

ekran

revija za film in televizijo

vol. 29 ■ letnik XLI ■ 5-6 2004 ■ 700 SIT



novi hollywood (1967–1976) ■ slovar cineastov: hal ashby ■
festivali: cannes, crossing europe, kino otok, sniff 2004 ■

distribucija Kinoteka
predstavlja



NAGRADA EKUMENSKE ŽIRIJE in
MEDALJA FEDERICA FELLINIJA
CANNES 2001



Makhmalbaf Film House predstavlja

KANDAHAR

film Mohsena Makhmalbafa

režija in montaža Mohsen Makhmalbaf scenarij Mohsen Makhmalbaf direktor fotografije Ebrahim Ghafouri
glasba Mohamad Reza Darvishi zvok Berhouz Shahamat, Faroukh Fadaia asistent režije M. Mirtahmaseb, Kaveh Moinfar
asistent direktorja fotografije Hassan Amiri, Hashem Gerami fotograf M.R. Sharifi direktor filma Syamak Alagheband
asistent produkcije Abbas Saghrisaz produkcija Makhmalbaf Film House (Iran), Bac Films (Francija) in StudioCanal

ART KINO

kinoteka

kinodvor

od 21. julija v kinodvoru

Ekran

revija za film in televizijo



Velika rdeča divizija, Samuel Fuller – festival: Cannes 2004

Na naslovnici:

Apokalipsa zdaj, Francis Ford Coppola, 1979

vol. 29 letnik XLI 5-6 2004 700 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, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!**

2 uvodnik

2 Simon Popek "We blew it"

4 novi hollywood (1967–1976)

4 Simon Popek **Težave v raju**

11 Marcel Štefančič, jr. **Konec novega Hollywooda**

17 Simon Popek **Monte Hellman – intervju**

20 Helena Turk **Podobe v zrcalu: lik ženske v ameriških filmih**

28 slovar cineastov

28 Darren Hughes **Hal Ashby**

34 festivali

34 Simon Popek, Ženja Leiler, Mateja Valentinčič **Cannes**

44 Jurij Meden **Crossing Europe**

48 Nikolai Jeffs **Kino Otok – Isola Cinema**

50 Miša Gams **Sniff – festival kratkega filma**

52 staro za novo

22 Jurij Meden **Stekli pes proti Policijski enoti**

54 slovenski film

54 Nil Baskar **Prstan**

55 Mateja Valentinčič **Fantom**

56 kritika

56 Zoran Smiljanič **Open Range**

58 Miša Gams **Element zločina**

60 Miša Gams **Kristusov pasijon**

61 Saša Bizjak, Nika Bohinc, Žiga Čamernik,

Miša Gams, Nina Scagnetti

"WE BLEW IT"



Goli v sedlu



Badlands



Shooting



Targets



Kota Zabriskie



Bonnie in Clyde

Ker pri *Ekranu* občasno poslušamo očitke, da zanemarjamo hollywoodsko produkcijo in da se do nje celo obnašamo arogantno, smo se odločili Tovarno sanj posvetiti tematski sklop. Ne kar tako in ne kateremu koli obdobju njegove bogate zgodovine – še najmanj sodobni podobi, ki ponuja malo omembe vrednega –, temveč najzlahtnejšemu, najbolj drznemu in še vedno najvplivnejšemu obdobju Novega Hollywooda, času med letoma 1967 in 1976, kmalu po kolapsu starega studijskega sistema in preden je vodilna mesta v celoti prevzela korporativna logika; času med študentskimi nemiri, političnimi atentati, sredinsko politiko Jimmyja Carterja, ki je napovedala mračna osemdeseta pod nekdanjim zvezdnikom Ronaldom Reaganom; med obdobjem liberalizacije spolnosti in invazijo agentov; med *Bonnie in Clyde* in *Žrelom*; med časom, ko je režiser v industriji postal kralj, in časom, ko je izgubil veljavo, moč in ugled. Ko v sklepnih prizorih *Goli v sedlu* – filma, ki je spreobrnil podobo Hollywooda in postal himna neke generacije –, Wyatt Billyju reče "zajebali smo" ("we blew it"), se nihče ni zavedal, da je izrekel preroške besede, ki jih bodo slabo desetletje kasneje izgovorili skoraj vsi režiserji Novega Hollywooda. Eni so preživeli (teh je najmanj), drugi so se kompromitirali,

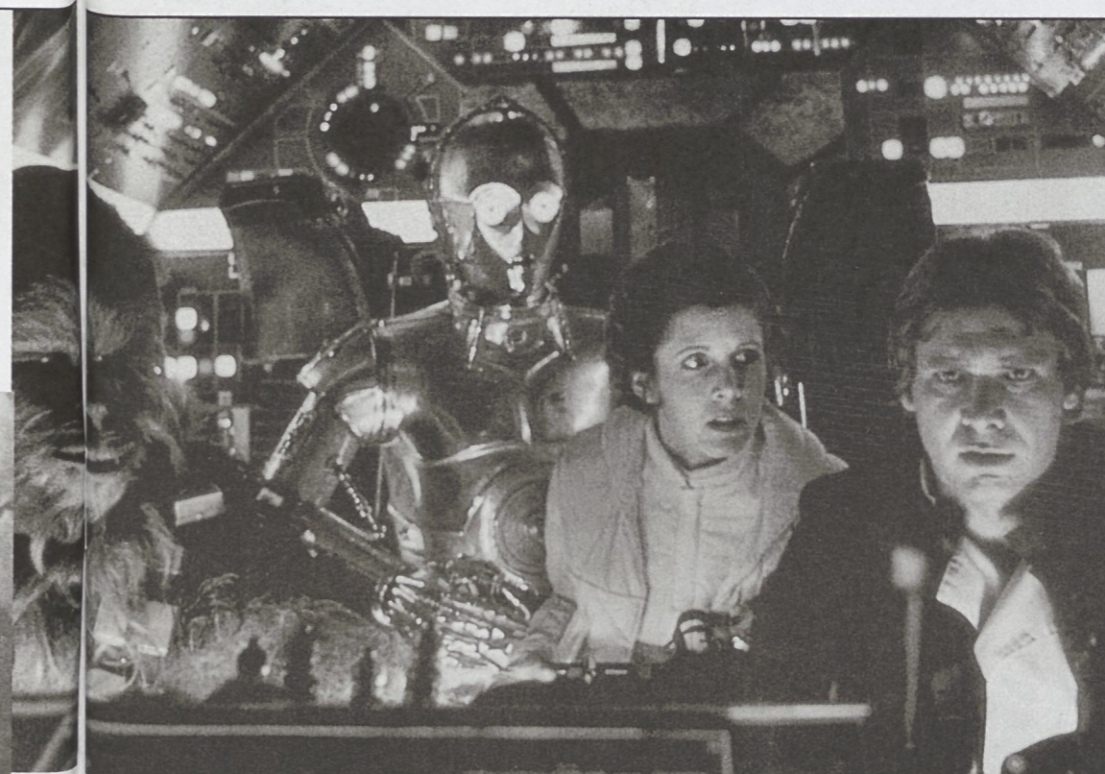
tretji asimilirali. Nekaterim se je zmešalo. Nekateri so se prostovoljno umaknili. Drugi so preprosto umrli. Le redkim je v devetdesetih uspela vrnitev. Če samo pomislite, da je Coppola, verjetno najboljši režiser svoje generacije, zadnje čase prisiljen snemati filme tipa *Jack* in odvetniške trilerje po Johnu Grishamu, se vam stemni pred očmi. A v sedemdesetih je bil kralj, in temu odboju, ki mu letos po Evropi mnogi namenjajo obsežne retrospektive (Berlin, Dunaj, Pariz), je posvečena polovica pričujoče številke.

Režiserji Novega Hollywooda – in njihovi sopotniki –, ki so v rubriki Slovar cineastov ze dobili svoje mesto:

- Robert Altman (5,6/1990)
- John Boorman (9,10/1989)
- John Cassavetes (april 1991)
- Francis Ford Coppola (marec 1991)
- Stanley Kubrick (1,2/2000)
- Sam Peckinpah (3,4/1996)
- Roman Polanski (1,2/1998)
- Don Siegel (5,6/2001)

TEŽAVE V RAJU

Polnočni kavboj



Vojna zvezd



Bližnja srečanja tretje vrste

V sredini sedemdesetih let, ko je generacija Novega Hollywooda že prešla v svojo dekadentno fazo, je Orson Welles, *maverick* in veliki poraženec Starega Hollywooda, upehanemu sistemu prerokoval spektakularen konec: "Rim morda gori, toda Neronovi orkestri igrajo prečudovito." Desetletje režiserjev, neodvisnih producentov in družbene refleksije v mainstreamu je šlo definitivno h koncu. Hollywoodski studii, ki so jih medtem prevzele multinacionalne korporacije, v pisarnah pa so se nasečili odvetniki, borzniki in birokrati, so z *Žrelom* (Jaws, 1975) in *Vojno zvezd* (Star Wars, 1977) prestopili v obdobje *blockbusterjev*. Težave v raju, ki so stare, upehane studijske *bosse* v začetku šestdesetih let – ko so izgubili stik z mladinsko publiko in niso vedeli, kaj le-ta od zabavne industrije pričakuje – lopnile po glavi, so se definitivno končale. Hollywood je znova prevzel krmilo, povrnil si je samozavest, iznašel je nepogrešljivo formulo, kako v čim krajšem času s smetmi zaslužiti karseda veliko denarja.

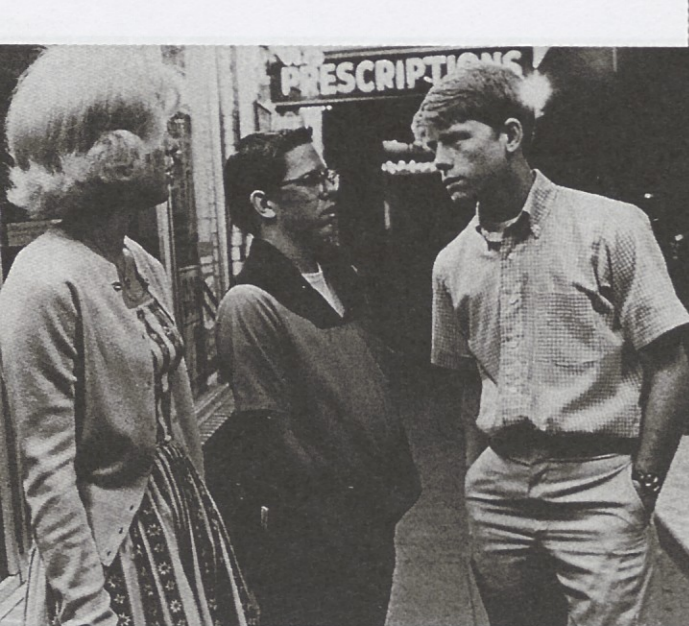
Dvajset let poprej razmere niso bile rožnate; filmska industrija je bila v razsulu, zaslužki so se krčili, dolgovi so se večali. Eni studii so ukinjali produkcijo, drugi so se odpovedovali distribuciji. Producenti mastodonti, ki so v desetih in dvajsetih letih dvajsetega stoletja med pomarančnimi nasadi v Kaliforniji ustvarili tovarno sanj, so se – nekateri prostovoljno, drugi prisilno – umikali iz filmskega sveta. Stara garda t.i. kreativnih producentov je rada ustvarjala, imela stvari pod kontrolo, toda koncem petdesetih jih je čas dokončno povozil. Na veliko nesrečo Hollywooda so v tem procesu naredili mnoge fatalne napake; po drugi svetovni vojni preprosto niso znali – ali hoteli – zaznati radikalnih socialnih sprememb v Ameriki, niso dojeli, da bodo taiste spremembe korenito spremenile vlogo, ki jih filmi igrajo v življenju Američanov. Mlada garda režiserjev, ki je vzniknila v šestdesetih, je te spremembe zaznala intuitivno, saj so z njimi odraščali. Njihovi filmi so tedaj zadovoljili socialne, ekonomske in razredne skupine, ki jih stari moguli nikoli niso zaznali kot potencialno občinstvo za svoje izdelke.

Za propad starega studijskega sistema obstajata dve popularni razlagi; prva se navezuje na odredbo ameriških sodišč, ki so v štiridesetih letih studiem naložila, da morajo v nekaj letih prodati svoje mreže kinematografov in s tem razbiti monopolne položaje, druga za propad krivi prihod televizije. Obstajajo seveda še drugi dejavniki, a dejstvo je, da sta sistem usodno preoblikovala pričujoča dejavnika. S prodajo kinematografskih mrež (proces demonopolizacije je bil dolg in je trajal več kot desetletje, zakon je dokončno stopil v veljavo šele koncem petdesetih let)

so studii izgubili zagotovljen trg za svoje izdelke, nastopila je nova – razburljiva – doba; vsak film je predstavljal določeno tveganje. Vmes sta Ameriko preoblikovala še televizija in koncept ameriškega predmestja (suburbia), kamor so se ljudje množično preseljevali iz mest. Živeti v predmestju je med drugim pomenilo, da je treba zabavo deliti v družinskem krogu. Največje, najprestižnejše in premierne kino dvorane pa so stale v mestih. Hollywood je zajela panika, Louis B. Mayer, šef studia MGM, ki je od nekdaj slovel po razkošnih spektaklih, je kmalu po drugi svetovni vojni ukazal zmanjševanje proračuna za vsak film. Drugi so šli v obratno smer, televizijo, ki do konca štiridesetih vendarle še ni imela usodnejšega vpliva na obisk kino dvoran, so hoteli poraziti z barvno tehnologijo, *cinemascope* in še bolj razkošno produkcijo. Darryl F. Zanuck (Fox) se je odpovedal B-filmom, ki so jih vrteli v dvojčkih z A-filmi in v podeželskih kinih, pri Universalu in Columbiji, studiih, ki sta ju zaznamovala nižjeproračunska produkcija, so šli prav tako v večje razkošje. Obdobje med drugo svetovno vojno je bilo zadnje, ko so studijski šefi še vedeli, kaj občinstvo pričakuje od njih (dvig morale). V povojnem obdobju resda najdemo nekatere sorodne tematike (npr. pesimizem filma *noir*), vendar bi težko rekli, da je šlo v tem primeru za studijsko ekonomsko strategijo. Sprememba občinstva in njihovih pričakovanj je počasi, a zanesljivo omogočilo mladim režiserjem, da izrazijo svoje poglede na svet.

