

ISSN 1406-642

ekran

revija za film in televizijo

vol. 25
letnik XXXVII
9, 10 2000
600 SIT

festival
locarno 2000
ekranove perspektive
naomi kawase
3 intervjuji
peter greenaway
mike leigh
steve buscemi
slovar cineastov
louis feuillade



filmska branja

slovenske kinoteke



zbirka **imago**

Dominique Villain: Montaža

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Michel Chion: Glasba v filmu

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

Kristin Thompson, David Bordwell: Zgodovina filma

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

cena v predprodaji: 7.200 SIT

zbirka **slovenski film**

Stojan Pelko: Matjaž Klopčič

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Zdenko Vrdlovec, Peter Zobec, Lilijana Nedič: Boštjan Hladnik

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

kinoteka

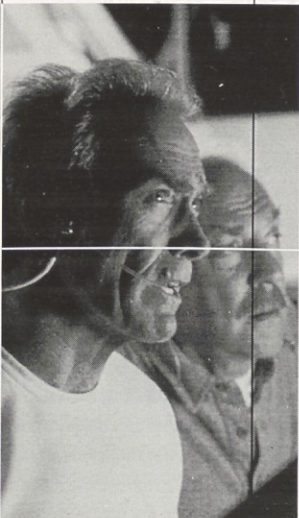
Izkoristite nižje cene in svoje izvide naročite že zdaj.
Od ponedeljka do petka, od 17. do 20. ure vas čakamo
na telefonski številki 139 65 45.

ekran

revija za film in televizijo

festival	2	vlado škafar locarno 2000
3 intervjuji	6	mateja valentinčič peter greenaway sabina dogič mike leigh živa emeršič-mali steve buscemi
ekranove perspektive	18	vlado škafar naomi kawase
eseja	20	jure meden nemo, zvočno, digitalno andrej šprah D-day: visoka šola dokumentarnega filma
kritika	26	max modic vesoljski kavboji aleš čakalič, max modic, nejc pohar, gorazd trušnovc, mateja valentinčič
animacija	33	igor prasel, sabina dogič izola – 1. festival slovenske filmske animacije
memento	34	matjaž klopčič andreju hiengu v spomin
kako razumeti film	36	matjaž klopčič glasbeni salon
žanr	40	marcel štefančič, jr. budget job – pregled B režiserjev (II.)
slovar cineastov	48	simon popek louis feuillade

Na naslovnici: Vesoljski kavboji, režija Clint Eastwood



vol. 25 letnik XXXVII 9,10 2000
600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič,
Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan,
Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovna zasnova** Metka Dariš
tehnična priprava Ixia **osvetljevanje filmov** Demm **tisk** tiskarna Tone Tomšič **naslov uredništva**
Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ljudmila.org/ekran **stiki s sodelavci**
in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.**

locarno 2000: slovo



House of Mirth

Locarno 2000 je potekal v znamenju preloma, ki ga je zaznamovala vrsta pričakovanih in nepričakovanih sloves. Najprej je, tik pred začetkom festivala, zadela smrt novega predsednika Giuseppeja Buffija, ki je komaj dobro zavihal rokave, na koncu pa je svoje pismo slovesa napisal še dolgoletni direktor festivala, Marco Müller, ki je v devetih letih z zagnanostjo in s trmastim sledenjem svoji viziji iz Locarna napravil osrednji svetovni filmski praznik za vsakega poznavalca. V teh letih je dal Locarno svetu Kiarostamija in iranski film, kitajske "disidente", ki jih je tihotapil kot po skrivnem tekočem traku, ter mnoge, mnoge perspektive, ki so pozneje naselile tekmovalne sporede treh največjih festivalov. Pred pozabo je rešil številne stare in nove dosežke "novega filma", kot so radi poimenovali smeje in samosvoje filmske poskuse – ne glede na leto izdelave –, sprožil in vodil je pobude za ohranitev sodobne filmske dediščine, ki ji izginotje grozi še veliko bolj kot nememu filmu, nazadnje pa je pomagal sproducirati celo vrsto filmov iz kinematografsko manj razvitih držav, ki sicer nikoli ne bi zagledali svetlobe projektorjev. Locarno je v tem času postal

zglede mnogim festivalom, vzpostavila se je nekakšna festivalska mreža, ki je trenutno edini porok za obstoj in dostojanstvo "drugačnega" filma. Njegova zapuščina je bogata, tako kot duše mnogih, ki mu zvesto sledijo (Jean Rouch je vselej nekje v prvi vrsti, nedaleč stran Jonas Mekas in zraven, dokler je še živel, Robert Kramer). Za slovo smo letos gledali Drug(ačn)o zgodovino sovjetskega filma, čudovito parado pozabljenih in razžaljenih (prepovedanih, pristrženih, predelanih), najlepšo retrospektivo vseh časov – a o njej prihodnjič.

Z odhodom Marca Müllerja je nedvomno konec nekega obdobja, četudi se bo njegova naslednica, Irene Bignardi iz rimske Stampe, gotovo trudila nadaljevati začrtano pot. Zadnja novost, prava mala festivalska revolucija, je bila izgradnja nove dvorane, namenjene izključno programu elektronskega oz. digitalnega videa. Na videz paradoksalno dejanje prvoborca za celuloidne pravice, v resnici pa še ena predčasna poteza vizionarja, ki je svoje videnje filmske prihodnosti in z njo povezane problematike strnil v krstno ime za kvalitetno elektronsko produkcijo – elektronski kino.



xilu xiang

Mali Čang

Hong Kong/Kitajska **režija** Fruit Chan

Mali Čang pri nas dobro znanega Fruita Chana je sicer prejel srebrnega leoparda za najboljši "novi film", čeprav je bilo upravičeno pričakovati tudi grand prix. Eden zadnjih hongkonških mohikancev je pogled znova usmeril v svoje mesto po izročitvi Kitajski, ki ekonomsko in socialno propada, obenem pa skuša ponosno vzdrževati neke vrste avtonomijo. Ta pogled in ponos pooseblja mali Čang, razpet med družinske (zlasti finančne) težave, spoznavanje zakonitosti ulice in prvo ljubeznijo. *Mali Čang* je v osnovi klasična zgodba o odrasčanju devetletnega dečka, ki se sreča s prvimi življenjskimi tragedijami: razpad družine in s tem tradicionalnih vrednot (starša ekonomsko propadata, brat se je ujel v smrtni objem mafije), propad ulice svojega otroštva (ki simbolizira počasen propad celega mesta) ter nasilen konec prve ljubezni (njegova Fan je hči imigrantske družine, ki jo policija na koncu prežene iz mesta). Preživlja jih z izrazitim fantovskim občutkom za avanturo in potegavščine (neustrašno se poda iskat brata, ki so ga odvedli mafijci in se z njimi mimogrede krvavo pošali) ter prevzet s hrepenenjem, večjim od življenja. Ena podoba je, ki strne Čangov značaj: ko ga oče surovo (neupravičeno) kaznuje – s tem, da ga s hlačami in spodnjicami do kolen postavi na sredo ulice, na sramotilni podest pred njihovo restavracijo –, se malemu najprej vsujejo solze krivice, potem pa začne naenkrat na ves glas skandirati pesem in obenem na vso silo lulati. V tej Chanovi podobi je toliko jeze kot nostalgije. Podobno kot v filmu *Durian Durian* – nekakšnem filmskem dvojčku – je Chanov pogled na dekadenco Hong Konga grenak in sladek, kot znameniti sadež, ki je dal naslov drugemu delu omenjenega diptiha. Čvrsto in klasično osnovo preprihajo vetrovi značilne Chanove dramaturgije in mizanscene, uhajajoča zmes dokumentarizma, konceptualnega minimalizma, tehna, popa, spotovskih prebliskov, soap opere in še česa. Chanova režija nima zadržkov in je obenem dognana. *Mali Čang* je zanesljivo najbolj zrelo delo tekmovalne selekcije, ki kliče v spomin veliki tajvanski epopeji z začetka devetdesetih: *Mesto žalosti* Hou Hsiao-hsiena ter *Svetla poletni dan* Edwarda Yanga.

hotaru

Kresnica

Japonska **režija** Naomi Kawase

Med tekmovalci v sekciji "mladega filma" je najbolj izstopala *Kresnica*, drugi igrani celovečerec japonske čudežne deklice Naomi Kawase, ki je pred tremi leti za svoj prvi film *Suzaku* v Cannesu prejela zlato kamero za najboljši prvenec. Mizanscensko dognano in vizualno navdušujoče počasi tke klasično pripoved o dveh nesrečnih dušah, ki ostaneta sami na svetu, a se potem, kot dve kresnici v noči, vendarle najmeta. Naomi je predstavnik močno eliptičnega in minimalističnega tkanja filmske pripovedi, z izhodiščno željo po maksimalni neposrednosti, do katere prihaja s trenjem dveh oblik: osnova

je ozujevsko kontemplativno opazovanje življenja, objektivni, čeprav zelo lirični dispozitiv prikazovanja stvarnosti, vanj pa režejo nenadni, sunkoviti subjektivni izbruhi neposredne intime. Temu je treba prišteti še iskreno in do določene mere naivno predajanje vsega svojega bitja in žitja tako filmski zgodbi kot režiji – od tod namreč izvirajo čustveni atentati. Naomi Kawase filmski medij vsaj deloma doživlja in izkorišča za izganjanje lastnih trenutnih duševnih težav, za javni eksorcizem svoje duše. Tako kot je v predhodnem dokumentarcu zgodbo o zamenjavi vlog kmečkega in mestnega dekleta izkoristila za razčiščevanje osebnega odnosa s prijateljem fotografom, je *Kresnica* odgovor na propadli zakon s svojim nekdanjim producentom Takenorujem Sentom. Iz čustvenih brezen Naomi Kawase vstaja s filmskimi podobami. Pravi – in tako je tudi videti –, da drugače ne bi (pre)živela.

Prvi del pripovedi, ki kaže popoln obup mlade striptizete ob koncu razmerja in brez besed, brez razlag sledi njenemu boleznemu nihilizmu, je ves posnet s kamero iz roke in s poudarjenimi tresljaji; v drugem delu, ko se počasi najde in preda sorodni duši, se slika umiri. Ona dobesedno "piše" s svojo dušo, zato jo zlahka tudi vpiše. Naomina simfonija je vselej patetična. Filmski genij in iskreno razgaljanje nosita s seboj vznemirljive podobe. Prihajajo brez zavor, zato gredo večkrat čez rob. A ne glede na to, ali pa tudi zato, so dragocene. Recimo, kako pokaže splav. Punca leži na postelji v ordinaciji in z razširjenimi nogami čaka zdravnika. Punca sedi doma, zamaknjeno, v temi, in gleda na ulico. Po ulici koraka skupina otrok, oblečenih v rumene pelerinice in z dežniki v rokah. (Več o Naomi Kawase glej v Ekranovih perspektivah.)



no quarto da vanda

Vandina soba

Portugalska **režija** Pedro Costa

Vandina soba nadaljuje Pedrovo žalostno odisejajo po ultra dekadentni lizbonski četrti Bairro das fontainhas – spet z mladima sestrama Duarte (Vando in Zito) v glavnih vlogah. Ostali so naturščiki, lokalni džankiji, saj je bil film sprva zamišljen kot dokumentarec. Costa z dolgimi posnetki (snemal je z mini DV kamero) nenehnega drogiranja spremlja dogajanje v dveh sobah; v eni prebiva Vanda z družino, v drugi pa družčina njenega temnopoltega prijatelja. In to je vse: sekvenca drogiranja v Vandini sobi, sekvenca drogiranja v prijateljevi sobi, pa spet Vandina soba ... Dve uri in pol drogiranja, kašljanja, mučnih enihinstih debat, popolnega vegetiranja, vmes malo družinskega življenja, pa še to bolj od daleč, kot s kakšno preveč skrito kamero. Toliko, da je videti, da je to svet brez očetov, starejšega datuma izdelave so le ženske. Dramatični vrhunec doseže prihod temnopoltega prijatelja v Vandino sobo; njun pogovor je na trenutke podoben dialogom pravega ljubezenskega srečanja, vendar je tudi to bolj anti-klimaks, saj otopelost hitro premaga dobre namene. To je tudi edina točka resnične refleksije v filmu. Meditativna forma mizanscene ironično ne more proizvesti nobene refleksije. Dispozitiv distance prinaša – v nasprotju s svojim običajnim poslanstvom – eno samo neposrednost



(banalnost). In še ena anomalija: močna/mučna prezenca protagonistov (zlasti Vande Duarte), okrog njih pa absolutni nič.

Hudo depresivna, mučno enolična, brezupno ponavljajoča se, vendar nikakor duhamorna pripoved lepo in bolj naravno, neposredno, prepričljivo nadaljuje pot, ki jo je Costa začrtal v veliko bolj stiliziranih *Kosteh* (Ossos, 1997). V primerjavi s *Kostmi* je dispozitiv pomaknjen bližje resničnosti, kadri so videti povsem dokumentarni, brez dodatne osvetljave, prevladujejo zelo dolgi statični posnetki, med katerimi teče prazen čas, v katerem se ne zgodi nič, po drugi strani pa v njem izginejo cele četrti (skozi ves film iz ozadja prodira zlovešč zvok rušenja zgradb v bližini). Ljudje umirajo brez prič. Costova kamera prinaša bližino majhnih vsakodnevnih smrti.

baba

Oče

Kitajska režija Whang Shuo

Pravilno (in ne pretežno) je bilo ugibanje, da film presenečenja, kot so ga iz previdnosti napovedovali vse do festivalske premiere tri dni pred zaključkom, prihaja iz Kitajske. To je že skoraj del festivalske tradicije, ki izhaja iz direktorjeve neprikrite naklonjenosti tej državi in vloge "rešitelja" ožigosanih filmov. Letošnji zmagovalac *Oče* je bil posnet že pred štirimi leti. Svoj prvenec je Wang Shuo posnel po enem izmed lastnih provokativnih romanov, v katerih prefinjeno, včasih pa tudi povsem neprikrito obračunava s kitajsko sedanostjo. Če so romani še nekako šli "skozi", pa se je pri filmu, ki veliko lažje in učinkoviteje "potuje", takoj ustavilo. Film je ustavila cenzura in ga napotila v hranjenje za kakšne druge čase. Direktor festivala je potreboval štiri leta, da je, očitno v strogi tajnosti, iz Kitajske naposled le pretihotapil tako film kot avtorja. *Oče* je družinska dramatična komedija z elementi črne komedije in pripoveduje o tragično komičnih poskusih očeta, da bi po ženini smrti uveljavil avtoriteto v odnosu do sina. Po nizu neuspehov se oče vda pijači, sinu pa predlaga, da postaneta zaupna prijatelja, med katerima naj ne bo skrivnosti. Ta patetična različica očeta sina spravlja v še večjo zadrego, zato mu skuša po hitrem postopku najti ženo, da bi se ga "rešil". Toda oče je trmast, tako kot sin – in kot so trmaste kitajske ključavnice, s katero je sin zaklenil svoj skrivni predal, kar je za očeta-zaupnika tako kot za kitajca-komunista nekaj povsem nezaslišanega. Simpatična, sproščena, mizanscensko navdahnjena komedija v maniri starega, dobrega Hollywooda, na trenutke tudi malo ekscentrična, ne bi bila nič neobičajnega, če ne bi prihajala izza Kitajskaga zidu in neprikrito podajala metafore za jalovo avtoriteto kitajske socialistične oligarhije.



jonas et lila, à demain

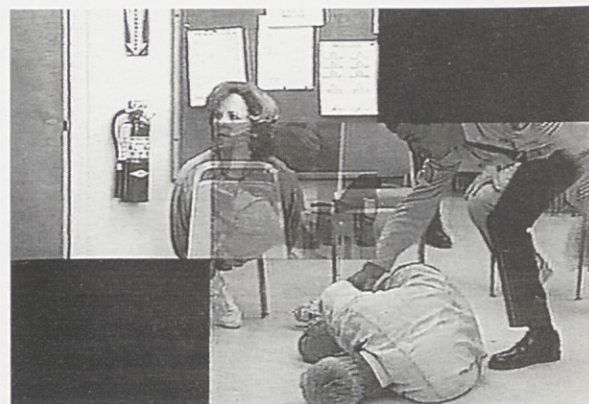
Jonas in Lila, na svidenje jutri!

Švica režija Alain Tanner

Ena temeljnih nalog, če ne kar primarno poslanstvo festivala v Locarnu je ne le promocija, pač pa stimulacija domačega, torej švicarskega filma. In prav žalostno je, ko iz leta v leto sledimo

jalovim poskusom švicarskih mladih avtorjev, da bi sestavili kaj omembe vrednega. Imajo vse: denar, produkcijske pogoje, skrbništva z vseh strani in nenazadnje najboljši filmski festival ... Zares žalostno in po drugi strani patetično, če se spomnim stojnic, ki se šibijo pod goro informacij o novem švicarskem filmu.

Edini omembe vreden film je delo veterana in obenem (skupaj z Danielom Schmidom) prvaka znamenitega švicarskega novega vala s konca šestdesetih in sedemdesetih, Alaina Tannerja. *Jonas in Lila, na svidenje jutri!* je nekakšno nadaljevanje zgodbe Tannerjeve uspešnice izpred 25. let – *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000* (Jonas, ki bo leta 2000 star 25 let) – in v tem smislu dolgo načrtovan film. Ta navezava opredeljuje ton pripovedi, ki ne more biti drugačen kot ironičen in nostalgичen. Otrok mladih svobodomiselnih umetnikov, ki je zdaj sam v podobnem položaju, ob koncu študija filmske režije in resno vezan s temnopolto vrstnico, se znajde na razpotju številnih intimnih odločitev. Prav določena resignacija njegovih staršev (njuni upi, zase in za otroka, so segali po drugačnih svetovih od današnjega), obenem pa spoznanje – skoraj ozujevsko – da sta kljub temu kar lepo uspela, bolje kot večina, narekuje sinova občutja. Film je šarmantna žalostinka, dramaturško samosvoja, daleč od naturalizma, nekakšen niz dramaturgiranih esejev.



i thought i was seeing convicts

Nemčija režija Harun Farocki

Na Javi rojen Berlinčan Harun Farocki je prvo ime današnjega nonfictiona. S filmom *I Thought I Was Seeing Convicts* nadaljuje s svojim žanrom analitičnega filma-eseja. Tokrat analizira posnetke nadzornih kamer iz ameriškega strogo in tehnično vrhunsko varovanega zapora. Zapor je zgrajen tako, da je vsaka točka v njem zlahka nadzorovana. Zaradi domnevno nerešljivih težav s pretepi, ki so dobivali tudi smrtne epilogе, so se v zaporu odločili za sistem pravil, po katerem lahko paznik uporabi strelno orožje in pretepača tudi ubije. Na teh posnetkih, ki so zbudili hudo kritiko – ne le javnosti pač pa tudi strokovnega časopisa *Inside Prison* –, zgradi Farocki svoj analitični esej o postavljanju pravil s pozicije absolutne moči in njihovem izvajanju. Njegovo pripoved kot vselej zaznamuje zmes treznega, skoraj ledenega analitičnega uma in globokega humanizma, izredno učinkovita kombinacija, ki nikoli ne zapade v enostransko označevanje, ampak prinaša čudovito razčlenitev kompleksnih problemov in stalno spremljevalko komedije človeškega tkiva – suho, čisto ironijo. *I Thought I Was Seeing Convicts* priključuje v spomin Kiarostamijevo duhovito miniaturo *Urejeno ali neurejeno* (1982), s temeljno razliko, da Farockijev pogled neusmiljeno ostaja na razdalji. Prav zavestna postavitev razdalje do obravnavane snovi, neusmiljena in hladna, a z globokim etičnim imperativom v osrčju, omogoča, da ironija zareže tako ostro: ko po neskončnih prepričevanjih o nujnosti krute metode v dobro samih zapornikov pride do spremembe in je namesto s strelnim orožjem dovoljena le intervencija z vodnimi topovi, ki se izkaže za dovolj učinkovito, Farocki z

nespremenjenim glasom preprosto ugotovi: "Zdaj naenkrat streljanje ni več nujno." Obenem film nadaljuje Farockijevo analizo medijev in identitete, zlasti v porajajoči se digitalni dobi: koliko je človek na sliki še človek in kje je (kje je zapisana, kako je predstavljena) njegova presežna vrednost gole digitalne informacije?

the house of mirth

Velika Britanija **režija** Terence Davis

Po zanj običajnem dolgem premoru se je vrnil Terence Davies s pozorno adaptacijo romana Edith Wharton *The House of Mirth*. Zgodbo o propadu iskrike in samosvoje mlade dame, ki jo načelnost in nekonvencionalnost privedeta v nemilost v njenem družbenem okolju, Davis pripoveduje preiščeno, brez nepotrebnih dramaturških ali vizualnih ornamentov, kot se je to znalo ponesečiti zadnjim tovrstnim produkcijam dvojca Merchant-Ivory, obenem pa preveč sterilno, da bi presežal njene okvire. Davisova mizanscena je bolj moderna kot klasična (poglavitna vizualna inspiracija naj bi bilo slikarstvo ameriškega postmodernista Edwarda Hopperja), prostor drame, tako scenografski kot scenaristični, je minimalističen, skoraj prazen (čeprav po drugi strani sodi v vrst t.i. kostumskih filmov), zato prizori v njem lahko zares zadonijo, kadar se ne posrečijo, pa nerodno obvisijo. Počasna kamera prinaša trenutke izpolnjenja, celo transcendence, a tudi obrate v prazno. Enako je z igralskimi kreacijami, ki so v takšni mizansceni še pod večjim pritiskom. Gillian Anderson je v vlogi Lily Bart kolosalna, kot bi rekli v starem Hollywoodu, soodstotni zadetek in nepričakovani presežek bistrosti in naivnosti, iskrovosti in nerodnosti, srčnosti in umnosti, norosti in zadržanosti, vsakokratne neprebojne večplastnosti in temeljne iskrenosti, ki iz tragične junakinje newyorške visoke družbe z začetka 20. stoletja preraste v junakinjo našega (in vsakega) časa *par excellence* – v podobo moderne ženske. Krasno ji "stojita ob strani" tudi Laura Linney (obeta se ji res velika kariera) ter vselej edinstvena Elizabeth McGovern; moški parti so šibkejši, pa ne zgolj zato, ker to narekuje predloga. Čeprav ne do konca posrečen, Davisov film vendarle deluje in, kar se mi zdi najpomembnejše, za razliko od Ivoryja komunicira s sedanjostjo.



time code

ZDA **režija** Mike Figgis

Zunaj tekmovalnega programa je največ zanimanja požel digitalni eksperiment Mika Figgisa *Time Code*; s štirimi kamerami sočasno na štirih prizoriščih sledi junakom in zgodbi klasične soap melodrame, ki se razvije v realnem času. Zanimivo je, da je za eksperiment, ki so ga posneli v dobri uri in pol (vse štiri kamere so začele neprekinjeno snemati sočasno), Figgis uspel navdušiti tako zvezdniško ekipo (Selma Hayek, Jeanne Tripplehorn, Holly Hunter, Julian Sands, Stellan Skarsgard in Kyle MacLachlan), ki je pri tem morala še improvizirati. Nedvomno zanimiv projekt, ki postavlja mnoga vprašanja in preišče nekatere možnosti v smeri prihodnosti filmskega medija v dobi digitalnih tehnologij, vendar pa kljub nekaterim uspehim momentom prelivanja zgodb iz enega ekrana v drugega in trenutnih presežkov v sestavitvi ene, enotne slike iz štirih avtonomnih delov, ne preseže statusa eksperimenta.



inventario balcanico

Italija **režija** Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

Na drugem polu filmskega ustvarjanja sta znova navdušila naša prijatelja Yervant Gianikian in Angela Ricci Lucchi, ki sta zadnja leta brskala po državnih in zasebnih filmskih arhivih v državah nekdanje Jugoslavije ter iz raznorodnih najdenih materialov, posnetih v dvajsetih, tridesetih in štiridesetih letih (posnetki vojaških snemalcev, posnetkih domačih slavij, narodnih običajev...), sestavila čudovito in pretresljivo poetično politično epopejo *Inventario Balcanico*. Kot smo pri njima navajeni, s svojimi postopki obdelave arhivskega filmskega gradiva in montažo vdihneta življenje tako izgubljenemu času kot zaprašnemu nosilcu filmske podobe, ki fotogram za fotogramom kaže svoje žive rane (ureznine...), podobno kot mladi vojaki v bitki, ali obrazi starih. V upočasnjenih, ustavljenih, ukročenih filmskih podobah nekdanjim pokrajinam vrneta njihov čas, vojaki in tanki nepričakovano dobijo obraze. Ritem simfonije, ki ga poleg montaže, zvoka in glasbe narekuje tudi preiščeno toniranje slike, prehaja iz ambientala v akcijo, iz drame v refleksijo. *Inventario Balcanico* je globoka politična analiza in čista filmska poezija.

Slovo od Roberta Kramerja

Festival je zaznamovalo še eno slovo, slovo od lani preminulega cineasta Roberta Kramerja, ki je, tako kot povsod, tudi v Locarnu našel tesne prijatelje in se, bodisi kot avtor ali kot gledalec, vselej vračal. Prav zato so bile projekcije njegovih filmov zelo ganljive, čudež kina pa jih je na koncu (kot vselej, mar ne?) spremenil v svetle rekvieme. Njegov zadnji film *Cités de la plaine* (*Ravninska mesta* bi bil prozaičen prevod, ki ne ujame večpomenskosti originala), o katerem smo poročali že iz Cannesja, je mračna, digitalna pripoved o Francozu z arabskimi koreninami, ki si je uspel v nenaklonjenem okolju ustvariti lepo kariero in družino, potem pa se mu nenadoma vse sesuje; ostane brez službe, brez žene in hčerke, na koncu pa še brez vida – in kot Odisej tava po prazni predmestni industrijski krajini. Ko odtava, odpluje iz mesta na podobni trabakuli kot mladoporočenca v Vigojevi *Atalanti*; ko je za njim zadnji rez, izgine tudi njegov stvarnik, naš prijatelj Robert Kramer. •

Leopardi 2000

zlati leopard:

Baba (Oče), Whang Shuo, Kitajska

srebrni leopard – "novi film":

Xilu Xiang (Mali Chang), Fruit Chan, Hong Kong/Kitajska

srebrni leopard – "mladi film":

Manila, Romuald Karmakar, Nemčija

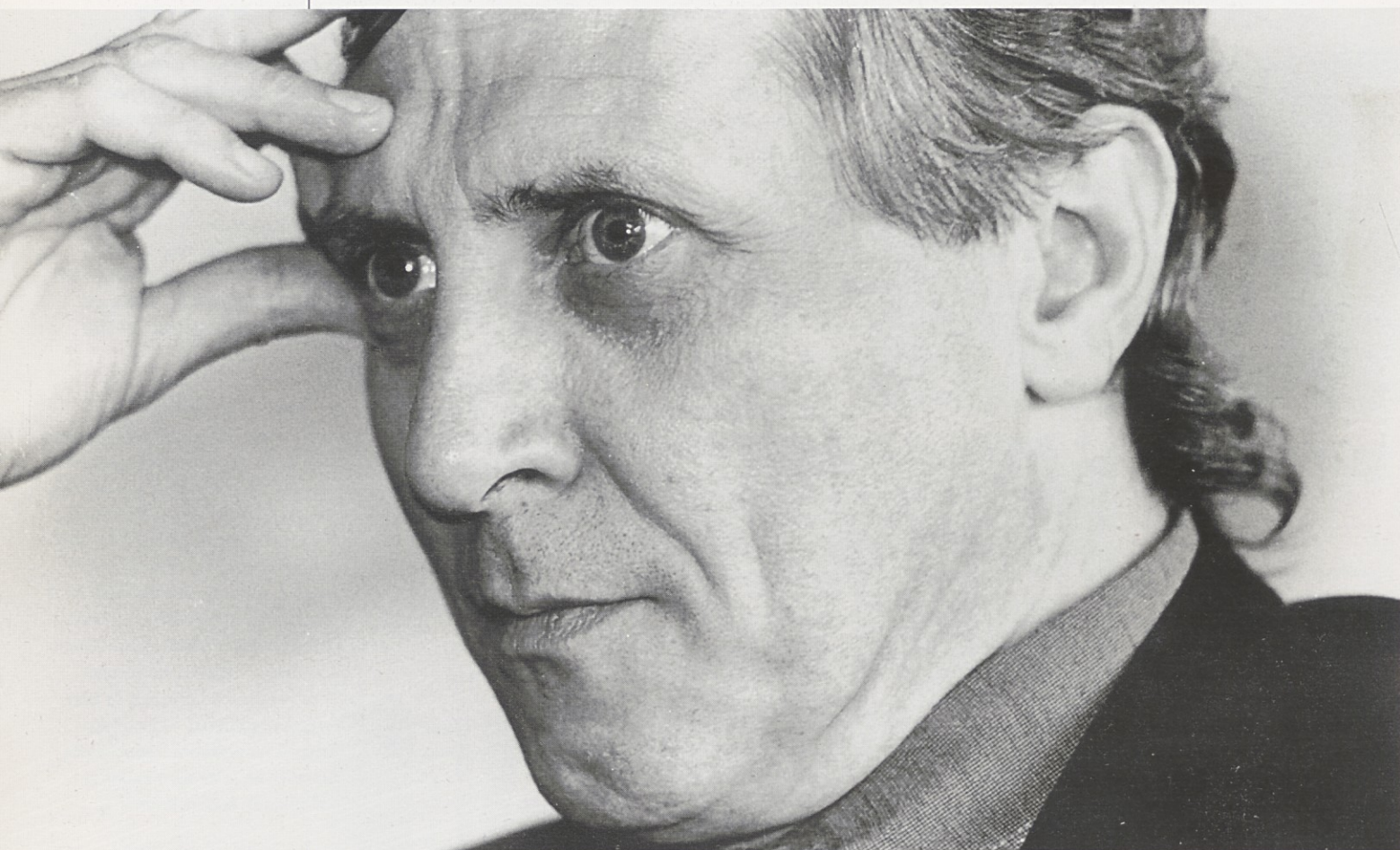
nagrada žirije:

Gostanza da Libbiano, Paolo Benvenuti, Italija

nagrada mednarodne kritike:

Hotaru (Kresnica), Naomi Kawase, Japonska

paradiž obstaja, podoba postaja, film zaostaja – serendipičnost petra greenawaya



**mateja
valentinčič**

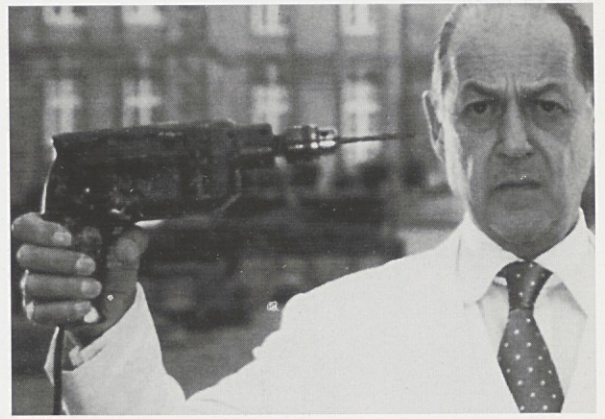
Ko je Peter Greenaway, slikar, multimedijski umetnik in svetovno znani filmski ustvarjalec septembra prišel v Ljubljano, je v hipu medijsko zasenčil iztekajočo se Manifesto, že tako slabo obiskani festival sodobne umetnosti. Kar seveda govori več o tem, v kakšnem svetu in družbi živimo, kakor o kakovosti ali smiselnosti ali pomenu te prireditve, ki je predstavila natanko isto vrsto vizualnega in modernim komunikacijskim tehnologijam bližnjega ustvarjanja, s katero se v zadnjem času ukvarja gospod Greenaway. Zato je bilo z njim, čigar opus obsega več kot trideset kratkih in celovečernih, igranih, dokumentarnih in psevdodokumentarnih filmov, toliko bolj zanimivo kramljati o današnjem stanju in bodočih možnostih filma v pogojih novih tehnologij, ne glede na to, da me

je vseskozi skušal prepričati, da je film mrtev in da si moram kot filmska zanesenjačica čimprej najti novo preokupacijo. Greenawayevi filmi pa v nasprotju z njegovim lastnim prepričanjem dokazujejo, da je ta zvrst umetnosti še vedno živa in močna, in da bo obstajala tudi ob novih tehnologijah, kar v isti meri velja za slikarstvo, gledališče, glasbo in druge klasične umetnosti. Apokaliptične napovedi Rudolfa Arnheima o "popolnem filmu" in o koncu filma kot umetnosti se niso uresničile, kajti ob koncu 20. stoletja zmore film v nas še vedno vzbujati čustva, nas navajati k mišljenju in sploh osrečevati. Res pa je, če ponovim lucidno misel Petra Greenawaya v nekoliko drugačnem kontekstu, da paradiža nikdar ne dosežemo zlahka in da se poti vanj nenehno spreminjajo.

Najprej bi vas vprašala nekaj v zvezi z vašim projektom *Desetih zemljevidov v paradiz*, ki ste ga začeli v Ljubljani. Zakaj tak naslov? Zakaj ne deset zemljevidov v pekel? Kaj vam pomeni raj in kaj si pod tem pojmom danes sploh lahko predstavljamo?

Kot lahko vidite, imam sam več preteklosti kot prihodnosti... (smeh) Moji zgodnji filmi so veliko več govorili o peklju in pojmih konfliktnosti. Pred precej leti sem naredil verzijo Shakespearove zadnje drame *Vihar* in najpomembnejši karakter je ves čas ponavljal: "In zdaj me vsaka tretja misel spomni na grob". Jaz sam sicer nisem posebno čemerne vrste in ne hodim naokrog z lobanjo v rokah, vendar me vsekakor zanimajo konci in zaključevanja. In rekel bi, da imamo mi vsi, vsak na svoj način, ne glede na politična in verska prepričanja nekakšno predstavo ideje raja. Jaz, na primer, bi rad živel v knjižnici na vrtu nekje sredi Francije, kjer so temperature prave in intelektualno zaledje krepostno. Vaša ideja raja je morda povsem drugačna, toda mislim, da obstaja želja po tem, da bi našli nek kraj, ki bi bil udoben, vznemirljiv in stimulativen. Pred veliko veliko leti sem posnel film z naslovom *A Walk Through H* (1978), pri čemer lahko črka H stoji tako na mestu nebes ("heaven") kot pekla ("hell"), saj se običajno tisto, kar je pekel enega človeka, zlahka spremeni v nebesa za drugega. Hotel sem se nekako vrniti k tej temi, toda ta prva raziskava je bila narejena na filmski način, medtem ko sem zadnjih deset let čedalje bolj razočaran nad filmom – mislim, da sploh ni najpomembnejši medij 20. stoletja, za kar smo ga nekoč imeli, celo prepričan sem, da je film mrtev – umetnik pa bi moral vedno znova odkrivati medij, v katerem dela... Tako sem zadnje čase vpleten v vrsto aktivnosti, ki so zunaj filmske prakse in sicer iz dveh razlogov: prvič, ker jih hočem narediti zaradi njih samih, saj so zanimive in mi omogočajo, da sem inventiven, in drugič, ker me zanima, če se lahko naučim novega jezika in se v smislu reinvenije vrnem k filmu. Torej se spet vračam k tej tematiki, vendar jo tokrat želim zaobseči na 360°, multimedijsko, namenoma z občutkom za *genius loci*, ustvarjanje določenih prostorov, saj me že dolgo obsedajo zemljevidi kot sodobni simboli našega dojemanja sveta. Zemljevidi so nekaj posebnega, združujejo več naklonov hkrati, povedo ti, kje si bil, kje si in kam lahko greš. Osnovna ideja je pač v tem, da bi rad ponovno (po)ustvaril kraj, kamor si želim iti – in upam, da bi hoteli iti tudi vi – in sicer na tridimenzionalni in multimedijški način. In rad bi naredil deset takšnih zemljevidov. Imamo povabila več evropskih mest, od katerih jih je precej, vsaj z moje perspektive, ker trenutno živim v Amsterdamu, iz vzhodne Evrope. Povabila imamo iz Helsinkov, Vilniusa, Sant Petersburga, iz Trompsoeja, norveškega mesteca nad arktičnim krogom, pa iz Benetk, Siene in Parme, v kratkem pričakujem morda še povabilo iz Aten. To so zame v evropskem kontekstu bolj vzhodnoevropska mesta in področje, ki ga ne poznam dosti, zato sem zelo radoveden. Slišal sem tudi, da v teh deželah menda obstaja precejšnje zanimanje za moje filme, nad čemer sem fasciniran. Kot vidite, so moji razlogi za ta projekt predvsem multimedijški, zamikalo me je mnoštvo rdečih niti, ki jih iz njega lahko izvlečem. Ko bomo končali in vse skupaj bo trajalo kakšnih osemnajst mesecev, bomo fotografirali teh deset zemljevidov, ki jih bo moj pariški založnik izdal kot *Atlas zemljevidov v paradiz*. Toda najbolj pomembno je, da ti zemljevidi ne ostanejo v tridimenzionalnem okolju – ne bi si namreč želel, da mi vsi na svetu sledijo v raj! – zato jih bom po štiridesetih dneh izbrisal, odstranil, uničil, da jih razen na fotografijah nihče ne bo nikoli več videl.

Verjetno ste širše najbolj znani kot filmski avtor, čeprav je vaše umetniško zaledje zelo jasno prisotno v vaših



filmih... Zakaj ste se odločili za film kot glavni medij vašega ustvarjanja? In kje vidite prednosti filma v primerjavi z drugimi vizualnimi umetnostmi, s slikarstvom, na primer?

Ko sem bil še zelo mlad in brez pravega pojma o tem, kaj sploh je slikarstvo, sem si želel postati slikar, in vpisal sem se v tipično angleški "art college", kjer sem štiri leta pridobival konvencionalno slikarsko izobrazbo tako v teoriji kot v praksi. In od takrat še vedno slikam. Toda po naključju sem pri kakšnih petnajstih videl Bergmanov *Sedmi pečat*, film, ki se naslavlja na teme vere, vraževerja in religije, ampak ne na polemičen način niti v dokumentarni formi, pač pa bolj v holivudski tradiciji, ko hočeš vedeti, "kaj se bo zgodilo potem"... Pozneje sem izvedel, da je bil narejen sorazmerno poceni in v petih tednih. Nenadoma sem se zavedel, da film le ni popolnoma nedosegljiv medij, da ni nujno vedno holivudski izdelek in da obstaja možnost, da bi lahko delal zelo osebne filme, kakor sem se v tistem času ukvarjal s slikarstvom. Toda znova bom poudaril, če smem glede na vaše vprašanje, da še vedno mislim, da je slikarski pristop neprimerljivo globlji, saj ima očitno veliko veliko daljšo zgodovino. In sploh smo prišli do konca tistega, čemur bi rekel asketska tehnologija filma, saj je ta z video generacijo, digitalno revolucijo, internetom in informacijsko dobo postala zastarela. Zato bi morali filmi, ki bi jih delal, v prvi vrsti temeljiti na idejah, ki izvirajo iz nenarativnih slikarskih pogojev, ker menim, da film ni posebno dobra pripovedna oblika – če hočeš pripovedovati zgodbe, bodi rajši avtor, romanopisec, ne pa filmski ustvarjalec, ker najboljši filmi nimajo s tem nobene zveze. Mene zelo zanima način, kako uporabljati našo sposobnost ustvarjanja podob v pogojih novih tehnologij. Čeprav moji filmi izhajajo iz samih korenin filmske tradicije, hočem obenem raziskovati nove načine, kako ponovno odkriti film. In kar se mene tiče, je ostrina roba vseh filozofskih idej, vseh kulturnih idej od nekdaj slikarstvo. Če pomislite na 20. stoletje, so se koncepti, ki jih je porajalo slikarstvo, kmalu razširili v splošno uporabo – pojmi nadrealizma, kubizma, minimalizma, postrukturalizma, postmodernizma, vsi, prav vsi so se začeli s slikarstvom. Ne da bi se vedno kot taki na začetku prepoznali, toda če je temu tako, potem verjamem, da je slikarstvo oster rob naše kulturne izkušnje in mu bom zato vedno ostal zelo blizu.

Zares mislite, da bodo nove tehnologije – DVD, internet, CD romi oziroma interaktivnost nasploh – imele kakšne posledice za film kot zaenkrat še vedno najbolj popularno in vplivno umetnost 20. stoletja? Sami ste eksperimentirali z video estetiko v *Prosperovih knjigah*, prav tako v *Utelesenih knjigah*. Zanima me, kako ste (bili) zadovoljni z ustvarjenim?

Mislim, da gre pri tem za vprašanje, kako naliti novo vino v stare steklenice, medtem ko bi morali nalivati novo



Utešene knjige

vino v nove steklenice... Toda vedno se pojavi problem, ko zamenjaš en medij za drugega, saj se moraš naučiti novega jezika in ljudje se tega običajno bojijo, zato se mu približujejo z določeno previdnostjo, s tem da uporabljajo izraze, ki ga razumejo in ga skušajo predelati v nove oblike... Ampak obrat vašega vprašanja se mi zdi zanimiv, ker se ravno pripravljamo na ogromen nov projekt z imenom *Tulse Luper Suitcase*, ki je nekakšna poroka med starimi in novimi tehnologijami, kajti resnično mislim, da moramo jezik legitimizirati, narediti je treba odločilno delo in izdelati nek standard. Zame je prvi tak filmski standard vzpostavil Eisensteinov *Oktober*, čeprav se je film začel že leta 1895 ali malo kasneje, kar pomeni, da je moralo preteči precej časa, preden je bil narejen eden prvih zares pomembnih filmov. Če se vrnem na vaše vprašanje o interaktivnosti in izbiri, je splošno sprejeto mnenje, da je film umrl 31. septembra 1983 s prihodom daljinskega upravljalca v dnevne sobe sveta. Film je v osnovi zelo pasiven medij in kakor hitro vpelješ izbiro, je kot tak uničen, ker se pojavi želja po takojšnji interaktivnosti med občinstvi. Mislim, da se film ne more ukvarjati z aktivnimi integracijami, saj je pasiven medij. Zato bi se rad prepričal, da lahko sproduciramo nekaj, kar bi v nekem smislu podobno kot pri *Oktobru* naznanjalo, da je novi jezik tukaj in da ga je treba že enkrat začetni resno uporabljati... No, ta velik projekt, ki se ga lotevam, začnemo čez približno tri tedne snemati v Coloradu. To bo en sam šest ur trajajoč film, ki ga bomo zaradi gledalcev razdelili na tri dveurne filme, obenem pa bo simultano tudi na internetu – spletna stran se imenuje www.tulseluper.net in obstaja že 92 dni, kar je pomembno, ker film govori o fiktivni zgodovini urana. Uran je ustvarjal zgodovino 20. stoletja, vsekakor pa zgodovino njegove druge polovice, zato se lahko zgodi, da bodo bodoči zgodovinarji prejšnje stoletje ultimativno označili kot stoletje urana. Moja raziskava o uranu pa se ne bo končala le s tremi filmi in internetom, ki bo vir novih informacij vsaj še tri leta, temveč bo prisotna na DVDju, CD romih, v seriji knjig in televizijski nadaljevanki. Tako naj bi moje idealno občinstvo gledalo film in nadaljevanko, kupilo DVD, se priklopilo na internet in prebralo knjigo. Toda ostale stvari poleg filma niso nekakšna dekoracija, vsaj ne v smislu – poglej film in kupi majico! – pač pa hočem ustvariti velikansko piramido znanja, fenomen, ki je multimedijško interaktiven.

Rada bi vas povprašala še o vašem minulem filmskem ustvarjanju... Kako bi opredelili razmerje med fikcijo in realnostjo v svojih filmih? Že vaš dolgometražni prvenc *The Falls* se zdi kot odločen estetski manifest.

François Truffaut je nekoč rekel, da prvi film katerega koli režiserja kaže vzorec govornice, ki jo bo kasneje verjetno uporabljal. Jaz sem naredil kakšnih dvajset filmov pred *The Falls* in prvi film, ki sem ga še vedno pripravljen ponuditi občinstvu, se imenuje *Windows*, nastal je leta 1975. Ima namreč pet značilnosti in če jih na kratko naštejemo, boste ugotovili, da so še vedno prisotne. Prvič, uporaba statistike in procesov katalogiziranja, kar je tipičen fenomen 20. stoletja. Drugič, velik občutek za črni humor in občutek za ironijo, ne glede na dejstvo, da smo v zahodnem svetu ironiki bolj ali manj vsi. Tretjič, kljub mojemu nelagodju glede odnosa med tekstom in sliko, skrb za večpomenskost, ki obstaja v jeziku, v čemer se mi zdi, da sem zelo angleški. Četrta značilnost je občutek za arhitekturo prostora in močno prisotna želja po aktivnosti v tridimenzionalnosti. Peta značilnost pa se nanaša na splošni ton filmov, ki ga najbolje opiše spet zelo angleška fraza "passionate detachment", ker so teme mojih filmov pogosto ekstremno čustvene in melodramatične, vendar obravnavane z distance, kot da sem omnipotenten opazovalec dogodkov, ne da bi se pri tem vtikal v pojave in še manj dajal moralne sodbe. In teh pet značilnosti, s katerimi sem označil svoje majhne, skromne filme, ki sem jih snemal kot mlad fant, lahko najdete tudi v mojem zadnjem *8 1/2 Women*.

Bi lahko o tem filmu povedali kaj več glede na to, da bomo šele zdaj doživeli njegovo slovensko premiero?

