekturi stanovanjskega stroja matematično začrtanega družbenega polja.

Hibridni poseg racionalistične strukture reda v družbeno v svoji skrajni konsekvenci privede do monstroznosti – ta teza se kristalizira v leitmotiv, ki ga bo Cronenberg variiral v skorajda vseh svojih filmih. V filmu *Rabid ženska* po znanstveno še ne dozoreli kozmetični operaciji (presaditvi tako imenovanega "genetsko nevtraliziranega tkiva") mutira v neke vrste vampirja. Njene žrtve ob epidemičnem širjenju stekline napadajo vse okrog sebe. Eden najlepših prizorov se odvija v prenatrpani podzemni železnici. Starejša ženska slaboumno poželjivo meri plahega moškega poleg sebe, ki ga se ga polasča očiten nemir v slutnji groze. Potem se zgodi. Kot da bi vsa leta čakala na to, se ženska v kriku vrže na moškega in se mu zagriže v vrat...

Znanstveno podreditev telesa tujemu regulativu vselej spremlja vročična oblika nagonskega. Živčni sistem skenerjev v istoimenskem filmu je – zaradi zlorabe zdravil pri nosečnicah – tako senzibilen, da zaznava misli ljudi v svoji okolici in jih občuti kot konstantno migreno. V *Videodromu* videokasete prepredejo telo lastnika pornografskega TV kanala; medijske halucinacije in realne fantazije se prepeletejo v hermetični labirint sadomazohističnih fantazmagorij. V enem od prizorov junak biča televizor, na katerega ekranu ženska drhti pod udarci. *The Fly* detajlno, minuciozno opisuje, kaj se je dogajalo, *preden* se je "Gregor Samsa prebudil iz nemirnega sna in opazil, da se je spremenil v pošasten mrčes." Znamenita ginekologa v *Dead Ringers* ženski trebuh poznata bolje kot kdorkoli; toda ko se soočita z vprašanjem: "Kaj hoče ženska?", jima vse skupaj uide iz rok...

II.
Red in kaos sledita pri Cronenbergu isti – znanstveni – logiki. Njegov analitični pogled daje videti civilizacijo kot laboratorij. Režiser sam je (med drugim) študiral biokemijo, njegovi protagonisti pa so zdravniki, ki so prestopili meje znanstvenega spoznanja. Korifeje, ki so zaradi svojega vodilnega položaja onstran vsake nadzorne instance. Sebi prepuščena znanstvena racionalnost se nekontrolirano bohota kot rakasto tkivo. Toda človeško telo, ki naj bi ga ukrotila hibridna znanstvena fantazma, se v kalkulacijah znanstvenega diskurza ne izide. Zdravniki napake ne iščejo v metodi, ampak v objektu raziskave. Svetovno znani ginekolog Beverly Mantle (*Dead Ringers*) s skorajda božansko suverenostjo rije po trebuhu svoje pacientke. Ko ženska začuda kljub vsemu potoži o bolečinah, pride Beverly do edinega "logičnega" sklepa – da za to niso krivi njegovi instrumenti, ampak pacientka sama: "Naprava nima s tem nič. Telo je krivo. Z njenim telesom je nekaj narobe."

Na vprašanje napačnega in pravega v Cronenbergovih scenografijah paranoidne hermetičnosti ni več mogoče odgovoriti. Situacija, v kateri zdravniki postanejo klavci, sama po sebi ne navdaja s tesnobo; tesnobo vzbuja dejstvo, da njihovo početje tako poprej kot tudi poslej ne krši Hipokratove prisega. Izbruh kaosa in njegova eskalacija ne vodita preprosto do razpada družbenega in psihičnega reda, temveč ga modificirata. Skozi kaos se pojavi nek hkrati čudaški in stringenten 'red užitka': seksualni maniaci v *Shivers*, žrtve stekline v *Rabid*, ženska, ki koti morilske otroke v *The Brood*, vročično možganski telepati v *Scanners*, vaginalna odprtina za videokasete v *Videodromu*, 185 funtov težak insekt v *The Fly* in nenazadnje narcistična zrcalna povezava 'operirajočih' dvojčkov Mantle v *Dead Ringers* – vsi podležejo vročični hiperaktivnosti, v kateri se prepletata bolečina in ugodje. Umetno izzvana fiksacija ugodja se vselej izteče v obliko organske metamorfoze, ki jo režiser inscenira z anatomsko natančnostjo. Ko se v *Shivers* za pest veliki črni črvi zaredijo pod trebušno steno svojega gostitelja je jasno, od kod ideja Ridleya Scotta, da se *alien* pregrize skozi trebušno steno Johna Hurta. V zaključnem prizoru filma *The Brood* Samantha Eggar privzdigne svoj neglize in pogledu razkrije svoj trup, prepreden s kožnimi mehovi. Z zobmi zagriže v enega od mehov in iz njega vzame s krvjo oblito morilsko dete. Njene oči izdajajo pogled blazneža, ki natanko ve, kaj dela...

III.
Shivers, ki ga je s 185.000 dolarji posnela Canadian Film Development Corporation za "Cinepix", se začne kot reklamni film za luksuzno apartmajsko hišo. Že sam pogled v klinične koridorje, opremljene v sterilnem stilu sedemdesetih, zadošča, da tu ne bi hoteli stanovati za noben denar. Slab občutek se kmalu potrdi. Že na samem začetku, medtem ko servilni upravitelj vodi dvojico interesentov skozi to antiseptično enklavo, le nekaj nadstropij višje profesor genetike po stanovanju lovi mlado dekle. Ne zato, da bi jo posilil, ampak zato, da bi ji strokovno razparal trebuh. Po spodletelem eksperimentu so se tod razbohotali črvom podobni paraziti, ki jih z vestno natančnostjo polije s kislino, preden si skalpelom prereže vrat. Vse skupaj se odvija v tesnobni tišini. Znanstvenikova žrtev je bila prepozna. Paraziti se namreč epidemično širijo z vsakim erotičnim stikom in potujejo od telesa do telesa. Ko kuga napade novo žrtev, "infekcija" spominja na motiv iz filmov o zombijih: grozljivo je zgolj sugerirano. Dejansko je nad žrtvami v procesu infekcije komajda storjeno kako fizično nasilje, le njihovo vedenje postane nenavadno poželjivo. Nasilje izvajajo predvsem takoimenovani normalni. Za razliko od običajnih žanrskih predstav o živih mrlcih je videti, kot da se Cronenbergova gverila naslade v svoji koži dobro počuti, kar spet nima nič opraviti z dobrim počutjem. Grozo vzbuja okoliščina, da to, kar naj bi bilo



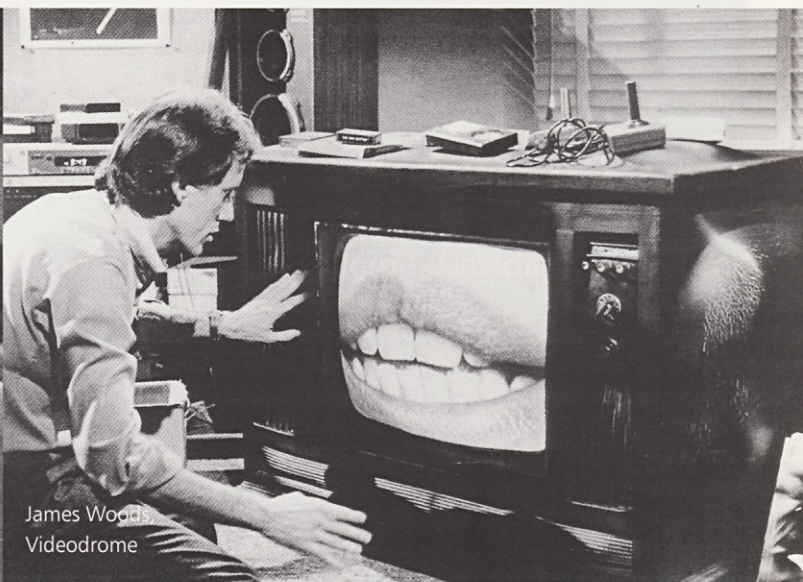
Shivers



Samantha Eggar
The Brood



James Woods,
Videodrome



James Woods
Videodrome

grozljivo, niti ni toliko grozno kolikor na nek iritirajoč način celo vzbuja ugodje.

Shivers govori o tem, da znanstveni poskus, da bi človeške nagone vpisali v racionalno ekonomijo blagovne menjave, vodi k temu, da sprostitev meja ugodja sproži množično psihotični teror užitka, ki (in to je tudi poanta zaključnega prizora v *Shivers*, v katerem dozdašnji seksualni maniaki v urejenem konvoju zapuščajo "Starliner" s ciljem svetovne kopulativne zarote) se ne izteče v kaotičnem vsesplošnem hedonizmu (kot denimo v Romerovem *Dawn of the Dead*), temveč v strogi, kristalno čisti – znanstveni – strukturi: znanstvena racionalnost rodi neke vrste realkopulirajoči socializem ugodja. Seksualni maniaki v Cronenbergovem "Starlinerju" se vedejo natanko po sadovskem imperativu, ki sledi obratu Kantovega kategoričnega imperativa: Iz "Deluj le v skladu s tisto maksi²mo, za katero bi hkrati lahko želel, da postane obči zakon" izpelje "Pravico imam uživati v tvojem telesu, mi lahko vsakdo reče, in to pravico bom užival, ne da bi me mogla katera koli omejitev zaustaviti v kaprici čezmernih zahtev, da se na njem (tem telesu) ne potešim, kadarkoli se mi zahoče."³

IV.

Racionalna anarhija nagonov ponovno izbruhne v *Rabid*, ki je s 500.000 dolarji produkcijskih stroškov v blagajne prinesel sedem milijonov in Cronenberga okronal za dotlej najuspešnejšega kanadskega režiserja. Podobno kot v *Shivers* epidemijo sproži medicinski poseg v zasnovo človeškega telesa – eksperiment transplantacije tako imenovanega "nevtraliziranega tkiva", ki pri žrtvi prometne nesreče pripelje do nenadzorovane mutacije. Rose (Marilyn Chambers) ne sluti, da sesajoče želo, ki se je po mutaciji pojavilo pod pazduho, povzroča neke vrste steklino, ki žrtve sprevača v pobesnele zombije. Medtem ko se brezskrbno vdaja vampirski sli, oblasti razglasijo izredno stanje. Družbeni sistem se v trenutku sprevrže v skupnost morilcev. Vojska sistematično odstreljuje maniake, na cestnih zaporah poteka strokovno dezinficiranje avtomobilov, gore trupel odvažajo neskončna kolona smetarskih vozil. Družbena metamorfoza se odvija brez zapletov, samoumevno, kot mašinerija, ki očitno kar najbolje deluje: "Če gledate moje filme iz perspektive bolezni, vam bo jasno, zakaj se ta upira vsem poskusom, da bi jo zatrla," pravi Cronenberg. Po množični psihološki ekspoziciji svoje teme v *Shivers* in *Rabid* se Cronenberg v naslednjih dveh filmih, *The Brood* in *Scanners* (če zanemarimo Dragsterjev film *Fast Company*), posveti individualni perspektivi tega sižeya, preden bo v *Videodromu* z elektronskimi množičnimi mediji posegel natanko po temi, v kateri se individualno in kolektivno prepletata.

The Brood se loteva psihosomatike, in sicer v njenem dobesednem pomenu. Pacientka Nora Carveth (Samantha Eggar), žena lastnika podjetja za sanacijo hiš, po napotku svojega terapevta dr. Raglana (Oliver Reed), upravnika "Somafree Institute of Psychoplasmatics",

odreagira svoja negativna čustva do moža. Film se začneja z nenavadno dolgo sekvenco, ki predstavi postopek te terapevtske oblike, nekakšne zmesi telesne terapije Wilhelma Reicha, bioenergetike Alexandra Lowensa, psihodrame in bhagwanske fiksacije na guruja.

Strukturno logiko in konsekvence pervertiranja psihoanalize skozi "ego-psihologijo" in "social engineering" Cronenberg pripelje prav do jedra problema. Če je bilo Freudovo odkritje, poenostavljeno rečeno, v tem, da simptome analiziranta odpravi tako, da pacient simbolično vsebino svojih prisilnih dejanj zagradi z besedami (in s tem prisilo svojega individualnega trpljenja prevede nazaj v jezikovni korpus občega trpljenja, *nelagodja v kulturi*: odpoved nagonu in kulturno delovanje namesto maničnega upanja sreče), doseže "ego-psihologija" svoj vrh v prepričanju, da naj bi pacient ozdravel tako, da duševnega konflikta več ne artikulira, temveč ga neposredno odreagira: "Potem ne govori več ... pokaži mi svoj bes ... pojdi vso pot do konca", se glasi Raglanov terapevtski imperativ. Nola gre po tej poti do konca. S tem, ko ne govori več, somatska materialnost njenega telesa sama postane medij. Ko v toku terapije občuti srd do svojega očeta, konflikt "razreši" tako, da dobesedno in fizično izvrže otroke, brezumne pošasti, ki se ponoči odpravijo na pot, da bi ubile očeta. Ne simbolno, temveč realno.

V filmu *Scanners* – ki je Cronenbergu kot režiserju prinesel mednarodni uspeh – pride zaradi zlorabe zdravil pri nosečnicah do mentalnih mutacij zarodka. Miselni in čustveni tok soljudi neubranljivo pritiska na scannerje, kot da bi bili njihovi možgani na vse frekvence hkrati naravnan radijski sprejemnik, ki ga ni mogoče izključiti. Edini izhod iz te tehnološko-organske simbioze predstavlja korak, ki očitno pervertira brechtovsko radijsko teorijo, po kateri je vsak sprejemnik hkrati tudi potencialni oddajnik. Le s fokusiranim vračanjem psiho-akustičnega onesaževanja se lahko psiho-junkieji zlonosnega farmacevtskega koncerna začasno izognejo torturi. To pripelje do enega od spektakularnih prizorov, ko glava hibridnega eksperimentatorja eksplodira kot živa bomba.

V.

Cronenbergovi filmi tematizirajo neko blodnjo, ki se manifestira v duševnih in telesnih metastazah: blodnjo, ki ne markira – kot običajno – senčne plati ampak (z mehansko preciznostjo) konsekvenco uma: "Gre za mojo osebno predstavo, da nemara nekatere bolezni, običajno razumljene kot bolezni, ki uničijo dobro delujoči aparat, ta aparat v bistvu – dejansko – spremenijo v aparat, ki zdaj zgolj počne nekaj drugega; na nas pa je, da ugotovimo, kaj ta aparat počne. Namesto z defektom imamo torej opraviti s perfektno delujočim aparatom, le da služi drugemu namenu."⁴ Ta aparat ne le, da počne nekaj drugega, "Ono" predvsem počne zelo dolgo: "To počneva že cele ure", reče Geena Davis Jeffu Goldblumu (*The Fly*), potem ko se je telesna molekularna struktura "sistemskega analitika" pomešala z molekularno strukturo sobne

muhe. Po tej "preobrazbi" učinkuje seks na človeka-muho le še kot prenizko dozirana droga. Vzrok te okvare seksualnega je v naravi *inter-facea* med računalnikom in čutnostjo: "Računalnik nama je dal svojo interpretacijo zrezka", povzema Jeff, ko Geena z odporom prežvekuje košček mesa, ki je po dematerializaciji in ponovni rematerializaciji prek prenosnika materije izgubil vsak okus. Čutnosti ni mogoče izmeriti z digitalno tehnologijo. Računalnik zatem ponudi "svojo interpretacijo" ugodja: metamorfoza telesa v muho porodi od genitalne lokalizacije ločeno in s tem ne-omejeno doživljanje ugodja. Jeff Goldblum sprva v evforični omami uživa novo odkrite telesne sposobnosti v groteskni vajah in infantilnem merjenju moči z gostilniškim prepeščem. Njegova neustavljiva slapa se kmalu sprevrže v agonijo hitro napredujočega propada: "Stari ste 35 let, gospod Vale. Zakaj ste tako izmučeni, taka človeška razvalina? Odgovor je preprost – ker ste *skener*." Popačeni, mutirani in deformirani osebk, katerih telesa sopejo kot gejzir od same presežne produkcije užitka, rezistirajo v vročični ekstazi: njihovo delovanje, slej ko prej determinirano v manično-racionalni smotrnosti, tvori *simptom znanosti*.

Precizno interpretacijo Cronenbergovega univerzuma nam omogoča lacanovski pojem užitka (*jouissance*). Užitek (ki nima nič opraviti z vulgarnim pojmovanjem užitka) je v lacanovskem ponovnem branju freudovske psihoanalize pojem z dvojnimi pomeni, ki konceptualizira *čutno* (občutenje) in *smisel* (govorico) kot dve pobočji istega reda. Že Freud je v seksualnosti odkril fenomen, ki determinira človekovo delovanje. Vendar seksualnost svojo 'energijo' ponovno črpa iz neke druge superstrukture. Da bi 'projekt' seksualnost deloval v skladu s svojo genitalno lokalizacijo, mora v naravi nagnostnega prisotnost nagnjenje k brezmejni čezmernosti dobiti svojo omejitve v *zakonu*. Freud ta zakon uvidi v strukturi Ojdipovega kompleksa, ki ga Lacan podvrže konstruktivni kritiki. Zgodba o očetu, ki sinu prepove kopulacijo z materjo, dobi strukturni obrat: prepoved incesta je naknadna ilustracija zakona, ki ji logično predhodi, ne pa artikulacija zakona samega. Tega Lacan umesti v strukturo jezika kot takega: "Užitek je govorečemu kot takemu že prepovedan"⁵, kar pomeni: zakona ni mogoče izreči, ker se udejanja že v samem aktu izjavljanja - kar gre razumeti v smislu učinkovanja: učinek jezika je v prepovedi užitka. Temu zakonu podreajoči se subjekt se že vselej umešča v ojdipski trikotnik; brezmejni užitek skrepeni v homeostatično ugodje v freudovskem smislu.

Subjekti v Cronenbergovih filmih kršijo red jezika; prav to tudi pomeni *hybris*. Cronenbergovi *nori znanstveniki* torpedirajo genitalno lokalizacijo ugodja: nočejo se zadovoljiti z dolgočasnim homeostatičnim ciklusom poželenja, zadovoljitve in ponovnega poželenja, v katerem genitalno situirani subjekt preživlja svoj obstoj, stvari hočejo priti do dna, imeti hočejo *stvar* na sebi samo. Iz perspektive znanstvenega diskurza se v smislu 'racionaliziranega ugodja' ponudi zapeljiva možnost dokončne zadovoljitve, ki je govorečemu subjektu *per se* prepovedana: užitek. "Hobbes je verjel" pravi Rollo, njegov sodelavec v *Shivers*, "da je človek žival, ki preveč misli, preveč racionalna žival, ki je zgubila stik s svojim telesom in svojimi nagoni... Domislil se je, da bi nagonom pomagal s parazitom, ki bi bil kombinacija afrodizijaka in spolne bolezni."

VI.

Cronenberg v svojem filmskem univerzumu povezuje strukturirano blodnjo, motive telesne metamorfoze in vročično fiksacijo ugodja svojih protagonistov, ugodja, ki nima ničesar več opraviti z genitalno situirano seksualnostjo. Ta užitek ni enostavno brez-mejna (ali nemara celo osvobojena) seksualnost; do ugodja se vede podobno kot kratek stik v razmerju do elektrike. Kratkega stika ni moč preprečiti, saj se v njem udejanja sam princip energetskega upada. Okvara (psihičnega) aparata v smislu realizacije prepovedanega užitka sledi matematično strogemu zaporedju. Tako kot računalniški virus, ki ne le, da moti program, ampak ga od znotraj prižene do njegovih skritih konkvenc: s tem ko sledi sami logiki informacijskega jezika (tako kot uporablja biološki virus genske kode svojega gostitelja). (Računalniški) Virus na ravni programa simulira dogodek strukturno analogen kratkemu stiku.

Prav to doleti Cronenbergove 'inženirje ugodja', ko znanstveni diskurz priženejo na področje seksualnosti – na tej točki pride do okvare psihizma.

To okvaro zaznamuje še nek drug strukturni moment. Ko 'inženirji ugodja' realizirajo v jeziku prepovedan užitek, jih neizogibno zadane izguba komunikativnega aspekta govornice: diskurz znanosti se tako izkaže kot identičen diskurzu paranoje. S tem, da subjekti, ki zapadejo blodnji, pri Cronbergu delirirajo v svojem privatnem kozmosu – kot denimo v *Dead Ringers* dvojčka Mantle v svojem dizajnerskem apartmaju, ali v *Videodromu* Max Renn, direktor "Civic TV", ki se izgubi v halucinativnem labirintu (televizijskih) resničnosti. *Videodrome* je Cronenbergov opus magnum: v tem filmu mu je namreč uspelo stringentno povezati posamezne aspekte paranoje – užitek, znanstveno strukturo, izgubo realnosti – in jih prevesti v filmski univerzum.

Max (James Woods), direktor male kableske postaje za "softcore pornografijo in hardcore nasilje" v svojem neutrudnem iskanju atraktivnih in hkrati poceni programov naleti na piratsko postajo, ki oddaja izključno prizore mučenja in umorov; kar te podobe razlikuje od drugih, je to, da niso igrane. Max si od tega vdora realnega, avtentičnega, obeta večjo gledanost programa. Poleg tega je v primerjavi s filmi, ki za prizore nasilja uporabljajo specialne efekte, produkcija "snuff"⁶ programa bistveno cenejša. Ta tržno radikalno optimiran izračun stroškov in koristi – optimalna sprejemljivost pri najnižjih produkcijskih stroških – ustreza fantazmatskemu idealu kulturne industrije, v kateri vidi Cronenberg zrcaljenje psihične ekonomije v kolektivno.

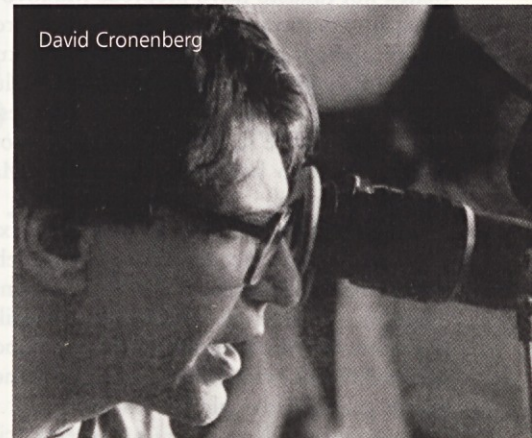
V *Videodromu* se kulturna industrija realizira v svoji najčistejši obliki.

Na tej osnovi *Videodrome* razvije sub-scenarij neke (fiktivne?) družbe, v kateri je omniprezentna televizija postala sfera človeške zavesti. Ne prekomerno, temveč ironično premajhno konzumiranje podob vodi v socialno dezintegracijo. Pomoč ponuja misijon 'Katodni žarek', kjer je pendant topli juhi konzumiranje televizije. Namesto da bi komunicirali, klošarji sedijo po separejih in strmijo v ekran...

Ta karikatura medijskega *overkill* pa je že globoko zapletena v labirint, ki ga film razpreda v poigravanju s svojimi lastnimi pripovednimi predpostavkami: "*Videodrome* je prvi film, ki sem ga posnel kot film v prvi osebi ednine", pravi Cronenberg. "Ta prva oseba ednine je James Woods. James nastopa v vsakem prizoru, prav vse je posneto iz njegove perspektive. Film je neusmiljeno zamejen s prvo osebo ednine, kar povzroča precejšnjo zmedo pri gledalcih. Če se realnost za Jamesa spremeni, se s tem spremeni tudi realnost filma, pri čemer pride tudi do izkrivljanja fizikalnih zakonov univerzuma, kot jih po našem prepričanju poznamo... V *Videodromu* nisem naredil drugega, kot da sem do konca izpeljal ta princip."⁷

Max postane v iskanju optimalnega programa 'Videodrome' prepričan, da se je zapletel v zaroto – ki dejansko izvira iz njegove lastne paranoje. Vendar nam sam film za to ne daje prav nobenega neposrednega indica. Barry Convex – tako logika halucinacije – naj bi Maxa uporabil kot poskusnega zajčka za testiranje 'Videodrome' signala – signala, ki sproža halucinacije (v okviru halucinacije

David Cronenberg



subjekt delirira o halucinacijah). Convex naj bi skušal prevzeti oblast nad Maxovo postajo "Civic TV", da bi od tod začel telegensko čistilno akcijo proti pornografiji.

Na vprašanje, kje se konča realnost in začne halucinacija, ni jasnega odgovora, kajti za razliko od filma-v-filmu, ki vselej podaja le domnevno refleksijo medija, *Videodrome* ne ponuja nobene informacije o tem, ali je določena figura, ki se v njem pojavi, realna ali halucinirana. In medtem ko *Videodrome* ta princip celo reflektira, film sprva gledalca zaziblje v varljivo prepričanje, da lahko ločuje med realnostjo, medijsko navidezno resničnostjo in halucinacijo. Na začetku filma Max sedi na nekem talk showu in odgovarja na moralne očitke glede svojega programa, s katerimi ga napada novinarka Nicky Brand (Deborah Harry). Prek ekrana je v oddajo vključen tudi medijski znanstvenik Brian O'Blivian. O'Blivian odgovarja na vprašanja bolj ali manj banalno, saj je – kot zvezo pozneje – že leta mrtev in eksistira za televizijske gledalce le še v obliki kompleksnega video arhiva, ki ga upravlja (poleg misijona 'Katodni žarek') njegova hči Bianca.

Do tu je zgodbi še mogoče kolikor toliko slediti. Pregled nad dogajanjem izgubi gledalec v prizoru, ko Bianca Maxu prinese video-pismo svojega očeta. Posnetek O'Blivianovega nagovora se začne z medijskoteoretskim besedičenjem: "Boj za duha Severne Amerike bo potekal v video areni, 'Videodromu'. Televizijski ekran je mrežnica duhovnega očesa, in je zatorej del fizične strukture možganov... Zato je televizija realnost in realnost je manj kot televizija..." Zakrknjeni televizijski profi se lahko ob tem le utrujeno nasmehne. Toda utrujenost ga v trenutku mine, ko začne tisto, kar nagovor implicira, neposredno učinkovati: ko se namreč O'Blivian obrne neposredno nanj in spregovori o tehnično manipuliranih halucinacijah, ki so povzročile tumor v njegovi glavi: "Jaz sem bil 'Videodromova' prva žrtev."

Teoretski diskurz medijskega filozofa prehitita praktična realizacija njegove vsebine. Razlaga videohalucinacij je ponovno tehnična; O'Blivian govori o takoimenovanem "Videodrome-signalu", ki ga je razvil skupaj z Barryjem Convexom in ki celo med testnim prenosom slike usodno učinkuje. Naravoznanstveno-tehnična razlaga psihotičnega stanja spet natanko ustreza Cronenbergovemu doslejšnjemu motivu strukturnega koincidiranja znanosti in blodnje. Dramaturški potek filma ustreza Maxovemu iskanju 'Videodroma': *lokalizirati* poskuša halucinogen oddajnik "snuff" programa, ki naj bi se domnevoma nahajal v Pittsburgu (centru ameriške avtomobilske industrije).

Maxovo napredovanje k "drugemu prizorišču", 'Videodromu', motivirano z racionalno in ekonomsko razlago gledanosti programa, skriva v ozadju nek drug vzrok. Po mazohističnem piercingu Nicky 'Videodrome' popolnoma prevzame. Zaželi si, da bi dobila možnost za nastop na 'Videodromovem' mučilnem odru, in nenadoma izgine. Maxova želja, da bi Nicky ponovno našel, ustreza poskusu, poiskati kraj, kamor bi se umestilo ugodje. Ker ta kraj ne ustreza nobeni genitalni lokalizaciji, ampak fantazmatskemu prostoru brezmejnega užitka onstran načela ugodja - ki mu televizijski gledalec v smislu samo-udejanjenja kulturne industrije neposredno zapade –, se Maxove poti prepletejo v hermetično televizijsko psihozo.

Užitek kot rakasto tkivo prepere Maxovo telo. Ko se pred televizijo poigrava s pištolo, se v njegovi trebušni steni nenadoma razpre vaginalna reža, kamor – kljub poskusu, da bi se temu uprl – vstavi orožje (kot bi hotel inkorporirati falus). Ko telo pištolo sprejme vase, jo Max mrzlično išče po telesu, vendar je ne more več najti. Šele pozneje se bo trebušna stena znova odprla in izločila orožje, ki se bo v boleči transformaciji z Maxovo roko zraslo v groteskno gmoto.

Z razlago teh dogodkov se gledalec in Max znajdetta v enakem položaju. Interpretacija, po kateri naj bi tehnična aparatura povzročila halucinacije, vodi v zmoto, da ne rečemo norost. Napačna – znanstvena – razlaga je del logike paranoidnega sistema, ki predstavlja Maxov kontraproduktivni poskus, da bi se uprl neustavljivemu razraščanju užitka. Pri čemer sta izguba realnosti in telesne senzacije dve plati iste medalje.

14 Priповed neustavljivo stremi h konsekvenci te paranoidne ekstaze.

S tem ko se Max stilizira v osvoboditelja, ki je odkril medijskotehnično zaroto 'Videodroma', postane hkrati izvršitelj svoje lastne smrtno obsodbe: "Smrt 'Videodromu'! Naj živi novo meso" se glasi paradoksalni poziv k upor. Kajti "naj živi" tega "novega mesa" pomeni ravno njegovo kar najhitrejšo smrt. Za razliko od starega mesa novo ne občuti več ugodja, ampak uživa. "Smrt Videodromu" pomeni samo-udejanjenje organske substance v smislu freudovskega nagona smrti. S tem ko ubije 'Videodrome', Max hkrati eksekutira temelje svoje lastne mentalne eksistence. Cronenberg to mojstrsko uprizori s podvojitvijo Maxovega finalnega samomora. Ko ga nagovarja z druge strani ekrana, vodi Nicky Maxa k realizaciji užitka. Ta imitira njen fiktivni samomor in si pristavi pištolo na sence: enkrat halucinativno in drugič realno. Dvojni samomor je dejansko en sam. Halucinacija in resničnost se spojita v realni smrti, ki sledi simbolični eksekuciji televizorja, iz katerega se razlije grmada trupel. "Novo meso".

VII.

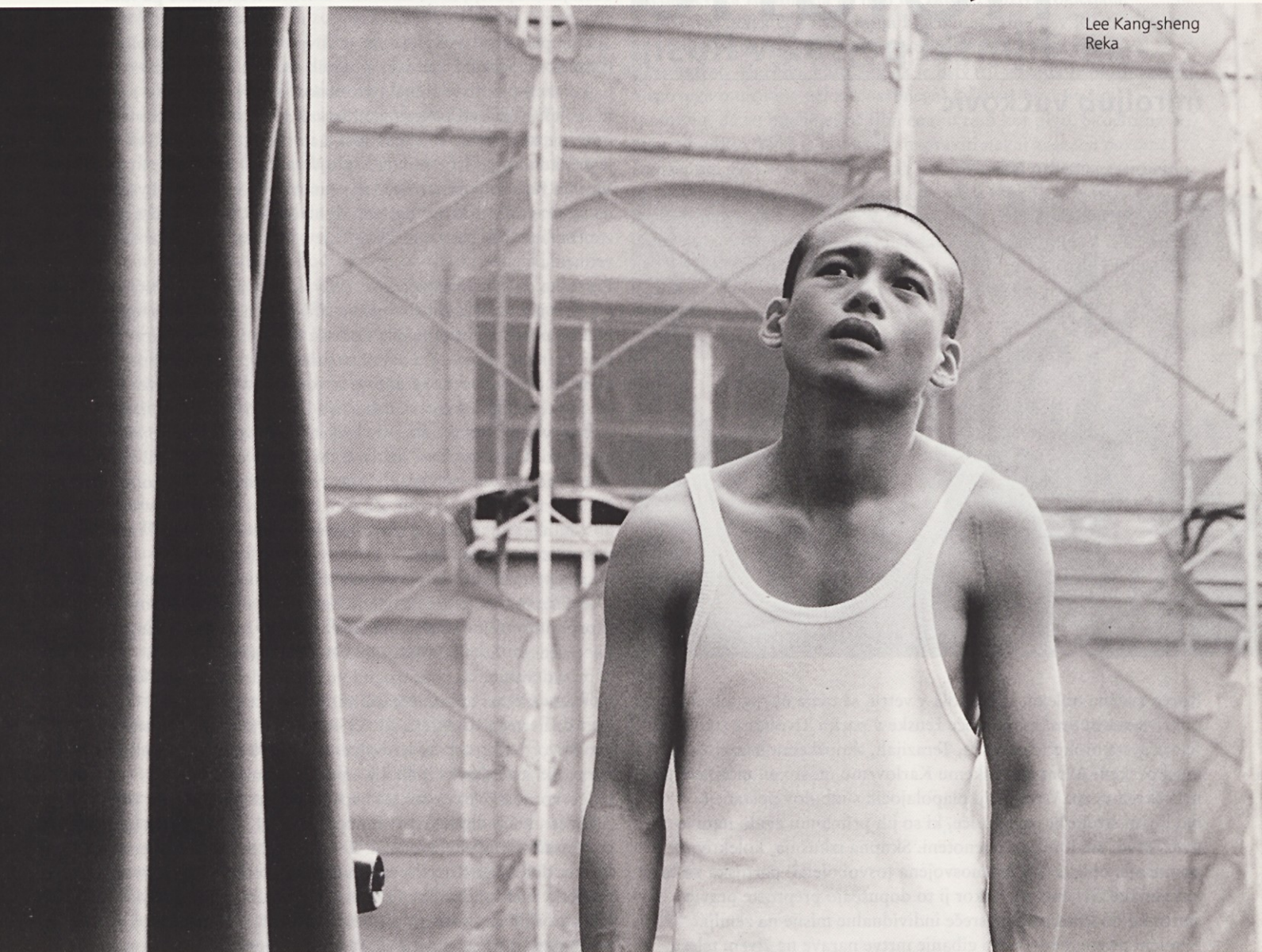
Proti koncu filma *Shivers* medicinska sestra zdravniku pripoveduje svoje sanje: "Roger, včeraj sem imela zelo nenavadne sanje. V njih sem se ljubila s tujcem. Motilo me je le to... da je bil star in je umiral, da je grdo zaudarjal in da se mi je zdel odbijajoč. Toda nato mi je dejal, da je vse erotično, da je vse seksualno, saj veš, kaj mislim. Rekel mi je, da je celo staro meso erotično meso in da je bolezen medsebojna ljubezen dveh tujih si bitij, da je celo umiranje erotični akt. Da je govorjenje seksualno, da je dihanje seksualno. Verjela sem mu in čudovito sva se ljubila." •

Opombe:

- 1 K arhitekturi v Cronenbergovih filmih gl.: Lox Loidolt, "Isolation und Kontrast", v Robnik, D. in Palm, M., *Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filmen von David Cronenberg*, Wien 1998, str. 32-41.
- 2 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, BA, str. 52.
- 3 Jacques Lacan, *Kant s Sodom*, Razpol 5, str. 9.
- 4 David Cronenberg, v Kim Newman, *Nightmare Movies*, Bloomsbury, London 1988, str. 116.
- 5 Jacques Lacan, *Schriften II*, str. 198.
- 6 "Snuff" je naslov nekega B-filma, ki je dosegel komercialni uspeh šele po naknadno razširjenih govoricah, da umor ženske v filmu ni bil igran, ampak resničen. "Snuff" se je tako prijel za pogosto citirani mit, da naj bi bili v tem ali onem filmu (ki se skriva pod polico) dokumentirani resnični umori.
- 7 Jill McGreal, "Interview with David Cronenberg", v BFI Dossier 21 David Cronenberg, BFI Publishing, London 1984, str. 9.

od gruzije do tokija,

Lee Kang-sheng
Reka



od st.petersburga pa do bombaya

land mainland noland

filmski pejosaž v Rusiji

miroljub vučkovič



Rdeča svilena obleka, ki plapola v vetru, se ovija okrog telesa in odkriva *sex appeal* mimoidoče ženske v parku Tivoli, na trgu Bana Jelačića, na otoku Mrgitszeit, Terazijah, skopskemu bazarju, moskovskem Arbatu, praškemu Karlovemu mostu ali morda Trgu nebeškega miru. V recepciji plapolajočih simbolov postanejo naključni srečneži, neme priče, ki so jih primamili zvoki narave (fraz, etud, simfonij...), poenoteni. Skupna izkušnja, kolektivno pomnjenje: obleka kot osamosvojena (osvobojena) partijska zastava kaže znake življenja v kolikor ji to dopuščajo preproste pravice smrtnika do kratkotrajne sreče individualne misije na zemlji. Filmični prizor, nedvomno gibanje mrtve narave na živem telesu, nedavni vsakdan, ovekovečen v nemih mimohodih Bertoluccijevega **Dvajsetega stoletja**, Jancsóvega **Rdečega psalma**, v zvokih ostrih drsalk Makavejevega **WR - Misterija organizma**, zapisan v knjigi *Better Dead Than Red (A nostalgic look at the golden years of Russophobia, red-baiting, and other commie madness)* Michaela Barsonova, je svojevrstno potrdilo enakosti in enotnosti v življenju in smrti telesa komunizma (body in communism). Telesa kot bivališča duše. Je zdaj sploh pravi trenutek, da o tem razmišljamo? Obrabljeni credo o preraščanju kvantitete v kvaliteto je dokončno kronan v zaključni sekvenci Tsai Ming-Liangovega filma **Živela ljubezen** (Vive l'amour, 1994), v ostankih kapitalizma osvobojenega ideologije. Dekle, trgovka, nekoč posrednica v trgovini z nepremičninami, oblečena v črno, na pustem ozemlju iskanja napredka dežele v razvoju, je prvi znak Van Goghovega pogoja, shranjenega v mali zasebni kovček daleč od vsekitajske žalosti

'telesa' mainlanda. Časi revolucije z veliko, malo ali obkroženo črko R so minili (čeprav revolucije še trajajo), vendar brez posledic. Ali bolje, napredka ni na spregled – na ravni dezalienacije, razcveta osebne sreče, potrditve uporabnosti duha in telesa –, noben sistem ga ni dovolj razvil niti ni ustvaril pogojev za morebitno izboljšanje. Znan je tudi očitni vpliv umetnosti na življenje. V sovjetskem filmu, ki danes pripada zgodovini, je celo neposreden. Prizor ženske s cigareto na platnu kinematografa Udarnik v Krasnojarsku bi med graditeljicami komunizma svojčas utegnil izzvati plaz strasti po kajenju. (Zaradi dima bi ne bilo mogoče uzreti stvarnosti!). Če bi režiser v starih časih prikazal slabega policaja, bi to pomenilo, da je žaljiv do sovjetske policije, kar je bilo potrebno preprečiti. Zato so obstajali komiteji, ki so nadzirali umetnost. Istočasno pa tudi življenje.

