



revija za film in televizijo

ekran

vol. 24
letnik XXXVI
3, 4 1999
600 SIT

v leri
intervju
janez burger, jan cvitkovič
festivali
sundance, rotterdam, berlin
slovar cineastov
akira kurosawa

slovenski film

FILMI, KI JIH IMAM RAD...

Matjaž Klopčič

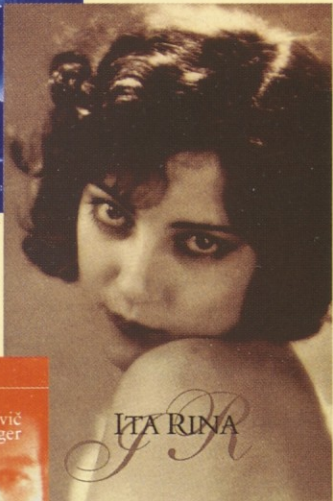


Repertoar kinotečne dvorane 1963–1993



Igor Kernel

Sloven



ITA RINA



Jan Cvitkovič, Janez Burger

V IERU

Scenarij letošnjega največjega filmskega presenečenja v Sloveniji, portoroškega nagrajenca za najboljši film, scenarij, moško vlogo, žensko stransko vlogo, najboljši film po izboru občinstva in po izboru filmskih kritikov.

13 x 21 cm, 80 strani, broširano, 16 č/b fotografij
ISBN 961-90710-0-X
zbirka Podobopis
cena: 1.500,00 SIT



kinotečni
zvezki

Andrej Šprah

Dokumentarni film in oblast

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

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

Dokumentarni film in oblast

Andrej Šprah

Matjaž Klopčič

Filmi, ki jih imam rad ...

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

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

Igor Kernel

Repertoar kinotečne dvorane 1963 - 1993

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

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

Lilijana Nedič

Ita Rina

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

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

zimsko
knjižna kolekcija
za poletno

branje

Knjige lahko kupite v pisarni Slovenske kinoteke na Miklošičevi 28 od 9. do 15. ure ter od 17. do 20. ure.

Člani kinotečnega kluba Kinopolis in naročniki revije Ekran imajo pri nakupu 30% popusta.

ekranove

uvodnik	3
ekranov perspektive	4
novi slovenski film	8
festival: rotterdam	20
festival: sundance	22
festival: berlin	24
dosej: dogma 95	29
portret	32
kritika	34
kritika: marec, april	37
slovar cineastov	42

simon popek ekranove perspektive
 simon popek abolfazl jalili
 koen van daele catherine breillat
 andrej šprah v leri
 simon popek: intervju janez burger,
 jan cvitkovič
 nejc pohar namesto poročila o slovenskih
 študentskih filmih...
 živa emeršič-mali new criticism – kritikov
 tudi ne streljajo več
 vid lenard neodvisni ameriški film
 simon popek
 vlado škafar o dogmi - II. o idiotih
 gorazd trušnovec terrence malick
 nejc pohar življenje, kot ga sanjajo angeli
 alenka spacal sod smodnika
 igor kernel, nejc pohar,
 simon popek, gorazd trušnovec,
 mateja valentinčič
 nil baskar akira kurosawa

Na naslovnici: Rašomon,
 režija Akira Kurosawa

vol. 24 letnik XXXVI 3, 4 1999
 600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka
 sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni urednik Simon Popek
 uredništvo Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc
 svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr.,
 Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme osvetljevanje
 filmov Alten tisk Tiskarna Jože Moškrič naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana,
 tel 318 353, fax 133 02 79; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki vsak
 delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
 žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
 Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!

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





ekranove perspektive

Ekran je v svoji zgodovini vpeljal kar nekaj "nadaljevanj", ki so predstavljale obliko *work in progress* (Foto zgodovina slovenskega filma, Filmski pojmi, Slovar cineastov ...). V tej številki napovedujemo novo, in sicer *Ekranove perspektive*, s katerimi bomo skušali doseči dvoje: predstavljati sveže, mlade in inovativne, pa tudi malce starejše, a dosedaj – tako v svetu in še posebej pri nas – spregledane avtorje in tako ustrezno napovedovati filmske projekte, retrospektive ter nenazadnje program edinega resnega, obsežnejšega in referenčnega ogledala sodobne filmske realnosti, t.i. *world cinema* – Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala. S festivalsko direktorico, gospo Jelko Stergel, smo namreč dosegli sporazum, po katerem naj bi Ekranovo uredništvo znotraj festivalske sekcije *Perspektive* s povsem prostimi rokami oblikovalo nekakšen *critic's choice*, izbor približno osmih Ekranovih filmskih favoritov, med katerimi bi se seveda znašli tudi avtorji, ustrezno "napovedani" v rubriki Ekranove perspektive, ki bo predstavljala svojevrstno skrajšano, "mlajšo" varianto Slovarja cineastov. *Ekran* je že objavljajl portrete in krajše študije avtorjev, ki so se kasneje znašli na sporedu ljubljanskega LIFF-a (npr. Takeshi Kitano, Tsai Ming-liang (3,4/1997), Mihael Haneke (5,6/1998)), pa tudi ostalih (Adoor Gopalakrishnan (3,4/1997), odslej pa bomo to počeli redno in še v večjem obsegu. Tako bosta v vsaki številki našla prostor vsaj dva "mlada" avtorja ("mlada" bodisi po obsegu opusa bodisi po duši), s katerima vas bomo kasneje skušali seznaniti tudi konkretno, pa čeprav le na parih festivalskih projekcijah ali izrednih projekcijah v Kinoteki. Hkrati že sedaj lahko napovemo predzadnjo letošnjo številko *Ekрана* – izšla bo tik pred LIFF-om –, v kateri s pregledi ne bomo podrobno obdelali le vseh filmskih žarišč devetdesetih let in izglasovali naše favorite, marveč bomo podrobneje predstavili tudi izbor za festivalski *critic's choice*, med katerimi bo, upamo, mesto tudi za avtorje, predstavljene v pričujoči nadaljevanji.

abolfazl jalili

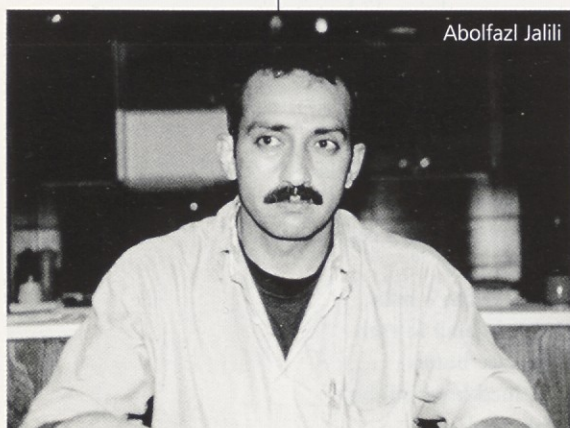


Ples prahu

simon popek



Don



Abolfazl Jalili

Če velja znotraj iranske kinematografije Abbas Kiarostami za poeta, Mohsen Makhmalbaf pa za njegov bolj jezni, "revolucionarni" protipol, potem se Jalili v svoji že kar umazani estetiki oddaljuje še bolj. Ko bi stvar malce posplošili, bi v ameriški različici v isti osi lahko postavili Eastwooda, Scorseseja in Cassavetesa, kar seveda nikakor ne pomeni, da je Jalili "iranski Cassavetes", ali, bognedaj, da sta Makhmalbaf in Kiarostami ...

Jalilija vsaj deloma pozna tudi slovensko občinstvo – in to v zelo dobri luči, saj smo bili lani, na retrospektivi iranskega filma v Kinoteki, deležni njegovih dveh najboljših filmov, *Garje* in *Resnična zgodba*, dveh psevdodokumentarcev, ki v najlepši luči povzemata njegove obsesije – tako delo z naturščiki kot z otroki, načrtno nekonsistentno dramaturgijo (kadar je sploh prisotna), precejšnjo odsotnost dialogov ("Morda zato, ker jih ne znam napisati!" pravi), ipd. Vse te "napake", ki so brez izjeme prisotne v Jalilijevih filmih, rezultirajo iz dejstva, da gre za režiserja samouka, rojenega leta 1957 v Savehu, v centralnem Iranu. Otroštvo je preživel v Teheranu, kjer se je že zgodaj preživljal s slikanjem in kaligrafijo. S šestnajstimi že snema prve filme, ko se pridruži Cinemay-e Azad ("Svobodno kino društvo"), ki delikventom preskrbuje material za snemanje 8-mm filmov. Društvo zapusti po dveh mesecih, kot zapusti tudi šolo dramskih umetnosti, saj se odloči, da se bo filmanja učil iz lastnih izkušenj. Med iransko revolucijo se pridruži iranski televiziji (IRIB), kjer režira številne kratke in dokumentarne filme, ki se nanašajo na iransko-iraško vojno; teme njegovih filmov se dotikajo žrtev vojne, naravnih nesreč in trpljenja otrok v svetu, ki ga po svoje oblikujejo odrasli.

Za mnoge iranske režiserje je znano, da so imeli po revoluciji velike težave s cenzuro; tako kot Makhmalbaf ima tudi Jalili precejšnje število prepovedanih filmov ali v najboljšem primeru filmov z dovoljenjem za predvajanje, a jih nikjer nočejo vrteti. Tako okrog že kroži šala, da si Jalili ustvarja lastno občinstvo, saj je kot filantrop poznan po tem, da posvaja veliko število otrok, ki bodo, če ne bo druge publike, gledali njegove filme. Filma *Don* in *Ples prahu* sta bila predvajana šele lani, na canneskem marketu, čeprav posneta že pred tremi leti; med

celovečerci tako ostaja še vedno nedosegljiv **Dorna**, eden redkih filmov, ki jih na njegovi retrospektivi na festivalu v Rotterdamu niso zavrteli.

Jalili je "odpadnik" v vseh pogledih. Svoje filme običajno snema zelo dolgo, zato ga igralci naturščiki včasih kar zapustijo. Vse te divje razmere, v katerih ustvarja – vključno z večnim strahom pred cenzuro –, dajejo Jalilijevi mešanici med dokumentarnim in fiktivnim vtis zmedenosti. Njegovi filmi nemalokrat delujejo nedokončani, eksperimentalni, a vedno provokativni, saj se običajno dotikajo spornih tem represivne iranske družbe, ki se jim drugi izogibajo: od odvisnosti od mamil in nepismenosti (*Don*), do direktnega obsojanja izrabljanja otrok (vsi zadnji filmi). Svojo apoetičnost nadoknadi s čistim realizmom in hrabrim pristopom do obravnavanja tematike. Njegov stil je grob, glasbe običajno ni, montaža je zanemarjena – morda tudi zato, ker Jalili nikoli ni gotov, ali bo film prišel mimo cenzure ali ne.

Bližnja iranska zgodovina pobira svoj davek tudi med iranskimi cineasti in Jalilijev že tako prepovedovani, pogosto nedokončani in "nekonsistentni" celovečerni opus je še dodatno očrjen zavoljo dveh porevolucionarnih filmov, **Previdno!** in **Milad**, posnetih v času totalne kreativne in cenzurne kontrole, ko so lahko nastajali le herojski proislamski "partizanski" filmi, kakršna sta omenjena primera. **Previdno!** je tako obupno patetično delo, z nalogo glorificirati iranski narod v boju proti Iraku. Oče mlade družine gre v vojno in pred odhodom sinu naroči, naj pazi na mamo. Sporočilo je jasno: v vojni lahko zmagamo tudi z mladimi, ki še niso sposobni držati puške v roki in po svoje prispevajo k dviganju morale. Enako agitatorsko delo je **Milad**, tako politični nagovor kot družbeni komentar, z namenom okrcati nekdanji pred-revolucionarni režim, kjer deček Milad s svojo materjo po vsem Iranu išče svojega očeta, političnega zapornika. Zaključnih petnajst minut bi se zlahka kosalo s patetičnimi partizanskimi vesterni. Milad svojega očeta nazadnje najde, a je ta medtem oslepel, a na srečo že odmevajo bobni revolucije, kjer se Milad v prvih bojnih vrstah ne bo boril le za islam, temveč tudi za osvoboditev svojega očeta. **Garje** leta 1986 predstavljajo očitno prelomnico; z njimi ima Jalili precej težav v domovini, film pa je bi prikazal (redkim) šele tri leta po nastanku. Zakaj? Ker pokaže vso nemilost popravnih domov za mladoletnike v Iranu; ker pokaže, da so zaprti in obsojeni predvsem sirote in nepismeni mladostniki, ki v življenju niso imeli drugega izhoda, glavni junak, petnajstletni Hamed pa je celo obsojen zaradi lastne nevednosti, ker je prodajal ideološko sporno periodiko, ki mu je bila očitno vsiljena oziroma podtaknjena; ter nenazadnje, ker pokaže, da so glavni kriminalci – glede na obnašanje in kazenske metode – sami varnostniki in "učitelji". Tovrstnih filmov je recimo v ameriški družbi veliko in se običajno nanašajo na temnopolto populacijo, le da Iran demokracije in sobode govora ravno ne prakticira, leta 1986 pa še posebej ne.

Det pomeni dekle je leta 1994 predstavljal še en precej ponesrečeni poskus "žanrskega" filma, tokrat melodrame, ter njegov zadnji ustvarjalni spodrsrlaj, nakar pridejo trije vrhunski psevdodokumentarci, ki so odločno prispevali k triumfu iranskega filma v drugi polovici devetdesetih. Ko je iranska cenzura leta 1996 ustavila gostovanje Kiarostamijevega zadnjega filma, **Okus češnje** (*T'am-e guilass*), na beneškem festivalu, je mojster v zameno festivalu predlagal film "mladega Jalilija", **Resnična zgodba**, katerega nastanek v mnogočem spominja na nastanek Kiarostamijevega **Velikega plana** (*Namay-e nazdik*, 1990). Jalili je pripravljaj svoj novi film, za katerega je iskal dečka z "dovolj žalostnimi očmi". A ko se je izkazalo, da ima deček poškodovano, ožgano in na pol gnilo nogo – do te mere, da bo potrebna operacija –, je Jalili zaustavil predprodukcijo filma in se odločil, tudi z vplivom medijske odmevnosti svojega imena, pomagati svojemu novemu varovancu. **Resnična zgodba** torej v mnogočem predstavlja esenco iranskega filma devetdesetih, kjer se v osnovnem dispozitivu mešajo elementi dokumentarnega in fiktivnega in kjer režiser ne nastopa le kot avtor, temveč tudi kot pripovedovalec, motor zgodbe – s tem, da na platnu nastopa v prvi osebi.

Podobno reflektira iransko realnost tudi *Don*, poleg *Garij*

razvrednoten zaradi ene same "malenkosti": nima osebne izkaznice, kar v Iranu pomeni, da se ne moreš zaposliti in si obravnavan kot tujec, kot Kurd ali Afganistanec. Njegova mati je mrtva, oče zafiksan, Farhad pa je nepismen; rad bi se šolal, a spet ne more, ker je brez izkaznice. *Don* prikaže vso zbirokratiziranost iranskega sistema, ostri, patriarhalni odnos odraslih do otrok, ki so prepuščeni sami sebi oziroma cesti. Zdi se, da se del novejših zgodovine iranskega filma piše skozi usodo "otrok v iskanju", soočenih z dilemo in prepuščenih lastnim sposobnostim, saj *Don* v tem pogledu spominja tako na Kiarostamijev **Kje je hiša mojega prijatelja** (*Khaneh-ye dust kojast*, 1988) kot **Traveller From the South** (1997) Parviza Shahbazija. En film pa se v Jalilijevem opusu vendarle bistveno razlikuje tako po formi kot izpovednosti in emociji: **Ples prahu**, prepovedan skoraj tri leta, je film brez dialoga in pripoveduje zgodbo o dečku Iliju, ki dela v opekarni, in deklici Limui, ki njegove strahove – glasove, ki ga kličejo v druge "sfere" – pomirja z opeko, v kateri je odtisnjena njena dlan. Nenavadno delo preprostih emocij – za Jalilija še posebej –, kjer je komunikacija z gledalcem vendarle malce otežena, saj brez verbalne pomoči malce stežka spremlja dogajanje, katerega razumevanje je verjetno pogojeno tudi s poznavanjem iranske ikonografije ter seveda ruralnih običajev.

Jalilijev opus povsem nezavedno odgovori še na eno vprašanje. Namreč, šele ko gledalec vidi oba Jalilijeva zgodnja celovečerca, **Previdno!** in **Milad**, mu postane jasno, zakaj nekateri iranski režiserji po revoluciji dolgo časa niso mogli (ali hoteli) snemati celovečernih filmov; čemu denimo desetletni premor Kiarostamija med fikcijskima filmoma **Poročilo** (*Gozareh*, 1977) in **Kje je hiša mojega prijatelja**. Revolucija je svoje otroke žrla in tako sublimni talent, kot je Kiarostamijev, v tem ideološkem aparatu potemtakem ni imel kaj iskati. •

Filmografija:

kratki:

- 1975 **Jogh**d (*Sova*)
- 1976 **Pesarak-e rouznameh-foroush** (*Prodajalec časopisov*)
- 1979 **Khaneh** (*Dom*)
- 1980 **The Story of Hossein** (*Hosseinova zgodba*)
- 1980 **Ba bachehay-e zelzeleh-zadeh Golbagh-e Kerman**
(*Z otroškimi žrtvami potresa v Golbagh-e Kermanu*)

dokumentarni:

- 1981 **Mohajerin-e jangi**
- 1981 **Dakeh-daran-e Tehran** (*Vojni imigranti in teheranski lastniki stojnic*)

celovečerni:

- 1982 **Movazeb bash!** (*Previdno!*)
- 1983 **Milad** (*Milad*)
- 1984 **Mohsen's caravan** (*Mohsenova karavana*)
- 1984 **Bahar** (*Pomlad*)
- 1986 **Gal** (*Garje*)
- 1990 **Dorna**
- 1994 **Det, yani dokhtar** (*Det pomeni dekle*)
- 1995 **Raghs-e khak** (*Ples prahu*)
- 1996 **Yek dastan-e vaghe'i** (*Resnična zgodba*)
- 1998 **Don**

catherine breillat

koen van daele



Caroline Ducey, Rocco Siffredi
Romanca



Catherine Breillat

Mednarodni filmski festival Rotterdam vsako leto predstavi nekaj režiserjev v posebni programski sekciji fokus. Namen te predstavitve je osvetlitev filmskega opusa režiserjev srednjih let, ki so po mnenju prirediteljev ostali neopaženi ali podcenjevani. Letošnja osemindvajseta festivalska izdaja je postavila v žarišče iranskega režiserja Abolfazla Jalilija, italijanski režijski par Cipri in Maresco in francosko režiserko Catherine Breillat. Ob prikazu filmov Catherine Breillat v fokusu si je bilo mogoče na festivalu ogledati tudi premiero njenega najnovejšega filma *Romanca*, o režiserki pa je izšla tudi posebna dvojezična publikacija z naslovom *Burning like ice/Brûlant comme la glace* (Žgoč kot led).

Filmi Catherine Breillat so izven Francije relativno neznani iz preprostega razloga, ker prispe na filmska platna (video ali televizijo) le peščica njenih filmov. Nakup je za številne distributerje pogosto preveliko tveganje. V veliki meri je to tveganje povezano z dejstvom, da je njene filme izredno težko umestiti, kar povzroča distributerjem težave pri določanju ciljne skupine in pri trženju. V nasprotju s tem, kar bi morda lahko sklepali po naslovih, kot sta *Popolna ljubezen!* ali *Romanca*, njeni filmi prikazujejo vse kaj drugega kot klasično sentimentalnost. Ko je direktorica festivala Films de Femmes na lanskoletnem festivalu Mesto žensk pripravila izbor treh filmov francoskih režiserk mlajše generacije¹, je prav *Popolna ljubezen* Catherine Breillat doživela najbolj polemične odzive pri gledalcih. Nekateri so bili šokirani, drugim se je zdel film dvoumen, osupljiv ali mučen. Ljubezenska zgodba med ločenko, materjo dveh otrok, in deset let mlajšim moškim, ki se konča z nasilnim prizorom njenega umora, ne pusti nikogar hladnega. Film, ki te najprej zagrabi, potem izpusti, se kasneje vrne kot bumerang in še dolgo odzvanja v tvojem spominu. Značilnost, ki bi jo lahko pripisali vsem delom Catherine Breillat.

Catherine Breillat (rojena 1948) svojih filmov ne snema po tekočem traku. V več kot dvajsetletni karieri je posnela le šest celovečercer in en kratek film. Ustvarjalno pot je začela kot pisateljica. V podeželskem okolju (tudi večina njenih filmov se dogaja na obrobni lokaciji), kjer je odrasčala, je sanjerala o tem, da bo postala pisateljica in režiserka. "Spomnim se, da sem si govorila: če lahko



Delphine Zentout
36 Dekletce



Isabelle Renauld
Popolna ljubezen

snemajo filme avtorji, kot sta Robbe-Grillet in Romain Gary, je vse, kar moram narediti, da napišem roman in nekega dne mi bodo ponudili, da po njem posnamem film. In če verjame ali ne, točno tako se je tudi zgodilo." Dobila je povabilo, da pripravi filmsko priredbo svoje novele *Le Soupirail* (Kletno okence) in po njej posname film. Tako je nastal *Resnično mlada deklica*, zgodba o najstnici, ki preživlja poletne počitnice s svojimi starši na podeželju. V tej tipično dolgočasni provincialni pokrajini Alice ženejo naprej le njena obsedenost in fantazije, povezane s spolnostjo. Čeprav izgleda, da bo filmski zaplet doživel kulminacijo na točki, ko naj bi Alice končno doživela spolni odnos z mišičastim tovarniškim delavcem, se višek v zadnjem hipu izmuzne zaradi "slučajne" smrti dotičnega žrebca.

Resnično mlada deklica ni bil nikoli predvajan (producent je namreč bankrotiral), vendar so mu sledile še mnoge zgodbe, ki so globoko zavrtale v žensko poželenje in strast. Film *36 Dekletce* upodobi štirinajstletnico, ki si obupno prizadeva, da bi izgubila nedolžnost, v *Umazan kot angel* se plašna ženska preda brutalni sli policaja, v *Nočnem kravalu* pa junakinja "sledi svoji želji do absolutnega konca. Solange kopači ljubezen, ker poželenje prehitro dogori" (Breillat).

Glas iz ozadja v prvi osebi ednine (tehnik, ki jo pogosto uporabi v svojih filmih) odraža režiserkino močno navezanost na literaturo. Filmski dialogi in notranji monologi so neposredni, robati in ostri kot britev. Kvaliteta njenih scenarijev² je v sorazmerju z njeno izredno režijsko sposobnostjo filmske upodobitve. Prav to stalno prisotno nelagodje med besedo in podobo napravi iz nje tako močno in prepričljivo režiserko. Vsi prizori so postavljeni, odigrani in posneti z izjemnim občutkom za podrobnost in natančnost. Z uporabo detajlov (oči, pogledi, izraz ...) uspe ustvariti mučne, pogosto paradokсне napetosti med tem, kar slišimo in vidimo; med tem, kar ljudje govorijo, mislijo, počnejo ali čutijo. In še bolj kot izgovorjene besede pogosto prebadajo pomenljive tišine.

Realistični prikazi prizorov telesne ljubezni so pri medijih očitno zelo priljubljeni. Na rotterdamski premieri *Romance* je bil glavni zakulisni trač povezan z Rocom Siffredijem, ki je nastopil v eni od glavnih vlog. Režiserka je pojasnila, da se je odločila za to italijansko porno zvezdo iz preprostega razloga, ker nihče od "običajnih" filmskih igralcev ni hotel omadeževati svoje dragocene filmske kariere in nastopiti v povsem eksplicitnih seksualnih prizorih. Ta anekdota pravzaprav dokaj nazorno ponazori prave razloge za spornost njenih del. Niso problematični nabrekli spolni ud, deževnik na razprti vagini ali prikaz ejakulacije. V časih pornografske eksplicitnosti ti elementi že dolgo niso več tabu.

Kar najbolj muči in vznemirja gledalce (in prav tako igralce, ki nočejo nastopati v njenih filmih) je dejstvo, da Breillatova umesti ta nedvoumen material v intimen, izjemno oseben, čustven (vendar nikoli sentimentalni) kontekst. Strasti in ljubezni ne reducira na seksualnost (kar je bistvo pornografije), temveč jih izenači. In prav

prikaz spolnosti, ki ni le enostavni pripomoček za doseganje užitka ali mistificirani element večne ljubezni in sentimentalnosti, temveč celovito dejanje, je tisto, kar še vedno predstavlja tabu.

S tankočutnim, skoraj klinično natančnim načinom snemanja filmskih likov (obrazov, rok, spolnih organov ...) in njihovih dejanj režiserka še dodatno podčrta transcendentalno naravo strasti. Njeni filmi niso politično korektni, saj pri obravnavanju spolnosti presegajo družbeni kontekst. Sporoča nam, da lahko izvemo kaj novega o metafiziki in univerzalnosti ljubezni le tako, da se osredotočimo na banalnost, telesnost in specifičnost v spolnosti. Zato ne preseneča, da Catherine Breillat v posebni izdaji *Cahiers du Cinéma* razkrije svoje oboževanje Oshimove mojstrovine *Cesarstvo čutil* (*Ai no corrida/L'empire de sens*, 1976), "edinega filma, ki mu uspe prikazati ta spolno-metafizični odnos in povezavo med vulgarnostjo in absolutnim poželenjem: pornografijo in smrtjo".

Filmografija:

- 1976 *Une vraie jeune fille* (*Resnično mlada deklica*)
- 1979 *Tapage nocturne* (*Nočni kraval*)
- 1978 *36 Fillette* (*36 Dekletce*)
- 1991 *Sale comme un ange* (*Umazan kot angel*)
- 1995 *Aux Niçois qui mal y pensent* (*Prebivalke Nice, ki slabo mislijo*)
- 1996 *Parfait Amour!* (*Popolna ljubezen*)
- 1998 *Romance* (*Romanca*)

Opombe

1 Druga prikazana filma sta bila *Majhni dogovori z mrtvimi* (*Petits Arrangements avec les Morts*, 1997) v režiji Pascale Ferran (druga generacija po A. Varda) in *Imeti* (ali ne) (*En Avoir (ou pas)*, 1996) v režiji Laetitie Masson (najmlajša generacija).

2 Poleg scenarijev za svoje filme je Catherine Breillat med drugim tudi avtorica scenarijev za film *Koža* (*La Pelle*; Liliana Cavanni), *In ladja gre* (*E la nave va*; Federico Fellini), *Policija* (*Police*; Maurice Pialat), *Zanzibar* (Christine Pascal).

v leru

preprost film o smislu in drugih velikih rečeh



Zdi se mi, da je ta prostor lačen preprostosti in poštenosti, pa čeprav se morda sliši to klišejsko, celo moralno. Da smo vsi lačni nečesa, kar pride iz srca.

Jan Cvitkovič, koscenarist in glavni igralec filma *V leru*

Najpogosteje izpostavljena pojmovna opredelitev, na katero naletimo v javnosti ob koscenaristično-režijskem celovečernem prvencu Janeza Burgerja in soscenarista ter glavnega igralca Jana Cvitkoviča, je govor o njegovi "realističnosti". S samim pojmom seveda ni nič narobe, kljub temu pa nas spravlja v zadrego, saj odpira vprašanje, kakšen oziroma kateri realizem je tista estetska kategorija, ki naj bi bila združljiva z obravnavanim filmom, če izhajamo iz predpostavke, da se o realizmu prav ta hip na veliko govori v zvezi z nekaterimi mnogo radikalnejšimi postopki v sodobni kinematografiji, ki z estetiko Burgerjevega filma nimajo veliko skupnega. Ali pač? O dejstvu, da sama opredelitev ni zgolj posploševanje vtisa gledalcev ali kritikov, pričajo tudi besede režiserja, ki svojo odločitev za črno-belo tehniko utemeljuje s tem, da se mu zdi "bolj avtentična in bolj realna kot barva". Torej so očitno tudi ustvarjalci sami zavestno izhajali iz predpostavke, da bodo "zgodbu" po(ve)dali na "realističen" način. Zakaj potem sploh izgubljati besede o tej očitno splošno sprejemljivi kategoriji? Razloga sta vsaj dva. Prvega vidimo v teoriji o – najmanj¹ – dveh tipih realizma, ki ju je moč pripisati filmskemu mediju, drugega pa v problematiki že omenjenega trenutka znotraj kinematografske zdajšnjosti, ki se nekaterim zdi "prelomen", drugi pa ga obravnavajo kot logično nadaljevanje – vzporedne – realistične linije, ki se skozi ves razvoj filmske umetnosti sprašuje prav o realizmu v smislu razmerja med resničnostjo in njeno – kinematografsko – podobo.

Film *V leri* ne teži niti k zanikanju oziroma – izrecnemu – opredeljevanju do minule ali še trajajoče preteklosti niti k izumljanju povsem izvirnih ustvarjalnih prijemov, marveč preseneča predvsem s svežino svoje neobremenjenosti in prepričljivostjo svoje neopredeljenosti. S takšnim besednjakom bi ga lahko pravzaprav brez slabe vesti označili tudi za povsem *mainstreamovski* film. Vendar pa bi nas vest ne pekla le v primeru tistega pojmovanja, ki v uveljavljeni trendovski oznaki ne predpostavlja konformizma glavnega toka, pač pa kvalitete, ki jih lahko *mainstreamu* pripišemo tedaj, kadar ga prevajamo z – v mnogočem bolj zavezujočim – pojmom nosilnega toka. Oziroma, še najbolje, z v filmskem žargonu uveljavljenim izrazom klasični film.² Povedanemu navkljub pa se zdi bolj konstruktivno spoprijeti se z izzivom, ki izhaja iz prepričanja, da je pod – navideznim – lagodjem prostega teka (filma *V leri*) mogoče opredeliti očitne silnice, ki – *mainstreamovstvo* gor ali dol – pričajo o njegovi vitalni (avto)poetiki. Ta je, kljub načelni drži "neopredeljenosti", v mnogočem zavezana nekaterim specifičnim tendencam v zgodovini filmske umetnosti, ki kljub dejstvu, da so usodno zaznamovale razvoj filmskih izraznih sredstev, pravzaprav niso nikoli postale značilnosti glavnega toka. Iz predpostavke takšnega prepričanja in iz želje, da bi izpeljali argumentacijo, ki bi izhodiščno trditev upravičila, izhaja tudi ključna naloga pričujočega spisa: opredelitev do fenomena – filmskega – realizma nasploh in Burgerjevega posebej. Kajti prav na tej opredelitvi – se zdi – stoji ali pade teza o mlačnosti že-videnega ali o osvežujoči nôvosti tolikanj opevanega filma.

Naloga, ki se od daleč dozdeva povsem enostavna in s stališča razpravljanja o cyber-realnostih konca tisočletja bržkone anahronistična ali celo odvečna, se zdi potrebna, če vztrajamo na tezi, da predstavlja vprašanje realizma – še vedno – eno ključnih vozlišč filmske reprezentacije in da je vsakršen tektonski premik v zgodovini filma prinesel tudi zahtevo po vnovičnem določanju razmerja med filmom in realnostjo. "Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma. In prav vsakič ta nova forma oznanja zajetje življenja takšnega, kakršno je: italijanski neorealizem, francoski novi val, novi nemški film, newyorški neodvisni film, vzhodnoevropska osemdeseta, danska devetdeseta. In seveda avtorji – kaj avtorji, 'politika avtorjev'..."³ Prav to "zajetje življenja takšnega, kakršno je", naj bi bilo v sinonimnem odnosu s pojmom – filmskega – realizma. Oziroma, če smo povsem natančni, enega izmed dveh njegovih tipov. Kajti v najsplošnejšem razmerju med filmsko podobo in realnostjo se v kinematografski umetnosti opredeljujeta dva – osnovna – tipa realizma. Prvi, zgoraj naznačeni, poimenovan tudi "estetsko motivirani realizem", je bil (tudi na straneh *Ekrana*) deležen podrobnega pregleda prav v nedavnih razmišljanjih o dogmatičnem pogledu, spodbujenih s filmi Larsa von Trierja in Thomasa Vinterberga. Zato le opazka, da bi kot njegovo najbolj zavezujočo značilnost morda lahko izpostavili dejstvo, da skuša skupaj z realnostjo, ki jo obravnava, prevrednotiti tudi realnost same filmske podobe. Oziroma, da temelji na raziskavah razmerij med filmom in realnostjo; da ga torej v enaki meri kot resničnost sveta, ki ga razgalja, zanima resnica vizualnih mehanizmov, s katerimi le-tega upodablja. V prid doslednosti pa je vendarle smiselno poudariti, da je žarišče revolucionarnosti realističnega pogleda pri nekaterih filmskih gibanjih osredotočeno bolj na svet, z drugimi besedami na družbeno – kot denimo v neorealizmu –, pri nekaterih bolj na podobo, oziroma stilistično – kot pri francoskem novem valu –, ali je poudarek na spremembah v socialnem in stilističnem vidiku uravnotežen – kot naprimer v brazilskem *cinema novo*.

Drugi tip realizma se z enako zavzetostjo kot prvi na razmerje med realnostjo in njeno podobo osredotoča na problematiko "pripovedi". Njegove ključne pozicije razkrivajo vprašanja verjetnosti oziroma dozdevne sposobnosti samega filmskega medija – kot metonimije realnosti –, da sovpada s tistim segmentom fikcionalnosti, ki je zakoreninjen v široko razprostranjenem kulturnem principu pripovedi, zasnovane na "verjetni zgodbi", "koherentni karakterizaciji" in "prostorsko-časovni kontinuiteti". Določen je s sistemom strogih pravil, tako na ravni filmske tehnike kot narativne zgradbe "zgodbe", s katerimi naj bi bila omogočena vzpostavitev vtisa realnosti. Tako strukturirana sistemizacija je dosegla svoj vrhunec v tezi o klasičnem filmu. Oziroma natančneje, v sinonimno uporabljanih opredelitvah – če bi dosledno sledili posameznim teoretskim razdelavam morda celo nasprotujočih, v splošni rabi pa vendarle istoznačnih filmskih postopkov, poimenovanih klasični realistični film in klasični pripovedni film.⁴ Jedro problema tiči v sami opredelitvi filmskega pripovedovanja, ki mu je v razlikovanju med slikarjem in snemalcem temelje določil že W. Benjamin: "Slikar pri svojem delu ohranja naravno distanco do danega predmeta, snemalec pa globoko prodira v tkivo danosti. Slike, ki ju ustvarita, sta popolnoma različni. Slikarjeva je totalna, snemalčeva pa večstransko razbita in njeni deli se spajajo po novih zakonitostih. Zato je filmsko prikazovanje resničnosti za današnjega človeka neprimerno pomembnejše, ker z aparaturo najintenzivneje prodira v resničnost, omogoča vpogled v tisto resničnost, ki se je ločila od aparature, vpogled, ki ga današnji človek upravičeno zahteva od umetniškega dela."⁵ Za našo rabo je potrebna le še umestitev povedanega v koncept klasičnega filma oziroma v zanj najznačilnejši način pripovedi, kar z drugimi besedami pomeni določitev "zakonitosti", po katerih se njeni deli spajajo. Najpogostejši pridevnik, ki naj bi določil bistvene poteze tega tipa je brezšivni – ali tudi presojni – realizem. Očitno je svoje ime dobil predvsem po načinu montaže. V mislih imamo "funkcionalno uporabo nevidnega spoja" (Furlan) kot pripovedne tehnike, s katero klasični realistični film dosega transparentnost filmske slike.⁶ Gre za "obsesivno gradnjo" homogene celote, ki naj bi zagotavljala identifikacijska razmerja z gledalcem oziroma njegovo umestitev na "mrtvo točko", s katere ni mogoče zazna(va)ti "iluzorne" narave podajane "realnosti". "Pripovedovati pomeni voditi gledalca v svet diegeze, naznačiti njegovo pot, se pravi pokazati to, skriti ono, povečati ta detajl in potopiti tega drugega, uporabiti bližnjice, nastaviti pričakovanja in presenečenja itn. Po drugi strani pa to pomeni, da je prav pripovedna instanca tista, ki proizvede dozdevek, kot da diegeza, ki pripada predstavljenemu, svetu pripovedi, sama določa prehode med kadri in utemeljuje fiktivno veselje, skratka, kot da se sama pripoveduje. Seveda gre za določeno protislovje – konstitutivno za t.i. klasični film /.../ –, ki je v tem, da pripovedna instanca, ko organizira pripovedni diskurz, hkrati briše svoje sledi, kar se dogaja tako, da skuša odgovornost prehoda med kadri čimbolj naprtiti sami fikciji in njenemu diegetskemu svetu."⁷

Na osnovi povedanega je bržkone očitno, da je, če poskušamo filmu *V leri* določiti "razmerje z realnostjo" znotraj obravnavanih tipov realizma, mogoča navezava predvsem na drugi – brezšivni – tip. Vendar pa natančnejši pogled pokaže, da je prav princip nevidnega narativnega spoja v tem primeru vprašljiva kategorija, saj Burgerjev način pripovedovanja sega neposredno v določila klasičnega realističnega filma in jih sprevača do te mere, da od bazičnih opredelitev ostane zgolj realistični skelet. Precizno zgrajena struktura filma *V leri* izpričuje, da se zavzema za drugačen tip realizma, ki ima do "presojne" klasike ambivalenten odnos. Na eni strani potrjuje Vrdlovčevo tezo o ohranjanju "konstituant metzovskega 'filma z diegezo'",⁸ ki pravi: "Če je res, da so se te



konstituante v korpusu klasičnega pripovednega filma utrdile, pa to seveda še ne pomeni, da so z njim vred tudi zamrle: prav nasprotno, 'moderna' kinematografska doba dokazuje, da ostajajo pogoj vsakega filma, ki se kakorkoli ukvarja s pripovedjo, pa čeprav tako, da bi jo omrtvičil.⁹ Na drugi strani pa dokazuje, da je za preseganje klasičnosti potrebno izpostaviti določila "novega" realizma, ki pride do polnega izraza prav s subvertiranjem uveljavljenega. Še vedno pa vztrajamo pri misli, da Burger ne teži niti k zanikanju minule ali še trajajoče preteklosti niti k izumljanju povsem izvirnih ustvarjalnih prijemov. Kajti njegova samosvojost izvira predvsem iz avtentičnega načina (upo)rabe in "komponiranja" določenih – že izumljenih – pripovednih elementov, s katerimi moderni film "spodkopava" klasiko.

V mislih imamo "narativna sredstva", ki so v osnovi standardni element montaže – ta je že v primeru nevidnega spoja klasičnega realističnega filma odigrala vodilno vlogo –, vendar pa njihova "izpostavljena" uporaba povsem "zamaje opornike" strnjene pripovedi, kot enega od jamstev za verodostojnost realizma filmske klasike. Na ta način pa se spremenijo tudi – in predvsem – časovna razmerja, ki se v tem "novem" realizmu bistveno razlikujejo od klasične temporalnosti, katere značilnosti v mnogočem opredeljuje raziskava "dvojnostne" narave klasične naracije S. Heatha. To naj bi na eni strani opredeljevalo filmsko odpiranje pretoka in kroženja podob kot simbolične produkcije, v kateri pa se tako enotnost kot izhodišče gledalcu vseskozi izmikata; izgubljata se namreč v vrzeli sedanosti, ki je v primežu kronološkega časa istočasno prisotna in že minevajoča znanilka "smrti na delu". Na drugi strani pa se film prek naracije vzpostavlja kot totaliteta, ki zapreda gledalca v imaginarno razmerje do nedeljive sedanosti, zaznamovane s podobami izpolnjenih hrepenenj kot fiktivne celosti, kot "reprezentacije enotnosti in enotnosti reprezentacije".¹⁰ To je tista skladnost, ki jo npr. W. Wenders pojmuje za primarno zahtevo, katero ljudje pričakujemo in terjamo od zgodb: "Menim, da so zgodbe v bistvu laži. Vendar pa so neverjetno pomembne za naše preživetje. Njihova artificialna struktura nam namreč pomaga preseči naše najhujše strahove: da Bog ne obstaja, da nismo nič drugega kot neznatni, fluktuirajoči drobci s sposobnostmi zaznave in zavestjo, vendar izgubljeni v vesolju, ki vseskozi ostaja nedosežno našemu doumetju. Z ustvarjanjem koherence nam zgodbe lajšajo življenje in preganjajo strahove."¹¹

Med dejavniki, ki jih "novi" realizem prevzema iz klasičnega, je za našo rabo ključnega pomena zgoraj izpostavljeno pojmovanje nedeljive sedanosti. Vendar pa ima slednja v novi paradigmi seveda tudi nova izrazna sredstva, ki so bila lahko "izumljena" že prej,

praviloma za potrebe in v funkciji montaže, a so se z novim načinom artikulacije konstituirala kot izvirne nōvosti, ali pa so se razvila prav zaradi drugačnih potreb. V središču vzpostavljanja nove koherence, nove težnje po artikuliranju sedanosti, so namreč "elementi delitve" oziroma razdvajanja (strnjene pripovedi), ki so predpogoj za spajanje v samem jedru časa. Ta spoj zdaj nima več funkcije celjenja razpok, da bi "prigoljufal" vtis kontinuitete, marveč opozarja na prisotnost časa v pojavnih oblikah "kančka realnosti". Takoimenovani "delitveni členi" so dobili ime med-kader in se umeščajo na pozicije, ki omogočajo uvid dvojne narave montaže: dvojnega procesa, "...v katerem ima razločevanje funkcijo spajanja, spajanje pa funkcijo razločevanja. Toda če rez – montažna gesta par excellence – še ne omogoča, da bi razbrali to dvojnost, saj ni preprosto nič drugega kot neko mesto med dvema kadroma, temeljno definirano s tistim prej in pozneje, pa se zato situacija spremeni, če se na to mesto umesti nek drug člen, ki zdaj ne le uteleša, temveč tudi daje videti to svojo radikalno dvojnost. Med-kader je zato prav tisti člen, ki da videti, kako je sam hkrati razločevalec in povezovalc filmskega toka."¹²

Realizem, ki smo ga na začetku izpostavili kot najpogostejšo oznako filma *V Ieru*, dobiva svojo najbolj prepoznavno obliko v opredelitvi, s katero ga določata sama avtorja. Tako Cvitkovič kot Burger pogosto govorita o minimalizmu, hkrati pa omenjata J. Jarmuscha – oziroma predvsem njegov *Bolj čudno oda raja* (*Stranger Than Paradise*, 1984) – in kratke zgodbe R. Carverja kot najbolj relevantni referenci.

V tej estetski struji se bržkone tudi križajo zgoraj obravnavane znotraj-filmske silnice z onimi, ki prihajajo od drugod – v primeru Carverja iz literature –, in ki natančno opredeljujejo ustvarjalne principe "novega" realizma. Kajti v estetiki nekaterih avtorjev, ki jih obravnavamo kot predstavnike filmskega minimalizma – J. Jarmusch, A. Kaurismäki,¹³ T. Ming-Liang idr. –, lahko naletimo na dosledno rabo določenih elementov, s katerimi se vzpostavljajo "drugačna" časovna razmerja. Za ilustracijo lahko izpostavimo kar J. Jarmuscha in njegovo uporabo *black-outa* kot ustvarjalne prakse, s katero – na novo – določa razsežnost pojmovanja filmskega časa. Jarmuscheva strategija poudarjenih zatemnitev na koncu vsakega prizora v *Stranger Than Paradise* naj bi zagotavljala "prioriteto časa pred osebami in dogodki" (Pelko). Sam jih utemeljuje takole: "Označujejo pa tudi neki mrtvi čas na koncu vsakega prizora. To je pomembno, saj daje občutek realnega časa."¹⁴ S tezo o zahtevi po iskanju možnosti podajanja "realnega časa" se prekriva naše prepričanje o "novem" realizmu, ki skuša prav z očitnim – poudarjenim – členjenjem narativnega toka izpostaviti fenomen nedeljive sedanosti na način, povsem drugačen od prakse v

postopkih klasičnega realističnega filma. Kajti kronološki čas, ki je na delu v "novem" realizmu, je sedanost. "Tekoči", "aktivni" čas tega realizma je namreč lahko edinole vseskozna zdajšnjost, zato "novi" realistični film ne potrebuje tistih distinktivnih prijemov, ki bi mu zagotavljali vtis realnosti, pač pa rabi narativno strategijo, ki "spregovarja čisti zdaj", ki zagotavlja vtis sedanosti. Pravzaprav ta čas še najbolje opredeljuje dobesedni – skruniteljski – prevod angleškega izraza za sedanjik, t.j. present tense: prisotnostna napetost oziroma napetost prisotnosti. Postopek, s katerim pa film daje čutiti napetost prisotnosti, je izpostavljanje "realnega časa" – ki ga omogoča prav razčlenjevanje z med-kadri. To, v kolikšni meri nam film uspe vzbuditi občutek dejanske napetosti, pa je lakmusov papir njegove "realističnosti".