No, naslov *8 1/2 ženske* bi moral takoj zazveneti v glavi, ker gre za nekakšen hommage velikemu filmu, ki ga je posnel Federico Fellini. Njegov *8 1/2* je fascinanten predvsem zato, ker je najbolj globok izmed vseh filmov, ki so se kdaj koli ukvarjali s problematiko filmskega ustvarjanja, z vprašanji kot so ustvarjalna blokada in kaj se zgodi, ko zmanjka domišljije, kako dobiti in organizirati tematiko in nenazadnje, kako lastno avtobiografijo predelati v fikcijo. Gre pa tudi za film, ki govori o moških seksualnih fantazijah. Tisti, ki so film videli, bodo vedeli, da Mastroianni v njem igra preganjanega gospodarja, medtem ko je mene zanimalo, na kakšen način so se moške seksualne fantazije, ki so nekaj univerzalnega in od nekdaj prisotnega v zahodni kulturi, do danes spremenile. Fellini je film posnel na začetku šestdesetih, jaz pa svojega v času postfeminizma kot postreakcijo na problem moške impotence in moškosti nasploh v sodobnem svetu. Tako sem raziskoval pravzaprav moške seksualne fantazije ob koncu 20. stoletja. In naj vam dam ključ, stavek iz filma, ki ga Fellini ne bi nikoli izrekel. Ena od junakinj v filmu pravi: "Moški ljubijo ženske, ženske ljubijo otroke, otroci pa imajo radi hrčke in nikakor ne obratno!" (smeh)

Eros in Tanatos, ali če se izrazim bolj banalno, seks in smrt, sta v tematskem pogledu stalnici vaših celovečercerov od *Risarjeve pogodbe* naprej, mene pa zanima, kateri od njih je vam osebno najljubši in zakaj?

Po sorazmerno precejšnjem uspehu *Risarjeve pogodbe*, ki je pritegnila kar nekaj občinstva po Evropi, sem se opogumljen bolj ambiciozno lotil naslednjega projekta z naslovom *ZOO*. Izkazal se je za popolno finančno katastrofo, hkrati pa je postal nekakšen psevdokulturni film. Je tudi najbolj ambiciozen po tematikah in vsebini od vseh, ki sem jih kdaj posnel. Veliko angleških kritikov se je pritoževalo, češ da je preveč kompleksen in da bi iz njega lahko naredil tri različne filme. Toda film sem posnel na podlagi treh, meni zelo ljubih predmetov zanimanja. Tu je Darwin in pojem evolucijske teorije, tu

je ideja srečanja s samim sabo – od nekdaj me zanima, kaj bi se zgodilo, če bi srečal samega sebe! – medtem ko je tretji predmet nekoliko akademski. Zelo sem namreč navdušen nad tistimi slikarji, ki so upodabljali svet pretežno skozi svetlobo in mislim, da je bil eden najbolj superiornih med njimi Nizozemec Vermeer. In če bi me kdo vprašal, kateri film bi naredil še enkrat, bi odgovoril, da nedvomno *Živalski vrt...* Je pa res, da mi je *Kuhar, tat, njegova žena in njen ljubimec* prinesel največ denarja, saj ga je distribuiral Miramax in ga je samo v Ameriki videlo 28 milijonov ljudi. Obstaja mala novinarska šala, da je vsakemu filmarju dopuščeno narediti tri pomembne filme. Včasih za to potrebuješ celo življenje, včasih pa – kot Antonioni – vse tri posnameš z enim samim dekletom. Čeprav raje mislim, da moji trije šele prihajajo, bi *Risarjeva pogodba*, *Kuhar in Utelesene knjige* verjetno zadostili temu pogoju... Kar pa se tiče povezave seksa in smrti v mojih filmih, vas sprašujem, če mi lahko poveste še za tretjo veliko temo. Balzac je nekoč predlagal denar, vendar tudi tega ni težko subsumirati pod ostali dve. Zato Eros in Tanatos ostajata v zahodni kulturi večno fascinantni in neizpodbitni temi. Obstaja predstava, da umetniki preživijo celo življenje ob ukvarjanju z eno ali dvema idejama. Ker pa večina ljudi nima nobene ideje, sta dve že veliko... (smeh)



Ste se kdaj počutili kot eden od predstavnikov britanske kinematografije? Je tradicija britanskega filma kdaj kakor koli vplivala na vaše filmsko ustvarjanje?

Glavni tok angleške filmske tradicije predstavlja naturalizem oziroma realizem. Gre za dokumentarno tradicijo, ki smo jo praktično izumili, jo gojili in utrdili s fenomenom BBC-ja. Ampak jaz sem zelo zadržan do pojma dokumentarnosti, saj že sama beseda dokument sugerira tekst, ne podobe, poskus podajanja verodostojne slike sveta. Skoraj dvanajst let sem bil tudi sam dokumentarist in lahko vam povem, da je konstrukcija dokumentarnega procesa v filmskem ustvarjanju ravno tako fiksijska kot pri snemanju fikcije. Zato bi vam raje pripovedoval laži ali vam povedal resnico skozi laž, kakor da bi se trudil povedati resnico skozi resnico, ker se to vedno konča v obscenosti. Že od začetkov dokumentarnega filma nam ljudje pripovedujejo laži. Flahertyjev *Nanook s severa*, na primer, je v celoti konstrukcija, ne pa resnični portret eskimske družine, za kar se je predstavljal. Pred kratkim sem v časopisu bral o slavnem Buñuelovem filmu *Zemlja brez kruha* iz leta 1932, ki govori o ljudeh, ki živijo v pomanjkanju nekje na severu Španije. Če ste videli film, se boste spomnili podobe osla, ki ga čebele opikajo do smrti; ta prizor je inceniral sam režiser, našel je bolnega osla, ga premazal z medom in nanj spustil dva panja čebel... To je zame obscena plat dokumentarne tradicije in z njo nočem imeti nobene zveze. Če vam skušam povedati resnico, jo bom namenoma povedal skozi fikcijo, pri čemer se ne bom pretvarjal, da gre za resnico, temveč vam bom pokazal mnenja, dogodke in stališča raje v shakespearejski tradiciji, ki le-te incenira znotraj fikcije. To vsekakor ni film kot okno v steni, ampak artefakt, konstrukt. In hočem pokazati konvencije in zakaj verjamemo vanje, kot tudi ideje in njihovo vsebino v ozadju... No, ta angleška dokumentarna tradicija se kar nadaljuje in nadaljuje in njena najvidnejša predstavnik sta Mike Leigh in Ken Loach. Tisto, kar me je začudilo, ko so se pojavili Skandinavci s svojo Dogmo, je bilo dejstvo, da nihče ni pomislil, da Ken Loach in Mike Leigh snemata "dogmatične" filme že od konca petdesetih let...

Kaj pa sicer menite o sodobnem filmskem ustvarjanju? Ste v zadnjem času morda videli kaj vznemirljivega?

V kino sploh ne hodim pogosto, ker se mi film zdi dolgočasen, festivali konvencionalnega ortodoksnega filma pa tako iztrošeni, da je v njih še komaj kaj svežine. Mislim, da so bili zadnji zanimivi filmi, ki smo jih videli, nemški v zgodnjih sedemdesetih z ljudmi kot Fassbinder in zelo zgodnji Wenders, Straub in vsekakor Herzog. Kot je pomenljivo, da je tudi to bil konec in začetek razvoja novega mišljenja, saj je film temeljil na romaneskni pripovedi 19. stoletja in ni niti razumel početja Jamesa Joycea v smislu eksperimentalnosti... V večini filmov, ki ste jih kdaj koli videli, ste verjetno lahko gledali, kako je režiser sledil tekstu, namesto da bi ustvarjal podobe. In ne glede na to, če vam je ime Woody Allen ali Godard ali Scorsese ali Spielberg, vedno je najprej tekst, šele nato podoba. Meni kot slikarju se zdi, da je film ubral povsem napačno smer. To se je zgodilo, ko je Griffith v ameriški film na samem začetku njegove zgodovine vpeljal formo romaneskne pripovedi. V pesimističnih trenutkih pomislim, da je bilo to, kar smo videli do zdaj, le prolog v fenomen, za katerega upam, da bo dobil krila. Ker smo zdaj sposobni manipulirati s podobami na način, kot še nikoli prej, da bi dobili informacije, ki so bistveno vizualne, ne pa tekstualne, kar je resnično v skladu s slavnim Picassovim citatom, da ne slika, kar vidi, temveč, kar misli. Končno smo dobili besednjak, da to lahko storimo. Mislim, da film, kot ga je označil Bazin, da je v sorodu z gledališčem, literaturo in slikarstvom, pri čemer po mojem najbolj izstopa ta dragocen slikarski delež, že predpostavlja obstoj filma, ki ni mimetičen, kajti vse filme se da zlahka dekonstruirati in rekonstruirati do njihove izvirne forme. Mislim, da smo si pred tem predolgo zatiskali oči, toda resnično verjamem, da to lahko presežemo, čeprav bomo še zmeraj hodili v kino, z nekim novim konceptom gibljive podobe, za katero sem prepričan, da bo vedno vedno del naše želje. V tej zvezi je tudi kontinuum povezave med podobo in glasbo oziroma podobo in zvokom, ki je bila blizu starim Grkom in bo vedno del človekovega zanimanja. Ta fenomen se bo seveda nadalje razvijal, toda določena lokalna asketska filmska tehnologija je dejansko postala preteklost. Zelo malo ljudi je, ki še delajo celuloidne filme, ker se ponekod pač oklepajo reakcionarne predstave, da je podoba na celuloidu boljša od elektronske podobe, kar pa z razvojem tehnologije postaja vse bolj dvomljivo. •

Utapljanje po številkah

mike leigh



Intervju z Mikeom Leighom je potekal v Sarajevu v času mednarodnega filmskega festivala, na katerem je Mike predstavil svoj zadnji film *Narobe Svet* (Topsy Turvy). Sedela sva v nekem baru poleg Miljacke pri temperaturi 40 stopinj. Poleg naju se je neki tip po celem telesu hladil z vodo iz gumijaste cevi, kar je Mikea še posebej prevzelo, ko je govoril o dogodkih, ki jih sam prestavlja na platno (to je razvidno tudi iz intervjuja). Sicer pa sva se pogovarjala o precej splošnih stvareh, kar je mene pritegnilo bolj, kot če bi se ustavljala pri posameznih elementih določenih filmov. Pri Mikeovih filmih namreč težko izpostavljaš režijo ali ji daješ prednost, ker se posebnost njegovih filmov izraža pri njegovih igralcih, igri, oziroma v prezentaciji človekovega vsakdanjega vedenja. Zato tudi snema filme na način, kot jih že od svojega ranega začetka: brez vnaprejšnjega scenarija in samo z improvizacijo. Peter Greenaway ga je na gostovanju v Ljubljani označil za začetnika manifeste Dogma že dolgo pred Von Trierjevo družino, ki je ta način šele leta 1995 spravila na papir in ga kasneje realizirala. Ko so Mikea spraševali o njegovem bodočem filmu, ni znal povedati ničesar. Rekel je, da ne ve, kakšen bo, niti o čem točno bo. To bo vedel šele, ko bo film končan.

Ko sva se pogovarjala o imenih filmske preteklosti in sedanosti, je omenil režiserje, s pomočjo katerih je gradil samega sebe: "Jean Renoir, Ozu, Kurosawa, Satyajit Ray, do neke mere Fritz Lang, Billy Wilder – v nekaterih pogledih, določeni aspekti Eisensteina, ki so pomembni zame kot za režiserja, seveda francoski novovalovski režiserji šestdesetih, ki so me navdušili, ker so delali filme o življenju na ulicah, Ermanno Olmi. To so imena, a fantje so delali filme, s katerimi se lahko povezujem. In to mi je pomagalo, da se lahko osredotočim na stvari, ki jih imam rad."

Mikeov odnos do filma – da je ves čas priklenjen k njemu – sem najprej samo opazila. Opazovala sem ga, še preden sem se mu prvič približala. Večino v Sarajevu preživetega časa je gledal filme, kar počno le redki od pomembnih gostov, ki se znajdejo v podobnem položaju, in z neprecenljivo odprtostjo govoril o njih. Brez potrebe, da bi do njih vzpostavil nekakšno držo in jo premikal iz kraja v kraj, od enega sogovorca do drugega. In čutil si, kako dobro se počuti brez prisotnosti nekega glamourja velikih festivalov.



Skrivnosti in laži

Delali ste televizijske filme in gledališke igre, na koncu pa ste se popolnoma posvetili kinu. Trije različni pristopi režije in tri različne umetniške prakse. Ali se nameravate posvetiti še kakšni vrsti umetnosti?

Filme za televizijo sem delal kar precej časa. V tistem obdobju je bil edini prostor, kjer si lahko delal filme, televizija. Celovečercem nisi mogel delati. Nihče jih ni mogel. Kar pomeni, da pravzaprav nisem delal za televizijo. Kar sem delal za TV, so bili dolgotrajni filmi, kot da bi bili celovečerci. Tako pravzaprav nimam izkušenj z delom za TV kot tako. Glede filma in teatra ni dvoma o moji strasti. Moja prva ljubezen je film. Gledališče je nekaj, kar počnem tu in tam, v zadnjem času skoraj nikoli. Zadnje gledališko igro sem naredil leta 1993. Kar pomeni, da me teater niti toliko ne zanima. Zaljubljen sem v filmsko ustvarjanje, in to bom počel toliko časa, dokler bom lahko. Tudi glede drugih umetniških form imam nekaj izkušenj. Lahko rišem in slikam, in ko bom star in ko ne bom mogel početi ničesar drugega, bom mogoče slikal na platno. Ampak, ne vem. Zaenkrat je moja največja pozornost namenjena filmu. To je moj medij.

Kakšno razliko vam predstavljata različna jezika filma in gledališča?

Film se ukvarja s časom na drugačen, bolj tekoč način. Pri teatru gre za nekakšno institucijo teatra, kar se meni nekako ne zdi združljivo. Dejstvo pri filmu je, da greš lahko ven, v svet, in kreiraš realnost, kar se meni zdi zelo vznemirljivo. Gre preprosto za dva različna medija, ki imata nekaj skupnih značilnosti, a sta si različna. Razlike so zelo očitne, zanje pa jaz nisem kompetenten. Stvar, ki jo imam rad pri filmu, je, da potuje. Film, ki sem ga naredil pred osmimi leti, kot je *Goli*, pride v Sarajevo in še vedno živi. Nekateri ljudje ga še vedno doživljajo. In srečujem ljudi, ki so videli moje filme na čudnih mestih po svetu. Mislim, da je to zelo vznemirljivo. Moja vrsta teatra tega ne počne. Ko je narejena, je tam, in potem je končana.

Film *Narobe svet* je poln izumov, v njem celo zasledimo prvo fazo režije. Katero iznajdbo ste po svojem mnenju vnesli v filmsko režijo, kaj ste novega dodali kinu, kar ste pogrešali pri drugih režiserjih? Mislim, da je name najbolj vplivalo, ko sem kot otrok in odraščajoč najstnik gledal filme: v času, ko so bili

edini filmi, ki si jih lahko videl v mestu, kjer sem odraščal, Manchesteru, ameriški in angleški filmi. Nikoli nismo videli evropskih filmov ali filmov iz Azije: Kitajske, Japonske, Indije ali Rusije. Ko sem gledal filme, sem razmišljal o tem, da bi rad naredil film, v katerem bi bili ljudje takšni, kot so v resnici. Ali ne bi bilo fino, če bi lahko videl film, kjer imajo stvari vsebino vsakdanjega življenja? Zato delam takšne filme, odkar sem začel snemati. Ko sem bil star dvanajst let, v Manchesteru, je umrl moj dedek. Njegov pogreb je bil na dan, ko je močno snežilo. Bilo je decembra 1955. Zunaj je bilo zelo mrzlo in naokoli vse polno snega. V hiši so moški po stopnicah prinesli krsto in vsi ljudje so stali na hodniku. Star sem bil dvanajst let in spominjam se, da sem razmišljal o tem, kako dober film bi to lahko bil – in da bi ga rad posnel. Nisem razmišljal o tem, da je to tisto, kar si želim početi – da si želim snemati filme.

Vaša percepcija je že nekakšen film ...

Ja. Nekako ironično. On to počne, midva pa imava intervju, nekako smešno. In to je tema mojih filmov.

Tako ste pri dvanajstih letih prvič zaznali željo po filmanju.

Takrat sem prvič začel sanjati o filmu. Do njegovega začetka je bilo še daleč. Šel sem v London in se učil za igralca. In zelo hitro prešel k filmskemu igranju. Igral sem v nekaj slabih filmih – samo zato, da sem lahko bil tam, da sem lahko čutil, kako je tam. Šel sem v filmske šole, prav tako sem šel v umetniške šole, kjer sem risal in slikal, in na koncu spet v filmsko šolo. To sem delal skozi vsa šestdeseta. Naredil sem nekaj kratkih filmov, nato pa kar precej teatrskih del, dokler nisem dobil priložnosti, da posnamem film. Moj prvi film, narejen v letu 1971, se imenuje *Bleak Moments*. Je zelo intimen, zaseben film o človeških odnosih. Nekakšna tragikomična slika ljudi in razmerij.

Mi lahko poveste, zakaj kratki filmi niso več zanimivi za že uveljavljene režiserje?

Jaz kratke filme obožujem in sem jih naredil kar precej. Tudi pred kratkim. Mislim, da ne gre za nikakršen umetniški vzrok; vzrok je predvsem v tem, da jih ljudje nočejo prikazovati. Ampak jaz verjamem v kratke filme, mislim, da so krasni. Njihova forma je enako pomembna kot dolgotrajni film.



Narobe svet

Vaši filmski značaji se mi ne zdijo niti malo pretirani, kot morda mislijo nekateri. Zdi se mi le, da stvari-simptome, ki jih ljudje proizvajajo vsak dan in v vsakem odnosu, naredite transparentne. Kako reagirajo ljudje, ko prepoznajo vedenje, ki jim je lastno? Se z njim identificirajo in začutijo svoje problematično (simptomatično) vedenje ali se samo zabavajo ob gledanju? Čeprav je lahko smešno ravno zaradi prepoznavanja tega, kot izogib groze.

Odvisno od občinstva in njegovega soočenja s temi stvarmi. Nekateri ljudje se prepoznajo, ali pa prepoznajo svoje sosede ali družino. Nekateri ne. Včasih je zelo smešno: vidiš nekoga, ki je izrezan lik iz filma, in ti pove, da v to pravzaprav ne verjame. To se zgodi, ker ljudje ne vidijo samih sebe, takrat nekako izginejo. Ljudje se soočajo s stvarmi na zelo različne načine.

Imate z igralci težave pri igranju teh simptomov – kadar jih v sebi ne morejo prepoznati?

Ne, nimam nobenih takšnih težav. Igralci, s katerimi delam, so zelo inteligentni in sofisticirani. Igralci s smislom za humor, ki razumejo, kaj počnemo. Delam s takšnimi igralci, ki uživajo pri ustvarjanju značajev na ta način. Če bi delal z igralci, ki bi imeli takšne težave, ne bi bili dobri, ker tega ne bili sposobni. Včasih ljudje naredijo veliko hrupa okoli tega, kako neresnično je bilo nekaj videti v filmu, zelo dobro pa veš, da je bilo o njih. Nekaterim je to všeč. Nekateri rečejo, da se jim ne zdi smešno. Resno. Mi pa rečemo, ja, ampak nekatere stvari so smešne. In spet odgovorijo, da ne, da so problemi v življenju precej bolj resni. Nekateri ne dojamejo. Nimajo smisla za humor. Nekateri imajo zablokirana čustva, zato ne znajo vzpostaviti povezave z njimi.

Nekje sem prebrala intervju, ki so ga sestavljali poslušalci. Neki igralec bi želel delati z vami, vi pa ste rekli, da mora narediti inteligenčni test, da vas nekako najde in vam pusti sporočilo. Kaj se je zgodilo?

Intervju je potekal na internetu, zelo hitro, saj vprašanja prihajajo ves čas, tudi v tem času, ko pišeš odgovor na prejšnjega ... Nekdo je napisal: hočem delati z Mikeom Leighom. Kako naj ga najdem? In sem rekel, da vsi vedo, kje sem. In ta tip je bil iz Londona. Vsi vedo, kako me najti. To ni nič posebnega. Ti me lahko najdeš, če me hočeš. Zato sem to rekel. Da je inteligenčen, če me najde. Nimam pojma, kaj se je zgodilo. Lahko da me je

našel, nisem prebral vseh stotih pisem, ki so prišla, in jih tudi ne bom, dokler ne bom začel snemati filma. Morda mi je pisal, ne vem. To ni tako pomembno.

Kakšen je vaš odnos do novih igralcev, poleg tega, da se kar nekaj igralcev v vaših filmih ponavlja?

Delam le z nekaterimi istimi igralci, a kot lahko vidi vsak, je tudi veliko novih. Moj odnos do njih je zelo pozitiven. Vedno posvetim veliko časa srečanju na avdiciji za igralce. Zato rad delam z novimi igralci, ki pridejo mimo. Tako je vedno.

Ali ste kdaj izkusili podobne stvari, kot sta jih Gilbert in Sullivan, ste kdaj prišli v takšno vrsto konflikta z glasbenikom, ki je delal za vas, kot to prikazujete v filmu?

Vedno sem imel dobre odnose z ljudmi, ki so delali glasbo za moj film. Pravzaprav sem v dobrih odnosih z vsemi, ki delajo pri filmu. Še posebej uživam, ko pride do kasnejše faze produkcije, ko dodajaš glasbo, delaš s skladateljem. To se mi zdi zelo vznemirljiv in zelo spodbuden del postopka. Takrat šele prvič vidiš film, ko je dodana glasba, ko pride film skupaj. Nikoli nisem imel konflikta, kot ga je imel Gilbert s Sullivanom, oziroma take vrste kreativnih napetosti.

Za film ste se pripravljali dve leti, igralci so vadili šest mesecev, preden ste začeli s snemanjem. Natančnost in preciznost sta vaši vrlini, kot sta bili tudi pri Kubricku. Poleg tega je bil vaš film premierno prikazan v Benetkah leta 1999, ko so bile Kubrickove *Široko zaprte oči* otvoritveni film festivala. Lahko v vajinem pristopu k filmu prepoznate kakšne podobnosti?

Mislím, da je bil Kubrick veliki režiser preciznosti, ki je šel do roba. V tem ga spoštujem in se v veliki meri identificiram z njim. Mislím, da je zelo dober režiser. Ne mislim, da so bile *Široko zaprte oči* nujno njegov najboljši film, ampak to ni pomembno ... Dokler gre, seveda. Dejstvo je, da ni nikoli pristal na kompromise. In jaz poskušam delati enako.

Kako potem gledate na druge režiserje, ki ne posvetijo toliko časa pripravam in igri ter ponavljanju prizorov? Ogromno režiserjev tega ne dela, delajo zelo hitro in vseeno delajo briljantne filme. Pri vsakem režiserju, čigar film je na koncu dober ali ne, kar ni pomembno, obstaja veliko različnih načinov, da nekaj ustvarijo. Tako se je pač zgodilo, da moj film, moja tematika, mora iti skozi tako dolg proces. Ampak ogromno režiserjev po svetu in v zgodovini filma, ki delajo hitro in spontano, vseeno naredi dober film. Odvisno od režiserja in tematike. Nikoli ne bi rekel, da nihče ni dober, ker nihče ne dela na takšen način kot jaz.

Katere tuje in domače režiserje najbolj spoštujete? Imate kakšne stike s Kenom Loachem?

S Kenom Loachem se pozna, sva si všeč in se spoštujeva. In se vedno zabavava ob dejstvu, da v nekaterih delih sveta ljudje vidijo najine filme kot zelo podobne, čeprav gre v bistvu za zelo različne vrste filmov. Loach je dober primer režiserja, ki dela zelo hitro, brez kakršnih koli priprav, in dosega zelo dobre rezultate. Preprosto naredi vtis.

Glede tujih režiserjev ... Danes sem videl film Zhanga Yimouja, za katerega mislim, da je odličen režiser. In kasneje si nameravam ogledati film, ki ga je naredil Wong Kar-Wai. Za oba mislim, da sta neverjetno dobra režiserja, kot je tudi Chen Kaige. Na različne načine gojim veliko spoštovanje do Pedra Almodóvarja. Težko je pokriti vse, ker se po svetu dela veliko zanimivih stvari.

Zgodovina filma vam zelo veliko pomeni in se vam zdi tudi zelo pomembna za film sam. Obstaja pa kar precej filmov, pri katerih te spreleti občutek, da njihovim režiserjem zanj ni kaj preveč mar ...

Slikar mora upoštevati Rubensa, Tintoretta, Vermeerja, Picassa in Mondriana. Odvisno od tega, kaj ga zanima. To je povezano s kulturnimi, umetniškimi in socialnimi koreninami. Meni se zdi naravno, če delaš filme, da jih tudi gledaš. In če že gledaš filme, ne vem, kako lahko gledaš samo novejšje filme. V trenutku, ko jih gledaš, so to že filmi iz preteklosti, pa čeprav so iz lanskega leta. Ne vem, kakšen smisel je v tem. Ni ti treba marati vsega. Meni recimo veliko filmov niti malo ni všeč. Niso mi preveč všeč Antonionijevi filmi in tudi ne vsi filmi Ingmarja Bergmana, le nekateri od njih. Nista moja najljubša režiserja. Zelo mi je recimo všeč Buster Keaton, Charlie Chaplin pa me ne zanima preveč.

A vseeno imate občutek, da jih morate videti ...

Rad gledam filme. Včasih vidiš nekaj, kar te zelo pritegne, drugič ti je nekako zanimivo, ampak ... Sem prisilen filmski gledalec, ker je to del postopka ustvarjanja filma. To je naravno.

So filmi, ki jih ustvarjate, del vaše biografije ali pobirate zgodbe na ulicah in pri sosedih?

Oboje. Vedno so avtobiografski, na neki način. A nikoli niso, oziroma skoraj nikoli, neposredne biografske, resnične zgodbe mojega življenja. Osebne in avtobiografske so v smislu, da se posvečajo odnosom, vzdušju, družinskim zadevam ... Da se nanašajo na svet, ki ga poznam.

Nekateri vaši filmi (npr. *Življenje je sladko*) se meni osebno večino časa ne zdijo zabavni, saj te postavijo v situacijo, iz katere ponavadi bežiš.

Ravno to vzdušje naredi ta film v celoti avtobiografski. Tudi ta film, poleg mojih drugih, je film zame. Nisi samo otrok, ampak tudi roditelj. V času, ko sem delal ta film, sem imel majhne otroke. Vse te stvari se pojavijo v filmu. In v vseh mojih filmih, vključno z *Narobe svetom* in predvsem *Golimi*, so na nek način avtobiografski odstopi.

Like v vaših filmih ste sami označili kot zelo podobne. Mi lahko opišete te podobnosti?

Mislím, da ne gre za podobnost, to bi bilo preveč enostavno. In če sem to rekel včeraj zvečer, ni točno. Mislím, da je v mojih filmih cela vrsta tujcev, cela vrsta oseb, ki sprašujejo stvari, ki so zafrustrirane s stvarmi, takimi kot so, in izzivajo *status quo*.

Narobe svet je vaš prvi "period film". Imate kakšne načrte za drugega, ker sem opazila, da imate precejšnje zanimanje zanj?

Pravzaprav to ni bil moj čisto prvi *period* film. Prejšnji tovrsten film so bile *Karieristke*. Če si ga videla, veš, da je bil pravzaprav delno *perioden* film. Zaenkrat imam namen narediti sodoben film. Ampak ne vem, bom videl, razmislil. Zaenkrat še ne poznam odgovora.

V nekaterih vaših filmih, predvsem v *Golih*, se pojavljajo vprašanja o veri in Bogu. Kakšen je vaš odnos do vere? Religija kot taka v mojem življenju ne igra nobene vloge. V terminih religije sem nevernik. Nimam je in je ne prakticiram. To je nekaj drugega od spiritualnosti. Nedvomno verjamem v spiritualno razsežnost človeštva in vseh človekovih doživetij. In to se izraža v mojih filmih. Rojen sem bil v židovskem družbenem okolju. Čeprav imam kulturni čut za izvor, nimam nikakršnega religioznega življenja – kar pa se ni manifestiralo neposredno v mojih filmih. Čeprav se nekateri pritožujejo



nad tragikomičnim pogledom na nekaterih mestih v mojih filmih, ki je včasih v svojem duhu židovski. Ampak to je stvar interpretacije. Tega ne počnem zavestno ali namerno, ampak tako ljudje to vidijo.

V *Narobe svetu* gre za vrsto teatra, ki je na meji med gledališko igro in opero. Lahko opišete priprave na film, ki se dogaja ob koncu 19. stoletja, z različnimi kulturami, in ki ne temelji na nobenem daljšem zapisu ali pripovedi ...

Raziskali smo različne stvari. V množini govorim, ker mislim na vse, ki so bili vpleteni v raziskovalni proces, vključno z igralci. In raziskali smo – poleg glasbenega, gledališkega in literarnega aspekta filma – religijo, politiko, socialno ekonomske okoliščine, Veliko Britanijo, hrano in vzorce vedenja. Vse, kar lahko imenuješ, smo raziskali. Istočasno smo, kar je značilno za vse moje filme, veliko delali na usvarjanju likov. Nekateri osebe so zelo previdno raziskani portreti resničnih ljudi, ki so zares živeli. Kar nekaj oseb pa je izmišljenih, po konvencijah, po pravilih, ki bi bila verjetna in resnična za tisti svet. Kot vedno smo veliko delali na likih. Individualno delam z vsakim igralcem. Veliko improviziramo. Improvizacija jih pripelje naravnost v dogajanje filma. Veliko igralcev je delalo na petju, plesu in podobno. Sodelovali smo vsi, oblikovalka, kostumografka, jaz z igralci, da so znali uporabljati pravilne stvari. Na splošno smo naredili vse to. Zelo natančno smo študirali zgodovino teh dogodkov. In moje delo je, da izdelam pravilno strukturo za film, da lahko začnemo snemati. In znotraj te strukture končno z vajami zgradimo vse prizore in jih posnamemo, enega za drugim. •

Narobe svet

steve buscemi, kralj neodvisnih



Steve Buscemi in Peter Stormare: *Fargo*

**živa emeršič-
mali**

Steve Buscemi, legenda, moj najljubši "slehernik" iz vrste filmov, od katerih je vsak zase miljni kamen tiste produkcije, ki se izmika enopomenskim označbam, oguljenim klišejem in poenostavitvam. Igralec z vsakdanjim obrazom in hollywoodsko karizmo. Tisti, ki ni nikoli prišel v Ljubljano, predvsem takrat ne, ko smo prvega vodomca prisodili filmu *Živeti v pozabi* (Living in Oblivion, 1994). Pozabili ga nismo nikoli. Pa saj nam tudi ni dovolil. Deset let in deset filmov, ki so pisali kroniko neodvisne ameriške produkcije. Če se legendarni preteklosti reče Cassavetes, slišijo newyorška devetdeseta na ime Buscemi: *Parting Glances* (1986), *Vlak skrivnosti* (Mystery Train, 1989), *Millerjevo križišče* (Miller's Crossing, 1990), *Mestni psi* (Reservoir Dogs, 1991), *Barton Fink* (1991), *V godlji* (In the Soup,

1992), *Fargo* (1996), *Drevored* (Trees Lounge, 1996) in drugi.

Srečala sem ga v Sarajevu, na festivalu, ki slovi po svoji lagodni atmosferi, kjer lahko zvezdnike hollywoodske prve lige brez zadrege potegneš za rokav, ko si na Baščaršiji naročajo čevapčiče.

Skoraj. V resnici sva se pogovarjala v kavarni, ki je srce festivala. Z ženo in sinom je pripotoval iz Bolgarije, s snemanja filma. Samo majčken skok, je rekel, in da mu je všeč. Ja komu pa ni všeč Sarajevo.

Ko je bilo pogovora konec, po treh urah in pol, od tega dve dobri uri brez kamere, sem izvedela, da nikakor ne bom mogla posneti tudi Willema Defoa. Koga?

Pri nas zelo dobro poznamo vaše filme, mislim, da smo videli večino. V Ljubljani imamo tudi mednarodni festival, na katerem je prvo leto, ko smo uvedli tekmovalni program, zmagal *Živeti v pozabi*. Takrat smo vas iskali, da bi prišli na podelitev, pa vas ni bilo. Bili ste prezaposleni. Tega vam nisimo nikoli odpustili! (Just kiddin'.)

Zdaj mi je žal, toda zadevo lahko še vedno popravimo. Kdaj pravite, da je vaš festival? (Smeh)

V festivalskem katalogu so vas poimenovali "kralj neodvisnega filma". Pa niste videti prav kraljevski, čeprav se čisto dobro držite.

Saj se šalite, jaz nisem kralj česarkoli. Daleč od tega.

Morda pa kralj ni pravi izraz ...

Vsekakor je laskavo, toda tu ni prav ničesar, kar bi spominjalo na kralja. Vsaj ne na tistega iz pravljic. Sam se imam za igralca, ki trdo dela, in veliko mojega dela je pri neodvisnem filmu. Morda sem imel malce več sreče od drugih, da sem delal z izjemnimi režiserji. In če bi moral izbrati še enkrat, bi izbral isto pot. To so filmi z neko vizijo, čeprav ne tako donosni, saj režiserji ponavadi snemajo svoje scenarije in tako posnamejo bolj osebne filme.

Ko ste začeli svojo kariero – je bilo v resnici tako kot v nekaterih vaših filmih, recimo *V godlji* ali *Živeti v pozabi*?
V teh filmih je glavni junak malce smešen in žalosten osebek, neodkrit avtor, ki si prizadeva posneti svoj prvi film. Je to tudi vaša življenjska izkušnja?

Ko sem se preselil na Manhattan – rojen sem sicer v New Yorku, toda živel sem v Brooklynu –, sem bil star dvajset let in zelo podoben glavnemu junaku iz filma *V godlji*. Živel sem v majhnem stanovanju, še manjšem kot v filmu, in moja izkušnja je v resnici botrovala temu scenariju. Sploh so ti filmu nabiti z osebnimi izkušnjami. Recimo, tik pred *Živeti v pozabi* sem posnel kratek film *What Happened to Pete*. Takrat je bilo vse še zelo sveže, ta prva režiserska izkušnja. (Smeh)

To je bilo še pred režijskim prvencem *Drevored*, v resnici pa sem scenarij za *Drevored* napisal dolgo pred *Živeti v pozabi*. Najbrž sem mislil, da če že ne morem biti pravi režiser, lahko vsaj igram kakšnega na filmu.

Je zbiranje denarja za film v resnici takšna mora, kot je videti v teh filmih?

Je, definitivno. Še večja. No, morda ne ravno nočna mora, toda v vsakem primeru izjemen napor. Za to morate biti prav poseben tič, da vse to zdržite. Včasih postane vse skupaj totalno brezupno, ljudje izgubijo pogum in energijo, da bi to počeli, toda ko stvari dobijo zagon, je vse skupaj zelo osvežujoče, kot da bi zadeli na loteriji. Zato je to vredno početi – da potem vidiš film, ki si si ga tako dolgo želel.

Ste imeli kakšne vzornike, avtorje, ki ste jih posebno občudovali?

Kot mulc sem neskončno rad hodil v kino, gledali smo vse, kar je takrat bilo. Občudoval sem Jamesa Cagneya, pa seveda Bogarta, najljubši so mi bili filmi iz štiridesetih in petdesetih let. Potem pa seveda pozna šestdeseta in sedemdeseta, čas, v katerem je Hollywood posnel nekaj izjemnih filmov. *Goli v sedlu*, *Diplomiranec*, *Meseno spoznanje*, toliko dobrih filmov so posneli studiji v tistem času. In potem sem odkril delo Johna Cassavetesa, na retrospektivi v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku. Šele takrat sem se dokončno odločil, da bom postal režiser. Gena Rowlands je še danes moja najljubša igralka. Njegovi filmi so resnična inspiracija – pa ne tako, da bi si želel delati filme, kot jih je on, to je neponovljivo, tega se ne da kopirati. Ampak občudujem ga – to, kako si je

ustvaril svoja lastna pravila. Občudujem režiserje, ki so ustvarili lastna pravila. Robert Altman. Mike Leigh, on je krasen primer nekoga, ki je enkrat in dela samo tiste in takšne filme, kot si jih želi, ni pripravljen na kompromise. Kompromisi so običajna pot, ki jo moramo na poti do svojih filmov prehoditi vsi. Mike pa ne in zato je tako enkrat.

Kako dolgo ste v tem poslu? Od dvajsetega leta? In prav čedni ste (še) videti ...

Ja, več kot dvajset let sem zdržal in hvala za kompliment. (Smeh)

Uspeli ste se zavihetiti na sam vrh – to je bilo res vredno truda.

Odvisto od tega, kaj je za vas vrh. Nekoč sem veliko delal v gledališču v New Yorku, dolgo časa z Markom Boonom in koreografino Jo Andres, toda "industrija", kot v Ameriki pravimo Hollywoodu, me je opazila šele v *Mestnih psih*. Ta film mi je odprl pot do ostalih, tako v finančnem smislu kot na splošno. Vse je postalo lažje.

V finančnem smislu ste vsekakor zelo izkušeni. Preizkusili ste ves diapazon – od "no budget" filmov, posnetih v domači garaži, s prijatelji in družino, do visokoproračunskih hollywoodskih ekstravaganc tipa *Armageddon*.

Ja, *Armageddon* je bil definitivno nadražji film, pri katerem sem sodeloval. Podobno dragi, toda ne tako, so bili *Con Air*, *Escape from L.A.*, *Billy Bathgate*. Nastopil sem v celi vrsti zelo komercialnih filmov, ki so vsi imeli nekajkrat večji predračun kot na primer *Mestni psi* ali *Fargo*. *Fargo* je imel spodoben budget samo glede na povprečje neodvisne produkcije, toda v primerjavi s Hollywoodom je šlo za "peanuts". (Smeh)

Zanimivo je, da se vas ne spomnimo iz teh filmov – vsaj ne takoj –, pač pa ste kultni igralec neke povsem druge serije, torej neodvisnih filmov, kot sta *Fargo* in *Mestni psi*.
Ja, hvala bogu, da je tako. Zdaj bi me pa res zaskrbelo, če bi rekli, da je ravno obratno.

Kakšna pa je osnovna razlika med obema produkcijama?
Denar, seveda, in spet denar. In z denarjem pride izguba avtorske svobode. To je pravilo številka ena. Več ko je denarja, manj nadzora ima filmski ustvarjalec nad svojim delom. Ko delaš film za studio, nisi sam svoj. Razlog je preprost: ljudje, ki so ti dali ta denar, si želijo zagotoviti, da ga bodo dobili nazaj. Vsaj toliko, še raje pa veliko več. Zato želijo doseči, da je film kot "izložbeno okno"; tudi če igralci niso pravi za vlogo, mora film imeti igralca, ki "vleče". Vsebina mora biti predvidljiva, film ne sme biti kompliciran in (pre)zahteven za občinstvo, saj želijo, da bi ga šlo gledat čim več ljudi po vsem svetu. Studijski šefi zato sodelujejo pri vseh fazah nastanka filma, opozarjajo, zahtevajo spremembe in poskušajo doseči, da bo vaš film uspešen v okviru teh zahtev. To je del njihovega posla. Pri nizkoproročunskem filmu ima režiser več odgovornosti in več svobode pri izbiri igralcev, scenarija in pri montaži. Toda tudi to je samo teorija. Tudi za nizkoproročunski film je treba dandanes poiskati distributerja. To pa ni tako preprosto, če je film popolnoma nepriljubljen in vi nimate nobenega imena. Treba je imeti eno ali drugo, najboljšo pa je imeti oboje. V tem primeru lahko še čarate po svoje, kot Ethan in Joel Coen. V Hollywoodu režiserji svoje filme tudi montirajo, toda če se studio ne strinja z montažo, bo tudi to dal delat drugim.

Zakaj ste sprejeli vlogo v filmu, kot je *Armageddon*? Meni se je zdel eden najbolj neumnih filmov v zadnjem času. Bruce Willis rešuje svet, lepo vas prosim!

Uf, to je bilo pa iskreno. Bom pa še jaz. Za denar, jasno. V *Armagedonu* sem imel manjšo vlogo, za katero pa sem dobil toliko denarja, da sem lahko pognal predpriprave za film, ki sem ga hotel režirati ...

Koliko ste se jim zdeli vredni?

Ne povem, toda ne toliko kot Bruce! (Smeh) Šlo je za moj zadnji film *Animal Factory*. Računica je bila zelo preprosta. Vedel sem, da leto in pol ne bom nič igral in da bo moj režiserski honorar najprej zelo nizek, zato sem ves zaslužek od *Armagedona* vtaknil direktno v predračun tega filma. V tem smislu lahko razumete moje nastope v visokoproračunskih filmih kot način podpore za drugo, avtorsko delo.

Zelo elegantno, ni kaj reči. In zakaj ste postali režiser? Je bilo to nekaj, o čemer ste sanjali že od začetka kariere? Nikoli si nisem mislil, da bom postal tudi režiser. Začel sem kot igralec v gledališču in tam se je začelo vse. S partnerjem, Marcom Boonom, sva pisala in postavljala gledališke komade samo zato, ker sva propadla na vseh avdicijah. Zato sva se odločila, da bova delala na svoje, kot producenta, režiserja in igralca. Ko sem začel kot igralec v filmu, sem čez nekaj časa začel pogrešati ta del kreativnosti, zato sem se odločil, da posnamem kratek film. Zdaj režijo razumem kot izziv.

Vaš režijski prvenec *Drevored* smo videli tudi pri nas. Izzval je mešane odzive in občutke, meni osebno je bil zelo všeč. Toda tega nikar ne vzemite kot poceni kompliment samo zato, ker tukaj sediva skupaj. Hvala, ker ste me opozorili. (Smeh) Zelo sem vesel, hvala.

Boste še režirali, imate tudi svojo produkcijsko hišo? Ne, nimam svoje lastne produkcijske hiše. Produciral sem *Animal Factory* – samo zato, ker sem razvijal ta projekt od vsega začetka in sem hotel ta nadzor tudi obdržati.

Danes ste v položaju, ki vam omogoča, da izbirate projekte in sodelavce. Ali pomagata mladim režiserjem, ki šele stopajo na podobno pot?

Ja, prav zdaj v Sofiji, v Bolgariji, snemam film, ki ga režira mladi Tim Blake Nelson. Poleg mene sta v zasedbi tudi Harvey Keitel in Mira Sorvino. Deloma so zaradi nas treh sploh dobili denar za ta film, ki obdeluje izjemno težko temo. Dogajanje je postavljeno v Birkenau in Auschwitz. Kar nekaj ljudi v Hollywoodu je bralo ta tekst, vendar se ga niso želeli lotiti, ker ne gre za komercialno temo. Pač pa bo od gledalca zahteval, da uporablja možgane. Tako je Nelson zaradi mene, Harveya in Mire uspel dobiti denar in upajmo, da bo film dober. Zelo sem ponosen, da sodelujem pri tovrstnem projektu, saj je Tim izjemen mlad režiser.

Kaj pa distribucija neodvisnih filmov v ZDA? Zanimivo je, da neodvisne filme distribuirajo *majorji*, zato so potem težko dosegljivi za manjše geografske teritorije, recimo Slovenijo. Isto velja tudi za festivale v manjših državah – mi imamo na primer skoraj redno težavo s filmi, ki zmagajo maja v Cannesu, pa bi jih radi za naš festival že v oktobru istega leta. Pogoji, pogoji – tudi ko gre za ameriške neodvisne filme ...

Z distribucijo je težava, tudi če se pišete Steve Buscemi. (Smeh) Poglejte tipičen primer – moj film *Animal Factory*. Družba, ki je sofinancirala film, je to počela z denarjem, sposojenim od banke, in banka je bila ta, ki je postavila ceno za film v ameriški distribuciji. Nekaj lokalnih distributerjev se je sicer zanimalo za film, ni pa jim bila všeč cena. Zato so ga najprej prodali kabelski

televiziji, kjer je pritegnil precej pozornosti, in potem smo dobili distributerja, toda za zelo omejeno distribucijo: ena kopija v New Yorku in ena kopija v Los Angelesu. Igralska zasedba je, kot veste, (film je bil na sporedu v Sarajevu, o.a.) izjemna. Mickey Rourke, Willem Defoe in jaz. Film je dobil odlične kritične ocene, toda to ni spremenilo ničesar.

Kako si to razlagate?

Deloma gre za vsebino. To je jetniška drama, čisto nič podobna znanim filmom na to temo. To ni lahek in privlačen film. Distributerji kljub dobri zasedbi pač niso želeli tvegati, ker so se bali, da ne bodo dobili nazaj denarja, ki bi ga morali plačati za distribucijo. To celo lahko razumem.

Kaj pa evropska distribucija?

Film je zdaj obredel mnoge festivale, bil je v Londonu, na Dunaju, v Hamburgu, Deauvilleu, Sarajevu. Najbrž bo v Evropi bolje sprejet, saj je tu spoštovanje do avtorskega filma večje kot v Ameriki. Čeprav zadnje desetletje pomeni razcvet neodvisnega filma tudi v Združenih državah, še vedno obstaja velik razkorak med filmom, ki je namenjen kinodvoranam, in tistim, ki gre na video ali kabelsko televizijo. Evropsko distribucijo bo opravil ameriški distributer in zaenkrat ni nič slišati o kakšnih težavah, kar me zelo veseli. Seveda je povsem druga pesem, če bi film štartal v elitnem programu Cannesa, Quinzainu, kot je *Drevored*. Toda za Cannes smo bili prepozni. Ali pa preslabi. (Smeh) Pa nič ne de ... tudi Cannes ni vse.

Ne, seveda ne, so še drugi festivali. Je New York še vedno center neodvisne filmske produkcije?