Večina filmov Novega Hollywooda je odražala sodobno družbo; celo Spielbergovi in Lucasovi zgodnji filmi, ki še danes ne najdejo enakovrednega mesta med filmi njune generacije. *Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) so resda znanstveno-fantastični film, toda premore čudovite detajle predmestnega življenja, podobno kot *Ameriški grafiti* (The American Graffiti, 1973) izrišejo idealizirano adolescentno obdobje prve generacije, ki je – z vsemi upanji in strahovi – odraščala v predmestjih.

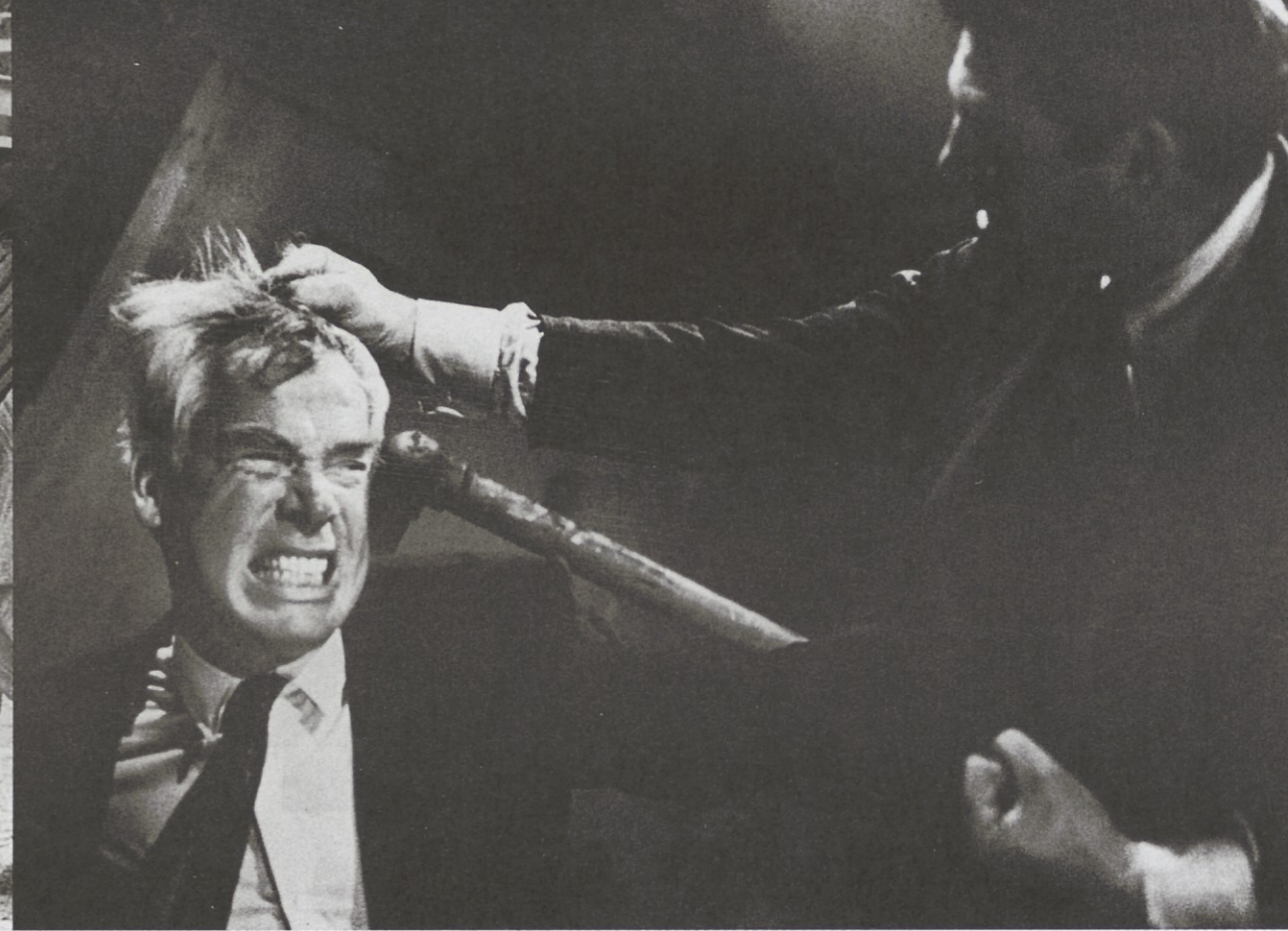
Z ukinjanjem hollywoodske produkcije B-filmov so podeželski kinematografi v prvi polovici petdesetih ostajali prazni, brez programa. Hit filmi iz hollywoodske A-lestvice do njih niso prišli, pornografska industrija še ni vzcvetela, zato so ruralne dvorane kričale po primernih filmih za svoja platna. Letna produkcija filmov je drastično upadala; od začetka štiridesetih, ko so ameriške firme sprodirale skoraj 500 filmov, do leta 1952, časa "velike suše", je produkcija padla na 350 filmov. Leta 1959 celo na 250. Republic Pictures, poslednji avtentični dinosaver poceni filmarje (njihovih filmov se je prijel vzdevek Poverty Row), je svoje poslednje serijale in vesterne posnel koncem petdesetih in potem



Ameriški grafiti



Zadni film



Čistina

ugasnil. RKO, najmanjši in najmanj profitabilen med studii Velike petrice (še MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner) je ugasnil leta 1957. Največji problem starih mastodontov je bilo vztrajno ponavljanje preverjenih formul. Šefom produkcije se ni sanjalo, kaj hoče mlajše občinstvo.

V tem času sta se pojavila Samuel Z. Arkoff, odvetnik iz Lowe, in James H. Nicholson, upravljavec manjše verige kinematografov z Zahodne obale, in ustanovila AIP – American International Pictures, družbo, ki je našla nišo na filmskem tržišču in jo zapolnila – s specializiranimi filmi za specializirano občinstvo. AIP, kmalu največji med t.i. mini-majorji, je v mlademu in ambicioznemu producentu, scenaristu, režiserju in podjetniku Rogerju Cormanu našla idealen vir inspiracije za material, ki sta ga Arkoff in Nicholson iskala. Cormanovi filmi so bili senzacionalistični, hitri, drzni, nasilni, vsebovali so tedaj "prekleti" rokenrol in sugerirali spolnost. Združenje učiteljev in staršev Amerike je hitro reagiralo in protestiralo, češ da so otroci pod kvarnim vplivom, toda reagirala sta tudi Arkoff in Nicholson, ter lansirala Cormanovo fantazijsko serijo, zasnovano na delih Edgarja Allana Poeja. AIP je nenadoma postala "zgodnja" družba, Arkoffu in Nicholsonu pa je uspel najbolj subverziven podvig, s Poejevo serijo sta v svojo marketinško strategijo vključila šole in knjižnice!

Corman je danes prepoznan kot "boter" Novega Hollywooda; zgodovini filma je prispeval grozljivke, atomske mutacije, pošasti iz močvirja, votlin in džungel, vedra krvi, gangsterje, Hell's Angelse, hipije na tripu, ter iznašel moze z rentgenskimi očmi, ženske-ose, kreature iz zakletih morij in male trgovine groze. Njegov najpomembnejši prispevek je nedvomno njegovo mentorstvo, pod katerim se je senzibilizirala in izoblikovala cela generacija režiserjev. Ti so kasneje – nekateri bolj izrazito, drugi manj – v hollywoodskem sistemu šestdesetih in sedemdesetih let prevzeli vodilna mesta. Spisek Cormanovih učencev je neskončen, zanj so prve filme posneli Hellman, Coppola, Scorsese, Bogdanovich, Demme in mnogi drugi. Stari Hollywood je medtem taval v megalomanski dekadenci; ko so se na začetku šestdesetih na filmu dokončno uveljavile barve, so stroški poskočili do stropa. Tovarna sanj je tavalja v prekletstvu zapletenih pogodb in delitve dobička na vse konce, studii so vztrajali na "plemenitih" filmih, ki jo jih pri AIP tako prezirali. Hollywoodska megalomanija ni bila nič novega, vendar še nikoli ni temeljila na tako krhkih finančnih temeljih kot v začetku šestdesetih. In potem so se zgodile še *Moje pesmi, moje sanje* (The Sound of Music, 1964, Robert

Wise), uspeh filma je namreč še dodatno stimuliral produkcijo super spektaklov, s katerimi je Hollywood želel konkurirati televiziji. Kolaps je bil neizbežen. Medtem so studii padli v last konglomeratov; Gulf + Western se je polastil Paramounta, zavarovalniška družba Transamerica je kupila United Artists, Universal so prodali poslovnemu imperiju MCA, Warner Bros. so prodali Seven Arts. Najslabše se je pisalo MGM-u, edinemu med majorji, ki je ukinil distribucijo in radikalno zmanjšal produkcijo. Njegove studie so dali v najem. Škripalo je povsod. Za razliko od starih mogulov, ki so v filme vlagali lasten denar, so novi poslovneži skrbeli predvsem, da obdržijo svoje službe. Novinci niso imeli tehničnega znanja, njihova ignoranca jih je distancirala od ustvarjalcev. Hkrati so bili od njih odvisni. Režiserji, scenaristi in producenti so pač prinašali ideje. George Lucas, ki ga večina ljudi napačno jemlje za esenco hollywoodskega imperializma, je nekoč dejal: "Mi smo prašiči, tisti, ki izkopljejo tartufe. Lahko nas imate na vrvi in pod kontrolo, toda mi smo tisti, ki kopljejo zlato. Mož v poslovni stolpnici tega ne zmore. Studii so zdaj korporacije, vodijo jih birokrati. O snemanju filmov vedo toliko kot bankirji."

Problem Hollywooda v tem času je bil v tem, da ni zaupal mladim režiserjem, izučeni na filmskih šolah, ki so se na vzhodni in zahodni obali pojavile v začetku desetletja. Najbolj zanesljiva vstopnica v svet filma je bil tedaj Roger Corman, edini človek, ki je študente spustil k svojim profesionalnim filmskim projektom; zanj so lahko delali v t.i. *second unitu*, snemali zvok, montirali, pisali dialoge ter asistrali v režiji. Ko so se dokazali, jim je zaupal režijo. Produkcija je bila poceni, "iz rok v usta", prisilila jih je, da zanemarijo velike ambicije, iznajdejo tehniko, ki temelji na filmski pismenosti, ter da snemajo hitro in efektno. Kot bi novi val preselil na Zahodno obalo.

Potem je prišlo prelomno leto 1967. Arthur Penn, ki že dalj časa ni imel nobenega hita, je posnel *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde), Mike Nichols je udaril z *Diplomirancem* (The Graduate). Filma sta našla svoje (mlado) občinstvo, postala uspešnici, in odprla vrata drugim. Še preden so studijski šefi dojeli, kaj se okrog njih dogaja, kakšna so pričakovanja mladega občinstva in kdo so ti hipiji, ki naenkrat snemajo filme, se je podoba ameriškega filma obrnila na glavo. *Bonnie in Clyde* in *Diplomirancu*, ki sta bila vendarle še produkt Starega Hollywooda, so hitro sledili drugi, leta 1968 *Odiseja 2001* (2000: A Space Odyssey; Stanley Kubrick) in *Rosemaryjin otrok* (Rosemary's Baby; Roman Polanski), leto kasneje *Divja horda* (The Wild Bunch; Sam Peckinpah), *Polnočni*

kavboj (Midnight Cowboy; John Schlesinger) ter *Goli v sedlu* (Easy Rider), s katerim sta Dennis Hopper in Peter Fonda lastnoročno preoblikovala podobo filmske industrije. Po *Golih v sedlu*, posnetih za malo denarja za majhno firmo BBS, ki sta jo ustanovila Bert Schneider in Bob Rafelson, je režiser postal bog, človek odločitve. Vse od ustanovitve (in propada) United Artists, ki so ga leta 1919 ustanovili Charles Chaplin, D. W. Griffith, Douglas Fairbanks in Mary Pickford, z namenom, da sami producirajo filme in odločajo o lastni usodi, režiser ni imel toliko moči kot v obdobju med 1967 in 1976. Šlo je za desetletje režiserjev – nekateri ga podaljšajo do leta 1980 in Ciminovega poloma z *Nebeškimi vrati* (Heaven's Gate) – in poslednje obdobje, ko je Hollywood produciral drzne in sveže filme; ti so podirali zastarele konvencije, namesto akcije so jih poganjali liki, nasprotovali so tradicionalnim pripovednim postopkom in tiraniji tehnične korektnosti, podirali so tabuje v obnašanju in jeziku, predvsem pa so se drznili končati tragično.