Tekom perestrojke in glasnosti je sovjetski film izgubil vpliv nad lastnim narodom. Umetnost gibljivih senc na belem (ali vsaj na belkastem) platnu je zbudila pozornost avtorja, njegovih prijateljev in še kakšnega evropskega intelektualca. Zato se Ministrstvo za notranje zadeve niti ni vznemirilo nad silovito brco med noge, ki jo je pripadniku policije zadala **Mala Vera** (Mal'enkaja Vera, 1988) Vasilija Pičula. V času trdega komunizma bi temu sledil vsaj ukaz, da se stražnike oskrbi z zaščitnimi hlačami. Udarec med noge je zaprl vrata vseh nadzornih komitejev, totalitarizem se je znašel 'v vrtincu'.

Praznina duše in družbe (zboru duš), ki je v času glasnosti in perestrojke nastala z usihanjem partijskih nadzornih komitejev, je bila najpogosteje zapolnjena bodisi z ne pretirano nežnim izničevanjem vsega do tedaj obstoječega ali pa z lahko nostalgijo po minulih časih. Pogosto sredstvo in solidno uvrščen izvozni artikel sovjetskega filma v času Gorbačova je bil gnev – kot polizdelek oziroma neposredni odnos do stvarnosti časa peterostrojke in glasnosti. Oleg Kovalov, kritik-cineast, se je tedaj odločil za drugačno pot, za recikliranje prizorov, za filmsko poemo, posvečeno času harmonije hipertrofij. Za film o času vdanosti, brezmejnne vere, absolutnega znamenja enakosti med prednostmi Rodine in usode posameznika.

Okrog petdeset kratkometražnih znanstvenih in en igrani film, v številni izrezano, je predstavljalo operativni material **Vrtov škorpionov** (Sady skorpiona, 1991) Olega Kovalova, filma posvečenega desetletki Hruščovove oblasti (1953-1964). V prizadevanju, da bi se izognil vulgarni "družbeni kritiki", se Kovalov s kvazi dokumentarnimi filmi – brez posnetkov Gagarina, brez dvajsetega Kongresa KP SSSR – ukvarja z vprašanjem škodljivosti alkohola (v katerih enako slabo nastopajo tako zdravniki kot njihovi bolniki), uporabe plinskih mask, blagotvornosti elektrošokov, naporov sovjetske znanosti za rekonstrukcijo dinosavrov (mnogo let pred Spielbergovo genetiko) in vohunov, ki gledajo z neba. Kovalov predstavlja tudi eno usodo, **Primer desetnika Kočetkova** (Slučaj s efetom Kočetkovym, 1955) režiserja Aleksandra Razumnijeva, ustvarjeno v moskovskih laboratorijih za protivohunstvo, v zvezi s katerim je Kovalov na način najboljših Makavejevih in Fischingerjevih filmov sestavljal blage montažne spoje. Kje je potemtakem ideologija? Ali ima danes količkanost možnosti za prisotnost in funkcionalnost (kot ustvarjalno upravičena in delotvorna) v ruskem filmu (in tudi drugje)? Nekoč je med ideologijo in ruskim filmom stal enačaj. Ideologija je bila nekoč najpomembnejše vprašanje ruskega filma. Časi so se spremenili in zdaj je najpomembnejši postal denar, kar pa je navsezadnje znana zgodba oziroma izkušnja, ki je znana povsod po svetu. Ruska kinematografija ni bila pripravljena na takšno vrsto organizacijsko-ekonomsko-družbenih turbulenc. Leta 1995 so bile razmere v ruskem filmu takorekoč alarmantne. Nekdanji sovjetski, sedanjí ruski film, je bil v zelo težkem položaju. Zasebna finančna podpora, zlasti tista iz tujine, je dobesedno poniknila; edini finančni vir je predstavljala država. Slednja ni bila ravno bogata, ker je slabo gospodarila in je imela prioritete drugje, zato se je krog težav, s katerimi je bila soočena filmska umetnost, proizvodnja filmov,

uvrstitev in distribucija, znašel v slepi ulici. Tovrstno stisko bi lahko sprejeli kot posledico pomanjkanja denarja ali kot brezizhodno revščino, po drugi strani pa kot prizadevanje po izboljšanju trenutnega stanja (by pass) z nizkopračunskimi projekti, ne glede na dejstvo, da *low-budget* filmi ne zanimajo vsakega filmskega umetnika v svetu.

Nizkopračunski filmi so kot operativni projekti, ki ne zahtevajo velikih sredstev in za katere se običajno odločajo mladi avtorji, dobrodošli zlasti zaradi tega, ker povzročajo coup de grfce predhodnim mehanizmom, ki jim je sistem, dokler je še obstajal, tako ali drugače odrezal režiserjevo ravnanje. Mladi prihajajo na povsem prazne prostore, imajo popolnoma svobodno izbiro in so absolutno odgovorni za majhen denar, vložen v njihove projekte. Tovrstne težnje šele prihajajo in zorijo. Kaj se bo v bližnji prihodnosti zgodilo s svobodo – tako ustvarjalno kot tisto, ki avtorja obvezuje k preskrbi sredstev – bo jasno v bližnji prihodnosti. Prihod vlaka, omnibus štirih kratkometražnih filmov, ki so jih posneli Vladimir Hotinjenko, Aleksandar Hvan, Dmitrij Meljski, Aleksej Balbanov; dva med njimi sta moskovčana, dva prihajata iz Sankt-Peterburga, dveh kulturnih prestolnic, dveh filmskih šol, kar je znamenje pozitivnih sprememb ruskega filma. *Ujetnik Kavkaza* (Kavkaskij plennik, 1996) Sergeja Bodrova, prva lastovka ruskega politično korektnega filma, ne prekaša filmskega jezika, značilnega za šestdeseta – ne v kontekstu Bodrovovih filmov, ne v ogledalu evropskega avtorskega izraza. Vendar pa je film dobrodošel, ne glede na nominacijo za oskarja. Pojav *Ujetnika Kavkaza* sovпада s filmom *Pred dežjem* (Before the Rain, 1994) Milča Mančevskega, posnetim na drugem koncu sveta.

Oba filma nakazujeta nujnost prisotnosti nekakšnega *active distant observerja* (ne da bi to zvenelo kot združevanje nemogočega), ki spremlja resnice in laži, zato da bi kot umetnik razločil zgodovinsko od nostalgično-sentimentalnega, ter poskušal učinkovati preventivno – vse v nameri, da bi preprečil narcisoidno samozadostnost.

Pojav filma *Revizor*, najnovejše ekranizacije pogosto upodobljene Gogoljeve novele, je manj znak potrditve sodobnega tolmačenja klasikov kot pa potrditve stanja duha in kratkotrajnega spomina neke družbe v razvoju. *Revizor* so brali kot Feydeauja in ga uprizarjali kot vaudeville otopele Gogoljeve kritičnosti ter nezadostne satiričnosti. *Revizor* kot corpo morto ali lupina družbene kritike.

Na srečo niti ustvarjalna ostroumnost niti producenti niso zapustili Otarja Joselianiija. *Brigands* (In vino veritas, 1996), najnovejša vaja v slogu tega gruzijsko-rusko-evropskega avtorja, predstavlja strnjen pogled na pet nespremenjenih stoletij v idiličnem kraljestvu za železno zaveso. Ta kvazi imaginarna zemlja kot generator, svojevrstni perpetuum mobile nezadovoljstva, spletk in ljubosumnosti, je v Joselianijevi interpretaciji videti kot družbeno-politični onesnaževalec Evrope. Brez didaktike in songov, ki bi najbolj nedolžnim, zlorabljenim in neukim približali resnico ter jih spodbudili k protestu. Joseliani s filmom *Brigands* predela Brechta, Dziga Vertova in zgodnjega, materialističnega Jeana-Luca Godarda. Zaznamovanost ali materializem pri Joselianiiju nista osredotočena na preprosto predstavljanje dejstev intelektualne topografije – težav postkomunistične Evrope. Joseliani ne predstavlja, pač pa prikazuje tesnobne procese z živim materialom. V telesu komunizma. Njegov cilj ni v izgradnji antiiluzionistične estetike za medij, ki se po naravi ukvarja z iluzijami; njegov materializem je dialektičen (v galopu), v nasprotju z mehanično preprostim označevanjem pospešenih sprememb.

Ta evropski film, žal, kaj malo pripada gruzijskemu ali ruskemu gledalcu. Od njih je oddaljen s sodobno, popolno inačico železne zaves, prostemu očesu nevidne. Danes v Rusiji zanimanje za ogled filma v kinu ne obstaja. Prevladuje ogled na domovih, na obrabljenih in pomečkanih filmov video kasetah. Svočas so se domači in redki tuji filmi (nekateri uvoženi hiti) v sovjetskih kinematografih vrteli na dvatisočih platnih. Pred dvema letoma so

Resnične laži Jamesa Camerona v Rusiji prikazovali s petdesetimi kopijami hkrati. Padanje proizvodnje nam jasno pokažejo številke: nad 400 filmov v času perestrojke, zatem 200 igranih filmov letno, danes pa v Rusiji v enem letu posnamejo največ 40 igranih filmov. V Rusiji že dlje časa nestrpno pričakujejo napovedane *work in progress* projekte Nikite Mihalkova, Alekseja Germana in Aleksandra Rogoškina. Njihovi filmi javnosti še vedno niso predstavljeni, nikakor ne le zaradi avtorjevih prizadevanj za temeljitostjo, preciznostjo in popolnostjo. Morda gre za vprašanje pomanjkanja denarja (ne izobilja), pogojev produkcije (obskurne zgradbe studijev z nekdanjim dekorjem in fundusom) ali ignoranco lokalnega občinstva, ki nad domačim filmom ne kaže navdušenja. Gledalčevega zanimanja za film ni, zato ni odziva, ogledala, feedbacka. Navada obiskovanja kinematografov je v Rusiji zamrla. Po analizi okoliščin je Kodak zgradil prvi multipleks v Moskvi. Rezultati so očarljivi, kajti Kodak je ustvaril vtis, da je obiskovanje njegovega multikina nekaj posebnega, tako se moskovčani spomnijo, da so imeli nekoč film enako radi kot pivo. Skočiti na pivo ali oditi v kino je pomenilo napraviti nekaj zase, *en passant*. Današnjim gledalcem tako Kodak ponuja nekaj prijetnega, prijetno sprostitve. Kar pa stane in česar si ne more vsakdo privoščiti. Dejstvo pa je, da so v Rusiji časi masovnega obiskovanja kinematografov, za razliko od nekdanjega stanja, minili. O piratstvu niti besede. Prav tako ne o televiziji, največji prikazovalki filmov v Rusiji. Oboje je razumljivo; film potrebuje rešilni pas. •

Brigands
Otar Iosseliani

oni spremljajo proces pojavljanja duše v človeku

štirje pogovori na isto temo

Nekoč je bila ideologija najpomembnejše vprašanje ruskega filma. Časi so se spremenili: danes je to postal denar, za kar navsezadnje ve cel svet. Ruski film ni bil pripravljen na tovrstne težave. Entuziazmu in vzponu produkcije v obdobju peterostrojk in glasnosti so leta 1995 sledile tako rekoč alarmantne razmere – nekdanji sovjetski, današnji ruski film, ki ga je zastopalo vsega štirideset filmov, je bil na robu propada. Dodatna – zasebna finančna podpora je poniknila, ostale so samo še državne subvencije. Ker država ni bila ravno bogata, si je težave, s katerimi se je spopadal ruski film, mogoče razlagati tako s finančno bedo ruske kinematografije kot s potrebo, da se praznina zapolni s tako imenovanimi nizkoproračunskimi projekti, za katere bi težko rekli, da predstavljajo namen in smisel dela ter obstoja filmskega ustvarjalca. Takšni nizko proračunski filmi so bili namenjeni predvsem mladim, tistim, ki prihajajo. Mladi ustvarjalci v Rusiji danes stopajo na popolnoma prazen prostor, izbirajo lahko povsem svobodno in so absolutno odgovorni za tiste majhne vsote, ki so vložene v njihove projekte. Oni ustvarjajo novo vzdušje ruskega filma. Njihova namera je sveže vsejana in zdi se, da šele začenja zoreti. Režiserji, ki jih predstavljamo, so dejavni na najmanj dveh ravneh: geografsko vzeto – med dvema deželama, ki obstajata (ali sta obstajali) v dveh epohah, in časovno vzeto – vsaj v dveh obdobjih.

Georgij Šengelaja med Moskvo in Tbilisijem, Pavel Lungin na relaciji med Rusijo in Francijo, Sergej Bodrov med Rusijo in Ameriko, Oleg Kovalov v Leningradu in Sankt Petersburgu, stalno med kinoteko in stvarnostjo.

Soočeni z velikanskimi namerami snemajo filme, ki vzbujajo radovednost.

georgij šengelaja

Mednarodno in lokalno se v vašem filmu prepleta na več ravneh. Orfejeva smrt je gruzijski film, čeprav je šlo za koprodukcijo z Rusijo. Zato je bil film na Odprtem filmskem festivalu v Sočiju prikazan v programu ruskih filmov.

Nacionalno vprašanje je danes v Gruziji zelo pereče. V mojem filmu nastopa lik Ilije Čevčevadzeja, patriarha gruzijske kulture, književnosti, naše kulture. Ruskemu občinstvu iz Zimskega dvorca sem bil prisiljen povedati, kdo je ta človek, ker je zelo pomembno, da gledalec spozna, za kaj gre. Junaki mojega filma zastopajo dve stališči: eni so nacionalisti, drugi kozmopoliti in internacionalisti. Zavedam se, da ima beseda internacionalist slabo preteklost. Navadili smo se jo sprejemati v socialističnem kontekstu. Poleg tega pa je internacionalizem dobra zadeva.

Je danes težje posneti dober film ali film, ki ima lahko – ki ima vpliv?

Danes je težko govoriti o vlogi filma tako v Rusiji kot v Gruziji. Zdaj so čudni časi. Dokler je obstajala cenzura, kakorkoli paradoksalno se to sliši, je lahko vzporedno obstajal tudi resen film, kar pomeni, da smo delali nekaj proti cenzuri. Trženje umetnosti je zaenkrat na nizki ravni. Če si režiser sam ne zastavi določene ravni nalog, družba od njega ničesar ne pričakuje. Še manj trg. Televizija kot masovna kultura je, v najboljšem primeru, zabava. Vsega, kar vem, česar me je učil Dovženko, ali tistega, o čemer sem se pogovarjal z Joselijanijem, Tarkovskim, Končalovskim, sedaj nihče ne potrebuje. Tistega, kar smo morali vedeti mi, da smo lahko zrežirali povprečen film, danes ni treba vedeti. Je celo nepotrebno.

Zakaj, kje bi lahko iskali vzroke?

Po eni strani je vzrok v denarju – ker smo bili iz časa Sovjetske zveze vajeni, da nas financira država. To je bilo ugodno, celo utopično – da umetnika angažira država. Denar, ki ga za nastajanje filmov danes primankuje, je torej en razlog, drugi pa je v mojem spoznanju, da danes ni več povpraševanja po visoki umetnosti, da se nikomur več ne zdi potrebna. Prej so vsi – šole, fakultete, družba – zahtevali informativno umetnost, ki nam nekaj prikazuje, nas uči. Ko so nas pripravljali na režiserski poklic, so nas učili vsega – na primer tega, kaj se je dogajalo v devetnajstem stoletju. Če sem hotel posneti dober film, sem moral poznati Tolstoja, Dostojevskega, Čehova, zdaj pa tega nihče več ne potrebuje. To je danes nepotrebno zapravljanje energije.

Povedali ste, da ste motiv za film našli pri Hermannu Hesseju in Vladimiru Nabokovu. Je tudi to izraz internacionalizma?

Vsebina filma *Orfejeva smrt* je vzeta iz romana *Stepni volk*. V romanu je prisoten podoben problem; v mislih imam čas, ko sta se v Nemčiji Hesse in Thomas Mann dvignila zoper nacionalizem, v bistvu proti fašizmu. To sta storila na več načinov. Thomas Mann je postal aktiven, Hesse se je umaknil. Sam sem, preprosto, uporabil to snov. Toliko o tem. Prej ste me vprašali za metulje. V filmu je veliko citatov iz Nabokova. Citiram tako filme Ingmarja Bergmana kot tudi nordijske sage. Pomembno se mi je zdelo sporočilo današnji gruzijski družbi, da poleg njene kulture obstaja tudi svetovna kultura. Zato ti citati. Film sem posnel zaradi Gruzije. Film doživlja Gruzijo zelo boleče, boleče v pozitivnem smislu. Prizadeva si jo ozdraviti. Danes v vseh malih republikah razmišljajo podobno: naša umetnost je boljša, naša književnost je boljša. Res je, da je gruzijska zgodovina zabležila veliko književnikov, vendar so ti odšli v Peterburg, v Evropo. Zapiranje je jalov posel, lasten provincializmu in nacionalizmu.



pavel lungin

Besede Ljubim te, ubijam te, svojčas povezane z nekaterimi pojavi na 'dekadentnem zahodu', so dobile po tistem, ko sem se soočil z vašim najnovejšim filmom, povsem drugačen zven in okus.

Življenje v rdečem je film, ki se nanaša na današnje stanje v Rusiji. Tukaj v Sočiju, med Vseruskim filmskim festivalom in v času sočijskega mednarodnega festivala, smo v hotelu, kjer smo nastanjeni, obkroženi z miličniki, čuvaji in kriminalci. To je svet, v katerem se normalno življenje meša s kriminalom. Svet, v katerem je surovost nekaj najbolj vsakdanjega, kot prah ali dež. Surovost predstavlja ozadje našega življenja. Istočasno pa sem začuden in hkrati navdušen nad tem, da ljudje živijo, kot da se okrog njih ne bi nič dogajalo, želijo ljubiti in se medsebojno spoštovati. Danes te obglavim, a imej me rad in me spoštuj, ker te imam tudi sam rad. Skozi film *Življenje v rdečem* sem poskušal izraziti tajanstveni fenomen tega dobrega, prijaznega, na slovanski način toplega in monstrozno neusmiljenega kriminala. Zato se smejim, ker je nemogoče, da se temu ne bi smejali.

Gogolj je bil prvi, ki je v *Mrtvih dušah* spoznal bistvo ruskega kapitalizma. Čičikov prodaja mrtve duše. Takšen ruski kapitalizem je prisoten tudi pri meni; v mojem filmu prodajajo neobstoječe tovarne. Vse v tem svetu je prevara, fikcija. Predsednik kampanje ni predsednik, ampak naključni Francoz, brez tovarne, brez česarkoli. Vsi se nekaj grejo, denar se obrača. Vsi se imajo radi in vsi se med seboj pobijajo. Nisem vedel, kako bi to izrazil. Začel sem se smejati, ker o nečem takem nisem mogel resno govoriti.

Luna park
Pavel Lungin

Pred desetimi leti ste se 's presenetljivim, smelim, pogumnim filmom' Sovjetska zveza v dobi Gorbačova triumfalno pojavili v Cannesu. Kaj se je po vašem mnenju v minulih desetih letih v Rusiji spremenilo – odkar veljajo 'nova pravila igre'?

V minulih desetih letih se Rusija Evropi ni približala, ampak se je od nje oddaljila. Novo svobodo je razumela kot možnost, da se od Evrope oddalji ter zavrže vse kulturne okvire in norme. Zahod jo potrebuje le kot oskrbovalca s tehnologijo, ki ni najverjetneje potrebna nikomur, vendar jo Rusija potrebuje kot dokaz za prisotnost elementov sodobnega in zahodnega sveta. Občutek imam, da zanimanje za Rusijo v tem smislu upada. Rusija je postala nerazvita dežela in ne vzbuja več tiste pozornosti, ki ji je pripadala v skladu z nekdanjim statusom. Zato je danes tukaj težje priti do denarja za snemanje filmov. Tukaj ne znam priti do denarja. Ne znam se pogovarjati s temi razbojniki, bankirji, ne znam jih šarmirati, da bi od njih dobil denar. Preprosteje se mi zdi, da najdem producenta v Franciji, kjer imam določeno avtoriteto in kjer sem deležen spoštovanja. Težko je živeti razpet med dvema deželama, dvema svetovoma. Ta razdvojenost neprestano pritiska name.

oleg kovalov

Vaši filmi so pretežno narejeni iz surovega materiala (*found footage*). Ali gre pri tem za izraz specifičnega oboževanja senc tistih, ki so nekoč živeli? Je to morda ljubezen ali erotika?

Eros je povsod. Sem pristaš Eizensteinove teorije, da mora biti film del narave. Ko so Eizensteina vprašali, zakaj je film *Oklepnica Potemkin* doživel uspeh povsod po svetu, je pojasnil, da je film narekoval prvobitni bioritem. Film je bil del narave. Ko montiram film, si prizadevam za iracionalno montažo, ki bi se ujemala z ritmom utripa – ne moškega, ampak ženskega. Ko z videokamero snemam dečka, kako teče po poti, so njegovi gibi izrazito preudarni, medtem ko deklica med tekom izvede veliko odvečnih gibov, ki ustvarjajo lepoto njene hoje in teka. Zdi se mi, da mora v zanimivem filmu obstajati iracionalna montaža. Tako je film bliže naravi. Filmi, ki so del narave, so večni. Eizensteinovi filmi so večni, ker je v njih, skozi samo strukturo filma, izražena vizija narave, in ker je v njih izražena močna vizija neopredeljivega, strahovitega in čudežnega načela, ki to naravo uničuje. To je večni konflikt civilizacije. Zdi se mi, da dlje, ko bomo o tem razmišljali, bolj bodo naši filmi zanimivi.

Pomankljivost ruskega filma je v tem, da si življenje prizadeva razumeti s pomočjo logike, s pomočjo nekih socialnih dimenzij. Meni pa se zdi, da neko iracionalno načelo, po katerem bi razumeli življenje bolje od logičnih shem, ne obstaja. In seveda erotika kot velika moč, ki je ruski film še ni posvojil; za to je, delno, kriva nacionalna tradicija, ker je Rusija dežela velikih idej in je do telesa vselej imela omalovažujoč odnos. Telo je bilo nekaj nizkega, žaljivega, nevrednega pozornosti, grešnega. Kar je, pretežno, osiromašilo umetnost.

Zakaj so filmi bogata ogledala preteklosti?

Moj življenjski cilj je ustvariti sliko dvajsetega stoletja. Posnel sem štiri filme... Če se bodo

kronološko razvrstili, bo to dvajseto stoletje, kot ga vidim sam. Tja se bo uvrstilo tudi poglavje o sodobnosti, ki ga imam namen kmalu posneti. To bo velik igrani film o sodobnosti. Zakaj se dotika preteklosti? Prvič, nisem snemal filma o Veri Halodni, niti ne o Eizensteinu ali o Hruščovu. Skušam snemati filme, ki skozi preteklost govorijo o sodobnosti. Nimamo zgodovinskega spomina, mi pozabljamo. Želim spomniti in pokazati, da se povsod pojavljajo enaki problemi; treba se je samo spomniti preteklosti, da ne bi ponavljali napak. Če so bili moji filmi opaženi, se je to zgodilo samo zato, ker so ljudje začutili, da se v njih govori o sedanjosti. Menim, da je umetniški pristop prepričljivejši, če ni neposreden, pač pa posreden. Prvo, kar mi pride na misel, je Brechtov pristop. Pri njem teče beseda o trustu cvetače, o čikaških gangsterjih, vendar vsaka razumna oseba dojame, da gre za Hitlerja in njegovo tolpo. Brecht bi lahko napisal tekst o Hitlerju. Piše se leto 1941, Brecht živi v Ameriki... Tudi če bi to napisal, bi vsi razumeli, za kaj gre. Vendar je umetniško učinkoviteje povedati zgodbo o družbenih odpadnikih, ki postajajo, kot tolpa gangsterjev, gospodarji taiste družbe. Če bi omenil Hitlerja, Goebbelsa in ostale, delo ne bi imelo umetniške vrednosti. Ko je Eizenstein posnel Ivana Groznega, je bilo jasno, da je to film o Stalinu in njegovih pristaših. Sodobniki so to razumeli. Če bi posnel film o Stalinu, bi bil slabši. O nečem aktualnem je v umetnosti iz nekega nepojasnjenega razloga učinkoviteje govoriti skozi nekaj drugega. Lik dobi širši pomen in film postane bolj zanimiv, ker se polje primerjav razširi. Imel sem veliko možnosti, da bi se izrazil neposredno, a mi je bilo veliko bolj všeč ubrati stransko pot. To se mi zdi bolj impresivno.

Vaši filmi so tudi rezervati resničnih svetov?

Pri filmu se mi zdi zelo pomembno ustvarjati svoj svet – da režiser ustvarja svet, kakršnega pred njim ni bilo. V tem pogledu sta se, po mojem mnenju, pojavili samo dve figuri, ki ustvarjata svoje svetove. To je, najprej, Aleksander Sokurov. Velik del njegove ustvarjalnosti mi ni blizu, vendar je on ustvaril lasten svet; tega ni mogoče spregledati, saj ta svet obstaja. In genialni režiser Jevgenij Jušev, ki je, če ga v Rusiji še tako preklinjamo, prav tako ustvaril svoj svet. To pa je nekaj zanimivega, saj režiserjeva umetnost obstaja v sposobnosti ustvarjanja lastnih svetov.

Ubežnik s Kavkaza
Sergej Bodrov



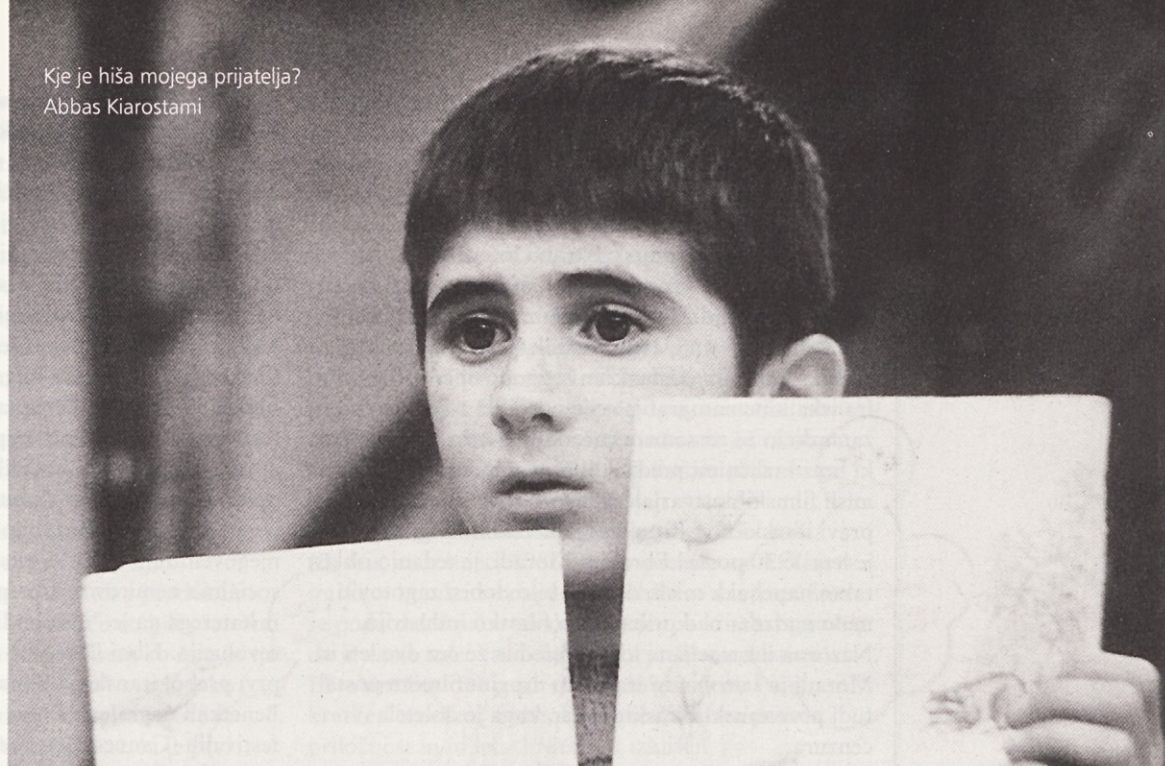
sergej bodrov

Ste s filmom Ubežnik s Kavkaza želeli obuditi spomin na vaše slavne literarne predhodnike ali pa ste želeli znano temo predstaviti v obliki moderne, današnjemu bralcu lahko berljive poučne basni?

Na temo Rusov na Kavkazu so pisali naši največji pisatelji – tako Lermontov in Puškin kot Tolstoj. Zgodba filma *Ubežnik s Kavkaza* je stara sto let. Hoteli smo posneti svojo inačico, ker ne želimo povedati, da smo si vse skupaj izmislili danes. Zato se film opira na misli in situacije iz Tolstojeve povesti *Ubežnik s Kavkaza*. Zanimivo se mi je zdelo napraviti sodobno povest. Ko smo pred dvema letoma začeli obdelovati scenarij, bi film lahko posneli v Jugoslaviji, Indiji ali v Mehiki, a smo se ga vendarle odločili posneti doma. Zelo lahko je začeti vojno, težko pa jo je končati. Tega ljudje nikakor ne znajo doumeti. Tako kot pred stotimi leti, je tudi danes zelo lahko ubiti človeka. Veliko težje ga je vzljubiti, se ga usmiliti, mu pomagati v stiski. Misli so preproste, a zelo aktualne.

Bi danes naslov filma 'Svoboda je raj' lahko spremenili v 'Raj je svoboda'?

V naslovu filma *Svoboda je raj* je veliko ironije, ker so to besede, ki so jih ruski zaporniki pisali po zidovih. Zdi se mi, da so se takrat potihem celo smejali. Nisem razmišljal o spremembi besednega reda, bolj mi je všeč ta blaga ironija. Začel sem kot pripovedovalec. Napisal sem nekaj humorističnih zgodb, nekatere so bile objavljene tudi v beograjskem časopisju. Mislim, da humor pomaga. Ko sem snemal *Ubežnika s Kavkaza*, sem računal prav na humor – vedel sem, da mora biti v filmu, zato sem zelo vesel, ker se gledalci tudi smejejo. Nisem si želel posneti težkega filma. Že vsakdan je dovolj težak. Tudi v vojni, v neposredni bližini smrti, se ljudje šalijo in smejejo. •



filmi iz irana, prvi poskus

vlado škafar

Otroku nekaj šine v glavo, nečesa si močno zaželi in v hipu je njegova želja velika kot vse življenje. Lahko si zaželi zlato ribico, ogled nogometne tekme, elegantno oblačilo, ali kaj tako velikega, kot je vrnitev očeta iz Šahove ječe, ali kaj tako majhnega, kot je prečkanje ulice, po kateri se sprehaja (v otrokovi predstavi nevaren) pes. In tako kot ta pes, se na pot otrokovi želji ali nuji postavi kakšna druga peripetija, ki se zdi čisto običajna, vsakdanja, banalna... zgolj manjša nevšečnost, ki pa v otrokovih očeh in potem v srcu zraste v nepremostljivo oviro, za katero ni videti rešitve, ali pa je videti le neskončno množenje rešitev. Toda otrok, obupan nad pretežno uganko, izgubljen sredi neprehojenega in velikega sveta, ustrašen od avtoritete, ki mu jo je vcepila vzgoja, pritisnjen od neusmiljenega teka časa, mora v boj s svojimi prvimi mlini na veter, sicer se bo življenje nehalo kar tu, daleč od maminih rok in Alahovega naročja.

Tako (malo karikirano in popesnjeno) zgleda rdeča nit sinopsisov oz. zgodb večine iranskih filmov, ki so v zadnjih desetih letih vse pogosteje polnili programe filmskih festivalov po svetu in z njih vse pogosteje nosili domov vse bolj odmevne nagrade. Kljub temu, da je iranski film v Evropi še vedno v precejšnji meri sinonim za filme z otroškimi junaki, ki so bolj kot otrokom namenjeni odraslim, pa to še zdaleč ne odraža stanja stvari v iranski kinematografiji, niti ne pomeni dominante v tekoči iranski filmski produkciji. Ta vtis je bolj produkt pogleda same Evrope, ki je bila doslej povečini pripravljena sprejeti in slaviti zgolj tovrstne iranske mojstrovine in je bržčas tudi zaradi prislovične politične previdnosti in prestrašenosti spregledovala filme z aktualno tematiko, čeprav je res, da nenavadna številčnost "otroških" filmov kaže na specifično situacijo, ki najbrž izvira iz domačega družbenega konteksta (kritiko družbe in prikaz iranske stvarnosti je lažje spraviti mimo cenzure prek otroškega pogleda in časovne distance) in je hkrati pogojena s položajem filmske produkcije v Iranu (leta

1969 je pri Inštitutu za intelektualni razvoj otrok in mladine v Kanunu začel delovati filmski oddelek, pri katerem so svojo filmsko pot začeli – in večinoma tudi nadaljevali – skoraj vsi najpomembnejši režiserji t.i. srednje generacije, saj je bil to tako rekoč edini azil za nemoteno avtorsko filmsko ustvarjanje v takratnem Iranu).

Nekateri "specializirani" filmski festivali (v Evropi zlasti Pesaro in Locarno) so se v začetku devetdesetih let fenomena iranske kinematografije začeli lotevati bolj kompleksno, s širšimi in bolj poglobljenimi pregledi sodobnega iranskega filma ter občasnimi pogledi v še ne tako daljno preteklost konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, ko se je tudi v Iranu začel rojevati novi val. Ti pregledi so po eni strani potrdili nenavadno pogosto navzočnost otrok v glavnih vlogah, obenem pa razprli tematsko bogat horizont iranskega filma, ki uspeva kljub ideološki indoktrinaciji in cenzuri; včasih se zdi (kot je veljalo v bivših socialističnih državah), da do neke mere uspeva prav zaradi takšnega položaja. Hkrati je treba dodati, da tudi iranski umetniki in intelektualci iransko stvarnost (vključno z ideološko indoktrinacijo in patriarhalno tradicijo) doživljajo bistveno drugače, kot jo (večinoma prek medijskih podob) doživlja Zahod. Abbas Kiarostami, na primer, pogosto pravi, da ga podobe Irana, ki si jih na svojih popotovanjih ogleduje prek zahodnih, zlasti ameriških, televizijskih medijev, vsakič dobesedno prestrašijo in šokirajo, saj iranska stvarnost doma ne izgleda niti približno tako in hkrati zagotavlja, da je le-ta bistveno bližje podobam, ki jih prinašajo iranski filmi. Kakorkoli, Iran je v devetdesetih (vsaj na filmskih festivalih, tudi tistih največjih) postal tako rekoč blagovna znamka za dober film. Pripovedna moč, ter izredno domišljeno uporabljane formalnih postopkov in naravno preigravanje filmskih dispozitivov se v stiku z bogato tradicijo perzijske kulture in pripovedovanja v podobah ter za zahodno oko v



mногоčem nadrealno ali "neorealistično" stvarnostjo (za katero se včasih zdi, kot da sploh ne potrebuje montaže) pogosto oblikuje v dragulj, ki ga ni več potrebno brusiti.

Kratek oris "booma" iranske kinematografije – v prihodnje se ga bomo v Ekranu lotevali bolj natančno (se поблиže seznanili s posameznimi avtorji) in mu pozorneje sledili, saj se je za iranski film navdušil celo sam glavni urednik – je najbrž treba začeti s kakšnim odstavkom iz zgodovine:

Iranska kinematografija se je porodila z veliko zamudo in že na samem začetku naletela na fenomen, ki bo z različnimi predznaki previdno vodil roke in misli filmskih ustvarjalcev vse do današnjega dne. Prvi pravi iranski film (torej dolgometražni in igrani), ki ga je leta 1930 posnel Ebrahim Moradi, je tedanjemu oblast takoj napeljal k misli, da bi si bilo dobro zagotoviti malo nadzora nad prihajajočo filmsko industrijo. Nazorna ilustracija te ideje je sledila že čez dve leti in Moradi je s svojim in iranskim drugim filmom postal tudi prvi iranski filmski režiser, ki ga je doletela cenzura.