V New Yorku se še vedno posname znaten del neodvisne produkcije, toda za zelo skromen denar. Kljub temu večina neodvisnih igralcev in režiserjev še vedno živi tam. V zadnjem času pa je postalo snemanje izjemno drago, zato se je produkcija preselila v Kanado. Toronto vse pogosteje nastopa v vlogi New Yorka. V New Yorku stvari postajajo vedno težje, saj je tako prekleto drag.

Toda vi ste še vedno tam.

Še naprej bom živel v New Yorku, to je moje rojstno mesto, delal pa bom tam, kjer bo najugodnejše. Ali najbolje plačano. (Smeh) Pravkar sem posnel film s prijateljem Tomom DiCillom (režiserjem filma *Živeti v pozabi*), ki ga je posnel v New Yorku. Toda to ni bilo tako preprosto, kot se zdaj sliši. Moral se je spreti s svojim producentom, ki je želel, da film posname v Kanadi. Kljub temu je Tomu uspelo film narediti v New Yorku, zame pa je bilo lepo spet snemati s starim kolegom.

Kaj pa konkretne številke? Kaj je v ameriških razmerah neodvisne produkcije nizkoproračunski film?

Ljudje snemajo filme za 20 tisoč dolarjev, ali 100 tisoč dolarjev. Razpon nizkoproračunskega filma je tam do milijona in pol dolarjev. Trije milijoni so že zelo spodoben proračun, toda težko je govoriti na pamet, saj gre za različne filme, ki zahtevajo različno tehniko, ekipo, in tako naprej.

V Sloveniji snemamo filme, vredne od pol milijona nemških mark naprej. Budget v višini dveh milijonov mark je v očeh večine državljanov skoraj pregrešno zapravljanje denarja.

Dobrodošli v klubu nizkoproračunskih! (smeh) Zato pa imajo vaši avtorji popolno ustvarjalno svobodo, vsaj zdi se mi, da je zdaj tako.

Zdaj pa vam hvala za kompliment, toda o slovenskem filmu ne bova razpredala, ker je življenje prekratko. Povejva raje kaj o Hollywoodu. Ga prezirate? Preziram? Kje pa! Občudujem ga! Tam je nastalo nekaj, kaj nekaj, na desetine zares izjemnih filmov. V resnici sem hvaležen in srečen ob vsaki priložnosti, ko mi tam ponudijo delo. Tisto, kar šteje, je dejstvo, da obe produkciji, komercialna in nekomercialna, umetniška in avtorska, če hočete, obstajata vzporedno in se nekako dopolnjujeta.

Se strinjate z ocenami, da povprečna hollywoodska produkcija povzroča duhovno osiromašenost in posledično beभावost, unifikacijo filmskega okusa občinstva po vsem svetu?

Lahko je kritizirati, tudi sam to počnem. Toda dejstvo je, da nas nihče ne sili, da gledamo te filme. Težko se je upreti reklami, ki je vseobsegajoča in nasilna, kot Coca Cola, ne moremo ji uiti. Sam imam devetletnega sina, ki rad gleda televizijo. Ko vidi reklamo za film, ki je popolnoma neprimeren za njegova leta, vpraša, ali ga gre lahko gledat. Moj odgovor je kategoričen ne. On tega seveda ne razume, zato se moram potruditi in mu razložiti. To zahteva napor, dosti laže je staršem, ki svojim otrokom dovolijo videti vse, kar igra v kinih. Toda starševstvo je odgovornost, med mnogimi tudi ta, da vaši otroci ne gledajo filmov, ki jih ne morejo razumeti.

Je vaš sin videl film *Mestne pse*?

Ne. Saj ima komaj devet let.

Kakšni so vaši argumenti zoper ogled?

Nasilje, kaj pa drugega, preprosto je premlad. Morda je malce bolj poučen kot drugi otroci njegove starosti, saj ve, kako se snema in kako naredijo posebne učinke, kri in podobno, toda kljub temu vztrajam, da ni pravega razloga, zakaj bi devetleten otrok moral videti ta film. Ko ga bo nekoč kasneje vendarle videl, bo njegova percepcija povsem drugačna.

Ali verjamete v moderno socialno in psihološko teorijo o izvorih urbanega nasilja, za katerega sta pomembna vira informacij in inspiracij tudi film in televizija z nasilnim vsebinami?

Težko je reči. Morda je res tako, toda kljub temu ne maram cenzure. Mnogo bolj uporabna je označitev filmov po starostnih kategorijah. Občinstvo mora vedeti, kaj lahko pričakuje od filma, ki so si ga izbrali. Sem pa proti zakonu, ki bi omejeval ali prepovedoval določene vsebine. Težko je namreč določiti, kaj vse je ali ni nasilje. Na primer: nasilje v družini in nasilje na ulici. Prvo je družbeno zlo, ki ga je "koristno" prikazovati, da bi ga detabuizirali in zmanjšali, drugo pa je boj med tolpami in kriminalci, o katerih pošteni ljudje ne bi smeli nič vedeti? In tako naprej. Zadeva je tvegana. Poglejte pornografijo! To je sivo področje, kjer ni pravega legalnega reda. Ali pa je, pa vsi mižijo, ker je stvar tako hudičevo donosna. Zato je vsaka cenzura tudi socialna hipokrizija. Dosti bolj se nagibam k temu, da družba svojim ustvarjalcem omogoči popolno svobodo ustvarjanja, potem pa je od ljudi odvisno, ali bodo to sprejeli ali ne. Sam ljubim možnost izbire in ne želim, da nekdo izbira v mojem imenu ali interesu.

Mestni psi so ekstremno nasilen film. Reakcije so bile deljene prav zaradi tega.

Naj vam o tem filmu nekaj povem. Vizualno sploh ni tako zelo nasilen kot nekateri drugi filmi te vrste iz Hollywooda, kjer je 12 mrtvih, preden se drama sploh začne. Ta film je zelo zastrašujoč na polju psihičnega



doživljanja, je emocionalno nasilen, tako da vpliva na gledalca, ki mu ne more uiti in ga intenzivno podoživlja.

Kaj bi rekli svojemu sinu, če bi želel postati filmski režiser?

Če bi si to res želel, ga ne bi skušal ustaviti. Povedal pa bi mu, da to ni lahko življenje in da bo vsa zmagoslavja in zadovoljstva moral pošteno plačati. Če bi šlo za resnično ljubezen in strast do filma, kot pri meni, bi mu seveda le težko rekel ne, ne smeš. Sploh pa to ni naloga staršev, pač pa razumevanje otrok in spodbuda na izbrani poti.

Kaj pa menite o evropskem filmu?

Najprej vam moram povedati, da me oznaka "evropski film" spravlja ob živce. Evropski film ne obstaja. Je francoski, angleški, ruski ali italijanski film. Tisto, kar pa je skupni imenovalc, in je, gledano z ameriške strani Atlantika, vsega spoštovanja vredno, pa je senzibilnost, neka posebna in zelo tipična čustvenost, ki je ameriški filmi ne premorejo. Ameriški filmi so lahko patetični, solzavi in melodramatačni, ne da bi bili senzibilni. Tudi dramaturgija v Evropi je drugačna, bolj počasna, zgodba radi več časa, da se razvije, od gledalca zahteva večjo angažiranost in umsko zbranost. Ameriški filmi imajo samo zgodbo, večinoma brez psihološke globine. Zelo rad gledam evropske filme in med evropskimi režiserji je nekaj mojih najljubših.

Kaj pripravljate po vrnitvi v New York?

V resnici imam nekaj v delu, ja. Po enem od zgodnjih romanov Williama Borroughsa, *Queer*, bi rad posnel film. Pravkar smo začeli z zbiranjem denarja, torej lahko zgodbo začnem od začetka. (Smeh) Dogajanje je postavljeno v Mexico City v petdesetih letih.

In kje boste snemali – Mexico City zdaj najbrž ne ustreza več.

Ne, seveda ne, preveč se je spremenilo, zato bomo poiskali kakšen manjši kraj v Mehiki, ki še ima to patino iz petdesetih. Ali pa kje drugje v Južni Ameriki.

Želim vam vso srečo pri filmu in hvala za pogovor. Tudi vam, hvala. •

Živeti v pozabi

naomi kawase



Suzaku

Čeprav *Suzaku* ni prejel visoke ocene občinstva na nedavno minulem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, je zanesljivo med tistimi, ki so se najbolj prijeli, katerih podobe bodo še dolgo tlele v dušah, zlasti tistih kinematografsko bolj pismenih, izkušenih in potrpežljivih, pa tudi bolj rahločutnih in lirčnih. Prav pri tistih domačih dušah torej, če nekoliko pretiravam, od katerih pričakujemo lepših in pametnejših novih slovenskih filmov. Naj bo v tem kaj resnice ali zgolj patetična tolažba – odločitev uredništva za uvrstitev prvenca Naomi Kawase v svojo festivalsko sekcijo perspektiv je gotovo upravičena. Zdaj jo še s toliko večjim veseljem in prepričanjem predstavljamo kot mlado kresnico, ki nam bo še velikokrat svetica v temi.

Mednarodni pohod Naomi Kawase se začne leta 1997, ko v Cannesu, kot dotlej najmlajša, prejme zlato kamero za najboljši prvenec – *Suzaku*. Toda njena filmska kariera je tedaj štela že celo desetletje in kar trinajst (13!) filmov, večinoma kratkih in iz domačega okolja. Z resnim filmskim delom je začela že pred svojim dvajsetim letom, med študijem fotografije v Osaki, najprej na 8mm filmski trak, in za zrele, domišljene ter občutene dokumentarne družinske portrete, ki so že precej izoblikovali njen kinematografski *credo*, prejela številna priznanja in nagrade. Potemtakem je bolj razumljivo, da je njen uradni prvenec, prvi celovečerec, ki ga je posnela na 35mm filmski trak, tako suveren, dognan in brezkompromisen, kar je v Cannesu pred tremi leti navdušilo filmsko srenjo. Naslovi zgodnjih filmov zgovorno pričajo o Naominem pristopu in njenih obsesijah:

Osredotočam se na tisto, kar me zanima, Konkretizacija teh stvari, ki letijo okrog mene, Ta trenutek, Kot sreča, Sprejemanje, Spomin na veter – 26. december 1995 v Šibuji ... Svojo poudarjeno občutljivost za najmanjši utrinek življenja brez zadržka in distance, z neobičajno neposrednostjo, ki ne pozna sramu, prenaša na filmski trak. Njena duša kakor brez posrednika lije na filmsko platno. Kot da bi jo namesto objektivna pritrdila na samo oko filmske kamere. Njeni objektivni so subjektivni.

V ospredju njenega zanimanja sta človek in narava v čistih oblikah, v naravnih, "dokumentarnih agregatnih stanjih"; mogoče bi bilo bolj reči, da jo bolj kot narava zanima naravno, kakšno je posamezno bivajoče po svoji naravi in drugače, kakšno je naravno stanje stvari. Pri tem ne gre toliko za odkrivanje bistva stvari, pač pa za čim bolj neposreden prikaz bivanja. Njena umetnost korenini v zenu, v tem smislu ni spekulativna temveč intuitivna. "Dispozitiv" zena je navzoč tako v dramaturgiji, v nesimetričnih in eliptičnih strukturah njenih pripovedi, na mikro nivoju pa v nedramatičnih prizorih, kot tudi v mizansceni, ki je preprosta, nedejavna – opazovalna in kontemplativna. A zen in klasične umetniške prakse, v katerih se ta najbolj manifestira, so impulzivni Naomi le navdih, komaj dosegljivo duhovno izhodišče za mlado preobčutljivo podeželsko dušo sredi tehno Tokia. Zenovska spokojnost in zadržanost, ki ju je videti v formi, sta namreč skorajda v sporu z nebrzdano čustvenostjo intimnih dram njenih protagonistk (vodilni so vselej ženski liki), za katere so značilne potlačitve psihičnih težav in umik v samoto bolečine, kot je zapisano v ponosnem in nepopustljivem japonskem značaju. Ti do konca ponotranjeni duševni pretresi narekujejo potrpežljivo formo, skozi katero se bodo s časom toliko močneje izrazili, razodeli.

vlado škafar

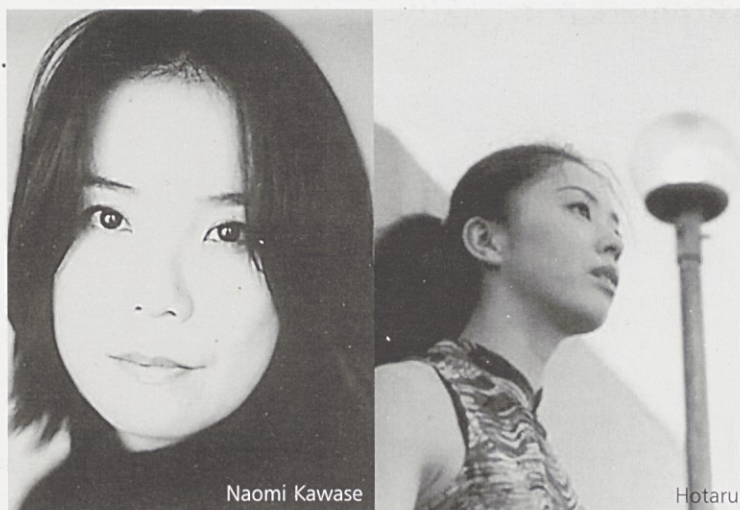
Naomina izrazita (in izražena) občutljivost za najbežnejši trenutek življenja, tako rekoč živalska pozornost na vsak najmanjši gib, šum ali vzgib morda deluje patetično in obsesivno, toda popolnoma iskreno in v sozvočju s formo. Rezultat je redko videna naravnost pripovedi in tudi protagonistov (enako v dokumentarnih kot igranih filmih), ki je daleč od naturalizma, tudi stran od trendov novega realizma. Pripovedovanje Naomi Kawase sodi v območje poezije in lirične metafizike.

Pred svojim igranim celovečernim prvencem je imela Naomi Kawase že kar lepo kilometrino filmskih izpovedi, med njimi intimna dokumentarca *Ni tsutsumarete* (Sprejemanje oz. Objemanje, 1992), ganljivo iskanje dolgo izgubljenega očeta, ter *Katatumori* (1994), nežen portret babice, ki je po očetovem izginotju prevzela skrb za njeno vzgojo. Oba sta prejela številna priznanja. Leta 1996 je s Hirokazujem Kore-edom, ki je na lanskem LIFF-u gostoval s *Čudovitim življenjem* (metafizično partijo o življenju po smrti) in smoga v tej rubriki že predstavili, posnela *Ta svet* (žal mi je znan le angleški naslov – *This World*), skupni lirični *credo* sorodnih japonskih duš, ki predstavljata vodilni par mladega japonskega filma in obenem kontinuiteto starih japonskih filmskih mojstrov, z Ozujem na čelu. Naslov nagrajenega prvenca *Suzaku* je ime božjega zaščitnika prefekture Nara, v kateri leži Naomin rojstni kraj. Njen igrani celovečerni prvenec je naravno nadaljevanje družinskih portretov in "domačih filmov", posnetih s svojo 8mm kamero. Filmska zgodba močno korenini v Naominem otroštvu – izgubljeni oče, močna navezanost deklice in babice, čudna družinska združba pod eno streho sredi nedostopnih gora in gozdov –, pristop pa bolj spominja na snemanje dokumentarnega filma: celotna ekipa je namreč nekaj tednov pred začetkom snemanja preživela med prebivalci vasi, kamor je zgodba postavljena, režiserka pa je z izjemo vloge očeta vse druge zasedla z lokalnimi naturščiki in po njih tudi poimenovala filmske like.

Zgodba pripoveduje o oddaljenem in osamljenem hribovskem svetu na severu Japonske, ki po neuspešnih načrtih z železnico vse bolj propada. Naomi Kawase jo pripoveduje skozi optiko deklice Mičiko in njene čudne družine, sestavljene iz očeta, ki je obseden s prihajajočo železnico in tunelom, kamor vsakodnevno roma in v njem izgine brez sledu, matere, ki je prezaposlena v mestu, babice, ki je edini steber treznosti in prisrčnosti v hiši, zato sama prevzame skrb za deklico, tu pa je tudi še mladenič Eisuke, sin očetove sestre, ki je prav tako kot brat izginila – najverjetneje v labirintu prostitucije.

Dolgi, mirni, meditativni kadri, pretežno v splošnih planih, počasi tkejo zgodbo o družinskih razmerjih, ki se merijo v najmanjših notah človekovega izraza; prav ta izrazni minimalizem, značilen za japonskega človeka, za tradicionalno podeželje pa še toliko bolj, zahteva minimalizem in potrpežljivost forme, podobno kot so to znali, vsak na svoj način, vsi veliki mojstri japonskega filma in pred njimi slikarji, pesniki, glasbeniki, plesalci. V ritualu vsakdana odročne vasice, v počasnem ritmu gorskega sveta, ki mladino zjutraj pospremi v mesto na delo ali v šolo in jih v svojem vrhuncu pred večerom pričaka, se počasi odkrivajo odnosi protagonistov, njihovi pogledi, motivacije, hrepenenja, zrasli iz več temnih kot svetlih poglobljene družinske kronike, v kateri ima osrednje mesto izginuli oče, glava družine, ki je po propadu železniškega projekta, zadnjega upanja za te kraje, do konca obupal, in kot si mala Mačiko rada predstavlja v svojih spominih – izginil v svetlobi na koncu tunela nesojene železniške proge. Ti *flashbacki* načenjajo dispozitiv odmaknjenosti in neprizadetosti ter vpeljujejo pripovedovalnikino sočustvovanje ob vse bolj resignirani zgodbi sočasnega razkroja družinskih vezi in vasi, ki jo zapuščajo še zadnji prebivalci. Na koncu ostaneta le še babica in vnuk, nobenih človeških zvokov ni več okrog njiju, kamera se počasi dvigne nad strehe zapuščenih hiš, v zvokih in slikah narave se oglašajo osamljeni bog Suzaku, brezposelni zaščitnik teh krajev.

Naomi Kawase najprej mirno opazuje dogajanje, potem pa postaja vse bolj udeležena v pripovedi, njeno sočustvovanje z junaki zgodbe – sočustvovanje kamere s svojimi subjekti, ki je tako značilno za Naomino pripovedovanje – pa doseže vrhunec v sekvenci dokumentarnih portretov vaščanov, ki jih je s svojo 8mm kamero snemal oče in dokumentiral vse prebivalce vasi, njihove interakcije s kamero, ter na ta način njihove obraze in njihove duše (zato film in ne fotografija!) arhiviral pred pozabo. V tej ultimativni gesti izgubljenega



Naomi Kawase

Hotaru

očeta, ki ga postavi ob bok samemu božanstvu Suzakuju, je skrit čudovit poklon filmu in filmarjem, podobno kot se ga spomnimo s konca *Cinema Paradiso* (1988). *Suzaku* je nedvomno en tak paradiz gibljevih slik in ubog tisti, ki ga ni opazil.

Kljub temu pa Naomi s filmom ni bila povsem zadovoljna. Umetna drama, čeprav tankočutno peljana in komaj opazna, se ji je zdela nekoliko zlagana, kot nekakšna izdaja tega kraja in ljudi, zlasti vitalnih starcev, ki kljub vsem težavam kljubujejo in ponosno vztrajajo v domačem kraju. Takoj po koncu snemanja se je z manjšo ekipo in z manjšo kamero (16mm) vrnila v vas, kot po nekakšno odvezo, in posnela enega najboljših dokumentarcev v devetdesetih – *Somaudo monogatari* (Gorjani), ki je tako kot *Suzaku* prejel številna mednarodna priznanja. Podobno kot Mičikin oče s svojo 8mm kamero sedaj Naomi beleži portrete vaščanov in jim, za razliko od očetovih krokijev, prepušča ves čas. Dolge tišine ljudi ob vsakodnevnih opravkih, sem in tja kakšna zamaknjena pesem, nenadni začetki pogovorov s kamero, s seboj ..., vsemu temu prisluhne Naomi z iskrenostjo in predanostjo, rezultat pa, presenetljivo, ni poljubni album portretov, pač pa z lirično predpostavko izpisana pesem gora in *Gorjanov*.

S tem pa zgodbe o *Gorjanih* iz prefekture Nara še ni konec. Pred naslednjim celovečercem *Hotaru* (Kresnica), o katerem pišem v poročilu iz Locarna, se je s kamero lotila še bolj osebnega in zasebnega dokumentarca – *Manguekyo* (Kalejdoskop). Svojo naturščico iz *Suzakuja*, Mičiko Ono, ki igra malo Mičiko in še vedno živi na vasi, sklene za nekaj časa preseliti v Tokio, svojo mestno prijateljico in igralko Miko Mifune (hčerko znamenitega Tošira Mifuneja) pa na Mičikino mesto, iz Tokia na vas. S kamero ju obiskuje, ju opazuje, se z njima pogovarja, preži na spremembe, ki bi jih po njenem morala pisati spremenjena situacija, vendar se zdi, da se ne spremeni kaj dosti, vsaj ne takega, kar bi pričakovala oziroma bi jo zadovoljilo. Z Naomi vse skupaj s fotoaparatom dokumentira še njen prijatelj in sošolec z akademije za fotografijo, Šinja Arimoto. Ker se projekt ne premika v željeni smeri, Naomi opusti princip odmaknjenega opazovanja in začne dejavneje posegati v mizansceno ter nenazadnje tudi v življenja in odnose njenih protagonistov. Temu principu se upre prijatelj fotograf in za hip se "vojna" preseli na drugo stran objektivov, sociološka in psihološka vprašanja o odnosu človeka in okolja pa zamenjajo razprave o principih filmske oziroma fotografske umetnosti. Fotograf ima vsega skupaj dovolj, tudi Naomi obupa in v trenutku največje frustracije, ko ne obvladuje ničesar več, ne pred ne za kamero, le-to preprosto usmeri v nebo. Ta iskrena, genialna filmska poteza ji v vsej svoji čistosti vrne nazaj njen subjektivni pogled, avtorsko avtoriteto in integriteto, tisto razdaljo, v katero bo lahko spet počasi in mirno vpisala svojo nemirno dušo. •

nemo, zvočno, digitalno

Lars von Trier na snemanju *Idiotov*

Fenomen vpeljuje digitalne tehnologije v sodobno igrano filmsko proizvodnjo je v določenih pogledih presenetljivo podoben prihodu zvoka v nemi film: pričujoči prispevek kani razgrniti obete, po katerih lahko digitalna tehnologija temelje filma zamaje celo v tolikšni meri, kot so se ti zatresli (in posledično prenovili) ob pojavu zvoka. Pred izumom zvočnega je nemi film spokojno stopal po estetski poti, ki ga je privedla do statusa celovite umetnosti in je bila v popolnosti prilagojena tišini. (Bazin to tišino ljubkovalno poimenuje "edinstvena, žlahtna zadrega nemega filma".) Pojav zvoka je med režiserji sprva sprožil val neodobravanja, saj je obstajala bojazen, da bo zvok (zgolj v službi vernejše odslikave realnosti) popolnoma prevzel nadzor nad montažo kot prav tistim sredstvom, ki je nemi film povzdignilo na raven umetnosti. Montaža, ki je smisel na temelju razporeditve in součinkovanja podob ustvarjala povsem po lastni presoji, se bo morala zdaj podrejevati zvoku: bližnji plan kot eno najbolj impresivnih in čistih filmskih izraznih sredstev bo postal po zaslugi izgovorjene besede nekaj najbolj vsakdanjega, posamičen kader se bo zgoščal okrog izvira zvoka, temu prilagojen bo tudi ritem izmenjave posnetkov ... Čeprav torej zgolj v službi dopolnila vizualnemu, si bo

zvok prav to vizualno podrejal, hkrati pa mu zoževal obseg pomena in dostopnosti.

Charlie Chaplin je ob prihodu zvoka menil takole: "Smisel in cilj filma je zamenjati in nadomestiti besede in zvok s kretnjo in mimiko. Beseda ne more biti univerzalna, ne samo zaradi geografskih meja in razlik v jezikih, temveč še bolj zaradi raznoliknega duhovnega in moralnega sprejema besede. Nemi film je lahko ob katerikoli priložnosti govoril z vsakim gledalcem. V prizadevanju, da bi umetnost pridobila ljudi, je film spričo teh svojih lastnosti užival neoporečne in brezpogojne prednosti in jih ni nikomur odstopal. 'Žive slike' so sedaj žive ne samo spričo kretnje, temveč tudi spričo besede; jutri jih bodo oživilje tudi naravne barve, a pojutrišnjem bodo postale plastične – postale bodo sejmarska privlačnost v vsej svoji hipertehnični popolnosti ... Tehnika, ki se ji zdaj klanja filmska umetnost, bo tej umetnosti zadala smrtni udarec." Podobno na drugi strani oceana zvok sumničavo motrijo sovjetski mojstri Eisenstein, Pudovkin in Aleksandrov: "... zvok se bo gibal po površini naturalističnega efekta in se popolnoma skladal z gibanjem na platnu ter ustvarjal določeno 'iluzijo' oseb, ki govorijo, predmetov, ki jih lahko slišimo ... Takšna uporaba zvoka bo uničila

kulturo montaže, ker zmanjšuje vsako dodajanje zvoka kateremukoli vizuelno montažnemu delčku, vrednoto takšnega montažnega delčka in njegov samostojni pomen. To nedvomno škoduje montaži, kajti le-ta ni zasnovana na vrednoti samega montažnega delčka, temveč na povezovanju teh delčkov.” Vendar sovjetska trojka v zvoku le zasluži nekaj dobrega: smisel vidi v uporabi zvoka v smislu kontrapunkta vizualnemu, obravnavi zvoka neodvisno od podobe, kot samostojnega izraznega sredstva, saj le kot tak lahko prispeva k napredku filma. Na podobni razvojni točki se danes v odnosu do filma nahaja v ogromni meri še neizkoriščeno, nerazumljeno in primitivno uporabljano digitalno. Naj v namen predstavitev teze najprej opredelim pojem digitalnega, kot ga razume tale zapis. Digitalna tehnologija jeziku filma v grobem služi na dva načina: lahko se pojavlja kot vsebina filma (posebni efekt, digitalno/računalniško potvorenja realnost sama), lahko pa se v obliki nedavno izumljene in s strani “upoštevanja vrednih” filmarjev potrjene digitalne videokamere pojavlja kot sredstvo za beleženje realnosti. (Način zapisa VHS ali beta nista bila nikdar deležna te potrditve: spomnimo se samo na pomilovanje, s katerim so kolegi režiserji v osemdesetih merili Michelangela Antonionija, ko je ob pomanjkanju dela ves obupan svojo *Skrivnost gradu Oberwald* (Il mistero di Oberwald, 1981) posnel na video). Dokler bo digitalno v obeh svojih pojavnih oblikah služilo le bolj verodostojnemu (beri: spektakularnemu) potvarjanju realnosti, o kakšnem napredku ne more biti govora. Šlo bo (oziroma v številnih sodobnih filmih gre) za natančno to, o čemer so s strahom govorili mojstri iz preteklosti: za sejmarsko privlačnost v vsej svoji hipertehnični popolnosti, za nadomestek naturalističnega efekta, ki naj bi ustvarjal iluzijo efekta samega. Gre, skratka, za nekaj povsem samozadostnega, prozornega, lahko določljivega, vase zaprtega in enoznačnega; za košček filmske sestavljanke, ki ni dorasel temu, da bi se poklopil s sto let staro celoto ter tako ohranjal status umetniškega in celovitega. Obstajajo pa že primeri, ko digitalno v določenem trenutku nastopi kot edino možno izrazno sredstvo in šele kot tako teži k zlepu z ostalim – takrat stopi na pot, po kateri je zvok zakoračil pred dobrimi sedemdesetimi leti. Najbolj očiten primer za to je digitalna tehnologija kot sredstvo: v zadnjem času se je pojavilo nekaj filmov, posnetih z digitalno kamero, ki so sijajno izkoristili prednosti (in se ne menili za slabosti) tega okretnege in nevsihljivega očesa; tako so ustvarili presunljivo intimne filme in igrano realnost upodobili bolj pristno, surovo in učinkovito kot skoraj vsi dosedanja poskusi stoletne zgodovine skupaj. (Lars Von Trier je, na primer, svoj izjemni film o idiotih posnel na edini možen način – z majhno digitalno kamero, ki jo je na trenutke celo upravljal sam. Digitalna video tehnika prav tako predstavlja samo hrbtenico morda enega najpomembnejših prispevkov k novejši filmski zgodovini, mojstrovine *Julien: donkey-boy* (1999) mladega Harmonyja Korina. Pomemben korak naprej je uspel tudi digitalnemu kot vsebini. Eden najlepših in najbolj sanjavih trenutkov v zadnjem Scorsesejevem filmu *Med življenjem in smrtjo* (Bringing Out the Dead, 1999) je prizor, v katerem se Nicolas Cage v enem samem, dolgem, neprekinjenem, počasnem posnetku v svojem kombiju pelje vstric s pločnikom, po katerem blodijo najrazličnejše postave. Vsakokrat, ko zapelje mimo katere od njih, se ta obrne in ga pogleda v oči: vsi tavajoči ljudje imajo iste obraze – obraze deklice, ki je umrla v njegovem naročju. Sijajen posnetek, v katerem so s pomočjo digitalne tehnologije na obraze pravih ljudi na pravem pločniku “nalepili” pomnožen obraz deklice. Uporaba digitalnega se v tem prizoru kaže kot edini možen način rešitve neprekinjenega kadra ter posredovanja zgodbe: digitalno je osamosvojeno kot sredstvo komunikacije (odslikava razrvanega čustvenega stanja glavnega junaka) in hkrati prefinjeno zlito z analogno celostno podobo. Uporaba digitalnega na take načine predstavlja resen poziv filmski kritiki in teoriji, naj filme začne meriti z novim vatlom. Za ilustracijo pomembnosti tega poziva nam lahko služi po novem povsem predrugačen pogled na eno najstarejših in najčistejših opredelitev filmske umetnosti, ki je nastala v času, ko se je film še krčevito trgalo od oznake “posneto gledališče” in ravno v odnosu do gledališča iskal nekaj, kar bi pripadalo zgolj njemu. Francoski teoretik Henri Gouhier je izjemnost filma takrat označil takole: “... oder bo prenesel vsakršno iluzijo, razen iluzije prezenca ..., filmsko podobo pa lahko izpraznimo vsakršne realnosti razen ene – realnosti prostora.” Trditev, ki bi ji še

včeraj lahko mirno prikimali, je danes postavljena na glavo. Prvi stranski učinek, ki sledi vpeljavi digitalnega (v obeh svojih pojavnih oblikah – kot sredstvo in vsebina torej) v analogni film, je namreč sesutje prav te realnosti prostora, ki je včasih film vzpostavljala v samih temeljih in takoj zatem nudila maneverski poligon montaži kot aksiomu, na katerem je zgrajena kultura filma. Montaža je sestavljala koščke pogledov na realni prostor in se pri posredovanju (sporočila, zgodbe, smisla, občutja ...) naslanjala med drugim na dejstvo, da obstaja prostor izza pogleda (zunanje polje). Opirala se je na zavest, da je tak prostor lahko napolnjen s številnimi in odličnimi pomeni in da lahko na edinstven način pripomore k dramatičnosti. Po drugi plati digitalno prostora z nobene strani pogleda ne pozna več takega, kot smo ga bili vajeni doslej. Digitalna tehnologija kot filmski učinek/vsebina (npr. umetno ustvarjene pokrajine v modernih znanstvenofantastičnih ali zgodovinskih filmih) sesuje realnost polja/prostora, ki ga gledamo, v navaden nič, hkrati pa ukine zunanje polje (umetno proizveden prostor obstaja samo do robov pogleda) in na njegovo mesto postavi oglat digitalno-heideggerjanski nič, ki, ločen od videnega, videno obliva in mu daje obliko. Na bolj prefinjen način zunanost polja, kakršno poznamo, neha obstajati v primeru digitalnega kot sredstva. Filmi, posneti z digitalno kamero, svojo izrazno moč gradijo na možnosti doseganja zavidljivih ravni dokumentarnosti (pristnosti) igranega gradiva in se obenem zavedajo, da zaradi slabše kakovosti slike (sploščenosti, razbarvanosti) nima smisla ustvarjati kakih lepih, počasnih, statičnih kompozicij. Iz obeh navedenih razlogov so taki filmi večinoma posneti s kamero iz roke: švenkajoča in tresoča slika je namreč sposobna pokukati tja in takrat, kamor in kadar okorna filmska kamera nikoli ni mogla. Po zaslugi tega pride do ukinitve zunanosti polja kot nečesa, nabitega s skritim pomenom, s pričakovanjem neznanega in z dramaturško napetostjo. Ves čas naokrog švigajoča kamera izbriše vso omenjeno napetost; slednjo zamenja preprosta zavest, da se lahko kamera kadarkoli obrne kamorkoli in da zatorej ni tako bistveno, kam je v določenem trenutku sploh obrnjena. Neobveznost pogleda je nadomeščena s pristnejšim, bolj mesenim občutkom prisotnosti igralcev; teža se prenese na vsebino in odmakne z načina njene reprezentacije. Sprijaznjenje s takó predrugačeno, v tradicionalnem smislu pravzaprav že kar neobstoječo zunanostjo polja in posledično z vsem, kar iz te preobrazbe izhaja, nakloni montaži (kar te še preostane) dodatno pomembnost. Montaža tako postane izbira pogleda, ki je bolj podoben izbiri pogleda izmed gledališč stotih sedečih obiskovalcev gledališča, kot pa izbiri med pogledi, ki se v filmski maniri podajo gor na oder, med protagoniste igranega. Digitalno kot sredstvo montažo torej pohabi, kar ni še nič v primerjavi z digitalnim kot vsebino, ki montaže preprosto ne potrebuje več. Na primitiven način, kot efekt – potvorba naturalističnega, se tako digitalno vedno začne in konča s samim sabo; nastopi zaključeno, nezrezano, vedno obdano z dvema organskima kadroma ali pa, res izjemoma, v paru s sorodnim digitalnim kadrom (vendar v takem primeru izmenjava podob nastopi izpraznjena vsake sporočilnosti in predstavlja le premik naprej na časovni premici). Še Scorsese, ki potuhta pravilno (napredno) uporabo digitalnega, zgradi moč digitalizirane podobe na njeni nepretrganosti: če bi jo razrezal – razmontiral, ne bi več potreboval digitalne tehnologije (vsaka izmed postav bi potem pač napolnjevala svoj kader, za potrebe katerega bi vsakič znova na obraz vsake ročno naslikali obraz deklice), vendar prizor potem ne bi bil niti pol tako učinkovit. Če se po vsem povedanem vrnemo k stari Gouhierjevi definiciji, hitro ugotovimo, da ne drži več. Okrnjena in hkrati preudarnejša montaža ter sesutje realnosti prostora nas prisilita, da izbiramo med dvema možnima nadaljevanjima: absurdnim spoznanjem, da so prvine modernega filma hkrati prastare prvine gledališča (iluzija prostora, neobstoj zunanosti polja, nagib k realnosti prezenca), ali pa povabilom, da korenine tega novega filma šele začnemo spoznavati. •

d-day: visoka šola dokumentarnega filma



Robert Kramer

andrej šprah

Robertu Kramerju

... kljub neštetim knjigam in razpravam ostaja primer Lumière vs. Méliès nerešen. Stoletje kasneje se o filmu kot ogledalu ali iluziji resničnosti ni več vredno spraševati. Naj priznamo ali ne, vsi filmi so postali del paradoksnosti, v kateri živimo. Resničnosti, v kateri vse teže ohranjamo iluzijo, da teče med dejstvi in fikcijo jasna meja. Iluzija, ki lahko preživi le z našo vero v moč podob. (Koen Van Daele)

Zaključek tretje in – z dokumentarci Michelangela Antonionija – obetaven začetek nove sezone tematskih večerov projekta *D-Day: Dan za dokumentarce* v dvorani Slovenske kinoteke se zdi primeren razlog za nekaj misli o situaciji filmske dokumentaristike, kot jo je (bilo) mogoče razumevati skozi bližnja srečanja s četrtkovimi, dokumentarnemu filmu namenjenimi večeri.¹ Projekt, ki je iz svojih korenin v samostojni selekciji znotraj ljubljanskega FAF-a prerasel v možnost srečevanja z dokumentarnim filmom skozi vse leto, je v največji meri zaslužen, da se je dokumentarce pri nas sploh “vrnil” v kinodvorane. In to prav v času, ko dokumentarni film – kot kritična vest fikcije, bi rekel Zdenko Vrdlovec – z velikim zamahom na novo osvaja svet in vnaša v enoumni “zahodni” imperativ globalizacije zavest drugačnosti. Tri sezone, dvajset tematskih sklopov, več kot šestdeset filmov različnih dolžin in tehnik, v katerih je zastopan velik del dokumentarističnih gibanj, zvrsti ali žanrov s skoraj vseh celin ter še kakšen živ glasbeni nastop v sodelovanju s *Kino-ušesom*, je okvirna, vsega spoštovanja vredna faktografija, ki pa vendarle predstavlja predvsem zunanjo spodbudo za pričujoče pisanje. Naše razmišljanje si namreč jemlje za izhodišče v prvi vrsti vprašanje konceptualizacije projekta *D-Day*, s tem pa tudi določenega odnosa in pogleda na fenomen dokumentarnega filma in njegovo zgodovino, ki očitno sovпада z osrednjimi teoretičnimi debatami o temeljnih problemih “dokumentarnega pogleda na svet” iz obdobja zadnjih petnajstih let. Za rdečo nit pričujočega pisanja tako jemljemo prav uvodoma citirano misel programskega vodje projekta, ki stavi na vero v “moč podob”. Podob, “...ki nam morda sporočajo kaj, kdaj in kje, toda redkokdaj odgovorijo na vprašanje (...) – zakaj?” Takšno stališče je pomembno iz več razlogov. Na prvem mestu gotovo zaradi dejstva, da se s spremembo konteksta spraševanja tudi os razprave o dokumentarnem filmu kot reprezentaciji realnosti, ki temelji na predpostavki razmerja resničnega in lažnega, premešča na torišče pojmovanje dokumentarca kot “načina bivanja v svetu” (Kramer)² znotraj labirinta razmerij človek-svet. Priča smo dovolj odločnemu odkluku od tradicionalnega pojmovanja dokumentarnega filma, da je vreden vse pozornosti, obenem pa je treba poudariti, da gre v osnovi za konstruktivno dejanje, ki ne problematizira vprašanja zgodovinske vloge dokumentarca, kot tudi ne odnosa med družbenimi akterji in socialnimi konteksti, pač pa pred(po)stavlja spremembo teoretske paradigme, ki je – iz izhodišča v Griersonovi definiciji dokumentarca kot “ustvarjalne preureditve realnosti” – dokumentarni film pojmovala v prvi vrsti kot način reprezentacije realnosti. Obrat, ki temelji na spodmiku reprezentacijske podmene dokumentarca, pa se še vedno zdi najlažje razumljiv s pomočjo – kdo ve katerega v vrsti nepreštvenih – pogledov na razmerje med lumièreovskim in mélièsovskim, torej igranim in neigranim polom kinematografske umetnosti. Eden od mnogih možnih načinov za opredelitev njegovega pristopa k obravnavanju sveta temelji na razlikovanju med zgodbo in argumentom, kot ga je zasnoval Bill Nichols. V Nicholsovi predpostavki je zajeta razlika med zgodbo in njenim imaginarnim svetom v polju fikcije ter dokumentarnostjo kot argumentom o historičnem svetu; argument je tisti, ki si jemlje zgodovinski svet za temelj (iz)oblikovanja dokumentaristične reprezentacije. Čeprav se oba načina pripovedovanja na prvi pogled podrejata enakim ali vsaj podobnim narativnim zakonitostim, kar je pripeljalo tudi do teze, da je dokumentarce “fikcija kot vsaka druga...” (njegova pripoved naj bi temeljila na zapletu, nosilnih likih, situacijah in dogodkih), pa temeljna razlika samega načina pripovedovanja izvira iz različnih razmerij do sveta. “Dokumentarce dejansko deli mnogo značilnosti z igranim filmom, toda v pomembnih pogledih se od fikcije vseeno odločno razlikuje. Gre za vprašanja nadzora filmarke(ja) nad tistim, kar snema, in za etična vprašanja pri obravnavanju socialnih akterjev, kajti njihova življenjska izkušnja se, četudi upodobljena na filmu, nadaljuje daleč prek njegovega dosega; gre za problematiko tekstualne zgradbe in za vprašanje gledalčeve aktivnosti ter

pričakovanj. Ti trije vidiki, ki stojijo na izhodišču definicije dokumentarca (filmski ustvarjalec, tekst, gledalec), predstavljajo tudi pomembne metode, zaradi katerih dokumentarni film ni fikcija kot vsaka druga." (Nichols: 109) V tej argumentaciji pa naj bi se po mnenju Briana Winstona skrivala tudi ključna "rešilna bilka" za konstituiranje novega načina doumevanja dokumentarca, ki se mora osvoboditi griersonovskih "principov"³ in z obratom paradigme odpreti novo – post-griersonovsko – poglavje tako za ustvarjalni princip kakor za analitično obravnavo. Celotna problematika naj namreč sploh ne bi zadevala formalnih razlik, ki jih je mogoče določiti med igranim in neigranim alter-egom filma na platnu, pač pa je osredotočena v tretjem Nicolsovem določilu definicije dokumentarca – v gledalcu ter njegovih dejavnostih in pričakovanjih. "Kar preprečuje, da bi bil dokumentarec 'fikcija kot vsaka druga', je predvsem vprašanje 'kaj mi sami menimo o pričevanjih, ki jih podaja dokumentarna reprezentacija' (Nichols)⁴. Občinstvo je tisto, ki lahko določi razliko med fiktionalno pripovedjo in dokumentarnim argumentom. Z drugimi besedami, gre za vprašanje recepcije. Razlika je treba iskati v zavesti občinstva." (Winston: 253) Nujno potreben obrat – od reprezentacije k recepciji – naj bi po Winstonovem mnenju "obvaroval" dokumentarni film pred zlomom, ki ga predpostavlja zaton ideološkega principa, ta pa je v tehnično reproduktivnih vizualnih umetnostih vzpostavljala hierarhično odvisnost vrednotenja podob glede na njihovo domnevno razmerje z realnostjo. Nevarnost, ki jo ima Winston v mislih, naj bi izvirala iz spremembe kulturne dominante, ki naj bi v svoji novi inkarnaciji ne omogočala nadaljevanja stare ekonomije resnice in reprezentacije. Nova razmerja naj bi se namreč vzpostavljala na predpostavki, da je 'realnost' le še konstrukcija množično-medijske regeneracije, da se vrednote določajo zgolj na osnovi potrošniških zahtev in da ni ničesar več, kar bi omogočalo ločevanje pomena očitne resnice od zgolj navideznih, na podlagi medijskih vzorcev izoblikovanih prepričanj. Rešitev za "preživetje" dokumentarca v takšnih pogojih naj bi bil torej – nujni – obrat od reprezentacije k recepciji. Vprašanje recepcije v sferi dokumentarnega – da o igranem sploh ne izgubljam besed – seveda ni nikakršen teoretski novum. Winston namreč govori celo o ironičnem dejstvu, da naj bi pravzaprav že ves čas šlo za vprašanje recepcije, saj je bil problem odnosa med filmom in občinstvom poznan vsaj že od trenutka, ko je Robert Fairthorne pred šestdesetimi leti povsem jasno izrazil stališče, da "‘realnost’ ni temeljno načelo, temveč odnos med filmom in občinstvom.' Utemeljitev dokumentaristične ideje na recepciji – in ne na reprezentaciji – je edini način za ohranitev njene veljavnosti." (Ibid.) Da pa bi bilo obrat, kot ga zahteva Winston, mogoče relevantno utemeljiti, naj bi bila potrebna popolna distanca do celotnega griersonovskega projekta. V tako radikalni potezi namreč ni zajeta samo sprememba paradigme, temveč tudi osvoboditev dokumentarca spon "ustvarjalne preureditve" realnosti, ki je – utemeljena na osnovi kategorialnega aparata, zasnovanega na pojmih, kot so resnično, lažno, aktualnost, verodostojnost, objektivnost, posnetek, ponaredek itn., pa tudi na predpostavki "kanona nespremenljivih etičnih vrednot" (Grierson), ki naj bi imel ideološko funkcijo propagiranja "demokratskih idealov" – določala odločilne kriterije za opredeljevanje same filmske vrste.