Podoba Novega Hollywooda so zaznamovale različne generacije režiserjev; prvo so sestavljali avtorji, rojeni v tridesetih, ki so filme snemali že pred revolucijo, med njimi Coppola, Kubrick, Nichols, Penn, Friedkin, Cassavetes, Pakula, Altman, Bogdanovich, Benton. Drugo so definirali na filmskih šolah vzgojeni mladi, t.i. *movie brats*, povečini rojeni po drugi svetovni vojni, kamor prištevamo Scorseseja, Miliusa, Lucasa, Spielberga, De Palmo, Malicka, Schraderja in druge. Hollywood je znova odprl vrata Evropejcem, predvsem britanskim (Boorman, Schlesinger, Richardson, Roeg) in drugim režiserjem (Malle, Forman, Bertolucci, Polanski), nenazadnje pa so svojo drugo priložnost izkoristili tudi nekateri veterani (Lumet, Siegel, Huston, Peckinpah) in v tem času posneli morda svoje najboljše filme.

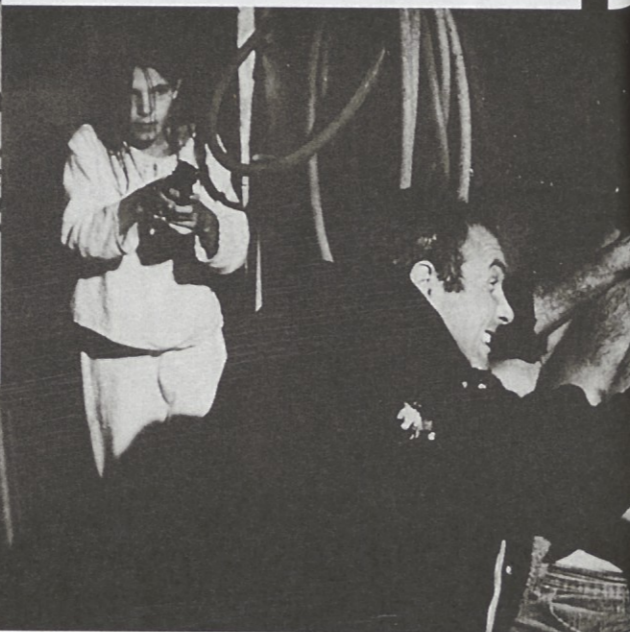
Prve inovacije pa so ameriškega filmu šestdesetih vendarle prispevali dokumentaristi, pripadniki *direct cinema*, Richard Leacock, D. A. Pennebaker in brata Maysles, ki so s poceni in lahko opremo, ter osvobodjeni studijskih normativov, na ulicah beležili realnost, ki bo kasneje postala prepoznavni znak mlade generacije. Meja produkcijskih kvalitet med studijskimi in neodvisnimi filmi (npr. Cassavetesovimi) se je v tem času vse bolj brisala; v estetskem pogledu so si bili podobni bolj kot kdaj koli, predvsem po zaslugi studijskih filmov, ki so težili k bolj grobi in tehnično neolepšani estetiki. Pred snemanjem *Bonnie in Clyde* je moral Warren Beatty prepričevati Jacka Warnerja, naj mu dovoli snemanje na lokaciji v Teksasu; ko je Coppola prvega *Botra* (The Godfather, 1972) posnel v izrazito temnih tonih in brez pravih kontrastov med prosto-

rom in protagonisti (paradigmatična je že prva sekvenca na poroki, ko Don Corleone sprejema stranke v svoji zatemnjeni pisarni), so studijski šefi noreli, a obveljala je režiserjeva. Z Dennisom Hopperjem je bilo drugače; po uspehu *Golih v sedlu* so mu za *Zadni film* (The Last Movie, 1971), s katerim si je za naslednjih dvajset let zapečatil režisersko kariero, ustregli v vsem (film je snemal v Peruju, prestolnici kokaina), samo da so se znebili norega in neartikuliranega režiserja. Ni kaj, režiserji in "kreativni zvezdniki" (še posebej Warren Beatty, Jack Nicholson) so bili v tem obdobju alfa in omega studijske produkcije.

Prehod v novo obdobje kljub navideznemu *blitzkriegu* ni bil samoumeven. Lep primer vmesne faze je predstavljal studio Warner. *Bonnie in Clyde* je bil poslednji film starega studijskega režima, ki ga je z vso avtoriteto vodil Jack Warner, medtem ko je bil Coppolov *Finian's Rainbow* (1968) prvi film novega režima, ko je šef produkcije – po Warnerjevi odprodaji svojega lastniškega deleža družbi Seven Arts – postal Eliot Hyman. *Bonnie in Clyde* ni bil prelomen le zavoljo grafičnega nasilja in seksualne liberalnosti, njegova izvirnost je ležala v dejstvu, da je pokazal, kako sta slava in glamur v Ameriki bolj potentna kot spolnost. To so bili časi Andyja Warhola in njegove Factory, koncepta petnajstih minut slave, in Arthur Penn je v sodelovanju z Robertom Townom, prvim scenaristom, ki v Hollywoodu ni bil več hitro zamenljiv in ki je dodobra revidiral scenarij Roberta Bentona in Davida Newmana, do potankosti ujel duha časa, ne glede na to, da se film dogaja v tridesetih letih. Film je odkrito romantiziral glavna junaka, morilca in bančna roparja, ter njuno morilsko turnejo po jugu ZDA, v času vietnamske vojne in vse hujših političnih pretresov je usodno zabrisal meje med dobrim in slabim. Gangsterji odslej niso bili več osamljeni bojevniki proti pravici, zabarakadirani v mestnem stanovanju, kjer so čakali, da so jih vladni agenti preluknjali z mitraljezi, temveč so bili mobilni, potovali so s svojimi dekleti (*Bonnie in Clyde*; Malickov *Badlands* (1973), v mehkejši različici tudi Spielbergov *Teksas ekspres* (Sugarland Express, 1974)). Če so v šestdesetih letih filmi o Jamesu Bondu legitimirali vladno nasilje in če je Leone legitimiral vigilantsko nasilje, je *Bonnie in Clyde* legitimiral nasilje proti establishmentu. Filmi tega obdobja so gledalcem bolj ali manj jasno sporočali naslednje: ameriškim sanjam je spodletelo, talilni lonec je iluzija, etnične manjšine so ujete na dnu nepravilnega sistema. Mafija in gangsterji dajejo ljudem tisto, česar vlada ne izpolnjuje, preprosto pravico. *Bonnie in Clyde*, *Goli v sedlu*, *Boter* in drugi so bili izrazito kritični do generacije očetov in politične klime, ki jo bodo v



Kandidat



Rain People



Zadnja kino predstava



Pet lahkih komadov

kratkem pretresli še politični umori in afera Watergate. Drugi so jim sledili; serija politično motiviranih filmov je bila izjemna, nekateri so bili v svoji kritiki neposredni, drugi bolj alegorični, vsi pa so nosili isto sporočilo, "ameriški vladi in korporacijam ne zaupamo".

Ledino so orali že prej omenjeni dokumentaristi, svoje so v drugi polovici šestdesetih dodali še denimo Frederick Wiseman, ki je v *Titicut Follies* (1966) zamajal ugled institucije in ameriškega psihiatričnega sistema. Film je pokazal, da v Massachusetts Correctional Institution v Bridgewaterju, "norišnici za kriminalce", vladajo porazne razmere; pazniki namenoma provocirajo psihično nestabilne zapornike, osebje organizira praznične žurke, paciente, ki so tam zgolj na opazovanju, zdravniki šopajo s pomirjevali, ipd. Film je bil tako kontroverzen, da je moral Wiseman po odloku vrhovnega sodišča Massachusettsa v odjavni špiči dodati napis, "da so se razmere v Bridgewaterju po letu 1966 spremenile na bolje"! Ni kaj, kot bi Formanov *Let nad kukavičjim gnezdom* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) kombiniral z aktualnimi posnetki iz Guantanamo in iraških zaporov.

Po *establišmentu* je padalo z vseh strani; snemali so se dokumentarci na temo Vietnam (*In the Year of the Pig*, 1969, Emile de Antonio; *Winter Soldier*, 1972, kolektivni projekt Winterfilma), drugi so dokumentarne posnetke mešali s fikcijskimi elementi, npr. scenarist, kameraman in režiser Haskell Wexler, ki je v *Medium Cool* (1969) uporabil dokumentarne posnetke z demokratske konvencije in kasnejših uličnih izgrediv, ter jih združil s pripovednim delom. Rezultat je bil trd, ultra realističen film, kjer televizijski kameraman spozna, da televizijska postaja njegove dokumentarne posnetke že dlje časa pošilja FBIju, ta pa jih "analizira" ter z njihovo pomočjo identificira izgredivnike.

Michelangelo Antonioni je prispeval evropski pogled ter v svojem ameriškem prvencu *Kota Zabriske* (*Zabriske Point*, 1970), z dobršno mero metafizike in psihadelije, prispeval svojo vizijo konca umazanega kapitalizma, megalomanstva, požrešnih korporacij in gospodarske umazanine. Najboljši so bili kakopak studijski filmi, ki so obravnavali zlo "nevidnih", vsemogočnih korporacij in vladnih služb, ki nadzorujejo vse segmente družbe in v primerjavi s katerimi posameznik nima nobene možnosti, razen če postane osamljeni vigilant, ki pravico vzame v svoje roke. Filmi Michaela Winnerja bi lahko bili empirični predstavniki obeh polov (v *Škorpionu* (*Scorpio*, 1973) Organizacija vedno počisti za seboj, za svoji poklicnimi *killerji* na pušča sledi; v *Death Wish* (1974) Charles Bronson po umoru žene zaradi neučinkovite policije pravico vzame v

svoje roke), vendar so bili pretirano desničarsko konzervativni, povrh vsega so zgolj eksploatirali preverjeno formulo, ki so jo uspešno uvedli veliko bolj senzibilni filmi, npr. Boormanova *Čistina* (*Point Blank*, 1967; Lee Marvin išče jedro korporacije, od katere zahteva izplačilo denarja), Pakulovi *Morilci in priče* (*The Parallax View*, 1974, Warren Beatty skuša razkriti naročnike političnih umorov), Ritchiejev *Kandidat* (*The Candidate*, 1972; Robert Redford kot idealistični kandidat za senatorja ugotovi, da je politična demagogija veliko učinkovitejša kot resnica), ter najboljši med vsemi, Coppolovo *Prislušovanje* (*The Conversation*, 1974; Geneu Hackmanu, top-prislušovalcu, pričnejo prisluškovati). Z izjemo *Kandidata*, očitne politične satire, posameznik v boju s sistemom brez izjeme izgubi, razen če kot žrtev taistega sistema (veteran vojne v Vietnamu, socialni izmeček) pravice ne vzame v svoje roke in se poa na "pravičniški" pohod, kar sporoča Scorsesejev *Taksist* (*Taxi Driver*, 1976).

Predstavnike Novega Hollywooda oziroma t.i. *movie brats* je vsaj na začetku družila kamaraderija; drug drugemu so nesebično pomagali in si asistrali, družila sta jih entuziazem in cinefilija, sploh na Zahodni obali, ki je bila za razliko od predstavnikov newyorške šole (Scorsese, Cassavetes, De Palma ...) bolj odprta. Vsaj na prvi pogled oziroma do trenutka, ko so jim prvi kritični in komercialni uspehi zameglili oči.

Če je bil Corman boter novega Hollywooda, je bi Coppola kot najstarejši med mladimi (tistimi, ki so prve filme posneli v drugi polovici šestdesetih) njihov neposredni spiritualni oče in mentor. Coppola kot karizmatični megaloman je v svoji mentorski vlogi videl višji smoter; v produkcijskem smislu je bil neverjetno spreten in agilen, znal je manipulirati s studii in jim izpuliti ogromne vsote denarja – do točke, ko so šefi ugotovili, da so v film vložili že preveč, da bi projekt zdaj opustili. Svoj zgodnji *road-movie* *Rain People* (1968) je "prijavil" kot dokumentarec, zato ni bil vezan na sindikalno ekipo, leta 1969 pa je pod okriljem Warnerja, s katerim je imel dolgoletno razmerje, ustanovil produkcijsko hišo American Zoetrope. Kot običajno je imel velike ideje, med drugim se je z Warnerjem pogodil, da bo med njim in mladimi, perspektivnimi avtorji, nastopal kot nekakšen vezni člen. Zoetrope naj bi bil valilnica mladih upov, produciral bi poceni filme, s potencialnimi uspešnicami pa bi se postopoma osvobodil studijskih vezi. Vendar sta tako George Lucas kot Walter Murch, njegova tesna sodelavca, kmalu ugotovila, da se v idejah razhajajo.

Warner je pod šefom produkcije Johnom Calleyem medtem postal naj-

kvalitetnejši studio. Calley je imel dobre, osebne stike z režiserji in jim je povsem zaupal, zavzemal se je za produkcijo brez producentov, rezultat je bila neverjetna serija filmov, ki jo je začel *Woodstock* (1970, Michael Wadleigh), nadaljevali pa *Umazani Harry* (*Dirty Harry*, 1971, Don Siegel), *Kvartopirec in prostitutka* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971, Robert Altman), *Detektiv Klute* (*Klute*, 1971, Alan J. Pakula), *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick), *Jeremiah Johnson* (1972, Sydney Pollack), *Odrešitev* (*Deliverance*, 1971, John Boorman), *Izganjalec hudiča* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin), *Ameriška noč* (*La nuit americaine*, 1973, François Truffaut), ter Viscontijeva *Somrak bogov* (*La caduta degli dei*, 1970) in *Smrt v Benetkah* (*La morte a Venezia*, 1971).