Morda bi bil v prid jasnejše podobe smiselni kratek preskok k literarnemu minimalizmu oziroma njegovemu najbolj izpostavljenemu avtorju, mojstru kratke zgodbe R. Carverju. S pomočjo njegovih misli in analiz literarne struje, na čelo katere ga postavlja književna teorija, bi si namreč lahko izostrili pogled na ključne strategije minimalističnega realizma. Opozoriti bi želeli predvsem na njegovo misel iz eseja *O pisanju*: "Tisto, kar v primeru fikcije ustvarja napetost, je deloma način, kako so konkretne besede povezane za vzpostavitev vidne akcije zgodbe. Obenem pa so to tudi stvari, ki ostanejo zunaj, a so vključene; pokrajina tik pod gladko (včasih pa razbito in razburkano) površino stvari."¹⁵ V teh besedah je zajeta razsežnost, ki bi ji s filmskim žargonom lahko rekli zunanost kadra, kar je razvidno tudi iz naslednje predpostavke v spremni študiji A. Debeljaka k prevodu Carverjevih zgodb v slovenski jezik: "Če je kaj tragično v svetu izčrpanih življenjskih možnosti, kakor ga izrisujeta Hemingway in (bolj neizprosno in z manj možnosti za pobeg) Carver, potem leži tragika ravno v dejstvu, da do usodne zmote, do temeljnega konflikta zares niti ne pride. 'Vse' se je na nek način že odigralo pred začetkom zgodbe same, izven kadra, onstran pripovedne perspektive, ki beleži sedanje dogodke tako, da je povsem očitno, kako razlogi za tak ali drugačen razplet ležijo v preteklosti."¹⁶ Opozoriti pa velja še na en bistven moment, ki ga navezujemo na misel o veliki sorodnosti med realizmom filmskega in literarnega minimalizma, namreč na problem "sedanjostne napetosti", ki jo postavljamo v središče razprav o "novem" realizmu. Ena bistvenih značilnosti "novega" realizma je v tem, da ne potrebuje posredne "prepoznave", ki naj bi bila ključ(na) za pojmovanje – klasične – realistične reprezentacije: "Lahko rečemo, da je način reprezentacije realističen takrat – oziroma do tiste stopnje –, ko uporabimo iste zmožnosti za prepoznavo njene reprezentacijske vsebine, kot jih rabimo za

prepoznavo (vrste) objektov, ki jih predstavlja. Fotografija konja, ki je natančno fokusirana, posneta iz srednje razdalje in kvalitetno izdelana, je realistična v naslednjem smislu: uporaba naših vizualnih kapacitet za prepoznavo konjev je identična potrditvi, da gre v resnici za fotografijo konja. Če posplošimo: fotografijo, filmsko podobo, ali kakšno drugo vrsto slike konja lahko prepoznamo samo in edino, če lahko prepoznamo samega konja."¹⁷ Raziskave 'Realnosti v moderni kratki zgodbi' pa izpričujejo, da se v – novi – kratki zgodbi prepoznave odvijajo na drugih ravneh: namreč s "tematskimi zahtevami zgodbe, ki so s ponavljanjem in paralelizmom organizirane v pomenske vzorce."¹⁸ Seveda lahko v tej izjavi prepoznavo sinonimnost postopku "fantomskega vračanja na isto mesto" (Pelko) oziroma napor pripovedovalca v procesu "...kako transformirati serijo resničnih dogodkov v nekaj, kar je več kot zgolj dogodek, v nekaj, kar ima pomen".¹⁹ V središču "novega" realizma tako očitno ne naletimo na "izkušnjo" zunanje realnosti, temveč na – emocionalno – stanje, ki raziskuje in razkriva pomen realnosti. Ali kot pravi A. Debeljak o formalno-stilističnem razmerju med Carverjem in Hemingwayem: "Poslušajte vse te depresivne ponovitve istih besed in stavkov, ki se pri Carverju pogosto prebijejo tudi v naslove; prislunite pogovornemu ritmu, predajte se zamolklemu tonu preprostih in razločnih formulacij, izostrite uho za pomenljive premolke v dialogu! Carver je pri Hemingwayu gotovo zadolžen vsaj na nivoju premišljeno poenostavljenega izražanja in asketske opisnosti geografskih prostorov in človeških značajev, ki v sebi prav zaradi skoposti namigov skrivajo eksplozivni čustveni naboj."²⁰

Če se zdaj – končno – osredotočimo na obravnavani film, lahko rečemo, da si je mogoče eno (na)ključnih vprašanj njegovega doumevanja zastaviti v odločitvi za "prevajanje" naslova, prevzetega iz avtomobilističnega žargona, v knjižno slovenščino. V izbiri med prostim tekom, tekom na mestu ali mrtvim tekom je namreč tista razlika, ki določa *diferentio specifico* – čustvenega, duhovnega ali najpreprosteje bivanjskega – stanja protagonistov filmskega univerzuma, ujetega v kronološki čas neopredeljive zdajšnjosti. (Prav črno-belost filma naj bi po režiserjevem prepričanju dajala občutek takšnega nedoločljivega časa.) Za potrebo detektiranja "izvornega časa", tistega torej, s katerim se ukvarjamo skozi cel zapis, pa se izkaže, da je izbira verzije "prevoda" nebitvena, saj nas vsaka privede natanko tja, kjer si želimo biti: v trenutnost neskončne sedanosti, ki jo implicira samo stanje praznega vrtenja v krogu. Videti je torej, da se film že s pojmovnostjo, ki jo vsebuje črka naslova, umešča v samo središče problematike, ki smo ji bili doslej na sledi. Tudi prerez strukturne





zgradbe filma vsaj na videz ustreza dovolj precizno postavljenim opredelitvam, ki določajo distinktivne poteze minimalističnega realizma. Vse je tu, kar mora biti. Imamo zgrajeno sistematično med-kadrov, imamo zatemnitve (sicer manj poudarjene od Jarmushevih *black-outov*, pa vendar), imamo delne nosilne in čiste nosilne posnetke, imamo notranjo napetost kadrov, ki se "dogajajo" izključno v sedanosti... Vse se zdi na pravem mestu, dokler se ne lotimo strukturne členitve na elemente. V tistem hipu se začnajo stvari zapletati. Kajti, če se za potrebe primerjave še enkrat obrnemo denimo k Jarmuschu, lahko kaj hitro opazimo tudi očitne razlike med njegovo in Burgerjevo estetiko. Ena bistvenih značilnosti Jarmushevega dela je po mnenju G. Andrewa težnja po "razdramatiziranju", po izogibanju dramatičnemu stopnjevanju, kar mu uspeva z usmerjanjem pozornosti na izpraznjene trenutke brez napetosti in neposrednega pomena. S tem dosega "narativni učinek", ki ne gradi zgodbe, temveč jo reducira, "splošča" v težnjo po zajetu zgolj stanj(a) stvari. O tem se lahko prepričamo na primeru filma *Bolj čudno od raja*: "Nenavadna kombinacija minimalistično/warholovske estetike 'resničnega časa' in bolj uglajeno ekonomičnega pristopa, ki spominja na Roberta Bressona in Yasujira Ozuja (ki ju Jarmusch resnično občuduje), na začetku učinkuje precej strogo, toda v nadaljevanju postanejo vse bolj očitni njegovi resnični nameni: z osredotočanjem na neizgovorljive nepomembnosti v človeških gestah in gibanju pove o čustvenem in duhovnem stanju oseb vsaj toliko, kot kakršen koli dialog ali dramatični obrat, hkrati pa raziskuje nove metode filmskega pripovedovanja." ²¹

Jan Cvitkovič in Janez Burger pa prav nasprotno – kar je glede na njune izjave morda presenetljivo – pripovedujeta "klasično" zgodbo. Zgodbo, ki se sicer začena tako, da spominja na značilno minimalistično "vse-se-je-že-odigralo" retoriko, vendar pa kaj kmalu vnese dramaturško napetost, s katero se vzpostavlja tradicionalni narativni lok. Prihod bruca, Marka, ki ogrozi standardno žurersko rutino praznega teka vsakdana "starih bajt". Prihod brucove noseče punce Ane, ki začne mehčati trmasto zakrknjenost glavnega (anti)junaka Dizija v oklep cinizma. Dokončen razpad Dizijevega samoumevnega odnosa s študentsko ljubeznijsko Marino, ki je končala študij in se vrnila v realni svet ter si želi "normalnega življenja" – v izjemni, improvizirani sekvenci, ki predstavlja tudi estetski klimaks in vsebinski preobrat filma. Navedene epizode – skupaj z vmesnimi prizori žurov, praznih besedičenj, bežnih ljubimkanj in mačkaste monotonije post-študentskega vsakdana – pa veže rdeča nit Dizijevega postopnega spoprijateljavanja z Markom in Ano, ki z rojstvom njune hčerke pomeni tudi dokončno preobrazbo njegovega

"pogleda na svet" in njegov odhod iz praznega teka začasnega bivališča. Tisto, kar iz naznačenega loka izstopa, pa je nekakšen "poučni" epilog sekvence s košarkarsko žogo, ki izpričuje, da se na generalni ravni pravzaprav ni nič bistvenega spremenilo. "Zgodba" filma je torej očitno zgrajena po "standardnih" dramaturških pravilih, zato se seveda sprašujemo o – drugih – ključnih elementih, ki naj bi film *V leri* ločevali od narativne strukturiranosti v maniri klasičnega realističnega filma in ga približali estetiki "novega", pogojno imenovanega minimalističnega realizma. Če za ilustracijo izpostavimo samo primer med-kadrov, oziroma še natančneje, *black-outa*, lahko vidimo, da je svojevrstna raba tega hkratno razločevalnega in povezovalnega člena dovolj simptomatična. Črnine se ne pojavljajo niti na koncu vsakega prizora (kot naprimer pri Jarmuschu) niti na spoju tematsko "logično zaključenih" prizorov, ampak jih včasih "zvežejo", drugikrat pa zarežejo vanje tako, kot bi si njihovo razločevalno in povezovalno funkcijo razlagali z logiko "zdravega razuma". In prav v tem je tista draž, ki daje filmu legitimiteto izvirne samosvojesti. Pogojno bi rabo črčin lahko iskali v funkciji disharmonije, ki ima nalogo, da vzpostavlja identifikacijo filma z "novim" realizmom, hkrati pa tudi radikalno distanco od njega. In reži mrtvih časov so punktuacije te distance, ki so seveda eden tistih presežkov, s katerimi se gibanje pretvarja v emocije.

Za (do)končno opredelitev obravnavanega filma se je tako potrebno znova opreti na mnogopomenskost njegovega naslova. In sicer na tisti pomen, ki ga ima simbolika praznega vrtenja v krogu za filmski medij. V mislih imamo malteški križ, napravo, ki štiriindvajsetkrat na sekundo premakne film za en fotogram naprej in ki nas prestavlja v samo jedro "Wendersove enačbe pretvarjanja gibanja v čustvo, motion in emotion. Če motor pretvarja toplotno izgorjevanje v mehanično gibanje, tedaj kino ob pomoči mehničnega gibanja poskrbi za toploto srca. /.../ Po zaslugi malteškega križa se perfekcija praznega vrtenja v krogu neskončne sedanosti prebija v druge čase, razpira horizonte preteklosti, sočasnosti in prihodnosti." ²² Ne moremo si kaj, da kljub doslej povedanemu ne bi zagovarjali teze, da so prav emocije tiste, ki "poganjajo" film *V leri*. In da se za zatekanjem k omenjanim izraznim sredstvom, ki so v svojem "izvornem" pomenu orodja za proizvajanje filmske estetike, za kakršno se – navidez – zavzemata tudi soustvarjalca filma *V leri*, skriva izvirna avtorska vizija, ki se še kako dobro zaveda točke prehoda med stilsko vajo in izpovedno močjo. Kajti prav poljubna raba vseh obravnavanih in mnogih drugih estetskih in dramaturških konceptov filmu omogoča, da preseže svoje minimalistične nastavke in zagotovi maksimalnost estetskega in čustvenega užitka.

Za ponazoritev povedanega bi morda najbolje služil – že izpostavljeni – paradoks: razmerje med barvnostjo, črno-belostjo in realnostjo. Ko Burger utemeljuje svojo odločitev za črno-beli film, pravi: "Črno-bela tehnika ustvari stilizacijo, zdi se mi bolj avtentična in bolj realna kot barva." Navedena izjava ni samo v neposredni korespondenci z W. Wendersom oziroma S. Fullerjem, ki v *Stanju stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) izreče znamenito misel: "Življenje je res v barvah, toda črno-belo je bolj realno...", marveč tudi z lastnim – dovolj paradoksnim – poudarjanjem razmerja z realnostjo minimalizma. Burger v njem namreč igra na dvojni "dobitek realnosti". Na eni strani na tisto realno, ki se je šele z minimalizmom znova vzpostavilo kot možna – in legitimna – realna podlaga filma, v opoziciji do neslutene pirotehnike postmodernističnih spektaklov, na drugi pa na onega, ki se ga je nekoč izpostavljalo v slavnem motu Bauhauza: "Manj je več." Na tako dobljeni osnovi Burger gradi presežek, nujen za izpolnitev zahteve po (po)polnosti, ki v obvladovanju obrtniške spretnosti terja nadgradnjo z imperativom umetnosti. •



Opombe

1 Poleg prevladujoče teze o "dveh realizmih" v sodobni teoriji filma so pogoste tudi obravnave, ki v razvoju filmske umetnosti zaznavajo več – ali pa tudi manj – realističnih impulzov:

Med novejšje tovrstne obravnave sodi raziskava F. Jamesona, zasnovana na tezi o štirih izmenjujočih se utemeljitvah filmskega realizma: eksperimentalno-opozicijski, hollywoodski, dokumentarni in fotografsko-ontološki. Podrobneje glej: F. Jameson, "The Existence of Italy", v: F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York & London, 1992, str. 155-230.

V osemdesetih, torej v času, ko je slovenska filmska teorija doživljala enega svojih nespornih vrhuncev, je S. Furlan v raziskavi fenomena globine polja razpravljal o treh modelih reprezentacije realnosti: "Eisensteinovske filme tako lahko opredelimo kot 'pomenske realnosti' ameriške žanrske filme kot 'narativne realnosti', bazinovske 'teoretske', sicer podprte z modelom italijanskega neorealizma, pa bi morda lahko označili kot 'realnost realnosti'." S. Furlan, "Globina polja", v: S. Furlan, Z. Vrdlovec, *Knjižnica Ekran*, 1983, str. 51-56; str. 55. (Publikacija je izhajala kot priloga revije *Ekran*).

V tistih tendencah sodobne filmske misli, ki si je v opoziciji do t.i. filmske Teorije (z veliko začetnico), poimenovane tudi Velika Teorija – ta naj bi (po mnenju protagonistov proti-Teorijskega "gibanja") v sedemdesetih zajemala znotraj anglo-ameriških študij zasnovano abstraktno misel, sp(re)leteno iz doktrin, ki izhajajo iz lacanovske psihoanalize, strukturalistične semiotike, post-strukturalistične literarne teorije in althusserjanskega marksizma – zadala nalogo ponovnega pregleda in redefiniranja, naletimo na tezo o "enem samem realizmu". G. Currie denimo razpravlja o zgolj enem realizmu kot osrednjem predmetu filmske teorije, v nasprotju s tezo o treh "realističnih filmskih doktrinah", ki naj bi jih izoblikovala Teorija: doktrino transparence, perceptivnega realizma in iluzionizma. Podrobneje glej: G. Currie, "Film, Reality, and Illusion", v: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. by D. Bordwell and N. Carroll, The Univ. of Wisconsin Press, Wisconsin, 1996, str. 325-344.

2 Tezo o klasičnem filmu je izvorno formuliral A. Bazin, vendar pa je bila kmalu podvržena nekaterim preformulacijam, ki v temeljnih potezih določajo vzpostavljane fiktivnega sveta, opredeljenega z notranjo koherenco, verodostojno in sosledno vzročnostjo, psihološkim realizmom in s prikazovanjem prostorsko časovne kontinuitete. Pojem klasični film se je uveljavil kot oznaka za filmsko estetiko, podrejeno omenjenim pravilom filmske naracije, ki je prevladovala v Hollywoodu med leti 1930 in 1960 in ki še vedno predstavlja dominantni narativni princip v velikem delu – predvsem "zahodne" *mainstream* filmske produkcije. Najvidnejše mesto v raziskavi principov klasične hollywoodske naracije bržkone pripada D. Bordwellu. Pojem, ki je najpogostejše obravnavan skupaj z vmesnim pridevnikom: klasični pripovedni film, klasični realistični film, hollywoodski realistični film, klasični hollywoodski film ipd., se pri nas najpogostejše uporablja v prvi navedeni opredelitvi – klasični pripovedni film, vendar pa se bomo v pričujočem spisu zaradi tematske naperjenosti raje poslužili sintagme klasični realistični film.

3 S. Pelko, "Praznovanje", v: *Ekran*, št. 1/2, 1999, str. 3-5; str. 3.

4 Glej op. št. 2.

5 W. Benjamin, "Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati", v: W. Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 145-176; str. 166-167.

6 Uporabo nevidnega spoja podrobno opredeljuje naslednja misel: "Morda lahko nakažemo razliko med eisensteinovo montažo in montažo v žanrski produkciji z uporabo dvojice poezija in proza. V poeziji, vsaj moderni, so besede med seboj povezane po načelu spora, trčenja, tako formalnega kot tudi pomenskega, v prozi pa jih v tem pogledu družijo sprava in soupadanje, ki jih skuša v imenu povedanega, največkrat 'zgodbe', zlepi v homogen in enovit 'volumen'. V tej priložnosti primerjavi med literaturo in filmom še zdaleč nočemo izenačiti besede in kadra, v kar je nekoč zaneslo zagovornike filmskega 'jezika', ampak hočemo nakazati nekatere podrobnosti le v metaforičnem smislu: tako najbrž povsem drži, da pripada sovjetski nemi film poeziji, ameriški žanrski film pa prozi. In prozi pripada ne le zato, ker nam nekaj pripoveduje, ker prikazuje stanja, dogajanja in akcije, ki se iztekajo v neko 'zgodbo', marveč tudi zato, ker ni narativizirano samo predstavljeno, ampak celoten sistem predstavljanja. Najbolj odločno pa prav gotovo montaža, ki ima nalogo, da razpoke, prazna mesta, špranje v povezovanju posameznih slik zaceli in zamaskira tako, da ostanejo nemoteče, neopazne in nevidne. To bi bila t. i. 'presojna' montaža, ki s svojo navidezno odsotnostjo omogoča vseprisotnost narativizacije." S. Furlan, *ibid.*, str. 53.

7 Z. Vrdlovec, "Diegeza", v: S. Furlan, Z. Vrdlovec, *ibid.*, str. 15-20; str. 19-20.

8 "Konstituante metzovskega 'filma z diegezo' so: konstituiranje gledalca v 'subjekt šiva', ki prek 'primarne identifikacije' s pogledom kamere in 'sekundarne identifikacije' s pogledi oseb zakrpa imaginarni prostor fikcije; 'diegetiziranje izjavljanja' oziroma prenos operacij izjavljanja na račun fiktionalnega sveta ter spodbij med diegezo in pripovedovanjem." Z. Vrdlovec, *ibid.*, str. 20.

9 Z. Vrdlovec, *ibid.*

10 Podrobneje glej S. Heath, *Questions of Cinema*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1981, str. 113-130.

11 W. Wenders, "Impossible stories", v: W. Wenders, *The Logic of Images*, Faber and Faber, London, 1991, str. 51-59; str. 54.

12 S. Pelko, "Black-out (Ozu, Wenders, Jarmusch)", v: *Montaža*, ur. Z. Vrdlovec, Revija Ekran, Ljubljana, 1987, str. 105-114; str. 107.

13 Da bi se izognili ponavljanju, želimo opozoriti, da je bil eden izmed vidikov teze o navezi Kaurismäki, Jarmusch, Carver – skupaj z določenimi problemskimi sklopi filmskega minimalizma – podrobneje že razdelan v spisu podpisanega: "Aki Kaurismäki – 'samotarski val evropskega filma'", v: *Ekran*, št. 7/10, 1997 (posebna številka *Ekran* - *Lanterna*), str. 67-73.

14 Navedeno po: Pelko, *ibid.* str. 113.

15 Navedeno po: A. Saltzman, *Understanding Raymond Carver*, University of South Carolina Press, Columbia, 1988, str. 15.

16 A. Debeljak, "Raymond Carver in umetnost kratke zgodbe", v: A. Debeljak, *Atlantski most*, Aleph, Ljubljana, 1998, str. 31-42; str. 36.

17 G. Currie, *ibid.*, str. 327.

18 Celoten razmislek se glasi: "Pisec romana ponavadi doseže bralčovo sprejemanje romaneskne realnosti z ustvarjanjem toliko metonimičnih detajlov, kolikor jih bralec potrebuje za občutek, da pozna opisovano izkušnjo v enaki meri, kot pozna zunanjo realnost. V realistični kratki zgodbi pa so metonimični detajli preoblikovani v metaforične pomene s tematskimi zahtevami zgodbe, ki so s ponavljanjem in paralelizmom organizirane v pomenske vzorce." C. E. May, "Reality in the Modern Short Story", v: *Style*, Vol. 27, No. 3, Fall 1993, str. 369-386; str. 374.

19 *Ibid.*, str. 375.

20 A. Debeljak, *ibid.*, str. 36.

21 G. Andrew, *Stranger Than Paradise: Maverick Film-makers in Recent American Cinema*, str. 139-140.

22 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 52.

janez burger jan cvitkovič



foto Jože Rehberger Ogrin

kdo je glavni *jack* v mestu?

simon popek

Sedimo v gostilni, ki je vajina "baza" in kjer je bil očitno posnet del filma *V leri*, natančneje, uvodni Dizijev monolog ob namiznem nogometu. So tudi ostale lokacije del vajine preteklosti? Študentska soba gotovo ...

Burger: Vse do Zbiljskega jezera

Čigava je bila ideja za film o študentu?

Burger: Poznava se že dolgo, petnajst let. Sam sem ga obiskoval v njegovi študentski sobi. Potem sem šel v Prago, in ko sem se vračal v Ljubljano, sem spet prihajal k njemu, in ko je on prišel v Prago, je prišel on k meni, v mojo sobo. Jaz sem tako ali tako študiral režijo, medtem je Jan dobil Grossmanovo nagrado za *Rop stoletja*, in ko sem dobil ponudbo s televizije, sem šel, jasno, k njemu. To se mi je zdela najbolj logična stvar, odpraviti se k njemu, z novico, da imam ponudbo za snemanje, in napisati scenarij skupaj.

Ampak konkretno: idejo je dobil kdo?

Burger: Idejo sem dobil jaz, jo predlagal televiziji, dodelal pa jo je Jan.

Cvitkovič: Miki je rekel, da bi delala nekaj o študentskem naselju; nakar sva v gostilni pila in sem predlagal zgodbo o starem študentu, ki ne ve, kaj bi sam s sabo, zapušča ga dekle, za konec pa se mu vseli še bruc. Oba sva se strinjala, nakar sva se petnajst minut trepljala po ramenih, bila ganjena (smeh) in odločitev je padla.

Glede na to, da si študiral v Pragi, smo morda vsi pričakovali več t.i. češkega šarma ...

Burger: Ja, ampak to, da sem študiral v Pragi, še ne spremeni dejstva, da sem Slovenec. Čehi imajo pač svoj način humorja, ki je meni sicer blizu, ni pa to moj ali najin način humorja. To, kar je v filmu, je med drugim način humorja ljudi, s katerimi se druživa.

Koliko svoje estetike in senzibilnosti ti je praška šola skušala "vsiliti", vcepiti, če sploh kaj?

Burger: FAMU je šola, ki te ne pošiljuje z neko estetiko ali videnjem. Vera Chytilova, moja mentorica v štirih letnikih, je zahtevala predvsem, da izhajaš iz sebe. Vedno, ob katerikoli stvari, sem povedal svoje mnenje, kot je zahtevala. Zanj je bilo pomembnejše tvoje lastno mišljenje – pa čeprav je bilo debilno – kot mišljenje, ki je kopija nekega drugega. Zato je tudi blazno provocirala, da je prišla do bistva.

Koliko FAMU spodbuja scenaristično delo? Vemo, da ima svojo katedro za scenaristiko, ampak koliko je bilo tega na režijskem oddelku?

Burger: Znotraj našega oddelka ... Katedra za scenaristiko se nekako ne uspe povezati s katedro za režijo. Oni pišejo svoje tripe, večinoma; vsaj kar se mojega letnika tiče, smo si scenarije vedno pisali sami. Tam scenaristi ne razmišljajo v okviru možnosti, ki jih imaš. Zamislijo si nekaj, česar potem ne moreš posneti, zato smo jim scenarije metali nazaj v glavo. Je pa res, da je bil naš letnik zelo avtorski. Zelo dobro smo se razumeli – in se še vedno –, čeprav je vsak delal popolnoma drugačne filme, tako po vsebini kot po obliki.

Bi rekla, da je eden problemov slovenskega filma premajhen proračun za "prevelike" filme? Da scenaristi že v osnovi ne razmišljajo o finančnih zmožnostih?

Burger: Midva sva pisala z zavestjo, da bo denarja

precej malo. Prvi dogovor je bil, da posnameva enourno televizijsko dramo, na beto, zato sva tudi zastavila tako kot sva; pa tudi drugače se najin koncept ne bi bistveno spremenil.

Tudi, če bi imela na voljo dva milijona mark?

Burger: Potem bi se veliko spremenilo; imela bi višji honorar (smeh), tako pa komaj živiva. Verjetno bi imela več snemalnih dni.

V *Ieru* bolj kot na češko šolo spominja na Jarmuscha, še posebej na *Stranger Than Paradise*: dolgi kadri-sekvence, precejšnja statika, zatemnitve in odtemnitve ipd. Upam si trditi, da je par kadrov identičnih, še posebej prihod Ane (Mojca Fatur), medtem ko Dizi gleda televizijo.

Burger: Jarmusch je zelo radikalen v teh stvareh, je stilsko zelo čist. Malo sva res bila okupirana z Jarmuschem, čeprav ne bi rekel, da sva zavestno delala na tem.

Cvitkovič: Ne konkretno, je pa prav ta film imel name velik vpliv. Mislim, da je to nekaj najboljšega, kar sem videl v življenju. Všeč mi je tak način pripovedovanja zgodbe in tega ne zanikam; še več, to vedno poudarjam. Podobno je z literaturo: naletiš na knjigo in všeč ti je njen stil, nato bi se pri svojem pisanju želel približati njenemu slogu.

Burger: Prihaja bolj skozi podzavest. Res je, tripala sva na ta film, tripala pa sva tudi na *Beavisa in Butthead* in še na marsikaj drugega.

Cvitkovič: Nikoli pa ne bi rekla: Jarmusch je to tako naredil, všeč nama je, ampak midva pa zato ne bova. Nisva obremenjena s tem, s kopiranjem. To je, kot bi seksual z žensko, pa bi ti kdo rekel, da delaš to, kar delajo že drugi (smeh). Seksas zato, ker je pač fino seksati.

Burger: Dobro primerjavo si dal (smeh).

Koliko si imel, Jan, besede pri končni podobi filma, recimo pri montaži?

Cvitkovič: Niti ne veliko.

Burger: Midva sva dolgoletna prijatelja in cel film smo delali skupinsko.

V Sloveniji namreč že dolgo ni bilo filma, kjer bi bil določen par tako tesno – in predvsem uspešno – povezan, tako s preteklostjo kot kreativno.

Burger: Pri nastajanju tega filma se je prepletla cela ekipa; to se zgodi redko v življenju. Podobno je bilo s kamermanom in montažerjem ter še posebno z igralci. Nasploh sovražim avtoritativnost pri snemanju filma in puščam zelo odprte roke. Jaz določim pravila igre, nakar je znotraj teh pravil lahko vsakdo ustvarjal. Če res ne dela totalnih neumnosti, mu pustim, da dela, kar hoče. Res smo veliko sodelovali: Jan je hodil v montažo, montažer je sodeloval pri dramaturgiji ipd. Težko je reči, avtorstvo se potem deli. Režiser je v bistvu vodja, ki prevzema odgovornost in nadzira.

Kaj pa način kadriranja, sam ritem filma; sta ga določila že med pisanjem scenarija ali je to prišlo kasneje?

Burger: Pri meni to vedno nastane sproti, ritem filma. Ko pričnem snemati, počasi ugotovim, za kakšen ritem gre, nakar ga po kakšnih dveh dneh "fiksiram".

Sta si v čem nasprotovala?

Cvitkovič: Če je prišlo do nesoglasij, sva stvar predebatirala. V fazi scenarija pa sva zavrгла vsako

idejo, takoj ko se kdo izmed naju z njo ni strinjal; vladala je neke vrste čudna demokracija.

V filmu je veliko neverbalne komunikacije, kar je seveda dobro. Še posebej izvrstna primera sta, ko Dizi s cigareto v roki opazi, da je Ana noseča, in ko Marina (Nataša Burger) ponoči, po prepiru, ostane brez besed in se le privije k Diziju. Je v obeh primerih v scenariju vendarle obstajal dialog in sta ga odvrгла šele na snemanju ali drugače?

Burger: Ne spomnim se, kako je bilo v scenariju, ampak kompletno sekvenco z Ano sem zelo pazljivo kadriral. Zavedal sem se, da je situacija čudna – to, da je lahko Ana, kakršna je, noseča, povrh še z brucem. Hotel sem jo vpeljati tako, da gledalec sprva ne bi opazil, da je noseča, da bi njeno stanje prišlo v njegovo zavest počasi, preko Dizija in njegovega obnašanja. Samo na tistem prizoru smo delali skoraj ves dan, kar je za ta tip produkcije zelo veliko.



Kako je nastajal dialog med Dizijem in Marino v avtu?

Burger: Povsem drugače, v scenariju ni bilo nobenega dialoga, temveč je nastajal na podlagi improvizacije. Najprej sem ju snemal na video in sta improvizirala; njuno improvizacijo sem prepisal na papir in skrčil, nakar smo vadili to besedilo, še malce popravljali in šele takrat smo prizor posneli na trak. Igra pogledov pa je bila že vseskozi mišljena.

Molk je dostikrat bolj zgovoren kot beseda.

Burger: V dialogu ljudje predvsem lažejo. V najinem filmu se mi zdi, da ljudje več ali manj govorijo tisto, kar ni res ...

Cvitkovič: Ne da lažejo, temveč ne govorijo o tem, za kar v resnici gre. Tako je v realnem življenju; ko ti gre dekle na živce, ji ne boš kar rekel, da je budala, temveč nekako odlašaj, izražaj se indirektno. To je realno. Ko Dizi opazi, da je Ana noseča, Marku (Janez Rus) ne reče kar naravnost, "mater, bruc, že tako mi greš na živce, zdaj je pa še ona noseča ...". Podobno je s prijateljico v sosednji sobi, gre za indirektno izražanje, kar se v življenju vedno dogaja. Tudi tisti, ki govorijo direktno, so v to običajno "ufurani", to delajo nalašč – le zato, da pokažejo, da so drugačni, v svoji pozi pa prav tako blefirajo.

Burger: Vzemimo prizor, ko Dizi in Beno sedita na pultu in pijeta pivo. To je tipična scena, ko nekaj "palamudita", povsem brez zveze, saj v tistem trenutku niti ne vesta, ali to mislita ali ne, slika pa v bistvu kaže svoje; je kot v akvariju in daje distanco. Tako je v bistvu delan ves film.

Cvitkovič: Ali pa zadnji prizor, s kitajsko pumpo in žogo. Bistvo ni v tem, kako je on to kupoval, bistvo



je v tem, kako prizor preko komičnosti odraža tragičnost situacije.

Po svoji notranji logiki sta prva in zadnja sekvenca filma v bistvu nekako "out", hkrati pa ga po svoje definirata in povzemata. Uvodni Dizijev monolog ga postavi na svoje mesto, ga karakterizira, zaključni dialog okrog kitajske pumpe in žoge pa povzame banalnost življenja teh študentov in pokaže, da se nič ne bo spremenilo.

Burger: Formalno prizora zapirata film, sta kot oklepaj. Prva scena je ekspozicija določenega stanja, iz katerega on skozi film v bistvu odhaja, zadnja pa je "klasični" dramaturški obrat, ker uravnatevuje film; ta *happy-end* ni *happy-end* za vsakogar.

Morda bi konec brez tega dialoga celo izpadel malce banalno.

Cvitkovič: Banalno niti ne, bolj kot klasičen, lep konec filma. Sam sem predlagal, da bi dialog s pumpo montažno parkrat razbil z Dizijevim odhodom in ga s tem čustveno bolj nabil, a sta z montažerjem predlog zavrnila.

Burger: Konec se mi zdi v redu, ker ni tako emocionalen, ker gre enosmerno.

Cvitkovič: Nobene moralne konotacije ni v koncu, temveč le predstavitev realne situacije, da gre vse skupaj naprej.

Glasbe je v vajinem filmu ravno prav, stoji na pravih mestih. V slovenskem filmu, pa tudi nasploh, se mi zdi, da je vedno preveč glasbe, kot da se brez glasbe ne da ustvarjati napetosti ali emocij.

Burger: To je pač stvar osebne afinitete. Sam sem mahnjen v smer, da stvari izražam karseda čisto in minimalizirano. Če v nekem prizoru nečesa ne potrebujem, to takoj odstranim. Tako npr. v življenju vožnje s kamero nisem uporabil niti petkrat, ker je kot izraznega sredstva nisem potreboval – razen v teh petih primerih. Vožnja s kamero je zamudno početje in skoraj nikoli se ni zgodilo, da težave ne bi mogel rešiti z dvema kadroma ali s švenkom. Če nekaj ni potrebno, to vržem ven; podobno kot če nima funkcije – kot je v primeru filma *V leri* barva ali glasba. Lažje je v film trpati stvari, kot jih metati ven. Tako kot si je lažje izmišljati komplicirane stvari kot enostavne.

Kako je nastajal scenarij: sta ga pisala kronološko ali so najprej nastajale posamezne anekdote, vinjete in jih kasneje vstavljala v ogrodje?

Cvitkovič: Začetna ideja, kot sem jo razložil na začetku, je bila dramaturška struktura, izhodišče. Ko imaš enkrat ogrodje, lahko nanj obešaš marsikaj, se pa vseskozi držiš osnovne zgodbe.

Burger: Imaš osnovno idejo, nakar vzpostaviš minimum oseb, kako, kdo s kom in zakaj, potem pa to furaš in vidiš, na kakšen način bi to fural. To je proces dela, to stalno nastaja; dokler nimaš končne kopije, se vseskozi spreminja, še posebej v montaži.

Cvitkovič: Imaš skelet, ki ga počasi polniš, potem pa ga spreminjaš.

Burger: Ko je bil film zmontiran po scenariju, je bil dolg dve uri in presneto dolgočasen; ni se ga dalo gledati. Potem smo začeli spreminjati strukturo in izločati stvari, da je zgodba tekla. Precej prizorov je bilo napisanih na ta način, da je bilo isto izraženo že kje drugje; ven so letele cele linije.

Cvitkovič: Težko je izločati. Posnameš sekvenco, ki je zanimiva in zabavna, nakar jo težko vržeš ven, pa čeprav veš, da bi pri gledalcih absolutno vžgala, za sam film pa ni potrebna. Velik plus je bil, da sta bila Miki in montažer sposobna vse to izločiti. Vse prevečkrat vidiš – pa ne le v slovenskem filmu – da so neki prizori obešeni le zato, ker so zabavni, nimajo pa prave funkcije v strukturi.

Burger: Tudi struktura se je med montažo zelo spreminjala, težišča so se prerazporejala. Montaža je v bistvu neke vrste pisanja scenarija – potem ko je film že posnet. Začetni Dizijev monolog je bil tako v scenarij vmeščen šele na mestu, ko Marina zapusti Dizija. Bistveno pri filmu in pri vsakem umetniškem delu je ravno uravnatevjenost.

Dizijevo stanje "v leri" traja do prihoda Ane, usodno pa se prelomi ob razhodu z Marino.

Cvitkovič: Ja, takrat Dizi prvič ne ve, kako naj se obnaša.

Takrat tudi prvič pokaže čustva.

Cvitkovič: Seveda, prej je samozavesten, obvlada svoje življenje, je glavni "jack", Evica ga osvaja, v bistvu mu nič ne manjka, tam pa prvič ne ve točno, kako naj odreagira, prvič je zmeden. Tam se, recimo, začne konec "lera". Nakar se njegove slabosti stopnjujejo, se kažejo navzven.

Med preprirom z Marino je Dizi vseskozi na realnih tleh; ve, da bo med njima konec.

Cvitkovič: On točno ve, kaj se dogaja.

Burger: Mislim, da je to jasno že prej, že v telefonskih pogovorih.

Cvitkovič: Boji se konkretne situacije, postavitve pred dejstvo in to skuša nezavedno odmikati stran od sebe; podaljšuje si agonijo, je človek, ki se nikoli neposredno ne sooči s problemom, rešuje ga na, recimo temu tako, kar živalski bazi.

Bi se strinjala, da je za Dizija prihod Ane bolj usoden kot razhod z Marino?

Cvitkovič: V bistvu sovpadata.

A če ne bi bilo srečanja s cimrom in Ano, bi se do Marine verjetno obnašal precej bolj hladno.

Cvitkovič: In obratno; če ne bi bil tako na dnu zaradi odhoda Marine, bi bil ob njenem prihodu povsem pasiven; verjetno bi ju normalno sprejemal, toleriral, hkrati pa upal, da bosta čim prej odšla. Kot človek, ki je čustveno na dnu, pa je postal bolj dojemljiv; ni bil več tisti cinik, zmagovalec. Zato mislim, da to dvojje sovpada.

Dizi dvakrat pokaže čustva in neke vrste obžalovanja – da začuti, da v življenju nekaj izpušča, določene lepe stvari: ko z roko potipa trebuh nosečnice Ane in ob njenem porodu. Se strinjata?

Burger: To niti ni toliko na racionalni bazi, bolj na animalni bazi. Prej si je vse racionalno razlagal in to pojasnjeval ostalim, pa tudi sam sebi, v tem trenutku pa se mu zgodi nekaj čudnega in na to nekako odreagira, na vsak način pa ga to "zdrma".

Je bil Dizi od začetka osrednja oseba filma? To govorim zato, ker ostali liki niso niti najmanj zapostavljeni, kot se pogosto dogaja; vsak ima svojo notranjo logiko, svojo zgodovino ...

Burger: Tako kot potrebuje klavir v klavirskem koncertu dobre violine in ostalo, potrebuje glavni junak v filmu dobre stranske like. Stranskih likov pravzaprav ni; vsem posvečaš enako pozornost, nakar se odločiš za enega glavnega. Tako smo na vajah gradili zgodovino vseh likov: kdaj sta se srečala Mojca in Marko, kako sta se srečala in zakaj, kako je bilo naslednjič, ko sta se poklicala, kako to, da on govori trboveljsko, ona pa primorsko, vse to. Tako smo delali z vsakim likom. Zgradili smo svet okrog osnovne zgodbe, v bistvu je kamera vstopila v nek že zgrajen svet, ki se je oblikoval na teh vajah.

Cvitkovič: Samo en novinar me je denimo vprašal, od česa pa Dizi živi. Mi smo vse to imeli tudi posneto; ne samo, da je bilo napisano ali odigrano na vajah – to, od česa živi –, temveč tudi dejansko posneto. Le da smo na koncu to izločili iz filma.

Burger: To, da tega nismo pokazali, sedaj ne moti. Vse to je že vsajeno v njegovem liku, da se gledalec niti nujno ne vpraša, od česa pa živi.

Cvitkovič: Ko se ukvarjaš z zgodovino likov, kmalu ugotoviš, da se igralcem, ko jih igrajo, to tudi pozna, pa čeprav na platnu ni neposredno vidno.

Zgodovine likov v scenariju, jasno, ni bilo?

Burger: Seveda, v tem je finta improvizacije, da se o teh likih ne pogovarjaš. Funkcija režiserja potem ni, da razlaga igralcu, kaj je vse to zdaj, razne metode, pa Stanislavskega in podobno. Igralec gre na oder in to dejansko živi.

Cvitkovič: Igralec s tem pridobi na verodostojnosti, na samozavesti, ker se zaveda zgodovine lika, ki ga igra. Enostavno lažje odigraš svojo vlogo.

Ampak ali ni finta metode Stanislavskega ravno v tem, da igralec "živi" svojo vlogo, da jo odnese s seboj domov? Potemtakem ste vendarle blizu njegovi metodi.

Burger: Poanta ni v tem, da bi se igralec blazno vživljal v svojo vlogo; bolj je šlo za odnos ljudi do konkretnih situacij. To se je delalo na vajah. Pri Stanislavskem gre za blazno psihologiziranje, medtem ko smo se mi psihologiziranju povsem izognili. V *leru* je totalno nepsihološki film.

Cvitkovič: Na vajah smo vadili samo odnose.

Vaje je vodila Nataša Burger, kajne?

Burger: Ja, ona je stvar koncipirala in sprva nadzirala, nakar je morala tudi sama vaditi. Mene je navadila, kako se to dela, ker jaz tega doslej nisem počel.

Kako pa si to počel včasih?

Burger: Drugače niti še nisem delal z naturščiki, vedno s profesionalci. Vadili seveda smo, le na drugačen način.

Tudi profesionalcu takšna metoda verjetno ne bi škodila, ali mora on to že imeti v sebi?

Burger: Ne. Mislim, da mora vedno dati skozi nekaj podobnega, že samo zaradi tega, da se "naštela"; to je že stvar sloga.

Cvitkovič: Kaj pa sploh pomeni "biti profesionalni igralec"? To pomeni, da ima diplomo, nič drugega.

Burger: Ne, to pomeni, da ima tehniko, razumeš?

Cvitkovič: Že, a zato, ker je profi, še ni dovolj, da boš samo prišel k njemu in mu razložil "igral boš pa tega in tega", sedaj pa špilaj.

Burger: Gre za to, da se pri profesionalcu lahko nasloniš na nek kod komunikacije, ki je kolikor toliko vsem podoben. Zato pa tudi pri profesionalcih z vsakim posameznikom iščeš specifično komunikacijo, ki jo le-ta ima. Tam je to pač lažje, ker se lahko pogovarjaš v določenih terminih, z naturščikom se pa ne moreš.

Še vprašanje o asinhronosti sekvence na bencinski pumpi na avtocesti, ki je mnoge motila. Sta morala Jan in Nataša naknadno nasinhronizirati dialog?

Burger: Tu je prišlo bo banalne napake, ki se mi še ni zgodila, namreč, da je bila scena enostavno asinhrona. Sploh ne morem verjeti. Zvok smo mešali na najmodernejših računalniških in opremi, ki je ta trenutek na voljo.

Kaj se je zgodilo?

Burger: Scena enostavno ni hotela biti sinhrona; z njo smo se ukvarjali mesec in pol in nikakor ni bila sinhrona, dokler nismo bili že vsi totalno bebavi. Gledali smo, zdelo se nam je, da je sinhrono, nakar se je izkazalo, da ni sinhrono. Prišel sem domov iz Prage, gledal tebe dnevnik, ki se mi je zdel totalno asinhron. Ton v tem prizoru je kompletno posnet "v kontaktu", prizor na jezeru pa je denimo nasinhroniziran.

Za konec: Beneški fantje?

Cvitkovič: Beneški fantje so Rolling Stonesi zgornjega Posočja (smeh); tam so oni zakon že par desetletij, od ostalih "govejih" bendov pa se razlikujejo po tem, da so njihove pesmi zanimive tako po zvoku, vzdušju, kot po besedilih. V nekem hipu se mi je zazdelo, da njihova besedila izražajo "weltschmerz", "svetobolje"; zdi se mi, da imajo neko čudno moč. Če poslušam *Kadore*, ugotoviš, da je besedilo totalno odbito, nadrealistično. Ko sem prvič videl besedilo, sem samo debelo gledal, češ, kdo se je lahko spomnil kaj takšnega (smeh). Zaključni komad, *Študentovo slovo*, pa sem enkrat ujel na radiu in si takoj rekel, to je komad za konec filma. Potem smo ga šli iskati na Radio Seljak, pa ga niso imeli; kar dolgo smo ga iskali. Resnično paše na konec filma, saj ni povsem jasno, ali je resnično žalosten ali ironičen.

Burger: Meni se zdi bolj ironičen.

Cvitkovič: Meni pa že ne več, ker se mi zdi, da je res lep komad.

Verjetno je bolj ironičen v odnosu do filma, ne pa sam po sebi.

Cvitkovič: Tako, ja.

Burger: Tako bomo rekli (smeh).

Bomo tako rekli?