Razpravljanje o spodniku reprezentacijske paradigme pa terja tudi podrobnejši pogled v zasnovu subvertirane pojmovnosti. Če namreč rečemo, da dokumentarec reprezentira svet, se je treba zavedati večpomenskosti pojma reprezentacije. Po Nicholsovem mnenju gre pri dokumentarcu za "sočasno uporabnost" večpomenja, zajetega v kontekstu termina. Na področju filmske kritike prevladuje pomen reprezentacije kot podobe, modela, opisa ali prikaza. V okvirih socio-političnega žargona je v reprezentaciji izpostavljen predvsem pomen političnega zastopništva, vezanega na institucijo poslanskih skupščin in sorodnih političnih ureditev, ki temeljijo na izvoljenih predstavnikih ljudstva kot zastopnikih njihovih interesov in odločujočih v njihovem imenu. Reprezentacija pa ima tudi dvojni pomen v kontekstu diskurza. Na eni strani lahko pomeni ugotovitev, mnenje, utemeljitev, na drugi pa pomislek, ugovor ali pripombo. V obeh pomenih gre v tem primeru za podajanje, ki je neposredno povezano z retoriko, prepričevanjem ali argumentacijo, na pa s podobo ali reprodukcijo. Reprezentacija v dokumentarnem filmu pa naj bi predstavljala seštevek vseh omenjenih pomenskosti: "... dokumentarec nam daje fotografsko in slušno reprezentacijo ali podobo sveta. V njem so, prek enega samega filmskega ustvarjalca, kot je Flaherty, oziroma prek institucij, kot so CBS News ali državni uradi, zastopana oziroma reprezentirana stališča posameznikov, skupin ali agencij. Podaja pa tudi reprezentacijo sveta oziroma primer ali argument o njem, ki je lahko tako impliciten kakor ekspliciten." (Nichols: 111) Za dodatno osvetlitev problema reprezentacije nam je morda lahko v pomoč korak vstran od njegove "filmske rabe" – korak k razpravi Ernesta Laclaua o revolucijah našega časa. Laclau obravnava družbeni vidik samega pojma: razpravlja namreč o fenomenu političnega zastopništva, vendar pa se njegova metodologija ponaša z izrazito mnogoplastnostjo, kar je za naše potrebe več kot dobrodošlo. Nenezadnje tudi zaradi pronicljivega načina obravnave, ki k problematiki pristopa skozi nujno potrebno optiko širokokotnega objekta: "V svojem dobesednem pomenu reprezentacija predpostavlja prisotnost nekoga na kraju, kjer je pravzaprav odsoten. To je potemtakem fictio iuris. Natanko tu pa se začnejo težave, saj se ozemlje, na katerem se godi reprezentacija, razlikuje od tistega, na katerem se konstituira identiteta reprezentirane osebe. V tem smislu reprezentacija ne more biti zgolj nekakšna transmisija volje, ki se je že konstituirala, temveč mora zajemati konstrukcijo nečesa novega." (Laclau: 129) Priča smo dvojnemu procesu, v katerem reprezentacija ne more izključevati reprezentirane osebe, hkrati pa je za samo reprezentacijo nujna "artikulacija nečesa novega". Tako pristanemo v situaciji, ko absolutna reprezentacija pomeni tudi odpravo reprezentacijskega razmerja. "Če reprezentirajoče in reprezentirano konstituira eno in isto voljo, tisti 're-' pri reprezentaciji izgine, saj je ena in ista volja prisotna na dveh različnih krajih. Reprezentacija lahko potemtakem obstaja le, če se transparentnost, ki jo predpostavlja ta pojem, nikdar ne uresniči, in če je med reprezentirajočim in reprezentiranim nenehna dislokacija." (Ibid.) In kje naj bi se v filmskem univerzumu dogajala dislokacija, ki je po našem mnenju ključnega pomena za spodnik reprezentacije? Lahko bi rekli, da zajema različne nivoje kinematografske umetnosti, najbolj očitna pa je bržkone tam, kjer je meja med igranim in neigranim



In življenja teče dalje (A. Kiarostami)



Veliki plan (A. Kiarostami)



Elegija iz Rusije (A. Sokurov)



Elegija (A. Sokurov)

principom filma najbolj zabrisana. Torej pri avtorjih in gibanjih, ki kršijo konvencije obeh polov filmske identitete, izumljajo nove "avto-poetične" principe in presegajo tradicionalistične težnje, kar vodi h konstituiranju novih istovetnosti. Morda bi lahko njihovo aktivnost označili z besedami, ki jih Laclau namenja izhodiščnim možnostim; slednje naj bi omogočala prav družbena dislokacija: "Tako imamo za zgodovinsko akcijo vrsto novih možnosti, ki so neposreden nasledek strukturne dislokacije. Svet je manj dan in ga je treba čedalje bolj konstituirati. Vendar ne gre le za konstrukcijo sveta, temveč tudi družbenih dejavnikov, ki se spreminjajo in zato porajajo nove identitete." (Ibid.: 131) Avtorjev, ki so zasloveli z določenim "revolucioniranjem" ustvarjalnih metod, predvsem pa z zabrisovanjem meje med igranim in neigranim principom, v zgodovini filma ni malo. Za primer navajamo zgolj nekaj najbolj razpitihih: R. Rossellini, C. Marker, J. L. Godard, R. W. Fassbinder, J. Cassavetes, R. Kramer, A. Kiarostami, K. Kieslowski, L. Von Trier itn. Kar družijo navedene ustvarjalce, pa ni samo gibanje po ozkem robu med fikcionalnostjo in nefikcionalnostjo, ni samo zavest o realnosti, ki je mnogo bolj neverjetna, vznemirljiva in dovzetna za manipulacije kakor fikcija, temveč tudi dejstvo avtorefleksije v pogojih filmskega ustvarjanja. Kajti predmet njihove obravnave je pogosto sam film in njegova bit, kar seveda vodi k podvojenemu presečišču: v situaciji, ko dokumentarno preči fikcijo in ko se fikcionalno sooča z lastnim razgaljenjem. To pa je depozicioniranje, ki navidez pred(po)stavlja regresijo, v resnici pa pomeni zgolj "jemanje zaleta" za (pre)skok, s katerim se vzpostavlja nova identiteta.

Poslednja dilema, ki jo bo treba razrešiti, pa se glasi: kakšna naj bi bila neposredna povezava med problemom *repcija-proti-reprezentaciji* v obravnavi dokumentarnega filma ter programskim konceptom *D-Day* v Slovenski kinoteki? Kaj naj bi torej bila rdeča nit, ki naj bi povezovala na prvi pogled tako raznorodne filmske projekte, kot so npr. *Elegije* Aleksandra Sokurova in *Pesem kamnov* Michela Klefija? Morda bi poglobljena analiza posameznih filmov celo postregla s kakšnimi zunanjsimi sorodnostmi ali celo imanentno filmskimi pomeni, ki sredobežne sile vežejo na eno samo jedro, vendar pa se nam zdi, da je prav koncept sam tisti, ki najbolje opredeljuje obravnavano dilemo. V čem torej vidimo bistvo programske politike Koena Van Daela? V dejstvu, da je konceptualno prilagojena aktualnosti neposrednih dogodkov meseca, v katerem naj bi se predvajali dokumentarci. Če je to čas svetovnega prvenstva v nogometu, imamo priložnost videti odisejado potencialnih črnskih nogometnih zvezd v "belem svetu" oziroma film *Črna zvezda* Manuja Ritcheja. Ob petdeseti obletnici izraelske države lahko gledamo že omenjeno *Pesem kamnov*, dokumentarno-igrani film o ljubezni med obdobjem Intifade. V kontekstu "součinkovanja v umetnosti" med stripom, animacijo in filmom se soočamo z Robertom Crumbom skozi pogled Terrya Zwiggoffa. Ali pa nam dva tedna po podelitvah nagrad v najuglednejšem evropskem festivalu dokumentarnega filma v Amsterdamu že postreže z dvema izmed nagrajencev, ki se tematsko navezujeta na tragično vojno v Jugoslaviji: *Klic iz groba* Leslija Woodheada ter *Cesta bratstva in enotnosti* Maje Weiss. Ko poteka Ekranova *Jesenska filmska šola* o dokumentarnem filmu, nam *D-Day*

predvaja mini retrospektivo mojstrov in njenega najpomembnejšega gosta, Roberta Kramerja; pozneje, ob njegovi tragični in povsem nepričakovani smrti pa v posvetilo nakloni gledalcem dve njegovi deli. In tako naprej v istem nezmotljivem tempu, tako da se lahko že vnaprej nadejamo, da nam bodo čas *Druge godbe* zagotovo tudi v Kinoteki popestrili s kakšno odlično filmsko-glasbeno poslastico, da bodo retrospektive velikanov filmske zgodovine obogatene z njihovimi morebitnimi dokumentarističnimi podvigi, ali da bo prvomajsko slavje obeleženo tudi z ufilmanimi problemi delavstva v nekem izbranem delu sveta. Vendar pa za nas vseeno ne more biti osrednjega pomena gotovost filmskih zanesenjakov, da jih selektorjeva hvalevredna ažurnost in agilnost ob najpomembnejših družbeno-umetniških dogodkih ne bo pustila na cedilu pri deležu le-tem posvečenih neigranih podob. Kar nas zanima v prvi vrsti, je fenomen ekvivalenta; fenomen ustreznosti posameznih filmov za izbran kontekst, ki sovpada s problematiko ene izmed temeljnih premis, s katerimi smo se ukvarjali v prvem delu zapisa. V predpostavki ekvivalenta je namreč zajeta "svoboda" posameznega dela; svoboda, ki jo predstavlja prav izogib reprezentacijskemu imperativu. Kar v veliki meri sovpada z Winstonovo tezo ironičnega dejstva, da je bilo vprašanje recepcije že ves čas osrednje vprašanje dokumentarca in da je bila griersonovska reprezentacijska paradigma utemeljena na predpostavki določene naivnosti gledalcev. Kajti če takšno naivnost odmislimo, dobimo gledalca, ki seveda ve, da kamera "laže", vendar pa njene podobe sprejema kot resnične na podlagi svoje lastne izkušnje. V imperativu ekvivalenta kot želje po izkušnji vidimo možni paradigmatični obrat, o katerem razpravljamo. Na eni strani s postavljanjem v nov – povsem konkreten – kontekst reprezentacijsko paradigmo podvržemo recepcijski, na drugi pa je recepcijski "dano spregovoriti" na njen avtentični način: na način bivanja v svetu. Izhodišče "*načina bivanja v svetu*" (Kramer) namreč na isto raven postavlja tako ustvarjalčevo željo kakor bivajočnost umetniškega dela, ki se uspešno (u)brani vseh determinant, s katerimi so pogojevani kriteriji reprezentacije kot "ustvarjalne preureditve realnosti". Oziroma, če pustimo spregovoriti filmarkam/jem samim: "*Spustiti delo prav v trenutku, ko je najbolj učinkovito, pomeni, da delu pustimo živeti naprej, neodvisno od predvidenih povezav, da lahko komunicira sebe v sebi, kot Benjaminov 'Jaz je besedilo', nič drugega kakor 'projekt, ki ga je treba zgraditi'.*" (Minh-ha: 112) Iskanje pravega trenutka pa je tisti moment, ko kot ključni – vezni – člen nastopi gledalec. Sedaj namreč ne gre več za – socio-historični – kontekst trenutka, v katerem je delo nastalo, temveč za trenutek, v katerem "nastopa". Gre za željo po določeni vrsti izkušnje, ki jo film nosi v sebi in jo gledalec potrebuje kot izkušnjo dogodka, ki jo lahko podoživlja, ne da bi jo prej doživel. Gre za željo, ki jo lahko izborno opredelijo misli Aleksandre Tučinskaje o *Elegiji iz Rusije* Aleksandra Sokurova: "... to ni samovoljna montaža kontrastnih kadrov, temveč zapečateni pojavi časa, ki se pretakajo eden v drugega in se spajajo. Kakor v snu, z logiko dohitevaljoče neizbežnosti. To so pojavi in čas iz našega življenja. Prepoznavamo jih, čeprav jih morda v življenju nikoli nismo srečali. Umetnost tukaj izpolnjuje funkcijo vaših sanj." To pa je hkrati želja, ki jo ustvarjalec posreduje s pozicije hotenj in potreb po konkretni izkušnji; s pozicije dileme, kakšno vrsto izkušnje si ob stiku z ljudmi in resničnim



Route One, USA (R. Kramer)



Sence (J. Cassavetes)

dogajanjem želi, kaj dobi in kako veliko potrebo ima razumeti, kaj se dogaja okrog njega. Morda bo kdo rekel, da stojimo na povsem anahronističnem stališču – v času, ko naj bi televizija s svojimi neposrednimi – živimi – prenosi cel svet spremenila v en sam nepretrgan spektakel “resnice”. Vendar pa je naše mnenje, da je prav dokumentarni film tisti, ki nas lahko obvaruje pred dojemanjem sveta kot spektakelskega poligona, ki ga obvladujejo multimedijški concerni, pod psevdonimom (re)prezentacije realnosti. Razlika med TV-žurnalizmom in “dokumentarnim pogledom na svet”, kot ga zagovarja denimo Robert Kramer, je v vprašanju nadzora. TV-prenosi pod pretvezo podajanja informacije v živo itn. v resnici predstavljajo popoln, do potankosti dodelan režijski koncept, ki nima niti najmanjše povezave s tistim, kar smo skušali obravnavati kot “način bivanja v svetu”. TV mreže preprosto niso “prisotne v svetu”, pač pa v slonokoščinem stolpu informacijske “visoke kulture”, v območju monolitnega pogleda na svet, katerega edini imperativ je imperialistična težnja hegemoniziranja vsega “drugačnega” s pomočjo pretveze “podeljevanja pomena” dogodkom in stvarem; slednja je enaka hegemonističnim težnjam dominirajočih religij, ki se še danes neposredno odražajo v instituciji misionarstva.⁵ Takšen način prisotnosti v svetu se v nobenem segmentu ne dotika tistega, čemur Kramer pravi “zelo resnična izkušnja”: popolne mobilizacije razuma in srca. To pa je tisto, čemur se izpostavi dokumentarni film v recepcijski paradigmi. To je tista gledalčeva težnja po izkušnji, ki je ne more zagotoviti nobena “resnična”, “objektivna”, “nepotvorjena” oblika reprezentacije realnosti, ki v sebi že nosi – ideološko – predpostavko “ustvarjalnega preoblikovanja” sveta. Neposrednost, ki jo izpostavljamo tukaj, ni sinhronost, ni časovno-prostorska TV-neposrednost “živega” prenosa, temveč neposrednost izkušnje biti del sveta. “Del te želje po prisotnosti v svetu – to, kar imenujem dokumentarec, resnični duh dokumentaristike, in kar ima nič skupnega z antologijo ali vprašanjem, kaj je resnično – je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev.” (Kramer: 37)

Sprememba paradigme pa nikakor ne zmanjšuje zgodovinskega imperativa, ki je nekakšen samoumevni dejavnik dokumentarnega filma. Razlika je predvsem v dejstvu, da “postavljanje v kontekst” opredeljuje neposrednost izkušnje, ki potrebuje, kot bi rekel Van Daele, “pravo distanco”: “Začeli smo verjeti, da kamere, ki brez časovnega zamika pokrivajo svet, dejansko pišejo zgodovino. Pozabljali smo, da je pisanje zgodovine dejanje kontekstualizacije, ki poveže slike, zvoke, dogodke. Pri tem je selektivno. Izloči vse šume, elemente, ki so odvečni in le oslabijo možnost oblikovanja mnenja, opredeljevanja. Išče vzroke. Pretehta posledice. Izhaja iz želje po razumevanju in posredovanju razumevanja. Razkrije specifično stališče. Pokaže zgodovino pisčev odnos do tega, kar se dogaja, se je zgodilo ali se utegne zgoditi. Postavi galjo v njegovo/njeno okolje. Je reflektivno dejanje. Potrebuje distanco. Ali bolje: gre za poskus poiskati pravo distanco.” (Van Daele: 12) V predpostavki zgodovinskega dokumentarnega filma s stališča recepcije pa je zajeta tudi predpostavka zgodovine same kot odprtega toka, ki ga soustvarjajo procesi negotovosti, kompromisov in “brežštevilne artikulacije konsenza”. (Rizman) Zgodovina v tem kontekstu ni zaprta

zgodba o nekem svetu temveč “odprta slika sveta”. Odprta tako za vse nepredvidljive podrobnosti neke realnosti kakor za emocionalni vpis gledalčeve izkušnje, ki šele kot tako preoblikovana odseva “pogoj dogodka”. In Van Daelejevo spreminjanje vprašanje iz začetka šele tako dobi pravi smisel. “Zakaj” je namreč edina vprašalnica, ki predpostavlja neposredni gledalčev angažma, kot ga terja eksistencialna definicija dokumentarca. Morda to v končni konsekvenci pomeni, da smo tudi mi po vijugavem kolovozu prišli do križišča, kjer ena od poti vodi k radikalno zastavljeni in še bolj odločno razrešeni dilemi “konca Zgodovine”; k odgovoru, ki vsekakor predpostavlja njen konec, če naj bi bil to konec konceptualno pojmljivega objekta, “ki zaobsega celoto realnega v svoji diahroni prostorskosti. (...) V nekem drugem smislu pa lahko rečemo, da smo na začetku Zgodovine, na točki, kjer zgodovinskost končno dobiva polno priznanje. Zakaj če je sleberna ‘transcendentalnost’ v sebi ranljiva, nazadnje vsako prizadevanje za uprostorjenje časa odpove in prostor sam postane dogodek. V tem smislu je dokončna nereprezentabilnost Zgodovine pogoj za našo radikalno zgodovinskost. Na robovih usakršne reprezentacije se kaže naš čisti pogoj dogodka – in v sledovih časovnosti, ki kvarijo usakršen prostor, kjer nahajamo najbistvenjšo bit, ki je naša kontingentnost in notranja dostojanstvenost naše minljive narave.” (Laclau: 174)•

Opombe

- 1 Projekt D-Day: Dan za dokumentarec je pripravil Zavod za odprto družbo Slovenija, v sodelovanju z Open Society Network Programs – Soros Documentary Fund (New York). Izvršni producent je Slovenska kinoteka. Programski selektor in koordinator je Koen Van Daele, asistentka pa Sabina Potočki.
- 2 “Obstaja pa še drug način gledanja, ki mi je mnogo bliže – prepričan sem namreč, da je ukvarjanje z dokumentarci povezano predvsem z željo. Z željo, da bi bil del sveta, ki te obkroža.” (Kramer: 37)
- 3 Gre za “The First Principles of Documentary Film”, zbornik razprav, s katerimi je John Grierson v času od 1932-34 definiral pojem dokumentarnega filma kot način reprezentacije realnosti oziroma njeno ustvarjalno preureditev.
- 4 Winston tukaj navaja del Nicholsove misli, ki se v celoti glasi takole: “Argument je tisto, kar mi sami menimo o pričevanjih, ki jih podaja dokumentarna reprezentacija.” (Nichols: 125)
- 5 “Misijonarka, nuna, belka, ki dela v oddaljeni vasi v Afriki, opisuje svoje delo s temi preprostimi besedami: ‘Tu smo zato, da ljudem pomagamo dajati pomen njihovemu življenju.’ Lastništvo je monotono krožno s svojimi potrebami po dajanju in sprejemanju.” (Minh-ha: 112)

Viri

- R. Kramer: “Biti nekje”, v: *Dokumentarni film: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. S. Popek, Ljubljana, Slovenska kinoteka in Ekran, 1998, str. 35–44
- E. Laclau: “Nova razmišljanja o revoluciji našega časa”, v: *Beseda, dejanje, svoboda: Filozofija skozi psihoanalizo / V*, Ljubljana, Problemi-Razprave, 1990, str. 93–174
- T. T. Minh-Ha: “Vseobsegajoče iskanje pomena”, v: *Maska*, letnik VIII, št. 5/6, jesen-zima (1999), str. 107–112
- B. Nichols: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991
- K. van Daele: “Najti pravo distanco: dokumentarni film v devetdesetih”, Ekran, letnik XXXV, št. 9/10, (1998), str. 12–15
- B. Winston: *Claming the Real: The Documentary Film Revisited*, London, British Film Institute, 1995

vesoljski kavboj clint eastwood



Vesoljski kavboji so 22. film, ki ga je režiral Clint Eastwood, 15. film, pri katerem je producent, in 42. film, v katerem igra glavno vlogo. Da, legenda živi in letos praznuje 70. rojstni dan. Clint, karkoli že počneš in kjerkoli že si, vse najboljše. Eastwood je na Zemlji dosegel vse, kar je mogoče doseči. Žanru, vesternu še posebej, je vrnil čast, oblast in pravi obraz. Prelomnica v njegovi karieri je bil *Neoproščeno* (Unforgiven, 1992). Dobil je devet nominacij za oskarja in štiri oskarje: za film, režijo, stranskega igralca in montažo. In ne boste verjeli, pritegnil je celo pozornost filmskih znalcev, ki bi stavili, da se je filmska umetnost začela tam nekje okoli novega realizma ali novega vala, končala pa se bo nekje na obalah Evfrata in Tigrisa. Eh, ja, Clint je ikona iz

drugačnega testa. Filmska osebnost, ki je z žanrom sovpadla do te mere, da je nemogoče ločiti enega od drugega. Se spomnite zadnjega dela trilogije Sergia Leoneja *Dober, grd, hudoben* (Il buono il brutto, il cattivo, 1966), ki je poleg Eastwoodove karizme ustvaril popolnoma drugačen, nihilističen, antiherojski vestern, cinični obračun z moralistično nadahnjene žanrskimi izdelki hollywoodske produkcije, ki so verjeli govoricam o herojih divjega zahoda kljub temu, da jih nikoli niso znali prepoznati? E, ta kvintesenčni špageti vestern je bajni divji zahod prestrelil z realnostjo, ki je bila po potrebi groteskna in parodična, v skrajni konsekvenci pa nič manj verjetna kot mit o pozitivnih odrešenikih divjega zahoda, ki nikoli niso obstajali. Takrat so vladali dobri, grdi in hudobni.

Ko je Clint zaznamoval žanr z drugo mitsko osebnostjo, kot vigilantski detektiv Umazani Harry (Don Siegel, 1971), so njegovo privatizacijo zakona razglašali kot revizionistično, fašistoidno gesto, le redkokdo pa se je zavedal, da je zakon v bistvu le govorica o moči in poštenosti, za katero se skrivata skrajna impotentnost in inertnost. Ki omogočata, da vsakdo vzame zakon v svoje roke in si ga poljubno razlaga. Umazani Harry je postal slaba vest zakona, ki mu je dopovedovala: "Če imaš moč, to še ne pomeni, da imaš prav." Eastwood je imel prav. Vestern *Neoproščeno* si je zastavljal podobno vprašanje: ali je divji zahod sploh kdaj obstajal v obliki, kot ga mi poznamo? So junaki divjega zahoda kot npr. hladnokrvni morilci, neustrašni zagovorniki pravice in revolveraši res bili to ali jih je ustvarila le govorica (biografi, skladno s filmom), da bi popestrila neznosno in enolično realnost, ki jo upodabljajo razrvane prostitutke, čakajoč mitskega odrešenika, da bi jim prinesel pravico, ter posredno tudi izgubljeni Kid, ki je nasedel legendi, poleg tega pa je ne more prepoznati, ker ne vidi dlje od 50 jardov. Premalo, da bi videl domet legende. Je Eastwoodov William Munny resnično hladnokrvni morilec žensk in otrok ali je le legenda, ki jo je ustvarila domišljija? Munny se ne spomni, ali ga je bilo kdaj strah, ker je bil vedno pijan. Mesto, ki se imenuje Big Whiskey, postane kraj končnega obračuna, simboličnega zlitja govorice z resničnostjo. *Neoproščeno* je apoteoza žanra, umetnina o času in resnici, iz katerih je pognal vestern. In obenem spomin za čase, v katerih vesterna ni več zato, ker so vsi pozabili na legende. Ker vsi pervertirajo legende. Eastwood je eden redkih, ki jih še ustvarja. Onkraj komercialnega dobrega in zlega. Poglejmo *Popolno oblast* (Absolute Power, 1997). Za razliko od paraboličnih holivudskih žanrskih hvalnic demokratično popularnemu Billu Clintonu se *Popolna oblast* pod krinko izvrstnega, uravnoveženega trilerja loteva dejstva, da prevelika moč in vpliv hočeš nočeš korumpirata. In če je ameriški predsednik eden najmočnejših ljudi na svetu, če že ne najmočnejši, potem je njegova oblast dobesedno popolna, tako kot tudi možnosti zlorabe položaja. Eastwood se z Belo hišo kot morebitnim leglom korupcije posebej ne ukvarja, ne modruje in ne dolgovezi, izpostavi pa dejstvo, da je posameznik v konfliktu z institucijo takega kalibra v vsakem slučaju nemočen in zanemarljiv, takorekoč idealen grešni kozel. Zarota na najvišjem nivoju se lahko razplete le znotraj sebe same, nikoli pred očmi javnosti. Za razliko od političnih trilerjev tipa *Trije Kondorjevi dnevi* (Sydney Pollack, 1973), *Vsi predsednikovi moške* (Alan J. Pakula, 1976) in *Prisluškovanje* (F.F. Coppola, 1974) se Eastwood ne osredotoča na družbeno politični, paranoični kontekst, ampak se raje trezno posveča žanrskim zakonitostim, ki jih umirjeno in prefinjeno strne v napet, večplasten film brez odvečnega razbijanja avtomobilov, brez modnih hitrih montaž in frenetičnega tempa. Vzemite *Vrt dobrega in zla* (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1998). Zgodovinska družinska kronika, *non-fiction* uspešnica, je v Eastwoodovi ekranizaciji prerasla v občuteno epizodo iz cone somraka, ki se ne nahaja onkraj meja verjetnega, temveč na tej strani resničnosti, in mestu ekscentričnega značaja, kjer tradicija abstraktnim pojmom dobrega in zla nadene povsem konkretne, a tuju skrajno nedoumljive obraze. V rašomonski razslojenosti filma se Clint (izjemoma samo za kamero) znova izkaže za veličastnega opazovalca, mojstra pitoreskni podrobnosti in subtilnega žanrskega nadrealizma, *Vrt dobrega in zla* pa kot mičen, optimističen film. Splet dokumentarnega in fiktivnega. Mimohod prikazni preteklosti in ikon sedanosti. Koktajl tragičnega in komičnega. Ognjemet metaforičnega in angažiranega. Zmes žanra in arta, prefinjena kombinacija vsebine in oblike. Zgledna simbioza čvrstega scenarija in – najsodobnejših specialnih efektov? Ne, le teh Clint ne potrebuje. Njegovi specialni efekti so kamera, ki jo postavi v impresivno *ready-made* scenografijo Savannaha, in resnične, žive osebe, o katerih faktografsko piše John Berendt in ki igrajo same sebe v dramaturško interpretirani situaciji. In konec koncev, frcnite v VCR *Pravi zločin* (True Crime, 1999), film, ki po ocenah strokovnjakov na naših velikih platnih ne bi imel dovolj komercialnega potenciala, zato mu je bilo dano zaživeti samo na videu. Z njim se je Clint vrnil v kalifornijski Oakland, v bližino San Francisca, kjer je odraščal, obiskoval srednjo šolo in ustvaril prgišče kulturnih filmov, recimo pet legendarnih trilerjev o Umazanem Harryju. Verjetno tudi zato *Pravi zločin* zgleda kot šesti del *Umazanega Harryja* oziroma kot klasičen Eastwoodov triler, v katerem Umazani Harry svoj sloviti magnum zamenja za novinarsko beležnico. Steve Everett je namreč Harry Callahan, ki je preživel sedemdeseta in dočakal penzijo. Pravi zločin pa film, kot ga lahko posname samo Clint Eastwood. Drži, tak bi bil *Zadnji sprehod* (Last Dance, 1997), če bi ga režiral Eastwood. Brez oskarjevskega patosa, z obilo ironije ter občutka za žanrski pogled. Skratka, v filmskem jeziku je nebo postalo Eastwoodova edina meja. Prečkal jo je za sedemdeseti rojstni dan – in odšel med zvezde. V vesolje. Dobesedno.



Vesoljski kavboji

V družbi še treh filmskih veteranov, kar lahko razumemo kot hudomušen namig mlajšim generacijam, da bo treba pojesti še dosti žgancev, če bodo hotele stopati po njihovih stopinjah. Leta 1958 so bili v skupini Dedal štirje drzni vojaški piloti, ki so testirali skrajne meje človeka in letečih strojev. V zgodovino naj bi se zapisali tudi kot prvi Američani v vesolju. Amerika pač ni imela boljših. Toda vlada si je stvar zamislila drugače. Vesoljske raziskave je prevzela Nasa. Skupina Dedal je bila upokojena, velika čast pa je pripadla – šimpanzu. Po štiridesetih letih napoči čas za uresničitev želje, ki se pilotom pred dolgimi leti ni izpolnila. Pred njimi je življenjski izziv, za dodatni adrenalin pa poskrbi smrtonosni tovor, ki ga v svojem drobovju skriva ruska podrtija. Drobcu melodrame, trilerja, komedije, filma katastrofe in celo vesterna, s katerimi mojstrsko žonglira Eastwood, se sestavijo v izjemno filmsko doživetje in bržčas eno najbolj nostalgичnih pustolovščin leta. Kdor zna, pač zna. Eastwood zna. Preprosto uživa v snemanju filmov. Kako šele uživamo mi, ki jih gledamo. Legenda živi. •

brez povratka

Final Destination

ZDA 2000 97'

režija James Wong

scenarij Glen Morgan, James Wong, Jeffrey Reddick

fotografija Robert MacLachlan

glasba Shirley Walker

igrajo Devon Sawa (Alex Browning), Ali Larter (Clear Rivers), Kerr Smith (Carter Horton), Kristen Cloke (Valerie Lewton), Daniel Roebuck (agent Weine), Roger Guenveur Smith (agent Schreck), Chad E. Donella (Tod Waggoner), Seann William Scott (Billy Hitchcock), Amanda Detmer (Terry Chaney)

Zgodba

Gruča ameriških dijakov se nameni na ekskurzijo v Pariz. Takoj po vkrcanju na letalo doživi Alex morbidno vizijo eksplozije in strmoglavljenja, zato ponori. Varnostniki ga skupaj s še nekaj njegovimi sošolci in učiteljico vržejo iz letala, ki nato – le hip po vzletu – res eksplodira. Preživeli ni. Dober mesec po tragediji se smrt vrne še po preostalo sedmerico: enega za drugim jih začne pobijati v okoliščinah, ki so videti kot čisto slučajne nesreče. Alex mora brž dognati, po kakšnem vzorcu smrt deluje in ali jo je morda mogoče pretenati.

Gonilna sila velike večine žanrskih filmov je anomalija, odstopanje od pravil: neki harmonično urejen svet – kozmos – se na začetku filma podre in nastopi nered – kaos; v nadaljnjem poteku zgodbe skuša junak ta nered spraviti nazaj v red in če studio ni preveč eksperimentalno razpoložen, se mu to ob koncu tudi posreči. Ta vzorec je univerzalen in se ga da aplicirati tako na melodrame in komedije kot tudi na trilerje in horrorje, če omenimo le najbolj elementarne žanre, se pravi žanre, ki jih med seboj razlikujemo po učinku, kakršnega imajo na gledalca. Sporočilo filma *Brez povratka* vsebuje že njegov uradni *tagline*: ni nesreč, ni naključij, ni izhoda – usode ne moreš

prevarati. Kreatorji filma nam skušajo potemtakem dopovedati, da ima smrt za vsakogar izmed nas natančno določen načrt, kdaj bo prišla ponj, in da temu ni mogoče uiti. Ali pač? Zdi se, da je Alex pogruntal način, kako smrt ukiniti: po namestitvi v letalo, ki naj bi njega in njegove sošolce popeljalo na izlet v Pariz, se mu prikaže srljiva vizija, kako prav to letalo tik po vzletu raznese. Alex skupaj z nekaj drugimi potniki letalo zapusti, potem pa se njegova nočna mora uresniči! Prav ta telepatski dogodek (Alex ugotovi, kako smrt razmišlja) je tista anomalija, ki požene film *Brez povratka* v gibanje: ko si še niso vsi opomogli od tragične nesreče, se smrt vrne po sedmerico naključno preživelih – da popravi svojo napako. Kapitalna težava filma *Brez povratka*, ki njegovi kredibilnosti močno zamaje tla pod nogami, pa je v tem, da se film obupno trudi prepričati gledalca, naj verjame v nekaj, kar je v scenariju ves čas kategorično zanikano; z drugimi besedami, ta anomalija, ki sproži dogajanje, ni prav posebej verjetna (smrt se vendar ne moti) in nihče se ne potruži, da bi jo naredil vsaj za silo sprejemljivo (da bi, denimo, pojasnil, zakaj se je smrt tokrat vendarle uštel). Gledalec mora fabulativno dejstvo, da se je smrt "pač" zmotila, vzeti zdravo za gotovo, kar se mu – razumljivo – upira. Filmu se tako ne le po vizualni, ampak tudi po dramaturški plati pozna, da so ga podpisali dobri znanci *Dosjejev X*, kjer so paranormalni detajli nekaj povsem vsakdanjega, že po svojem bistvu nerazložljivega. S tovrstnim pristopom se pač ne da narediti dobrega trilerja, pa četudi z usodo kot docela nekonvencionalnim serijskim morilcem. **A.Č.**

bruc iz province

Outside Providence

ZDA 1999 97'

režija Michael Corrente

scenarij Peter Farrelly, Bobby Farrelly, Michael Corrente, po romanu Petra Farrellyja

fotografija Richard Crudo

glasba Sheldon Mirowitz, Pete Townshend

igrajo Shawn Hatosy (Timothy Dunphy), Tommy Bone (Jackie Dunphy), Samantha Lavigne (Chaps), Jonathan Brandis (Mousy), Alec Baldwin (Dunphy)

Zgodba

7-letni Timothy Dunphy v malem mestecu Pawtucket živi z nerazumevajočim očetom in invalidnim bratom, čas pa zapravlja z zakajenimi prijatelji. Nekega večera se zaleti v parkiran policijski avto. Da bi se izognil zaporu, ga sodnik za leto dni pošlje v privatno srednjo šolo, kjer so marihuana, pijača in druženje z dekleti strogo prepovedani. Tim se okolju kmalu "prilagodi" in spozna Jane, najlepše dekle na šoli.

Generacijske oziroma "retro" komedije v amerškem filmu ne bodo izginile nikoli, kar je logično. Film se ne obnaša nič drugače kot glasba ali moda; ozira se nazaj, ljudje iščejo izgubljeno mladost in kopljejo po spominih; nekateri bolj resno, drugi manj. Če pogledamo natančneje, ugotovimo, da Američani v filmih iz svoje mladosti vlečejo predvsem hecne spomine, anekdote in študentske peripetije, medtem ko se francoski režiserji, ki se po obsesijah svoje mladosti uvrščajo na drugo mesto, v svojih "retro" filmih posvečajo predvsem revoltu po letu 1968. Spomnite se le *Assayasove Mrzle vode* (L'eau froide, 1994), ki smo jo pred leti videli pri nas. Saj ne, da Američani ignorirajo tedanjo politično realnost, le resno je ne jemljejo, še posebej, ko imata prste vmes brata Farrelly. *Bruc iz Province* se sicer prične "politično", za časa Nixonovega odstopa, a le zato, da bi se pokeraška družina v diskusiji lahko ponorčevala iz Židov, natančneje, iz novinarjev Bernsteina in Woodwarda, ki sta razkrila afero Watergate; kasneje pridejo na vrsto še tradicionalistični puristi, ljubitelji diska in pedri – kar je minimalna količina nekorektnega humorja, ki ga brata Farrelly običajno izljuje iz svojih želodcev. Brata sta bila tokrat pač "zgolj" scenarista in producenta, medtem ko je film režiral Michael Corrente, ki je nase opozoril z

adaptacijo Mametovega *Ameriškega bizona* (American Buffalo, 1997). Vprašanje je, koliko izvirnega scenarija bratov je v filmu tudi ostalo, no, ideja sedemdesetih vsekakor, saj so stalnica v njunem opusu. Takrat se pričneta tako *Kingpin* (1996) kot *Nori na Mary* (1997); nikakor naključno, distanca v družbenih pogledih, glasbenih in modnih zapovedih je odlična podlaga vsesplošno norčevanje. Tega se brata še kako zavedata, zato so sedemdeseta obveljala tudi tokrat. Brez njih bi bil *Bruc iz province* zgolj še ena mala zgodba o brezperspektivni ameriški mladini. **S.P.**

himalaja

Himalaya – l'enfance d'un chef

Francija/Nepal/Švica/VB 1999 104'

režija Eric Valli

scenarij Nathalie Azoulai

fotografija Eric Guichard

glasba Bruno Coulias

igrajo Thilen Lhondup (Tinle), Gurgon Kyap (Karma), Lhakpa Tsamchoe (Pema), Karma Wangel (Pasang), Karma Tensing (Norbou/Urgien)

Zgodba

Prebivalci odročne tibetanske vasi se odpravljajo v oddaljeni kraj, kjer bojo prodali sol. Znotraj skupnosti se pojavijo trenja med starejšo generacijo, ki verjame v bogove in pot načrtuje z njihovo močjo, in mlajšo generacijo, ki zaupa zdravi pameti in nevarno potovanje uravnava po njej. Ob koncu se izkaže, da eni ne morejo brez drugih ter da svet stoji na pregovoru, ki nas podučí, da je moč v slogi.

Marketinška kljuka je že biografija Erica Vallija, popotnika, fotografa National Geographica, obsedenca s Tibetom in Himalajo, kjer živi že sedemnajst let. V filmu *Sedem let v Tibetu* (Seven Years in Tibet, 1997) je svoje navdušenje kazal kot direktor fotografije, tokrat se naloge loteva kot režiser in pobudnik snemanja. *Himalaja* je kalejdoskopski pogled drugega, ki obračuna z verovanjskimi ozadji, sorodstvenimi odnosi, religijami in znanostjo, emocijo pa vliva skozi medgeneracijski prepad,



Brez povratka



Himalaja

zgodbo o razlikovanju med zaupanjem, odpuščanjem in spoštovanjem. Problematičnost "prevajanja" domnevno tretjega sveta v veliko formo kot način, kako domnevno prvi svet zaceli svojo anemičnost in nepotentnost, a z njima v istem cinemaskopskem pogledu okuži še drugost in drugačnost, ohranimo za kakšno kritiko francoskega imperializma, ki se vztrajno nadaljuje tudi po Lucu Bessonu, obenem pa obrnimo perspektivo s Zhangom Yimoujem in njegovo *Potjo domov* (The Road Home, 1999), ki je svoj dom očitno našla v berlinskem filmskem medvedu in Columbiji ter Sonyju v vlogi distributerjev. Temeljna antropološka dilema, kje vleči mejo med subjektom in objektom proučevanja, je tokrat prevedena v osnoven moralni nauk, da so Tibetanci ljudje, ki jih pestijo podobne težave kot nas same, a obenem ljudje, ki so za Vallija privilegirani filmski material, saj je očitno prepričan, da je Tibet kot "realna" lokacija tisti, ki zmore avtentificirati epski spektakel. Pri tovrstni robi vedno znova udari Werner Herzog in dnevne sanjarije o tem, kako bi se naravnega bisera na strehi sveta lotil mojster sam.

N.P.

magnolija

Magnolia
ZDA 1999 188'
režija Paul Thomas Anderson
scenarij Paul Thomas Anderson
fotografija Robert Elswit
glasba Jon Brion (Aimee Mann za vokalne skladbe)
igrajo Jeremy Blackman (Stanley Spector), Tom Cruise (Frank T.J. Mackey), Luis Guzmán (Luis Guzmán), Philip Baker Hall (Jimmy Gator), Philip Seymour Hoffman (Phil Parma), William H. Macy (Donnie Smith), Alfred Molina (Solomon Solomon), Julianne Moore (Linda Partridge), Jason Robards (Earl Partridge)

Zgodba

San Fernando Valley, Kalifornija. Imamo umirajočega televizijskega producenta Earla Partridgeja in njegovo ženo Lindo, ki se je z njim poročila predvsem zaradi denarja, sedaj pa vse

bolj spoznava, da ga v bistvu ljubi; za rakom obolelega voditelja teve kviza Jimmyja Gatorja, legendo v svojem poslu; še enega televizijca, T.J. Mackeya, ki je v bistvu Earlov odtujeni sin, v svojih oddajah pa propagira moško potenco in vodi mačistični "seminar" zapeljevanja z naslovom "Seduca and Destroy". Zdi se, da vsi ti ljudje živijo ločena življenja, ironija usode pa jih prične vse bolj zblíževati.

Čudežni P. A. Anderson je zaslovel z *Vročimi nočmi* (Boogie nights, 1997), *Magnolija* pa ga je potegnila na sam vrh. Zlati berlinski medved, dve oskarjevski nominaciji, po Fipresciji (združenju kritikov) najboljši film leta. Skrivnost? Premeščanje časovne in prostorske osi, totalen dogodek, okrog katerega so napletene usode malih in nekolikanj manj malih Američanov, naključje kot drugo ime za usodo, zgodbe, ki se začnejo, ustavijo kot anekdote in nadaljujejo iz drugih zgodb, ki se začnejo, ustavijo kot anekdote in ... Nadaljevanje *Vročih noči*, kjer se za profesionalnimi držami skrivajo ranljivi in sesuti ljudje, kjer sta samozavest in moč v obratnem sorazmerju z resničnostjo in iskrenostjo, kjer sistem ves čas vzdržuje stanje na meji kolapsa ... Upor proti vedno bolj *high concept* high Hollywoodu kot odločitev, da pripoved ne bo zapakirana v tridelen aristotelovski paket, ampak razbita, preluknjana, ustavljena, prehitvena točno na tistih mestih, kjer bi pričakovali emotivni vrhunec ali vrhunec. Rečeno zrucano. *Magnolija* je portret neke druge Amerike, ki noče senzacije na prvi pogled, ampak nasprotno, temelji na emociji kot osrednjem elementu kina, potemtakem izvira iz natančnega scenarija in izjemno natančno uglašene igralske zasedbe. Z vsakim novim likom, ki se pripelje v labirint, se odpre nov labirint, in ključna Andersonova naloga je tokrat krotenje zgodbe, ki se preliva čez rob. Mojrskost enodnevnih magnolije kot rože brez središča se ob koncu dejansko ustavi, zabremza, prekine, umiri z viharjem, ne s ciklonom, a vendar takšnim, kot da bi žabe padale z neba. Anderson kot dresirani,

štopani, umirjeni Quentin Tarantino, ki mladosti ni preživel v videoteki, ampak na TV kvizih. Tam, kjer se zares začne šele v trenutku, ko veš vse, a ne moreš več povedati in pokazati, ker ne veš, kje začeti, se odriniti, kako prehajati, kam sidrati. Film z robom, a zmehčanim in prijazno melanholičnim.

N.P.

med tvojimi nogami

Entre las piernas
Francija/Španija 1999 115'
režija Manuel Gomez Perreira
scenarij Yolanda Garcia Serrano, Manuel Gomez Perreira
fotografija Juan Amoros
glasba Bernardo Bonezzi
igrajo Victoria Abril (Miranda), Javier Bardem (Javier), Carmelo Gómez (Félix), Juan Diego (Jareno), Sergi López (Claudio)

Zgodba

Miranda dela na radiu, njen mož Felix je policaj. Ker je Miranda odvisna od seksa s tujci, se vpiše v terapevtsko skupino, kjer sreča uspešnega scenarista Javierja, ki je nor na telefonski seks. Oba seksualna obsedena nadaljujeta v tandemu. Položaj se zaplete, ko Javier izve, da so njegove vroče pogovore snemali in jih distribuirali po celem Parizu, in ko ga pretrese novica, da njegova bivša žena živi z njegovim poslovnim partnerjem.

Težava Victorie Abril je samo ta, da v večini filmov, kjer se pojavi, zasenči ne samo igralske sokolege in sokolegice, ampak s svojo "prezenco" redno prekrije celoten film. Tokrat deluje v neo-noirovskem paketu, ki se šlepa na zapleteno zgodbo, natančno umestitev mnogih fatalnosti in zasidra v ljubezensko telesnem trikotniku. Natančna kinematografija, izvrstne igralske kreacije, žgečljivo temni prizori spolnosti in napet konec so aduti tokratne španske lekcije. Vprašanje je le, če žanrstvo deluje ob mestoma prezapleteni zgodbi, okrepljeni s sanjskimi vložki in flashi,

ki položaj v tem primeru samo še otežujejo.

N.P.

možje X

X men
ZDA 2000 104'
režija Bryan Singer
scenarij Tom DeSanto, Bryan Singer, David Hyter
fotografija Newton Thomas Sigel
glasba Michael Kamen
igrajo Hugh Jackman (Logan/Wolverine), Patrick Stewart (prof. Charles Francis Xavier/profesor X), Ian McKellen (Erik Magnus Lehnsherr/Magneto), Famke Janssen (Dr. Jean Grey), James Marsden (Scott Summers/Cyclops), Halle Berry (Ororo Munroe/Storm), Anna Paquin (Marie/Rogue)

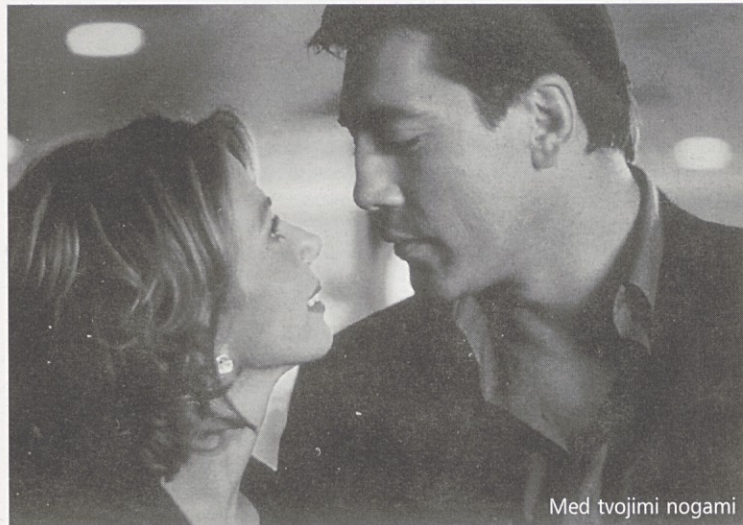
Zgodba

V bližnji prihodnosti so ljudje z genetskimi mutacijami proglašeni za nevarne. Senator Robert Kelly predlaga zakon, s katerim bi se jih dalo identificirati in izobčiti. Profesor Xavier vodi navidezno šolo za nadarjene otroke, kjer se v resnici zbirajo mutanti; skupaj z njimi se mora boriti proti mutantu Magnetu, ki se želi za krivice maščevati običajnim ljudem.