Toda družba, ki je spremenila podobo filmske industrije, je bila BBS (sprva Raybert), ki sta jo v sredini šestdesetih ustanovila frustrirana Bert Schneider in Bob Rafelson; izhajala sta iz prepričanja, da problem Hollywooda ni pomanjkanje talenta, temveč pomanjkanje ljudi, ki bi prepoznali talentirane avtorje. Columbia sta prepričala, da bo distribuiral *Gole v sedlu*, kar je bilo presenečenje, Columbia je namreč veljala za hudo konzervativen studio in se mu ni niti sanjalo, da se dviga kontrakturni utrip, ki ga bo najlepši luči ilustriral prav "njihov" adut. *Goli v sedlu* niso podirali le blagajniških rekordov, povzemali so mladostniško energijo in gnev do *establišmenta* ter lansirali serijo kontrakturnih filmov, ki so zaznamovali začetek sedemdesetih. Hopper in Fonda sta med prvimi za glasbeno ozadje uporabila rokenrol šestdesetih, podobno kot *Bonnie in Clyde* sta portretirala upornike, ki postanejo žrtev "normalnega" sveta. Povrh vsega sta bila v filmskem svetu odpadnika v pravem pomenu besede in sta industriji pokazala, da se da hkrati snemati osebne, nizkoprorračunske filme in služiti denar. *Goli v sedlu* so eden največjih misterijev Hollywooda, je nekoč dejal Buck Henry, film brez avtorja; izgledajo kot neposreden podpis kontrakture, ki ga je treba pripisati tako Hopperju kot soscenaristoma Petru Fondi in Terryju Southernu (scenaristu Kubrickovega *Dr. Strangelova*, 1965). Trojica se je v procesu nastajanja toliko prepirala in menjala vloge, da nihče ne ve natančno, kdo ga je napisal, niti kdo ga je režiral in zmontiral. A film je definiral senzibilnost, Hollywoodu pa predstavil kontrakulturo. BBS je serijo uspehov nadaljeval z *Zadnjo kino predstavo* (*The Last Picture Show*, 1971, Peter Bogdanovich), *Petimi lahki komadi* (*Five Easy Pieces*, 1970, Rafelson), *The King of Marvin Gardens* (1972, Rafelson) in *Drive, He Said* (Jack Nicholson, 1972), toda s kontrakturnim nabojem so udarili tudi drugi, najbolj očitno Peter Fonda (*Kavboj brez miru*

The Hired Hand, 1971), Monte Hellman (*Peklenski asfalt/Two-Lane Blacktop*, 1971), Hal Ashby (*Zadnja naloga/The Last Detail*, 1973), John Schlesinger (*Polnočni kavboj*), Robert Altman (*M*A*S*H**, 1970), Brian De Palma (*Greetings*, 1969; *Hi, Mom*, 1970) in seveda Dennis Hopper, ki si je s *Zadnjim filmom*, s katerim je spektakularno skrahiral, dokončno izkopal grob.

Hollywood je v sedemdesetih animirala predvsem republikanska politika, zato je logično, da se je leta 1976, z izvolitvijo Jimmyja Carterja, končalo neko obdobje. Film, ki je najbolje povzel depresijo sedemdesetih, je bil kakopak *Taksist*, ki ga je Scorsese posnel po scenariju Paula Schraderja. Schrader, čigar namen je bil med drugim nadgraditi Pennov *Bonnie in Clyde* in analizirati fenomen medijske izpostavljenosti, je vojno pripeljal domov, vendar je z nje odstranil strast, ki je animirala mirno gibanje, in jo prestrelil z evropsko odtujenostjo in ameriškim vigitanstvom. Schrader je nekoč zelo plastično definiral svoj film: "Če spravite v isto posteljo Penna in Antonionija, nastavite pištolo na njuni glavi in ukažite, naj se pofukata, medtem ko dogajanje skozi ključavnico opazuje Bresson, potem dobite Taksista." V primerjavi s *Taksistom* je *Bonnie and Clyde* izgledal krotko; Schrader in Scorsese sta potemnila in deglamurizirala motiv izobčenca ter ga skupaj z dekletom postavila v sodobno urbano džunglo, odstranila populistično romanco z ameriškega juga za časa depresije, ter ustvarila film preproste brutalnosti, ki je odražal Carterjevo centristično administracijo.

V začetku sedemdesetih so režiserji, *auteurji*, vladali Hollywoodu; dajali so vtis, da ustvarjajo harmoniji. Coppola je bil prepričan, da je os progresivne filmarije, v resnici pa American Zoetrope Warnerju ni dobavljala obljubljenih filmov. Produciral je Lucasov prvenec *THX 1138* (1971), ki so ga zaradi eksperimentalnega izgleda in forme vsi sovražili, kasneje še *Ameriške grafite* (*The American Graffiti*, 1973), s katerimi si je Lucas ustvaril delno finančno neodvisnost ter zagotovil mirne priprave na *Vojno zvezd*. American Zoetrope je medtem zaprla vrata, a Coppola je leta 1972 takoj dobil novo ponudbo; skupaj z Bogdanovitchem in Friedkinom je ustanovil The Director's Company, Paramount, ki je v tistem času pod Robertom Evansom postal najbolj vroč studio (*Boter, Ljubezenska zgodba/Love Story*, 1970; *Kitajska četrt/Chinatown*, 1974), pa naj bi trem najbolj vročim režiserjem distribuiral filme, ki bi jih ustvarjali s popolno avtorsko kontrolo. Ideja je bila odlična, inspirirala jo je družba First Artists, ki so jo pred časom ustanovili igralci Barbra Streisand, Paul Newman in Sidney Poitier, vendar je napovedala



Prisluškovanje



Nashville

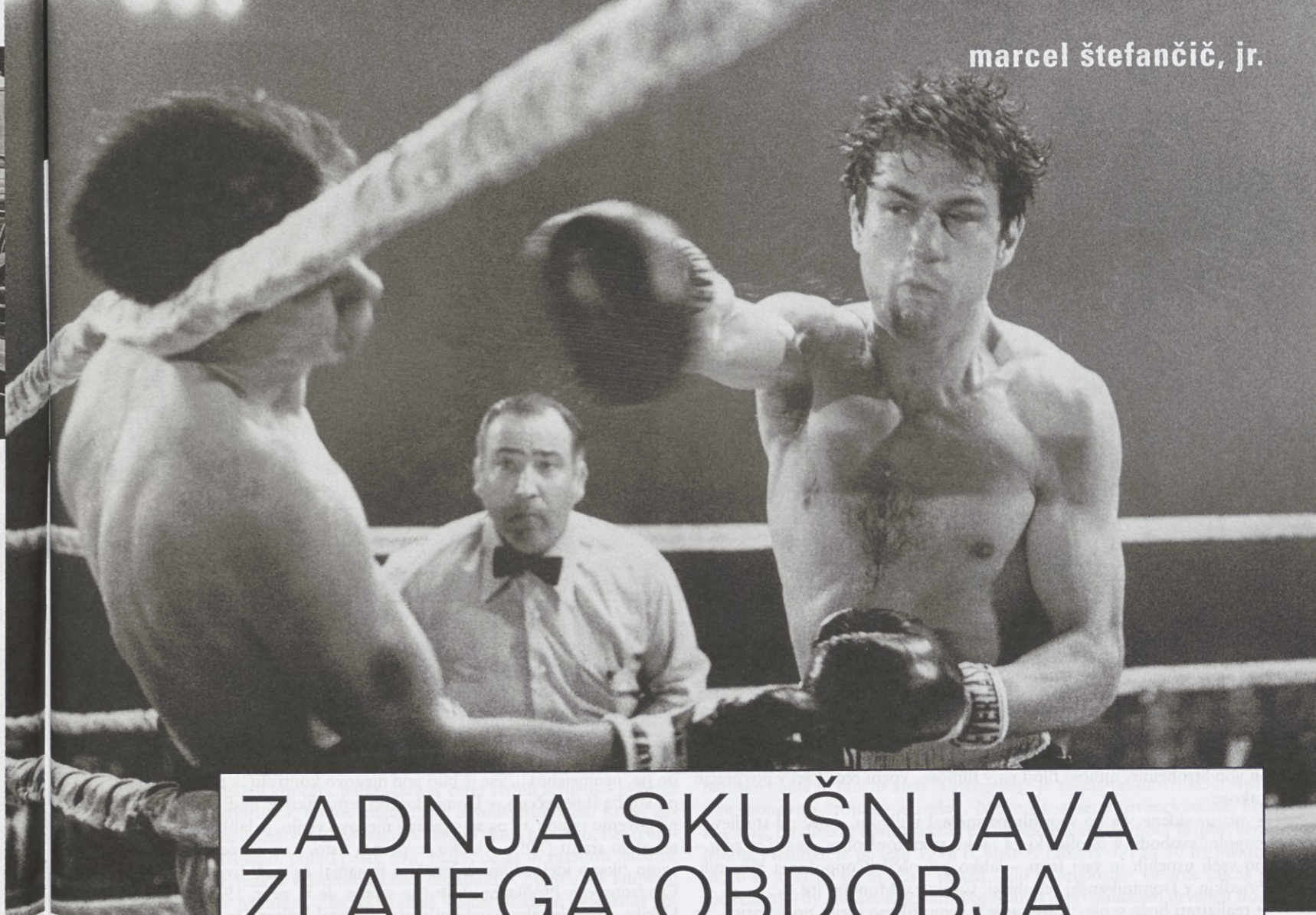
konec hollywoodskih *wunderkindov* in njihove solidarnosti. Pokopal jih je denar, v pogodbi je bilo namreč izpostavljeno, da je vsak režiser upravičen do dobička od filmov ostalih dveh. Problem je bil, da je Bogdanovich za Director's Company posnel dva filma (*Papirnati mesec* / Paper Moon, 1973; *Daisy Miller*, 1974), Coppola enega (*Prisluškovanje*), Friedkin, ki je bil preveč zaposlen z *Izganjalcem hudiča*, pa nobenega, dobiček preostalih dveh pa je vseeno pobral. Ko je *Daisy Miller* po minornem uspehu *Prisluškovanja* povsem skrahirala, se je Friedkin umaknil, rekoč, da drugje lahko dobi več denarja. Namesto kreativne svobode je izbral denar. Zdravo tekmovalnost med *movie brats* je zamenjal pohlep, odnosi so se krhali na vseh nivojih, največkrat med scenaristi in režiserji. Nekdanje kemije naenkrat ni bilo več; spricali so se Robert Towne in Warren Beatty, Peter Fonda in Dennis Hopper, Paul Schrader in Martin Scorsese, Lucas in Coppola. V filmski industriji, kjer se nikoli zares ne ve, ali je uspeh naključen ali načrtovan in kjer so stave (pre)visoke, ljubosumje hitro razžre kamaraderijo. Režiserji bi producirali, producenti bi režirali, režiserji bi igrali. Scenaristi, ki nikoli niso dovolj cenjeni, so prekletstvo režiserjevega ekskluzivnega "avtorstva" najbolj občutili, zato so sčasoma tudi sami pričeli režirati (Towne, Schrader).

Medtem, ko so se ostali preekali ter doživljali prva kritiška in komercialna razočaranja, sta dva asocijalna mladeniča, predstavnika televizijske generacije, pripravljala projekta, s katerima bosta za vedno spremenila podobo Hollywooda. Lucas je po velikem uspehu *Ameriških grafitov* ugotovil, da mu veliko bolj kot ekperimentalni film, s katerim je bil vseskozi obseden (*TXH 1138* to lepo odraža), ustrezajo "človeške" zgodbe, z jasno definirano razliko med dobrim in slabim, ter pričel s pripravami na *Vojno zvezd*, s katero si bo dokončno izboril finančno neodvisnost od hollywoodskih studiev, medtem ko je Spielberg po seriji televizijskih produkcij in kinematografskem prvencu *Teksas ekspres*, sebi lastno revizijo kontrakturnega filma, v kaotičnih razmerah, ki so spominjale na kasnejše Coppolove filipinske težave pri produkciji *Apokalipse zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979), posnel *Žrelo*, s katerim so studii dokončno izpopolnili strategijo proti arogantni, vzvišeni mulariji Novega Hollywooda: fenomen *blockbusterja*, široko razvejano distribucijo na tisoč in več filmskih kopijah hkrati, velikanski zaslužek v zelo kratkem času. *Žrelo* je prvi v celoti izrazil masivno televizijsko promocijo; pred njim so studii televizijo še vedno videli kot rivalski medij, s katerim se ne gre pečati. *Žrelo* je, podobno kot *Boter* tri leta pred tem, lepo ilustriral post-watertatovsko klimo korumpirane oblasti, govoril je namreč o politični kliki, ki hoče na vsak način utišati govornice o nevarnosti morskega psa, da bi rešila turistično sezono in napolnila občinsko blagajno. Če je *Žrelo* premikalo meje v filmskem marketingu, potem je *Boter* ob premieri kot prvi vzpostavil novo strategijo v prikazovanju, ki bo počasi, a zanesljivo spodnesla avtorje. Do prve polovice sedemdesetih je vladala idealna klima za kvalitetne, avtorske filme, ki so si občinstvo nabirali počasi, z ustno reklamo. Pred *Botrom* so filmi premierno igrali zgolj v parih elitnih dvoranah v veli-

kih mestih (New York, L.A. Chicago), kjer se je – tudi s pomočjo kritik, ki so tedaj lahko dvignile ali uničile film – vzpostavljala ustrežna energija; v drugem krogu distribucije so ga poslali v "drugorazredne" dvorane velemest in v večja ameriške mesta, v tretjem krogu pa v provinco. Z *Botrom*, ki je tedaj štartal na precedenčnih 400 kopijah hkrati, se je vse spremenilo, uveljavila se je mentaliteta *blockbusterja*, ki jo bo nadaljeval Friedkinov *Izganjalec hudiča* ter izpopolnila *Žrelo* in *Vojna zvezd*. Ne preseneča torej, da se je Pauline Kael, proslula in zelo vplivna kritičarka *New Yorkerja*, nekaj let kasneje pritoževala, da v kritičkem poslu preprosto ni več nobenega čara, ker je distribucijska logika kritičkemu peresu odvzela dobršno mero moči.