Burger: Dajmo tako reči. •





Zjutro
Hanna A. W. Slak

namesto poročila o slovenskih študentskih filmih... nejc pohar

Če nas radikalna odpoved nacionalnemu, vsaj kar se tiče predznaka, ki ga moramo pritakniti h kinematografiji, v tem primeru slovenski, sili k odpovedovanju pregovorne posmehljivosti in ignorance na strani kritike, nas drugi, vzgojno-izobraževalni pridevek, v tem primeru študentski, pelje k na videz minorni anekdoti iz življenja kinotečnega gledalca in gledalke. Našpičenih ušes sta večkrat prisluhnila in prisluškovala pogovoru med katerim koli izmed profesorjev Akademije za gledališče, radio, film in televizijo in katerim koli izmed rednih in vztrajnih obiskovalcev tiste ljubljanske dvorane, kjer se zmoremo vedno in še večkrat spopasti z velikani celuloida. "O, kje so pa študentje?" je vprašal slednji in prvi je v odgovor največkrat mrko zamrmral v brk in z očmi zbegano preletel dvorano. Tovrstno zbeganost si je moč razlagati vsaj na tri načine. Najprej kot izjemno filmsko izobražene študente in študentke, ki so se jim vsi filmski biseri zapisali v očesna zrkla na drugih in drugačnih ekranih in platnih, zatem kot nesporazum na osi učenj-učeči, ki se zrcali v bojkotiranju skupnih filmskih ogledov, in končno kot zanikanje maksime o gledanju filmov na privilegiranih platnih kot enem izmed najboljših načinov za učenje gledanja in izdelovanja, kreiranja, ustvarjanja filmov. Priseganje na specifičnost študentskega filma in določene filmske šole se nam zdi tuje, četudi je moč zatrditi, da predstavnice in predstavniki določene generacije vplivajo drug na drugega (vsaj zaradi skupne hoje skozi pedagoški proces, medsebojne pomoči pri ustvarjanju posamičnih filmov in skupnega življenja, ki ga narekuje "učni" proces), a še vedno ne dosti bolj kot drug na drugega vplivajo člani katerega koli ceha, socialne skupine ali, če hočete, države. Zapisati hočemo samo to, da nima študentskost v smislu priseganja na določeno generacijo kot enotno telo skoraj nič

skupnega s filmom in s filmi, toliko bolj, če se študentke in študentje sami odločajo za formo in vsebino lastnih filmov. Rečeno v jeziku lanskega Ekranovega poročila o študentskih filmih, po mnenju katerega "lahko ugotovimo, da smo zamenjali šele nogavice" (Ekran 1,2/1998, str. 33). Ne, ne gre za menjavo nogavic v smislu novih kvalitiet nacionalno-študentskega filma, nikakor ne, temveč za konkretne filme konkretnih avtorjev, ki jih ni moč strpati v generacijske predalčke, v nacionalne koordinate pa jih vpisujemo samo do roba, označenega z načinom in obsegom, čeprav precej boleče, produkcije. Obenem nas konkretni študentski filmi ne pripeljejo do nobene pametne ugotovitve o nadaljnjem razvoju režiserke ali režiserja, saj gre ponavadi za začetne (v smislu števila in ne kvalitete) filme v potencialnih opusih, ampak zgolj nakažejo smer in hitrost, ki ju pogojno določa trampolin z imenom AGRFT. Tokratno poročilo je torej trikrat fragmentarno – najprej, vsaj upamo lahko, v smislu bodočih opusov posameznih avtorjev in avtoric, zatem fragmentarno v odnosu do generacijskih posplošitev in končno fragmentarno v odnosu do konkretnih filmov, kjer smo poskusili najti tisto, kar obeta, preseneča ali celo prebija. Zato velja začeti s filmom *Zjutro* (8') Hanne A.W. Slak, ki je presegla že dokazano obvladovanje "filmske obrti" in pripovedovanje zgodbe. Prav zgodbo je, kar se kaže kot ena izmed kvalitiet, težko povzeti oziroma jo po večkratnem ogledu do konca zajezi. Soočeni smo s kroniko doživljanja neke smrti, natančneje s prizori iz dneva v življenju ženske, ki se ne more sprijazniti z izgubo (ljubljenega) moškega. Vendar filma ni mogoče žanrsko definirati, kaj šele ujeti čas možne smrti in s tem določiti vzročno-posledično strukturo. Gibanje kot da je "ujeto" v čas, podobe kot da so razbremenjene človeškega očesa, čeprav vanj ves



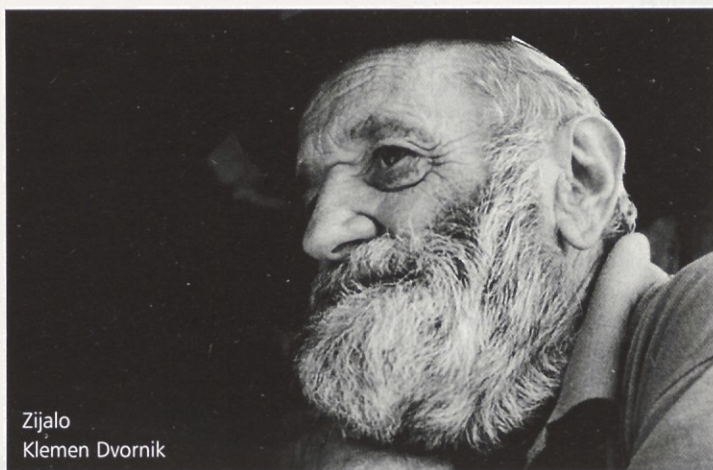
Sine
Simon Oblesčak



Oglas
Boštjan Mašera

čas uprte. Prej kot veliki plani človeških obrazov kot izvori emocij so zapelj(ev)ali veliki plani posamičnih predmetov (brisanje meje med "subjektom" in "objektom", med pogledom nje, ženske, in pogledom kamere), mestoma prehajajoči v abstraktne površine natančno izbrane strukture in celo barve (hrapav vijoličasti zid, oranžna žoga, modro-zelenkasta človeška koža, ponekod ranjena, drugje poraščena z dlakami). Podobe, drobci, ki skoraj po tarkovskovski, z ritmom, časom in montažo, a vendar ne, sestavijo film v celoto brez določenega središča, začetka in konca, vedno tišje tiktakanje ure, ki jo ženska sname z roke na postelji ležečega človeka in prisloni k ušesu, kocka ledu, ki se stopi v človeški roki, prst, ki vztrajno pritiska na zvonec, človeška koža, ki jo kamera spremeni v "zemljevid ljubezni", ženski glas v *offu*, ki povzame, kaj se je zares zgodilo. In (naivno) emotivna vprašanja kot posledica nelinearne in odprte naracije: je ženska kriva za smrt moža, jo spremljamo pred ali po njegovi smrti, kaj se bo zgodilo z njo? Film detajlov, ki je tako natančen (opozorimo vsaj na zvok in montažo), da si lahko privoščimo eksces, eksperiment in tako pogleda čez ... Če je Slakova posnela film o morda najključnejšem dnevu neke ženske, ki je (spet?) gledala in videla kot gleda in vidi otrok, je Simon Oblesčak s filmom *Sine* (11') pokazal odraščanje nekega trobentača, pred katerim je še vse in za katerim je skoraj toliko. Sinerovo življenje v različnih obdobjih, zaznamovanih z različnimi pogledi. Najprej domačinska trda vzgoja, avtoritativni oče, zatem padec z vrtiljaka in vrtiljak-globus (življenje se obrača) kot najljubša igrača, oče, ki kupi trobento in zastavljanje vsega za muziko. Kieslowskovsko-stripovska zgodba z nekaterimi izjemnimi prizori, med njimi občestno igranje na trobento in pošiljanje kuverte z na kraju samem posnetim trakom. In ob koncu nostalgичno parafraziranje klasičnega ameriškega odhoda v sončni zahod.

Urška Kos se v nasprotju z Oblesčakom in Slakovo ni ukvarjala z usodo posameznika ali posameznice v odnosu do sveta, ampak je po scenariju Jana Cvitkoviča posnela *Rop stoletja* (15'), žanrsko komedijo oziroma parodijo ameriških zasledovalnih kriminalk, ki se na način 90-ih mestoma spogleduje celo s slovensko klasiko Jožeta Bevca *To so gadi*. Štirje bratje se s pomočjo mame lotijo bančnega



Zijalo
Klemen Dvornik

ropa na obraten način – s starim trabantom, ki ne gre v drugo, z navidez profesionalnimi zastraševalnimi metodami pod katerimi se skriva neizkušenost, s pomanjkanjem osnovnih delovnih pripomočkov (na primer vrvi ali lepila), premajhnim prtljažnikom in zmedenimi policisti. A vendar jim uspe, saj gre vendar za rop stoletja, kot ugotovi policijski šef, ko mu družinica uide v svetlo prihodnost. Pristrčen znanilec vedno bolj prepoznavne stripovske poetike.

Boštjan Mašera se je vsaj na idejni ravni spogledoval z dokumentarnim filmom, vendar ostal v klasični igrani formi. S filmom *Oglas* (10') se je lotil urbano zakrite teme sadizma in jo postavil ob bok radoživi spolno-avanturistični želji prelepega mladeniča, ki poskuša najti opoj spolnega razmerja s starejšo žensko preko oglasa v časopisu. Vznemirljiva in drzno zastavljena tema se je večkrat zdelo neizkoriščena, vsaj kar se tiče potencialne divjosti erotičnega prizora treh domin proti nesrečnemu črnolascu. Vendar se zdi, da je že izbor teme zadostoval za odhod nekaterih gledalk iz dvorane, kar je za *Oglas* vsekakor kompliment.

Klemen Dvornik je v dokumentarcu z naslovom *Zijalo* (12') soočil jamo s prav takim imenom in njenega oboževalca, čebelarja Lojza, obenem pa namignil na legendo o izgubljenem zlatem teletu; Siena Krušič pa je v filmu z naslovom *Dim ni kar dim* (8') odkrila delček življenja dimnikarja Štefana, v prostem času hribolazca, ter se "s pomočjo" montaže pozabavala s primerjanjem vzpenjanja v urbane višave (dimniki, strehe) in dvigovanja proti nebu (hoja v hribe).

Čeprav tudi ob koncu ne bomo podlegli varnim posplošitvam, s katerimi bi lahko ujeli "duha generacije", lahko opozorimo na natančno rabo zvoka oziroma, na drugi strani, na določene zvoke, ki jih proizvajajo določeni objekti, ključni za razvoj junakinje ali junaka. V *Zjutru* slišimo vedno tišje tiktakanje ure, ki jo ženska sname z roke moškega, v *Sinetu* Sine trobento usposobi za igranje, jo odmaši, točno na točki vstopa v "odraslost", v *Ropu stoletja* eden izmed bratov dokončno karikira lastno početje z usmrtitvijo blebetave ptice, ki navkljub papagajski rabi besed ve, da je fant v trgovini nevaren (ko vpije: "*Nevaren tip, nevaren tip*"). Prav z napeljavo na morebitnejše podrobnejše ukvarjanje z razmerjem med sliko in zvokom bi lahko, končno, opredelili prihajajočo filmsko generacijo, ob koncu pa še enkrat predlagali izogibanje pretiranemu naprežanju ob iskanju skupnih generacijsko-slovensko-filmskih značilnosti. Morda celo kot odgovor na mnoga vprašanja o filmu ob koncu stoletja, ko se film in kronološki čas v njem kot tudi kronološki čas in film v njem kažeta kot neulovljiva in raznovrstna. Zato letošnjega poročila ne zaključujemo z globokimi ugotovitvami o "*potencialih prihajajoče generacije študentov in študentk Akademije*" niti ne zaradi Akademije in niti ne zaradi njenih študentk in študentov, ampak samo zato, ker generacije že davno ne veljajo več. Veljajo pa konkretni filmi konkretnih režiserjev ali/in režiserk. Film: *Zjutro*. Režija: Hanna A.W. Slak. •

rotterdam'99

živa emeršič-mali

new criticism –
kritikov tudi ne
streljajo več

Ali od filmske kritike lahko pričakujemo, da bo kot intelektualni žanr preživela devetdeseta?

Pred dobrimi tremi leti se je naslov FIPRESCIjevega seminarja o položaju filmske kritike v San Sebastianu, ki se je glasil *Kritike streljajo, mar ne?*, zdel ne samo posrečena parafraza filmskega naslova, temveč tudi duhovita, ironična šala. Danes ni od mojih spoštovanih kolegov (skoraj) nikomur več do smeha. Morda tistim, ki so šli svoj kos kruha iskat k *majorjem*, morda res samo tistim. Prva analiza položaja, ki pa je dišala samo in izključno po sami sebi namenjeni introspekciji, se je med danes že starejšo generacijo evropskih filmskih kritikov pojavila pred dobrim desetletjem, v okviru filmskega festivala v Londonu. Londonska okrogla miza pa je, dolgoročno gledano in ne da bi se razpravljajoči tega zavedali, sprožila plaz samospraševanja o poslanstvu in položaju filmske kritike in kritikov. Usodno vprašanje *Kako naprej?* je postalo stalnica vseh srečanj filmskih kritikov na mednarodni ravni. Treba pa je priznati, da njihova skrb ni povsem brez soli. Razvoj sodobnih medijev, predvsem pa sestop gibljivih slik s piedestala "sedme umetnosti" ter njihova transformacija v "globalno zabavo univerzalnih vzorcev" dokazujejo tudi konec kritiškega ekskluzivizma.

In kot da konec devetdesetih ne bi bil že sam po sebi dovolj mučen, eklektičen in nepredvidljiv v svoji siceršnji transparentci, je svoje h kritiški histeriji dodal še globalni zvezdnik, ikona komercialne globalizacije Hollywooda, Bruce Willis, ki je na cannskem festivalu ob premieri *Petega elementa* Luca Bessona neženirano bleknil nekaj takega kot: "*In koga danes pravzaprav še brigajo filmske kritike?*" Njegove besede so festivalski poročevalci raznesli po vsem svetu, utelesile so, ne da bi se dobri stari Bruce tega zavedal, najskrivnejšo bojazen vseh, ki se ukvarjajo s filmsko kritiko. Kje je sploh še smisel, če ...?

In kje je keč?

Prva in osnovna ugotovitev je, da se je medijski prostor za filmsko kritiko strahovito in radikalno skrčil. Sam namen in oblika pisanja se enako radikalno prilagajata novim zahtevam občinstva. Kakšna bo prihodnost, ostaja predmet številnih špekulacij, obstajata pa dve

osnovni hipotetični opciji. Po prvi postane filmska kritika izključno akademska zvrst, zaprta v okvire učnih predmetov o filmu na akademijah in drugih umetniških šolah, in temu ozkemu krogu pripadajočega univerzitetnega tiska. Druga opcija je svobodnejša in razlaga vse spremembe v profilu in namenu filmske kritike kot pragmatičen proces prilagajanja novim medijskim razmeram. Slednje zagovarjajo predvsem mlajše generacije filmskih kritikov, ki ne vidijo nobene škode v aplikaciji novih medijskih sredstev kot posrednikov filmske kritike najširšemu krogu potencialnih odjemalcev. Najbolj sporen je seveda zloglasni internet, to neskončno sofisticirano in obenem neskončno profano sredstvo globalne komunikacije, ki je izničilo vsak elitizem in ekskluzivnost informacije. Na januarskem posvetu o filmski kritiki, ki ga je v okviru rotterdamskega filmskega festivala organizirala Zveza nizozemskih filmskih kritikov, je največje zanimanje izzval Harry Knowles iz Texasa. Knowles je pionir in novodobni guru pisanja o filmu na internetu. Njegov *home-page* (www.aint-it-cool-news.com), ki ga kot popolni amater ureja v hiši svojih staršev v Austinu, Teksas, vsak dan odpre kakšnih 6 milijonov bralcev! Zda Harryja, ki so se mu na začetku smejali še sosedovi golobi, vabijo v Hollywood na večerje s studijskimi šefi, pošiljajo mu scenarije in ga sprašujejo za mnenje. Harry je iznašel nevarno orožje vplivanja na javno mnenje in Hollywood mu je veljavo priznal prej kot njegova manj osveščena in izkušena lokalna okolica.

Torej za filmsko kritiko vendar še ni vse izgubljeno, ali pač?

In kakšne so njene oblike, namenjene današnjemu gledalcu? Zlata doba filmske kritike, ki je kot teoretska misel spremljala nastanek predvsem evropskega avtorskega filma, različne "nove vale", je dokončno mimo. V času najbolj znamenitega med njimi, francoskega *nouvelle vague*, se je filmska kritika etablirala kot pomembno družbeno orožje nove zavesti o dogajanju v družbi, ki mu je film samo "držal ogledalo". Filmska kritika se je kot žanr pojavila praktično vzporedno z izumom in pojavom gibljivih slik kot sredstva množične kulture in zabave, toda šele v šestdesetih je postala pomemben kulturni faktor v družbi. Do neke mere je igrala celo vlogo ideološkega orožja v razrednem in socialnem boju, ki ga

je podpiral politični film. V šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih je bil filmski kritik zelo vpliven in pomemben podpornik in pospeševalec novih umetniških, estetskih, kulturnih in političnih gibanj v družbi. Razvoj novih medijev, televizije, kabla in satelitov je označil dobo masovne kulture.

Čas, v katerem živimo danes, je obdobje medijev in film je samo eden izmed njih, resda najmočnejši, toda nikakor ne najekskluzivnejši. Filma danes ni mogoče obravnavati, ne da bi imeli v mislih njegovo vpetost v medij, vpetost v naše družbeno, kulturno in politično okolje, in to do tiste mere, ko je njegov vpliv na našo zasebno in družbeno sfero praktično neizmerljiv.

Ta dimenzija, ki je dejansko fenomen osemdesetih, zahteva od preučevalcev filma, da ga obravnavajo ne samo kot umetniško formo, temveč kot tradicionalne filmske umetnosti. Z izginotjem gospodarskega in industrijskega kompleksa masovne kulture je tako izginila tudi tradicionalna filmska kritika.

Spremenjena podoba sodobnega tiska, tradicionalnega "zatočišča" filmske kritike do pojava masovne kulture, je bistveno in usodno pripomogla h "krizi identitete" filmske kritike konec devetdesetih. Sodobna potrošniška družba je pod udarom globalne filmske industrije, ki narekuje unificirani filmski okus in potrebe po vsem svetu. Časopisni filmski kritiki so tako, večinoma proti svoji volji, prevzeli novo vlogo. Iz kritikov so se spremenili v vodiče, ki ljudem samo še svetujejo, kaj naj si ogledajo in zakaj. Vsak časopis, ki da kaj nase, skuša objaviti najbolj vroče novice iz Hollywooda, govorice in pikantnosti, ki bi utegnile zanimati kar najširši krog bralstva. Vsak nacionalni *box office*, pa najsi gre za Veliko Britanijo, Argentino ali Slovenijo, je zaseden z ameriški izdelki popularne globalne kulture. Ljudje torej želijo brati predvsem o teh filmih. Opraviti imamo z začaranim, sklenjenim krogom, v katerem je občinstvo produkt produkcijskega sistema, ta pa služi "popularnemu okusu". Hvaležen izgovor za urednike velikih dnevnikov, ki s kulturnih strani mečejo vse, kar ni iz Hollywooda. Izjeme ni, nam je na rotterdamskem srečanju povedal legendarni britanski kritikerek Derek Malcolm. Komercialni histeriji, predvsem pa zahtevam tržišča in dirki s konkurenco je podlegel celo njegov časopis *Guardian*, ki je desetletja dolgo gojil klasično filmsko kritiko na kulturni strani. Zdaj je ni več, le koga še zanima, kot je rekel Bruce Willis.

S pojavom množične televizije kot uspešnega posrednika gibljivih slik v vsako dnevno sobo se je ekskluzivnost filma še zmanjšala. Filmske "kritike" v obliki nasvetov je začel objavljati vsak TV-vodič. Seveda pa je senčna plat prinesla tudi drugo, svetlejšo: še nikoli ni katera umetnost dosegla tako množičnega občinstva, kot je se je to posrečilo filmu, ko je "zajahal" televizijo. Zmaga je bila popolna, toda kdo tu še potrebuje filmsko kritiko?

Osplost filmskih kritikov, navajenih temnih svetišč kino-dvoran, je rodila nov sad, akademsko vprašanje, ki pa še danes razgreva kritiške duhove, ali je film, posredovan po televiziji, "vreden" manj kot tisti, ki ga vidimo v kinodvorani? In še naprej: kako pristopiti k tistim izdelkom množične filmske proizvodnje, ki gredo iz produkcije direktno na video in televizijo? Takšnih primerov ni malo, tudi v tako skrbno vzdrževanih in podpiranih kinematografijah, kot je na primer nemška, kjer od letne proizvodnje nekaj deset filmov več kot tretjini nikoli ne uspe "prodreti" v domačo distribucijo? Da ne omenjamo bistvenih vprašanj, ki se dotikajo tako občutljivih vprašanj kot vpliv televizijske "estetike" na filmsko izraznost. Dilema se morda zdi pretirana ali umetna, vendar zadeva, vsaj ko gre za "tradicionalno" vzgojene generacije filmskih kritikov, v samo bistvo profesionalnega odnosa do sedme umetnosti.

Vloga filmskega kritika je torej spremenjena. To je dejstvo.

Ali je tragično ali pa je treba nanj gledati pragmatično, je vprašanje osebne in profesionalne drže vsakega filmskega kritika. Očitno je, da kulturne strani nacionalnih dnevnikov niso več prvo in osnovno "bojišče" filmske kritike. In še: neizogibno se zastavlja vprašanje, za kaj se pravzaprav boriti? Sodobna masovna kultura je v svoji globalni univerzalnosti pometla s klasičnimi estetskimi in vrednostnimi kriteriji do te mere, da se njihova direktna aplikacija nemalokrat zdi kot čisti kritiški larpurlartizem. Slednje velja

predvsem za evropski film, saj se v njegovem prostoru kritiška vrednotenja praviloma radikalno razlikujejo od okusa večine obiskovalcev kinodvoran. Kritiki lahko na primer Thea Angelopoulou desekrat nagradijo s svojo najvišjo nagrado, pa bo njegov film še vedno namenjen (in razumljiv) samo peščici ljudi, občinstvu, ki zahaja na projekcije v "art centre" in ne v multiplekse. Je nastopil čas, ko je okus filmskih kritikov okus kulturne manjšine? Se torej filmska kritika *a priori* distancira in s tem izključuje od popularnega okusa? "*Če je tako, je to smrt filmske kritike kot artefakta preteklosti in mi jo pozdravljamo*," se je glasil jasen in odločen odgovor večine mladih kritikov na seminarju v Rotterdamu. In naprej: "*Hollywood je dejstvo, ki ga živimo, torej bomo pisali predvsem o njem. Stvar je v tem KAKO pisati in ne v vprašanju ALI sploh pisati ali ne*."

Filmski kritik mora torej poiskati nove formule in metode pristopa k medijem in medijskemu občinstvu, če noče, da ga čas povozi. Filmski kritik ni več avtoritativna javna figura, ugotavlja urednik britanskega *Sight & Sound*, pač pa bolj svetovalec in vodič po divjem zahodu skomercializirane masovne kulture. Osnovni namen filmske kritike tako še vedno ostaja dvig splošnih meril in kriterijev gledanja na film kot sodobno umetnost. Popularna kultura praviloma teži k zniževanju estetskih, vrednostnih in drugih kriterijev, zato je takšna vloga filmske kritike toliko bolj pomembna. Druga pomembna naloga je brez dvoma ohranitev vedenja in zavesti o filmski zgodovini, njenem razvoju in pomembnosti za sodobno filmsko umetnost.

Najbolj resnična nevarnost med vsemi je ta, da bi multinacionalna, satelitsko posredovana industrija zabave utegnila uničiti in zadušiti vse, kar ne zadovoljuje njenih univezalnih vzorcev, to je vse nacionalne kinematografije, avtorske govorice, nizkopračunske in umetniške produkcije. Zatorej je ena od najpomembnejših nalog sodobne filmske kritike braniti in uveljavljati različnost svetovne kinematografije v vseh njenih pojavih. Da je to bitka izključno in predvsem proti Hollywoodu, je najbrž pretirano govoriti, brez dvoma pa je osrednje torišče tega dogajanja evropski in ne ameriški filmski prostor. Pri tem je paradokso, da je družbeni položaj filmskih kritikov danes mnogo boljši kot nekoč.

Filmski kritiki pišejo in izdajajo knjige o filmu, urejajo specializirane izdaje, predavajo na umetniških šolah, vodijo mednarodne festivale, opravljajo posle selektorjev pomembnih programov, svetujejo filmski industriji, sodelujejo v okviru FIPRESCIja v 45. žirijah na mednarodnih festivalih in podobno. Razlogov za povečano skrb o vlogi filmske kritike torej ni malo, vendar pa ni razloga za preplah. Gre predvsem za spremenjeno "agregatno" stanje. "*Pomemben premik se mora zgoditi predvsem v glavah vseh profesionalcev*," so poudarili kolegi v Rotterdamu in dodali, "*da malce pragmatizma še nikomur ni škodovalo*." Kaj naj to pomeni v praksi? Nič drugega kot adaptacijo na nove razmere. Če je novi kulturni in socialni prostor filmske kritike kot kreatorja javnega mnenja o filmu internet, bomo pač pisali za internet. Nič lažjega. V nekem kotu je Derek Malcolm zmajeval z glavo. Ne, internet pa že ne. Mlajši kolegi, predvsem Nemci in Nizozemci, so internet sprejeli takoj po njegovem rojstvu kot najbolj naravno stvar na svetu. Svetost in elitizem filmske kritike sta jim tuja. Čim več ljudi bere, kar napišemo, tem bolje. Malce gre torej tudi za generacijske razlike. "*Generation gap*" bi rekel predsednik FIPRESCIja Derek Malcolm, žlahtni kritik stare šole, ki je zrasla in se oblikovala na kulturnih straneh nacionalnih dnevnikov. Nekdo od mlajših je za konec predlagal še naslov naslednjega FIPRESCIjevega seminarja čez 10 let: Filmski kritik – izginuli poklic.

"*To pa že ne*," so rekli zbrani filmski kritiki v Rotterdamu, malce zmeščani od bogate ponudbe 260. (!) festivalskih filmov, "*potem pa že raje na internet*". In odšli v restavracijo. Derek Malcolm pa nič. Le kaj si bomo povedali čez 10 let? •

sundance '99

vid lenard

neodvisni ameriški film



The Sundance Institute

Leta 1981 je Robert Redford zbral skupino filmskih ustvarjalcev in prijateljev na svojem posestvu Sundance v zvezni državi Utah, da bi razmislili o novih možnostih za oživitev umetniškega filma v Ameriki. Skupaj so ustanovili Sundance Institute.

Sundance Institute je multidisciplinarna umetniška organizacija, namenjena razvoju domačih in tujih umetnikov z neodvisno ustvarjalno vizijo. Inštitut ponuja umetniška in profesionalna sredstva, ki nadarjenim pomagajo uresničevati nove zamisli in vizije. Moto inštituta je: spodbujanje, sodelovanje, svoboda izraza in eksperimentiranja.

Z namenom, da bi razširil umetniški domet filmskih ustvarjalcev, inštitut podpira filme z izvirno zgodbo in zanimivimi značaji, zagovarja estetsko raznoličnost sodobnega filma, goji ustvarjalnost ter inovativnost umetnikov z drugih področij in spodbuja zlivanje različnih umetniških oblik (likovna umetnost, video, ples ...) s filmskim medijem. Tako Sundance pospešuje tudi razvoj novih del za gledališče. Gledališki program je usmerjen v ustvarjanje, produkcijo in širjenje novih del, namenjenih tudi otrokom. Sundance inštitut je skratka prostor za srečanja, kjer se navdih in izmenjava misli združujeta v dejanje.

Delavnice

Jedro delovanja Inštituta so filmske in scenaristične delavnice. Sundance vsako leto izbere 15 do 20 projektov, ki jih podpre na enem ali več področjih filmskega ustvarjanja. Na filmskih delavnicah, ki trajajo tri tedne v juniju, razpravljajo o projektih, jih posnamejo na video in zmontirajo pod vodstvom gostujočega priznanega pisca, režiserja, snemalca ali producenta, skupina profesionalnih igralcev pa sodeluje z režiserji in pisci projektov. Na scenarističnih delavnicah januarja in junija gostujoči scenaristi svetujejo in vodijo razgovore o posameznih zgodbah, ki nastajajo na delavnicah, in pomagajo pri reševanju najbolj pogostih scenarističnih problemov. Sundance je v zadnjih štirinajstih letih podprl več kot stopetdeset piscev in režiserjev, okrog petdeset projektov, ki so prišli iz delavnic, pa je bilo produciranih in distribuiranih.

Filmski festival Sundance 1999

V Park Cityju na severu države Utah poteka glavni del filmskega festivala neodvisnega filma. Letos se je dogajal med 21. in 31. januarjem. Prikazali so 71 filmov iz vseh celin.

V tekmovalnem razredu so prikazali drame in dokumentarne filme. Široko zastavljeni projekti posnemajo velike filme, hkrati pa se od njih zelo razlikujejo. Vsi so bili posneti v ZDA in so bili na festivalu prvič javno predstavljeni.

V netekmovalni sekciji *American Spectrum* sodelujejo mladi režiserji s svojimi prvenci – prav tako z dokumentarci in dramami – in predstavljajo nove poglede v ameriškem neodvisnem filmu. Filme ocenjujejo gledalci in jim podeljujejo nagrado občinstva.

Native Forum prikazuje nova filmska in video dela ameriških staroselcev, ki so združeni v organizaciji Native American Filmmaking Community. Filmi govorijo o ohranitvi lastne identitete znotraj potrošniške družbe, o alkoholizmu in o spominih na dogodke in velike moče iz njihove zgodovine. Svetovno kinematografijo predstavljajo filmi, ki izstopajo zaradi svoje estetske in tematske zanimivosti. Ti filmi, ki se v zadnjem času na festivalu vse bolj uveljavljajo, prihajajo iz Singapurja, Kirgizistana, območja nekdanje in sedanje Jugoslavije (na primer *Črna mačka, beli mačkon* in *Rane*), Nemčije, Grenlandije, Malija, Kanade in Mehike. *Frontier Program* ponuja eksperimentalne filme iz vsega sveta. Ta dela vsako na svoj način raziskujejo nove možnosti izraza in razbijajo parametre, v katere je ujeta sodobna kinematografija.

Lani so ustanovili še The Sundance Collection, prvi arhiv neodvisnega filma pod pokroviteljstvom The Ahmanson Foundation, UCLA Films, Television Archive in Sundance Instituta. Iz zbirke, ki naj zaščiti, varuje in ohranja te filme za naslednje generacije, so letos prikazali dva filma.

"Dobrodošli v The New Media and Technology centru" se je glasilo vabilo na predavanja in posvetovanja o novih tehnoloških možnostih neodvisnega filma. Dinamične predstavitve o porabnosti digitalne kinematografije različnih izdelovalcev so popestrila predavanja strokovnjakov iz področja digitalnih medijev.

V pestrem programu kratkih filmov so se obiskovalci lahko seznanili z novo generacijo neodvisnih ustvarjalcev. Kratki filmi iz vsega sveta, od nekajminutnih do polurnih, so bili pravi izziv za razmišljanje o zakonitostih filmske zgodbe.

V polnočnem programskem pasu *Park City Midnight* so bile na ogled predstave, ki naj bi zbudile, zabavale, presenečale ali celo šokirale, pa vendar na koncu zadovoljile utrujene in zaspane gledalce. Doživeli smo več svetovnih in ameriških premier znanih režiserjev, v katerih ni manjkalo niti hollywoodskih zvezd. Ti filmi naj bi predvsem pritegnili festivalsko občinstvo in se hkrati prvič preizkusili pred gledalci, preden se podajo na pot po svetovnih kinodvoranah. Seveda niti eden ni nastal pod pokroviteljstvom velikih hollywoodskih studiev. Omeniti velja, da je posebno nagrado festivala prejela igralka Laura Dern.

Slamdance

Pred petimi leti se je zbrala skupina režiserjev, ki se niso uspeli uvrstiti v konkurenco Sundance filmov. Zato so ustanovili vzporedni festival "odklonjenih" in ga duhovito poimenovali Slamdance. Namenjen je

novim neodvisnim filmskim ustvarjalcem in vključuje tekmovanja scenarijev ter distribucijo filmov na festivale in v televizijske hiše. Festival se seli po državi, povezan pa je tudi z evropskimi festivali. Sprejemajo filmske in video stvaritve kakršne koli zvrsti, dolžine in formata, ki so lahko dokončane ali pa tudi ne. Na letošnjem Slamdanceu, ki je potekal pod naslovom *Ready Aim S'ho'ot*, so prikazali sedemnajst celovečercov in štirinajst kratkih filmov.

Kako poceni obiskati festival

Sundance je letos ponudil delo več kot 900 prostovoljcev vseh starosti. Eden izmed njih je bil tudi avtor tega članka. Sprejeli so me na podlagi prošnje (september je zadnji rok) s kratkim opisom interesov in delovanja (tudi kakšna fotografija s kamero v roki ne škodi ...). Določili so mi delo na parkirišču pred glavno filmsko dvorano v park Cityju. Dali so mi kapo in oranžno puhovko z napisom Sundance. Pomagal sem pri usmerjanju prometa, kidal sneg in kazal ljudem, v kateri avtobus, ki jih bo popeljal do naslednje dvorane, naj vstopijo. Kadar ni bilo dela, sem šel v kino s posebno prepustnico, ki je nam prostovoljcem omogočala ogled katerega koli filma ali predavanja. Naša delovna obveznost je bila pet ur dnevno, ostali čas pa smo lahko porabili za ogled filmov, smučanje na "najboljšem snegu na svetu" in za obisk večernih srečanj, diskusij in zabav, na katere smo prav tako imeli prost vstop. Spanje je bilo zastoj, na koncu festivala pa so nam še vrnilli stopetdeset dolarjev za hrano.

Občutki in trendi

Zanimiva so bila srečanja s kolegi prostovoljci, mladimi, ustvarjalnimi ljudmi, pretežno Američani. Prišli so iz različnih koncev dežele, vsak s svojimi sanjami. Mnogi so že končali katero od filmskih ali igralskih šol in so razmišljali o preselitvi v New York ali Los Angeles, kjer bi uresničili svoj ameriški filmski sen. Za večino od nas pa je bil festival predvsem možnost navezovanja stikov z ljudmi, ki so že del filmskega sveta. Ti ljudje so zelo prijazni, vendar dobi človek pogosto vtis, da te v resnici sploh ne poslušajo, razen če si zelo VIP.

Veliko prostovoljcev je na na področju filma že nekaj doseglo. Sostanovalec Marc je lani oktobra v New Yorku organiziral festival Dnevi komedije. S svojo veliko prepričevalno sposobnostjo je pridobil sponzorje in uspel poleg filmov organizirati tudi nekaj gledaliških predstav.

Na Sundanceu so letos vsi znoreli za komedijami. Skoraj vsak film je vseboval komične elemente.

Veliko je bilo filmov z družinsko tematiko, v rednem tekmovalnem programu pa tudi del o homoseksualcih, lezbijkah in ostalih drugačnejših. Prava poslastica so bile prepričljive ljubezenske zgodbe: zmagovalec *Three Seasons* Tonyja Buia je navdušil žirijo in gledalce.

Sundance Film Festival raste iz leta v leto. Vedno več je visokoproračunskih filmov in hollywoodskih zvezd, zato so se med poznavalci že vnele razprave o njegovi neodvisni naravi. •



berlin'99

simon popek



Tekmovalni sporedi velikih, "A" festivalov so običajno prva tarča kritiškega gneva, ker pač skušajo zadostiti komercialnim zahtevam. Tudi Berlin potrebuje mednarodno publiciteto, zato potrebuje zvezde; a da bi hkrati zadostil "avtorskemu" okusu, vabi v tekmovalni program tudi "avtorska" imena, kar pa seveda ne pomeni, da se bodo skozi ozko nišo prebili mali, mladi in inovativni režiserji. Berlin kot marsikateri veliki festival v dirko za nagrade spušča skoraj izključno le uveljavljena imena, s čimer smo se že zdavnaj sprijaznili. Tu konsenz pač ni mogoč, dejstva so na pladnju in z njimi se je treba sprijazniti. Problem se pojavi, ko zanimivega sporeda niso sposobne sestaviti niti vzporedne sekcije, konkretno, berlinska *Panorama* in *Forum mladega filma*, nekdanj gonilni sekciji festivala, ki sta običajno odkrivali nove talente. Po treh zaporednih letih očitne stagnacije in selektorskih spodrslijajev je postalo očitno, da *Panorama* in *Forum* nazadujeta izključno zaradi slabih selektorjev in ne slabih filmov, ki da "jih je težko najti". Poglejmo najprej *Panorama*, katere krmilo je po smrti nekdanjega izvrstnega selektorja sredi devetdesetih prevzel Wieland Speck, mladi, sicer zagnani, a očitno preveč avtokratsko usmerjeni možakar, ki ne skriva ambicij zamenjati Morizta de Hadelna, "glavnega" direktorja Berlinala. Odkar ima *Panorama* novega šefa, so očitno dobrodošli le še filmi z močno socialno-družbeno konotacijo, kar samo po sebi ni napačno, le da Speck dejansko pretirava: če film ni strogo homoseksualno-lezbično usmerjen, če ne zatirajo temnopoltih ali ne pretepejo žensk, če film ne obravnava globokega prepada med bogatimi in revnimi sloji, režiser tam nima kaj iskati. Seveda obstajajo izjeme, a v glavnem gre za mediokriteto, predvsem pa *Panorama* že dolgo ni odkrivala resnično svežih imen, ki jih je v prvi polovici desetletja kar bruhalo, ko je nekdanji

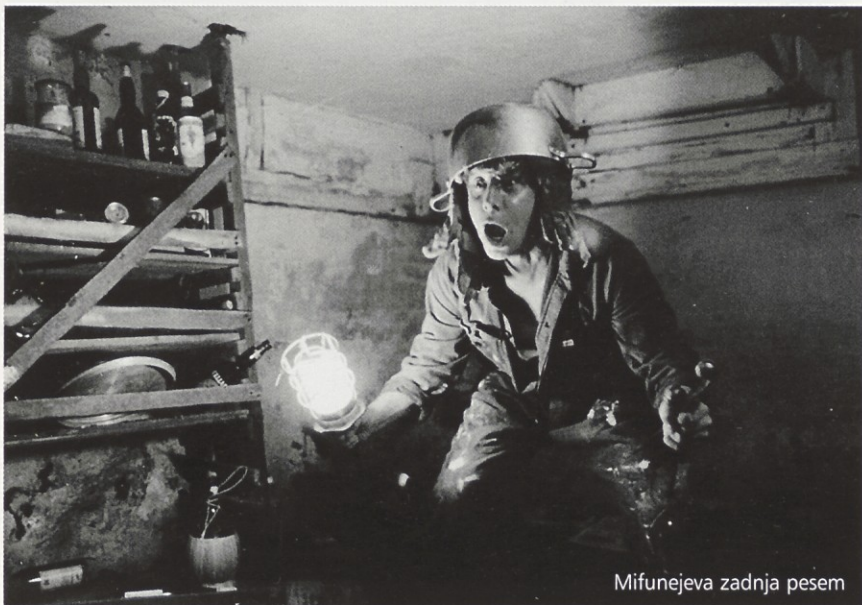
selektor znal hkrati odkrivati talente tako v komercialno nastrojenih imenih tipa Robert Rodriguez ali Peter Chan kot strogo artistskih, npr. Aleksandra Sokurova ali Atoma Egoyana.

Forum je sploh zgodba zase, saj ima direktorja z verjetno najdaljšim stažem na svetu; Ulrich Gregor je bil pred tridesetimi leti tako rekoč njegov soustanovitelj in danes še vedno vztraja, zato ne preseneča, da program te sekcije izgleda, kot da se je čas ustavil v letu 1975. Tu je kriza še bolj očitna in jo je tudi moč argumentirati; vzemimo samo izbor iranskih in francoskih filmov, dveh najsijajnejših kinematografij druge polovice devetdesetih, ki nazorno kaže, da selektor ni več v stiku z realnostjo. Medtem ko se na ostalih festivalih tovrstnih odličnih filmov kar tare, je *Forum* zavrtel dva, milo rečeno, bedna francoska filma, medtem ko je med Iranci zmogel zavrteti film **Banu** veterana Dariusha Mehrjuja, ki spodobnega filma ni posnel že petnajst let, ter **Glass Managery** Ebrahima Agenturja, iranski politični akcioner, ki se po debilnosti ne more primerjati niti z ameriškim video trashem. Je pa Agentur – kar je mladane neverjetno – na teheranskem festivalu pobral kar osem nagrad, vključno s tisto za najboljši film, kar je bilo za *Forum* očitno zadostna referenca, da ga sprejme z odprtimi rokami. Vsakdo, ki vsaj malo pozna razmere v iranskem filmu, pa ve, da mojstri tipa Makhmalbaf, Kiarostami ali Jalili niso ravno ljubljenci uradnih iranskih žirij. Sledi izbor nekako najboljšega ter "najbolj opaznega", kar je premogel letošnji Berlinale. Med inovativne sem postavil dejansko (ali vsaj približno) najboljšo, medtem ko marsikaterega "velikega" omenjam zgolj zaradi imena in njegove stare slave; le zato torej, da boste na tekočem z dogajanjem, kar pa ne pomeni, da se med njimi niso našli izvirni starčki oziroma "mladi po duši".

inovativni: dealer

Nemčija **režija** Thomas Arslan

Največje presenečenje festivala. Po eni strani, ker gre za nemški film, po drugi pa zaradi načina, kako Arslan pripoveduje najbolj stereotipno in eksploatirano urbano zgodbo devetdesetih. Mladi Turek Can dela za lokalnega mafioza Harlana; Canovo dekle seveda nasprotuje njegovemu vsakodnevemu postopanju po ulicah in preprodajanju drog, zato ji obljubi, da si bo našel delo. Obljubo deloma drži, toda ko hoče prodati zadnje Harlanove zaloge (ki so ga pred tem ustrelili), ga policija, ki ga je ves čas že opazovala in z njim celo komunicirala (zato se ga imeli nekateri za ovaduha) ujame in obsodijo ga na štiri leta ječe. Kot rečeno, ni pomembna zgodba, temveč kako jo Arslan predstavi. Tu ni žanrskega pretiravanja, divjega montažnega ritma, ni melodramatskih, tragičnih oseb, ni mučnikov, ni zafiksanih paranoikov itd. Le *hard core* realnost, ki se ne trudi dajati vtisa po dokumentarnem, ker ga sama po sebi "sugerirata" tako stanje stvari kot Arslanova nevsiljiva kamera. Resnično zrelo delo (Arslanov tretji film), ki ima epske razsežnosti v svoji spiritualnosti, ne pa v proračunu, atraktivnih posnetkih in akciji.



Mifunejeva zadnja pesem

dogme 3: mifunes sidste sang

Mifunejeva zadnja pesem

Danska **režija** Soeren Kragh-Jacobsen

Tretji film, posnet po pravilih danske Dogme 95, nekako nadaljuje obsesijo prvih dveh: imamo tako idiota (kot Von Trier) in družinsko dramo (kot Vinterberg), zgodba pa se odvija okrog Krestena, ki se je pravkar poročil s hčerko lastnika velike firme, v kateri dela. Izgleda, kot da je Krestenu cesta tlakovana, nakar naslednji dan izve, da mu je na severu države umrl oče, za katerega ni vedel nihče – niti njegova žena. Tu se razmerja seveda zaostrijo; napoti se tja, najde rahlo debilnega brata Ruda, in ker bo nekdo zanj očitno moral skrbeti, po oglasu najde dekle, *high-class* prostitutko, na begu pred svojim zvodnikom. *Mifune* (kot se glasi mednarodni naslov filma, nanaša pa se, pravilno, na ime Kurosawovega igralca Toshira Mifuneja) je precej hecna zadeva, mestoma nekonsistentna, za večino štosov pa poskrbi beček Rud, kar je najpreprostejša in ne ravno posrečena rešitev, ki jo bodo Jacobsenu mnogi očitali.

Do Dogminih filmov zdaj že obstaja precejšnja averzija, kritiki pa bodo vse manj tolerirali dramaturške luknje na račun stilistične "nedolžnosti". Jacobsenov film si tako še najbolj zapomnimo po njegovi prevari rigidnih pravil: paragrafu, ki ne dovoljuje nasnemavanja zvoka (in s tem posledično "prave", denimo orkestrske glasbe), je ostal zvest tako, da je v enem zadnjih kadrov filma nekajčlanski orkester postavil v sosednji prostor. S prizorom istočasno odigrana glasba se je tako posnela na izvirni tonski zapis, Jacobsen pa si je ob tem celo dovolil zasuk kamere, s katerim je razkril prevaro v sosednjem prostoru! Izvirno – da se le ne bodo Dogmini filmi sprevrgli v konkurs "kako pretentati pravila in hkrati ostati 'nedolžni'".



O Robertu pa nič

rien sur robert

O Robertu pa nič

Francija **režija** Pascal Bonitzer

Bonitzer, nekdanji urednik *Cahiers du cinéma*, je bil dolga leta scenarist filmov Jacquesa Rivetta, Andreja Techinéja in Raoula Ruiza, šele leta 1996 pa se je odločil za režijski prvenec **Encore**, kjer je ljubezensko zgodbo profesorja filozofije križal predvsem s koncepti psihoanalize. *Rien sur Robert* je malce manj filozofsko navdahnjena, zato pa precej bolj zmedena ljubezenska "komedija" o Didierju (Fabrice Luchini), ki ima – potem, ko v časopisnem članku nek bosanski film označi za fašistično propagando, ne da bi ga zares videl – fobijo, da ga zasledujejo; njegovo razmerje z Juliette (Sandrine Kiberlain) je nestanovitno, dokler ga ona za nekaj časa ne zapusti in se zaplete s televizijskim dokumentaristom. Ni problema, pravi Didier, zato sprejme ljubezenske namige zanj očitno (pre)mlade Aurelie, ki bo postala jabolko spora, ko se bo Juliette hotela vrniti. Skratka, komedija zmešnjav, ki ima le malo skupnega z logično realnostjo, česar se je Bonitzer očitno učil pri Ruizu in njegovih zadnjih filmih (za katere je sopodpisal scenarij), **Tri življenja in le ena smrt** (*Trois vie et une seule mort*, 1996) ali **Geneza nekega zločina** (*Généalogies d'un crime*, 1997), in kar nazorno demonstrira proti koncu filma, ko dogajanje iz urbanega, utesnjenega Pariza preseli pod fascinantne širjave pod vnožjem Mont Blanca, kjer se bodo prvič srečale vse strani. Vsekakor poteza (gore, nedolžnost, čistoča ...), ki je v svoji eksotičnosti povsem irealna, kot je irealen malodane vsak pogled Didierja; ta bi utegnil biti celo brat paranoičnega Harryja Blocka iz Allenovega **Sesutega Harryja** (*Deconstructing Harry*, 1997).

an american love story

ZDA **režija** Jenniffer Fox

Karen Wilson in Bill Sims skupaj živita že trideset let, v Queensu, New York. "Problem" je le v tem, da je on



temnopolt, ona belka. Imata dve hčerki, eno dvajset, drugo dvanajstletno, ki sta seveda mulatki, "mešanki". Vse to za Ameriko ni ravno sprejemljivo, še manj je bilo sprejemljivo leta 1967, ko sta se spoznala. Zgodba Karen, Billa in njune družine je postala "ameriška ljubezenska zgodba", ki jo je režiserka Jennifer Fox neprekinjeno snemala tri leta; tako rekoč živela je z njimi. Iz tisoč ur posnetega materiala je nato nastala deseturna dokumentarna "soap opera", ki jo na festivalih, hvala bogu, predvajajo v treh triurnih blokih, medtem ko bodo televizijske različice verjetno malce krajše (za zdaj lahko povemo, da jo je odkupila nemško-francoska postaja Arte in bo tako dosegljiva tudi v naših krajih). *Ameriška ljubezenska zgodba* je t.i. *reality TV*, le da realnost ni sfabricirana in pocukrana kot na MTV-jevem žaljivo zidiotiziranjem *Real Worldu*. Prav tako realnost za junake ni skonstruirana kot v Weirovem **Trumanovem showu** (*Truman Show*, 1998), temveč z njimi preprosto eksistira; kamera je sčasoma postala že del družinskega inventarja in je protagonisti niti niso več registrirali, pa tudi sicer se načeloma ne obračajo proti njej. Kamera diha z njimi, skupaj z njihovimi rasnimi problemi, s problemom identitete temnopoltih, z družinskimi zdrahami, skratka, deležni smo prave *reality soap-opere*, ki – brez skrbi – psihološko ne razdvoji in uniči družinske harmonije, kot se je zgodilo v filmu **Real Life** (1979), sijajni, vizionarski satiri Alberta Brooksa. Lahko gledljiva roba, čeprav je epizode verjetno primernejše konzumirati v tedenskih obrokih kot v treh velikih festivalskih zalogajih.



yom yom

Izrael režija Amos Gitai

Gitai, veteran, tokrat z veliko mero humorja in cinizma slika življenje navadnih ljudi v Izraelu. Lahkotnost in frivolnost nista njegovi značilnosti, a ju poletna sopara in lagodnost življenja tokrat kar vsilujeta. Junak filma je Moshe, ki v življenju ni dosegel ravno veliko; ima (zanj) dolgočasno ženo, zato jo vara s svojo dolgoletno ljubico – ki pa občasno ljubimka tudi

z Moshejevim naj-prijateljem; da bo mera polna, ta prijatelj občasno "obišče" še Moshejevo ženo. Ljubezenski četverkotnik po izraelsko torej, ki se v ritmu ter občasni otožnosti lahko primerja s kakšnim losselianijem, v umirjenem temperamentu pa z zgodnjim Bigasom Luno. Počasni, ležerni, lahko rečemo kar "mediteranski" utrip, malo dialogov ter pronicljivo vstavljeni humoristični elementi, vse to dela iz Gitaijevega filma lepo gledljivo in zabavno minimalko.

veliki:



cookie's fortune

ZDA režija Robert Altman

Altman bi več filmov moral snemati po literarnih predlogah, manj pa "obračunavati" z medijskimi fenomeni (npr. **Pret-a-porter**). Igralci mu tako ali tako radi nastopajo za pičle honorarje, tako da mora le izbrati idealno zasedbo in spodoben film je tu. *Cookie's Fortune* bi zlahka proglasili tudi za najboljši film letošnjega Berlinale, predvsem pa Altman lepo pokaže, kaj je to prava "soparna južnjaška komedija", ki v naslovu ne pomeni nikakršne besedne igre, kot se ne naslanja na Wilderjevo komedijo **The Fortune Cookie** (1966). Smo v malem mestecu sredi Mississippija, kjer vsi poznajo vsakogar. Stara Cookie Orcutt (Patricia Neal) se odloči pridružiti svojemu pokojnemu možu, zato se v spalnici ustrelji. A ker jo najdeta njeni histerični nečakinji, Camille (Glenn Close) in Cora (Julianne Moore), se odločita samomor prikriti in iz zadeve "narediti" umor. "*Nihče v naši družini ne dela samomora!*", zarohni Camille, nakar policija uradno "obtoži" (nihče zares ne verjame v njegovo krivdo) Willisa (Charles S. Dutton), preprostega črnca, ki je vse življenje skrbel za Cookie, v resnici pa razkrinkava nerodno igro histeričnih sester. Malih zvezdnških vlog je v resnici še precej več, kar je pri Altmanu navada, kot je navada, da iz podcenjenih zvezdnikov (npr. Chrise O'Donnella) izvleče simpatične igralske kreacije.

ca commence aujourd'hui

Prične se nočoj

Francija režija Bertrand Tavernier

Menda je uradna žirija pri glavni nagradi kolebala med Malickovo **Tanko rdečo črto** in Tavernierjem, ki je v Berlinu s filmom **Vaba** (*L'appat*) zmagal leta 1995. Družbeno kritičnih



Prične se nočoj

filmov v Evropi vsako leto nastane kar nekaj, le redkim pa uspe držati ustrezno distanco. Tavernier je precej radikalen, saj prikazuje ne le težavne razmere v otroškem vrtcu v okolici Valenciennesa, ki ga vodi Daniel, temveč v Franciji nasploh.

