

revija za film in televizijo

ekran

vol. 26
letnik XXXVIII
7, 8 2001
600 SIT

festival

benetke 2001

udine 2001

**ekranove perspektive na 12. liffu
novi slovenski film**

sladke sanje

rezine časa

slovar cineastov

pier paolo pasolini

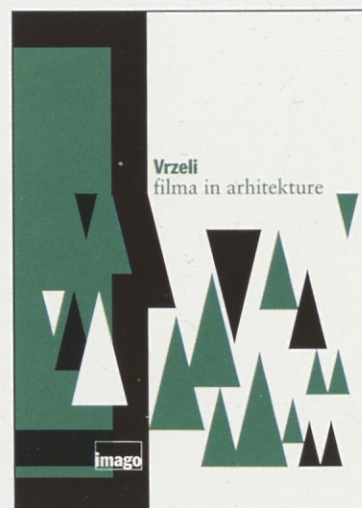
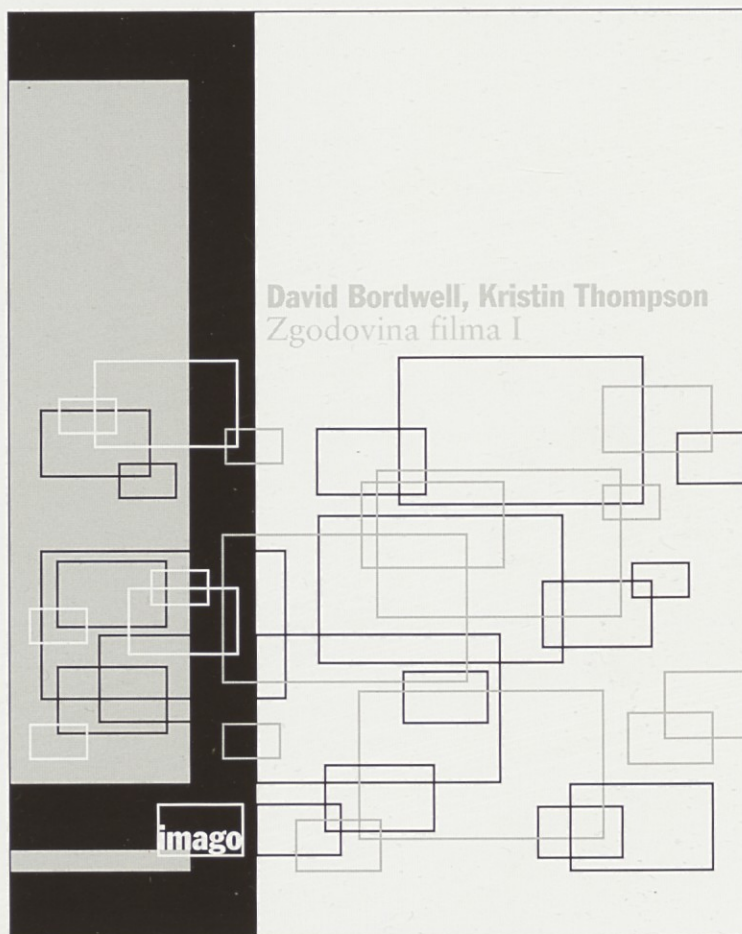
www.ekran.kinoteka.si

Nove knjige iz zbirke Imago:

Zgodovina filma I

Filmski spisi

Vrzeli filma in arhitekture



imago

Knjige lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik	2	simon popek preredke perspektive
ekranove perspektive na 12. liffu	4	vlado škafar dan, ko sem postala ženska jurij meden svoboda vlado škafar med nami vlado škafar modra ulica 17 denis valič peron jurij meden srečen konec: intervju z režiserjem jung ji-woojem appendix: filmi 12. liffa v ekranu
festivali	10	simon popek, vlado škafar, denis valič benetke jurij meden udine: far east film festival
eseja	18	marcel štefančič, jr. 11. september 2001: predzgodovina amerike, retuširanje prihodnosti in hiperfikcija dušan rutar, mitja reichenberg hannibal kot abjekt in ženska ter hans
slovenski film	33	mateja valentinčič rezine časa mateja valentinčič sladke sanje
kritika	36	aleš čakalič preprodajalci aleš čakalič, gorazd trušnovc, mateja valentinčič
kako razumeti film	42	matjaž klopčič čas nedolžnosti
branje	47	mateja valentinčič serge daney: filmski spisi
slovar cineastov	48	majda širca pier paolo pasolini

Na naslovnici: Angležinja in vojvoda, režija Eric Rohmer

vol. 26 letnik XXXVIII 7,8 2001

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič,
 Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca,
 Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovna zasnova** Metka Dariš
tehnična priprava Ixia d.o.o. **osvetljevanje filmov** Demm d.o.o. **tisk** tiskarna Ljubljana d.d. **naslov**
uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ekran.kinoteka.si **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.**



En, dva, režija Edward Yang

preredke

perspektive

Leto je naokrog in pred nami le dvanajsta izdaja ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala (LIFF), s katerim Ekran aktivno sodeluje že tretje leto zapored. Začelo se je nadvse obetavno, saj je leta 1999 zmagala prav naša "perspektiva", *Deseti brat* (Beshkempir) Kirgizijca Aktana Abdikalikova. No, naše pregrete glave je naslednje leto takoj ohladilo spoznanje, da širša festivalska publika vendarle najbolj zagrabi simplificirane "etno" komedije (*Vzhod je vzhodno* Damiena O'Donnella) in do radikalnejših eksperimentov pravzaprav nima odnosa. Kar seveda ne pomeni, da smo Ekranovci zategadelj užaljeni; le tisti prvi Vodomec za Abdikalikova je treščil tako nepričakovano (prištejmo še dva Ekranova filma med prvimi petimi!), da smo naivno začenjali verjeti v popolno razsvetljenost slovenskega kino občinstva – tistega seveda, ki se za LIFF in Ekran sploh zmeni. Namen Ekranovih perspektiv na festivalu nikdar ni bil zmagovati ali ugajati, temveč ravno nasprotno: prinašati manj "komunikativne" in subverzivne vsebine ter predstavljati predvsem tisti segment novega kina, ki išče nove in sveže smernice, poetiko oziroma način pripovedovanja, skratka, slovenskemu gledalcu v živo predstaviti tisto, na kar lahko med letom opozarjamo zgolj v naših tekstih. Ostaja žalostno, a kruto dejstvo, da lahko naši bralci o novih filmih le berejo, nimajo pa jih kje gledati; če po daljšem času in zapletenih kanalih film vendarle pride k nam, se pozitivnih odzivov iz Ekрана spomnijo le redki ali pa sploh nihče, zato smo letos uvedli *appendix* Ekranovim perspektivam – spisek vseh filmov, o katerih smo v preteklih letih pisali in ki so se znašli na programu letošnjega LIFF-a; v prijazno pomoč bralcem za lažje odločanje ter morebiten prihranek pri denarju za vstopnice – če seveda zaupate naši presoji. Zavedamo se, da se v štirinajstih festivalskih dneh za smrtnika odvrti več filmov, kot jih je moč normalno konzumirati, zato je zmeda pri odločanju neznanska. Približno tretjina filmov, ki bodo predvajani na festivalu, je doslej našla prostor na naših straneh; kar seveda ne pomeni, da ostali niso vredni pozornosti, in obratno, da so tisti, o katerih smo pisali, deležni naših simpatij. Morda boste opazili manjšo nelogičnost, namreč, da nekateri avtorji, o katerih smo pisali v rubriki Ekranove perspektive, ne nastopajo v istoimenski festivalski sekciji (npr. Christopher Nolan, Fruit Chan). Razlog je preprost: pravila festivala so natančna in pravijo, da lahko za nagrado Vodomec tekmujejo le prvenci in drugi filmi, medtem ko v naši rubriki opozarjamo tudi na neuveljavljena imena s širšim opusom. Nasploh je iskanje primernih perspektiv postalo zadnja leta težavno delo. Malo je resnično pravih prvencev oziroma mladih filmov, na katere bi prisegli s telesom in dušo. In ko ga najdeš, lahko med drugim hitro spoznaš, da mednarodni distributer ni zaineresiran za festivalsko predvajanje v Sloveniji. Zato je letos pred vami le šest Ekranovih perspektiv (od običajnih osmih), vendar lahko zagotovimo, da gre za "naš" izbor; nenazadnje prihajajo avtorji iz tistih ustvarjalnih centrov, ki jim zadnja leta namenjamo največ prostora: iz Francije (dvakrat), Južne Koreje, Argentine, Kitajske in seveda Irana. •

ekranov izbor na 12. liffu



dan, ko sem postala ženska

Roozi keh zan shodam

Iran **režija** Marzieh Meshkini

Po tem, ko je Mohsen Makhmalbaf še pred polnoletnostjo v filmski posel spravil svoji hčeri Samiro in Hanno, je prišla na vrsto tudi nova žena, Marzieh Meshkini. Lani je v Benetkah predstavila svoj prvenec, *Dan, ko sem postala ženska*, družbenokritični triptih (po moževem scenariju), ki v treh poglavjih oriše položaj ženske v današnjem Iranu prek predstavnic treh generacij in v treh različnih "žanrih". Prva

epizoda se začne nedolžno, v klasični maniri iranskega neorealizma, in pripoveduje o deklici, ki na svoj deveti rojstni dan izve, da je postala ženska; konec je otroštva, prijateljev, iger, ogrnili jo bodo v čador in zaprli v hišo. Toda bistra punčka izsili priznanje, da je do njene polne ženskosti še nekaj ur, ki jih sklene do konca izkoristiti. Čudovita in silna je zaključna podoba prve epizode, ko deklica ob izteku časa (meri ga s senco vejice, ki postaja krajša in krajša) izroči svoj čador fantoma, da ga uporabita za jadro na svojem plovilu, v katerega bo pihnil veter in ju potegnil do širnega obzorja. Druga epizoda, o kolesarki (ženske v Iranu ne bi smele kolesariti), ki ji med dirko drug za drugim grozijo z izobčenjem mož, bratje, družina, starešine ..., je izjemna

alegorična srhljivka, ki vizualno in dramaturško sugestivno ter pretresljivo opiše hrepenenje iranske ženske. Triptih se izteče v nadrealistično komedijo o starki, ki pred smrtjo nakupi vse tisto, o čemer je sanjala, pa si nikoli ni mogla privoščiti. Na stara leta se je iz tujine vrnila v Iran, polna denarja, in zdaj v spremstvu množice nosačev "pustoši" po teheranskih trgovinah. Kolona nosačev in stvari je vse večja, prav tako začudenje navadnih iranskih smrtnikov. Na koncu vse skupaj naložijo na improvizirano plovila (podobna tistemu iz prve epizode) in odplujejo proti obzorju. Impresiven debi nove mlade iranske režiserke, čeprav ga težko štejemo za čisti prvenec, saj gre za zrelo in dognano delo, iz katerega vejejo izkušnje mentorja Mohsena Makhmalbafa. Brezhibna prva režija, v drugi epizodi celo izjemna – je pa težko oceniti, kolikšen delež odpade na Mohsena.

V.Š.



svoboda

La libertad

Argentina **režija** Lisandro Alonso

Ob spremljavi razčlovečenih elektronskih ritmov se na črno podlago z rdečimi črkami izpiše naslov filma. Misael strmi v plamene, ki režejo noč in preganjajo komarje. Zjutraj se olajša v grmu in do poznega popoldneva v gozdu seka drevesa. Najprej si vsako drevo skrbno ogleda, nato zaznamuje, podre, očisti vej in vejic ter naloži na tovrnjak. Debla še isti dan proda; za neznanen znesek si privoščil izlet v bližnjo vas. Kupi bencin in cigarete. Na poti domov ujame debelega pasavca. Otrebi ga in speče v lastnem oklepu. Zvečer zakuri kres, pokadi cigareto, žveči kos mesa in strmi v plamene. Konec filma.

Argentinski režiser Lisandro Alonso je eno od svojih šestindvajsetih let preživel v divjih pampah domovine, kjer je srečal mladega indijanca, redkobesednega drvarja Misaela. Skrajno samotarski, spokojen in skromen, vsake naglice in stresa očiščen način življenja ga je tako navdušil, da se je po enem letu vrnil s kamero in na filmski trak zabeležil dan v življenju svojega prijatelja. Rezultat na bleščeč način preseže ustaljeni oznaki igrano in dokumentarno. Vse, kar se dogaja pred našimi očmi, se dogaja zares: Misael zares lomi veje, se poti in gara, zares si z užitkom prižge cigareto in krvavo zares pokonča žival ter jo pohrusta; zares skratka preživi povsem običajen dan v svojem življenju. Obenem pa nas film nagovarja z jezikom, ki je načeloma nezdružljiv z golim dokumentiranjem resničnosti: posnet je na razkošen 35 mm filmski trak, vse drvarjeve dejavnosti so zabeležene na lep, eleganten način, mizanscena in prefinjena igra svetlobe in senc se nenehno kaže kot premišljeni in načrtovani. Vsakdanja tišina se ovije v meditativnih pridih in skupaj z dolgimi, plavajočimi kadri gledalca sili v razmišljanje o konceptu svobode. Sta gledalec in portretiranec ujetnika skrajno shematiziranega, na gole potrebe okleščenega življenja v divjini, ali pa se v skoraj popolni neodvisnosti od mehanizmov civilizacije skriva resnična svoboda? Drvarjeva

dnevna rutina se počasi osvobaja začetnih vtisov nečesa izrazito profanega in postaja potrpežljivo, krožno potovanje k notranji izpolnitvi, iskanje dušnega miru.

Porodi se primerjava z iransko kinematografijo, katere jedro v veliki meri prav tako zaznamujejo podobe neokrnjene narave in preprostega načina življenja, kontrast med spokojnostjo podeželja in robotostjo urbanega sveta ter bolj ali manj prikrita kritika slednjega na čelu s političnim brezumjem. Presežek *Svobode* med drugim tiči v odsotnosti vsakršne neposredne ideje v ozadju, za edino opazno trenje med dvema svetovoma poskrbijo že omenjeni elektronski ritmi, nalepljeni na špico filma, in pa urbana poskočnica z ironičnim naslovom *Un pocito mas duro* (Malo močnejše), ki se med odmorom razlega iz drvarjevega radijskega sprejemnika. Kot bolj očitna primerjava se ponudi Kurosawov *Dersu Uzala* (1974), še en gozdni mož, ki ga kamera spremlja na njegovi odiseji skozi divjino, v ozadju katere ves čas preži napredek. *Svoboda* za razliko zaznamuje črna luknja na mestu režiserjevega komentarja, odsotnost toplega humanizma, s katerim je prežeta Kurosawova freska. To pa argentinskemu filmu nikakor ne odvzame vrednosti, temveč gledalca še bolj posesa vase, ga sili v naporno, včasih že mučno grajenje spodmaknjenih temeljev za razumevanje, dojetje in čutenje ob radikalnih podobah, ki lahko – lahko pa tudi ne – prispevajo k bogati filmski in življenjski izkušnji. Lisandro Alonso sušna tla južnoameriških pamp za vselej oplodi s svojo vizijo; podoba obraza, ki se v nekem trenutku negibno zazre v objektiv kamere in opazuje gledalca, pa namigne na srhljiv cinizem naslova filma.

J. M.



med nami

Entre nous

Francija **režija** Serge Lalou

Serge Lalou je uveljavljen filmski producent pri francoski produkciji Films d'ici. Namesto uresničevanju lastnih filmskih zamisli je prvo desetletje življenja s filmom posvetil ustvarjalnosti bolj nestrpnih kolegov in kolegic, sprva dokumentarnemu programu, pozneje pa tudi zahtevnejšim igranim projektom. Za pokušino je konec osemdesetih posnel dva kratka igrana filma in mirno čakal na svojo priložnost. Leta 1997 je posnel dokumentarni film *Au commencement ... il était une fois des juifs arabes* (V začetku ... nekoč so bili arabski Judje), s celovečernim igranim prvcem *Med nami* pa – tako se zdi – dokončno zapušča organizacijske posle in dokazuje, da je zrel za ustvarjanje. Še en prekaljen francoski debitant (lani so Ekranove perspektive gostile podobno stoječega Laurenta Canteta), ki začenja z dozorelim filmskim obzorjem, kar nas še posebej veseli. Tako kot smo pri Cantetu takoj dočakali odlično nadaljevanje, si lahko podobno obetamo tudi od Lalouja.

Pred nami je nenavaden film, eden redkih v tem filmskem letu. Postavljen je na samotni otok, na katerem gospodovalna mati vzdržuje svojo, zdaj že precej odraslo družino. Popolna osama družine, postavljena v idilično okolje

otočka na Bretonski obali, je očitno posledica hipijevskega duha staršev, ki sta klic narave in beg pred civilizacijo pripeljala do ekstrema. Potem ko je oče pred časom skrivnostno izginil (utonil naj bi med plavanjem na celino), so zdaj vse niti družine v rokah patološke matere, ki svojim otrokom naklanja brezmejno ljubezen, hkrati pa z njimi spretno čustveno manipulira in kroti njihove želje, njihov gon, da zapustijo domače ognjišče. Ekstremnega družinskega življenja ni moč zapustiti kar tako – ideološki in čustveni vložek je bil pač prevelik –, potrebna je revolucija, ki domače ognjišče spremeni v pogorišče, na katerem šele lahko zraste drugačna prihodnost, neki nov svet.

V. Š.



modra ul. 17

17, rue Bleue

Francija **režija** Chad Chenouga

Tudi Chad Chenouga ni niti klasičen niti mlad primer režiserja prvenca. Tako kot Lelou jih šteje skoraj štirideset, pri filmu pa je že dobro desetletje. Po študiju politike in ekonomije v Parizu se je poskusil kot igralec in opazno nastopil pri Bertrandu Blierju, pozneje pa pristal celo v Kasdanovem *Francoskem poljubu* (French Kiss, 1994). Ves čas je na svojem snemal kratke filme in se celo uvrstil v program osrednjega festivala kratkega filma v Clermont-Ferrandu. Leta 1998 je posnel kratki film *Rue bleue*, skico za poznejši celovečerni prvenec.

Tudi *Modra ulica 17* pripoveduje o družinski tragediji in je zaznamovana z močno avtobiografsko noto. Adda, lepa in mlada Alžirka, bi naredila vse, da izbriše spomine na težavno in deklici ter pozneje ženski neprijazno odraščanje v revnem in ideološko represivnem arabskem okolju. Prispe v Pariz, šestdeseta so, v modi so bujne pričeske in kričeče obleke s kratkimi krili – Adda je v hipu prava pariška gospodična. Pet let pozneje stanuje na Modri ulici z majhnima sinovoma in sestrama iz Alžirije. Zanje skrbi Addin šef in ljubimec. V nasprotju s pričakovanji živijo skoraj idilično življenje, ki mu daje ton Addina neznosna lahkost bivanja. Vse se zdi tako samoumevno in preprosto, proti vsem pričakovanjem. Nenadna smrt njihovega dobrotnika in "očeta" pa postavi družino pred novo preizkušnjo. Sprva se zdi, da jo bodo znali prebresti, toda obisk Addine matere iz Alžirije dokončno zamaje njihov umišljeni svet. V drugem delu je v ospredju odnos starejšega sina (mlajši je moral v sirotišnico)

in matere, ki boleha za nevidno boleznijo – razbitimi iluzijami –, za katero ni zdravila.

Propad hiše Chenouga se začne lahkotno, duhovito, skoraj pravilčno, potem pa prek grobega psihološkega realizma preide v grozljivo grotesko, pri čemer podobe fizičnega in psihičnega razkroja postajajo praktično nevzdržne. Hard core avtobiografija kot filmski eksorcizem. Dom kot resnica grozljivega (*unheimlich*). Brutalen in poetičen obračun Chada Chenouga z lastno preteklostjo za začetek lepe filmske pustolovščine.

V. Š.



peron

Zhantai/Platform

Kitajska **režija** Jia Zhang-ke

Težko bi zanikali, da nam že sama informacija o poreklu filma, ki smo se ga namenili ogledati, ne vzbudi določenih pričakovanj oziroma predstav o tem, kaj nas čaka. Še posebej v primeru, ko nam samo režiserjevo ime ne pove prav veliko. Takrat se radi opremo na blagovno znamko nacionalne kinematografije, ki naj bi nam razkrila verjetne slogovne in vsebinske značilnosti dela, ki si ga bomo ogledali. Ta pričakovanja in predstave so utemeljene na predpostavki obstoja nečesa, kar imenujemo naprimer "kitajski", "iranski" ali "slovenski film", dokazati realnost te predpostavke pa bi bilo še veliko težje. Zdi se celo, da gre razvoj dogodkov v svetovni kinematografiji vse bolj v nasprotno smer, v smer globalizacije, saj se "čiste" nacionalne produkcije vse večkrat umikajo mednarodnim koprodukcijam. O spornosti oziroma v skrajni konsekvenci celo nevzdržnosti te predpostavke je bilo tako do danes povedanega že veliko, zato je zgodbo nesmiselno nadaljevati, saj se načelno povsem strinjamo z zaključki. Nekateri so pri tem šli celo tako daleč, da zagovarjajo absolutno eksteritorialnost del, kar se nam zdi vsaj enako, če ne celo še bolj sporno. Res je, da vsak poskus konkretizacije tistega, kar naj bi bil naprimer "iranski film", spodleti oziroma pristane pri naštevanju tistih slogovnih potez, ki so značilne za posamezne režiserje, toda kljub vsemu so naprimer Kiarostamijevi filmi izrazito iranski, kakor je tudi Cvitkovičev *Kruh in mleko* izrazito slovenski film. In prav po tem se največji ločijo od množice povprečnežev, ki že v izhodišču načrtujejo "globalni projekt". Naj pojasnim: tako Kiarostamiju kot Cvitkoviču je preko izrazito lokalne zgodbe, zgodbe, ki je usodno in neizbežno povezana z nekim omejenim, ozkim, specifičnim okoljem, uspelo spregovoriti o najbolj univerzalnih rečeh. Prav zato je Kiarostami morda največji živeči režiser, prav zaradi tega polagamo vse naše upanje v Jana. In prav zaradi tega bomo pozorno sledili tudi delu Kitajca Jiaja Zhang-keja (le kdo bo prepoznal to ime?). S svojim drugim celovečercem, dveinpol urno epopejo *Peron* – o prvenca Žepar (Xiao Wu, 1997) smo na žalost lahko le brali – nas je namreč prepričal v svoje mojstrstvo.

Mladi Jia Zhang-ke – vsestranski 30-letnik, ki se je šolal za slikarja, napisal roman ter nato prav zahvaljujoč literarnim izkušnjam pristal na literarnem oddelku pekinške filmske

akademije, kasneje pa ustanovil prvo neodvisno filmsko produkcijsko skupino na Kitajskem – je s *Peronom* morda ustvaril eno najkompleksnejših del zadnjih let. Na prvi pogled (oziroma to lahko pred samim ogledom razberemo iz sinopsisa) je na platno prenesel le nadvse specifičen, omejen del zgodovine sodobne kitajske družbe, niti ne kitajske družbe temveč združbe, skupine mladih (in nekaterih manj mladih) ljudi, potujočih umetnikov iz malega mesteca Fenyang v oddaljeni provinci Shanxi, ki jih je spremljal skozi desetletje, od leta 1979 do 1989. Osnovno narativno linijo zgodbe predstavlja zgodovina glasbene skupine, ki se je sprva imenovala *Kmečka kulturna skupina* in ki je bila v dominantni represivni atmosferi primorana po mestih in vaseh uprizorjati "nesmrtno" igro *Vlak iz Shaoshana* (rojstnega kraja ljubljeneega Mao Zedonga). Kasneje se je, po sledi družbenih sprememb, preimenovala v *All-Star Rock and Breakdown Electronic Band* ter pričela v svoje nastope vključevati tudi zahodno glasbo. Pod to osnovno narativno linijo je režiser spletel mrežo sekundarnih zgodb, ki vpletajo tako najintimnejše relacije med protagonisti kot tudi velike družbene spremembe, ki so takrat dodobra spremenile kitajsko družbo. V pričujočem zapisu je nemogoče povzeti vse; pravzaprav bi že analiza ene same zavzela ves razpoložljivi prostor. Vsakokratno vračanje k podobam odkrije nove relacije med njimi, ponudi drugačno, še temeljitejšo branje. Delo je kot celota neverjetno uravnostezeno. Jia Zhang-ke kot ostareli modrec o vsem spregovori spokojno, umirjeno; odgovarja na tista vprašanja, koder mu je odgovor znan, molči oziroma zgolj kaže na tista, kjer ga tudi sam ne pozna. Družbeno kritične osti ne moremo spregledati, a tudi v oči nam ne pade takoj. V svoji kritiki maoizma posameznih akterjev le-tega nikoli ne spremeni v karikaturu, temveč jim dovoli ohraniti človeško dostojanstvo, saj jih prikaže kot tiste, ki so resnično verjeli v pozitivno idejo maoizma. Prav tako kritizira Deng Xiaopingovo odpiranje Zahodu. V njegovi kritiki ni nikoli zaznati cinizma ali nostalgije po preteklih časih. Vse te specifične, intimne in javne zgodbe se v skrajni konsekvenci združijo v tistem presežku, ki ga zmorejo redki: v univerzalnem nagovoru, ki ga lahko sprejme vsakdo. To univerzalno je zajeto že v samem naslovu (režiser ga je povzel po istoimenskem popularnem kitajskem komadu, ki vključuje verz: "čakamo, z vsem srcem čakamo, večno le čakamo..."), železniškem peronu, mestu začetka potovanja ali mestu konca poti. Mesta pričakovanj in velikih upov; upanja, čustev, ki človeku omogoča preživetje.

D.V.



srečen konec

Happy End

Južna Koreja **režija** Jung Ji-woo

Glej intervju z režiserjem na strani 8.

Filmi 12. LIFFa v Ekranu:

- À ma soeur**, C. Breillat (1,2/2001, str. 31)
- Anglaise et le duc, L'**, E. Rohmer (1,2/2001, str. 14)
- Beau Travail**, C. Denis (7,8/1999, str. 41)
- Beijing Bicycle**, W. Xiaoshuai (1,2/2001, str. 31)
- Bread and Roses**, K. Loach (5,6/2000, str. 27)
- Code Inconnu**, Haneke (5,6/2000, str. 26)
- Durian Durian**, F. Chan (7,8/2000, str. 12)
- Emploi du temps, L'**, L. Cantet (7,8/2001, str.)
- Intimacy**, P. Chereau (1,2/2001, str. 31)
- Krieger und die kaiserin, Der**, T. Tykwer (1,2/2001, str. 11)
- Kruh in mleko**, J. Cvitković (3,4/2001, str. 4)
- Liam**, S. Frears (7,8/2000, str. 15)
- Little Cheung**, F. Chan (9,10/2000, str. 3)
- Man Who Wasn't There, The**, J. Coen (1,2/2001, str. 9)
- Memento**, C. Nolan (7,8/2000, str. 9; 1,2/2001, str. 28)
- Nénette et Boni**, C. Denis (5,6/2001, str. 34)
- No Man's Land**, D. Tanović (5,6/2001, str. 8)
- Pianiste, La**, M. Haneke (5,6/2001, str. 4)
- Pledge, The**, S. Penn (5,6/2001, str. 9)
- Requiem for a Dream**, D. Aronofsky (5,6/2000, str. 24)
- Shojo**, E. Okuda (7,8/2001, str. 24)
- Small Time Crooks**, W. Allen (7,8/2000, str. 16)
- Songs From the Second Floor**, R. Andersson (1,2/2001, str. 9)
- Stanza del figlio, La**, N. Moretti (5,6/2001, str. 4)
- Thomas est amoureux**, J.P. Renders (7,8/2000, str. 13)
- Together/Tilsammans**, L. Moodysson (7,8/2000, str. 13)
- Va savoir**, J. Rivette (5,6/2001, str. 6)
- What Time is it There?**, T. Ming-liang (5,6/2001, str. 4)
- Yi Yi**, E. Yang (5,6/2000, str. 23)

srečen konec happy end

intervju z režiserjem jung ji-woojem



Več o Srečnem koncu si lahko preberete v poročilu s festivala vzhodnoazijskih kinematografij Far East Film 2001 v tej številki Ekrana, kjer je bil napravljen tudi pričujoči intervju z režiserjem.

Zgodba

Družina: mlada žena, mož in otrok. Mož izgubi službo. Da bi zapolnil bolečo zev in prikril nesrečo pred družico, zjutraj namesto v službo odhaja v knjigarno z rabljenimi knjigami in tam dan za dnem v kotu bere ljubezenske romane. Žena po dolgih letih sreča ljubezen iz mladih let. Z ljubimcem načrtujeta pobeg. Mož ostaja doma in pazi na otroka.

Je ideja za zgodbo vaša?

Ne, zgodbe si nisem v celoti izmislil sam. Podlaga zanjo je resničen dogodek, ki je nedavno pretresel korejsko družbo. Rad in redno prebiram dnevno časopisje, še posebej me zanima črna kronika. Navdušuje in mrzi me dejstvo, da se za vsakim suhoparnim stavkom skriva globoka človeška tragedija. Nekega dne sem naletel na zagoneten primer, ki je vključeval mrtvo ženo, ljubečega moža, njunega malega otroka in ženinega ljubimca. Mož je bil osumljen umora, vendar je obtožnico podpiralo premalo dokazov. Že osem let mirno živi z otrokom, medtem ko se sodni proces vleče dalje. Vsi so prepričani, da je mož pravi morilec, vendar mu tega nihče ne more dokazati.

Preprosto pripoved nadgradi vaš enkratni režijski pristop.

Hvala lepa. Ljubim filmsko umetnost, obožujem filme in ves svoj prosti čas zapravim v kinu. Vendar si zaenkrat še ne bi drznil govoriti o lastnem režijskem slogu. Preveč vplivov premočno kroji moje ideje. Izredno so mi na primer všeč filmi Kieslowskega: še posebej občudujem način, kako prek kadriranja in barvne palete izraža občutja. Nezavedno sem morda v svoj film vnašal podobne prvine. Sicer pa je moje osnovno vodilo izraziti čim več skozi golo podobo in ne z besedami.

Navdušuje izbor igralcev in njihovi vložki. Choi Min-Shik kot mož je glede na pretekle vloge nerazpoznaven.

Zelo sem zadovoljen, da so tovrstni dosežki razpoznavni tudi za tuje občinstvo. Sam to jemljem kot znak, da korejska kinematografija raste, dozoreva v pravo smer. Pri delu z igralci se držim zelo preprostega in jasnega načela. Pustim jim kar največ svobode. Želim si, da bi igranje dojemali kot sproščeno igro in ne delo. Zelo pomembno se mi zdi, da uživajo v svojem početju. Poskusim jih razbremeniti običajnih napotkov, da se nato, sproščeni, sami od sebe zlijejo z vlogami in sočustvujejo z ljudmi, ki naj bi jih portretirali. Druga zelo pomembna stvar se mi zdi stalen napredek v oblikovanju vloge: zavedati se morajo, da značaj lika, ki ga upodablja, ni nikoli razvit do konca. Tako kot resnični dogodki v življenju vplivajo na ljudi, mora tudi razvoj filmskih dogodkov vplivati na značaj vloge.

So bili dialogi vnaprej napisani ali je šlo za improvizacijo?

Preplet obojega. Dialoge sem imel pripravljene, vendar je bilo vodilo snemanja vedno prevladujoče vzdušje. Včasih smo na vsem lepem ugotovili, da lahko isti prizor posnamemo brez besed. Včasih smo si tekst izmislili med snemanjem, včasih pa so se že napisane besede izkazale za najbolj primerne.

Ste se ukvarjali z moralno zgodbo?

Morala igra v korejski družbi pomembno vlogo. Vendar se mi zdi, da mojega filma ni mogoče oklestiti na moralno vprašanje zagovora zločina. Film zelo jasno deluje na dveh ravneh. Prva je raven družbe, kjer to vprašanje dejansko edino šteje, vendar film v resnici temelji strogo na posameznikovem doživljanju. Poskusil sem se zakopati tako globoko v duše teh trpinčenih ljudi, da bi moralna vprašanja postala povsem odvečna. Privlačijo me mračne plati človeške narave, ki tiho prežijo v vsakomer, vendar redko pridejo do izraza. Moža spoznamo tako dobro, da že na polovici filma leži pred nami povsem razgaljen, neobgledno prepuščen naši sodbi, kar povsem razvrednoti vsako moralno oceno njegovih dejanj.

Kako je bil film sprejet doma?

Bil je zelo uspešen, vendar žal iz napačnih razlogov. Glavna igralka je zelo priljubljena korejska zvezda in v mojem filmu se je prvič v svoji karieri slekla do golega. Večina je šla gledat film samo zaradi naslade nad njenim golim telesom.

Kaj menite o ostalih korejskih filmih?

Zelo so mi všeč *Laži* (Lies) Jang Sun-wooja, vendar malokdo v Koreji deli moje mnenje. *Laži* niso bile preveč uspešne. Tema in način obravnave sta bila preprosto premočna, da bi ju domače občinstvo lahko prebavilo. Korejska družba je prežeta s tradicionalnimi, konzervativnimi vrednotami. Vseeno pa se mi zdi, da se dogaja preporod korejske kinematografije. V tem trenutku nas izdatno podpira država, vedno več zasebnih investorjev vlaga v film, pojavlja se vedno več dobrih režiserjev.

Ste zadovoljni s svojim filmom?

Seveda ne. Potem ko sem ga videl tisočkrat, v njem prepoznavam samo še napake in stvari, ki bi jih rad spremenil. Naslednji projekt bom vsekakor pripravil bolj skrbno.

Posnetek na železniški postaji spomni na Lumièra. Naključje, hommage, izraz navdušenja nad gibom?
Dobro poznam omenjeni posnetek, vendar ga v svojem filmu nisem posnemal namenoma. Res pa je, da sem navdušen nad gibanjem v filmu. Trdno verjamem, da je

kakršna koli oblika gibanja eden najbolj pomembnih zidakov filmske govorice. Moj namen ni zanikati literarno tradicijo, pač pa izražati čimveč vsebine skozi gib. Ni važno, ali gre za premike kamere, skrbno načrtovane gibe igralca skozi kader, morda samo zasuk njegove glave, mežikanje oči ...

Omenjeno skrbno načrtovanje obenem pa nenehen občutek sproščenosti spomni na Ozuja.

Včasih imam občutek, da se takim primerjavam resna azijska kinematografija skoraj ne more izogniti. Do Ozuja gojim zelo zanimiv odnos. Na filmski akademiji so nas nenehno pitali z njegovimi filmi, tako da se mi je že skoraj malo uprl. Motil me je zahodnjaški vpliv, ki ga najdemo v njegovih filmih. Kasneje sem se ga lotil samostojno in ga skozi skrbno študijo odkril povsem na novo. Nekaj globoko japonskega tiči v njegovih filmih, tako globoko japonskega, da ga imam za enega najbolj avtentičnih režiserjev vseh časov. Ljubim njegove filme. Med snemanjem svojega filma sem se zavestno ogibal razmišljanja o Ozuju. Ko je bil film dokončan, sem presenečen začel odkrivati močne in neposredne vplive, ki jih je imel njegov način dela na moj slog.

Ko govoriva o avtentičnosti: zbehal me je prizor z letečim lampinjonom.

Seveda. Brez poznavanja naše tradicije pomen tega prizora zahodnemu gledalcu v veliki meri ostane skrit. Gre za običaj, privzet od Kitajcev. Ko oseba umre, sorodniki na vhodna vrata hiše umrlega v znak spoštovanja do pokojnika obesijo svetlečo lanterno. Na njej sta dve pismenki v kitajščini: prva je znak za spoštovanje, druga pa za življenje. Spoštovanje življenja. Teh lučk se je strogo prepovedano dotakniti. Sicer pa je ta simbolični prizor domišljjski: odviije se v glavi morilca, potem ko zabode svojo žrtev.

Na prvi pogled je film preplet dveh tipov prizorov: tihe, družinske podobe vsakdanjega življenja in šokantnih vdorov seksa in nasilja.

Največji izziv so bili prav posnetki spolnosti, saj sem hotel ohraniti siceršno stopnjo avtentičnosti, pri teh tako očitno zaigranih scenah pa lahko hitro zapadeš v pretirano estetiko, zlaganost ali celo komičnost. No, najtežji prizor pa je bilo edino srečanje med vsemi tremi odraslimi protagonisti: možem, ženo in njenim ljubimcem. Hotel sem, da bi bilo vse popolnoma jasno, brez besedice neposredne razlage. Čustveno izredno napeta situacija je mučna za vse tri, vendar se vsi obnašajo, kot da je vse v redu. Da bi gledalcu posredovali svoje resnično počutje, se ne smejo zateči niti k obrazni mimiki. Ves čustveni naboj sem moral zgraditi na mizansceni, drobnih premikih kamere in montaži. •

benetke

2001

bog oprošča...



simon popek
vlado škafar
denis valič

Uvod

Festivali vse prereditko menjajo svoje direktorje. Natančneje, prereditko jih menjajo festivalski upravni odbori. Lahko bi rekli celo, da jim podeljujejo predolge mandate, ki se običajno še podaljšujejo, pogosto v nedogled. Gilles Jacob se je letos po dvaindvajsetih letih odločil odreči delu svoje funkcije direktorja canneskega festivala. Le delu. Razumete? Niso mu rekli naj se pobere, temveč se je tako sam odločil. Morda so mu prijazno svetovali, a zadnje je vendarle imel on. Niso ga odstavili, odstavil (na pol) se je sam, po lastni želji. Despotsko. Lahko bi vztrajal do konca kariere. Po svoje tudi bo; v bodoče bo namreč opravljal dela predsednika festivala, kar pomeni, da bo izbral tudi novega direktorja, svojega naslednika. Izbral bo seveda takšnega, ki mu bo še vedno prisluhnil. Letošnja "polovična zamenjava" je za naslednjo izdajo bojda vprašljiva, kar sploh ni pomembno, "pomembno" je, da ostaja Jacob.

V Berlinu smo zadnji dve desetletji videli podobno sliko, le z drugačnim koncem. Moritz de Hadeln, Švicar na čelu Berlinale, je po enaindvajsetih letih prav tako pomahal v slovo. Le da De Hadeln ni odšel prostovoljno, temveč so ga odstavili. Predčasno. Pred iztekom pogodbe, ki naj bi veljala vsaj še leto dni. Upravni odbor ga ni le odstavil, temveč je javnost takoj seznanil z listo morebitnih naslednikov, s čimer so vsaj delno nevtralizirali šok in preusmerili pozornost na izbor novega festivalskega šefa. De Hadeln je protestiral, a ni zaleгло. Še dobro, da ni protestno odšel že pred letošnjim festivalom, ki ga je v času odstavitve zaključeval s polno paro. Dva najpomembnejša filmska festivala sta letos demonstrirala dva tipa odstavitve, dva tipa slovesa, romanskega in germanskega. Deležni smo bili galantnega in robustnega sestopa z oblasti. Billy Wilder bi po tem zagotovo posnel odlično politično satiro. In kje se v tej zgodbi nahaja beneška Mostra? Na povsem svojem mestu. Beneški festival ni vreden A kategorije le zaradi slovesa najstarejšega filmskega festivala, temveč (tudi) zavoljo "nacionalne pripadnosti". Mostra namreč ni le filmska prireditelja, temveč tudi politični festival, festival emocij, po svoje kar najbolj razburljiv filmski dogodek na svetu, čeprav temu pogosto ne botrujejo filmi, ki jih tam vrtijo. Mostra je namreč Italija v malem; emocionalni, skrajno temperamentni kotel, v katerem se cedijo tako solze kot kri. Benetke so v času festivala verjetno edino mesto na Zahodu, ki spominja na maj 1968. Vsak lahko pove svoje mnenje, vsak lahko protestira, dviga rdečo zastavo ali pljune na direktorja. Ko so letos (večinoma) italijanski novinarji ostali pred vrati dvorane, kjer se je odvijala zadnja projekcija novega filma Woodyja Allena, so ponoreli. Situacija je spominjala na protiglobalizacijske demonstracije; ljudstvo je dvignilo glas, pritiskalo na vrata, pozivalo k linču. Varnostniki so se v strahu skrili, posredovala je policija s pendreki, takoj zatem pa so napovedali posebno dodatno projekcijo in se opravičili zaradi gneče. Zdi se presenetljivo, toda na Mostri vlada demokracija; direktorja nastavi upravni odbor Biennala, odstavi ga narod. Zato jih tako pogosto menjavajo. Ne, v Benetkah še noben šef ni doživel dvajsete obletnice mandata; niti desete ne. Redki so tisti, ki so uspešno sklenili prvega. Poudariti je treba, da mandat direktorja Mostre traja le dve leti, z možnostjo enega podaljšanja. Ponavadi direktorji letijo veliko prej. Kot sem že rekel, Mostra je Italija v malem. Preštejte, denimo, italijanske vlade po drugi svetovni vojni; približno toliko jih je kot direktorjev Mostre. Če nisi uspešen, letiš takoj in brez posebne obrazložitve. Podobno je denimo s trenerji italijanskih nogometnih klubov – v slabem letu zamenjajo tudi po tri. Niste nogometni navdušenec? Ne spremljate italijanske Serie A? Poglejte rimski Lazio. Šved Ericsson je z njim junija 2000 osvojil naslov italijanskega prvaka; spomladi 2001 je zapustil klub, prevzel ga je legendarni Dino Zoff, za silo rešil sezono, letos jeseni je slabo štartal in že ga je nasledil Zaccheroni, ki so ga spomladi nagnali iz Milana. Edina razlika med Serio A in Mostro je ta, da odpovedi prve (običajno) niso politično motivirane. Na

Mostri obiskano festivala (zaenkrat) še ne pogojuje usode direktorjev, zato pa jo še kako pogojuje ideološka komponenta, kar festival tako lepo zliva z italijansko politično realnostjo. Devetdeseta so bila lep primer turbulentnih časov za direktorje, kar sta najbolj občutila Gillo Pontecorvo in Felice Laudadio; ko je prišel na oblast prvi, so ponoreli levičarji, saj je Pontecorvo po dolgih letih ignoriranja ameriškega komercialnega filma na stečaj odprl vrata holivudskim izdelkom. Tisto leto je kraljeval Spielbergov *Jurski park*, kar je protestnik (spominjal je na Enrica Ghezzi) izkoristil in nasilno prekinil tiskovno konferenco Krzysztofa Kieslowskega (predstavljal je *Modro* = svoboda!). Dokopal se je do mikrofona, tulil antiimperialistična gesla ter pljuval po Pontecorvu, češ da je izdal njihov prestižni festival. Potrebni so bili štirje varnostniki, da so ga odnesli. Gillo je zdržal dve leti. Ko je dve leti kasneje prevzel vajeti Laudadio, so ponoreli desničarji, ki jih ni pretirano motila ekspanzija ameriškega filma, temveč dejstvo, da zavestno ignorira mali, obstranski, nizkoporačunski italijanski film ter favorizira državno sponzoriranega. Benetke so pač najboljša promocija za domači film, in ker je tuja javnost "državnega" povečini ignorirala – ker je bil enostavno zanič –, je bila jeza in frustracija protestnikov toliko večja. Tudi Felice je zdržal le en mandat. Kar nas pripelje do Alberta Barbere, odrešitelja beneškega festivala zadnjih dveh let. Lani in predlani je Mostra po dolgem času ponovno prosperirala, tudi po Barberovi zaslugi; videli smo več perspektivnih režiserjev in prvencev, kot sta jih predstavila festivala v Berlinu in Cannesu skupaj, soliden tekmovalni spored ter okusno izbran program polnočnega komercialnega kina. Letos se je zalomilo tudi njemu; porazna konkurenca, porazen stranski program, odsotnost zvezdnikov. Z vso upravičenostjo lahko sklepamo, da boljših filmov enostavno ni bilo, nenazadnje je bil porazen tudi letošnji Berlin, Cannes pa podpopvprečen. Slaba letina pač. Vprašanje je le, če bo Barberi priznan popravni izpit, saj bo o njegovi usodi ponovno odločalo ljudstvo. Po svoje je že razsodilo, saj je na parlamentarnih volitvah zmagala desnica, kar bojda pomeni avtomatsko zamenjavo na vrhu Biennala, vrh Biennala pa potem brez večjih obrazložitev odstavi direktorje področnih manifestacij.