Ekonomski in politični situaciji pod šahovo diktaturo nista nudili najboljših možnosti za razvoj tako kompleksnega tkiva, kot je filmska umetnost. Tudi po drugi svetovni vojni je bil vsak poskus vnašanja socialno angažiranih tem podvržen strogi cenzuri in to je bilo edino, s čimer se je državi dalo ukvarjati, saj je bila iranska kinematografija sicer prepuščena sama sebi – do šestdesetih let ni bilo v Iranu nobenega zakona o kinematografiji niti kakršnih koli poskusov sistemskega reševanja vprašanj domače kinematografije. Z današnjega vidika se zdi razvoj iranske kinematografije, ki je v začetku šestdesetih let praktično še ni bilo, danes pa nekaterim že velja za najmočnejšo kinematografijo v devetdesetih letih (po številu kvalitetnih filmov ter bogatemu filmskega jezika in pripovednih "tehnik"), kot pravi čudež, ki ga je praktično nemogoče razložiti, navkljub izredni tradiciji (staro)perzijske kulture in umetnosti.

V šestdesetih letih so vzniknile prve napovedi razcveta iranskega filma. Leta 1962 je največja iranska pesnica Forud Farokhzad posnela svoj edini film, enaindvajsetminutno poetično "studijo" o koloniji gobavcev v Tabrizu *Khaneh siah ast* (Dom je temen). Dokumentarno poetičen pogled na ljudi, ki so obsojeni na življenje s težko in mučno boleznijo je obenem oda veri v življenje. Ta droben film je vzpodbudil številne iranske ustvarjalce in sredi šestdesetih let se začnejo pojavljati številni zanimivi filmi s pretežno zgodovinskimi in ruralnimi temami, v katerih se prepletata resničnost in mitološki motivi. Pa tudi prvi poskusi oblikovanja temeljev za nekomercialno produkcijo, denimo tisti iz leta 1966, ko so televizija, radio in Ministrstvo za kulturo združili moči in začeli financirati proizvodnjo filmov ter obenem organizirati prve filmske festivale. K premikom v iranskem filmu je posredno pripomogla tudi nekoliko omehčana politična situacija, saj je konec šestdesetih vladajoči režim dovolil predvajanje filmov z blagimi socialno kritičnimi temami, še vedno pa je bilo najstrožje prepovedano prikazovanje revščine, zato so se v bunkerju za nekaj let znašli številni filmi najpomembnejših iranskih avtorjev. Takšna usoda je spremljala in sooblikovala tudi začetek filmske poti enega največjih iranskih režiserjev

Dariusha Mehrjuja, ki je skupaj z Massudom Kimiavijem začetnik iranskega novega vala, čeprav bi bolj ustrezala oznaka prvi val, saj je šlo za prvi resničen odmik od komercialnega filma. Obenem sta močno vplivala na prihajajočo generacijo iranskih režiserjev, ki je dala nekaj izjemnih avtorjev ne le v iranski kinematografiji, marveč tudi v svetovnem merilu (Naderi, Kiarostami, Beyzaie, Foruzeš).

Mehrjujev film *Krava* iz leta 1968, ki ga je domača filmska kritika hvalila in ga je leta 1971 združenje filmskih kritikov v Benetkah izbralo za najboljši film festivala, je bil v Iranu prepovedan. Šele ko so ga opremili z uvodnim besedilom, ki je dogajanje v filmu postavil štirideset let v preteklost, so ga lahko začeli javno predvajati. Podobno se je godilo tudi njegovemu filmu *Kolo*; eksplicitni prikazi revščine in socialnih nemirov so film peljali naravnost v bunker iz katerega ga je "osvobodila" šele islamska revolucija. Filmi Dariusha Mehrjuja pomenijo tudi prvi preboj iranskega filma na Zahod. Poleg v Benetkah nagrajene *Krave* se je po evropskih festivalih (Cannes, Benetke, London) zelo uspešno potepal tudi njegov film *Poštar* (1972).

Še nekaj je botrovalo vzniku generacije iranskega novega vala in ga obenem tudi tematsko močno zaznamovalo: leta 1969 je direktor Inštituta za intelektualni razvoj otrok in mladine (ustanovljen l. 1965) pozval Abbasa Kiarostamija, ki je dotlej snemal le propagandne filme, da skupaj postavita na noge filmski oddelek. Kiarostami je v produkciji Inštituta posnel svoj prvi kratkometražni film *Nan va kuche* (Kruh in ulica, 1970), desetminutno mojstrovino, ki je vsebovala vse elemente, po katerih slovi iranski "otroški film" (minimalno situacijo, peripetijo, suspenz, negotovost in strah, ki navidez banalne življenjske situacije spremenita v resnične *thrillerje*, mojstrske komične vložke, sočustvovanje z junakom, domišljen srečen konec ter izjemna "uporaba" neprofesionalnih igralcev). Inštitutu so se kmalu pridružili mnogi režiserji najmlajše generacije, saj jim je bilo tu omogočeno razmeroma svobodno ustvarjanje znotraj osnovnega koncepta filmov za otroke. Začeli so s krajšimi, propedevtičnimi filmi, med katerimi mnogi še danes veljajo za največje dosežke otroškega ali mladinskega filma s poučno vsebino v svetovnem merilu. V njih ni moraliziranja ali celo ideologiziranja, ni vsiljivega poučevanja in ni enoznačnih odgovorov ali rešitev, ni receptov. Ti filmi so življenjske uganke, v katerih za vsakim zasilnim odgovorom tiči novo vprašanje in v tem je vsa njihova poučnost. Od vsega začetka so bili vsaj toliko kot otrokom namenjeni tudi odraslim.

Razlogov za tako pogosto postavljanje otroka v središče filmske pripovedi je več. Eden je gotovo političen, tesno povezan s problemom cenzure: v filme o otroških težavah in strahovih se je najlažje in tudi najlepše, najbolj poetično, tako rekoč brez odrekanj oziroma avtocenzure, spravilo teme iz iranske družbene stvarnosti – revščina, patriarhalnost in avtoritarnost družbe ter iz tega izhajajoč položaj žensk in otrok, modernizacija življenja in vztrajnost tradicije, privilegiranost vladajoče elite in posameznih slojev družbe... – ne samo metaforično, ampak tudi s čisto konkretnimi prikazi. Drugi je s prvim na nek način povezan in izvira iz zelo specifičnega položaja otrok v iranski družbi: pritiski, ki jih na otroke izvajajo v družinah (zlasti očetje), pa tudi družba z za

naše pojmovanje skoraj nehumanim (vendar na zelo visokih profesionalnih in etičnih temeljih osnovanim) sistemom izobraževanja, otrokovo življenje kmalu spremenita v izčrpujoč *thriller*, ki mu ni videti konca. Ljudje brez izobrazbe so namreč v Iranu skoraj zanesljivo obsojeni na životarjenje. Dovolj zgovorna bo sledeča anekdota: Ko je v težave v šoli zašel Kiarostamijev sin, je slednjega problem tako obsedel, da je opustil načrtovan filmski projekt in se s kamero lotil sinovega problema. Navidez dokumentarna navzočnost kamere v šoli je odkrila zelo stroge, celo krute propedeutične metode s katerimi poskušajo v iranskem šolstvu otrokom čimprej vcepiti občutek osebne odgovornosti. Obenem ta anekdota zgovorno pričča tudi o tesni povezanosti iranskega filma in njegovih ustvarjalcev z življenjem okoli njih.

V okviru Inštituta so kmalu začeli tudi s produkcijo pravih celovečernih filmov. V središču so bili pretežno še vedno otroci, toda posamezni režiserji so sem in tja posegli tudi po tematikah "odraslega" sveta, tako intimnih kot socialnih. Zastavonoša porajajoče se generacije je kmalu postal Amir Naderi, ki je prvi ponesel v svet slavo iranskega filma. S svojim drugim celovečercem *Tangna* (Slepa ulica, 1973), ki je nekakšna iranska različica Godardovega *Do zadnjega diha*, se je Naderi odmaknil od "otroškega" filma in v prvi plan postavil obsesijo nesojene ljubezni mladega para, ki v patriarhalni družbi, prežeti z nasiljem in maščevanjem, nima možnosti in ju lahko v miru združi samo smrt. Tako tematsko kot formalno film deluje nenavadno moderno, skrajno naturalistično, brutalno in je pomenil šok celo za iransko cenzuro. Podobno kot večina njegovih filmov je moral na primeren trenutek počakati v bunkerju, čeprav Naderi ne velja za političnega režiserja. Po avanturi z *Tangno* se je vrnil k "otroški" tematiki in posnel niz klasičnih filmov tega najplodnejšega filmskega "žanra" v Iranu, izhajajoč predvsem iz lastnega otroštva, ko je moral zgodaj zapustiti šolo in se sam znajti na ulici. Obenem se je zavedel pomena izobrazbe, zato je ves prosti čas namenjal pridobivanju znanja in učenju različnih spretnosti. Za Naderija je poleg vnašanja številnih avtobiografskih elementov značilna predvsem izjemna vizualizacija ter neuničljiv optimizem in neuklonljiva življenjska moč, ki veje iz njegovih malih junakov. Ti znajo trmasto vztrajati pri svoji želji, a se ji tudi odpovedati, kadar vztrajanje ni nuno potrebno ali celo škoduje. Naderi živi v ZDA, kot politični emigrant.

Pri Inštitutu sta svoja filmska opusa zasnovala še dva pomebna režiserja iranskega novega vala, Bahram Beyzaie in Ebrahim Foruzeš. Oba sta začela s kratkimi filmi, le da je Beyzaie dokaj kmalu dobil priložnost za celovečerec, Foruzeš pa je moral na svoj pravi filmski krst čakati skoraj dvajset let. Beyzaiejev opus zaznamuje neverjetno širok tematski sklop v katerem se še najpogosteje pojavlja motiv kljubovalne ženske, ki je za svojo željo ali pravico pripravljena tudi na največjo žrtev. V Beyzaiejevih prikazih iranske družbe je ženska tista, na kateri sloni tako družinsko kot družbeno življenje. Ne gre sicer za popolno tematsko novost v iranskem filmu, saj so odmevi takšnih pogledov prisotni v mnogih "otroških" filmih, toda pri Beyzaieju je tema prvič postavljena v ospredje – za nosilko filmskega dogajanja. Pri tem se ni izogibal niti tako kontroverznih in prepovedanih tem, kot je prešuštvo ali vdajanje prostituciji, kot edinem

izhodu iz patriarhalnega oklepa družine. Filmsko dogajanje je pogosto postavljalo v sodbno urbano okolje, kar do tedaj, vsaj v t.i. avtorskem filmu, tudi ni bila pogosta praksa. V osemdesetih letih v podlago svojih filmskih pripovedi pogosto vključuje odmeve iransko-iraške vojne, ki je zaznamovala dobršen del iranske kinematografije osemdesetih let. Ker so bili vojni filmi možni samo kot apologije in panegiriki iranskemu vojaškemu odporu, je vojna tematika prišla v ospredje samo pri militantnem komercialnem filmu, v avtorskem filmu pa je pogosto ostala (vsaj navidez) v ozadju in je v ospredje (v smislu realizma ali družbeno-politične kritike) prihajala prek druge roke – prek (navidez) univerzalnih metafor.

V Beyzaiejevem filmu *Bashu, gharibeh kouchak* (Bashu, mali tujec, 1986) je v ospredju otrok, ki je v iraškem bombnem napadu izgubil vso družino. Sam se poda daleč na sever dežele, kjer pa kmalu ugotovi, da je zanje tujec (tudi njihovega jezika ne razume). Ebrahim Foruzeš je torej zelo dolgo snemal samo kratke "otroške" filme. Dolgo je čakal na pravo priložnost in jo leta 1986 (kot izkušen sedeminštiredesetletnik) videl v scenariju Abbasa Kiarostamija, po katerem je posnel film *Kelid* (Ključ), značilno kiarostamijevsko otroško miniaturo, polno tankočutnih detajlov, iz katerih so sestavljena središča otroških svetov. Tudi zanj je značilen izjemen občutek za geografske in mentalne pokrajine, za fiziko predmetov in čas. Podobno velja tudi za njegov film *Vrč* (Khomreh, 1993), ki je bil pred kratkim predvajan tudi na naši nacionalni televiziji, za katerega je v Locarnu leta 1994 prejel najvišjo nagrado, zlatega Leoparda. Za Foruzeša je – podobno kot za druge avtorje iranskega novega vala (zlasti v njihovih filmih o otrocih) – poleg močnega vpliva italijanskega neorealizma, značilen tudi bressonovski moment skoraj dokumentarnega prikaza fizičnih in psihičnih akcij protagonistov in iz tega izhajajoč efekt resničnega, življenjskega *thrillerja*.

To velja tudi za opus Abbasa Kiarostamija, ki danes velja za največjega iranskega filmskega ustvarjalca, vse bolj pa mu pripada tudi mesto enega najpomembnejših sodobnih ustvarjalcev in enega najpomembnejših cineastov zgodovine filma nasploh. Kljub temu, da je na iransko filmsko sceno stopil skupaj z Amirjem Naderijem in sta pri nekaterih projektih v začetku drug pri drugem sodelovala, Kiarostamijevih zgodnjih del (predrevolucionarnega opusa) Evropa ni poznala. Kljub številnim festivalskim nagradam njegovih poznejših filmov se je Evropa s Kiarostamijem seznanila šele pred dvema letoma, ko so v Locarnu pripravili celotno retrospektivo njegovih del (vključno z izjemnimi kratkimi filmi, ki bi morali biti že zdavnaj uvrščeni v železni repertoar otroških in mladinskih programov vseh nacionalnih televizij na Zemlji). Obenem so skupaj z najvplivnejšo filmsko revijo *Cahiers du cinéma* pripravili posebno številko v čast gospodu Kiarostamiju in ga čez noč postavili med prvake svetovne filmske zgodovine.

Odkritje Abbasa Kiarostamija je nedvomno največje avtorsko odkritje v zadnjem desetletju, ki obenem razkriva vso nekredivilnost, vulgarnost in ignoranco Zahodne filmske kritike. Zdi se, da je šele kriza evropskega in ameriškega filma tako rekoč prisilila Zahodne filmske kritike, da so začeli iskati tisto, kar so v aktualnem trenutku brezbrizno spregledali.

Skozi oljčni nasad,
Close up,
Abbas Kiarostami



Ker bo Kiarostamiju tudi v Ekranu v kratkem posvečena rubrika Slovar cineastov, kjer bo razgrnjena vsa abeceda njegovega izjemnega filmskega opusa, bo za potrebe tega preleta dovolj le nekaj besed. Poleg vseh omenjenih tipik iranskega "otročkega" filma je za Kiarostamija značilno čisto posebno "poigravanje" z dispozitivom in filmsko formo, ki mu je filmska kritika (oz. teorija) dala ime "Kiarostamijev dotik". Že v kratkih propedeutičnih filmih v fikcijo, navidez pomotoma ali kot po nesreči, vdira Kiarostamijev komentar, ki spreverča, postavlja pod vprašaj ali ironično dopolnjuje filmsko sliko. Fingiranje dispozitiva dokumentarnega, neposrednega snemanja in natančna inscenacija lažnih naključij, ki navidez dokumentarno in sproti vdirajo v zgodbo se še stopnjuje v poznejših celovečernih filmih, zlasti v filmu *Namay-e nazdik* (Veliki plan, 1990), psevdodokumentarnem zapisu o človeku, ki mora na sodišče, ker se je neki družini lažno predstavljal za znanega filmskega režiserja Makhmalbafa in na ta račun nekaj časa užival njihovo gostoljubje. Kiarostami nenehno spreverča gledalčevo percepcijo tako da ta niti na koncu ne ve, kaj je res in kaj je izmišljeno. Obenem se film poigrava z vse bolj prevladujočim fenomenom iranskega življenja, obsedenosti s filmom, pravo cinehisterijo, ki jo je posebej v precep vzel prav Makhmalbaf. Podobne postopke, ki nujno zapeljejo še tako izkušnega gledalca, je še bolj premeteno uporabil v zdaj že znameniti trilogiji *Kje je hiša mojega prijatelja?* (Khaneh-ye dust kojast?, 1987), *Va zendegi edameh darad* (In življenje teče dalje, 1992) ter *Zir-e derakhtan-e zeytun* (Skozi oljčni nasad, 1994). Prvi film je posnet v klasični formi in značilni kiarostamijevski "maniri", drugi pa je navidez dokumentarec o Kiarostamijevi poti na mesto snemanja prejšnjega filma, po tem ko je tisto pokrajino prizadel hud potres. Med preživete je šel iskat glavnega igralca filma *Kje je hiša mojega prijatelja?* in se na poti srečeval s številnimi neverjetnimi zgodbami. Na kraj "zločina" se vrne še enkrat in posname film *Skozi oljčni nasad*, v obeh pa vseskozi razkriva mehanizme prevar in hkrati postavlja nove pasti. Ti Brechtovski momenti potujevanja, z namenom da gledalca opozorijo, da gre za fikcijo, za film, ki ga mora gledati aktivno, z odprto glavo in se ne zgolj predajati emocijam, prihajajo v filmsko naracijo povsem naravno, kar jih naredi še bolj neujemljive, gledalca pa še močneje vpletejo vanjo. Podobno "poigravanje" s filmsko formo je opaziti tudi v opusu Mohsena Makhmalbafa, ki je nekakšen kolovodja mlajše, t.i. postrevolucionarne, generacije in mu bomo v kratkem prav tako posvetili več besed. Za razliko od Kiarostamija se Makhmalbaf bolj kot s filmskim dispozitivom v svojih filmih poigrava z narativnimi postopki, z različnimi oblikami filmske metafikcije. V filmu *Nobat-e asheghi* (Čas za ljubezen, 1989), na primer pove tri zaporedne različice iste zgodbo o tragični ljubezni z vidika treh različnih akterjev, ob koncu filma pa se vsi igralci zberejo na verandi in se pogovarjajo o tem, kako sami gledajo na to zgodbo. V zadnjem času se je Makhmalbaf nekoliko umiril, tudi manj eksperimentira (mnogim njegovim zgodnjim filmom so očitali prav nekoherentnost in razpršeno eklektičnost). Že v filmu

In življenje teče dalje,
Abbas Kiarostami

precej bližje Kiarostamiju, v svojem predzadnjem filmu *Gabbeh*, bolj klasični in umirjeni pripovedi, preprejeni s tradicijo in perzijsko mitologijo, pa je pokazal izjemno poetično moč in vizualno magijo ter potrdil izjemen talent, ki mu zaslužno prinaša prvenstvo med izjemno močno mlajšo generacijo iranskih ustvarjalcev. Najhitreje med njimi je uspelo Kiarostamijevemu "učencu", Jafarju Panahiju, ki je z debitantskim filmom *Beli balon* (po Kiarostamijevem scenariju) v Cannesu leta 1995 osvojil zlato kamero za najboljši prvenec. Tudi o tem filmu je Ekran že poročal. Med prihajajočimi "zvezdami" iranskega filma in svetovnih festivalov velja omeniti še štiri imena. Najbogatejšo filmsko pot ima za sabo Abolfazl Jalili, ki v svoji avtorski drži in eksperimentiranju s filmsko naracijo sodi ob bok Mohsenu Makhmalbafu, nerazumljivo pa so ga vse do lani spregledovali mednarodni filmski festivali, pa še lani je potoval v Benetke po priporočilu Abbasa Kiarostamija; ta je njegov film *Resnična zgodba* (1995) predlagal v zamenjavo za svojega, ki ga oblasti niso spustile iz Irana. Film je na mah osvojil filmske sladokusce in si priigrjal pot na številne filmske festivale. Podobno kot pri nekaterih Kiarostamijevih filmih je film naročilo življenje. Ko je že opustil dolgo načrtovani projekt, ker ni našel primernegega naturščika za glavno vlogo, je v trgovini po naključju naletel na obraz, ki ga je dolgo iskal. Naslednjega dne se je odpravil ponj, a je prav ta dan dobil odpoved. Ko ga je končno našel, je zvedel, da je deček hudo bolan in potreben intenzivne pomoči. Namesto načrtovanega filma se je lotil snemanja zgodbe o tem dečku, kot se je odvijala in mu obenem skušal pomagati pri zagotavljanju primernege zdravljenja. Rezultat je srhljiva in prepričljiva melodrama na nedoločljivem preseku dokumentarca in fikcije. Pred tem je imel največ uspeha s filmom *La Gale* (1989), ki je navdušil na filmskem festivalu v Pesaru. Kot prvi iranski režiser se je lotil teme življenja mladih prestopnikov v popravnem domu, ki imajo težave s sprejemanjem krutega življenja za rešetakami, sčasoma pa se sprijaznijo z novim okoljem. Film je zaslovel tudi zaradi nekonvencionalne, a zelo premišljene naracije. *La Gale* je posneta v stilu "doku-drame"; filmska ekipa in igralci so se dobesedno vselili v popravni dom in najprej nekaj časa samo živeli med njimi (kar ni bilo najbolj prijetno, saj jim prestopniki niso prizanašali), potem pa so počasi začeli snemati. Jalili sploh prisega na odprto formo in na odrpte konce, ki jih zahteva že sama filmska metoda, saj pusti zgodbi in življenju, da film med snemanjem sooblikujeta. Kambuzia Partovi je svojo pot začel podobno kot predstavniki iranskega novega vala. Po zelo uspešnem delu na televiziji z otroškimi oddajami je po spodbudi Abbasa Kiarostamija najprej posnel srednjemetražni film *Očala*, odlično miniaturo v tradiciji iranskega "otročkega" filma s klasičnim minimalnim zapletom: otrok vzame dedkove naočnike, ki se razbijejo in dečka čaka vrsta težav, preden očala spet spravi v red. Uspeh filma mu odpre možnost za snemanje celovečernega filma. Prvenec *Mahi* (Riba, 1989), ki ga je snemal v času najhujših iraških napadov na Teheran, velja za najuspešnejši iranski film na mednarodnih festivalih. Po naraciji in "melosu" zelo spominja na zgodnje Naderijeve filme, pove pa zgodbo o dveh fantih, ki se nenehno prepirata zaradi

zlate ribice (najpogostejšega objekta želje otrok v iranskem filmu), dokler se eden izmed njih ne odreče ribici, da bi ohranil njuno prijateljstvo. Sledili sta dve izjemno uspešni filmski pravljici, **Golnar** in **Legenda o dveh sestrah**. Po njegovem scenariju je Dariush Mehrjui posnel film **Shirak**, o dečku, ki po očetovi smrti skuša prevzeti njegovo službo, čeprav je zanjo še premlad.

Med zanimive avtorje najmlajše generacije sodi tudi Behrouz Afkhami. S svojimi prvimi filmi sicer ni pogost gost mednarodnih festivalov, zato pa ga redno nagrajujejo doma. Njegovi filmi se držijo klasičnih pripovednih postopkov, ki pa jih Afkhami zna izpiliti do popolnosti. Obenem se spogleduje s hollywoodskim žanrskim filmom iz petdesetih in šestdesetih let. Pred časom je bil v Ekranovi projekciji, kot edini iranski režiser, uvrščen med sto najobetavnejših mladih režiserjev.

Kot kaže pa se bo v prihodnje med novimi talenti največ govorilo o Majidu Majidiju, ki je s srednjemetražnim filmom **Khoda mi'ayad** (Bog, 1995) prevzel letošnji Pesaro. S klasično filmsko naracijo, toda z mojstrskim občutkom za suspenz, elipso in detajl zgradi izjemno poetično pripoved o bratu in sestri, ki skleneta pisati Bogu, naj jima vrne očeta, ki je pred časom odšel v mesto, da bi zaslužil dovolj denarja za operacijo hudo bolne žene. V zadnjih dveh letih je posnel svoja dva celovečerna filma, **Pedar** (Oče, 1996) in **Bachehaye Aseman** (Otroci neba, 1997), ki sta osvojila Teheranski mednarodni filmski festival in nekaj azijskih mednarodnih festivalov ter tako z najboljšimi priporočili prihajata v Evropo. V iranski kinematografiji se vse bolj uveljavljajo režiserke, čeprav tega po ustroju tamkajšnje družbe morda ne bi pričakovali. Ravno taki primeri pa najučinkoviteje razbijajo predsodke, ki jih je okoli Irana in iranskega filma še vedno precej. Še toliko bolj, ker je do razcveta iranskega ženskega filma prišlo, paradoksalno, po islamski revoluciji, ki je v prvih letih sicer močno zavrla iransko filmsko produkcijo, a je že v nekaj letih postavila na noge jasno zastavljeno filmsko politiko, ki je sicer vsebovala vrsto pripovedi, a je bolj kot z avtorskim filmom pometla z vse bolj vulgarnimi vsebinami komercialnega filma. Po letu 1989, ko je postal predsednik države nekoliko liberalnejši Rafsanjani, je bila cenzura glede kritičnega odnosa do družbeno-politične stvarnosti že veliko bolj popustljiva, še vedno pa strogo zapoveduje moralne norme (tudi v detajlih, npr. kako mora biti oblečena ženska, zlasti pozitivna junakinja), ki jih je prinesla revolucija. Medtem ko so v času imperialne vladavine filme posnele le tri ženske, je trenutno v Iranu aktivnih prek deset filmskih režiserk. Med njimi ima največ filmov za seboj Puran Derakhshandeh. Začela je z vrsto dokumentarcev za televizijo, njeno zanimanje za aktualne socialne teme pa je prenesla tudi na filmsko platno, zlasti v prvencu **Rabete** (Nemi stik, 1986), o težavah nemega otroka in njegove matere, ki je formalno še precej okoren. V naslednjih filmih pridejo "ženske" teme še bolj v ospredje, denimo v filmu **Zaman-e az dast rafteh** (Izgubljeni čas, 1990), v katerem zakonski par, ki ne more imeti otrok, na ženino željo posvoji siroto, toda mož ima veliko težav, da otroka sprejme za svojega. "Ženske" teme prevladujejo tudi v zaenkrat še kratkih opusih drugih režiserk. Rakhshan Bani-Etemad je trenutno prvo ime

iranskega ženskega filma, tako doma, kot na mednarodnem filmskem prizorišču. Začela je s številnimi dokumentarnimi filmi za televizijo in v prvih treh celovečercih napol dokumentarno in hkrati ironično obravnavala življenje cestnih prevarantov in špekulantov. V zadnjih dveh filmih pa se je lotila nenavadnih in predvsem nedovoljenih ljubezenskih zgodb in s filmoma **Nargess** (1992) in **Rusariye abi** (Ženska z modrim pajčolanom, 1994) navdušila evropsko festivalsko občinstvo. Med mladimi nadarjenimi režiserkami velja opozoriti na Tamineh Milani, ki jo poleg družbenega položaja ženske zanima predvsem razkrivanje njene intime. V filmu **Afsaneh-ye Ah** (Legenda o Ahu, 1991) se loteva stare azarjbedžanske legende skozi oči sodobnice. Glavna junakinja je namreč pisateljica, ki si v svoji domišljiji ustvari Aha, lepega mladeniča iz legende, da bi se seznanila z življenji in doživljanji drugih žensk. Za konec tega kratkega poskusa orisa iranske kinematografije in za dodatno ponazoritev "booma" iranske kinematografije, ter vdora v sam vrh aktualnega filmskega dogajanja v svetu, naj omenim še dva podatka: prisotnost iranskega filma v mednarodnem merilu se je z začetkom devetdesetih let (potem ko je skozi osemdeseta "počasi" naraščala) poskočila za kar petkrat in še naprej neustavljivo narašča - vse več iranskih filmov prihaja v redno distribucijo evropskih in tudi ameriških kinematografskih mrež; število mednarodnih nagrad pa se je v letu 1989 glede na prejšnja leta kar podeseterilo in prav tako še narašča. Prav letos je iranska kinematografija dobila še največje ali vsaj najbolj prestižno festivalsko nagrado – **Okus po češnji** Abbasa Kiarostamija je dobil Zlato palmo v Cannesu in morda se nam obeta, da se z velikim avtorjem na velikem platnu končno seznanimo tudi slovenska publika. •



adoor gopalakrishnan

nerina kocjančič



Indija je država, v kateri so leta 1995 posneli 795 filmov, od tega so jih v Kerali, državi na jugozahodu polotoka, posneli 83. Kerala je ena izmed najmanjših indijskih držav, vendar je hkrati tudi med tistimi, ki imajo največjo gostoto prebivalstva. Število prebivalcev je približno 29 milijonov, med njimi je največje število katoličanov na indijskem polotoku (20%), veliko je tudi muslimanov (21%), najbolj razširjen pa je seveda hinduizem (59%). Uradni jezik je malayalam, ki spada v dravidsko govorno skupino, podobno kot jeziki tamul, telugu in kannada, ki jih govorijo v sosednjih državah. Glavno mesto je Trivandrum (650.000 prebivalcev).

Na filmskem zemljevidu je država Bengal najbolj severna točka, medtem ko je Kerala najbolj južna. Obe veljata za prestolnici t.i. "paralelne kinematografije" ali "art filma", ki se od komercialnega indijskega filma ločuje predvsem po svojem ukvarjanju z realnostjo. Obe državi imata največjo tradicijo filmskih klubov, od tam pa prihajata tudi najmočnejša ustvarjalca indijske preteklosti in sedanjosti: Satyajit Ray iz Bengala in Adoor Gopalakrishnan iz Kerale.

Satyajit Ray je najpomembnejše ime indijske kinematografije petdesetih let. Njegovi filmi so bili nagrajeni na vseh glavnih festivalih (Benetke, Cannes, Berlin, Montreal). Trilogija o Apuu, ki jo sestavljajo filmi *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956) in *Apur Sansar* (1959), je indijsko kinematografijo spoznala s svetom in ji prinesla priznanja. Nekaj mesecev pred smrtjo je Ray dobil tudi oskarja za življenjsko delo. Ray je svoje like gradil s pomočjo scenografije, svetlobe in kostumov, sama akcija in dialog sta bila velikokrat v drugem planu. Poleg tega pa je bila glasba tisti filmski element, ki mu je Ray dajal poseben pomen.

Ni naključje, da ravno ti elementi označujejo tudi filmski opus najpomembnejšega keralskega režiserja današnjega časa – Adoorja Gopalakrishnana. V Indiji so njegovi filmi dobili že veliko priznanj, poleg tega pa so bili prikazani na mnogih mednarodnih festivalih. Nekateri med njimi so že predstavili tudi retrospektivo

njegovih filmov (Helsinki, La Rochelle); zadnja se je junija 1997 dogodila na Festivalu novega filma v Pesaru. Na tej retrospektivi so predstavili vseh osem celovečernih filmov Adoorja Gopalakrishnana, ki so popolnoma potrdili misel indijskega kritika Simrana Bhargava: "On (Adoor, op. N.K.) obstaja zato, da bodo manjši režiserji sposobni narediti boljše filme."

Gopalakrishnan na formalnem področju sledi glavni lastnosti indijskega "art filma": upočasnitvi kinematografskega časa. S to stilno opredelitvijo sovpadajo tudi vsebinske značilnosti: to so vedno zgodbe o ljudeh, ki iščejo svoje v osebni in socialni zgodovini sveta. Gopalakrishnan je v Pesaru izjavil: "Reven je tisti, ki si želi nekaj, česar ne more imeti. Kdor si ne želi ničesar, ni reven."

Ta izjava je tudi kvintesenca njegovih filmov, ki – čeprav prikazujejo odnos gospodarja in sužnja, ali pa propad nekega družbenega reda – se zmeraj spuščajo v globino človeške duše in nikoli ne ostajajo zgolj pri videzu stvari. Gopalakrishnan je magično spojil partikularnost vzhodnjaškega doživljanja sveta in univerzalnost mojstrskega obvladovanja filmskega izraza. Edino ta sposobnost lahko prikaže splošne resnice ali - kot pravi sam mojster: "Za opisovanje abstraktnega potrebujemo natančne podobe. Zaradi tega nadaljujem s svojim ukvarjanjem s posamezniki. Moja glavna težnja je projiciranje neba na kapljo rose. Kaplja rose je konkretna. Nebo kot izkušnja je abstraktno."

Posamezniki in njihov odnos do samega sebe in sveta so glavna nit Gopalakrishnanovega opusa vse od njegovega prvega filma **Swayamvaram** (Poroka zaradi izbire) iz leta 1972. Če se junak iz prvega filma zlomi, pa junak iz njegovega drugega filma **Kodiyettam** (Začetek praznovanja, 1977) na koncu zgradi svojo osebnost, ki sovпада z vrhuncem praznovanj v templju, pri katerih je ognjemet krona zaključka. Naivnost spektakla sovпада z naivnostjo glavnega junaka, ki je gledalec, toda hkrati tudi dejavnik praznovanja. Konec praznovanja in njegove otroške radosti pa prinaša posameznika, ki se je končno zavedel samega sebe.

Film **Elippathayam** (Past za miši) iz leta 1981 je za mnoge režiserjevo najboljšo delo. Vsekakor zelo redko vidimo delo, v katerem bi filmski čas tako natančno skandiral postopno omračevanje človeškega uma. Toda – kot je pravilo pri Gopalakrishnanu – individualna usoda vedno zrcali tudi širše družbeno stanje. V tem primeru je omračitev duha partikularnost, v kateri se kaže "splošna resnica": razpad družbenega sloja, ki je bil nekoč na oblasti. Končni razpad napoveduje minimalni dialog, ki je vpel v posnetke vseh delov tradicionalne gospodarjeve hiše. **Anantaran** (Monolog) iz leta 1987 je režiserjev narativni vrhunec, nekakšna indijska inačica Robbe-Grilletovega razcepljenega naratorja-junaka. Toda, če sta čas in prostor pri francoskemu avtorju stvar intelektualne fascinacije, je minevanje časa in prostora pri Gopalakrishnanu minevanje čustev. Ravno ta so vzvod, ob katerem se glavni junak izgublja med objektivno resnico in resnico, ki je projekcija njegovih želja. Največji režiserjev postopek pa je v tem, da nam razlike med temi svetovi sploh ne razkrije. Junak je morda na poti k norosti, ravno tako "nor" pa je ustvarjalec, ki samega sebe išče med fiktivnostjo svojih junakov in lastno realno izkušnjo.

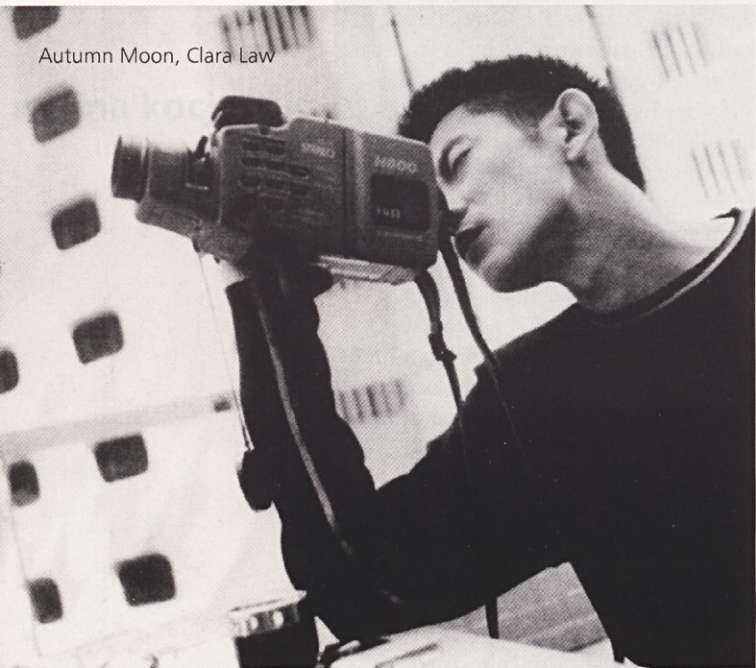
Vidheyam (Služabnik) iz leta 1987 se začne v najboljši maniri Leonejevih westernov: vaški mogotec na verandi – s puško in svojimi zvestimi oprodami – komaj čaka, da se bo znesel nad prvim slabičem, ki bo prečkal cesto. Ta slabič bo postal njegov zvesti služabnik, ki pa bo v vsej svoji neobgljenosti ohranil nedolžnost, medtem ko bo tiran izničil svojo vest. Tudi konec je izrazito "westernski", saj tirana ubijejo med skalami, njegovi morilci pa so člani skupnosti, ki se uprejo tiraniji. Film je proti prejšnjemu narativno veliko bolj preprosto zgrajen, zato pa zelo močan v predstavitvi odnosa med obema akterjema, ki sta metafora za vsako moderno razmerje oblasti.

Gopalakrishnanov zadnji film **Kathapurushan** (Mož zgodbe) iz leta 1995 je še en narativni dragulj režiserja, ki zgodbo posameznika tokrat spoji z zgodbo keralske države. Trideset let je prikazanih s pomočjo natančnih narativnih elips, nesvoboda sistema pa se zrcali v jecljanju glavnega junaka-otroka, ki se tega znebi šele, ko zapusti šolski sistem in učenje postane del njegove svobodne izbire. Toda sistem izginulo pomanjkljivost nadomesti z novo: junaka v zaporu pretepejo in posledica tega je šepanje. Sistem vedno pusti svoje sledi v človeku, ki hlepi po svobodi.

Adoor Gopalakrishnan pa svoje sledi pusti v gledalcih, ki se lahko prepustijo njegovemu mojstrskemu nizanju barv in svetlobe keralske pokrajine. •

izgnanstvo ali vrnitev domov? andreas ungerböck

Autumn Moon, Clara Law



Hongkongški film v času spremembe oblasti

30. junija 1997 je Velika Britanija svojo kolonijo Hongkong dokončno vrnila Ljudski republiki Kitajski. Ko so 4. junija 1989 kitajski tanki preprečili miroljubni protest na Trgu nebeškega miru v Pekingu, si nihče ni drznil pomisliti, da bi Hongkong lahko ohranil kulturno in ekonomsko samostojnost.