Leta 1975 je bilo prelomno v več pogledih; zgodilo se je *Žrelo*, toda zgodili so se tudi agenti, ki so postali dominantna institucija v industriji. Po koncu klasičnega studijskega sistema, ko so studii režiserje, zvezdnike in tehnično osebje nase vezali z večletnimi pogodbami, je nastopilo kratkotrajno obdobje liberalizacije. Tedaj ni bilo paketov; kupil si scenarij, najel režiserja in igralce, posnel si film. Z močjo agentov in agencij (ICM, William Morris in CAA, največje in najmočnejše) se je logika obrnila na glavo; paket je bil sestavljen, še preden je bil scenarij dokončan, kar je pomenilo, da je projekt postal suženj procesa oziroma afinitet zvezdnikov. Posledica tega so bila osemdeseta, obdobje, ko so režiserje na oblasti zamenjali agenti in zvezdniki.

V sredini sedemdesetih so številna velika imena novega Hollywooda dokončno pogorela. Bogdanovich je po treh huronskih hitih posnel tri komercialne *flope* zapored (*Daisy Miller*, *At Long Last Love*, 1975; *Kino za groš*/Nickelodeon, 1976). *The Fortune* (1975) je bil tretji zaporedni kiiks Mikea Nicholasa, Arthur Penn in Robert Altman sta spoznala, da z dekonstrukcijo žanra (*Nočni premiki*/Night Moves, 1975) in pripovednih tehnik (*Nashville*, 1975) pri novem občinstvu ne bosta žela uspehov. Režiserji so naenkrat postali *expendable*, kako bi rekel Jack Ford. Tega se je po svoje zavedal Lucas, ki se je po travmatični izkušnji z *Vojno zvezd* odločil, da ne bo več režiral. *Imperij vrača udarec* (*Empire Strikes Back*, 1980) je režiral Irvin Kershner, z njim si je Lucas dokončno priboril popolno finančno neodvisnost od sistema, o katerem je Coppola ves čas le sanjal. Morda se sliši neverjetno, toda eden največjih sovražnikov hollywoodskega *establishmenta* je bil prav Lucas, ki je po *Imperiju* dramatično pretrgal vse stike s Hollywoodom. Vse pisarne Lucasfilma je preselil v San Francisco, kjer je že bival Industrial Lights & Magic, raztrgal je člansko izkaznico Director's Guilda ter izstopil iz Motion Picture Academy. Skywalker Ranch naj bi bil Lucasova različica Coppolove (neuspešne) firme American Zoetrope, kinematografski "miseselni kamp", kjer naj bi se odvijala predavanja, seminarji in kjer bi vsi prijatelji imeli svoje pisarne ter v idiličnem miljeju, daleč od dekadence Hollywooda, ustvarjali filme. A iskra je vmes ugasnila, kamaraderije ni bilo več. Vsi so samo še čakali, kdaj bo potonil še največji megaloman med vsemi ... s čim se bo Coppola vrnil iz filipinske džungle, kjer je več kot dve leti snemal svojo *Apokalipso* ...



Pobesneli bik

ZADNJA SKUŠNJAVA ZLATEGA OBDOBJA

Plačilo za strah, Apokalipsa zdaj, Nebeška vrata, Pobesneli bik & konec utopije

Novi ameriški režiserji – alias *movie brats* – so na začetku sedemdesetih revitalizirali Hollywood in pokazali, da je mogoče iz malce bolj organiziranega krsta (*Boter*), masturbacij nadarjenega otroka (*Izganjalec hudiča*), vesoljskega vesterna (*Vojna zvezd*), fantomskega morskega psa (*Žrelo*) in maščevanja telepatske device (*Carrie*) potegniti zaklad. Na lepem so imeli za sabo hite in oskarje, pod sabo pa studijske šefe, ki so jim slepo verjeli. Sredi sedemdesetih so ti *wunderkindi* stali na vrhu gore, zrlji v dolino in kričali: "Top of the world, ma', top of the world!" Tedaj niso niti slutili, da se je večini vse veliko že zgodilo, da je pred večino le dolga noč, da je krogla že izstreljena, da bo za večino nadaljevanje le antiklimaks in da bo večina kmalu vse izgubila. Z njihovimi ambicijami, z njihovo megalomanijo, z njihovim egotripom in z njihovo voljo do ekscesa bi lahko tekmoval le Richard Nixon, ki pa se mu je leta 1974 zgodilo to, kar se bo njim zgodilo nekaj let kasneje, ko so se verjetno počutili kot gangster Henry King (Ray Liotta), ki v Scorsesejevih *Dobrih fantih* (*GoodFellas*, 1990) po bajni karieri, bajnih uspehih in bajni slavi – po letih ekscesa – obtiči v predmestju, obsojen na anonimnost in rezance s kečapom: "I'm an average nobody. I get to live the rest of my life like a schnook." *King of the World* postane *nobody*. Da ta *nobody* izgleda kot *living dead*, živi mrtvec, ne preseneča – vsi filmski liki so po svoje živi mrtveci. *Wunderkindi*, ki so v sedemdesetih rolali Hollywood, bi lahko peli *My Way* – vedeli so, da v Hollywoodu, tako kot v vseh igrah moči, pot ne obstaja, le eksces. *King* in njegovi prijatelji, *GoodFellas*, so itak prav to – metafora filma, filmskega lika, h'woodske ničejanske realpolitike in filmske generacije, imenovane New Hollywood, ki je naglo, pompozno, ekscesno vstala in potem naglo padla. Ni kaj, film *Dobri fantje* je meta trip, alegorična biografija Scorsesejeve

generacije, teatralični *close-up* & morasti *blow-up* filmske obsedenosti – podobno kot *Casino* (1995). Sporočilo *Dobrih fantov* in *Casina* je bilo nedvoumno: če hočeš v sodobnem svetu preživeti, se moraš obnašati kot gangster. Alegorično to pomeni: če hočeš v sodobnem Hollywoodu preživeti, se moraš obnašati kot gangster. Bolje rečeno: če hočeš v sodobnem Hollywoodu ohraniti kreativno kontrolo nad svojim filmom, se moraš obnašati kot gangster. Lahko si le *nobody* ali gangster – obstaja le *my way*, o kateri na koncu *Dobrih fantov* poje Sid Vicious. Filma *Dobri fantje* in *Casino* sta, retrospektivno gledano, alegorični teatralizaciji prelomnega, implozivnega, kastracijskega trenutka v karieri Novega Hollywooda – trenutka, ko je začel Hollywood svojim *wunderkindom* spet postavljati meje ... trenutka, ko so *wunderkindi* ugotovili, da ne bodo mogli do konca (in ko so potem kljub vsemu naredili vse, da bi vendarle "videli" in "občutili" konec) ... trenutka, ko je generacija obtičala med vizijo smetarskega tovarnjaka, ki jim bo, tako kot v *Dobrih fantih*, zmlzel sanje, in vizijo filma, ki se vrta v prazno. Hja, tako kot na koncu *Zadnje Kristusove skušnjave* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) – ali pa tako kot na koncu Hellmanovega filma *Peklenski asfalt*, ambiciozne kontrakturne odisejane, ki naj bi leta 1971 po žilah nove filmske publike pogrnala novo elektriko, toda na veliko presenečenje vseh je prišlo do hudega, katastrofalnega kratkega stika: film, sicer mojstrovina kontrakulture, je ostal brez publike. Tako kot – isto leto! – *Zadnji film* (Hopper) in *Kavboj brez miru* (Fonda), drugi dve kvintesenci kontrakulture. Nova filmska publika, ki so jo ustvarili filmi a la *Bonnie in Clyde* (Penn), *Goli v sedlu* (Hopper), *Diplomiranec* (Nichols), *Odiseja v vesolju* (Kubrick), *Divja banda* (Peckinpah), *Polnočni kavboj* (Schlesinger), *M*A*S*H* (Altman) ipd., teh treh filmov, ki so izgledali kot avto-



Kaliber 25 za specialista



Boter 2



Nebeška vrata

Breaks, 1976) ... Schaffnerja pa najprej egipčanska *Sfinga* (Sphinx, 1980) in takoj zatem še *Yes, Giorgio* (1982), ekstremno draga romantična komedija z Lucianom Pavarottijem, ki je bila čista norost. Dennisa Hopperja je že prej ustavljal zelo ustrezno naslovljeni *Zadnji film* – posnel ga je v Peruju, daleč od studijske kontrole, in tako propadel, da potem zanj ni hotel več nihče slišati. Še celo Stevenu Spielbergu je serijo hitov in toboganski vzpon presekala krah – *Nora invazija na Kalifornijo* (1941, 1979), zelo draga (31,5 milijona USD), bučna, anarhična, burlaska, infantilna, kaotična, avtodestruktivna farsa, polna referenc na Spielbergove filme (*Žrelo*, *Dvoboj*, *Bližnja srečanja tretje vrste*), *non-stop demolition derby*, v katerem skuša japonska podmornica med II. svetovno vojno zadeti Hollywood, srce Amerike. SS je hotel biti malce Stanley Kubrick, malce Preston Sturges, malce Chuck Jones – oh, in malce Robert Altman, toda za *M*A*S*H* je bilo prepozno. Amerika parodiranja mačizma, šovinizma, patriotizma, heroizma, nacionalistične patetike in disneylandizacije same Amerike, v kateri je razlika med realnostjo in fantazijo izginila, ni kupila. Prej narobe – film so razglasili za “sramoto”. Še več, kritiki so pisali: “Nora invazija na Kalifornijo je dokaz, da Japoncem ni bilo treba uničiti Hollywooda – morali so le počakati nekaj let, da jo namesto njih storil Spielberg.” John Wayne je skušal – tik pred smrtjo – Spielberga prepričati, da naj film ne posname: “Mislil sem, da si Američan!” Duke je pač prebral scenarij in ugotovil, da bodo v filmu sestrelili tudi dve ameriški letali – in da ju bodo sestrelili sami Američani! Zdelo se mu je, da bo *Nora invazija* onečastila spomin na II. svetovno vojno, ki jo je sam doživel le v filmih, a se imel za heroja in veterana II. svetovne vojne. Ha!

Hal Ashby je v sedemdesetih posnel 7 filmov, izmed katerih ni bil noben napaka – v osemdesetih je posnel same napake. Kriminalka *Osem milijonov smrti* (Eight Million Ways to Die, 1986), ki sicer ni bila nezanimiva, je katastrofalno propadla – dve leti kasneje je Ashby umrl. Sam Peckinpah je umrl štiri leta prej – njegov zadnji film, *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend, 1983), je zmontiral studio. Dobil ga je pod pogojem, da vse posname tako, kot je zapisano v scenariju. Hja, igre je bilo konec. Bob Fosse, ki je umrl leta 1987 in ki je v filmih *Lenny* (1974) in *Ta vražji jazz* (All That Jazz, 1979) pokazal na avtodestruktivno, *death-wish* dimenzijo artizma, je v osemdesetih posnel le *Star 80* (1983), film o pasteh silikonskega glamurja in fame – film o vzponu in tragični, grizljivski, alarmantni smrti Dorothy Stratten, Playboyjeve zajčice in ljubice Petra Bogdanovicha.

Bogdanovich, ki je na začetku sedemdesetih v žepu nosil recenzije svojih huronskih hitov *Zadnja kino predstava*, *Kaj te očka pušča samo* (What's Up, Doc, 1972) in *Papirnati mesec*, imel trumo služabnikov in skrbel za Orsona Wellesa, je padel najnižje. Sinonim zanj se je glasil: “*The Man Who Worked His Way Down From The Top*”. Ali kot je rekel Billy Wilder: “V Hollywoodu so vsi med seboj sperti, toda le ena sama stvar je zadostovala, da so vsi spet postali prijatelji – Peter Bogdanovich.” Ko je

Cybill Shepherd, svojo muzo in metreso, postavil v filma *Daisy Miller* (1974) in *Končno vendarle ljubezen* (At Long Last Love, 1975), so se celo tisti, ki so ju financirali, razveselili, da sta povsem skrahirala. Po *Kinu za groš* (Nickelodeon, 1977), filmu o prvih filmih, ki je prav tako skrahiral, je prišel film, ki naj bi končal vse filme: romantična komedija *In potem so se vsi smejali* (They All Laughed, 1980). Bogdanovich je v film posadil svojo novo ljubico, Dorothy Stratten, ki ji je ljubosumni mož, mali kanadski *psycho*, praktično še med snemanjem odstrelil glavo. Bogdanovich je film za 5 milijonov dolarjev odkupil, nekaj let kasneje pa oznanil osebni bankrot – da bi se izvlekel, je bil prisiljen posneti *Texasville* (1990), nadaljevanje svoje prve uspešnice, *Zadnje kino predstave*.