Barberi želimo veliko sreče, čeprav smo z Lida letos odšli

predčasno, kar se bo odražalo tudi pri našem poročilu, v katerega smo uvrstili tisto, kar nas ni povsem odvrnilo ali

predčasno poglano s sedežev. Verjamemo v bodočnost

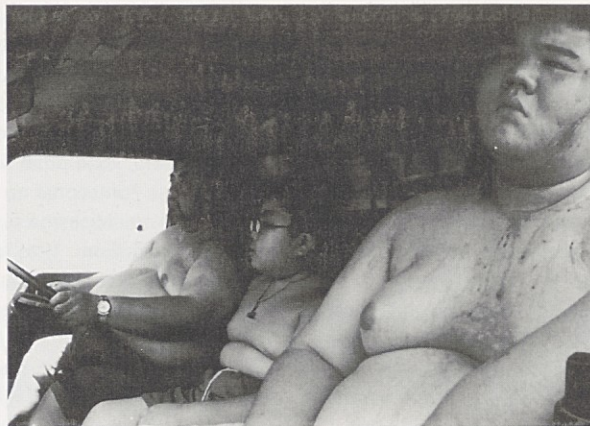
Mostre in bodočnost direktorja Barbere, za razliko od

sosodov – revolucionarjev, ki so krilatice iz onega špageta z

Budom Spencerjem in Terenceom Hillom očitno vzeli zares:

"Bog oprošča, jaz ne."

S.P.



heung gong yau gok hor lei wood

Hollywood, Hong Kong

Hongkong **režija** Fruit Chan

Najboljši film tekmovalnega sporeda 58. beneškega filmskega festivala je po pričakovanju ustvaril Fruit Chan. *Hollywood, Hong Kong* je bil letos celo edini spodoben in dovršen izdelek *in concorso*, kjer se je sicer trlo nebuloz in neumnosti, v najboljšem primeru neuspešnih poskusov. Zato me je toliko bolj začudil precej hladen odziv publike in kritikov.

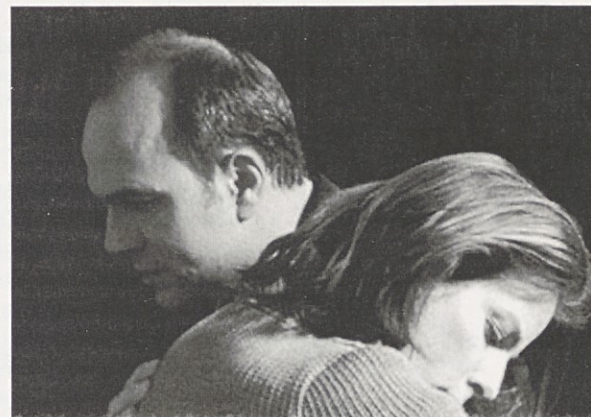
Hollywood, Hong Kong je novo potrdilo, da je Fruit Chan popolnoma osvojil svoj filmski besednjak, v katerem se izraža sproščeno in samozavestno, ne glede na zgodbo, ki jo vzame v pripoved. Seveda smo spet v Hongkongu, v starem mestu, ki je pred rušenjem. Hišice iz pločevine in gipsa bodo morale dati prostor sodobnim nebotičnikom, podobnim tistim petorčkom na vrhu hriba, ki se imenujejo Hollywood; tako blizu in tako daleč so, kot utvara ali zvezde na nebu. V življenje treh debelih mesarčkov (očeta in dveh sinov) kakor z neba pade postavno mlado dekle in v njih prebudi zakrnelo čutnost in čustva, tudi ljubezen, ki je bila dotlej izključno namenjena kapitalni svinji, ki jo redijo na domu. Surovo mesarsko življenje je naenkrat napolnjeno z neznano poezijo drobnih privilegiranih trenutkov življenja, v glavah treh prašičjeglavcev nenadoma vstanejo sanjarjenja, hrepenenja, čudežni svet, ki ga niso poznali, še slutili ne, zato se mu naivno predajo. Njihove debeloprske roke bolj kot po mesarici segajo po prebujenih udih in trdni temelji družinskega podjetja se nenadoma zamajajo, zlasti ko se med tremi sproži vojna ljubosumja in boj za prevlado. Ko ugotovijo, da so žrtve ukane kitajske prostitutke oziroma njenih delodajalcev, se poženejo v sveto vojno, toda prepozno, mlada Kitajka je že zapustila sanjsko stanovanje v hollywoodskem nebotičniku. Ob tem ugotovijo, da niso edine žrtve kriminalcev. Mladi tatič iz soseščine je zaradi mladenke ob roko, ki jo pozneje sicer najde, a ko mu jo prišijejo nazaj, ugotovi, da ni njegova. Fizični in duševni pohabljeni pločevinastega mesta so znova obsojeni na nekdanjo rutino, še bolj zakrknjeni in brezupni spričo skorajšnjega rušenja njihovih domov. Kritika milenijskega projekta novega Hongkonga in življenja, ki ga prinaša s sabo, je še veliko ostrejša kot skepsa ob predaji mesta Kitajski republiki (*Made in Hong Kong*, 1997; *Najdaljše poletje*/The Longest Summer, 1998), neprikrito sarkastična in dobesedno krvava.

Surove, bizarne, celo nadrealne socialne drame Fruitu Chanu, ki se je doslej držal bolj naturalizma, po zgodbi ne bi prisodili, toda pripovedni slog je nezgrešljivo njegov, poln čudovitih domislic, domišljenih elips, ki na nepričakovan način povezujejo prostore in jih obenem širijo z novimi perspektivami; razgibana, komaj ujemljiva mizanscena, iz katere kipi pripovedna energija malega genija, pri katerem se vedno znova zdi, da mu bo vse ušlo z rok, pa se na koncu vselej zloži kot najbolj preprosta sestavljanka.

Hollywood, Hong Kong je drugi del trilogije o prostitutkah, ki

jo je Chan zastavil s prejšnjim filmom *Durian durian*, s katerim je zaprl edinstven dvojček s predhodnim filmom (*Mali Čung*), iz katerega vznikne nov, tretji film. Chanova razpršena dramaturgija (ki zahteva osredotočenega in potrpežljivega, pa še lucidnega gledalca) deluje tudi na ravni opusa, ne le znotraj posameznih filmov, zato je pričakovanje vsakega njegovega novega filma toliko večje.

v.š.



L'emploi du temps

Izkoristek časa

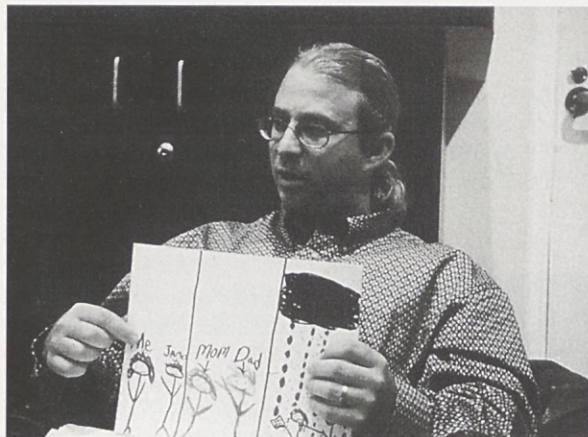
Francija **režija** Laurent Cantet

Delo in družina sta pogosto prepleteni temi v sodobnem francoskem filmu. Človekova osamljenost, ki jo poudarita rutini družinskega in poslovnega življenja, nevarno ogroža substanco posameznikove normalnosti. V nekem trenutku takšne krize se zazdi, da je treba samo oditi, vzeti *time out*. Dominique Cabrerea je v Locarnu na to temo predstavila film *La lait de la tendresse humaine* (Mleko človeške nežnosti), v katerem mati brez opozorila zapusti družino in novorejčka. Mož sproži veliko iskalno akcijo, na koncu pa se izkaže, da je žena ves ta čas, čas krize, prebila pri sosedih iz zgornjega nadstropja.

Tudi Cantetov junak odklopi brez opozorila, še več, na daljavo daje ženi vedeti, da je vse v redu. Na prvi pogled zgleda kot srečnež, gospodar svojega časa, v katerem prosto razporeja svoje poslovne obveznosti, poslovni popotnik, ki si zna vzeti čas zase. Toda izkaže se, da je to izmišljen svet, s katerim odlaga resnico, da je ostal brez službe, s tem pa tudi brez osnovne družinske funkcije; s to novico nikakor ne more pred ženino obličje. A ker tudi fiktivni poslovni svet dobro deluje, gre z igro naprej, postane pravi mojster lastne življenjske izmišljilje, v katero nevarno ujame svoje prijatelje (na slepo mu zaupajo denar za namišljene donosne investicije). Na srečo ga pravočasno spregleda stari tihotapec, mu ponudi sicer ne najbolj častno, a zelo resnično in dobro plačano delo, ki ga lahko vrne v normalno življenje. Čeprav se zdi, da je intimna srhljivka končana, ga čaka še grozljivo soočenje z družino, pri katerem še takšno razumevanje ne more utolažiti bolečine nekega poraza. Spet je potreben čas.

Po izjemnem prvencu *Človeški zakladi* (Ressources humaines, 1999), ki smo ga lani predstavili tudi na LIFF-u v Ekranovih perspektivah, je Cantet nadaljeval še bolj silovito. *Izkoristek časa* sodi med redke izjemne filme letošnjega leta, inteligentna dramatična struktura in prepričljiva neposrednost podobe *Človeških zakladov* dobivata v *Izkoristku časa* poetični presežek, tako v strukturi (krasna uporaba t.i. *pillow* sekvenc, ki čustveno poudarjajo brezcilna tavanja glavnega junaka) kot v podobi, s čimer izzove istočasni miselni in čisti vizualni užitek, ki ga stopnjuje v splošno čustveno in racionalno vznemirjenje – obvezna lastnost vsakega velikega filma. Hkrati je to film o stvareh, ki so nam blizu in ki nikomur ne uidejo, zato Cantetova razprava o bistvu družine in medčloveškega odnosa (vprašanje krvne vezi, čustvene,

družbene, iz česa je zaupanje, kaj storijo pričakovanja, kaj zahtevajo dolžnosti, kako poteka komunikacija in kako prek vsega teče čas?) znova deluje tako shrljivo in obvezujoče. V.Š.



domestic violence

ZDA **režija** Frederick Wiseman

Wisemana imajo mnogi resni kritiki za največjega živečega ameriškega režiserja. Ne brez razlogov; kot brezkompromisni dokumentarist že tri desetletja "dokumentira" ameriške institucije in njihovo delo, policijo (*Law and Order*), birokracijo (*Welfare*), ameriško vojsko (*Missile*), obravnava socialno problematiko v getih (*Public Housing*) ali pa obišče tovarno za predelavo rib (*Belfast, Maine*), kjer nam metodologijo proizvodnje analizira do najmanjših potankosti. Naštel sem le nekatere najvidnejše filme danes sedemdesetletnega režiserja, ki objektov svoje fascinacije nikoli in nikdar ne komentira.

Wiseman je namreč zaprisežen praporščak nevsiljivega, neprizadetega oziroma "nevidnega" dokumentiranja, ki ga poznamo tudi kot metodo "muhe na steni". Zato so njegovi filmi tako dolgi, običajno med tremi in petimi urami (*Domestic Violence* je dolg "le" 195 minut). Off glas, ki bi proces resda skrajšal, a brez dvoma simplificiral, nadomesti vztrajno opazovanje dogodkov. In v tem je Wiseman največji mojster, s svojo "nevidnostjo", s pomočjo katere so resnične situacije tako prepričljive, nas popelje v srce problematike, naravnost v jedro konfliktov.

Domestic Violence je seveda film o nasilju v družinah, nasilju, skritem za zidovi, nasilju, o katerem se redko spregovori. Kot običajno nas režiser pahne naravnost v "akcijo", saj že v prvi sekvenci spremljamo patruljo, ki se je odzvala na klic v sili. Takoj smo priča verbalnemu pingpongu med možmi postavbe in možkim, ki naj bi brutalno pretepel svojo ženo, spretnemu leporečenju in prepričevanju, da je bilo vse skupaj naključje ... dokler iz hiše na nosilih ne prinesejo povsem krvave ženske. Wiseman se je s kamero odpravil v Tampo, Florida, in dobro leto dni snemal material z različnih vidikov nasilja v družini: postopek prijave nasilja policiji; posredovanje policije na domu in pogovor z vpletenimi člani; situacijo v "varnih hišah", kamor se pred nasilnimi moškimi lahko zatečejo pretepe ženske; pogovore žensk – in otrok! – s socialnimi delavkami, okrogle mize oziroma skupinske terapije, kjer skušajo žrtve razvozlati misterij moškega nasilja in predvsem dognati, kako se proti temu nasilju boriti. *Domestic Violence* ne prikazuje le moškega nasilja, saj socialne delavke odkrito priznajo, da se kar 15 odstotkov prijavljenega družinskega nasilja odvija nad moškimi ter da ti še redkeje prijavijo tovrstno nasilje kot ženske, zavoljo časti kakopak. Najbolj fascinantni (če lahko uporabim ta izraz) so prizori, ko Wiseman s kamero stopi v stanovanje, ko sledi policiji na delu. Prav zanimivo bi bilo izvedeti, kako Wisemanu – človeku, ki vedno in brez izjeme najprej vpraša za dovoljenje – uspeva s kamero sploh vstopiti v intimo teh ljudi, ter posneti tako prepričljiv material. Zaključna sekvenca, ko možki psihološko zelo premišljeno muči svojo ljubimko, od katere bi

rad, naj takoj zapusti njegovo hišo, ta pa sredi noči nima kam, saj nima ne denarja ne bližnje družine, je šokantna demonstracija emocionalnega zloma posameznika, ki hkrati nazorno opozori na votlost in nepravilnost ameriškega socialnega sistema, ter na zelo pogost civilni paradoks: predvsem v konfliktnih psihološke narave policija žrtvi – pravno gledano – dostikrat sploh ne more pomagati. Zato je Wisemanov film tako pomemben, saj o težavah ne razpravlja in jih ne komentira, pred kamero ne privleče pop psihologov in analitikov, temveč raje vztrajno prikazuje žalostno realno stanje in polomljeni, neučinkoviti mehanizem. Najbolj grozljiva je gotovo gledalčeva zavest, projekcija: kaj se bo za zidovi zgodilo, ko bosta policija in kamera zapustili krizno območje?

S.P.



porto de minha infancia

Porto moje mladosti

Portugalska **režija** Manoel de Oliveira

Porto je letos evropska prestolnica kulture. Ob tej priložnosti so si organizatorji zaželeli film, ki bi z današnje perspektive spregovoril o mestu. Porto je rojstni kraj Manoela de Oliveire, ki ga je živel in ustvarjal skoraj celo dvajseto stoletje. Odločitev o režiserju je bila zares samo ena. De Oliveira se je odločil za zelo osebni film, za kratko avtobiografijo (62 minut), ki spet zelo spominja na njegovo filmsko oporoko, a to zanesljivo ne bo njegov zadnji film. Istočasno je to film o Portu, čudovitem labirintu bogate zgodovine in večnega hrepenenja (po ulicah odmeva fado), ki ga Zlata reka odnaša na odprto morje, proti koncu sveta. Preprosta, a zanesljiva formula: De Oliveirova avtobiografija je tudi avtobiografija Porta.

Popotovanje po ruševinah spomina priključuje ugodje in blago bolečino. To je ton v katerem se menjajo slike in anekdote de Oliveirovih spominov, enako kot ob pogledu na rojstno hišo, ki še stoji, zapuščena in porušena, kot kak pomemben dvorec preteklih časov. "*Malo spominov mi je ostalo, kot je ostalo malo od hiše, v kateri sem se rodil in naredil svoj prvi film*", začne de Oliveira. Spomin (in de Oliveirov pred vsemi) je kinoteka izbranih podob lastne preteklosti: v arhivu izbereš kolot – na njem lahko piše "Osmi rojstni dan" ali "Prva ljubezen" ali "Rak v pesku" – in si ga zavrtiš. Pri cinefilu je spomin tudi poln kolotov, ki jih hranijo v resničnih filmskih arhivih. V igri spomina, v labirintu časov, ima filmski insert enako mesto kot pristen osebni spomin. V tej igri časa se vežejo arhivski posnetki Porta z insceniranimi vožnjami po kulisah nekdanjega mesta, pristne podobe z izumetničenimi rekonstrukcijami podob-spominov. Najbolj duhoviti prizori, ki opiše to nedolžno igro s časom, je *remake* prvega filma, *Odhod delavcev iz Lumièrove tovarne*, v katerem namesto Lumièra za isto kamero zdaj, v letu 2001, stoji de Oliveira in snema delavce, ki zapuščajo osrednje prizorišče Evropske prestolnice kulture. Enako pomenljiv je prizor iz davnega

gledališča, v katerem Manoel-otrok gleda predstavo, v kateri igra stari, današnji Manoel. Užitek igre s časom de Oliveira zlahka prenese na gledalca, zato ne čudijo dolge stoječe ovacije občinstva po projekciji, pri čemer so bili tako nestrpni, da so spregledali del čudovitega konca, shrljivo čudovitega, saj preveč spominja na vrhunski zaključek bogatega opusa: uspavanka je, kot na začetku filma, slika pa potuje skozi nočni Porto po Zlati reki proti slutnji obzorja Atlantika. V temi, čez katero tečejo napisi zaključne špice, v intervalih komaj opazno zasveti rdeča luč svetilnika, odrešujoče znamenje, da je potovanje končano, da si spet doma.

V.Š.



L'anglaise et le duc

Angležinja in vojvoda

Francija **režija** Eric Rohmer

Danes na Rohmerja ne gledamo več kot na nekdanjega novovalovca, njegovega vsakokratnega novega dela ne sprejmemo iščoč kontinuiteto s to preteklostjo. Rohmer ni Godard. Rohmer je konservativec, Godard radikalec. Ti oznaki seveda ne gre razumeti v strogo političnem pomenu, čeprav je prisoten tudi ta (Rohmer je bil denimo eden redkih, ki se leta 1968 ni udeležil "upora" režiserjev na canneskem festivalu). Preteklo je preveč časa in videnih je bilo preveč nepozabnih podob, ki so tisto obdobje vse bolj potiskale v "pozabo". In nenazadnje, upoštevati moramo dejstvo, da Rohmer v svoji ustvarjalnosti skorajda ni poznal padcev, zaradi česar v njegovem opusu novovalovsko obdobje ne predstavlja izstopajočega vrhunca. Skratka, Rohmer je eden tistih avtorjev, ki na nek način delujejo skorajda "v ozadju", neopazno, hkrati pa avtor, brez katerega ni mogoče govoriti tako o modernem, kot sodobnem, zdajšnjem filmu. Samo v zadnjem desetletju je ustvaril niz del, ki sodijo v vrh filmske umetnosti. Spomnimo se na cikel *Štirih letnih časov*, serijo manjših in večjih (a prav vsakič) mojstrov, kjer je njegovo razmerje do sveta, ki ga v svojih deli poustvarja, morda najbolj jasno opredeljeno: Rohmer je opazovalec. Natančen opazovalec in skrajno potrpežljiv pripovedovalec, ki iz navidez nepomembnih detajlov ustvarja "suspenz"; ta gledalca začara ter mu v uri in pol ali dveh "ukrade" pogled. Teh nekaj besed o Rohmerju je bilo potrebnih, da bi vsaj približno nakazali presenečenje, ki nam ga je pripravil s svojim novim filmom *Angležinja in vojvoda*. Mojster se je namreč – na nek način oziroma pogojno rečeno – vrnil na sam začetek in ponovno oživil mrtve podobe, hkrati pa stopil daleč, daleč v prihodnost, kamor si do sedaj skoraj nihče ni drznil, vsaj ne v takšni obliki. Film je namreč v celoti posnet na video, podoba pa skoraj v celoti (denimo vsi eksterijerji) digitalno generirana. Seveda je končni izdelek pristal na "starem" nosilcu, 35mm filmskem traku. Vse to smo resda vedeli že pred ogledom filma, saj so se o njem v Franciji – kjer so film videli že pred predstavitvijo na beneškem festivalu –

dodobra razpisali. A vseeno nas je osupnilo, ko na statični, ročno narisani sliki neke pariške ulice osebe nenadoma oživijo, se prelevijo v bitja "iz mesa in krvi" (seveda le v razmerju do tiste narisane podobe), iz ozadja stopijo pred nas in spregovorijo. Prav vsi eksterijerji so narisani, osebe pa se gibljejo po teh "slikarskih platnih", ki natančno upodabljajo Pariz s konca osemnajstega stoletja in začetka devetnajstega. Šele ko vstopimo v interierje, imamo opraviti z "realnim" okoljem. Resda deluje ta pristop na začetku bizarno, a kmalu se mu privadimo in ga sprejmemo, nenazadnje pa v njem celo uživamo, saj je Rohmer na ta način ustvaril natančno upodobitev takratnega Pariza in njegove okolice. In kakšno vsebino prinaša ta velika, morda največja revolucija v njegovi karieri, ki se jo je odločil udejanjiti v cvetu svoje starosti, pri enainosemdesetih letih? Tokrat ne prinaša velikega plana še enega obraza ljubezni, temveč rekonstrukcijo francoske revolucije, države terorja, njegovo videnje tega prelomnega dogodka francoske in svetovne zgodovine. Ob zgoraj naštetem je verjetno odveč poudarjati, da njegovo videnje ni nič kaj pretirano revolucionarno, kot tudi ne reakcionarno. Tako kot je z opisanim pristopom (uporabo digitalne tehnologije) poskušal karseda "objektivno" poustvariti takratni Pariz, se je Rohmer poskušal vzdržati pretiranega presojanja takratnih dogodkov. Njegov *statement*, da usode ni krojilo preprosto ljudstvo, temveč preračunljiva boržuazija, ki je s taistim ljudstvom manipulirala, je evidenten, a vseeno je obema stranema omogočil, da razgrneta svoja stališča. Rohmer je izjavil, da se je poskušal seznaniti z vsemi razpoložljivimi viri in da si je v triletnih pripravah na projekt ogledal vse dosedanje upodobitve tega dogodka. Nato je za izhodišče vzel resnično zgodbo angleške aristokratke Grace Elliott, ljubimke vojvode Orleanskega, kraljevega bratranca, ki je osebno preživela teror. Njegovo videnje revolucije imamo lahko za sporno, vendar je estetski užitek, ki nam ga je s svojim delom omogočil, brezmadežen.

D.V.



shojo

Mladoletnica

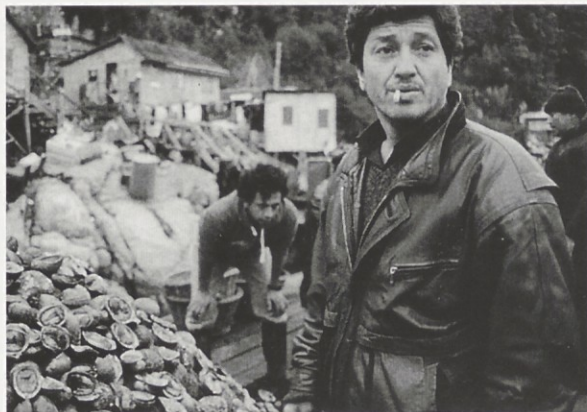
Japonska **režija** Eiji Okuda

Japonska je dobila novega Kitana, svetovna kinematografija pa nov primer "izkušenega" avtorja obetavnega prvenca. Že nekaj časa se dogaja, da najboljše prvence snemajo režiserji, ki so se filma lotili razmeroma pozno in mimo utečenih šolskih poti. Lani smo v Ekranovih perspektivah posebej opozorili na štiridesetletnega Laurenta Canteta, letos sta podobna primera Serge Lalou in Chad Chenouga, enako pa velja tudi za beneškega lavreata med debitanti, Jana Cvitkoviča. Okudova zgodba je enaka Janovi, Laurentovi, Sergeovi, Chadovi: dolga leta je gojil željo in idejo o svojem filmu, dokler mu ni kot zrela hruška padla pred noge, da jo je bilo treba samo še pobrati. K filmu je prišel kot igralec; naredil je zavidljivo kariero, povezano zlasti s filmi Kumajija Keija, pred

dobrim desetletjem pa je za glavno vlogo v Benetkah prejel celo srebrnega leva. Njegova druga strast je slikarstvo, ki se, podobno kot pri Kitanu, odraža tudi v njegovem filmu. *Mladoletnica* je zgodba o čisti ljubezni oziroma o ljubezni dveh čistih duš, ki naseljujeta telesi, katerih združitev je za družbo nesprejemljiva. Prvo telo pripada petnajstletnici, ki si z njim občasno služi denar, drugo priletnemu policajcu, ki mimogrede zadovoljuje poročene ženske v svoji četrti. Srečanje je seveda neizbežno, oba živita na ulici, a obenem tudi usodno. Kar se začne kot poslovno razmerje med prostitutko in kupcem njenih uslug, v hipu zablisi z angelskimi krili usojenosti dveh osamljenih duš, ki se ne zmenita za sovražnost okolice. Potrditev ljubezni, sklenjene visoko nad zemljo, si vpišeta v telo; stari policaj itak že vse življenje nosi na hrbtu vtetoviranega moškega feniksa, ki bo na mladem dekliškem hrbtu končno našel svojo družico.

Mladoletnica je film o ljubezni v sodobni japonski družbi, patetična in ekspersivna, kot je navada v sodobnem japonskem filmu, a za razliko od poljubnosti večine podobnih podjetij Okuda uspe zgodbo povzdigniti v podobo čiste ljubezni, ki se izriše kot alegorična freska, tako kot feniksa na hrbtih ljubimcev. Njegova organska ekspresivnost in pristna patetika spominjata na občutljivi svet Naomi Kawase, istočasna distanca in humor pa na Takeshija Kitana. Podobno kot Kitano je Okuda tudi zaigral v glavni vlogi in prispeval svoj slikarski talent.

V.Š.



la fiebre del loco

Školjarska vročica

Čile **režija** Andrés Woods

Letošnji fokus LIFF-a je spet zadel v pravo smer. Južna Amerika doživlja nesporno renesanso in Čilenec Andrés Woods je nov dokaz za to. Filma se je sicer učil v New Yorku, živi in dela pa v rodnem Santiagu. Za svoj drugi igrani film, ki ga lahko začasno imenujemo *Školjarska vročica* (Loco je namreč posebna in zelo redka vrsta školjke, ki jo je dovoljeno loviti samo enkrat na leto) je Woods izbral žanr vesterna in sorodno temo, ki je pravzaprav zaplodila tako Divji Zahod kot najbolj hollywoodski žanr – zlato mrzlico.

Namesto zlata je tu dragocena školjka El Loco (kar pomeni tudi norec, tako da bi se lahko naslov bral tudi v tem pomenu), podobna ostrigi, le da je veliko bolj redka in sloveča po svojih afrodizičnih substancah. Japonski poslovnež (kdo pa drug) prek lokalnega mešetarja Canuta organizira celotni odkup školjk, da bi si zagotovil tržni monopol. Pripravljen je odšteti visoko odkupno ceno, tako da Canutu, čeprav je na slabem glasu, ni težko pritegniti sodelavcev in lokalnih oblasti v majhni ribiški vasi, ki razen enkrat v letu spi pozabljena od sveta. Na "dan norcev" se zaspana vasica spremeni v trgovsko središče sveta, oživijo lokali, po morju priplujejo lovci na srečo, z njimi pa močne okrepitve prodajalk ljubezni. Divja zabava se lahko začne, vaški starešina jo skuša držati v kulturnih okvirih, kar bo tokrat še posebej težko, saj je v igri veliko več denarja kot

običajno. Sredi razuzdanega rajanja se odpirajo rane preteklih nedorečenih razmerij, hkrati pa se porajajo nova, vsa po vrsti obsojena na tragedijo, ki bo tokrat še posebej boleča, saj ima na videz spremenjeni Canuto tokrat še posebej premetene in brezkompromisne načrte.

Vestern na južnoameriški način prinaša poleg žanrskih klišejev bogat lokalni kolorit, ki prinaša veliko silnejša in pristnejša čustva, močno kulturnozgodovinsko identiteto, domačnost, ki jo pooseblja vaški starešina, pa tudi izrazito avtorsko noto, uperjeno v vulgarno globalizacijo in terorizem tržne ekonomije. Vestern, ki ga Hollywood na silo obuja že nekaj desetletij, je torej svoje novo ozemlje našel v Južni Ameriki, s surovostjo in poezijo, ki je nekoč davno krasila Peckinpaha, Leoneja in kompanijo.

V.Š.



un moment de bonheur

Trenutek sreče

Francija **režija** Antoine Santana

Santanov prvenec je presenetljivo topla, metijejsko dodelana in izredno zanimiva zgodba o dveh mladih osebah, ki se srečata, zaljubita in takoj doživita prvo pretresljivo izkušnjo. Philippe je 25-letnik, ki pride v obmorsko mesto Arachon; zaposli se kot natak, toda ker lastnik lokala ponižuje njegovega sodelavca, ga zbije na tla, pobegne, na begu ukrade poštarški avto, nakar za ovinkom zbije nedefinirano osebo... Na drugi strani nastopi Betty, enaindvajsetletnica, ki jo je nesrečna ljubezen pustila otroka. Njen oče jo vsakodnevno ponižuje ter skuša prepričati, naj že odraste in si poišče službo, no, roko na srce niti sama ni pretirano delavna in marljiva. Končno se zaposli v tovarni, kjer zлага kartone, s kolegico si najameta stanovanje. Nekega dne predčasno zapusti službo, saj hoče zaradi stresa preživeti mirno popoldne; sreča Philippa, ki je še vedno pretresen zaradi nesreče. Postaneta si všeč, ljubita se, nakar ji Philippe pove dogodek tistega dne. Betty po pripovedovanju spozna, da gre za njenega sina in hoče v bolnišnico, toda ker ju je ribič odpeljal na otoček, s katerega lahko ladja odrine šele po dvigu plime, je v svoji grozi in strahu ujeta.

Lepo skonstruiran film se prične s čistim misterijem, Bettyjinim paničnim kričanjem na plaži, nakar Santana zgodbo vrne v Philipovo epizodo na dan nesreče; šele nato zares spoznamo Betty in njene težave z očetom. Sledi njuno srečanje, toda pravo mojstrstvo pride šele v trenutkih, ko se par zaljubi in ko Philippu zaradi čustev nikakor ne uspe razložiti svoje zgodbe. Konec je sijajen, saj ribič na otoku preko CB postaje izve, da je z Bettyjinim sinom vse v redu, Philippe pa jo skuša prepričati, da ne šteje le njen sin, pač pa tudi njuna ljubezen in naj ga v teh težkih trenutkih ne zavrne. Preprost, učinkovit in neverjetno emocionalen film, prava Ekranova perspektiva. ●

S.P.

udine 2001: far east film festival



Charles Heung Presents a Milkyway Image (Hong Kong) Limited production "Needing You"
 Starring Andy Lau Sammi Cheng Fiona Leung Raymond Wong Hui Siu Hung Hoi Chun Kit Florence Kwok
 Written by Wai Ka Fai Yau Nai Hoi Edited by Law Wing Cheong Sound Editor May Mok Original Film Score by Celine Wong Art Designer Jerome Fung Costume Designer Silver Cheung
 Director of Photography Cheung Siu Keung (HKSC) Associate Director Law Wing Cheong Administrative Producer Tiffany Chen Producer/Director Johnnie To Wai Ka Fai



中國星集團發行
 Distributed by China Star Entertainment Group



一百年電影有限公司出品
 One Hundred Years of Film Company Limited Presents



銀河映像(香港)有限公司製作
 A Production of Milkyway Image (Hong Kong) Limited

Tretja, letošnja izdaja festivala vzhodnoazijskih kinematografij v italijanskem Vidmu je le še poglobila profano strugo, po kateri je selektor Derek Elley drzen projekt splavil že pred štirimi leti, ko je takrat še tradicionalni lokalni filmski festival s privlačno razpršeno identiteto prvič uspešno predstavil retrospektivo filmov iz Hongkonga. V Udinah bomo zaman iskali režiserje, v katerih povprečen filmoljub in gost festivalov prepozna sodobno filmsko podobo daljnega vzhoda. Wong Kar-Wai, Tsai Ming-liang, Zhang Yimou, Hirozaku Kore-Eda (če navedem zgolj po eno ime iz štirih najbolj prodornih nacionalnih kinematografij tega področja) imajo vstop v festivalski program prepovedan iz dveh razlogov: konzervativen okus glavnega selektorja in pa njegovo strogo prepričanje, da bo v Udinah predstavljal izključno tržno naravnano plat orientalskega kina, skratka tako, ki jo ostali festivali spregledajo ali preprosto zavračajo. Posledica tega je kopica bolj ali manj solidnih žanrskih izdelkov (od filipinskih grozljivk, singapurskih komedij, kitajskih kriminalk, korejskih melodram, japonskih športnih filmov do klasičnih akcijskih toboganov bivše britanske kolonije), med katerimi vsake toliko časa zablisne kak nekonvencionalen avtorski podvig. Tako so Udine pred tremi leti soodkrivale samosvojega Fruita Chana, ki je takrat zahodu predstavljal svoje *Najdaljše poletje* (The Longest Summer, 1998), predvajanim tudi pri nas. Ko je Chan lani v Benetkah blestel z najnovejšima filmoma, zrelega mojstrovinama *Mali Čung* (Little Cheng, 1999) in *Durian, Durian* (2000; mimogrede: oba filma je že odkupila Slovenska kinoteka in se bosta domačemu občinstvu predstavila letos jeseni), za Videm preprosto ni bil več zanimiv.

Letos je presenečenje v smislu nepričakovanega presežka pripravil korejski debitant Jung Ji-Woo. Njegov *Srečen konec* (Happy End, 2000), inteligentna, ganljiva psihološka študija malomeščanske družine v razkroju, je odločno štrlela iz povprečja ostalih predstavljenih južnokorejskih filmov, zloščeneh, bolj ali manj uspešnih kopij hollywoodskega načina pripovedovanja in sterilne estetike. Kot zanimivost: Udinski festival očitno na jutrovm zavzema mitične razsežnosti, dva korejska režiserja sta svoja izdelka celo ovenčala z izvirnim naslovom v italijanščini. *Srečen konec* je poleg srh vzbujajoče zgodbe dobesedno prežet s strastjo mladega režiserja po iskanju svežega izraza filmske govornice v najčistejšem smislu. Na vsakem koraku sledimo odsevom estetike velikih mojstrov preteklosti (kot največji in najbolj očiten vpliv se kaže Ozu in Kieslowski), ki jih mladenič uspešno meša s svojo humanistično vizijo in obeti velikih ambicij. Grenko-sladki vpogled v intimnost na njenem bridkem višku je bil svetovni javnosti prvič predvajan lani na festivalu v Cannesu,

v sekciji Teden dni mednarodne kritike, se tam začuda ognil skoraj vsej medijski pozornosti in najbrž prav zaradi tega letos pristal v Udinah.

Poglavje resnega avtorskega filma se je s tem ironičnim naslovom v enem samem večeru odprlo in zaprlo, preostalih deset dni smo lahko vedno bolj apatični zrlili le v drobne žanra, ki je k sreči izvrglo vsaj en soliden izdelek na dan. Resnično občudovanje si je spet zaslužil en sam film: kinetična tajška kriminalka *Bangkok Dangerous* (2000) v režiji nadobudnih bratov Pang, sicer grafičnih oblikovalcev, filmskih kritikov in dobrih poznavalcev akcijske azijske kinematografije. Obrabljeno zgodbo o plačnem morilcu, zvestem prijateljstvu, nesojeni ljubezni in neusmiljenem kriminalnem podzemlju Pangova poživita z dinamično režijo – več kot očitno priučeno ob študiji vrhuncev žanra –, s sočutno socialno noto, izraženo v prepričljivih portretih revnega predmestnega okolja in njegovih prebivalcev, ter z zanimivim likom glavnega junaka, gluhonemega mladeniča, ki sebe, svojega prijatelja in njegovo dekle preživlja z uboji po naročilu. Njegov hendikep je zaslužen za nekaj najlepših trenutkov filma, ko se gledalčevo videnje sveta zamenja z junakovim povsem subjektivnim doživljanjem, ko utihne ves zvok in se montažni ritem podredi logiki nemega filma, vključujoči čudovito posvetilo Dovženku in njegovi znameniti podobi od strela splašanih konjev.

Drugo omembe vredno ime je Wilson Yip, hiper-produktivni režiser iz Hongkonga, ki se je predstavil kar s tremi raznolikimi filmi (posnetimi v razponu dobrega leta), meglenim obrisom avtorskega opusa, ki utegne dozoreti in prijetno presenetiti. Akcijska pustolovščina *Skyline Cruisers*, policijska drama *Bullets Over Summer* in ljubezenska žalostinka *Juliet in Love* vsak zase pustijo zgolj prijeten okus, gledani skupaj pa namignejo na prgišče izvirnih izpovednih teženj. Najbolj opazna in morda še najmanj pomembna je Yipova sposobnost prilagajanja lastne filmske stilistike posameznemu žanru. Akcijo zrežira na vso moč dinamično, ponosno in uspešno citira svoje učitelje, s pridom posega po vseh preverjenih tehnikah (npr. upočasnjeni in pospešeni posnetki, vrtoglavi zasuki kamere, nenavadni snemalni koti, vratolomna montaža, izobilje napetih glasbenih vložkov v pravih trenutkih) in jih, ves čas osredotočen izključno na privlačno površino, zlije v homogeno celoto. Dramo s prekaljenimi policaji v glavnih vlogah režira kot star maček, z večplastnimi pomeni nabiti prizori se nizajo odločno in ekonomično, podobno kot si jedrnat in jedko izmenjujejo vrstice okoreli možje postave. Ljubezensko zgodbo nam Yip predstavi na nenavadno subtilen način, z uporabo dolgih kadrov ter notranjim doživljanjem junakov kot edinim dramaturškim vodilom.