Hongkong je eden največjih filmskih produkcijskih centrov na svetu. Tam vsako leto posnamejo več kot 100 filmov. 'Umetniški' film ima v Hongkongu poseben značaj, saj se je večina njegovih ustvarjalcev izpopolnjevala na zahodu. Ob vrnitvi v Hongkong snemajo komercialne filme, ne da bi se pri tem odrekli umetniškim standardom, ker razločevanja med komercialnimi in art filmi ne poznajo. Igralci uživajo velik ugled. Zvezde so angažirane v več kot devetih filmih letno. Maggie Cheung je denimo v svoji trinajstletni karieri posnela 70 filmov.

Leta 1995 je bilo med prvimi desetimi najbolj gledanimi filmi v Hongkongu mogoče videti samo tri hollywoodske filme. Prva tri mesta so imeli v rokah hongkongški producenti. Leta 1996 je bilo opaziti več ameriških producentov kot leto poprej. Število obiskovalcev je zelo upadlo. Razlogi za takšno usihanje prihodkov kinematografov so verjetno posledica naraščanja števila video in laserskih playerjev ter satelitske in kabselske televizije v hongkongških domovih. Drugi razlog pa bi lahko iskali v upadanju kakovosti v Hongkongu nastalih filmov in v občutku negotovosti ob junijski spremembi oblasti, po zaslugi katere je hongkongško občinstvo prihranilo svoj denar.

Hongkongška kinematografija nosi tako na komercialni kot na umetniški ravni posledice svojega velikega prodora, saj je v mednacionalnem prostoru prisotna v tolikšni meri kot nikoli prej. Na Berlinskem festivalu je bilo letos na (rednem) programu osem hongkongških filmov, v Rotterdamu pa je bila na sporedu cela retrospektiva (velika, vendar neuravnotežena) z naslovom Golden

Harvest. Zdi se, kot da bi – tik pred spremembo oblasti – kinematografija britanske kolonije še zadnjič slavila. Za najbolj zmagoslavne čase hongkongške kinematografije, ki je trajala od konca sedemdesetih do konca osemdesetih, je to precej nenavadno. Nikoli prej in nikoli kasneje niso dosegli podobnih rezultatov. Hongkongški filmi so vedno v skladu s časom. Kar se dogaja v mestu, se vidi na platnu: moda, mobiteli, pager-manija, plavo pobarvane pričeske, blišč neonskih luči, MTV in nove restavracije. Samo o enem in edinem zanimivem vprašanju pa se v zadnjih trinajstih letih ni govorilo, in če že – z velikim spoštovanjem: o spremembi oblasti. Tony Rayns misli: "Nobenemu filmskemu ustvarjalcu se ne zdi potrebno delati samomora s snemanjem provokativnih filmov. Mešanica potlačene jeze in malodušja, s čimer se filmska industrija izogiba kitajskemu nadzoru, odraža duha celotne družbe." Kitajci iz Hongkonga vidijo sebe kot državljane odprte zahodne metropole, ki se je slučajno znašla v vzhodni Aziji. Prav tako je bila od uvedbe reforme o cenzorstvu leta 1988 cenzura komaj kje strožja kot tukaj. Takrat so porno in kontroverzne filme uvrstili v kategorijo III (za starejše od 18 let) in jih začeli predvajati v hongkongških kinodvoranah.

Tako je zahtevala britanska vlada, ki ni hotela razburiti svojega morebitnega ekonomskega partnerja – Ljudske republike Kitajske. Med leti 1973 in 1987 je bilo cenzuriranih 21 filmov, 19 od njih samo zato, ker bi se Peking utegnil čutiti ogroženega (npr. *China Behind*, *Dangerous Encounters – 1st Kind*). Še močnejša pa je postala samocenzura velikih produkcijskih družb. Natančno takšne vrste cenzorstvo, ki ga Clara Law opisuje z naslednjimi besedami: "Zgodilo se je to, da ob branju hongkongškega časopisa dobim občutek, da imam v rokah časopis Ljudske republike Kitajske. Ne poznajo nikakršne morale. Nepošteni so. Sprva so bili probritanski, zdaj so prokitajski."

Od začetka osemdesetih se vedno več filmov ukvarja s kitajsko identiteto ali z letom 1997. Obstajata dva stereotipa: na eni strani 'temna plat' kulturno in ekonomsko nerazvite Ljudske Republike, na drugi pa naraščanje kriminala, ki se bori za svoj kos pogače.

Film z namigom na leto 1997 je *Boat People* (1982) Ann Huis.

Vietnamsko mestece Danang napade Vietcong. Napad komunističnih hord se zdi kot simbol Hongkonga 1997. Ann Huis je imela opravka s cenzorji. Potem so njen film prepovedali. Med leti 1985-89, v času velikega hongkongškega akcijskega filma (*Peking Opera Blues*, *A Better Tomorrow*, *A Chinese Ghost Story*), ni bilo o 'kitajski identiteti' ne duha ne sluha. Dogodki na Trgu nebeškega miru so izzvali presenečenje. Rezultat: *Sunless Days* (Shu Kei, 1990) in *Dancing Bull* (1990) Allana Fonga. Število hongkongških emigrantov je bliskovito naraslo.

Bližal se je konec hongkongške slave. John Woo se je preselil v ZDA in posnel *Hard Target*, Clara Law je odšla v v Avstralijo in snemala *Floating Life*. Kirk Wong, Ringo Lam in Tsui Hark se preselijo v Hollywood. Zahod odkrije Wong Kar-waija, njegovi filmi *Ashes of the Time*, *Chungking Express* in *Fallen Angels*, očitni slavonspevi koncu sveta, postanejo mednarodno priznani. Medtem pa filmarji v Hongkongu ne počivajo. Nastanejo *Body Guard from Beijing*, *Young and Dangerous III* in *Body Guard of the Last Governor*. Vedno več kitajskih mest bo podobnih Hongkongu, na 'prostocarinskih območjih' se bo razmahnil kapitalizem in njihove prebivalce razdelil na zmagovalce in poražence. Ljudska republika Kitajska bo še naprej teptala človekove pravice, zahod pa bo še naprej stremel za donosnimi posli. Predstava se bo nadaljevala, in to je vse. •



Chow Yun-Fat
Za boljši jutri

bilo je nekoč na vzhodu

Zagrizeni kinoobiskovalci, ki jim je film lajšal enoumje prejšnjega sistema, tako kot jim še dandanes pomaga preganjati neumje sedanjega, se bodo s kančkom žlahtne nostalgije spomnili zgodnjega začetka osemdesetih, ko se je skozi svetovne kinodvorane v krvi in znoju zapodil **Pobesneli Max** (*Mad Max*, 1979), ki ga je režiral neki George Miller in v katerem je glavno vlogo odigral neki Mel Gibson. Ja, film je prihajal naravnost iz Avstralije in ko je zaprašil tudi naša platna, so dušebrižniki staknili betice in jeli tarnati o nasilju, ki da je šlo v tem nizkih nagonov, cenene katarze in šunda polnem izdelku pač čez rob. Huliganovo odtrgano roko, ki visi na verigi, oviti okoli prtljažnika pobelega avtomobila, so še nekako prenesli, kakor tudi to, da banda peklenških angelov z motorji pomendra otroka in njegovo mater. Še kar stoično so zrlji celo v prizor, ko se eden od teh motoristov, ves nemočen na paničnem begu pred podivjanim Melom Gibsonom, v trenutku raztresenosti glasno razmaže po maski nasproti drvečega 18-kolesnega tovornjaka. Prav imate, tisto, kar je sodu izbilo dno, je konec. Ko Gibson, drugače oče povoženega otroka in mož preganjane ženske, zadnjega preživelega iz tolpe motoristov z lisicami priklene na goreč avtomobil ter mu z glasom, ki zveni kot motni sijaj ledene gore, v prsto roko položi žago za železo in razloži pravila igre: avto bo v slabi minuti zletel v zrak, a vseeno lahko preživiš. Jeklo lisic je sicer trdo, prvovrstno, in ga boš obdeloval najmanj dve minuti, medtem ko si roko lahko odrežeš v slabih desetih sekundah. Ihta, panika, jok, vreščanje in na koncu eksplozija ter v njenem odmevu še en dolg krik. In brezčuten Gibsonov pogled, uprt v prihodnost, ki ne obstaja več.

max modic

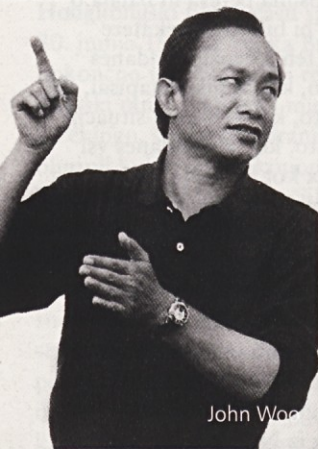
Mainstreamovska kritika je ošilila peresa in bajala o vsem mogočem, zaradi česar bi bilo tudi nekatere naše gore liste ob reprintu le teh recenzij dandanes pošteno sram, še posebej zato, ker ni nihče napisal, da Gibson pač stori natanko tisto, kar bi v dani situaciji storil vsak od nas. Pa tudi zato, ker se dandanes vsi strinjajo, da je *Pobesneli Max* kot britev ostra žanrska bravura, ki je po zatonu individualističnih sedemdesetih izpraznjenemu Hollywoodu odstrla zaspani pogled ter mu z avstralskim akcentom kratkomalo vrgla v obraz, da če že hoče snemati akcionerje, potem naj skuša najprej ujeti ali pa – uf – prehiteti "interceptorja", s katerim je *Pobesneli Max* drvel skozi nepopolno prihodnost.

Mnogi so izziv sprejeli in šli v lov. Recimo John Carpenter, ki je posnel *Pobeg iz New Yorka* (*Escape From New York*, 1981). Walter Hill, ki je zadel v srce z *Južnjaško uteho* (*Southern Comfort*, 1981). Ali pa Brian De Palma, ki je zloščil *Brazgotinca* (*Scarface*, 1983). Da ne govorim o Jamesu Cameronu in *Terminatorju* (1984), Williamu Friedkinu, ki je mu je do popolnosti uspel *Živeti in umreti v Los Angelesu* (*To Live and Die in L.A.*, 1985), ali pa Johnu McTiernanu, ki se je z *Umri pokončno* (*Die Hard*, 1988) vpisal med nesmrtni. Skratka, to, da film tudi v osemdesetih za preživetje krvavo potrebuje žanr, zgodbo in značaj, močne like in točne zadetke, individualnost in kreativnost, so Hollywoodu morali prišepniti v deželi *down under*. "If you build it, he will come," a ne? Pa so ga zgradili, žanr namreč, in ikone so prišle.

Da, tako so se začela osemdeseta.

In končala.

Ko so se začela devetdeseta, so bili vsi Avstralci že v



Hollywoodu, Hollywood pa zaradi slabega okusa na slabem glasu. Ikone so se upehale, individualnost je šla rakom žvižgat, kreativnost pa si je bržčas v interesu blagajniškega izkupička kak producent namazal na kruh. Filmi so postali vsi drugačni, vsi enakopravni, svet so začeli reševati kartonasti junaki, običajno v rasno mešanih parih, žanr pa so krpali izključno s specialnimi efekti in računalniško animacijo. Ali drugače, *the thrill was gone*. Svet so preplavili dinosavri. Istega leta, ko je oživila prazgodovina, se je zgodilo še nekaj, kar je v bistvu bolj neverjetno kot računalniško dopolnjevanje genetskega zapisa izumrlih plazilcev. Ultimativni akcijski junak je nenadoma postal nihče drug kot Jean-Claude Van Damme. Jok, ne po zaslugi igralskih sposobnosti. Še manj zaradi borilnih spretnosti. In še najmanj zaradi belgijskega akcenta. Vanj se je namreč skozi kamero zagledal karizmatični hongkonški mojster balistične ekstaze, kinetične perfekcije in zvrsti, ki ji v anglosaksonskem okolju rečejo kar *heroic bloodshed*, legendarni John Woo. John kdo?

Legendaren? Kako?

Heh, na tak način ali pa še bolj telečejo se pred leti zastrigli z ušesi in elitnih krogih filmskih teoretikov in poznavalcev, če ste slučajno rekli John Woo. Takorekoč debelo so vas gledali, zakaj govorite kitajsko. Yes, potem pa se jim je nekako zgodil Quentin Tarantino, ki je vsrkal več hongkonške akcijske produkcije kot cele ZDA. Iz vtisov je izluščil scenarija za Scottovo *Pravo stvar* (True Romance, 1993) in Stoneova *Rojena morilca* (Natural Born Killers, 1994) ter posnel dva filma, ki sta se brez odvečnih besed uvrstila v takojšnjo klasiko devetdesetih. Prvi je kakopak *Reservoir dogs* (1992), ki se je bolj kot pri estetiki Johna Wooja zapufal pri zgodbi filma *City On Fire* (1986) v režiji Ringa Lama, drugi pa celo s strani ameriške akademije z oskarjem za scenarij požegnani *Šund* (1994). Tarantino o virih svojega navdiha ni nikoli molčal, še več, kakšen film, ki naj bi ga še posebej impresioniral, si je včasih gladko izmislil in kraljevsko nategnil senzacij željno občinstvo. Kot bi hotel reči, če mojih najljubših filmov ne prepoznate v filmih, ki jih snemam, potem jih tako ali tako ne poznate in zakaj bi vam jih potemtakem našteval? Prebrisan tale Tarantino, a ne? Po Quentinovih žanrskih manierizmih so Johna Wooja, prvo ikono visokooktanskega akcijskega žanra, čez noč poznali vsi, vključno s tistimi, ki so še pred slabimi 24-imi urami spraševali, zakaj govorite kitajsko – in to s kantonškim naglasom. Ja, kmalu so vsi vedeli, da bo John Woo leta 1998 dopolnil 50 let, da je režiral in produciral približno 30 filmov, prvega, kung-fu balado z naslovom *The Young Dragons*, že l. 1973, da je l. 1986 z akcijsko dramo *Za boljši jutri* (A Better Tomorrow) za vse čase premaknil meje žanra in da je z umetninami *A Better Tomorrow 2* (1987), *The Killer* (1989), *Bullet In The Head* (1990) ter *Hard Boiled* (1992) postal prvi zakon individualnosti, še več, filmar, ki je s petimi filmi kot v petih poglavjih na novo spisal zgodovino filma in žanra. Okej, česa o Johnu Wooju niso vedeli vsi? Prvič, da je razen v *Bullet In The Head*, Woojevi repliki na *Apokalipso zdaj*, *Lovca na jelene* in *Ameriške grafite* hkrati, glavna vloga pripadla Chow Yun-Fatu, igralcu s karizmo, kakršne ne premorejo niti Schwarzenegger, Willis in Stallone skupaj. Drugič, da je v *Bullet In The Head* v glavni vlogi nastopil Tony Leung, *bad guy* iz epa *Hard Boiled*, ki ga je takoj za tem ponucal Jean-Jacques Annaud za

ekranizacijo kontroverznega *Ljubimca* (Les amantes, 1991), avtobiografskega romana Marguerite Duras. Tretjič, da je *Hard Boiled* Woojev zadnji hongkonški film, v katerem je Zoran Smiljanić naštel 263 mrtvih, *Hard Target* (1993) pa njegov prvi hollywoodski, v katerem se je karizma Chow Yun Fata za hip ustavila na Van Dammeu in takoj po odjavni špici spet izginila neznano kam. In četrtič, da je Hollywood še pred Woojevim prihodom snoval remake *Killerja* z Richardom Gereom in Denzлом Washingtonom v glavnih vlogah, a se je Walter Hill, ki naj bi vse skupaj režiral, temu odločno uprl. Razumljivo, Hill je mož z okusom in dostojanstvom. Spoštuje film in žanr. Torej, tisto, kar je v svojih filmih počel John Woo, se Hollywoodu še sanjalo ni, kaj šele da bi kaj takega snemal. Ker Hollywood nečesa ni ne znal ne zmoget, je pač poklical Wooja osebno. In klical ga je zelo dolgo časa. Ves ta čas ni obupal. Woo je postal hollywoodski *hard target*, zato po svoje ne preseneča, da ima njegov zahodni prvenec prav ta naslov in da pripoveduje o lovcih na ljudi. V *Zlomljeni puščici* (Broken Arrow, 1995) je Woo drugič učil Hollywood, kaj je to toboganska akcija, a na žalost se je filmu poznalo, da je bilo vanj vloženih 50 milijonov dolarjev. S tako vsoto se namreč ne gre igrati, kar pomeni, da sta bila Woojeva spontanost in avtorstvo vse prevečkrat prikrojena splošnemu okusu, kakopak na račun trdote žanra. A vseeno, John Travolta kot speciallec, ki ugrabi nevidni bombnik z nuklearnim orožjem, in Christian Slater kot njegov bivši kolega, ki stori vse, da bi rešil svet, sta bila izvrsten par v drvečem spektaklu. Sicer pa, koliko filmov ste do zdaj videli, v katerih jedrska bomba tudi dejansko eksplodira?

Zakaj je John Woo pravzaprav popustil hollywoodskim moledovanjem? Hong Kong je bil do 1. julija 1997 sinonim za tretji največji in najmočnejši svetovni kinematografski imperij, takoj za Hollywoodom in Bombayem, kjer vsako leto resda posnamejo precej več filmov kot v Hollywoodu, je pa zato njihov skupni proračun manjši kot vsota, ki jo je James Cameron do zdaj zmetal v triurni spektakel *Titanic*. Filmska produkcija Hong Konga se je tako po številu filmov kot po njihovih proračunih znašla nekje vmes, njena osnovna značilnost pa je od nekdanj bila to, da ji hollywoodske uspešnice na domačem terenu do nedavnega niso predstavljale resne konkurence. Hong Kong je imel svoj film, svoj žanr, svoj zvezdniški sistem in svojo zvesto publiko. Spomnite se samo na Brucea Leeja in Jackieja Chana, ki sta zahodni svet dobesedno okužila z mrzlico borilnih veščin in spontano spočela serijo visokoprotabilnih zahodnjaških podobnikov kot Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal in konec koncev Sylvester Stallone, ter morje video junakov kot recimo Jeff Wincott, Don "Dragon" Wilson, Erik Estrada, Wings Hauser, Lorenzo Lamas in – da ne pozabimo nežnejšega spola – Cynthia Rothrock. Če omenim le najbolj prominentne. Razlog za pisanje v pretekliku je kakopak dejstvo, da je 1. julija letos Hong Kong po 156-ih letih ponovno pripadel Kitajski, kar je med tamkajšnjimi filmskimi ustvarjalci povzročilo nemalo nelagodja. Ne samo zagrizeni zagovorniki akcije, tudi filmarji, ki pripadajo tako imenovanemu novemu hongkonškemu valu, npr. Wong Kar-Wai, Shu Kei, Stanley Kwan, Clara Law in Ann Hui, nekateri od njih šolani na Zahodu, ne vejo, kako bo na film gledala nova oblast. Razlogov za skrb je dejansko kar nekaj. Prvič, avtorska svoboda; kitajska oblast je

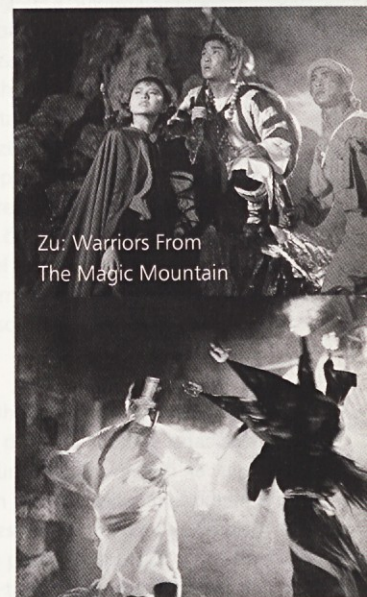
namreč prepovedala domačo uspešnico in mednarodno priznani spektakel Chenga Kaigeja **Zbogom, moja konkubina** (Bawang beiji, 1993) ter razrezala dramo Zhanga Yimouja **Dvigni rdečo svetilko** (Rise the Red Lantern, 1992). Razlog? Kritičen odnos do kitajske preteklosti. Drugič, kriza identitete hongkonškega filma; kreativna izčrpanost, ki kaplja iz podatkov, da gledanost hollywoodskih filmov v zadnjem času presega domačo produkcijo, lahko postane razlog za nasilno asimilacijo s strani Šanghaja, kitajskega Hollywooda. Kitajci pa, kot pravi Jackie Chan, v spontanem humorju, dinamični akciji in odkritosrčni romanci vse prehitro vidijo politične provokacije, nasilje in obscenost ter brez razmišljanja primejo škarje.

In tretjič, zakon kapitalizma; tuji investitorji, ki bodo kmalu začeli otipavati in mehčati kitajske filmske potenciale, denarja ne bodo nosili v Hong Kong, marveč v Šanghaj. Razlog? Več možnosti je, da boš novega Spielberga odkril v državi, ki šteje 1,2 milijarde prebivalcev, kot pa na ozemlju s povečano stopnjo avtonomije, ki šteje "le" 6 milijonov prebivalcev. No, zdaj je bržčas jasno, zakaj se je John Woo preselil v Hollywood in izjavil, da nikoli več ne bo snemal v Hong Kongu. Mož je pač realist in ne želi snemati na krajih, ki ne obstajajo več. Jackie Chan, ki je v Ameriki po neštetih poskusih končno uspel s filmoma **Rumble in The Bronx** (1996) ter **Supercop**, je manj kategoričen in bolj optimistično gleda na nastalo situacijo. Hong Kongu se ne namerava odreči. Pravi, da ni pomembno, kje snema, pomembno je, da snema. In če se spomnite, Jackie Chan je snemal že v Zagrebu in v Predjamskem gradu pri Postojni. Da je prihodnost Hong Konga v Hollywoodu, je prepričan tudi Ringo Lam, drugi zakon junaškega prelivanja krvi, ki mu Tarantino dolguje prav toliko slave, kot jo dolguje on Tarantinu. Drži, Tarantino je **City On Fire** (1986), Lamov dramatični akcioner o spodletelem ropu banke, prepisal pod naslovom **Reservoir Dogs** in ga začinil s sočnimi, že ponarodelimi dialogi, ki jih Quentinov krožek die hard fanov recitira na pamet. In če Tarantino tega ne bi storil, zahodni svet bržčas nikoli ne bi odkril še ostalih Lamovih remek del kot **Prison On Fire** iz istega leta, **Wild Search** (1988), v katerem je edinstveno nadgradil Weirovo **Pričo**, ter **Full Contact** (1992), kjer Chow Yun Fat po Bangkoku preganja psihotičnega morilca in kjer Lam brez pretiravanja postane drugi Peckinpah.

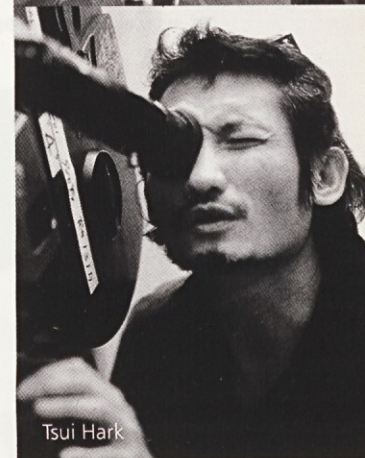
Lamov hollywoodski prvenec nosi naslov **Nevarno tveganje** (Maximum Risk, 1996), v glavni vlogi pa nastopa – Jean-Claude Van Damme. Kaže, da so belgijske mišice na Daljnem vzhodu res priljubljene. Pazite, gre za film, v katerem slavni Jean-Claude umre že na začetku. Takoj po divji, neusmiljeni in vratolomni avtomobilski dirki po ozkih ulicah francoske Nice ter po zagrizenem pregonu čez strehe taistega mesta. Zagotovo je trik, si mislite, saj Van Damme ne more umreti na začetku filma. Prav imate, na pogrebu ubitega Van Damma srečate še enega Van Damma. Ups. Drži, Van Damme ima spet dvojčka, kot l. 1991 v filmu Sheldona Letticha **Maščevanje dvojčkov** (Double Impact). S to razliko, da v **Nevarnem tveganju** drug za drugega zvesta prepozno. Mati za oba ni mogla skrbeti, zato je enega dala v rejo. Prvi je postal Mihail, gangster na plačilni listi ruske mafije, drugi, Alain, pa detektiv francoske policije. Situacija se dokončno razjasni v ZDA, kamor Alain odpotuje z Mihailovim potnim listom. Ni dileme, **Nevarno tveganje** je rutinski vandammovski

akcioner, ki ga iz sivine povprečja tovrstnih filmov navkljub sila tanki zgodbi dvigajo sijajne akcijske sekvence, ki so vsaka posebej film zase. Kakorkoli že, Van Damme se tokrat preveč gladko rima z Lam. Kar je za Van Damma korak naprej, je za Lama istočasno korak nazaj.

Če sta v Hollywood prišla John Woo in Ringo Lam, je bilo logično, da se jima bo v kratkem pridružila še tretja stranica mitskega akcijskega trikotnika, agilni igralec, producent in režiser Tsui Hark, ki je vedno trdil, da ima Hollywood pač specialne efekte, s katerimi se je nemogoče kosati, zato pa ima Hong Kong igralce in kaskaderje (heh, ponavadi v eni osebi), ki s svojimi akrobatskimi spretnostmi zlahka odpihnejo vse specialne efekte. Na tem je Tsui tudi gradil in s filmom **Zu: Warriors From The Magic Mountain** (1983) redefiniral hongkonški *fantasy*, s **Peking Opera Blues** (1986) pospešil avanturo in z **Once Upon A Time In China** (1992) poglobil kung-fu ekstravagance. Njegov opus je namreč mojstrska mešanica vzhodne tradicije in zahodnega pogleda (Hark je študiral na filmski univerzi v Teksasu), ki je na prvi pogled še najbližje hollywoodskemu principu dojemanja žanra, a še vedno daleč od ustaljenih konvencij. Skladno s tem je nekaj posebnega tudi Harkov hollywoodski debut, ki ga pilotira – kaj mislite, kdo? – Jean-Claude Van Damme, kakopak v družbi meter višjega Dennisa Rodmana, potetoviranega, prebodenega škandala na dveh nogah, ki v prostem času igra košarko. Da, **Double Team** (1997), kot je filmu naslov, predstavlja eksplozivno mešanico bondovske zapuščine in regeneracije vohunskega žanra v stilu De Palmove **Misije: nemogoče**. Če navrzete še vrhunsko akcijo, atraktivne lokacije in psihotičnega Mickeyja Rourkea, dobite definitivno najboljši hongkonški film, posnet v Hollywoodu. Še več, Tsui Hark bo tudi svoj naslednji film **Kicked Off** posnel z Van Dammeom. S hollywoodskim denarjem – v Hong Kongu. Da, nekoč je bil Hong Kong in nekoč je bil žanr. Koliko Hong Konga bo preživelo v Hollywoodu in koliko Hollywooda se bo preselilo na Vzhod, je vprašanje časa in časti, predvsem pa denarja. Mimogrede, ko smo že pri denarju, do 1. julija 1997 se je finančni kazalec razkošnega, visokoproračunskega hongkonškega filma ustavil med štirimi in petimi milijoni dolarjev. Na drugem koncu sveta, v Hollywoodu, so do 1. julija z izrazom visokoproračunski označili film, v katerega je bilo vloženo vsaj devetdeset milijonov dolarjev. Razlika je pač očitna in zato bržčas veste, o čem razmišljam, a ne? Da, med drugim tudi o tem, kaj je ostalo od Mela Gibsona, ki je bil nekoč **Pobesneli Max**...•



Zu: Warriors From The Magic Mountain



Tsui Hark

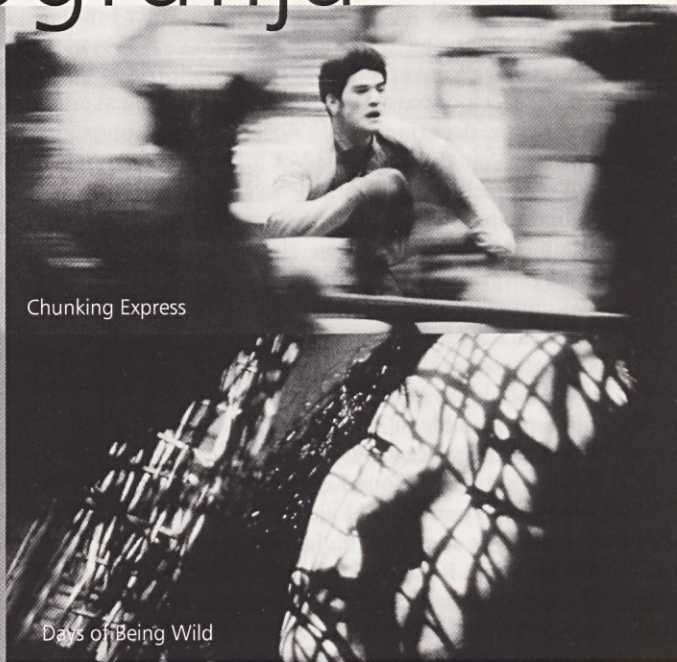
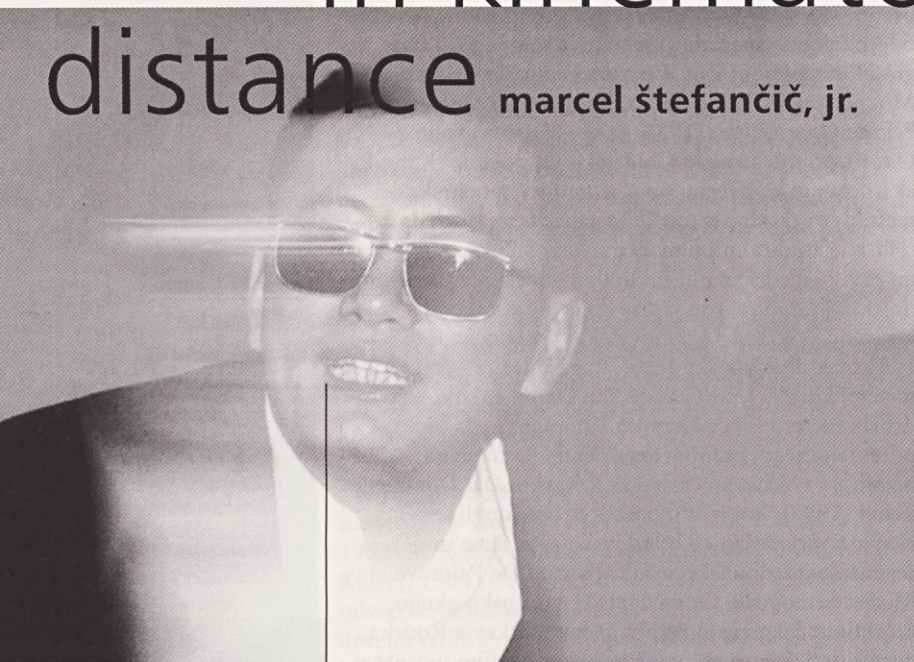
full contact

wong kar-wai

in kinematografija

distance

marcel štefančič, jr.



Wong Kai-wai

Hongkong ni več Hongkong. Hongkong ni bil nikoli Hongkong. Hongkong je kitajski. Hongkong ne bo nikoli kitajski. Hongkong je bil vedno kitajski. Hongkong ni bil nikoli kitajski. Hongkong ni Kitajska. Hongkong je več od Kitajske. Hongkong je več od realnosti. Hongkong je več od zgodovine. Hongkong je več od filma. Hongkonga ni zunaj filma.

Hongkong je film. Hongkong je natanko tisto srce, ki si v filmu želi, da bi bil film vse. Vse: prvi svet, najboljši svet, edini svet, zadnji svet, ne-svet. Bodisi Bruce Lee ali Chow Yun-Fat, pest ali pištola, vseeno, vse je bilo vedno le manično, eksplozivno, histerično nizanje dokazov, da svet ne obstaja. Hongkong je hotel postati film. Ne le film, ampak fantom, fatamorgana, fikcija, ja, predvsem fikcija. Na kaj ste najprej pomislili, ko ste videli kak hongkonški film? Točno: da se hoče Hongkong izgubiti v fikciji. Da hoče v fikciji izginiti. Da se hoče z njo stopiti. Da hoče reči: lejte, v resnici me sploh ni. Nisem stvar med stvarmi. Nič realnega nisem. Bodisi Bruce Lee ali Chow Yun-Fat, pest ali pištola, vseeno, Hongkong je vedno manično, eksplozivno in histerično poziral kot fikcija. Za nič na svetu ni hotel biti nič realnega, nič zgodovinskega, nič, kar bi bilo mogoče kooptirati ali pa reorganizirati, nič, kar bi bilo mogoče priključiti tako realni stvari, kot je Kitajska. Hongkong je bil film v najbolj čisti obliki: želel si je le, da bi si ga želel film.

Hongkong se je hotel skriti v film. Le kaj drugega so bili hongkonški filmi, če ne prav manični, eksplozivni in histerični Gestalt nekoga, ki se skuša skriti zgodovini. Bazično: Hongkong ni bil nič drugega kot zgodovina, ki se skriva v filmu. Zgodovina, ki se je hotela skriti v filmu. Hongkong je bil glavno ne-mesto filmske zgodovine.

Bodisi Bruce Lee ali Chow Yun-Fat, pest ali pištola, vseeno, vedno se ti je zdelo, da se junakom zelo, zelo mudi.

Hongkonški junaki so zgledali in se obnašali kot nekdo, ki mu nad glavo visi zgodovina. Kot da jim nad glavo visi čas, ki se izteka. To so bili junaki pod pritiskom. Vedno se je zdelo, da skušajo nekaj nadoknaditi. Predvsem preteklost, ki je niso imeli. In seveda prihodnost, ki se je niso smeli nadejati.

Nadoknaditi, nadoknaditi, nadoknaditi - tako je bilo ime hongkonškemu filmu. Vse so morali storiti in povedati hitro, čim hitreje, ja, preden se čas izteče in preden pride prihodnost, ki je bila itak že vedno za njimi. Vsekakor, Hongkong je bil glavno ne-mesto filmske zgodovine.

Specifično, Hongkong je bil slaba vest filmske zgodovine:

- tudi film je namreč brez preteklosti, drugače rečeno, teh 100 let nima opore v ničemer;
- tudi pri filmu se vedno zdi, kot da ima vso svojo prihodnost že za sabo, drugače rečeno, omažev, sequelov, rimejkov, pastišev in predvsem citiranj ne boste našli nikjer toliko kot prav v filmu, vsa ta citiranja in re-citiranja pa niso itak nič drugega kot obupane histerične geste, s katerimi skuša film dokazati, da ima preteklost in zgodovino;
- tudi film zgleda le kot nekdo, ki skuša na hitro čim več nadoknaditi - živi in umira v strahu, kar je kazen za to, ker se je tako parazitsko, tako poceni, tako na hitro in tako na lahko vtihotapil v zgodovino. Poceni in na hitro lahko spet izgine. Nihče se ne boji tako svojega konca kot film. In nihče nima za to toliko razlogov. Bazično: ljudem je izpolnil željo po nesmrtnosti, toda ironično - boji se, da te želje ne more izpolniti sebi. In da je ne bo mogel izpolniti nikoli. Film je le reinkarnacija fantomskega hongkonškega sindroma. In dalje: hongkonški sindrom je le fantomska reinkarnacija filma. Bodisi Bruce Lee ali pa Chow Yun-Fat. Ali pa WONG KAR-WAI (pika)

ZA ZAČETEK Wong Kar-wai je bil rojen na Kitajskem, v Šanghaju (1958), toda pri petih se je s starši preselil v Hongkong, kjer je l. 1980 diplomiral iz grafičnega dizajna, se prebil na hongkonško TV ("production assistant" na HTV sir Run Run Shaw), med letoma 1982 in 1987 pa napisal kopico scenarijev, v katerih je pokrill vse žanre, toda le **The Last Victory** (alias **Final Victory**, 1986, Patrick Tam) je prišel na platno. Ironično, tudi njemu se zdi ta scenarij najboljši. Nikoli ne bomo vedeli.

BIG BANG Mladost je preživel v trikotniku med matinejskimi avanturami, Fassbinderjem in rusko literaturo, toda l. 1988 je debitiral s filmom **As Tears Go By** (alias **Mongkok Carmen**), ki je Scorsesejevim **Ulicam zla** dolgoval vsaj toliko kot film **Reservoir Dogs** Quentina Tarantina. Dve leti kasneje je posnel nostalglični film **Days of Being Wild**, ki si ga je zamislil dvodelno, toda film je komercialno tako pogorel, da drugega dela ni nikoli posnel. L. 1992 je začel snemati megaproročansko epsko kostumiado **Ashes of Time**, toda snemanje se je zavleklo in trajalo dve mučni in kalvarični leti. Še preden je začel s postprodukcijo, je v Holiday Innu podnevi pisal, ponoči pa snemal nizkoproročanski **Chungking Express**. Sledil je film **Fallen Angels** (1995), letos pa je v Cannes pripeljal **Happy Together**, gay film.

GEOSTRATEŠKI STATUS Wong Kar-wai je postal nekaj takega kot kulturna figura. V domovini kljub številnim hongkonškim Oskarjem in nominacijam ni hitmaker, toda najbolj prestižni in popularni hongkonški filmski zvezdniki kar drejo v njegove filme: Andy Lau, Tony Leung, Takeshi Kaneshiro, Faye Wong, Leslie Cheung, Maggie Cheung, Jacky Cheung, celo pop pevec Leon Lai. Tudi na festivalski mreži in v art dvoranah je le zmeren hit (minorne nagrade), čeprav zelo čislán in nezaobiden. Šur, v Ameriko ga je pripeljal Tarantino (*Chungking Express* je v Ameriki distribuirala Tarantinova firma Rolling Thunder). V Hongkongu je institucija, specifično – filmi ga pogosto citirajo ali pa parodirajo. Neki hongkonški film so naslovili **Days of Being Dumb**. Nekega drugega pa **Angel Being Wild**. V filmu **Whatever You Want** režiserja, zmodeliranega po Kar-waiju, preganjajo zaradi njegovega "preveč ekscesnega vizualnega sloga", v filmu **Out of the Blue** pa nekdo recitira dialoge iz Wongovega epa *Ashes of Time*. Whatever. Z eno besedo, Wong Kar-wai je že postal del filmske preteklosti, tega utopičnega, "arhivskega" prepregališča citatov, omažev in parodiranj.