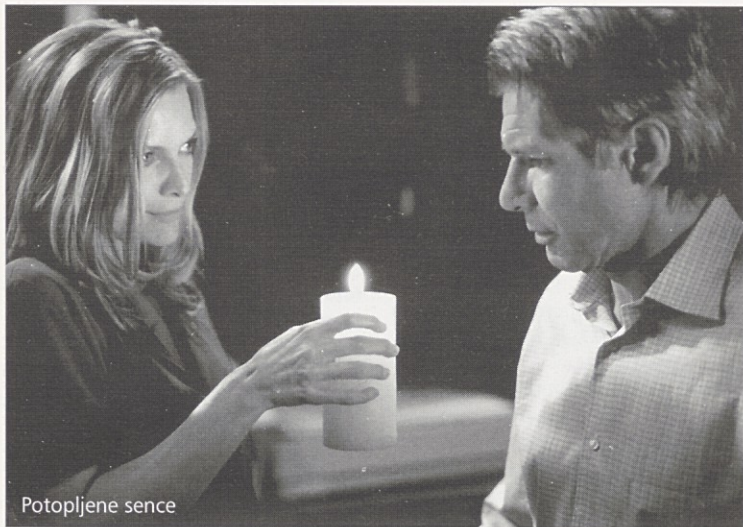
Ja, film je res zrežiral zdaj že nekolikanj zrelejši Bryan Singer, čudežni mož, ki je sledil izjemnemu scenariju *Osumljenih pet* (Usual Suspects, 1995) in kasneje v francoski navezi naredil še temnega *Vzornega učenca* (Apt Pupil, 1997). Linija, ki ji Singer sledi tudi v predelavi kultnega stripa, je očitno linija izpraševanja avtoritete, hierarhije, odnosov nadredij in podredij, lažnih identitet, upora in zla na mestu, kjer bi ga najmanj in najtežje pričakovali. Zanimivo je vsaj to, da se *kao art* režiser loti tovrstne robe, a obenem zdrži v smislu preigravanja iztrebljevalskih vprašanj in končnih, usodnih odločitev. Na eni strani ponovna obsedenost z nacizmom, ki se pod kožo preliva skozi čase v prihodnost, na drugi občutek za *twist*, obrat, suspenz, četudi tokrat v scenografsko-kostumografsko novi inačici. Ne, Singer se "še" ne more



Himalaja



Med tvojimi nogami



Potopljene sence

tikati s Scotovim *Iztrebljevalcem* (Blade Runner, 1982), znotraj nove ameriške postave pa mu lahko že pripišemo preverjeno mesto. **N.P.**

opoldanski obračun

Shanghai Noon

ZDA 2000 110'

režija Tom Dey

scenarij Alfred Gough, Miles Millar

fotografija Dan Mindel

glasba Randy Edelman

igrajo Jackie Chan (Chon Wang), Owen

Wilson (Roy), Lucy Liu (princesa Pei Pei),

Roger Yuan (Lo Fong), Jason Connery

(Calvin Andrews)

Zgodba

Nič kaj tradicionalno vzgojena kitajska princesa Pei Pei pobegne iz Prepovedanega mesta, da bi se izognila vnaprej dogovorjeni poroki s človekom, ki ga ne ljubi, in pade v kremplje svinjskim ugrabiteljem, ki jo odpeljejo na divji zahod. Cesar pa njeni sledi pošlje odkupnino in svojega telesnega stražarja Chon Wanga, ki naredi vse, da divji zahod nikoli več ne bo tak, kot je bil.

Jackieju Chanu zaradi redkobesednosti in smisla za komiko pravijo Buster Keaton hongkonškega filma, zaradi virtuozne borilne koreografije Fred Astaire kung-fu žanra, zaradi drznosti pa prvi mazohist akcijskega filma. No, če predpostavimo, da film *Ful gas* (Rush Hour, 1998), njegov prejšnji film, ni bil nič drugega kot z relativno visokim proračunom holivudizirani *Policaј št. 1*, potem *Opoldanski obračun* ni nič drugega kot rearanžirani *Ful gas*. Pravzaprav *Ful gas* na divjem zahodu. V *Ful gasu* je Jackie hongkonški detektiv, ki ga pokliče na pomoč njegov prijatelj konzul, ko mu mafija ugrabi hčerko, v *Opoldanskem obračunu* pa kitajski telesni stražar Chon Wang – izgovori "don vejn" –, ki ga na misijo pošlje njegov prijatelj cesar, ko zlikovci ugrabijo princeso. Zgodba filma je obkraj tanka in preprosta, kar navsezadnje ni nič novega, kajti tanke in preproste

zgodbe so nekakšen zaščitni znak Chanovih filmov. Funkcionirajo zgolj kot vezivo za atraktivne ekshibicije dinamičnega hongkonškega mojstra, ki je še zmeraj v izvrstni formi in mu pri aranžiranju borilnih spretnosti zlepa ne zmanjka učinkovitih domislic. Tako *Ful gas* kot *Opoldanski obračun* sta bila posneta v ZDA in potrebni so bili določeni kompromisi. Slednji so tokrat manj opazni, akcijska in burleskna sinergija med protagonistom in *sidekickom* je za spoznanje kompaktnjša, rutinsko naštevanje in parodično preigravanje citatov iz mitologije vesterna pa kljub temu ponudita bore malo presežkov. Prej nasprotno. Gre skratka za silno povprečen izdelek, ki ga pred pozabo v veliki meri rešujeta karizma in spretnost glavnega igralca. S to razliko, da Jackie Chan ni neki preplačan hollywoodski pozer, marveč profesionallec, ki trdo dela za svoj uspeh. Če si kdo zasluži slavo (in odpustke), potem je to prav on.

M.M.

potopljene sence

What Lies Beneath

ZDA, 2000 129'

režija Robert Zemeckis

scenarij Clark Gregg

fotografija Don Burgess

glasba Alan Silvestri

igrajo Harrison Ford (Dr. Norman

Spencer), Michelle Pfeiffer (Claire

Spencer), Diana Scarwid (Jody), Joe

Morton (Dr. Drayton), Miranda Otto

(Mary Feur)

Zgodba

Claire, osamljena žena uspešnega univerzitetnega profesorja, začne po odselitvi hčerke raziskovati izginotje privlačne študentke, ki se v njuni hiši pojavlja kot duh. Medtem ko odkrije, da sta si bila z možem v preteklosti zelo blizu, jo začne vzporedno zanimati še usoda domnevno izginule sosedove soproge. Slednja se sicer pojavi, truplo študentke pa Claire najde na dnu bližnjega jezera. Razlago zahteva od moža, ki pa si ne more dovoliti, da bi preteklost priplavala na dan.



Potopljene sence

Zemeckis je eden najboljših učencev Spielbergove šole. Obvlada vodenje igralcev, pozna klasične zapovedi, spretno vodi zgodbo, ima dobre dialoge, psihološko se ne pogloblja preveč v karakterje, raje misli na publiko. Zemeckis je sestavil *Potopljene sence* iz vizualnih konvencij in staromodnih klišejev, predvidljivo je zaključeval posamezne sekvence in zvesto sledil okornemu scenariju, ki ne ponudi ničesar, kar ne bi bilo že videno. Nova nista niti svojevrsten žanrski minimalizem (trend je uvedel *Šesti čut*) niti spretno zgrajen suspenz. V te namene je ozvočil tišino, si dovolil premore, bil miljeju primerno kultivirano zadržan in si šele proti koncu filma dal duška tudi s posebnimi efekti. Poleg očitnih reminiscenc na Hitchcocka (oba vračata zločin v družinski krog, oba si dovolita kar nekaj meandrov in lažnih namigov tipa *red herring*, ki ne služijo ničemur razen atmosferi; rada imata kopalnice in čudne sosedje, glede kršenja zapovedi, zločina ter kazni sta oba krščansko konzervativna) bi še prej, zaradi klavstrofobične atmosfere zagrenjenosti in odsotnosti humorja, omenil Clouzota. Vendar pa noben od teh dveh mojstrov ne bi vztrajal pri ponujenem (modnem?) razpletu, ampak bi raje izpilil scenarij in intrigantemu naslovu dejansko podelil globino. Je pa res, da je dandanes malo *mainstream* režiserjev, ki bi znali z vizualnimi sredstvi prikazati psihološko stanje junakov; Zemeckisu je to vendar kar zadovoljivo uspelo, tako da je igra prevar in varljivega zaznavanja dobila nekako ustrezno formo, čeprav precej prazno. Recenzija zveni dokaj pozitivno, pravzaprav pa je najboljša stvar v filmu prav tista, ki smo jo izvedeli iz trailerjev: Ford tokrat ne igra pozitivnega junaka (červno je tak kot zmeraj), sicer pa je to predstava Michelle Pfeiffer. No, karakterji filma so ravno prav zanimivi, da ohranjajo koncentracijo – sploh glede na dolžino – in situacije dovolj predvidljive, da nikogar posebej ne vržejo s stola. Kaj torej? *Potopljene sence* so kvalitetna zabava, pa čeprav za nekoliko geriatrično publiko. **G.T.**

road trip

Road Trip

ZDA 1999 93'

režija Todd Phillips

scenarij Todd Philli, Stan Armstrong

fotografija Mark Irwin

glasba Mike Simpson

igrajo Breckin Meyer (Josh Parker),

Seann William Scott (E.L.), Amy Smart

(Beth), Paulo Costanzo (Rubin), DJ Qualls

(Kyle Edwards)

Zgodba

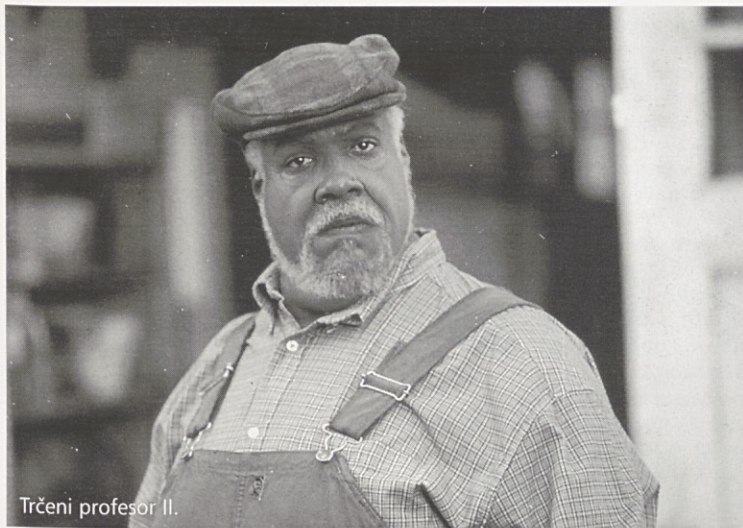
Štirje prijatelji se podajo na potovanje iz Ithace, New York, v Austin, Texas, da bi punci enega izmed njih preprečili ogled domačega porniča in s tem ohranili zvezo.

V zlati deželi je očitno prostor za še en žanr. *Campus movie*. *High school movie*. Saj veste. Mulci na potovanju, kjer se jim zgodijo vse tiste stvari, ki si jih mulci kao želijo. Težava nastopi v tem, da si ameriški mulci oziroma mulci v deželah, kjer tovrstno robo kažejo, želijo čudnih stvari, ki niso v nikakršnem razmerju z njihovim osnovnim poslanstvom. Tokrat se pridružujem vsem, ki svoje aristokratstvo iščejo skozi zanikanje filmskih izdelkov zahoda, polnih mainstreama, cenenega zabavljaštva in manipuliranja z nesrečnim posameznikom. Debele temnopolte Američanke, džojnti, rektalna masturbacija, govoreči psi, ki ližejo testise, namazane s kikirikijevim malsom, MTV zvezdnik in res dolga razdalja od tu do tja in nazaj. V primerjavi z znanilci žanra, vsaj s filmi *Pri pujsu* (Porky's, 1984), *Nori na Mary* (There's Something About Mary, 1998) in *Ameriška pita* (American Pie, 1999) je tole tista stran plastičnega neba, ki je najmočnejša tam, ko vsaj za hip hoče nehati žaliti vse, ob kar se spotakne na poti. Dve vrsti slabega humorja sta. Slab slab humor in dober slab humor. Če sta brata Farrelly na tej poti odraščanja dobra fanta, je Todd slab, neokusen in brez okusa. **N.P.**

shaft

Shaft

ZDA 2000 97'



Trčeni profesor II.

režija John Singleton
scenarij Richard Price, John Singleton & Shane Salerno
fotografija Donald E. Thorin
glasba David Arnold
igrajo Samuel L. Jackson (John Shaft), Vanessa L. Williams (Carmen Vasquez), Jeffrey Wright (Peoples Hernandez), Christian Bale (Walter Wade Jr.), Dan Hedaya (Det. Jack Roselli), Busta Rhymes (Rasaan), Toni Collette (Diane Palmieri)

Zgodba

Walter je nadut bogataški potomec, ki iz rasističnih nagibov za nekim lokalom ubije temnopoltega gosta. Edina priča je prestrašena natakariča, ki izgine. Shaft, temnopolti kriminalist, je zaradi grobosti suspendiran, mladenič pa pobegne v Evropo. Ko se Walter po dveh letih vrne, je pripravljen stopiti pred sodišče. Shaft mora najti natakaričo, vendar se Walter medtem poveže z lokalnim kraljem podzemlja. Shaft lahko tako ubije dve muhi na en mah.

Skoraj tri desetletja po rojstvu se je na velika platna vrnil John Shaft, lik, ki se po kulturni veljavi skoraj lahko kosa z Bandom, Huntom ali Svetnikom. Gre za visokopračunsko, posodobljeno *mainstream* različico enega od viškov t.im. *blackploitation* žanra. Teško bi rekel, da se je s tem filmom John Singleton prelevil v črnskega aktivista, ker je to že od nekdaj bil; trdil pa se je na vse pretege, da bi rasizem vsilil v žanr na vseh mogočih (in nemogočih) mestih. Zdi se, da se je, zavedajoč dejstva, da film s takim bremenom preteklosti ne more biti najbolj radikalen, režiser trdil vsaj z obdelovanjem določene "problematike". Drugih žanrskih vplivov nemara ne bi imelo smisla naštevati, saj dovolj dosledno sledi konvencijam (bolj naklonjeni kritiki bi temu lahko rekli celo *hommage*), opozoril pa bi, vendarle, na sledove radikalnih, trdih kriminalk iz sedemdesetih let. Očitna je namreč impotenca zakona; sodišče in policija sta korumpirani, umori so nekažnovani, dovoljeno je zasebno maščevanje, v getu velja na eni strani zakon džungle in na drugi strani vigilantsko pravičništvo Johna Shafta. Itd. Najnovejši film se predvsem v

dveh točkah temeljno razlikuje od serije v sedemdesetih. Prvič, film me je prevečkrat spomnil na "dosežke" sodobne hollywoodske scenaristike, ko je vsa zgodba le nekakšna rdeča nit med posameznimi akcijskimi sekvencami. Te so posnete gladko in gledljivo; tudi neizbežni dialogi v prizorih med njimi so mestoma duhoviti, kar pa ne opravičuje dejstva, da režiser s stranskimi igralci ravna nemarno, da slabe ideje rešuje s kličej in daje pomen nepomembnim zapletom. In drugič, tako film kot serija gradita predvsem na prezenci protagonista; Samuel L. Jackson je sicer markanten igralec, ne zdi pa se mi ravno seks simbol. Nosilec takega imena oziroma tradicije, kot je John Shaft, bi se le moral izkazati še na kakšnem drugem področju kot le pri obračunavanju z zlikovci. No, morda je vse skupaj tudi simptomatično za časovna obdobja, v katerih so filmi nastajali. Zato se mi zdi ena ključnih sekvenc filma tista, v kateri odide Richard Roundtree, "originalni" Shaft, iz harlemskega bara z dvema bejbama pod roko, medtem ko ga Samuel L. Jackson le opazuje. 'nuff said.

G.T.

trčeni profesor 2: klumpovi

Nutty Professor II: The Klumps
 ZDA 2000 106'

režija Peter Segal
scenarij Barry W. Blaustein, David Sheffield, Paul Weitz, Chris Weitz
fotografija Dean Semler
glasba David Newman
igrajo Eddie Murphy (profesor Sherman Klump, Cletus 'Papa' Klump, mladi Cletus Klump, Anna Klump, Ernie Klump, babica Klump, Buddy Love, Lance Perkins), Janet Jackson (Denise Gaines), Larry Miller (Dean Richmond), John Ales (Jason), Richard Gant, Anna Maria Horsford

Zgodba

Poroko med dobrodušnim profesorjem Shermanom Klumpom in njegovo zaročenko Denise prepreči Shermanov zlobni alter-ego Buddy Love. Potrebno bo nekaj genetskih eksperimentov ... hokuspokus ... in



Vzhod je vzhodno

Buddy ne bo več ogrožal Shermanove ljubezni.

Naj povem kar naravnost: *Trčeni profesor 2* je zanič. Porazno, žalostno, boleče zanič. Za Eddiejev razvpiti osemkratni *make-up* so producenti zagonili tone denarja, na trdno zgodbo, ki bi osmislila posamezne štose, pa so se požvižgali. Peter Segal pač ni Peter Farrelly, zato je vse tiste vulgarne detajle, ki bi jih slednji spretno integriral v zgodbo kot celoto, pustil prav nemarno razmetane. Rezultat je kaotična, *pointless* straniščna komedija brez smisla za humor. Je kaj hujšega sploh še možno? Hja, ko vidite prizor z gigantskim hrčkom, ki se z analnimi rafali brani pred napadalci, niste več daleč od ugotovitve, da gledate najslabši kinofilm novega milenija, po drugi strani pa – ko se Hollywood spravi posnet *sequel* rimejka, tudi konec sveta ni več daleč.

A.Č.

vesoljski kavboji

Space Cowboys
 ZDA 2000 130'
režija Clint Eastwood
scenarij Ken Kaufman, Howard Klausner

fotografija Jack N. Green
glasba Lennie Niehaus
igrajo Clint Eastwood (Frank D. Corvin), Tommy Lee Jones (Hawk Hawkins), Donald Sutherland (Jerry O'Neill), James Garner (Tank Sullivan), Marcia Gay Harden (Sara Holland), James Cromwell (Bob Gerson), William Devane (Eugene Davis), Rade Šerbedžija (general Vostov), Loren Dean (Ethan Grace), Courtney B. Vance (Roger Hines)

Zgodba

Houston, problem imamo. In to v obliki okvare na več kot štiri desetletja starem ruskem satelitu Ikon, ki grozi, da bo treščil na Zemljo. Uslužbenec Nase Bob Gerson najde rešitev tam, kjer bi jo najmanj pričakoval. Ikon ima enak upravljalni sistem kot nekdanji ameriški satelit Skylab in Frank Corvin je edini človek na svetu, ki lahko odpravi okvaro. To je priložnost, da

končno poleti v vesolje. Toda Frank jo bo izkoristil le, če ga bodo spremljali edini možje, ki jim zaupa. Može iz skupine Dedal, ki je po vseh teh letih spet skupaj in pripravljena, da seže po zvezdah.

Zapis o filmu glej na strani 26

vzhod je vzhodno

East is East
 VB 1999 96'
režija Damien O'Donnell
scenarij Ayub Khan-Din po lastni drami
fotografija Brian Tufano
glasba Deborah Mollison
igrajo Om Puri (George Khan), Linda Bassett (Ella Khan), Jordan Routledge (Sajid), Archie Panjabi (Meenah), Emil Marwa (Maneer), Chris Bisson (Saleem), Jimi Mistry (Tariq), Lesley Nicole (teta Annie), Ian Aspinall (Nazir)

Zgodba

George Khan je pakistanski priseljenc, poročen z Angležinjo, ponosni lastnik prodajalne hitre hrane (fish and chips!) in glavni gnjavator svoje številne, po njegovem prepričanju čisto preveč razpuščene družine. Nasprotja med očetovim trdoglavim folklornim tradicionalizmom in zahodnjaško liberalnostjo otrok dosežejo vrhunec zaradi vsiljene, vnaprej domenjane poroke najstarejših sinov, pri čemer je kot običajno mama tista, ki posreduje v sporu in z močjo svoje ljubezni zgladi družinske in hkrati medgeneracijske ter medkulturne razlike.

Vzhod je vzhodno, eden od zmagovalecev letošnjega Liffa po okusu občinstva, je kajpak komedija z zgodbo, postavljeno na začetek 70. let, ki pa s svojo univerzalno tematiko (in kot se za žanr spodobi) ta časovni okvir prerašča. Film nadaljuje serijo uspešnih britanskih komedij o malih ljudeh z ravno pravšnjo merico družbeno kritične ozaveščenosti, da ne odganja, temveč – nasprotno – privablja kar najširši krog gledalstva, željnega nedeljske "kulturniške" sprostitve in neobremenjujočega (po)smeha ob pomisleku ali dveh na



Vzhod je vzhodno

globalizacijsko vse bolj prisotne in aktualne probleme multikulturalnosti. Scenarij je po lastni gledališki uspešnici za film priredil Ayub Khan-Din, ki se je, podobno kot bolj znani Hanif Kureishi v romantični drami Udayana Prasada *Moj fanatični sin* (My Son the Fanatic, 1997), z obilico sameironije lotil pakistansko-angleške naveze. Kontinuiteto med obema predstavlja tudi glavni igralec Om Puri, ki mu je v *Vzhod je vzhodno* sinova versko nacionalna gorečnost iz prejšnjega filma očitno zlezla pod kožo. Tokrat ima spet probleme s sinovi, ki zdaj niso preveč, ampak premalo muslimansko ortodoksni, še precej bolj pa z lastno identiteto, ki jo v negotovem prostoru nepopolne asimilacije poskuša neuspešno potrjevati z nasilniško patriarhalnostjo v odnosu do družine. Ampak ker gre za komedijo, je ta resnobna problematika prisotna le v ozadju, medtem ko so žanrsko obdelani njeni komični učinki. Že Khanova družina sama po sebi je s svojo številčnostjo, osebnostno različnostjo njenih članov in premajhno hišo ter ob očetovem ideološkem nastopaštvu idealno torišče komedijskih zapletov, skrivalnic, prikrivanj, nesporazumov, tekmovalnosti in sploh nasprotujočih si motivacij in ciljev protagonistov. Čeprav je film celovečerni prvenec režiserja Damiena O'Donnella, mu izvrsten scenarij z izdelanim dramaturškim lokom, slikovitimi karakterji in duhovito neprisiljenimi dialogi ni povzročal nikakršnih težav, kajti upodobil ga je povsem v skladu z njegovim duhom, ki sicer posebej ne izstopa iz žlahtne britanske tradicije socialno obarvane komedije (v devetdesetih npr. *Štiri poroke in pogreb*, *Do nazga*, *Riba*, po imenu *Sharon* itd.), a ponuja uro in pol trajajočo, resnično zabavno lekcijo iz obrtniškega znanja. Priporočljivo za vse slovenske scenariste in filmarje, zlasti za Damjana Kozoleta.

M.V.

Aleš Čakalič, Nejc Pohar, Max Modic, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

brez komentarja:

mulc

The Kid
ZDA 2000 104'
režija Jon Turteltaub
scenarij Audrey Wells
fotografija Peter Menzies Jr.
glasba Frank Gari, Marco Marinangeli, Marc Shaiman
igrajo Bruce Willis (Russ Duritz), Spencer Breslin (Rusty Duritz), Emily Mortimer (Amy), Lily Tomlin (Janet)

Zgodba

Russ Duritz je uspešni svetovalec, ki lahko reši vsako krizno situacijo. Vendar je Russ neprijeten človek, ki ga njegovo osebje – asistentka Amy in tajnica Janet – le stežka prenaša. Ko se nekega večera vrača domov, sreča osemletnega dečka Rustyja, ki mu povsod sledi. Izkaže se, da je Rusty Russova osemletna verzija.

dobre mrhe

Coyote Ugly
ZDA 2000 100'
režija David McNally
scenarij Gina Wendkos
fotografija Amir M. Mokri
glasba Trevor Horn
igrajo Piper Perabo (Violet "Jersey" Sanford), Adam Garcia (Kevin O'Donnell), Maria Bello (Lil), Melanie Lynskey (Gloria), John Goodman (William Sanford)

Zgodba

Violet Sanford je mlado dekle, ki zapusti svoje malo mestece, da bi si v New Yorku uresničila sanje: postati glasbenica. Ker ima pred nastopanjem grozno tremo, si najemnico plačuje s streženjem za šankom. A Coyote Ugly ni navaden bar – seksi natarice večere pestrijo s plesanjem, bruhanjem ognja ipd. Violetin oče njene službe seveda ne odobrava, pri premagovanju treme pa ji pomaga novi fant Kevin.

grinch

How the Grinch Stole Christmas
ZDA 2000 105'

režija Ron Howard
scenarij Peter S. Seaman, Jeffrey Price, po romanu Dr. Seussa
fotografija Donald Peterman
glasba James Horner
igrajo Jim Carrey (Grinch), Jeffrey Tambor (župan May Who), Taylor Momsen (Cindy Lou Who), Christine Baranski (Martha May Whovier), Anthony Hopkins (narator)

Zgodba

Grinch je kosmato zeleno bitje, ki živi na vrhu gore odpadkov mesta Kdolsko. Za razliko od njega se prebivalci Kdolskega veselijo prihajajočega Božiča. Mala Cindy Lou se z Grinchem sreča, ko ta uganja svoje zlobne norčije. Prepričana je, da Grinch ne more biti taka zloba in izve, da je tako zagrenjen postal zaradi nesrečnega otroštva.

dinozaver

Dinosaur
ZDA 2000 82'
režija Eric Leighton, Ralph Zondag
scenarij John Harrison, Robert Nelson Jacobs
fotografija David R. Hardberger, S. Douglas Smith
glasba James Newton Howard
igrajo D.B. Sweeney (Aladar – glas), Alfre Woodard (Plio – glas), Ossie Davis (Yar – glas), Max Casella (Zini – glas)

Zgodba

Aladar je dinozaver, ki ga vzgaja družina lemurjev. Ko na njihovo prebivališče pade komet, so se dinozavri primorani iskati kraj, ki mu je katastrofa prizanesla.

izola 2000:

1. festival slovenske filmske animacije



"Pri nas ni pravih pogojev za razvoj animiranega filma: ni tradicije, ni profesionalnega studia za animirani film, ni interesa s strani filmskih producentov ali nacionalne TV za organizirano kontinuirano proizvodnjo domačih animiranih serij. Veliko lažje je kupovati tuje blago, kot pa narediti nekaj domačega in to prodati v svet," je pred nekaj leti v intervjuju povedal Marjan Manček. In kaj se dogaja z animiranim filmom na Slovenskem danes?

Od 19. do 21. oktobra letos je v Izoli potekal prvi festival slovenskega animiranega filma. Gre za specializiran dogodek, ki je za naš kulturni prostor pomemben zaradi manjka tovrstne izrazne dejavnosti in predvsem zaradi splošno usidranega dojemanja animiranega filma kot risanelega filma za otroško publiko. Razen kinotečnega programa – Animateke v Sloveniji ni mogoče videti tuje avtorske animacije za odraslo publiko. Poleg tega pri nas nimamo organiziranih tudi nobenih profesionalnih delavnic, kjer bi se mladi lahko učili oživljati podobe. Koni Steinbacher vodi počitniške delavnice za otroke (Izola, Piran, Lucija, Šmarje, Fiesa), Milan Erič in Zdravko Papič se trudita obuditi oddelek za animirani film na Oddelku za oblikovanje ALU ..., a vse skupaj je še na precej amaterski ravni. Zaradi pomanjkanja kvalitetnih vplivov primanjkuje tudi kvalitetnih rezultatov. Glavni namen Festivala slovenske filmske animacije je zato prav spodbujanje in razvoj kakovosti nacionalne filmske in video produkcije. Izola se je tega prvič lotila z velikim zamahom in kljub tehničnim omejitvam kina Odeon festival uspešno speljala do konca. Ideja za festival se je rodila na začetku leta, ko je Koni Steinbacher na sestanek ASIFE (asociacija ducata posebnih, ki se kdaj pa kdaj trudijo sestavljati animirane podobe, so zaljubljeni v filmsko animacijo in gojijo sebi lastne ustvarjalne težnje, ki jih razrešuje vsak po svoje) prinesel predlog za organizacijo festivala; podprli so ga občina Izola, Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Center za kulturo, šport in prireditve Izola ter Filmski sklad RS. Steinbacher je po nekajletnem vodenju delavnic animacije, kjer mladi s pomočjo računalnika ustvarjajo svoje prve filme, ugotovil, da bi bil festival lahko spodbuda tako uveljavljenim avtorjem kot tudi tistim, ki se z animiranim medijem šele srečujejo.

Prva festivalska mednarodna žirija, v sestavi Roberto Catani (Italija), Borivoj Dovnikovič-Bordo (Hrvaška), Igor Prassel (Animateka) in kot častni član Miki Muster, si je ogledala vseh 28 tekmovalnih filmov, razdeljenih v pet kategorij, ki so označevale različne starostne ter amaterske ali profesionalne razlike, in podelila 3 plakete ter 6 priznanj. Plaketa festivala z denarno nagrado je bila podeljena Zavodu za usposabljanje

Janez Levec, ki je na festivalu predstavil kar 4 otroške animirane filme. Od teh je žirija posebej izpostavila *Cirkus*, kolaž otroških fantazijskih vtisov po obisku v cirkusu, in mu podelila priznanje za animacijo. Najbolj zaslužen za to nagrado je vsekakor Borko Radešček, ki na zavodu vodi delavnico animacije v terapevtske namene in gojence uvaja v skrivnosti najrazličnejših animacijskih tehnik, od risbe na papirju do računalniške (2D) animacije, animacije predmetov in piksilacije. Drugo plaketo s praktično nagrado je prejel Marjan Manček za film v klasični tehniki risbe na celuloidno folijo *Kako se znebiš Mačota* – o osmih praktičnih nasvetih, kako se miren in solidaren pes poskuša znebiti nadležnega mačka. Marjan Manček je eden redkih slovenskih likovnih ustvarjalcev, ki poleg knjižne ilustracije goji tudi ljubezen do stripa in animacije. Animatorske izkušnje si je pridobil v Zagrebu na začetku osemdesetih, pri delu z velikimi mojstri zagrebške šole, in jih prenesel tudi na ženo Marto in sina Mita. Tretja plaketa s praktično nagrado je odšla v roke Amirju Muratoviču za igrano animirani dokumentarni film *Portreta z ozadjem*. Muratovič, ki se je že v preteklosti izkazal z isto filmsko govorico (v *Utrinkih iz snemanja*, 1995, pokaže, kako sta Čoh&Erič maratonsko delala *Socializacijo bika?*), je tudi v avtobiografski pripovedi dveh gorenjskih risark fresk pričaral magično vzdušje in navdušil z ritmom, fotografijo ter piksilacijo človeških likov. Med podeljenimi priznanji posebej omenjava Mita Mančka, ki je v kategoriji osnovnošolskih otrok z dvema filmoma presenetil in navdušil tako animatorje v publiko kot žirijo. Filma, narejena v tehniki risbe na papirju, *Neptun – Skrivnostni planet*, ki je posvečen Zvonku Čohu in Milanu Eriču, ter *Rdeča papica* – parodija na *Rdečo kapico*, odlikuje divja animacija in otroško igriva neobremenjenost. Dodatno pohvalo si Mito Manček zasluži zaradi povsem neodvisnega avtorskega pristopa, saj je oba filma sam režiral, animiral, spisal scenarij in glasbo. Še en debitant in edini v kategoriji srednješolcev, Gašper Rus, je za film *Medved in mrož na koncertu* dobil priznanje za zvočno opremo, film pa odlikuje tudi dovolj kvalitetna raba 2D računalniške animacije in humorna zgodba. Grega Mastnak je za *Euforijo*, ritmično (glasba 2227) potovanje z vlakom, ki se tragično konča, pobral priznanje za izvirno idejo, Eki Vogelnik pa je bilo podeljeno priznanje za izvirno glasbo v *Trdoglavu in Marjetici*. Festival se bo nadaljeval kot biennial dogodek, kar časovno omogoča vsakemu slovenskemu avtorju stvaritev vsaj enega filma. V neparnih letih pa si želijo v Izoli pripravljati pregledne festivale animiranega filma avtorjev iz dežel Alpe-Adria. Izbor filmov s 1. Festivala slovenske animacije si boste lahko ogledali v januarskem programu Animateke v Slovenski kinoteki! •

andreju hiengu

v spomin



Andrej Hieng (levo zgoraj) na snemanju *Balade o trobenti in oblaku*

Pisati moram o Andreju Hiengu!

Že sama misel je boleča. Nikoli nisem pomislil, da bi se morala kdaj posloviti in ločiti, še najmanj zaradi krute bolezni, ki jo je Andrej sam najavljajl skorajda šegavo in neresno. In zdaj se je ta šaljivost spremenila v nepopravljivo slovo, ki je usodno končalo najino dolgoletno in, vsaj zame, še kako dragoceno prijateljstvo. Še vedno ga vidim pred seboj kot v prvih povojnih letih, ko se je včasih sprehajal v podloženem, usnjenem plašču z brezhibnimi gubami. Neznani mladenič z dobrodušnim nasmehom in opazno eleganco, s katero me je kasneje velikokrat spremljal v gostilne, bodisi tiste pod Gradom, na oni, dolgi strani Ljubljanskega mostu poleg Prul, ali pa v gostilno Češnovar, včasih v kavarno Nebotičnik ali v nekdanjo kavarno Slon, spet drugič pa k "Figovcu", kjer naju je pogosto zalotila njegova žena Breda, zaskrbljena zaradi Andrejeve zamude.

Posebej dobro se spominjam polnočnega razgovora, ki je sledil premieri Hladnikovega *Plesa v dežju*. Obsedela sva v baru Nebotičnik. Vedel sem, da je Andrej eden tistih, s katerimi lahko govorim o filmu, slovenskem filmu, ki smo ga v tistih letih velikokrat z zadovoljstvom spremljali. Naj je šlo za Zupanov scenarij Pretnarjevega filma, posnetega v Bosni, ali pa za Štiglicovo *Balado*. Andrej je s Štiglicem velikokrat sodeloval, najbrž zaradi svojih skromnih dohodkov, pa tudi zaradi tega, ker ga je spremljala meni premalo znana preteklost okupacije. Štiglica je zelo cenil, velikokrat sva njegov opus skupaj predebatirala, še v času, ko sva se ukvarjala z mislijo, da bi iz vsega posnetega materiala na novo zmontirala *Jaro gospodo*. Slovensko inačico *Madame Bovary*, je menil Andrej.

Navdušeno sva se pogovarjala o skoraj pozabljenem Viscontijevem *Sensu*, ki ga nisva mogla prehvaliti. Kakšna mojstrovina – v kakšnih barvah in kostumih Piera Tosija! Je to sploh mogoče? Navdušenje je obarvalo najino rahlo vinjenost z ganljivostjo, ki je bila na robu neizpovedanega, neizrečenega, samo slutenega; vse to je nenadoma zavezalo in okrepilo najine skupne želje v zvezi z mojim prvim kratkim filmom in Andrejevo natančno ostrino, s katero je malce cinično označil moj prvi poskus: "Značilno za fanta tvojih let – da si za svojega junaka izbere starega moža Tromostovja ... Vidiš svojo slabost?" Sam je nisem prepoznal, pomolčal sem. Se spustil v rešitve karnevalskega dne, ki sem jih pripravljajl, in pripomnil nekaj v zvezi z svojo montažerko, Milko Badjura. Andrej se nato v tem dialogu ni več oglasil. Počasi se je danilo, modra svetloba se je vzpenjala ob vzorcih pločevinastih streh, ki so se krivili v jutranji rosi. Za nama je ostajal slovenski film in manekenka iz *Plesa v dežju* s svojim ljubimcem; vedno znova je vstajala na robovih acetilenskega jutra, v katerem sva izginjala v zaspano mesto. Tako polna ujetih misli, deljenega navdušenja in skoraj ganljivega zadovoljstva, ki je obljubljal več, kot sva oba kdaj dosegla. In vendar se v podobnih trenutkih rojeva navdušenje, ki včasih zaznamuje dolga desetletja dela, prepričanij in napak.

matjaž klopčič

Tako sva se spoznavala, pogovarjala in pravzaprav oba tudi odraščala v spletu misli o gledališču in tekstih; vmes sva vključevala Krležo, pa Koblarja, mojega očeta, njegove Puškinove prevode, misli ob recitaciji Lojzeta Rozmana in besedilih Ivana Cankarja, o katerega smrti sva ugbala tako vztrajno, kakor o hiši pred knjigarno na robu kvadrata Kongresnega trga: menda je bila Rohrmanova, mesto njegove resnične smrti.

Potem sem pripravljaj igralsko zasedbo *Cvetja v jeseni*. Andrej je bil prepričan, da bi moral ponuditi glavno vlogo Borisu Kralju, jaz pa sem vztrajal pri misli na Bibiča: ne vem, zakaj. Najbrž zato, ker me je v filmu *Zgodba, ki je ni* od vseh igralcev najbolj presenetil. Snemali smo na Bledu in čarodej, ki smo ga angažirali, se mi je približal; čarovnije mu nikakor niso uspevale. Stopil je do mene in mi šepnil: "Prosim, umaknite igralca Bibiča, drugače ne bo nič!"

Končno je čarodej ujel jajce v svojem nosu in ga, ob vsesplošnem ploskanju, prinesel na Slodnjakovo dlan. Kolega, moj predragi prijatelj Dare Ulaga, zdaj že pokojni, je zaploskal, pokimal Bibiču, odšepal na svoje mesto s fiktivnim harmonijem in filmska ekipa je zaigrala Sepetovo podarjeno kompozicijo, ki jo je moj film uporabljal v daljnih šestdesetih. *Zemlja pleše* smo brundali in si obljubljali, da bomo počakali naslednjo rundo v prostorih stranskega bara hotela Toplice. Tam je stregel gospod Lojze – z neprekosljivim šarmom in eleganco povsem neznanega izvora ...

Pozneje sem v dveh tednih izpisal osnutek za film *Na papirnatih avionih*, ki je še danes morda moj najdražji, a najmanj gledan film. Scenarij sem uspel napisati tako hitro, ker sem ga prežl s spomini na lastno ljubezen in zvestobo, ki me je dolga leta vezala na eno samo žensko; šele kasneje, po štiridesetih letih, sem jo znova srečal in ob srečanju z njo ves vzplamtel.

Andrej pa me je osrečil, ne da bi se tega povsem zavedal. Najprej me je vznemiril s svojim scenarijem o Jožefu Petkovšku. Ob srečanju je bil ves razburjen, poln skrbi. Kakor hitro me je zagledal, mu je ušlo: "Tri noči spanja si mi vzeli!" Nisem ga razumel.

"Kaj si naredil iz mojega Norega malarja?" je užaljeno potožil. "Cel teden že nimam miru!"

V trenutku sem se zbal in že pomislil, da bi se zahvalil za njegovo ponudbo in se odpovedal snemanju filma, ki ga v snemalni knjigi očitno nisem pravilno predstavil.

Samo: *Kdo jo bo znal brati – brati prav?*, sem pomislil.

Andrejev izraz je bil grenak. Poln nekakšne vdanosti. Te ljudi imaš na voljo, in ne drugih, je izražal. Stoično zamahnil z roko. "Kar daj, no ... Bomo že videli!"

Nato mi je grenko potožil: "Toliko ljudi mi je pomagalo. Veš, v kakšni revščini televizije živimo, kakšne neumnosti in bedarije snema, za polpismene?"

Pomislil sem: Tako zdaj kot že vrsto desetletij! To je pač še vedno res. Televizija nima pravih urednikov, ne spodbud za vestno delo. Čudež je bil, da so mi ponudili *Cvetje* ...

Moja ekipa je šla iz televizijskega filma po noveli Bena Zupančiča kar direktno v *Norega malarja*. Snemalec Pinter je imel v tistih dneh čas samo ponoči. Matul je zgradil lepo, skoraj operno scenografijo za nekakšen odlomek opere *La Bohème*, s snegom na skodlah strehe, Jožica si je posvetlila lase, Hlebčetova pogodrnjala, kakor je znala samo ona, in obljubila: "To moramo pa Andreju dobro narediti!" Začel sem snemati, prepričan, da s svojimi rešitvami ne bom uspel. Šlo je za vrsto scen, povzeti h fotografijah Firenc devetnajstega stoletja, ki so mi služile za dokumentacijo. Med njimi je bil sprevod duhovnikov, ki so vodili bolnega iz stanovanja v bolnico, pa parki, cvetne gredice in še kaj podobnega. Ogenj v drevesih, noč ... Vse sem prečrtal, da se Andrej ne bi pritoževal.

Običajne priprave, študija zgodovinskih središč, centra družbe in sprehajalcev Firenc, ki sem jih spoznal ob obiskih tete Julke iz idrijske družine Eržen, iz katere je prihajala naša Nona. Vse sem pregledal. Pinter je osvetlil objekt, ki ga je Matul razširil s stranskimi stenami; nekje je našel celo porcelanasto nočno posodo, ki je bila nekoč v rabi. Bibič se je naučil dveh dolgih monologov, ki jih je moral odigrati, ogrnjen v poročno tančico.

Oba monologa, ki sta zahtevala izredno zbranost igralca, je Bibič povedal sredi noči; bil je eden tistih decembrskih dni, ko smo v ateljeju

na ulici Zrinjskega zaradi Pinterja snemali samo ponoči. Bibič je recitiral monolog in videti je bil kot nekakšen beduin, zagrnen v tančico, ki ga je zakrivala skoraj v celoti. Konci sukničja so padali Pinterju po rokah in se dotikali skriptanke Miše. Bibič je bil strašno smešen in Pinter se ni mogel premagati. Začel se je smejeti in si zakrivati obraz. Kamera je tekla, Pinter pa nadaljeval s smehom, ki je postajal vedno glasnejši in vedno manj pritajen ...

Tako smo končno posneli ta "beduinski" kader z Bibičem. Vsi v ekipi so planili v smeh, ki nas je še več minut zibal v nekako izmuznjenem trenutku, nas povzdigoval in motil vse gostejšo, bolj in bolj slišno tišino zimske noči, ki je počasi legla na atelje, odtujeno cerkev jezuitov, v kateri smo brezskrbno, celo srečno snemali film o Petkovšku ...

Končno snemanje je posebna zgodba, ki jo je omogočilo posebno naključje. Bibiču sem pojasnil, kje in kako naj se premika, ko spremlja gorenje in uničenje slik. Polde je to razumel, obljubil, da bo gorenju sledil z rokami in pogledom, spremljal uničenje najboljšega dela, nato pa skupaj z gorečimi platni izginil v polmrak kmečke domačije, ki ga odganja od doma. Odganja in se za njegove študije prav nič ne briga, požvižga se nanje kot na svojo skrb "za breje golobe", je napisal Hieng. Takrat smo začeli snemati. Med samim posnetkom sem se domislil rešitve scene, ki jo je Bibič takoj razumel in povzel. Nedo dolgo za tem jo je prevzel nemški režiser Wolfgang Petersen, ki je v Opatiji s Tadičem in Petjetom snemal svoj zadnji evropski film; kasneje je posnel še vrsto ameriških uspešnic. Prav gotovo je videl našega *Malarja*, čeprav meni samemu o tem ni govoril. Njegovo ime je danes že precej znano, posebno po kriminalki *Na ognjeni črti*, s Clintom Eastwoodom v glavni vlogi. Takrat je v Opatiji in v ljubljanski Operi snemal novelo *Schwarz umb weiss, wie Tage und Naechte*. Moje postopno klečanje *Malarja* je prevzel v podobni sceni, kjer se Bruno Ganz, z vrsto šahovskih figur v naročju, sklanja naprej in šepeta njihova imena.

Pozneje sva se srečala na festivalu televizij v Monte Carlu. Takrat Slovenije še ni bilo in francoski častnik v pokoju, ki je vodil projekcije, ni mogel izgovoriti niti mojega priimka niti imena dežele, iz katere sem prihajal. Petersen je imel okoli sebe celo gručo kritikov, ki so ga vneto hvalili, na koncu pa podelili nagrado precej povprečnemu filmu Andreja Wajde. Slednji je bil seveda veliko bolj znan kot predstavnik Slovenije, ki je nastopala le, če je to dovolila Srbija, saj takrat še ni imela svojih predstavnikov. Slučajno ...

"Saj je vseeno," je rekel upokojeni častnik v Monte Carlu. Zamahnil je z roko. "Nekje blizu Srbije leži vaša dežela. Nekdanja Avstrija!"

Šlo je torej za eno od scen, ki jih Bibiču nisem dokončno predstavil. Med samim snemanjem sem jo domislil in jo predstavil Poldetu z lastnim gibanjem: sklanjanje, klečanje in nemo, pridušeno šepetanje. Bibič jo je takoj razumel, jo povzel med samim posnetkom in tako izpeljal morda najboljši zaključni kader vseh mojih filmov. Nanj sem pravzaprav ponosen. Gre za sijajno dvojnost občutkov glavnega igralca, ki sluti in izraža tragedijo polnorega, osamljenega, razdvojenega "malarja". Igralec Bibič je natančno poznal moje pogoste dodatke in korekture.