Denarja za ustanovo ni, starši so povečini revni in ne zmorejo mesečnih plačil, nekateri tepejo svoje otroke, nekateri pa jih zastrupijo – s seboj vred. Skratka, ne prav rožnata slika. Treba je reči, da Tavernier ne moralizira, ter da nikogar direktno ne obtožuje, marveč prikazuje situacijo takšno, kot je. Situacija pa je takšna, da posameznik (Daniel) v boju z birokracijo, politiko in večno skrbjo pred volilnimi glasovi in socialnimi delavci pač ne more zdržati dolgo, pa čeprav ima rad to, kar počne. Film je tako direkten, da bi ga – če bi odstranili odjavno špico – zlahka "prodali" tudi kot profesionalno posnet dokumentarec v maniri "muhe na steni".



V osrčju laži

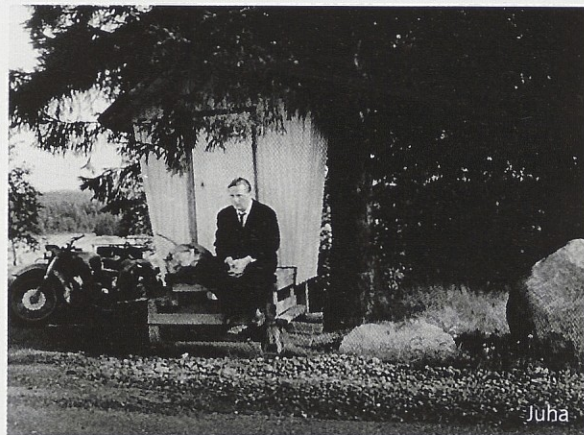
au coeur du mensonge

V osrčju laži

Francija režija Claude Chabrol

Claude Chabrol je drugi francoski veteran, ki je na stara leta ponovno v formi. V osrčju laži je sicer karseda tradicionalna krimi-drama, ki teče debeli dve uri, in to brez enega samega takta glasbe, a je tako v dramaturgiji kot karakterizaciji dosleden. Treba si je pač vzeti čas in pristati na njegove pogoje, saj Chabrol tokrat ne ponuja nasilnih ekscesov kot v *Ceremoniji* (*La Cérémonie*, 1995) ali frivolne lahkotnosti svojega zadnjega, petdesetega filma *Ne gre več* (*Rien ne va*

plus, 1997), temveč premišljeno družinsko dramo introvertiranega para, Renéja in Vivianne, svežih priseljencev v malem bretanskem mestecu, ki se sooča s sovraštvom domačinov. Ko v gozdu najdejo zadavljeno in posiljeno deklico, je v očeh opravljenih domačinov prvi osumljenec René, učitelj risanja v dekličini šoli. Živce mu para še slavn timerizijski novinar Desmot, s svojim nastopaštvom pravo nesprotje njegovi odmaknjenosti, s katerim sčasoma vse bolj simpatizira njegova žena Vivianne (Sandrine Bonnaire). In ko v nesreči umre še Desmot, je René v očeh inšpektorice (Valeria Bruni-Tedeschi) še verjetnejši osumljenec, z jasn timeri motivi. Med ljudmi, ki se imajo radi, ni laži, pravi med vsticami Chabrol, pa tudi nasploh je film pokrit s podobnimi "moralnimi" nauki. Chabrolov film je esenca hladne, konvencionalne drame, ki pa z malce potrpežljivosti lahko postane zanimiva dedukcijska kriminalka.



Juha

juha

Finska režija Aki Kaurismäki

Kaurismäkijev nemi film, posnet – kako pa drugače – v črno-beli tehniki, je nastal po legendarni finski zgodbi Juhanija Ahoja, ki so jo pred njim na platno prelili že trije režiserji, med drugim leta 1921 tudi Mauritz Stiller. Juha (Sakari Kuosmanen, zvezda finske glasbene scene) je preprost kmet, ki s svojo ženo (Kati Outinen) živi srečno, a enolično življenje – dokler se nekega dne tam ne ustavi šarmantni potnik (André Wilms) in ženi predlaga, naj gre z njim v mesto, v boljše življenje. Ona sprva okleva, toda ko se pojavi drugič, gre z njim, nakar se izkaže, da je tip mafiozo, ki jo bo seveda izkoristil v svojem bordelu. Zgodba je ravno primerna za emocijo nemega filma; že v osnovi je malce naivna in ravno prav sentimentalna, kar Kaurismäki seveda izkoristi; deli filma so namreč posneti v estetiki nemega filma, deli pa v vizualni podobi ameriškega žanrskega B-filma. Afektirana "nema" igra se vmeša le nekajkrat (kar pri Kaurismäkiju, glede na njegovo izjavo "*I want no acting in my movies*", predstavlja eksces), prav tako realni zvoki, npr. avtomobilski hrup, medtem ko so dialogi stvar "privilegija" nemega filma – mednapisov. Dolžina je pravnja (74 minut), še posebej ker lahko nemi film v devetdesetih bolj kot kreativna gesta izpade kot izgovor in zakrivanje avtorske nemoči.



Dekle tvojih sanj

la niña de tus ojos

Dekle tvojih sanj

Španija režija Fernando Trueba

Politična satira o španski filmski ekipi, ki leta 1938 – iz spoštovanja do Franca in seveda naklonjenosti nacistom – pripotuje v Berlin, da bi v Ufinih studijih posnela film po popularnem andaluzijskem musicalu 'Dekle tvojih sanj' – tako v nemščini kot v španščini. Med zvezdniško ekipo pride do preprirov, sovraštvo se okrepi tudi do Nemcev, ki se v produkciji vidijo v superiorni vlogi, za nameček Goebbels vsiljivo dvori glavni igralki, kar bo nazadnje privedlo do usodnih dogodkov, ki jim Trueba v zadnje pol ure ni doral, saj ni izkoristil vseh možnosti toboganske satire, ki mu jih ponuja zgodovinska tematika. Truebi je bil vzor verjetno Lubitshev genialni **Biti ali ne biti** (*To Be or Not to Be*, 1942), za katerega je scenarij soppodpisal Billy Wilder. Kot velik Wilderjev oboževalec (spomnite se njegovega zahvalnega govora leta 1994, ob sprejemu oskarja za najboljši tuji film za **Zlate čase**: "Zahvalil bi se bogu, toda verjamem le v Billyja Wilderja. Torej, hvala, Billy Wilder.") bi predvsem proti koncu moral zadevo privedi do kaosa, tako pa mu ritem povsem popusti, idej zmanjka, visokoproračunska komedija pa se sprevrže v družbeno-kritično dramo za nežnejše duše.



Existenz

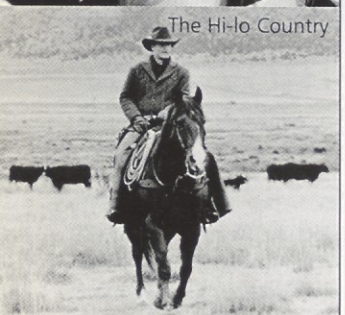
existenz

Kanada režija David Cronenberg

Cronenberg je v polju fenomenov posameznika in sodobnih tehnologij, virtualnega in veneričnega merila običajno postavljaj, tokrat pa se vendarle zdi, da malce caplja za trendi, predvsem pa, da mu gre malce na otročje. Interaktivne igre, s katerimi človek stopa v povsem nove dimenzije, so lahko nevarna stvar, "ugotavlja" Cronenberg, ter pozablja, da smo podobne poskuse gledali že vsaj v **Zadnjih dneh** (*Strange Days*, 1995) Kathryn Bigelow, da ne omenjamo vseh video smeti, ki kinodvoran običajno niti ne vidijo. Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) je najuspešnejša kreatorka video iger, prava boginja, njena zadnja stvaritev z imenom Existenz pa naj bi bila revolucionarna; preko t.i. porta, žive materije, ki predstavlja nekakšen joystick, s katerim je človek (na hrbtu, pri vranici, preko nekakšne popkovine) spojen, te igra odpelje v novo, virtualno realnost. A kaj, ko se ne zavedaš več, kdaj si v realnosti in kdaj ne? Kaj potem? In kaj, če te ogrožajo "anti-existenzialisti", ki vpijejo "živela realnost" (v nasprotju z motom "smrt realnosti" privržencev Existenza) in te želijo ubiti? Cronenberg je leta 1995 za nek kanadski časnik intervjujal Salmana Rushdieja, na katerega glavo je bila razglašena fatva, njegova usoda pa je postala "model" za *Existenz*, kjer po prvih petnajstih minutah ne veš več, ali si



Buena vista social club



The Hi-Lo Country

v (junakovi) realnosti ali ne, ali si zaplaval celo v virtualno znotraj virtualnega, predvsem pa, ali Allegro ogrožajo virtualni, se pravi "neškodljivi" sovražniki, ali realni. Morda se ne znajde niti Cronenberg sam, ta sicer vedno zanimivi in izzivalni avtor, ki se je s povsem originalnim scenarijem spopadel prvič po letu 1983, ko je nastal njegov izjemni **Videodrome**.

buena vista social club

Nemčija režija Wim Wenders

Dokumentarec o skupini kubanskih glasbenikov (Ibrahim Ferrer, Ruben Gonzales, Compay Segundo ...), ki jih je leta 1997 na svojem z grammyjem ovenčanim albumom Zahodu "odkril" Ry Cooder, je nastal po Cooderjevi inicijativi, Wenders pa kot običajno ni pretirano kompliciral in je pograbil kamero, poletel na Kubo in kubanski fenomen dokumentiral še na filmski trak. Nastanejo mini portreti vseh ključnih glasbenikov združbe Buena Vista Social Club, deležni smo utripa Havane, nekajkrat Wenders stopi celo v njihove domove, vmes pa vstavlja glasbo z dveh edinih koncertov, ki so jih imeli na Zahodu – v Amsterdamu in New Yorku, marca in junija 1998. Glede na mitskost in čarobnost glasbe, na to strašansko emocijo, ki jo ponuja, je film nedvomno razočaranje. Magičnosti ostane bore malo in še to si mora gledalec pričarati sam; Wenders namreč vseskozi grobo prekinja pesmi, nasilno preskakuje s koncertnih izvedb na tiste z vaj (in ponovno nazaj), nekaterih sijajnih komadov sploh ne vključi (kar je subjektivno mnenje), medtem ko druge ponavlja tudi do trikrat ipd. Morda zveni zlobno, toda Nemci res nimajo smisla ne za humor ne za emocijo, wendersovska formalna rigidnost pa je filmu tokrat naredila več škode kot koristi. *Buena Vista* pač ni nekrolog filmskih očetov, kot sta bila dokumentarca o Nicku Rayu in Yasujiro Ozuju. Še posebej bodo razočarani tisti, ki znajo ploščo na pamet, tiste bolj glasbeno navdahnjene pa bo nenazadnje do obisti motila tudi Cooderjeva prepotencirana slide kitara, s katero je v živih izvedbah želel očitno (in nič manj kot Wenders s svojimi montažnimi posegi) zasenčiti kubanske glasbenike, nesojene zvezdnike Wendersovega narcističnega projekta.

the hi-lo country

ZDA režija Stephen Frears

Vesterna z (Divjega) zahoda od Stephena Frearsa vendarle nismo pričakovali; *Hi-Lo Country* se dogaja takoj po drugi svetovni vojni, ko vsesplošno mahanje z revolverji ni več dovoljeno. Big Boy Matson (Woody Harrelson) in njegov najboljši kolega Pete sta vojaščno preživela brez posledic in skušata delati kot kravarja. Težav je več: tu je skorumpirani in pokvarjeni lokalni mogotec Ed Love (Sam Elliott), kateremu se fant upreta, predvsem pa je problematično flirtanje Big Boya z Mono (Patricia Arquette), ženo Loveovega pomočnika. Tale psevdo-vestern je brez dvoma najslabše delo Stephena Frearsa, ki se ga je celo desetletje držal renome režiserja, ki uspešno krmari med angleškim socialnim filmom in hollywoodskimi visokoproračunskimi filmi. *Hi-Lo Country* ni nič drugega kot kup praznine, odvečnih estetskih dodatkov, medtem ko je Harrelsonov značaj izrazito nasilen, mačističen, mestoma kar neuničljivo herojski, kar ga nazadnje tudi stane glavo. Anglež na Divjem zahodu? Tokrat ne, Stephen. •



o dogmi

II. o idiotih

(druga stran podobe)

vlado škafar

PODOBE TRANSCENDENCE

Lars von Trier je idiot. Tako je še najbolje začeti. *Idioti* so film, ki so ga naredili idioti o idiotih za idiote. To so von Trierjeve besede, in čeprav zvenijo tudi kot posrečena reklamna domislica, jih je treba vzeti zares in dobesedno. Z *Idioti* se je postavil na tisto mesto provokatorja in evokatorja resnice, ki so ga tradicionalne družbe same postavljale v svoje središče – za vzdrževanje lastnega duševnega zdravja; spomnimo se filozofov – dvornih svetovalcev v antičnem svetu, potem bolj poljudnih, a še bolj smelih dvornih norcev v srednjem veku – povečini izjemnih igralcev in akrobatov ter nenazadnje novoveških idiotov – umetnikov vseh vrst, ki so s svojimi genialnimi umi in dopuščeno brezmejno neposrednostjo šokirali in s tem spet zdravilno zabavali politično elito. Iskrenost in odkritosrčnost, razgaljanje in provokacija je bila izključna domena idiotov, ti pa so bili v službi vladajoče oligarhije; če je kak neuradni idiot preveč opletal z resnico, so ga hitro utišali. Ker današnji odčarani svet – človeštvo, ki je izgubilo vero v lasten svet – takšnega idiota ne potrebuje, oziroma bi bil njegov obstoj pleonazem, se zdi poskus njegove 'rehabilitacije' še toliko bolj idiotski. Toda zakaj *Idioti* vendarle prinašajo toliko družbenega nelagodja in ali je v takšni razpršeni in razsrediščeni družbi še mogoče učinkovati subverzivno?

Pojdimo od začetka in na kratko še enkrat pogledimo v Larsov svet – pogledimo, od kod *Idioti*. V Larsovem svetu je polno idiotov, čudakov, blaznežev, naivnih in verujočih ... ljudi, ki naj ne bi imeli vedenja in se zanje po pravilu izkaže, da so to ljudje, ki vedo več, ki vidijo čez. Če lahko sodimo po odlomkih von Trierjevih najzgodnejših kratkih filmov, ki jih je moč videti v nekaterih dokumentarnih filmih o njem, so ga že od rane mladosti vznemirjala bitja, ki so zaradi svojega posebnega, z vidika uveljavljenega logosa nenormalnega doživljanja stvarnosti postavljena na obrobje družbe, in za katere se zdi, da imajo neposreden dostop do drugih svetov. Ti filmi zgledajo kot pogledi teh bitij, kot vizije drugih svetov, kot podobe iz transcendence. Diplomski film *Podobe osvoboditve* (*Befrielsesbilleder*, 1982) podobe objektivizira – norost je prikazana od zunaj – toda del norosti še vedno nosi slika, kot tudi čudež, ko se oslepljeni nemški vojak fizično dvigne v nebo. Podobno kot v *Podobah osvoboditve* gre tudi v *Elementu zločina* (*Forbrydelsens element*, 1984) in *Evropi* (*Europa*, 1991) za detektiranje norosti – ki je zlo, oziroma izvira iz zla – od zunaj, le da je tu dodan nov psihološki moment; detekcijo in z njo pripoved vodi glas od zunaj, glas vsevednega in vseprisotnega psihoanalitika, torej neke vrste Boga, ki skuša prek hipnoze odkriti izvir zla v posameznikovi duši in obenem že ve za

njen konec. To je že teren čiste metafizike, iskanje esence zla, ki se nadaljuje tudi v televizijski nadaljevanki *Kraljestvo* (Riget, 1994/97). A tu so metafizične vsebine razdeljene med konkretne akterje in postavljene v banalno okolje, hiperrealno okolje bolnišnice, ki ga ljudje poznajo tako iz osebnih izkušenj kot iz sveta tv-nadaljevanj. Norci in norost so tu že precej nivelirani, metafizično partijo von Trier prvič igra z resničnimi liki – dokumentarna kamera pa še poudarja učinek, 'kot da bi bili vzeti iz življenja' – predvsem pa se prvič nedvoumno pojavi apoteoza nenormalnosti, ki kulminira v *Lomu valov* (*Breaking the Waves*, 1996).

Tu pride tudi do naslednjega izrazitega von Trierjevega preloma, ne le v filmskem izrazu, ki v večjem delu izhaja že iz *Kraljestva*, marveč še bolj v vsebini, saj detekcijo in lociranje izvira zla zamenja sledenje dobremu, seveda spet v kvintesenčnem in absolutnem smislu. 'Metafizično bolezen' zdaj tudi prvič nosi glavna junakinja, njena 'norost' je vseskozi v prvem planu in okrog nje se vrti ves svet. Resnica transcendence je popolnoma objektivizirana – čudež vnebovzetja v kontekstu filma preprosto moraš sprejeti kot dejstvo. *Lom valov* je idejno, snovno in motivno že tako izčiščen, da lahko velja za najlepši primer prave svetopisemske prilike (zgolj formalno, saj je sicer precej heretičen).

Pogled na von Trierjev opus v luči obravnave dobrega in zla odkriva presenetljivo sistematičnost. Zla se je najprej lotil žanrsko, v svojem celovečernem prvencu *Element zločina*, ki je kljub vsej nenavadnosti in metafiziki v osnovi vendarle kriminalka, nekakšen metafizičen *noir*, v *Evropi* je zlo vsaj deloma obravnaval politično, ko ga je postavil na konkretno zgodovinsko mesto (ob koncu nacizma v Nemčiji) in v konkretne ljudi, v *Kraljestvu* pa je zlo popolnoma metafizično, vseprisotno in izvira zunaj človeka, celo zunaj našega sveta. Sledi prehod k iskanju dobrega, napovedana je trilogija *Zlatih src*, katere prva epizoda je *Lom valov* – čista metafizična prilika, kot smo ugotovili, potem pa sledijo politično zasnovani *Idioti*, v letu 2000 pa nas čaka tretji del, *road musical* z delovnim naslovom *Taps* (in Björk v glavni vlogi), torej žanrski pogled na metafiziko dobrega.

S tem bo ta von Trierjev krog dobrega in zla sklenjen in s toliko več vznemirjenja bomo potem čakali, kam se bo odprl nov.

ISKANJE PODOBE ZA VRNITEV (VERE) V SVET

Kdo bi si mislil, da bomo po vizualnem in mentalnem šoku *Loma valov* takoj doživeli še enega, takoj z naslednjim filmom istega avtorja in tako rekoč z nasprotne strani? Če je *Lom valov* vrnil vero, vero v čudež, tudi v čudež filma, so *Idioti* udarili po vsem svetem, najbolj prav po iluziji, na kateri temelji čudež filma. Vera v film, v moč filma, pa je seveda ostala, še celo okrepila se je, in čeprav se zdi, da *Lom valov* svojo moč gradi na 'veri v podobo', *Idioti* pa na 'veri v resničnost', sta si vendarle tudi 'presenetljivo' blizu – v veri, podobi in resnici.

Na tem mestu si od Andreja Špraha sposojam dva Deleuzeova citata iz njegove druge knjige o kinu, *Podoba-čas*: "Dejstvo modernosti je, da v ta svet ne verjamemo več. Ne verjamemo več niti v tisto, kar se nam dogaja, kot da bi nas ljubezen, smrt zadevali le še napol. /.../ Vez med človekom in svetom je pretrgana. V prihodnje mora postati prav ta vez objekt verjetja: nemogoče se lahko na novo vzpostavi edino znotraj verovanja." in " /.../ ne gre za potrebo verjetja v karkoli drugega, kot za potrebo verjetja v ta svet, v katerem so norci njegov sestavni del."

Hmm..., Deleuzea bi lahko Lars mirno podpisal kot koscenarista ali vsaj ideologa *Idiotov*. Krasna misel, da mora vez med človekom in svetom, ki se zdi pretrgana, spet postati objekt verjetja. Lepše ateistične in antropološke misli si ne morem misliti. Ko je v pogovorih ob *Lomu valov* von Trier vzklikal: "Potrebujem vero, prekleto!" in gledal v nebo, si niti mislil ni, kako daleč in blizu je odgovoru na svoja tavanja po labirintih dobrega in zla. Potem je spustil pogled in najbrž zagledal. V tistem času je namreč že dozorela ideja o Dogmi 95, ki je interes filmskega diskurza preusmerjala v tukaj in zdaj. A Dogma 95 je bila še vedno zgolj slutnja horizonta in von Trier je moral še za lep čas obsedeti, da je zares začutil tla pod nogami, da je religiozno v njem prepoznalo

Dogma 95 torej stoji kot horizont med nebom in zemljo, kot točka prehoda od metafizike *Loma valov* v politiko *Idiotov*. Kot orodje, ki je omogočilo preusmeritev vere v Boga v vero v svet. Vprašanje Dogme je pri von Trierju torej v prvi vrsti vprašanje vere, zato ne čudi podobnost *Idiotov* in *Loma valov*.

Skupna jima je goreča apologija vere, apologija norosti oziroma nenormalnosti; skupna jima je postavitve dogajanja v okolje odmaknjene, trdo dogmatične skupnosti in med nje glavnih junakinj, ki njihovih pravil ne razumeta in naivno sledita svoji veri, gradita svoj svet neposrednega verovanja, ta pa se na koncu izkaže za resničnega, za razliko od dogmatičnega verovanja, ki se bodisi diskreditira, bodisi razpade; skupna jima je neposrednost podobe, fizika teles in obrazov kot zrcal duševnih stanj; skupna jima je vera v obstoj dobrega – v vsakem bitju – in končno zmago slavje dobrega.

Toda: *Lom valov* je religiozen film o veri, *Idioti* so političen film o veri. Od tod (in iz izhodišč Dogme 95) izvirajo vse razlike. Na eni strani imamo metafizično melodramo z idejo absoluta in naivno norostjo ali naivno vero, ki tej ideji neomajno sledi, na drugi pa družbeno-politično 'dramo' v realnem svetu relativnih postulatov in manipulativno norost; prvega zaznamuje (in poganja) identifikacija z idejo in ima povsem upravičeno sredotežno dramaturgijo, drugega pa vodi identifikacija s situacijo, zato je dramaturgija nujno sredobežna, razpršena; *Lom valov* prinaša svet v navzočnosti Boga in je religiozen film z imperativom 'v okolje postaviti resnico', *Idioti* pa so postavljeni v svet brez Boga in so analitičen film z imperativom 'iz okolja iztisniti resnico'; prvi prinaša vero v Boga oziroma transcendenco, drugi pa vero v svet; prvi si prizadeva za odrešitev posameznika, drugi pretendira na odrešitev družbe. *Lom valov* je čudežen film, *Idioti* so nor film. Podobno je tudi z glavnima junakinjama, Bess in Karen. Obe sta postavljeni na podobno preizkušnjo vpričo izgube ljubljene, obe obupata po obrazu obupa zaradi nečesa zemeljskega (smrti ljubljene) – to pomeni, da gre v obeh primerih za fizičen in ne metafizičen obup, obe v tem obupu popolnoma izgubita sebe, ostaneta brez sebe, saj sta svoji bitji v celoti predali ljubezni (Bess do Jana, Karen do svojega novorojenčka). Toda Bess obupa vpričo Boga, ostane ji vsa vera, zato lahko aktivno premaguje obup in 'izposluje' čudež, Karen pa brez vere in brez Boga le vdano in nemočno tava v začaranem krogu obupa, dokler ji življenjsko naključje ne prinese rešitve. Tudi konca sta izpeljana dosledno iz te razlike: Bess je povzdignjena v nebesa, od koder izvira njeno Dobro, njena 'norost', Karen pa je puščena v življenju, saj njena 'norost' izvira od tam.

V *Lomu valov* se von Trier posveča iskanju podobe za vrnitev vere, vere v ljubezen, vere v dobro, vere v čudež; in predvsem za vrnitev vere v podobo – vere v čudež filma. *Lom valov* je odgovor vprašanju, ali lahko (danes še) verjamemo v čudež? *Idioti* iščejo podobe za vrnitev (vere) v svet, podobe, ki prinašajo vero v resničnost – za odgovor na vprašanje, ali lahko (danes še) verjamemo v svet? Naj se zdijo *Idioti* še tako dogmatični in destruktivni, je njihova pripovedna moč in emocionalna strategija zelo blizu *Lomu valov*. Spomnimo se samo treh podob: najprej začetka, ki v obeh filmih v hipu in z vso neposrednostjo dokumentarne kamere prinaša noro podobo ženskega obraza, ki kot da ni iz tega sveta in je v enem primeru (Bess) direktno zazrt v Boga, v drugem (Karen) pa se iskreno čudi najobičajnejšim stvarim okoli sebe; potem prizora, ko se Karen poslavlja od družine idiotov in vpričo njihovega dokončnega razhoda vsakemu pove, kaj lepega si misli ali čuti o njem, nepričakovano in iskreno, da jih prvič, odkar igrajo idiote, nekaj resnično zadane ... in ko na koncu reče še za najprijaznejšo Suzanne: "... in Suzanne..., ki se smeji vsakomur, da sama nebesa zasvetijo na nas"; ta prizor je enak tistemu, ko po smrti Bess ob njenem pogrebu nenadoma zagledamo Jana, ki je čudežno okrevljal – obe podobi enako pričata o čudežu življenja; in ne nazadnje zaključna podoba brisač, ki jih je za trenutek videti viseti skozi priprta vrata kopalnice, ko mimo v življenje odide 'ozdravljena' Karen – mar ni ta podoba enaka podobi zvonov, ki v *Lomu valov* visijo z Nebes?

IDIOTSKI TERORIZEM

"V filmu je vedno vaški norček tisti, ki ve, mož pa, ki 've', v resnici ne ve. Kaj pa, če idiot ni zares idiot, ampak samo 'idiotski' idiot? Ali je za to mož, ki ve manj, ali idiot, ki ve več; ali idiot, ki ve manj ali mož, ki ve več? Najbrž nič od gornjega, a je zabavno misliti, da je drugače."

V *Idiotih* von Trier izvede dekonstrukcijo norosti – sesuje metafiziko norosti *Loma valov* in drugih predhodnikov in jo utilizira v orodje politične akcije. Težko je verjeti, da gre 'idiotskim' idiotom za iskanje (lastne) izgubljene nedolžnosti, prej za zabaven in tudi čisto resen poskus družbeno političnega aktivizma – idiotskega terorizma, ki smisla svojega obstoja nikakor ne more črpati 'iz sebe', marveč za svoj obstoj nujno potrebuje ustrezno družbeno klimo, na katero lahko projicira svoje ideje. Če je cilj te akcije iskanje izgubljene nedolžnosti družbe, brezkompromisno in brutalno opozorilo družbi na njeno pogubno bolezen – izgubo vere v svet, potem ima smisel in opravičilo. Kako drugače bi bilo moč opravičiti takšno 'norčevanje' iz svete bolezni in svetih bolnikov – za idiote velja, da so božji otroci. Tudi v von Trierjevem opusu velja, da so idioti božji otroci, zato ni čudno, da njegova skupina stik z izgubljenim vero v svet išče prav prek izkušnje 'idiota'. Von Trier uživa v paradoksu, ki nenehno spodnaša – v tem primeru gledalčev etični držo: od prvega srečanja 'idiotov' z družbo, ob katerem naj bi gledalec obsodil ravnodušnost normalnih ljudi, prek srečanja Stofferja, neformalnega vodje 'idiotov' z obupano, od obupa noro, a še vedno normalnemu svetu pripadajočo Karen, ob katerem naj bi gledalec začutil lepoto idiotizma in videl možnost stika z 'normalnim' svetom, do razkritja prevare, da je zgolj igral 'idiota', kar Karen še bolj potre, gledalec pa naj bi obsodil to igro, še toliko bolj, ko izve, da je zraven tudi nemalo koristoljubja in samoljubja, celo objestnosti in nesramnosti, pa potem počasi spet razvil določeno simpatijo do 'idiotskih' idiotov, ko ti vendarle upravičeno vznemirjajo otopelo družbo in jim držijo ogledalo ter si resnično prizadevajo za odkritost in toleranco do drugačnosti, nakar spet sledi etični udar, na primer v prizoru norčevanja 'idiotov' iz resničnih idiotov ... In tako vse do konca, ko ob razhajanju že sami obsojajo ali zaničujejo svoj 'idiotizem', pa jih Karen, zunanja opazovalka in spremljevalka, spomni na njihovo lepoto – na njihove lepe lastnosti in lepoto njihovega početja. Prav v konstantnem vzdrževanju etičnega nelagodja je največja subverzivnost in največja norost *Idiotov*. In tudi genialnost von Trierjeve dramaturgije paradoksa. Ki pa se vselej konča s podobo odrešitve, z božjim glediščem, kot pravi sam, in v *Idiotih* ni nič drugače.

Danes se torej zdi, da v ta svet ne verjame nihče več: beg iz sveta je vsesplošen, gojijo ga religije, novodobna duhovna gibanja, politika, množični mediji ..., k begu nagovarjajo številni virtualni svetovi ..., zdi se, kot bi vse stremelo k zanikanju sveta. To je izhodišče *Idiotov*, filma in hkrati tudi vsakega posameznega 'idiota' iz skupine. Tudi sami so izgubili vero v svet, zakaj bi sicer šli iskat notranjega idiota. Vendar pa jih družijo prav želja, da ponovno poiščejo izgubljeno vez s svetom, da ponovno verjamejo vanjo – to pomeni iskanje notranjega idiota, to je ta izgubljena nedolžnost. Njihova skupna želja je vzpostavitev vere v svet – in potem to vez med človekom in svetom postaviti kot dogmo. To je konec koncev tudi njihova velika in neizpodbitna pozitivnost, ne glede na vprašljivost sredstev in izvedbe. Idioti so torej borci za vero v svet, na podoben način, kot so se za vero v Boga borili prvi kristjani. Ta ultimativna ironija zgodovine, ta blag posmeh človeškemu iskanju, sta tudi vpisana v film.

Idioti so si izbrali svojo obliko političnega boja, ki pa je hitro postala samozadostna in samonanašajoča. Neuspeh je bil neizbežen in preostala jim je le še vrnitev v svet, v katerega ne verjamejo. V tem *Idioti* spominjajo na mnoge civilno družbene in politične iniciative, ki znova in znova iščejo alternativne oblike življenja in organiziranosti družbe, pa se po nepisanem, a neizproslem pravilu ter nareku časa osujejo vase. Spominjajo pa tudi na mnoga umetniška gibanja, najbolj neposredno in najbolj sveže prav na

ironičen in v trenutku samega začetka že takoj nostalgичen pogled na lastno početje ni za Larsa von Trierja nič nenavadnega, a podobno kot za *Idiote*, velja tudi za Dogmo 95 istočasno Larsova neomajna vera v potrebo takšnega početja: kakor koli dogmatizem zveni kot posrečena šala in provokacija, ki lahko razburka le površino, s sabo vendarle prinaša tudi nove momente, ki utegnejo koga privedi do novih spoznanj, notranjih odkritij, osvoboditve, tudi resnice – do nečesa pozitivnega. In bolj ko je takšno početje deklarativno, več možnosti ima.

Toda *Idioti* sežejo precej dlje od Dogme 95, o čemer najlepše priča lik Karen. Karen se 'idiotom' pridruži po pihu usode, ki jo, odkar je izgubila svojega novorojenčka in obupala nad življenjem in svetom, premetava sem ter tja. Karen ni ostala samo brez vere v svet in življenje, ostala je brez sebe, torej tudi brez volje. V hipu je povsem otopela in postala skoraj popoln idiot. Terapija 'idiotizma', ki jo je spremljala od strani in se zdaj zgražala, zdaj navduševala kot vsak gledalec, jo je počasi ujela v svoje mreže in Karen se je v vsej njeni naivnosti začela vračati vera v svet. Bolj, ko jo je sama dobivala, bolj so jo drugi izgubljali in na koncu so se spet znašli na nasprotnih koncih. Toda Karen je na koncu z vso vero 'idiotom' podarila smisel njihovega početja in jim prižgala slutnjo stika s svetom. S tehniko 'idiotov' je opravila očiščenje v družini, ki drugače takšne rešitve ne bi mogla sprejeti, in odšla novemu življenju naproti, z znova pridobljeno vero v svet – tiste brisače, ki obvisijo v zadnjem kadru, so 'božji' žegen in zanesljivo potrdilo za to, kot zvonovi iz nebes v *Lomu valov*. In če je tako čutil tudi gledalec, je čarovnija (filma) še enkrat uspela!

Četudi *Idiotom* na videz ni uspelo in so se celo neslavno razšli, prav Karen opravičuje njihov obstoj in prek njih vsak nastop podobnih idej. In najbrž ni preveč tvegana vzporednica, če rečem, da je Dogma 95 za von Trierja, kar so *Idioti* za Karen in obratno. Oba se vračata iz te izkušnje z vero v svet – vera v svet pa omogoča rekonstrukcijo življenja in tudi rekonstrukcijo filma kot medija ter umetnosti, ki pretendira na resnico.

Grenak priokus pa vseeno ostane, saj je Dogma 95, podobno kot *Idioti*, mišljena kot resen, tudi političen projekt. Nemajhen del Larsa von Trierja se zagotovo skriva tudi v liku Stofferja, ki, kot dobro opaza Miša Gams, doživlja smrt družbe – njegovo gonilo 'idiotizma' je obup nad družbo, za razliko od Karen, ki doživlja smrt posameznika (svojega otroka). In če je za njeno ozdravitev dovolj njena intimna katarza, njen intimen uspeh vzpostavitve vezi s svetom, lahko Stofferja ozdravi le družbena katarza – torej sprememba družbene ureditve. Von Trierju pa čisto ustreza lik romantičnega revolucionarja, ki iskreno doživlja bolezen družbe, a zna poskrbeti za zdravje svoje intimne.

Za mnoge spodbude in koncentrate navdiha se moram zahvaliti vsem, ki so v prejšnji številki *Ekrana* pisali o Dogmi 95 in o *Idiotih* ter *Idiotu* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega. •

terrence malick

gorazd trušnovec



Sean Penn

"I have a great idea. We're gonna give cameras to people who are just coming out of insane asylums, and let them film. You think that's nuts, but it's not. I'm deadly serious about this". Terrence Malick, v pogovoru s snemalcem Paulom Ryanom.

Terrence Malick je ena najbolj enigmatičnih, misterioznih in v vseh pogledih zadržanih figur filma zadnje četrtine tega stoletja. Malick je s svojo celovito pojavnostjo postal nekaj takega kot sveti Graal ameriškega filma, eden zadnjih velikih umetnikov tega stoletja.

Rodil se je 30. novembra 1943 v mestu Waco, Teksas. Njegov oče je geolog libanonskega porekla (Malick pomeni v arabščini "kralj"), mati je Irka iz kmečke družine. Odraščal je v družini skrivnosti, zaznamovani s tragedijami; mlajši brat je skoraj zgorel v avtu, najmlajši, ki je bil kitarski virtuoz, si je zaradi dvomov v lasten umetniški napredek najprej polomil roke, nato pa napravil samomor. Je v stalnih sporih z očetom, ki med drugim obožuje fotografiranje, Terry pa sovraži (pogodba s studijem Twentieth Century Fox izrecno prepoveduje uporabo njegove fotografije za promocijo filma **Tanka rdeča črta**). V šolo hodi v Austin, kjer je nogometna zvezda in odličen učenec. Študira na Harvardu. Sprva se preživlja kot novinar in profesor filozofije na prestižni univerzi MIT, v začetku sedemdesetih pa se začne ukvarjati s scenaristiko in postane del legende. Znanci opisujejo Terryja kot človeka z neverjetnim notranjim čarom in sramežljivostjo. Nepristano bere; zanima ga vse in zapomni si vse. Je krhek in napet, nežen in strog, neodločen in ekscentričen značaj, niti najmanj primeren za režiranje ...

V zgodovino se vpiše že s svojim režijskim prvencem **Badlands**. Zgodba temelji na resničnih dogodkih, morilskem begu dveh brezčutnih najstnikov v petdesetih (Starkweather-Fugate) po ameriškem srednjem zahodu. On oponaša Jamesa Deana, ona išče lutkarja, ki bi vlekel

njene nitke. Oba sta tujca v tuji deželi, povsem brez čustev in (p)osebniosti. Film je osupljiva mešanica kultivirane lirike in absurdnega nasilja, pastorage in psihoze. Banalnost masovne kulture, ki je izbruhnila v petdesetih, je v enkratnem sozvočju z opustelimi planjavami, po katerih se par potika brez pravega smisla ali razumevanja svojega položaja. Film je dobil kulturni status in kup naslednikov; nazadnje je Stone s svojima **Rojenima morilcema** (*Natural Born Killers*, 1994) na eksplozivni način potenciral to, kar je z minimalnimi sredstvi dve desetletji prej dosegel Malick. Ob premieri na newyorškem festivalu je *Badlands* zasenčil celo Scorsesejev film **Ulice zla** (*Mean Streets*, 1973).

Že prvi film definira temelje Malickove poetike, ki se pojavljajo skozi ves njegov opus. V mnogih pogledih nadaljuje tradicijo velikana evropskega filma, Roberta Bressona. Za oba je značilen humanistični pesimizem, psihološki vpogled v značaje, trezna izčiščenost, kombinirana z magično poetiko. Prvoosebna pripoved in abstrakten vizualni slog, skoncentriran na objektivne detajle, ustvarita občutek brezčasnosti. Poudarjeni zvoki narave namesto pompozne filmske glasbe; suspenz, ustvarjen z eliptično pripovedno strukturo, občutek popolne duhovne izolacije. Minimalistična, brezizrazna igra večinoma neznanih igralcev. Pogosti so notranji monologi, dialogi so redki; kar je zamolčano, je pomembnejše od izrečenega. V isti sekvenci dialogi včasih pripovedujejo eno, slike drugo in naracija tretje. Pomembna sta ritem in sopostavitve podob. Tako Bresson kot Malick razumeta film bolj kot kombinacijo zvokov in slik kot teatra in fotografij. Njuni filmi so lirična zmes čudežne lepote in krute, absurde praznine.

Snemanje **Božanskih dni** je bilo travmatična izkušnja in povsem v nasprotju z lirično vsebino, bolj podobno bojišču. Najprej zaradi sporov s temperamentnim Richardom Gereom, pozneje še s producenti, ki niso bili pripravljeni na Malickov perfekcionizem. Film prikazuje ljubezenski trikotnik v začetku tega stoletja. Bill pobegne iz mesta s svojo ljubico Abby ter mlajšo sestro in skupaj se podajo na iskanje priložnostnega dela. Delo dobijo pri mladem in bogatem, toda umirajočem farmarju, ki se zaljubi v Abby. Ta se zaradi denarja poroči s njim in Billa predstavi kot brata. Po poroki se zdravje farmarja izboljša in Abby je razpeta med obema ... Univerzalna zgodba odseva brezčasno strukturo mita (Geneza, Stara zaveza – Faraon/Sara;) in klasične grške tragedije. Protagonisti so zgolj lutke usode; njihove trenutne odločitve nosijo dolgoročne posledice. Oseben izgon iz raja se ujema z univerzalnim – kar se začne z razmahom industrije, se nadaljuje v oazi miru in ljubezni na žitnih planjavah ter konča s prvo svetovno vojno. A bolj kot zgodba so pomembne podobe osamljenosti, majhnosti, tihega obupa sredi nadrealistične idile brezkončnih polj. Mikrokozmos in makrokozmos sta enako pomembna, nostalgija se meša z demistifikacijo, družbeni portret z epsko alegorijo. Mojsrske **Božanske dneve** so montirali skoraj dve leti (*Badlands* npr. samo eno leto). Malick je bil po filmu ranjen in izčrpan; kljub temu, da gre za enega najpopolnejših filmov vseh časov, se mu zdi, da ni dosegel svojih pričakovanj. **Božanski dnevi** so bili nominirani za štiri oskarje, dobil pa ga je le Nestor Almendros za čudežno hiperrealistično fotografijo.

Kaj je Terrence Malick počel po **Božanskih dnevih**? Mit pravi, da je živel dvajset let v popolni samoti sredi tekaških planjav. Resnica je manj fascinantna. Če verjamemo reviji *Vanity Fair* (Peter Biskind, december 1998), potem je bil Malick ves ta čas dokaj dejaven:

- Še med snemanjem **Božanskih dni** dobi ponudbo za režijo filma po igri Davida Rabeja *In the Boom Boom Room*. Ponudbo je zavrnil.
- Leta 1979 pripravlja projekt, ki temelji na življenju Josepha Merricka, britanskega *freaka* iz 19. stoletja. Ko pokaže zanimanje za zgodbo tudi David Lynch, ga Malick izgubi.



Jim Caviezel

Leto pozneje posname Lynch po svojem scenariju film z naslovom **Človek slon** (*The Elephant Man*, 1980).