Prav posebna dramaturgija pripovedi pa je tista, ki vsem trem filmom vtisne prepoznaven pečat in izriše Yipa kot avtorja. Pri gledanju vseh treh filmov se ves čas zdi, da se Yipu niti približno ne sanja, kam bo zadevo zapeljal že v naslednjem prizoru, obenem pa ta shizofrena rdeča nit ne deluje niti najmanj begavo, temveč zgolj dviguje pričakovanja in ostril gledalčevo pozornost, namenjeno posameznemu trenutku. Vsi navidezni prosti teki se slej ko prej izkažejo kot funkcionalni in odločilni, bodisi v smislu logike pripovedi ali izvajanja čustev. *Bullets Over Summer*, najbolj zrel predstavnik trojice, je nabit z vrtoglavi nihanji vzdušja, ki nenehno dražijo pozornost in zakopljejo pogled v vsak najmanjši odtenek zgodbe in vizualne podobe. Uvodna, ležerno posneta sekvenca srečanja dveh policajev, ki si med zložnim lizanjem sladoleada izmenjujejo kriptične opazke, se nenadoma prelevi v krvavo reševanje talcev iz okupirane trgovine. Bombastični in občudovanja vredni akciji sledi več kot enourna zastranitev: policaja v civilu se naselita v stanovanje stare senilne babice, od koder lahko skozi okno nadzorujeta glavni štab teroristov čez cesto. Nenavadni trojki

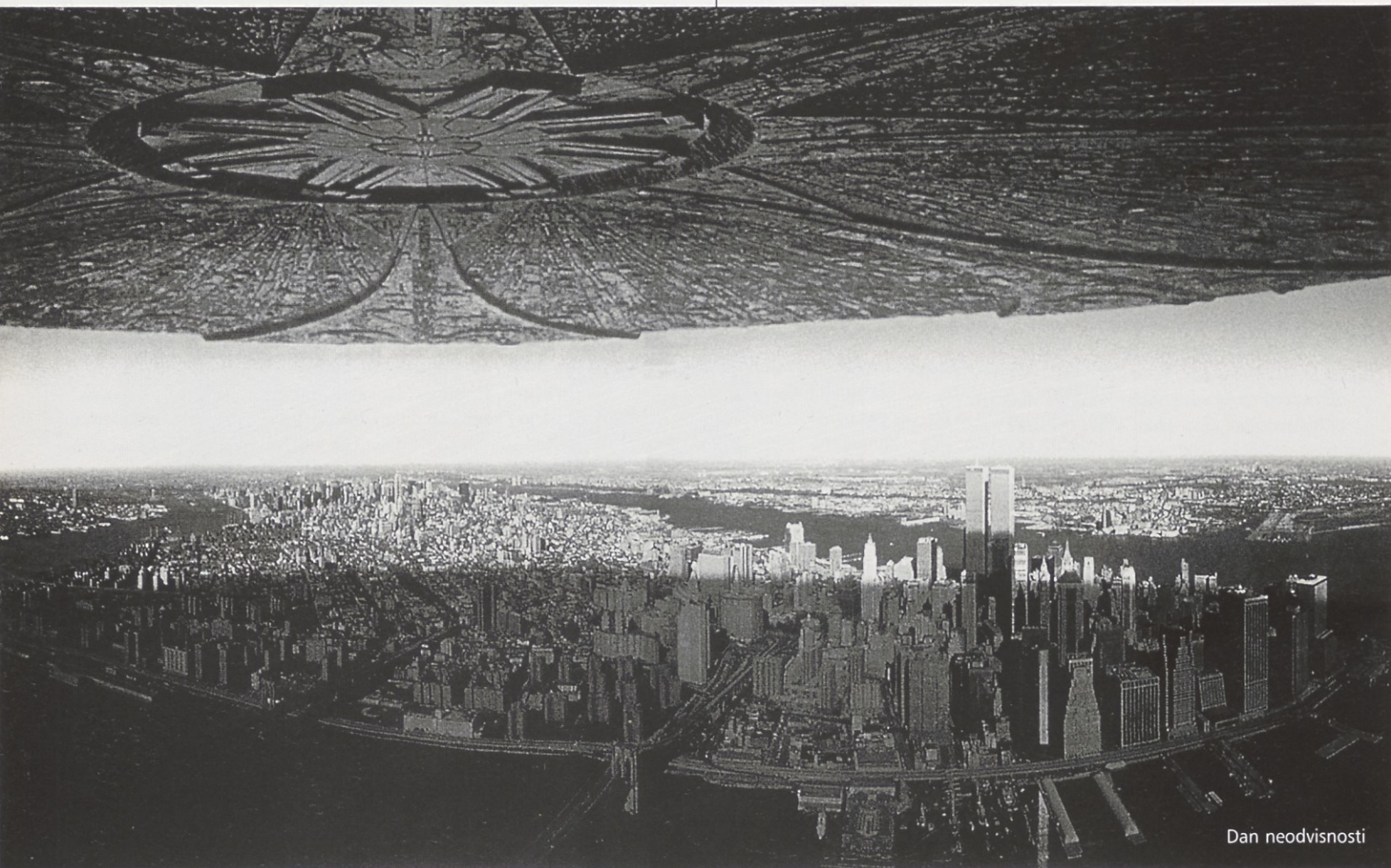


se kmalu pridruži še prostitutka brez strehe nad glavo, film se preobrazi v komorno dramo na videz nezdružljivih značajev, črno komedijo zmešnjav in resnega poglobljanja v naravo človeških odnosov. Ves statični mišmaš presenetljivo deluje kot stopnjevanje napetosti v pričakovanju končnega obračuna, še ene akcije, kakršne smo bili deležni na začetku, ki pa jo nadomesti dolg iztek povsem druge baže: počasen in mučen spust v psiho glavnega junaka, enega izmed policajev, ki še najbolj spominja na Cassavetesov *Umor kitajskega knjigovodje* (The Killing of the Chinese Bookie, 1978), vključno s tematičnim in nedorečenim koncem.

Festival se je zaključil z neprijetnim presenečenjem: maestro Johnny To, absolutni favorit lanske in predlanske izdaje festivala, nesporni kralj sodobnega, inteligentnega kriminalnega žanra, se je predstavil kar s tremi novimi filmi; žal je šlo v vseh primerih za domala neužitne, abotne komedije. Žarek upanja je vseboval trač, ki je krožil po festivalu. Bojda je Johnny skrušeno prosil, naj njegovih najnovejših filmov za božjo voljo ne predvajajo v Evropi, kjer bi rad ohranil ugled avtorja; komercialnih komedij naj bi se lotil le zato, ker je potreboval denar za najemnino in vsakdanji riž. Dovolj, da smo ohranili upanje v boljši jutri. •

11. september 2001:

predzgodovina amerike,
retuširanje prihodnosti in
hiperfikcija



Dan neodvisnosti

marcel štefančič, jr.

Nova realnost

Ko sta se zrušila World Trade Center in del Pentagona, so Američani rekli: zdaj je pred nami nova realnost. Vsekakor, in pred njimi je tudi nova fikcija. In seveda – nov *entertainment*. Stare, še včerajšnje fikcije so na lepem postale problematične, neznosne, nemoralne, neprebavljive, nesprejemljive. Za začetek, TV mreže CBS, ABC in NBC so štart svoje jesenske sheme takoj zamaknile. Sit-comi, reality showi, soapi in resnične zgodbe niso bili primerni za ta trenutek. Kar je razumljivo – s tem, kar se je zgodilo, ne more tekmovati nobena fikcija. To je preprosto dogodek, ki ne trpi



Ugrabitev

konkurence, to pa zato, ker gre za dogodek, ki vsebuje vse, kar vsebuje popolna fikcija – spektakel, dramo, eksplozije, uničevanje, apokalipso, suspenz, emocije, mase, junake, human touch, tragedijo, patriotizem, ljudi, ki skačejo z goreče *Peklenske stolpnice*. Hollywood lahko svoje scenariste mirno odpusti – ob poplavi apokaliptičnih scenarijev tega, “Napada na Ameriko”, niso predvideli. Realnost je šla čez fikcijo. Ob tem napadu se je pojavila kopica vprašanj, jasno, razen enega – kateri film so kopirali napadalci? Tega vprašanja ni bilo. Zato so s programa takoj umaknili vse filme, ki bi lahko ustvarili vtis, da je v napad vmešana fikcija. Vse filme z eksplozijami, teroristi, ugrabljenimi potniškimi letali in panoramo Manhattna.

Reformatiranje vizije

Odpadel je pilot za TV serijo *The Agency*, v katerem nekdo omeni Osamo bin Ladna... storniran je bil pilot za Foxovo TV serijo *24*, v katerem eksplodira jumbo jet in v katerem teroristi grozijo politiku... Disney je prestavil Sonnenfeldovo komedijo *Big Trouble*, posneto po romanu Davea Barryja, v kateri se na potniškem letalu pojavi bomba (ne eksplodira)... Warner je preložil akcijski film *Collateral Damage* (“What do you do if you lost everything?”), v katerem Arnold Schwarzenegger igra gasilca, ki izgubi družino v bombnem atentatu na neko losangeleško stolpnico (ne, niso krivi islamski fundamentalisti, ampak Kolumbijci)... iz dvoran so vrgli predfilm za *Spider-Mana*, v katerem Spider-Man roparski helikopter ujame v mrežo, ki je razpeta med dvojčkoma World Trade Centra (le za potrebe predfilma, tega prizora v filmu ni)... epizodo *Prijatelj* (Friends) so korigirali, ker se en prizor odvrti na letališču... iz Soderberghove all-star akcijske farse *Ocean's Eleven* so izrezali detonacijo lasvegaške igralnice New York, New York... DreamWorks je ustavil reklamno kampanjo za film *The Last Castle*, v katerem general Robert Redford vodi upor zapornikov (v reklami se pojavi tudi narobe obrnjena ameriška zastava, kar ni patriotsko)... predstavili so Burnsovo romantično komedijo *Sidewalks of New York* (naslov pove vse)... Fox je ustavil celo delo na risanki *The Ice Age*. Jasno, najavili so tudi, da bodo spremenili konec filma *Možje v črnem 2* (Men in Black 2, 2002), ker se showdown odvrti pri World Trade Centru (bodo finale digitalno retuširali ali pa ga posneli na novo?)... da bodo iz serije *Law & Order* izrezali panoramo Manhattna, ker med najavno špico pokaže tudi WTC... da bodo scenarij za film *Nosebleed*, v katerem naj bi Jackie Chan igral čistilca oken World Trade Centra, vrgli v koš... kamor sta romali tudi naslovnici dveh albumov, *Live Scenes*

from New York (Dream Theater) in *Party Music* (Coups), ki sta nehote anticipirali destrukcijo World Trade Centra. Na prvi je gorel cel Manhattan, na drugi pa je bil WTC ravno sredi detonacije. Ne, napadalci niso kopirali tega levičarskega hip-hop artwoka. Fikcije so se morale prilagoditi realnosti. Bolje rečeno, fikcije so se morale sinhronizirati z realnostjo. Zgodovino filma in popkulture je čakalo retuširanje.

Retuširanje prihodnosti

Zlahka lahko uganete, kateri h'woodski hiti bodo leteli s TV programov in iz kolektivnega spomina. *Mirovnik* (Peacemaker, 1997): srbski terorist na Manhattan prinese atomsko bombo, kjer jo hoče detonirati. *Dosjeji X* (X-Files, 1998): začne se z detonacijo poslovne stavbe. *Skrivnost ulice Arlington* (Arlington Road, 1999): konča se z detonacijo zvezne stavbe. *Dan neodvisnosti* (Independence Day, 1996): zunajzemeljski teroristi raztreščijo Empire State Building in Belo hišo. *Resnične laži* (True Lies, 1994): islamski teroristi se z letalom zarinejo v stolpnico. *Umri pokončno* (Die Hard, 1988): evropski teroristi demolirajo poslovno stolpnico. *Ugrabitev* (Air Force One, 1998): kazahstanski teroristi ugrabijo letalo ameriškega predsednika. *Brez obraza* (Face Off, 1997): terorist Los Angelesu grozi z biokemično bombo. *Mars napada* (Mars Attacks, 1996): marsovski teroristi rentgenizirajo Belo hišo in kongres. *Godzila* (1998): godzila zgazi Manhattan in Chryslerjevo stolpnico. *Šakal* (The Jackal, 1998): najeti morilec cilja Prvo damo. *Noro mesto* (Mad City, 1998): odpušteni varnostnik ugrabi muzej. *Popolna oblast* (Absolute Power, 1997): ameriški predsednik je skorumpirana, prešuštna, morilska svinja. *Na ognjeni črti* (In the Line of Fire, 1993): ameriški predsednik skoraj postane žrtev atentata. *JFK* (1991): ameriški predsednik pade kot žrtev zarote. *Umor v Beli hiši* (Murder at 1600, 1997): v Beli hiši najdejo truplo. *Kačje oči* (Snake Eyes, 1998): ameriški obrambni minister pade kot žrtev atentata. *Državni sovražnik* (Enemy of the State, 1998): NSA je morilska, zarotniška organizacija. *Generalova hči* (General's Daughter, 1999): ameriška vojska je degenerirana. *Vihar viharjev* (Perfect Storm, 2000): vsi ribiči umrejo. *Trije kralji* (Three Kings, 1999): zalivska vojna je bila za nekatere žur, za nekatere malo by-pass podjetje, za nekatere pa oboje. *Pravi pogum* (Courage Under Fire, 1997): ameriški vojaki ranjeno kolegico pustijo iraškim fantom. *Alcatraz* (The Rock, 1996): užaljeni ameriški heroji ugrabijo Alcatraz in zagrozijo z detonacijo San Francisca. *Zlomljena puščica* (Broken Arrow, 1995): Ameriko strese ugrabljen atomski konica. *Nemirna srca* (Random



Trije kralji

Hearts, 1999): romanca se začne z letalsko nesrečo. Absoluten linč, absolutno radiranje, absolutna likvidacija pa čaka *Kritično točko* (Critical Decision, 1997), v katerem arabski teroristi – islamski fundamentalisti, “pravi vojaki islama” – ugrabijo ameriško potniško letalo boeing 747, ki je namenjeno v Washington. Kot pa se izkaže, je zahteva po odkupnini in izpustitvi njihovega mentorja le trik, v letalu pa je apokaliptična high-tech bomba, nafilana z živčnim toksinom, ki lahko uniči celo vzhodno obalo. Ne, predsednika ni v Beli hiši. In ne, ugrabljenega letala ne sestrelijo, kot najprej predlaga vojska. Zdaj, po “Napadu na Ameriko”, je dal Bush vojski pooblastilo, da sestrelji katerokoli potniško letalo, ki bi kazalo agresiven, terorističen odnos do Amerike.

Od originala do kopije

V peklu pa se bo cvrlo *Obsedno stanje* (The Siege, 1997), ki ga je pred tremi leti posnel Edward Zwick. Zakaj? Ker je anticipiralo ne le islamski udarec, ampak tudi histerijo, represijo, policijsko taborišče in druge konsekvence. *Obsedno stanje* je najbolj natančno – srhljivo natančno – anticipiralo 11. september 2001. Če seveda odštejemo *Nostradamusa*, ki žal potrebuje preveč prikrajanja in reinterpretiranja, da pove “resnico”. In seveda, če odštejemo poemo *September 1, 1939*, ki jo je ob nacistični invaziji na Poljsko in začetku II. svetovne vojne napisal W.H. Auden. V tej poemi, ki se dogaja na Manhattnu in ki govori o “vonju po smrti v septembrski noči”, namreč naletite tudi na tele verze: “Kjer slepi nebotičniki uporabljajo / svojo polno višino za razglašanje / moči Kolektivnega človeka”. In dalje: “V etično življenje / so prišli kompaktni vozači.” Toda Auden je kasneje podvomil v iskrenost svoje poeme, češ na koncu bomo itak vsi umrli, zato je poemo – “smet, ki se je sramujem” – vrغل iz svojih kasnejših antologij. Ni čakal na kritike. Na 11. september 2001. In na *Obsedno stanje*. Ironično, *Obsedno stanje* je zelo razjezilo Arabce, specifično – Američane arabskega rodu in islamske veroizpovedi. Ti so po premieri ponoreli, češ da je film protiarabski, da žali vse poštene Arabce, da le stopnjuje protiarabsko propagando, da le širi in pogloblja stereotipe o Arabcih, ki da so le fanatični, psihopatski, krvoločni, brezvestni, animalični teroristi. Toda še bolj ironično, *Obsedno stanje* je v resnici bolj protiameriško kot protiarabsko. Bolj namreč užali ameriško demokracijo in njene institucije kot pa arabski fanatizem

in fundamentalizem. *Obsedno stanje* igra na znano, vedno efektivno in tudi vedno histerično as-if vižo: kaj bi se zgodilo, če bi ta in ta storil to in to. Specifično: kaj bi se zgodilo, če bi šli fanatični arabski fundamentalisti v Ameriki s svojimi terorističnimi bombnimi atentati res do konca?! Kaj bi se zgodilo, če bi Arabci čisto zares uresničili svojo mesijansko grožnjo in začeli divje, sistematično, apokaliptično minirati Ameriko? No, kaj bi se zgodilo? Trik je v tem, da si Zwick, sicer tudi režiser *Vojne za slavo* (Glory, 1989) in *Pravega poguma*, dovoli manjšo indiskrenost, okej, opazno deviacijo od utečenih scenarijev, hočem reči – ideološki poudarek premakne z Arabcev na Američane. Naravnost v skorumpirano srce demokracije. Ne gre mu za umazanijo Arabcev, ampak za umazanijo demokracije, ameriške demokracije, se razume. Ni pomembna akcija Arabcev, ampak reakcija Američanov. Pa spet ne panična, agonična reakcija malih ljudi, ampak histerična reakcija ameriškega establišmenta... ee, ki se zelo kmalu prelevi v režim. V srcu demokracije, tako v vladi kot v vojski, namreč ždijo mračne, diabolične, desne sile, ki komaj čakajo, da razglasijo obsedno stanje. In serijski bombni atentati arabskih fundamentalistov, ki spravijo New York na kolena, jim ponudijo priložnost, ki je ne zamudijo. Navsezadnje, teroristi, ki hočejo nazaj svojega kolovodjo, nekega arabskega šejka, vržejo v zrak avtobus, kos Broadwayja in zvezno poslopje. In tako se prirola obsedno stanje, policijska država, “krizni štab” – histerični totalitarizem s človeškim obrazom. Ustava ne velja več. Oblast in kontrolo nad vsemi družbenimi porami prevzamejo generali. Demokracija s tem pokaže svoj pravi obraz. Zanj se bori le še FBI, nekoč sovražnik demokracije, državljanskih pravic, politične opozicije in komunizma (vsega “tujega”, hah), zdaj očitno edini ameriški glas razuma: le Denzel Washington, agent FBI, oborožen z arabskim skavtom, se namreč z majhno pomočjo Annette Bening, agentke CIE, upre trdi, totalitarni, fašistoidni roki generala Williama Dèveauxa (Bruce Willis), ki takoj zažene nagla sodišča, koncentracijska taborišča in mučenja. Ameriko mora biti res v riti, če jim mora demokracijo reševati FBI. Šur, z majhno pomočjo CIE in arabskih janičarjev.

Toda v principu nam hoče film reči: pazite, demokracija vas čaka v zasedi! Ves čas preži le na trenutek, da lahko razglasi obsedno stanje, omeji svobodo, ukine državljanske pravice in začne



obračunavati z opozicijo. Demoracijo od puča loči le korak. Le en samcat histeričen korak. Demokracija je nevarna, heh, celo bolj od terorizma in arabskega fundamentalizma. Na njenem obrazu hitro vznikne fašistoidna grimasa, po njenih žilah pa se pretakajo geni totalitarnih prednikov. Film *Obsedno stanje* svari pred latentnim fašizmom, ki kot nekak parazitski alien čemi v nedrjih demokracije. Ta paranoični as-if scenarij nam v spomin takoj priključ legendarni, že prдавni Lewisov roman *It Can't Happen Here* (1936), v katerem v Ameriki prevzamejo oblast fašisti... Dickovo klasiko *The Man in the High Castle* (1962), v kateri Ameriko, ki izgubi II. svetovno vojno, okupirajo sile Osi (Nemci, Japonci, Italijani)... in Miliusov patriotski filmski ep *Rdeča zora* (Red Dawn, 1984), v katerem Ameriko zavzame komunistična aliansa. V *Obsednem stanju* ne odmeva toliko strah, da v Beli hiši sedi tiran, ampak strah, da v Beli hiši ni v resnici nikogar, da Amerika v resnici sploh nima predsednika, da Amerika nima civilne oblasti, da je predsednik le marioneta, ki so mu oblast in argumenti že zdavnaj ušli iz rok.

Od kopije do kopije

Tudi *Rambo III* (1988), v katerem John Rambo (Sly Stallone), vietnamski veteran (ja, kot Colin Powell), asistira mudžahedinom, ki rušijo rusko okupacijo Afganistana, bi se lahko v novih okoliščinah zdel preveč neposreden. Ramba, ki meditira v budističnem samostanu, obiščejo ameriški oficiali in mu pojasnijo, da ljudje v glavnem nimajo pojma, kje je Afganistan, da so ga okupirali Rusi, ki so v pobili več kot 2 milijona civilistov, da so Afganistanci dobili Stingerje in da bi bilo zdaj treba malce preveriti, kaj se dogaja tam noter. Rambo ne trzne. Ta vojna ga ne zanima. Toda ko njegovega guruja, pokovnika Trautmana (Richard Crenna), ujamejo Rusi, sklene, da bo šel v Afganistan. Takoj ga pošljejo v Peshawar (Pakistan), od koder ga na konju prepeljejo čez mejo – v Afganistan. Vodič ga razsvetli: "To je Afganistan. Aleksander Veliki je hotel osvojiti to deželo. Pa Džingis Kan in Britanci. Zdaj tudi Rusi. Toda afganistansko ljudstvo je trdo. Nikoli ga ne bodo porazili. Veste, kako je šla molitev naših sovražnikov? Takole: Naj nas Bog reši pred strupom kobre, zobmi tigra in maščevanjem Afganistancev. Saj razumete, kaj to pomeni?" Kasneje mu starejši Afganistanec razloži, da gre za "sveto vojno" in

da za pravega mudžahedina ni smrti, ker je že opravil zadnje zakramente in ker je že mrtev. Rambo se pridruži mudžahedinom, kar pomeni, da začne ruske superhelikoptere sestreljevati z lokom in eksplozivnimi puščicami. S tehnologijo si tu ne moreš pomagati – če si preveč sofisticiran, propadeš. Na koncu piše: "Ta film je posvečen galantnemu afganistanskemu ljudstvu". Sledi pesem *He Ain't Heavy, He's My Brother* (Hollies), ki je bila po napadu na ameriških radijskih postajah prepovedana. In *Rambo III*? Colin Powell ga je verjetno kazal Bushu: vidiš, da ne moremo zmagati! Prav ima, Afganistan je še vedno isti – Vietnam. Ne morejo zmagati.

Bush vs. Milošević

Toda *Dan neodvisnosti* in *Ugrabitev* nista nesprejemljiva le zato, ker sta anticipirala teroristični atentat na ameriške monumente, na ameriške logotipe (Empire State Building, Bela hiša, Air Force One), ampak tudi zato, ker se v njima ameriški predsednik obnaša kot junak – s teroristi se spoprime kar sam, *mano a mano*. V *Dnevu neodvisnosti* zajezdi lovca, s katerim potem juriša nad *aliene*, v *Ugrabitvi* pa teroristom v letalu lomi vratove. Ne, predsednik se ne skriva, ne zbeži, ampak junaško zastavi samega sebe, svoje telo. Za razliko od Georgea W. Busha, ki so ga na dan napada skrivali in le selili iz ene vojaške baze v drugo, daleč od Bele hiše, daleč od New Yorka, daleč od WTC-ja. Plus: ko je govoril, je deloval nervozno in izgubljeno, režirano, formalno, birokratsko. Ni kazal emocij. Ni se znal vživeti. Bil je le neroden interpret scenarija, ki so mu ga napisali svetovalci in ki se ga je držal kot pijanec plota. Ni se obnašal kot predsednik. Niti ni izgledal kot predsednik. Še več, show mu je ukradel newyorški župan Rudy Giuliani. Busha ni bilo tam, kjer bi moral biti – v akciji, med ljudmi, na fronti. Kar pomeni, da bo nesprejemljiv tudi *13 dni* (13 Days, 2000), film o kubanski raketni krizi, film o času, ko je bila Amerika na robu atomske bombe. Zakaj? Ker se predsednik John F. Kennedy ni skrival, pa četudi je bila proti Ameriki uperjena truma atomskih konic, ki so čakale le še na to, da se komu zatrese roka. Kennedy je čas raketne krize preživel v Beli hiši – na položaju, predsedniško, poveljniško.

Bush se je nekaj dni kasneje končno pojavil med ruševinami World Trade Centra, kjer je nagovoril gasilce in se z njimi tudi objemal.

Vsi so rekli: končno je zasijal svoji funkciji primerno, končno je prestal test. Predsednik je končno postal predsednik. In kaj je dejansko storil? Ključne so bile štiri sekvence. Prva: Bush med gasilci, ki mu skušajo na daljavo nekaj dopovedati. Druga: Bush zavpije "Ne slišim vas dobro". Tretja: gasilci začnejo glasno skandirati (U-S-A, U-S-A!). Četrta: Bush jim razloži, da Amerike ne bo nihče ustrašoval. Točno, ta prizor je bil le replika, le rimejk onega znamenitega, zloglasnega, milijonkrat predvajanega prizora, v katerem Slobodan Milošević obišče kosovske Srbe, jim navrže antologijski "Ne čujem vas dobro" in jim potem med glasnim skandiranjem obljubi, da jih ne bo nihče tepel. Bushev nastop je bil žanrski, le variacija Miloševićevega nastopa. Nič izjemnega, nič unikatnega ni bilo v njegovem nastopu – le citiral je. Tragedijo WTC-ja, ki predstavlja zlom ameriške kontinuitete, je reintegriral v naracijo, v linearni tok pripovedi, v žanr. Miloševićev nastop, enega izmed ključnih prizorov balkanske agonije, bodo Američani zdaj kakopak bunkerirali – da ne bi kompromitirali Busha, ki je na tem, da replicira očetovo *finest hour* iz Perzijskega zaliva. In očetove ratinge iz časa zalivske vojne.

Repeticija kot ključna retorična figura

TV mreže so v neskončnost ponavljale posnetke potniškega letala, ki trešči v južni stolp WTC-ja. Znova in znova. Da bi ubile monotonijo, so menjale snemalne kote. Zdaj ta kot, zdaj oni kot. Ostal je le prizor, ki je bil posnet z desetimi kamerami – kot detonacija v kakem h'woodskem blockbusterju. Nekateri so sicer poudarjali, da bo nenehno repetiranje iste eksplozije povzročilo trivializacijo, banalizacijo in relativizacijo zla, toda TV mreže so ta prizor ponujale tudi na svojih spletnih straneh. Na voljo je bil menu z več opcijami: posneto z leve, z desne, od spodaj, od zadaj. Sami izberite, kaj hočete gledati. Svoje bombastične kote so celo propagirali. "*See it from this angle! Exclusive video footage no other web site has!*" Ko je kdo govoril, recimo pravosodni minister John Ashcroft, ni bilo dovolj le to, da je govoril, ampak je bilo treba na drugi polovici TV ekrana reprizirati pikiranje letala v južni stolp ali rušenje severnega stolpa, pa četudi ni govoril o pikiranju letala v južni stolp ali rušenju severnega stolpa. Besede so bile le pretveza za eksplozijo južnega stolpa. Besede so bile le pretveza za

akcijo. Dialogi in intervjuji so bili le razlog, da so lahko še enkrat prikazali detonacijo južnega stolpa in sesedanje severnega stolpa. Ko so vprašali CNN, zakaj ves čas vrti ta posnetek, je prišel odgovor: "*Ker hočemo razumeti.*" Saj. TV poročanje je privzelo logiko akcijskega filma, v katerem so dialogi le mostovi med akcijskimi prizori, le zatišja pred novimi in novimi eksplozijami. TV mreže so se obnašale žanrsko – sledile so le pravilom žanra. Napad na Ameriko so prikazovale kot nekaj unikatnega, kot nepojmljivo tragedijo, kot neverjetno grozodejstvo, toda sproti so ga udomačevale, zvajale na nekaj znanega, generičnega, banalnega, žanrskega. In to so počeli vsi. To je počel Bush (z repliciranjem že videnih situacij, s ponavljanjem in variiranjem istih stavkov-sloganov), to so počele TV mreže (z repeticijami, s stilizacijami in posebnimi grafikami, ki so opozarjale, da je Amerika napadena, kot da to ni bilo jasno in očitno), to so počeli teoretiki zarote (to je Satanovo maslo) in to so počeli new-age katastrofisti (vse to je do zadnjega detajla napovedal že profetski Nostradamus). Od tragedije je ostal le žanr.

Overkill

Letalski napad na newyorški World Trade Center je šel čez vse *reality showe*, ki trenutno obsedajo Ameriko, pa tudi ostali svet. Toda ameriške televizije so potem potrdile, da se dobrega "formata" ne moreš kar tako znebiti. Natančneje – hotele so iti čez samo grozljivost dogodka. Zrušenje ugrabljenega letala na južni stolp World Trade Centra so namreč ponovile stokrat, petstokrat, tisočkrat – hja, ta grizlijevski prizor, v katerem je umrlo ogromno ljudi, so kar in kar ponavljale, ponavljale in ponavljale, v nedogled, non-stop, iz vseh kotov. Rušenju ni bilo konca. Bamf! Bamf! Bamf! Čisti *overkill*. Kaj so hoteli s tem doseči, mi ni jasno. Bamf! Bamf! Bamf! So hoteli reči, hej, na željo naših zvestih gledalcev prizor ponavljamo? Bamf! Bamf! Bamf! So hoteli ubiti še gledalce? Bamf! Bamf! Bamf! Je bil namen terapevtski – so hoteli s ponavljanjem dogodka vzeti realnost in mu dati fiktivni podton, s katerim bi šokirani ljudje lažje shajali? Bamf! Bamf! Bamf! Ali pa so hoteli s tem pritiskati na zavest Američanov, na njihov patriotski čut, na njihov revanšistični refleks? Se je indoktrinacija začela že tako zgodaj – hočem reči, se je reklama za vojno začela takoj? Ameriške



Zadnji udarec

TV mreže so nehale vrteti reklame, toda po drugi strani so se same zelo kmalu prelevile v eno veliko reklamo za vojno. Vsi so pozivali k vojni, k vojaški akciji, k maščevanju, k ostrim in brezkompromisnim represalijam. Ne le politiki in mali ljudje, naključni mimoidoči, prizadeti, šokirani, prestrašeni in besni, ampak tudi novinarji, reporterji, moderatorji. Nihče ni mislil drugače. Vse TV mreže so rolale isto politiko, isto vizijo, iste besede, iste komentarje, ista mnenja, isto hiperbolo, isti *hype*. Nobenih dvomov. Vse je bilo jasno. Vojna je bila nujnost. Kategorični imperativ. Edina realnost. *We are at war!* Vse ostalo je bilo irealno. Kdor ni z nami, je proti nam – in kdor je proti nam, mu lahko pomaga le Bog. Amen.

Take cenzure in samocenzure Amerika verjetno ne pomni. Na nadnaravno cenzuro pa kaže še nekaj drugega: videli smo letalo, ki je treščilo v južni stolp, videli smo kolaps južnega in severnega stolpa, videli smo zrušeni Pentagon, videli smo ostanke četrtega ugrabljenega letala pri Pittsburghu, videli smo ruševine, razvaline, opustošenje, pepel, ogenj, dim in prestrašene ljudi, videli smo učinke groze, strahu, panike in terorja, toda trupel nismo videli. Še huje, videli nismo niti enega samega trupla. Ameriške TV mreže sicer zelo rade in z velikim užitkom kažejo trupla, predvsem kadar gre za trupla iz Tretjega sveta in iz drugih, recimo balkanskih vojn, toda svojih trupel niso pokazali. Drži, cenzura je bila strašna. Eno je ugrabljeno letalo, polno potnikov, ki trešči v WTC, nekaj drugega pa so trupla – trupla so preveč realna. Realnost je bila prehuda, preveč travmatična – ljudi so hoteli zaščititi pred realnostjo. To, kar se je zgodilo, se je vsem zdelo nedoumljivo in onstran razuma, nekateri so celo poudarjali, da so imeli občutek, da gledajo film. TV mreže so se potem le še držale tega "formata". Te srhljive kalvarije brez krvi – te apokalipse brez trupel. Tega *beyond*.

Hiperfikcija

Realnost tega, kar se je zgodilo, je bila res nedoumljiva, nepojmljiva in neopisljiva. Kaj se je v resnici zgodilo? Kako si to pojasniti? Kako to razumeti? S katerimi besedami zajeti to grozo? Ne preseneča, da so to, kar so videli, lahko opisali le z metaforami in analogijami: "Še en krog v Dantejevem Peklu" ... "izbruh sv.

Helene" ... "nuklearna zima" ... "kot bi stal na robu vulkanskega kraterja" ... "večje od Hindenburga, večje od Titanika" ... "Pearl Harbor". Hillary Clinton, nekoč Prva dama, zdaj senatorka iz New Yorka, je rekla, da je to "dan, ki bo ostal zapisan sramoti", s čimer je kakopak zgolj ponovila stavek, ki ga je izrekel ameriški predsednik Franklin D. Roosevelt po japonskem napadu na Pearl Harbor. Rečemo lahko le tisto, kar smo že rekli. Ni besed? Točno, dejanje je prehitelo besede. Pobegnili jim je. Besede smo iztrošili in porabili za recenziranje h'woodskih blockbusterjev, tako da z njimi ni več mogoče izraziti realnosti. Kar rečemo, se zdi premalo. Kar rečemo, se zdi preveč fiktivno. Reality showi, tabloidne senzacije, kultura verbalne inflacije in družba spektakla so percepcijo realnosti tako spremenili, da za soočenje z realnostjo potrebujemo "format". TV format. Simulacijo. Toda ne simulacijo realnosti, ampak simulacijo fikcije. *Hiperfikcijo*. Zelo indikativna v tem smislu je bila tudi zelo pridigarska, ultra patriotska, komemorativna epizoda, s katero so kmalu po napadu začeli novo, tretjo sezono serije *Zahodno krilo* (West Wing) in v kateri se Josh, Sam, C.J., Abby, Charlie, Leo in ostali zberejo, da bi malce pokomentirali aktualno situacijo: islamske ekstremiste primerjajo s Ku Klux Klanom, Afganistan pa s Poljsko pod Hitlerjem. Spet le analogije. Vsi so govorili tako, kot da so ravnokar prišli iz simulatorja. Njihov pogled na realnost je bil virtualen, h'woodski: ker so nas bombardirali, se počutimo slabo – zdaj moramo mi vrniti udarec, zato da se bomo počutili bolje. Za retaliacijo, za vendetto, za povračilne ukrepe, za represalije je bil le en sam razlog: hočemo se počutiti dobro! *We gotta feel good!* Hočemo happy end! Hočemo katarzo! *No matter what!* Plačali smo vstopnico. Če ne bo happy enda, bomo *sequel* ignorirali.

Retuširanje trupel

Zakaj je treba v nedogled reprizirati rušenje WTC-ja, če pa vsi vemo, za kaj gre? Zakaj je treba dogodek stilizirati, če pa je že sam po sebi čisti horror, ki dodatne stilizacije ne potrebuje? So hoteli realnosti pomagati? Mar ne zadošča že to, da je srhljiva, nepojmljiva, neprebavljiva? So jo hoteli s ponavljanjem narediti prebavljivo... in dostopno tudi otrokom, družinski zabavi, ratingu PG-13? Trupel in krvi itak niso pokazali – podobno kot v filmih

Noro mesto





katastrofe a la *Armageddon* (1998) in *Zadnji udarec* (Deep Impact, 1998), v katerih umre na milijone ljudi, ne da bi bila ob tem prelita ena sama kaplja krvi. Krv v filmih katastrofe ne vidimo. Tudi ob napadu na Ameriko so jo "režiserji" abstrahirali. Kaj je to – retuširanje realnosti? Zvajanje realnosti na znano, na generično, na žanr, na gladko sterilnost konsenza?

Režiranje emocij

Jasno, TV mreže so nenehno skrbale tudi za *human touch*. Publika so hotele ganiti, emocionalno prebuditi: intervjuiranci, ki so med pripovedovanjem planili v jok, so bili hit, kakor so bili hit tudi tisti reporterji in reporterke, ki so med poročanjem padli v jok. Recimo: ko je reporterka CNN-a med intervjujem z neko žensko, ki je iskala pogrešanega sorodnika, padla v plač, so ta prizor potem nenehno ponavljali – pa si pogledjmo še enkrat, kako emocionalno in človeško je reagirala naša reporterka. Kot da je treba publiko še dodatno motivirati in režirati, kot da je treba še posebej režirati njene emocije, kot da sama ne ve, kako se odzivati, kot da že sama katastrofa ni dovolj velik razlog za solze, za emocije, za ganjenost, kot da je treba dodati še narativne, žanrske emocije, umetne solze – in navsezadnje, kot da tej publiko emocionalnega registra niso že dovolj naštelala prejšnja "nacionalna žalovanja" (smrt Kennedyja juniorja, pokol na koloradski gimnaziji Columbine, smrt princeze Diane, eksplozija Challengerja, bombardiranje Oklahoma Cityja). Jasno, največji vrhunec je predstavljal trenutek, ko je v showu *David Lettermana* med recitiranjem pesmi *America the Beautiful* zajokal sloviti TV voditelj *Dan Rather*. Niti najmanj ne dvomim, da je zdaj na črnem spisku tudi film *TV dnevnik* (Broadcast News, 1987): prizor, v katerem sloviti TV reporter, igra ga William Hurt, ob poročanju z mesta tragedije hlini solze, bi bil v preveč čudni resonanci z aktualno ameriško situacijo.

Tragedija kot videospot

Še huje, TV mreže so začele iz teh tragičnih slik kmalu delati videospote. Montaže žalosti, tragedije, ruševin, zlomljenih ljudi ipd. so kakopak podlagale s patetičnimi, elegičnimi melodijami. Mnogi so šli pri tem zelo daleč, najdlje nemara Larry King, ki je svoje talk-showe redno zaključeval z videospoti, recimo: "*Za konec pa si*

poglejte tele slike – melodija, ki jo boste slišali, je naša nacionalna himna, poje pa moja žena, Shawn!" Naslednji dan je pel Paul Simon. Pa potem vojaški zbor. In tako dalje. Tragedija sama po sebi ni dovolj – treba jo je stilizirati, frizirati, estetizirati. Ne, realnost sama po sebi ni dovolj – treba jo je zvesti na žanr, na nekaj znanega in domačega, treba jo je sinhronizirati s fikcijo, iz same fikcije pa je treba porezati vse, kar bi lahko spominjalo na realnost. Retuširati je treba oboje – realnost in fikcijo. Rezultat: *hiperfikcija*. Artefakt, v katerem ni več niti realnosti niti fikcije.

Vse to in še specialni efekti

World Trade Center so tako po bombardiranju čakali še specialni efekti – digitalno retuširanje. Takoj so namreč oznanili, da bodo retuširali WTC v komediji *Zoolander* in da bo tudi Spielberg v DVD ediciji filma *A.I.* retuširal WTC, ki še vedno štrli iz opustošenega, poplavljenega Manhattna. Začela se je predzgodovina Amerike. Retuširanje spomina, revizija prihodnosti. Fikcija se mora sinhronizirati z realnostjo – če dvojčkov ni več v realnosti, potem ju tudi ni več v fikciji. Ob filmih si bodo ljudje zdaj rekli: glej, tako je kot v resnici! Čaka nas realizem – zadnji stadij eskapizma. Ljudje WTC-ja ne smejo več videti – ustvariti je treba vtis, kot da se ni nič zgodilo. Kot da realnosti ni bilo. Ostala bo le še *hiperfikcija*. Retuširanje filmov, filmske zgodovine in družbe spektakla ne bo konca. Kaj to pomeni? Da bodo retuširali tudi Allenov *Manhattan* (1979), TV serijo *Prijatelji*, rimejk *King Konga* (1976), v katerem opica ne zleze na Empire State Building, ampak na WTC, epizodo TV serije *Simpsons*, v kateri Homer avto parkira pred WTC-jem in dobi trumo prijav, *Delovno dekle* (Working Girl, 1988) in *Kolo sreče* (Trading Places, 1983), ki sta bila delno posneta v WTC-ju, logo filmske firme *Miramax* in na stotine filmov, ki so bili posneti po letu 1973 in ki vsebujejo skyline Manhattna? Drži, največji in najbolj konsistentni specialisti za retuširanje preteklosti in cenzuriranje prihodnosti so bili totalitarni režimi, enopartijski sistemi, recimo Stalinov, toda le kdo ni opazil, da se je Amerika po napadu na WTC prelevila v enopartijsko državo, ki je začela čez noč vpeljevati elemente policijske države, vključno s cenzuro medijev, pesmi in filmov. Republikanci in demokrati so postali eno – retuša, konsenz, *hiperfikcija*. Tretjih v Ameriki ni.



Pasji dnevi

Depeše s fronte

Ameriške obveščevalne službe so zatajile, tudi CIA, toda Bush je ni mogel prehvaliti. Pa četudi ni imela pojma, da se pripravlja apokalipsa! Ne, CIA ni kriva, da se je Amerika sesula. Kar pomeni, da so zdaj v offu vsi filmi, ki so kdaj kompromitirali CIO, recimo *Trije Kondorjevi dnevi* (Three Days of the Condor, 1975). V offu so kakopak tudi vsi filmi, recimo *Pogrešani* (The Missing, 1982) ali *Salvador* (1985), ki so prikazovali tajno, ilegalno in pogubno vpletanje Amerike v notranjo politiko držav Tretjega sveta in v tuje državljanske vojne, kajti Osama bin Laden je ameriška, Cijina kreacija – financirali, trenirali, ideološko indoktrinirali in "fundamentalizirali" so ga Američani, ki so v Afganistanu in Pakistanu v imenu konceptov, kot so *host-nation support*, *low-intensity warfare* in *blowback*, postavljali tudi kampe za urjenje mudžahedinov in drugih *freedom fighterjev*. Z eno besedo, izobčeni so vsi filmi, ki so kdaj prikazovali povezanost ameriške tajne diplomacije in njenih *dirty tricks* z državljanskimi vojnami in puči v tretjih državah, kakor tudi filmi, ki kažejo zgrešenost in osovraženost ameriške zunanje politike, recimo *Trenutek odločitve* (Rules of Engagement, 2000). Ker Bush oznanja, da je vojna nujna in neizbežna, bodo odpadli vsi protivojni filmi, recimo *Rojen 4. julija* (Born on the 4th of July, 1989). Vojak, ki se prelevi v mirovnika, bi bil preveč politično nekorrekten. Ditto *Woodstock*. Ker si Bush ne more privoščiti, da bi to vojno izgubil, bo treba skriti vse filme, v katerih so Američani vojno izgubili, predvsem kakopak filme o vietnamski vojni, recimo *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, 1978), *Vojakovo vrnitev* (Coming Home, 1978), *Pojdi in povej Špartancem* (Go Tell the Spartans, 1978), *Apokalipso zdaj* (Apocalypse Now, 1979), *Rambo II.* (1985), *Vod smrti* (Platoon, 1986) in *Full Metal Jacket* (1987).

In ker hoče Bush to vojno dobiti, bo mogel vojno napovedati državi ali pa skupnosti, ki jo lahko premaga. A po drugi strani, Američani vojne že tradicionalno napovedujejo prav nemočnim, revnim, obubožanim deželam, kot sta Koreja in Vietnam. Vojne so bile kasneje le še bolj absurde: Ronald Reagan, nekdanji minorni filmski zvezdnik in znani bорец proti "Zlobnemu imperiju", je naskočil mikroskopski karibski otoček Grenada in Libijo... starejši Bush je udaril po Iraku... Bubba Clinton je bombardiral farmacevtsko tovarno v Sudanu, kamp v Afganistanu (zadel je

Pakistan!) in Jugoslavijo. Vse te "situacije" so dobile svoje filme (*Rojeni vojak* (Heartbreak Ridge, 1987), *Trije kralji* (Three Kings, 1999), *Železni orel* (Iron Eagle, 1986), *Pasji dnevi* (Wag the Dog, 1997)), ki bodo zdaj umaknjeni iz obtoka, še posebej *Pasji dnevi*, ki so lepo pokazali, da ameriški predsednik, ki je v težavah, nujno potrebuje "odrešilno" vojno, magari vojno proti mali, nepomembni državi (Albanija), za katero Američani do tedaj niso še nikoli slišali. Bush potrebuje vojno, bolje rečeno, potreboval jo je, še preden je prišlo do letalskega napada na Ameriko: njegova popularnost je bila na psu, na oblast je prišel z volilno goljufijo, bil je brez predsedniške karizme, Amerika je drsela v recesijo.