Zadnje besede izgovarja Bibič, alias Petkovšek: sklanja se in jih s prsti vrisuje v peščeno, grobo ozadje, zemljo. Saj je prav vseeno, če jih zariše, ohranja, ljudje njegovih slik ne potrebujejo. Njegova bolezen in vprašanje denarja? Vse je zaman. Družba ga ne potrebuje. Njegov zakon je ničen, nepotreben. Smešen. Kakor so tudi njegove slike. Ta zaključek *Malarja* je izredno dober, ključen dosežek filma. In nekaj dni kasneje mi je Andrej rekel: "Od vseh mojih dram, radijskih iger in gledaliških predstav ni nobena tako dobra, kot je *Malar!*"

Za to priznanje, zakasnelo pohvalo in umik pred grozečimi skrbmi televizijske ekranizacije, sta mi Tvoja pohvala in zaupanje v daljnih devetdesetih ogromno pomenila. Vesel sem, da sem tvojo dramo lahko ekraniziral in da zvezo mojega hotenja in Tvojega zaupanja še vedno lahko gledamo. Lepšega volila Tebi si, ob najinem slovesu, ki me strašno pretresa, ne morem predstavljati. Na svidenje, Andrej! •

glasbeni salon: satyajit ray

in filmska publika zahoda



produkcija Satyajit Ray **scenarij in režija** Satyajit Ray **umetniško vodstvo** Bansi Chandragupta **glasba** Vitayat Khan **montaža** Dulal Dutta **igrajo** Ghabi Biswas (Biswambhar Roy), Padma Devi (Mahamaya, Royeva žena), Gangapada Basu (Mahim Ganguli), Kali Sarkar (kuhar Ananta), Tulsi Lahin (upravnik Taraprassan), Roshan Kumari (plesalec), Begum Akhtar (prvi pevec), Ustad Wahid Khan (drugi pevec)

Vsebina filma

Biswambhar Roy je "zamindar", fevdalni posestnik, zadnji v vrsti aristokratov angleške Indije. Njegovi predniki so v treh generacijah pridobili veliko premoženje in številne ugodnosti. Četrta generacija je skušala to blagostanje ohraniti, peta in šesta pa ga zapravljata, prepuščata se lenobnosti in ekstravagantnemu življenju. Tako se tudi dediščina Biswambharja Roya ob njegovem razsipnem življenju hitro spreminja v vrsto dolgov. Biswambhar Roy se v svojem podedovanem ponosu ne zaveda propada, ki mu grozi. Proslavlja sveti obred, prirejen v čast odrasčajočemu sinu – pred vstopom v njegovo študentsko obdobje. Za slavje, v skladu z ustaljeno razsipnostjo, zastavi vrsto družinskih draguljev. Nekaj dni kasneje Royeva žena, Mahamaya, skupaj s sinom odpotuje na obisk k svojemu očetu. Oče

matjaž klopčič

ji naroči, naj Roya posvari, da mora varčevati z izdatki. V času ženine odsotnosti Mahim Ganguli, bogati trgovec, ki posoja denar, Roya povabi na slovesnost ob otvoritvi razkošne, moderne stavbe.

Biswambhar težko prenaša njegovo bahavost; ob njej se zave svoje revščine, zato povabilo zavrne. Mahim užaljen odide. Kljub svarilom Biswambhar zastavi še zadnje družinske dragocenosti, da bi pripravil veliko slavlje ob vrnitvi žene in sina. Vendar se ladja, s kateto se vračata domov, potopi v viharju. Novica o njuni smrti Biswambharja povsem zlomi.

Štiri leta pozneje je Biswambhar ob vso svojo posest. Pustijo mu le košček zemlje, ki jo ohranja kot "sebaid", božji sluga po odloku državnega zbora. Na posestvu sta samo še upravnik Tarraprasan in kuhar Ananta, najbližji zamindar v okolici pa je Mahim Ganguli. Biswambhar priredi slavlje v svojem "glasbenem salonu" in nanj povabi tudi Mahima. Slavlje je še edina rešilna bilka, ki se je Biswambhar ves čas oklepa, zato nastopajoči plesalki podari še svoj zadnji zlatnik. Nato pijan osedla najboljšega konja, Toofana, s katerim odgalopira v smrt.

Namesto uvoda

Film oživlja aristokratske navade, ki so jih prevzemali in tradicionalno gojili zamindarji, nekdanji lastniki posestev in pokrajini v Indiji. V njihovih ogromnih rezidencah je bil vedno prostor tudi za glasbeni salon. Vanj so vabili prijatelje in sodelavce, peli in plesali pa so jim najboljši umetniki tistega časa. Biswambhar Roy, junak filma, je eden izmed zamindarjev, ki se strastno oklepajo tradicije glasbenih praznovanj. Prav s temi slavji si je Biswambhar nakopal tudi dolgove, zato je na robu finančnega propada. Film se odvija v ruralnem Bengalju, v začetku stoletja.

Rad bi poudaril, da je večina Rayevih filmov za neindijskega gledalca težko sprejemljiva, saj gre za umetniška dela kulture, ki je zelo drugačna. Predvsem moram opozoriti na scene in detajle, ki imajo v indijski kulturi povsem drugačen pomen kot v naši. Poleg tega opozarjam na vprašanje ritma in tempa v filmski pripovedi: Rayevim filmom namreč mnogi očitajo, da so preveč počasni. Najhitreje bi lahko zavrnilo pripombo, ki jo navajam na drugem mestu. Ray se je namreč učil režije predvsem ob gledanju zahodnoevropskih filmov. Režiserji, ki so nanj najbolj vplivali, so: De Sica, Jean Renoir, John Ford in Frank Capra. Tako pravi Ray sam, občuduje pa tudi avtorje, kot sta Ingmar Bergman in Alfred Hitchcock.

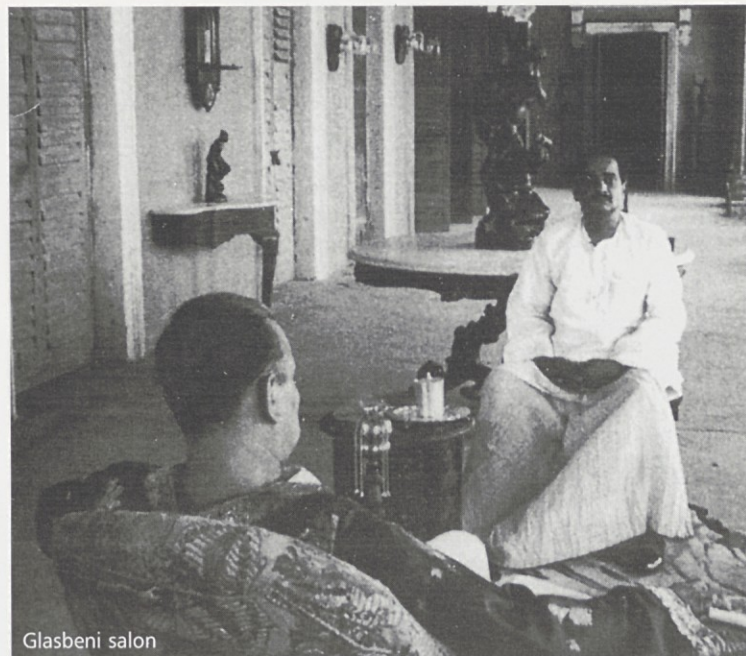
Pauline Kael je zapisala: "Tako kot Renoir in De Sica nam tudi Ray pripoveduje, da je življenje navdušujoče lepo, čeprav je seveda tudi težko. Nemogoče se je pogovarjati o umetnosti, ki blagruje življenje ob slutnji nevarne sentimentalnosti. Poznamo boljšo definicijo umetnosti – na platnu ali kjerkoli drugje."

"V filmu," pravi Ray, "moramo za kamero izbrati najbogatejše prizore življenja, ki nam odkrivajo njegovo pestrost in dragocenost." (Vsi odlomki Rayevih misli so iz knjige *Naši filmi, njihovi filmi*, ki je izšla leta 1982.)

Pripombe Satyajita Raya

Zamindarji so bili pomembni glasbeni mecen. Posestnik v filmu je predstavljen kot posameznik, ki propada, vendar v zadnjem trenutku filma še poslednjič vzplamti. "Za kontrastnega junaka sem potreboval izposojevalca denarja, človeka iz skupine novih bogatašev (*nouveaux riches*), ki se naseli v bližini. To je bogataš brez usakršne kulture, medtem ko je Biswambhar človek izrednih fines. Taka je osnovna konstrukcija filma in zato sem film predstavil v flashbacku, da bi ga lahko doživeli skozi mučno razpoloženje zadnjega večera. Vsi dogodki, ki so ga pripeljali v obupno stanje odvisnosti od vaških mogotcev, dosežejo višek na koncu: v Biswambharjevi divji ježi in smrti."

Glasbe za ta film ni prispeval Ravi Shankar, običajni komponist Rayevih filmov. Vendar je mojster sitarja Vitayat Khan, kot pravi sam Ray: "... morda še večji virtuoz kot Ravi Shankar. Tudi njegov oče je bil zamindar, podoben Biswambharju, človek, ki je izredno spoštoval tradicijo in ugled plemenitašev svojega časa. Zato Vitayat Khan ni prepoznal podtona dilma, ki nas opozarja, da fevdalizem v Indiji počasi izginja. Občudoval je junaka, ki ga je imel zelo rad, in je zanj ustvaril vrsto prekrasnih glasbenih tem ..."



Glasbeni salon

Če bi vi sami pisali glasbo, bi jo morda bolj ironično povezali z zgodbo?

"Verjetno bi že začetek predstavil s slutnjo prekletstva, ki bo na koncu ogrozilo zamindarjev položaj. Za Khana pa ni bilo podobnih slutenj: vsepovsod je videl samo ubranost in veličino svojega rodu ..."

Film – presenečenje

Rayevi filmi so v naše, zahodno sprejemanje in vrednotenje filmov vstopali z drzno svežino na novo odkrite Indije, o kateri poznamo le osupljiv podatek, da je njena produkcija skoraj enaka Hollywoodu in neštokrat večja od naše. Rayevi filmi so neverjetno povezani z okoljem, iz katerega so izšli, in imajo zato posebne odlike, na katere je nekoč opozarjal Dovženko.

Rayev film *Glasbeni salon* sodi med velike, redke in dragocene klasike ekrana. Izvrstna redukcija oseb in skopa, izredna uporaba redkih, a še kako pomembnih simbolov, ki zaključujejo življenje ponosnega zamindarja, morda od daleč spominjajo na konec življenja Williama Faulknerja. Atmosfera je podobna Češnjevemu vrtu Čehova: spogledovanje z lastno podobo, družinskimi portreti in vnašanje mračnih slutenj z nevihto in razkolom horizonta, ki se lomi v viharjih bliskih in nas pripravlja na tragedijo, usodno slutnjo poslednjega praznovanja.

Postopno utapljanje v dekadenci in samouničevalnih dejanjih sijajno ustreza občutju dvajsetega stoletja, tako da bi lahko imeli film za daljno različico *Sensa*, morda celo za varianto Faulknerjevega *Svetišča* in sploh mnogih romanov ameriškega juga.

Pauline Kael je v zvezi z zaključkom filma napisala naslednje vrstice: "Ko ustaja zora in Biswambhar zajaha belega konja ter v elegantno ukrojenem jahalni obleki galopira vzdolž rečne struge – v svojo smrt, ima Ray popolnoma prav. Ne le da prizor pravilno izpelje – to je predvsem čudovito lep konec filma. Prekrasen! Če Satyajit Ray ne bi posnel nobenega filma več, bi zaradi lepote in popolnosti tega posnetka zaslužil trajno slavo enega največjih filmskih mojstrov." (1963)

Poetika filma *Glasbeni salon*

V tem filmu je Ray prvič opustil intimni značaj svojih zgodb. Predstavil je spektakularen "salon za glasbo", žanr, kateremu se je dotlej izogibal. Po analizi dramaturgije film sloni na dveh motivih, ki si nasprotujeta: bahavo vedenje zamindarja, ki je zaradi velike ljubezni do praznovanj na poti samouničenja. Z razsipnimi navadami, ki jih je podedoval od svojih prednikov, se je ujel v finančno past, ki pa jo popolnoma prezre in še naprej zadovoljuje vse mogoče lastne in tuje potrebe. Dodatna ideja filma je oris propada stare aristokracije, ki ji nasprotujejo novi bogataši, zaznamovani s svojo vulgarno provenienco. Dramaturgija teh nasprotij se izvrstno prilagaja zgradbi filma, katerega glavna junaka sta Biswambhar Roy in Mahim



Pesem ceste

Ganguli. Oba značaja sijajno poudarjajo izbrani šumi njunega okolja in življenja: Biswambharja predstavlja usoda slona, Mahima pa ropot kamiona.

Konflikt propadajoče aristokracije in prihajajočih, manj kultiviranih nasprotnikov, tvori ozadje spora med vodilnima razredoma. Kar nas najbolj presune, pa je Biswambharjeva ljubezen do predstav glasbenega salona. V filmu so tri velike scene, ki se odvijajo v "salonu za glasbo", in vse tri so izredno natančno posnete. Morda lahko v njih vidimo portret samega umetnika, ki scenografijo ureja tako kot svoje življenje.

Smrtno fascinacijo zaslutimo v mežikajočem kristalnem lestencu, ki začenja in zaključuje film. Dragoceno razkošje, uvoženo iz Anglije, sije v tisoč lučeh. Najdemo ga v vseh palačah indijskih maharadž – kot znamenje njihovega bogastva in moči. V filmu *Glasbeni salon* se lesteneč ves čas ziblje in opozarja na nevarnost. Tu lahko poiščemo ključ filma, ki se pojavlja tudi v povezavi z bengaličnim ognjem, zrcalom, portreti prednikov in osvetljenim vodnjakom. V ugašajoči svetlobi lestence slutimo trenutek resnice; ta posnetek zaključuje film in nam v svoji fantastiki sporoča, da ne bo izginil, saj predstavlja najdragocenejše bistvo filmske umetnosti.

Satyajit Ray – življenje in delo

Satyajit Ray (1921–1992) je bil pisatelj, scenarist, avtor glasbe in indijski cineast. Večino življenja je preživel v Kalkuti, Bengalija. S skoraj prepozno finančno pomočjo države in ob neprijetnem posmehu domačih filmskih ustvarjalcev je mladi Ray v letu 1955 s težavami zaključil snemanje filma *Pesem ceste* (*Pather Panchali*, 1955) po bengalskem romanu Bibhutija Bhushana Banerjeeja (1899–1950). Film je bil predstavljen in nagrajen v Cannesu leta 1956. Sledila sta mu filma *Napremagani* (*Aparajito*, 1956) in *Apujev svet* (*Apu Sansar*, 1959), ki skupaj s prvim filmom predstavljata indijsko trilogijo, klasično in dragoceno mojstrovino za vsako kinoteko. Rayev sloves v Evropi se je kasneje izgubil, dokler ni v sedemdesetih letih s svojimi filmi dosegel mednarodnega ugleda.

Satyajit Ray pravi: "Po številu filmov, ki jih letno producira, je Indija takoj za Hollywoodom. Takšna je statistika. – Toda zakaj potemtakem naših filmov v tujini ne gledajo? Je vzhodnjaški simbolizem za Evropejce in Američane nedoumljiv? Se svojih filmov sramujemo? Ob primerjavi naših filmov z ameriškimi lahko ugotovimo, da noben indijski film še ni resnično dober. Našo kinematografijo v tujini sicer sprejemajo z dobrohotnostjo, ki nas lažnivo tolaži s pomilovalnim mnenjem: konec koncev, saj gre le za

indijski film ... Pomanjkanje naše zrelosti je rezultat mnogih dejavnikov. Producenti se še vedno oklepajo tistih gledalcev, ki jih imenujejo 'človeška masa', tehniki se pritožujejo nad pomanjkljivo tehniko ateljejev in studijev, režiserji pa govorijo o sijajnih motivih, ki jih niso mogli realizirati zaradi najrazličnejših okoliščin ..."

Izgovori so skoraj identični z našo, slovensko kinematografijo: kot da ne bi vedeli, da so vse številnejši motivi usmerjeni k enemu samemu glavnemu cilju: k neosvščnemu gledalcu, ki ga podpiramo in zavajamo s pritlehnimi, spogledljivimi naslovi. Slovenska kinematografija se v zadnjem času oklepa vulgarnega jezika in pozablja na dediščino prvih desetletij, ki je že tedaj razrešila vprašanje govornjene slovenščine v filmu.

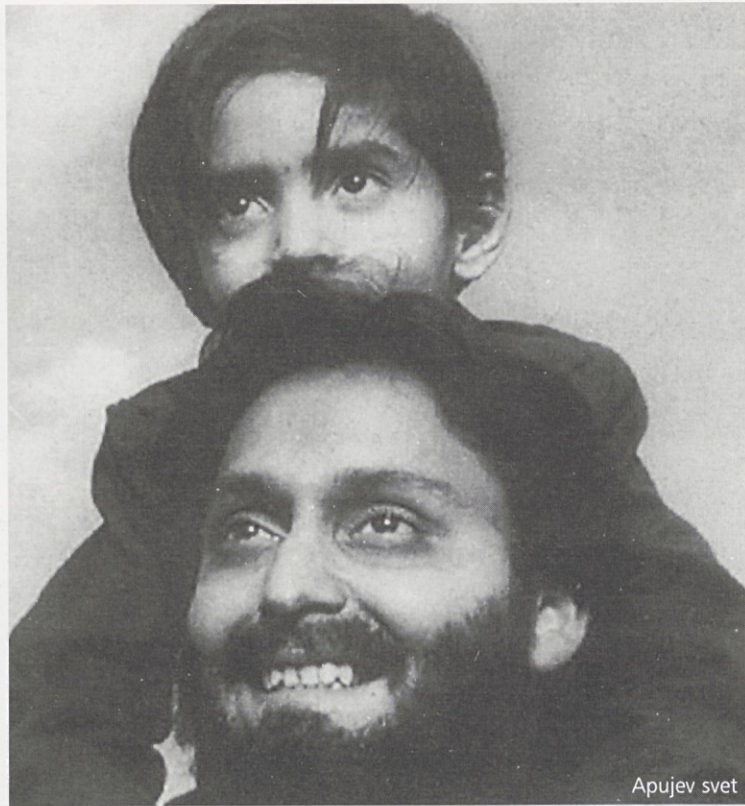
Ray nadaljuje takole: "Mnogo sijajnih izdelkov je nastalo v veliko težjih pogojih! Poglejmo samo izdelke italijanskega neorealizma, ki ga je občudoval cel svet! Vzrok leži drugje."

Ray je velik ustvarjalec in zato ne more biti podoben nikomur. Odlika največjih mojstrov je, da nas vedno nepričakovano prevzamejo – da nas presenetijo! Štirideset let po njegovem prvem filmu je Ray še vedno osamljena figura, edinstven talent v indijski kinematografiji. Njegovo nenavadnost je mogoče razložiti s koreninami njegove družine, za katero Marie Seton v biografiji o Rayu pravi, da njena kultura sega že petnajst stoletij v preteklost. V času svojega odraščanja je bil Ray deležen izredno bogate literarne vzgoje, vcepili pa so mu tudi občutek za visoko sofisticiran umetniški izraz. Ray je Bengalec, rojen v Kalkuti, in njegovi filmi so – glede na indijske razmere – filmi malega naroda. Rayeva filmografija v zadnjih letih pridobiva vse večji ugled, ustrezen njegovi mirni, samosvoji, izvirni in vedno zanimivi filmski pripovedi. Ray je izjemen avtor z izredno močjo in nedosegljivo širino; vedno nas preseneča in vznemirja. Njegovi filmi so izdelani zelo skrbno, režija je v vseh detajlih rafinirana. Celo najbolj predvidljiva oblika režijskih rešitev vsebuje možnost improvizacije v zadnjem trenutku. Te trenutke je moč zaslediti v vsaki sekvenci Rayevih filmov, treba jih je le znati "prečitati".

Ray je diplomiral iz ekonomije na univerzi v Kalkuti. Nato se je vpisal na študij grafike univerze v Santiniketanu, ki jo je osnoval Rabindranath Tagore; pesnik je bil tudi tesno povezan z njegovo družino. Ray se je preživljal z naročili v propagandi in ves čas spremljal filmsko produkcijo. Leta 1947 je ustanovil tudi prvi filmski klub v Indiji: Calcutta Film Society. Leta 1949 je spoznal Renoirja, ki je v Indiji pripravljaval snemanje svojega filma *Reka* (*The River*). Vpliv Renoirja je pri Rayu mogoče zaslediti v skrbi za izbrano uporabo filmskega jezika in glasbe.



Nepremagani



Apujev svet

Teško bi predstavili le enega ali dva tipična motiva Rayevega opusa, ki ga sestavlja vsaj 25 filmov. Ker sodobno življenje zahteva veliko poenostavljanj, se je Ray rajši ukvarjal s preteklostjo, ki je bolj ljubezniva, ponuja pa tudi večjo širino in poduk. Nikjer v Rayevih filmih ne zasledimo teatraličnosti, modrovanja posameznikov pa pogosto opremi s humornimi trenutki.

Ray pripoveduje takole: "Velikokrat je po čudnem naključju mogoče primerjati gibanje v filmu s principom dejanja, dejanje pa z motivi melodram. Vsaka analogija z uporabo glasbe je v Indiji nesprejemljiva, saj je glasba improvizacija. ... Tehnična popolnost ameriškega filma je za indijsko kinematografijo zaenkrat še nedosegljiva. Vendar pa tega indijski film niti ne potrebuje. Kar mu v resnici manjka, nikakor ni zunanji lesk ampak domišljija, poštenost opazovanja, široko razumevanje in spoštovanje umetniškega izraza. Manjka nam specifičen slog indijske kinematografije, filmski jezik in ikonografija, ki bi bila tipično naša, indijska, in zaradi tega občudovana tudi drugod po svetu. Indijski režiser mora opazovati življenje, resničnost socialnih problemov ..." (Rayeva izjava se lahko nanaša tudi na pogosto zgrešeno orientacijo slovenskih filmov.)

Edini originalni scenarij je Ray napisal za svoj prvi barvni film, ki uporablja komorno glasbo in ilustrira slikovno poemo gore; to je film *Kanchanjuga* (1962).

Satyajit Ray je kot velik ljubitelj klasične in lokalne glasbe komponiral tudi glasbo za nekatere svoje filme. Pri glasbi za film *Soba za glasbo* je vključil nekaj taktov Jana Sibeliusa, v naslednje delo *Dnevi in noči v vejah dreves* (1970) pa že Bacha in Bethowna. V manjši meri je uporabljal izrecno filmsko komponirano, torej napisano filmsko glasbo. Po njegovem mnenju glasba v filmih povezuje Orient z Zahodom. Znotraj filma nastopa kot nekakšna povezava, ki poudarja harmonično uglašenost problematike obeh svetov.

Satyajit Ray je že zaradi trilogije o Apuju vodilno ime indijskega filma, čeprav se moramo zavedati tudi možnosti napačne presoje. Tako smo, na primer, pred leti proglasili Kurosawo za največjega japonskega režiserja, šele kasneje pa smo spoznali Mizoguchija in Ozuja, ki sta morda mnogo pomembnejša za filmsko produkcijo Japonske.

Ne smemo pozabiti, da je Ray svojo filmsko kultiviranost oblikoval tudi pri svojem delu z uporabno grafiko in knjižnimi opremami. Ob snemanjih filmov se je naučil še dodatnih veščin, in tako je od filma

Charulata (1964) svoje filme celo sam snemal. Ti podatki potrjujejo njegovo natančnost in bogato znanje, dokaz zanesljive in bogate vzgoje. V tem pogledu ga morda lahko primerjamo le z Viscontijem ali Charliejem Chaplinom.

Vsak Rayev film ima svoje mesto v zgodovini Indije. Njegovi intelektualci niso ne negativni ne pozitivni. Predvsem pa so vedno nekje *drugje*, kajti dežela se ves čas spreminja. Stara borba se nadaljuje, čeprav se vrednote ves čas menjavajo. Ray je vedno kontroliral produkcijo svojih filmov. Dokazal je, da je film v Indiji lahko izraz danosti indijskega življenja in – seveda – tudi fantazije; oboje je med seboj neločljivo povezano. Predvsem pa je Satyajit Ray odprl vrata ambicijam indijske kinematografije.

Film v Indiji

Letna produkcija v Indiji je 900-1000 celovečernih filmov; v državi jih predstavljajo v približno 1300 kinodvoranah, ki jih na leto obiše ogromno gledalcev (tri milijarde in pol). Indija je največji filmski producent sveta. Med filmskimi zvrstmi najpogosteje goji melodrame, glasbeni film in pustolovski žanr, ki ga gledalci najbolj občudujejo. Od leta 1968 država finančno pomaga mladim avtorjem, ki nato predstavljajo svoja dela na vseh festivalih sveta. Vendar je (z izjemo Satyajita Raya in danes še Mrina Sena) indijski film še vedno slabo poznan. Indijska filmska produkcija pa se nikakor ne utrjuje, kinematografi so vedno polni gledalcev in vstopnice se velikokrat prodajajo pod roko. In neverjetno: ameriški filmi predstavljajo manj kot 10% vseh, ki jih letno prikazujejo. •

Prihodnjic:

Sacha Guitry: *Roman goljufa* (Le Roman d'un Tricheur, 1936)

budget job – pregled b režiserjev (II.)



Gilda (Charles Vidor)

B filmi iz zlatega h'woodskega obdobja so idiom samega filma, zato je čas, da se B režiserje razčleni in razloči. Tale drugi del pregleda torej pojasnjuje, kdo je kdo, kdo je kaj posnel in komu je najbolj neslo. Da smo si takoj na jasnem: gre izključno za obdobje med prihodom zvočnega filma in začetkom šestdesetih, kar pomeni, da bodo B režiserji iz druge polovice šestdesetih in sedemdesetih – vključno z vsemi cormanovci – počakali na svojo rundo. Mnogi A režiserji so svoje kariere začeli z B filmi, toda potem so jih tudi hitro zapustili in prešaltali na bolj prestižno studijsko robo – William Wyler (*Her First Mate*, 1933), George Stevens (*Cohens and the Kellys in Trouble*, 1933), Jean Negulesco (*Singapore Woman*, 1941), Douglas Sirk (*Hitler's Madman*, 1943), Fred Zinnemann (*Eyes in the Night*, 1942), Robert Wise (*The Body Snatcher*, 1944), Mark Robson (*The Seventh Victim*, 1943), James Whale (*Journey's End*, 1930), Walter Lang (*Hell Bound*, 1931), Garson Kanin (*A Man to Remember*, 1939), John Sturges (*Mystery Street*, 1950), pa tudi mlajši, recimo Arthur Hiller (*The Careless Years*, 1957), Robert Altman (*The Delinquents*, 1957) in Irvin Kershner (*Stakeout on Dope Street*, 1958). Tale pregled jih zato ne upošteva, upošteva pa mnoge druge, ki so nihali med A in B ali pa so idiom B filma zanesli v svoje A projekte.

marcel štefančič, jr.



filmi Oscarja Micheauxa

Princi akcije

Burt Balaban. Posnel je malo filmov, toda med njimi sta dve efektni, vplivni, zelo realistični gangsteriadi: *Murder, Inc.* (1960), *Mad Dog Call* (1961). * **Ford L. Beebe.** Akcijski režiser, ki pa je očitno poznal le dva izraza, "action" in "cut": *Night Monster* (1942), *Bomba, the Jungle Boy* (1949), *Killer Leopard* (1954). Bil je čisti stripovski sub: lažno naiven, perverzno šarmanten. Danes bi bil ekspert za kloniranje. Princ serialov: *Flash Gordon's Trip to Mars* (1938), *Don Winslow of the Navy* (1941). * **Spencer Gordon Bennet.** Akcijski režiser, kralj serialov: *The Valley of Vanishing Men* (1942-43), *Secret Service in Darkest Africa* (1943), *The Masked Marvel* (1943), *Haunted Harbor* (1944), *The Tiger Woman* (1944), *Manhunt of Mystery Island* (1945), *Federal Operator 99* (1945), *The Black Widow* (1947), *Superman* (1948), *Batman and Robin* (1949-50), *Mysterious Island* (1951). Vedno je delal poceni, toda sam ni bil poceni. Gledalcu je nudil pravi nadrealistični delirij. Za kino smenal predvsem vesterne in na koncu kariere posnel dva zelo solidna: *The Bounty Killer* (1965), *Requiem for a Gunfighter* (1965). * **William Berke** (alias Lester Williams). Ni bil genij, toda imel je napol infantilno, fanovsko afiniteto do napetih, akcijskih, eksotičnih avantur: *The Falcon in Mexico* (1944), *Dick Tracy* (1945), *Jungle Jim* (1948), *Caged Fury* (1948), *Highway 13* (1948), *I Shot Billy the Kid* (1950). Ne brez sloga. * **Jack Bernhard.** Nišo našel v akciji, a kompetentno, fluidno, angažirano: *Decoy* (1946), *Violence* (1947), *Blond Ice* (1948), *The Second Face* (1950). Bil je ready for TV. * **Rowland V. Brown.** Zelo ambiciozen, zelo nadarjen z odličnim smislom za dialoge, a zelo konflikten in agresiven (udaril je Thalberga), tako da so ga naglasi s kopice filmov, toda s treh gangsterskih ga na srečo niso: *Quick Millions* (1931), *Hell's Highway* (1932), *Blood Money* (1933). In to je bilo tudi vse. Žrtev zarote? * **B. Reeves Eason.** Akcijski režiser, ki je svoje zelo hitre filme – tudi seriale – smenal zelo hitro, pogosto prehitro: *The Vanishing Legion* (1931), *The Phantom Empire* (1935), *Darkest Africa* (1936), *The Kid Comes Back* (1937), *Murder in the Big House* (1942). * **John W. English.** Mojster akcije. Iz svojih filmov in serialov, tako eksotičnih avantur kot vesterinov, je delal divje, agresivne tobogane, brez katerih ne bi bilo Indiane Jonesa in Lukea Skywalkerja: *The Lone Ranger* (1938), *Drums of Fu Manchu* (1940), *Adventures of Captain Marvel* (1941), *King of the Texas Rangers* (1941). * **Robert Florey.** Režiral je prvo komedijo bratov Marx (*The Cocoanuts*, 1929), toda njegova specialnost so bili bolj mračni, gotski trilerji: *Murders in the Rue Morgue* (1932), *King of Alcatraz* (1938), *The Face Behind the Mask* (1941), *Meet Boston Blackie* (1941), *The Beast with Five Fingers* (1946). Vsak B film je razumel kot test, kot avdicijo, zato se je entuziastično trudil, da bi jim dodal intelektualni šlif – ali pa vsaj Akima Tamiroffa. V filmu *Roger Touby*, *Gangster* (1944) slišimo tale dialog: "99 let! Sedel bom 99 let! Ne morem sedeti 99 let – zmešalo se mi bo!" Vzdrži, kolikor pač moreš, Rog. * **Hugo Fregonese.** Kariero je začel z argentinskim popom (*Pampa Barbara*, 1945) in jo končal z

evropopom (Marco Polo, Old Shatterhand, dr. Mabuse), vmes pa posnel nekaj efektnih, napetih, lakoničnih, ostrih akcijskih filmov: *One-Way Street* (1950), *Apache Drums* (1951), *Untamed Frontier* (1952), *Man in the Attic* (1953), *The Raid* (1954), *Black Tuesday* (1954). S klišeji je rokoval graciozno. * **Nick Grinde.** Zelo kultiviran in kinetičen z dobrim očesom za like in tempo: *Public Enemy's Wife* (1936), *Fugitive in the Sky* (1937), *Federal Man Hunt* (1939), *King of Chinatown* (1939), *The Man with Nine Lives* (1940), *Before I Hang* (1940) in *Hitler – Dead or Alive* (1943), kjer se za milijonsko nagrado, razpisano na glavo Adolfa Hitlerja, borijo trije gangsterji. Vedel je, da so B filmi standard zase. * **William Keighley.** Studio Warner mu je dajal B naloge, tako komedije kot zgodnje in pozne Errole Flynne (*The Prince and the Pauper*, 1937; *The Master of Ballantrae*, 1953), ga celo z Michaelom Curtizom podpisal pod *Adventures of Robin Hood* (1938), toda najbolj pri sebi je bil v akcijskih kriminalkah, ki niso bile brez tempa: *G-Men* (1935), *Bullets or Ballots* (1936), *Each Dawn I Died* (1939), *Torrid Zone* (1940). * **Lewis R. Seiler.** Specialist za akcijske filme: *Crime School* (1938), *King of the Underworld* (1939), *Dust Be My Destiny* (1939), *Big Shot* (1941). Znal je biti zelo realističen: *Guadalcanal Diary* (1943). * **Paul Wendkos.** Po superiornem, inteligentnem filmu noir *The Burglar* (1957), posnetem po scenariju Davida Goodisa, je posnel še nekaj solidnih kriminalk (*The Case Against Brooklyn*, 1958), nekaj solidnih vojnih filmov (*Tarawa, Beachhead*, 1958), nekaj solidnih vesterinov (*Face of a Fugitive*, 1959; *Cannon for Cordoba*, 1970) in obsodbo evangelizma (*Angel Baby*, 1961), preden se je vdal televiziji, čeprav ne čisto pod ceno. * **Alfred Louis Werker.** Njegovi trilerji so bili zelo intrigantni, inteligentni, angažirani, kompaktni in realistični: *Shock* (1946), *Repeat Performance* (1947), *He Walked by Night* (1948), *Walk East on Beacon* (1952), *Three Hours to Kill* (1954). Sherlocka Holmesa (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1939) je razumel bolje kot drugi, pa tudi bankirsko dinastijo Rotschild (*The House of Rotschild*, 1934) in pse (*My Pal Wolf*, 1944). Njegovi vesterini niso bili neoriginalni, zlasti *The Last Posse* (1953). * **William Witney.** Kralj serialov – v tandemu z Johnom Englishom je za studio Republic posnel nekaj najboljših, najbolj udarnih, najbolj posnetih, najbolj napetih, najbolj ritmiziranih, mestoma že kar nadrealističnih in najbolj vplivnih feljtonov, zelo mobilnih, z vrhunskim smislom za prostor, dekor, efekte in montažo: *The Lone Ranger* (1938), *Daredevils of the Red Circle* (1939), *Drums of Fu Manchu* (1940), *The Adventures of Captain Marvel* (1941), *Dick Tracy vs. Crime, Inc.* (1941), *G-Men vs. the Black Dragon* (1943). A bil je tudi stahanovski kralj vesterinov, ki po tempu in akcijskem kvocientu niso zaostajali za seriali: *The Outcast* (1954), *Stranger at My Door* (1956). Pregon kočije je bil njegova specialiteta: *Spoilers of the Plains* (1951). Gangsteriada *The Bonnie Parker Story* (1958) je mali kulturni dragulj, vojni film *Paratroop Command* (1959) ni brez roba, narko triler *The Cool and the Crazy* (1958) pa je eden izmed mnogih njegovih poznih "I-was-a-teenage-rock'n'roll-delinquent" filmov.



Edward D. Wood, jr.

Ekscentriki

Victor Adamson. Pisalo je: "Victor Adamson predstavlja Arta Mixa v filmu *Denverja Dixona*". Vse troje – Victor Adamson, Art Mix in Denver Dixon – je bil isti človek, Adamson, one-man show. Ni miksal arta, ampak džank. V tridesetih je pacal tako poceni kavbojske filme (*Mormon Conquest*, 1938), da se mu je še rodil poceni sin – Al. Ki je postal čip zase. * **Richard L. Bare.** Posnel je enega izmed prvih študentskih filmov (1935, USC), napisal enega izmed najboljših režijskih priročnikov (*The Film Director*, 1971), režiral nekaj najboljših epizod TV serije *Twilight Zone* in posnel kuriozum *Wicked, Wicked* (1973), v katerem je bil ekran ves čas razcepljen. Vse ostalo je začuda le rutina. * **Wesley E. Barry.** Po nekaj absolutno pozabnih rutinah je svoj opus sklenil z nepozabno statičnim sci-fijem *Creation of the Humanoids* (1962), ki je bil tako monoton, da je navdušil Andyja Warhola. * **Frank Buck.** Snemal je filme z živalmi, "živalske filme", kobajagi dokumentarce, toda menda je goljufal in uporabljal dresirane živali: *Jungle Menace* (1937); *Jacare, Killer of the Amazon* (1942). * **Yakima Canutt.** Sloviti kaskader, ki je posnel tudi nekaj rutinskih, programskih vesternov, v katerih pa ironično ni bilo kakih velikih kaskaderskih dosežkov: *Sons of Adventure* (1948). * **Hugo Haas.** Primer patološkega mazohista. V svojih filmih je kar sam vedno igral ostarelega, neprivlačnega, spolno frustriranega moškega, ki ga omreži, obsede in mastno poniža ter uniči kaka Lola-Lola: *Pickup* (1951), *Strange Fascination* (1952), *Bait* (1954), *The Other Woman* (1954), *Thy Neighbor's Wife* (1955). * **Leslie Stevens.** Ekscentrik, sin viceadmirala, ki je svoj prvi film posnel doma z ženo v glavni vlogi (*Private Property*, 1960), drugega v esperantu (*Incubus*, 1962), v tretjem – kultu *Hero's Island* (1962) – pa je sintetično povzel svojo poetiko, katere rdeča nit so spolna frustracija, obsedenost in tisti mračni predmet poželenja. Naslednji film je posnel šele leta 1987: *Three Kinds of Heat*, malo akcijsko pirueto video buma. * **Edward D. Wood.** Gverilski, hazarderski, ekspresni režiser matinejskih šokerjev z mutantskimi pošastmi, zombiji in vesoljskimi spakami, ki velja za najslabšega režiserja vseh časov, njegov sci-fi šoker *Plan 9 From Outer Space* (1956) pa za najslabši film vseh časov. V petdesetih je snemal grozljivke, ki so bile za okus ljudi iz tridesetih. In to je počel brez distance. Slepo je verjel vase, pa čeprav se je vedno zdelo, kot da je filme snemal v garaži ali pa na slabo založeni kuhinjski mizi: *Glen*

or *Glenda* (1953), *Sinister Urge* (1960). * **Albert Zugsmith.** Producent, showman in režiser, ki je snemal predvsem eksploatacijske "seksi" farse za žurersko mularijo in študentarijo: *College Confidential* (1960), *Sex Kittens Go to College* (1960), *Confessions of an Opium Eater* (1962).

Bejbe, črnici & zvezdniki

Dorothy Arzner. H'woodska kvazi feministka. Rdeča nit: moški si skušajo podjarmiti ženske, ki pa se skušajo osvoboditi. Njen slog je bil preveč suhoparen, zgolj opazovalen, klišejski, brez zased, ujet v žanrski seksizem. *Working Girls* (1931), *Merrily We Go to Hell* (1932), *Christopher Strong* (1933). * **Lionel Barrymore.** Zvezdnik, ki se je po potrebi prelevil v impersonatorja Toda Browninga: *Madame X* (1929), *The Unholy Night* (1929), *The Green Ghost* (1929). * **Paul Henreid.** Tiha dunajska melanholija grabi njegove male, kompetentne, brutalne, modne, celo najstniške trilerje: *A Woman's Devotion* (1956), *Live Fast, Die Young* (1958), *Girls on the Loose* (1958), *Dead Ringer* (1964). Za romantičnega zvezdnika je bil presenetljivo odločen. * **Leslie Fenton.** Minorni zvezdnik, ki je postal režiser, sicer ambiciozen, toda fleksibilen: Svetnik, lahkotne komedije, teksaški rendžerji (*Streets of Laredo*, 1949), novinarski triler *Tell No Lies* (1939) in *Saigon* (1948), v katerem ameriški vojaki v Vietnamu izvedejo rop – leta 1948! * **Ida Lupino.** Snemala je tematske, angažirane, celo feministične filme o posilstvu (*Outrage*, 1950), bigamiji (*The Bigamist*, 1953), kulturi slave (*Hard, Fast, and Beautiful*, 1951) in nasilju (*The Hitch-Hiker*, 1953). Za svoje dobro preveč didaktična in humanitarna, toda presenetljivo originalna, polemična in osvobodjena. * **Oscar Micheaux.** Le za silo nadarjeni črnc, ki je bil one-man-band: svoje filme, zelo bele pravzaprav, je sam napisal, režiral, produciral, montiral, financiral in distribuiral. Komaj so stali skupaj: *The Exile* (1931), *Ten Minutes to Love* (1932), *Lying Lips* (1933), *Underworld* (1936). * **Ray Milland.** Zvezdnik, ki je posnel nekaj zelo finih, napetih, tesnobnih, tako rekoč eksistencialnih moralk, v katerih so junaki bežali pred egoizmom, linčem, komunizmom, naciji in atomskim holokavstom: *A Man Alone* (1955), *Lisbon* (1956), *The Safecracker* (1957), *Panic in Year Zero* (1962). * **George Montgomery.** Philip Marlowe (*The Brasher Doubloon*), ki je vse svoje štiri filme posnel na Filipinih, tudi najboljšega, akcijski stampedo *The Steel Claw* (1961). * **Robert Montgomery.** Bogato igralsko kariero je dopolnil z odličnim filmom noir *Ride the Pink Horse* (1947) in popkulturno ekstravaganco *Lady in the Lake* (1946), v kateri so bile oči detektiva Philipa Marlowea objektiv "prvoosebne" kamere (Marlowea igra kamera!). Eksperiment, ki je za imitatorje pustil le drobiž, a po drugi strani – tudi on je bil le imitator žanra. * **Spencer Williams.** Povsem neodvisni črnski režiser, ki je filme – zelo amatersko – snemal za drobiž. Včasih je imitiral Bunuela (*Blood of Jesus*, 1941), včasih pa specialne efekte sunil Meliesu (*Go Down Earth*, 1945). V mjuziklu *Jivin' in Be-Bop* (1947) mu je igral Dizzie Gillespie ("Salt Peanuts").

Enodnevniki

Laslo Benedek. Zelo ambiciozen, z nosom za intriganten, udaren material, ki pa je v njegovih rokah postal nekaj povprečnega: *Death of a Salesman* (1951), *Namu, the Killer Whale* (1966), *The Night Visitor* (1971). V zgodovini filma ga drži le en film: *The Wild One* (1953). Pa še tega je režiral on, hočem reči – ta film o srhljivi motobandi, ki jo furata Marlon Brando in Lee Marvin, je bil v svojem času srhljivo subverziven, danes pa je srhljivo datiran. * **Otto Brower.** Tipični akcijski režiser, bolj ali manj rutiner (*Road Demon*, 1938), toda krimi melodrama *Behind Green Lights* (1946), ki se odvrti v eni noči na policijski postaji, je interakcijska bravura. "That stiff died owin' me!" * **Roy Del Ruth.** Studio mu je dajal le drugorazredne derivate, občasno kak musical, toda njegov *Maltese Falcon* (1931) je tako dober, da ga fani Johna Hustona vedno raje zamolčijo. * **Norman Foster.** Snemal je derivatne, programske filme o gospodu Motu, Charlieju Chanu, Scotland Yardu in Davyju Crockettu, toda doletela ga je čast, da je dokončal Wellesov kulturni *Journey into Fear* (1943). Sam je bil daleč od ekspertize, čeprav povsem kompetenten, tudi ko je režiral komične melodrame (*I Cover Chinatown*, 1936), hard-boiled (*Kiss the Blood Off My Hands*, 1948) ali pa freudovski vestern (*Rachel and the Stranger*, 1948). * **Louis Gasnier.** Posnel je

kopico filmov, nemih in zvočnih, na začetku užival v slavi, po prihodu zvoka pa je utonil v rutini. Tudi film *Reefer Madness* (1939), v katerem tip pod vplivom marihuane povzroči prometno nesrečo in potem zbeži, je bil le rutina, toda kasneje je zaradi svoje smrtno resne obsodbe marihuane postal kulturna roba. * **Herk Harvey**. Morbidni triler *Carnival of Souls* (1962), posnet v Kansasu za 30.000 USD, je z leti postal mali kulturni enojnik: bejba preživi utopitev in obvisi v nekakem pol življenju. * **Harry Horner**. Zelo eklektičen, tudi v svojih finih krimičih: *Beware, My Lovely* (1952), *Vicki* (1953), *A Life in the Balance* (1955). V legendi ga drži predvsem divji, histerični, protikomunistični *Red Planet Mars* (1952): na Marsu odkrijejo Boga, in vivo, kar povzroči kolaps ateizma, komunizma in Sovjetske zveze. * **H. Bruce Humberstone**. Na začetku je cepal Charlieje Chane in Reporterje, na koncu pa Tarzane, toda vmes je posnel kopico solidnih filmov – *The Quarterback* (1940) – in odličnih whodunit *I Wake Up Screaming* (1941). * **Boris Ingster**. Preden se je vdal TV, je posnel le tri filme, toda med njimi je bil tudi prvi, zelo nadrealistični film noir: *Stranger on the Third Floor* (1940). *Southside 1–1000* (1950) je bil posnet v bolj doku slogu. * **Joseph M. Newman**. V inteligenci in ambicijah je zelo nihal, toda ko je bil inteligenčen, je bil res inteligenčen, pa čeprav le periferno: *711 Ocean Drive* (1950), *The Human Jungle* (1954), *This Island Earth* (1955). Na koncu je prešaltal na insiderske storije, zelo banalne pravzaprav: *The Big Circus* (1959), *King of the Roaring 20s* (1961), *The George Raft Story* (1961). Vrhunec: sadistični vestern *Fort Massacre* (1958). * **Ralph Murphy**. Že s trilerjem *70.000 Witnesses* (1932), v katerem umor na nogometni tekmi vidi 70.000 prič, je anticipiral De Palmine *Kačje oči*, krimič *Men Without Names* (1935) je bil intriganten in dobro tempiran, *The Man in Half-Moon Street* (1944) pa je bila mračna, srhljiva, zelo eksistencialna variacija na sliko Doriana Graya, v kateri je bil Nils Asther 90-letnik v 35-letnem telesu. * **John Reinhardt**. Leta 1947 je z denarjem naftnega magnata Jacka Wratherja in z Donom Castleom v glavni vlogi posnel dva odlična, dinamična trilerja: *The Guilty*, posnet po zgodbi Cornella Woolricha, je predstavljal soočenje z enojajčima dvojčicama, *High Tide*, posnet po romanu Raoula Whitfielda, pa je povezal medije in gangsterje. * **Russell Rouse**. Mož idej, prebliskov & konceptov. Njegov mračni špijanski triler *The Thief* (1952), v katerem slišimo le naravne zvoke, nobenih dialogov (nem, a zvočen), je kakopak klasika, toda tudi v vesternu *The Fastest Gun Alive* (1956) je postregel z revolveraško bravuro. Bil je redkih, mračnih besed: *The Well* (1951), *New York Confidential* (1955), *A House Is Not a Home* (1964). * **Maxwell Shane**. Kariero je začel z odličnim, napetim, inteligentnim trilerjem *Fear in the Night* (1947), posnetem po zgodbi Cornella Woolricha, potem pa kljub angažmaju ni več tako blestel, dokler se ni skušal odkupiti s filmom *Nightmare* (1956), rimejkom svojega prvenca. * **Benjamin Stoloff**. Posnel je prvo verzijo vesterna *Destry Rides Again* (1932), v legendi pa se je prilepil s trilerjem *Night of Terror* (1933), v katerem manijak na koncu gledalce poprosi, da naj tistim, ki filma še niso videli, ne izdajo razpleta. * **Ted Tetzlaff**. Brillantni snemalec, ki mu je veliki met uspel z danes kulturnim trilerjem *The Window* (1949), v katerem dečku nihče ne verjame, da je videl umor – razen morilcev. Eksotika *Son of Sinbad* (1955) ni brez fanov, tudi njegov *Johnny Alegro* (1949) ni slab, sploh pa ni brez zveze s trilerjem *The Most Dangerous Game*. * **Burt Topper**. Po nekaj solidnih vojnih filmih je posnel angažirano – no, tabloidno – najstniško dramo *The Diary of a High School Bride* (1959), nekaj let kasneje pa svojo malo klasiko, psihotriler *The Strangler* (1964), ki mu žal ni znal slediti. * **Charles Vidor**. Bil je vsestranski studijski joker, specialist za biografije “velikanov” (Chopin, Liszt, Hans Christian Andersen, Ruth Etting, Joe E. Lewis), njega samega pa med velikane lepi *Gilda* (1946), zelo erotičen film noir z Rito Hayworth, in nekaj solidnih žanrskih filmov: *The Arizonian* (1935), *Muss ‘em Up* (1936), *Blind Alley* (1939), *Ladies in Retirement* (1941), *The Desperadoes* (1943). * **Don Weis**. Vedno je skušal biti le lahkoten, zabaven, norčav, poskočen, optimističen in nič več, zato je končal na plaži studia AIP: *The Affairs of Dovie Gillis* (1953), *Pajama Party* (1964), *The Ghost of the Invisible Bikini* (1966). No, njegova avanturistična bajka *The Adventures of Haiji Baba* (1954) je bila na nekaterih koncih sveta kult.