- Malick se preseli v Pariz. Prijateljica Michie Gleason režira film **Broken English** (1981), sam pa začne pripravljati scenarij z naslovom *Q*. Prolog filma, ki raziskuje izvor življenja, postaja vedno bolj kompleksen in se razvije v samostojno celoto. Vmes večkrat leti v Los Angeles, kjer najame majhno snemalno ekipo.
- Skoraj leto dni snemajo film po različnih lokacijah po celem svetu, od tropskega morja do Antarktike. Malick hoče posneti podobe, ki jih ni videl še nihče. Scenarij vsebuje gloriozne vizualne opise brez dialogov. S tem spravlja odgovorne pri Paramountu v skrajni obup.
- Leta 1983 poteče pogodba s Paramountom.
- Malick ponovno izgine v Pariz, opusti film *Q*, še bolj zagrenjen in razočaran kot prej. V Parizu se leta 1985 poroči in z ženo Michèle preseli nazaj v Austin, Texas. Z Michélino hčerko živijo v hiši brez televizije in telefona. Pastorka kmalu pobegne nazaj v Francijo.
- Preživlja se z občasnim pisanjem scenarijev. Dela za Louisa Malla, konča popolno predelavo scenarija Roberta Dillona z naslovom *Countryman*.
- Napiše svojo različico scenarija za film **Great Balls of Fire**.
- Predeluje scenarij *The Moviegoer* po romanu Walkerja Percyja. Scenarij je danes v predprodukciji, snemanje je napovedano za leto 2000.
- Priredi roman *The Desert Rose* pisatelja Larryja McMurtryja.
- Leta 1988 se spoprijatelji s producentoma dvomljivega slovesa, Geislerjem in Roberdeaujem. Sicer producirata precej dram, a v žepu imata le en film (**Streamers**, 1983, režija Robert Altman). Malicku ponudita projekt **The White Hotel**, priredbo romana D.M. Thomasa, freudovsko erotično zgodbo o ženski, ki umre v koncentracijskem taborišču. Projekta se pozneje lotita Dennis Potter in Charles Mee. Malick razmišlja tudi o priredbi Molièrovega *Tartuffa* in epski vojni sagi Jamesa Jonesa, **Tanka rdeča črta**. Producenta sta navdušena nad to idejo; Malick napiše prvo verzijo scenarija leta 1989.
- Spet se preseli v Pariz, obiskuje vdovo Jamesa Jonesa in kraje, kjer sta z možem živela. Končno privoli tudi v režijo filma.
- Kljub temu, da ga gledališče nikoli ni zanimalo, privoli v broadwaysko adaptacijo zgodbe, ki je služila za osnovo Mizogučijevemu **Intendantu Sanshu**. Loti se temeljitih raziskav.
- Leta 1990 razglasi, da je končal dolgo pripravljani scenarij, imenovan *The English-Speaker*. Po znani medicinski študiji iz 19. stoletja, primeru histerične Anne O., ki ga je napisal Dr. Josef Breuer. Producenta odobrita projekt.
- Istega leta konča dramo *Intendant Sansho*. Pošljejo jo Brooku, Steinu in Bergmanu. Vsi jo zavrnejo. Sprejme jo Andrzej Wajda, ki pa od Malicka pričakuje dodatne predelave. Projekt zaradi Malickove trme propade. Producenta bankrotirata, eden se znajde celo v ječi.
- Januarja 1995 producenta rotita Malicka, naj končno realizirajo ali projekt *The English-Speaker* ali **Tanko rdečo črto**. Malick pokaže zanimanje za gledališko predelavo *Zgodbe o dveh mestih*.
- Projekt **Tanka rdeča črta** se preseli k Phoenix Pictures oziroma producentu Mikeu Medavoyju. Pri prvem branju scenarija sodelujejo Martin Sheen, Kevin Costner, Will Patton, Peter Berg, Dermot Mulroney in Lukas Haas. Za vloge se potegujeta tudi Pitt in Depp.
- Leta 1996 se loči od žene Michèle, začne se predprodukcija **Tanke rdeče črte**, snemanje filma pa julija 1997.
- **Tanka rdeča črta** je leta 1998 nominirana za sedem oskarjev; v konkurenci **Reševanja vojaka Ryana** ter **Zaljubljenega Shakespeara** ne dobi nobenega.

V naših kinematografih se je skoraj istočasno znašlo nekaj filmov, ki na tak ali drugačen način obravnavajo drugo

svetovno vojno (**Reševanje vojaka Ryana**, **Življenje je lepo**, **Vzorni učenec**, **Tanka rdeča črta**). Gre seveda za enega izmed velikih motivov, ki jih v zadnjem času primanjkuje, toda zadnji film iz te zbirke, **Tanka rdeča črta**, za nekaj razredov presega omenjene. Če se je povojna humanistika spraševala, ali je poezija po Auschwitzu sploh mogoča, pa v svetu celuloide bolj velja neka druga trditev. François Truffaut je namreč rekel, da pravega protivojnega filma ne more biti, ker gledalce slejkoprej zapelje vojaška tehnika ter avanturistično-romantična narava zgodb. Od omenjenih filmov edino **Tanka rdeča črta** združuje ti "nemogoči" tezi – je poetičen protivojni film. Režiser je zbral svojo staro ekipo in posnel genialen film o skupini vojakov v eni izmed prelomnih bitk 2. svetovne vojne, bitki za osvojitve pacifiškega otoka Guadalcanal. Film je nastal po klasični, avtobiografski literarni predlogi Jamesa Jonesa in je nekakšno neformalno nadaljevanje njegovega romana *Od tod do večnosti* (istoimenski film, **From Here to Eternity**, je posnet leta 1953).

Po svoji epizodnosti, številu karakterjev in odsotnosti jasne dramaturške zgodbe spominja na Fullerjev film **Velika rdeča divizija** (*The Big Red One*, 1980); tej "epizodnosti" morda botruje tudi krajšanje – prva verzija filma, najbolj zvesta epskemu Jonesovem romanu, je trajala 9 ur; pozneje so jo skrajšali na 6 ur in nazadnje na 3 ure ... Malick je projekt pripravljaval deset let, kar se mu tudi pozna. Zvezd v glavnih vlogah ni, saj "gledalci ne verjamejo, da lahko Pitt zares umre – vedeli bi, da je po koncu prizora vstal in pokasiral svoj milijon", zato pa v zelo epizodnih vlogah najdemo kup znanih obrazov: George Clooney, Woody Harrelson, John Cusack, John Travolta ...

Nasičeno žareča tropska divjina v **Tanki rdeči črti** še poudarja norost in nesmisel umiranja – vojna je dejansko posilstvo narave. Medtem ko Spielberg špekulativno obdeluje zgodbo in situacije, Malick meditativno čustva in duha – karakterji se spreminjajo, trpijo in se nazadnje dokopljejo do ključnih razkritij o samih sebi. Bojevanja ne spremljamo z njimi, ampak dobesedno skozi njih. Stalen je konflikt med cinizmom in ideali ter različnimi filozofskimi pristopi k resničnosti.

Guadalcanal je rajski otok med dvema ognjema. Kulturna toplina in življenjska pristnost malezijskih domorodcev sta v srhljivem kontrastu z vojnim razdejanjem okoli njih. Malick ponovno metodično kombinira lepoto s terorjem, strah s pogumom, emocije z akcijo, vojaške ukaze s pesniškimi metaforami, vsakdanjo logistično banalnost z ezoteričnim razmišljanjem o dobroti, vojni in zlu. Film je v vseh pogledih tehnično popoln, vendar ta popolnost kot ponavadi ne služi pripovedovanju neke zgodbe. Bolj gre za slikanje situacij, za obvladovanje prostora in duha.

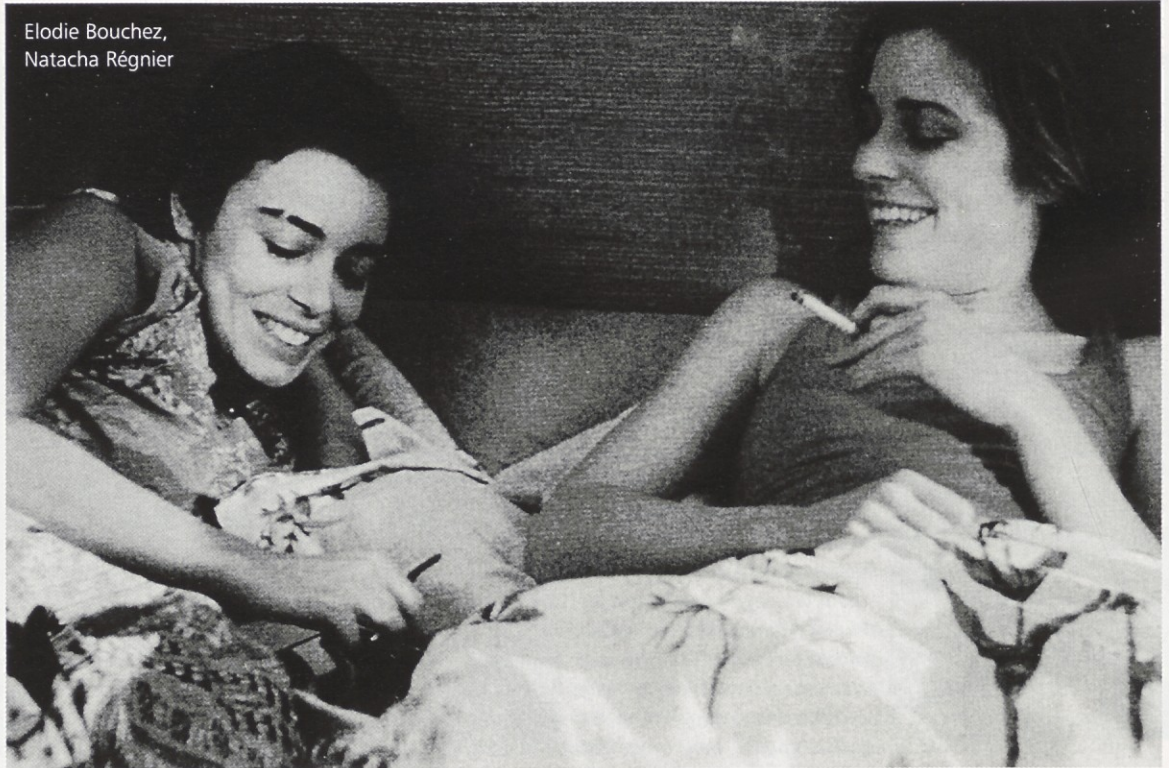
Japonski vojaki so enako zbegani in prestrašeni kot ameriški – navsezadnje, kot pravi star pregovor, med razumom in norostjo je samo tanka rdeča črta. Kljub temu, da posameznik kot prostak Ryan na Guadalcanalu v resnici ne šteje, vendarle vsak zmeraj bije svojo vojno. V tem je **Tanka rdeča črta** grandiozen dosežek in eden največjih vojnih filmov vseh časov. •

Filmografija:

- 1971 **Škorpion ubija** (*Dirty Harry*) - koscenarist (neimenovan)
- 1972 **Deadhead Miles** - scenarist
- 1972 **Drive, He Said** - koscenarist (neimenovan)
- 1972 **Žepnina** (*Pocket Money*) - igralec
- 1973 **Badlands** - producent, režiser, scenarist, igralec
- 1974 **The Gravy Train/Dion Brothers** - scenarist
- 1978 **Božanski dnevi** (*Days Of Heaven*) - režija, scenarij
- 1998 **Tanka rdeča črta** (*The Thin Red Line*) - režija, scenarij
- 1998 **Endurance** - producent

življenje kot ga sanjajo angeli

Elodie Bouchez,
Natacha Régnier



La vie rêvée des anges

Francija 1998 113'

režija Erick Zonca

scenarij Erick Zonca, Roger Bohbot

fotografija Agnes Godard

igrajo Elodie Bouchez (Isa), Natacha Regnier (Marie), Gregoire Colin (Chriss), Jo Prestia (Fredo), Patrick Mercado (Charly)

Zgodba

Dvajsetletna Isa vandra od mesta do mesta. V Lillu spozna Marie in se z njo spoprijatelji. Mladi ženski živita v stanovanju, ki je prazno, saj sta gospa Val in njena hčerka Sandrine v bolnišnici. Marie se zaljubi v Chrissa, sina bogataša, in se ne zmeni za Isina opozorila, da jo tip le izkorišča. Kmalu pa ju doleti novica, da se bosta morali izseliti iz stanovanja...

Že naslov prvenca Ericka Zonce (morda celo kot Življenje, ki ga sanjajo angeli) nas pelje k mojstru filmskih angelov, k Wimuu Wendersu, predvsem k filmu **Nebo nad Berlinom** (*Der himmel über Berlin*, 1987). Zato velja pred kukanjem v življenja akterjev, ki se prebijajo proti padcu v nebo Lilla, severnofrancoskega mesta na obrobju, zaznamovanega s suburbanimi odtenki sivine, poškiliti še k Wendersovim angelom. Pred tem opozarjamo na zunanjo podobnost francoskih filmov 90-ih, ki so jih nekateri pisci prav zaradi ukvarjanja z življenjem na obrobju že označili za "generacijo province" (omenimo vsaj filme **Western** (1997, Manuel Poirier), **Marius in Jeannette** (*Marius et Jeannette*, 1997, Robert Guediguian), **Jezusovo življenje** (*La vie de Jésus*, 1997, Bruno Dumont), **Bo snežilo za božič?** (*Y aura-t-il de la neige à Noël?*, 1996, Sandrine Veysset), **Sam proti vsem** (*Seul contre tous*, 1998, Gaspar Noé). Podrobnejši pogled in primerjalna analiza naštetih in njim podobnih francoskih filmov bo tokrat umanjala prav na račun soočenja wendersovskih angelov in zoncovskega življenja, ki (kot) ga ti

angeli sanjajo. Zdi se namreč, da Zonca kinemato-grafira prav čas, ki se odpira po u-človečenju angela Damiela, a obenem ustvarja nov, povsem drugačen prostor. Wendersovi angeli iz *Neba nad Berlinom* zapravljajo svoj neskončni čas (večnost) na različnih krajih. Privilegirani prostori postanka, četudi zgolj navideznega, (predvsem zaradi umanjkanja končnosti, ki bi postanek šele lahko vzpostavila kot čas, ko se ne potuje, napreduje), so tisti prostori, kjer angeli opazujejo ljudi, ki postajajo (celo v fizičnem smislu, kjer velja dodati vsaj še posedanje), da bi lahko potovali, napredovali. Govorimo predvsem o knjižnicah, rockovskih dvorah in prizoriščih filmskih snemanj (scenaristu in igralcu slovenskega filma z naslovom **V Ieru**, Janu Cvitkoviču, se je, če poskusimo s konkretnim primerom, zdel najbolj naporen "ves ta vmesni čas, čakanje, ponavljanje ..."). V Wendersovem primeru vsa potovanja pripadajo enaki vrsti, ki jo nekolikanj površno označimo kot potovanja nazaj, v spomin, ki ga postajajoči ljudje po deleuzovsko oblikujejo "v sedanjosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanjost minila". Na tem mestu si drznem zatrditi, da tovrstna potovanja ne združujejo ljudi samo v smislu zgostitve in premestitve "tistega, kar se dogaja" (če že ne tudi v smislu zahtev predstavljenosti in sumljive drugotne obdelave), temveč tudi v maussovskem zavzemanju enakih telesnih položajev in prakticiranju enakih telesnih tehnik. Zgolj oplazimo vsaj orientiranost njihovih teles (ter s tem tudi pogledov, pri čemer se velja vprašati o vzroku in posledici (telo zaradi očesa ali oko zaradi telesa)) proti "izviru dnevnih sanjarij", proti pevcu na odru, knjigi na čitalniškem pultu ..., ki na eni strani onemogoča komunikacijo med njimi – saj so vendar potopljene sami vase –, a jim na drugi strani prav v vmesnih časih, med čakanjem ali počitkom, dovoljuje, da si brez vnaprejšnjih priprav pogledajo iz oči v oči in ujeti v čas, torej končni, "spočnej

neumrljive, skupne podobe", kot bi skupnim produktom tovrstne komunikacije vmesnih časov rekel angel Daniel. V prvencu Ericka Zonce pademo v podoben svet. V eni izmed uvodnih sekvenc (dokončno zašita je šele ob koncu filma, ko se pojavi drugič) opazujemo Iso, kako se poskuša priučiti šivanja, torej tiste obrti, ki bi jo lahko na eni strani označili kot tipično dejavnost industrijske revolucije, na drugi strani pa kot početje, ki poleg svoje zgodovinske "vrednosti" spominja na Wendersove knjižničarske molje. Šele pogled na objekt, ki ga Isa obdeluje (na hlače, ki jih poskuša sešiti), in šele ropotljajoč zvok nam dokončno potrdita, da Isa ne sedi v knjižnični čitalnici. V primerjavi z Wendersom, kamor se bomo še vrnili, je tudi prostor prepoznavanja bistveno manj posvečen. Marie in Isa se srečata na enem izmed hodnikov tekstilnega obrata. Tja sta zašli, da bi ušli množici, da bi bili sami s sabo, da bi ušli peklensko hitremu ritmu šivalnih strojev in peklensko počasnemu ritmu mesta tam zunaj. Njuno srečanje torej ni postanek, odmor, ki ga zahteva naporno emotivno-miselno potovanje (kot se dogaja ljudem v knjižnicah in kot se, končno, zgodi tudi Danielu in cirkusantki, ob šanku pred dvorano, v kateri poje Nick Cave), ampak potovanje kot način, s katerim je moč ubežati najhujšemu izmed postankov (monotonemu nabijanju šivalnega stroja).

In prav soočenje Ise – in njene nezmožnosti ter nepripravljenosti na mučne postanke ob delovnem sredstvu, nepripravljenost na čas, ko se ne potuje (konec koncev je Isa klasična vandrovalka) – in Marie in njene ujetosti v življenje za kristalnimi rešetkami, če že hočete, proizvodnih odnosov, je mesto, kjer angeli začenjajo sanjati in kjer se začeneja emocija. V nasprotju z Wendersovim *Nebom nad Berlinom*, kjer se Danielovo potovanje konča pred banalnimi vprašanji o tem, kako in s čim bosta s cirkusantko preživela, se *Življenje, kot ga sanjajo angeli* začne prav na točki soočenja človekovih potreb in omejenosti sredstev, s katerimi je te potrebe mogoče zadovoljiti. Je človek (z emocijo) mogoč šele takrat, ko so sredstva omejena, in potrebe prav zaradi omejenosti sredstev za zadovoljevanje njih samih sploh smiselne? Je človek mogoč šele takrat, ko se mora soočiti z lastnim preživetjem?

Zonca stori usoden korak prav z začetno vzpostavitev prijateljstva med Iso in Marie, ki se ne zmenita za določanje meje med časovnimi obdobji kapitalizma, četudi se ves čas zdi, kot da ju usodno določajo. Ključnejši začetni pogoj za vzpostavitev vezi med Iso in Marie je njuna skupna izkušnja odsotnosti klasične družine. Vprašanje o možnosti takšne socialne skupnosti v katerem koli izmed obdobja kapitalizma je zapisano v odsotnosti nekakšnega tretjega družinskega člana, v tem primeru gospe Val in njene hčerke Sandrine, ki čas po prometni nesreči preživljata v bolnišnici. Šele ta nesrečni splet okoliščin dovoljuje, da se soočimo z iskanjem ljubezenskega razmerja kot pogoja za vzpostavitev tiste samote na meji med partnerjem in svetom, samote, ki omogoča preživetje. Marie in Isa jo poskušata najprej najti pri varuhih privilegiranega wendersovskega prizorišča notranjega potovanja, torej pri dveh vratarjih, ki postajata pred nočnimi klubi in koncertnimi dvoranami, a kmalu ugotovita, da je njuno iskanje obsojeno na približevanje k središču brezna. Kjer se ničesar več ne vidi. Bodisi da gre za zaslepljeno nenasitnost lastnika Chrissa, ki omreži Marie, bodisi da gre za začasno slepoto Sandrine, namesto katere gleda Isa. Prav v trenutku možnih rešitev melodramske situacije, *"sredi največjega glamourja in eskapizma"*, smo lahko, kot zapiše Stojan Pelko, *"vedno, po definiciji, zasluili najhujše drame spolnih represij in frustracij na ozadju socialnih konfliktov"*. Če je Isa tista, ki niti ne zmore stopiti v spolno, če že ne ljubezensko, razmerje, a se ohranja pri življenju prav s tem, da stopi na mesto drugega (na mesto Sandrine, ki je v komi, torej na meji med življenjem in smrtjo), se Marie "hrani", vzdržuje, z vedno intenzivnejšimi

poskusi vzpostavitve ljubezenske zveze vedno bližje središča brezna. Če Isa poskuša preživeti tako, da gleda in vidi namesto Sandrine (kot bladerunnerjevski Batty, ki pravi Chewju: *"Chew ... ko bi ti le lahko videl tisto, kar sem videl jaz s tvojimi očmi"*), in obenem tako, da poskuša prezreti prepovedan pogled na Marie in Chrissa, poskuša Marie preživeti tako, da pogleda globoko vase, v svoje lastne blodnje in želje, ki se rodijo šele ob soočenju z resničnim, torej prevarantskim, čez plot skakajočim Chrissom. Isa poleg gledanja na-mesto Sandrine tudi popiše, kaj se je zgodilo v vmesnem času, v času Sandrinine zatemnitve; če že ne slepote. Način kako ohrani pri življenju Sandrine in kako ohrani pri življenju sebe, označuje prav drznost odločitve – poleg skiljenja in branja Sandrininega dnevnika ga Isa tudi nadaljuje. Ta obrat se zgodi na točki, ko prebere odločilne vrstice, Sandrinine stavke – vidčevske v odnosu do Marie –, ki Sandrine ob koncu dokončno zamenja v slepoti, v vrnitvi v temo: *"Čutim lasten utrip, zmedena sem, nervozna, kot da nekaj manjka, potreba, ki je ne morem nadzorovati. Na robu brezna čutim noro željo po skoku."* V trenutku, ko Marie skoči, ko se odloči, da bo postala angel, da bo dokončno in za vedno pogledala, kaj se skriva na dnu teme in neba, Sandrine odpre oči, Iso pa kmalu zatem zagledamo tam, kjer smo jo spoznali, sključeno pred šivalnim strojem.

Zdi se, kot da je sposobnost kopičenja spomina tista, ki zarisuje možnost komunikacije med človekom in angelom, med človekom znotraj človeka in angelom znotraj človeka, človeka v konstantni krizi, ki kot da mu vedno nekaj manjka. Morda način, kako ujeti spomin v sedanjosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanjost minila, kar konec koncev uspe Isi (tudi z nadaljevanjem Sandrininega dnevnika), ki s tem tvega, da si ne bo nikdar neskončno blizu in zato neskončno daleč, da torej nikdar ne bo ona sama, ampak vedno samo nekdo, ki se vrača na točko spominjanja namesto nekoga drugega, na točko iskanja nove "žrtve", na točko, kjer diši tuja kri, a ostaja upanje in utripa čas. Morda način, kako razpršiti spomin v sedanjosti in s tem zapreti prihodnost, postati popoln, angelski, kot Marie, a obenem tvegati dokončno soočenje s središčem teme, s samim sabo in ob tem ukiniti čas. Morda je čas tak, da je težko ujeti pravo hitrost in resnico. Oči filmskega junaka ali junakinje so lahko tako počasne, da se v njih kopiči več spomina, kot so jih sposobne prenesti oziroma arhivirati (Marie). Oči filmskega junaka ali junakinje so lahko tako hitre, da se le redko ustavljajo, moč pozabe pa celijo z zažiranjem v spomin drugega (Isa). Če je moč govoriti o specifični resnici filma, je to prav resnica, ki nastaja ob trku, ob prekrivanju dveh zarisanih načinov gibanja. Četudi se zdi, da tovrstno filmsko resnico pri življenju ohranjajo samo še različne tehnične naprave, četudi se zdi, da lahko govorimo o živem trupu, saj so njene ali njegove veke zlepljene (Sandrine), sem prepričan, da je tudi v šivalnem stroju na severu Francije, za katerim (ponovno) sedi Isa, da je tudi tam, od koder gleda Marie, skrita čudežna mašinka, podobna wendersovski-filmskemu malteškemu križu, ki nam vedno znova, četudi vedno redkeje, odpira oči, s katerimi se poskušamo dokopati do novih pogledov in podob.

Pred koncem velja opozoriti, da sem tovrstno čudežno mašinko ob filmu Ericka Zonce ponovno našel med besedami dveh knjig Stojana Pelka (*Očividci ter Pogib in počas*), ki sta na nek način že utemeljili filmsko življenje in anjele znotraj njega, in tudi zato neizogibno vplivali na tukajšnji zapis. Ob koncu nesramežljivo priznavam, da mi je Elodie Bouchez (Isa) tokrat ukradla še zadnji drobce kritiške distance. Njej se prav zato globoko klanjam in ji maham v pozdrav, bralkam in bralcem (ki tega niso spoznali že prej, recimo na devetem Liffu, kjer je film *Življenje kot ga sanjajo angeli* prejel nagrado vodomec) pa sporočam, da gospodična Bouchez (p)ostaja ena izmed največjih.

Nejc Pohar

sod smodnika



Bure baruta

Jugoslavija/Francija 1998 100'

režija Goran Paskaljević

scenarij Goran Paskaljević, Zoran Andrić, Filip David, Dejan Dukovski

fotografija Milan Spasić

glasba Zoran Simjanović

igrajo Mirjana Joković (Ana), Miki Manojlović (Mane), Lazar Ristovski (mož, ki gre na vlak), Danilo 'Bata' Stojković (oče), Sergej Trifunović (fant na avtobusu), Dragan Nikolić (ubiti prijatelj), Bata Živojinović (voznik avtobusa), Mirjana Karanović (Manetova ljubezen)

Zgodba

Noč obupa v sodobnem Beogradu. Noč kot vsaka druga, kjer se poti navadnih ljudi križajo v tragikomičnem ambientu absurda. Povratnik iz tujine Mane išče nekdanjo ljubezen, ki jo je pred leti zapustil; medtem ga je ona pozabila in zaživela z mlajšim moškim ... Sin šoferja avtobusa pobegne s kraja avtomobilske nesreče in zabrede v težave, ko ga na domu najde psihopat, obseden s svojim popolnim avtomobilom ... Nekdanja najboljša prijatelja se spopadeta zaradi ženske; eden je ubit, drugi pobegne z vlakom ... Mladenci se želi pridružiti kokainski mafiji, nazadnje pa ga razjarjeni stanovalci zamenjajo za avtomobilskega tatu ... Skupna točka vseh protagonistov? "Nisem kriv!"

Že v Paskaljevićevih prejšnjih filmih (*Angel varuh*, *Čas čudežev*, *Tango argentino*, *Amerika nekoga drugega*) se soočamo z družbenopolitično problematiko, ki je bila vedno obdelana s precejšnjo mero ironije, višek pa je dosegla v njegovem zadnjem filmu. Paskaljević je čas prostora, v katerem se nahaja, izzval, da svoje, že nakazane potenciale vodi do pretiravanja.

Film brez klasične fabule se zgodi v eni sami noči, ki je scenaristično močno prenatrana z neverjetnim številom posameznih dogodkov. Ti delujejo nepovezano, le kot skup nesrečnih naključij, čeprav so med seboj sprepleteni v pravo mrežo. V takšni zmedeni celoti, v kateri se vendarle skriva čarobna formula harmonije, se križajo različne tragedije. Vsem je skupna nit mračne atmosfere nočnega Beograda, kjer predstavlja nasilje edini veljavni zakon.

Film nima glavnega junaka. Vse zgodbe naj bi imele približno

enako težo (breztežnost). Pred gledalčevimi očmi se zamenja več kot dvajset različnih likov, ki si absurdno podajajo svoje usode. V igralski zasedbi je moč zaslediti očitno nasprotje med uveljavljenimi srbskimi igralci in novejšimi (med njimi je precej Makedoncev), ki si šele utirajo svoje poti. Vloge so v filmu podeljene precej mešano. Zanimivo je, da so znana imena starih jugoslovanskih filmov (npr. Velimir Bata Živojinović in Milena Dravić) tokrat deležna le stranskih, manj opaznih vlog. Vsem po vrsti manjka prava globina duhovne razsežnosti, o njihovih karakternih lastnostih pa je sploh težko govoriti. Zdi se, da so se igralci samo po naključju znašli v posameznih situacijah, v katerih odreagirajo precej površno in nepričljivo. Težko je verjeti vsem preuranjenim umorom in drugim izbruhom jeze, ki si eksplozivno sledijo z neverjetno hitrostjo. To lahko pripišemo Paskaljevićevim režijskim pomanjkljivostim ali pa ga istočasno opravičujemo s tem, da je tako pač želel karikirati srbsko dejanskost, ki je trenutno v najnezavidljivejšem položaju.

Za razliko od Dragojevićevega spornega filma *Lepe vasi lepo gorijo* (*Lepa sela lepo gore*, 1996) pa *Sod smodnika* ne obravnava lažne, srbske propagandne vojne tematike. Srbija ni več poveličevana, temveč prikazana takšna, kakršna trenutno resnično je – zrušena v vsej svoji bedi. Temu žnasproti Bosna tokrat ni pretirano tlačena. Še vedno pa ostajajo motivi naiivnega Bosanca, ki je glavna žrtev. Igralec dobro posnema bosanski jezik in tako govori v imenu vseh bosanskih Srbov, ki so se v Beograd zatekli pred srbsko agresijo na BiH. "Jaz nisem kriv," vpije, ko beži pred napačnimi preganjalci. Na visoki mreži dočaka eksplozijo, razpet kakor Kristus na križu. Kriv je za vse krive. Drobn element tragedije z nedolžnim junakom, ki je brez krivde kriv, se pojavi na koncu filma kot sled ironije. Vendar je v zvezi s filmom *Sod smodnika* težko govoriti tako o nedolžnosti kot o tragediji, čeprav je film sam po sebi tragičen. Posamezne like, ki so obravnavani kot žrtve, lahko upravičeno imenujemo nedolžne. Še najbolj so izrabljene ženske, ki so kot žrtve moškega nasilja v filmu postavljene na obrobje. Zreducirane so na nedolžna sredstva, ki so popolnoma prepuščena vsem moškim oblikam okrutnosti. Nehote so vključene v tok dogajanja, zaradi katerega se nemalokrat znajdejo na meji med življenjem in smrtjo. Na drugi strani pa so omenjene tiste, ki so samo vzrok za nasilje med moškimi. Niso neposredno trpinčene, vendar pa se zaradi njih moški ubijajo med seboj.

Vendar pa so tudi vsi nedolžni na nek način odgovorni za vse, kar se dogaja njim in okrog njih. S svojo nedejavnostjo se slepo prepuščajo tistim, ki zanje odločajo in jih vodijo v pogubo. Ob svoji pasivnosti in goli prepuščenosti usodi so na nek način krivi vsega. Torej bi njihov vzklík, ki se porodi pri posamezniku: "Nisem kriv!" lahko preoblikovali v kolektivno geslo: "Vsi nedolžni – vsi krivi." Še najbolj jim gre zameriti to, da se ob njihovi "vseenskosti" ne pojavlja ne čut odgovornosti ne z njim povezana krivda. Nobenega notranjega glasu vesti ni več. Jasno je, da se slaba vest ne more pojaviti kot posledica, kot kazen za storjeno, saj ni več nikakršne refleksije ali razmišljanja. Če so današnji prebivalci Beograda res osvobojeni vsakršne zavesti, potem je Paskaljević to dobro uspelo prikazati skozi filmsko fikcijo.

Film, ki končno prikazuje dejansko stanje nove Jugoslavije, si vsekakor zasluži pohvalo vsaj glede svoje objektivnosti. Gledalci izven Srbije se tako lahko srečajo z vso grotesknostjo, ki postaja malim posameznikom del življenja. Prav tako pa se oni (film je bil v Jugoslaviji izjemno obiskan) lahko prepoznajo v vsej svoji brutalnosti. Lahko to v njihovem načinu razmišljanja in delovanja kaj spremeni? So si med ogledom filma sploh še sposobni zastavljati vprašanja, ki se najbolj tičejo prav njih samih? Je iluzija umetnosti dovolj močna, da lahko popravlja to, česar ni več zmožna realnost vsakdanjosti?

Alenka Spacal

čaka te pošta

You've Got Mail

ZDA 1998 119'

režija Nora Ephron

scenarij Miklos Laszlo, Samson Raphaelson,

Nora Ephron, Dalia Ephron

fotografija John Lindley

glasba George Fenton

igrajo Tom Hanks (Joe Fox), Meg Ryan (Kathleen Kelly), Parker Posey (Patricia Eden), Jean Stapleton (Birdie), David Chappelle (Kevin Scanlon), Steve Zahn (George Pappas), Greg Kinnear (Frank Navasky)

Zgodba

Lastnik monopolistične knjigarne z umnimi tržnimi potezami uniči legendarno newyorško otroško knjigarnico na vogalu. Njena lastnica je obupana, "pri življenju jo drži" samo še dopisovanje po internetu s sanjskim moškim. Ko se izkaže, da je to njen krvnik, se položaj zaplete, a kmalu tudi romantično razplete.

New York kot mesto vseh mest, kjer je vse mogoče, se je skozi zgodovino izkazal kot idealno filmsko okolje, ki zmore prečiti vse žanre, a znotraj njih kot izhodišče vedno vzpostaviti posameznika, ki v "(post)modernem Babilonu" ves čas išče lastno identiteto in poskuša preživeti. V narativnem smislu lahko govorimo o dveh osnovnih postopkih, o posamezniku, ki si poskuša mesto podrediti na kakršen koli način in ga s tem okrniti oz. zreducirati na njemu ali njej všečen način, in o posamezniku, ki se poskuša mestu prilagoditi oz. ga spregledati ter svoje življenjske nazore obdržati ne glede na okoliščine, s tem pa posredno ohraniti mnogopomenskost mesta samega. Vsak film o preživetju v velikem mestu je političen film, največkrat bližje razpravam o političnem (ali volilnem) sistemu, kot se zdi. Čaka te pošta je kopija, če že ne nadaljevanje **Romance v Seattlu** (*Sleepless in Seattle*, 1993; tudi njo je režirala N. Ephron!), s to razliko, da je ločnica med večinskim in proporcionalnim sistemom še bolj očitna, končni rezultat pa, tokrat brez milosti, natančno tak, kot ga zahteva ameriški produkcijski sistem. Mali so profesionalno poraženi, emotivno pa se šlepajo na velike, emotivno odtujene, a poslovno povsem zadovoljne. V tem primeru nam ni jasno, zakaj izrabiti internetske čvekalnice kot novodobne habermasovske kavarne, prepričani pa smo, da najboljši del filma ostaja uvodna animacija. Veliki Woody (Allen) bi verjetno posnel sijajen film, Nora Ephron je zadolgočasila po petnajstih minutah in celo končala klišejsko.

N.P.

ime mi je joe

My Name is Joe

VB/Francija/Nemčija 1998 105'

režija Ken Loach

scenarij Paul Laverty

fotografija Barry Ackroyd

glasba George Fenton

igrajo Peter Mullan (Joe Kavanagh), Louise Goodall (Sarah Downie), David McKay (Liam), Anne-Marie Kennedy (Sabine), David Hayman (McGowan), Gary Lewis (Shanks)

Zgodba

Brezposelni Joe, nekdanji alkoholik, svoj prosti čas prebija kot trener nogometne ekipe, ki jo

sestavljajo njegovi znanci. Njegov turobni vsakdan se usodno spremeni, ko sreča socialno delavko Sarah in ko skuša pomagati svojemu mlademu prijatelju Liamu, ki ga ima v šahu vodja tolpe preprodajalcev mamil.

S filmom *Ime mi je Joe* se je Ken Loach spet vrnil k socialnim temam, kjer je še najbolj doma. Njegovi junaki so ponovno navadni ljudje, s samega dna družbene lestvice. In tako kot že nakajkrat poprej, se je Loach še enkrat izkazal za pravega mojstra ponazarjanja človekove bolečine, krhkosti in ranljivosti, pri čemer pa uporablja značilen, navidezno robat in zaradi svoje neposrednosti skoraj surov pristop, ki je postal njegov razpoznavni znak. Prav v tej neposrednosti likov, ki nastopajo v Loachevih filmih in ki so po svojem videzu, obnašanju in govorici tako zelo na družbenem obrobju, da v resničnem življenju gledamo dobesedno skozi njih, če jih srečamo na ulici, je tudi njihova izpovedna moč. Dejansko imajo – tako kot Joe (izvrstno ga je odigral Peter Mullan) – možnost zaživetí šele na filmskem platnu, kjer je gledalec pripravljen verjeti njihovim besedam in njihovim občutkom, ker ve, da so resnični. Loachevi junaki so povsem odkriti in razgaljeni – toda če je v nekem drugem svetu to odraz notranje moči, gre pri Loachu za popolno nemoč: ker so izgubili vse, protagonisti njegovih filmov ne prikrijevajo ničesar več.

Svet zdravnikov in socialnih delavcev, s katerimi se srečujeta Joe in njegov prijatelj Liam, je zanju tuj in neresničen. Prav takšno za Joeja ostaja tudi njegovo dekle Sarah, ne glede na to, kako iskreno jo ljubi. Položaj, v katerem se znajde Liam, ko je na milost in nemilost prepuščen vodji tolpe prekupečevalcev z mamili, bi se morda v kakšnem drugačnem filmu lahko popolnoma drugače razpletel. Pri Loachu Liam nima nobene možnosti: če hoče rešiti svojo družino in Joeja, ki mu je bil edini pripravljen pomagati, mora izgubiti še zadnje, kar mu je preostalo – svoje življenje.

I.K.

kvartopirci

Rounders

ZDA 1998 122'

režija John Dahl

scenarij David Levien, Brian Koppelman

fotografija Jean-Yves Escoffier

glasba Christopher Young

igrajo Matt Damon (Mike McDermott), Edward Norton (Lester 'Worm' Murphy), John Turturro (Joey Knish), Gretchen Mol (Jo), Famke Janssen (Petra), John Malkovich (Teddy KGB), Martin Landau (profesor Petrovsky), Michael Rispoli (Granma)

Zgodba

Mladi Mike McDermott je uspešen igralec pokra, ki se s priigranim denarjem preživlja med svojim študijem prava. Ko pa nekoč nepremišljeno tvega, v igri izgubi vse prihranke. Kart se ne dotakne več, vse dokler se iz zapore ne vrne njegov prijatelj, ki je zadolžen pri mafiji in Mika prosi za pomoč.

S kvartopirsko strastjo je povezano tolikšno število tragičnih zgodb, da ni nič nenavadnega, če je služila kot vir navdiha

John Malkovich
Kvartopirci

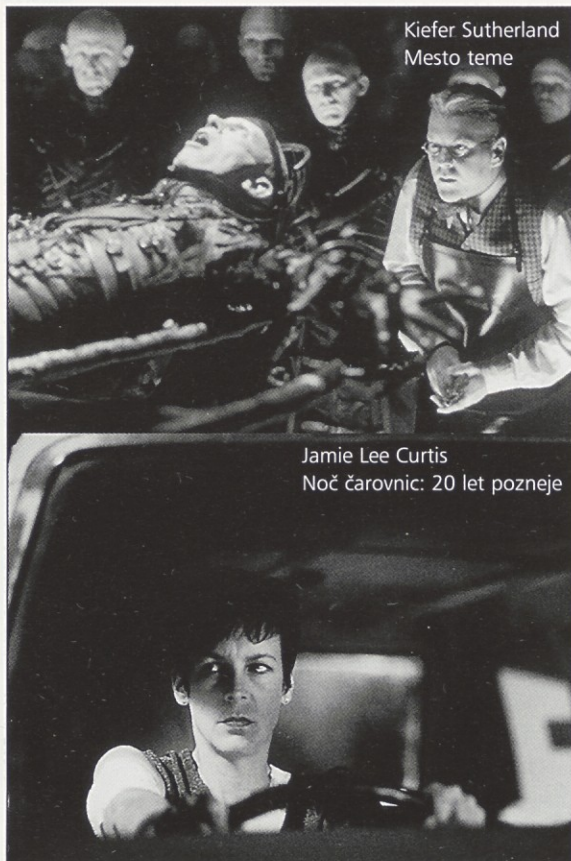


Peter Mullan
Moje ime je Joe



mnogim filmskim ustvarjalcem. Vsi tisti, ki poznajo Dahlove kultne trilerje, so zato bržkone pričakovali, da bo Dahl tudi fascinantno temo kvartopirske obsedenosti obdelal z ustreznim "noir" pridihom. Razočaranje je precejšnje: Dahlovi *Kvartopirci* niso čisto nič "noir", pa tudi o kakršni koli "obsedenosti" protagonistov tega filma bi težko govorili. Če se spomnimo na primer na Caanovega *Kvartopirca* (*The Gambler*, 1974, Karel Reisz), ki ima kot univerzitetni profesor vse in je zaradi svoje pogubne strasti pripravljen to "vse" tudi izgubiti, je Damonov lik v primerjavi z njim skrajno anemično bitje, brez strasti. Skupaj z junakom Reiszovega *Kvartopirca* ves čas čutimo dobesedno fizično nelagodje, ko nezadržno tone svojemu propadu naproti, pri Dahlovih *Kvartopircih* pa je verjetno še najmočnejši občutek zdolgočasenost – vsi tisti, ki niso posvečeni v izrazje, kakršno uporabljajo poklicni igralci pokra, namreč znova in znova izgubljajo nit med dolgoveznimi kvartopirskimi sekvencami. Mike McDermott na koncu filma spozna, da je kvartopirstvo "njegova usoda". Če je res, da "resnično zaživi" šele med igranjem pokra, gledalec tega nima priložnosti občutiti: Damon namreč s to svojo vlogo ne da prav veliko od sebe. Zdi se kot da bi nam Damonov deško prikupni lik hotel povedati, da so tudi kvartopirci ljudje, le malce "drugačni" so od večine, tako kot vsi drugi marginalci. In ker Dahlov film, razen tega "sporočila", nima kaj dosti ponuditi, na koncu ostane le še ugotovitev, da sta ves trud sicer močne stranske igralske ekipe (Edward Norton, John Turturro, John Malkovich, Martin Landau) in drugače zelo nadarjenega režiserja tokrat izzvenela v prazno.

I.K.



Kiefer Sutherland
Mesto teme

Jamie Lee Curtis
Noč čarovnic: 20 let pozneje

mesto teme

Dark City

ZDA 1998 103'

režija Alex Proyas

scenarij Alex Proyas, Lem Dobbs, David S. Goyer

fotografija Dariusz Wolski

glasba Trevor Jones

igrajo Rufus Sewell (John Murdoch), Kiefer Sutherland (Dr. Daniel Poe Schreiber), William Hurt (Frank Bumstead), Jennifer Connelly (Emma Murdoch/Anna)

Zgodba

John Murdoch se zbudi amnezičen v hotelski sobi in ugotovi, da je osumljen serije umorov. Ko poskuša sestaviti svojo preteklost, ugotovi, da mesto in svet kontrolirajo humanoidni Tuji. Ti živijo v podzemlju, znajo ustaviti čas, predvsem pa iščejo bistvo človeške duše. Murdoch jim skuša ubežati, dokler je še kaj časa.

Po stripovsko-darkerskem **Vranu** (*The Crow*, 1995) režiser Proyas stopnjuje temačnost z mešanico filma *noir* in znanstvene fantastike. Formula ni izvirna; uporabila sta jo že vsaj **Iztrebljevalec** (*Blade Runner*, 1982) in **Brazil** (1985). Od prvega je *Mesto teme* prevzelo vprašanja o naravi usode, identitete in spomina ter detektivsko raziskovanje, od drugega kufkovsko-paranoični zaplet in brezizhodno fantastiko. Precej podobna kombinacija je tudi vizualna plat filma oziroma scenografija, ki je pravzaprav glavni junak filma – zmes futurističnega dizajna in stilov prve polovice stoletja. Onemogočena je identifikacija s protagonisti, saj ne gledalci ne oni do konca ne izvedo, kaj se pravzaprav dogaja.

G.T.

moje življenje v rožnatem

Ma vie en rose

Francija/Belgija 1997 88'

režija Alain Berliner

scenarij Alain Berliner, Chris van der Stappen

fotografija Yves Cape

glasba Dominique Dalcan

igrajo Michele Laroque (Hanna), Jean-Philippe Écoffey (Pierre), Hélène Vincent (Élisabeth), Georges Du Fresne (Ludovic), Daniel Hanssens, Laurence Bibot, Jean-François Gallotte, Caroline Baehr

Zgodba

Ludovic je osemletni deček, ki se rad šminka in oblači v mamine obleke, čemur njegova vesela družina ne posveča pretirane pozornosti, dokler si mali ne najde izbranca svojega srca, ki je kot zanašljivec ravno sinko očetovega zelo "zdravega in normalnega" šefa v oglaševalski agenciji. Od tu naprej se za Ludovicove starše začne mala šola spoznavanja neskončne narave in omejene družbe.

Moje življenje v rožnatem je simpatičen film vsaj iz dveh razlogov: prvič, ker o (spolni) drugačnosti ne govori na ekscesen ali solzavo melodramski način, ki nam gre pogosto na živce na festivalih gayevskega in lezbičnega filma, ter drugič, ker prepričljivo, nevsiljivo in inteligentno pokaže, da je spol ravno toliko družbeni konstrukt kot biološka usoda

vsakega posameznika. Zakaj naj bi bilo normalno, nam sugerira, da se deklice igrajo mame z barbikami in sanjajo o poroki in princu v podobi Barbikinega Kena, medtem ko se morajo dečki poditi za avtomobilčki in žogo in vleči punčke za kitke, da zadostijo normativom moškosti oziroma ženskosti? Da je vsako sklicevanje na normalnost in samoumevnost že samo po sebi ideološko in niti najmanj nedolžno, vemo vsaj od Marxa in Foucaulta, Alain Berliner pa nam je z Ludovicovim nedolžnim iluzionističnim svetom, v katerem sam nastopa kot princeska, sosedov sin pa kot njegov sanjski princ, pokazal, kako zlahka ranljiv je šele realni, odrasli svet navidezno trdnih identitet, ki v obrambi svoje hipokrizije nanj odreagira brezkompromisno odklonilno, brutalno, histerično. Celó tako zelo, da Ludovicov očka izgubi službo, družina pa se mora zaradi pritiska okolja in izolacije odseliti iz poštrkane malomeščanske sosese. V dramaturškem smislu gre filmu nedvomno v prid, da v središče zgodbe postavi ljubečega, nežnega in krhkega otroka, ki mu je spolnost nekaj preveč abstraktnega, da bi sploh lahko doumel, zakaj odrasli okrog njega zganjajo tako razburjenje in to samo zato, ker bi rajši bil punčka in bi se rad poročil s svojim prijateljem. Tako je Ludovicova otroška nevednost dobro kontrapunktirana s čedalje hujšim zavedanjem njegovih staršev, ki vse bolj klonijo pred nerazumevanjem okolice, da mora biti z njim nekaj narobe. Kaj in zakaj pa jim ne ve povedati niti psihiatrinja. V skladu z večpomenskim naslovom filma je tudi njegov konec, ko Ludovica po krivici kaznujejo, češ da se je spet oblekel v ženska oblačila, on pa kot običajno pobegne v svoj rožnati svet, a tokrat od skrbi zanj obupano mamo končno potegne za njim misel, da je Ludovic predvsem njen otrok, pa naj bo takšen ali drugačen. *Moje življenje v rožnatem* gledalca opominja, da pri vstopanju v družbo nikomur ni z rožicami poslano, saj je ob neizogibnem trčenju z normativno kulturo vsaka natura tako ali drugače posiljena.

M.V.

noč čarovnic: 20 let pozneje

Halloween H20: Twenty Years Later

ZDA 1998 85'

režija Steve Miner

scenarij Robert Zappia

fotografija Daryn Okada

glasba Marco Beltrami, John Carpenter (tema)

igrajo Jamie Lee Curtis (Laurie Strode/Keri Tate), Adam Arkin (Will Brennan), Josh Hartnett (John Tate), Michelle Williams (Molly), LL Cool J (Ronny), Janet Leigh (Norma)

Zgodba

Michael Myers je po dvajsetih letih našel sestro, Laurie Strode (z novim imenom Keri Tate), ki si je medtem uredila življenje kot ravnateljica srednje šole. Njen sin je že velik in s prijatelji že praznuje noč čarovnic, sama pa večni strah gasi z alkoholom in naključnimi romancami.