Bogdanovicha je ustavila in redefinirala serija krahov – tako kot Roberta Altmana. Specifično: Altmana, ki se je v prvi polovici sedemdesetih uprl heroični tradiciji Hollywooda, potunkal ameriški sen in z verigo klasik (*M*A*S*H*, *Kockar in prostitutka*, *Privatni detektiv*/The Long Goodbye, 1973; *Nashville*, 1975) poskrbel za evolijski skok filma, so v drugi polovici sedemdesetih pokopali krahi filmov *Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, 1976), *Tri ženske* (Three Women, 1977), *Idealen par* (A Perfect Couple, 1979), *Kvintet* (Quintet, 1979) in *Zdravje* (Health, 1980). Znašel se je na robu bankrota – in leta 1981 je svoj studio Lion's Gate prodal. Hollywood njegovih telefonskih klicev ni več sprejel. Ni imel več kam. Z novim evolijskim skokom ni bilo nič. Protestnih, zrevoltiranih, zadetih, eksperimentalnih sedemdesetih je bilo konec. Prišla so osemdeseta – in ljudje so začeli živeti banalnost kičastega in zlaganega popa, kar je Bob anticipiral že v *Buffalo Billu in Indijancih*. Jasno, pod ceno. Kasneje mu je uspel *comeback*. In ko se mu vse ujame, posname variacijo svojega *Nashvillea*.

Rušenje h'woodskih genijev je bilo tako eksemplarično, tako ekstremno in tako ritualno kot klanje vola v *Apokalipsi zdaj*. Francis Ford Coppola je odšel leta 1976 v filipinsko džunglo, da bi posnel fantazmagorični film o vietnamski vojni, potem pa je snemanje tako vlekel, da je šel na živce vsem – sebi, ekipi, studiu in kritikom, ki so njegovo grandomanijo prelevili v vic. Film o norosti – film o vojni “za največji nič v zgodovini” – je postal film o norosti snemanja filmov: budžet je rasel, tajfun je zjebal sete, igralci so odpadali, Martina Sheena je ruknil infarkt, scenarij ni bil končan, Marlon Brando je bil predebel. Kot je rekel Coppola: “Ugotovil sem, da ne snemam filma, ampak da se film snema sam – ali pa ga je snemala džungla.” Vsem se je po malem zmešalo. Zgodba o tem, kako Coppola *Apokalipse* ne more in more končati, kako jo še kar in kar snema in kako je ne bo nikoli končal (“Apocalypse Never”), je postala dobra metafora za vizionarsko, pretenciozno, mazohistično, ludistično, avtodestruktivno megalomanijo, ki je začela v tem času daviti *wunderkinde*, toda *Apokalipsa* na veliko razočaranje mnogih ni propadla. Je pa res, da je Coppola tako iztirila, dezorientirala in torpedirala, da si je bil prisiljen življenje, ki so mu ga še dodatno zagrenila osem-

deseta (krah filmov *One from the Heart* (1982) in *Cotton Club* (1984)), reševati s tretjim *Botrom* (The Godfather Part 3, 1990).

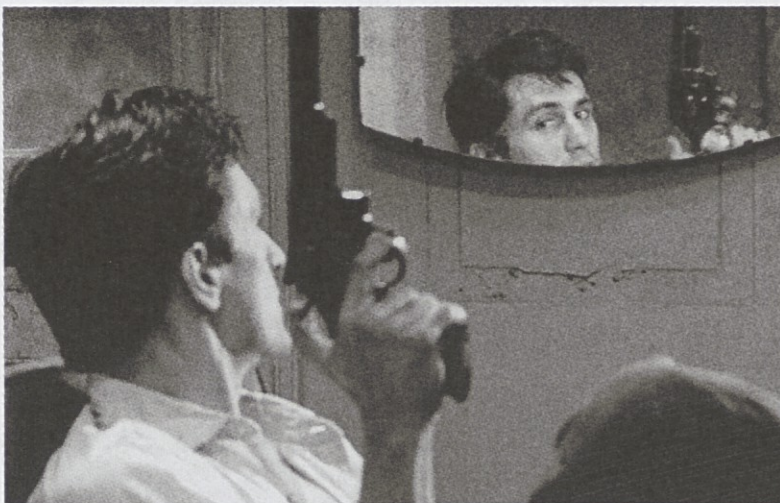
Kar pa ni uspelo Coppoli, je leto kasneje uspelo Michaelu Ciminu – njegova *Nebeška vrata* (Heaven's Gate, 1980) so iztirila in pokopala filmsko družbo United Artists. Iskreno rečeno, Ciminov epski vestern je tako propadel, da bi lahko iztiril in pokopal stoletje. Toda ironično: režiser, ki je hotel biti *auteur*, je pokopal filmsko družbo, ki so jo ustanovili *auteurji*, “združeni umetniki”, no, dva *auteurja*, Charlie Chaplin in David W. Griffith, in dva mega zvezdnika, Douglas Fairbanks in Mary Pickford. In da ne bo kakega nesporazuma: United Artists – studio brez studia – so leta 1919 ustanovili zato, da bi pred biznisom zaščitili svojo vizijo, svojo kreativnost, svoj artizem, svoj *auteurizem*, pa tudi svojo ekonomijo. H'woodski umetniki – “Big Four” – so sklenili, da se inkorporirajo: da svoje filme sami financirajo, sami producirajo in sami distribuirajo. In ne pozabite, da so potem v skupno blagajno prispevali klasike a la *Zlomljeni cvet* (Broken Blossoms, 1919), *Pot na Vzhod* (Way Down East, 1920), *Siroti v viharju* (Orphans in the Storm, 1921), *Zorrojevo znamenje* (The Mark of Zorro, 1920), *Tri mušketirje* (The Three Musketeers, 1921), *Robina Hooda* (1922), *Bagdadskega tatiča* (The Thief of Baghdad, 1924), *Črna gusarja* (The Black Pirate, 1926), *Železno masko* (The Iron Mask, 1929), *Cirkus* (The Circus, 1928), *Luči vele mesta* (City Lights, 1931), *Moderne čase* (Modern Times, 1936) in *Velikega diktatorja* (The Great Dictator, 1940). In tudi ko so se “Veliki štirje” razšli in izgubili kontrolo nad svojo kreacijo, so novi šefi – na čelu z Arthurjem Krimom – poskrbeli, da je družba United Artists ostala h'woodski unikat: režiserjem so nudili kreativno svobodo, produkcijsko neodvisnost in *laissez-faire* atmosfero. V produkcije se niso vmešavali, prej narobe – sloveli so po tem, da ne hodijo na snemanja in da ne gledajo dnevnih posnetkov. Ko so enkrat odobrili projekt, budžet in igralsko zasedbo, je bilo vse v rokah režiserja. V svojo mrežo so ujeli mnoge klasike – *Točno opoldne* (High Noon, 1952), *Afriško kraljico* (The African Queen, 1950), *Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959), *Zgodbo z zahodne strani* (West Side Story, 1961), *Help!* (1965), *A Hard Day's Night* (1964), *V vročici noči* (In the Heat of the Night, 1967), *Let nad kukavičjim gnezdom* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975), *Rockyja* (1976), za parado pa so nenehno skrbeli Jamesi Bondi, Pink Panterji in Woodyji Alleni.

Leta 1978, ko so se začela pogajanja s Ciminom, je družbo UA zaradi vse hujših kreativnih nesoglasij z lastnico, korporacijo Transamerica, zapustilo pet vodilnih mož, vključno s Krimom, ki je družbo vodil od leta 1951, in ustanovilo novo filmsko firmo – Orion. Ciminu, nekdanji režiser reklam, koscenarist *Pasti za inšpektorja Callahana* (Magnum Force, 1973), režiser *Kalibra 25 za specialista* (Thunderbolt and Lightfoot, 1974) in *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, 1978), ki je bil tedaj tik pred štartom, je hotel sicer ekranizirati roman *The Fountainhead* (in Roarkovo “mesto prihodnosti” postaviti v naravni velikosti),

potem pa je ven raje potegnil *The Johnson County War*, zgodbo o legaliziranem genocidu oz. “minorinem”, malo znanem incidentu iz zgodovine Wyominga (zemljiški baroni vs. imigranti), politični vestern, nihilistično verzijo Stevensovega *Shanea* (1953). Jasno, reč je kmalu prenaslovlil v *Nebeška vrata* – in zamajal h'woodske temelje. Storil je vse tisto, kar je moral ob koncu sedemdesetih storiti *wunderkind*, ki je hotel implodirati:

- projekt je bil njegova stara fantazija, stara fiksna ideja, hja, iz leta 1971, ko še ni bil bankabilen ...
- ker je bil zelo vroč, pač “novi *wunderkind*” (ko so se začeli pogajati, je bilo že jasno, da bo *Lovca na jelene* velika stvar), ga družba UA ni mogla pustiti drugim, tako da je lahko mirno diktiral pogoje ...
- ko je *Lovca na jelene* postal hit in pobral 5 Oskarjev, tudi za film in režijo (kritiki si sicer niso bili edini, kaj so videli, pentagonsko verzijo vietnamske vojne ali največji protivojni film vseh časov, toda hej, Ciminu je užival v svoji “artistični” dvoumnosti), mu je bila družba UA izpolniti vse želje (hej, če ne grem k studiu Warner ali pa družbi EMI) ...
- film je snemal v Montani, daleč od kontrole ...
- število snemalnih dni se je množilo – snemal je in snemal in snemal in snemal, ponavljal v nedogled (posnel je za 220 ur materiala!), iskal popolnost... ee, “poezijo Amerike” ...
- datum premiere se je nenehno premikal ...
- Ciminu, napoleonski narcis, ki se je imel za nacionalni zaklad, je vse apele in obiske nenehno ignoriral, obstruiral in izigraval, odpustiti pa ga niso mogli – iz strahu, da jih bo javnost križala, češ da minirajo genija ...
- bil je vse bolj maničen, za poškodbe statistik in živali se ni menil, vse je podredil svoji “viziji”, hotel je do konca (zemljišče, na katerem se odvrti finalna bitka, je opremil z namakalnim sistemom – da je zrasla trava!), tako da so si mnogi rekli, hej, s kom moram fukati, da mi ni treba več sodelovati pri tem filmu ...
- budžet pa je rasel in rasel – in zrasel do tedaj rekordnih 44 milijonov dolarjev.

Prva verzija je trajala 5 ur in 25 minut, toda Ciminu je šefom pred ogledno projekcijo rekel: “Končna verzija bo verjetno 15 minut krajša.” Samo finalna bitka je trajala uro in pol! Da je Ciminu posnel *homage* samemu sebi, je bilo na dlani, toda v njem ni po ogledu nihče več videl Davida Leana. Na hitro so najeli novega montažerja, Jerryja Greenberga, in mu rekli: v tem materialu najdi film. Za *soundtrack* so skušali angažirati Ennia Morriconeja, pa je med ogledno projekcijo v Londonu zaspal. Film so skrajšali na 3 ure in 39 minut, toda kritiki so ga po premieri divje razsuli in razglasili za “unqualified disaster”. Začelo se je križanje brez primere, specifično – Cimina so hoteli vreči levom. Krah je postal medijski dogodek št. 1. Bolj kot sam film so vsi recenzirali to, kako je nastal, potemtakem snemanje, h'woodski produkcijski način, sistem, ki omogoča tako obsceno zapravljanje denarja, in heretika, ki ga je zlorabil.