Princi terorja

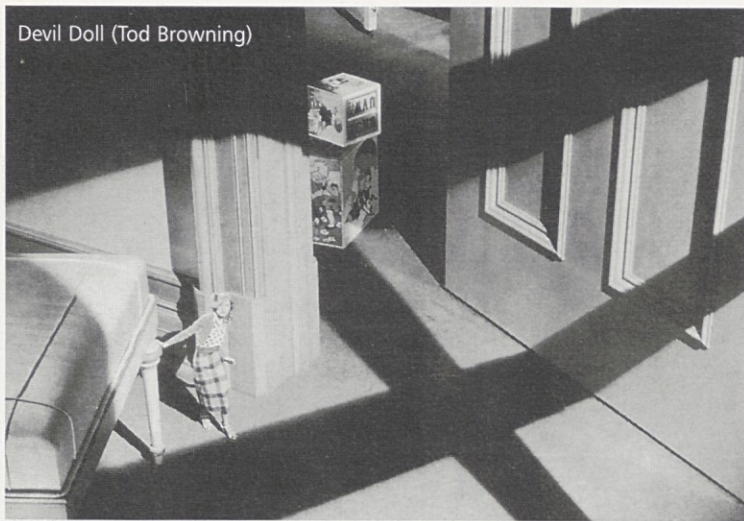
Victor Halperin. Velik stilist, nor na mračno atmosfero, izumitelj zombijev: *White Zombie* (1932). V hororju *Revolt of the Zombies*



Robert Montgomery

(1936) postanejo zombiji vojska I. svetovne vojne. Horror je bil res njegov brio: *Supernatural* (1933), *Buried Alive* (1940). * **Erle C. Kenton**. Dobra adaptacija H.G. Wellsa (*Island of Lost Souls*, 1932), nekaj rutinskih komedij (Abbott & Costello), v štiridesetih pa je poskrbel za napol klasični revival klasičnih Universalovih pošasti: *The Ghost of Frankenstein* (1942), *House of Frankenstein* (1945), *House of Dracula* (1945). * **Nathan (Hertz) Juran**. Po nekaj statičnih vesternih in dveh grozljivkah du jour (*The Black Castle*, 1952; *The Deadly Mantis*, 1957) je posnel serijo sci-fijev, ki so postali pojem dobro obdelanega in bogato dekoriranega sci-fija: *20 Million Miles to Earth* (1957), *Seventh Voyage of Sinbad* (1958), *Attack of the Fifty-Foot Woman* (1958), *The Brain from Planet Arous* (1958), *First Men in the Moon* (1964). * **Steve Sekely**. V filmu *Women in Bondage* (1943) je razkril, kako nacistični režim degradira nemške ženske. Hja, kozmopolit, ki pa je bil za svoje dobro preveč prilagodljiv: *Revenge of the Zombies* (1943), *Behind Prison Walls* (1943), *Waterfront* (1944), *My Buddy* (1944), *Lady in the Death House* (1944). *The Day of the Triffids* (1963) je absurdno čudaška ekranizacija Wyndhamovega sci-fija o invaziji kanibalske vegetacije. * **John Sherwood**. Po dopadljivem, dokaj originalnem vesternu *Raw Edge* (1957) je posnel smešni, patetično pretenciozni sci-fi grozljivki: *Monolith Monsters* (1958), *The Creature Walks Among Us* (1958). * **Curt Siodmak**. Legendarni scenarist, ki je posnel tudi nekaj čudnih, toda preveč literarnih grozljivk: *Bride of the Gorilla* (1951), *The Magnetic Monster* (1953), *The Devil's Messenger* (1962). * **Herbert L. Strock**. Mali princ groze & terorja, ki je znal iz malega budžeta stisniti fino dozo gotske agresivnosti: *Gog* (1954), *I Was a Teenage Frankenstein* (1957), *How to Make a Monster* (1958), *The Crawling Hand* (1964), *Monster* (1979). * **W. Lee Wilder**. Ne ravno nadarjen, čeprav ekstremno, naravnost zunajzemeljsko mračen: *The Glass Alibi* (1946), *The Vicious Circle* (1948), *Killers from Space* (1954), *Spell of the Hypnotist* (1956), *The Man without a Body* (1957). * **Frank Wisbar**. Še en nemški režiser, ki je beraški studio PRC – v istem času kot Ulmer – okrepil z mračno, morbidno, fantazmagorično, hiper ekspresionistično atmosfero: *Strangler of the Swamp* (1945), *Lighthouse* (1946), *Secrets of Sorority Girl* (1946). * **Irwin S. Yeaworth**. Posnel je le dva filma, toda oba sta mali, zabavni, samoironični sci-fi klasiki: *Blob* (1958), *Dinosaur* (1960).

Devil Doll (Tod Browning)



Post-Nemci

Clarence Badger. Človek, ki je lansiral Claro Bow: *It* (1927). Večina njegovega opusa sega v nemo obdobje, v zvočnem pa je posnel 10 komedij, občasno prijetno sofisticiranih: *When Strangers Marry* (1933). * **Reginald Barker.** V nemem obdobju je imel širši zamah (kul vesterni a la *Carmen of the Klondike*, 1918), zvok pa ga je skrčil, kar se je zgodilo mnogim režiserjem, ki so svoje kariere iz nemega obdobja potegnili v zvočno. Zvok je ubil mobilnost in kreativnost kamere, tako da so tudi njegovi najboljši filmi zelo statični: *The Moonstone* (1934). Pod milim nebom se je bolje znašel kot pa v studiu. * **Harry Beaumont.** Tudi zanj bi bilo bolje, če zvok ne bi prišel, kajti po mjuziklu *Broadway Melody* (1929) se je zavlekel med lahkotne, neobvezne, neangažirane komedije: *Unashamed* (1932), *Are You Listening* (1932), *Murder in the Private Car* (1934). * **Charles J. Brabin.** Po prihodu zvoka se je nekaj let trudil, da bi se prebil do prestižnih A filmov, a mu ni uspelo: *Beast of the City* (1932), *The Mask of Fu Manchu* (1933). Potem se je izpisal. * **Tod Browning.** Statusno je bil vedno daleč od B filma, toda njegove neme grozljivke in zvočne klasike *Dracula* (1931), *Freaks* (1932), *Mark of the Vampire* (1935), *The Devil Doll* (1936) in *Miracles for Sale* (1939) kažejo veliko afiniteto do gotskega B materiala. Podobno kot Clarence Brown, John Cromwell in Frank Borzage, ki so bili prav tako vedno daleč od B filma, je zelo vplival na B filme – heh, bolj kot B filmi nanj. * **Elmer Clifton.** Po prihodu zvoka je delal le še za najbolj revne studie, toda v zelo omejenih pogojih ni bil nič višji od budžeta: *Swamp Woman* (1941), *City of Missing Girls* (1941), *Hard Guy* (1941), *Seven Doors to Death* (1944). To niso bili filmi, ampak sufleji. * **Alan Crosland.** Po dolgi seriji nemih filmov je zaslovel s prvim zvočnim filmom, *The Jazz Singer* (1927), toda zvok ni bil njegov kopilot. Nikoli se ni namreč prebil, čeprav je bil *Massacre* (1934) primer razsvetljenega, proindijanskega vesterna. * **James Cruze.** Po bogati karieri v času nemega filma je tudi po prihodu zvoka kazal angažiranost, raznovrstnost, formalno pismenost in smisel za kamero: *The Great Gabbo* (1929), *Sutter's Gold* (1936), *The Gangs of New York* (1938). * **E.A. Dupont.** Nemški nemi mojster (*Variete*, 1926), ki mu je Hollywood namenjal nesramno bedno robo, tako da je bil le redko zanimiv: *The Scarf* (1951). * **Allan Dwan.** Nemi & zvočni maestro, obskurni klasik, ki je vedno kazal afiniteto do B. Kul musical: *The Three Musketeers* (1939). Kul Shirley Temple: *Heidi* (1937). Kul melodrama: *Suez* (1938). Kul komedija: *Brewster's Millions* (1945). Kul horror: *The Most Dangerous Man Alive* (1961). Kul vestern: *Tennessee's Partner* (1955). Kul krimič: *The River's Edge* (1957). Kul ženski film: *The Woman They Almost Lynched* (1953). In kvintesenčni vojni film: *Sands of Iwo Jima* (1949). Vsestranski, fleksibilen in produktiven, toda vedno oseben, eleganten, ambiciozen, domiseln. Zanj ni bilo nič poceni. Kar pa ne pomeni, da je bil vsiljiv. Prej narobe, težko boste našli manj pretencioznega režiserja. * **Archie Mayo.** Dober obrtnik, a nič več, kar se lepo vidi tako v eksotiki *The Adventures of Marco Polo* (1938) kot v parodiji Casablance, *A Night in Casablanca* (1946), ki je najavila parodije filmov in pokopala brate Marx. Moral bi se držati kriminalk: *The Mayor of Hell* (1933), *The Petrified Forest* (1936), *Black Legion* (1936). * **Richard Oswald.**

Nemški maček, ki je v času Hitlerja po dolgi seriji nemih filmov prebegnil v Francijo in potem Ameriko, kjer pa je posnel le nekaj rutinskih filmov: *Isle of the Missing Men* (1942). Ekspresionizem in Max Reinhardt sta se čutila le by default. * **George B. Seitz.** Zelo kultiviran v nemem obdobju, po prihodu zvoka pa je padel v programsko robo, recimo v serijo o Andyju Hardyju (začenši s *Family Affair*, 1937). Le občasno atraktiven in ambiciozen: *The Drums of Jeopardy* (1931). * **Richard Thorpe.** Že pred prihodom zvoka je posnel kakih 50 filmov, potem pa – za razliko od drugih avtorjev v tej sekciji – še kakih 100, žanrsko in budžetno zelo različnih. Še najboljše so mu šle zgodovinske fantazije: *Ivanhoe* (1952), *The Prisoner of Zenda* (1952), *Knights of the Round Table* (1953), *Quentin Durward* (1955). Med njegovimi B filmi, za svoje dobro vedno preveč rutinskimi in transparentnimi, najdete Tarzane, Thin Mana, sci-fi *Murder at Dawn* (1932), odlični psihotriler *Night Must Fall* (1937), boksarsko gangsteriada *The Crowd Roars* (1938), špijonado *Above Suspicion* (1941), napet patriotski triler *Joe Smith, American* (1944), soliden doku triler *The Unknown Man* (1951) in kul vendeto *The Black Hand* (1950).

Stahanovci s šlifom

Lloyd Bacon. Legitimiral je studijski tekoči trak. Ker je razumel studijsko poetiko, je posnel kopico filmov (tudi A, pogosto na meji), v katerih pa je le to, kar se vidi, nič več, tudi ko se zdi, da se je presegel: *San Quentin* (1937), *Action in the North Atlantic* (1943), *The French Line* (1954). Ne pozabite: plesne točke v mjuziklih *42nd Street* (1933), *Footlight Parade* (1933) in *In Caliente* (1937) je zrežiral Busby Berkeley, filmi, v katerih najdete Humphreya Bogarta, pa niso prequels Casablance. * **Charles T. Barton.** Dolga serija programskih filmov. Zadolžen za Abbotta in Costella: *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948). Bil je njun avtor. Ko je snemal komične grozljivke, je pokazal rešpekt do komedije in grozljivke. *Beautiful But Broke* (1944) je za njegove standarde že kar mojstrski musical, pravi trans z Ann Miller pa predstavlja *Reveille with Beverly* (1943), anticipacija agresivnih mjuziklov Richarda Lesterja (*Hard Day's Night*). * **Christy Cabanne.** Posnel je toliko filmov, da bi pričakovali le brezosebno štepanje, toda za razliko od mnogih drugih stahanovcev je premogel ravno dovolj osebnosti in samospoštovanja, da je v filmih izkoristil tiste male trenutke svobode: *Midnight Patrol* (1932), *World Gone Mad* (1933), *Jane Eyre* (1934), *Behind the Green Lights* (1935), *We Who Are About to Die* (1936), *The Mummy's Hand* (1940), *The Man Who Walked Alone* (1945). * **William B. Clemens.** Specialist za serije: Nancy Drew, Torchy Blane, Falcon, Philo Vance, Dead End Kids. *Knockout* (1941) je bil presenetljivo udaren boksarski film, *Crime by Night* (1944) ni bil brez fanov, s filmom *Devil's Island* (1938) je užalil Francoze in njihov penalni sistem, *Night in New Orleans* (1942) pa je whodunit po scenariju Jonathana Latimerja, v katerem Patricia Morrison bere roman *Lady in the Morgue*, ki ga je napisal Latimer. * **Joseph Kane.** Čelist, ki je posnel več kot 100 proruralnih, antimestnih, akcijsko bombastičnih vesternov: *Springtime in the Rockies* (1937), *Days of Jesse James* (1939), *Colorado* (1940), *The Road to Denver* (1953). Iz vesterna je naredil antikorupcijski zakon. V filmu *The Great Train Robbery* (1941), ki ni bil vestern, roparji odpeljejo cel vlak, ne le zlato! * **Louis King.** Posnel je svojega Charlieja Chana in svoje Bulldoge Drummonde, svoje rimejke (*The Way of All Flesh*, 1940), svoje sequels (*Thunderhead*, 1945) in *Persons in Hiding* (1939), ekranizacijo knjige J. Edgarja Hooverja (šefa FBI!), lansiral detektiva Lige narodov (*Murder in Trinidad*, 1934), toda najbolj sta ga razživila Balkan (*Chetniks!*, 1943) in Koreja (*Sabre Jet*, 1953), jasno, ko je šlo za bratomorne vojne (četniki vs. Nemci, komiji vs. nekomiji). * **Terry O. Morse.** Rutiner, ki pa je samega sebe in tekoči trak presegel z atmosferskim šokerjem *Fog Island* (1945), sci-fi eksotiko *Unknown World* (1951) in efektno gangsteriada *Young Dillinger* (1965). * **George Sherman.** Orjaški opus, toda pretežno programski in rutiski, kot da je bil z misli stalno drugje. Kopica vesternov, toda ne čisto brez drže in stališča: *Tomahawk* (1951), *The Last of the Fast Guns* (1958). V nekaterih je hotel še več, recimo obsoditi protiindijanski rasizem: *Chief Crazy Horse* (1956), *Reprisal* (1956), *Murieta* (1965). Narko triler *The Sleeping City* (1950) in shrhljivi sci-fi *The Lady and the Monster* (1944) sta dokaz, da bi lahko z boljšimi scenariji tudi blestel. V whodunitu *Mantrap* (1943) je umor raziskoval 80-letni detektiv (!), v

vesternu *The Treasure of Pancho Villa* (1955) Niven Busch po divjem zahodu razsaja z mitraljezom, komandantu mehiških revolucionarjev pa je ime Castro! * **R.G. Springsteen**. Šampion rutinskih, povsem običajnih, predvidljivih vesternov, najboljša pa je posnel pozno – šele ko je zapustil studio Republic: *Cole Younger, Gunfighter* (1958), *He Rides Tall* (1964), *Apache Uprising* (1966). *Operation Eichmann* (1961) je posnel, še preden so Eichmanna obesili, kar daje filmu morbidni spin, s katerim lahko tekmuje tudi protikomunistična histerija iz njegovega filma *The Red Menace* (1949). * **A. Edward Sutherland**. Zadolžen za lahkotne žanre, predvsem varietejske mjuzikle: *International House* (1933). Kul Fields: *Poppy* (1936). Kul Stan & Olio: *The Flying Deuces* (1939). Kul Mae West: *Every Day's a Holiday* (1937). Na zatemnitve & odtemnitve je bil tako nor kot Jarmusch, v sadistično, grizljivo srhljivko *Murders in the Zoo* (1933) pa je vključil tudi tipa z zašitimi usti. Prizori na nedokončanem mostu v romanci *Steel Against the Sky* (1944) so res vrtoglavi.

Stahanovci

Derwin M. Abrahams. Tipični rutiner, zadolžen za vesterne. *Return of the Durango Kid* (1945) & *Frontier Gun Law* (1946). Zunaj vesterna je bil še bolj brez domišljije in brez tempa. * **George Archainbaud**. Imel je dolgo, zelo eklektično kariero, toda na začetku štiridesetih je našel svojo nišo – vestern. Štepal jih je kot bik, poznalo pa se jim je, da je finalizacijo prepuščal montažerjem. *The Kansan* (1943), *The Big Bonanza* (1945), *Apache Country* (1952). Nič, skrbel je za samopotrjevanje vesterna. Bonus: Erich von Stroheim je bil kul v anticipaciji Kaskaderja (*Lost Squadron*, 1932). * **John H. Auer**. Tipični studijski deček za vse. Veliko filmov, vsi žanri, ne brez smisla za pulp in peripetije, toda brez presežkov: *The Devil Pays Off* (1941). Le ko je snemal filme o gangsterjih, se je malce bolj sprostil, angažiral in pokazal celo nekaj originalnosti in smisla za lokacije: *The City That Never Sleeps* (1953). * **William Beaudine**. Pojem šepača, prava mašina. Snemal je vse, non-stop. Njegov slog je tako monotono in tako brezosebno utilitaren, da ga imate lahko za ničelno stopnjo filma. Le redko pokazal grif: *The Old Fashioned Way* (1934), *The Ape Man* (1943), *Voodoo Man* (1944). Med drugim posnel klasiko higiennega filma: *Mom and Dad* (1944). * **George Blair**. Rutiner z dolgo listo. Najbolj so ga fascinirali Scotland Yard in podobni preiskovalci: *Secrets of Scotland Yard* (1945), *Post Office Investigator* (1949), *Insurance Investigator* (1951). Ker ga je bolj zanimala procedura kot rezultat, je bilo to dobro za filme. Sadizem je pokazal šele na koncu: *The Hypnotic Eye* (1960). No, v krimiču *Silent Partner* (1944) William Henry po nekaj francoskih frazah na lepem reče: "Zdaj pa nadaljujmo v angleščini, da bodo gledalci razumeli, za kaj gre." * **John G. Blystone**. Nič, le kamero je postavljaj in prestavljaj. Čisti monotoni block-head. Niti Stan & Olio nista mogla reči, da računata nanj: *Block Heads* (1938). * **Howard Bretherton**. Tekoči trak. Vesterni in krimiči, toda čisti B: rutinski, onemogli, sploščeni, izčrpani, medli, pusti, enolični, razdišani, brezobrestni, za pol tona prenizki. In vedno se skuša nekdo maščevati: *In Old Colorado* (1941), *The Big Show-Off* (1945). Kul penetracija v psiho malega mesta: *Whispering Footsteps* (1943). * **Eddie Buzzell**. Studijski dninar, ki so mu puščali le neugledne drobtine in derivate: *At the Circus* (1939), *Go West* (1940), *Song of the Thin Man* (1947). Ni se rinil. Le vesel je bil, da je bil lahko zraven. * **Thomas Carr**. Truma rutinskih vesternov, v katerih so celo klišeji le nakazani: *Topeka* (1953), *Bitter Creek* (1954), *Cast a Long Shadow* (1959). Ko je pobegnil z divjega zahoda, je bil za dlako bolj zanimiv: *Bobby Ware Is Missing* (1967). * **Edward F. Cline**. Naredil je tisto, kar se je od njega zahtevalo in pričakovalo, toda če je imel v komediji W.C. Fieldsa, je izgledalo, kot da ni čisto brez idej: *My Little Chickadee* (1939), *The Bank Dick* (1940), *Never Give a Sucker an Even Break* (1941). No, v resnici je bil ves presežek delo Fieldsa. Specialist za komične tercete: bratje Ritz (*Behind the Eight Ball*, 1942), sestre Andrews (*Give Out, Sisters*, 1942). * **C.C. Coleman**. Za studio Columbia je posnel serijo malce bolj fluidnih in realističnih kriminalk, toda to je vse, kar lahko rečemo za tega na slogu ubogega garača: *Homicide Bureau* (1938), *Highway Patrol* (1938), *When G-Men Step In* (1938). * **Lewis D. Collins**. Držal se je akcije, ne čisto brez grifa, in posnel kopico vesternov, ki pa so bili slabši od njegovih krimičev: *Sing Sing Nights* (1934), *Crime Takes a Holiday* (1938). V krimi drami

The Jazz Singer (Allan Crosland)



Under Suspicion (1937) je hotel magnat svojo tovarno prepustiti delavcem! * **Wallace W. Fox**. Njegovi vesterni so bili bolj ali manj programske, toda ko so mu dodelili Belo Lugosija, je bil kljub ekstremno nizkemu budžetu navdahnjen: *The Corpse Vanishes* (1942), *Bowery at Midnight* (1942). * **Albert Herman**. Še en rušilec rekordov, ki je filme snemal na ravni tekočega traku, kar se jim pozna, tako da so dobri le naslovi: *Nazi Spy Ring* (1942), *A Yank in Libya* (1942), *Shake Hands with Murder* (1944), *The Phantom of 42nd Street* (1945). Zelo rad je podiral vrata, ki pa so na tla vedno padla tako, kot da so panti zgoraj in ne ob strani: *Dawn Express* (1942), *They Raid by Night* (1942). * **Robert F. Hill**. Mašina za vesterne: *Sundown Trail* (1931), *Come On Danger* (1932), *Danger Trails* (1935). Ni bil brez smisla za ritem in akcijo. * **Lambert Hillyer**. Več kot 100 filmov, pretežno vesternov, toda najbolj znan je po serialu *Batman* (1943) in dveh grozljivkah: *Dracula's Daughter* (1936), *Invisible Ray* (1936). * **Frank McDonald**. Snemal je vesterne, tako rekoč po tekočem traku, toda brez premisleka, brez bleska in brez strasti: *Bells of Rosarita* (1945), *Sunset in Eldorado* (1945), *The Purple Gang* (1960). Nič drugače ni bilo z njegovimi mnogimi aviacijskimi filmi a la *Flying Blind* (1941). * **Ray Nazarro**. Režirati je začel pozno, toda ko je začel, ga ni bilo mogoče ustaviti – samo leta 1946 je posnel 13 filmov! Same vesterne. In razumel je le eno besedo: akcija. Vrhunec: *Indian Uprising* (1952). Sledi hitrega snemanja so povsod. * **Sam Newfield**. Mašina: posnel je več kot 200 filmov, včasih tudi 23 letno!, v glavnem vesternov, pretežno za beraški studio PRC, katerega šef je bil njegov brat. Ni bil le racionalen in minimalističen, ampak skopuški, tudi v drugih žanrih: *Beast of Berlin* (1940), *Dead Men Walk* (1943), *I Accuse My Parents* (1944). Na estetiko, mizansceno, verjetnost in drugi plan ni mislil – in to tako zelo, da je z leti postal kulturna figura. Tudi zaradi histerično topičnih filmov a la *Secrets of a Model* (1939) in *Wild Weed* (1949). Filmi so trajali le uro, toda običajno so se zdeli dvakrat daljši. Naslovi so bili pogosto edini trenutek navdiha. * **William Nigh**. Po kopici nemih filmov so ga čakale predvsem rutine, recimo serija krimičev o g. Wongu, zaporniška drama *Mutiny in the Big House* (1939), horror *The Ape* (1940), *Corregidor* (1943), posnet po scenariju Edgarja G. Ulmerja, in senzacije a la *Divorce* (1945), kjer je skušala štirikratna ločenka speljati poročenega moškega, in *Where Are Your Children?* (1943), kjer je razkril modus operandi nove generacije delinkventov, kar je vodilo v nadaljevanje – *Are These Our Parents?* (1944). * **Albert S. Rogell**. Rutiner, ki je imel občutek za Lone Wolfa in farse a la *Li'l Abner* (1940), kar pa ne pomeni dosti, še najmanj, da je imel občutek za film. A bratje Ritz si boljšega niso zaslužili: *Argentine Nights* (1940). * **Wesley Ruggles**. Igralcem je pustil, da so naredili svoje, medtem ko oni nanj niso mogli ravno računati, niti v vesternih (*Cimarron*, 1931; *Arizona*, 1940) niti v farsah (*I'm No Angel*, 1933; *See Here, Private Hargrove*, 1944). * **Lesley Selander**. Stroj za vesterne. Posnel jih je ogromno, toda vedno tako funkcionalno in programske, kot da mu ni do njih: *Arrow in the Dust* (1954), *Shotgun* (1955). Grozljivke so ga bolj angažirale: *The Vampire's Ghost* (1945). * **Lee T. Sholem**. Tarzan, Superman, kanibali, Ma & Pa Kettle, faraoni: šlepal se je, ne da bi kaj zares hotel, kot kak has-

The screen's master of the WEIRD...
IN HIS NEWEST and MOST DARING
SHOCKER!

**BELA
LUGOSI**

More horrifying than "DRACULA" - "FRANKENSTEIN"

IT'LL MAKE YOUR
SKIN CRAWL!

BRIDE OF THE MONSTER

co-starring **TOR JOHNSON · TONY McCOY**
with **LORETTA KING · HARVEY DUNN**
Produced and Directed by **EDWARD D. WOOD, Jr.**
Screenplay by **EDWARD D. WOOD, Jr. and ALEX GORDON**
Executive Producer **DONALD McCOY** · Associate Producer **TONY McCOY**

been. Tajne agente je bil sposoben maskirati v krokodile: *Cannibal Attack* (1954). * **Frank R. Strayer**. Rutiner, ki je posnel skoraj celo serijo o *Blondie* ter nekaj solidnih krimičev in grozljivk, med drugim tudi topični krimi melodrami *The World Gone Mad* (1932) in *The Crusader* (1932) ter impresivno vampiriado *The Vampire Bat* (1933). * **Ray Taylor**. Specialist za seriale: *Dick Tracy* (1937), *The Green Hornet* (1939). Orjaški opus je dopolnil z mnogimi vesterni – brez pretenzij kakopak.

Banane

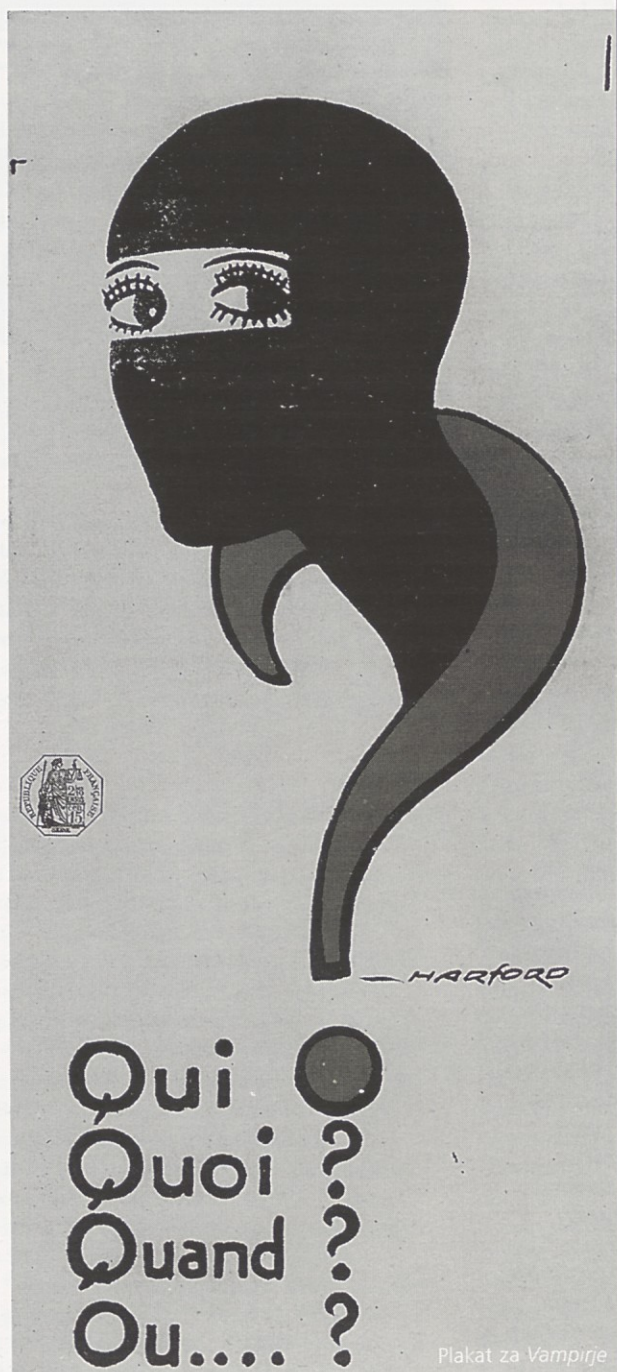
Justus Addiss. *The Cry Baby Killer* (1958), v katerem je debital Jack Nicholson. * **George Amy**. *Gambling on the High Seas* (1940). * **Newton Arnold**. *Hands of a Stranger* (1962), četrta verzija Orlacove roke. * **Albert Band**. *I Bury the Living* (1958) – Richard Boone kot kralj življenja & pokopališča. * **Leon Barsha**. *Who Killed Gail Preston?* (1937) – kul barski whodunit z Rito Hayworth. * **Richard H. Bartlett**. *Money, Women & Guns* (1959) & *I've Lived Before* (1956), kjer pilot misli, da je umrl med I. svetovno vojno. * **Monta Bell**. *China's Little Devils* (1945) – kitajska sirota med II. svetovno vojno organizira odporniško gibanje (ja, prokitajski film!). * **Josef Berne**. *They Live in Fear* (1944) – mladi Nemec, ki se upre Hitlerju, prebegne v Ameriko, kjer pa ravno tako nabaše na nestrpnost. * **Abner Biberman**. *Running Wild* (1955) – policija vs. tatovi avtov. * **Claude Binyon**. *The Saxon Charm* (1948). * **Sam Bischoff**. *The Last Mile* (1932) – zelo atmosferski upor v celici smrti. * **Edward A. Blatt**. *Between Two Worlds* (1944) – verzija ladje prekletih... ee, ladje norcev. * **Robert North Bradbury**. *Between Men* (1935) & mnogi, mnogi programski vesterni. * **Fred C. Brannon**. *Frontier Investigator* (1949) & inferiorni seriali. * **Harry Joe Brown**. *Sitting Pretty* (1933). * **Karl Brown**, Griffithov snemalec. *Flames*

(1932) & *The White Legion* (1936). * **Clyde Bruckman**. *Movie Crazy* (1932) – Harold Lloyd goes Hollywood. * **Larry Buchanan**. *Apache Gold* (1952), *The Naked Witch* (1961), *Free, White and 21* (1963) & *The Trial of Lee Harvey Oswald* (1964), v katerem je le nekaj mesecev po atentatu na ameriškega predsednika Kennedyja dokazal, da ga ni ustrelil Lee Harvey Oswald. * **Harold S. Bucquet**. *Young Dr. Kildare* (1938). * **David Burton**. *Confessions of a Co-Ed* (1931) & *The Man Who Wouldn't Talk* (1940) – tip, obtožen umora, se noče braniti, obenem pa o sebi ne daje nobenih izjav. * **James Cagney** (ja, Državni sovražnik). *Short Cut to Hell* (1957) – rimejk filma *This Gun for Hire* (po Grahamu Greeneu). * **Edwin Carewe**. *The Spoilers* (1930). * **Richard Carlson**. *Riders to the Stars* (1954). * **Charlie Chase**. *Public Ghost no. 1* (1936). * **William F. Claxton**. *Law of the Lawless* (1963) & *Night of the Lepus* (1972), v katerem zajci mutirajo v orjaške pošasti. * **Herbert Coleman**. *Battle at Bloody Beach* (1964) – Audie Murphy med pacifiškimi partizani. * **Walter Colmes**. *The Woman Who Came Back* (1945). * **William Conrad** (ja, Cannon). *My Blood Runs Cold* (1965) – reinkarnacijski suspenzer. * **Lloyd Corrigan**. *Night Key* (1937). * **Ricardo Cortez** (zvezdnik). *The Escape* (1939) & *City of Chance* (1940). * **Will Cowan**. *The Thing That Couldn't Die* (1958) – odsekana glava išče trup. * **William J. Cowen**. *Oliver Twist* (1933). * **William James Craft**. *Czar of Broadway* (1930). * **Harold Daniels**. *House of the Black Death* (1965). * **Charles David**. *River Gang* (1945) & *Lady on a Train* (1945), v katerem Deanna Durbin, priča umora na vlaku, išče zelo zakonspiriranega morilca. * **Norman Dawn**. *Tundra* (1936) – lokacijski brio. * **Frederick de Cordova**. *Bedtime for Bonzo* (1951) – Ronald Reagan z opico! * **Maury Dexter**. *The Day Mars Invaded Earth* (1963) & *House of the Damned* (1963). * **John Francis Dillon**. *Call Her Savage* (1932). * **Walter Doniger**. *The Steel Jungle* (1955) – ta jeklena džungla je kakopak arest. * **Jack Donohue**. *Close-Up* (1948). * **Oliver Drake**. *Deadline* (1948). * **Arthur Dreifuss**. *Ever Since Venus* (1944) & *The Love-Ins* (1967). * **Robert Edwards**. *Thunder in the Pines* (1948). * **Clyde E. Elliott**. *Bring 'Em Back Alive* (1932). * **Robert Emmett**. *Badman's Gold* (1951). * **Dwain Esper**. *Narcotic* (1937) – tabloidni napad na mamila! * **Harry Essex**. *I the Jury* (1953) – Mike Hammer ljubi & ubija (by Mickey Spillane). * **Jose Ferrer** (zvezdnik). *I Accuse* (1958). * **Mel Ferrer** (zvezdnik). *The Secret Fury* (1950). * **James Flood**. *The Big Fix* (1947). * **Eugene J. Forde**. *Michael Shayne, Private Detective* (1940), *Berlin Correspondent* (1942) & *Man at Large* (1941) – zelo napeta, labirintna, kinetična imitacija Hitchcockovega trilerja 39 stopnic. * **Lewis R. Foster**. *Crashout* (1955) – macho pobeg iz aresta. * **Douglas Fowley**. *Mucumba Love* (1960). * **Chester M. Franklin**. *Tough Guy* (1936). * **Harry L. Fraser**. Vesterni & vesterni. * **Thornton Freeland**. Lahkotne komedije a la *Brewster's Millions* (1935). * **Paul Frees**. *The Beatniks* (1959) – beatniški curio. * **Seymour Mark Friedman**. *The Son of Dr. Jekyll* (1951). * **Albert C. Gannaway**. *Man or Gun* (1958). * **Jack Garfein**. *The Strange One* (1957) – vojaška šola po Calderju Willinghamu. * **Otis Garrett**. *The Witness Vanishes* (1939), *Exile Express* (1939) & *Lady in the Morgue* (1938), hiter, odlično zmontiran triler po romanu Johna Latimerja. * **Greg Garrison**. *Hey, Let's Twist!* (1961). * **Marion Gering**. *The Devil and the Deep* (1932) – Cary Grant, Gary Cooper & Charles Laughton pecajo Tallulah Bankhead. * **Bernard Girard**. *The Party Crashers* (1958). * **Bert Glennon**. *Girl of the Port* (1930). * **Willis Goldbeck**. *Johnny Holiday* (1949). * **Phil Goldstone**. *The Sin of Nora* (1933). * **Leslie Goodwins**. *Murder in the Blue Room* (1944) & serija "Spitfire" z Lupe Velez. * **Robert Gordon**. *It Came from Beneath the Sea* (1955) – pacifiška hobotnica ruši Frisco. * **Tom Graff**. *Teenagers from Outer Space* (1959). * **James Edward Grant**. *Ring of Fear* (1954) – cirkuški whodunit, v katerem se prikaže tudi Mickey Spillane. * **Walter E. Grauman**. *Lady in a Cage* (1964) – efektno teroriziranje Olivie de Havilland. * **Joseph Green**. *The Brain That Wouldn't Die* (1959) – anticipacija Franjujeve klasike Oči brez obraza. * **Edward H. Griffith**. *Young and Willing* (1943). * **Hugo Grimaldi**. *Mutiny in Outer Space* (1965) – astronave med vračanjem na Zemljo pobija osmi potnik v obliki orjaške gobe. * **Wallace A. Grissell**. Seriali v tandemu s S.G. Bennetom. * **Fred Guiol**. *Mr. Walkie Talkie* (1952). * **Robert J. Gurney, jr.** *Terror from the Year 5.000* (1958). * **Charles Haas**. *The Beat Generation* (1959) & *Platinum High School* (1960). * **Jon Hall**.

Monster from the Surf (1963). * Richard Harlan. *Mercy Plane* (1940) – vau, “letalno”, ki vzleti kot helikopter! * Harvey Hart. *Bus Riley’s Back in Town* (1964). * Don Hartman. *It Had to Be You* (1947). * Victor Heerman. *Animal Crackers* (1930) – bratje Marx. * Jesse Hibbs. *To Hell and Back* (1955) – bio Audieja Murphyja. * Howard Higgin. *Hell’s House* (1932). * Arthur David Hilton. *Cat Women on the Moon* (1954). * Jack B. Hively. *Street of Chance* (1942). * John Hoffman. *The Wreck of the Hesperus* (1948). * William Hole. *The Ghost of Dragstrip Hollow* (1959). * Ben Holmes. *Little Orphan Annie* (1938). * E. Mason Hopper. *Hong Kong Nights* (1935) & *Conflict* (1936). * James W. Horne. *Way Out West* (1937) & serial *The Spider’s Web* (1938). * David Howard. *Hollywood Stadium Mystery* (1938) – boksar je umorjen pred nabito polno dvorano (Brian?). * Roy Huggins. *Hangman’s Knot* (1952) – kul western z Randolphom Scottom. * Charles Hutchinson. *Out of Singapore* (1932). * Robert Hutton. *The Slime People* (1962). * Alan James. *Two Gun Justice* (1938). * Leigh Jason. *Dangerous Blondes* (1943) & *Nine Girls* (1944) – “ženski” filmi (mali Cukor). * Will Jason. *The Soul of a Monster* (1944) – horror a la Faust. * Richard C. Kahn. *Son of Ingagi* (1940) – črnski musical. * Leslie Kardos. *Small Town Girl* (1952). * Roger Kay. *The Cabinet of Dr. Caligari* (1962) – rimejk Wienejeve hipnotične klasike. * Vernon Keays. *Dangerous Intruder* (1945). * Harry Keller. *The Female Animal* (1958). * Ray Kellogg. Mutantski šoker *The Giant Gila Monster* (1959). * Benjamin Kline. *Serial Lightening Warrior* (1931). * Edwin H. Knopf. *The Rebel* (1933). * James Landis. *The Sadist* (1963) – psycho na črpalki. * Paul Landres. *The Vampire* (1957). * John Larkin. *Quiet Please, Murder* (1942). * Robert W. Larsen. *The Narcotic Story* (1958). * Herbert I. Leeds. *The Man Who Wouldn’t Die* (1942) – nič, le Mike Shayne v akciji. * Herbert J. Lederer. *Pretty Boy Floyd* (1960). * Dick L’Estrange. *Teen Age* (1943). * Edward Clarke Lilley. *Moonlight in Vermont* (1943). * Del Lord. *Hit the Hay* (1945). * S. Roy Luby. *Vesterni non-stop & Pride of the Army* (1942). * Francis D. Lyon. *Cult of Cobra* (1955) & *Castle of Evil* (1966). * Randal MacDougall. *Queen Be* (1955) & *The World, the Flesh, and the Devil* (1959). * Hamilton MacFadden. *Escape by Night* (1937). * Henry McRae. *Serial Terry of the Times* (1930). * Gustav Machaty. *Jealousy* (1945) – “evropsko” senzualna, atmosferska melodrama o trikotniku (zapiti pisatelj + njegova trpeča žena + zdravnik). * Leslie H. Martinson. *Hot Rod Girl* (1956). * Joe May. *Hit the Road* (1941) – sirote v akciji (mhm, tak šit je moral snemati ta nemški klasik). * Ray McCarey. *Passport to Adventure* (1944) – atentat na Hitlerja dela bejba, Elsa Lanchester! * John P. McCarthy. *The Western Code* (1933). * Earl McEvoy. *Cargo to Capetown* (1950) & *The Killer That Stalked New York* (1950) – policija lovi tihotapski par, ki je v tujini staknil smrtonosno bolezen. * William H. McGann. *Sh! the Octopus* (1937). * J.P. McGowan. *Vesterni non-stop*. * Gus Meins. *Ladies in Distress* (1938). * George Melford. *East of Java* (1935). * Nicholas Merriwether. *Eegab!* (1962) – eden izmed najslabših filmov vseh časov! * Allen Miner. *The Ride Back* (1957). * Vin Moore. *The Dagnet* (1936). * William Morgan. *The Gay Vagabond* (1941). * Dudley Murphy. *Emperor Jones* (1933) – Paul Robeson se strga s ketne in postane karibski kralj (po Eugeneu O’Neillu!). * Conrad Nagel. *Love Takes Flight* (1937). * Art Napoleon. *Too Much Too Soon* (1958) – alkoholizem igralske dinastije Barrymore. * Marshall A. Neilan. *The Lemon Drop Kid* (1934). * Gene Nelson. *Hand of Death* (1961). * Alex Nicol. *The Screaming Skull* (1958). * Christian Nyby. *The Thing* (1951), toda le tretjina je njegova – Hawks & Welles naj bi mu mastno asistiral. * Edmond O’Brien (zvezdnik). *Man-Trap* (1961) – intriganten žanrski koktajl. * Joe Parker. *Eighteen and Anxious* (1957). * John Parker. *Daughter of Horror* (1953). * Brooke L. Peters. *The Unearthly* (1957). * Boris Petroff. *Hats Off* (1936) – musical s pesmico “Twinkle, Twinkle Little Star” (John Payne). * William H. Pine. *Swamp Fire* (1946). * Sidney Pink. *Journey to the Seventh Planet* (1961). * Dick Powell. *The Enemy Below* (1957) – podmorniški suspenzer (bolj A kot B). * Robert Pirosh. *Valley of the Kings* (1954). * Will Price. *Tripoli* (1950). * Leroy Prinz. *All-American Co-Ed* (1941). * Alan Rafkin. *The Ghost and Mr. Chicken* (1966) – Don Knotts v hiši strahov. * Joel Rapp. *High School Big Shot* (1959). * John Rawlins. *Mr. Dynamite* (1941) & *Strange Conquest* (1946). * Albert Ray. *The 13th Guest* (1932) –

kul whodunit. * Bernard B. Ray. *The Speed Reporter* (1936). * Jay Theodore Reed. *Lady Be Careful* (1936). * Sheldon Reynolds. *Foreign Intrigue* (1956). * David L. Rich. *No Time to Be Young* (1957). * John Stuart Robertson. *One Man’s Journey* (1933). * Sherman Rose. *Target Earth* (1955) & *Tank Battalion* (1958). * Richard Rosson. *Behind the Headlines* (1937). * Walter J. Ruben. *The Bad Man of Brimstone* (1938). * Oscar Rudolph. *Twist Around the Clock* (1961). * William D. Russell. *Best of the Badmen* (1951). * Malcolm St. Clair. *The Big Noise* (1944). * Richard Sale. *Abandon Ship* (1956). * Joseph Santley. *Sis Hopkins* (1941) & *Remember Pearl Harbor* (1942). * Armand L. Schaefer. *Terror Trail* (1933). * Harold Schuster. *My Friend Flicka* (1943), *Loophole* (1954) & *The Postman Didn’t Ring* (1942) – 60 let staro pismo končno pride na pravi naslov! * Edward J. Sedgwick. *The Gladiator* (1938). * Lynn Shores. *Charlie Chan at the Wax Museum* (1940) – nadpovprečen Chan! * S. Sylvan Simon. *Whistling in the Dark* (1941) & *The Cockeyed Miracle* (1946). * Paul H. Sloane. *War Correspondent* (1932) & *Terror Aboard* (1933) – psycho serijsko pobija ladijske potnike. * Edward Sloman. *The Lost Zeppelin* (1929). * Noel (Mason) Smith. *Yankee Don* (1931), *Secret Service of the Air* (1939) & *Burma Convoy* (1941). * Clifford S. Smith. *The Texan* (1932). * Ralph B. Staub. *The Mandarin Mystery* (1937). * Ray Dennis Steckler. *The Incredible Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964) – mikro horror musical. * Errol Taggart. *The Longest Night* (1936), *Sinner Take All* (1937), *Women Men Marry* (1937). * Del Tenney. *The Curse of the Living Corpse* (1963). * William Thiele. *London by Night* (1937). * James Tinling. *Strange Journey* (1946). * Glenn Tyron. *The Nazty Nuisance* (1943). * Edward D. Venturini. *In Old Mexico* (1938). * Virgil Vogel. *The Land Unknown* (1957) – pradžungla na Antarktiki! * Hal Walker. *Road to Utopia* (1946). * Jerry Warren. *Man Beast* (1956) & *The Incredible Petrified World* (1959) – no-budget pretvezi za film! * Jack Webb. *Dagnet* (1954). * Robert D. Webb. *White Feather* (1955). * Tim Whelan. *Rage at Dawn* (1955). * Richard Whorf. *Blonde Fever* (1944). * Crane Wilbur. *Yellow Cargo* (1936) & *The Bat* (1958). * Gordon Wiles. *Venus Makes Trouble* (1937) & *Prison Train* (1938). * Bretagne Windust. *The Enforcer* (1951) – Bogart kot javni tožilec. * Mack V. Wright. *Haunted Gold* (1932). * Alfred Zeisler. *Fear* (1946) & *Enemy of Women* (1944) – o Goebbelsu, poniževalcu in sovražniku žensk. •

louis feuillade



Plakat za Vampirje

simon popek

Usoda nemih filmov Louisa Feuillada je skoraj tako nenavadna kot njegova življenjska pot, polna presenečenj, naključij in preobratov. Ker bi za bralce *Slovarja* Feuilladovo ime utegnilo asociirati na popolno neznanko (upam, da ne več po kinotečni retrospektivi januarja 2001), ga je kar takoj na začetku smiselno umestiti v historografski kontekst: v zgodovini francoskega filma lahko Feuilladovo ime situiramo natanko med filme "očetov-izumiteljev" (brata Lumière, Georges Méliès) in filme narativnih avantgardistov dvajsetih let (Abel Gance, Marcel L'Herbier). Feuillade je neke vrste "tretji mož" zgodnjega francoskega filma, če mu ta predznak podelimo glede na oznako zgodnjih ameriških komičnih genijev (Chaplin-Keaton-Lloyd), vendar, žal, dolgo časa ni bil deležen prestiža pionirjev-izumiteljev v francoskem (in svetovnem) filmu. Hkrati se je – razmeroma zavestno – izognil oznaki šarmantnega čarovnika filmskih emocij, ki so film od dvajsetih let naprej spremenili v najbolj priljubljeno zabaviščno formo dvajsetega stoletja.