PREDIKATI Atmosfersko... melanholično... mračno... tesnobno... ranjeno... osamljeno... infarktno... begavo... brezskrbno... izkoreninjeno... nevezano... urbano... dislocirano... onirično... blodno... fragmentirano... neonsko... izgubljeno... psihodramsko... pospešeno... psihedelično... bučno... izolirano... agonično... melodično.

IKONOKLAST Tako kot je Hongkong ikonoklastični sublimat sveta, so tudi Kar-waijevi filmi le totalna ikonoklastična sublimacija filmske zgodovine: Alain Resnais, Sergio Leone, Akira Kurosawa, John Ford, John Cassavetes, John Woo, Krzysztof Kieslowski, Marguerite Duras, Martin Scorsese. In seveda, dodajte še MTV in jukebox... in vse, kar je kdaj v naslovu nosilo Shanghai (**Shanghai, Shanghai Gesture, Shanghai Express, Shanghai Story, Shanghai Cobra, Shanghai Chest, Lady from Shanghai** itd.). Čar Kar-waija je prav v tem, da nam – ne da bi koga direktno citiral – konspirativno pokaže, da med tako različnimi režiserji, kot so Resnais, Leone, Kurosawa, Ford, Woo, Kieslowski, Cassavetes, Durasova in Scorsese, obstaja "zveza", da vodijo drug k drugemu, da so potemtakem logični in povezani člani transparentne, "objektivne" filmske zgodovine, ki jo Kar-wai tako rekoč re-konstruira pred našimi očmi. Dokazati skuša, da filmska zgodovina obstaja in da ni nič anonimnega in neosebnega, da ni le neka slepa sila. Da njegovi filmi so del "nečesa". Da so njegovi filmi v resnici medij samoprikazovanja, samorazsvetljevanja in samouveljavljanja filmske zgodovine. Odkod navsezadnje prihaja vsa ta energija, se je nekdo spraševal v filmu *Fallen Angels*.

APOKALIPSA PRIHAJA Kar-wai hoče ugajati: divji tempo, street life, atraktiven soundtrack, fast-food, sentiš off-glas, ki non-stop menja perspektivo in nosilce (govorce), zaprepaščujoč vizualni dizajn in zelo mobilna, agilna, ročna kamera (vse mu snema avstralski direktor fotografije Christopher Doyle). Čisti letargični post-noir stampedo. Ni čudno, da junaki potem le tavajo, hodijo, blodijo, begajo... in gledajo. Ščajjo s pogledi... kot Chow Yun-Fat s pištolami v filmih Johna Wooja. Svet se ruši. Apokalipsa, ki hoče biti paša za oči. Zlomljen, razdejan, izgubljen svet, ki hoče ugajati, fascinirati, hipnotizirati. Daydream. California Dreaming.

SPOMINI SO V epskem, mamutskem spektaklu *Ashes of Time*, ki ga je Kar-wai delno posnel na Kitajskem (eksterieri), junaka po imenih Vzhod in Zahod, sicer plačanca, meča ne potegneta in ne potegneta (akcija je nesmiselna, ker ni prihodnosti), ampak razmišljata le, če naj spijeta ali ne vino, ki menda izbrše vse spomine. Spomini so vse, kar jima ostane. Spomini so vse, kar ostane vsem Kar-waijevim junakom. Vedno. Le preteklost. Le citiranje spominov. Le citiranje preteklosti. "Ljudje se tu vsak dan drgnejo drug ob drugega," poudari junak *Chungking Express*. Hodijo drug mimo drugega, ne srečajo se – le nekaj centimetrov manjka, pa bi se. Naključna srečanja in ne-srečanja. Realizem je out, melodrama distance je in. Točno, Kar-waijevi junaki se v resnici ne spominjajo tega, kako so se z nekom srečali: spominjajo se le, kako se z nekom niso srečali. Kako so nekoga zgrešili. Vsi pripovedujejo le zgodbe o tem, kako se nekaj ni zgodilo. Punca čaka na fanta, ki ga ni. Fant se zaljubi v punco, ki je ni nikoli srečal. V filmu *Ashes of Time* plačanca, ki bi morala ubijati, zbirata le zgodbe o neuslišanih in propadlih ljubeznih, ki so se zgodile drugim. Kinematografija ne-dotika, odsotnosti, distance, spomina. Spomin je najboljša oblika distance. Le da se vsi ti junaki reči spominjajo, še preden se sploh zgodijo. Kot bi rekel Hegel: strah jih je preteklosti... spominjajo se prihodnosti. Full contact: Wongovi junaki bi radi imeli kontrolo nad stvarmi, ki se jim niso nikoli zgodile. Kar-wai ni anti-Woo, ampak Woo in pol. "Hočem le, da me sovražiš – tako me vsaj ne boš pozabil," sikne v filmu *Days of Being Wild* teta svojemu strpinčenemu, mizoginičnemu nečaku Leslieju Cheungu, ki ne ve, kdo, kaj in kje je njegova mati (na Filipinih, oh, menda). Preteklost je le konstrukt. Spominjajo se le fantazem, reči in "zvez", ki se niso nikoli zgodile. Reči in "zvez", ki so le konstrukti. Ergo: radi bi pozabili prav to, kar se ni nikoli zgodilo.

ČASA NI Vseposod so ure. Na junake z vseh strani preži čas. Večni tik-tak. Čas se izteka. Rok trajanja bo potekel. Čas je opresiven – ker je natančen. Nič na tem svetu ni bolj natančnega. Na začetku filma *Fallen Angels* fant in punca poudarita, da njuna "zveza" traja 155 dni. On – Leon Lai – je poklicni morilec, ona – Michele Reis – pa aranžerka prostorov, v katerih bo ubijal. Do konca filma se potem ne vidita več. Film o uri = film o umoru. V filmu *Days of Being Wild*, ki se dogaja natanko l. 1960, Leslie Cheung sreča Sue (Maggie Cheung) – in to dvakrat, povsem naključno kakopak, toda obakrat ob istem času, jep, ob 14.59. "Minuto do treh". *Chungking Express* se začne natanko 1. maja. To je rojstni dan detektiva št. 223 (Takeshi Kaneshiro). Mineva natanko trinajsti dan, odkar ga je zapustila May. Z njim bomo natanko 56 ur, v katerih bo pojedel – in popil – natanko 30 ananasovih konzerv, ki jim je rok trajanja potekel natanko 1. maja. "Prodajte do 1. maja," piše na konzervah. Natanko! Čas se je iztekel. Definitivno: Kaneshiro namreč reč kasneje konvulzivno izbruha. Spominov in časa ne more izbruhati. V čas se ne more zaljubiti. Ali pač: "Upam, da moj spomin nanjo ne bo potekel še tisoč let." Ironično, v filmu *Fallen Angels*, ki je nekaj takega kot neuradni remake *Chungking Expressa*, je Kaneshiro nem - glas mu je vzela zaužita ananasova konzerva, ki ji je rok potekel.

VELIKI IMPAKT Zgodovina? Kaj je zgodovina? Oh, zgodovina je le nekaj za pojed. In filmi Wong Kar-waija niso bazično nič drugega kot filmi katastrofe: zgodovina v njih prihaja po svoje spomine. Vsi junaki se pripravljajo na Full Contact zgodovine. Na tisti Impakt, ki ga je John Woo v svojih filmih pobarval z rdečo, krvavo rdečo, komunistično rdečo: ja, izstreljene full contact krogle niso imele še nikoli tako fatalnih in nedvoumnih političnih sporočil. Še nikoli se ni zgodovina zbila v tako jasne točke, v atome s tako silnim impaktom. In tudi pri Wong Kar-waiju ni prihodnost nikoli nič drugega kot kroglja, ki je že izstreljena. •



Chungking Express



Tsai Ming-liang

tsai ming-liang

simon popek



Živela ljubezen



Reka

Antonioni in Bresson morda nimata dostojnih naslednikov, toda na Tajvanu ustvarja mladenič po imenu Tsai Ming-liang, danes nemara avtor z najbolj radikalno pozo znotraj filmske *mainstream* produkcije, in človek, ki združuje značilnosti obeh velikanov. Naj bo jasno: Tsai Ming-liang ni nikakršen naslednik omenjene dvojice, še manj njun epigon; omenjam ju le zaradi stilističnih in strukturalnih sorodnosti, ki jih je Ming-liang v svojih treh celovečercih, trilogiji o seksu in osamljenosti – **Rebels of the Neon God** (1992), **Živela ljubezen** (Vive l'amour, 1994) in **Reka** (He liu; The River, 1996) – radikaliziral do skrajnosti; Antonionijeva evokacija gre predvsem na račun gibanja karakterjev znotraj praznine v (urbanem) prostoru, ter seveda nepogrešljivega občutka izgubljenosti in osamljenosti, Bressonova pa skozi optiko brezkompromisne redukcije vseh "uživaških", "sproščujočih" filmskih elementov – tako scenografije, glasbe kot dialoga –, ter seveda avtorjeve ljubezni do angažiranja neprofesionalnih igralcev.

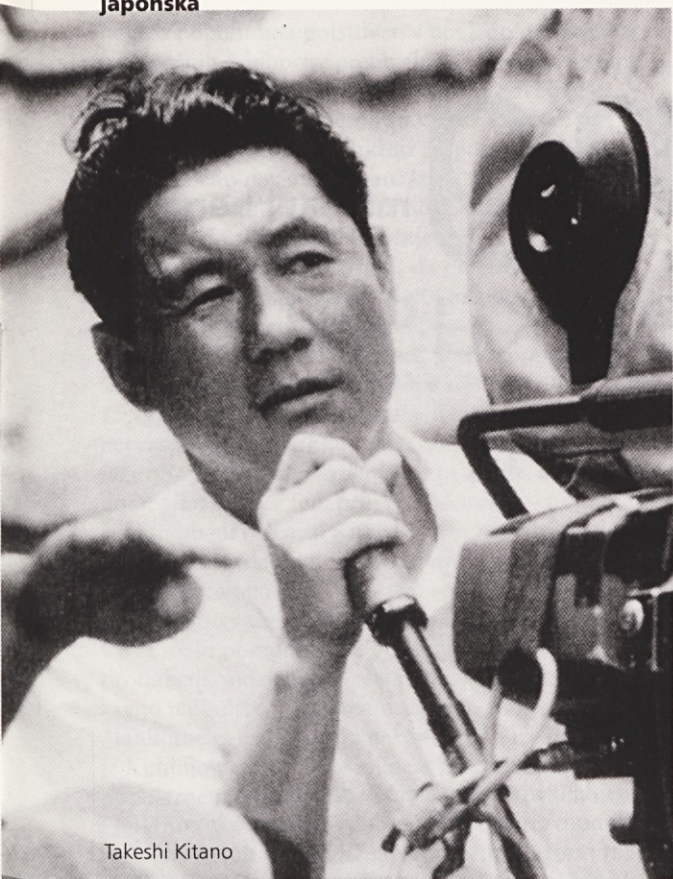
Ming-liangovi filmi na nek način delujejo kot stopnjevana Antonioni in Bresson skupaj, saj gledalcu nudijo le malo ustaljenih cinefskih užtkov: dialoga tako rekoč ni, če pa junaki že spregovorijo, se to zgodi v zelo dolgih intervalih (tako denimo v *Živela ljubezen* prva beseda pade šele po petindvajsetih minutah), kaj šele, da bi Ming-liang podobe "plemeniti" z off-glasom; karakterji se gibljejo bodisi po brezosebnih in načeloma izpraznjenih interierjih, bodisi po ulicah prenatrpanega Taipeja, kar sproža fascinanten psiho-socialni kontrast; njegova izbira neprofesionalnih igralcev je striktna, če pa že izbira med profesionalci, se z njihovimi vlogami poigrava (tako je v *Reki* za vlogo tihega očeta, ki ponoči na ulicah pobira mladeniče, izbral Miao Tiana, legendo sabljaško-borilnih akcionarjev); v njegovih filmih ne boste našli niti enega takta glasbe, z izjemo *Rebels of the Neon God*, kjer se na nekaterih mestih pojavijo preproste variacije na temo. Tako se zdi, da je Ming-liangova "inovacija" predvsem v njegovi sposobnosti, kako s temi minimalnimi, tako rekoč neobstoječimi elementi filmske govornice ustvariti narativni (mainstream) film. Njegovi apatični junaki kot da brezciljno in brez kakršnegakoli smisla tavajo sem ter tja, zato je prav neverjetno, da potek zgodbe "diktirajo" tovrstni osebki. Vrhunec te igre odtujenosti in izgubljenosti doživimo v *Reki*, kjer gledalec porabi pol ure, da ugotovi, da so tri tavajoče osebe pravzaprav člani iste družine. In če so junaki nesposobni potiskanja zgodbe naprej, mora Ming-liang seveda najti drugo obliko gonilne sile; ironično, toda zdi se, da so prostori sami – predmeti, vse ne-žive stvari – bolj žive, življenjske, od ljudi samih. Kako naj si potemtake razlagamo, da šele vdor teh materialnih oziroma fizičnih problemov (pojavijo se brez posebnega razloga in so načeloma nerazložljivi) sproži takojšni nemir znotraj njihovega sicer nedotakljivega jaza? V *Rebels of the Neon God* sta ta dejavnika dvigalo, ki se vedno in brez izjeme ustavi v opuščnem četrtem nadstropju (si pomeni tako 'štiri' kot 'smrt', zato mnoge kitajske zgradbe nimajo četrtega nadstropja), ter voda, ki do gležnjev visoko – znova brez posebnega razloga - vdre v stanovanje glavnega junaka; v *Živela ljubezen* ima to moč stanovanje samo, okrog katerega se sukajo trije individualci – agentka z nepremičninami, ki skrbi zanj, napol klošar, njen občasni brezosebni seksualni objekt, ter squatter, ki je v stanovanje "vdrl" zato, da bi tam storil samomor; in nenazadnje *Reka*, kjer kot "motor" naracije nastopata bolečina v vratu mladeniča ter, ponovno, voda, ki – znova brez posebnega razloga – s stropa zaliva očetovo spalnico.

Vdor vode je v njegovih filmih stalnica in ima simbolni pomen; Ming-liangu je namreč všeč kontradikcija, da je nujno potrebna za življenje, obenem pa jo je nemogoče kontrolirati. Tako v *Reki* voda v očetovem stanovanju lahko pomeni katastrofo, obenem pa je morebitni vzrok za neznosne bolečine v sinovem vratu – potem, ko je kot kaskader "igral" plavajoče truplo v onesnaženi reki. Voda je Tajvancu hkrati simbol spolnega poželenja, kar vodi neposredno do njegove druge velike obsesije – iskanja seksualne identitete –, imanentne vsem trem filmom. Skupno jim je le eno: naj gre za homo ali hetero odnos, vedno gre za rezultat pomanjkanja čustvene naklonjenosti.

Tsai Ming-liang, rojen leta 1957, je eden najoriginalnejših ustvarjalcev današnjega časa, predstavnik t.i. drugega vala tajvanskega filma ter "naslednik" Hou Hsiao-hsiena in Edwarda Yanga, očitno tako močan in vpliven, da ima že sam naslednike; v **Lonely Hearts Club** režiserja Yeeja Chihyina so edina stvar, ki jo junak vsakodnevno ujame na televiziji, ponovitve filma *Rebels of the Neon God*. •

takeshi kitano

simon popek



Takeshi Kitano

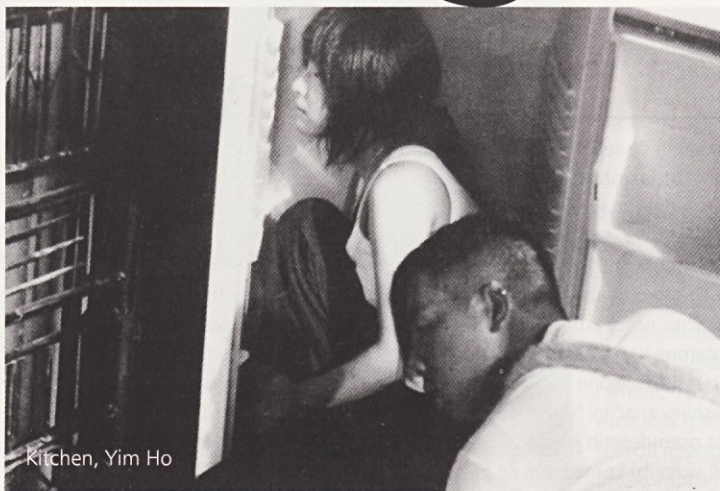


Violent Cop

Če ste na Japonskem in če se lotite teve channel-surfinga, potem pod nobenim pogojem ne morete zgrešiti obraza Takeshija Kitana; šestinštiridesetletni 'Beat' Takeshi, kakor ga imenujejo sonarodnjaki, je tam daleč najbolj eksploatirana televizijska osebnost – je gost zabavnih oddaj, voditelj svojega talk-showa, športni komentator, agresivni voditelj teve prodaje – z eno besedo, japonska medijska osebnost številka ena. Njegova slava je od leta 1971 naprej le rasla; začel je kot polovica dua The Two Beats, ki se je zoperstavljal starejši generaciji ter z rafalnimi komentarji in politično nekorektnostjo navduševal s tradicionalizmom zasičeno mladino. Danes objavlja redne kolumne v vsaj osmih časopisih, je avtor več kolekcij aforizmov in "resnih" novel, skratka, Japonci ga obožujejo in plačujejo za njegove sarkastične provokacije na ekranih; in nenazadnje, Takeshijev značilni "deadpan" izraz na obrazu je vsaj tako znamenit kot Keatonov. In film? Do konca osemdesetih je nastopal – kot je velevala njegova teve persona – predvsem v (na Zahodu nikoli videnih) komedijah, če pa ste pozorno gledali, ste ga lahko videli v Oshimovem **Srečen božič, gospod Lawrence** (Merry Christmas, Mr. Lawrence, 1983). A kar nas na tem mestu bolj zanima, je predvsem Takeshi Kitano – avtor. Leta 1989 mu je bolj po naključju kot namenoma padla v roke režija filma **Violent Cop**, s katerim je napovedal svoj značilni in tako rekoč neposnemljivi slog – tudi zato, ker ponavadi v vlogah drznih, brutalnih, redkobesednih, a neverjetno cinčnih herojev nastopa kar sam. In vedno je tu njegov brezizrazni pogled, ki v simbiozi s počasnim ritmom ustvarja dekadentno atmosfero, primerljivo s poetikami le redkih predhodnikov. Preveč je bilo namreč primerjav s starimi in novimi mojstri, Scorsesejem, Melvillom, Woojem, Tarantinom in ostalimi; te avtorje dandanes prilepijo vsakomur, ki v roke prime pištolo. Kitanov slog je – vsaj v treh, za njegov opus najpomembnejših filmih, **Violent Cop**, **Boiling Point** (1990) in **Sonatine** (1993) – mešanje nenadnega, impulzivnega nasilja s sofisticirano premišljenim humorjem, ki pa nikakor ne jemlje primata strogi formi; ne uhaja mu iz rok, da bi koketiral z gledalci s šundovskim tipom zabave – prej bi ustrezala primerjava z bressonovsko rigidno formo redukcije v vseh pogledih kot pa z opletajočimi pistoljersi ameriškega žanra (pozabimo na tem mestu zanj precej neznačilna filma – lahkotni **A Scene in the Sea**, 1992, in povsem ponesrečeno komedijo **Getting Any?**, 1994). Celo lik Dirty Harryja, v nekaterih pogledih sicer povsem umestne primerjave, se zdi na ravni mitologizacije osebnosti junaka povsem neprimeren, saj je prvi tipično herojski lik, medtem ko je Kitanov slehernik dobesedno rojen, da bo umrl v "službi", pa naj bo to nasilni, a pošteni policaj, ki razkriva policijsko skorumpiranost (**Violent Cop**), ali jakuza na vrhuncu svoje moči (**Sonatine**). Kitano se vedno skoncentrira na "ljudi brez upanja", ljudi, ki potencialne cilje dosežejo iz čiste vztrajnosti, pa čeprav ta cilj pomeni umreti z dostojanstvom. Ali kot je v nekem intervjuju rekel sam: "Zdi se, kot da življenje in smrt nosita v sebi le malo smisla, a način, s katerim s soočiš s smrtjo, ti lahko da retrospektivni smisel tvojega življenja." Prav moment pred smrtjo je tako emblematičen za Kitanov "gangsterski" opus, ta moment spontanega razmisleka, preden bo telo omahnilo – sprejemanje krogel med obračunom s posiljevalcem svoje sestre v **Violent Cop**, in nemara še bolj njegov značilni nasmešek, tik preden si pošlje kroglo v glavo, na koncu filma **Sonatine**. Le zakaj se ta človek smeje? Ker je pač 'Beat' Takeshi, in način, kako bo umrl, reflektira smisel njegovega življenja. Morala obeh filmov bi se zlahka brala kot "nihče ne preživi sistema in tistih, ki ga korumpirajo", kar nas popelje do nemara najbolj referenčne točke njegovega opusa, Boormanove **Čistine** (Point Blank, 1967) in njenega protagonista. Smisla Kitanovega imaginarija namreč ne gre iskati v Avtorjih, temveč v najbolj trdi, brezkompromisni in brezsrčni personi zahodnega filma, Leeju Marvinu; oba sta eruptivna karakterja, ki ljudem izbijata priznanja iz ust, z avtomobili zbijata begunce ter pretepata nesrečne in nemočne.

Povsem drugače pa je z njegovim (zaenkrat) zadnjim filmom, **Kids Return** (1996; naslov je vzet s platnic njegove prve zbirke pesmi), s katerim Kitano odpira novo poglavje v svojem opusu; film ima trdno, zgoščeno zgodbo, polno obstranskih karakterjev (za razliko od prejšnjih, kjer se tako rekoč vse vrti okrog njegovega lika), mizanscena je precej bolj otipljiva, "človeška" (prvi filmi se večinoma odvijajo v hangarjih, hodnikih, brezosebnih, z umetnimi viri osvetljenih pisarnah, nasploh v zelo neživljenjskem svetu), predvsem pa gre za precej bolj klasično narativni film, v katerem lahko eksperimentira s časovnimi elipsami ter montažnimi rešitvami. Če strnemo: ni nujno, da svet Takeshija Kitana ločujemo le na delo za televizijo in film, temveč ga je tudi znotraj filma treba ločevati na "klasični", "narativni" del (ta se spogleduje z delom na televiziji), in na "abstraktnega", ki očitno teče vzporedno z življenjem. •

hong kong michael benson



preizkusni kamen

Hong Kongu so do nedavnega pot v medije utirali bodisi supernasilni filmi, ki jih tam snemajo na kilometre, ali pa kuriozite iz življenja prebivalcev – kot so denimo ljudje, ki celo življenje preživijo na čolnih. Danes je v središču medijske pozornosti iz drugih razlogov: če slučajno kdo še ne ve, 1. julija bo cvetoča britanska kolonija prešla pod upravo največjega totalitarnega sistema na svetu, poznanege tudi pod imenom Ljudska republika Kitajska. Omejitev državljskih svoboščin, ki jo je napovedal novi, od Pekinga nastavljeni upravnik Tung Chee-Hwa, je prvi zloveščni znak dramatičnih razsežnosti.

Ravno v času, ko je potekal 21. mednarodni filmski festival, (od 25. marca do 9. aprila) je kitajska oblast javno povedala, da namerava omejiti svobodo zbiranja. Upravičeno bi pričakovali, da se bo na šokantnost dogodka tako ali drugače odzval tudi festival, še posebej, če vemo, da predstavlja takorekoč središnji dragulj v kroni kulturnega življenja Hongkonga. Posledice omejitve javnega združevanja ter temu ustrezna širitev pristojnosti policije pa bodo prizadele celotno področje kulturnih svoboščin. Zgodilo se ni nič takega.

Zaenkrat dolga roka Pekinga še ni dosegla filmskega festivala v Hongkongu. Urbanistični svet je poskrbel, da se je festival tudi letos odvijal brezhibno in po ustaljenih tirih. Dvesto filmov se je 16 dni in noči vrstilo na filmskih platnih z obeh strani zelenega pristanišča. Ljudje pa so brez razlike drli na projekcije "majhnih" in "velikih" filmov. Takoj po koncu festivala se je začel "teoretični" del – seminarji in okrogle mize, ki so tokrat potekali pod skupnim naslovom Petdeset let elektronskih senc. Rdeča nit pogovorov je bil razvoj hongkonške filmske idustrije. Razprave so pospremili z izborom najboljših filmov iz dosedanjih retrospektiv hongkonškega filma. Izkazalo se je, da ima hongkonški film bogato (in prezrto) filmsko tradicijo, ki močno presega okvire žanra akcijskih filmov, po katerem je Hongkong znan po celem svetu. Na letošnjem festivalu so pripravili tudi posebno sekcijo z naslovom Moj sestanek s cenzorji, v okviru katere so prikazali celo vrsto filmov, ki so jih v koloniji v zadnjih tridesetih letih prepovedovali, da ne bi jezili "sosedov".

Dogodek je skratka kazal vse znake zdravega in neodvisno organiziranega festivala. Niti cenzura "matične" Kitajske niti mučno vprašanje, kaj se bo s festivalom zgodilo po 1. juliju, nista zmotila toka dogajanja. Še največ težav (vsaj za obiskovalca) je predstavljalo samo mesto: mrgoleči futuristični termitnjak, ki deluje kot nekakšna tridimenzionalna zvočna kulisa **Blade Runnerja**. S tem, da v Hongkongu prevladuje mnogo bolj optimističen ton kot v distopiji Ridleyja Scotta.

Pozitivni utrip mesta deluje pristno. Bleščeči nabotičniki in brezmadežno čiste kinodvorane niso le fasada, za katero bi se skrivalo kulturno zatiranje. Čeprav je Tung Che-Hwa napovedal omejitev osebnih svoboščin, in čeprav so vrhovi mestne uprave za kulisami razgreto razpravljali o potencialni provokativnosti cenzuri posvečene sekcije festivala, se to na vsakdanjem ritmu mesta ni prav nič poznalo. Pravzaprav Hongkong ni bil še nikoli uspešnejši: njegov borzni indeks Hang Seng dosega nove višave tik pred prehodom pod kitajsko oblast. Festivalu je letos uspelo na svoj program uvrstiti le dva filma iz bodoče skupne države. Težave s prikazovanjem filmov iz Ljudske republike pa nikakor niso nekaj izjemnega ali omejenega le na Hongkong. Škandal, ki ga je v Cannesu pred kratkim povzročil Filmski urad Kitajske, vaje reševanja stvari s trdo roko, je dovolj zgovoren primer. Urad je namreč v svojem značilnem slogu preprečil predvajanje Zhang Yimouvega novega filma, da bi tako izrazil svoj "protest" proti odločitvi Cannes, da filma **Palača na vzhodu, palača na zahodu** (East Palace, West Palace) kljub kitajskim pritiskom ne bo umaknil s sporeda. Sporni film prikazuje življenje gejev v Pekingju in je delo kitajskega režiserja Zhang Yuana.

Brez zapletov s kitajskimi cenzorji pa tudi na tokratnem hongkoškem festivalu ni šlo: od dveh na festivalu prikazanih kitajskih filmov je eden "vskočil" na spored v zadnjem trenutku, potem ko je Kitajska iz nerazumljivih razlogov preklicala prvotno načrtovano projekcijo filma **V pričakovanju**. Odločitev je toliko manj razumljiva, ker so to povsem nedolžno dramo o graditvi jezua na reki Jangce zamenjali z ostro politično satiro **Smernik levo, smer desno** (Signal Left, Turn Right). Kolikor prvi film ne bi mogel biti bolj pravoverni in brez zoba socialistična klasika, toliko drugi skorajda ne bi mogel biti bolj kritičen do številnih pomanjkljivosti "socializma s kitajskim obrazom". Od domiselno eksplicitnega naslova, prek ironičnih šal na račun časopisnih laži in podkupljivih uradnikov, do zgodbe o podjetnih študentih, ki se učijo voziti nikjer drugje kot v vojaški avtošoli, nam film Huang Jianxina vseskozi odpira izjemno kritično perspektivo. **Smernik levo, smer desno** bi res težko razumeli kot socio-realističen film, zato se zdi končni izid kitajskega vmešavanja prav čudaški. Njegovo sporočilnost pa bi lahko razumeli predvsem v tem smislu, da se celo na Kitajskem ne spleča vedno plesati tako, kot hoče trenutna filmska politika. Vsebina oziroma "politična primernost" prvega in drugega filma sta bili v tem primeru očitno postranski zadevi. Na žalost tega ne bi mogli reči za drugi kitajski film, za domnevno neodvisni dokumentarec **Ulica južni Barkhor, številka 16**. Film prikazuje kitajske okupatorje tibetanskega glavnega mesta Lase in pri tem svoj

pogled popolnoma poistoveti s pogledom povsod pričujočih "odborov prebivalcev". Ti odbori so neke vrste socialna policija, ki prebivalcem "svetuje", kakšna oprava je primerna za visoke kitajske komunistične praznike, hkrati pa poskrbi tudi za to, da se nobeno deviantno obnašanje ne bi neopazno izmuznilo kazni. V filmu jih vidimo, kako spoštljivo se vedejo do tibetanskih običajev, in najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da posnetkov uničevanja templjev v tem filmu nismo zasledili. Za tiste Tibetance, ki še vedno, zmotno kakopak, mislijo, da so politični begunci, je film prav gotovo šokantno odkritje. (Za osvežitev spomina: Vse od leta 1959, ko je Kitajska okupirala Tibet, ga skuša z neprestanimi napadi kulturno uničiti.) Če vas *Ulica južni Barkhor*, številka 16 že ne prepriča, da bi svojo domovino – ali, v tem primeru, kolonijo – ponudili v zasedbo benevolentni Kitajski, bo v vas vsaj podžgal radovednost, da bi zvedeli, zakaj zaboga se Dalai Lama vsa ta leta pritožuje. (Ko se bodo luči spet prižgale, bo vaše radovednosti najbrž hitro konec.) Če se malo pomudimo še pri hongkonški filmski produkciji, moramo najprej ugotoviti, da letina ni bila ravno najboljša. Kljub temu pa se je v kategoriji "lahkotne zabave" našlo nekaj častnih izjem. Yim Ho je *Kuhinjo* posnela po istoimenskem romanu popularne japonske pisateljice Banane Yoshimoto. Lahkotna ljubezenska zgodba je prikazana na ustrezno nezahteven način. Jordan Chan glavno moško vlogo odigra prefinjeno, na žalost pa v Tomiti Yasuko, ki igra glavno žensko vlogo, nima enakovredne partnerice. Zdi se, da se slednja preveč osredotoča na svojo ljubkost – in je zato tudi preveč "enodimenzionalno" ljubka. Film je lepo posnet in lepo teče, poleg tega pa premore tudi nekaj humorja, predvsem na račun opisov junakove mame, ki je bila, preden se je odločila za spremembo spola, njegov oče. Kljub temu, da junak potuje na celino (hongkonško občinstvo se je poznavalsko muzalo ob šalah na račun slabe "celinske" hrane) in da smo priča celo domiselnemu umoru, imamo na koncu 124 minutnega filma občutek, da smo zaužili preveč sladkorja. Popolnoma nasproten učinek pa doseže črno humorni tajvanski film *Reka*. Tudi v tej zgodbi igra pomembno vlogo homoseksualni starš – s to razliko, da je le-ta toliko mračen kolikor je Yim Ho-jeva "mama-oče" svetla in optimistična. Režiserja Tsai Ming-lianga, ki svoj film začne s prizorom, v katerem nesrečni najstniški junak Xiao Kang (Lee Kang-sheng) obotavljivo pristane na to, da bo za potrebe nizkopračunskega filma "plaval mrtvaka" z obrazom navzdol po vodi tik ob izlivu kanalizacije, res ne moremo obtožiti, da se valja v sladkorju. Posledice prvega prizora so za junaka filma usodne. Zaradi krčev, ki so posledica namakanja v zastrupljeni reki, doživi nesrečo z motorjem. Nato ga kombinacija prometne nesreče in zastrupitve z rečno vodo spravi v stanje polinvalidnosti, in kot takšen postane odlična povnanjitev svoje problematične družine. Proti koncu, ko končno pride do gejevskega kopališča, ima scenarij zanj pripravljenih še nekaj drugih presenečenj, ki pa jih za vsak primer, če bi se film slučajno pojavil v vaši soseski, ne bomo izdali. Še en film si zasluži, da ga omenimo – **Jing in jang: spol v kitajskem filmu**, režiserja Stanleyja Kwana. Tudi ta film se, podobno kot zgoraj opisana, ukvarja s tematiko homoseksualnosti ter odnosa med starši in otroki. Gre za presenetljiv kolaž provokativnih posnetkov, ki jih je Kwan izbral iz bogate zakladnice zgodovine kitajskega filma. Iz širšega izbora azijske

kinematografije, ki je sicer tradicionalno središčni poudarek hongkonškega festivala, zasluži pozornost tudi film korejskega režiserja Hong Sang-Sooja, **Dan, ko je prašič padel v vodnjak** (*The Day a Pig Fell into the Well*). O življenju v sodobnem Seulu pripoveduje skozi življenjske zgodbe štirih ljudi: njihova pota se najprej naključno zblížajo, po raznih pripetljajih pa se razidejo kot sovražniki. Program festivala se nadaljuje s skrbno preišljenim izborom ameriškega neodvisnega filma. V letošnjo ponudbo so vključili filma Cheryl Dunye, **Izletniki** (*Daytrippers*) in Christopher Munchovo **Barvo živahnega prestopnega dne** (*Color of a Brisk and Leaping Day*). Hongkonškemu festivalu je zaenkrat sicer uspelo ohraniti pošteno prisluženi ugled, vendar dajejo nekatere zgodbe o ozadju dogajanja slutiti, da ga bo v prihodnje le težko obdržal. Zaradi narave svoje organiziranosti je festival zelo dovzeten za spremembe v usmeritvi mestne uprave. Njegovi kuratorji so namreč pogodbeno vezani na Urbanistični svet, ta pa usmerja delovanje praktično celega mesta. Tako so selektorji postavljeni v neenakopraven odnos z birokrati, ki se zadnje čase zelo trudijo, da ne bi izzivali spečega kitajskega leva in so zato pripravljene vnaprej izločiti vsak potencialno sporen element festivala. Gre za očitno samo-cenzuro, ki pa lahko v prihodnje postane ustaljeni mehanizem za izvajanje vpliva vodilnih struktur na odločitve festivala. Letos se svet v praksi (še) ni postavil po robu programskim odločitvam festivala, vsekakor pa bo neodvisnost selektorjev prvi preizkusni kamen za obljubeno kulturno avtonomijo Hongkonga. Li Cheuk-to, predsednik hongkonškega združenja filmskih kritikov in neodvisni kurator, nas je na začetku pogovora opozoril, da ima pri izražanju svojih stališč določene zadržke, ki izhajajo iz njegove pogodbene vezanosti na Urbanistični svet. Ko smo ga povprašali o kitajski cenzuri, nam je odgovoril, da moramo njegovo mnenje brati tudi med vrsticami, potem pa nadaljeval, da se je v zadnjih letih tu in tam zgodilo, da je skušal Kitajski filmski urad prepričati festival, naj s svojega sporeda umakne določene filme. Sporna pa ni bila sama vsebina teh filmov, temveč tudi način njihove produkcije; šlo je namreč za filme, ki so nastali v neodvisni produkciji – brez odobritve kitajskih oblasti torej. "Toda", pravi Li – z veliko mero kljubovalnosti, ki v bodoče prav lahko postane zaščitni znak festivala –, "ker mi ne predvajamo filmov zaradi njihovega nacionalnega porekla, temveč zato, ker so dobri, ker so zanimivi za naše občinstvo, se zaradi kitajskih zahtev ne sekiramo prav dosti. Vsaj dokler so avtorske pravice filma v lasti režiserja oziroma producenta...." Na vprašanje, ali bo tako tudi po 1. juliju, je Li po daljšem premisleku odgovoril: "Če nam ne bodo, no, ...vsilili... novih zakonov, potem bomo stvari počeli na isti način tudi v prihodnosti." Pa se lahko zgodi, da bi vam takšne zakone vsilili? Premor. "Mogoče. Zelo verjetno." Če sklepamo na osnovi vedenja Kitajskega filmskega urada, potem lahko, na žalost, z gotovostjo predvidevamo, da čakajo festival težki časi. In to kljub obljubi pokojnega Deng Xiaopinga iz leta 1984 o "eni državi, dveh sistemih". Odlični hongkonški filmski festival si je skozi dobri dve desetletji delovanja pridobil spoštovanje mednarodnih filmskih krogov. Zato si zasluži vso pozornost in podporo tudi v prihodnje. •