Takoj po napadu na Ameriko so se v Ameriki začeli napadi na muslimane in Američane arabskega rodu – in da se ne bi kdo spomnil, da so Američani dva meseca po japonskem napadu na Pearl Harbor vse Američane japonskega rodu internirali, hja, zbasali v koncentracijska taborišča, bodo internirali tudi film *Pridi si pogledat raj* (Come see the Paradise, 1990), ki je nastavlil ogledalo tej ameriški fašistoidni praksi. Ditto *Obsedno stanje*. Bush nenehno ponavlja, da so umrli nedolžni ljudje, obenem pa zahteva vojno, v kateri bodo umrli nedolžni ljudje, kar pomeni, da bo treba čim prej zradirati vse vesterne, ki prikazujejo ameriške pokole nad Indijanci. *Plavi vojak* (Soldier Blue, 1970) je out. Out pa so tudi vsi filmi o ameriškem atomskem bombardiranju Nagasakija in Hirošime, recimo *Fat Man and Little Boy* (1989). In seveda, tudi tebe, *Misija nemogoče 2* (Mission Impossible 2, 2000), ne bo več. Ne pozabite, terorist v tem filmu kani ljudi okužiti z virusom, pred tem pa kupi delnice v farmacevtski korporaciji, ki izdeluje protistrup. In ne pozabite, da so Bush in njegovi oznanili, da so teroristi v kontekstu napada na Ameriko kupovali tudi delnice ameriških korporacij.

Cinizem integriranega sveta

Napad na Ameriko, vključno z apokaliptičnim rušenjem newyorškega World Trade Centra, je potekal v živo – v neposrednem TV prenosu. Vsi so ga lahko gledali. Lahko so ga gledali Američani. Lahko smo ga gledali mi. Lahko so ga gledali Srbi. Lahko so ga gledali Libijci. Lahko so ga gledali Iranci. Lahko so ga gledali Afganistanci. Lahko ga je gledal Osama bin Laden. In lahko so ga gledali celo tisti, ki so ta anonimni letalski napad



Mars napada



Kritična točka

zrežirali. Svojo operacijo so lahko spremljali v živo. Takoj so lahko videli, kaj so zadeli in kaj zgrešili. V živo so lahko gledali "predstavo", ki so jo sami zrežirali. Sproti so lahko gledali svoj "film". TV kamere so le sledile njihovemu diktatu, njihovi režiji, njihovi mizansceni. Zdelo se je, kot da so napadalci sami zrežirali TV prenos. Je lahko kaj bolj srhljivega?

Pearl Harbor

11. september 2001: štiri ugrabljena potniška letala napadejo Ameriko. Za sabo pustijo opustošenje. WTC in del Pentagona zravnajo z zemljo. Američani znorijo, ne morejo dojeti, vse skupaj se jim zdi iracionalno, nadrealistično in nepojmljivo. Takoj najavijo povračilne ukrepe. Represalije. Brez milosti. Nič jih ne more ustaviti. Amerika stopi v vojno. V III. svetovno vojno. Zdaj pa flashback: slabih 60 let nazaj. 7. december 1941, Pearl Harbor: japonska letala napadejo Ameriko, vojaško bazo na Havajih, in za sabo pustijo opustošenje. Američani znorijo, ne morejo dojeti, vse skupaj se jim zdi iracionalno, nadrealistično in nepojmljivo. "*Ta dan bo ostal zapisan sramoti,*" oznani predsednik Roosevelt. Takoj sledijo povračilni ukrepi: Američani zbombardirajo Japonsko. In stopijo v II. svetovno vojno. Da so štiri leta kasneje na Japonsko vrgli še dve atomski bombi, ne preseneča. Pearl Harbor je bil res šok – do tedaj jih ni še nihče napadel. In tudi potem jih ni več nihče napadel. Skoraj 60 let. Skoraj.

Toda še preden se je zgodil WTC in še preden je prišel 7. december, 60-letnica napada na Pearl Harbor, je v kina prišel bombastični, multimilijonski spektakel *Pearl Harbor*. V Ameriki so ga tik pred napadom na WTC in Pentagon v kino poslali še enkrat – hoteli so, da bi prebil znamko 200 milijonov dolarjev. Do te magične točke mu je namreč manjkalo le še nekaj milijonov, drobiž. Ergo: hoteli so zaslužiti še več. Pohlep pač. In da smo si na jasnem: zaslužiti so hoteli z dogodkom, ki jih je pred šestdesetimi leti šokiral, prizadel in pahnil v globoko žalovanje. Še več, ko je prišel *Pearl Harbor* ob koncu maja v ameriške kinodvorane, so vsi rekli: mar ni še malce prezgodaj – okrogla obletnica je šele čez pol leta!? Ne, film je moral ujeti poletno shemo, ker poleti filmi zaslužijo več, bistveno več kot decembra. Okej, pohlep.

Vidite, če bi se skušal kdo pred šestdesetimi leti s to nacionalno tragedijo materialno okoristiti, bi ga linčali, zmleli, razsuli in izobčili. V Ameriki ne bi več dobil niti kosila. Toda 60 let kasneje ni več nobenega problema. Vse je okej. Nihče ne teži. Nihče se ne zgraža. Vsi so navdušeni. Nihče ni užaljen. Čez 60 let je vse relativno. Nihče se več ničesar ne spomni. In tisti, ki se še spomnijo, potemtako tisti, ki so napad na Pearl Harbor preživeli in so še vedno živi, zdaj tam pri osemdesetih, devetdesetih, so veseli, da se jih kdo še spomni – če s filmom *Pearl Harbor*, pa s filmom *Pearl Harbor*. Važno, da se ji kdo še spomni. To je dovolj. Metoda ni važna. Le zakaj bi se pritoževali? In iskreno rečeno, studio Disney se ni bal, da se bodo veterani Pearl Harborja pritoževali. Je pa res, da se je zelo bal, da se bodo pritoževali

Japonci. Kaj bomo s filmom na Japonskem, je bilo vprašanje št. 1. Kako ga bomo lansirali? Kako ga bomo zapakirali? Kako ga bomo prodali Japoncem? Kajti Japoncem ga moramo prodati! Japonska je velik trg. Zato so pripravili posebno reklamno kampanjo. Kar pomeni, da so spremenili slogane – in tudi predfilme. Malce so retuširali tudi sam film. Glede na to, kaj vse je pripravljen storiti Hollywood za dobro prodajo, bi rekel, da niso bili daleč od tega, da bi spremenili konec filma – in izločili represalije. Še huje, morda so razmišljali, da bi film premontirali tako, da bi izgledalo, kot da so Američani napadli Japonce. Ha. Kar me spomni na roman *Hollywood*, ki ga je pred leti napisal Gore Vidal in v katerem ameriški predsednik in njegovi ljudje za potrebe I. svetovne vojne angažirajo tudi Hollywood, ker da bodo s pomočjo Hollywooda lažje in hitreje zmagali. Rečeno – storjeno. In nekdo se hitro domisli: hej, po vojni bomo iste filme lahko prodali tudi na nemški trg, le konec bomo spremenili tako, da bo vojno dobila Nemčija! Toda ni mi jasno, zakaj je Američane tako skrbelo, kaj bodo na *Pearl Harbor* rekli Japonci, ko pa je bilo jasno, da bodo uživali – film namreč prikazuje, kako so Japonci v eni potezi zmleli Ameriko. Niso gledali svoje tragedije, ampak ameriško. A zdaj vas sprašujem: je Pearl Harbor v filmu videti kot tragedija? Še bolje – je sploh videti kot nekaj, kar se je zares zgodilo? Je videti kot nesrečni fragment zgodovine? Ne, ravno obratno – videti je kot *fikcija*! Še huje, o, še huje – ameriška nacionalna tragedija je videti kot triurni *videospot*! In to le slabih 60 let kasneje, huh. In kaj nas čaka zdaj? Nas čaka vojna? III. svetovna vojna? Klanje, bombe, pokoli, opustošenje? In to le zato, da bo lahko Hollywood čez 60 let o tem posnel jebeni videospot!

Nova nizkobudžetna senzacija

Si predstavljate, da bi Hollywood posnel film, v katerem bi se zgodilo to, kar se je zgodilo 11. septembra 2001, ko so štiri ugrabljena potniška letala pokosila Ameriko, povzročila paniko, zamajala ekonomijo in borzne indekse ter nacijo pognala v vojno histerijo? Specifično, si predstavljate, da bi Hollywood ta film posnel že pred tem napadom, magari leta in leta prej? Kritiki bi le zamahnili, češ – le še en poceni eskapizem, le še en za lase privlečen poletni popcorn, le še en neumni *blockbuster*, le še en dokaz, da je Hollywood brez idej in brez možganov, le še en primer filma, v katerega so vrgli na milijone dolarjev, v scenarij pa le nekaj centov. Toda ironično, ko se je ta nikoli-posneti-film zares zgodil, so vsi – z dobršno mero "občudovanja" – poudarjali "zlobno", "diabolično" inteligenco skrivnostnih napadalcev, ki so izpeljali to "neverjetno" akcijo, ki so vse dobro preračunali, predvideli in koncipirali, tudi padec borze in celo svoje kupovanje delnic v korporacijah, ki naj bi jim indeksi zaradi napada naglo in drastično padli. Celotno izračunali so, koliko je znašal njihov budžet – le pičlih 200.000 dolarjev. Kasneje so vse še enkrat preračunali in prišli do zneska 500.000 dolarjev. S prezentacijo budžeta "Napada na Ameriko" so hoteli reči: vidite, kako malo je treba! Kot da bi



Peklenska stolpnica

govorili o novi nizkobudžetni senzaciji, o novem filmu, ki je bil posnet z rekordno nizkim budžetom. High-concept scenarij, low-tech produkcija, mikro budžet.

Letališče '01

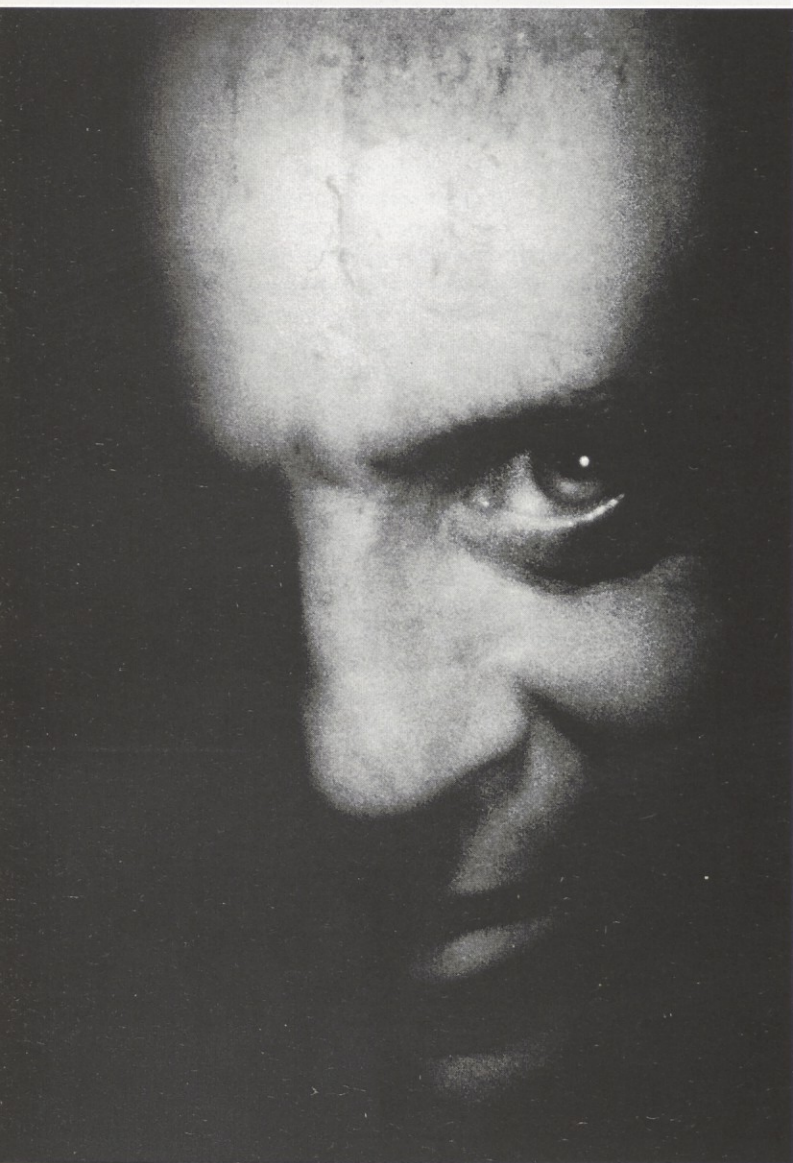
Filmi katastrofe bodo šli zdaj definitivno iz prometa. Če bo treba, jih bodo sežgali. Začeli bodo verjetno z *Letališčem* (Airport, 1970) in vsemi nadaljevanji (*Letališče '75*, *Letališče '77*, *Letališče '79*). V *Letališču '75* imate prizor, v katerem potniško letalo drvi proti gori – brez cockpita, brez pilota. Tam, kjer je bil pilot, zeva le luknja. V ogenj bosta kakopak frčali tudi obe parodiji *Letališča*, *Ali je pilot v letalu I & II* (Airplane I & II. (1980, 1982)). Ko je začel Arthur Hailey, avtor romana *Letališče*, ki je bil le melodrama brez katastrofe, sredi sedemdesetih prodajati filmske pravice za svoj roman *The Moneychangers*, so mu iz Hollywooda sporočili: "Hočemo katastrofe!" Ker romana ni uspel prodati Hollywoodu, ampak le neki TV mreži, šur, za potrebe miniserije, je takoj napisal *Overload*, roman katastrofe. Hollywood je bil pač v sedemdesetih tovarna katastrof: *Krakatoa, vzhodno od Jave* (Krakatoa, East of Java, 1969), *Pozejdonova avantura* (The Poseidon Adventure, 1972), *Potres* (Earthquake, 1974), *Peklenska stolpnica* (The Towering Inferno, 1974), *King Kong* (1976), *Hindenburg* (1975). (In bolj blago, parodično: *Big Bus* (1976), *Srebrna strela* (Silver Streak, 1976)) V *Peklenki stolpnici* so ljudje, ujeti v plamene, skakali z najvišjega nebotičnika. (No, tudi *Titanik* v tej novi luči ni več vreden niti počenega groša, kaj šele enajstih Oskarjev, zlasti če

pomislite na finale, v katerem potniki strmoglavljajo v pogubno, vertikalno globino, sploh pa če pomislite, da so hoteli imeti v Kabalu vsi najstniki tako pričesko kot Leonardo DiCaprio, "Titanic-hairdo"). Za katastrofe so skrbele tudi živali: podgane (*Ben*, 1972), morski psi (*Žrelo/Jaws*, 1975), plazilci (*Žabe/Frogs*, 1972), čebele (*Swarm*, 1978), psi (*Dogs*, 1976), grizliji (*Grizli/Grizzly*, 1976). In celo joški (*Vse, kar ste vedno hoteli vedeti o seksu/Everything You Always Wanted to Know About Sex...*, 1972). Tudi v romanih, napisanih za potrebe novega apokaliptičnega trga, so se rolale katastrofe vseh vrst: kometi in asteroidi (*Hermes Fall*, *A Fire in the Sky*, *Fireball*), vročinski vali (*Heat*), hurikani (*Twister*, *Vortex*), poplave (*Deluge*, *Flood*), ledene dobe (*Blizzard*, *Freeze*, *Ice Quake*), brodolomi (*Firespill*, *Liner*), potresi (*Earthsound*, *Goodbye California*, *Slide*), radioaktivni oblaki (*The Prometheus Project*). Los Angeles je v teh romanih doživel potres, poplavo, požar, ledeno dobo, atomski inferno in tako dalje – vse katastrofe. Ironično, vsi ti filmi in romani so se dogajali praviloma v Ameriki, kar pomeni, da je fiktivna katastrofa vedno zadela Ameriko, ne pa deželo, v kateri se take katastrofe običajno zares dogajajo. Poplave doživi Los Angeles, ne pa Kitajska. Brodolom doživi ameriška, ne pa indijska ladja. In še bolj ironično, fiktivne katastrofe, ki doletijo Ameriko, so neprimerno hujše od realnih katastrof, ki doletijo dežele Tretjega sveta. Fiktivni potres, ki doleti Los Angeles, je hujši od realnega potresa, ki doleti Turčijo. Fiktivna suša, ki doleti Ameriko, je hujša od realne suše, ki doleti Etiopijo. Fiktivni potop ameriške ladje je hujši od realnega potopa realne cejlonske ladje. Ta logika se je zanesla še globoko v devetdeseta, ko so Kalifornijo cvrli epski vulkani (*Dantejev vrh* (Dante's Peak, 1997), *Vulkan* (Volcano, 1997)).

Odiseja 2001

Ameriški novinarji in kolumnisti so hujskali: "pobijmo prasce... strel med oči, razstrelimo jih na prafaktorje, zastrupimo jih, če je treba... mesta in dežele, ki gostijo te črve, zravnajmo s tlemi," je blaznel kolumnist New York Posta. Ni bil edini. Zahteval je vojno. Ni bil edini. Vsi ameriški množični mediji so zahtevali vojno. Dvigovali so temperaturo, razpihovali sovraštvo in napihovali nestrpnost – retoriko so spremenili v ogenj. Iz ust so jim letele krogle. In atomske bombe. In genocid. TV mreže niso zaostajale: kazale so destrukcijo nebotičnika, govorile pa, da je napadena cela Amerika. *America under attack!* Mediji so pač sklenili, da Ameriko popeljejo v vojno. Že pred mnogimi leti jih je anticipiral medijski magnat William Randolph Hearst, ki je sklenil, da bo Ameriko popeljal v vojno proti Španiji. Njegovi mediji so zahtevali vojno. In jo dobili. Jasno, *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941) ni bil njegov najljubši film. Lahko si mislimo, da bodo novi ameriški medijski baroni za *Državljana Kanea* poskrbeli tako, kot je zanj poskrbel Hearst. Stornirali bodo tudi Kubrickovo *Odisejo v vesolju* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) – ker se dogaja leta 2001. In stornirali bodo *Šesti čut* (The Sixth Sense, 1999) – ker mali dahne "Vidim mrtve"...

hannibal kot abjekt in ženska ter hans



dušan rutar,
mitja reichenberg

Je mogoče biti obseden z žensko? In kdo ni?

Ali je Hannibal haruspeks? Herodež, tavmaturg? In kdo so današnji heloti? Reševati bo treba tudi vprašanja teodiceje, ponovno bo treba premisliti antično umetnost, v kateri so umetniki preroki, ki razkrivajo absolutno in božansko ter ljudem ponujajo to, kar je zares duhovno in večno, brezčasno. A pojdimo počasi.

Ridley Scott doslej ni naredil dolgočasnega filma; *Hannibal* je njegov prvi. Tako pravijo nekateri. Drugi¹ dodajajo: *Hannibal* je film, ki skuša naenkrat povedati preveč zgodb. Ali pa: če bi se Michael Mann znašel v grobu, bi se gotovo obračal v njem².

Vse se je namreč začelo z romanom *Red Dragon*, ki ga je napisal Thomas Harris. Po njem je leta 1986 Michael Mann režiral film *Manhunter*, ki vpelje doktorja Hannibala ali Kanibala (*The Cannibal*); igral ga je škotski igralec Brian Cox. Med tem časom pa se je veliko zgodilo.

In nekateri kritiki zopet, to smemo mirne duše pripomniti, poudarjajo, da je preprosto dejstvo, ki nam pove, da se je *Hannibal* takoj (v prvih treh dneh je zaslužil 58 milijonov zelencev) prebil na tretjo mesto najbolj prodajanih filmov (za *Jurskim parkom* in *Vojnami zvezd*), tudi neposredno sporočilo: barbarstvo se (zelo dobro) prodaja³. Čisto nazadnje nekateri zamahujejo z roko, rekoč: *Ta film je navadna limonada (a fizzer); kakšna izguba denarja (a waste of money)*⁴, *talenta in idej*⁵.

Prav zaradi omenjenega dejstva, ki govori o finančni moči filma, začnimo svoje razmišljanje o filmu *Hannibal*, ki je končno prelomil tišino oz. molk, z zelo drobno opazko, ki se nanaša na vprašanje: zakaj *Hannibal* počne, kar pač počne, zakaj je (za kapitalizem) tako zelo zanimiv? Doslej še nismo dobili odgovora, kar je najverjetneje zelo pomembno, vprašanje pa nas po nenavadni poti usmerja tudi k zadnjim dogodkom v ZDA. (V filmu smo za trenutek videli portret Osame bin Ladna, ki je na seznamu desetih najbolj iskanih ljudi na svetu; išče ga seveda FBI. Skupaj z njim je tudi Hannibal, za katerega izvemo (tako piše v računalniku), da je briljanten psihiater, kar je za našo analizo zelo pomembno.)

V svojem razmišljanju o nedavnih napadih na ZDA (in kapitalizem) sta Arthur in Marilouise Kroker zapisala tudi tole: *zadnja supersila na svetu se je bila prisiljena soočiti z nalezljivo (contagious) logiko viralne moči*.⁶ Govorimo o terorizmu mikro moči, katerega vzroki in nameni so (vsaj zaenkrat) v javnosti neznani.

Terorizem mikro moči deluje na način, ki je brez primere: kot virus se naseli v gostitelju (ZDA), v njegovem telesu (ameriški dom, družina) in uporablja njegove vire (napadalcı so se šolali v ZDA, uporabili so ameriška letala, napadli so njihove cilje). Pomembno pa je tudi tole: viralna mikro moč deluje brez visokih tehnologij in je skoraj zastoj, pri čemer ima pomembno vlogo vsakdanja psihologija. Ob tem velja pripomniti, da čisto na začetku filma izvemo, da Hannibal Lecter ne verjame, da je psihologija znanost.

To lahko pomeni dvoje: ali je psihologija "več" kot znanost ali pa ne zasluži niti tega, da bi jo imeli za znanost. V vsakem primeru pa je (za kapitalizem) zelo pomembna.

Ljudje kot psihološka bitja tako navadno samoniklo verjamemo, da je odvrčanje (*dissuasion*) dober vzvod za obrambo pred zlom, toda po 11. septembru letos se zdi, da ta mehanizem ni več smiseln. Vtis je, da se pred viralnim zlom, ki deluje na mikro ravni, kratko malo ni mogoče (u)brani. Zato je pomenljiva tale izjava Richarda Gephardta: "*Živimo v novem svetu. Ponovno bomo morali vzpostaviti ravnotežje med svobodo in varnostjo. Ljudem seveda ne moremo odvzeti državljskih svoboščin, kljub temu pa v prihodnosti ne bomo imeli vse svobode in odprtosti, ki smo jo že imeli.*"⁷

Premisleka vredno pa je tudi tole mnenje o Hannibalu: *na tem svetu ni bolj grozljive zadeve, kot je pameten serijski morilec*⁸. Najbolj grozljivo pa je to, da se prilega (*fits*) vsakdanjemu človeku⁹.

Hannibal je zato abjekt, ki je v vsakem človeškem bitju¹⁰, v njem pa se na nenavaden način prepletata narava človekove svobode in varnosti. Zanj kajpak skrbi kapitalizem. In tudi to je zelo pomembno.

Dogodek, ob katerem smo zastavili analizo *Hannibala*, ki je brez dvoma onkraj neke meje, ki jo kot psihološka bitja še lahko razumemo, ima tudi tole simbolno vrednost: zgodil se je 11. 9., kar se po ameriško zapiše 09/11, vsi pa vemo, da je v Ameriki 911 številka za klic v sili¹¹. V prihodnosti bo zato med (psihološkimi) ljudmi naraščal strah, kajti pred viralno mikro močjo se ni mogoče braniti. Ali kot je poudaril Dion Dennis: ... (*v prihodnosti*) *bo imel največjo vrednost projekt, ki bo skušal (ponovno) ustvariti informacijsko (in medijsko) intenzivne sanje o varnosti. Poganjal ga bo – strah*¹². Dodajmo, da je Clarice, ki se je po lastnih besedah spremenila zaradi smrti ženske, ki je nosila v eni roki otroka, v drugi pa avtomatsko orožje, nesporno edini človek, ki se ne boji dr. Hannibala. Ko jo le-ta za lase pripre z vrati hladilnika in jo poljubi, ga dobesedno priklene nase (z lisicami). Dr. Hannibal kasneje odseka lastno roko, da lahko pobegne, Clarice pa ne skrivi niti lasu. Zaenkrat.

Tokratna filmska pripoved o Hannibalu, ki jo je kot režiser povedal Ridley Scott, skuša nadaljevati zgodbo o razmerju¹³ med agentko FBI in Hannibalom, vendar na precej psihološki način, čeprav sočasno sega tudi onkraj psihologije. Spomnimo se, da ima v *Ko jagenjčki obmolknejo* (*The Silence of the Lambs*, 1991) Hannibal doktorat znanosti in je psihoterapevt. Sedaj živi v Firencah, kjer je kurator, poučuje pa tudi zgodovino umetnosti. Viscontijev film *Smrt v Benetkah* (*Morte a Venezia*, 1970) pa nas spomni, da je Hannibal oblečen na prav poseben način, ki ga je mogoče zlahka opaziti. Hannibal seveda z lahkoto dela vtis na publiko, saj je neverjetno inteligenten, šarmanten in hladnokrven oz. samozavesten. V resnici zastopa zlo, ob katerem psihološki ljudje ostajajo nemih ust: zakaj zlo in kaj hoče? Vprašanje je prenikavo, odgovor pa se jim izmika. Dodajmo detajl: ko dr. Fell na koncu nesrečnemu Paulu Krendlerju odpre lobanjo, ironično pokaže na predel v možganih, kjer naj bi bilo središče lepega vedenja (*good manner*). Dr. Fell se prav gotovo zna lepo vesti, sočasno pa je inšpektorju Pazziju, ki je končal tako kot njegov prednik, dejal, da bi njegovo ženo rad pojedel. Psihologija ostaja pri tem nemočna, čeprav dr. Lecter, kot ga ves čas vztrajno kliče Clarice, psihologizira po dolgem in počez (Clarice tako sprašuje po njenih najbolj groznih spominih iz otroštva, razlaga ji, da je zaljubljena v inštitucijo, ta pa ji ljubezni ne vrača, reče ji, da služi ideji o redu, medtem ko se inštitucija ne drži reda, v pismu, ki ga pošlje Clarice, ji reče, da bi se oče sramoval njenega "neuspeha" oz. propadle akcije FBI, poudari, da prevečkrat reče, kar misli itd.) in je pri tem celo neverjetno učinkovit, saj se mu psihološki ljudje ne znajo upreti (inšpektor Pazzi je na primer povsem sesut že ob sami misli, da bi ovadil Hannibala in pobral nagrado).

Hannibal pa ni le pripoved o (ne)moči psihologije, kapitalizma itd., ampak je tudi nekoliko cinična pripoved o okusu (*taste*)¹⁴, kot je pripomnil Ronald Epstein¹⁵. In prav okus je tisto, kar Hannibal najbolj želi in obvlada. Čeprav ga imenujejo "pošast" in "tisti, ki ga



ni mogoče imenovati", ima okus, inteligenco ter neverjetno število imen. Če je bil najprej kanibal (tisti, ki je človeška bitja) in kasneje lektor (tisti, ki bere), je sedaj Dr. Fell, kar lahko pomeni "skalnata gora, golo pobočje, količina posekanih dreves, hud, krut, grozen, nevaren, nečloveški". A vse to je le v perspektivi ljudi, ki so prepojeni z mediji ter z vsakdanjo in vse bolj pastoralno psihologijo. Takoj na začetku filma opazimo Hannibalov zlovesči obraz med golobi. Gre za umetniški prikaz, ki nas za trenutek zadrži ob ideji, da so serijski morilci močno odvisni prav od psihološke imaginacije in nezavednih fantazem drugih ljudi. Ob tem se kajpak vprašamo, če so drugi, ki niso "psihopati", kaj manj zavezani imaginacijam in fantazmam oz. medijem, ki jih vzdržujejo pri življenju. Zlasti če pomislimo na film *Sedem* (*Seven*, 1995, David Fincher), ki ni (ponavljamo: ni) film o serijskem morilcu, o čemer se zlahka prepriča vsakdo, ki zna šteti.

Dr. Fell ni umetnik in ni (več) psiholog, ampak je estetik. Zamenjal je identiteto, toda še vedno kopirni po Clarice. Le kako je to mogoče in kaj pomeni? Če je Hannibal ali Dr. Fell estetik, je prav gotovo tudi abjekt (njegovo nasilje je brezplačno, pa tudi svojevoljno, neutemeljeno in neupravičeno (*gratuitous*))¹⁶. Clarice je ženska, za katero je Freud hranil znamenito vprašanje glede narave in funkcije nezavedne želje, ki po definiciji sega onkraj. Vprašanje se za trenutek zastavlja ob Hannibalu, vendar je v resnici namenjeno prav Clarice in dr. Hannibal to ve oz. razume. Vprašanje zato ni, kaj hoče Hannibal, saj utegne biti njegovo pobijanje ljudi že kar dolgočasno, ampak kaj hoče Clarice. Kaj je njena želja?

Hannibal Lecter je bil človek, ki se je dolgočasil nad svetom, ker je bil preveč napolnjen s konformistično psihologijo, preveč predvidljiv in se je preveč zlahka pustil manipulirati. Vsi, ki se sedaj spustijo v dir za njim, se vedejo skrajno predvidljivo, razen tega pa jih je že vnaprej groza dr. Hannibala. Torej nimajo nobene možnosti: abjekta ni mogoče ujeti (policija) in pozitivno določiti (psihologija). Za tak (psihologizirani) svet je bil Lecter preprosto preveč inteligenten (v *Jagenjčkih* tako izvemo, da njegove intelligence ne morejo izmeriti z nobenim psihološkim testom, kar je seveda smešno, a pomenljivo); hotel je biti to, kar ni uspelo niti Trumanu v



Trumanovem showu (Thew Truman Show, 1997, Peter Weir) – na koncu na predvidljiv način poišče *exit* in odide – niti Neu v *Matrixi* (The Matrix, 1999, Wachowski Bros.) – na koncu se poigrava s sporočilom, ki pravi, da se ljudje lahko odklopijo ali pa tudi ne. Še najbližji mu je bil Kazan v *Kocki* (The Cube, 1998). Lecter je v (psihološkem) svetu, v njegovem jedru, bistvu. Nikakršnega izhoda ne išče, ne moralizira in ne stoka nad krivicami sveta. V hiperkapitalističnem svetu preprosto uživa, zato je pravo vprašanje, kaj bi rada Clarice, saj je znano, da je uživanje brez (zadnjega) razloga oz. vzroka. V tej perspektivi je psihoanaliza, ki more zamenjati psihologijo, teorija vzroka. Lecter je to, kar je več v psihologiziranem svetu.

Grozno zato ni to, da Hannibal obvladuje samega sebe in se ljudje sprašujejo, če sploh kdaj izgubi samozavest, saj v to verjame le naivni zdravi psihologizirani razum, zares grozno je, da se obrača h Clarice, ki se ga sicer ne boji in vzdrži ob njem, vendar morda ne bo razumela in prenesla vprašanja; tega ji zastavi bogati in (takrat) še živi Hannibalov pacient, ki si je sam razrezal obraz: *Have you accepted Jesus, Miss Starling?* Clarice mirno gleda strašni obraz starca, ko pa ta omeni boga, gleda proč. Izjemno.

Plačati bo treba davek: biti ljubek, lep in mil ter konformističen oz. priklopiljen nikakor ne zadošča. Obstaja nekaj, kar je onkraj (vsakdanje psihologije, ki ni znanost, in kapitalizma).

Kapitalističnega sveta ni mogoče razumeti s psihologijo; dr. Lecterja tudi ne. Duh mora premagati elementarnost narave in svoje zmedeno prikazovanje v njej, pravi Hegel v *Estetiki*. Ravno tako se človek ne sme upirati bogovom, saj je kazen za upor preobrazba: na primer v žival. Recimo v mesojedo divjo svinjo.

Zapišimo tezo, saj smo že dovolj napredovali: Hannibal ima karakter, saj brez njega ni individualnosti, kot je pripomnil Hegel, medtem ko sodobni protejski človek izgublja prav značaj oz. subjektivnost. Clarice ima kot ženska glavno vlogo. In kakšna (še) je? Vprašanje glede želje se torej od Hannibala obrne proti nam oz. proti Clarice. Hannibalova izbira je namreč etična, čista, njegovo delovanje je konsistentno celo v odnosu do Clarice. Vprašanje, ki ga postavlja Hannibal, je zato tole: *jaz sem se odločil, kaj pa vi?* Vprašanje nas usmeri k filmom *Sedem*, ki je spraševanje o človekovi ontološki (ne)gotovosti in (ne)možnosti prave odločitve, *Zadnja Kristusova skušnjava* (The Last Temptation of Christ, 1988, Martin Scorsese), ki je pripoved v Kristusovi ontološki odločitvi in o tem, kako mu je Juda, o katerem razmišlja dr. Fell, kot edini zares pomagal, ter *Kocka*, v kateri zvemo, da je Platonova parabola o votlini ponovno hudičevo aktualna.

In na koncu Clarice pusti (sic!) Hannibalu, da (ponovno in povsem drugače kot Truman) odide. Ne zapusti sveta, ampak gre vanj, odpelje se z letalom. Kaj pa Clarice? Hannibal bi, po lastnih besedah, na tem svetu najraje klepetal z njo.

Hannibal pa ni samo lik. Ni samo filmski lik. Hannibal je tudi zvok. Je glasba in to ne katerakoli.

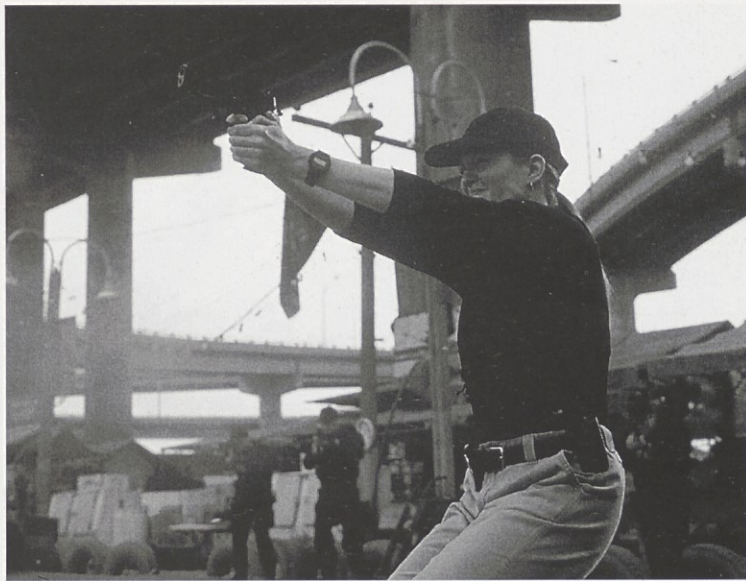
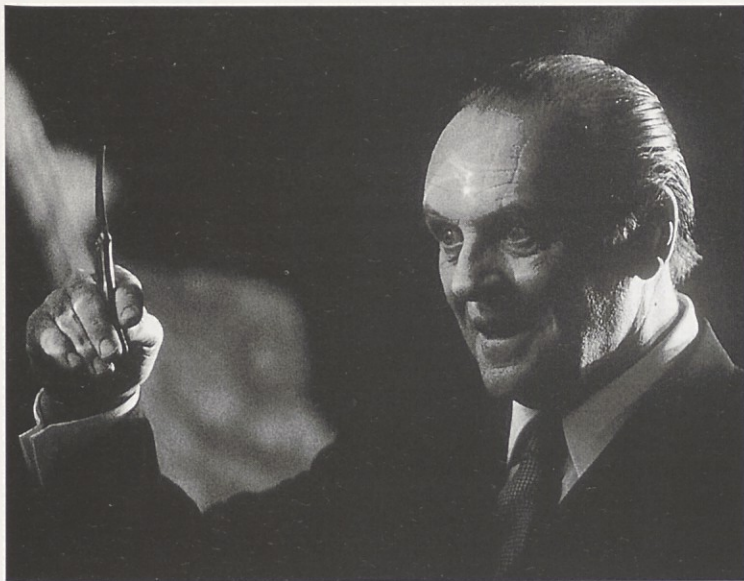


Res je, da jo je za film napisal Hans Zimmer, znano ime Hollywooda, vendar gre v tem projektu za mnogo več kot le za glasbeno opremo. Gre za celo vrsto nevidnih sporočil, tajnih znakov, ki jih Zimmer od začetka do konca filma vpleta v glasbo. Sicer pa je glasba tako ali tako kodirana umetnost in šele s transkripcijo, ki pa mora biti seveda povsem natančna in prava, lahko razberemo mrežo znakov. Modulacije znotraj glasbenega in zvočnega prostora so nekakšna nevidna os, kamor nas natančen komponist, kot je v tem primeru Hans Zimmer, pripne. Vrtimo se okoli nje in se počasi navijamo, saj je naša nit vendar pritrjena. Navijamo pa se le tako dolgo, kot je dolga naša nit. Do same osi. Do nevidne osi in tam obmirujemo. Kot vsi, ki sledijo Hannibalu Lecterju. On je nekakšen *cosecans*, je torej posebno razmerje med hipotenuzo, ki jo lahko imenujemo naša realnost poslušanja, in nasproti ležečo kateto, ki jo lahko prepoznamo edino kot želje realnega, kot želje, ujete v sanje. Ujete v magijo zvoka, seveda. Ali od tod stavek *Let my home be my gallows*, stavek, ki ga izreče Lecter na koncu predavanja v knjižnici Capponi v Firencah? Glasba nas zadrži, mi se obesimo.

Zimmer nam v prvih petintridesetih minutah filma postreže s pravo *pot pourri ouverture*, kjer najslajše šele pride. V petintridesetih minutah filma slišimo tako rekoč vse in nič. Natančnost podlaganja glasbe je tako premišljena, da se nam zazdi, kakor da sta jo pisala Scott in Zimmer skupaj, kakor da je Zimmer snemal film, Scott pa komponiral. Zvočno partituro moramo v tem filmu deliti na tri glavne pasove: na pas, kjer se dogajajo glasbeno-melodični elementi, na pas, kjer so samo zvoki, šumi in efekti, ter na pas, kjer nas zvočni design posrka. Zimmer je oblikoval vse troje. Razmišljanje o prvem pasu tonskega zapisa namreč nujno privede do razumevanja in povezovanja vseh treh, zato jih ne moremo ločiti med seboj.

Že sam uvod je fascinanten: klasični simfonični orkester z zvokom godal Gustava Mahlerja in vokalom daje slutiti, da je v glasbi zapisano mnogo podtonov. Pojav J. S. Bachove uvodne Arije v Goldbergovih variacijah BWV 988 kot citata, katerega Zimmer uporabi v sekvenci Hannibalovega pisanja pisma Clarice, pove neskončno mnogo. Izhajajoč iz tega namiga, lahko preberemo ostalo partituro. Poglejmo, kako je s to stvarjo.

Vsak, ki misli, da je Bachov citat edini, se je zmotil. Zimmer v partituri citira še Johanna Straussa in Gustava Mahlerja. Od velikega Straussa, kralja valčkov, si sposodi njegov *An der schönen, blauen Donau*, op. 314 in ga nekoliko predela. Ker gre v Straussovem primeru nedvomno za salonski valček, namenjen strogim pravilom lepega vedenja, ga slišimo v filmu najprej seveda kot original, nato pa kot predelavo v *Gourmet Valse Tartare*, do konca izprijeno in različno zvokov elitne, gurmanske avstrijske malomeščanske družbe. Gre za predjed ali glavno jed? Za oboje. In to hkrati. Pot do Bacha je popolnoma kavzalna. Kdo je možak, ki je pazil na Dr. Lecterja v zaporu in hrani posnetke pogovorov med njim ter agentko Clarice? To je Barnie. Dr. Lecter ga tudi po svojem pobegu pusti popolnoma pri miru. Ko gre za vprašanje libreta v operi, katero obiščeta inšpektor Rinaldo Pazzi in njegova soproga,



izvemo, da je čudovito besedilo ustvaril Dante Alighieri in nosi naslov *La vita nuova*. Tako sta Barnie in Alighieri prvi par, ki si ju moramo zapomniti. Oba sta na neki način stražarja dr. Lecterja. Prvi v smislu zaporov in fizičnega sveta, drugi v smislu končnih določil med življenjem in smrtjo, stražar na poti do pekla ali nebes. Saj še pomnimo: *pustite svoje upe zunaj, vi, ki vstopate ...* Dva stražarja. Barnie in Alighieri. Drugi par je bolj direkten. Agentka Clarice Starling in seveda dr. Hannibal Lecter. Ali na kratko: Clarice in Hannibal. Zlahka zapišemo enačbo: B+A / C+H. Arija Goldbergovih variacij je sestavljena iz dvaintrideset basovih tonov, ki jih mojster Bach v dvaintridesetih variacijah natančno obdela. Arija pa je tudi del, ki ga splete Hans Zimmer v gledališko delo, opero, katero si skupaj z inšpektorjem in njegovo ženo ogleduje. Kakor da je bilo v glasbi že vse povedano, samo še v filmu se mora zgoditi. Hannibal torej piše pismo Clarice, pri tem pa sam igra na klavir Bachovo Arijo, ki je pisana samo dvoglasno. Tretjega glasu ni. Bach napiše pod naslov (tisk iz leta 1742) *Aria mit verschidenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Torej: arija se igra na dveh ločenih manualih (manuala sta konstruirana drug nad drugim in za dolžino tipke zamaknjena navznoter) in vendar se glasba spoji v eno! V eno samo arijo.