Taksist



New York, New York

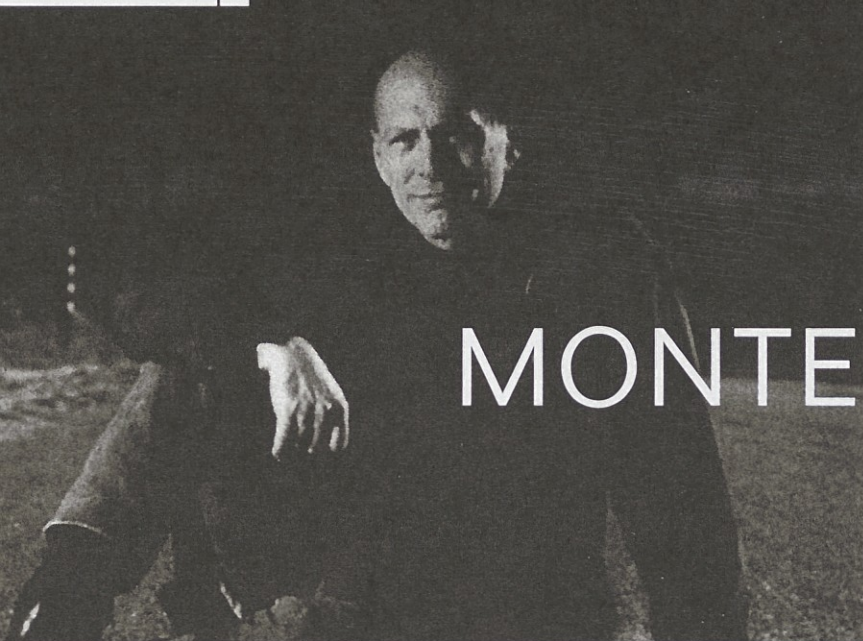
Ameriški kritiki so ubili ameriško lepoto. Cimino se je počutil kot JFK. Družba UA je film potegnila iz dvoran in ga še enkrat skrajšala – na 2 uri in 28 minut. Kar pa ni pomagalo – publike ni bilo. Šefi družbe so razmišljali, da bi *Nebeška vrata* prelevili v miniserijo, da bi ga razrezali in prodali kot turistične fotografije ali pa da bi ga skrajšali na 90 minut in prikazali pod naslovom *The Johnson County War*, toda to so bile le pobožne fantazije obupancev, ki jim to, da so si ponavljali, “To je le film, to je le film, to je le film”, ni nič pomagalo. To je bil več kot film, navsezadnje, UA je šel zaradi njega v rit (kupil ga je MGM), Hollywood pa v veliko “restrukturacijo” – tri leta kasneje ni bil nihče več tam, kjer je bil pred tremi leti. Tudi ministudii, ki so jih v sedemdesetih ustanovili *wunderkindi*, da bi zaščitili svojo integriteto in svojo vizijo (Directors Company, Liberty Films, First Artists), so drug za drugim bankrotirali in propadli. Za Cimino v Hollywoodu niso hoteli več slišati. Na naslednji film, *Zmajevo leto* (*Year of the Dragon*, 1985), je čakal 5 let (produciral ga je Dino, huh), a spet skrahiral. S *Sicilijancem* (*The Sicilian*, 1987) in *Urami obupa* (*Desperate Hours*, 1990) je potem še bolj skrahiral. Iz kraha v krah je šel kot Altman – in kot Paul Hackett (Griffin Dunne), ki gre v Scorsesejevi *Idiotski noči* (*After Hours*, 1985) iz smrtno nevarne katastrofe v smrtno nevarno katastrofo.

A ironično: družba UA ni pridelala le *Nebeških vrat* in investirala v *Apokalipso zdaj*, ampak je producirala tudi *Pobesnelega bika* (*Raging Bull*, 1980). Martin Scorsese je svoj luzidem izkazal že tri leta prej. Leta 1977, potemtakem v času, ko so bili mjuzikli povsem iz mode, je namreč posnel musical *New York, New York*. Ni uspel. Bolje rečeno, film – ki je bil v resnici meta film, film o filmu, metafora filmskega procesa in obenem *hommage* paradnemu žanru iz zlatega h'woodskega obdobja (film o bejbi, ki postane filmska zvezda) – je tako ekscesno in ambiciozno napihnil, da je izgubil kontrolo nad njim. *Director's cut* je trajal 4 ure, v kino je najprej prišla 136-minutna verzija, potem pa še 163-minutna, ki je vključevala tudi *never-ending finale* “Happy Endings”. Takoj po brezkompromisnem *Taksistu* je torej prišel kompromis, ki pa ga pogajanje ni spremenilo niti v finančni niti kreativni uspeh. Kako lahko s *Taksista* prešaltaš na *New York, New York*, sicer ni jasno, toda v naslednjih Scorsesejevih korakih je bila vendarle neka logika: epskemu mjuziklu je sledil *Zadnji valček* (*The Last Waltz*, 1978), dokumentarec o zadnji skušnjavi benda The Band, temu rock mjuziklu pa *Pobesneli bik*, ki je boks spreminil v črno-beli balet, v brutalni performance, v teater krutosti, v ritualni, liturgični *splatter*. Scorsese je film *Rdeče čevljičke* (*The Red Shoes*, 1948, Michael Powell & Emeric Pressburger), v katerem je balerina plesala do krvi, do bolečine, do ekscesa, do mučniške ekstaze, zrolal v film, v katerem Jake La Motta (Robert De Niro) boksa do krvi, do bolečine, do ekscesa, do mučniške ekstaze.

Pobesneli bik je popolna alegorija h'woodskih *wunderkindov*, ki so hoteli svoje vizije prignati do konca. To je film o obsedenosti, nečistosti ekstaze, retoriki ekscesa in investiranju vase – v svoj *drive*, v svoje ambicije, v svojo željo, v svojo norost. To je film o ničejanskem *bullu*, perverzности odrešitve, tragičnosti paranoje in nesmiselnosti spomina. Film o smislu, ki ga je mogoče fizično občutiti (bam-bam-bam). Film o boksarju, ki postane igralec, barski *entertainer*, patetični *showman*. Film o odru, ki je ring, in ringu, ki je oder. Film o odru-ringu, fikciji, ki umet-

nika ščiti pred norostjo in avtodestrukcijo (v ringu ne umreš, pa četudi plešeš s smrtjo, toda če bi to, kar počneš v ringu, počel zares, zunaj ringa, bi umrl). Film o varnosti in nevarnosti *entertainmenta*. Film o transfiguraciji – o boksarju, ki se povsem transformira ... zredi ... napihne ... osvobodi ... kot Marlon Brando (celo slovito repliko “*I coulda been a contender*” slišimo), ki je – ves zrejen, napihnen, osvobojen – igral v križanem *Dvoboju na Missouriju*, ki ga je posnel avtor “prvega” neoh'woodskega filma, in šikanirani *Apokalipsi zdaj*, ki jo je posnel “prvi” *wunderkind*. *Pobesneli bik* je film o nekomercialnosti umetniške obsedenosti. Boksarjev strah, da ne bo mogel nikoli boksat z najboljšim boksarjem (“*I'm never gonna get a chance to fight the best there is*”), je poistoveten z režiserjevim strahom, da ne bo mogel nikoli posneti najboljšega filma. To je, kot je opozorila Lesley Stern v knjigi *The Scorsese Connection*, film o nemoči moške fantazije, film o fantazijski, iluzionistični naturi moškosti, film o “ringu”, ki vzdržuje iluzijo moškosti – film o moškem mazohizmu in cirkularnosti usode. Rundi vedno sledi nova runda – in filmu vedno sledi nov film. Film o filmu za filmom. Film o tem, kako so bankrotirala sedemdeseta.

Naslednji dan so se začela osemdeseta. Za začetek je John Hinckley posnel nadaljevanje *Taksista*, toda zunaj ringa – ustrelil je ameriškega predsednika Ronalda Reagana, bivšega h'woodskega igralca. Hotel je impresionirati Jodie Foster. Film je tako postal sokrivec pri zločinu. Šit, so si verjetno rekli h'woodski *bossi* – dotokli smo jih in vrgli v prtljažnik, zdaj pa se vračajo! Hja, kot ono truplo, ki v *Dobrih fantih* noče in noče umreti. Nihče ni nikoli rekel, da filmi h'woodskih *wunderkindov* niso nevarni in fatalni, toda njihovi mitomanski debakli so konsolidirali studijske vrste – v Hollywoodu se je začela kontrarevolucija. Novi h'woodski geniji so postali producenti, agenti in marketingarji. Avtorji so izgubili volilno pravico. Vseeno – filmi itak niso bili več režirani in napisani, ampak le še producirani, pakirani in propagirani. Nihče ni bil več anti. Boj med režiserji in filmskimi studii ni bil več videti kot razredni boj. Ironična distanca do morale, motivacije, junaštva, zgodbe, kronologije, seksa, družine, ameriškega sna, socialnih tabujev, *establišmenta*, militarizma, klerikalizma in avtoritarizma je sprhnela. Amerika je šla v nebesa. Ljudstvo je hotelo *Vojne zvezd*. In *Zvezdne steze*. In *Supermane*. Vse je začela grabiti nostalgija po Očetu, po Avtoriteti (polkovnik Kurtz, Darth Vader ipd.). Besedo “svoboda” je zamenjala “varnost”. Mantra *Just Do It* je poskrbelo, da so se začele rolati adrenalinske *pure-energy safe-sex high-concept shiny-happy-people multipleksne self-control Darth-Vader-is-my-father* diete, ki niso bile ustvarjene zato, da bi trajale. Konec je bilo časa, ko so filmi, kot je rekla Pauline Kael, “še nekaj pomenili”. Za razliko od starih filmarjev, ki jih je definiralo to, kako dobro so znali rokovati s podedovanimi paradigmi, je *wunderkinde* v sedemdesetih definiralo to, kako so znali podedovane paradigme korigirati (npr. Bogdanovich in *screwball* komedija, Coppola in gangsterski film, Lucas in *science-fiction*, Carpenter in grozljivka, De Palma in Hitchcock itd.), toda v osemdesetih je bilo na lepem spet pomembno le to, kako si znal rokovati s podedovanimi paradigmi. *Wunderkinds* so lahko ugotovili le to, kar so v *Casinu* ugotovili *wise guys*: Fuck, vse se je spremenilo! •



MONTE HELLMAN

simon popek

“Rad se deklariram za pripovedovalca zgodb”

Ker se pogovarjava v kontekstu retrospektive New Hollywood: Trouble in Wonderland (1967–76), naj povem, da sem bil kar malce presenečen, ko sem med filmi retrospektive zagledal vaše ime, pa tudi imena nekaterih drugih režiserjev, katerih filmi niso sodili v *mainstream* tedanje produkcije. Kadar ljudje govorijo in pišejo o novem Hollywoodu, običajno citirajo imena kot Scorsese, Friedkin, Spielberg, Lucas, med manj znanimi morda Rafelsona in Ashbyja ... Ste se sami kdaj čutili kot del te generacije? Ne nazadnje ste prvi film, *Beast From the Haunted Cave* (1959), posneli že konec petdesetih ...

Sam se nikdar nisem počutil kot član kakšne skupine, verjetno se niti ostali niso zavedali, da pripadajo pomembnemu gibanju, ki bo spremenilo podobo ameriškega filma. Coppola je prav tako delal za Corman, zato sem ga poznal, nekajkrat sva bežno sodelovala. Poznal sem Petra Fondo, Bogdanovicha, tudi Scorseseja, vendar ne prek Corman. Vsi smo pač začeli snemati filme ob približno istem času, zato si, logično, postopoma spoznaval posamezne *playerje*.

Roger Corman je bil brez dvoma “boter” Novega Hollywooda, lansiral je kariere večine danes pomembnih ameriških režiserjev, ki so začeli v šestdesetih ...

Vsekakor je imel velik vpliv pri formiranju teh mladih ljudi, še posebej v produkcijskem smislu.

Kako ste ga spoznali?

Moja tedanja žena je bila igralka, nastopala je v nekaj Cormanovih filmih, zato sem začel Rogerja srečevati na zabavah. V tistem času sem ustanavljal lastno gledališče in sem ga prosil za majhen prispevek oziroma – kakor sem mu razložil – za vložek v novo podjetje. Dal mi je tisoč dolarjev, najeli smo gledališče za obdobje enega leta, potem pa lastnik ni hotel podaljšati najemne pogodbe, saj je zgradbo prodal, v njej pa so uredili kinodvorano. Tedaj je Corman rekel, naj potek dogodkov vzamem kot “znamenje”; namignil mi je, da je nastopil čas za prestop v svet filma. Takoj mi je ponudil režijo.

Beast From the Haunted Cave, vaš prvenec, je grozljivka, t.i. *monster-movie*, posnet v “klasični” maniri poceni eksploatacijskih filmov petdesetih let. Film nekako ne paše v vaš opus, zato se postavlja logično vprašanje: je šlo za “take-it-or-leave-it” vstopnico v svet filma, ki je niste mogli zavrniti? Predvidevam, da vas grozljivke niso ravno zanimale. Res je, nisem se ravno videl v tem žanru. Toda imel sem dokaj veliko svobodo pri oblikovanju scenarija. Veste, Roger je povečini snemal en in isti scenarij, kar je bil njegov *hommage, rimejk* ali kraja – vzemite kakor hočete – filma *Key Largo* (1948, John Huston). Oboževal je ta film, posnel ga je vsaj petkrat. Za *Beast From the Haunted Cave* je scenarij napisal Leo Gordon, vendar Roger z njim ni bil najbolj zadovoljen, zato je prosil mene in Chucka Griffitha, naj napiševa novo verzijo. Njegovo edino vodilo je bilo: še enkrat napišita *Key Largo*. Ideja o gangsterju in njegovem dekletu, ki se znajde med dvema moškima, mi je bila všeč.

Že v prvem filmu je vidna vaša ljubezen do eksterierjev ter do neprestanega gibanja, potovanja protagonistov. Vaši junaki so kot morski psi, morajo se premikati, da bi preživel. V *Beast From the Haunted Cave* morajo roparji v gorah doseči pristajalno stezo, v *Back Door to Hell* (1964) je radio uničen, zato se morajo vojaki infiltrirati v japonsko bazo, v *Cockfighterju* (1974) Warren Oates neprestano potuje od enega petelinjega dvoboja do drugega, v *Ride in the Whirlwind* (1967) Nicholson beži pred linčarji, *Two-Lane Blacktop* (1971) in celo *Shooting* (1967) – resda vestern – pa sta tako ali tako esenci *road-movieja*. Je bilo neprestano snemanje na lokacijah posledica majhnih proračunov ali je šlo za zavestno ljubezen do “cestnega” filma?