Signal Left, Turn Right
Huang Jianxin

The Day a Pig Fell into the Well
Hong Sang-soo

s festivala poročajo
živa emeršič-mali
ženja leiler
simon popek

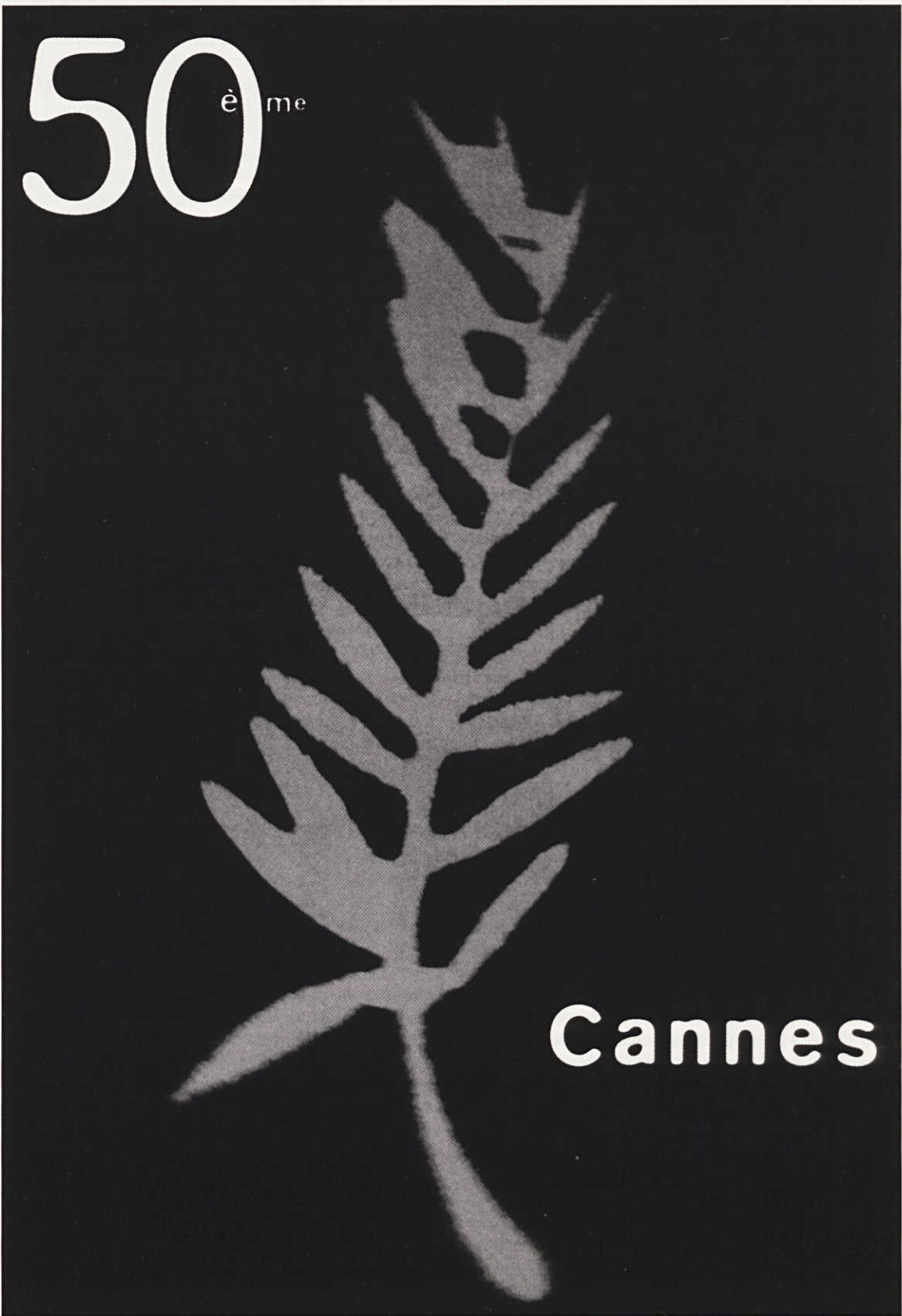
cannes

50^{è me}

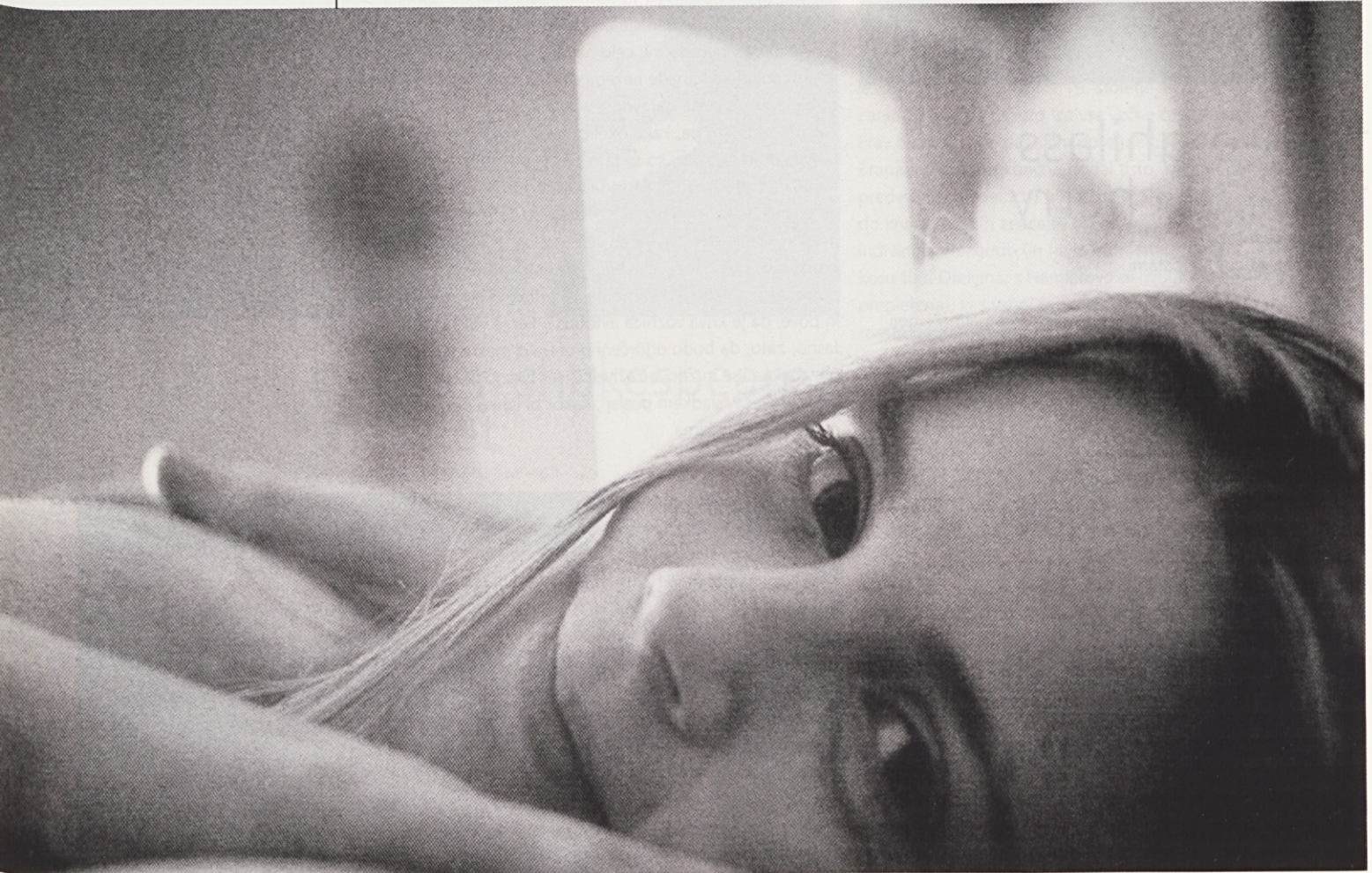
kulturne in življenjske pogoje življenja preživijo ne dobi-
 iz drugih razlogov: če slučajno
 ljubiteljski kolekciji ptičja
 obkone in svetla, požarane
 kerakot. Čeprav delavci
 ni. Povzeto od avtorja in
 nek dramatičnih razmer
 Katni v Zavi, ko je porok
 marcy do 7. aprila je bila
 mučni vrhovni oblikovnik.
 Kveganina dogodka tako
 razdeli: če vemo, da pred
 kulturne in življenjske pogoje
 delovanja ter temu ustrez
 privede celotno področje
 takega.

Zatrkni dolga roka Pekin
 Hongkongu. Urbanistični
 razvijal brezobno in po us
 uoč vstalo na filmskih pla
 Ljudje pa so brez razlike d
 filmov. Tako je po koncu fest
 scinirani in okrogle nize,
 naslovom Pridet let ciki
 razvoj hongkonške filmske
 izboru najboljših filmov
 filmski digitalni obseg
 filmski tradicionalni gmo
 pu katerem je Hongkong
 koloniji v zadnjih tridesetih
 "svetov"

Dopadek je skratka kuzal v
 organiziranega festivala. Ni
 mučen vpraskan, kaj se bo
 smotila taka dogajanja. So
 predstavljalo samo eno m
 loe nekakšno tridimenzio
 tem, da v Hongkongu prvi
 dogodki Ridleya Scotta



Cannes



la femme défendue

Ženska v obrambi

Francija; režija Philippe Harel

Subjektivna kamera v filmu že dolgo ni nobena novost, tudi celovečerna dolžina ji ni tuja – najbolj znamenit primer je kajpak Montgomeryjeva **Dama v jezeru** (The Lady in the Lake, 1947) –, a če je v večini primerov delovala moteče, okorno, v najboljšem primeru pa nerodno, ji je dal režiser Philippe Harel v svojem filmu potrebno milino, predvsem pa potrebno dinamiko – takšno, da gledalec v dvorani ne razmišlja o tem, ali nemara ne gleda upočasnjenega posnetka dogajanja.

Kot prvo: Harelov subjektivni pogled je tu resnično "avtorski", saj v vlogi nosilca pogleda nastopa kar sam – kot François, poslovnež, poročen, z otroki, tik pred štiridesetim rojstnim dnevom. Nekega dne ustavi dvaindvajsetletni štoparki Muriel in spoprijateljita se; čez čas ji predlaga skok v posteljo, ona se sprva upira, nato pa pristane, nakar postaneta nerazdružljiva. A pustimo razplet zgodbe in se posvetimo našemu tehničnemu eksperimentu; Harel je vlogo režiserja kot manipulatorja na tem mestu vzel dobesedno, saj nam dejansko pokaže le tisto, kar vidi režiser, ker pač sam "igra" Françoisa (Harel le dvakrat pokaže obraz v ogledalu). Avtorska

vizija je tu dejansko popolna, saj je ne more skaziti denimo igralčeva interpretacija, kaj šele zvezdniška hudomušnost. Drugič, Harel je svoj pogled oziroma pogled kamere imel kam usmeriti; izbral si je omejen prostor gibanja, obraz debitantke Isabelle Carré, ob čemer velja pripomniti, da gre za eno najimpresivnejših igralških interpretacij zadnjega časa, saj dekle sto minut tako rekoč neprestano zre v kamero in se "spogleduje" z manipulativnim monstroomom, ki jo neprestano rešeta z (mestoma celo perverzными) vprašanji o spolnosti in njeni intimi. Harel subjektivnega pogleda gotovo ni izbral zaradi ekstravagantne poze, saj gre v njegovem odnosu do Muriel dejansko za obsesijo, ki jo zlahka razumemo tudi kot odnos samega režiserja do "svoje" igralke, svojega odkritja; poteza bi nemara bolj ustrezala kakšnemu Polanskemu, ki je "svoje" igralke bodisi popeljal v posteljo bodisi poročil, zato imajo povsem prav tisti, ki poudarjajo, da Harelov film ni le navaden film o odraščanju – je tudi film o režiserju in njegovem odnosu do lastnega igralskega odkritja. Pravi cinefilski užitek potemtakem.

Simon Popek



ta'm-e-ghilass taste of cherry

Okus po češnjah

Iran; režija Abbas Kiarostami

Kiarostami – edini logični kandidat za letošnjo palmo – goji dve formi ekspresije: tisto, v kateri je meja ločnica med dokumentarnim in fiktivnim brezupno zabrisana, ter najbolj preprosto obliko, z že skorajda otroško naivnostjo pripovedovano linearno zgodbo (dejstvo, da je Kiarostami tudi avtor zgodb za otroke ter scenarijev z mladinsko tematiko, naj ne bo zanemarljivo). Za tovrstne Kiarostamijeve filme se zdi, kot bi bili zamišljeni in napisani v nekaj minutah; dejansko delujejo kot črtice, ali še manj, kot vinjete, če že ne kar kot enovrstičnice. Nekateri njegovi filmi so tako preprosti, da se mnogi upravičeno sprašujejo, kakšen trud in miselni napor je treba vložiti, da se spomniš nekaj tako enostavnega.

Okus po češnjah je takšen film – zgodba o moškem srednjih let, ki se na vsem lepem odloči, da bo storil samomor in išče nekoga, ki bi ga po opravljeni nalogi posul s peskom. Po strukturi pripovedi je soroden njegovemu filmu **Kje je hiša mojega prijatelja?** (Khane-ye dust kojast?, 1988), v katerem je deček cel film iskal hišo sošolca, da bi mu vrnil zvezek, v katerega bi le-ta napisal domačo nalogo; deček sprašuje mimoidoče, ki mu odgovarjajo različno, praviloma pa ga usmerjajo na napačno pot. V *Okusu po češnjah* se samomorilec vozi naokrog v svojem kombiju in naključnim izbranim ponuja tri mesečne plače, če bi zanj opravili "določeno nalogo", ko pa nazadnje zvedo, za kakšno opravilo gre, na ponudbo reagirajo različno. Ne gre za nikakršen rašomonski koncept, po katerem bi (večinoma zgroženi in pobegli) kandidati razširjali glas o samomorilskem čudaku, temveč za Kiarostamijev odnos do tega družbenega problema; idejo je namreč dobil že pred leti, v intervjuju z romunskim filozofom Cioranom, ki je tedaj rekel, "da bi se brez zavesti o možnosti samomora že zdavnaj ubil". Kiarostami je, po lastnih besedah, prepričan, da je treba življenje živeti do konca, karseda dolgo – to da je ves smisel bitja; in če *Okus po češnjah* smrt obravnava s temne plati (kot zaključka), jo namerava Kiarostami odslej obravnavati z drugega, pozitivnega pola, ter v nekem smislu nadaljevati film **Življenje teče dalje** iz leta 1992. Obenem upa, da bodo odslej njegovi filmi nosili taisti naslov, le številke za naslovom naj bi se spreminjale. Konceptualizem? Ne, vse skupaj je preveč preprosto.

the sweet hereafter

Simon Popek

Sladki poslej

Kanada, režija Atom Egoyan

Egoyan tudi v novem filmu vzdržuje svoj značilni počasni ritem, predvsem pa nadaljuje s svojo obsesijo – posameznika, ki se znajde v nenavadni, celo nenaravni situaciji. V zimski snežni pokrajini Kanade nekega dne šolski avtobus, poln otrok, zgrmi s ceste naravnost v jezero. Kaj se je dogajalo? Zakaj? Predvsem pa, kako okolica, prebivalci malega mesteca, reagirajo na nesrečo, ko se tam pojavi odvetnik (Ian Holm), ki naj bi na sodišču iztržil karseda veliko odškodnino? Egoyan se ne poslužuje le "modernistične" metode časovnega preskakovanja sem ter tja; še več – in kar je bolj pomembno – preskakuje med stadiji človeškega psihičnega stanja (pred in po nesreči). Zakaj se denimo dekle, edina priča nesreče, zlaže, in pove, da je kriva voznica avtobusa, ker je vozila prehitro? Jasnó, zato, da bodo ogorčeni prebivalci mesteca vendarle pozabili na vse in znova zaživeli (sicer brez odškodnine, a "očiščeni") – v "sladkem poslej", kakor bi lahko dobesedno prevajali naslov filma.

Simon Popek





william shakespeare's hamlet

VB, režija Kenneth Branagh

Od Branagovih sedmih igranih celovečercerov tri podpisuje Shakespeare: prvenec **Henrik V.** (1988), **Veliko hrupa za prazen nič** (1992) in **Hamleta** (1997). Nekaj ima nedvomno zraven tudi pri filmu **Sredi puste zime** (In the Bleak Midwinter, 1995), v katerem se Branagh, podobno kot v **Iskanju Richarda** Al Pacino, poda v kot svet staro dramo – dramo o igralcih. Ta je seveda z neločljivo popkovino privezana prav na *Hamleta*, to igro "za vse večne čase", ki bolj kot režiserje in šolske učbenike obseda igralce. V zapuščeno vaško cerkev bogu za hrbotom namreč Branagh zapre skupino marginalnih igralcev, ki namesto v Hamletovo vtikajo prste v svoje drobovje. Vmes se skozi lik producentke (igra jo dinastična Joan Collins) mimogrede ponorčuje še iz holivudske filmske industrije, ki ga je sicer takoj po *Henriku V.* z odprtimi rokami vabila na toplo obalo Pacifika. Ko je bil Hamlet postavljen pod cerkvene oboke, psihoanalitični kavč prazen in producentka zadovoljna, se je za Barnagha končala tudi zgodba o vprašanju, kako sodobiti Shakespearea. In kako igrati Hamleta. Prepustil ju je starodavnim oxfordskim katedram, sam pa odgovoril nanju z doslej edino integralno filmsko verzijo te najbolj popularne Shakespearove tragedije. To objestnost bo sicer plačal – le redki bodo namreč videli film v njegovi naravni dolžini štirih ur in minute, medtem ko bo za množice prepolovljen. Kar je blasfemija. Drži. Še nihče si ni upal položiti Hamleta v film (mnogokrat niti na oder) besedo za besedo. Branagh, ki je deloma posodobil shakespearejansko angleščino ("tujejezični" gledalec je fasciniran nad svojim razumevanjem besedila), dejansko ni privarčeval niti ene same. Kako bi jo le, če pa jih je na odru sam prešibal skoraj tristo krat. In potem je jasno, da ga pri tem podpira igralska aristokracija: med njimi Derek Jacobi (Klavdij), ki je režiral tudi Branagha – Hamleta na odru, Kate Winslet (Ofelija), Julie Christie (Gertruda) in Richard Briers (Polonij), medtem ko se v manjših vlogah pojavijo Judi Dench (Branagha je režirala v svoji odski verziji *Veliko hrupa za prazen nič*), pa malce trivialnejši Jack Lammon, Robin Williams in Gerard Depardieu. Malo manj samoumevno je, da se Branagh ni odločil za kostumsko dramo, čeprav gre za film izjemnih vizualnih detajlov, prostorskih razsežnosti in mogočne skandinavsko neoklasicistične arhitekture. Na ravni režije se je

pustil obsesti izrazito giblivi in zračni kameri (nekateri kadri so dolgi kot sekvence same), izjemno funkcionalnemu notranjemu prostoru (veliko, "prazno" dvorano z ogledalnimi vrati) in zunanji posnetki neskončne, snežene, nedolžne pokrajine, ki ji grozi gromozanska Fortinbrasova vojska. Časovno ga je sicer prestavil v 19. stoletje, kar je vidno predvsem iz kostumografije in nekaterih detajlov (parna lokomotiva, časopis, reflektorji...). A v kontekstu gre prej za *Hamleta* časovne zmuzljivosti, kot pa za vztrajanje na točno prepoznavnem obdobju, ki je begalo canneske kritike, da so porabili gore nepotrebne papirja za razpravljanje o tem, ali je *Hamleta* moč spraviti v 19. stoletje ali ne. Koga pa to zanima? Saj gre za igro "za vse večne čase", a ne? Prav z odločitvijo, da v film potegne besedilo v celoti, pa je Branagh *Hamletu* končno dodal tisto, kar mu ponavadi (in predvsem v gledališču) odvzamejo: shakespearevsko galerijo do krvi zarezanih značajev (in ne le tipov), številnih individualnih zgodb (in ne le Hamletove; končno je v enem kosu tudi Ofelijina, s Hamletovo nedvoumno erotično prepletena), ki s seboj prinesejo kredibilno, živo in ne le obča mesta poudarjajočo in v klasično literaturo kanonizirano zgodbo. Na tej osnovi je sedemtridesetletni Branagh svojega tridesetletnega danskega princa v belo prebarvanih las in modne črne obleke nad belo majico stesal kot prizadetega, a odločnega moškega akcije. Kar je nedvomno novost. Ampak vse skupaj je bil le izgovor za oder, vreden 70 milimetrskega filmskega traku, v središče katerega je potem Branagh izstrelil samega sebe. Dobesedno. In v tistem trivialnem "biti ali ne biti" monologu, kjer ga spremljamo v ogledalu, v katerem se narcisoidno opazuje, izsanjal vrhunski esej o igri. Prav perverzna, narcisoidna, egocentrična obsedenost z igro, z razmerjem Branagh – režiser, Branagh – Hamlet, oko – podoba, podoba za oko, so namreč tista vozlišča, ki Branagovega Hamleta dvigujejo iz zgolj še ene filmane verzije tega literarnega mita v hkratni užitek pogleda in v pogled (Branagovega) užitka. Čista metaigra. Predozirana, s patosom nabita in mesena Hamletova (Branagova) podoba meri namreč ravno na vzpostavitev ljubezenskega razmerja med Branaghom režiserjem, igralcem, Hamletom na eni in gledalcem na drugi strani. V ozadje stopijo vsa običajna vprašanja, ki že skoraj štiri stoletja participirajo na izmišljeni tezi, da je *Hamlet* ena najskrivnostnejših, enigmatičnih, zapletenih iger svetovne literarne zgodovine. Ravno zato utegne vsak nadaljnji odrski Hamlet delovati kot recitirajoča interpretacija tega danskega omahljivca, ki z življenjem samim, pa ponavadi tudi s Shakespearjem, nima dosti skupnega. Hamlet se namreč izkaže za Branagovo igralsko fantazmo, Branagh pa za Shakespearejevo. V enem izmed svojih prejšnjih karmičnih življenj je bil namreč Branagh nihče drug kot Hamlet. A s pripombo, da se v njegovi sencu že ogleduje tudi zlobni, pokvarjeni in tragični Richard III. Počakajmo.

Ženja Leiler

welcome to sarajevo

Dobrodošli v Sarajevu

VB, režija Michael Winterbottom

Ko je Sarajevo postalo metafora in povsem realni "glavni junak" balkanske morije, je bilo le še vprašanje časa, kdaj on in vojna, ki jo poseablja, postaneta tudi filmska junaka. Najprej je samozavestno in v eno smer navijaško sprožil kamero Kusturica (**Podzemlje**), nič manj samozavestno, le da izvorno dilematsko za njim Šprajc (**Felix**), pa Dragojević (**Lepe vasi lepo gorijo**), ki je, če lahko odmislite realnost, posnel odličen film svojega žanra, pa prvi Zahodnjak, Španec Gerardo Herrero (**Territorio Comanche**), ki je načel fenomena vojnega poročevalstva in neznosne lahкости medijev, iz samega obleganega mesta potem Kenović (**Popolni krog**), ki je vojno posikal skozi otroške oči, Hrvati so vrnili z neznanim (kar bo tudi ostal) Brešanom in z blasfemično karikaturo filma kot zvrsti (**Kako se je začela vojna na mojem otoku**), v tekmovalni Cannes pa se je letos zrinil Winterbottom in njegov **Welcome to Sarajevo**. Tudi tokrat skozi vojnoporočevalske oči. Edine, s katerimi je imel Zahod omembe vreden opravke. A ob vsakem filmu, ki se podaja v vojno Sarajevo in na balkansko morišče, se v prvo vrsto postavi vprašanje, ali je že dovolj distance, da je mogoče o bosanski vojni snemati filme kot fikcijo. Je mogoče sploh o kakršnikoli vojni snemati filme kot fikcijo? Še več, filme, ki naj sloneč na pomnoženi, trdi, še pa še realni dokumentarnosti, izgledajo kot fikcija, čeprav so bolj dokumentarni od načrtnih dokumentarcev samih. Nedvomno. Ampak samo, kadar ne lega v preveč neposredno bližino tistega, ki to vprašanje zastavlja. Kajti roko na srce; ko s te strani gledate denimo Loachovo *Carlino* pesem, ki tematizira politični teror v Nikaragvi, se posvečate filmu, ko v

njem v vlogi glavne junakinje nastopa balkanska morija, pa gledate njo. In polagate na tehtnico režiserjevo opredelitev. Celo zahtevate jo.

Winterbottomov film, ki sloni na resničnih dogodkih, zgodbi o britanskem vojnem poročevalcu, ki iz Sarajeva reši deklico Emiro in njegovo življenje "ni več nikoli takšno, kot je bilo pred tem" (gre za Mihaela Nicholsona, ki je svojo sarajevsko odisejado popisal v knjigi *Natašina zgodba*), je v tem smislu dovolj daleč. Ali vsaj misli, da je dovolj daleč. Polen realne scenografije in krvavih dokumentarnih posnetkov, na katere adaptira igrane dele, želi biti zgodba o zahodnjaškemu političnemu cinizmu, gledana skozi vojnoporočevalske oči. A se, kot tudi drugi pred njim, niti za hip ne ukvarja z vprašanjem, kje stojijo tisti, ki kot novinarji, kot režiserji ali pa navsezadnje kot (filmski) kritiki lovijo slavo z zgodbo, ki ni njihova. Z zgodbo, za katero lahko vsak trenutek zaloputnejo vrata in odidejo drugam. Z zgodbo, za katero ni potrebno v scenografijo vložiti niti dolarja, a je po drugi strani v svetu, ki je medijski svet par excellence, brez njih tako rekoč ne bi bilo. Winterbottomov film je zato še en primer, kjer se sprožajo predvsem vprašanja, ki s filmom samim nimajo veliko skupnega. Poleg tega pa (denimo v nasprotju s Kenovićem ali Dragojevićem) stavi na moralčno, žanrsko transparentno vzgoino protivoino zgodbo, s katero trka na vašo vest in jo sprašuje, kaj je storila, da se *Welcome to Sarajevo* iz naslova ne bi slišal tako strahovito cinično. Pri tem pa misli, da je svoji slabi vesti s tem, da je v Sarajevu sprožil kamero, popolnoma zadostil. Kenović bi temu filozofsko rekel popoln krog.

Ženja Leiler





the ice storm

Ledena nevihta
ZDA, režija Ang Lee

Tudi če pustimo ob strani nedvomno resnične in upravičene ocene, da letošnji cannski tekmovalni festival ni ravno razmetaval s presežki, **Ledena nevihta** Anga Leeja zdrži visoko uvrstitev iz naslova. Vsekakor sodi med filme, ki jih je letošnja žirija, vsa v ognju političnega "geista", ki so ga pošteno podkurili dogodki v zvezi z iranskim in kitajskim filmom, nekako zlahka spregledala. Sem ne nazadnje sodi tudi Wim Wenders in njegova študija povezave med fenomenoma nasilja in množične zabave, film **The End of Violence**. Zadeva sploh ni bila brez soli, za povrh pa je še odlično narejena – toda nič. Sicer predmet tega zapisa ni Wenders, ampak Ang Lee, toda uvodni skok v stran je stvar vsaj dveh vzporednic. Najprej – Amerika, in potem še – njeni družbeni fenomeni. Ko gre za filmsko analitičnost in najbližjo vzporednico v tem referenčnem okviru, se takoj spotaknemo vsaj ob Lawrence Kasdana, v literaturi pa bi jih bilo najbrže še več. (Takole na prvi pogled morda Salinger ali John Updike, pa še kdo!) Sicer pa je Ang Lee eden od najbolj razveseljivih režiserskih fenomenov zadnjih filmskih let, človek, ki dokazuje, da nacionalnost in s tem povezana duhovna ekskluzivnost ne pomenita bistvenega kulturnega vzorca, če nekdo tega noče. Lee, po rodu Tajvanec, šolan v Ameriki, se je definitivno odločil, da to zanj ne bo ovira. Začel je leta 1992 z zlatim berlinskim medvedom za odlično študijo družinskih odnosov v **Svatbi** (The Wedding Banquet), nadaljeval z manj odmevnim, toda zelo dobrim **Eat Drink, Man Woman** (1994), potem pa skočil v Hollywood, da bi se preizkusil v angleški klasiki. Uspelo mu je, deloma tudi na račun zelo dobrega, z oskarjem nagrajenega scenarija in glavne vloge Emme Thompson. **Ledena nevihta** je študija nravi in psihologije ameriškega srednjega razreda v prvi polovici sedemdesetih, v času po aferi Watergate. Scenarij je nastal po uspešnem romanu Ricka Moodya iz leta 1994. Dogajanje je postavljeno na zahvalni dan leta 1973. Premožna družina Hood z vzhodne obale

pričakuje obisk svojega sina, ki študira drugje. Zakonca Ben (Kevin Kline) in Elena (Joan Allen) sta odtujena drug drugemu, njun emocionalni led grozi, da bo uklenil tudi odraščajočo hčerko Wendy (Christina Ricci). Wendy se zato zateka po tolažbo v svojo seksualnost, ki jo preizkuša na sinu svojih sosedov, zakoncev Carver. Dodatni zaplet je v tem, da je zdolgočasera Janey Carver (Sigourney Weaver), na skrivaj ljubica njenega očeta. Navidezna ubranost obeh družin se sesuje v enem samem prazničnem večeru, na katerem se izkaže, da obe družini skrbita samo za čedno meščansko pročelje, za katerim vsak član tako ali drugače, predvsem pa mimo drugih, išče svoj življenjski prostor, razlog in namen. To velja predvsem za mlajše člane obeh družin, veliki dramatični finale pa je rezerviran za odrasle, ki se zberejo na zabavi v eni od bogataških hiš v soselki. Zabava pa je tiste vrste, na kateri ženske iz velike steklene posode zbirajo avtomobilске ključe in s tem moške, s katerimi bodo prebile noč. Napetost med protagonisti narašča vzporedno s padcem zunanje temperature, ko se nad Massachusettsom pripravlja ledena nevihta. Katastrofalna noč prinese tragični razplet za visoko ceno: enega od otrok ubijejo električne žice, obtežene z ledom.

Scenarij **Ledene nevihte** je kot otroška sestavljanica: vsaka podrobnost se ujema z drugo. Psihološki izrisi oseb so na videz nedramatični, toda natančni, k atmosferi časa prispeva tudi televizija, ki v številnih kadrih igra vlogo kulturne kulise, "označevalca" časa in duha watergatske Amerike. Glavni adut filma pa so suvereni in uigrani interpreti glavnih vlog, predvsem Kevin Kline, Sigourney Weaver, Joan Allen (po **Salemskih čarovnicah** že drugič v vlogi prevarane žene), in presenetljiva, odlična Christina Ricci (**Addamsovi**) v vlogi prenapete, za svoje okolje skoraj usodne pubertetnice Wendy. Ang Lee je režiser, ki "zna" z igralci, in to je razvidno iz vsakega njegovega filma. **Ledena nevihta** ni izjema, tisto, kar je njen definitivni presežek, pa je harmonična uravnoteženost tako različnih igralk, kot sta Sigourney Weaver in Joan Allen. **Ledena nevihta** je zrel in inteligenten film za ljudi z enakimi lastnostmi. Mimo tega je lahko mirne duše tudi družinska melodrama, saj ponuja dovolj žgečkljivih nespodobnosti izpod odeje srednjega razreda. Razumevanje literarnega simbolizma ali metaforičnosti ledene nevihte iz naslova, kot simbolnega in realnega prostora, v katerem se odigra tragični finale družinske komedije sprenevedanja, pa je stvar izbire in percepcije posameznika. Letošnja cannska žirija kot da se je predala mediteranskemu soncu.

Živa Emeršič-Mali



adimir kenović

živa emeršič-mali
film kot problem distance in srca

Film *Popolni krog* bosanskega režiserja Ademirja Kenovića je odprl prestižni cannski program Štirinajst dni režiserjev. To ni bil prvi Kenovićevega film v tem programu, leta 1986 se je v njem prvič predstavil mednarodnemu občinstvu s prvencem *To malo duše*. Med režiserskimi izbranci cannskega programa se je spet pojavil leta 1994, s kolektivnim delom sarajevske skupine Saga in dokumentarcem *MGM/Sarajevo*, vmes pa je njegov drugi igrani celovečerec *Kuduz* leta 1989 snel kar tri evropske felikse. *Popolni krog* je torej Kenovićevega tretji film. Posnet je bil takorekoč med vojno in premierno prikazan v Cannesu. Izzval je precejšnje zanimanje, saj so ga mimo treh uradnih ponovitev na manjših, zaključenih projekcijah zavrteli vsaj še petkrat.

Srečala sva se sredi festivala, nekega sončnega popoldneva, na dan, ko ni imel nobene projekcije, samo sestanke z distributerji, ki so ga "oblejali", kot mi je povedal kasneje. Pogovor se je že čez nekaj minut izkazal za čisto ekskluzivo, saj je pred tem zavrnil praktično vse evropske medije, razen Radia France. "Naveličal sem se ponavljati vedno eno in isto," je rekel resignirano, "če niste brali časopisov in poslušali televizije tisti čas, ko se je dogajalo, vam tudi jaz ne morem pomagati." Ko sem osupla poskušala ugovarjati, se je popravil: "Oprostite, nisem mislil vas osebno, toda tudi vi morate razumeti mene, resnično sem sit vsega, predvsem pa se ne mislim pustiti zvleči v medijske intrige, ki jih uprizarjajo nekateri..."

Scenarij za *Popolni krog* je nastajal vse od leta 1992, ko sta Kenović in Abdulah Sidran dokončno artikulirala svojo težnjo, da po vrsti dokumentarcev, posnetih med vojno v okviru filmskega združenja Saga in za svetovne medije, posnamejo še igrani celovečerec. Kenović je kot glavni razlog in motiv za nastanek filma omenil "zgodovinski dolg" in občutek odgovornosti vseh tistih, ki so (pre)živeli sarajevski pekel, da skušajo spomin nanj ohraniti tudi na ta način. Prvo verzijo sta napisala v štirih mesecih, potem pa se je izkazalo, da vse skupaj ni tako preprosto. Organizacija filmske produkcije v obleganem mestu, v katerem ni bilo praktično nobenega filmskega materiala, je angažirala vse razpoložljive ljudi in njihovo skoraj legendarno sposobnost za improvizacijo. Tisto bistveno pa so bile Kenovićeve mednarodne zveze, s pomočjo katerih se je *Popolni krog* v dveh letih iz papirnatega scenarija spremenil v mednarodno koprodukcijo. Kenović je tudi veliko potoval iz mesta, pa spet nazaj, kar se je izkazalo za zelo učinkovito metodo pri vzpostavitvi psihološke distance do dogajanja.

"Moja optika se je spremenila vsakič, ko sem odšel iz Sarajeva in se spet vrnil. Moj in Sidranov prvotni namen je bila objektivnost, toda – kako jo doseči sredi kaotičnega in krutega dogajanja, ki presega zmožnosti človeškega dojetja! Najbrž so bili odhodi iz mesta edini način, da smo vzpostavili distanco med subjektivnim in objektivnim, med

neusmiljeno zgodovino in ranljivo človeško dušo." Scenarij je tako doživel kar devet različic. Zadnja je obveljala in po njej so posneli na videz sila preprosto zgodbo, ki deloma temelji na Sidranovi osebni izkušnji. Zato ni presenetljivo, da je glavni junak pesnik, simbolna in metaforična personifikacija najboljšega v človeku, njegove duše, senzibilnosti, človeške občutljivosti, ranljivosti. Kot tak je pesnik seveda v dodatnem konfliktu s svojo najbližjo okolico: njegova soproga je že zdavnaj opazila, da so drugi "poskrbeli zase", torej odšli iz Sarajeva. Ko se naveliča čakati, kdaj bo to zanjo storil njen soprog, se s hčerjo odpravita na dramatično pot iz obleganega mesta. To je v Kenovičevem in Sidranovem filmu kot nekakšen prolog, v katerem še zasledimo lahkotnejše tone črne komedije: tisto, kar sledi, udari gledalca z močjo grške tragedije. Pesnik torej ostane sam, pa ne za dolgo. Podobno kot v z oskarjem nagrajenem češkem filmu *Kolja* po neverjetnem naključju nanj pade skrb za otroka. Češki glasbenik jo je odnesel z enim ruskim fantkom, sarajevski pesnik pa mora nenadoma poskrbeti kar za dve siroti iz okoliških hribov, ki sta po pokolu v domači vasi pritavali v mesto iskat streho nad glavo pri že zdavnaj izginuli sorodnici. Skrb za dva otroka v porušenem in obleganem mestu ni preprosta stvar, zato pesnika vsake toliko obide misel, da bi bilo najbolje napraviti konec trpljenju. "Prizori z obešenim pesnikom so med najmočnejšimi metaforami v mojem filmu, toda razumeti jih morate tudi dobesedno. Misel na prostovoljno smrt je bil eden od najmočnejših občutkov, ki smo jih doživljali v Sarajevu, edini izhod iz položaja, ki je postajal vedno bolj nevzdržen. Obhajal je tako preproste ljudi kot intelektualce, poznal sem jih nekaj, ki so tako napravili konec svojemu trpljenju....."

Potem otroka posvojita še ranjenega psa. Pesnik se neha upirati usodi in poskuša s svojo družino samo še preživeti, kakor v tem strahotnem svetu najboljše ve in zna. Ob poskusu preboja iz obleganega mesta enega od otrok ubijejo četniki. Pesnik se mora z drugim, gluhonemim fantkom, vrniti nazaj v Sarajevo.

"Zame je ta pes najmočnejša metafora v filmu. Odnos do živali sredi vojne, sredi pekla in uničenja. Psu so iz starega vozička naredili opornice na koleščkih za zadnji del trupa in ga vozili okoli... Drugje bi žival pokončali, v Sarajevu pa ne. To se je v resnici zgodilo, videl sem, ta pes je najbrž še živ..."