Napravimo korak k pismu. Dr. Lecter torej napiše pismo Clarice. Hans Zimmer v nadaljevanju filma, ko agentka pismo preučuje, citira Gustava Mahlerja. In to ne karkoli, temveč razvpito temo iz četrtega stavka 5. simfonije. Stavek ima podnaslov *Adagietto – sehr langsam*. Citat sicer vplete med svojo glasbo, kar pa je pomembno, je naslednje: pozorni moramo biti na *dejstvo*, kako in zakaj je to kompozicijo Gustav Mahler napisal. Bil je mesec november, leta 1901. Mahler se je zaljubil v Almo Schindler. Ni ji napisal pisma, saj je bila vredna njegove posebne ljubezni. Tako ji je namesto ljubezenskega pisma poslal partituro *Adagietto*. Brez besed. Alma mu je poslala pismo, v katerem ga je povabila k sebi. Leta 1902 je postala njegova žena. Njun družinski prijatelj, nizozemski dirigent Willem Mengelbergs, je hranil partituro simfonije, kjer je Mahler ob robu četrtega stavka zapisal naslednje besedilo: *Wie Ich dich liebe, Du meine Sonne! Ich kann mit Worten Dir's nicht sagen, nur meine Sehnsucht kann Ich Dir klagen; und meine Liebe, meine Wonne!* Ko poslušamo Mahlerjev *Adagietto*, lahko pod melodijo prvih violin besedilo natančno podpišemo, kot bi šlo za uglasbeno pesem. Torej pesem brez besed na dano besedilo! Ali ne piše Zimmer glasbe ob tem, ko dr. Lecter bere pismo svoji ljubljeni Clarice? Ali nista Hannibal in Clarice enaka manualoma na Bachovem klavičembalu, oba zase in skupaj v harmoniji? Enako sožitje. Enaka napetost in sprostitve. Gre za preprosto šablono, znano že iz Mozartovih časov, ko so lestvični postopi in njihovi obrati služili funkciji glasbene napetosti in sprostitve, harmonski izmiki pa podpirali občutek stabilnosti in statičnosti ter vnašali v poslušalca nekakšen nemir¹⁷. Tako so torej citirani Bach, Mahler in Strauss.

Zimmer pa ima v glasbi za film *Hannibal* še mnogo novih kompozicijskih konceptov. Recimo del, kjer mešani zbor poje *Kyrie eleison* skupaj s simfoničnim orkestrom. Razumljivo je, da se iz njega razvije naslednji del, to je sklepni stavek na Dantejevo besedilo. Kompozicija je tridelna. Prvi del nam prinaša nekakšno ekspozicijo harmonske osnove, doma v poznem baroku, skoraj ceneno podvajanje melodičnih obrazcev v spremljevalnih instrumentih in vokalu. Zimmer gre za korak dlje in uvede razgibano polifonijo, ki da spremljavi nestatično obliko. Pulziranje, ki ga je sicer čutiti skozi ves film, najdemo na tem mestu kot basove figure, skoraj asinhrono vpete med dolge zborovske pasaže in orkestralno polifonijo. *Kyrie eleison*, zmagoslavje ali usmiljenje? Akordni fragmenti so sicer jasni, gre za barve, ki spominjajo bolj na nebeške zvoke kot na *cloustre*, nikakor pa ne na ostrino sodobne glasbe. Poetičnost ni naključna. Kot bi šlo za hipotrofijo elementarnih kompozicijskih načel, se pne zgradba tega dela prek sekvenc spominov, grozot, strahov, teme. Brez dvoma imamo pred seboj delo komponista, ki kar žari od poetične moči. Drugi del kompozicije je skrivnostnost. Kaj želi biti v glasbi skrivnostno? Asimetrija tematskih fragmentov se ujame v sunkovite prebliske instrumentov, ki kakor da vodijo igro. Igro demonov ali igro ljudi? Če imamo opravka z demoni, potem je vse v redu, kajti oni dobro vedo, kje je mesto umetnosti v svetu. Umetnost je vendar njihov jezik in njihov jezik je umetnost. Problem nastane šele tedaj, ko pride umetnost, glasba, v roke ljudi. Tam se izpridi in začne delovati proti sebi. Proti umetnosti. Začne se razgaljati in od nje ne ostane več prav mnogo. Prazen skelet. Tretji del kompozicije nas zapre v zadušljive akorde, kot bi gledali meglo, vdihavali strupen plin, se zagledali v Hannibalove oči ali verjeli v usodo, zapisano v zvezdah. Tretji del je kot requiem, kot spev ozadja. Kajti *umetnost je vedno hkrati površina in simbol. Tisti, ki prodirajo pod površino, naj si sami pripišejo posledice. Tisti, ki razberejo simbol, naj si sami pripišejo posledice*¹⁸. Hannibal nas nauči poslušati glasbo. Nauči nas prisluhniti spodnjemu zvočnemu robu, kot bi hodili po morskem dnu. Sporočila, ki jih lahko tam prebiramo, so sporočila iz nekega drugega sveta, iz drugačnega sveta; to so sporočila, ki jih je moč razbrati samo z natančnim prepuščanjem zvočnim plastem, v katere tonemo. Tako kot tonemo v razmerje s Hannibalom. Razmerje z glasbo Hansa Zimmerja nas ne napolni s srečo, kljub temu da je izjemno spевна, na trenutke baročno bogata, klasično asketska ali romantično napeta. Težava je drugje. To glasbo je možno poslušati tudi ločeno od samega filma in nas sama na sebi, sama zase, potopi v svet pod samimi melodičnimi doživetji. V njej so namreč tudi zvoki, posneti s tehnološkimi napravami, ki komponisti omogočajo vstavljanje določenih pasaž kot *reverse sound*. Nekakšen implodiran zvok, zvok, ki vsrkava, vleče navznoter in nazaj. Ti zvoki spadajo sicer v predal z efekti, pa vendar v spajanju z glasbo dobijo svojstven poudarek. Prisluhnemo jim, v poslušanju glasbenega toka pa nas povlečejo nazaj. Čuden občutek.



Ko jagenjčki obmolknejo

Tudi pri Hannibalu gre za neke vrste ljubezensko razmerje. Kajti zapisano je: "... osrečila me je ljubezen nežne ženske, ki je tvegala in se vrgla v morje trpljenja in agonije, tako da mi je lahko rekla *Ljubim te!* Kdor ne pozna vse njene nežnosti, ne more soditi o tem, koliko je morala pretrpeti. Nobeno trpljenje nama ni bilo prihranjeno – toda posledica tega trpljenja je, da sem odrešen in da je ona blaženo srečna, ker se tega zaveda ..."

Lahko to primerjamo z razmerjem Clarice in Hannibala? Da. Zimmer napiše skladbo *To Every Captive Soul* in na to vprašanje odgovori. Pulziranje, ki je postalo že tako rekoč rdeča nit celotne partiture, nekakšna konformacija dela kot takšnega, nas s tem popelje v namišljeni lampadarij preteklosti. V njem se nam pojavljajo skrivnostne sence in namišljeni izhodi, čeprav vemo, da je edino kadenčnost v glasbi tista, ki zadovoljuje. Te pa ni in ni. Preplet zvokov nas drži v negotovosti, aksiom konca, paradoks nenehnega nadaljevanja. Padanje brez dna, kot umetne sanje. Zimmer jih ustvarja pred našimi ušesi. Ne zaključuje, nastavlja zmeraj nove začetke. Lahko se vprašamo: on ali Lecter? Paralelni svetovi so tako možni, saj jih odpiramo z vsakim novim zvočnim nastavkom, ne zapiramo pa jih s kadenco, ostajajo ob nas in iz kateregakoli lahko zaslutimo prihod Hannibala. Glasba je tako *mini mundus*, lahko bi celo rekli *all inclusive* v turistični ponudbi za potovanje v Firence. V Firence po Lecterju ali pred njim? Vendar pa velja *quantum sufficit* tudi za glasbeni svet in Hans Zimmer dobro razume, kaj je to glasba. Filmska glasba, seveda. Partitura za filmsko glasbo nikdar ni preprosto in samo glasbena, temveč mora sloneti na mnogih predpostavkah, predvidevanjih in afekti. Zimmer jo natančno zapisuje v zgodbo, v like in v samo glasbeno zgodovino. Mozartov *Requiem* je odskočna deska Wagnerjevi uverturi v *Tristana*, ta pa nedvomno predstavlja osnovne zvočne koordinate za nastavek uvodnih taktov v film *Hannibal*. Njegovo partituro lahko sicer obrnemo na glavo, lahko se tudi sami

iztaknemo iz časa in lahko celo pomislimo, da je film o Hannibalu pravljičar, toda: umetnost prav gotovo ni v posnemanju že znanega, temveč v ustvarjanju novega, je polivalentna nit, ki splete nevidne mreže, v katere se lahko in z veseljem ujamemo, nudi nam nekakšen občutek *sans souci*, na koncu pa nas pripelje natančno tja, kamor želi. K sebi. •

Opombe

- 1 Cf. Johnny Erickson (2001). Review of *Hannibal*. (<http://www.cc.utah.edu/~je26960/movies/hannibal.html>)
- 2 Cf. (<http://www.angelfire.com/movies/waffle/hannibal.html>).
- 3 Cf. Lois Wadsworth (2001). *Lecter's World: New horrors from the carnival sideshow*. (http://www.eugeneweekly.com/02_15_01/movies.html)
- 4 Cf. (<http://www.abc.net.au/triplej/review/film/s253794.htm>).
- 5 Cf. Julie Rigg (2001). *Hannibal*. (<http://www.abc.net.au/rn/arts/atoday/stories/s247236.htm>).
- 6 Cf. Arthur and Marilouise Kroker (2001). *Terrorism of Viral Power*. Theory, Technology and Culture, vol 24, No 3, Event-scene 97 (09/18/01).
- 7 Cit. po ibid.
- 8 Cf. (<http://www.zonesofevil.com/hanniballecter.html>).
- 9 Cf. ibid.
- 10 Hannibal je svoboden duh, zato ni niti nepremagljiva pošast, niti perverzen človek, niti degenerirana žival. S svobodo duha, pravi Hegel v *Estetiki*, je povezana tudi ukinitiv naravnega kot tistega, kar je v odnosu do duha njegovo drugo. Duh se zato iz narave potegne vase in se dvigne nad njo. Narava zaradi tega ni pozitivno določena bit njegove narave.
- 11 Cf. Dion Dennis (2001). *World Trade Center and the Rise of the Security State*. Theory, Technology and Culture, vol 24, No 3, Event-scene 98 (09/18/01).
- 12 Cf. ibid.
- 13 Lacan bi seveda pripomnil, da razmerje ni mogoče.
- 14 Ang. beseda *taste* res pomeni okus, pomeni pa tudi okušanje jedi (dr. Hannibal hoče okusiti sovražnika) in jesti majhne zalogaje. Teh ima dr. Fell na koncu, v letalu, pred seboj kar nekaj: med drugimi tudi možgane, ki jih da okusiti dečku/sopotniku. Zraven doda: vredno je poskusiti kaj novega.
- 15 Cf. (<http://www.hometheaterforum.com/sneak/hannibal.html>)
- 16 Cf. Steven Marshall (2001). (<http://www.moviemarshall.com/rs-hannibal.html>)
- 17 Prim. dve ariji W.A. Mozarta iz opere *Don Giovanni*: podoknico "Deh, vieni alla finestra" (II/16) in seveda "Metà di voi qua vadano" (II/17).
- 18 Wilde, Oscar: *Slika Doriana Graya*, CZ, Ljubljana 1986, str.3.
- 19 Pismo R. Wagnerja F.Lisztu o ljubezenskem razmerju z Mathildo von Wesendonk. Navedeno po Donington, Robert: *Wagner's Ring and its Symbols*, Faber and Faber, London 1990, str. 265.

rezine časa



Slovenija, 2001, digital beta, 60'

režija Zemira Alajbegović Pečovnik, Neven Korda **scenarij**
Zemira Alajbegović Pečovnik **glasba** Aldo Ivančič

Rezine časa gledalca zvabijo na intimno popotovanje po zasebnih vijugah spomina, ki se z začetnim vprašanjem – Kaj si ti misliš o smrti? – nenadoma odpre času kot takemu, toku zgodovine, v katerega je vtkanih brez števila individualnih usod. Tudi usodi dveh babic, prek katerih Zemira Alajbegović Pečovnik in Neven Korda raziskujeta polpreteklo dogajanje na tistem usodnem geografskem območju, ki se ga je na zahodu prijel oznaka Balkan – kot sinonim za po eni strani nepregledno prepletenost različnih nacionalnosti in kulturnih vplivov, po drugi strani pa za težave, vojne, ki jih prinaša to od nekdaj politično nestabilno okolje. Lepota tega dokumentarnega filma je nedvomno v načinu, kako se avtorja v najboljši tradiciji "dokumentarne fikcije", ki spominja na subtilna, angažirana, inteligentna dela Roberta Kramerja, lotevata realnosti. Pogovori z "živimi pričami zgodovine" se izmenjujejo s klasičnimi televizijsko dokumentarnimi in arhivskimi posnetki, fotografijami ter igranimi prizori, ki ilustrirajo najbolj poetična mesta v pripovedi Zemirine slovenske babice. Posamezni vsebinski sklopi ali, bolje rečeno, rezine časa, so označeni z metaforičnimi mednapisi, ki

skupaj z redkimi avtoričinimi povezovalnimi komentarji gledalca vodijo pri preskakanju v času in prostoru. Slovenija in Bosna, nekdanji provinci avstro-ogrske monarhije, v kateri sta bili med prvo svetovno vojno rojeni babici. Kraljevina Jugoslavija, čas revščine in obilja, a vendar tudi čas njune mladosti, hrepenenja, ljubezni. Druga svetovna vojna. Socialistična federativna Jugoslavija, iluzija svobode, miru, izgradnje... In potem. Čas ubijanja, čas rušenja. Bosna na začetku devetdesetih let, kjer je umrla Zemirina muslimanska babica. Kot begunka. Posnetek sončnega zahoda se obarva rdeče... Osnovna tema glasbe Alda Ivančiča spet pospremi gledalca s tremi ženskimi vokali. Takšni so presežni trenutki *Rezin časa*. Dokumentarec razgrinja pred nami zgodovino kot kolektivno izkušnjo družbe, nacije, države skozi zgodbi dveh posameznic, ki ju je Zemira Alajbegović kot scenaristka in so režiserka znala preplesti tako, da ena subjektivna resnica zrcali drugo v univerzalni človeški podobnosti, ne glede na socialno, spolno, versko, nacionalno pripadnost. Če hočeš dobiti resničen odgovor, moraš znati postavljati vprašanja. *Rezine časa* so zgled dobro zastavljenega in strukturiranega filma, ki mu osebna vpletenost avtorice in spraševalke daje eksistencialno globino in pristen čustveni naboj. "Bože, što smo se napatili!" zavzdihne bosanska ženska v filmu po zadnji balkanski vojni. In kako malo ostane po smrti. Majhen kovček, nekaj zlatnine in neplačanih računov. Kakšen spomin, fotografija, zamrznjena slika v gibanju. Črno-beli konec filma. Ruševine ob cesti. Čas pozabe? •

**mateja
valentinčič**

sladke sanje



Slovenija 2001 110'

produkcija Arsmedia in RTV Slovenija **režija** Sašo Podgoršek

scenarij Miha Mazzini **fotografija** Sven Pepeonik

scenografija Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski

kostumografija Uroš Belantič **maska** Alenka Nahtigal

glasba Mitja Vrhovnik Smrekar **montaža** Zlatjan Čučkov

zvok Marjan Cimperman, Julij Zornik **igrajo** Janko Mandič (Egon Vittori), Veronika Drolc (mama), Iva Zupančič (nona), Josef Nadj (stric Vinko), Luka Tratnik (Fric), Ana Troha (Maja), Grega Bakovič (hipi Roman), Davor Janjič (prodajalec plošč), Jernej Šugman (učitelj telovadbe), Barbara Levstik, Alojz Svete, Dušan Jovanović, Marinka Štern, Iva Babič, Milena Muhič, Jože Hrovat, Peter Ternovšek, Radko Polič, Bora Todorović, Svetozar Polič

Ob *Sladkih sanjah* si ne moreš kaj, da se ti ne bi po možganih začele valiti podobe in odzvanjati naslovi prejšnjih filmov Saša Podgorška. Od deviškega *Prostora (po)gleda* (1990) prek nadrealistične koze, bingljajoče z dvignjene železniške zapornice, do *Vrtoglavega ptiča* (1996) in enknopovskega Iztoka Kovača, poplesujočega na trboveljskem, najvišjem dimniku v Evropi, ali pa slepega pevcu Aleša Hadalina, hodečega v ritmu lastnega glasu mimo rožnatih zidov stoletnih rudarskih blokov, posejanih s štrlečimi satelitskimi antenami. In dalje, od grotesknh, "postmodernističnih" *Temnih angelov usode* (1999), njegovega celovečernega prvenca, do izpopolnjenega kinematografsko-plesnega aparata *Doma svobode* (2000). Če se je v slednjem skupaj s plesalci En-knopa ponovno spopadel z gravitacijo, se je v čisto vseh vsehkozi inovativno in inteligentno poigral z gledalčevo percepcijo realnosti, kakor jo zmore skonstruirati le filmska fikcija. Če kdo, potem Podgoršek ve, da je film "maya", iluzija po hindujsko, kot v *Sladkih sanjah* Egonu razloži hipi Roman, a obenem tudi najbolj fizična, telesna, garaška, materialna in potencialno transcendirajoča med vsemi. Jasno je, da imamo pred sabo avtorja z močno estetsko vizijo, bolj konceptualista kot

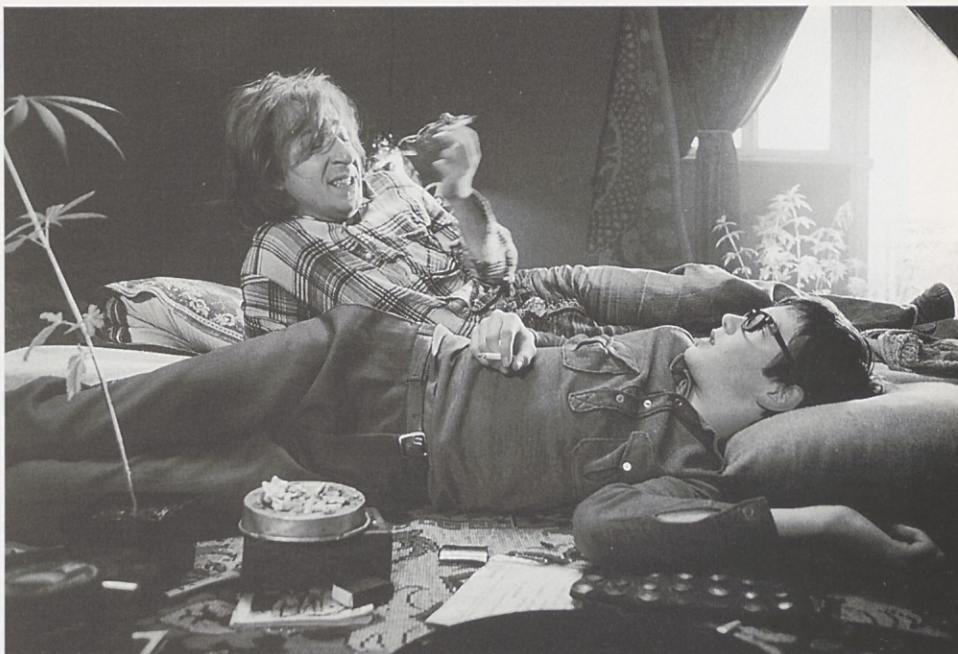
**mateja
valentinčič**

emotivnega intuitivca, bolj arhitekta novih filmskih prostorov in konstruktorja osupljivih senzomotoričnih ustrojev kot pa poeta vsakdanjega življenja in iz njega porajajočih se filmskih emocij. Hočem reči, da Podgorška delo s plesno-gibalno skupino En-knap ni zgolj zaznamovalo, ampak ga je anticipiral že s svojim prvim študentskim filmom. Še pred *Sladkimi sanjami* je bilo v obeh narativnih filmih, v kratkem *Koza je preživela* (1992) in v *Temnih angelih usode*, opaziti njegovo nagnjenost k sofisticirani estetizaciji, ki je brez preostanka nadgradila tako en kot drug koncept, nemo burkaško polruralno farso v formi kratkega filma ter celovečerno "tranzicijsko" fantazmagorijo z elementi groteske in družbene kritike. Vendar je Podgoršek kot filmski avtor vedno izhajal iz lokalnega prostora, iz njemu domače realnosti, čeprav le zato, da bi jo dekonstruiral in hkrati z gledalci videl "več in čez", kar mu je v vseh naštetih delih nedvomno uspelo. Kljub dramaturško nekoherentnemu koncu *Temnih angelov*, na primer, se film zdi kot estetska celota, saj mu namesto emocije tudi tu uspe podati filmsko senzacijo v čisti obliki. Fantazmatsko telo filma, užitek forme. Privilegirani prostor (po)gleda.

Ne gre pozabiti, da je Sašo Podgoršek izšel iz tiste mlade filmske generacije, ki je na začetku devetdesetih prva skoraj programska nastopila z odpovedjo besedi v korist univerzalnosti podobe in specifičnosti filmske govorice. In potem prvi, ki je posnel klasični pripovedni film po tujem scenariju v – za slovenske razmere – vrhunski produkciji. *Sladke sanje* večine njegovih kolegov. Morda so ravno zato *Sladke sanje* tako zelo premišljen film, čeprav pripovedujejo zgodbo o odrasčanju v sedemdesetih letih v naši nekdanji skupni državi Jugoslaviji, na kar imamo vsi "udeleženi" kakšne, z današnje perspektive bolj komične kot tragične, vsekakor pa sentimentalne spomine. Z njimi je prežet tudi scenarij Mihe Mazzinija, ki skozi lik trinajstletnega Egon Vittorija, ki si najbolj od vsega želi gramofon, poustvarja delček svoje osebne in družbene zgodovine. V tem smislu je scenaristova zgodba v nasprotju z njeno filmsko upodobitvijo zagotovo vsaj malce nostalgичna, saj nas v marsičem lahko – celo nehote – zadeva intimno. Pa četudi so spomini na tisto oddaljeno socialistično desetletje le otroški in bolj ali manj povezani z mamo, z njenim vonjem, videzom, frizuro, pobarvanimi nohti, koničastimi modrci, oprijetimi puloverji in hlačami na zvon, z desetcentimetrskimi debelimi petami in njenim oboževanjem kina ... in mene. Ali spomin na večerna valjanja v mamini in očetovi zakonski postelji ob nezamenljivem zvenu glasu Marjana Kralja na Valu 202, prihajajočega iz prešvercanega Grundigovega radia – med evro pop-rock trashem, sentiši in jugo estrado ... Mislim, da se spomnim celo Heintjeja. Tudi meni ni bil všeč.

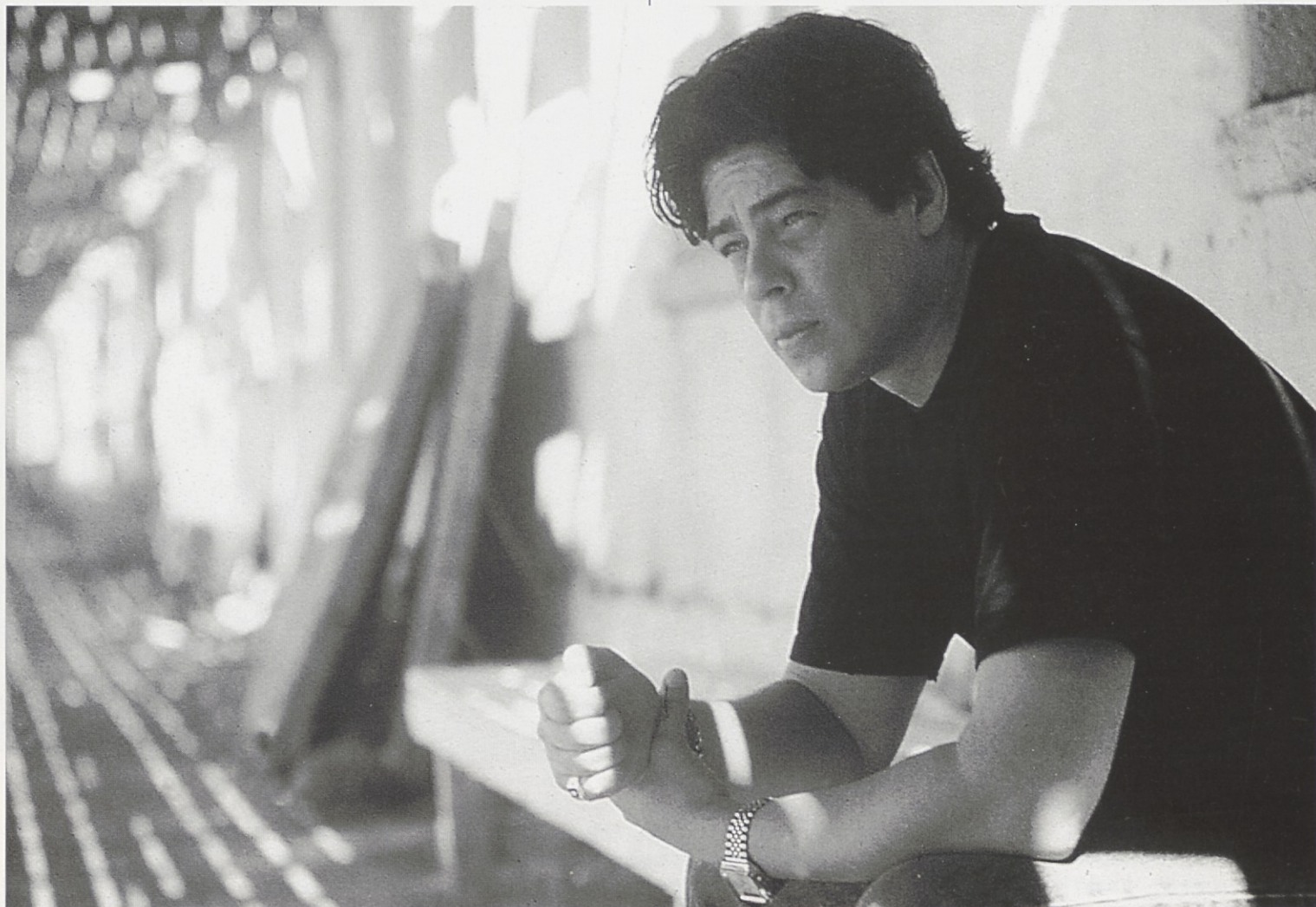
Skratka, spomin nosi s sabo emocije. *Sladkim sanjam* pa presenetljivo umanjka ravno identifikacijski moment, čeprav ga takšen tip zgodbe zahteva, celo predpostavlja. Podgorškove *Sladke sanje* bi lahko, če uporabim avtomobilistično metaforo, primerjala z jaguarjem v nevoznem stanju. Vsi sestavni deli so izdelani do popolnosti in delujejo, toda avto zaradi nekatere konstrukcijske napake ne potegne. Obenem se filmu na vsakem koraku pozna režiserjev perfekcionizem: pretanjena izbira in vrhunsko vodenje igralcev, še posebej izjemnega Janka Mandiča, ki je naredil eno najbolj zapomnljivih vlog v slovenskem filmu, ali pa vedno fantastičnega Davorja Janjića, ki je pri nas, ne glede na velikost in tip vloge, postal sinonim za "ovo malo duše", da niti ne omenjam mojstrske, socialističnim sedemdesetim letom identične scenografije, kostumografije, maske, tona in barve fotografije, izbora glasbe itn. Filmski sodelavci so dali od sebe maksimum.

Kje je potemtaka konstrukcijska napaka? Zakaj *motion* ne preide v *emotion*? Film je na zunaj dovolj lep in sofisticiran, a mu kljub temu nekaj manjka. Ali pa je v njem nečesa preveč. Nekoč je Godard rekel, da je živo tisto, kar se godi med gledalcem in platnom, ne pa tisto, kar vidimo na platnu. V primeru *Sladkih sanj* gledamo brezhibno zgodbo, ki



funkcionira sama zase, brez kakršnekoli napake, dramaturške, vsebinske ali režijske, vendar gledalca hkrati sili v enosmerno spremljanje njenega poteka vse do končnega – bolj literarnega kot filmskega in precej predvidljivega – epiloga, v katerem izvemo, kaj se je zgodilo z vsako od pomembnejših oseb v življenju osrednjega junaka Egon Vittorija. Režiserju je z *widescreenom*, nenavadnimi snemalnimi koti in ekstenzivno uporabo velikih planov stvari in obrazov zagotovo uspelo ustvariti junakovemu doživljanju ustrezno klavstrofobično vzdušje, ne pa tudi "vdihniti duše" filmu oziroma ga odpreti gledalčevi imaginaciji, radovednosti, refleksiji ... Zaradi štosa vidimo na koncu še Egonovega strica Vinka, kako twista in didžeja naprej v peklju ... Ne znam si predstavljati, kakšne asociacije bodo *Sladke sanje* vzbudile pri generacijah, ki so se rodile prepozno, da bi lahko imele osebne spomine na sedemdeseta. Jim bo Mazzinijev malce groteskni humor zadoščal? Mogoče res, ker je film "holivudski" natanko v tem, da gledalcem servira zgodbo na pladnju, pa čeprav s pridihom "akademske" skonstruiranosti in esteticizma. Ne morem se znebiti občutka, da se Mazzinijeve *Sladke sanje* bolje berejo kot gledajo ... Kljub njegovi cinefiliji in scenarističnim priročnikom. Vendar smo ne glede na to dobili film, ki nas bo dostojno zastopal na festivalih in ki se z lahkoto meri tako z nemškim *Sončna stran ulice* (Sonnallee, 1999) kot z angleškim *Billyjem Elliotom* (2000). •

preprodajalci



Traffic

ZDA 2000 147'

režija Steven Soderbergh **scenarij** Stephen Gaghan (ohlapna priredba scenarija Simona Moora za miniserijo *Traffik*) **fotografija** Steven Soderbergh (pod psevdonomom Peter Andrews) **glasba** Cliff Martinez **igrajo** Michael Douglas (Robert Wakefield), Don Cheadle (Montel Gordon), Benicio Del Toro (Javier Rodriguez), Dennis Quaid (Arnie Metzger), Catherine Zeta-Jones (Helena Ayala), Luis Guzmán (Ray Castro), Clifton Collins Jr. (Frankie Flowers), Steven Bauer (Carlos Ayala), Benjamin Bratt (Juan Obregón), Miguel Ferrer (Eduardo Ruiz), James Brolin (Ralph Landry), Albert Finney, Erika Christensen, Topher Grace, Amy Irving, Jacob Vargas

aleš čakalič



Zgodba

Washington. Za novega šefa vladnega oddelka za boj proti mamilom je imenovan Robert Wakefield. Medtem ko se zavzeto posveča službi in zanemara družino, se v primežu mamil znajde njegova hči. Mehiško-ameriška meja. Preprost mehiški policist Javier potrebuje denar, zato pri tihotapljenju mamil gleda kriminalcem skozi prste, da dobi podkupnino. San Diego. Policija aretira veliko ribo, dilerja Carlosa Ayalo. Njegova žena Helena, ki za Carlosove nečiste posle ni vedela, se v skrbi za sinovo varnost odloči, da bo prevzela preprodajanje. Kar z vladnimi ukrepi sproži Wakefield, ima posledice v zgodbah Javierja in Helene.

Preprodajalci so za leto 2000 to, kar je bila leto poprej *Prebujena vest* (The Insider, 1999, Michael Mann): dolga, počasna, realistična drama, čisti intelektualni užitek; po tematiki ne žanrski, temveč prej "problemski film" (angl. *issue movie*). Problem pod drobnogledom je v obeh primerih odvisnost, enkrat od mehkih, drugič od malce trših drog, toda med filmoma obstaja tudi nekaj razlik. *Prebujena vest* je eden redkih filmov, ki so posneti po resničnih dogodkih in so takšni tudi videti, kar pomeni, da liki niso izrisani črno-belo, pač pa je vsa stvar nepristransko predstavljena iz čim več zornih kotov; razloženi so nezaustavljivi mehanizmi, ki privedejo do kritičnih situacij. Končne sodbe zato niso vsiljene, ampak so prepuščene gledalcu. No, *Preprodajalci* pa so film, ki ne potrebuje ozadja v resničnih dogodkih, da bi bil videti kot karseda vsestranski in objektivni prikaz posledic trdih drog. Če umetnost le ni pretežno neuporabna, kot ji je v predgovoru k *Sliki Doriana Graya* poočital Oscar Wilde, če se je torej Wilde glede tega motil, potem bi lahko njegovo opredelitev smotrnosti umetnosti zamenjali s tole: naloga umetnosti – in s tem tudi filmov – je pokazati na vse mogoče situacije, v katerih se človek znajde, a v strokovni literaturi in v šolskih učbenikih ne najdejo prostora. Za vsako nastalo situacijo obstaja pač dolga vrsta vzrokov, kar je bilo jasno že Aristotelu, pionirju teorije umetnosti, dasiravno metafizičnih tez o vzrokih vsega bivajočega še ni mešal s tezami o funkciji umetnosti ... Ergo, če se izrazimo patetično: učiteljica življenja ni zgodovina, ampak umetnost. Podrobno razumevanje življenja v vseh njegovih razsežnostih kakor tudi razumevanje dolge vrste vzrokov nam omogočajo šele romani in filmi. Toliko lepše potemtakem, če lahko scenarist možne situacije ustvari v domišljiji, kot je storil Stephen Gaghan v primeru *Preprodajalcev*. Miniserija *Traffik*, na katero se Gaghan naslanja, ima namreč s scenarijem *Preprodajalcev* opraviti približno toliko kot Homerjeva *Odiseja* z muzikalčno komedijo *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000) bratov Coen. Sorodnost samo v najspljošnejših obrisih, skratka. A da ne bo pomote, monumentalni dosežek *Prebujene vesti*, četudi napisane na osnovi resničnih dogodkov, je že v tem, da tisto resnično v filmu ni niti najmanj potvorjeno in poenostavljeno.

Seveda ne kaže prezreti še ene razlike med *Preprodajalci* in *Prebujeno vestjo*, namreč razlike v načinu posredovanja zgodbe. *Prebujena vest* je tipično mannovski film v smislu njegove *Vročine* (Heat, 1995), saj se poti znanstvenika Russella Crowa in novinarja Ala Pacina križata skoraj tako redko, kot se v *Vročini* križata poti žandarja Pacina in ravbarja De Nira, kar pomeni, da bi nemara lahko šlo celo za dva filma v enem, pri čemer vsak film pripoveduje zgodbo svojega (anti)junaka. *Preprodajalci* pa vsaj glede naracije ne nosijo tako očitnega podpisa svojega avtorja, bolj so podobni nekaterim mojstrskim

kolažnim filmom minulega desetletja, denimo *Kratkim zgodbam* (Short Cuts, 1993), *Dimu* (Smoke, 1994), *Sreči* (Happiness, 1998) ali pa *Magnoliji* (1999). Človek, ki nam je poklonil *Preprodajalce*, sliši na ime Steven Soderbergh in bi ga bilo mogoče še pred štirimi leti zamenjati s Stevenom Spielbergom. Po fantastičnem uspehu prvenca *Seks, laži in videotrakovi* (1989), zmagovalca Sundancea in Cannesa, pravzaprav začetnika neodvisne amerikanke, ki je v naslednjem desetletju doživela nesluteni boom, je potonil na dno oceana. Snemal je le še duhamorne, stilistično sicer dovršene, a brezoblične, eterične filme: sila nenavadno "biografijo" *Kafka* (1991), recesijsko dramo *King of the Hill* (1993) in noir-triler *The Underneath* (1995). Njegovo ime ni bilo transparentno; kot rečeno, če ste ga slišali le bežno, ste najprej pomislili na tipa, ki je posnel *Žrelo*. Vtis je za silo popravil leta 1996 s hiper odbitima komedijama *Schizopolis* in *Gray's Anatomy*, toda nič na svetu nas ni moglo pripraviti na to, kar je sledilo, začenši s prelomnim letom 1998. Nek filmsko-računalniški fanatik je uporabil posrečeno metaforo, da smo odtlej priče povsem novi verziji Soderbergha, Soderberghu 2.0. Kar ni daleč od resnice. Res se zdi, kot da je Soderbergh pred tremi leti prestopil v popolnoma novo fazo ustvarjanja. Njegovi filmi so poslej sveži in aktualni. Po zgodbe se ne vrača več v preteklost, saj mu je bržčas jasno, da je z dolgočasnimi historičnimi filmi napravil pet let svoje kariere. Tudi ne teži več z zamorjenimi dramami in lynchevsko morbidnimi ekstravagancami. Ne, Soderbergh 2.0 je prvorazredni filmski umetnik z mehkim žanrskim robom, izpričanim v blagi roparski kriminalki *Daleč od oči* (Out of Sight, 1998), boormanovskem filmu maščevanja *Hladnokrvnež* (The Limey, 1999), resnični zgodbi o materi samohranilki in samoizšolani pravnici *Erin Brockovich* (2000), ter seveda v virtuoznih *Preprodajalcih*, svojem najboljšem filmu doslej.

Štirje odlični filmi v treh letih, povprečne dolžine dobrih dveh ur – to je bilanca, ki bi jo Soderberghu zavidali tudi režiserji iz zlate dobe Hollywooda, ko je še veljalo pravilo: posneti enega do dva filma letno. Kako mu lahko šele zavidajo danes, ko filmarji približno enake kvalitete ustvarjajo s tempom enega celovečerca na dve ali celo tri leta? Nismo si še povsem na jasnem, ali lahko Soderberghovo izjavo, da je snemanje filmov najlažja stvar na svetu, opredelimo kot skromnost ali pa kot bahanje, vsekakor pa že težko pričakujemo njegove nove podvige. Za razliko od večine režiserjev, ki si po prejtem oskarju vzamejo nekaj let pavze (npr. Spielberg, Minghella, Cameron), ima namreč Soderbergh vedno več energije, zato se že lahko postavimo v vrsto za premiero rimejka ratpackerskega roparskega krimiča *Ocean's Eleven*, ki mu bodo sledili urbana sodobna drama *The Art of Negotiating a Turn*, rimejk filozofskega sci-fija *Solaris*, in biografija legendarnega argentinskega zdravnika in revolucionarja *Che Guevara*. Soderberghovih načrtov na tem mestu ne bi razkrivali, če ne bi bili globoko prepričani, da jih bo maestro v roku dveh let tudi uresničil. Biografija revolucionarja iz šestdesetih let minulega stoletja ima sicer lahko pogubne posledice za filmarja, ki je z nekaj spodrslijaji pokazal, da mu teme iz preteklosti ne ležijo, vendar pa hitrost in kakovost Soderberghovega ustvarjanja iz minulih treh let namigujeta, da se je v njem nekaj radikalno spremenilo. Kdo ve, morda je snemanje filmov zares postalo najlažja stvar na svetu, Soderbergh pa filmski mesija. Leta 2000 zato ni prišel konec sveta, temveč novi začetek filma. •

ameriški psiho

American Psycho

ZDA 2000 101 min

režija Mary Harron.

scenarij Guinevere Turner, Mary Harron

fotografija Andrej Sekula

glasba John Cale

igrajo Christian Bale (Patrick Bateman), Willem Dafoe (Donald Kimball), Jared Leto (Paul Allen), Chloë Sevigny (Jean), Reese Witherspoon (Evelyn Williams), Samantha Mathis (Courtney Rawlinson), Bill Sage (David Van Patten),

Zgodba

Patrick Bateman je mladenič brez preteklosti in posebnosti, eden od podpredsednikov megakorporacije. Njegov vsakdan drži skupaj natančen urnik, ki pa ga impulzivno spreminja. Premore dve občutji: pohlep in prezir, živi v dizajniranem hladu in narcistični osamljenosti, v fetišističnem odnosu do stvari in lastnega telesa, ki se od stvari pravzaprav ne razlikuje – vse je potrebno denarja in nege. Zabava se z občasnimi umori.

Kontroverzni roman je ob izidu vzbudil precej pozornosti z natančnim beleženjem življenja vele mestnega japija in nazornimi opisi večerov, ki jih je zaključeval z avanturami in morilskimi orgijami. Film dokaj zvesto sledi romanu, kar je prvo od mnogih razočaranj. Vse je na površini, ni ozadja, psihologije. Frustracijam moških poslovnih sicer podeli karikirano obliko, a kaj, ko je tudi ta le navidezna. Vse je fasada, kar je tudi moto glavnega junaka. Ni naključje, da je režiserka Mary Harron predtem posnela film *Ustrelila sem Andyja Warhola* (I Shot Andy Warhol, 1997), saj je ta veliki mag pop-arta vso svojo mitologijo zgradil prav okrog omenjenih paradig.

Tehnično in produkcijsko je film soliden; del posmeha izhaja prav iz detajlirane rekonstrukcije brokerskih ritualov. Igralci so dobro izbrani in vodeni, posebej Bale kot mešanica

Toma Cruisa in Anthonyja Perkinsa. Žal pa je režiserka zgolj transponirala zgodbo iz enega medija v drugega, brez razumevanja bogastva filmskega jezika. Literatura Breta Eastona Ellisa je zahtevna prav zaradi notranje mizantropije. Film, ki bi mu hotel ustrezno slediti, pa zahteva mojstra, ne le obrtnika. Recimo Fincherja in *Klub golih pesti* (The Fight Club, 1999). Tudi v tem primeru je šlo za ekranizacijo romana s podobno strukturo, ki se ukvarja s problemi sodobne družbe in kjer se protagonista lotevajo podobni popadki. Rezultat je bil oster, duhovit, drzen in dinamičen, za razliko od *Ameriškega psiha*, ki je le plitva, pretenciozna in dolgočasna satira. Pa to še ni vse: v svojem odnosu do vprašanj krivde, morale, zločina in kazni je zapovrh skrajno konzervativen.

Potem je tu še vprašanje kritike desetletja, ki naj bi na površje naplavilo brezdušen pohlep in egoistični prezir. Prek vidne in zvočne podobe poznih osemdesetih – predvsem pop glasbe, ki v Batemanu sproža morilske instinkte – je to desetletje prikazano kot nekaj odvrtnega, ampak čemu brcati mrtvega konja? V predprodukciji filma se je precej govorilo o tandemu Stone-DiCaprio. Precej logična kombinacija "Rojenih morilcev" in "ameriške ikone". Zakaj so se producenti nazadnje odločili za manj ambiciozno različico, lahko le špekuliramo. Vse omenjene očitke lahko tako avtor predloge kot režiserka zagovarjata kot del koncepta. Menim pa, da ne obstaja resnična potreba za obstoj tega filma, razen morda iz želje po vnovčenju razpitega romana oziroma želje po senzaciji. In v tem je precej ironije, ki bi bila Ellisu zagotovo všeč.