Film Johna Carpenterja z naslovom *Noč čarovnic* je nastal leta 1978 in

mafija!

Jane Austen' Mafia

ZDA 1998 87'

režija Jim Abrahams

scenarij Jim Abrahams, Greg Norberg, Michael McManus

fotografija Peter Letarte

glasba Gianni Frizzelli

igrajo Jay Mohr (Anthony Cortino), Billy Burke (Joey Cortino), Christina Applegate (Diane), Olympia Dukakis (Sophia), Lloyd Bridges (Vincenzo Cortino)

Zgodba

Sin sicilijanskega poštarja vidi nekaj, kar ne bi smel, in izmuzne se v Ameriko. Tam se prebije do vrha mafije. Njegov sin mora zapustiti mesto; konča kot vodja igralnice v Las Vegasu. Ostali šefi hočejo ubiti starega botra in onemogočiti sina, katerega žena vodi uspešno predsedniško kampanjo.

Kreativni trio Zucker-Abrahams-Zucker je definiral tisto, kar danes poznamo pod terminom "odštekana komedija" – filmi kot **Ali je pilot v letalu?** (*Airplane*, 1980), **Gola pištola** (*Naked Gun*, 1988), ipd. Parodična zgodba tokrat nosi ogrode **Botrov**, razvije se v smer **Casina**, ne more pa niti mimo prizorov iz **Forresta Gumpa**, **Dobrih fantov**, **Jurskega Parka**, **Angleškega pacienta**, **Stripizet**, itd. Mnogo preveč gagov izzveni v prazno; satirično ost je zamenjala pritlehna vulgarnost. Travestitsko citiranje je bilo sicer skupni imenovalac tovrstnih filmov, toda zmanjkalo je komičnosti. Morda se je tega zavedel tudi Leslie Nielsen in se tej polomiji izognil. Vredno posnemanja. Zadnji film Lloyd Bridgesa.

G.T.

mainstreamiziral slasherje kot žanr, v katerem hoče nenasitni posameznik s prelito krvjo obračunati z lastno preteklostjo in opozoriti na zabrisano in nejasno zgodovino. Sledila sta mu Sean S. Cunningham s filmom **Petek trinajstega** (*Friday the 13th*, 1980), kjer je prvič udaril Jason, in Wes Craven s filmom **Umor v ulici brestov** (*Nightmare in Elm Street*, 1984), kjer je prvič zarezal Freddy Krueger. Osemdeseta so se odvijala kot leta nadaljevanj, kot leta iskanja končnega vzroka za nasilno obnašanje temnih herojev in se po mnogih precej stupidnih delih navidez končala na začetku 90-ih z razkritjem božjega *causa finalis* in uničenjem glavnih junakov, ki so se morda pojavili zgolj kot uroki (**Noč čarovnic: prekletstvo Michaela Myersa** (*Halloween: The Curse of Michael Myers*, 1995), **Fredijeva smrt** (*Freddy's Death*, 1991), **Jason gre v pekel** (*Jason Goes to Hell*, 1993)). Ko je mularija nehala tripati na zdaj že dolgočasne može zlobe in nasilja, so produkcijske hiše začasno omejile finančne vire ter se od inovacije preselile k renovaciji, k iskanju načinov za morebitno povezavo osrednjih junakov različnih kultov (soočenje Freddyja in Jazona (prvenec Roba Bottina) naj bi v ZDA štartal septembra letos) ali s ponovnim angažiranjem izvirne igralske zasedbe. Na tak način naj bi presegli prvi, začetni del kot izhodiščen in v vseh treh primerih najboljši film, a obenem ostali v povezavi z njim. Glavni promocijski trik *Noči čarovnic* je tako postala žrtev prvega dela, Jamie Lee Curtis, tokrat tudi zares dvajset let starejša (kar je, mimogrede slaba strategija, saj je Robert Englund, četudi kot morilec, kot Freddy vztrajal vseh šest delov). Vendar ne bolj izkušena, modra ali previdnejša. Tudi zato, ker v obdobju vmesnih dvajsetih let ni nikjer zares zablestela. *Noč čarovnic H20* je torej film, ki se dogaja velikih 20 let pozneje, a misli, da je še vedno ob koncu 70-ih, je film, ki si ne upa iti niti tako daleč, da se ne bi končal dolgočasno, samo z odsekano glavo in ob tem pričakoval, da ga bodo gledali gledalke in gledalci, ki pred njim niso videli filmov, nastalih zaradi originalne *Noči čarovnic*. Tokrat se niti ne citira (in če že, naivno, na primer z novim imenom Polanskega Lauri Strode a.k.a. Keri Tate) niti ne frajari s kakšnimi blaznimi efekti. Kot da bi ne vedeli, da na povprečni Hollywood 90-ih že dolgo ne nasedamo več.

N.P.

onstran tišine

Jenseits der Stille

Nemčija 1996 109'

režija Caroline Link

scenarij Caroline Link, Beth Serlin

fotografija Gernot Roll

glasba Niki Reiser

igrajo Sylvie Testud (Lara), Tatjana Trieb (Lara kot otrok), Howie Seago (Martin), Emmanuelle Laborit (Kai), Sibylle Canonica (Clarissa), Matthias Habich (Gregor)

Zgodba

Larina starša sta gluha. Inteligentna in živahna Lara je bila od nekdaj "prevajalka" med njunim in slišnim svetom. Z odrasčanjem razvije talent za glasbo, kar pa pri starših ne

naleti na razumevanje, saj odpira stare rane. Lara se mora odločiti med poslušnostjo in lastnimi ambicijami, med podeželjem in Berlinom.

V filmu *Onstran tišine* pravzaprav ni velike fabule, sestavljene iz dramaturških manipulacij, ni pozitivcev in negativcev, le družina, ki se trudi ostati skupaj, oziroma ljudje, ki se borijo za razumevanje, spoštovanje in ljubezen. Lara se giblje med svetom tišine in svetom glasbe brez večjega napora; kar je v resnici onkraj tišine, je prav taka ali drugačna komunikacija. Jeziki protagonistov in nenazadnje samega filma (govor, znaki, pisava, glasba, slike) se kompleksno prepletajo in izmenjujejo na nevpadljiv način – celo desetletni preskok v Larinem odrasčanju deluje skoraj neopazno. Zadnja tretjina filma sicer sledi predvidljivi in že videni formi – slediti sanjam po uspehu v svetu umetnosti kljub neprijaznim okoliščinam – a ji vseeno vdihne dovolj življenja da preseže kliše. Film je vizualno bogat, pozoren do detajlov, občuten brez odvečne sentimentalne patetike in vsebinsko večplasten brez intelektualiziranja. Ne gre le za družinsko zgodbo, marveč za zgodbo odkrivanja samega sebe, kdo v resnici smo, in za pripoved o tem, da so za odrasčanje oziroma zrelost nujno potrebne žrtve. Zgodba ni brez tragičnih trenutkov, vendar se ne sprevrže v solzavo melodramo. Prefinjeno spregovori o nezavednih predsodkih (tudi zgodovinskih) do hendikepiranih. Že samo dejstvo, da je postavljen v Berlin po združitvi, pa namiguje tudi na problem komunikacije znotraj Nemčije. Film o življenju, ljubezni in zvoku snega je navsezadnje ne le prepričljivo, temveč presunljivo odigran; toliko večji dosežek, ker zasedba ni bila le mednarodna (od Američanov, Francozov do Nemcev), marveč sta igralca v vlogi staršev tudi v resnici gluha. *Onstran tišine* sodi med najboljše nemške izdelke zadnjih let in je bil lani nominiran za oskarja v kategoriji tujih filmov.

G.T.

perdita durango

Španija/Mehika/ZDA 1998 126'

režija Alex de la Iglesia

scenarij Jorge Guerricaechevarría, Alex de la Iglesia, Barry Gifford, po romanu Barryja Gifforda

fotografija Flavio Martinez Labiano

glasba Simon Boswell

igrajo Rosie Perez (*Perdita Durango*), Javier Bardem (*Romeo Dolorosa*), James Gandolfini (*Woody Dumas*), Screamin' Jay Hawkins (*Adolfo*), Alex Cox (*agent Doyle*), Harley Cross, Aimee Graham

Zgodba

Ostra *Perdita Durango* spozna človeka, ki ji je kos. *Romeo Dolorosa* je potomec malokaribskih santeristov, ki se skozi življenje prebijajo s črno magijo, z žrtvovanjem človeških src. Vse se zaplete, ko divja in divjaška *Perdita* in *Romeo* ugrabita mlada najstnika, da bi ju ubila, a jima na pot stopi država. Obenem morata za mafijskega šefa v Las Vegas pripeljati človeške zarodke, kar se ne izkaže za najbolj pošten posel ...



Onstran tišine

Po Lynchevem filmu **Divji v srcu** (*Wild at heart*, 1990) je bil *road movie* dokončno umazan, moško in ženska pa nista več bežala zato, da bi se zaciklala v lastno roparsko zanko, ampak prej zaradi približevanja robu male Amerike (več pudra kot pameti, bizarna Big Tuna, Indijanci ob poti, heavy metal v barih pred moteli, oster seks z vžigalicami ...). Film *Perdita Durango* se ob začetku poskuša spopasti s podobno, na nek način družbeno kritično *road* shriljivko, a se izkaže predvsem kot film, ki ne ve točno, kam bi rad. Mestoma se (kulturno) žanrsko-relativistični koktejl izkaže za zabavnega, vseskozi pa se zdi, da se je Iglesiasov nizkoproročanski film ujel v hollywoodske zabavljške čeljusti. Kot da postavljanje junakov na mehiško-ameriško mejo ter spogledovanje z ameriški sanjami – kot jih sanjajo južni sosede, torej ves čas malce potopljeno v okultne znanosti, strast in prezir do romantičnih waspovskih nuklearnih družin – ni dovolj, da bi, toliko bolj po Stonovih

Rojenih morilcih (*Natural born killers*, 1994), posneli film, ki se ne bi zataknil med užitek ob citiranju na način kakšnega **Krika** (*Scream*, 1996) in strah kot posledico neugodja ob introspekciji v lastno zahodnjaško glavo. Po drugi strani je prav takšno početje v odnosu do samega sebe in posledično do gledalca, gledalke ploden teren za tuhtanje o resnosti lastnega početja in treniranju homoludenstva v očeh. Morda prav tovrstne drže niso zmogli vsi, ki so Podgorškove **Temne angele usode** naivno odpravili z opazkami o slabem scenariju in ugotovitvah, "da niso pričakovali kaj takšnega". *Perdita Durango* se z njimi spogleduje prav v točki obrnjenega, distančnega pogleda na lastno početje v določenem okolju. Glavni adut ostaja baročna, če že ne manieristična, scenerija in na videz naivno mešanje malokaribske magijske prakse, povezovanje zarodkov, kozmetike in kriminala, preseganje monogamne spolnosti in divje skakanje čez zahodnjaško mejo. Kar junakoma vedno uspe že vnaprej.

N.P.

sesuti harry

Deconstructing Harry

ZDA 1997 95'

režija Woody Allen

scenarij Woody Allen

fotografija Carlo DiPalma

igrajo Woody Allen (*Harry Block*), Kirstie Alley



Ben Chaplin, Woody Harrelson
Tanka rdeča črta



Judy Dench
Zaljubljeni Shakespeare

(Joan), Bob Balaban (Richard), Richard Benjamin (Ken), Eric Bogosian (Burt), Billy Crystal (Larry), Judy Davis (Lucy), Hazelle Goodman (Cookie), Mariel Hemingway (Beth Kramer), Amy Irving (Jane), Julie Kavner (Grace), Demi Moore (Helen), Elisabeth Shue (Fay), Stanley Tucci (Paul Epstein), Robin Williams (Mel)

Zgodba

Harry Block je cenjen in ploden pisatelj, njegovo življenje pa je sesuto. Morijo ga bivše tri žene, zaročenka se poroči s pisateljskim kolegom, sam pa se zateka k pijači, tabletam in zabavi s prostitutkami. Pred podelitvijo nagrade na kolidžu, kamor se odpravi z ugrabljenim sinom, prostitutko in prijateljem, ga zapusti navdih, ves čas pa se njegovo "resnično" življenje prepleta z življenjem fiktivnih likov, ki jih je ustvaril sam.

Težko prevedljivi *Sesuti Harry* na površini morda res priključa Fellinijev film **8 1/2** (1963; vsaj kar se tiče avtobiografskih momentov) in Bergmanove **Divje jagode** (*Smultronstället*, 1957; pišo o narativni podobnosti z možem, ki ga "ujame" pred prejetjem nagrade), vendar se zdi, da je resnične "psevdo dokumentaristične" in avtobiografske povezave iskati v Allenovem filmu **Zelig** (1983) in celo, vsaj kar se tiče avtorstva, oddaljenem filmu **Veliki plan** (*Namaye nazdik*, 1990) Abbasa Kiarostamija. Skupna točka se skriva v tistem Kiarostamijevem dialogu, ki ga obnavljamo ("Samo eno vprašanje: ste vi resnični Abbas Kiarostami?" – "Kaj vi mislite?" – "Ne vem." – "Jaz tudi ne." "Ampak Abbas Kiarostami nikakor ni resničen. Kako je lahko resnično ime?"). Če Kiarostami "ustvari" Sabziana, da bi se posredno poklonil Makhmalbafu, Allen "ustvari" Blocka, da bi se ta poklonil fikciji. Če v *Velikem planu* ob koncu v film vkoraka

resnični Makhmalbaf, sesutega Harryja na podelitvi nagrade pričakajo fiktivne figure iz njegovih literarnih del. Prav soočanje različnih realnosti pelje *Sesutega Harryja* skoraj na vrh Allenovega opusa. *Zeligovo* kameleonstvo in "mečkanje" filmskega traku, ki naj ustvari vtis filmov iz 30-ih, je v *Harryju* odveč. Allen se tokrat ne "zateče" samo k varljivi tehnologiji in dokumentarističnim narativnim postopkom, ampak v dispozitiv igranega filma lovi odlomke iz literarnih del, ki jih je ustvaril glavni junak, in se vanje zatekel ob ključnih frustracijskih trenutkih, da bi v svetu, ki ga je kot demiurg ustvaril na papirju (in zatem ujel na filmski trak), našel načine, kako peljati naprej samega Blocka in posredno opozarjati na lasten kreativni postopek nevrotičnega newyorškega težaka. Glavna finta ni v tem, kdo je kdo v odnosu do koga, ampak od kod (in niti ne kam) kdo gleda. Ciljamo seveda na zdaj že antologijski prizor snemanja filma, kjer Robin Williams postane "out of focus", ne-izostren, in s tem zapolnjuje tisto vrzel med napisanim in posnetim, med literaturo in filmom, če hočete, ki Allena v razstavljenem (morda celo boljše kot sesutem) *Harryju* ves čas bega. Ob koncu Blocku od znotraj ploskajo literarni junaki (kot jih pisatelj vidi v lastni glavi), od zunaj pa iste osebe, a tokrat kot filmski junaki. Razlika ni samo v ravni predstavljenosti oziroma možnosti vizualizacije, ampak tudi v odnosu do gledalca, gledalke in v odnosu do Woodyja Allena, ki se postavlja prav na mejo med tistim, kar vidimo skozi podobe, in tistim, kar vidimo skozi njegove črke, kar kot gledalci, gledalke vidimo skozi razliko med filmskim življenjem glavnega filmskega junaka in filmskim življenjem literarnih junakov glavnega filmskega junaka. N.P.

tanka rdeča črta

The Thin Red Line

ZDA 1998 170'

režija Terrence Malick

scenarij Terrence Malick, po romanu Jamesa Jonesa

fotografija John Toll

glasba Hans Zimmer

igrajo Sean Penn (Edward Welsh), Adrien Brody (Fife), James Caviezel (Witt), Ben Chaplin (Jack Bell), George Clooney (Charles Bosche), John Cusack (John Gaff), Woody Harrelson (Keck), Elias Koteas (James 'Bugger' Staros), Nick Nolte (Gordon Tall), John C. Reilly (Storm), John Savage (McCron), John Travolta (Quintard), Mark Boone Jr. (Peale), Sam Rockwell (Peale)

Zgodba

Leto 1942. Ameriški vojaki se izkrcajo na pacifiškem otoku Guadalcanal, strateško pomembni točki, z nalogo, da osvojijo hrib, ki ga varuje japonska vojska.

Kritiko filma glej na strani 32.

western

Francija 1997 134'

režija Manuel Poirier

scenarij Jean-François Goyet, Manuel Poirier

fotografija Nara Keo Kosal

glasba Bernardo Sandoval

igrajo Sergi López (Paco), Sacha Bourdo (Nino), Élisabeth Vitali (Marinette), Marie Matheron (Nathalie), Basile Siekoua (Baptiste)

Zgodba

Nino mimogrede ukrade Pacu avto; ta ostane brez službe, a se zbliža s prodajalko Marinette. Pozneje v mestu naleti na Nina in ga pretepe, da pristane v bolnici, kar pa je le začetek njunega prijateljstva. Odločita se za skupno brezciljno enomesečno popotovanje po podeželju zahodne Francije.

Francozi dejansko so drugačen narod in dejansko delajo drugačne filme. Nihče drug namreč ne zna posneti tako sproščenih in zabavnih filmov o ničemer. *Western* sicer beleži vsakdanjo, ne nujno rožnato francosko realnost; dobri dve uri trajajoča komična drama je mestoma trpka, a topla in gledalcu prijazna. Film nikoli ne nakaže, v katero smer se bo razvijal, zato je občutek odprtosti, spontanosti in svobode še večji – ni tistega znanega fabulativno dramaturškega pritiska, zato se lahko toliko bolj posvetimo protagonistoma. A *road movie* je tako ali tako ena najbolj neobvezujočih form in hkrati žanr, v katerega se lahko vpletejo vsi drugi. *Western* je v jedru prav *road movie*, toda Poirier je zelo precizen v tem, kaj nanj obesi. V prvem planu je študija karakterjev oziroma človeške psihologije in emocij. Nekaj duhovitosti izvira iz nacionalnih stereotipov, nekaj iz tradicionalne antagonistične Stan in Olio formule. Oba pa sta v bistvu tujca (Nino je nesrečen ruski imigrant, Paco atraktiven katalonski trgovski potnik) in zato – kar se tiče opazovanja realnosti – v privilegiranim položaju.

Režiser, nekdanji socialni delavec, je vsakdanje človeške probleme iz mesta prepeljal v ruralno okolje. Na tem počasnem pohajkovanju protagonista iščeta drug drugemu idealno žensko, se udeležita zabav, porok, pijančevanj in se celo lotita akviziterstva. Iskanje ni brez zaprek in čudaških pripetljajev, vendar pa Nino nazadnje najde srečo pri samohranilki, ki ima s petimi moškimi že pet otrok. *Western* ima nekoliko zavajajoč naslov; resda se dogaja na francoskem zahodu in je posnet v širokem formatu, vendar v njem ni pištol, konjev, dvobojev ali preproste morale. Le potovanje dveh samotnih jezdecev. Dobro se ujema z novim valom francoskega realizma in je zaslužno dobil kup nagrad, med drugim tudi veliko nagrado žirije v Cannesu.

G.T.

zaljubljeni shakespeare

Shakespeare in Love

VB/ZDA 1998 122'

režija John Madden

scenarij Marc Norman, Tom Stoppard

fotografija Richard Greatrex

glasba Stephen Warbeck

igrajo Joseph Fiennes (Will Shakespeare), Gwyneth Paltrow (Viola De Lesseps), Judi Dench (kraljica Elizabeta), Ben Affleck (Ned Alleyn), Colin Firth (Lord Wessex), Simon Callow (Tilney), Geoffrey Rush (Philip Henslowe)

Zgodba

Mladi Will Shakespeare in njegovi sodelavci imajo težave: sam je v ustvarjalni krizi, lastnik teatra Henslowe ga terja za novo dramo,

slednjemu zaradi strogih moralnih predpisov grozi zaprtje dvorane, pojavi pa se še ljubezenski interes, mlada plemkinja, Viola, z igralskimi ambicijami, ki pa zaradi statusnih razlik in že dovogorjene poroke z bogatim trgovcem Wessexom ni primerna partija za revnega Willa.

Ko je slavni italijanski režiser Franco Zeffirelli, poleg Laurencea Olivierja glavni prenašalec Shakespearja na filmsko platno, leta 1990 posnel **Hamleta** z Melom Gibsonom v glavni vlogi, je v obrazložitvi nemogoče izbire glavnega igralca povedal, da je tako priljubljen in bankabilen obraz izbral zato, da bi nenačitani in literarno nerazgledani mladini dal ikono, s katero bi se identificirali. Z drugimi besedami, želel je, da Hamleta spozna čimvečje število sodobne mladine. Režiser John Madden je opus dramatika iz Stratforda ob Avonu kanil popularizirati na podoben način in je svojo romantično komedijo *Zaljubljeni Shakespeare* prav tako koncipiral po pop standardih; najel je poznavalca Shakespearja, dramatika Toma Stopparda, ki je dogajanje postavil v dramatično zgodnje ustvarjalno obdobje – natančnejše, ko si je le-ta razbijal glavo s komedijo *Romeo in Ethel*, piratova hči, ki je nazadnje postala najbolj slavna tragedija, *Romeo in Julija* – angažiral popularne mlade igralske obraze, Gwyneth Paltrow in Josepha Fiennesa, ki je kot naslovni junak dejansko prepričljiv, ter vse skupaj zapakiral v visokoproračunsko, estetsko razkošno in baročno nabuhlo ekstravaganco, ki pa je, žal, veliko predolga, za svoj namen premalo dinamična in seveda moralno-etično prekorektna. Kot se za Hollywood spodobi. Kar ne pomeni, da je *Zaljubljeni Shakespeare* povsem zgrešen film; če ne drugega, bo neuki mladini znova malce razjasnil literarna obzorja, pa čeprav za ceno brezzobe, spolirane produkcije, ki si ne upa niti za odtенок dregniti izven hollywoodskega pravljičnega vrtilčka, v polje nekonvencionalnega. Tudi prav; lastniki Shakespearjevih založniških pravic gotovo ne nasprotujejo poceni reklami - v obeh pomenih besede.

S.P.

brez komentarja:

egipčanski princ

Prince of Egypt

ZDA 1998 97'

režija Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells

scenarij Philip LaZebnik, Nicholas Meyer

glasba Hans Zimmer

igrajo (glasovi) Val Kilmer (Mojzes), Ralph Fiennes (Ramzes), Michelle Pfeiffer (Tziporah), Sandra Bullock (Miriam), Jeff Goldblum (Aaron), Danny Glover (Jethro), Patrick Stewart (faraon Seti), Helen Mirren (kraljica), Steve Martin (Hotep), Martin Short (Huy)

Zgodba

Egipčanski princ spozna svojo judovsko identiteto in po soočenju z Bogom kot Mojzes postane vodnik svojega ljudstva.

past za starše

Parent Trap

ZDA 1998 127'

režija Nancy Meyers

scenarij Nancy Meyers, Charles Shyer, po romanu Ericha Kastnerja

fotografija Dean A. Cundey

glasba Alan Silvestri

igrajo Lindsay Lohan (Hallie Parker/Annie James), Dennis Quaid (Nick Parker), Natasha Richardson (Elizabeth James), Elaine Hendrix (Meredith Blake), Lisa Ann Walter (Chessey)

Zgodba

Identični dvojčici Halle in Annie sta bili takoj po rojstvu ob ločitvi njihovih staršev ločeni. Ko se kot najstnici srečata v poletnem kampu, pripravita načrt za ponovno združitev njihovih staršev.

patch adams

Patch Adams

ZDA 1998 115'

režija Tom Shadyac

scenarij Steve Oedekerk, po romanu Maureen Mylander in Hunter Doherty Adamsa

fotografija Phedon Papamichael

glasba Marc Shaiman

igrajo Robin Williams (Patch Adams), Monica Potter (Carin), Daniel London (Truman), Philip Seymour Hoffman (Mitch), Bob Gunton (Dean Walcott), Irma P. Hall (Joletta), Josef Sommer (Dr. Eaton), Peter Coyote (Bill Davis), Harve Presnell (Dean Anderson)

Zgodba

Patch Adams se odloči postati zdravnik, ker rad pomaga bolnim ljudem. Uradna medicina in znanost pa njegovih nenavadnih metod zdravljenja ne odobravata, za razliko od pacientov in bolniških sestra, ki cenijo njegov humanistični pristop.

z roko v roki

Stepmom

ZDA 1998 124'

režija Chris Columbus

scenarij Gigi Levangie, Jessie Nelson, Steven Rogers, Karen Leigh Hopkins, Ronald Bass, Elizabeth Chandler, po zgodbi Gigi Levangie

fotografija Donald McAlpine

glasba John Williams

igrajo Julia Roberts (Isabel), Susan Sarandon (Jackie), Ed Harris (Luke), Jena Malone (Anna), Liam Aiken (Ben)



Robin Williams
Patch Adams



Egipčanski princ

Zgodba

Anna in Ben se morata sprijazniti z dejstvom, da sta njuna starša ločena ter da je v življeje njenega očeta stopila nova ženska, Isabel, ki ju je sicer pripravljena ljubiti, a se ne namerava odreči svoji karieri.

Igor Kernel, Nejc Pohar, Simon Popek,
Gorazd Trušnovc, Mateja Valentinčič

akira kurosawa



*Man's fifty years/
Are but a phantom dream/
In his journey through/
The eternal transmigrations¹*

Klasična *nob* kitica, ki jo v *Kagemuši* ritualno recitira Nobunaga, preprosto in z določeno mero mračnega "zen relativizma" govori o ničnosti posamezne človeške eksistence v procesu večnega preseljevanja duše iz forme v formo. Sporočilo je povsem v sozvočju s postavko filma, da "izpraznjeni znak" potrebuje nepretrgan dotok nadomestljivih snovnih označencev, če naj človeška civilizacija ohrani obstoječe stanje stvari in nenazadnje tudi samo sebe.

A recimo, da abstraktno formuliran zadnji verz ne govori o večnem seljenju duš, temveč opisuje večni potek človeške izmenjave znakov. Ki lahko v novih kontekstih pridobivajo nov nabor označencev, s tem pa sodelujejo v produkciji novih kod. Večna izmenjava znakov je torej predpogoj, da nekdo neke naredi nekaj, kar poimenujemo *novum*. Banalno rečeno, seljenje znakov in v njih inkorporirane vednosti povzroči, da nekdo naslika modernistično sliko ali sklada atonalno glasbo. Preveč banalno razumljeno bi temu rekli vplivi, posnemanje ali kraja kot del nekega kreativnega procesa. A recimo še enkrat, da večno preseljevanje označuje nenehno izmenjavo in kroženje znakov med posameznimi človeškimi združbami.

Sedaj kitica iz samurajske novele *Musashi* ustrezno verzificira življenje, delo in čas

Akire Kurosawe, kot to ponavadi počnejo citati nad teksti. Če prerežemo njegovo bio-filmografijo, ugotovimo, da je fizična prisotnost Kurosawa režiserja trajala dobrih 50 let (leta 1940 je prvič asistent režije pri Yamamotovem filmu *Konj*, leta 1943 posname prvenec *Zgodba o judu*). Da je petdeset let njegovega življenja in dela nek "fantomski sen", seveda zveni grobo – a v nadaljevanju bomo videli, da je Kurosawa do zadnjega gnala neka "fantazmatska dolžnost", vezana na "fantomski" vpliv njegovega starejšega brata Heiga, njegov samomor in lastno filmsko ustvarjanje. V nekem trenutku se je ta dolžnost/dolg razrešila v "fantomskem snu", da bi iz nje nastale *Sanje*. Morda pa je petdeset let konsistentnega seljenja skozi različne pojavne oblike in vsebine filma, gnanega z obsesivnim in skorajda mazohističnim vztrajanjem v izpolnjevanju etičnega dolga, Kurosawova *the stuff that dreams are made off*? Kako drugače je možno bolje zaobjeti mamutsko zapuščino režiserja, ki je dolgo intenzivno sokreiral zgodovino svetovnega filma, ki ostaja vztrajni sinonim celotne nacionalne kinematografije ter sinonim neke tendence filma, ki ji pogosto nepremišljeno rečemo "epška", ki je v nekem trenutku veljal za univerzalno utelešenje institucije "avtorstva", v naslednjem pa je taisto institucijo prav sam postavljaj pod vprašaj ... ? Za postavljanje ontoloških vprašanj o naravi, željah in celo smislu filmskega podjetja in početja je bil vsekakor eden zadnjih kompetentnih režiserjev tako absolutno kozmopolitskega profila. Njegova dvojna kultura, japonska in zahodna, mu je že leta 1950 zagotovila privilegiran položaj mediatorja med obema. Lahko rečemo, da bi Zahod japonski film odkril tudi brez *Rašomona* – a zdi se, da ga je opogumljen s Kurosawo do danes bolje absorbiral. In zakaj je sploh pomembno, da ga odkriva in absorbira?

*"V njegovi najbolj 'radikalno japonski' obliki morajo to kinematografijo študirati tisti, ki so drugače zavezani konstruiranju korenite kritike dominantnih oblik zahodnega filma. Ta kritika, vpisana v petinšestdesetih letih filmske prakse na Japonskem, ostaja neprebrana. Upam, da mi bo uspelo vzpodbuditi to branje. (p.p.)"*²

Kurosawov doprinos japonskemu in svetovnemu filmu sicer ni radikalno japonski, a vsebuje nekaj drugega, nič manj dragocenega – dolgotrajen zapis vseh trkov, napetosti, pa tudi adaptacij in simbioze med dvema kodoma znakov, zahodnim in japonskim. Odkrivanje in primerjanje teh literarnih, filmskih in filozofskih "medtekstov" ter že nakazani biografem³ "fantazmatske dolžnosti" ali kar dolga, ki poganja Kurosawovo humanistično podjetje, bodo naše glavne izhodiščne točke. Kakšen in kaj ta dolg je, bomo videli pozneje, opozoriti velja le, da je v Kurosawovem delu zavzemal vedno večji obseg – če je na pričetku dolžnost gledati uničenje, ne odvrniti pogleda pred obličjem groze, je dolg na koncu zapisan že neki totalnosti, kot usodni dolg svetu: človek se v svet ne rodi, temveč mu življenje dolguje.⁴ Vsaka človeška kreacija je poplachevanje tega dolga. Tudi film tako ne nastane kar sam od sebe, temveč kot poizkus izplačila dolga, ki pa ga ni moč nikoli do konca povrniti. Prav o temu govorijo *Živeti*, *Pijani angel*, *Na dnu*, *Idiot*, *Sedem samurajev* in *Sanje*, medtem ko *Krvavi prestol*, *Kagemuša* in *Kaos* kažejo poizkus njegove zlorabe.

Hrbtna plat celega Kurosawovega večplastnega podjetja vračanja in raziskovanja dolga je neka bolj neopazna "režiserjeva monumentalna aspiracija". Če so atributi Kurosawovega "dolžništva" – njegove ustvarjalne in filozofske drže – prisotni v vsakem njegovem izjavljanju kot zenovska skromnost, nepretencioznost in poudarjanje lastne malovednosti⁵, so atributi slednje prisotni na manj očitni ravni.

Značilen za "monumentalno aspiracijo", ki jo Kurosawa sam prepozna v reflektira, kot bomo videli med obravnavo dveh Kurosawovih monumentarnih filmov,⁶ je njegov perfekcionizem, ki vselej meji na megalomanstvo. Prave izjave te aspiracije lahko beremo v *Kaosu*, kjer je Shakespearov *Lear/Hidetora* prav Kurosawa. Serge Silberman, nekdanji producent Buñuela, Beckerja, Melvilla in Kurosawovega *Kaos*, se spominja: *"Nisem mogel več prenašati njegovega sina. Hotel je postati producent, a je okoli svojega očeta ustvaril praznino. Vse je razdelil na dva tabora."*

*Kurosawa je bil na koncu zelo osamljen človek, živeč v negotovosti. Sin mu je vse vzel. Ne smemo pozabiti, da je Kaos prvenstveno mešanica Kralja Leara in Macbetha, a po drugi strani je to skorajda autobiografski film. Neke noči, med pripravami na snemanje, bilo je kakih dve zjutraj in oba sva že veliko popila, sem ga pogledal in mu rekel: 'Akira, ta film pripoveduje tvoje življenje.' Prikimal mi je z solzami v očeh. (p.p.)"*⁷ Da pa "monumentalna aspiracija" ni le posledica okoliščin in tragičnega patosa, po svoje govori tudi njegov odgovor na vprašanje, v katerem obdobju japonske zgodovine bi hotel živeti: *"V obdobju državljanskih vojn (konec 15. stoletja, op. p.), ki je bilo razgibano in dinamično obdobje, medtem, ko je bila era Edo obdobje stagnacije."*⁸

Če smo univerzumu Kurosawa zaenkrat le v grobem zarisali skrajne meje in poiskali gonilne principe, nam tako preostane, da skozi parcialno optiko premeščanja njegovih znanih gradnikov, t.j. bio- in filmografemov, poizkušamo najti še kakšno novo stičišče – in četudi so nekatera arbitrarna ali nekonsistentna, zgrešiti ni moč veliko. Kurosawa je namreč eden tistih velikih cineastov, ki svoje osebno življenje prepoznavajo le takrat, ko je neodtujivo vpeto v njihovo delo: *"Če želite, vzemite 'mene' in od tega odštejte 'film'. Rezultat bo enak nič."*⁹ Gesla pričujočega imaginarija, ki jih slovar poizkušaja poiskati, klasificirati in obrazložiti, tako pripadajo dvema telesoma; eno je strogo podatkovno, drugo pa "body of work" v obeh možnih pomenih. Kjer se torej srečujejo delovno telo, podatkovno telo in telo dela, se poraja unikatni imaginarij, ki ga skušamo klasificirati.

ZGODNJI BIOGRAFIJA

23. marca leta 1910 postane Akira sedmi otrok Yutake Kurosawe, daljnega potomca legendarnega samuraja Sadata Abeja iz enajstega stoletja. Yutaka je diplomant vojaške akademije, ki tudi po Meiji restavraciji leta 1867, ko je anahrona samurajska kasta odpravljena v prid državne vojske, v svojem domu ohranja strog bojevniki etos in disciplino. Zaradi družbenih sprememb Kurosawovim socialni status naglo pada. Akira se spominja nenehnih selitev v vedno bolj neugledne predele Tokia in predvsem menjave šol. Oče se preživlja kot učitelj telovadbe in se mojstri zlasti v judu in mečevanju, je pa tudi eden pionirjev v uveljavljanju zahodnih športov, denimo baseballa in plavanja. Akira prvi dve leti izobraževanja preživi v šoli po evropskem vzoru, nato pa nadaljuje v povsem tradicionalni japonski šoli.

Mater se Akira spominja kot nežne, možu in otrokom herojsko vdane duše, ki družini žrtvuje vso svojo energijo in ljubezen. Povrh vsega se ni nikoli popolnoma naučila samurajske etikete gibanja in obnašanja; med pripravljanjem večernega obeda s svojimi nerafiniranimi gestami pogosto nenamerno izziva možev srd. Mlademu Akiri predstavlja stoično vztrajnost nasproti moške samurajske mistike. Kurosawa v retrospektivi ugotavlja, da so bila tradicionalna razmerja spolov v njegovi družini preobrnjena in v primerjavi s sonarodnjaki atipična; mater Kurosawa vidi kot racionalni pol svoje družine, medtem ko je oče iracionalni sentimentalist. Poleg atipičnega razmerja spolov se Kurosawa v svoji avtobiografiji spominja še ene paradoksnosti značilnosti svoje družine: *"Ljudje so nas često hvalili kot dojemljive in velikodušne, a sam menim, da smo v svoji krvi imeli merico sentimentalnosti in absurdnosti."*¹⁰ Ta intimni družinski profil Kurosawa kasneje, zlasti pred koncem druge svetovne vojne, prepozna kot temeljno lastnost japonske kulture. Razpoloženje prebivalstva takrat meji na histerijo, saj prične uradna propaganda ljudstvo že dolgo pred tem pripravljati na "častno smrt stotih milijonov", množični samomor v primeru poraza. Ko pa cesarjev govor državljane osvobodi njihove patriotske dolžnosti, se strah in napetost hitro prelevita v veselje in praznovanje. Kurosawa se sprašuje, če omenjeni fenomen govori v prid japonski prilagodljivosti ali nasprotno imbecilnosti, in ugotavlja, da je ta paradoks značilen tako za nacionalni kot tudi njegov karakter. James Goodwin sorodno čustveno ambivalenco prepozna v Kurosawovem pogostem zaporednem *castingu* dveh različnih tipov igralcev: Toshira Mifuneja kot aktivnega in Takashija Shimure kot značilno pasivnega karakterja, razpona torej, ki seže od herojske akcije do študije o nestabilnosti človeške narave.¹¹

Ni odveč opozoriti, da je ena temeljnih in nespremenljivih lastnosti 43



Pijani angel



Rašomon

Kurosawovih likov "vztrajnost pred obličjem nesreče"¹², stanovitna trma, na katero je Nöela Burcha opozoril Jacques Rivette. Stanovitno trmo je moč pripisati domala vsem Kurosawovim junakom; Mifune, ki v *Steklih psih* išče svoj revolver, doktor, ki v *Pijanem angelu* trmasto sili v gangsterja, samuraj v *Telesni straži*, ki hladnokrvno izigrava dvojne nasprotnikov, umirajoči birokrat, ki v *Živeti* vse podredi svojemu človekoljubnemu poslanstvu, *Sedem samurajev*, ki stoično vztrajajo v brezupnem položaju, trmasto fantaziranje bednikov v *Na dnu* ...

Sindrom trmaste "vztrajnosti pred obličjem nesreče" seveda ni le individualna lastnost Kurosawovih junakov – "mazohistično vztrajanje pri izpolnjevanju kompleksnih družbenih obveznosti je bazična japonska kulturna prvina."¹³

Prvo pomembno vlogo v formiranju Kurosawovih umetniških talentov odigra oče. Ta je navkljub svoji samurajski konzervativnosti kulturno liberalen; družina redno vodi na predvajanja evropskih in ameriških filmov v Tokiu.¹⁴ Poleg tolerantnega odnosa do prvin in tehnologije tuje kulture, ki je v obdobja porajanja japonskega nacionalizma dokaj nenavadna, Yutaka odkriva in vzpodbuja talente svojih otrok. Kurosawo tako vzpodbudi h kaligrafiji in slikarstvu (zahodnemu), ki ostane njegova velika ljubezen – kljub nezadovoljstvu s konkretnimi rezultati in brezplodnostjo njegove slikarske kariere. Sam kasneje ugotavlja, da so njegove najbolj posrečene in žive risbe skice scenografij in kostumov, s pomočjo katerih produkcijam, denimo *Kagemuše* in *Kaosa*, vtisne zelo neposreden umetniški pečat. Lik slikarja pa je prisoten v *Dodes'ka-denu* in *Sanjah*, ki ju obenem tudi močno zaznamuje eksperimentiranje z barvami; *Dodes'ka-den*, Kurosawov prvi barvni film, je povrh barvno intenzivne in nenaravne scenografije ponekod še naknadno koloriran, drugje pa razbarvan. Razlogi za pretanjeno manipulacijo z barvami izhajajo iz Kurosawovega prepričanja, da so barve same po sebi za dramsko strukturo moteče in da specifično japonska tonaliteta barv na filmskem traku tako in tako ne obstaja. Zaradi te načelne averzije Kurosawa v *Dodes'ka-denu* barve prvič uporabi šele leta 1970.¹⁵

Podobni postopki so v manjši meri na delu tudi v *Kaosu* in *Sanjah*. V slednjem Kurosawa izreče ultimativni poklon Van Goghu, a še poleti leta 1993, ob predstavitvi svojega zadnjega filma *Ne, ne še*, Kurosawa pravi: "I suppose one of my long life ambitions is to make a film on the life of painter Vincent Van Gogh. Perhaps, I may work on this project in my remaining years, if it's meant to be."¹⁶

Prvi Kurosawov spomin na starejšega brata Heiga je boleč; že majhen je priča nesreči, v kateri Heigo pade s telovadnega orodja in se težko poškoduje. Takrat se Akira s trpečim bratom intenzivno poveže in deli njegovo bolečino in bes. V letih šolanja je Heigo Akira zaščitnik in mučitelj hkrati. Nekoč ga na šolskem izletu vrže v reko in gleda, kako se Akira nemočno utaplja. Reši ga šele tik pred zdajci in opraviči svoje dejanje z ugotovitvijo, da je izraz na licu umirajočega človeka res blažen. Kljub besu prične v svojem bratu

Heigo že zgodaj odkrije svoje literarne afinitete do ruskega nihilizma in evropske proze na splošno. Tako tudi Kurosawa prvenstveno konzumira knjige, filme in zahodno kulturo, ki jo je pred njim odobril njegov starejši brat. Med njimi zavzemajo pomembno mesto zlasti Dostojevski, Gorki, Gogolj, Edgar Allan Poe in kasneje Ryunosuke Akutagawa, pisec, po katerega noveli je nastal *Rašomon*¹⁷.

PODOBE VOJNE¹⁸

Opoldne 1. septembra 1923 uničujoči potres samo v Tokiu ubije 70 000 ljudi. Kurosawa se spominja, kako je v šoku prepričan, da je njegova družina mrtva, in se z dejstvom že skorajda sprijazni, ko jih na svoje veliko presenečenje najde cele ter povsem mirne. Zlasti Heigo izkazuje popolno ravnodušnost do dogajanja – Kurosawo se celo zdi, da ga cela reč zabava.

Poleg posameznih sekvenc potresnih sunkov, ki jih Kurosawa opisuje z grafično natančnostjo, se v njegov spomin zelo jasno zasidra tudi prihod nenadnega in zloveščega dopoldanskega vetra pred katastrofo; odslej ta v njegovem imaginariju mnogokrat igra pomenljivo vlogo znanilca iminentne pogube. Med snemanjem zaključnega prizora njegovega prvenca, *Zgodbe o judu*, cela ekipa dolgo čaka, da se z morja dvigne mitični veter *kamikaze*, ki spremlja finalno soočenje borcev.

V kaosu po potresu izbruhnejo v Tokiu rasistični protikorejski pogromi, ki pogosto preraščajo v prave masakre. Heigo pelje Kurosawo na ogled ostankov sesute civilizacije – Kurosawa se spominja množice grozljivo raztelesenih trupel vseh oblik in starosti, ki ga globoko pretresejo in hkrati fascinirajo. Vsakič, ko poizkuša odvrniti pogled od kopice trupel, mu Heigo reče: "*Akira, pogledj dobro!*" ali pa: "*Sedaj dobro pogledj!*".¹⁹

Zvečer je pretreseni Kurosawa prepričan, da ne bo zmožnik nikdar več zapreti oči, ne da bi podoživel groze tistega dne, in da ga bodo odslej tlačile nenehne more. A tisto noč spi povsem mirno, brez sanj. Ko naslednje jutro povpraša brata o razlogih za nenavadno spokojnost njegovega spanca, mu ta odgovori: "*Če zapreš oči pred grozljivim dogodkom, te bo strah na kraju premagal. Če ga gledaš v obraz, ne bo na njem ostalo nič več grozljivega.*"²⁰

Vsekakor je delec grozovitosti, ki jim je bil tistega dne priča trinajstletni Akira, priklical polja okrvavljenih in razmesarjenih trupel v *Sedmih samurajih*, *Kagemuši* in *Kaosu*, podobe svojstveno morbidne lepote. Še več, zdi se, da Kurosawov celoten imaginarij vojne nosi nek pečat kataklizme v rani mladosti. Vez med spominom in domišljijo je v Kurosawovem razmišljanju seveda direktna in bolj ali manj samoumevna: "... Morda je moč spomina tista, ki omogoča rast domišljije."²¹

V svojem *hommagu* velikemu mojstru Martinu Scorseseu preprosto poda glavne elemente Kurosawovega imaginarija vojne:

"... Posedoval je mojstrski nadzor nad filmskim prostorom – v njegovih filmih je podoba vselej prevlečena z napetostjo in tokom energije, ki izpostavlja površino, vselej na robu eksplozije, prihajajoče od neznano kje. Njegov imaginarij se vedno zdi

dramatično podrejen neki fizični sili, denimo megli, ki v Krvavem prestolu duši utrdbo, pa dežju, ki bije po Sedmih samurajih ali pretakanju srednjeveških čet, ki se vojskujejo v Kaosu ... (p.p.)" ²² Kurosawovega načina snemanja bitk se v tekstu Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir Charles Tesson loteva še bolj poglobljeno: "V Kaosu vidimo leteti puščice. Uganemo, da so jih izstrelili vojaki, dvomimo, da se jim bodo drugi izpostavljali, a kamera nas nikoli ne postavi na mesto tistega, ki nevarnost nadzira ali se ji izpostavlja. Puščice prehajajo polje, se zasajajo v snov – najsi bo to les neke trdnjave ali povrhnjica nekega oklepa – a odrezane od svojega izvora in okradene svoje energije, vselej razosebljene. Bolj spominjajo na krivuljo, ki jo na nebu zarisuje sonce (prelet ptice, hkratna zora in somrak slike, ki jo je naslikal ob srečanju z Van Goghom v Sanjah) in sugerirajo obstoj skritega obraza sveta, neke žalostne lunarne pokrajine ... Vojne ni moč živeti (fantazma 'biti tam', namesto njih, ki jo vojskujejo), temveč le videti. Gledalec ni nikoli postavljen na os vidnega, temveč je le topa priča razdejanja, ki se je pričelo brez njega in ga le s svojo prisotnostjo ne bo zmogel nikoli preprečiti. Vsakršno posredno udejstvovanje postane v tej vojni, ki ni nič več kot le podoba vojne, nemogoče. Ostane torej dolžnost gledati ... (p.p.)" ²³

Kurosawa je spopade snemal kot monumentalne naravne pojave, ki se ne menijo za človeško arhitekturo ²⁴, temveč vsilijo svoj anorganski, "mineralni" ustroj in potek. "Žarišče borbe" je tako vedno odsotno – preko montažne elipse ali s pomočjo fizičnih danosti terena, ki preprečuje pregled. Ostane torej razsredičen in kaotično vzgiban pojav, v katerem subjekt ne zmore najti svojega očišča in dobesedno izgublja tla pod nogami. Dober primer za to je zlasti Kagemuša, kjer Kurosawa metodično izpušča momente konfrontacij, da bi se že skoraj fetišistično osredotočil na sredobežno pretekanje vojaških formacij in ekstremno upočasnjenih bližnjih posnetkih akterjev tega razosebljenega spopada. Smrt junaka postane le naključni incident, zablodela krogla ga zadene, ko se skuša premakniti, spremeniti svoje nepopolno očišče ... Ta neznosna optika Kurosawovih "podob vojne" preko nemožnosti videti in kot akter/gledalec vplivati na dogajanje napotuje na širšo nemožnost sveta kot spektakla. Preostane le še dolžnost gledati, ne odvrniti pogleda niti v trenutku največje groze, soočiti se z nemožnostjo sveta in temeljno protičloveško naravo vojne, saj je to edino, kar svet v tej točki še drži skupaj ...