Popolni krog ima vse odlike Kenovičevega filmskega jezika. Spet se srečamo s sposobnostjo režiserja, da o krutih in dramatičnih stvareh spregovori poetično, toda zato nič manj pretresljivo. V njegovem filmu skoraj ni krvi, zelo malo je streljanja, zato pa obilo atmosfere strahu, grozeče usodnosti, prisotnosti Zla, ki dobesedno lebdi v zraku... Kot rdeča nit pa se skozi razdejanje, za katerega se gledalec ves čas zaveda, da je resnično (ne gre za filmske kulise ali posebne učinke), odvijajo drobni prizori človečnosti. Pogled, stisk roke, gesta, plamen sveče, pozabljene rokavičke, razdeljena konzerva, krušne drobtine, cela vrsta detajlov, ki jih Kenovič niza subtilno, a brez patetike. Majhna zgodba o malih ljudeh, toda z veliko notranje moči, ali kot pravi temu Kenovič, "z veliko duše".

"V Sarajevu je bilo tako grozno, da smo skoraj otopeli, ostali brez občutkov. Še zdaj mi je težko, ko pomislim na tisti čas. Na srečo pa človek premore nek instinkt, ki mu pove, kaj je prav in kaj ne. Seveda ga

ne premorejo vsi, sploh ne vsi, nekatere je pustil na cedilu... In ta instinkt mi je narekoval, naj poskušam povedati to zgodbo. Vse, o čemer govori ta film, je fikcija, obenem pa vsak prizor, vsak njegov delček odgovarja strahotni resničnosti, času, ambientu, atmosferi, čustvom, vsemu, kar smo preživeli v Sarajevu. To je zmes fiktivnega in realnega, zato se mi zdi še toliko bolj dragoceno."

Pesnika je zaigral hrvaški igralec Mustafa Nadarević, ker Kenovič v tistem času ni imel na razpolago bosanskega igralca, ki bi bil sposoben prevzeti to vlogo. Z enako skrbjo so izbrali oba dečka, organizirali so celo avdicijo, ki so jo skoraj ogrozili oostrostrelci.

Eden od najbolj zgovornih prizorov v filmu je božični večer pod razsvetljenimi okni francoske ambasade. Pesnik in otroka poželjivo zrejo v okna, izza katerih se sliši glasba...

"Morda mislite, da to ni bilo res? Seveda je bilo, pa saj ste najbrž brali o tem. Za tujce preskrba s hrano ni bila problem, praznovali so svoje božiče, pa dneve neodvisnosti, pa rojstne dneve, mi pa smo ta čas stradali. Francozom ta scena seveda ni bila všeč, toda to ni moj problem. Jaz sem svoje povedal, zato pa tudi ne dajem več intervjujev kar vseprek. Samo vam, to lahko zapišete. Včasih se mi zdi, kot da se pogovarjam z ljudmi, ki so padli z Marsa. Kje so bili vsa ta leta, ki smo jih prebili v Sarajevu? Kar sem imel povedati, sem povedal s tem filmom, zato sem si ga tako želel posneti. Da bi ljudje končno razumeli, za kaj je šlo...."

Kako torej posneti intervju s človekom, ki je preživel vojno v svojem mestu? Z nekom, ki se je naveličal tistim, ki so jo opazovali od strani, pripovedovati o njeni pravi podobi? Kako oblikovati vprašanje, da ga ne užališ, da nisi slišati kot nekdo, ki je bosansko vojno presedel na ušesih? Kljub Kenovičevi očitni pripravljenosti na konverzacijo je bil ta pogovor zame težak oreh. Zalotila sem se, kako skrbno izbiram besede, pa še ta slovenska "srbohrvaščina" za povrh... Veliko težkega, neizgovorjenega, mrzlega je obviselo v toplem zraku nad najino mizo... čeprav je trdil, da ni več jezen na nikogar, ga je ton glasu nekajkrat izdal, toda bolj kot agresivnost je bilo v njem zaznati naveličanost in celo cinizem. Bolj sproščen je postal, ko je beseda nanesla na prihodnost. Njegovo zasebno življenje se je posrečeno ujelo s profesionalnim. Poročil se je s filmsko režiserko iz Mehike, s katero ima devetnajstmesečno hčerko. V Franciji se njegovemu filmu, kljub nekaterim žolčnim odmevom na projekcijo v Parizu (še pred cannskim festivalom), dobro piše. Odkupil ga je francoski distributer, premiera bo jeseni. Na vprašanje, kaj bo počel po *Popolnem krogu*, je Ademir Kenovič skomignil z rameni. Nekaj ponudb ima, toda ni se še odločil. Najprej si mora napolniti izčrpano dušo z veseljem in radostjo, to pa bo počel z družino, na poti med Parizom, Sarajevom in Mehiko. To je končno njegov popolni krog. •

esej

ekspres, ekspres arabeske filmskega spomina

andrej šprah

Kdor išče cilj, bo ostal prazen, ko ga bo dosegel, kdor pa najde pot, bo cilj vedno nosil v sebi.

Nejc Zaplotnik

Na začetku vsakega potovanja ponavadi stoji izbira... Odločitev, sestavljena iz vzroka, namena ter cilja, ki gibanje samo spremene v smiselno zaporedje razlogov, s katerimi naj bi se izbrani lok zaključil. Lahko pa je odločitev prepuščena igri naključij. In je izbira v tem, da prav brezcilnost sama zadobi lastnosti ciljnega – dokončnosti, ki se ves čas spreminja, izmikajoča se v nedoločljivost zakonitosti naključnega. V takšnem primeru zavzame gibanje razsežnost fiziološke nujnosti, mirovanje pa postane nevzdržnost, enaka abstinenčni krizi zasvojenega.

In kjer je gibanje imperativ, se z realnostjo vzpostavljajo specifična razmerja, bi rade volje zatrdil prenekateri filmski zanesenjak, ki mu ni dovolj prvinska dinamika filmske podobe – zaporedje štirindvajsetih sličic na sekundo –, ampak je (cinefilsko) zadovoljen šele tedaj, ko se znotraj te dinamike podvajajo in mnogoterijo ravni gibanja. In kaj je bolj prikladnega, kakor da gibanje zapremo v vlakovno kompozicijo: v niz vagonov, ki z mimobežnostjo svojih brezštevilnih oken prav nesramno spominjajo na filmski trak – vsako okno fotogram, vsak kupe svoj kader, celotna kompozicija sekvenca filma...

Seveda bi bilo zanimivo, če bi bile stvari zares tako preproste. A vendar mora biti nekakšen čar, neka neminovna povezava filma in lokomotive s svojo kompozicijo, ki se vleče že od **Prihoda vlaka na postajo Ciotat** ali **Velikega napada na vlak** naprej. In prav posebne zakonitosti, ki določajo razmerja med vlaki in filmskimi podobami, so neke vrste jamstvo, da film, ki se "vkrca na vlak", ne more z(a)grešiti...

Vlak, na katerega se je s svojo ekipo povzpел Igor Šterk, ni kateri koli vlak, ki bi vozil na relacijah prepoznavnih prostorskih razsežnosti – gluhonema potnika blagajniku nikakor ne moreta

Gregor Bakovič, Barbara Cerar



dopovedati kam! –, pač pa je vlak, ki je določljiv na ravni dimenzije časa: je muzejski vlak. Kompozicija torej, ki v sebi nosi predpostavko zgodovinskosti – drsenja po časovnem loku. In ta implicitna prisotnost preteklega razkrajja neko drugo kronološko določilo: čeravno je očitno, da dogajanje poteka v neposredni zdajšnjosti, film pričara občutek nekakšne vseobsegajoče nadčasne nostalgčnosti.¹ S to izjavo smo bržkone prestopili mejo logičnega in se znašli v labirintu "protislovja v pridevku" – najsplošnejša značilnost nostalgije naj bi bila prav – časovna – zavezanost neki natančno določeni preteklosti. Toda, tako kot potovanje brez cilja v sebi skriva idejo nepretrgane kontinuitete, ki pa je v svoji najgloblji – nomadski – biti statičnost, lahko v nadčasni nostalgiji prepoznavamo elemente tistega, kar Nietzsche označi za temeljno – časovno – značilnost človeškega življenja: "imperfekt, ki se nikoli ne zaključí".²

Samoumevno vprašanje, ki se nam zastavi, je: ali se Šterk s svojo hoteno nostalgijo opira na tiste trende sočasnosti, ki eno bistvenih razsežnosti filmske sedanjosti vidijo prav v "nostalgičnem filmu"? V mislih imamo oznako Frederica Jamesona, izvirajočo iz mnoštva vsakovrstnih ustvarjalnih procesov v sodobni umetnosti, ki jim je skupna značilnost ta, da po "zlomu visokomodernistične ideje sloga" nimajo več ciljev, kamor naj bi se usmerila njihova hotenja. Vse, kar jim ostane, je preteklost: "...oponašanje mrtvih slogov, govorenje skozi vse maske in glasove, ki so se nakopičili v imaginarnem muzeju nove globalne kulture." Tovrstna dejavnost poljubnega "kanibaliziranja" najrazličnejših postopkov kulturne zgodovine, ki se uteleša v nenehni transformaciji podob v nove podobe, v pasticciu, kot izpraznjeni ironiji, kot govorenju mrtvega jezika, in ki v končni konsekvenci privede do Platonovega koncepta "simulakra": "...identične kopije nečesa, česar original ni nikdar obstajal", neposredno vpliva na tisto, "...kar je bilo nekdanj zgodovinski čas." Preteklost se spreminja v veličastno zbirko podob, v "...večkratni fotografski simulakrum", ki je povsem zasvojil tako artiste kakor (u)porabnike. Za takšno eklektistično zavezanost nekdanjemu najde Jameson najpravšnejši izraz prav v pojmu nostalgije: "Nostalgija se zdi povsem prava beseda za takšno fascinacijo (še zlasti, če človek pomisli na bolečino resnično modernistične nostalgije po preteklosti, za vedno izgubljeni za vse, razen za estetiko), vendar pa usmeri našo pozornost na nekaj, kar je dosti bolj splošna kulturna manifestacija tega procesa v komercialni umetnosti in okusu, namreč na tako imenovani nostalgčni film (oziroma tisto, kar Francozi imenujejo le mode retro). Nostalgični filmi prestrukturirajo celotno vprašanje pasticcia in ga projicirajo na kolektivno in družbeno raven, kjer se brezupni poskusi, da bi se polastili odsotne preteklosti, razlomijo skozi železni zakon spreminjanja mode in razvijajoče se ideologije generacije."³

Vseprisoten nostalgčni princip podob brez pravega izvora v pričujočnosti, v svoji najbolj eksplicitni obliki prerašča v "nostomanijo" – pretirano nostalgijo. Nostalgičnost, ki je v svoji izvornosti predstavljala bolešno hrepenenje po nečem oddaljenem; nečem, kar je ločeno tako s časom (mnogo prej) kakor s prostorom (daleč stran), postaja danes svoje popolno nasprotje. Z načinom *revivala* omogoča zabris diskontinuitete med sedanjim in preteklim, s pomočjo (tehnično reproducirane) podobe pa se razblinjajo razdalje – oddaljeno postaja prisotno. Na teritoriju filma, kot enem najbolj prikladnih poligonov za vsesmerna "potovanja" skozi čas in prostor, naj bi bil nostalgčni princip nekakšna samoumevna praksa. Kajti na eni strani je moč preprosto posneti neko preteklost in jo ufilmati v zdaj, na drugi pa je univerzum filmskega v samem sebi tudi območje nenehnega (po)vračanja – v modusu *remakea* in *sequela* se udejanjanje nostalgčnosti po sebi (filmu) samam: "...filmski gledalec in z njim povezana cinefilija kot taka, temelji na nostalgčnem hrepenenju – na želji, ki se uklanja brezkončni sekundarnosti, nostalgiji po nostalgiji, v brezskrajnem vračanju k selektivni, toda drugoredni, reprezentaciji."⁴

Če bi skušali iz zgornjih navedkov in namigov izluščiti vsaj nekaj značilnosti, ki naj bi bistveno določale Šterkov film, bi se znašli v

nemajhni zagati. Res je, da je moč v *Ekspres*, *ekspresu* prepoznati ta ali oni stilni postopek, ki konstitutivno določa – pogojno rečeno – podžaner filma-na-vlaku, kot tudi nekatere elemente burleske, melodrame itd. Toda če pojem "nostalgičnega filma" zajema predvsem dela "...o preteklosti, in o specifičnih generacijskih obdobjih preteklosti"⁵, je v Šterkovem filmu kakšno posebno preteklo obdobje nemogoče locirati.

Da bi torej vendarle prišli do takšnega pojmovanja nostalgije, o kakršnem prejkone razmišlja tudi sam avtor (gl. op. 1.), se zdi potrebno pojem zajeti znotraj širšega konteksta; v območju tistih dejavnikov torej, ki naj bi pravzaprav omogočali njegovo udejanjenje v določenem času (in prostoru).

Teorem nostalgije, ki danes nosi eno pomembnejših vlog prav v raziskavah gibanj družbene in kulturne sočasnosti, je bil v svojem razvoju povezan predvsem s pojmom melanholije, ki se je skozi dolgo obdobje evropske zgodovine tesno prilegala duhovnemu stanju intelektualnih elit. Prek razvojnih faz, v katerih je pomenila tako "poklicno bolezen" razumniških slojev kot pozitivno moralno vrednoto inteligence, ki se je pred strahotami sveta umikala v melanholično malodušnost, je v svoji končni stopnji postala tisti segment v človeškem samozavedanju, ki se (po Kantu) navezuje na moralno svobodo in rahločutnost; predpogoja človekovega spoznavanja svojih meja – smrti in zgodovine. Oziroma kakor pozneje zatrjuje Nietzsche, da so ljudje melanholični in nostalgčni prav zato, ker se zavedajo lastne minljivosti. (gl. op. 2)⁶

Znotraj zgodovinskega razvoja pojma so se tako izoblikovali trije temeljni dejavniki, ki predstavljajo osnovo (današnje) "nostalgične paradigme": "Prvič, nostalgija se lahko razvije samo v kulturnih okoliščinah, kjer obstaja pojmovanje linearnega časa (to je, pojmovanje zgodovine), in kjer je sedanjost predpostavljena kot produkt konkretne preteklosti in dosegljive prihodnosti. Drugič, za nostalgijo je potrebna določena zavest o tem, da je sedanjost nepopolna. [...] Tretjič, nostalgija zahteva eksistencialno in materialno navzočnost artefaktov preteklosti. [...] Če te predpogoje združimo, postane očitno, da se nostalgija pojavlja v takšnih kulturnih okoliščinah, iz katerih je razvidno, da se družba nahaja znotraj procesa prehoda od definiranega nekam drugam, tja, kjer bo opredelitev šele potrebna."⁷

Znašli smo se torej na teritoriju, ki navkljub vsem svojim – izpolnjenim – pogojem in predpostavkam vendarle predstavlja prav zmuzljivo točko prehoda; trenutnost, ko je preteklost že zapuščana, prihodnost še ne dosežena, sedanjost pa tako ali tako deluje na način Derridajeve "vseskozi že odsotne zdajšnjosti". Običali smo povsem blizu tistih spoznanj, ki – s fenomenom arkad in pasaž (prehodov!), s premičnim in odmikajočim pogledom vandravca in s svojo značilno časovnostjo, ki po Adornu zajema hkrati "novo, že minulo in vedno enako" – prevevajo celotni opus Walterja Benjamina, še posebej (nedokončano) monumentalno razpravo *Das Passagen-Werk*. Tistega Benjamina, ki pravi, da je film z "dinamitom desetinke sekunde" razdejal "jetniški svet" časovnosti devetnajstega stoletja. Pristali smo na ozemlju, ki ga obvladujejo časovna določila, še kako podobna dejavnikom, ki v mnogočem opredeljujejo tudi temporalnost filma – preoblikovanj v času, ki so na sebi zavezana – nenehnemu – (po)vračanju znotraj "živečega spomina", kjer je preteklost navzoča kot "vseskozi že sedanja". Ali kot filmski režim čistega spomina opisuje Christian Metz: "...vse, igravec, 'dekor', besede, ki jih slišimo, je odsotno, vse je posneto (kakor spominska sled, ki bi bila taka takoj, ne da bi bila prej kaj drugega)."⁸

Pot, potovanje, prehod, transformacija pa so pojmovnosti, ki so že zelo blizu tudi Šterkovemu filmu. Toda če skušamo ohraniti dosedanje linijo zapisa, se moramo za hip še pomuditi pri dvotirnosti, ki je značilnost tudi (zgoraj obravnavanega) prehoda: gre za razlikovanje v samem pojmovanju potovanja, ki je na eni strani lahko potovanje romarja, na drugi pa gibanje nomada. "Romarji se od nekod odpravijo drugam. Ob tem pa je njihovo potovanje pomembno; s ciljem je pohodu zagotovljen namen, bodisi

zato, ker zajema ikone minulega časa (torej zaradi vloge nostalgije), ali zato, ker vsebuje obljube napredka (torej zaradi vloge prihodnosti).⁹ Vendar so romarji, ki na obzorju vidijo svoj cilj, v bistvu tudi žrtve tega cilja: le-ta v sebi sami ni nikoli (resnično) dosegljiv. Je vseskozi izmikajoča se prihodnost, ki pa ne more nikdar postati del sedanosti, v kateri se romanje odvija. Nomadstvo v svojih gibanjskih razsežnostih zavzema teritorij na povsem drugačen način, kakor to počno romarji, s tem pa niso spremenjena samo prostorska, pač pa tudi časovna razmerja. "Bistvena značilnost nomada, tako kot posameznika kakor kot skupine, je, da preprosto potuje. Potovanje nima nikakršnega namena; nima izhodišča in na ta način tudi nima cilja."¹⁰ Nomad pravzaprav niti nima stalne identitete, pač pa njegovo istovetnost določa trenutna igra naključnih vlog in odnosov. Po prepričanju Deleuza in Guattarija je nomad, v svojem gibanju znotraj prostranosti, ki nima zamejitev, s tem pa tudi ne smeri in destinacij, historično statičen. Nomad ta ozemlja naseljuje, zaseda, poseduje in na ta način izpolnjuje svoj "teritorialni princip". Prav to načelo pa preprečuje, da bi bilo nomadstvo mogoče definirati z gibanjem, prav nasprotno, trdita Guattari in Deleuze, nomad je tisti, "ki se ne giblje."¹¹ Akterjem(a) Šterkovega filma je zagotovo lastno prenekatero gornje določilo. Ker pa se glavni tok obravnavanega filma vije znotraj prepletov množice – s filigransko natančnostjo dodelanih – detajlov, katerih teža je prav v nesramežljivo neposredni simboliki, je njuna (omejili se bomo predvsem na Gregorja Bakoviča in Barbaro Cerar) nomadska identiteta povsem nesporna. Ne samo, da potujeta brez cilja, "naprej", od postaje do postaje, v to ali ono smer, ne samo, da na najsplošnejši ravni s seboj nosita "vse svoje premoženje" – tako sedanost kakor spomin: njena "nočna omarica" kot zakladnica realnega spomina; njegovo "lutkovno gledališče" kot zakladnica imaginarnega spomina, pač pa se na vlaku tudi počutita kot doma: pranje in sušenje perila, pepelnik, skodelica kave... na koncu spanje, ljubljenje. Njun modus očitno ni potovanje, pač pa naselitev teritorija.

Nomadstvo pa ni samo bivanjski način junakov *Ekspres, ekspresa*, pač pa je nomadski tudi film sam. Nomadski v toliko, v kolikor zadosti Deleuzovim zahtevam, po katerih "podoba ni samo pot, temveč tudi postajanje."¹² Nomadski v načinu, kako zarisuje lastno kartografijo filmskega teritorija; kako s svojimi ustvarjalnimi postopki zaseda – filmsko – prostranstvo brez meja. In prav v tem, v doslednosti, ob kateri je očitno, da se avtor na ozemlju filmskega počuti kot doma, je Šterkova cinefilija najbolj očarljiva. S tem pa tudi prepričljiva. Kajti film (in z njim seveda avtor) vse svoje premoženeje nosi s seboj. Ne zgolj v nostalgični zavezanosti tistim dejavnikom, ki so tudi pričujoče razmišljanje pripeljali do potovanj, gibanj in preobikovanj, pač pa predvsem v natančnosti, s kakršno se loteva postulatov filmske estetike, da bi se z njimi dotaknil nekaj temeljnih principov lastnega – tj. filmskega – izraza.

Kot rečeno, je za Šterkov film bistvenega pomena, da je (v)stopil na vlak, saj je v trenutku, ko je lokomotiva zabrlizgala in ko so siknili prvi oblaki pare izpod razbeljenega kotla nestrpne mašine, ko se je torej kompozicija premaknila, stopil tudi v samo vozlišče filmskega razmerja z realnostjo. Znašel se je v neposredni korespondenci s tistimi vidiki sodobne filmske teorije, ki temeljnost kinematografske podobe vidijo v odnosu med gibanjem in časom in ki primeren zgled takšnega razmerja najdejo prav v vlakovni kompoziciji:

"Kompozicija je tu kar pravšnja beseda, saj se podobe-gibanja dejansko kot svojevrstni vagoni verižijo v kompozicijske celote, ki nam posredujejo idejo časa. Če bi potemtakem po petinštiridesetih letih hoteli nadaljevati malo šolo slovenskih filmskih skovank, bi po zgledu Galetovega pogiba, ki po vseh svojih formalnih in funkcionalnih določilih stoji na mestu podobe-gibanja, za podobno-čas morda lahko poskusili vpeljati počas in ga določiti kot časovno slikovno kompozicijo. Šele v takem univerzumu, kjer čas meri mero gibanju, je mogoče potovanju z vlakom pripisati hkratno prostorsko in časovno razsežnost. [...] Če namreč opazovanje mimovozečega vlaka od zunaj, svojevrstni trainspotting, prej razkriva neujemljivost

najmanjše numerične enote časa, intervala, minljivost sedanosti, tedaj vkrcaje na vlak in prepustitev pogleda lokomotorični sili seže do drugega vidika, do časa kot celote, saj razpre velikanskost pretoklosti in prihodnosti."¹³

Igor Šterk se navedenega očitno še kako dobro zaveda, saj – ne samo da pogled kamere usmerja tako "od zunaj" na mimovozeči vlak kot tudi "od znotraj" na mimobežečo pokrajino – omenjana razmerja praviloma pripelje do skrajne točke, do trenutka torej, ko se tudi ti bazični principi izkristalizirajo v takorekoč ufilman teorem. Če navedemo samo primer ali dva: kadar ob vožnji govorimo o dvojnem gibanju, imamo v mislih na eni strani gibanje vlaka, na drugi bežečnost pokrajine. Šterk pa to dvojnost pomnoži, ko notranjost kupejev snema z gibljivo kamero... Kadar govorimo o pogledu skozi okno vozečega vlaka, se videno pogostoma – predvsem takrat, ko je zunanja objektivnost tako blizu, da je ni moč povsem natančno razločiti – spremeni v zabris, v zgolj lise senc in svetlobe. Šterk nas v nekem trenutku vrže na finto: Gregor pogleda skozi okno... Rez! Pred našimi očmi zdaj drse zabrisi pokrajine, kakor da je naš pogled poistoveten s točko igralčevega gledališča, potem nenedoma izza goščave – kot demon – švigne razjarjena lokomotiva in izda, da je bila zgolj vožnja kamere tista, ki je prigoljufala vtis pogleda iz drveče kompozicije. Opisano podčrtavam predvsem zato, ker bi rad poudaril, kako je šele režiser z res pretanjenim občutkom za filmske izrazne možnosti tisti, ki zmore filmska razmerja sama nadgraditi prav s tem, ko nam očitno pokaže, da nas filmska slika vara; da smo v – fantomskem – plesu senc in palimpsestov, ki zavajajo naš pogled ter ven in ven na novo poudarjajo davno, proslulo Bazinovo načelo: verjamem, četudi vem.¹⁴ Obenem pa avtorju prav z razkrivanjem notranjega bistva filmske podobe uspeva pripraviti teritorij, znotraj katerega lahko – takorekoč brez besed – spregovori "zgodba".

Seveda je iz dosedaj povedanega očitno, da bo tudi zgodba sama vpeljana na poseben, Šterkovski način, torej prek filmskega dispozitiva. Tukaj nimamo v mislih celotnega diegetskega okvira filma, temveč merimo na tisto zgodbo-v-zgodbi, ki postane notranje gibalo brezcilnosti akterjev, tisto tedaj, ki brezcilnost kot resignacijo determinira v nomadstvo: brezcilnost z razlogom – ljubezensko zgodbo. In ta je uvedena z izjemnim – in zategadelj besedno skoraj neopisljivim – prizorom igre svetlobe in senc (ali svetlob in sence?): zvočna podlaga je značilni ritem trkanja koles ob stike tirnic; statična kamera kaže prazen "hodnik" vagona. Na koncu koridorja lebdi šop balonov, da razmehčajo ostre linije geometričnih oblik v vidnem polju. Skozi okna lije sončna luč, ki na pod ter na steklene stene in vrata kupejev projicira vzorec svetlobnih pramenov. Dvojno gibanje – vožnja vlaka in protismerni rezi senc iz zunanosti polja – iznenada pričara občutek upočasnjenega gibanja. Za hip je vse drugače – za trenutek so razgrajena temeljna razmerja časa in prostora. Toda monotoni zvok udarcev koles ob stike tračnic priča, da se na časovni ravni v bistvu ni zgodilo nič. Rez! V kader stopi Barbara, s pogedom uperjenem v opisani prizor...

Prede pa bo naslednji rez pričaral prvo srečanje – pogledov – nje in njega, moramo seveda špet na kratko pot v zgodovino filma. Oziroma v zgodovino njegove teorije. Walter Benjamin je v svojih razmišljanjih o tehnično reproduciranih podobah navrgel tudi pričujočo misel o filmu: "Veliki plan razširja prostor, upočasnjeno snemanje pa gib. In kot pri povečavi ne gre za pojasnitev tistega, česar 'tako ali tako' ne vidimo jasno, ampak se pred nami pojavljajo popolnoma nove strukturne tvorbe materije, tako tudi upočasnjeno snemanje ne prikazuje znanih momentov v gibanju, ampak odkriva z njimi povezane neznane gibe, 'ki sploh ne učinkujejo kot upočasnitev hitrih gibov, ampak kot pravo drsenje, lebdenje, kot nekaj nezemeljskega'. Tako postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo. Če je že v navadi, da človek presoja hojo ljudi, čeprav samo v grobih obrisih,

pa prav gotovo nima pojma o svoji drži v delčku sekunde, ko se prestopi."¹⁵

V tem "delčku sekunde" je moč prepoznati zametke tistega, kar bo pozneje dobilo ime "intervala" oziroma enega od (dveh) vidikov časa, obravnavanega v odnosu z gibanjem: na eni strani "časa kot celote", na drugi "časa kot intervala", ki je najmanjša enota gibanja. "Čas kot celota, množica gibanja v univerzumu, to je ptica, ki kroži in nenehno veča svoj krog. Toda numerična enota gibanja je zamah s krili, je interval med dvema dejanjema, ki nenehno postaja vse manjši. Čas kot interval je pospešena variabilna sedanost, čas kot celota pa je na obeh straneh odprta spirala, je velikanskost preteklosti in prihodnosti."¹⁶ Šterk je moral očitno prav na tem mestu "razširiti gibanjsko določilo", tisti prerez prostora s časom torej, ki na eni strani vzpostavlja – narativno – dramatičnost, potrebno za-njo; za vpeljavo novega nosilnega lika, še bolj pa, da bi pripravil teritorij za vznik nove podobe: podobe-kristala.

Če se sedaj povrnemo na tisti rez, ki nam razkrije prvo srečanje njunih spogledov, se zdijo omembe vredne tri reči: prvič, hip, preden se srečata z očmi, nam kamera razkrije detajl kapljic vode, ki, zaradi njenega neprevidnega ožemanja pravkar opranih nogavic, zmohijo njegove čevlje. Drugič, ko ona ponovno odide z naročjem perila, se kamera – med drugim – pokratkočasi tudi z odsevom njegove podobe v šipi; z odsevom, ki ga omogoči prav temna podlaga zarisa mimobežeče zunanosti. Tretjič, ker nje ni in ni nazaj, se on predrzne pobrsirati po predalu njene omarice, kjer, zraven pepelnika in drugih drobnarij, najde njeno fotografijo – iz potnega lista nemudoma izreže svojo sliko in jo zatakne v okvir zraven njenega (večjega) portreta.

V tem hipu je od omenjenih prizorov za nas najpomembnejši odsev njegovega lika v gibljivem zrcalu okenskega stekla. "Realnemu potovanju manjka moč, da bi se reflektiralo v imaginaciji; in imaginarno potovanje samo po sebi nima moči, kot je vedel že Proust, da bi se preverilo v realnem. Zato morata biti imaginarno in realno dve strani enega in istega trajektorija, in ju je mogoče

postaviti drugo ob drugega, ali položiti drugo vrh drugega, superpozicionirati, dve obličji, ki se nenehoma izmenjujeta, gibljivo zrcalo."¹⁷

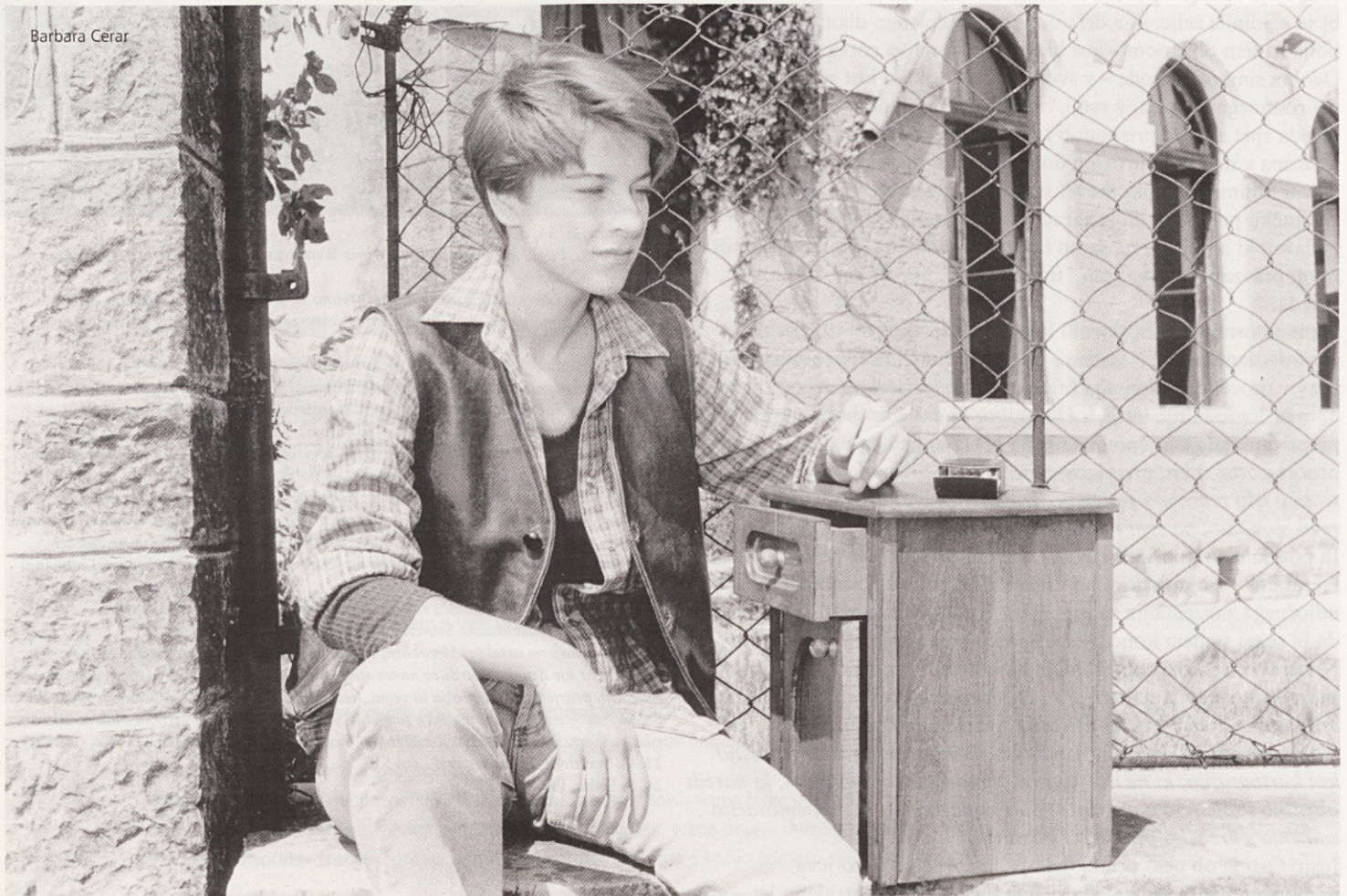
Ta "palimpsestna dvojna ekspozicija" (Pelko), seveda ni zgolj estetična bravura, ki naj bi popestrila monotonijo – filmanja – njegovega čakanja, da se vrne objekt hrepenenja. Je prav tista podoba, ki jo je najavljalo zgoraj omenjeno raztezanje giba, ko je prignalo do skrajne meje način podobe-giba. Naslednja stopnja je lahko edinole podoba-čas, ki se je vseskozi že prepletala s podobogibom, zdaj pa je očitno nastopil pravšnji trenutek (narativna dramatičnost je v tem hipu prignana do enega svojih vrhuncev: do zaljubljanja, kot konsekvence "prvega pogleda"), da nas avtor z eno potezo potegne v samo jedro podobe-čas – k podobi-kristal:

"Podoba kristal ima lahko veliko različnih elementov, toda njena nerazločljivost temelji na nedeljivi enotnosti aktualne podobe in 'njene' virtualne podobe. [...] Sedanost je aktualna podoba in njena sočasna preteklost je virtualna podoba, podoba v ogledalu."¹⁸

Sedaj, ko ni več nobenega dvoma, na kakšnem nivoju podobe se ima nadaljevati stopnjevanje slogovnih intervencij režiserja, se zgodba lahko prične "zapletati". A tudi zaplet sam – narativna struktura melodrame – bo v ključnih trenutkih še naprej podpiran z estetskim imperativom punktuacij, ki jih omogočajo prav neomejene možnosti premen filmske podobe.

Naslednji poudarek, ki smo ga iz njegove osamljenosti v kupeju izpostavili, kot tretjo, nosilno točko, je fotografija, ki jo je vdela v okvir poleg njenega portreta. Po nedoločljivem trajanju njunega sopotovanja, po ločitvi in ponovnem snidenju na vlaku, po brezcilnem premikanju "naprej", se, ko jima zmanjka denarja, njuna vožnja zaključi. Kakor vse "slepe potnike!", ju preprosto vržejo iz vlaka. Pri tem grobem postopku se odpre predal njene omarice. Iz njega pade omenjeni portret, piš odhajajčega vlaka pa iz okvirja iztrga njegovo majceno fotografijo in jo zvrtniči proti nebu... Rez! Pogled iz ptičje perspektive – spinner – zajema širjavo prazne pokrajine. Če, navkljub vsemu množtvu podpomenov, ta angelski

Barbara Cerar



pogled na izpraznjeno prostranstvo, na tem mestu vendarle pustimo ob strani, pa nikakor ne moremo mimo prisilnega gibanja fotografske podobe. Tiste, ki je tako v svojem fotografskem bistvu – kot fotografija, kakor v svojem filmskem bistvu – kot fotogram, statična.

Bržkone je pomen vrtničenja fotografije v vetru znotraj pripovednega toka pač simbolna grožnja razcepa v trenutku, ko umanjka temeljni pogoj možnosti njunega gibana; v hipu torej, ko sta ostala brez teritorija, ki pravzaprav šele omogoča njun medsebojni odnos, obenem pa tudi njuno razmerje s svetom. Opozoriti pa velja še na drugi vidik plesa negibnih slik: če pristanemo na misel o fotografiji kot "pogoju možnosti filma" oziroma njegovem "notranjem bistvu"¹⁹, ugotovimo, da nam Šterk nemožnost reprezentira tudi na estetski ravni. Kajti neposredna aluzija na Wendersovo *Stanje stvari*, ne razkriva samo krize ljubezenskega odnosa, pač pa pokaže, da je v tem usodnem trenutku postavljeno na preizkus tudi eksistenčno vprašanje vrste filmske podobe. Ker, fotogram je "fragment nekega drugega teksta, katerega bit nikoli ne sega čez fragment; film in fotogram sta v razmerju palimpsesta, a pri tem ni mogoče reči, da je eden nad drugim ali da je eden izpeljan iz drugega."²⁰ Zato mora fotogram tudi ostati skrito bistvo, saj s svojo eksplicitno pojavnostjo naznanja krizo kinematografske podobe.

Na srečo Šterk v nadaljevanju vprašanja fotograma ne zastruje, temveč skuša krizo premostiti s tistim elementom, ki je že skozi vsa ključna mesta nosil težo vezi med podobami in med akterji. V mislih imamo vodne kaplje, ki so ob prvem srečanju pomenile tudi njun prvi "fizični" kontakt: iz njenih rok so kapljice zdrsele na njegove čevlje; v trenutku ločitve, so dežne kaplje pomenile hkratno materialno vez, ki je zanikala odsotnost in razdalje: sočasno so kaplje istega dežja poplesavale tako na njeni kakor na njegovi dlani; v času srečnega sožitja v prehajanju skozi teritorije ljubezni, je bilo pršenje z vodo igra, ki sta se ji z otroško radoživostjo predajala; in zdaj, ob grožnji razcepa, je – prigoljufan – vodnjak želja ponovno tisti, ki ju združi – poveže v mislih: kovanca, ki ju vržeta v vodo, da bi se izpolnile želje, in v dejanju: ko se prepletejo dlani, se v globini polja za tem objemom – kot blagoslov – preliva curek vodometka. Dvojna simbolika vode – v svoji "tekoči" obliki kot simbol neprestanega gibanja, v svoji "negibni" kot gladina zrcala – je seveda spet ena od prispevkov za samo bistvo filmske reprezentacije; je še ena v nizu bravuroznih domislic režiserja, ki s svojimi ustvarjalnimi postopki tke teksturo filma, za katerega je moč ob zaključku pomisliti, da je zaradi iskanj – in najdenj! – tolikih metafor, ki aludirajo na samo izraznost filma, na svoji metonimijski ravni pravzaprav nekakšen "fim o filmu". Specifičen. Šterkovski, seveda.