G.T.

bleferji

Suckers

ZDA 1999 87'

režija Roger Nygard

scenarij Roger Nygard, Joe Yanetty

fotografija Nathan Hope

glasba Walter Werzowa

igrajo Joe Yanetty (Joe), Jake Johannsen (Lance), Daniel Benzali (Reggie), David Ackert (Shamin), Utah Blue (Mike), Eli Danker (Mohammed), Wayne Duvall (Randall), Louis Mandylor (Bobby)

Zgodba

Poštenjačina Bobby si na prigovarjanje žene Donne omisli službo. Pristane v avtomobilskem salonu, kjer neusmiljeni prodajalci na stoočstotno legalen način uničujejo življenja svojih strank. Njegova nova služba, ki ga, ker na moralo še ni povsem pozabil, dela hudo nesrečnega, pa bo tudi lepa priložnost za dva oderuha, ki mu že ves čas diha za ovratnik: zdaj bosta lahko z njegovo pomočjo odprla službeni sef. Ne vesta pa, da nista edina, ki se zanimata za njegovo vsebino.

Le kdo bi lahko pozabil sijajni kriminalni ep *Casino* (1995), s katerim je Martin Scorsese v slabih treh urah neprizanesljivo razgalil vse skrivnosti igralniškega mehanizma? Ena od poant te skrajno drzne, skoraj neprimerljivo ambiciozne mojstrovine se je skrivala v De Nirovem stavku, ki kratko in jedrnat povzame "sistem", kakor ga vidi poslovodja igralnice: kar vložiš, boš prej ali slej izgubil – in na koncu bomo mi dobili vse. No, vidite, *Bleferji* pa bi radi nekaj podobnega pokazali na primeru prodajalcev avtomobilov: stranke bodo v vsakem primeru oškodovane, vprašanje ostaja le, ali bodo izgubile samo nekaj mesečnih plač ali pa morda še službo, ženo in življenje. *Bleferji* so neverjetno brezkompromisen in ciničen film, le da za ušivih pol milijona dolarjev, kolikor so stali, pač ne moremo pričakovati virtuoznih steadicam posnetkov, ekstremnih close-upov raznih rekvizitov (kot je bila npr. v *Casinu* od blizu posneta igralna kocka) ter fantastične scenografije neonskega Las Vegasa iz sedemdesetih in osemdesetih. Ne, za pol milijona dolarjev dobimo lokacijo v zanikrnem kalifornijskem predmestju in kamero za uporabo izključno iz roke, upanje na stik med ustvarjalci in odjemalci, med režiserjem in občinstvom, pa moramo položiti na simpatetičnost

protagonistov. Od naivnega Louisa Mandylorja, ki bi rad nič več in nič manj kot novo službo, a se kot prodajalec avtov ne znajde najbolje, ker je preveč dobronameren, prek njegovega edinega pravega zaveznika, poštenega muslimana Elija Dankerja, do neomajnega in nepopustljivega šefa Daniela Benzalija. *Bleferji* znajo svoj hendikep, mikrobudžet, spremeniti v prednost, saj se zavoljo pomanjkanja pirotehnik v toliko večji meri osredinijo na psihologijo in odlično orišejo vse tipe pozitivcev in negativcev, ki kajpada nikoli niso samo pozitivni ali samo negativni, kot se je to v filmih svojčias delilo in se v Hollywoodu deli še danes. Da ne bo pomote, nikakor nočemo trditi, da je *Casino* samo paša za oči, ne pa tudi za možgane; *Casino* je paša za oči in še toliko bolj za možgane. Hočemo reči le, da so *Bleferji* – ta skromna črno-črna komedija, komična različica lanskoletne *Vročje linije* (The Boiler Room, 1999) – nadvse prijetno presenečenje ob poplavi obupno oscenarjenih parodij (cf. *Scary Movie* 1 in 2) in kretenskih živalskih komedij kakšnega Roba Schneiderja (cf. *Deuce Bigalow*, *Zverina*).

A.C.

dnevnik bridget jones

Bridget Jones's Diary

ZDA/Francija/VB 2001 97'

režija Sharon Maguire

scenarij Helen Fielding, Andrew Davis,

Richard Curtis po romanu Helen Fielding

fotografija Stuart Dryburgh

glasba Patrick Doyle

igrajo Renee Zellweger (Bridget Jones),

Colin Firth (Mark Darcy), Hugh Grant

(Daniel Cleaver), Jim Broadbent

(Bridgetin oče), Gemma Jones (mama),

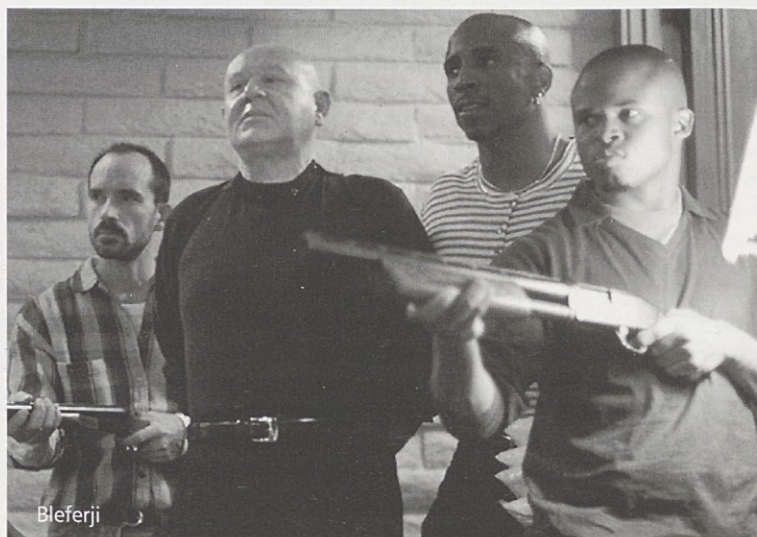
Sally Phillips, Embeth Davidtz

Zgodba

Bridget Jones je samska trideset in nekaj letnica, ki se vneta bori s kilogrami in doseganjem optimalnega videza, ker živi v (zmotnem) prepričanju, da sodobni moški po seksualni revoluciji padajo bolj na reklame kot na mamino kuhinjo.



Ameriški psiho



Bleferji

V iskanje moškega njenih sanj se ji vmešata Daniel Cleaver, očarljiva podlasica in hkrati njen šef v založbi, ter Mark Darcy, na prvi pogled oholi in snobovski odvetnik, specializiran za področje človekovih pravic. Kajpak imata fanta med sabo še neporavnane račune iz bližnje preteklosti.

Dnevnik Bridget Jones je znova potrdil staro resnico, da je film, posnet po literarni predlogi, toliko boljši, kolikor je slednja slabša ali pač povprečna. In obratno. Kot vemo, je omembe vrednih izjem, ki bi odstopale od tega pravila, le malo. Helen Fielding je sestavila romančič in njegovo nadaljevanje predvsem za na plažo in za brisanje riti ob pomanjkanju ustrežnejšega papirja, medtem ko je Sharon Maguire izkoristila situacijo in zrežirala povsem dostojen celovečerni prvenec. Še več. Posnela je film, ki je postal mega uspešnica, hit poletja tudi pri nas, saj gre gotovo za eno boljših romantičnih komedij v zadnjem času, ki ima – ne glede na splošno prepričanje – s feminizmom opraviti približno toliko kot marksizem z Wallstreetom, če se izrazim nekoliko dvoumno. *Dnevnik Bridget Jones* je v prvi vrsti odlični žanrski izdelek, ki ima z zunajfilmsko realnostjo zgolj abstraktno zvezo, nanašajočo se na statistike o staranju prebivalstva v zahodnem svetu in naraščajočem številu samskih tridesetletnikov obeh spolov. Kar pa niti ni pomembno, saj režiserka ob upoštevanju osnovnih zakonitosti žanra uspešno manevrira tako z zgodbo kot tudi in predvsem s fenomenalnimi igralci in občinstvu izvablja salve smeha. Drugačnost *Dnevnika Bridget Jones* se kaže v tem, da se za razliko od omlednih holivudskih romantičnih komedij povsem zaveda omejitev in dosega lastnega žanra, zato se ne trudi iskati globine tam, kjer je ni, ampak vztraja na čisti fizični površini dogajanja in elementih *screwballa*. Bolj kot na moralistični razčustvovanosti film temelji na humorju, na sijajnih, ostrih, gostobesednih dialogih, ki si jih izmenjujejo osrednji junaki v zapletanju, prepletanju in razpletanju erotičnih aspiracij in dogodivščin. Le kdo bi pozabil že uvodni dialog brezdomcev, ki jima Bridget na poti na mamino božično zabavo podari nekaj denarja? Prvi izreče pohvalo o njeni plemeniti osebnosti, drugi pa pripomni: "Ampak kakšna škoda, da ima predebela stegna!" S tem je žanrski okvir vzpostavljen in resničnost postavljena v oklepaj. Se je pa zato ljubka Teksačanka Renee Zellweger v resnici zredila za 10 kg in perfekcionistično natrenirala angleški naglas, kar je veliko več, kot bi za vlogo, čeprav glavno, naredila večina holivudskih romantično komedičnih starlet. Ob izjemno posrečenem igralskem izboru je treba izpostaviti še tipskega Hughja Granta, ki je zagotovo ustvaril svoj najbolj

precizno preciozen lik v karieri. V zvezi z "ženskim pogledom", ki naj bi ga reprezentiral *Dnevnik Bridget Jones* in utelešala junakinja, bi rekla le to, da ne literarna predloga niti film ne reflektirata kakšnih za ženske pomembnih vprašanj, saj v romantični komediji za kaj takega ni prostora, ker gre, kot vemo, za izrazito družbeno konformističen žanr. Ženski pogled se tu enači kvečjemu z Bridgetino samoironijo, ki jo je v režijskem smislu učinkovito poudarila Sharon Maguire, kar je nedvomen presežek tako filma kot žanra. Podobno zgodbo, a z moškim junakom in manj humornimi dialogi, je lani posnel Stephen Frears v filmu *Zvestoba do groba* (High Fidelity, 2000).

M.V.

legenda o baggerju vanceu

The Legend of Bagger Vance

ZDA 2000 125'

režija Robert Redford

scenarij Jeremy Leven po romanu

Stevena Pressfielda

fotografija Michael Ballhaus

glasba Rachel Portman

igrajo Will Smith (Bagger Vance), Matt Damon (Rannulph Junuh), Charlize Theron (Adele Invergordon), Bruce McGill (Walter Hagen), Joel Gretsch (Bobby Jones), J. Michael Moncrief (Hardy Greaves)

Zgodba

Rannulph Junuh je bil najbolj nadarjen igralec golfa v južnjaškem mestu Savannah v državi Georgia, zaročen z daleč najboljšo partijo, hčerko lokalnega mogotca Invergordona, dokler se ni docela spremenjen in travmatiziran vrnil iz klavnice prve svetovne vojne. Opustil je golf in zaročenko, da bi se posvetil kartam in alkoholu. Kmalu je udarila še gospodarska kriza, zaradi katere je bankrotiral in se ustrelil očka Invergordon ter dedinji poleg dolgov in živčnih delničarjev zapustil komaj zgrajeno, ogromno igrišče za golf. Toda Adele se izkaže za punco s smislom za tveganje in biznis. Sredi najhujše depresije organizira prestižno tekmovanje v golfu in prepriča celo Junuha, da se ga udeleži.

Ob omembi Savannah, Georgia, je kajpak prva asociacija Eastwoodov film *Vrt dobrega in zla* (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1997). A žal ta nima z *Legendo o Baggerju Vanceu* nobene druge zveze razen izključno geografske. V devetdesetih je Robert Redford zrežiral dva mojstrska klasična filma – *Kviz* (Quiz Show, 1994) in *Šepetati konjem* (The Horse Whisperer, 1998) –, kar ga je postavilo ob bok "največjemu jacku v mestu", Clintu Eastwoodu. S svojim zadnjim filmom pa si je rejting precej znižal. *Legenda o Baggerju*

Vanceu je namreč tipično holivudsko pretenciozno kvazi artistsko sranje, ki po prelepi fotografiji, rutinski režiji, predvidljivi dramaturgiji in zgodbi, "oplemeniteni" s prozornim mysticismom in kešabilnimi mladimi zvezdniki, nadvse spominja na Hallströmovi osladni romantični ganljivki *Hišni red* (The Cider House Rules, 1999) in *Čokolado* (Chocolat, 2000). Pravljična romantičnost, ki družiti te tri moralistične, spektakelske in na duhu revne obrtniške izdelke, naj bi bila porok tako umetniškosti kot komercialnosti. Skratka, to je najenostavnejša formula, kako ubiti dve muhi na en mah in se prikupiti sentimentalni, sklerotični, starčevski akademiji pri podeljevanju oskarjev ali vsaj nominacij. Redford je za nameček za asistenco lastni *Legendi* za nekaj sekund angažiral še pravo legendo, veterana Jacka Lemmona, ki ga v odjavni špici ni zaslediti, čeprav je z njegovimi besedami zgodba uokvirjena. In čeprav mu je poklonil najbolj duhovite vrstice: "Sijajen udarec! Ampak v gozd, prekleto! Prekleto! V gozdu preživim več časa kot veverice!" Ob južnjaškem dialektu Charlize Theron, Matta Damona, Willa Smitha in ostalih igralcev je to nedvomni verbalni maksimum tega filma. Očitno je tudi Lemmon tokrat naredil Redfordu zgolj diskretno prijateljsko uslugo, da bi ustregel njegovi muhi. *Legenda o Baggerju Vanceu* se ne glede na dejstvo, da je nastala po romanu nekoga drugega, zdi natanko to: muha holivudskega zvezdnika, ki posname film o svojem priljubljenem popoldanskem športnem razvedrilu in ga potem hoče prodajati kot globoko metaforo za ... Ja, kar za življenje ... Bagger Vance iz naslova filma je (temnopolti) spiritualni vodnik, ki pride od nikoder in odide v neznano (verjetno v nebesa), vmes pa s svojimi nasveti in prezenco pomaga spraviti k sebi samozapušenega Rannulpha Junuha, ki je "izgubil svoj (življenjski) zamah". Gledalci, ki ostanejo do konca golf turnirja, so nagrajeni še s happy-endom in moralnim podukom, da ni nikoli prepozno za nov začetek, kajti ljudje smo vendarle duhovna bitja. Zelo ameriško pravzaprav. In banalno tudi.

M.V.

munje

Munje

Jugoslavija 2001 90'

režija Radivoje Andrić

scenarij Srđa Anđelić

fotografija Dušan Joksimović

igrajo Boris Milivojević (Mare), Sergej Trifunović (Pop), Nikola Đuričko (Gojko Sisa), Milica Vujović (Lola), Maja Mandžuka (Kata), Zoran Cvijanović (dedek Mraz), Nebojša Glogovac (policaj), Nada Anđelić, Dule Savić

Zgodba

Pop in Mare, muzikalično nadarjena mladeniča, potrebuje pomoč

nekdanjega sošolca Gojka. V njegovem studiu naj bi namreč na novoletnem žuru posnela svoj prvi komad. Toda Gojko se še dobro spomni, kako sta ga Pop in Mare nekoč zafrkavala, zato jima zdaj obrne hrbet. Sledil bo divji beg Popa in Mareta na konec beogradske noči, vmes pa se jima bodo pridružili še pevka in natakarka iz Gojkovega nočnega kluba, zadeti dedek Mraz, ne preveč vestni policist ter seveda Dušan Savić osebno.

Leto 1998 je bilo za jugoslovansko kinematografijo zares zlata doba. Tedaj so nastali trije filmi izjemnih produkcijskih razsežnosti, Kusturičeva ciganska komedija *Črna mačka, beli mačkon* (Crna mačka, beli mačor), Paskaljevičev urbani nočni mozaik *Sod smodnika* (Bure baruta) ter Dragojevičeva adolescentna tragedija *Rane*. Trije izredno polni, zgoščeni, neposredni filmi v divjem pripovednem ritmu, vsak z drugačnim vizualnim in simboličnim imaginarijem, a vendar vsak po svoje nabito polni direktnih in skritih sporočil. Ja, jugoslovanska kinematografija je bila jeseni 1998 za nekaj trenutkov na vrhu sveta, toda še preden bi se začela ozirati naprej, ji je Dragojević napovedal temno prihodnost. Da ni denarja, je rekel. Da filmov, s katerimi bi bilo moč kaj povedati, v Srbiji ne bo več mogoče snemati. In res, vsi trije velikani, ki so tako neizbrisno zaznamovali leto 1998, so se za svoje prihodnje projekte obrnili na filmski Zahod: Paskaljević je na lrskem posnel film *How Harry Became a Tree*, Dragojević še vedno sanja o svojem ameriškem debiju, glasbeno-roparski komediji *The Payback All-Star Revue*, Kusturica pa se (pre)počasi pripravlja na snemanje psihološke drame po D.M. Thomasovem romanu *Beli hotel*. Tisti, ki so ostali v Jugoslaviji, tako snemajo le še mikroporokanske, skromno oscenarjene filmčke brez pretenzije po postavljanju mejnikov filmske zgodovine. S temi filmi samimi po sebi ni narobe prav veliko, za svoj budžet so relativno okej, pravzaprav so v marsičem primerljivi z večino slovenskih filmov zadnjih let; toda manjkata jim ambiciozna zastavitev poante in njena suverena izpeljava, torej prav lastnosti, ki sta krasili filme božanske generacije 1998. Če se leto 1998 ne bi nikoli zgodilo, bi nedvomno pričakovali manj in bili zadovoljni tudi z majhnim, tako pa ostajajo *Munje* le še eden v vrsti efemernih filmov, ki lahko zaradi svojega optimizma in sproščene energije rušijo rekorde gledanosti, količkej zahtevna publika pa je prejkone frustrirana ob ideji, koliko mojstrov in bi lahko pridelala jugoslovanska kinematografija, če bi le imela dovolj sredstev za ambicioznejše projekte.

A.Č.

osumljen

Under Suspicion

ZDA 2000, 111 min

režija Stephen Hopkins

scenarij Peter Iliff, Tom Provost

+igrajo Gene Hackman (Henry Hearst), Morgan Freeman (Captain Victor Benezet), Monica Bellucci (Chantal Hearst), Thomas Jane (Felix Owens)

Zgodba

Star, prekaljen detektiv svojega nekdanjega prijatelja, povzpetniškega odvetnika, poročenega z mlado krasotico iz višjih krogov, osumi umora dveh okoliških deklic. Prav on je namreč odkril eno od trupel, nima pa alibija niti v zvezi z drugim primerom. Na večer, ko bi moral imeti odvetnik častni govor na dobrodelni prireditvi, se v sosednji stavbi – na policijski postaji – začne psihološki dvoboj.

Igro mačke in miši uprizorita dva igralska aduta, Hackman in Freeman. Za oba se zdi, da vlogi povzemata njuni karieri in ni presenetljivo, da sta sama film tudi producirala. Gre sicer za ekranizacijo romana Brainwash (John Wainwright) oziroma predelavo uspešnega filma *Pod nadzorom* (Garde a vue, 1981, Claude Miller) izpred dveh desetletij, ki se je naslanjal na izročilo filma noir. Dogajal se je na silvestrovo v provincialni policijski postaji, režiser tokratne različice pa ga je prestavil v karnevalsko okolje Puerto Rica in je predolg natanko za tistih 20 minut, kolikor presega izvirnik. V osrčju je namreč relativno preprosta, linearna zgodba gledališkega značaja, omejena s klastrofobično enotnostjo kraja, časa in dogajanja. Režiser je z določenimi postopki, kot so retuširani *flashbacki*, rekonstrukcije pripovedovanja, ilustrativno vračanje na kraj dogodka, upočasnjeni in pospešeni posnetki... poskušal znotraj same slike preseči statično, gledališko mizansceno. Prav to eksperimentiranje je morda najbolj neupel segment filma, saj neprijetno rahlja sicer zgoščeno pripovedno linijo. Film *Osumljen* se osredotoča

na trikotnik detektiva, odvetnika in njegove mične žene. V najostrejšem kotu tega trikotnika je stisnjen človek, ki se trudi ohraniti intimo in dostojanstvo, v drugih dveh vogalih pa sta makiavelistični detektiv in razočarana žena. Nekaj metafor je preveč očitnih in na več mestih mu primanjkuje subtilnosti, te žlahtne Hitchcockove lastnosti. Vrh filma se zgodi za spoznanje prepozno, ima pa to v retrospektivi tudi svoj šarm in logiko, saj režiser spretno, kultivirano, uravnovešeno gradi napetost, okolje in značaje, ki so ključnega pomena. Pohvalno je tudi, da se v svojem razpletu ni zatekel k formuli *cherchez la femme*, saj je ta v trilerjih zadnjih let postala že skoraj dogma. Film *Osumljen* je igra izzivalne moralne ambivalence. Kaže nam namreč, kako zlahka sprejememo določene resnice in nasedamo tistemu, ki je prepričljivejši – zaradi predsodkov, površnosti, interesov, strahov. Ni naključje, da se najvažnejši prizori odvijajo v sosednjih sobah, ki ju ločuje prosojno ogledalo. Brez besed kaže, kdo in kaj se v njem zrcali, kaj vse skriva in kaj odkriva. V tej analizi, kako zelo lahko spodletijo sistemski mehanizmi in kako nečista je roka pravice, je več kot le za ščepec atmosfere Fritza Langa, kar je pravzaprav kompliment. Gre za čustveno in intelektualno intenzivno predstavo inkvizicije, psihičnega terorja in pranja možganov, kakršne nismo videli vse od drame *Deklica in smrt* (Death and the Maiden, 1994), ki jo je pred leti ekraniziral Roman Polanski. Ob številu scenaristov in sodelavcev, ki so se s projektom *Osumljen* ukvarjali, sem bil sprva skeptičen, vendar sem po ogledu prepričan, da gre za enega bolj kompleksnih in inteligentnih del letošnje sezone.

G.T.

pearl harbor

Pearl Harbor

ZDA 2001 182'

režija Michael Bay

scenarij Randall Wallace

fotografija John Schwartzman

glasba Hans Zimmer

igrajo Ben Affleck (Rafe McCawley), Josh Hartnett (Daniel Walker), Kate Beckinsale (Evelyn Stewart), Ewen Bremner (Red Winkle), Jon Voight (predsednik F.D. Roosevelt), Alec Baldwin (James H. Dolittle), Cuba Gooding Jr., Tom Sizemore, Dan Aykroyd

Zgodba

Pilota Rafea in Dannyja, prijatelja že od ranega otroštva, leta 1940 vpokličejo v vojsko. Na zdravniškem pregledu Rafe ne more sneti oči z medicinske sestre Evelyn in jo še zvečer istega dne zasnubi. Toda ko Rafe kot prostovoljec odide v Evropo pomagat Angležem in med eno od akcij nesrečno utone, se med Evelyn in Dannyjem razvije nekaj več kot samo prijateljstvo. Tedaj pa se Rafe kot po čudežu vrne (ni umrl, samo pogrešan je bil), vznemirjen, da bo končno spet ugledal svojo izvoljenko, in strahotno razočaran, ko spozna, kaj se je medtem zgodilo. A pripetiti se ima še japonski napad na Pearl Harbor, ameriško letalsko oporišče na Havajih – in ljubezenski trikotnik se bo morda spremenil nazaj v daljico.

Med napadom na Pearl Harbor 7. decembra 1941 je umrlo dvakrat več ljudi kot ob potopitvi Titanika. In če je Titanikova katastrofa sprožila le večjo previdnost pri nadaljnjem konstruiranju čezoceansk, je "ameriška nacionalna sramota" radikalno spremenila tok zgodovine: Američani, dotlej stoječi ob strani v evropsko-azijskem spopadu, so se znašli neposredno udeleženi v klanju, ki si je šele tedaj lahko upravičeno nadelo ime "druga svetovna vojna". In potem so stopili skupaj z Britanci in Rusi ter naklestili Nemce, Italijane in Japonce. Jasno kot beli dan. Skrivnost je drugje, nahaja se v vprašanju, kako je lahko film, ki si je za nalogo zadal kar najverneje upodobiti turbulentne dogodke tistega apokaliptičnega jutra, neprimerno usodnejše in daljnosežnejše od Titanikove tragedije, pogorel v primerjavi s Cameronovim triurnim spektaklom izpred štirih let. No, pravi misterij ostaja pravzaprav v nezaslišanem

uspehu Titanika, medtem ko so vzroki za povprečen izkupiček *Pearl Harborja* tako rekoč na dlani. Čeprav film niti v svojih najboljših trenutkih ne dosega kvalitete najslabših momentov Spielbergovega *Reševanja vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998), še ene hollywoodsko ukrojene, zelo svobodne interpretacije ameriškega deleža v poteku druge svetovne vojne, lahko z malce prizanesljivosti vseeno razsodimo, da ponuja 135-milijonskemu budžetu primerne prizore napada in masovnega umiranja. Toda tako visok budžet – v smislu zadostnega števila prodanih kart, da se stroški produkcije povrnejo – žal postavlja pogoje tudi preostanku scenarija, ki ga v primeru Pearl Harborja zapolnjuje neznosno klišejski, konformističen in neinovativen ljubezenski trikotnik. Če sta Bay in Bruckheimer sploh ciljala na oskarje, kaj oskarje, če sta ciljala že samo na prepolne kinodvorane, bi lahko med pripravami na snemanje pogledala vsaj Wylerjeva *Najlepša leta našega življenja* (The Best Years of Our Lives, 1946) in Zinnemannov *Od tod do večnosti* (From Here To Eternity, 1953), dve kristalno čisti protivojni klasiki, ki jima je uspelo pritegniti oboje, gledalce in oskarje. Nemara bi prišla do spoznanja, da je Hollywood pomanjkanje realizma v domeni – tedaj mnogo manj razvite – filmske tehnike kar najuspešneje nadomeščal z realizmom v domeni filmskih emocij. Na tem področju sta bila Wyler in Zinnemann nedvomno avantgardista, daleč pred svojim časom. *Pearl Harbor* bi bil s scenarijem, kakršnega ima, avantgarden le, če bi ga posneli pred letom 1941.

A.Č.

petnajst minut slave

15 Minutes

ZDA 2001 120'

režija John Herzfeld

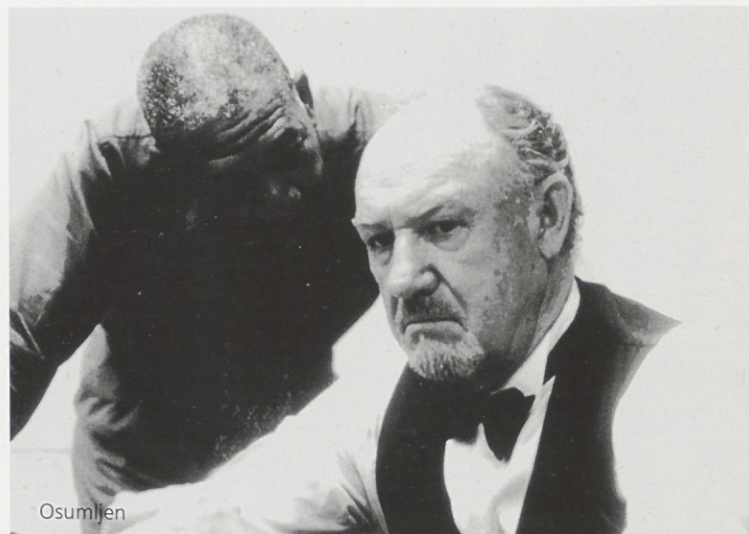
scenarij John Herzfeld

fotografija Jean-Yves Escoffier

glasba Anthony Marinelli, Peter Robinson



Legenda o Baggerju Vanceu



Osumljen

igrajo Robert De Niro (Eddie Fleming), Edward Burns (Jordy Warsaw), Kelsey Grammer (Robert Hawkins), Avery Brooks (Leon Jackson), Charlize Theron (Rose Hearn)

Zgodba

Dva kriminalca iz vzhodne Evrope, Čeh Emil in Rus Oleg, prideta v New York izterjat denar, ki jima ga je dolžan nekdanji pajdaš. Pokol, ki sledi neuspešni izterjavi, dokumentira na svojo novo kamero Oleg, tipičen slovanski luzer, ki bi rad v objavljeni deželi doživel svojih petnajst minut slave, kot bi temu rekel Andy Warhol. Kamera pa bo zlikovcema prišla še kako prav, ko se bosta za njima zapodila zvezdniški inšpektor Eddie Fleming in njegov gasilski pomočnik Jordy Warsaw.

John Herzfeld je brez dvoma ena najbolj skrivnostnih figur sodobnega ameriškega filma. Od leta 1983 pa do danes je posnel vsega tri celovečerce. Ne, ne merim na primerjavo s Terrenceom Malickom, ki ostaja legenda zase. Blagokomični prvenec *Two of a Kind*, v katerem je prvič in zadnjič po Kleiserjevi Briljantini (*Grease* 1978) združil Johna Travolta in Olivio Newton-John, pač niti od daleč ni na ravni Malickovega *Badlands* (1973). Tudi nenavadna mozaična kriminalka *Two Days in the Valley* (1996), ki se je kar šibila pod težo prepoznavnih imen (Danny Aiello, Jeff Daniels, Teri Hatcher, Paul Mazursky, James Spader, Charlize Theron, Louise Fletcher itd.), se ne more meriti z veličastnostjo Malickovih *Božanskih dni* (Days of Heaven, 1978). Presenetljivi triler *Petnajst minut slave* pa bi bilo sploh absurdno omenjati v isti sapi s *Tanko rdečo črto* (Thin Red Line, 1998). Herzfeld in Malick si potemtakem ne bi mogla biti bolj različna. Skupna jima je le popolna brezkompromisnost. Če boste torej v *Petnajstih minutah* nemara naleteli na prizor, ki se vam bo zdel preveč hollywoodski, bo to samo zato, ker je tako hotel Herzfeld. Navsezadnje, le kako bi lahko očitali hollywoodskost filmu, ki si nekje na sredini privošči, da ubije enega ključnih likov? Ki stori natanko to, česar si povprečen gledalec ne bi želel niti v sanjah? Ki zgodbi ravno v tistem trenutku podeli nov *twist*, ji razširi dimenzije? Herzfeld je že v *Two Days* dokazal, da mu za nekonvencionalnost pripovedi ni težko žrtvovati junaka, v *Petnajstih minutah* pa svoj talent za mešanje smeha, žalosti, napetosti in cinizma izkoristi še za odtenek bolje. Škoda, da ne režira pogostjeje, saj bi bil sčasoma morda sposoben posneti tudi že mojstrovino, tako pa se lahko, glede na finančni polom *Petnajstih minut*, sprašujemo, ali bomo sploh še kdaj videli kak njegov izdelek.

A.Č.

planet teme

Pitch Black

ZDA 2000 107'

režija David N. Twohy

scenarij Jim & Ken Wheat, David Twohy

fotografija David Eggby

glasba Graeme Revell

igrajo Vin Diesel (Richard B. Riddick), Radha Mitchell (Carolyn Fry), Cole Hauser (William Johns), Keith David (Imam Abu al-Walid), Lewis Fitz-Gerald (Paris Ogilvie), Claudia Black (Sharon Montgomery)

Zgodba

Dotrajana trgovska vesoljska ladja s številno posadko mirno potuje po prihodnosti, a zaradi tehničnih težav trešči na neznan puščavski planet. Ta premore atmosfero kljub trem soncem, ki ga neprestano obkrožajo. Preživeli skupinica potnikov, ki med iskanjem vode odkrije ostanke človeške raziskovalne ekspedicije, pa tudi grozečo prisotnost neznanih plenilcev. Vsakih dvaindajset let namreč pride do mrka sonc, ki prikličejo globin planeta kreature noči. In mrk se približuje.

Za spektakularnimi idejnimi domislicami znanstveno-fantastičnega filma lahko običajno najdemo dokaj konservativno obravnavanje predsodkov in socialnih zadržkov. Prevzaprav pesimistično, kako se ob vsem futurističnem tehnološkem napredku, ki omogoča celo medgalaktična potovanja, človeški odnosi ob prvi večji težavi reducirajo na nagone. *Planet teme* je še eden od filmov, ki se v orbiti Kubrickovega leta spogledujejo z žanrskimi ideali, čeprav gre dejansko za križanec med akcijskim filmom, znanstveno fantastiko in grozljivko. V fabuli gre za pravcato zbirko vzorcev, najbolj neposredno pa se navdihuje pri filmih *Predator*, *Osmi potnik* ter *Rdeči planet*. A medtem ko smo tega zadnjega še lahko dojemali kot svojevrstno posvetilo starim B-filmom iz petdesetih let, *Planet teme* dejansko je B-film. Čeprav je pri vloženem denarju vseeno malce nenavadno govoriti o nizkoproročnem projektu. Je pa res tehnično nadpovprečen. Kameron je učinkovito izkoristil izrazno moč svetlobe in njenih efektov. V filmu je uporabil oba konca spektra in snemal tako v "visokem ključu" prežgane, monokromatske vročine, kot v "nizkem ključu" modrikastih otenkov teme. Film vizualno meji na psihedelično izkušnjo, premore soliden ritem in deluje bolj na instinktivnem kot racionalnem nivoju. Grozljiva komponenta se namreč približa nekaterim temeljnim človeškim strahovom, kot so strah pred temo in nepredvidljivim. Očitamo mu lahko dvojje. Medtem ko so se predhodniki *Planeta teme* trudili vsaj z osnovno ekološko-fizikalno verjetnostjo, ima film take logične luknje, da se vseskozi krha

kredibilnost. Ni pa opravičila za lenobo pri razvijanju odnosov. Film namreč premore dovolj zanimivo skupinico ljudi, od obsojenega morilca in lovca na glave, prek neodločne poveljnice in verskega voditelja, do pohlepnega starinarja. Njihova funkcija pa je že tudi karakterizacija; res pa je, da se do konca vsaj dva glavna, sprva stereotipna lika, izkažeta za ambivalentna. Kot religija je v filmu v ospredju Islam in vsebuje krščanskim sorodne motive žrtvovanja in odrešitve, ki jih je režiser spretno združil z darvinistično obarvano idejo o preživetju najmočnejših. Simptomatično, film so snemali v avstralski puščavi, na podobnih lokacijah kot post-apokaliptičnega *Mad Maxa*. Čeprav v njem nastopajo predvsem stranski igralci druge lige, bomo za oba protagonista verjetno še slišali. Pa čeprav igra prvega sestoji iz imitiranja velikega Arnieja in druge iz imitiranja Poročnice Ripleye.

G.T.

trinajst dni

13 Days

ZDA 2001, 115 min

režija Roger Donaldson

scenarij David Self

fotografija Andrzej Bartkowiak

glasba Trevor Jones

igrajo Kevin Costner (Kenny O'Donnell), Bruce Greenwood (John F. Kennedy), Stephanie Romanov (Jacqueline Kennedy), Steven Culp (Robert Kennedy), Dylan Baker, (Robert McNamara), Henry Strozier (Dean Rusk)

Zgodba

Kubanska raketna kriza je oktobra '62 svet za dva tedna potisnila na rob jedrske vojne. Sovjetska zveza je začela na Kubo dovažati in nameščati izstrelke z jedrskimi konicami, kar je vojaški vrh ZDA razumel kot neposredno nevarnost in nemudoma ukrepal. Z grožnjo totalne vojne so Sovjetsko zvezo v dveh tednih intenzivnega razkazovanja moči prisilili, da je s Kube umaknila rakete srednjega dosega.

Film *Trinajst dni* je fikcionaliziran portret ozadja resničnega dogajanja in je dober dokaz, da napeta zgodba še ni zagotovilo za zanimiv film. Suspenz dejansko umanjka dolgo pred koncem; nenazadnje vemo, da do vojne ni prišlo. Antiklimatično dogajanje spremljamo prek lika predsednikovega svetovalca. Pomanjkljivost ni v tem, da je pasiven, neodločen opazovalec, ampak tudi v tem, da je sam Costner mnogo večja ikona kot stranski igralci, ki portretirajo brata Kennedy, dejanske ikone preteklosti. Njegov lik je patetičen lik slehernika z izpostavljenimi družinskimi vrednotami. Režiser je skušal dati filmu objektivističen značaj, čeprav je jasno, da natančnega beleženja

dogajanja ne more biti. Statičnost kot sestavni, dramaturški del filma sicer je v kontekstu pozicijske, strateške vojne, ni pa atraktivna – še posebej, ker je čutiti ambicijo po študiji merjenja moči med kladivom in nakovalom interesov vojaške industrije in diplomacije. Veliko dialogov je pretežno tehnične latovščine in te klavstrofobične sekvence se izmenjujejo z redkejšimi prizori vojaških akcij na terenu. Režiser je eksperimentalen z menjavo stilov in se navdihoval pri Oliverju Stonu ter njegovi vrhunski politični drami *JFK* (1991), kjer je bil, mimogrede, protagonist prav Costner. In nemara velja omeniti še to, da je Roger Donaldson dal Costnerju glavno vlogo že v svojem političnem trilerju *Brez izhoda* (No Way Out, 1987). Glede na to, da so Kennedyji oz. JFK pridelali več svinjarij kot katerikoli drug ameriški predsednik, je prav bizarno spremljati, kako se Hollywood do njegovega lika obnaša iz filma v film bolj spoštljivo. Zanimivejše bi bilo, recimo, hipotetično nadaljevanje *Trinajstih dni* – namreč o tem, kako je prav JFK vojaškim fanatikom, ki jih je pustil na cedilu med kubansko krizo, omogočil izživiljanje v Vietnamu. In čemu to restavriranje hladne vojne, saj *Trinajst dni* vendar ni edini film, ki je bil v zadnjih letih posnet na to temo? Razloga sta vsaj dva: za nazaj upravičiti milijarde, porabljene za boj proti sovražniku, ki se zdi danes le papirnati tiger, in drugič, utrjevanje samopodobe svetovnega policaja, brez katerega naj bi šlo že zdavnaj vse k vragu. Obenem pa skuša film zavoljo gledljivosti prikazati hladno vojno kot skrajno napeto igro, ki jo v končni fazi rešujejo pod mizo, med znanci v kavarnah. To je igra, v kateri ima politika vlogo, da potroši ogromno denarja zato, da se nič ne spremeni. Vmes pa rešuje probleme, ki jih v prvi vrsti ustvari sama – kar je tipično za vso ameriško diplomacijo in vojaško industrijo.

G.T.

Aleš Čakalič, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

čas nedolžnosti



The Age of Innocence

ZDA 1993 136'

produkcija Columbia **producentka** Barbara De Fina **scenarij** Martin Scorsese, Joy Cocks, po romanu Edith Wharton **fotografija** Michael Ballhaus **montaža** Thelma Schoonmaker **glasba** Elmer Bernstein **scenografija** Dante Ferretti **kostumografija** Gabriella Pescucci **igrajo** Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (Mary Welland), Miriam Margolyes (ga. Mingott), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Alec McGowan (Sillertone Jackson), Geraldine Chaplin (ga. Welland), Mary Beth Hurt (Regina Beaufort), Stuart Wilson (Julius Beaufort), Jonathan Pryce (Riviere), Domenica Scorsese (Katie Binker), Robert Sean Leonard (Ted Archer), Joanna Woodward (pripovedovalka)

Vsebina

New York v letih okrog 1870. Newland Archer je zaročen z May Welland, potomko bogate in ugledne družine Mingott. Slabo prenaša dolgo dobo čakanja, s katero mu stroga, obvezna časovna določila – po navadah tedanje boljše družbe, ki jih spoštuje predvsem njegova bodoča tašča – ne dovoljujejo hitre poroke. Razvedri ga prihod Ellen Olenske, sestrične njegove neveste May. Grofica Olenska skuša ubežati ponesrečenemu zakonu s poljskim grofom. Newland ji navidez odsvetuje ločitev, v resnici pa ga Ellen vse bolj prevzema. May odide na počitnice in Newland vse pogostejše obiskuje Ellen Olensko. Ko ji končno prizna svojo ljubezen, ga doseže tudi dolgo pričakovana novica, da je njegova poroka z May dovoljena.

Osemnajst mesecev po poroki je Newland Archer še vedno obseden s spominom na Ellen Olensko. Ponovno jo sreča v Bostonu in jo prosi, naj nikar ne odide v Evropo: tam naj bi namreč srečala svojega moža. Medtem ko Archer premišlja, kako bi z Ellen začel

matjaž klopčič

novo življenje, mu May vesela naznani, da bo grofica Olenska vendarle odpotovala v Evropo. Newland načrtuje, da bi tudi sam odpotoval za njo, tedaj pa mu May sporoči, da je noseča in da je novico že pred dvema tednoma povedala grofici Olenski. Dolga leta pozneje, ko je May že mrtva in pokopana, sin pove Archerju, da so vsi, vključno z May, ves čas vedeli, za kakšno zadržano strast je šlo v njegovem občudovanju Ellen Olenske. Newlandu se med potovanjem v Pariz ponudi priložnost za obisk grofice Olenske; nekaj trenutkov premišluje pod njenimi okni, končno pa se odloči in odide iz Pariza, ne da bi jo srečal...

Saul Bass (1920 – 1996) – človek, ki je obljubljal sanje

“Saul Bass je bil velik umetnik, oblikovalec nekaterih najbolj sijajnih in izvirnih trenutkov filmskega ustvarjanja. Pravzaprav so ga kot takšnega prepoznali vsi, ki so zasledovali sijajne filmske izdelke petdesetih in šestdesetih let, čeprav se nekateri tega niso zavedali. Spominjam se, s kakšnim zanimanjem sem spremljal projekcijo Premingerjevega *Človeka z zlato roko* (The Man With the Golden Arm, 1955), njegovo Carmen Jones (1954) in Aldrichov *Veliki nož* (The Big Knife, 1955). Čeprav sem bil še otrok, so me presenetile povsem nove oblike špic nekaterih filmov; nova senzibilnost me je popolnoma prevzela. Vsakokrat znova sem jo pričakoval ves vznemirjen in se ji nisem mogel načuditi. Nenavaden je bil že izbor problematike, ki me je begala: na primer strahote zastrupljanja z drogo, ki jih je predstavil Premingerjev film *Človek z zlato roko*. Film je bil sijajno opremljen z glasbo Elmerja Bernsteina, verjetno prvo do potankosti izpisano in načrtovano uporabo jazza v igranem filmu sploh. Interpretacija Franka Sinatre in Kim Novak, v družbi z Eleanor Parkerjevo, je bila neverjetno iskrena in nova. Predvsem pa je film predstavljala bleščeča, izvirna, presenetljiva špica Saula Bassa. Sestavljale so jo črte, ki so drsele v vse mogoče vogale podložnega napisa, postajale vse bolj agresivne in se na koncu sestavile v motiv izrisane roke. In tudi ta motiv, ki se je kasneje pojavljal v napisu plakata, je bil nenavadno nov in vrtoglavo drzen. Obljubljal je odliko sanj, ki jih še nismo poznali. Name je vplival tako močno, da sem si sam izmišljal oblikovanje napisov, ki sem jih lepil k filmom Hitchcocka in Hustona (v tem času še nisem povsem jasno vedel, kakšne so naloge filmskega režiserja). Saul je spremenil odliko špic, ki so bile ponavadi enostavne in standardizirane, v umetniško oblikovanje, ki ga film pred tem ni poznal. Njegova praksa pri izvajanju podobnih nalog se je drzno uveljavljala: rešitve, ki jih je izbral, so predstavljale vsebino in problematiko določenega filma na tak način, kot je lahko tiskani ovitek nakazoval odlike opere ...