"Podobam vojne" je poleg navedene elementarne biografemske paralele moč poiskati tudi bolj konkretne vizualne inspiracije. Med njimi se gotovo najdetata Eisensteinov Aleksander Nevski (Aleksander Nevsky, 1938) ter Fordov Na apaški meji (Fort Apache, 1948) ²⁵. Prvemu Kurosawa dolguje sofisticirano arhitekturo postavitve čet, drugemu pa že opisano zlošno, neustavljivo gibanje proti katastrofi, ki organizirano, geometrično formacijo (enot) zgnete v nerazločljiv ali celo nevidljiv (pri Fordu bitko zakrije oblak prahu) kaos in uničenje.

Pred tem razsredičenim razdejanjem in pomorom je vselej neka ritualna anticipacija, del obsežnejše dinamike Kurosawove naracije,

ki jo je Noël Burch leta 1979 opisal v svojem kvintesenčnem delu To The Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema. Kjer se Burch ukvarja s Krvavim prestolom – sicer v nekem drugem kontekstu, vprašanju tekstualnega izvora omenjenega filma (ki pride na vrsto kasneje) – najdemo dovolj zgovoren odstavek: "Če je v formalnih detajlih Krvavi prestol nedvomno edinstveno delo, so njegove glavne poteze – dolgo, togo nadzorovano zadrževanje in pripravljanje na nasilje, ki končno kulminira v hipnem, krčevitem izbruhu, brez dvoma japonske. Naštete poteze so v 60. in 70. našle zanimivo izrazno obliko – vrsto gangsterskih filmov (yakusa-eiga), ki se ukvarja z zamotanimi konflikti interesov in etike med rivalskimi bandami. Klasični vzorec tega žanra sestoji iz dolge serije provokacij, pospremljenih s prikazom občudovanja vredne zmožnosti samobvladovanja, ki skozi cel film grozijo, da bodo izbruhnile v klanje. Samo pred skorajšnjim koncem se to tudi res zgodi in takrat smo nagrajeni z obilno krvavo kopeljo (pred tem pa, neizogibno, z ritualnim 'korakanjem v bitko' skozi megleno zoro...) ... (p.p.)" ²⁶

Opisan je gibalni princip, na katerem temelji Krvavi prestol – nenehna superpozicija nasilne agitacije ²⁷, ki pa do dejanskega nasilja privede šele v samem krčevitem zaključku. Celo dejansko nasilni prizor, kjer Washizu ubije morilca, ki mu prinese glavo premalo, izgleda kot ritualna gesta obglavljanja lutke v bunraku gledališču, odrešena krvave substancialnosti in nepredvidljivosti umiranja. To matematično strogo in neutrudno kopičenje nasilne agitacije je eden najbolj fasciniranih dinamičnih principov v Kurosawovi kinematografiji in v modernem svetovnem filmu nasploh. Burch tudi sicer detajlno analizira izredno simetrično geometrijo filma, katere implozivni konec je nekakšen vektorski iztek horizontalnih in diagonalnih linij, ki se trudijo osredičiti le v eni točki. Slednja se jim vseskozi izmika, ko pa se v njej staknejo, lahko to "telo/iztek" zopet zavzame svoje mesto zunaj abstraktnosti in z grozečimi linijami prepletene utrdb in tako dovrši ustroj filma. Burch v Krvavem prestolu identificira gibalni princip, lasten specifično japonskemu žanru, z vsemi njegovimi tropi vred. Da je film nedvomno japonski, poudarja tudi Goodwin, ki vleče še bolj fundamentalne vzporednice.

Noh igro običajno sestavljajo trije gradniki: jo (uvod), ha (uničenje) in kyu (naglica). Jo lahko natančneje definiramo kot pripravo, začetek; ponavadi privzame vzvišen in rafiniran stil. Ha je prelom, ki vodi v nered; s sabo nosi agitacijo in mnogoterost. Kyu je nenadna razrešitev dramskega zapleta, ki navadno vrne uravnoteženost in spokoj. V Krvavem prestolu je jo uvodna inkantacija, ha pa vsi dogodki, ki privedejo do finalnega revolta vojakov proti svojemu poveljniku. Ta krčevita katarza in zaključna pesem tvorita kyu. Poleg tega se tripartitna struktura nadaljno zrcali v svojih posameznih delih. Tako je že uvodna divja ježa Washizuja in Mikija po začaranem gozdu pripravljali jo za prerokbe duha, ki v naracijo vnesejo anticipacijo nereda, oziroma izpolnitve srhljivih prerokb. Ko zatem Tsuzuki nagradi zvestobo in pogum obeh protagonistov, ha že kulminira v prvem kyu.



Živeti



Sedem samurajev



Goodwin strukturo *jo-ha-kyu* najde v še krajši sekvenci že razčlenjenega segmenta: petje duha predilke je *ju*, njena prerokba in nenaravna pretvorba (preko pospešenega posnetka in mutacije glasu) *ha*, njeno izginotje, vročično iskanje izhoda iz labirintskega gozda ter umiritev na megličasti poljani pred utrdbo pa sestavljajo prvi možni *kyu*.²⁸

Če strukturo *jo-ha-kyu* pogledamo iz razdalje, seveda ugotovimo, da se večina opisanih razplastitev dogaja znotraj osrednjega dela *ha*, da gre torej za izrazito metonimično in samonanašalno formo "babuške". Plastenje na vedno manjše segmente, oziroma kar sekvence, je prevladujoča značilnost tudi v drugih dveh Kurosawovih geometrijsko zasnovanih filmih iz istega časa: *Živeti* ter interpretaciji Gorkijevega teksta *Na dnu*, kjer virtuosno gibanje kamere med zelo dolgimi sekvencami brez rezov niza mnogotere zaključene epizode.

Mimogrede še poudarimo, da Kurosawovi filmi z *jo-ha-kyu* strukturo nered in razpad v fazi *ha* dostikrat razumejo povsem dobesedno, skorajda samoironično – glavčina zgodbe opisuje individualno propadanje junaka (večina povojnih dram in črnih parabol) ali globalno propadanje družbe (večina filmov z zgodovinskim ozadjem), ki pa ne privede vselej do popolnoma uničujočih rezultatov.

Poleg opisane geometrične razporeditve, ki sledi nujnostim elementarne entropije, strukturi gledališča *noh* in Kurosawove izkušnje, vselej razpade v brezoblični krvavi kaos, pozna njegova kinematografija še drugi način organizacije bitke oziroma akcije. Ta leta 1958 nastopi s *Skrito trdnjavo*, v zametkih pa je nakazana tudi v *Rašomonu*. Značilnost te faze "arhitekturnega humorja"²⁹ je dvojna mutacija: samuraj, ki je v *Sedmih samurajih* še vzdrževalec reda in nosilec etike *bushida*, postane čez nekaj let deziluzirani in cinični *ronin* (*Skrita trdnjava*, *Telesna straža*, *Sanjuro*), ki se ravna le še po tržnih zakonitostih povpraševanja in ponudbe. Kurosawovi samuraji postanejo anahronističen tehnološki višek, "divja horda". To radikalno predrugačenje univerzuma *chambers*³⁰ je morda do neke mere tudi odraz identičnih sprememb v ameriškem vesternu (ta v rokah Anthonyja Manna in Nicholasa Raya dokončno zgubi nedolžnost in se preseli v obsesiven, mračen imaginarij), ki ga je imel Kurosawa navado temeljito in navdušeno spremljati.³¹

Pomembneje pa se zdi, da je Kurosawi do neke mere tudi formalno uspelo zabeležiti ta odklon v samurajski etiki. Pomembno vlogo pri tej modernistični reinvenaciji žanrske strukture in pripadajočih figur je seveda odigrala tehnologija. Medtem ko so zahodne filmske industrije *cinemascope* zaradi njegove nekompatibilnosti s televizijskim formatom že pričele opuščati, je v japonski in hongkonški kinematografiji njegova raba povsem prevladala in zdržala do danes, ko se format intenzivno vrača tudi na Zahod. Če je hongkonška raba *cinemascope* identična zahodni, torej upoštevala središčno kompozicijo, diagonalno ravnotežje in poudarjeno globinsko ostrino, japonska izkazuje sistematično razsrediščenost/sredobežno kompozicijo, mnogokrat z močno

prevladujočimi geometričnimi elementi v ospredju plana. Burch opozarja na sorodnost z *ukiyo-e* umetniki, ki dopuščajo, da rob papirja odreže glavo ali kakšen drug, v zahodni percepciji bistven element figure, kot tudi na širšo tendenco japonskega slikarstva, da zaobljene konture telesa močno podreajo geometričnemu razrezu tradicionalne noše. Tovrstna sredobežna kompozicija in grobi posegi v organski prostor teles postane v ohlapni *chambers* trilogiji *Skrita trdnjava*, *Telesna straža* in *Sanjuro*, v Kurosawovem opusu sicer najbližje čistemu cinefskemu razvedrilu, privilegiran vizualni element naracije. Pomembno, a ne več konstitutivno vlogo pa igra tudi v vseh kasnejših Kurosawovih filmih. Tudi *cinemascope* Kurosawa z izjemo *Dodes'ka-dena* uporablja vse do konca. Ob koncu te proto-leksikografije Kurosawovih "podob vojne" bi morda bila smotrna še primerjava med sekvencami množičnih borb pri Kurosawi ter denimo Kingu Huju, še enemu velikemu azijskemu strategu akcijskih sekvenc. Pri slednjem fizično soočenje ne vodi v razpad borbene formacije, temveč ubira prav nasprotno pot – predpriprave na spopad pri Huju ne zarisujejo geometričnega razporeda, temveč neko bolj logistično fleksibilno, terenu prilagojeno razvrstitev. Iz te uvodne neločljive razsrediščenosti (lep primer najdemo v *Pogumnih* (*Valiant Ones*, 1973) Kinga Huja, kjer se skupina junakov pripravlja na spopad s pirati, ki okoli njih zlagoma zapirajo obroč; s pomočjo zvočnih signalov vodja skupine na go plošči spremlja aktualne premike nasprotnikov; prizor je svojevrsten predhodnik identične situacije v *Osemem potniku 2* (*Aliens*, 1986), kjer indikator prisotnosti postane edini fokus asimetričnega valovanja) se preko same konfrontacije – v kateri ni nič izpuščeno – izoblikuje nova, "mineralna" simetrija, ki jo tvorijo razločeni skupki junakov in njihovih nasprotnikov. V Hujevem spopadu je tako teritorij ponovno in individualno obvladan, medtem ko Kurosawova velika "borbena telesa" nad njim nepovratno izgubijo nadzor. Še več, v končni fazi ostanejo le njega mrtva sestavina.³²

DOLG SVETU

Leta 1928 Kurosawa zapusti šolo in prične intenzivno slikati (njegova velika vzornika sta in ostaneta do konca Cézanne in Van Gogh), a se že naslednje leto naveliča medija, v katerem ne dosega željenih rezultatov. Včlani se v Ligo proletarskih umetnikov. Ves ta čas pod virgilovskim vodstvom starejšega brata Heiga – obsedenega s filmom in rusko literaturo – intenzivno hodi v kino. Seznam filmov, ki se jih Kurosawa spominja v avtobiografiji (med leti 1919 in 1929), je impresiven tako po kvantiteti (okoli sto naslovov) kot kvaliteti (Chaplin, Lubitsch, De Mille, Griffith, Borzage, Lang, von Stroheim, Walsh, Gance, Ford, Sjöström, Dreyer, L'Herbier, Vidor, von Sternberg, Murnau, Pabst, Renoir, Eisenstein, Pudovkin, Epstein, Dulac, Bunuel, Cavalcanti, Man Ray, pa komedije z Haroldom Lloyd, Busterjem Keaton, Fattyjem Arbucklom ...). Še istega leta (1929) Heigo, že prej filmski kritik, postane *benshi*³³ v skupini Museija Tokugawe, ki je razširjal meje poklica in se loteval predvsem tujih, mnogokrat avantgardnih filmov. Heigo si hitro pridobi sloves psihološko pronicljivega *benshija*, njegov uspeh pa oba brata oddalji drug od drugega. Kmalu nato Kurosawa izgubi veselje nad proletarsko ligo in se za tri leta preda lenobnemu malodušju.³⁴ Preseli se k bratu v Kagurazako, živopisno delavsko četrt, kjer je doma tudi mnogo odrskih delavcev iz gledališč in kinematografov v mestu. Kurosawa ima z njihovimi prepustnicami dostop do vsakovrstne zabave v mestu: varietejskih predstav *yose*, zgodovinskih iger *kodan*, *rakugo* parodij in komičnih monologov ter prvih tujih zvočnih filmov na Japonskem. Kurosawa se zlasti spominja Milestona (*Na zahodu nič novega*), Bernhardta (*Zadnja četa*), Wylerja (*Junaka pekla*), Claira (*Na strehah Pariza*), von Sternberga (*Modri angel*), Vidorja (*Prizori iz ulice*), Chaplina (*Luči vlemesta*), Pabsta (*Opera za štiri groše*) ... Obdobje življenja v Kagurazaki, zlasti njen barviti socialni milje, služi kot imaginarij vsaj nekaj njegovim filmom; *Pijani angel*, *Na dnu* ter *Dodes'ka-dena*.

Prihod zvočnega filma ogrozi poklic *benshija* – sindikat organizira več stavk, v katerih Heigo odigra pomembno vlogo, a toka zgodovine ni več mogoče ustaviti. Heigo si leta 1933 v drugem



poizkusu vzame življenje. V avtobiografiji je poglavju, kjer se Kurosawa spominja tega bolečega dogodka, naslov *Zgodba, o kateri ne želim govoriti*, kar nehoti spomni na Kurosawov poizkus samomora decembra 1972, ko se je režiser soočil z resnimi zdravstvenimi težavami, neuspehom *Dodes'ka-dena* in ignoranco japonskih producentov, ki so v njegovem delu videli visoko stopnjo finančnega tveganja.

Drzna in senzacionalistična, a vendarle ne povsem nepomebna vzporednica bi se glasila: neuspeh *Dodes'ka-dena*, Kurosawovega dotedanjega najbolj osebnega filma, tako v intimni eksperimentalni formi kot v maloprej omenjenih biografskih socialnega okoliša, je za Kurosawovo samomorilsko depresijo bolj pomemben, kot se zdi. Film, v katerem ves čas abstraktno odzvanja bratova odsotnost (v eksistencialistično/nihilistični atmosferi) je morda Kurosawovo delo, ki je do tedaj najbolj prežeto z dolgom. Natančno dvoletno delo na produkciji, ki v mnogočem oživlja točno določeno obdobje v režiserjevem življenju, govori o izredni pomembnosti tega projekta za Kurosawo. Nenazadnje se v ta namen Kurosawa celo znebi svojega odpora do barvnega filma in z novim orodjem intenzivno eksperimentira. Slab odziv javnosti in japonske kritike, ki že tradicionalno uspe vsak njegov film razumeti narobe, morda razume kot mnogo bolj oseben poraz oziroma signal, da svoje etične dolžnosti ne bo mogel nikoli v celoti izpolniti pred širšo javnostjo, kot zahteva Heigova zapuščina (ki bi po Kurosawovem mnenju lahko in moral postati priznani umetnik na področju filma, a je bil preveč samodestruktiven), saj bi v svoji obsesivnosti postala hermetična in zgrešila nujni fantazmatski moment priznanja. Močan indic za takšno razlago je seveda tudi kronološki paralelizem – življenjsko obdobje, iz katerega črpa *Dodes'ka-den*, je obdobje tik pred Heigovim samomorom, obdobje, med katerim se brata prvič oddaljita drug od drugega, Kurosawa pa se emancipira vsaj fizično.

Svoj poizkus samomora Kurosawa pozneje označi kot nepremišljeno neumnost; do naslednjega filma, *Dersu Uzale*, mine dobrih pet let, v katerih nihče noče producirati njegovih filmov. Zdi se, da Kurosawa v tem času razrešuje svoj kompleks dolga, da bi ga v *Kagemuši* že reflektiral na neki univerzalni sporočilni ravni – če se zadovoljimo z opisom, da je *Kagemuša* film o večni zamenljivosti človeka v simbolni kulturi.³⁵

Takrat se "kompleks dolga" projicira na širšo metafizično raven, kjer deluje vse do konca. Heigova nepričakovana smrt (četudi je slednji pogosto govoril, da nima želje dočakati tridesetega leta, pri sebi pa je vselej imel Artsybashevo knjigo *Do skrajne meje*, itn.) povzroči nenadno in nepremostljivo praznino. Kurosawa ugotovi, da bratu dolguje svojo estetsko-filozofsko koncepcijo sveta, svoj kritični um, svojo radovednost in eksperimentalno žilico.

Ko par let pozneje na snemanju nekega filma sreča Museija Tokugawo, nekdanjega slavnega *benshija*, ki v filmu igra eno glavnih vlog, mu ta zaupa: "*Zelo ste podobni svojemu bratu. Toda on je bil negativ, vi pa ste pozitiv.*"³⁶ Prav s temi besedami Kurosawa opiše svoj vstop v filmsko umetnost: "*Zdi se mi, da je bil moj brat originalni negativ, iz katerega sem se nato razvil kot pozitiv.*"³⁷

Kurosawa takrat vidi svoj vstop v film kot že neizogibno nujnost – v njegovi tesni, krvni povezanosti z bratom, mu nenadomestljiva izguba zada intenziven dolg, zapuščino, ki jo je potrebno poiskati, razumeti in do konca povnanjiti. Kako močna je bila njuna povezava, priča avtobiografija: "*Gledal sem svojega mrtvega brata. Gledal sem telo svojega brata, po katerem je prej tekla enaka kri kot v mojih venah, a sedaj je iz tega telesa vsa kri odtekla; moj brat, ki sem ga tako spoštoval, je bil zame nenadomestljiv ...*" (p.p.)³⁸

Kurosawa tokrat ne poizkuša odvrniti pogleda od bratovega telesa, preparanega z nožem, temveč vanj fasciniran strmi, dokler ga oče ne zdrami iz zamaknenosti ...

Tri leta kasneje preko oglasa v časopisu Kurosawa vstopi v svet filma kot asistent Kajira Yamamota pri P.C.L. (Photo Chemical Laboratories), iz katerih kasneje nastane slavni Toho studio. P.C.L. je perspektivna družba, ki se hrani z mladim talentom. Pod njeno streho je poleg Yamamota še Mikio Naruse – dva suverena cineasta, ki družbi prinašata dobiček s komedijami, mjuzikli in *shomin-geki*³⁹ dramami. Kurosawa prične leta 1935 kot četrti asistent režiserja in se zlagoma prebija više po hierarhični lestvici. Yamamoto, 'Yama-san', postane Kurosawov veliki učitelj ter zadnja velika očetovska avtoriteta (poleg očeta in Heiga), ki ji Kurosawa mnogo dolguje.

Na tem mestu je smotrno na kratko opisati hierarhično strukturo v japonskih filmskih ekipah in opozoriti na izjemno avtoritarno

pozicijo, ki jo uživa režiser. Oprl se bom na temeljito socio-kulturno študijo japonske kinematografije do leta 1960, *The Japanese Film: Art and Industry* Josepha L. Andersona in Donalda Richieja. V dopolnjeni izdaji iz leta 1959 najdemo Kurosawov predgovor, v katerem pozdravlja trud obeh raziskovalcev, saj njuno delo prvič in v dovolj širokem kontekstu pojasnjuje produkcijske razmere japonske kinematografije in izpostavlja devet režiserjev, ki si s svojo inventivnostjo in "originalnim avtorskim pristopom" (gre za Mizoguchija, Goshoja, Ozuja, Naruseja, Toyodo, Kurosawo, Yoshimuro, Imai in Kinoshito⁴⁰), ki jih je tudi Zahod večinoma prepoznal kot avtorje) po mnenju obeh piscev zaslužijo predstavljati japonsko kinematografijo.

Če je v zgodnjih letih japonske kinematografije režiser komajda smel početi kaj bolj pomembnega, kot brati dialoge igralcem, so mu reforme v posameznih produkcijskih družbah v letih po 1. svetovni vojni nenadoma prinesle silno avtoriteto. Japonski režiser je tako med dvajsetimi in sedemdesetimi leti zagotovo najmočnejši na svetu, njegova avtoriteta pa je še danes enakovredna producentovi. Razloge za to gre iskati seveda predvsem v strogi tisočletni avtoritarni ureditvi japonske družbe. Namesto producentskega sistema tako japonski film pozna "režiserski sistem", stanje, v katerem je najbolj prominenten režiser neke hiše tudi njen direktor, poslovodja in strateg, ki določa njeno produkcijsko (avtorsko) politiko in imidž. Poleg tega ima med konkretno produkcijo filma zadnjo besedo na vseh ravneh izdelave – od scenarija do rekvizitov in trženja. Natanko tako "režiserski sistem" opiše tudi Kurosawa, znan po perfekcionizmu zlasti v kompozicijah kadrov in produkciji scenografije: "Vloga režiserja zaobjema vodenje igralcev, snemanje, beleženje zvoka, umetniško vodstvo, glasbo, montažo, montažo šumov, naknadno sinhronizacijo in mešanje zvoka. Vse naštetu lahko dojemamo kot ločene naloge, a sam jih ne pojmem kot neodvisne – zame se med tekom režije bolj ali manj pomešajo. (p.p.)"⁴¹

Vsaka družba ima pod svojo streho peščico top režiserjev, ki imajo

v veliki meri zagotovljeno avtorsko svobodo, medtem ko so režiserji nižjega ranga prisiljeni v serijsko izdelavo potrošnega blaga, pri katerem jim tudi visoka stopnja izvršne moči ne pomaga prav dosti. Takšen oligarhičen položaj, ki vlada japonski kinematografiji vse do konca šestdesetih let, do prihoda režiserjev novega vala, seveda zmore zagotavljati ustvarjalno kontinuiteto in dotok potrebnih sredstev le peščici režiserjev (večina zgoraj naštetih). Tako utegne trajati desetletja, preden se pojavi nov in zanimiv režiser, ki odstopa od nepregledne množice obrtnikov brez lastnega sloga in vizije. Menjava generacij poteka preko dobro utečenega sistema asistentov režije, mimo katerega je izredno težko priti do statusa režiserja.⁴² Režiserji brez prijateljev ali sorodnikov v filmskem poklicu opravljajo naloge asistenta režije več let. Po letu 30 se čakalna doba le še daljša, saj postaja konkurenca vse trša, v petdesetih letih pa povprečno traja že petnajst let. Tako je denimo bil Goshio asistent dve leti, Ozu štiri, Naruse šest, Kurosawa sedem in Kinoshita deset let. V teh letih je na Japonskem prava zvezda režiser; filmi se prvenstveno tržijo kot pod režiserjevim imenom, igralci so le redko v prvem planu.

V takšnem okolju Kurosawa postane asistent Kajiru Yamamotu, ki se v skladu s prozahnim, k lahki zabavi orientiranim profilom Toha, loteva predvsem komedij in mjuziklov. A kljub temu se Yamamoto ne zadovoljuje s "štancanjem", temveč ne glede na prozaičnost scenarija zahteva popolno obrtniško kakovost filma. Še zlasti odločilna je za Kurosawo Yamamotova absolutna zahteva po avtentičnosti – avtorska poteza, ki v Kurosawovem delu dosega že skorajda mitske razsežnosti zlasti v produkcijah scenografije za *Sinjebradca* in *Dodes'ka-den*, kjer ekipe izdelajo hipernaturalistična prizorišča, ter v razkošnih scenskih dizajnih *Kagemuše* in *Kaosa*. V šestih letih se Kurosawa izuči vseh veččin filmske produkcije, od izdelovanja scene, postavitve luči, iskanja lokacij do postopkov razvijanja filma in same montaže. Kot asistent občasno sodeluje tudi z ostalimi hišnimi režiserji, denimo Narusejem, pa Fushimizujem in Takizawo.



Kagemuša

Med prvimi sledmi Kurosawovega asistiranja Yamamotu je *Konj* iz leta 1940. Gre za bukolčno evokacijo življenja planinskih kmetov, osredotočeno na otroke in njihovo navezanost na konja. Kljub realističnemu pristopu film ne podaja globlje družbene kritike. Na tem mestu se je potrebno spomniti, da je Yamamoto po prepričanju konzervativec in da režira več režimskih filmov. Kurosawova pozicija v soočenju s socialnimi problemi se razjasni, ko se oddalji od svojega učitelja, tako estetsko kot politično.⁴³

Zgodba o judu, Kurosawov režijski debi, je pripoved o možu, ki je judo emancipiral od tradicionalnih borilnih veščin in ga utemeljil kot šport. Tudi Kurosawa se je pod vodstvom svojega očeta telovadca v mladosti izuril v judu in kendu. Sicer pa se film od povprečnega predvojnega primerka *jidai - geki* žanra le težko razloči, četudi je finalni obračun sredi vetrovnega polja visoke trave manjši *tour-de-force*. Nadaljevanje, *Zgodba o judu II.* iz leta 1945, velja za izgubljeno po zaslugi ameriške povojne cenzure.

Najlepša je Kurosawov najbolj očiten prispevek k vojnemu podjetju, v glorifikaciji težkega življenja tovarniških delavcev pa zelo soroden predvojnemu *gendai - geki*.⁴⁴ Vseeno film prinaša nekaj zanimivih montažnih rešitev, zlasti v vpeljevanju *flash-backov* in nosilnih posnetkov, ki jih Burch razlikuje od Ozujevih slavni *pillow-shots*. Ozujevi namreč naracijo suspendirajo v neki absolutni in "resnični praznini" – medtem ko Kurosawovi nosilni posnetki kadrirajo zapuščen in ne prazen prostor. Kurosawovi nosilni posnetki so torej suspenzije znotraj naracije, še bolje, redčenje njene intenzivnosti. To preprosto in v povojnem filmu pogosto figuro Kurosawa uporablja v svojem celotnem opusu.

Tik pred japonsko predajo Kurosawa zaključí film *Tisti, ki hodijo po tigrovi sledi*, adaptacijo znane *kabuki* igre, ki jo ameriški cenzorji pridno prepovedujejo do leta 1952. S tem se konča Kurosawovo prvo, predvojno ustvarjalno obdobje in prične drugo, ki traja pet let in v katerem nastane sedem filmov: *Tisti, ki ustvarjajo jutri*, *Ne obžalujem svoje mladosti*, *Čudovita nedelja*, *Pijani angel*, *Tihi dvoboj*, *Stekli pes* in *Škandal*.

Med temi filmi ni zaznati nekega linearnega razvoja – nasprotno, stil se menja z vsakim naslednjim, kar pri kritikih povzroča zmedeno razburjenje. Ko se pojavi *Pijani angel*, se le peščici slednjih zdi, da vedo, kaj Kurosawa počne. Eden izmed njih, Tsuneo Hazumi, izjavi: "Iz atmosfere samouničenja in razkroja se rojeva najpomembnejši novi japonski filmski stil".⁴⁵ Večina ostalih se zadovolji z oznakami zahodni, psihološko grob in nekozmopolitski – kar koli naj bi to že pomenilo.⁴⁶ Kurosawovo delo poleg kritikov jezi tudi njegove delodajalce; ker je perfekcionista, mu ni žal denarja in časa, da doseže zaželjene učinke. Poleg tega vselej dobro ve, kaj in kako hoče, kar je med takratnimi japonskimi režiserji redka poteza. Kljub temu njegove priprave med predprodukcijo vključujejo intenzivne sestanke tehnične in igralske ekipe, na katerih režiser do potankosti razloži svojo vizijo in nato sprejema tuje sugestije. Enako intenzivno sodeluje tudi s svojimi scenaristi. Da je Kurosawa to prakso obdržal skozi celo svojo kariero, priča spomin Serga Silbermana, nekdanjega producenta Buñuela, Beckerja, Melvilla in Kurosawovega *Kaosa*: "Vsi so bili njegovi sokrivci. Predpriprave so se odvijale v veliki dvorani z njegovo mizo in nasproti njej, mizami tehnične ekipe, ki so bile razvrščene kot v šoli. Dajal je hkrati zelo splošne napotke in natančna navodila za posamezen prizor. Nato je hodil od mize do mize in posameznim tehnikom razlagal, kar si je zamislil ali z njimi razpravljajal o tehničnih detajlih. (p.p.)"⁴⁷

Burch iz filmov Kurosawovega drugega obdobja ekstrahira tri dramaturške stalnice njegovega univerzuma – nezdružljivost, patos in presežnost. Nezdružljivost Burch razume kot temeljno nezdružljivost Kurosawove naracije s takrat veljavnimi zahodnimi kanoni. Primeri so sekvenca v *Tihem dvoboju*, kjer kirurg in rahlo trapasta snažilka družno jokata v razvlečenem srednjem planu, pa akuzmatični koncert v *Čudoviti nedelji*, ki ga v parku celo večnost poslušata mlada zaljubljenca, pa dolgo, nepomično bdenje drugega para v temni, zapuščeni pisarni v *Ne obžalujem svoje mladosti* ...⁴⁸ Patos, ki bo prisoten skozi celotni Kurosawov opus, z izjemo obešenjaške *jidai-geki* trilogije *Skrita trdnjava* - *Telesna straža* - *Sanjuro*, je v *Tihem dvoboju*, *Pijanem angelu* in *Steklem psu*

prevladujoč. V tesni povezavi z omenjenim patosom pa so presežni, krčeviti izbruhi energije v zaključkih, ki se precej razlikujejo od siceršnjega tona in sloga filma. Dober primer sta groteskni obračun med gangsterjema v *Pijanem angelu*, pa nepričakovano divji pregon na koncu *Steklega psa* ...

V poglavju *Podobe-gibanja: Figure ali transformacija form* Deleuze v prevladujoči strukturi Kurosawovih filmov podobno prepozna dolgo ekspozicijo in končni del, ki prinese intenzivno, brutalno delovanje (*Stekli pes*, *Veliki in Mali*). Sicer se Deleuzeovo zanimanje osredotoča na danostih situacije; če je pri konvencionalni "veliki formi" (situacija-akcija-situacija) junakova akcija odgovor na vprašanje, ki ga situacija že vsebuje, je pri Kurosawi akcija odgovor na vprašanje, ki ga ni mogla razrešiti niti situacija sama.

"Kurosawa je v temu metafizik, saj izumlja povečavo velike forme: situacijo presega v smeri vprašanja, danosti pa dviguje na raven danosti vprašanja, ne več situacije."⁴⁹

Po Deleuzu Dostojevski enako koncipira junakovo akcijo v svetu; najprej je potrebno razumeti vse danosti situacije, da bi lahko sploh pričeli delovati ...

Ker bi nas sledenje Deleuzeovim nastavkom pripeljalo onkraj zadanih meja, se bomo le za trenutek še enkrat ustavili pri konstantah Kurosawovega univerzuma (ponavljajoči se tematski vzorci in vizualni stil), kot jih po različnih avtorjih povzema Goodwin: tematsko preokupacijo s konflikti med iluzijo in stvarnostjo v posameznikovi izkušnji sveta odkriva Donald Richie.⁵⁰ Režiserjevo kontinuirano ukvarjanje s temami kolektivnih norm, družbenih obveznosti in osebne odgovornosti zasleduje Stephen Prince. Goodwin sam ugotavlja, da pod površino celotnega Kurosawovega opusa poteka živahen dialog, ki se neredko vrača nazaj k problematiki v predhodnjem filmu, da bi poiskal alternativnen kontekst in vizualne rešitve. Desser daje za primer tega notranjega dialoga film *Živeti*, ki se vrača k vprašanju heroizma navadnega, zmotljivega človeka. Iste tematike sta se v drugačnih formalnih okvirih lotevala že *Pijani angel* in *Rašomon*. Drugi tak primer je že omenjeni *Dodes'ka-den*, ki se vrača k socialni tematiki zgodnjega *Na dnu*.⁵¹

Drugo, bolj globalno konstanto morda prvi odkrije Satyajit Ray, ko se leta 1966 čudi nad dvema nespravljujima elementoma Kurosawove kinematografije; na eni strani je "... poudarek na akciji, pravzaprav agresivnosti: Kurosawove bitke so med najbolj nasilnimi na filmu." Na drugi pa Kurosawove filme zaznamuje "nedoločljiv didaktični karakter, ki ga rad daje svojim filmom – zlasti tistim, katerih predmet je sodoben". Slednje drži zlasti za Kurosawove povojne "neorealistične" študije novo nastajajočih psiholoških karakteristik Japoncev: *Pijani angel*, *Tihi dvoboj*, *Stekli pes*, *Živeti* ... A če se Ray nagiba k temu, da bi v Kurosawi videl dva ustvarjalca, cineasta akcije ter didaktičnega humanista, morda ni odveč poudariti, da s tem, ko naredi borbeno večščino za predmet poučevanja, oba pola spravi že v svojem prvencu, *Zgodba o judu*.⁵² Leta 1951 Kurosawa postane del zgodovine. *Rašomon* v Benetkah osvoji zlatega leva, naslednje leto pa še nagrado Ameriške

Kaos





akademije za najboljši tuji film. Zahodno občinstvo je takrat končno pripravljeno odkriti obsežno in skrivnostno japonsko kinematografijo; Kurosawa postane njen prvi ambasador, *Rašomon* pa sinonim novo prebujenega zanimanja za oddaljene kulture, ki kaj hitro privzame značilnosti modnega eksotizma. Kljub temu se veliko govori o "drugosti" japonske kulture, o nespravljivo mbivalentni nravi Japoncev, ki so zmožni bliskovite asimilacije, hkrati pa neznansko konzervativni ... Tudi z *Rašomonom* je zahodni orientalistični diskurz dobival nov polet.

Rašomon je dovolj "pravi" film na pravem kraju in ob pravem času. Če Kurosawa pri sonarodnjakih s filmom naleti na precejšnjo nezainteresiranost in celo odklon na račun zahodnega tipa naracije, na Zahodu film pritegne tiste gledalce pretežno srednjega razreda, ki jim določena baročnost v filmih prične predstavljati merilo umetniške vrednosti.⁵³

Poleg tega film prinese implicitno skrivnost svojega ozadja – misel na bolj ali manj neznan produkcijski aparat in radikalno "drugačno" kinematografijo ima strašanski apel na kritike in cinefile.

Vsekakor *Rašomon* tudi v dotedanjem Kurosawovem opusu predstavlja precejšen formalni prelom. Burch spremembe v Kurosawovem stilu in univerzumu poimenuje "grobo obtesana geometrija", ki je v tu v primerjavi s sofisticirano in bolj kompleksno geometrijo filmov *Živeti*, *Krvavi prestol* ter *Veliki in mali* res zelo grobo obtesana. Napovedi te nove formalne ureditve sta že omenjeni presežni končnici dveh predhodnih filmov.

Rašomon vsebuje kopico modernističnih formalnih postopkov; najbolj zbode razdrobitev linearne, organske naracije na fragmentirano nizanje zaporednih dvojnih *flash-backov*. Zelo opazna je tudi Kurosawova namerna ožvitev dveh stilistično grobih in anahronističnih figur, značilnih za predvojno *chamberso*; zaporedni 180° obrati kamere, ki kadrirajo plan/kontraplan, je za zahodno percepcijo, vajeno čistih in negibnih rezov, zlahka moteč.

50 Drugi je t.i. "hard-edged wip", gibljivi vertikalni rez, pri katerem se

z desne strani pojavi slička novega kadra in "potisne" prejšnjo izven polja.⁵⁴ V času, ko se v vseh montažnih ekonomijah ustoliči blagi preliv, Kurosawa preko vključevanja grobih in anahronističnih form na novo premisli zakonitosti in možnosti naracije znotraj specifičnega žanra. Podobni montažni postopki v naslednjih dveh desetletjih postanejo privilegirana forma avantgardnega filma. Dodatno privlačnost filmu podeli njegov vsebinski zastavek subjektivnosti resnice, ki se imenitno ujema s trenutnim eksistencialističnim *esprajem*.

Opogumljen z mednarodnim uspehom se Kurosawa nato loti svojega priljubljenega čtiva, Dostojevskega. Na primeru *Idiot*a se pokaže, da Kurosawove afinitete do Dostojevskega niso izključno posledica Heigovega usmerjanja v mladosti, temveč, da njuna univerzuma družijo več že prej navedenih vzporednic; najbolj morda izstopa že omenjena "mazohistična vztrajnostjo pri izpolnjevanju kompleksnih družbenih obveznosti", ki jo iz Kurosawovega dela izločil Burch. Poleg tega *Idiot* ohranja bogastvo psihologije likov in dramatično intenzivnost originala.⁵⁵ Kar pa se tiče Kurosawovega svežega pristopa k razrezu in geometrične naracije, izjemnih presenečenj ni. Romaneska struktura scenarija je tako močna, da se ji naracija izjemoma podredi. V *Živeti* Kurosawa do potankosti razvije svojo narativno geometrijo.⁵⁶ Ker bi oris njenih elementov in njihovih relacij vzel več prostora, kot ga ima na voljo pričujoči tekst, naj Kurosawova narativna geometrija zaenkrat ostane vsaj toliko obskurna, kolikor je dejansko kompleksna. Upamo pa, da se bodo slovenski cineasti nekoč poglobljali tudi v tovrstne tekste. Zadostuje, če rečemo, da je film podvržen rigorozni formalizaciji, ki pa nikdar ne prestopa okvirja linearne naracije. Celotna struktura temelji na binarni simetriji, ki zavzema vrednosti antitetičnosti, paralelizma in metonimije v kompoziciji in montaži.

Živim v strahu ni dramaturško nič manj virtuosno delo, ki pa bolj stavi na intenzivni dramski zaplet – bližji je torej *Idiotu*. A za razliko od vseh predhodnikov film tokrat nosi akutno kritiko

japonske buržoazne mentalitete, ki pa je v danem času nihče ne uspe razumeti. Film zaradi tega doživi hladen sprejem pri gledalcih in kritikih, četudi je eden najlucidnejših Kurosawovih *gendai-geki*jev. Zaradi takratne diskvalifikacije je *Živim v strahu* še danes oddaljen in slabo raziskan Kurosawov film.

Na *dnu* je kompleksen lumpenproletarski *jidai-geki*, v katerem Kurosawa znova uspešno inkorporira zahodni tekst v svojo dinamično geometrijo. Novost, ki jo film prinese, je enoten, zaprt prostor, ki pa še zdaleč ni pregleden, temveč valujoč in nepredvidljiv.⁵⁷ Naracija napreduje preko dolgih sekvenč-planov, v katerih kamera opisuje neusmiljeno mehanične vzorce. Vendar geometrija tokrat ni numerično simetrična, temveč spontana, na mestu samem rojevajoča se. Manj torej geometrija kot sistematično sredobežna prostorska organizacija, ki iznajdljivo izkorišča končne danosti nekega prostora.

Poudarek na decentralizirani kompoziciji se v prihajajočem Kurosawovem delu izkaže za nov odločilen princip. Če je *Krvavi prestol* zadnji Kurosawov radikalno geometrično strukturiran film, ki se poslužuje tudi decentralizirane kompozicije, se nadaljna *jidai-geki* trilogija strogi geometriji odreče v prid intenzivni izrabi površinske napetosti ekrana, inherentno sredobežni kompoziciji. Na tem mestu se vračamo k že obravnavanemu predmetu in sklenjamo približni pregled Kurosawovega opusa, ne da bi se podrobneje lotili sicer znanih del, kot so *Sedem samurajev*, *Zlobni mirno spijo*, *Sinjebradec*, *Dersu Uzala*, *Sanje* in *Ne, ne še* kot tudi Kurosawove osebne zgodovine po letu 1970. Poleg pomanjkanja prostora je vzrok v tem, da naštetih filmi ne predstavljajo izrazitih "transmigracij" v strukturi in formi Kurosawove kinematografije. Kar pomeni, da jih lahko s pomočjo "bolj reprezentativnih" obravnavanih primerov razgradimo in beremo kot prehodne stopnje nekega razvoja, v katerih se mešajo različne stilsko-tematske tendence. Seveda pa si vsi zaslužijo pobližji pogled. Preostane še, da se ponovno lotimo dveh zadnjih Kurosawovih velikih, "monumentalnih" del, *Kagemuše* in *Kaosa*. Avtobiografske *Sanje* in bolj lahkotna *Rapsodija v avgustu* ter *Ne, ne še* predstavljajo zadnje, bolj kontemplativno obdobje Kurosawovega dela, ki se mu vpiro omejenega prostora tokrat izogibamo. V *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film* Darrell W. Davis zasleduje in koncipira kompleksen pojav določene tendence znotraj japonskega filma, zlasti predvojnega, ki ga poimenuje "monumentalni stil". Monumentalni stil je filmski diskurz, ki se polašča določenega obdobja zgodovine, v konkretnem primeru japonske kulture pred restavracijo konec 19. stoletja in preko njegovega čaščenja v sedanjosti konsolidira nacionalno identiteto. Konsolidacija nacionalne identitete pa je konec tridesetih let predpogoj za masovni ljudski angažma v japonskem pacifiškem ekspanzionizmu in posledičnih vojnah. Monumentalni stil je širše torej mogoče razumeti kot konsenzualen, proto-propagandni diskurz, specifičen za vsako vladajočo totalitarno politično opcijo.⁵⁸

A v čemu se monumentalni stil potemtakem loči od povprečnega primerka *jidai-geki*⁵⁹ žanra? Monumentalni stil preko polaščanja segmenta zgodovine mobilizira tradicijo, jo kanonizira, posvečuje njeno estetiko, povečuje njeno fevdalno socialno strukturo. Enake atribute najdemo v vsakem povprečnem *jidai-geki*, ki se trudi čimbolj avtentično rekreirati dotično obdobje in njegovo atmosfero. Toda ti atributi v *jidai-geki* filmu igrajo zgolj instrumentalno vlogo v iluziji pripovedi, medtem ko je monumentalni film preokupiran s čaščenjem atributov zgodovine, dekorja, arhitekture, kod obnašanja in etike. To dosega preko specifičnih postopkov, ki pa izven njegovega konteksta nikakor niso nujno simptom "monumentalizma"; masivna scenografija, svečeniška ritualnost gibanja, impozantni trajekti kamere in dolgi posnetki. Efekt opisanih postopkov je seveda intimno ponotranjenje mitskih, nativističnih, primordialnih ... nacionalističnih občutij.⁶⁰ Če so konkretni primerki japonskega monumentalnega stila seveda tema neke druge razprave, se na tem mestu omejimo le na prvine tega stila pri Kurosawi oziroma predvsem na njegovo hkratno dekonstrukcijo in reinvenicijo monumentalnega stila. Darrell obravnava predvsem *Kagemušo* in *Kaos*: oba sta situacionirana v



Sanje

"pravilno" obdobje japonske zgodovine, 16. stoletje (*Kaos* je sicer bolj stilistični amalgam neke ere kot avtentičen historičen prikaz), oba sta nabita z razkošnim dekorjem, masivno scenografijo, posnetki epske dolžine (epska je seveda tudi dolžina obeh filmov) in teže, ritualnimi koreografijami in specifikami japonske estetike, včasih prignane že do fantastične abstrakcije. A bistvena razlika je v tem, da si omenjena filma namesto prilaščanja privilegiranih segmentov japonske zgodovine, čemur je zavezani klasični primerki monumentalnega stila⁶¹, prilaščata kar sam monumentalni stil, z jasnim namenom prikazati njegovo fundamentalno izpraznjenost in nacionalistično slepilo. Na kakšen način?

Ključni mehanizem, s katerim Kurosawa subvertira monumentalnost *Kagemuše*, je sama središčna igra zamenjave. Osnovni vsebinski zastavek (historično ozadje je obdobje Vojskujočih se držav med leti 1467 – 1568) gre takole: po uboju svojega suverena se klan Takeda brez trdnega vodstva znajde v krizi. Poleg tega ga realno ogroža ekspanzivni sosednji klan Tokugawa. Da bi prikrili notranjo krizo, uporabijo dvojnika, nepomembnega tatu, ki je že pred tem ob priložnosti nadomeščal gospodarja klana. Tat je fizično povsem identičen umrlemu poglavarju, sčasoma pa se povsem prežame z danostmi situacije ... Ta absurda prevara, ki v zgodbi ohrani homogenost in identiteto neke družbene ureditve, popolna kompatibilnost njenega privilegiraneega označevalca tradicije z nekim minornim in neuglednim označencem, nakaže predvsem formulaičnost in potvorjenost monumentalne reprezentacije nacionalne zgodovine. Davis tu citira Desserja, za katerega je *Kagemuša* alegorična elegija samurajskega filma: "*Kurosawi samurajski filmi, morda celo njegovi lastni, ne predstavljajo nič drugega, kot le varajoče slepilo ... Ko nam jasno prikaže, kako je mogoče film, zgodovino in mit reducirati na goli označenec, Kurosawa sugerira, da slednji tudi dejansko niso nič več kot prav označevalci.*"⁶²

Soočeni smo torej s postopkom razgaljanja "praznega znaka", Barthesovega modula, katerega edina možna materialna substanca je fizična prisotnost geste, zvoka ali svetlobe v prostoru, vse ostalo pa je le hipni nadomestek.