Nam pa ostane, da bi sklenili lok, še zadnji skok v – tokrat res davno – zgodovino. K tistemu od predsokratskih filozofov, ki je prav v procesu "nastajanja in premikanja", našel temelje svojemu naravoslovju in filozofiji, k Heraklitu. Le-ta je simboliko svojega prepričanja, da statično bivanje ne obstaja, pač pa da je vse večeren proces postajanj in premikov, našel prav v prispevku vode: "Kdor stopi v isto reko, mu pritekajo druge in zmeraj druge vode. V isto reko stopamo, pa spet ne stopamo: smo in nismo."²¹

In pot, ki smo jo pričeli z Nietzschejem, se sedaj – s pomočjo Heraklita – z njim vnovično prekrži ob pojmu postajanja in odločnega zavzemanja za preseganje zgodovinskosti in spomina²², da bi se na samem koncu – spet preko postajanja: "Svetu biti se je Nietzsche vseskozi zoperstavljaj s svetom postajanja."²³ – še zadnjikrat ustavila na teritoriju Deleuzove kartografije: "Namesto arheološke koncepcije umetnosti," pojasnjuje Deleuzov "kopernikanski" obrat Stojan Pelko, "smo torej pred umetnostjo kot kartografijo, ki ne išče izvirov, temveč sledi premikom, ki naredi občutno vzajemno navzočnost poti in postajanj, ki komemoracijo zamenja s kreacijo poti brez spominov."²⁴

Josip Osti je ob neki priliki dejal, da je prvenec avtorjeva najpomembnejša knjiga, ker je bila pisana dvajset, trideset let – vse

dotedanje življenje. Če malce nespretno primerjamo študijske in kratkometražne filme z revijalnimi objavami, celovečerec pa s knjižno izdajo, se znajdemo na podobnem izhodišču: prvenec je film, sneman celo življenje. Če smo nekje na polovici spisa trdili, da – tako avtor kot obravnavani film z njim – vse svoje premoženje nosita s seboj, je sedaj napočil čas, da podčrtamo, da je ta lastnina najdragocenejša, kar lahko premore cineast: je skrinja zaveze božanstvu filmskega. In očitno je, da je Igor Šterk –končno! spet – eden tistih (slovenskih) režiserjev, ki se je črnomasnemu obredju predajal v mraku kinotečnih dvoran. Kaj so o tem že rekli francoski novovalovci? Ali pa ustvarjalci novega nemškega filma. •

Opombe:

1 Poudariti je treba, da nostalgičnega vzdušja ne nosi le stari hlapon, pač pa je že fotografija sama tista, ki na ravni estetike omogoči magični zdrs v nostalgčno nadčasnost. Ali kot pravi avtor sam: "Ravno to je bil naš namen, približati se porumeneli razglednici, zato smo tudi šli na ta oranžno-rjavi štib, tudi tu smo imeli kar nekaj poskusnih snemanj, dokler nismo našli pravega filtra. Takšna fotografija da avtomatsko neko toplino, nostalgijo, enostavno pomaga vzdušju filma." I. Šterk, "Rad imam filme brez dialogov, Ekran, 1-2, 1997, str. 14.

2 Celoten razmislek o podjarmljenosti človeka "bremenu preteklosti" poje slavospev otroštvu. Človek naj bi bil ganjen v bližini otroka, ki: "mu še ni potrebno zanikati karkoli preteklega in ki se v preblazenem slepilu igra na meji med preteklosjo in prihodnostjo. Pa vendar bo njegova igra nujno premotena: vedno ga bodo prekmalu iztrgali iz pozabe. Takrat se bo naučil razumeti besedo 'bilo je'; geslo s katerim borba, trpljenje in pozaba opominjajo človeka, kaj je v bistvu njegovo življenje – imperfekt, ki se nikoli ne zaključí. Vkolikor smrt končno prinese željeno pozabo, s tem hkrati zataji sedanjost in življenje in tako vtisne pečat na spoznanje - da je življenje zgolj neprenehna minulost [bilost], nekaj, kar živi od tega, da samo sebe zanika in požira; nekaj, kar je v protislavju s samim seboj." F. Nietzsche, O koristnosti i šteti istorije za život, Grafos, Beograd, 1986, str. 8.

3 Vsi navedki v tem odstavku so iz: F. Jameson, *Postmodernizem*, Problemi - Razprave, Ljubljana, 1992, str. 21-22.

4 A. Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993, str. 188.

5 F. Jameson, "Postmodernism and consumer society"; v: *Modernism / Postmodernism*, (ed.) P. Brooker, Longman, London, 1992, str. 163-180; str. 169.

6 Podrobneje glej: G. Stauth & B. Turner, "Nostalgia, postmodernism and the critique of mass culture", *Theory Culture & Society*, Vol. 5, Nr. 2-3, June 1988, str.509-527; str. 509-512.

7 K. Tester, *The life and times of post-modernity*, Routledge, London, 1993, str. 64.

8 C. Metz, "Imaginarni označevalec"; v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, DZS, Ljubljana 1987, str. 251-295; str. 254.

9 K. Tester, *ibid.*, str. 73.

10 *ibid.*, str. 75.

11 Po Testerjevem prepričanju, je moč značilen zgled takšnih nomadskih skupin najti med intelektualci, ki raziskujejo stanje modernosti. Naprimer v delu T. Adorna...

12 "Vidimo lahko, zakaj je bilo potrebno preseči realno in imaginarno, ju celo zamenjati: postajanje ni imaginarno, nič bolj kot tudi porovanje ni realno. Šele postajanje naredi tudi iz najkrajše poti, celo iz negibnosti na mestu, neko potovanje; in pot je tista, ki iz imaginarnega naredi postajanje." G. Deleuze, "Kaj pravijo otroci", *Literatura*, št. 54, december 1995, str. 55.

13 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 42-43.

14 "Da bi se film estetsko izpolnil, je potrebno verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni" A. Bazin, *What is cinema?* (Vol. 1), Berkely, University of California Press, 1967, str. 48.

15 W. Benjamin, "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije"; v: *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981, str. 66-93; str. 86.

16 G. Deleuze, *Podoba-gibanje*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1991, str. 48.

17 G. Deleuze, "Kaj pravijo otroci", *ibid.*, str. 52-53.

18 G. Deleuze, *Cinema 2: the time-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, str. 78-79.

19 "Nemara tako kot mora sam film, če boče biti gibanje in emocija (motion in emotion, rad pravi Wenders), skriti to, kar je pogoj njegove možnosti, njegovo 'notranje bistvo' – negibne sličice, fotogrami, ki jih zdaj prav v trenutku njegove nemožnosti reprezentirajo fotografije." Z. Vrdlovec, *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987, str. 28.

20 R. Barthes, "Tretji smisel"; v: *Lepota prevare*, *ibid.*, str. 131-149; str. 147.

21 A. Sovre, *Predsokratiki*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1946, str. 74.

22 "V dvomu sem ostal pri Heraklitu, v čigar bližini mi je sploh topleje, ugodneje pri duši, kakor kje drugje. Potrditev minevanaj in uničevanja, odločno v dionizični filozofiji, pritrjevanje nasprotju in vojni, nastajanje, s korenitim zavračanjem tudi celo pojma 'bit' – v tem moram v vseh pogledih priznati sebi najbolj sorodno, kar je bilo do zdaj mišljeno." F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1989, str.209.

23 G. Stauth & B. Turner, *ibid.*, str. 517.

24 S. Pelko, *ibid.*, str. 31.

Alida Valli, Farley Granger



senso

matjaž klopčič

Senso

Italija 1954

režija Luchino Visconti **produkcija** LUX film **scenarij** Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, v sodelovanju z Giovannijem Prosperijem, Carlom Alianelom in Giorgio Bassanijem, po noveli Camilla Boita **direktorji fotografije** R.R. Aldo, Robert Krasker in Giuseppe Rotunno **snemalec** Francesco Izzarelli **barvni sistem** Technicolor **umetniško vodstvo** Ottavio Scotti, Gino Brosio **glasba** Anton Bruckner (VII. simfonija), Giuseppe Verdi (Trubadur) **kostumi** Marcel Escoffier, Piero Tosi **zvok** Vittorio Trentino **igrajo** Alida Valli (grofica Livia Serpieri), Farley Granger (poročnik Franz Mahler), Massimo Girotti (markiz Roberto Ussoni), Heinz Moog (grof Serpieri), Rina Morelli (Laura), Marcella Mariani (prostitutka), Christian Marquand (češki oficir), Tonio Selwart (polkovnik Kleist), Christoro de Hartungen (poveljnik na beneškem trgu), Tino Bianchi (Meucci), Sergio Fantoni (patriot), Marianna Leibl (žena avstrijskega generala)

Exterier: Benetke in Vila Valmarana (villa Godi v Lonedu)

Interier: palača Barbaro (Maser) s freskami Paola Veroneseja

Op.: Kljub mnogim poizvedovanjem nisem uspel najti podatkov o interierjih v okolici Benetk, zato navajam mesta v vilah, ki sem jih sam odkril.

Dolžina: 115 minut.

(V veliki Britaniji so film predvajali pod naslovom **Pohotna grofica**; izrezali so približno 15 minut.) Angleški dialog sta napisala Tennessee Williams in Paul Bowles, ki sta sodelovala tudi pri pisanju dialogov originalne verzije.

Direktorji fotografije posameznih scen:

- Aldo: zunanji in notranji posnetki v vili Valmarani, scene v žitnici, scena bitke in umik vojske;
- Krasker: gledališče Fenice, zunanji in notranji posnetki Benetk, scena prijave derzterstva v generalštabu, Livia v kočiji, dom markiza Ussonija;
- Rotunno: usmrnitev Franza v gradu Sant' Angelo, potovanje Livie s kočijo (zunanji posnetki), različni zunanji posnetki Benetk.

KRATKA VSEBINA FILMA

Leto 1866. Avstrijska okupacija Benetk. V gledališču La Fenice se odvija operna predstava Verdijevega "Trubadurja", ki jo zmoti javna manifestacija domoljubov. Med njimi je tudi markiz Roberto Ussoni, ki izzove na dvoboj avstrijskega poročnika Franza Mahlerja. Grofica Livia Serpieri, markizova sestrična, ki z njim deli iste nazore, se zboji za usodo bratranca in ga skuša obvarovati pred dvobojem. Izzvani poročnik Franz Mahler je lep, postaven moški, ki grofico v trenutku zmede, tako da njunega srečanja ne more pozabiti. Hrepenenje po novem snidenju jo pripravi do drznega dejanja: poročnika Mahlerja obišče v njegovi oficirski sobi. Njuna ljubezen vzcveti v prepovedano strast. Naključne hotelske sobe v Benetkah so mesta skrivnih in strastnih ljubezenskih srečanj, zaradi katerih grofica Serpieri postaja vedno bolj drzna in se vse bolj izgublja. Tako poročniku Mahlerju izroči denar, ki ga je pri njej shranil markiz Ussoni za italijanske vojake, ki naj bi jih v bitki pri Custozzi vodil Garibaldi. Poročnik Mahler s tem denarjem podkupi vojaškega zdravnika, ki ga z lažnim potrdilom reši vseh vojaških obveznosti. Medtem se vojna razplamti in Italijani so v bitki pri Custozzi poraženi.

Grofica zapusti okolico Benetk in išče poročnika Franza v Veroni; najde pa le izgubljenega razvratneža in pijanca, ki živi z ničvredno prostitutko. Cinično ji zabrusi, da je ni nikoli ljubil in da mu je šlo samo za njen denar. Livia Serpieri, ponižana in blazna od bolečine, ga prijavi generalštabu kot dezertarja. Vojaki avstrijske vojske ga takoj aretirajo, odpeljejo in ustrelijo.

LUCHINO VISCONTI O IGRALSKI ZASEDBI FILMA (1968)

V svojem prvotnem izboru sem želel v glavnih vlogah angažirati Ingrid Bergman in Marlona Branda.

LUCHINO VISCONTI O PRVOTNEM KONCU FILMA SENSO

Najprej sem se želel nasloniti predvsem na zgodovinski okvir zgodbe. Želel sem celo, da bi se film imenoval "Custozza" – po velikem porazu italijanske vojske. Vendar so se temu takoj uprli tako LUX in ministrstvo kot tudi cenzura. Tudi naslova *Senso* sprva niso sprejeli. Med snemanjem smo na klapo zapisovali naslov Poletna nevitha. Znana bitka je imela že na samem začetku veliko pomembnejšo vlogo. Skušal sem predstaviti podobo italijanske zgodovine, v kateri bi poudaril osebno pustolovščino grofice Serpieri, ki naj bi na ta način predstavljala italijansko plemstvo v času "risorgimenta". Želel sem pripovedovati zgodbo o vojni, ki so jo slabo vodili, in je pripeljala v katastrofo.

Sam konec filma je bil povsem drugačen od tistega, ki ga poznate danes. Posnel sem ga v okolici Trastevera v Rimu, v tistem okolju, po katerem se Livia izgublja v verziji, ki jo poznate. Prav tako se v prvotni verziji film ni končal z likvidacijo dezertarja Franza Mahlerja, pač pa z Livijinim beganjem med skupinami pijanih vojakov. Zaključil se je s prizorom obraza šestnajstletnega avstrijskega vojaka, ki se popolnoma pijan naslanja na zid in prepeva pesem zmage. Nato preneha peti in samo še joče, joče in kriči: "Živela Avstrija!"

Gualino, stari Gualino, moj producent in zelo simpatičen človek, je opazoval snemanje. Za mojim hrbtom je šepetal: "To je nevarno. Zelo nevarno!" Morda. Ampak zame je bil tisti konec mnogo močnejši in globlji. Franza smo prepustili njegovim težavam, ni se nam zdel zanimiv! Vseeno je bilo, ali umre ali ne. Zapustili smo ga v Veroni, v sobi, kjer se je podlo in nizkotno vedel. Povsem nepotrebno se nam je zdelo, da bi ga za kazen ustrelili. Spremljali smo Livio, ki je tekla po ulicah, da bi ga prijavila. Begala je naokrog in se znašla v skupini prostitutk; celo sama se je vedla kot cipa, saj je tekala od enega vojaka do drugega. Potem je bežala naprej in kričala: "Franz! Franz!" Tako smo prišli do mladega vojaka, ki je predstavljal zmagoslavno vojsko in jokal, resnično jokal ter v solzah kričal: "Živela Avstrija!" Ta konec sem moral odrezati. Negativ so sežgali. Porabili smo nove milijone, da smo posneli Franzovo usmritev v gradu Sant' Angelo v Rimu, ker se nismo mogli vrniti v

Verono. Skušal sem se rešiti, kakor sem najbolje vedel in znal, vendar to ni bil moj konec *Sensa*. Pravi konec je bil mladi vojak, ki ni prav nič kriv za vse dogodke in ki joka, ker je popolnoma pijan. Ali pa poje, ker je pijan, joče, ker je človek in kriči "Živela Avstrija!" – na dan pomembne zmage, ki nikomur ne koristi. Avstrija bo namreč kmalu poražena, kakor je napovedal že Franz v Veroni. Naj ponovim: film bi se moral imenovati Custozza in zaključiti s krikom "Živela Avstrija!" Tak bi moral biti moj film *Senso*. Bilo je še več sprememb, ki so mi jih vsilili. Ne bi smeli izrezati prizora, v katerem Ussoni prosi, naj pripustijo k borbi partizane in od poročnika dobi odgovor: "Povelje generala Lamarmore! Nikamor! Predstavniki uradne vojske se morajo bojevati dalje!" Ussoni odgovori: "Zahvalite se generalu v mojem imenu. Počakali bomo na izid bitke!" Bitka se je končala z obupnim porazom Italijanov. Ker so ta del scene izrezali, zdaj nihče ne razume pravega smisla dogodkov. Zakaj vse skupaj? Prizor prerežemo in nato že vidimo Ussonija, ki se prevaža kot kmet v poljskem vozu. V resnici bi se moral Ussoni pojaviti ob zvokih trobent, ki najjavljajo prihod generala. Ussoni ob kašči sreča poročnika, ki je zavrnil možnost za pomoč partizanov; ne pozdravi ga, samo pokrije se s svojim klobukom. Poročnik steče za Ussonijem in vpije: "Vseeno pojdite raje čez Valerio!" Svetuje mu, naj se preobleče v civilno obleko, saj ga hoče obvarovati smrti in preprečiti žrtve, ki jih bodo – poraz in Avstrijci – tudi zahtevali."

LUCHINO VISCONTI: O STILU FILMA SENSO (1954)

Spoštovani gospod!

Tu je nekaj kratkih, obljubljenih odgovorov. Ni jih veliko, kar pa ni rezultat moje lenobe. Govoriti o filmu *Senso* zdaj, je prezgodaj. Pustiti me morate, da dokončam film in popravim vse njegove pomanjkljivosti, šele potem ga lahko predstavim...

Pred nekaj dnevi ste opazovali snemanje zadnje scene filma, ustrelitev Franza v Rimu. Najbrž niste opazili, tako se mi zdi, kako pomemben je bil padec ustreljenega poročnika. Moral sem se odločiti med številnimi možnostmi nasilne smrti, ki so se mi ponujale.

Vprašanja kriterijev stila?

Naj govorim o svojih razmišljanjih, pretenciozno in povsem v skladu s svojimi odločitvami?

Kaj vem o tem, če jih določa tudi način, kako se v trenutku smrti sesede ustreljeni, povsem imaginarni junak, ki mora vse to odigrati na najbolj avtentičen, osebni način? Nemogoče! In vendar je premislek, ki upošteva kriterij prepričljivega življenja našega junaka, najboljši! Snemanja filma smo se vsi člani ekipe lotili z neverjetno vero v projekt. Z vsemi močmi smo želeli doseči kar najboljše rezultate – kot mojstri mnogih veččin, ki jih je zahtevalo snemanje. Se v njih skriva stil?

Se skriva v dosežkih izpolnjenih nalog?

Rad bi imenoval človeka, ki mu usoda ni naklonila, da bi z ekipo ostal do konca, vendar je kljub temu prav do konca ostal najbližji vsem. Povezani smo z njegovim delom, z občutkom velike hvaležnosti in neizbrisnim spominom na njegovo osebnost. Gre za R. R. Alda: posnetki *Sensa* pričajo o njegovem izjemnem talentu, pa tudi o tem, s kakšno ljubeznijo in nesebično požrtvovalnostjo se je posvečal svojemu delu.

PIERO TOSI, ANTON BRUCKNER, ANDREA PALLADIO

Vse to so imena ustvarjalcev, ki so ključno vezani na najbolj prepoznavne dosežke filma. Prvi je kostumograf (rojen 1926 v Firencih), drugi avstrijski komponist (1824-1896), čigar zvoki VII. simfonije vseskozi spremljajo film. Tretji je sloviti arhitekt (1508-1580); v njegovi vili Barbaro (Maser pri Asolu, kjer je Palladio tudi umrl), okrašeni z Veronesejevimi freskami, se odigrava nočna scena, v kateri Livia Serpieri odkrije, da se Franz Mahler skriva v njeni neposredni bližini.

V študentskih letih me je ogled tega filma neverjetno zaznamoval. Še danes mislim, da je to film, ki mi je v največji meri pokazal, kako sijajna je lahko barvna fotografija v igranem filmu. Gledal sem ga velikokrat – še v letih, ki niso poznala videokaset. Zato so mi nekatere kretnje in kompozicije mnogih posnetkov za vedno ostale v spominu. Pred mnogimi leti sem obiskal tudi slovito vilo Maser blizu Asola. Tja me je peljala Lili, uslužbenka filmskega muzeja. Blesteča arhitektura, ki jo je Palladio v petnajstem stoletju tako sijajno povezoval s klasičnimi elementi!

Hodil sem po preddverju, sončni žarki so hlepeli skozi spuščene zavese in osvetljevali Veronesejeve freske z mnogimi elementi iluzionističnega slikarstva. Na mizi, ki je zapolnjevala prostorno predsobo, sem odkril doprsni kip grofa Volpija, ki je v tridesetih letih ustanovil Beneški filmski festival. Bil je tudi nekdanji lastnik vile, imenovane po prvih lastnikih – Barbaro. Sami čudoviti kraji, le streljaj od Vidma! Poletna vročina me je speljala s stopnišča in obrnil sem se proti kaminu pod velikim trompe l'oeilom stropa – gostje strmijo v povabljenice pod njimi, psiček jih bodri –, ko sem nenadoma prepoznal posnetke iz *Sensa*. Seveda! Visconti je ta podaljšani prostor spremenil v spalnico Livie Serpieri, jo opremil z nekaj blazinami in zavesami, ki so prosto visele. To je bilo vse! Pred nekaj urami sem ponovno pregledal kaseto s sijajno kopijo. Morda že tridesetič. Še vedno je to film, ki ima najbolj dovršeno fotografijo, kostumografijo, morda pa tudi najlepšo in nadragocenejšo žensko filmsko vlogo, kar jih poznam. Veliko njegovih odlik lahko preverjamo v neposredni bližini Ljubljane, zato se mi zdi prav, da se moje osnovno sporočilo – "kako gledati film" – v primeru *Sensa* vseskozi veže tudi na predajanje nasveta "kako do prepotrebne omike". Tega pa seveda ne poznam in ga tudi ni mogoče podati v kratkem stavku. Samo z omiko lahko vrednotimo elemente, ki dograjujejo film *Senso*, da žari kot nekakšen vodič, ki nas spodbuja k večji razgledanosti in ugotovitvam izbrušenega okusa v vrsti – nepreseženih – dosežkov tega filma. Poskušajmo pojasniti dvoumnost naslova: "senso" moremo razumeti kot smisel zgodovinskega ozadja zgodbe, pa tudi kot poltenost razpoloženja, ki vodi zgodbo in dekadentno usodo obeh protagonistov.

Ko pregledujem kopijo, se spominjam visokih ocen filma *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, 1939) pri nas. Kakšna pomota in pretenciozna nevednost naših filmskih ljubiteljev! Popolnoma zavestno trdim, da tako sijajnega dela snemalcev, kot jih najdem v filmu *Senso*, pravzaprav ne poznam. Gotovo so nekateri Bertoluccijevi filmi, ki jih je snemal Storaro, najbolj **Konformist** (Il conformista, 1970) in morda Kubrickov film **Barry Lyndon** (1975), podobno izvrstni, vendar v njih zaman pogrešam množico malih idej in nadležne natančnosti, s katero Visconti spreminja zgodbo o propadu plemkinje v dekadentno metaforo o zatonu dragocenega sveta devetnajstega stoletja.

Včasih sem v Parizu skiciral Atgetove fotografije. Ohranjale so nam dragocene detajle pariških predmestij, ki sem jih sam odkrival na boljših trgih in v lokalu, ki je nosil čudno ime "port salut" (pristanišče rešitve); tam sem služil prve franke z asistenco pri mavčnih odlitkih nekaterih ljubljenih zadnjic kozmopolitskega Pariza. S podobnimi odlikami rekvizitov in notranje opreme Benetk preteklega stoletja me bogati spomin na Viscontijev film. Pri njem se vedno znova prepuščam razkošju. Posnetki, ki začenjajo Verdijevo melodramo, *Trubadurja*, istočasno pa predstavljajo nastop Franza in neulovljivo, sijajno gibanje Alide Valli, nas seznanjajo z barvnimi odtenki kostumografije Piera Tosija, ki se v nadaljevanju filma razcvetijo v blesteče barvne kompozicije. Če so uniforme avstrijskih vojakov še prepoznavne v kombinacijah papeževih barv, rumene in bele, se Alida Valli pojavlja v oblekah, ki zaslužijo vsa priznanja, kar jih je mogoče zbrati. Tu najdemo odlike, s katerimi Visconti vztrajno razvija, celo množi portrete svojih igralk. Odtenke ljubezenske nestrpnosti in pričakovanja oblikuje s prefinjenimi likovnimi kompozicijami, ki se v trenutkih dosežene sreče odpirajo ali presvetlijo. Vanje vstopi tišina in nov glasbeni kompleks z novo spevnostjo. Izbrane trenutke podpira s kostumi, barvnimi odtenki in s šumi zvočne opreme. Včasih to nestrpnost in ljubezensko vročico podčrtuje z vresčanjem mačk ob parjenju (*Obsedenost*; *Osessione*, 1942), včasih z laježem psa (*Senso*), včasih s pronicanjem v skrivnostni, neodkriti svet starih palač in zaprašenih foteljev (*Gepard*; *Il gattopardo*, 1963), spet drugač s



Luchino Visconti

privezanimi dekleti, ki hrepenijo po srečanju z ljubljnim posameznikom (babica, vrv in tepihi: *Bele noči*; *Le notti bianche*, 1957), včasih s pretirano podaljšanimi rameni stopnišč - pot do srečnega snidenja je daljša, kot je v resnici (*Bele noči*); podobno rešitev je uveljavil že David Lean v *Velikih pričakovanjih* (*Great Expectations*, 1948). Človeška samota pozna strahoto mrtvega okolja in tišine (*Obsedenost*); ko pogrešamo ljubljeno bitve, nas že malenkosti spominjajo na razkošje zaželjenih snidenj (*Gepard*, *Senso*, ples v *Belih nočeh*, struga posušene reke v *Obsedenosti* – kakšen sijajen izbor!). Pogleda hrepenecih, prosečih oči pri Viscontiju ne razrešujejo detajli – vedno jih razvija v dolgem posnetku, ki pozna gradacijo odtenkov. Tako gradi česanje v *Sensu*, knjige v rokah Marie Schell v *Belih nočeh*, ki počasi zastirajo ves njen obraz razen strmečih oči in silhueto črno-belega, navidez zlega neznanca, ki se pojavlja v *Belih nočeh*. Sneg je v *Belih nočeh* presvetljen čudež, ki najavlja nastop sreče, istočasno z ljubljeno osebo (Jean Marais). Preteklost je poznala srečo, zato jo gradimo v posebnem, svetlem odtenku (osvetljenost flash-backov v *Belih nočeh*).

Zadrževano hrepenenje po strastni ljubezni se spreminja v paralelna zasuka, ki s kontrastom izjemno podpreta občutek univerzalnega pomanjkanja harmonije (*Senso*): dnevni zasuk po pokrajini v Lonedu, takojšnje nadaljevanje z zasukom po noči, v kateri Livia zaradi svoje nepotešene ljubezenske sle ne more zaspati. V zvočni opremi ta kontrast podčrtuje atmosfera poletne vročice v dnevnem posnetku; tega takoj zamenja isti zasuk, ki se sprehodi po nočnem posnetku vile Barbaro, v katerem se oglašajo razjarjeni psi s svojim laježem. Posnetka, ki ju je treba pozorno spremljati, sicer je nemogoče razbrati sporočilo narativne vsebine obeh zasukov.

ELEMENTI FILMSKE POETIKE ZGODNJEGA VISCONTIJA

V *Sensu* zasledimo vrsto inovacij, ki so se v Viscontijevem opusu sistematično razvijale in dopolnjevale. Naj jih poskusim naštet. Sem sodi zelo nazorna razčlenitev režijskih domislic, ki se vežejo na motive scenarija, včasih literarnega dela. Podobna natančnost, morda celo vplivi literature, se kažejo tudi v filmu *Somrak bogov* ali v *Smrti v Benetkah* (*Morte a Venezia*, 1972), v *Gepardu* in tudi v filmu dokumentarističnega izvora *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1947). Poglavje v *Besih*, ki se imenuje *Izpoved Stavrogina* in je povzročilo mnogo preglavic Dostojevskemu – če se prav spominjam –, je prav gotovo botrovalo sceni v *Somraku bogov*, v kateri odkrivajo zlorabljeno mladoletno punčko, ki se je obesila. Samo razreševanje smrti Aschenbacha v *Smrti v Benetkah* uprizarja s prehajanjem plaže na Lidu v modrino, ki se vse bolj presvetljuje in izginja – kot usoda in bit samega Aschenbacha, ko se njegovo poželenje, pregrešna sla in hrepenenje, ki ga do konca življenja ne zapusti, razlivajo čez oddaljene morske valove v zaznavo vesolja, kamor se izgublja; snemalec Pasqualino De Santis je to dosegel z množico belih rjuh, potopljenih v morsk vodo, ki so ta prehod iz zemeljskih odtenkov v onostranstvo kar najbolje nakazale. Odlike, ki po dosežkih v *Sensu* še niso bile presežene (tako mislim sam), se vežejo predvsem na vprašanja mizanscene in kadriranja, ki se spreminjajo z montažnimi rezi. Če pogledamo filme, ki so trenutno na sporedu v ljubljanskih kinematografih, in so nastali dobrih štirideset let (sic!) po *Sensu*, lahko takoj prepoznamo premisleke, ki botrujejo prisvojenim principom montaže, beri "pripovedi" sodobne produkcije. V njih ni nobenega oblikovanja posameznih skupin, ki bi zrcalilo karakteristike današnje družbe. Masovni prizori, nastopi in izstopi posameznikov v posameznih scenah so največkrat vezani zelo preprosto, celo primitivno – na



Alida Valli, Farley Granger

montažni rez, ki drzno in neobčutljivo zamenjuje en obraz z drugim in tretjim; največkrat jih podpre z neprepoznavnim zvokom splošnega šuma, ki ne izrablja dramaturške funkcije zvočnih kulis. Vse je neodgovorno in ubožno, pogosto se pojavljajo detajli računalniških modrosti, ki dejanja vodijo povsem slepo in avtomatično; včasih se zlivajo v velike in nevarne tokove interesov in vplivov, sredi katerih se mi, gledalci, izgubljam, kot bi prisegli samo na najenostavnejše vizualne šoke in v njih videli modrost večvalentnega spleta zgodb, to sijajno pajčevino pomembnosti, med katerimi smo mi sami najmanj važni. Tako nima naš svet nobene vrednosti, vanj neprestano butajo vsi mogoči zvoki in rezi, zdaj montažnih zdaj slikovnih izrezov in glasbe vseh mogočih imitatorjev à la Laibach: kdor je glasnejši, ima bolj prav!

Prepoznavamo osnovni cilj tega mešanja vseh mogočih efektov, slikovnih in zvočnih, med katerimi se izgubljam: nobene samostojne misli, naj ljudje gledajo, strmijo in se čudijo vplivom bogatih, nam nedosegljivih cen produkcij. Film postaja v resnici "laterna magica": vanj vse pogosteje vstopa računalniška animacija: včasih je vodila medplanetarna vozila, zdaj klonira odmrle živali – velikanke ali nenadoma prebujene vulkane. In ob tem, ko nas "ogrožajo" anakonde in dinozavri, naj bi se čudili portretu Livie Serpieri ali izboru drobnih pripomočkov, ki jih je Visconti zanjo predvidel na omarici v Benetkah leta 1866? **Angleški pacient** (*The English Patient*, 1996) je častna izjema. Film je bil nedvomno izredno skrbno posnet. Občutek imam celo, da so ga snemali v idealnih svetlobnih pogojih, kar tudi pomeni, da so čakali nanje, kadar je šlo za posnetke iz vseh mogočih smeri neba. Snemali so jih v največjem možnem razkošju današnje filmske produkcije. Film je v resnici vestno delo, ki pa mu – v primerjavi s *Sensu* – manjka dotik magičnega umetnika, ki spreminja pozorno iskane posnetke v vizijo

pretresljive resničnosti, ki se razcveta na platnu kakor barvna paleta nekdanjih mojstrov. *Senso* bi lahko primerjali z odkrivanjem barvne palete beneškega slikarstva zgodnjega cinquecenta, *Pacienta* pa z razkošnimi toni zgodnjega baroka, v katerih se človeško merilo velikokrat izgublja...

Mizanscena *Senso* je sijajna. Že prvi prizori v gledališču Fenice, nas osupnejo z gibanjem oseb, med katerimi opazimo Alido Valli. Gostje njene lože odhajajo in se menjavajo v prepletu sijajno izbranih mest, kjer se Visconti navdahnjeno izmika preprostemu beleženju oseb, ki bi samo strmele na gledališki oder. Z njo zapuščamo gledališče in odkrivamo prefinjeno izbrano kuliso beneškega geta, ki nas s svojimi polmračnimi, dušljivimi fasadami popelje na polkrožni most, preko katerega se Livia, zagrnjena v svojo tančico, spusti proti usodnemu vojaškemu prebivališču, po katerem se sramotno izgublja kot zablodela plemkinja, izgubljena večča, podčrtana s sijajnimi toni drugega stavka VII. simfonije Antona Brucknerja, napisane s počasnim in usodnim, pozno romantičnim adagiom.

Z njim se je poklonil velikemu komponistu Richardu Wagnerju (1893). Ne pozabimo: Visconti je bil eden prvih, ki je za svoje filme uporabljal že napisano klasično glasbo. Uveljavil se je kot eden najuglednejših režiserjev opernih predstav v svetu; menda je bil edini, ki ga je Maria Callas brez ugovora ubogala. Ugled njegove družine, nekdanjih vladarjev Milana, je bil tolikšen, da je Visconti za valček, v katerega vrtoglavem ritmu se menjavajo generacije vrhunskega prizoru Geparda, prinesel pozabljene Verdijeve note, kompozicijo, ki jo je pobral iz družinskega arhiva.

Naj opozorim še na sceno ovajanja dezerterstva Franza Mahlerja: ves sestav zvočne kulise se prepleta z neodločnim glasom generala, ki v grofici prepozna prevarano ljubimko, željno maščevanja. V sceni, ki jo zaključuje replika grofice: "Storite svojo dolžnost!" se generalova osuplost prepleta z odmevi, ki ponavljajo ukaz njegovega povelja, naj takoj poiščejo Franza Mahlerja. Vojaški koraki in raztrgani odmevi nemških besed jo potapljajo v usodna povelja, med katerimi je drsenje grofice po vojaških stopnicah – med izpraskanimi, pozabljenimi freskami – podčrtano z razkošjem nekdanjega ugleda, ki se počasi uničuje, izginja, umira. Vodstvo nastopajočih silhuet in oseb, ki brzijo po prizorišču, nas zavija v vrtoglavo mrzličnost, s katero se vojaška povelja zamenjajo z opotekajočo skupino avstrijskih vojakov, ki aretiranca vodijo na morišče. Scena, ki vodi v ta zaključek, se odkriva v polosvetljeni sobi razuzdanca in ničvredneža, ki z grofičinega obraza strga pajčolan - drugič in zadnjič. Prvič jo odkrije, ko ga išče v beneškem stanovanju: za tem stoji premislek in nikakor ne slučaj. Njun prvi razgovor ne pozna vprašanja ure dneva, ne noči ne jutra. Porajanje čustev pripelje Livio Serpieri do tega, da ure dneva ne štejejo več! Na podoben način potegne plesalec Dick Sanders v sproščeno razposajenost ples Marcella Mastroiannija v *Belih nočeh* – osrečujoča norost, ki še ne ve, da bo Natalijo zjutraj čakal njen idealni moški (Jean Marais) in jo odpeljal. V premoru med plesom, ki ga spremljamo z obema zaljubljenecema, slutimo nadaljevanje, v katerega nočemo verjeti. Vzorna interpunkcija, dostopna samo ljudem, ki znajo vrednotiti filmska ločila. Premor, vrata nihajo, gluho udarjajo. Mastroianni in Maria Schell sedeta za mizo v popolnem miru. Samo ropot vrat, sliši se glas statistke, ki sosede sprašuje po uri. Vrata nihajo in se ustavijo. Zasliši se nova melodija: mlad par začne vnovič plesati, tokrat objet. On je presrečen, ona misli na uro in čas, ko jo Marais morda že čaka. Iztrga se. Čas ni naklonjen ljubezni, ki se je pravkar začela razcvetati. Kaos! Najbrž bi moral omeniti še pomen filma *Rocco in njegovi bratje* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Neizmeren je! Odprl je tematiko, ki ji je Visconti sledil v literaturi, predvsem v delu Dostojevskega, in ki jo je sam zaznaval v Italiji.

Anticipiral je problematiko, ki je z realizacijo Coppolovega *Botra* (*The Godfather*, 1972) prinesla ameriškemu filmu neverjeten prodor v svet, ob tem pa tudi tržni uspeh, ki je utrdil tisto pozicijo, ki jo je do tedaj, po mojem mnenju, trdno zasedal italijanski film. Tudi z opusom Luchina Viscontija. •

Prihodnjič:

Humphrey Jennings, *Prisluhnite Angliji* (1942).



Alida Valli, Farley Granger



yasujiro ozu

stojan pelko

Safrane bellocc
iocassavetesdep
pegoyanhaneke
ansonimamurak
ar-waikassovitz
kiarostamilang
eeoldmanouedr
aogopoirierros
wenderswir
ottomyimol
locchiocass

je

uradni

avto

festivala

v

Cannesu,

Ekranu

pa je

s prijazno

popotnico

pomagal

Revoz.

Hvala.



RENAULT

AVTO

ŽIVLJENJA

trk, režija david cronenberg