V delu Saula Bassa je bilo moč najti neverjetno preciznost draguljarja, odliko premišljene oblike, ki jo je izredno domiselno in z neverjetno vztrajnostjo iskal in zarisoval, kasneje pa izpeljal z domiselno realizacijo povsem kratkih sličic. Špica *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958), ki ostaja eden najvišjih dosežkov podobnih nalog, je prava lekcija suverenega oblikovalca sedme umetnosti z vsemi njenimi nalogami, ki so briljantno in bleščeče rešene. Navidez enostavni začetki filmov *Psiho* (1960) ali *Ulovite tatu* (To Catch a Thief, 1956) – če govorimo o filmih Hitchcocka – nas pogrežajo v nemoč paranoje in psihotično vročičnost, ki odlikuje oba filma.

Najbrž ni potrebno posebej povedati, kako sem bil navdušen, ko sem odkril, da Saul izvaja celo vrsto podobnih nalog, pri katerih mu pomaga žena Elaine. Sam sem ravnokar zaključil snemanje *Dobrih fantov* (Goodfellas, 1990); skušal sem oblikovati napise, ki pa bi potreboval povsem drugačno, do skrajnosti domišljeno špico. Poklical sem Bassove in na moje veliko veselje sta delo takoj sprejela. Njuna predanost mojemu filmu se mi je zdela neverjetna, podobna uresničenim sanjam ... Ob rešitvah, ki sta jih predlagala, sem samo strmel. Z oblikovanjem napisov filma *Čas nedolžnosti* sta prekosila vsa moja pričakovanja. Pripravila sta vrsto cvetic, ki rastejo in se razcvetajo, posnete na različnih vzorcih čipk. Pred menoj je bilo vse, kar sem želel! Bistvo filma, ki sem ga iskal. Vse je bilo tu: hrepenenje, čustvo skrite, zadržane strasti. Napisi niso ničesar pojasnjevali, pa vendar so poudarjali skrivnostnost samega filma!

Velike umetnine nas presenečajo s šokantnimi dosežki: v njih odkrivamo bežne in neobstoje harmonije, ki se nas komaj

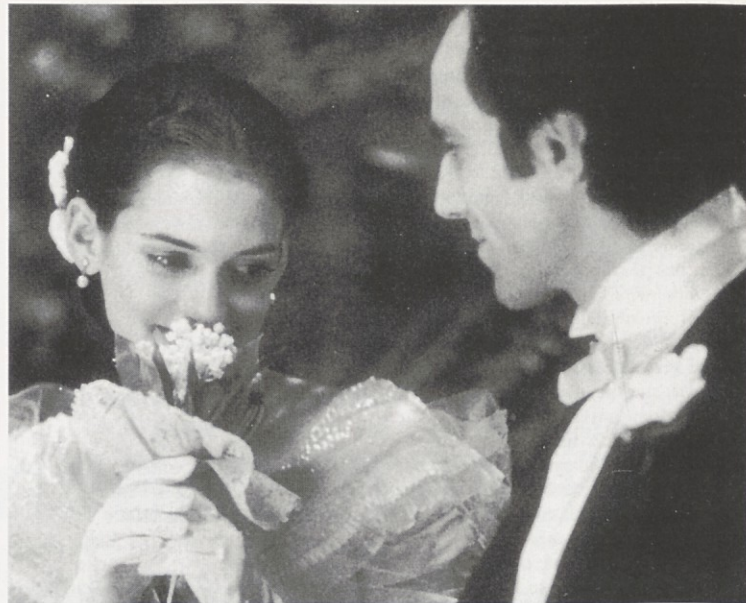


dotaknejo. V istem trenutku so opojne in omamne: vedno vodijo h končni odliki, ki jo morda le slutimo. Saul je bil resnično velik mojster in ne morete si misliti, kako sem bil srečen, da sem lahko sodeloval z njim. Zdaj strašno težko pišem o njem: ne morem dojeti, da je resnično odšel. S svojimi rešitvami je sedmi umetnosti zapustil vrsto osupljivih dosežkov, ki nas vedno znova navdušujejo in bodo navduševali tudi bodoče generacije.” (Martin Scorsese, 1996)

Scorsese: film, moja strastna ljubezen

“Ko sem na začetku šestdesetih let začel študirati filmsko režijo, so bili filmi *novega vala* med najsijajnejšimi fenomeni; veselili smo se Johna Cassavetesa in Shirley Clarke iz ZDA, Oshima in Imamure z Japonske, velikih mojstrov italijanskega filma, dovršenosti in mladosti angleške kinematografije. Naš profesor Haig Manoogian je nenehno ponavljal: “Snemajte stvari, ki jih poznate!” To je bil nasvet, ki so ga vsi upoštevali, ljudje novega vala pa še posebej. Ta načela so nas razlikovala od drugih, tudi od filmov, proti katerim smo se borili – čeprav imam tudi sam rad nekatere med njimi.

Pred dvemi, tremi leti sem ob ponovni distribuciji Allegretovega filma *Ponosni* sodeloval s filmskimi ustvarjalci iz New Yorka. Ti mladi ljudje so poznali Pariz, poznali so literaturo – in sijajno so poznali film. Ljubezen do filma je bila sestavni del njihovega življenja. Ni skrivnost, da je mnogo današnjih filmov narejenih s sterilnim profesionalizmom in cinično preračunljivostjo. Zato je še toliko bolj pomembno, da mladina pozna nasprotja tistega časa in



se jih zaveda. Zelo pomembno je, da razumejo, da je bila strast do oblikovanja filmov tisti motor, ki je rojeval današnjo filmsko ustvarjalnost sveta." (Martin Scorsese, 1993)

Martin Scorsese

Nobenega dvoma ni: Martin Scorsese (rojen leta 1942) je dandanes eden vodilnih, najbolj opaženih, hvaljenih, pa tudi najsijajnejših režiserjev, kar jih pozna svet. Tako po svojem opusu, ki je izreden in spoštovan, kot po svojih dosežkih ostaja eden najbolj prodornih in delovnih avtorjev, ki je s svojo filmsko vzgojo v zadnjih letih ustvaril pravi vodič v sfero ustvarjalnih in producentskih, pa tudi produkcijsko spretnih provenienc ameriške kinematografije. Predstavlja vodič po kinematografiji, ki se uveljavlja s svojo odličnostjo.

Njegovi starši so prišli s Sicilije; oče je bil zaposlen kot likalec v industriji oblek. Leta 1950 se družina naseli v četrti Male Italije na Manhattnu in Martin se leta 1956 začne šolati v kolegiju seminaristov. Po letu dni ga izključijo iz šole in svoje študije zaključi na visoki šoli v Bronxu. Leta 1960 se vpiše na filmski oddelek univerze v New Yorku, kjer diplomira v letu 1964, magistrira pa dve leti pozneje. Kot študent posname nekaj kratkih filmov in tudi svoj prvi dolgometražec. Leta 1968 začne snemati film *Morilci v medenem mesecu* (The Honeymoon Killers), s snemanja pa ga odpustijo po dveh tednih. V letu 1969 poučuje filmsko režijo na NYU in sodeluje pri montaži filma *Woodstock*. V letu 1970 pregleduje dokumentarec, ki so ga študenti NYU posneli kot skupno nalogo o protestih proti vojni v Vietnamu. Leta 1971 je v Hollywoodu, kot montažer dela pri Warner Brosu. Svoj drugi dolgometražec, *Vagonarska Bertha* (Boxcar Bertha, 1972), snema za Rogerja Corman. Leta 1977 na Broadwayu pripravlja predstavo *Dejanje* (The Act) z Lizo Minnelli, ki jo dokonča Gower Champion.

Scorsesejeva filmografija se začneja z realizacijo filma *Kdo trka na moja vrata?* (Who's That Knocking at My Door?, 1969) ter se nadaljuje in bogati z izjemnim številom igranih projektov, ki so bolj ali manj uspešni. Dovoljujejo mu neverjetno produkcijo, svojo širino in moč pa uveljavlja na način, ki ne dopušča nobenega dvoma o tem, da gre za izjemno plodnega, morda najzanimivejšega avtorja, kar jih pozna svetovni film.

Naj opozorim na izredno zanimiv pregled razvoja svetovnega filma, ki ga je Scorsese pripravil in izdal v dveh knjigah; prva se ukvarja samo s podatki o realizaciji posameznih projektov, druga, filmska kopija z odlomki posameznih filmov, pa prvo dopolnjuje na način, ki je v svetu še neznan in zato toliko bolj zanimiv in dragocen. Gre za dokumentarno delo, ki se imenuje *Osebnost potovanje skozi ameriški film* (A Personal Journey Through American Movies, 1995), ki ga je sestavil v sodelovanju z Mihaelom Henryjem Wilsonom in obogatil z vrsto razgovorov o zgodovini in njeni vlogi v filmskih projektih, napisanih v sodelovanju z zgodovinarjema in

estetoma Simonom Schamo in Kentom Jonesom. Poleg tega se je Scorsese v zadnjih letih udeležil mnogih sestankov, ki so bili posvečeni problematiki filmskih kopij in njihovem propadanju. Ta problematika je dodobra vznemirila vprašanje zanesljivega obstoja filmov preteklosti, najboljšega pričevanja o stopnji in razvoju vizualne kulture celega sveta. Izjemno dragocena in potrebna podpora filmski umetnosti!

Edith Wharton (1862 – 1937)

Rodila se je v New Yorku kot hči ugledne in bogate družine. Leta 1885 se je poročila z Edwardom Whartonom, ki je prihajal iz premožnega Bostona, in se v letu 1912 ločila. Njeni začetki so bili uporni in težki; šele s prvimi knjižnimi izdajami je opozorila na svoje pisanje. Bila je učenka pisatelja Henryja Jamesa in njuna korespondenca je izreden dokument prijateljstva. Svoje analize oseb je Whartonova morda dolgovala prav Jamesu, prav gotovo pa ga je s svojo podobo ironičnega newyorškega okolja in smešenjem nekdanj zavezujočih socialnih predsodkov presegla in nam zapustila podobo družine, ki se ukvarja z vprašanji ugleda in zavezujočega bontona, brez razumevanja za nekonvencionalne, žive osebe ameriške družbe preteklega stoletja. Roman *Čas nedolžnosti* je bil nagrajen s Pulitzerjevo nagrado.

Analiza filma

Ekranizacija romana Edith Wharton predstavlja sijajno upodobitev običajev New Yorka poznega devetnajstega stoletja, ki namenja plehko pozornost etiketi, družbenim konvencijam in ritualnemu, do potankosti izrisanemu življenju visoke družbe. Med filmoma *Dobri fantje* in *Casino* (med dvema gangsterskima filmoma, ki predstavljata žanr, v katerem se je že potrdil) nas Scorsese preseneti s *Časom nedolžnosti*. Kmalu posname *Kundun* (1998), ki prav tako odpira povsem novo problematiko. *Kundun* se posveča življenju Dalajlame ter problematiki Kitajske in Tibeta, *Čas nedolžnosti* pa se oklepa neizpolnjene ljubezni in hrepenenja po zatajevani strasti, ki povezuje Newlanda Archerja in grofico Olensko.

Natančno gledanje filma nas na začetku sijajno vpelje v operno hišo, sredi katere se zavedamo okvira predstave; vanjo vstopamo kradoma, s kratkimi in komaj opaznimi prelivi med posnetki detajlov dragocenosti osebnih predmetov, klobukov in ogrlic, ur, razkošno ubranih cvetic, ki visijo z robov bogato pogrnjenih miz in se podvajajo v odsevih vznemirljivih slik o pomladi – nastopajočem času. Vse se podreja uglajenosti dobe, ki jo New York doživlja v duhu predpisane vzgoje; med takti valčkov se vrstijo različne pripombe in življenje se razcveta.

Oris operne publike, katere obraze opazujemo, je diskreten: polmračne silhuete ljudi, ki se pojavljajo v kratkih, zadihanih prizorih: portreti grofice Olenske, opazovanje polmračnega gledališča, iz katerega nas ljubeznivo pozdravlja Gounod ... Pričakujemo plesno zabavo v Beaufortovem stanovanju:



prepuščamo se čaru preciznosti, ki jo občudujemo v vrsti gibljivih posnetkov plesne harmonije in izbranih melodij, sredi katerih se vrtoglavo izgubljam.

Scorsese je operno predstavo tedanjega časa obnovil tako natančno, kolikor je le mogel: s sodelavci je izpopolnjeval pravila vedenja in značilnosti kostumov. To je bila družba, ki je rituale vedenja povezovala s fantastično pozornostjo do detajlov. Vsako malenkost je Scorsese skrbno preveril, ocenil in pregledal. To so bila pravila, ki so družbo utesnjevala in jo obenem – za to tudi gre! – omogočala. Družabni dogodki (največkrat večerje) so bili ritualno dovršeni. Tiskana vabila, oster in strogo uveljavljen protokol sedežev za goste in gostitelje, razkošna, skrbno izbrana vina, bleščeče dekoracije cvetnih aranžmajev, ki so bili do pike natančno izpeljani: predstavljali so jasen socialni status povabljenec in njihovih gostov. Scorsese je tako zvesto oblikoval vizijo Edith Wharton; podobe je sinhroniziral z glasom igralko Joanne Woodward, ki je s svojimi besedami podprla ostro ironijo pisateljčine proze.

“Besede so strašno pomembne, posebej še način, kako se vežejo, nastopajo – kako jih slišimo! Ironija je v njihovi vsebini! Ko slišimo besede in se istočasno soočamo z njihovimi podobami ... Takrat se ustvarja nov svet, kjer podobe same niso dovolj, stkejo se pomembna sozvočja slik in besed, zvokov in tonov. Ustvarjam odličja sozvočij med literarnim in vizualnim!” (Martin Scorsese) Scorsese ni bil posebno več v literaturi in sestavi repertoarja, zato se je romana lotil šele po dolgih letih. Zanimala ga je predvsem motivika neizpolnjene ljubezni. Nesojena ljubimca, Newland Archer in grofica Olenska, zadržujeta svoje strasti in neumno zatirata hrepenenje zaradi konvencij, ki jih sicer prezirata, kljub temu pa si jih ne upata kršiti. V osnovi gre za zgodbo spolne in čustvene nepotešenosti, ki veže motiv z drugimi Scorsesejevimi filmi. Predmet hrepenenja so običajno svetlolaske, ki predstavljajo fatalne ženske. Scorsesejevi junaki se takoj zaljubijo, čeprav se velikokrat – kakor v *Času nedolžnosti* – odpovejo svojim ljubeznim.

Kratek finale filma v Parizu nas seznaja z vrsto ironičnih situacij romana. Newland, zdaj sedemindesetletni vdovec, se sprehaja s sinom Tedom, ki mu nenadoma pove, da so za njegovo strastno ljubezen in odpoved grofici Olenski vedeli vsi, celo njegova pokojna žena. Ritualni, ki so tako uspešno ohranjali družbo devetnajstega stoletja, so dandanes, generacijo kasneje, že pozabljeni in skoraj smešni. Zaroka Newlandovega sina Teda s hčerko neuglednega Beauforta bi bila nekoč nemogoča, zdaj pa je nekaj povsem običajnega. Tako jasno zaničevanje nekdanjih ostrih in krutih zakonov vedenja opozarja na njihovo smešnost, na praznino, nekoristnost in puhlost nekdanje družbe. Vsi tisti, ki so spoštovali njene sodbe, so pravzaprav topoumni in neprilagojeni razvoju časa, ki vedno znova spreminja vrsto družbenih pravil. Newland Archer je torej povsem konvencionalen človek, zvest narejenim, nesmiselnim zakonom, ki danes, generacijo kasneje, ne obstajajo več in se jim ljudje le še posmehujejo.

V nasprotju z besedami, ki obljublajo neodvisnost, velike spremembe in ustrezna dejanja, Newland Archer v resnici nima poguma, zato se oklepa mnenj in ritualov svoje družbe.

Če primerjamo uvodno sceno Archerjevega nastopa v operi z realizacijo večine prizorov v filmu Jane Campion *Portret dame* (Portrait of a Lady, 1996), ki se naslanja na roman Henryja Jamesa, lahko odkrijemo novosti in odlike Scorsesejeve ekranizacije.

Primerjava obeh nas takoj preseneti. Scorsesejev film opušča vsako ilustracijo proze Edith Wharton. Podvržen je kriterijem, ki za nas ohranjajo in gradijo negotovost živega nastopanja vseh, ki sestavljajo prizor. Do potankosti se oklepa celo minljivih beležk na programih in napisih jedilnih listov, ki trenutek kasneje že izginjajo, ulovljeni s tistimi dragocenimi podatki življenja, ki vse kretnje in obnašanje, gibanje vseh prisotnih zadržujejo z natanko določenim ciljem: ujeti živ utrip vedenja tega sveta, ki upošteva pravila obnašanja in odlike preteklega stoletja.

“Tako so morali živeti naši predniki v zadnjih desetletjih preteklega stoletja!”, bi lahko kriknili. Film nas prepriča; pripravljeni smo priseči, da se ekranizacija potrjuje s svojo izvirno vizijo, v žanrsko povsem različnih nalogah, izpeljanih s širino svojega koncepta. Režija se uveljavlja v nedorečenostih, ki so najbrž tudi novost v vrsti podobnih rešitev. V istem trenutku je to tudi potrdilo velike moči Scorsesejeve režije in premislekov, ki njegovo ljubezen do filmskega ustvarjanja stopnjujejo vse do trenutka, ko se popolnoma prepustimo zanesljivemu in očarljivemu filmskemu jeziku. Scorsese ga brez vsakršnega posebnega napora postavlja pred nas s toliko moči in vztrajnosti, da lahko njegov izreden opus le občudujemo, ga nemo opazujemo in pred njim strmimo, tako nenavadno svež je. Besede lovijo mimiko, kompozicija pozna odliko glasbe, vozeči posnetki utripi gibanja ljudi in njihovih obrazov, ki se v mraku odkrivajo in nas prevzemajo s svojimi izrazi, osuplostjo in likovno dovršenostjo. Začutimo hrepenenje po vzporednem gibanju skoraj izginjajočega sončnega zatona, ki ga podaljšujemo z željami po postopnem ustvarjanju impresionistične slike v zaželeno dopolnitev motivike in odlik časa. Fotografija poročnega para, vtisnjenega v fotografsko ploščo samega rituala, združuje iskanje in hrepenenje po preteklosti, trenutno gesto zadržanega nasmeha in senco, ki se lovi v prežarjenem okviru hotelskega okna v Parizu, neke med Bastillo in trgov Furstenberg. Prepustimo se oceni kritika, ki spretno opozarja na odlike ekranizacije: *“Vrsto čutnih trenutkov Scorsese poveže z obrazi gledalcev in s podobami, ki nas obkrožajo znotraj našega prostora in vseh razdalj, dokler se ne potopijo v naš spomin.”* (M. K.)

Čeprav se Archer prepusti vplivu grofice Olenske, še vedno ostaja človek izbrane sredine. Vedenje Ellen Olenske je vedenje samozavestne, nekonformistične osebe, za kakršno se ima tudi Archer, resnici pa pripada newyorškemu krogu, ki ga ščiti klan Mingottovih. Samozavest, s katero Olenska zapusti svoj prostor in se – drzno, nespodobno – presede bližje k Archerju, napoveduje



Poglejmo zdaj izjavo Scorseseja, ki še vedno živi samo za film: *"Živim brez posebnega načrta. Jaz samo delam filme. To je vse!"* V resnici pa Scorsese producira, ohranja, promovira in v mnogih filmih tudi nastopa. Visoko ustvarjalen cineast je osebno preprečil izgubo ogromne količine filmov, ki ohranjajo filmsko zgodovino. Sprožil je pravi križarski pohod za obnovo filmske zgodovine. Njegov nastop na festivalu v New Yorku leta 1979 je imel za posledico izboljšanje Kodakovega negativa. Bori se za ohranjanje dediščine filmske preteklosti in za spoštovanje filmskega ustvarjanja. Svojo osebno filmsko vizijo dograjuje in je nikakor noče spremeniti. Vztraja pri njenih vrednotah, ki pa so vedno religiozno obarvane. Obnovimo si karakteristiko nedavno preminule Pauline Kael, ki je o njem zapisala: *"Oprijel se je filmskega ustvarjanja in cerkve, ki njegovo vizijo dograjuje. Postati skuša 'apostol in mučenec' filmske umetnosti!"* Scorsese pa pripomni: *"Moja gorečnost je kakor molitev. Hotel sem postati župnik, vse svoje življenje sem spoznaval samo filme in vero. To je vse. Ničesar nimam dodati."* •

Prihodnjič: Ang Lee: *Prežeci tiger, skriti zmaj* (Crouching Tiger Hidden Dragon, 2000)

neprijetnosti, ki se bodo – po mnenju prisotnih – zgrnile nadnjo. Sprehod Ellen Olenske čez salon spreminja njeno negotovost v odločno dejanje, socialno vrednost njene osebe v prikupno samozavest in potrditev lastne volje, ki je več ne zapusti! Ženska, ki se je komaj vrnila s stičišč visoke mode v Evropi, nas vznemirja: pričakovali bi, da bo kot pribita obsedela na svojem sedežu ... Poglejmo uvodno sceno Archerjevega nastopa v operi in jo primerjajmo z briljantnim prizorom, ki ostaja nepozaben, še posebej v dneh, ko pregledujemo nemogoče scene filma Jane Campion *Portret dame*, zgrajenega na podobnih literarnih dosežkih. Kakor piše Whartonova, ostaja Archer do konca človek, ki ceni bolj slutnjo ljubezni kot njeno realizacijo. Čeprav je njegova ljubezen resnična, je tudi plitva, plehka. Newland se je spominja le kot trenutne strasti; misel na zakon je v resnici povsem nesprejemljiva. Poroka z May pa ga veže "z eno najslajših in najbolj razumnih žena", kar jih pozna: on ni moški, ki bi bil lahko žrtev svojih strasti. Ko Ellen Olenski svetuje, naj se ne spušča v ločitev, sta v njem bojazen in strah pred družbenim škandalom močnejša od želje po njeni svobodi. Tega dejanja se ves čas boji in se dobro počuti le v zvezi, ki naj bi bila – po njegovih besedah – rezultat zakonskih in socialnih interesov obeh strani.

Poglejmo še dragoceni detajl, s katerim Archer obremeni svojo dokončno odločitev v zvezi z grofico Olensko: pričakuje, da se bo obrnila in ga pogledala v trenutku, ko čaka na potrditev njune ljubezni. Ladja pluje po zalivu, Olenska pa ostaja negibna. Izraz njene samovolje in ocenjevanja ljubezni, na katero Archer še vedno domišljavo računa, Olenska zdaj dopolnjuje s prizorom, v katerem se kaže v idealni luči, vzorna, očarljiva oseba, ki ves čas hrepeni po izpolnjeni, obljubljeni ljubezni domišljenega prizora. V njegovi ponovitvi se Olenska obrne in tako potrdi svojo ljubezen, ki je zanjo še vedno najdragocenejša. Archer pa tega popravljenega giba ne vidi ...

Serge Daney
Filmski spisi

imago

kaj so govorili? kaj govorimo?

Serge Daney: *Filmski spisi* (izbral in uredil Zdenko Vrdlovec), Zbirka Imago, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, 162 str.

Kaj so govorili? je tisti Daneyev esej v slovenski izdaji izbora njegovih spisov, ki me je zagotovo najbolj pretresel in navdušil. Pretresel me je s silovitostjo svoje lucidnosti, z božanskim uvidom in celostnim razumevanjem vseh plasti problematike, ki jo film *Ceddo* (1977) Senegalca Ousmaneja Sembeneja prinaša s seboj, in navdušil z natančnostjo ter pretočnostjo argumentacije svojih idej, s stilistično dovršenostjo in brezkompromisno etiko, ki postavlja zgolj resnico in težnjo k pravičnosti na svoj moralni oltar.

Ceddo, ki smo ga videli v lanskoletni kinotečni afriški retrospektivi, ni le film o prisilni islamizaciji neke vasi v 17. stoletju, ampak po Daneyu tudi zgodba o pravici do govorjenja. In o tem, kako je neka družba "brez pisnega izročila", kot radi še danes rečemo, ob vdoru religioznega v politiko s katastrofalnimi družbenimi in zgodovinskimi posledicami izgubila svojo vlogo nosilca besede. Kraljestvo ideologije, verske dogme, nedotakljivega Besedila, v tem primeru Korana, je razgradilo tradicionalne strukture afriške oblasti, spremenilo status govora ter s pučem prevzelo oblast, ne oziraje se na dejstvo, da "nobena vera ni vredna življenja človeka". Kako zelo aktualno... Ko Daney govori o dokončno koloniziranih Afričanih, zaključí svoj tekst takole: "Prav tako ne vedo, da bodo za nas, za Zahodnjake, postali bitja glasbe, dobri-le-za-petje-in-ples, in to le v toliko, kolikor bodo izgubili svojo pravico do govora. Eno je zaznati v glasbi zatiranih izraz in odsev tega zatiranja, drugo je zmožnost, da si nekega dne postavimo vprašanje: ampak, kaj so govorili in kako so govorili, preden so bili obsojeni, da pojejo o svoji usodi? Ceddo tvega odgovor. Ceddo predvsem omogoča, da se vprašanje postavi." (str. 40–41)

Raymond Bellour, filozof in prijatelj Sergeja Daneya, je dejal, da je ta pri cineastu vselej iskal stil, ki bi bil njegova morala, morala njegove umetnosti. Tudi Zdenko Vrdlovec začne svoj predgovor v *Filmske spise* s citiranjem Daneya, da film ni stvar kvalitete, temveč etike. Kar predpostavlja njegovo drugo bistveno misel, da je za dosego tega treba delati kadre in ne zgolj slik.

"Politika avtorjev," pravi Daney, "je še vedno aktualna. Vendar ni prav nič več igriva. In o avtorjih, ljubih reviji *Cahiers du cinéma*, bi morali govoriti tako kot Gilles Deleuze: kot o prav tolikih vojnih strojih, vedno osamljenih, katerim je film in

vedno osebna definicija njihovega ustvarjanja, eno izmed orožij." (str. 34) Serge Daney, ki je bil v drugi polovici sedemdesetih, ko se je z družbo spektakla moč filma sorazmerno manjšala, tudi sam urednik te vizionarske francoske filmske revije, tu govori o tistih, ki obravnavajo znane zgodbe in prekleta poglavja iz zgodovine daleč od prijetnega ugodja naracije. O tistih, ki ustvarjajo iz nič ali na ruševinah minulega filma, neutrudno in pogumno iščejo "korpus podob za paranoične politične prakse". Četudi na margini.

Prva asociacija je nedvomno Godard, ki mu Daney poleg Bazina v pričujočem slovenskem izboru posveti nekaj svojih najbolj tehničnih teoretskih premislekov. *Nasilje in reprezentacija*: o statusu podobe; *Zaslon fantazme*: Bazinov fetišizem resničnostne podobe, stalno nihanje med izgubo in dobitkom realnosti, med tistim "dobro vem" in onim drugim "toda kljub temu"; *Povrhu še cineastovo telo*: morala in angažma, straubgodardovski film ali užitek filma-stvari v nasprotju z ugodjem filmskega učinka; *Terorizirani*: godardovska pedagogika po letu '68, kinodvorana kot slab prostor, amoralen in neustrezen, kjer si le do s tega zadovoljujemo pogled in se slepimo.

"Pred časom je bil film še samoumeven, življenje je bilo razkadirano znotraj pravokotne line, avtorji so bili zaviti v svoje 'politike', val mladega filma se je razlil po vsem svetu. Potem pa se pogled zbistri, kar je očitno, se skali, način življenja postane lagodnejši. Začenja se 'politika deziluzionistov': deziluzionisti iluzije filma in njegove moči." (str. 16)

Serge Daney je izhajal iz bazinovske tradicije, toda na začetku šestdesetih se je skupaj z zmagovito frakcijo *Cahiers du cinéma* odločil za novi val, s katerim je film doživljal estetsko preobrazbo. Študentska revolucija leta 1968 je za mnoge cinefile pomenila "konec filma", saj se je izkazalo, da ta ni znal ali zmožl povežati umetnosti in političnih idealov tedanje mladine. Daney se je za nekaj let preusmeril v politični militantizem maoistično-leninističnega tipa, dokler se ni v sedemdesetih, v tem tipičnem post-desetletju, ko sta zavladali reklama in televizija, v njem spet prebudila strast do refleksije novega "stanja stvari".

"Kemična podoba postane nenadoma 'stvar preteklosti', podoba, ustvarjena z računalnikom, udejanja utopijo (dotlej omejeno na vrst animiranega filma) podobe, ki ni več sled realnosti. Bazinovska problematika in etika, ki jo spremlja, sta, v skrajni konsekvenci, zastareli." (str. 34)

Ob primatu elektronske slike in bombandiranju s podobami, ki se jih zaradi množine ne da več prebaviti, je bila gotovost v samo naravo podobe omajana, film pa je po Daneyu postal manjšinski, "kulturen in nostalgčen". Pri tem bi opozorila na dva eseja iz *Filmskih spisov*, ki ju je Daney napisal na začetku osemdesetih let. Prvi, z levi-straussovskim naslovom *Surovo in kuhano*, je kratka, a prodorna analiza zgodovine in sodobnosti francoskega filma med "umetnostjo in industrijo", medtem ko v drugem razpravlja o rivalstvu med filmom in televizijo. "Kot vsi pari v letih", skeptično zaključí, "sta si tudi onadva postala na koncu podobna. Za moj okus malo preveč." (str. 86)

Za Sergeom Daneyem, ki so se mu leta 1992 v spominski številki *Cahiers du cinéma* poklonili vsi največji in najbolj senzibilni filmski sopotniki, je poleg nešteti kritik, esejev in teoretskih zapisov ostal predvsem duh njegovega razmišljanja o filmu v reviji *Trafic*, ki jo je ustanovil malo pred prezgodnjo smrtjo, in misel, da stvari ne vidimo dobro, če o njih ne znamo govoriti. •

mateja
valentinčič

pier paolo pasolini



Pokopali so ga 7. novembra leta 1975 v rojstni Casarsi. Majhno mesto med Vidmom in Pordenonom, majhno pokopališče in majhen grob. Neznaten na pogled. Zraven njega mati, Susanna Colussi, ki je umrla šest let po sinovi nasilni smrti – v prepričanju, da je bil žrtev avtomobilske nesreče. Grob, ki ga je zasnoval italijanski arhitekt Gino Valle, je na videz podoben drugim. Le ena komaj opazna črta preči stezo ob njem. Tako kot tista vrvica, ki jo nastavljajo otroci z namenom, da bi se kdo spotaknil ob njo. Pasolini je bil ta vrvica. Kot britev je spotikal ta svet, kadar ni bil zadovoljen z njim. Hkrati so se ob njega spotikali drugi, ko niso bili zadovoljni z njim. Bil je namreč nabit z ljubeznijo do vsega, kar je počel – počel pa ni malo – in s sovraštvom do vsega, kar so počeli drugi v imenu nepravčnosti, netolerantnosti, razredne slepote in neenakopravnosti.

»Z malomeščani nimam stikov, stike imam z navadnimi ljudmi in intelektualci. Pač pa ima drobna buržoazija stike z mano – s pomočjo sodišč in policije ... Moje delo zaznamuje sovražstvo do države, v kateri živim. Rečem države (Stato) kot politično stanje (stato) stvari v njej ... To sovražim že od otroštva. Seveda pa s sovraštvom ni mogoče doseči ničesar.« (P. P. P.)

Pregoni, procesi, pravde.

Več kot tridesetkrat je bil na sodišču. Sodili so mu še po smrti. *Berač*, njegov prvi film, je hkrati tudi prvi film v zgodovini italijanske kinematografije, ki je bil uradno prepovedan mlajšim od osemnajst let. Kasnejši niso bili izjeme. Na beneški Mostri ga cenzurirajo in izločijo iz tekmovalnega programa, rimsko premiero pa zaznamujejo neofašisti, ki – tako kot spodobna kritika – ne prenesejo Pasolinijevega razumevanja trdega, subproletarskega sveta odpadnikov. Na platno pljuvajo. Odvetnik, krščanski demokrat, odkrije v filmu osebo – tatu in zvodnika –, ki nosi njegovo ime. Čeprav je v telefonskem imeniku več kot osemdeset Salvatorejev Pagliucci, mora Pasolini film popraviti in plačati stroške procesa. Na premieri filma *Mama Rim* poslušajo psovke narodove mladine, ki vpije, da se jim gnusi. Pasolini se ponovno zagovarja na sodišču. Kopijo filma *Skuta* zaseže policija, češ da naj bi zasmehoval vero. Dobi štiri mesece pogojne kazni. Film gre za pol leta iz obtoka in pride v kinematografe šele po cenzuri. Roman *Otroci življenja* napadejo komunisti in krščanski demokrati – zaradi morbidnega junaka rimskega podproletariata. Knjiga je eno leto pod embargom, kot prva izmed številnih kasneje zaseženih literarnih del. Če je bila slučajno zadovoljna cerkev, je udarila leвица. Z redkimi izjemami – npr. Sartrom, ki je v filmu *Evangelij po Mateju* razumel,

zakaj je Pasolini poslal Kristusa v ekonomsko izžeto južno Italijo ne pa v Palestino, ki so jo nekoč zavzeli Rimljani. In zakaj bi lahko krščanski princip enakosti zagovarjal tudi Lenin, komunisti pa ne. Čeprav film *Ptički in ptičke* dobi v Cannesu nagrado, pade pod škarje in ostre kritike tradicionalistične intelektualne elite. *Teorema* sproži proces zaradi obscenosti. Cerkev Pasolinija obtoži zaradi "neokusne izrabe seksualnosti", levica zaradi mysticizma, religioznosti in reakcionarnosti, desnica pa zaradi perversnosti. *Svinjak* Pasolini umakne z Beneškega festivala in ga pokaže v Gradežu, kjer ustanovi festival – alternativo Benetkam. Trilogija življenja *Dekameron*, *Canterburyjske zgodbe*, *Cvet tisoč in ene noči* je resda nagrajena z dvema medvedoma v Berlinu in projekcijo v Cannesu, a kritika govori o banalnosti in praznini. *Salò* oziroma *Sto dvajset dni Sodome* je v Italiji prepovedan. Ko so si ameriški distributerji komisijsko ogledali film, je polovica članov zapustila dvorano. Italija ga je sprostila šele leto dni po Pasolinijevi smrti. Namesto njega je bil obsojen producent Alberto Grimaldi.

Berač

Accattone (Acato) je Magdalenin zvodnik. Živi v rimskih predmestnih barakah in se družijo s sebi podobnimi postopači, ki – neosveščeni lastne usode – namesto z drugimi obračunavajo sami med seboj. Ko Magdalena odpove, ostane Accattone brez zaslužka. Sreča naivno deklico, sicer hčerko prostitutke, in se vanjo zaljubi. Poskuša spremeniti življenje, a tega ne zmore. Da bi ji kupil čevlje, ukrade ogrlico, ko pa mu zmanjka denarja, jo nagovarja k prostituciji. Umre na begu, ožigosan s preteklostjo in besedami slovesa na ustih: "Ah ..., dobro mi je ..." Smrt je edina prava svoboda za tiste, ki so prisiljeni živeti zunaj zakonov, ali za tiste, ki jih – tako kot Pasolini – zavračajo. Pasolinijev filmski jezik je podaljšek njegove literature. Je splet opazovanj in interpretacij. Snemal je na avtentičnih lokacijah in da bi ohranil verizem, je celo skonstruiral način skrivanja kamere – z njo se je stlačil v kartonske škatle oziroma improvizirane šotore. Vsi igralci so bili naturščiki oziroma njegovi prijatelji. Na beneški Mostri – vrteli so ga zunaj konkurence, ker ni šel skozi cenzuro – je izzval hude polemike, ki so trajale dva meseca. Prekinil jih je sam minister, ki je prepoved predvajanja dvignil s sedemnajstih na osemnajst let. Šikaniranja, bojkotiranja in napadi neofašistov, vse je koreninilo tudi v dejstvu, da je Pasolini svoje protagoniste z dna gledal z nekakšnimi simpatijami – s tem pa tudi prostitucijo, trdost, surovost in bedo malih delinkventov. Liberalen, kot je bil, si je to lahko in moral privoščiti v odnosu do tistih, ki so o tovrstnih izmečkih molčali. Pa tudi v odnosu do samega sebe, saj bo še naprej – tako v filmih kot sicer – upiral oči v družbo, ki ima v rokah vse vzvode kaznovanja, izolacije in obsojanja tistih, ki živijo izven njenih kodov. Z *Beračem* je drezal v odprto rano psevdovesti dveh Italij: tiste uradne, ne bogate ne revne, vesele, iskrene, z različnim spominom zaznamovane in z makaroni obarvane, in druge Italije, revne, puritanske, nizkotne. Drezanje, ki je toliko bolj učinkovito zato, ker skozenj prebija resnica. Približeval se ji je že s tem, da v njem nastopajo neprofesionalni igralci, ljudje s ceste, ki onemogočajo odtujitveni odmik. Pasolini vstopa v "drugo kulturo": ta domuje v nedrjih prevladujoče – tiste, ki je po njegovem mnenju vzpostavljala kontinuiteto pred in medvojnega fašističnega režima ter nove vulgarnosti ekonomskega uspeha. Filmska naracija je trda, fotografija polna kontrastov. Mehkobo pridobi s statičnimi velikimi



plani in detajli. Dolge puščavske vožnje. Gibanje kamere je zreducirano na najnujnejše. Berač pravzaprav vsebuje ves kasnejši Pasolinijev filmski prijem. Kot "nepoznavalec" filmske gramatike (te ga je naučil v glavnem Bertolucci, ki je imel za seboj filmsko šolo) je njena izrazna sredstva izkoristil na povsem svež način. Iz manj je naredil več. Politični provokaciji je dodal vizualno, podobno "neprofesionalni" drži Duchampa; vnesel je način gledanja z novim pogledom. S pogledom na isto realnost, toda z drugačnim iztržkom, saj je pogled odkrival dramatično intimnost in trpko ironijo.

Mama Rim

P. P. P. sreča Anno Magnani z vso njeno dediščino iz Rossellinijevega filma *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945) ter Viscontijeve *Lepotice* (Bellissima, 1951). Potisne jo v zgodbo o ljudeh, rojenih v blatu in socialnem peklu. V zgodbo o nežno strastni in spodleteli materinski ljubezni. Prostitutka "rimska mati" se odloči, da se bo odpovedala svoji preteklosti in se posvetila sinu, ki je mladost preživel po domovih. Kupi novo stanovanje in za sina načrtuje spodobno meščansko življenje. Toda novo industrijsko okolje, kamor se preselita, ni nič boljše od starih barak. Sin dvori deklici, ki kroži med vsemi fantiči. Zanj potrebuje denar. Mati mu z zvijačo najde službo, ki jo zapusti v trenutku, ko izve za njeno preteklost. Vsa njena prizadevanja, vsa njena volja za drugačnim, vse je zaman. Stvari so dane, določene, predstirane. Fant se vrne k prestopništvu in konča na oltarju psihiatrije in zapora. Po neuspelem samomoru "rimska mati" ostane sama s kontraplanom oddaljenega ubijalskega mesta. Trpko. Ljubezen, ki gledalca ubija, ko prosi, da bi kosček svetlobe razgalil človeške razvaline. Ni naključje, da se pol filma sprehaja po fosilih nekdanjega antičnega imperija, okrog katerega kamera ne hodi kot turist, temveč kot arheolog, ki si upa načeti civilizacijske razvaline. Razsuti antični kamni, raztreseni po nikogaršnjem predmestju, nudijo skrivališče razsutim ljudem brez perspektive, kajti ta ni niti malo odvisna od njih samih. Pasolini s tem filmom uvede formulo težke alkimije, ki ji bo kasneje dosledno sledil. Kombinira profesionalne igralce s tistimi s ceste. V tem primeru to ni bilo lahko, saj je bila konfrontacija Anne Magnani, poosebljene rimskosti, z rimskostjo samo (zanjo) velik izziv. Kar ta film loči od *Berača* – ravno tako blatnega filma – je podčrtavanje dejstva o nemoči vključitve oziroma spreminjanja stigmatiziranih. Obljuba višjih slojev o odpravi nižjih je

Berač

iluzija. Kakor izjava duhovnika, h kateremu se je zatekla mama, ko je svojemu fantu iskala priporočilo za delo: "Iz nič se ne zgradi nič." Odrinjen spodnji razred, ujet v lastne limite – tako ekonomske kot kulturne – je le "nič", obsojen na najslabši možni konec.

Skuta

Pasolini dela ogromno. Kljub šikaniranju vsako leto en film. Vmes piše. Skoraj vsak film ima za seboj več literarnih ali scenarijskih osnutkov. V štirinajstih letih posname skoraj dvajset filmov – in to po lastnih scenarijih! Lastne drame režira tudi v gledališču.