Poleg zevajoče praznine v samem osrčju monumentalne zgodovine Kurosawa kot anahronistično ideološko prevaro denuncira tudi mistificirani samurajski etični kodeks lojalnosti, *bushido*. Tudi njegove znake izprazni substanca – Desser opozarja, da je *Kagemuša* samurajski film, v katerem nihče ne umre od meča ... Nobenega *bushida* ni več na delu, nobenih ritualnih dvobojev med dvema izurjenima mečevalcema⁶³. Manjkajoče označence trenutno nadomesti strelno orožje, vulgarna tuja tehnologija, ki ruši in banalizira normirane rituale bojevanja; odslej lahko ubije samuraja vsak prostak.

V *Kagemuši* Kurosawa superiorno dekonstruira monumentalni stil z njegovimi lastnimi sredstvi, hkrati pa problematizira neko bazično nelagodje v japonski kulturi: ambivalenten odnos do sprejemanja (tuje) substance (tehnologije, koncepta), ki naj zapolni

vztrajno praznino znakov dominantne (anahrone) kulture. Ambivalenten zato, ker zlahka rezultira tako v nasilnem zavračanju – vemo, da je Tokugawa klan za tristo let konzerviral japonsko civilizacijo⁶⁴ – kot tudi nekritičnem absorbiranju in posnemanju vsega, kar ni japonsko.

S *Kaosom* Kurosawa naredi še korak dlje: "Če Kagemuša razkrije potrdjenost monumentalne evokacije zgodovine, je Kaos prav ta potrdjena zgodovina..."⁶⁵ Kaos zgodovino deformira, abstrahira, spreminja v groteskni karneval. Vsi elementi scenografije, arhitekture, kostumov, ritualov ... so sicer prepoznavno japonski, a popolnoma nedoločljivi v terminih prostora in časa. V filmu ni lokacij, zgodovinskih oseb, dogodkov ali obrazložitvev, ki bi ga pomagale situirati v zgodovino. Davis film imenuje "pošast, film, ki kanibalizira svoje predhodnike v filmu, gledališču in zgodovini."⁶⁶ Ta presežnost monumentalizma je skrajna možna točka demitologizacije neke tradicije kot tudi skrajna točka Kurosawovega estetskega podjetja, ki je vselej znalo biti radikalno. In če se na tem mestu poizkušamo še zadnjič pripojiti na nit dolžnosti, ki prepleta opus velikega cineasta in ki se nam je v veliki meri tudi izogibala, pridobi zaključni prizor *Kaosa* srhljivo onirične dimenzije. Oddaljeni pogled na zgrbljeno figuro slepega Hidetore, ki ob zlovesčih zvokih *nokha* piščali vztrajno koraka v brezno, postane v tej opusteli mesečevi pokrajini zgoščena entiteta Kurosawove kozmologije. Gledati, da se v svetu ohrani red stvari, četudi je ta v uničenju, mraku in blaznosti že davno izgubil odgovor na lastno vprašanje. "V nekem življenju ni nič bolj sublimnega kot zadnji trenutki. Dobro poglej."⁶⁷

TOSHIRO MIFUNE (1920 - 1997)

Govoriti o Kurosawovem delu in imaginariju brez poudarjanja vloge Toshira Mifuneja je seveda povsem nemogoče. Yoichi Umemoto se spominja: "Za mnoge med nami je Kurosawa umrl že enkrat prej v lanskem letu, ko je izginil Toshiro Mifune. Kajti preko nepozabnih podob tega malce neotesanega igralca smo se spominjali skoraj vseh Kurosawovih filmov do konca šestdesetih let. Za vso tokijsko mularijo so bili Kurosawovi filmi predvsem filmi Mifuneja. Z njim smo odrasli, tako kot je tudi on sam postajal zrelejši z vlogami, ki mu jih je dodeljeval njegov mojster. V petdesetih je bil mladi upornik izven zakona z nenadnimi divjimi izbruhi, ki pa se je vselej neizogibno navzel modrosti starca, ki ga je redno upodabljal Takashi Shimura. V filmih iz 60-ih let, Sanjuru, Sinjebradcu, pa je Mifune prišel na vrsto, da o življenju podučí Yuza Kayamo, novega upornika brez razloga iz Toho studia. Kar nas je najbolj ganilo, je bil ta način prenašanja, ta oblika vaještva. Nobenih dolgih in dolgočasnih govorov; le dejanja in geste ... (p.p.)"⁶⁸ Kaj več je še mogoče povedati o tem ekspresivnem igralcu, ki ga je Kurosawa prvič angažiral v *Pijanem angelu*, zadnjič pa v *Sinjebradcu*. Vmes je Mifune, mnogokrat v kombinaciji z monolitnim Takashijem Shimuro, izgradil nepozaben lik antiheroja, katerega razpon je segal od divjaške norosti do odsotne indifferenece. Z *Rašomonom* je postal prva globalna japonska zvezda, nesmrtnost pa mu je zagotovil *Krvavi prestol*, kjer se znašel pod točo pravih puščic. Groza na njegovem obrazu je bila takrat morda bližje resničnosti, kot bi to bil sam pripravljen priznati. •

Opombe

- 1 Yoshikawa, Eiji. *Musashi: Book 1, The Way of Samurai*, New York, Pocket Books, 1981, str. 199. Musashi, pripoved o shizofrenem samuraju, ki se ni mogel odločiti ali naj izpolnjuje *bushido* ali postane zenovski duhovnik, je bila v predvojnem obdobju chambere (filmi o samurajih) večkrat ekranizirana.
- 2 Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley, University of California Press, 1979, str. 17.
- 3 Po Barthesu so biografemi družinska zgodovina, pripetljaji, osebe, vplivi in srečanja v pisateljevem življenju. So tekstualne artikulacije, v katerih se križata pisatelj in življenje ter vpisujeta drug v drugega. Derrida dodaja, da je biografija dinamično, pomično mejno območje med življenjem in delom, ki producira tekste.
- 4 Tesson, Charles. Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir, *Cahiers du cinéma* n°528, 1998. Pojem dolga kot konstitutivnega elementa Kurosawovega univerzuma dolgujem Tessonu. Vsekakor je v svojem obsegu in implikacijah bolj natančen in priazen kot abstraktni in razpomenjeni "globoki humanizem Kurosawe", kot ga tipično opeva na tisoče ust.
- 5 Eden Kurosawovih najslavnejših "zenovskih koanov" je tisti, ki pravi, da je v vseh njegovih filmih le par minut "pravega filma". Ob nedavni stoletnici filma je angleška revija *Sight and Sound* od 250-ih svetovno znanih kritikov in režiserjev zahtevala njihovih top-ten filmov vseh časov. Kurosawa se v lestvicah stalno pojavlja kar z desetinami različnimi filmi.
- 6 William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996.
- 7 Haddad, Leonard in Saada, Nicholas. *Kurosawa par Serge Silberman*. HK - Orient Extreme Cinema n°9, december 1998.
- 8 Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable ...*
- 9 Kurosawa, Akira. *Comme une autobiographie*. Pariz, Éditions du Seuil - Cahiers du cinéma, 1985, str. 12.
- 10 Ibid., str. 5.
- 11 Goodwin, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, str. 31. Goodwinova poststrukturalistična študija Kurosawovih japonskih, ruskih, Shakespearovih, modernističnih in ostalih raznorodnih "medtekstov", ki pojem avtorja nadomešča z avtor-funkcijo, dinamičnim in fleksibilnim dispozitivom, ki tekste dekonstruira in postavlja v nove kontekste.
- 12 Burch, Noël. *To the Distant Observer ...*, str. 296.
- 13 Ibid.
- 14 Med prvimi filmi, ki jih Kurosawa pomni, je francoska detektivka *Zigomar* Victoriena Jasseta iz l. 1911. Seznam nadaljnjih naslovov se bere kot izbrano čtivo eruditskega cinefila.
- 15 Menda je Henri Langlois tisti, ki Kurosawo navduši za barve – med njegovim obiskom v Cinémathèque Française mu predvaja drugi del Eisensteinovega *Ivana Groznega*. Kurosawa takrat ugotovi, da barva v filmu lahko funkcioniira kot določevalni element in ne le kot medij avtentične reprodukcije videza. (povzeto po Jamesu Goodwinu, *Kurosawa and Intertextual Cinema*, str. 195.)
- 16 Intervju Freda Marshalla s Kurosawo v reviji *Kinema* (pomlad 1993) na straneh: <http://arts.uwaterloo.ca>
- 17 Akutagawo in Heiga zanimivo družijo podobna usoda; tudi on se po grozovitem potresu l. 1923 sprehaja med trupli meščanov Tokia in štiri leta kasneje v avtobiografskem romanu *Življenje bedaka* (Aru Aho no issa) zavidljivo opisuje vonj "prezrelega sadja", ki ga oddajajo človeška trupla. Samomor stori še istega leta.
- 18 Sintagma Podobe vojne je sposojena od Charlesa Tessona. V izvorniku gre sicer za *tableaux de guerre*, a 'platna' ali 'table vojne' zvenijo nekam okorno.
- 19 Kurosawa, Akira. *Comme une ...*, str. 66 - 68.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid., str. 104.
- 22 Scorsese, Martin. *Samurai du cinéma. Cahiers du cinéma* n° 528. 1998.
- 23 Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable ...*
- 24 Zanimiv je kratek odlomek iz avtobiografije, kjer se Kurosawa spominja svojih misli med potresom: "Arhitekturno so japonske hiše res dobro zasnovane, saj se v tovrstnih okoliščinah streha izpodmakne in hiša ostane pokonci. Spominjam se te misli, medtem ko sem se oklepal telegrafskega droga, zemlja pa se je silovito tresla. A to ne pomeni, da sem ohranil hladno kri. Ljudje so bizarne kreature: v preveč živem teroru ostane deleč njihovih možganov nedotaknjen in nenehno miren, ukvarjajoč se z situaciji popolnoma tuji stvarmi. A moji ubogi možgani, ki so v tistem trenutku razmišljali o japonski arhitekturi in občudovali njeno zmožnost kljubovanja seizmičnim sunkom, so v naslednjem hipu ponoreli od strahu za mojo družino. Karseda hitro sem stekel proti domu ...", str. 63.
- 25 Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable ...*
- 26 Burch, Noël. *To the Distant Observer ...*, str. 317. Enako katarzično erupcijo Burch prepozna tudi v dveh najbolj popularnih japonskih športih, sumo borbi in golfu (sic!). Zlasti sumo zahteva večminutno obredje, ki rezultira v intenzivni nekajsekundni konfrontaciji.
- 27 Ibid.
- 28 Goodwin, James. *Akira Kurosawa ...*, str. 185 - 186.
- 29 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 318.
- 30 *Chambera* (onomatopeja, ki posnema žvenket mečev) je akcijska, mečevalska zvrst *jidai-geki* zgodovinske drame, ki dominira v dvajsetih letih, v naslednjem desetletju pa mutira v mnoge komične in absurde, *nansensu* hibride, kot tudi bolj epske, samurajske drame. Vsi Kurosawovi zgodovinski filmi mnogo dolgujejo prvinam žanra. Hongkongška in mandarinska kinematografija poznata *chamberi* soroden žanr *wuxia pian*.
- 31 Dvosmerni vplivi so mnogoteri in na primeru Kurosawe izredno pomembni za izgled svetovnega filma zadnjih štirideset let. Če se sam med drugim zgleduje pri vesternu, postanejo njegovi vplivi (zlasti pionirska raba upočasnjenih posnetkov v *Sedmih samurajih*) v določenem trenutku za žanr odločujoči: evropski špageti vestern, pa Melville, Peckinpah, Penn, Hill, Eastwood, Woo in Scorsese.

32 Mislim predvsem na *Krvavi prestol*, *Kagemusho* in *Kaos*, medtem, ko je struktura spopada pri *Sedmih samurajih*, *Yojimbu*, *Sanjuru* in celo *Sugati Sanshiru* morda bližja "Hujevi matrici".

33 *Benshi*, pripovedovalec k nemim filmom, svoje delo opravlja do l. 1937. Nastane kot ekvivalent pripovedovalcu zgodbe v gledališču lutk *bunraku*, a svoje kompetence poleg same naracije hitro razširi na interpretacijo večih vlog, oponašanje značilnih zvokov in celo komentar same pripovedi. Burch ga razume kot unikatno institucijo v zgodovini filma in eno strukturalnih potez bazične "drugosti" japonske kinematografije. Vplive *benshi* prakse v Kurosawovem delu je po Goodwinu (*Akira Kurosawa and Intertextual cinema*, str. 35.) moč zaslediti v eksterni naraciji *Steklih psov* in *Živeti*, na strukturalni ravni pa v multipli naraciji *Rashomona* in *Sinjebradca*.

34 V intervjuju iz l. 1972 Kurosawa priznava vztrajnost "*marksističnih idej nekeje v meni*", a hkraten odpor do doktrinalnega razmišljanja. Mellen, Joan, *Voices from the Japanese Cinema*. New York, Liveright, 1975, str. 45.

35 Kurosawi gre za nadomeščanje, polnjenje "praznega znaka" – *Kagemusha* – bojevnika v senci, je telesni nadomestek nekoč totalnega znaka. Kurosawovo zavzemanje bratovega mesta v "znakovni mreži" spremlja podoben kavzalni paradoks: Heigo, ki bi lahko nekaj bil, fizično nikoli ne zapolni svojega potencialnega znaka, temveč ga celo prej zapusti. Akira, ki ga zapolni, je eden redkih, ki se zaveda te preobrazbe dveh znakov, podobno kot se identičnega procesa v *Kagemushi* zaveda le peščica klanskih veljakov.

36 Kurosawa, Akira. *Comme une ...*, str. 103.

37 Ibid.

38 Ibid., str. 102

39 *Shomin-geki* drame, ki opisujejo življenje pripadnikov nižjega razreda.

40 Leto 1998 je za japonske cineaste slabo; poleg Kurosawe odide tudi Keisuke Kinoshita, stari mojster *gendai-geki* komedije in izraziti stilist. Leto poprej izgubimo Mifuneja ter Tomoyuko Tanako, pomembnega japonskega producenta, ki je delal tudi s Kurosawo, predvsem pa je znan kot producent Godzille. Inoshiro Honda, legendarni reptilov oče, dober prijatelj Kurosawe in tudi njegov asistent pri *Kaosu* in *Rapsodiji v avgustu*, se je poslovil že l. 1993.

41 Kurosawa, Akira. *Comme une ...*, str. 213.

42 Razvidno naj bo, da opisujem stanje pred leti 65-70, ko je rigidna struktura "režiserskega sistema" s pojavom novega vala, mlajših produkcijskih hiš in nove tehnologije (*cinemascope*), ki je režiserji zaradi omejene tehnične izobrazbe niso več zmogli v popolnosti obvladovati, pričela popuščati. Pa vendar sta se še prav v teh letih vsaj dva pomembna japonska režiserja, Kurosawa in Imamura, soočila z največjim odporom režiserjev in producentov in očitki, da megalomansko in eksperimentalno tratita denar. Danes Japonska pozna mnogo bolj fleksibilen produkcijski aparat – primer Takeshija Kitana, ki je iz profesije komika prestopil direktno za kamero, bi bil v času Kurosawinih začetkov skorajda neverjeten.

43 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 292.

44 *Gendai-geki* film je situiran v moderno sedanost (kot opozicija *jidai-geki*). Konec dvajsetih let se znotraj *gendai-geki* pojavi *keiko-eiga* (tendenčni film), progresivni proto-žanr, ki se ne izogiba tematizaciji razredne borbe in vnašanju demokratičnih, socialističnih ali marksističnih idej. Porast nacionalizma ukine žanr, ki pa se ponovno rodi nekeje v pričetku petdesetih let.

45 L. Anderson, Joseph in Ritchie, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton, Princeton University Press, 1982, str. 378.

46 Ibid.

47 Haddad, Leonard in Saada, Nicholas. *Kurosawa par ...*, str. 14 - 17.

48 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 295

49 Deleuze, Gilles. *Podoba - Gibanje*. Ljubljana, Studia Humanitatis, 1991, str. 241 - 248.

50 Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, University of California Press, 1984, str. 215 -218.

51 Na tem mestu je nujno potrebno omeniti sodobnega japonskega pisatelja Shuguro Yamamota (1903-1967), njegove novele so temelj *Sanjura*, *Sinjebradca* in *Dodes' Ka-dena*.

52 Tesson, Charles. *Kurosawa ou ...*, str. 27 - 28. To dihotomijo nasilnega akcijskega filma ter didaktičnega humanizma sta Spielberg in Lucas v marsičem naredila za temelj njunih opusov.

53 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 296 - 297.

54 George Lucas, ki priznava velik vpliv Kurosawe na njegovo delo, v trilogiji *Vojna zvezd* konstantno uporablja *wipe cut*.

55 Seveda tudi na račun dolžine (166 minut, v originalu celo 265 minut), ki pa v japonski kinematografiji vsaj takrat ni bila tako problematična kot na Zahodu. Mamutske minutaže so bile na Japonskem dokaj pogoste, občinstvo pa se jih je verjetno naučilo tolerirati potom gledališke tradicije.

56 Burch navaja druge pomembne primere geometrično strukturirane naracije: Langov M, Eisensteinova *Križarka Potemkin*, Dreyerjeva *Devica Orleanska*, Sternbergov *Plavi angel*, Oshimova *Smrti z obešanjem ...* Vse (razen Oshime) je Kurosawa videl pred 19. letom.

57 Burch ga imenuje *espace piégé*, s "pastmi prepreden prostor", kjer se na nepričakovanih mestih pojavljajo in izginjajo deli teles protagonistov, njihove kamrice, prehodi in inventar ...

58 Spomnimo se nemških Heimat gornjskih filmov, pri katerih je Leni Riefenstahl razvijala svoj monumentalni stil. Seveda pa tako Griffith kot leninska umetnost nista nič manj značilno monumentalna; temeljna razlika je morda v izbiri segmenta zgodovine, ki se ga monumentalni stil polašča ter predvsem njegovemu vrednotenju. Slednja dva se polaščata sedanosti preko diskvalifikacije zgodovine.

59 *Jidai-geki*, t.i. "period drama", žanr zgodovinske drame, ki se odvija na ozadju katerega od priljubljenih obdobij japonske zgodovine.

60 William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996, str. 41 - 44.

61 Po Darrellu omenjam nekaj najbolj eksponiranih in eklatantnih primerov

monumentalnega stila: *The Abe Clan* (Kumagai Hisatora, 1938), *Story of the Last Chrysanthemum* (Kenji Mizoguchi, 1939), *The Battle of Kawanakajima* (Kinugasa Teinosuke, 1940), *Shogun Iemitsu and His Mentor* (Hikozaemon (Makino Masahiro, 1941), *The Loyal Forty-Seven Ronins of the Genroku Era* (Kenji Mizoguchi, 1942), *Gate of Hell* (Kinugasa Teinosuke) ... Prvine monumentalnega stila pa se seveda pogosto porajajo v predvojnem *jidai-geki*.

62 Desser, David. *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor, UMI Research, 1983, str. 128

63 Ibid.

64 Po bitki pri Nagashinu l. 1575, kjer je strelno orožje na starni Tokugaw raz-smislilo samurajsko družbo, je ksenofobična ideologija zmagovalcev preventivno prepovedala strelno orožje in tujo tehnologijo na splošno ter pričela preganjati kristjane. V zavračanju kakršnih koli sprememb je vladavina Tokugaw šla celo tako daleč, da je pustila propadati ceste in kmetijsko infrastrukturo, med indirektno zgodovinske posledice te konzervacije pa gre omeniti, da je Japonska iz fevdalizma v kapitalizem prestopila brez buržoazne revolucije in da pred letom 1945. ni bila nikoli kolonizirana s strani tuje sile. Ena bolj zanimivih in zabrisanih implikacij japonske nekolonizacije med in po šogunatu Tokugawa pa zadeva tudi filmsko industrijo, ki so jo Japonci prevzeli le tehnološko, produkcijski aparat pa izgradili popolnoma sami. Japonska kinematografija je v svojem heteronomnem razvoju tako dejansko unikatna; drugi dve veliki azijski kinematografiji, indijska in japonska, zaradi kolonizacije in uvoženega produkcijskega aparata nista uspeli v tolikšni meri razviti specifično 'lastnih' kinematografij.

65 William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness ...*, str. 237.

66 Ibid.

67 Iz pogovora med Sinjebradcem in mladim zdravnikom. Po Charlesu Tessonu.

68 Umamoto, Yoichi. *Quand notre Kurosawa est devenu le vôtre'. Cahiers du cinéma* n°528, str. 24.

Bibliografija

- Anderson, Joseph L. in Ritchie, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton, Princeton University Press, 1982.

- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. New York, Hill & Wang, 1982.

- Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. San Francisco, Kodansha International, 1985.

- Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979

- Davis, Darrell W. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996.

- Deleuze, Gilles. *Podoba - Gibanje*. Ljubljana, Studia Humanitatis, 1991.

- Desser, David. *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor, UMI Research, 1983.

- Goodwin, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994.

- Haddad, Leonard in Saada, Nicholas. *Kurosawa par Serge Silberman*. HK - Orient Extreme Cinema n°9, december 1998.

- Kurosawa, Akira. *Comme une autobiographie*. Pariz, Éditions du Seuil - Cahiers du cinéma, 1985.

- Kurosawa, Akira. *Seven Samurai and Other Screenplays*, London, Faber & Faber, 1992.

- Pelko, Stojan. Slovar cineastov: Yasujiro Ozu. *Ekran* 5-6, 1997.

- Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, University of California Press, 1984.

- Sarrazin, Stephen. *La fin d'une ère*. HK - Orient Extreme Cinema n°9, december 1998.

- Scorsese, Martin. *Samurai du cinéma. Cahiers du cinéma* n° 528, 1998.

- Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir, Cahiers du cinéma* n°528, 1998.

- Umamoto, Yoichi. *Quand notre Kurosawa est devenu le vôtre. Cahiers du cinéma* n°528, 1998.

NAGRADE

Festival v Benetkah:

1951 Rašomon - zlati lev
1954 Sedem samurajev - srebrni lev
1961 Telesna straža - pokal Volpi za igralca (Toshiro Mifune)
1965 Sinjebradec - pokal Volpi za igralca (Toshiro Mifune)

Festival v Berlinu:

1952 Živeti - srebrni medved
1958 Skrita trdnjava - srebrni medved
Skrita trdnjava - režiser
Skrita trdnjava - mednarodna nagrada kritikov

Festival v Cannesu:

1980 Kagemuša - zlata palma za najboljši film

Festival v Moskvi:

1965 Sinjebradec - nagrada moskovske Delavske unije
1970 Dodes'ka-den - nagrada moskovske Delavske unije
1975 Dersu Uzala - velika nagrada

Ameriška Akademija:

1951 Rašomon - najboljši tujejezični film
1975 Dersu Uzala - najboljši tujejezični film
1985 Ran - kostumografija
1990 častna nagrada za življenjsko delo

filmografija

akira kurosawa

23. marec 1910, Tokio –
6. september 1998, Tokio

KOT REŽISER:

1941

Uma

Konj

Japonska, 129', č/b

režija: Kajiro Yamamoto, Akira Kurosawa
(nekaj prizorov; naveden)

scenarij: Kajiro Yamamoto, Akira Kurosawa
(nenaveden)

fotografija: Takeo Ito, Hiromitsu Karasawa,
Akira Mimura, Hiroshi Suzuki

montaža: Akira Kurosawa

glasba: Shigeaki Kitamura

igrajo: Keita Fujiwara, Kaoru Futaba,
Takeshi Hirata, Toshio Hosoi, Setsuko Ichikawa

Evokacija življenja planinskih kmetov, osredotočena na otroke in njihovo navezanost na konja.

1943

Sugata sanshiro

Zgodba o judu

Japonska, 80', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Tsuneo Tomita

fotografija: Akira Mimura

glasba: Seiichi Suzuki

igrajo: Ryunosuke Tsukigata, Akitake Kono,
Shoji Kiyokawa, Kunio Mita, Akira Nakamura

Mladi Sugata si prizadeva spoznati pravi pomen juda, hkrati pa postopoma spoznava smisel življenja.

1944

Ichiban utsukushiku

Najlepša

Japonska, 85', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa

fotografija: Joji Oharu

glasba: Seiichi Suzuki

igrajo: Toshiko Hattori, Takako Irie, Takashi Shimura, Ichiro Sugai, Koyuri Tanima

Zgodba o številnih mladenkah, ki med drugo svetovno vojno delajo v tovarni z optičnimi instrumenti. Kljub boleznim in poškodbam si prizadevajo pomagati svoji deželi pri uresničevanju njenih ciljev.

1945

Tora no o wo fumu otokotachi

Tisti, ki hodijo po tigrovi sledi

Japonska, 58', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa

fotografija: Takeo Ito

glasba: Tadashi Hattori

igrajo: Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Akitake Kono

Skupina ljudi (plemič na begu, obdan s svojimi stražarji in somišljeniki), oblečena v meniške kute, skuša prečkati gozd in se izogniti straži na meji.

1945

Zoku sugata sanshiro

Zgodba o judu II.

Japonska, 83', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, po zgodbi

Tsunea Tomita

fotografija: Takeo Ito

glasba: Seiichi Suzuki

igrajo: Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Ryunosuke Tsukigata, Akitake Kono, Yukiko Todoroki

V nadaljevanju (po naročilu japonske vlade)

Sugata postane mojster juda ter demonstrira svojo

– in japonsko – superiornost nad tujim

bojevnikom.

1946

Asu o tsukuru hitobito

Tisti, ki ustvarjajo jutri

Japonska, 81', č/b

režija: Akira Kurosawa, Hideo Sekigawa,

Kajiro Yamamoto

scenarij: Yusaku Yamagata, Kajiro Yamamoto

fotografija: Takeo Ito, Taiichi Kankura,

Mitsui Miura

igrajo: Ichiro Chiba, Yuriko Hamada,

Hyo Kitazawa, Itoko Kono, Masayuki Mori

Sestri, obe zaposleni v filmski industriji (ena kot igralka, druga kot scenaristka), skušata seznaniti njunega očeta, izvršnega producenta, s pomenom delavskih združenj.

1946

Waga seishun ni kuinashi

Ne obžalujem svoje mladosti

Japonska, 110', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa

fotografija: Asakazu Nakai

glasba: Tadashi Hattori

igrajo: Denjiro Okochi, Eiko Miyoshi, Setsuko

Hara, Susumu Fujita, Kokuten Kodo

Yukie, hči univerzitetnega profesorja, je šokirana, ko izve, da je njen oče odpuščen zaradi političnega prepričanja in da so njenega ljubimca, očetovega študenta, zaprli in kasneje kot vohuna ustrelili.

Yukie zapusti Kyoto in se preseli v odročno vasio, k staršem pokojnega ljubimca.

1947

Subarashiki nichiyobi

Čudovita nedelja

Japonska, 108', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Keinosuke Uegusa

fotografija: Asakazu Nakai

glasba: Tadashi Hattori

igrajo: Midori Ariyama, Chieko Nakakita,

Isao Numasaki, Masao Shimizu, Ichiro Sugai

Yuzo in njegova zaročenka Masako skupaj preživljata nedeljsko popoldne; doživljata razne male avanture, še posebej, ker zaročenkin optimizem in njeno sanjarjenje potegneta Yuza iz njegovega realističnega obupa.

1948

Yoidore tenshi

Pijani angel

Japonska, 98' (režiserjeva verzija 150'), č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Keinosuke Uegusa

fotografija: Takeo Ito

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Takashi Shimura, Toshiro Mifune,

Michiyo Kogure, Chieko Nakakita, Eitaro Shindo

Po dvoboju v podzemlju je mali gangster ranjen in najde pomoč pri zapitem zdravniku; ta ga seznani z dejstvom, da ima tuberkulozo in mu priporoči zdravljenje. Marginalca kmalu razvijeta svojevrstno prijateljstvo, toda ko se iz zapore vrne njegov nekdani šef, se mora gangster z njim soočiti.

1949

Shizukanaru ketto

Tibi dvoboj

Japonska, 95', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Senkichi Taniguch,

po igri Kazua Kikuta

fotografija: Shoichi Aisaka

glasba: Akira Ifukube

igrajo: Noriko Sengoku, Takashi Shimura, Kenjiro

Uemura, Toshiro Mifune, Chieko Nakakita,

Takiko Nakada

Kyojija Fujisakija, mladega zdravnika, v času vojne med operacijo pacient okuži s sifilisom. Po vojni Fujisaki obišče zaročenko, a le zato, da bi ji brez razlage sporočil, da jo zapušča. Nakar sreča pacienta, ki ga je okužil...

1949

Nora inu

Stekli pes

Japonska, 122', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa

fotografija: Asakazu Nakai

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Keiko Awaji, Ishiro Honda, Isao Kimura,

Toshiro Mifune, Haruo Nakajima

Murukamiju, mlademu detektivu iz oddelka za umore, na avtobusu ukradejo revolver. Šokiran in osramočen blodi po mestu ter skuša najti tatove, dokler ne sreča izkušenega detektiva Sata. S skupnimi močmi iščeta storilce.

1950

Shubun

Škandal

Japonska, 104', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa

fotografija: Toshio Ubukata

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Yoko Katsuragi, Toshiro Mifune, Noriko

Sengoku, Takashi Shimura, Shirley Yamaguchi

Ichiro Aoye, mladi slikar, na počitnicah v gorah sreča slavno pevko Miyako Saijo. Ponudi ji prevoz, nakar naključno prespita v istem hotelu. Tabloidni časopis njuno srečanje brezsravno napilne do skrajnosti, tudi zato, ker zvezdnica ne daje izjav za tisk. Ichiro toži časopis, toda njegov odvetnik sprejme podkupnino, da bi lahko plačal nujno operacijo za svojo hčerko.

1950

Rashomon

V gozdu

Japonska, 88', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa,

po zgodbah Ryunosukeja Akutagawa

fotografija: Kazuo Miyagawa

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Toshiro Mifune, Machiko Kyo,

Masayuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki,

Kichijiro Ueda

V starodavni Japonski je v gozdu ženska poslana, njen mož pa ubit. Film z gledišča štirih osumljencev predstavi štiri različne verzije dogodka, vsaka pa razkriva več detajlov. A katera različica – če sploh kakšna – predstavlja resnico o zločinu?

1951

Hakuchi

Idiot

Japonska, 166', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa, o romanu

Fjodora Dostojevskega

fotografija: Toshio Ubukata

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Eijiro Yanagi, Minoru Chiaki, Chieko

Higashiyama, Setsuko Hara, Yoshiko Kuga,

Toshiro Mifune

Kameda se vrne iz norišnice na Okinawi in prispe na Hokaido. Zaplete se z dvema ženskama, Taeko

in Ayako. Taeko se zaljubi v Kameda, čeprav jo ljubi Akama. In ko Akama spozna, da ne bo nikoli osvojil Taekinega srca, se njegove misli usmerijo k umoru.

1952
Ikiru
Živeti
Japonska, 143', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Fumio Hayasaka
igrajo: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kyōko Seki, Makoto Kōbori, Kumeko Urabe, Yoshie Minami

Kanji Watanabe je dolgoletni birokrat v mestnem uradu in si – tako kot večina njegovih sodelavcev – vse življenje nikoli ni vzel časa zase. Watanabe izve, da umira za rakom, zato se v času, ki mu je preostal, odloči najti smisel svojega življenja.

1954
Shichinin no samurai
Sedem samurajev
Japonska, 160' (izirna verzija 204'), č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Fumio Hayasaka
igrajo: Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Kato

Ostareli samuraj, soočen s težkimi časi, sprejme prošnjo revnih vaščanov, da bi jih varoval pred roparskimi zlikovci; zbere še šest samurajev in za plačilo treh skromnih obrokov na dan skupaj učijo vaščane samoobrambe. Dokler roparji ponovno ne napadejo vasice...

1955
Ikimono no kiroku
Živim v strahu
Japonska, 113', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Fumio Hayasaka, Masaru Satō
igrajo: Kamatari Fujiwara, Kazuo Kato, Toshiro Mifune, Ken Mitsuda, Eiko Miyoshi

Kiichi Nakajima, starejši lastnik podjetja, je tako prestrašen in obseden z morebitno ponovno nuklearno katastrofo, da ga družinski člani razrešijo pozicije v podjetju. Nakajima skuša družino prepričati, da se mu pridruži pri "pobegu" v relativno varno Južno Ameriko, a najde razumevanje le v volunteerskem pravniku.

1957
Kumonosu jo
Krvavi prestol
Japonska, 110', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po drami *Macbeth* Williama Shakespearja
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Masaru Sato
igrajo: Minoru Chiaki, Toshiro Mifune, Akira Kubo, Chieko Naniwa, Takamaru Sasaki

Po veliki vojaški zmagi poveljnikoma Mikiju in Washizuju misteriozna starka v gozdu napove slavno in uspešno bodočnost. In res sta takoj zatem s strani cesarja povišana. Toda Washizu želi – tudi s pomočjo oblastiteljne in ambiciozne žene – še preseči starkine napovedi, ča čeprav bo treba ubiti samega cesarja.

1957
Donzoko
Na dnu
Japonska, 137', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po drami Maksima Gorkega
fotografija: Kazuo Yamasaki
glasba: Masaru Sato
igrajo: Koji Mitsui, Eiko Miyoshi, Ganjiro Nakamura, Akemi Negishi, Haruo Tanaka

V revni baraki skupina beračev in žeparjev tarnja nad svojim bednim življenjem. Osugi, lastnica barake, se s svojo sestro Okayo bori za naklonjenost žeparja Sutekichija.

1958
Kakushi toride no san akunin
Skrita trdnjava
Japonska, 139', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Kazuo Yamasaki
glasba: Masaru Sato
igrajo: Minoru Chiaki, Susumu Fujita, Kamatari Fujiwara, Toshiko Higuchi, Toshiro Mifune, Eiko Miyoshi

Dva kmeta, begunca, se skušata po koncu vojne vrniti na dom. Na poti najdeta zlato, nakar se pridružitva skrivnostnemu mogočnemu in njegovi lepi ženi. Skupaj bodo skušali prethorapiti zlato preko meje in se izogniti aretaciji.

1960
Warui yatsu hodo yoku nemuru
Hudobni mirno spijo
Japonska, 151', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Eijiro Hisaita, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Yuzuru Aizawa
glasba: Masaru Sato
igrajo: Chishu Ryu, Seiji Miyaguchi, Nobuo Nakamura, Susumu Fujita, Koji Mitsui

V tej aluziji na Hamleta, zgodbi o korporativnem škandalu v post-vojni Japonski, skuša mladi birokrat izkoristiti svoj visoki položaj, da bi razkrinkal može, odgovorne za smrt njegovega očeta.

1961
Yojimbo
Telesna straža
Japonska, 110', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, po noveli *Red Harvest* Dashiella Hammetta (nenaveden)
fotografija: Kazuo Miyagawa
glasba: Masaru Sato
igrajo: Toshiro Mifune, Eijiro Tono, Kamatari Fujiwara, Takashi Shimura, Seizaburo Kawazu

Sanjuro, nomadski samuraj, prispe v ruralno mesto in od gostilničarja izve, da je mesto razdeljeno in kontrolirano s strani dveh sprtih gangsterjev. Sanjuro z dvojno igro gangsterja nahujška drugega proti drugemu, a mu načrt otežuje prihod Unosukeja, sina enega izmed gangsterjev.

1962
Tsubaki Sanjuro
Sanjuro
Japonska, 96', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli Shugora Yamamota
fotografija: Fukuzo Koizumi, Takao Saitō
glasba: Masaru Sato
igrajo: Toshiro Mifune, Tatsuya Nakadai, Keiju Kobayashi, Yuzo Kayama, Akihiko Hirata

Skupina idealističnih mladeničev se odloči počistiti s korupcijo v svojem mestecu. Pomaga jim zanemarjeni, cinični samuraj, ki se nikakor ne uklaplja v njihov koncept plemenitega bojevnika.

1963
Tengoku to jigoku
Veliki in mali
Japonska, 142', č/b & barvni
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Eijiro Hisaita, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli *King's Ransom* Evana Hunterja
fotografija: Asakazu Nakai, Takao Saito
glasba: Masaru Sato
igrajo: Yutaka Sada, Takashi Shimura, Yoshio Tsuchiya, Hiroshi Unayama, Tsutomu Yamazaki

Uspešni poslovnež Gondo izve, da so mu ugrabili sina. Znesek, ki ga ugrabitelji zahtevajo, je približno enak tistemu, ki ga je ravnokar zaslužil z rizično poslovno potezo. Pripravljen je plačati zahtevani znesek, nakar ugotovi, da ugrabljeni otrok ni njegov, temveč sin njegovega šoferja. Sedaj se mora Gondo odločiti ali je šoferjev sin vreden plačila.

1965
Akahige
Sinjebradec
Japonska, 185', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Masato Ide, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli Shugora Yamamota
fotografija: Asakazu Nakai, Takao Saito
glasba: Masaru Sato
igrajo: Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Yoshio Tsuchiya, Tatsuyoshi Ehara, Reiko Dan

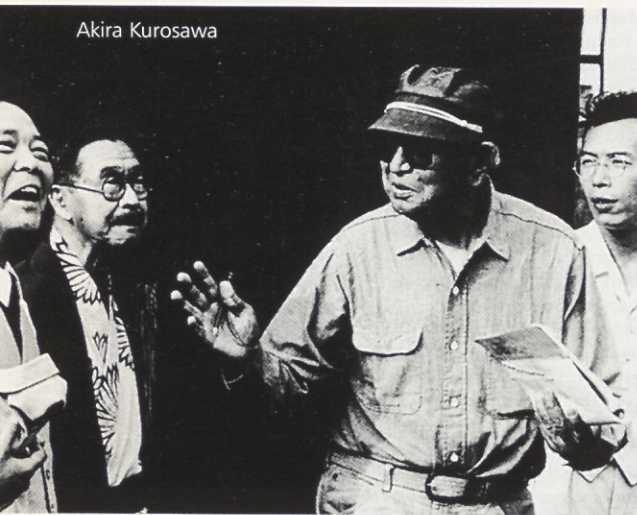
V bolnišnici za revne vzame ostareli, skromni, a častitljivi dr. Niide pod svoje mentorstvo mladega asistenta in ga vodi skozi serijo zahtevnih obolelih primerov.

1970
Dodes'ka-den
Dodeskaden
Japonska, 244', barvni
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli Shugora Yamamota
fotografija: Yasumichi Fukuzawa, Takao Saito
glasba: Toru Takemitsu
igrajo: Yoshitaka Zushi, Kin Sugai, Kazuo Kato, Junzaburo Ban, Kiyoko Tange

Epizode iz življenja skupine tokijskih brezdomcev: Rokkuchan, retardirani deček, preživlja vsakdan kot voznik imaginarnega tramvaja; otroci pomagajo svojim staršem z malimi tatvinami; spletkarji fantazirajo o pobegu iz objema revščine.

1974
Dersu Uzala
Japonska, Sovjetska zveza, 137', barvni
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Akira Kurosawa, Juri Nagibin, po dnevniku Vladimirja Arsenjeva
fotografija: Fjodor Dobronravov, Juri Gantman, Asakazu Nakai
glasba:
igrajo: Maksim Munzuk, Juri Solomin, Suimenkul Chokmorov, Svetlana Danielchanka, Vladimir Klemen, Dima Kortitschew

Ruskega vojaškega raziskovalca v Sibiriji reši robati azijski lovec Dersu Uzala. Po nekaj letih se raziskovalec vrne kot vodja večje odprave in lovca prepriča, da se z njim vrne v civilizacijo. Dersu Uzala pa kmalu ugotovi, da mu takšno življenje ne ustreza.



1980

Kagemusha*Bojevnikova senca/Kagemuša*

Japonska, 179'

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Masato Ide, Akira Kurosawa

fotografija: Kazuo Miyagawa, Asakazu Nakai,

Takao Saito, Masaharu Ueda

glasba: Shinichiro Ikebe

igrajo: Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamazaki, Kenichi Hagiwara, Kota Yui, Shuji Otaki

V srednjeveški Japonski umre mogočni in nezamenljivi poglavar, zato njegovi najožji sodelavci - v upanju, da bi med ljudstvom ohranili visoko moralo - pričajo umrlemu vladarju zelo podobnega revnega igralca, da prevzame njegovo vlogo. A v turbulentnih vojnih časih namestnik ni kos nalogam, ki jih od njega zahteva razdvojeno cesarstvo.

1985

Ran*Kaos*

Japonska, Francija, 154', barvni

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Masato Ide, Hideo

Oguni, po drami *Kralj Lear* Williama Shakespeara

fotografija: Asakazu Nakai, Takao Saito,

Masaharu Ueda

glasba: Toru Takemitsu

igrajo: Tatsuya Nakadai, Akira Terao, Jinpachi Nezu, Daisuke Ryu, Saburo Naotora Ichimonji, Mieko Harada

Ostareli in utrujeni poglavar svoje cesarstvo razdeli med tri sinove, ki naj bi živeli v treh trdnjavah. Starejša sinova sta povsem zadovoljna, mlajši pa je mnenja, da se je očetu zmešalo in v boju za totalno oblast napove spor med starejšima bratoma.

1990

Yume*Akira Kurosawa's Dreams**Sanje*

Japonska, ZDA, 119', barvni

režija: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden)

scenarij: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden)

fotografija: Kazutami Hara, Takao Saito,

Masaharu Ueda

glasba: Shinichiro Ikebe

igrajo: Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie

Negishi, Mieko Harada, Mitsunori Isaki,

Martin Scorsese, Chishu Ryu

Osem med seboj ločenih zgodb, ki se med seboj mestoma prekrivajo, bodisi z identičnimi karakterji bodisi v tematiki: mladega dečka starši posvarijo, naj v primeru sonca med dežjem ne zapuša hiše, ker se takrat "ženijo lisice"; isti deček se sooči z duhovi breskovih dreves, ki so jih požgali brezsrčni ljudje; skupino hribolazcev med viharjem

reši božja intervencija; vojak se sooči z duhovi vojaškega voda, za čigar pokol je bil odgovoren; študent slikarstva sreča Van Gogha in se znajde v svetu njegovih slik; nuklearna katastrofa grozi Japonski; prikaz post-nuklearnega sveta, ki ga naseljujejo človeški mutanti; portret idilične vasi, kjer so se prebivalci zliili z naravo.

1991

Hachigatsu no kyoshikyoku*Rapsodija v avgustu*

Japonska, 98', barvni

režija: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden)

scenarij: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden), po noveli Kiyoko Murata

fotografija: Takao Saito, Masaharu Ueda

glasba: Shinichiro Ikebe

igrajo: Fumiko Honma, Hisashi Igawa, Mitsunori

Isaki, Richard Gere, Narumi Kayashima

Starka, ki živi v Nagasakiju, med poletnimi počitnicami gosti svoje štiri vnuke. Tam prvič slišijo za atomsko bombo, ki je na mesto padla leta 1945 in med drugim ubila njihovega dedka.

1993

Madadayo*Ne, ne še*

Japonska, 134', barvni

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa

fotografija: Takao Saito, Masaharu Ueda

glasba: Shinichiro Ikebe

igrajo: Hisashi Igawa, Kyôko Kagawa,

Tatsuo Matsumura, George Tokoro

Film pripoveduje zgodbo o Uehidu (1889-1971), univerzitetnem profesorju v Gotembi, ki je svoj poklic opravljal v štiridesetih, do zračnega napada, nakar se je umaknil v odročno barako in postal pisatelj. Študentje vsako leto praznujejo njegov rojstni dan, ko postavijo retorično vprašanje "Mahda kai?" (Še ne?), samo da bi slišali profesorjev odgovor "Madada yo!" (Ne, ne še!).

KUROSAWOVI SCENARIJI ZA FILME DRUGIH REŽISERJEV:

1942

Seishun no kiryu (Tokovi mladosti)

r.: Shu Fushimizu

1942

Tsubasa no gaika (Triumf orlov)

r.: Setsuo Yamamoto

1944

Dohyosai (Proslava leta borbe)

r.: Santaro Marune

1945

Appare Isshin Tasuke (Bravo, Isshin Tasuke!)

r.: Kiyoshi Saeki

1947

Hatsukoi (Prva ljubezen), epizoda v filmu *Yotso no**koi no monogatari* (Štiri zgodbe o ljubezni)

r.: Shiro Toyoda

1947

Ginrei no hate (Do konca srebrne gore)

s.: A. Kurosawa in K. Yamamoto,

r.: Senkichi Taniguchi

1948

Shozo (Portret)

r.: Keisuke Kinoshita

1949

Jigoku no kifujin (Dama iz pekla)

r.: Yotoyoshi Oda

1949

Jakoman to tetsu (Jakoman in Tetsu)

r.: Senkichi Taniguchi; predelava tudi Kinfu

Fukasaku, 1964.

1950

Akatsuki no dasso (Pobeg ob zori)

r.: S. Taniguchi

1950

Jiruba Tetsu (Tetsu Jilba)

r.: Isamu Kosugi

1950

Tateshi danpei (Gospodar orožja)

r.: Mashiro Makino

1951

Ai to nikushime no kanata (Onkraj ljubezni in sovraštva)

r.: S. Taniguchi

1965

Sugata Sanshiro, istoimenski predelavi Shigea

Tanake, 1955, ter Seichira Uchikawe

1975

Techiku odan sanbyaku ri (Tristo milj za

sovrážnikovim hrbtom)

r.: Issei Mori

1960

Sengoku guntoden (Saga potepuha), adaptacija romana Sadaa Yamanake

r.: Toshio Sugie

SPOMNIMO SE ŠE TUJIH PREDELAV:

1961

Sedem samurajev: The Magnificent Seven

(Sedem veličastnih)

r.: John Sturges

1964

Rashomon: The Outrage (Izbruh)

r.: Martin Ritt

1964

Telesna straža: Per un pugno di dollari/Fistfull of Dollars (Za pest dolarjev)

r.: Sergio Leone,

ter 1996

Last Man Standing (Zadnji preživeli)

r.: Walter Hill

NEREALIZIRANI KUROSAWOVI SCENARIJI:

Daruma - Dera no Doitsujin (Nemec v templju Daruma)

Shizuka Nari (Vse je tiho)

Yuki (Sneg)

Mori no senichiya (Tisoč in ena noč v gozdu)

Jajauma monogatari (Zgodba o slabem konju)

Nova uspešnica **MARCELA ŠTEFANČIČA, JR.**

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



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

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

dersu uzala, režija akira kurosawa