Feuilladova filmska pot je tekla tako rekoč vzporedno z Griffithovo; Gaumontu, za Pathéjem tedaj drugi največji francoski in evropski producenti, se je kot scenarist pridružil leta 1905 in v dveh letih postal vodja tamkajšnje celotne filmske produkcije, ko je na tem mestu zamenjal Alice Guy, dotedanjo šefico in nasploh prvo režiserko na svetu. Do svoje prezgodnje smrti leta 1925 je Feuillade režiral približno osemsto filmov, med katerimi so resda prevladovali kratkometražni in srednjemetražni izdelki, a vseeno gre za impozanten korpus, ki ga ni presegal niti Griffith, ki se je po 450 "enokolutarjih", posnetih med leti 1908 in 1913, posvetil izključno dolgometražnim spektaklom. V času, ko sta tako Feuillade kot Griffith pričela ustvarjati, se je film iz razmeroma primitivne narativne oblike razvil v sofisticirano in samorefleksivno obliko umetnosti, in brez dvoma sta k razvoju bistveno prispevala oba velikana, Feuillade v Franciji, Griffith v ZDA.

Francoski film pred prvo svetovno vojno
Pred vojno sta v Evropi dominirali dve kinematografiji, italijanska in francoska. Pri Pathéju je generalni direktor Ferdinand Zecca komični žanr privedel do perfekcije; šlo je za unikatne "galske" verzije akcijskih filmov s pregoni, ki so kasneje navdihovali tudi Macka

Senneta in njegovo serijo "Keyston Kops", medtem ko je neverjetno popularni Max Linder ustvaril komično persono, ki bo navdihovala Chaplina. Epizodične kriminalke je po serijah Nicka Carterja prvi snemal Victorin Jasset, do perfekcije jih bo v svojih serijah (*Fantômas*, *Vampirji*, *Judex*, *Barrabas*) privedel prav Feuillade.

Še en zanimiv predvojni fenomen iz Francije so predstavljali t.i. *film d'art*; šlo je za prestižne produkcije, ki sta jih iz gledaliških odrov *Comédie Française* na filmski trak za *Société Film d'Art* prenašala predvsem Charles le Bargy in André Calmettes. Glavni namen teh produkcij je bil popularizirati gledališke igralce. Uspeh filma *L'Assassinat du duc de Guise* (Umor vojvode Guiškega, 1908) je ohrabil še druge, predvsem manjše studije, no, šlo je predvsem za najbolj popreproščeno obliko "ufilmanega gledališča", za filme s širokim intelektualnim pedigrejem in revno narativno sofisticiranostjo. Kratka popularnost tovrstnih filmov je bila pomembna predvsem za kasnejši prehod na celovečerno dolžino in organiziranje resnejših, zaokroženih tematik.

Zgodnji dvig filmske industrije v Evropi

Zaton fenomena "one-man-banda" Georgesa Mélièsa je spremljala industrializacija francoskega, s tem pa tudi celotnega evropskega filma, ki ga je skoraj v celoti narekovala ena sama produkcijska hiša, Pathé Freres. Hišo je že leta 1896 ustanovil nekdanji uvoznik fonografov Charles Pathé, s sponzorstvom nekaterih največjih francoskih korporacij pa je Pathé leta 1902 odkupil Lumièrove patente ter naročil izboljšanje studijske kamere, ki je na tržišču kmalu dominirala na obeh straneh Atlantika; nekateri podatki kažejo, da je bilo do leta 1918 kar 60 procentov filmov posnetih s Pathéjevo kamero. Izdelovali so tudi lastni filmski trak, od leta 1902 pa v Vincennesu postavili ogromen studijski kompleks, kjer so filmi nastajali dobesedno kot po tekočem traku. Kmalu zatem je Pathé pričel odpirati tuje prodajne agencije, ki so kmalu postale samostojne produkcijske hiše: Hispano Film (1906), Pathé-Rouss v Moskvi (1907), Film d'Arte Italiano (1909), Pathé-Brittania (1909) in Pathé-America (1910). Postavil je prve permanentne kino dvorane, zgradil prvi luksuzni kino na svetu (Omnia-Pathé v Parizu leta 1906), leta 1911 pa postal Mélièsov ekskluzivni distributer in spraval Star Film do bankrota.

Pathéjev edini resni evropski rival v tem času je bil Gaumont, ki ga je leta 1895 ustanovil inženir in izumitelj Léon Gaumont. Slednji resda nikdar ni presegal četrte velikosti Pathéja, a se je uspešno posluževal identičnih poslovnih metod širjenja, izdelovanja lastne opreme in masovne produkcije filmov, odpiranja tujih predstavništev ter postavljanja kinematografskih verig, kar je do leta 1907 nadzorovala Alice Guy, od leta 1907 do svoje smrti pa Louis Feuillade. Med leti 1905 in 1914 so Gaumontovi poslovni prostori na La Villette predstavljali največji studijski kompleks na svetu.

Pathé in Gaumont sta pred prvo svetovno vojno v popolnosti dominirala evropsko filmsko produkcijo, prikazovanje filmov in njihovo prodajo, ter hkrati dokončno odpravila "rokodelsko" proizvajanje filmov, kakršnega so dotlej prakticirali Méliès in njegovi angleški sodobniki.

Komercialni vs. umetniški film

Ko je Feuillade leta 1907 pri Gaumontu prevzel posel šefa produkcije, je imel pred seboj jasno vizijo:



Louis Feuillade

zabavati od življenja utrujeno občinstvo, ki plačuje vstopnice za kino, da bi se dobro počutilo. Njegov pogled je bil identičen Hitchcockovemu: ljudem ne bo prodajal "koščka življenja", temveč visoko kvalitetne žanrske izdelke. V nasprotju s strategijo konkurenčnega studia Pathé in *filma d'art*, ki je favoriziral znane literarne in gledališke adaptacije, je Feuillade že leta 1909 predlagal izogibanje specifično francoskim tematikam ter posledično iskanje univerzalnih zgodb. Rezultat je bil *le film esthétique*, progresivna koncepcija filma, za katerega je bi Feuillade prepričan, da izhaja in mora izhajati iz likovne umetnosti in ne dramske, "saj kino nagovarja oko", kakor je zapisal v svojem manifestu iz leta 1910. Detektivske in gangsterske serije, katerim je med leti 1913 in 1920 posvetil večino svoje kreativne energije, so njegove teoretske koncepte potrdile v celoti: v obširnem Feuilladovem opusu že tako najdemo malo "visoko" literarnih adaptacij, v detektivskih serijah (običajno so obsegale deset do dvanajst epizod), pa je šel v drug ekstrem: *Fantômas* (1913-14) je nastajal po predlogi hitro spisanih *pulp*-novel, *Vampirje* (1915-16) pa so v celoti zimprovizirali; še več, Feuillade je bil konstantno odvisen od neredne prisotnosti igralcev, ki so prihajali in odhajali na fronto prve svetovne vojne, zato je usodo junakov v seriji dobesedno pogojevala vojaška logistika; od tod na primer izhajajo številni vodje zločinske organizacije, ki se neprestano menjajo in imenujejo Grand Vampire, Moreno, Satanas ali Venemous, in s katerimi Irma Vep praviloma ljubimka. Odigrali so jih kakopak različni igralci, kdor koli je bil ob določenem trenutku pač prisoten.

Feuilladove kriminalne serije so bile med gledalci neverjetno uspešne, a jih je kritika skoraj v celoti ignorirala, še posebej Luis Delluc, tedaj prva kritiška avtoriteta, ki je v njih videl le poceni eksploatacijsko robo. Prvi Feuilladov serijal, ki je Delluca prepričal, je bila poslednja detektivska serija, *Barrabas*, izvrstna melodramatska avantura, ki se v večini odvije na azurni obali in v mnogih segmentih napoveduje popularne avanturistične serije z Bondom vred. Feuillade je bil eden tistih redkih režiserjev, čigar filmi so jasno reflektirali čas, v katerem se dogajajo. Kot zagovornik "čistega", neliterarnega filma je praviloma zavračal tudi historične tematike in svoje zgodbe postavljaj izključno v moderne eksterierje. Fascinacija z modernim tehnološkim napredkom ter vstavljanje



Fantômas

raznovrstnih pripomočkov je še posebej očitna v *Barrabasu*, kjer skrivnostna tolpa pod vodstvom hiper premožnega bankirja operira z vsemi najmodernejšimi sredstvi komuniciranja, vlaki, letali, radio zvezami in ostalimi simboli modernizacije. Gre za pravi bondovski pustolovski spektakel, ki ga je uspešno kopiral – in nadgradil – že Fritz Lang, ki nesporno precej dolguje tako *Barrabasu* kot *Fantômasu*. Njegov *Dr. Mabuse* (1921) je najlepši primer, saj je že uvodna predstavitev Mabuseja kot mojstra maske in preoblačenja popolna kopija uvoda v Feuilladovega *Fantômasa*; če k temu dodamo hipnozo (*Vampirji-Mabuse*), glas kot sredstvo prevare (*Barrabas-Testament Dr. Mabuseja*) ali tehnične novotarije kot ključni pripomoček pri delu, postane jasno, da Langovi zlobci vsaj v simbolnem pogledu mnogo dolgujejo Feuilladu. Vprašanje seveda ostaja, če je Lang njegove filme sploh imel priložnost videti, dejstvo pa je, da je določen čas pred prvo svetovno vojno preživel v Parizu in bi utegnil priti v stik z Feuilladovim delom.

Kritiki in režiserji so v dvajsetih letih hoteli film spraviti na višjo raven, ga "intelektualizirati" in povzdigniti v resno umetniško formo, primerno post-vojni eri, kar je bilo diametralno nasprotno s Feuilladovimi pogledi: "Zame kino dvorana emocije, sanje in odpustanje; drugi jo skušajo spremeniti v tempelj abstraktnega, bizarnega, halucinatornega in deformiranega. V kino se ne hodimo učiti, ljudje hodijo tja, da bi se zabavali. Zato je občinstvo moj gospodar." Pričujoča Feuilladova izjava je za njegovo delo enako značilna kot paradoksalna; njegovi filmi resda niso bili intelektualistični oziroma umetniški dosežki, s kakršnimi so se v dvajsetih letih proslavile skandinavske kinematografije, pa sovjetski revolucionarni film, nemški ekspresionizem ali že omenjeni francoski avantgardisti, še zdaleč pa ni šlo le

za zabavo. In ko govorimo o svetu halucinatornega, deformiranega ali bizarnega, ponovno ne moremo mimo njegovih slovitih detektivskih serij, ki v številnih segmentih ponazarjajo prav izkrivljeni svet, kakršnemu se je v svojih izjavah odrekal.

Feuillade, surrealisti in učenci

Prav supernaturalne kriminalne tolpe, *Fantômas*, *Vampirji* ali *Barrabas*, ter še posebej njihova dejanja, so navduševale surrealiste in dadaiste, ki so se vzdignili iz revolta post-vojnih generacij. Njim gre po vsej verjetnosti zasluga, da so se Feuilladova dela sploh ohranila, saj so ga izdatno idealizirali, med njimi še posebej Buñuel, ki se je povsem distanciral od tedanjih avantgardnih filmov v Franciji. Zavračal je modne in tehnične akrobacije tedanjega časa in še posebej popolnost v vizualnem pogledu; favoriziral je Feuilladove detektivske serije, v katerih je našel direktni prenos realnosti na platno, brez afektiranega manierizma in nenavadne realnosti. Ali kakor sta rekla Louis Aragon in André Breton, začetnika surrealizma: "Kmalu bo mnogim jasno, da človek še ni ustvaril bolj surrealističnih in poetičnih podob, kot jih najdemo v njegovih serijah, ki so še pred nedavnimi navduševale zgolj preprosto misleče. Nekega dne bo treba največjo realnost tega stoletja, mimo trendov in modnih okusov, iskati v Izkoriščani Elaine ali *Vampirjih*."

Spisek Feuilladovih občudovalcev, predvsem v francoskem filmu, je precej dolg, med katerimi je vredno izpostaviti vsaj še Alaina Resnaisa in Georges Franjuja, ki je leta 1963 z *Judexom* posnel osebni *hommage* Feuilladu in hkrati najlepše definiral njegovo delo: "Kot predhodnik fantastičnega realizma ostaja Feuillade unikaten. V filmih *Vampirji*, *Tih-Minh* ali *Barrabas* lahko še vedno najdem prstne odtise njegove črne, bele in neskončne magije, sledi ortokromatične čarovnije,



poezije, lepote, ki kljubuje času. V kadrih, kjer se nič ne dogaja – ničevost, praznina, tišina –, v teh kadrih nekaj ustvarja pričakovanje in bojazen. To "nekaj" je sled misterioznega."

Feuilladova vizualna poezija

Feuilladovega vizualnega sloga ne primerjajo zaman z dokumentarnim, čeprav so mu ga zgodovinarji prilepili retrospektivno. A ostaja preprosto dejstvo, da je Parizu in predvsem njegovim predmestjem podelil vidno vlogo; portretiral je Francijo, ukoreninjeno v 19. stoletju. Ali kakor pravi Fabrice Zagury, *"na platno je ujel atmosfero Balzacovih romanov in utrip popularnih pariških četrti, podobe praznih ulic, velikih vil z železnimi vhodnimi vrati, mestne hiše z zaprtimi oknicami, kočije brez vpreg in konjev, z acetilenskim lanternami, ki ustvarjajo skrivnostno svetlobo."* Pravzaprav Feuillade ni imel druge izbire kot da slika zapuščene predmestne ulice. *Vampirje* je denimo snemal med vojno, ko so ulice izgledale natanko tako. Podobno je s piktoralizmom podeželja, s pomoli, cestami, rečnimi bregovi, starimi vasicami ali fontainbleaujskimi gozdovi, ki po režiserjevih besedah nemalokrat izgledajo kot impresionistična ali celo abstraktna slika. Njegove podobe kot take obstajajo iz preprostega, a pomembnega razloga: akcijo je v svojih filmih realiziral znotraj dolgih kadrov, Feuillade je skoraj nikoli ni fragmentiral, nove montažne metode je zavračal že dolgo preden je Griffith z vzporedno montažo preoblikoval ameriški film. Feuilladova montaža je nasploh nekaj posebnega, saj je "vzporedne" kadre za razliko od Griffitha rezerviral za trenutke poudarjanja ali za nenavadne detajle, z drugimi besedami, številno velikih planov in detajlov, gibanja skozi več prostorov (s pomočjo t.i. *match cuta*) je v njegovi narativni ekspoziciji minimalno. Detajli se pojavljajo redko, in še

takrat ne služijo kot sredstvo pozicioniranja junakove vizije, temveč funkcionirajo kot "objektivni" in informativni vstavek. Lep primer je razbita steklenica (odleti ji dno) v *Fantômasu*, ki jo Feuillade sicer pokaže v detajlu, ne osredotoči pa se na reakcijo človeka (na begu pred policijo), ki jo je razbil. Griffith bi verjetno rezal na detajl odletelega dela in takoj še na obraz junaka, ter s tem dramatiziral akcijo, medtem ko Feuillade raje počaka, da prostor, v katerem se junak giblje, sam "sproži" akcijo. Steklenica bo v pričujočem prizoru kmalu postala gibalo dogajanja, saj bo kriminallec na begu, skrit v tankerju z vodo, s pomočjo nje lahko dihal.

Lahko rečemo, da se je Feuilladov vizualni stil gibal znotraj "negotovega sloga", zaradi katerega je njegovo delo v okvirih tradicionalnih kategorizacij nemega filma težko klasificirati. Zgodnji nemi film je Tom Gunning razdelil na "film atrakcije" in "film narativne integracije". V prvem primeru je gledalec zunaj filmskega in narativnega prostora, tovrstni kino definirajo gledališke postavitve, dolgi kadri in predvsem avtonomija vsakega kadra posebej. Osnovna strategija tovrstnega filma je bila *predstava* oziroma prezentacija dogodkov, trikov, prizorov – brez poskusov gledalčeve poglobitve v dogajanje. Klasičen primer tovrstnih filmov so bili seveda "trik" filmi Georges Méliésa. Griffith je bil po drugi strani prvi – in najboljši – eksponent Gunningovega "filma narativne integracije", uporabljal je vsa možna kinematografska sredstva – paralelno montažo, subjektivni pogled, veliki plan, ipd. –, vse, da bi gledalca potegnili v univerzum pripovedovane zgodbe. Filmska forma v je tem kontekstu postala podrejena narativnemu toku, kar je klasični Hollywood perfekcioniziral do točke, ko je vizualni slog postal "neviden". Feuilladov slog je vseskozi nihal med obema Gunningovima kategorijama,

Vampirji



Barrabas

s tem pa dajal vtis kinematografske fluidnosti in negotovosti.

Melodrame, otroški zvezdniki in Feuilladove produkcijske metode

Feuilladova obsežna retrospektiva na Dnevih nemega filma v Pordenonu oktobra letos je osvetlila tudi manj znano plat Feuilladovega ustvarjanja – vrhunske melodrame in celo otroške in mladinske filme, ki jih je predvsem v krajših formah in v svojem zgodnjem obdobju snemal po tekočem traku. Znan je bil po izjemnemu čutu za vodenje igralcev, še posebej otrok – in to od najzgodnejših del naprej. V času okrog leta 1910, ko sta v nemem filmu dominirali “gledališka” igra in afektirano izražanje emocij, ko je Griffith s svojimi “enokolutarji” (z redkimi izjemami) produciral predvsem patetične moralke in patriotske izlive, je Feuillade svoje protagoniste na platnu vodil povsem suvereno. Feuillade je ustvaril vsaj tri otroške hiper zvezdnike: leta 1910 *Bébé*, dve leti kasneje *Bout de Zana* in proti koncu kariere *Bouboule*. Razen *Bout de Zana*, ki se je v adolescentnih letih posluževal pravega imena René Poyen, so Feuilladovi otroci tokom odraščanja padli v pozabo, deloma tudi zato, ker je Feuillade nenehno spreminjal svoje žanrske preference. Za časa prve svetovne vojne se je tako v veliki meri posvetil detektivskim serijalom in povsem zanemaril otroške filme in melodrame, h katerim se bo vrnil šele v dvajsetih, tik pred smrtjo.

Bil je mojstrski producent, tudi zato, ker se je znal prilagajati neprijetnim produkcijskim pogojem, ki jih je diktiral Léon Gaumont, še več, tovrstne situacije je znal izkoristiti v prid tako sebi kot novim estetskim merilom. Že okrog leta 1912 je na zahtevo Gaumonta po zmanjšanju produkcijskih stroškov zasnoval serijo filmov “*la vie telle qu'elle est*”, ter v maniri, ki evocira

kasnejši neorealizem, snemal na realnih lokacijah in uporabljal sodobne zgodbe; tu sta še radikalna neposrednost in surrealni efekti – posledica vsakodnevne improvizacije, še posebej v vojnem času, opozoriti pa je treba še na posebno Feuilladovo invencijo (dolgo pred ekstravagantneži tipa Ed Wood), občasno uporabo kolažev, “plemenitenja” filma in naracije z naključno najdenimi posnetki, *objets trouvés*, ki si jih je sposojal iz bodisi svojih bodisi drugih neuporabljenih materialov. Lep primer znova prinašajo *Vampirji*, kjer smo v epizodi *Magične oči* pričra prizoru bikoborbe. Feuillade je bil velik oboževalec *corride* in je za časopis *Paris-Toro* napisal preko sedemdeset člankov; v epizodi je prizor, kjer karakter bere spomine svojega prednika, vojaka iz španske vojne, nakar doživimo *flash-back*, v katerem se prednik v areni sooči z bikom! Feuillade je v Španiji očitno pričel snemati film z bikoborsko tematiko, a ga je moral zaradi pričetka vojne prekiniti, posneti material pa se je odločil uporabiti v pričujoči sanjski sekvenci. O številnih improvizacijah na snemanju v svojih spomnih piše tudi kasnejši režiser René Clair, ki je v Feuilladovih filmih odigral nekaj vlog (najbolj opazno v *Parisette*, 1922), češ da so nemalokrat pričeli produkcijo deset ali dvanajst delne serije, ne da bi sploh poznali potek zgodbe, kaj šele zaključek.

Feuillade je bil nasploh prototip žanrskega B režiserja, kakšnega v petdesetih srečamo v francoskem in predvsem ameriškem filmu; snemal je hitro, poceni, ter ustvaril svojevrsten stil, ki so ga kopirali mnogi drugi. Najbolj fascinantno dejstvo je namara čas, v katerih je nastajala večina njegovih inovacij. Lahko rečemo, da se je Feuillade povsem formiral že med leti 1910 in 1913, ko zgodovina filma svojih prvih vrhuncev sploh še ni dosegla, in če za njegovo prvo mojstrovino štejemo *Fantômas*, serijo, ki je nastala leta 1913, potem mirno ugotovimo, da gre za prvo monumentalno



dolgometražno mojstrovino. Pastronejeva afektirana *Cabiria* je nastala naslednje leto, Griffithovo *Rojstvo naroda* še leto kasneje. Pričujoče favoriziranje Feuilladovega genija ne gre le na račun njegovega kronološkega "prvenstva", temveč izhaja predvsem iz ugotovitve, da so bili njegovi filmi emocionalno presenetljivo "kontrolirani" in da še danes delujejo moderno. Njegove najpomembnejše detektivske serije so nastale med leti 1913 in 1919. *Fantômas*, *Vampirji*, *Judex*, *La nouvelle mission de Judex*, *Tih-Minh* in *Barrabas* predstavljajo skrajno redukcijo tako v emocionalnem, stilnem kot formalnem pogledu. V času, ko je v italijanski kinematografiji prevladoval religiozni spektakel, ameriška platna pa so rešale frčajoče torte in brce Sennetovih policajev, je Feuillade v Franciji polagal temelje gangsterskemu filmu, otroški in mladinski melodrami (serije z *Bébé*, *Bout de Zanom* in *Bouboule*), poetičnemu realizmu (dve in pol urna vojna alegorija *Vandemiaire*, 1919) in neorealizmu oziroma danski *Dogmi* (serija "la vie telle qu'elle est"). Feuillade je, kot vsi drugi, posnel lepo število biblijskih in historičnih filmov ter komedij, med katerimi najdemo celo fantazijske bajke v tradiciji Méliésa, no, vsi ti hecni poskusi spadajo v njegovo zgodnje obdobje med 1907 in 1912, ko je, podobno kot Griffith, snemal izključno "enkolutarje".

Življenje

Rodil se je leta 1873 v Lunelu, majhnem mestu v južni Franciji, v družini vinogradnika. Študiral je literaturo, pisal poezijo in dramske tekste, veliko je objavljajl v časopisih (poročila z bikoborb, polemične in satirične tekste). Njegova konzervativna izobrazba in sodelovanje z desničarsko nastrojenimi novinarji mu verjetno niso kaj prida pomagali pri formiranju radikalno subverzivne estetike, ki je zaznamovala njegove filme. Leta 1895 se

je poročil z Jeanne-Léonide Jaujou, hčerko trgovca s sadjem; čez par let se jima je rodila hči Isabelle. Leta 1898 se je z družino preselil v Pariz, da bi postal predstavnik za muškat iz Lunela; postal je novinar, toda preživljal se je težka, iz dneva v dan. Leta 1905 se je – potem, ko mu prijatelj ni uspel priskrbeti službe pri Pathéju – kot scenarist zaposlil pri Gaumontu. Pisal je scenarije za lahkotne komedije, ki sta jih režirala Alice Guy in Etienne Arnaud. Dve leti kasneje je postal šef produkcije. Ko je Gaumont leta 1913 pričel s produkcijo celovečernih filmov, je Feuillade takoj zgrabil priložnost; nastal je *Fantômas*, serija v petih delih. Marca leta 1915 so Feuillada vpoklicali v vojsko (transportna divizija), a so ga po srčnem napadu že julija odpustili. Že čez par dni je bil ponovno v studijih Gaumonta, kjer bo ostal do smrti, zvest Léonu Gaumontu, čeprav je vrsta izjemnih sodelavcev (med njimi režiserji Bosetti, Cohl in Fescourt, igralca Marcel Levesque in Musidora) odšla predčasno, saj niso več tolerirali Gaumontovega skopuštva, neprestanega poniževanja in nehvaležnosti do opravljenega dela. Feuillade je umrl februarja leta 1925 in bil kmalu pozabljen. Kritiška rehabilitacija njegovega dela se je zgodila v drugi polovici štiridesetih let, ko je Henri Langlois našel njegove filme in jih (takrat še brez mednapisov, ki so bili izgubljeni) ponovno pokazal v javnosti.

Po besedah njegovega biografa Francisa Lacassina, "je bilo treba skrivnost Feuilladovega dela pri filmu iskati v otroštvu in okolju, kjer je odrasčal." Še posebej avtobiografski so *Vampirji*: Feuillade je bil kolumnist pri *Revue Mondiale*, njegov lik iz *Vampirjev*, Guérande, piše za časopis *Mondial*. V četrti epizodi se Mazamette, komični karakter, ki je vedno na pravem mestu in pomaga Guérandu, predstavlja za predstavnika za muškat iz Lunela. •

Bébé Apache

Louis Feuillade – filmografija

Feuillade je po različnih zgodovinskih virih posnel med 700 in 800 filmi; med njimi je danes izgubljenih približno 75 odstotkov vseh njegovih del (kar je približen odstotek vseh izgubljenih nemih filmov), zato je nemogoče sestaviti kompetentno filmografijo. Za potrebe Slovarja sem se odločil navesti najvidnejša dela iz vsakega njegovega cikla, obenem pa izpostaviti in s teksti opremiti njegove najslavnejše detektivske serije, ki jih je posnel med prvo svetovno vojno. Izbor filmov se deloma naslanja na Feuilladovo obširno retrospektivo (približno 80 filmov) v Pordenonu 2000.

SERIJA "LA VIE TELLE QU'ELLE EST"

1911
Le trust ou les batailles de l'argent (Trust ali bitke za denar; 25 min.)

1912
L'accident (Nesreča; 23 min.)
Le coeur et l'argent (Srce in denar; 18 min.)
Le Nain (Pritlikavec; 14 min.)
Erreur tragique (Tragična napaka; 23 min.)

PRVE OTROŠKE ZVEZDE: BÉBÉ, BOUT DE ZAN, BOUBOULE

Serijsko komedij z Bébé je Feuillade snemal od konca 1910 do začetka 1913; v tem času je nastalo približno 70 večinoma kratkometražnih filmov. Leta 1912 je Bébé v filmih predstavila svojega "mlajšega brata". Igral ga je René Poyen, ki je pod psevdonimom Bout de Zan kmalu osvojil srca občinstva in prevzel vlogo Feuilladove prve otroške zvezde; v njegovih zadnjih filmih je nastopal pod resničnimi imenom, čeprav so ga vedno podpisovali kot "ex Bout de Zana". V dvajsetih letih, po Feuilladovi smrti, je presedlal k Pathéju in kmalu padel v pozabo. Vrnil se je v sredini tridesetih in pod novim imenom René Dary pričel kariero v zvočnem filmu. Svojo zadnjo otroško zvezdo, Bouboule, je Feuillade odkril dobro leto pred smrtjo in jo uvrstil v vse preostale filme – štiri celovečerce in dve seriji, kjer je navduševala skupaj z Renéjem Poyenom.

1910
Bébé Apache (Bébé Apač; 10 min.)
Bébé fait du cinéma (Bébé snema filme; 10 min.)

1913
Bout de Zan et le crime au telephone (Bout de Zan in zločin po telefonu; 7 min.)
Bout de Zan et le cigare (Bout de Zan in cigara; 7 min.)

1923
Le gamin de Paris (Pariški navihaneč; 80 min.)
Pierrot Pierrette (Pierrot in Pierrette; 67 min.)

1924
Lucette (Lucette; 54 min.)

SERIJA "LA VIE DRÔLE"
Novembra 1913 se je Feuillade lotil maratona "cinévaudevillov"; predstavljali so osnovo za serijo "La vie drôle", ki bo s presledki med prvo svetovno vojno trajala do aprila 1918 in v kateri je nastalo približno 30 filmov. Zvezdnik večine filmov je bil Marcel Levesque, ki je v detektivskih serijah (npr. *Mazanette* v *Vampirjih*) skrbel za komično plat.

1913
Les millions de la bonne (Služabničini milijoni; 25 min.)
L'hôtel de la gare (Hotel na kolodvoru; 30 min.)

SERIJA "BELLE HUMEUR"
Da bi ponovil uspeh serije "La vie drôle", je Feuillade med majem 1921 in februarjem 1922 realiziral šest "cinévaudevillov", v katerih je nastopal komedijant Georges Biscot.

1921
Séraphin ou les jambes nues (Séraphin ali gole noge; 37 min.)
Gaetan ou le commis audacieux (Gaetan ali drzni trgovski pomočnik; 25 min.)
Gustave est médium (Gustave-medij; 33 min.)

POST-VOJNE MELODRAME:

1918
Vendémiaire (149 min.)

1919
L'engrenage (Kolesje; 49 min.)

ZADNJE SERIJE:

Po *Barrabasu* je Feuillade posnel še sedem serij, toda s kriminalnimi temami se, presenetljivo, ni več ukvarjal. Morda se je spremenil okus občinstva, morda je Léon Gaumont zahteval mehkejši material, no, pri večini

poslednjih serij gre za sentimentalne in melodramatske dogodivščine, ki so naznanile njegov zaton. Kljub temu so vse doživele uspeh pri občinstvu.

1921
Les deux gamines (Navihanki; 12 epizod)
L'orpheline (Sirota; 12 epizod)
Parisette (Parisette; 12 epizod)

1922
Le fils de Flibuster (Gusarjev sin, 12 epizod)

1923
Vindicta (Maščevanje; 5 epizod)

1924
L'orpheline de Paris (Pariška sirota; 6 epizod)

1925
Le Stigmaté (Stigma; 6 epizod)

VELIKE DETEKTIVSKE SERIJE:

1913-14
Fantômas
scenarij Louis Feuillade, po romanu Pierra Souvestra in Marcela Allaina igrata René Navarre (Fantomas), Edmond Bréon (inšpektor Juve), Georges Melchior (Fandor), Renée Carl (Lady Beltham), Yvette Andréyor (Josephine)

1. *A l'ombre de la guillotine* (V sencu giljotine; 54 min.)
2. *Juve contre Fantômas* (Juve proti Fantômasu; 59 min.)
3. *Le mort qui tue* (Smrt, ki ubija; 90 min.)
4. *Fantômas contre Fantômas* (Fantômas proti Fantômasu; 59 min.)
5. *Le faux magistrat* (Lažni uradnik; 70 min.)

1. Fantômas se prične s predstavitevijo glavnega junaka in njegovimi mnogimi inkarnacijami, ki jih režiser prikaže v seriji prelivov. Nakar se prične: v luksuznem hotelu Fantômas princesi Danifoff ukrade dragulje in večjo vsoto denarja. Primer prevzame inšpektor Juve, ki se hkrati ukvarja še z izginotjem Lorda Belthama. Policija ugotovi, da je bil Beltham umorjen in da za zločinom ne stoji nihče drug kot Grun, ljubimec Lady Beltham. Grun = Fantomas!

2. Truplo neidentificirane ženske so našli na posestvu nekega Dr. Chalecka. Juve in njegov



Vampirji: Musidora

sodelavec, novinar Fandor mu sledita, a ker se maskira, jima pobegne. Fantômasovi možje medtem izvršijo sabotažo Simplon Ekspresa, ki pri trku z zablodelim vagonom iztiri, a Fandor, ki je bil na vlaku, nesrečo preživi. Nazadnje Juve in Fandor v elitni restavraciji ujameta Fantômasa, a se jima znova izmakne.

3. Na koncu drugega dela je Fantômas razstrelil hišo, v kateri sta se nahajala Juve in njegov pomočnik Fandor. Fandor nesrečo preživi, za Juveja pa vse kaže, da nesreče ni preživel. Tako vsaj mislijo mediji in njegovi bližnji, v resnici pa se je, zamaskiran, infiltriral v Fantômasovo tolpo. Fandor z raziskovanjem nadaljuje sam.

4. Javno mnenje se prične nagibati proti inšpektorju Juveju: če nikakor ne more ujeti (in predvsem zadržati) Fantômasa, je to zato, ker je sam Fantômas! Vržejo ga v zapor. Medtem v pariški delavski četrti Paulet in Nini umorita izterjevalca dolgov, Fantômas pod identiteto Pera Mocheja – kot običajno – poskrbi, da truplo izgine. Truplo malce kasneje najde ameriški detektiv Tom Bob. Toda Tom Bob je ... Fantômas!

5. Fantômasa so aretirali in zaprli v Belgiji, kjer so smrtno kazni odpravili. Prav to moti inšpektorja Juveja, saj je prepričan, da bo Fantômas slej ali prej pobegnil, zato se v ječo infiltrira tudi sam ter celo spodbudi njegov pobeg, ob tem pa upa, da se bo vrnil v Francijo, kjer ga bodo ponovno ujeli in kjer, hvala bogu, giljotina še vedno uradno funkcionira. Fantômas res pobegne, nakar v Saint-Calaisu umori sodnika Pradierja in prevzame njegovo identiteto.

1915-16

Les vampires

Vampirji
scenarij Louis Feuillade
igrajo Musidora (Irma Vep), Edouard Mathé (Philippe Guérande), Marcel Lévesque (Oscar Mazamette), Jean Ayme (Le Grand Vampire), Fernand Herrmann (Juan-José Moréno), Bout-de-Zan (Eustache Mazamette), Edmond Bréon (Satanasov sekretar), Louis Leubas (Satanas), Gaston Michel

(Valet), Frederik Moriss (Vénénos)

1. *La tete coupée* (Odrezana glava; 40 min.)
2. *La bague qui tue* (Ubijalski prstan; 17 min.)
3. *Le cryptogramme rouge* (Rdeči kriptogram; 48 min.)
4. *Le spectre* (Duh; 38 min.)
5. *L'évasion du mort* (Pobeg smrti; 45 min.)
6. *Les yeux qui fascinent* (Hipnotične oči; 70 min.)
7. *Satanas* (Satanas; 52 min.)
8. *Le maître de la foudre* (Mojster za poka; 61 min.)
9. *L'homme des poisons* (Zastrupljevalec; 59 min.)
10. *Les noces sanglantes* (Krvava svatba; 65 min.)

Philippe Guerande je novinar pri prestižnem časopisu *Mondial*.

Ker skrivnostna skupina zloincev pod imenom Vampirji ropa in pleni brez premora, se odloči razkrinkati organizacijo. Prvi del *Vampirjev* predstavi večino glavnih protagonistov – razen Irme Vep, ki se pojavi šele v tretji epizodi. Med drugim spoznamo Mazanetta, šaljivega možicljja, ki ga Guerande zasači pri prevari. A ker mu Mazanette pojoka o številnih otrocih, ki bodo v primeru njegove aretacije ostali brez očeta, ga Guerande izpusti. Guerandova milost se mu bo v prihodnjih epizodah obrestovala, saj bo Mazanette njegov glavni obveščevalec, pa tudi rešilna bilka v številnih situacijah.

Irma Vep se prvič predstavi v tretjem delu: Guerande se preobleče v klošarja in obišče neko pariško beznico; pred vhodom stoji plakat, ki vabi na predstavo Irme Vep. Guerande premeče črke na napisu in anagram "Irma Vep" postane "Vampire". Guerande stopi v lokal, kjer na odru v prepričljivo emocionalni predstavi prepeva Irma. Vampirji se hočejo dokopati do Guerandovega notesnika, kjer ima zbrane informacije o organizaciji. *Vampirji* postanejo nadaljevanka šele s šestim delom, ko se zgodba prvič konkretno navezuje na predhodno epizodo. Morino, nekdanji član Vampirjev, se hoče maščevati nekdanji tolpi, zato hipnotizira lastno služabnico, jo preobleče v črni Irmin "vampirski" kostum in jo tako pretihotapi v skrivališče. Tam pred nosom Velikega Vampirja ugrabi Irmo

Vep; sporoči mu, da zanjo zahteva odkupnino. Irma in Moreno se zaljubita, ubijeta Velikega Vampirja in prevzameta organizacijo...

1916

Judex

scenarij Arthur Bernède, Louis Feuillade

fotografija André Glatti, Léon Klausse

igrajo Yvette Andéyor (Jacqueline Aubry), Bout-de-Zan (Le môme Régisse), Juliette Clarens (Gisèle), René Cresté (Jacques de Tremeuse/Judex), Yvonne Dario (kneginja de Tremeuse), Marcel Lévesque (Cocantin), Edouard Mathé (Roger de Tremeuse), Gaston Michel (Pierre Kerjean), Musidora (Diana Monti/Marie Verdier)

1. *L'ombre mystérieuse* (Skrivnostna senca)
2. *L'expiration* (Izdihavanje)
3. *La meute fantastique* (Fantastično krdelo)
4. *Le secret d'une tombe* (Skrivnost nekega groba)
5. *Le moulin tragique* (Tragični mlin)
6. *Le môme réglisse* (Sladki otrok)
7. *La femme en noir* (Ženska v črnem)

8. *Les souterrains du château rouge* (Kleti rdečega dvorca)
9. *Lorsque l'enfant parut* (Ko se je pojavil otrok)
10. *Le secret de Jacqueline* (Jacquelinina skrivnost)
11. *Ondine* (Ondine)
12. *Le pardon d'amour* (Ko ljubezen oprošča)

Seriji o Fantômasu in Vampirjih sta bili za francoske oblasti v mnogočem pretirano eksplicitni, zgodilo se je celo, da so zaradi glorifikacije kriminala par epizod začasno prepovedali. Oblasti in še posebej moraliste je najbolj motila superiornost in razvratnost zlikovskih organizacij, zato se je Feuillade v *Judexu* odločil povzdigniti kreposti in odlike branilcev zakona. *Judex* je pozitiven junak, maščuje se za nepravilnosti in je nekakšen dedič Dumasovih junakov ter predhodnik Supermana. Serija je bila tako uspešna, da so izdajatelji *Le Petit Parisien*, časopisa, ki je simultano s filmi objavljali feljtone, zahteval nadaljevanje še preden se je odvrtela deveta epizoda *Judexa*. Morda je *Novo Judexovo poslanstvo* prav zaradi prehitrega in posiljenega nadaljevanja obveljalo kot Feuilladov najšibkejši detektivski



Parisette

serijal. Feuillade je kot običajno demonstriral tehnične novotarije. V *Judexu*, se – skoraj neverjetno – v skrivališču naslovnega junaka pojavi arhaična forma televizije!

1917

La nouvelle mission de Judex
Novo Judexovo poslanstvo
scenarij Arthur Bernède, Louis Feuillade

igrajo Bout-de-Zan (Le môme Réglisse), René Creste (Henri de Tremeuse/ Judex), Louis Leubas (bankir Favraux), Marcel Lévesque (Cocantin), Edouard Mathé (Roger de Tremeuse), Musidora (Diana Monti/Marie Verdiet)

1. *Le mystère d'une nuit d'été* (Skrivnost poletne noči)
2. *L'adieu au bonheur* (Nasvidenje, sreča)
3. *L'ensorcelée* (Začarana)
4. *La chambre aux embûches* (Soba s pastmi)
5. *La forêt hantée* (Zakleti gozd)
6. *Une lueur dans les ténèbres* (Žarek v temi)
7. *La main morte* (Mrtva roka)
8. *Les captives* (Ujetniki)
9. *Les papiers du Dr. Howey* (Dokumenti dr. Howeya)
10. *Les deux destinées* (Dve usodi)
11. *Le crime involontaire* (Neprostovoljni zločin)
12. *Châtiment* (Kazen)

1919

Barrabas
scenarij Louis Feuillade
fotografija Maurice Champreux, Georges Lafont
igrajo Gaston Michel (Rudolph Strelitz/Barrabas), Fernand Hermann (Claude Varese), Edouard Mathé, Georges Biscot, Edmond Bréon, Blanche Montel, Jane Rollette, Lyne Stanka

1. *La maitresse du juif errant* (Ljubica potujočega žida; 77 min.)
2. *La justice des hommes* (Človeške pravice; 39 min.)
3. *La villa des Glycines* (Vila Glycines; 40 min.)
4. *Le stigmate* (Stigma; 39 min.)
5. *Nöelle Maupré* (Nöelle Maupré; 39 min.)
6. *La fille du condamné* (Obsojenčeva hči; 39 min.)
7. *Les ailes de satan* (Satanova krila; 39 min.)
8. *Le manoir mystérieux* (Skrivnostni dvorec; 40 min.)
9. *L'otage* (Talka; 40 min.)
10. *L'oubliette* (Temnica; 38 min.)



Fantômas

11. *Le revenant* (Duh; 38 min.)
12. *Le justice* (Pravica; 38 min.)

Prvi del serije je razdeljen na prolog in "uradni" prvi del. Prolog se prične leta 1914, kjer spoznamo vse glavne protagoniste. Rudolph Strelitz je bankir in vodja mednarodne podtalne organizacije Barrabas. Navzven je povsem normalen aristokrat, giblje se v elitni pariški družbi, v resnici pa je krut tiran, ki ima svoje agente oštevilčene. Lewis Mortimer je ameriški milijarder, "najbogatejši človek na svetu", kakor imenuje sam sebe, Laura D'Herigny njegova ljubica. Tu je še uspešni advokat Claude Varese. Elita je zbrana na zabavi pri Mortimerju, ki ga vsi pričakujejo; vendar zamuja, saj so ga na cesti napadli Strelitzovi možje. Mortimerja med napadom reši preprost par, g. in ga. Biscotin, toda čez čas ga znova ugrabijo. Preselimo se pet let naprej, v leto 1919, ko iz zapore izpustijo enega Strelitzovih agentov, št. 21. Njegov psevdonom je Rogier, saj ni želel, da bi domači (hči in vnukinja) izvedeli za njegovo podtalno dejavnost. Rogier se je v zaporu popravil in Strelitzu sporoči, da noče več delati zanj; slednji od njega zahteva še eno nalogo – ubiti Lauro D'Herigny, ljubico milijarderja Mortimerja, a ker se upre, mu naprtijo umor

Laure. Rogierju sodijo, in čeprav ga brani slavni odvetnik Claude Varese, ga obsodijo na smrt. Rogier pred smrtjo Vareseju izroči Dumasove *Tri mušketirje*, saj je med njene strani napisal resnico o Sterlitzu in njegovi organizaciji. Bogataša Lewisa Mortimerja pa v teh petih letih še vedno niso našli...



IMPRIMERIE DES ÉTABLISSEMENTS GAUMONT, PARIS, PL. 206

FANTÔMAS



vesoljski kavboji, režija clint eastwood