"Nekoč, ko sem bil mesec dni bolan," pripoveduje, "sem ponovno prebral vse grške tragedije in napisal šest gledaliških del!" Tridesetminutni srednjemetražec *Skuta* je posnet v manj kot mesecu in pol – in to dobra dva meseca po izidu filma *Mama Rim*. Tudi v *Skuti* se ne oddalji od vloge gramshijevega apostola. S chaplinovsko govorico spregovori o tistih, ki jih evangelij imenuje ubogi po duhu. Sicer je *Skuta* eden izmed štirih filmčkov omnibusa *RoGoPaG* (Ro-Rossellini, Go-Godard, Pa-Pasolini, G-Gregoretti). Po cenzuri so dobili še podnaslov: *sperimo si možgane!* Vse štiri zgodbe na bizarno svetel način govorijo o koncu sveta. Četudi ima film več ali manj linerano strukturo, bolj kot kdajkoli prej vpelje ironično grotesknost "novih križanih" oziroma predkrščansko emocijo prestavi v kontekst vsakdanjega življenja brez kakršnekoli svetniškosti. Paralelnost med nekoč in danes podčrta s črno-belo tehniko, v kateri je posneta temna zgodba reveža – Kristusa. Kontrapunktna pripoved je v barvni inačici in predstavlja snemanje filma. Začini jo s kičem, ironijo in grotesknostjo na eni strani ter z esejističnimi traktati, metafizičnimi vprašanji in tragedijo na drugi strani. S tem filmom zaključijo svojo "populistično" trilogijo, čeprav z mnogo bolj marksistično poanto, kot jo je naglasil v prvih dveh filmih. Razred baze, proletariata, revščine in dna je v svoji preprostosti in naivni dobroti bolj mehak kot trdi prebivalci predmestij v *Beraču* ali *Mami Rim*, hkrati pa tudi vulgaren in blasfemičen. Toda ne blasfemičen na način napada na evangelij – za Pasolinija najbolj sublimen tekst –, česar cenzura seveda ni razumela. Rezali so mu celo tekste, tako da je zadnji režiserjev (Wellesov) komentar ob smrti ubogega reveža, ki je najprej zvenel: "Edini način delanja revolucije" zamenjal z mehkejšim: "razumeti, da obstaja tudi on". Fraza o malem človeku (Pasolini: "Toda vi ne veste, kaj je mali človek. Je pošast, nevaren

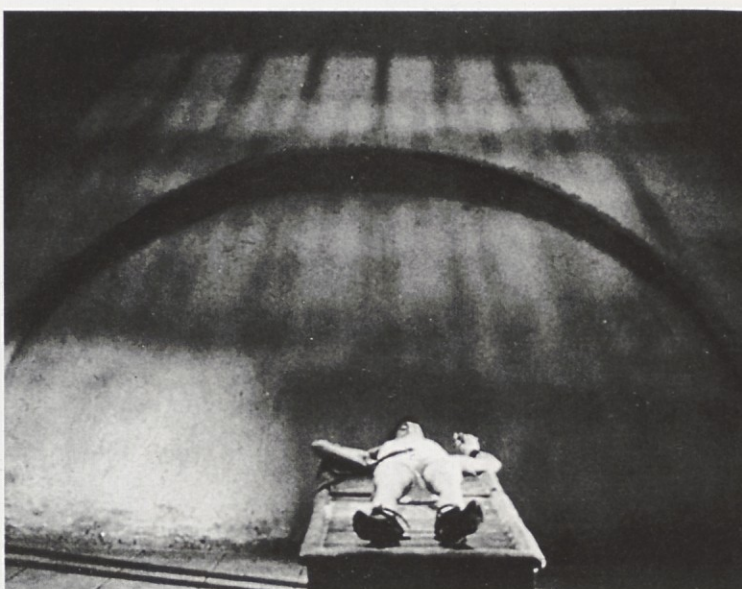
prestopnik, konformist, kolonialist, rasist, suženjst, kdorkoli-ist!") je bila prerresnična, da bi jo prenesli. Stracci, revež, ki znotraj Wellesovega filma (filma v filmu) kot statist prehodi križevo pot (od pribijanja na križ do njegove samote, zadnje večerje in smrti oziroma božje oprostite), ni zgolj zastopnik rimskega podproletariata, temveč simbolični heroj Tretjega sveta. Na drugi strani je režiser filma (Orson Welles) ekstrem, s katerim se Pasolini sicer ne identificira, saj pooseblja železno in diktatorsko moč produkcije, ne glede na to, da ga postavi v vlogo notranjega sovražnika, torej tistega, ki pervertira filmska (produkcijška) pravila in s tem napoveduje "kontaminacijo", ki jo bo marksistična intelektualna elita izvedla v smislu počasne integracije in identifikacije z meščansko pozicijo. Na začetku tega teksta je izpostavljena pasolinijevska odmrznitev renesančnih slik v gibljive oziroma minimalno gibljive slike zadnjih kadrov, v katerih sledimo smrti ubogega reveža. Vzpostavljena je analogija med nekoč žrtvovanim in na križ pribitim ter med filmskim statistom današnjih dni, ki je umrl zaradi prenažrtja. Na pripovedni ravni je analogija logična, izvirna, če hočete, tako kot so bile izvirne tudi rešitve Krzysztofa Kieslowskega, ki je črpal iz desetih božjih zapovedi, zapovedi današnjih dni. A za kaj in za koga se žrtvuje oziroma mora umreti Pasolinijev ubožec Stracci? Ali pa fantič iz filma *Mama Rim*, ki konča "pribit" na križ postelje v umobolnici? Čemu te smrti, ki jih Pasolini izpeljuje (formalno iz slikarstva, dejansko iz mizanscene) iz več tisočletij ustoličenega križa? So mu kakršenkoli ekvivalent? Bosta ta dva njegova reveža kogarkoli odrešila? Ne. V sami filmski zgodbi ne, celo Orsona Wellesa, ki to snema, vsa stvar ne gane. Davek na film, pač. V sami posledici filmske zgodbe pa. Tu je filmsko "posmrtno življenje", tu je moč tistega raja, ki ga krščanstvo vidi kot obljubo v naše boljše post-življenje, Pasolini pa le kot post-življenje naših del.

Besnost

Pasolini pregleda na tisoče metrov starih "obzornikov" in nepredvajanih dokumentarcev, številne iz Sovjetske zveze, da bi realiziral dokumentarni film, s katerim naj bi odgovoril na vprašanje: "Zakaj našemu življenju vladajo nezadovoljstvo, tesnoba, strah pred vojno?" Odloči se za zamenjavo vznesenih in zmagovalnih filmskih komentarjev s svojimi (recitiranimi oziroma interpretiranimi) teksti. "Hotel sem uvesti nov dokumentaristični žanr, narediti ideološki in poetični dokumentarec ..." V kasnejših zapletih se interpretira v

Mama Rim

Mama Rim



offu zamenjata z dvema glasovoma, ki predstavljata klerikalno in komunistično linijo nove Italije, a vendar izdelek propade in ga producent, ki je botroval spremembam, češ da je Pasolinijeva prvotna ideja preveč ideološka, umakne iz kinodvoran, kjer se je tako ali tako predvajal le nekaj dni. Sicer ni ugajal niti komunistom samim oziroma tisti generaciji, iz katere je zraslo gibanje študentskih protestov leta 1968. Jeza, ki se začne s posnetki jedrskih eksplozij – simbolom krhkosti, ranljivosti sveta in hkrati grozovite moči –, je refleksija smisla zgodovine, neodgovornosti in hkrati nujnosti Utopije kot možnosti (nujnosti) vere v drugačen svet. Skozi obraze anonimnih, preprostih in zgaranih ljudi iz Sovjetske zveze, ki še verjamejo v spremembe, skozi trpljenje otrok Tretjega sveta odslikava razlike, ki jih umesti na “drugo stran” (kot nasprotje prvi oziroma pravi stran): v kolonialistično in rasistično družbo, ki nosi odgovornost zgodovine, skupaj z vso nomenklaturo sovjetske tehnokracije. Evropa znotraj razcepa komunistov in antikomunistov, znotraj tradicije in mitskega napredka, vsa živa in kontradiktorna, kot tleča žerjavica, vržena pred kruti infantilizem ameriškega potrošništva, ki se ga je Pasolini tako bal. V kontrapunktih niza Tretji svet (Alžir, Kubo, Kongo), madžarske upornike iz leta 1956, frankiste, izraelsko vojsko v Egiptu, papeža, Marilyn Monroe, atomsko bombo ... in Jurija Gagarina, češ: “... od tam zgoraj so mi bili vsi bratje.” Od tam zgoraj je človeštvo v boju za vsakdanje preživetje zgolj milijarda obupanih insektov – a vendarle je odvisno od pogleda. In edino upanje v zmago razrednega boja je v preseganju klasičnega koncepta Zgodovine, v preseganju navajenega pogleda, torej.

Zborovanja v ljubezni

Raziskovalni film o takrat še tabu temi – seksualnosti. Poveže se z Albertom Moravio in drugimi komentatorji. Potuje od severa na jug Italije in se preprosto pogovarja z mimoidočimi, s kmeti, študenti, delavci, intelektualci, trgovci ... Postavlja enostavna vprašanja – o tem, kako se rodijo otroci, o seksualni svobodi, homoseksualnosti ... Dobi podobe “*al fresco*” – ne izdela statistike in tudi ne sociološke razlage. Vse razlage so naše.

Evangelij po Mateju

Skoraj pol leta je raziskoval Palestino in svojo pot tudi snemal. Pozneje je številne posnetke zmontiral in jih v *offu* komentiral, a nikoli niso prišli v kinematografski obtok. Posnetki Arabcev (“običajni obrazi, lepota,

predkrščanska, živalska milina”) in v kontrastu vdirajoča civilizacija Betlehema. “*Zame je spiritualnost estetski, ne religiozni akt. Moja misel, da bolj ko so stvari majhne in ponižne, bolj so velike in lepe v svoji revščini, se je tu potrdila skozi estetsko doživljanje.*” Evangelij je potem posnel v Italiji (Pulija, Kalabrija, Lazio), razumel pa ga je v Palestini. “*Lahko bi demistificiral biblijo, lahko bi razkrinkal Kristusa, Heroda, Marijo ..., toda kako bi lahko demistificiral smrt? Problem, ki ga ne morem demistificirati, je iracionalen, torej na neki način religiozen, je misterij sveta. Tega se ne da razkrinkati.*” Ni torej želel diskutabilnega dela in ni želel izpostaviti kakršnegakoli dogmatizma. Zanimala ga je smrt, “zaradi katere se naše življenje sploh osmisli”, zanimala ga je metafizika “svetega”, tistega, v kar se razum ne ujame. Krščanstvo, edina velika zgodba zahodnega sveta, ga je vznemirjalo skozi končnost – smrt, kot tisti edini veliki akt, ki ga je Pasolini prevedel v tragedijo. Toda krščanstvo to tragičnost z obljubo v drugi svet, ki se nadaljuje, spodbija. “*Samo smrt je in nič drugega,*” meni Pasolini, “*in vednost te končnosti potiska človeka v dejanja, ki puščajo posthumne sledi.*” Tovrstna razlaga nesmrtnosti je oklep njegovega evangelija. Ostane zvest biblijskemu tekstu. Še več: da bi izstopila moč Kristusove besede in revolucionarna moč njegovih dejanj, Pasolini odvzame besedo drugim. Kot je bilo rečeno že na začetku tega zapisa, celotno oznanenje Mariji, Jožefovo sprejetje njene umetne oploditve, angelov vstop in rojstvo, vse se odvija v tišini pogledov in v igri planov. Nemost vleče v poklon treh kraljev, v beg v Egipt, pobjo prvorojencev, krst, v Jezusovo srečanje z apostoli, ozdravitev in v čudeže. In potem, ko Kristus spregovori, je teža njegove besede toliko večja. Besedo – tisto, ki jo je ohranilo izročilo in potem institucionaliziralo pisanje evangelistov – vrne v dejanja in jih okrepi s filmsko pisavo. Izraziti statični kadri, veliki plani, časovne elipse in ločevanje poglavij z glasbenimi poudarki. Bacha in Mozarta nadgradi z vdorom ruskih popularnih motivov, s spiritualističnimi zvoki tretjega sveta in z zgovornimi pasusi tišine. “*Moj Kristus ni stalinist, kot so mi pripisali nekateri, prej sem imel v mislih Lenina. Kult osebnosti je divinizacija človeka in Kristus je razumljen kot božji sin.*” (P. P. P.)

Njegov (le njegov?) Kristus je revolucionar za barikadami, ki je bil v določenem zgodovinskem trenutku na antikonformističen način, torej s posebnim orožjem (nastavi sovražniku še drugo lice) zmožen “... nevzdržnih škandalov. In zato so ga križali. Logično je,

Skuta

Kaj so oblaki?





Evangelij po Mateju



Ptički in ptičke

da je bil sprejet kot revolucionar." Tu se je z njim identificiral in njegova publika je bila zbegana – če je že našla koordinate med marksizmom in Kristusovim naukom, ni razumela kontradiktornosti Pasolinijevega stališča, stališča tako drugačnega človeka, ki je film za povrhu še posvetil papeževemu spominu. Pasolini je odgovarjal, da ga je lahko posnel prav zato, ker ni katolik v restriktivnem pomenu besede: *"Nimam inhibicij, ki jih lahko ima vernik (slednjega je strah pred pomanjkanjem spoštovanja) in nimam inhibicij nezavednega vernika (ki ga je strah katolicizma kot vrnitve v konformizem)."* A hkrati so bili intelektualci zadovoljni (vključno s Sartrom). V priprave za *Evangelij* je P. P. P. vložil ogromno dela. Nastajal je od njegovega prvega filma dalje. Dan preden je začel snemati, še ni imel zasedene glavne vloge Kristusa. Ni vedel, komu naj bi ga zaupal. Da bi podčrtal duh drugačnosti, predvsem upornišva, je na začetku razmišljal o sovjetskem pesniku Evtušenku, v igri sta bila tudi simbola beat generacije – Jack Kerouac in Allen Ginsberg. Po številnih preizkusih se je zatekel celo k profesionalnim igralcem. Dvome je rešilo naključje: dan preden je odpotoval na snemanje, je spoznal katalonskega študenta literature (Enrique Irazoqui), ki je napisal esej o njegovi knjigi *Otroci življenja* in ga je po vsej sili želel spoznati. Takoj ga je povabil k sodelovanju, saj je bil navdušen nad njegovim izrazitim obrazom, ki ga je spominjal na upadle in podolgovate linije El Grecovih podob.

Ptički in ptičke

Nastanejo v obdobju Pasolinijevih dvomov v marksistično gibanje (ne marksizem sam), ki je postalo modno in je sprožalo vprašanje, ali se revolucionarji lahko kopljejo v meščanskem ugodju, in v obdobju smrti velikih iluzij generacije, ki je rasla s komunizmom Toglatija in Gramscija.

"Spoznal sem ga na precej nenavaden način. Imel sem šestnajst let. Poliral sem pohištvo in se ukvarjal z mizarstvom. Nekega dne sem prijateljem rekel, da ne grem delat in predlagal, da se gremo raje potepat. Odšli smo na hribček in tam naleteli na ekipo – Pasolini je snemal Skuto. Po naključju je bil tam tudi moj brat, ki je delal kot tehnik. Predstavil me je režiserju. Pasolini me je pobožal po glavi. Od leta 1965 pa vse do njegove smrti sva bila prijatelja. Deset let. To je bila močna zveza, polna vitalnosti, čustev in tudi trpljenja." (Ninetto Davoli)

Tipičen road movie, romanje ex-proletariata po razvalinah civilizacije in iluzij. V neznano smer. Toto (Innocenti Marcello – Nedolžni Marčelo) in prvi izmed njegovih osemnajstih otrok (Innocenti Ninetto – Nedolžni Nineto), sin, ki ga igra Ninetto Davoli, potujeta od ene do druge smrti. Na poti srečata krokarja, utopista in levičarja, ki jima pripoveduje zgodbe o ljubitelju ptic, svetem Frančišku Asiškem. Postaneta del zgodbe, da bi na koncu – brezverna kot sta – krokarja pojedla. Pasolini je sedaj drugačen, ironičen; ni več ciničen znotraj "etike" preživetja (*Mama Rim, Berač*) ali grotesken kot nekoč (*Skuta*). Iz metafore v metaforo. Ulice, poimenovane *"Benito, solza – nezaposlen"*, table z napisi *"Istanbul 4253 km"* ... Oče Toto zastopa nedolžne, ki s svojim nevedenjem perpetuirajo nepravilen svet, nad katerim se seveda pritožujejo. In potem je tu krokar kot "čisti intelekt", za katerega v novih barbarstvih ni prostora. Oče in sin lebdita v tem svetu, ne da bi se v svojem revnem življenju spraševala zakaj in tudi ne kam (hodita kar tako, kamor jih nese), njun sopotnik kot slepi zagovornik zgodovine pa ne odmeva več. Nemogoč dialog, dialog med tujo govorico, pohod v prazno, kjer je jasno, da Pasolini ne verjame več v moč komunikacije in v obrat intelekta k ljudstvu. Zato mu tudi – da bi se izognil posledici tega vedenja oziroma deziluzij – ne ostane drugega kot simbolna destrukcija (po-žretje). S tem filmom stopa Pasolini v novo obdobje – obrne se k metaforam, posrednemu jeziku in k "proznemu filmu", kot imenuje svojo novo poezijo. V novem kontekstu razmišljanja pa ne izpusti vprašanja "krivde ubogih in nedolžnih", ki s svojo nevednostjo perpetuirajo nepravilnost, in hkrati tudi krivde v odnosu do razgledanih, ki v svetu novih barbarstev morajo umreti – pogoltani prav od tistih, ki jih podpirajo. Če krokarja požrejo, ga tudi zato, ker jih v tej vlogi moti, jim vzbuja nelagodje, skratka – ne glede na to, da ga pohrustajo češ, "če ga ne bomo mi, ga bo nekdo drug" – kot blago, kot klasičen meščanski obred izmenjave in prebave stvari.

"Kakšen je bil najin odnos na snemanju? Moral sem biti resničen. Zame je bila to igra. Ne-delo. Povedal mi je, kako naj se smejem ..." (Ninetto Davoli)

Pogled na Zemljo z lune

Producent De Laurentiis predlaga De Sici, Viscontiju, Rosiju, Bologniniju in Pasoliniju omnibus na temo ženska – čarovnica in fatalka. Pasolini se odloči za stripovski in nemi pristop v chaplinovski maniri. Toto in

njegov sin – neke v nedoločeni prihodnosti – objokujeta smrt žene oziroma matere, ki je umrla zaradi zastrupitve z gobami. Na njen grob postavitva ogromen kip gospodinje. Zdaj iščeta nadomestek. Srečata Silvano Mangani, ki je lepa kot svetnica. Pride do poroke, celo zadovoljnega življenja, a sčasoma želita več. Želita boljše življenje – za to pa je potreben denar. Izmisli si načrt: Silvano pošljeta na vrh rimskega koloseja, kjer naj bi se pretvarjala, da bo naredila samomor. Ženi oziroma materi zdrsneta na bananinem olupku, ki so ga odvrgli turisti (!). Toto in sin (Ninetto Davoli) razmišljata o novem nagrobniku. Kaj je ženska – čarovnica, fatalka ali gospodinja – ob moških, ki so čarovniki, fatalci in egoisti? Ali je spomenik (odtis) moškega kot očeta, moža, sina? Pasolini je sledil vzorcu prvih chaplinovskih prijemov, kjer je govorica slike prevzemala govorico odsotne besede. Eksplicitno sledeč tej kastraciji besede Pasolini ne napiše klasičnega scenarija, temveč snemalno knjigo v obliki stripa. Komičnost, v katero zavije film, pušča ves priokus absurde samote ljudi in njihove nesposobnosti (nemoči) komunikacije. Komičnost, ki meji na cinizem. V njem se prekriva eksistencialistična bol posameznika znotraj mase, ki je oropana ljubezni in zgodovine. Pasolini se obregne ob Tretji svet, ki ga zahodni turisti dojemajo zgolj skozi eksotične fotografije. V tednu dni med pripravi na film *Kralj Ojdip* oziroma po vrnitvi iz Maroka je Pasolini posnel še en kratek film *Kaj so oblaki?* s Totojem in Ninettom, ki naj bi bil ravno tako del omnibusa *Kaprica po italijansko*. Tudi tu gre za potovanje – tokrat čarovnik sledi "zvezdi", ki naj bi napovedala novega mesijo. Film je bil predvajan in zmontiran veliko pozneje, saj je bilo snemanje zaradi Totojeve smrti prekinjeno. S tem filmčkom je prekinil drugi cikel komične in groteskne poezije, da bi prešel na svoje življenjske literarno-filmske projekte, na roman *Petrolej* in na filmsko mitologijo.

Kralj Ojdip

V kontrastu z Ojdipovo nedolžnostjo, zaznamovano s trpkou usodo na eni in krivdo na drugi strani (ta domuje v zavračanju resnice), Pasolini uprizoni neke vrste obrat: njegov Ojdip je človek, ki mu je spoznanje lastne usode dano že od samega začetka, vendar se proti tej vednosti bojuje, ker ne prizna soodgovornosti za zlo, ki je v njem. Prolog in epilog postavi v sedanost, v čas in prostor lastne mladosti in odraščanja. Slepoto umesti v civilizacijsko držo, kot mižanje pred lastnim zavedanjem, pred resnico, ki je morda grozovita: "*Kar sem razbral iz Sofoklesa, je prav nasprotje med absolutno nedolžnostjo in nujno po vedenju. Ni toliko krutost življenja, ki pogojuje prekrške, zločine in prestopne, kot dejstvo, da ljudje nočejo razumeti zgodovine, življenja in realnosti.*" Torej, zaprimo oči pred resnico in nadaljujmo s potjo vse do končne katastrofe, tako kot Ojdip. Kje je sedaj mesto intelektualca oziroma tistega, ki "ve"? Da s svojimi sredstvi išče drugi svet, da nadleguje svet, da ga spodnaša in obrača? Ojdip, ki slep blodi po stoletjih zgodovine, se na koncu zateče v sedanost, prav v tisto, v kateri je prvič spregledal sam Pasolini. Ojdip umre tam, kjer se je rodil in kjer mu je bila dana luč zavedanja. Kombinacija tretjega sveta (Maročani, prazni prostori ...) in divjega sveta sedanosti, fleksibilnost kamere, ki se je začela bolj gibati, in oddaljevanje od klišejev črno-belega kontrasta, od statike in slikarskih aluzij iz prejšnjih filmov – vse to odpira novo poglavje v Pasolinijevm opusu. Dopusti vstop igralcem iz avantgardnih vrst (Living Theatre) in profesionalcem, ki jih dopolnjuje z anonimnimi podobami Maročanov.

Tretji svet: Indija

Kaj je za Pasolinija Tretji svet? Ni (samo) alternativa "prvemu", katerega korenine je raziskal skozi Sofoklesa, skozi Mateja ali skozi Marxa. Tretji svet, o katerem že dolgo sanja, je izvor tiste družbe, ki ima potencialne možnosti drugačnega, novega bivanja. Je tisto bogastvo ljudstva (mase), ohranjeno nedotaknjeno ali imuno pred meščansko miselnostjo, ki ga je stoletja izžemala. V šestdesetih je prišlo do številnih osvobajanj kolonij in Pasolini je v raziskovalno-poetskem filmu zoperstavil racionalnemu svetu zahodne demokracije arhaičen svet – sveti svet, iracionalni, religiozni in z lokalnimi tradicijami prežet Tretji svet. Analiziral naj bi politično samozavedanje arabskih dežel, Afrike, Indije, Južne Amerike in severnoameriških rezervatov. A projekt je bil gromozanski in producenti mu niso bili naklonjeni. Priložnost se mu je ponudila na televiziji, a vendarle le za delček tistega, kar je načrtoval. Tako so nastale *Notice za film o Indiji*. Zastavi enostaven koncept pogovorov z ljudmi vseh možnih miljejev, kast in provinenc. Prvi del se naslanja na staro indijsko zgodbo o maharadžu, ki nekega dne, ko obišče svojo posest, zagleda dva tigra, ki umirata od gladu. Navdahnjen z božansko voljo jima ponudi svoje telo in ju reši. Druga je ambientirana v čas osvoboditve Indije pred angleško kolonializacijo in sledi družini, ki se je odpovedala vsemu, na račun vsega oziroma lastnega življenja. Vse pa prežemajo posnetki, ki jih je lovil z Arriflexovo kamero na rami. Film izpostavi nasprotje med vidnim revnim in nevidnim bogatim; med bedo navadnih ljudi in njihovim notranjim mirom; prepozna milino, videno v milosti vsakdanjih gibov in nasmehov, polnih notranjega žara. "*Zahodnjak, ki gre v Indijo, ima vse, a ne da ničesar. Indija pa, ki nima nič, v resnici da vse. Toda kaj?*" zaključuje Pasolini. Odgovor je v slikah, ki spremljajo njegovo vprašanje v *offu*. Telo mrtvega, ki gori na pokopu. Indija, kot maharadža v procesu "demokratizacije", tvega, da lahko ponudi samo lastno smrt.

Teorema

Film, ki Pasolinija najbolj ožigosa in izobči. Film, ki je nastavljen v prologu, posnetem v obliki televizijskega dneviškega prispevka. Novinar intervjuja delavce, ki jim je lastnik podaril tovarno. Delavci ne znajo ali pa nočejo odgovoriti na njegovo vprašanje: "*Ali industrialec (meščan), ki podari tovarno, greši?*" Sledi špica in eksplikacija izreka, ki servira absurdno situacijo v meščanski družini. To obišče Gost (Terence Stamp), s katerim se avtor pravzaprav sploh ne ukvarja, temveč usmeri vso pozornost v odzivanje celotne družine nanj. Gost je zgolj tam, nekdo pač, bere Rimbauda in v njegovo prisotnost se zapletejo vsi ožji in širši člani družine – od služkinje dalje. Vsi izkusijo njegovo ljubezen (ljubezen?), sin, mati, študentka in oče. Ko fant odide – tako skrivnostno, kot je prišel –, njegova odsotnost vse zaznamuje. Odločilno se spremeni služkinja, ki se umakne v rojstno vas in z okusom greha je koprive. V pokori čaka njegovo (nikdaršnjo) vrnitev. Študentka konča v umobolnici, sin se zgubi v slikarstvu, nekoč monogamna žena nabira nova srečanja, oče pa se, ob popolni izgubi identitete, odcepi od realnosti (in tudi od tovarne). Kje korenini ta navidezna iracionalnost? Zakaj taki tektonski premiki s tako malo potresnih sunkov? Kdaj se sesujejo okopi? Zakaj se sploh lahko sesujejo? Kako se lahko podre red, tako gotov vase, tako demokratičen na zunaj in tako stabilen v času? Ljubezensko in seksualno izkustvo vsem zamaje, uniči ali sprevrže kode – bodisi v moralnem, političnem ali artističnem smislu. Gost je ob vsem tem irelevanten.

Medeja

Mario Callas je Pasolini prvič srečal na beneškem letališču. Maria mu je pred vsemi padla v "posiljen" objem, kar je imelo za posledico obrekovanje o "idilični zvezi". Maria je takrat že vedela, da se bo njen Ari poročil z Jacky Kennedy in je prek naklonjenosti drugega in drugemu poskušala izbrisati sledove obupa ob prekinjenem devetletnem odnosu z Onassisom. Bila je povsem na tleh, tri leta ni bila na odru in njena samozavest je bila povožena. Pasolinijeva ponudba, da igra Medejo, je bila terapevtska. Igrala naj bi žensko, ki je bila – tako kot ona sama – ponižana in izpostavljena zahrbtnosti (Jazonovega) izdajstva.

Pasolinija ni toliko zanimal prevod Evripidove tragedije, kot so ga zanimale Medejine vizije (tako je tudi delovno poimenoval film). Zanimaril je stebre Evripidovega mita, minimalno poudaril odnos, izdajstvo, kratkotrajno Medejino materinstvo ... Ljubezen, smrt, uničenje, jeza, objokovanje, žalost ..., vse je vključil v hladnost – celo Medejino "strast", zaradi katere zapusti svojo deželo in svoj svet. Vse je mrzlo kot smrt. In vse je tiho. Tišino prebija le antična japonska glasba in ljubezenski iranski spevi. *Medeja* je film, viden z očmi Tretjega (idealnega in idealiziranega) sveta.

Svinjak

Medtem ko je snemal *Medejo*, se je soočal s posledicami *Svinjaka*. Dve naraciji – prva ambientirana v nedoločen čas 15. stoletja, po kateri tava fant, ki se hrani z vsem, kar dobi, tudi z ljudmi. V drugi, paralelno potekajoči zgodbi, pa tava vulgaren eksploatator, industrijalec Klotz. Ob njem je sin Julian, utelešenje nemškega neokapitalizma, kar naj bi bilo vstajenje starega, kanibalskega, nacionalsocialističnega tretjega rajha. Vmes oči nedolžnega in preprostega fanta (Ninnetto Davoli), zmožnega ohraniti tisto realnost, ki drugim uhaja.

Poema o tretjem svetu: notice za afriško Orestejo

Pasolini je načrtoval, da bi Ajshilovo Orestejo posnel v Afriki in jo adaptiral v današnji čas. A prej kot drugo, ga bo (tudi tokrat) zanimala usoda "črnega" človeka, tistega, ki ga zahodni pogled poenostavi v primarnost, arhaičnost, prvinskost in umazano čistost.

Dekameron, Canterburyjske zgodbe, Cvet tisoč in ene noči

Pasolini se s trilogijo življenja poslovi od kritike meščanske potrošniške družbe. Raziskuje užitek v posedovanju užitka. Še najbolj uspešno v *Cvetu tisoč in ene noči*, kjer dobesedno zadene poezijo podob in kjer najde harmonično sozvočje v lepoti čistega, nekontaminiranega in svetlega Tretjega sveta. Ena zadnjih sekvenc v zadnjem filmu trilogije prinaša posnetke, ki jih je Pasolini nekoč znal posredovati le s trdim in zgovornim podukom (koliko sanj je bilo od njegovega prvega filma dalje trpkih in izgubljenih!). V sanjah princeze Dunje v filmu *Cvet tisoč in ene noči* je pokrajina grandiozna, nezemeljska in – enostavno lepa. Golob se s krilom ujame v mrežo. Reši ga golobica in skupaj odletita v jasno, nezasenčeno nebo. Če življenje – kreativni feminilni element v podobi bele golobice – lahko reši tesnobo racionalne sivine goloba, ujetega v mrežo Zgodovine, potem zagotovo drži, da Zgodovina (golob) ne more rešiti kreativnega in primarnega bivanja golobice. Kajti ko se ujame Zgodovina (meščanska, seveda), golob mirno odleti naprej in dopusti, da se golobica sama rešuje oziroma umre v svojih osvoboditvenih prizadevanjih. Racionalnost ne rešuje sveta, ne glede na to, da ji prav iracionalnost ponuja pomoč.

Salò ali 120 dni Sodome

Markiz de Sade je *Sto dvajset dni Sodome* napisal v bastijski celici pred več kot dvesto leti. Republiko Salò ob Gardskem jezeru sta v zadnjem letu druge svetovne vojne osnovala Hitler in Mussolini kot nekakšno bazo oziroma "štab" v boju proti zaveznikom in osvoboditeljem. Štirje gospodje v vili zberejo mladenke in mladeniče, ki jih v racijah polovijo po bližnji okolici, da bi jih sadistično in fetišistično izrabljali. Ritualni perversnosti se stopnjujejo v končno serviranje izrebkov in v natečaji za najlepšo zadnjico. Prva nagrada je smrt. Meje, ki režejo gospodarja od sužnja. Ukaz od izvršbe. Moč od svobode.

"Med vojno sem v Casarsi iz cerkvenega zvonika gledal, kako so Nemci grozili štirim mladim fantom. Obesili so jih na mesarske kavlje in pustili, da so umrli. Ta strah pred nasilno smrtjo me je zaznamoval. Prazen trg s tovornjaki fašistov, čakanje, bojazen pred koncem – to so motivi, ki so me prisilili v Salò," piše Pasolini.

Film je bil posnet v težavnih situacijah. Pogosto so se upirali tudi igralci, ki niso hoteli izvajati obscenih prizorov in izgovarjati tako trdih in hladnih dialogov. Pasolini je vztrajal pri svojem načelu zavestne predstavitve "bistva nasilja". Ko so po Pasolinijevi smrti sodili producentu filma – in ga obsodili na dva meseca pogojne kazni (sicer je bil Alberto Grimaldi v tistem času pred sodiščem tudi zaradi Bertoluccijevega *Zadnjega tanga v Parizu* (Last Tango in Paris, 1972) – je dejal: *"Pasolini je hotel povedati le to, da oblast lahko ljudi spreminja v blago in v predmete z menjalno vrednostjo. Pasolini je to povedal na način, ki je bil njemu lasten: agresivno, dramatično in ekstremno."*

Salò je zagotovo ekstremen film, ki odgovarja na vse, čemur se upira toleranca, in na vse, kar družba daje od sebe: na nasilje, perversnost in moč. Uokvirni fašistično ikonografijo – rituale, procese, hranjenje, iniciacije ..., vse do obreda samo-požrtja. Film ima epilog. Med obscenimi obredi dva adolescenta, že naveličana mesenega predajanja, poslušata radio, kjer predvajajo Orffovo *Carmino Burano*. Zamenjata postajo. Sliši se pesmica iz zgodnjih štiridesetih let: *"Sem tako žalostna ..."*

"Znaš plesati?"

"Ne."

"Daj, poskusiva!"

"Kako je ime tvoji puncici?"

"Margherita"

Kar naenkrat se v očeh dveh, ki sta sodelovala pri barbarskih ritualih, pojavi normalnost. Nista povsem dehumanizirana, tudi onkraj človeškega konca je neka moč, ki je zmožna novega začetka. Je prav, da življenje nadaljuje svojo pot, ne glede na vse? Je mogoče znotraj terorja pomisliti na to, kakšna je videti punca? Pasolini ni bil povsem prepričan. Posnel je več inaič konca. Ena izmed idej je bila možnost, da film zaključijo z rdečo zastavo in napisom: Ljubezen. A to je kmalu zavrgel, saj mu je šla pacifistična poza takratnih gibanj hudo v nos. Zavrgel je tudi drugo idejo, ki je predpostavljala vroč boogie-woogie, v katerega naj bi se vključila celotna ekipa filma – razen štirih gospodov. Sicer jo je posnel, a se mu je zdela banalna, vključno z rdečimi zastavami, ki so si jih izposodili pri bližnjih komunistih in naj bi ob boogie-woogiju plapolale v ritmu obrata. Tako je zaključil z Margherito. Čeprav je idejo komunizma, kot edino pot iz barbarstva, vlekel med filmom z drobci, kot so stisk pesti, neposlušnost bežečega...



“Tudi film mora biti moje orodje. Ni važno, če ga še ne poznam. nasprotno, to je celo moja prednost.” Pasolini je bil luciden mislec. Retorik s preciznimi argumenti. Pisatelj. Slikar. Esejist. Pesnik. In netipičen filmar. Netipičen v toliko, da ni spoštoval filmske gramatike in uveljavljenega obrtnega oziroma narativnega koda. Prej je spoštoval svoj vizualni čut, razbrzdan v strasti do renesančne umetnosti in do Dreyerjeve oziroma Eizensteinove epike. Odločitvi za film je botrovala zgolj želja, “da se izrazi v drugačni tehniki”. A vendarle velja to željo razumeti tudi kot redefinicijo njegove vloge intelektualca, ki se je morala soočiti z enim izmed (že tedaj) najpomembnejših sredstev masovne komunikacije. “V šestdesetih sem se posvetil filmu. Zakaj? Ker je takrat nastopila globoka kriza italijanske kulture. Pravzaprav kriza vseh ideologij, ki jo je poganjal rastoč neokapitalizem. V literaturi sem bil že definiran in fazo antiromana sem tudi že preživel. Zato sem začel s filmom. Odkril sem svoj jezik. Mogoče tudi zato, da bi prestopil nacionalne meje.” (P. P. P.) Moral je torej “sestopiti” iz avle, v kateri je nastopal kot literat, in poseči po produkcijskih orodjih množične kulture, da bi prav z njimi udaril tiste in tisto, kar je imel vedno na ustih: ignorantsko malomeščanstvo. Že prvemu delu se je približal z vsem entuziazmom naivca, nezavedajoč se uporabnih navodil, ki ga to orodje zahteva. Niti v produkcijskem niti v obrtno-tehnološkem smislu. Prvo delo je na primer nastajalo tako, da je preslikal na stotine fotografiji, ki so mu – s scenarijem vred – “dovolile”, da je lahko posnel dve poskusni sekvenci (v produkciji Fellinijeve firme Federiz). Rezultat naj bi bil katastrofičen, razglašen, brez (v veliki meri namenoma) spoštovanja filmske gramatike (veliki statični plani, gibanje v stilu Eisensteinovih nemih filmov.) Poslali so ga stran in v depresijo. Za eno leto, a vendarle predpostavljam, da je tej ne-tehniki ostal vsa leta zvest.

“Film je jezik. Transnacionalen jezik. Za vse veljaven jezik znakov. Realnost prek realnosti.” (P. P. P.)

Pasolini je bil intelekt (in literat) tako na samem snemanju kot v samem filmu. Na snemanju si je privoščil dolge meditacije, nenadne spremembe že dogovorjenih scen, včasih je bil popolnoma nezainteresiran za nasvete tehnikov, drugič je široko prepuščal odločitve prav njim, medtem ko je resno razpravljal o poziciji filmskega kritika, hkrati pa absolutno zahteval, da sam posname vsako sceno.

Pasolini, italijanski zločin

Tako je Marco Tullio Giordana leta 1995 naslovil film (*Pasolini, un delitto Italiano*), ki obravnava Pasolinijevo smrt. Smrt, ki še danes ni razjasnjena in ki bo najbrž večno podvržena dvomom. Morda tudi krivdam, kajti Pier Paola – eno najuspešnejših in hkrati najbolj spornih oseb italijanskega kulturnega življenja, ki je preživela skoraj trideset procesov, številne zasege knjig, pljuvanja na lastna platna in zaznamovanja zaradi nikoli skrivane drugačnosti – so leta in leta obsojali na smrt. Paolo Pelosi, fant, ki naj bi ga 2. novembra leta 1975 tudi dejansko ubil, je na neki način izpeljal nezavedne vzgibe tistih, ki so ga napadali na polju sodišč, politike, ideologije in morale. Ne le Giordanov film, tudi dosjeji napeljujejo k možnosti, da je bil P. P. P. žrtev več in ne le enega morilca. Takrat sedemnajstletni Pelosi je dobil devet let zapore – umor je priznal in zanimal soudeležence, a mogoče tudi zato, ker bi mu sicer sodili po zakonih za mladoletnike, proces pa bi postal odmevnejši. Pelosi je pritrdil, da se je – po nedokončanem oralnem odnosu – v avtomobilu uprl nadlegovanju režiserja in ga – v samoobrambi – ubil, nato pa še povozil njegovo truplo. Toda, ali je bil droben fant zmožen take premoči nad gibkim in čvrstim Paolom? Mogoče je policija res naredila vse, da bi ostal primer čimbolj zakrit – konec koncev je njegova smrt sovpadala z izbruhom terorizma, Pasolini pa je malo pred smrtjo naredil spisek kompromitiranih oseb! Toda kaj, če je Pasolini to smrt želel? Je morda ocenil vrednost žrtve in si kot Kristus izbral svojega Judeža? Zakaj bi sicer fanta odpeljal na večerjo, preden sta se zatekla v tisto odmaknjeno predmestno puščavo okrog Ostie, potreseno z bednimi barakami in svinj nevrednimi luknjami? Sadomazohizem, so trdili tisti, ki so njegovo življenje razumeli kot hojo po rezilu noža. A vendarle, ta hoja ni rezala le njega, rezala je vse, ki se jih je dotikal. Smrt daje življenju smisel. Morda. A kot da bi bilo pri Pasoliniju drugače. Kot da življenje daje smrti nesmisel. •

Ptički in ptičke

Kralj Ojdpip

Opomba

Tekst je bil originalno napisan za katalog, ki ga je ob režiserjevi retrospektivi oktobra letos izdala Slovenska kinoteka. V Ekranu objavljamo rahlo prirejeno in skrajšano različico.

Pasolini – filmografija

1961
Berač
Accattone
(35mm, čb, 116 min.)

1962
Mama Rim
Mamma Roma
(35mm, čb, 115 min.)

1962
Skuta
La Ricotta
(epizoda iz omnibusa *RoGoPaG*)
(35mm, čb/barvni, 35 min.)

1963
Besnost
La Rabbia
(35mm, čb, 53 min.)

1964
Zborovanje v ljubezni
Comizi d'amore
(35mm, čb, 90 min.)

1964
Določanje prizorišč v Palestini za
Evangelij po Mateju
Sopraluoghi in Palestina per Il
Vangelo secondo Matteo
(16mm, čb, 52 min.)

1964
Evangelij po Mateju
Il Vangelo secondo Matteo
(35, čb, 137 min.)

1966
Ptički in ptičke
Uccellacci e uccellini
(35mm, čb, 91 min.)

1966
Pogled na zemljo z lune
La Terra vista dalla luna
(epizoda iz omnibusa *Čarovnice*
(Le Streghe))
(35mm, barvni, 31 min.)

1968
Kaj so oblaki?
Che cosa sono le nuvole?
(epizoda iz omnibusa *Kaprica po italijansko* (Capriccio all'italiana)
(35mm, barvni, 30 min.)

1967
Kralj Ojdip
Edipo re
(35, barvni, 104 min.)

1969
Notice za film o Indiji
Appunti per un film sull'India
(16mm, čb, 34 min.)

1968
Teorema
Teorema
(35mm, barvni, 98 min.)

1969
Papirnata roža
La Sequenza del fiore di carta
(epizoda iz omnibusa *Ljubezen in besnost* (Amore e rabbia)
(35mm, barvni, 10 min.)

1969
Svinjak
Porcile
(35mm, barvni, 98 min.)

1970
Medeja
Medea
(35mm, barvni, 110 min.)

1970
Dekameron
Il Decameron
(35mm, barvni, 110 min.)

1970
Notice za afriško Orestejo
Appunti per una Orestiaide africana
(16mm, čb, 63 min.)

1971
Zidovi mesta Sana
Le mura di Sana'a
(35mm, barvni, 13 min.)

1972
Canterburyjske zgodbe
I Racconti di Canterbury
(35mm, barvni, 110 min.)

1974
Cvet tisoč in ene noči
Il Fiore delle mille e una notte
(35mm, barvni, 129 min.)

1975
Salò ali 120 dni Sodome
Salò o le 120 giornate di Sodoma
(35mm, barvni, 116 min.)



Teorema



Canterburyjske zgodbe

slovenski film

Izšla je nova knjiga iz zbirke Slovenski film.

BOŠTJAN HLADNIK

Knjigo lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

Zdenko Vrdlovec
Lilijana Nedič