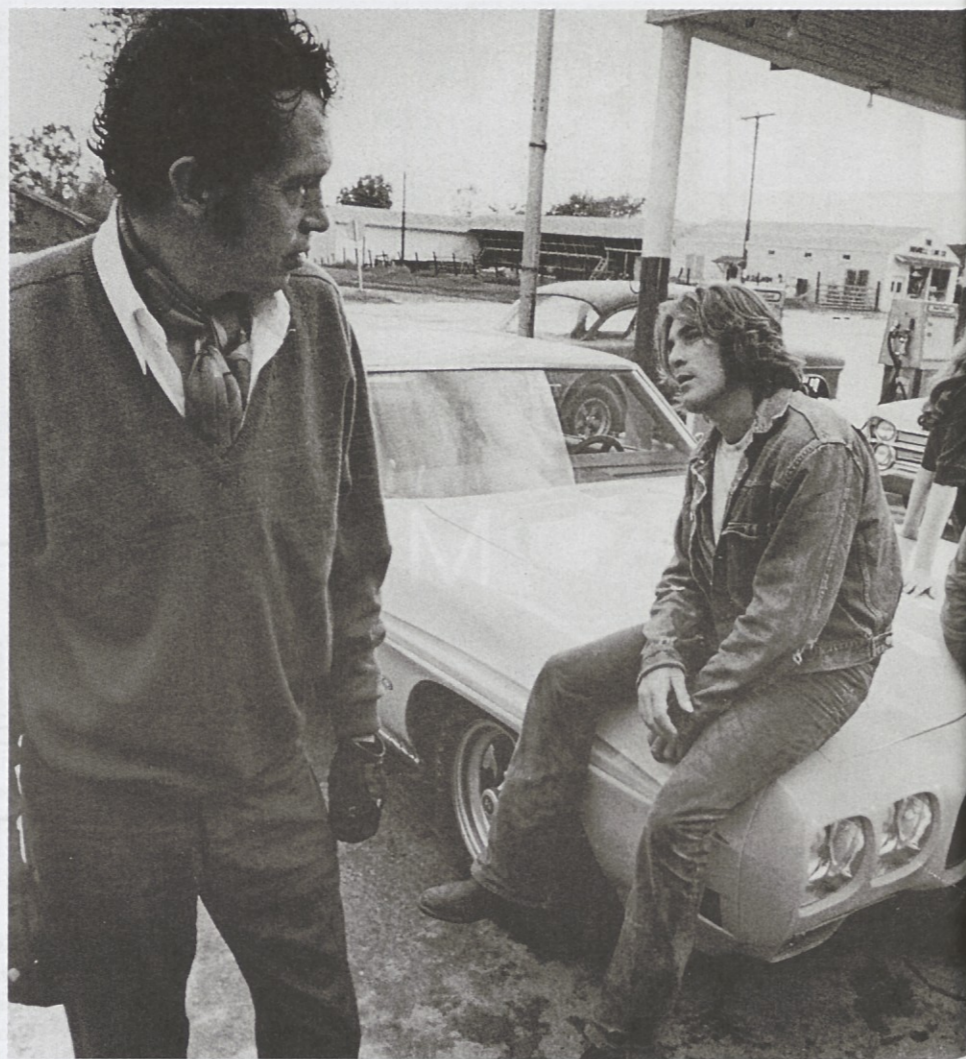
Ideja *road-movieja* me je vedno zelo privlačila. Na moje ustvarjanje sta vplivala dva moža, gledališki režiser Arthur Hopkins s svojo filozofijo o ustvarjanju – tako v gledališču kot na filmu – in Siegfried Kracauer, ki je napisal knjigo *Redemption of Physical Reality*. V njej zagovarja tezo, da se edini pravi film odvija na cesti; da če snemaš v studiu ali v interierju brez oken, potem to



Cockfighter



Shooting



Peklenški asfalt



ni film, saj je film neizbrisno povezan s cesto. Ta ideja se mi je vtisnila v spomin, zato sem se vedno vračal h Kracauerjevimi izhodiščem in zavračal projekte, ki se ne odvijajo zunaj.

V sredini šestdesetih se je ameriški film nenadoma pričel zavedati realnosti okrog sebe, režiserji so postali politično ozaveščeni, zelo glasno so kritizirali ameriško politiko in družbo. Kako ste vi dojemali te spremembe? Teh sprememb v bistvu nikoli nisem dojemal skozi film, res pa je, da je bilo tedaj nemogoče ne imeti izoblikovanega mnenja do zgodovine in časa, v katerem smo živeli. Tega smo se vsi zavedali. Vse skupaj se je začelo z atentatom na Kennedyja, ki je vsem spremenil življenje. Če bi nekdo posnel družbeno kritičen film pred letom 1963, bi bil povsem drugačen.

Vse skupaj se je še zaostriло po letu 1968; tedaj so se razcveteli kontra-kulturni filmi, med katerimi po mojem mnenju zavzema posebno mesto *Two-Lane Blacktop*, z vso pripadajočo pesimistično poetiko. Junaki čez Ameriko dirkajo dobesedno brez vsakršnega razloga. Šestdeseta so bila zelo dinamično obdobje, čeprav stvari nerad umetno razporejamo po dekadah. A dejstvo je, da so se tedaj po številnih koncih sveta dogajale radikalne spremembe. Dva centra, ki sta bila v tej dinamiki soudeležena in jo hkrati povzemala, nemalokrat tudi zelo radikalno, sta bila London in Los Angeles, še posebej Hollywood. Los Angeles je nasploh zelo dinamično mesto, stvari se najprej zgodijo tam, deset let kasneje v San Franciscu in čez dvajset let v Pekingu.

Na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta so številni "mali", neodvisni režiserji postopoma prestopili v prvo hollywoodsko ligo. Sami ste nekako ostali na obrobju, izven *mainstreama*. Je bila to zavestna odločitev ali vam enostavno nikoli niso ponudili velikega studijskega filma?

Moja najboljša izkušnja – veliko boljše kot ob katerem koli neodvisnem projektu – je bilo snemanje filma *Two-Lane Blacktop*, ki je bil studijska produkcija. Imel sem več ustvarjalne svobode, manj težav s producenti, vse je bilo boljše. Nikoli nisem imel nič proti studijskim filmom. Rad bi delal z zadostnim proračunom, ne nujno z visokim; v resnici denarja nikoli ni bilo dovolj. Ob snemanju *Two-Lane Blacktop* se mi je zaradi velike medijske pozornosti zavrtilo v glavi; ponujali so mi številne scenarije, sam sem bil malce naiven, pa tudi aroganten. Izbral sem samo en film, ki sem ga res hotel posneti, *Pat Garret in Billy the Kid*, ostale tri ponujene sem zavrnil. Če bi tedaj vedel vse to, kar vem danes, bi sprejel vse štiri.

Kakšna je zgodba okrog *Garreta*, ki ga je potem posnel Peckinpah?

Pripisujem si številne napake, ki sem jih naredil v življenju, toda v tem primeru je šlo za napako mojega producenta. Projekt sta si delila dva studia, Columbia in MGM; prvi studio naj bi ga posnel, drugi zgolj razvil. "Razvijati projekt" je grda beseda in proces, ki se mu izogiba vsakdo, ki ima vsaj malo pojma o filmskem poslu. Nikoli ne sprejmi projekta v razvoju; MGM je plačal veliko denarja za razvijanje scenarija, potem pa ga nikoli ni poslal v realizacijo. Tri leta kasneje so prišli novi studijski šefi in projekt je dobil Peckinpah; njegov producent je namreč v tem času postal šef studia.

Zanimiva zgodba, *Garret* danes slovi kot "dekadentni" vestern oziroma film, ki je dokončno ubil žanr. Očitno ste bili usodno povezani s koncem žanra, saj ste sami posneli enega prvih res drugačnih vesternov. *Shooting* po skoraj štiridesetih letih še vedno izgleda, kot bi padel z drugega planeta!

Zelo sem ponosen na delo, ki sem ga skupaj z Rudyjem Wurlitzerjem opravil za film *Pat Garret in Billy the Kid*. Studio je naročil zgodbo o Billyju the Kidu, kar so v Hollywoodu posneli nešteto krat, celo kadar film v naslovu ni imel njegovega imena. Brandov *One-Eyed Jacks* je lep primer. Odločila sva se povedati zgodbo o edinem obdobju njegovega življenja, o katerem nihče ni vedel nič; od časa, ko je pobegnil iz zapora, do njegove smrti. V tistem času je Billy izginil neznano kam, zato ni nobene zgodovinske reference. Imela sva popolno svobodo, da ustvariva svojo interpretacijo delčka njegovega življenja, zgodbo, ki je še nihče ni povedal. In to me je izrazito pritegnilo k projektu.

V Peckinpahovem filmu niste navedeni kot soscenarist. Ne, Sam mi je vrnil uslugo tako, da je nastopil v mojem filmu *China 9, Liberty 37* (1978).

Koliko vašega scenarističnega dela je ostalo v Peckinpahovem filmu?

Moram reči, da je scenarij skoraj v celoti delo Rudyja Wurlitzerja; jaz sem bolj ali manj "režiral" njegovo pisanje. Toda Sam je v resnici posnel moj film. *Garreta* občudujem, ne vem, če bi ga sam lahko posnel bolje. Med drugim sem zavrnil tudi film *Junior Bonner*, ker mi scenarij ni bil všeč. Sam ga je predelal in ustvaril še en lep film. Zame je bila to dobra šola, odtlej sem vedno sprejel slab scenarij, saj sem se naučil, da ga lahko spremeniš in posnameš dober film.

Ali *Cockfighter*, ki ste ga posneli po obeh "bližnjih srečanjih" s Peckinpahom, zato tako spominja na njegovo delo? Vplivi so vsekakor vidni ...

Teško bi rekel. Ne morem biti kritik lastnega dela, lahko le rečem, da nisem zavestno kopiral njegovega sloga. *Cockfighter* res vsebuje sanjsko sekvenco, posneto v *slow-motionu*, če merite na vplive ...

Če se vrneva k filmu *Shooting*; v sredini šestdesetih so mnogi režiserji demitizirali klasični vestern in njegove žanrske kodekse, kot marketinško zanimiv žanr je vestern vsaj v kinodvoranah zanesljivo usihal, vi pa ste posneli po mojem mnenju enega najradikalnejših predstavnikov t.i. anti-vesterna.

No, rekel bi, da je v *Shooting* še vedno veliko klasičnega mita. Lik Jacka Nicholsona je temeljil na liku Jacka Palanca v filmu *Shane*. Warren Oates je po drugi strani čist, klasičen vestern junak dobrega značaja, nekakšen Gary Cooper.

Toda težko bi rekli, da gre za klasičen narativni film; po svoje je skoraj abstrakten.

Sam rad rečem, da je *Shooting* surrealen vestern; kot takšnega sem ga koncipiral in moram reči, da sem bil s končnim rezultatom zelo zadovoljen. Sam se rad deklariram za pripovedovalca zgodb, se pa strinjam, da v *Shooting* ni ravno veliko zgodb, morda fragment zgodbe (smeh).

So vas za *Shooting* inspirirali evropski režiserji ali zgolj ameriška tradicija?

Z Jackom Nicholsonom sva si pred snemanjem *Ride in the Whirlwind* in *Shooting* (oba so posneli istočasno, op.p.) ogledala številne klasične vesterne, *Poštno kočijo*, *Mojo drago Klementino*, *Shanea*, *Enookega Jacka*. Spoštovala sva žanr, hkrati pa sva hotela narediti nekaj drugačnega. Namen ni bil zlomiti žanr, temveč ga malce prilagoditi. Menila sva, da so se v vestern zažrli številni klišeji, zato sva se jim zavestno izogibala in vnesla elemente presenečenja. Filma sta precej različna, kar je po svoje logično, saj sem imel dva različna scenarista (Jack Nicholson, Carol Eastman, op.p.), ki sta imela na žanr različne poglede, toda obe zgodbi tečeta precej nepredvidljivo.

Kaj se je zgodilo koncem sedemdesetih? Nenadoma niste več mogli snemati filmov. Ste bili žrtev vzpostavitve fenomena *blockbusterja*, ki sta ga sprožila *žrelo* in *Vojna zvezd*?

Historično gledano ljudje res rečejo, da je koncu obdobja botrovalo *Žrelo*. No, vsaj v mojem primeru gre za precej bolj preprosto razlago, namreč, Jack Nicholson je prenehal producirati moje filme. Posnel sem veliko filmov, ki jih je produciral Jack, nato pa sva se razšla. Svojo nesrečo lahko torej zvalim na Jacka (smeh).

Je šlo za kak spor ali za prijateljsko ločitev?

Še vedno sva se videvala, sploh ni šlo za spor. Moram reči, da nikoli nisva bila prijatelja v družabnem smislu, nisva popivala skupaj ali se družila po zabavah, najin odnos je bil strogo kreativne oziroma umetniške narave.

Nekaj me še posebej zanima: kako ste postali izvršni producent pri *Reservoir Dogs*?

Najprej so mi ponudili, da bi režiral Tarantinov scenarij. Prebral sem ga, bil mi je zelo všeč, toda ko sem se srečal s Tarantinom, mi je sporočil, da ga bo režiral sam. Nekaj dni prej je scenarij za *Pravo stvar* prodal za 50.000 dolarjev in bil je odločen, da ga posname sam, četudi zgolj za to vsoto, na lastne stroške. Opravičil se mi je, ker mi je kradel čas, hkrati pa prosil, če bi mu pomagal pri zbiranju denarja. Sprejel sem ponudbo.

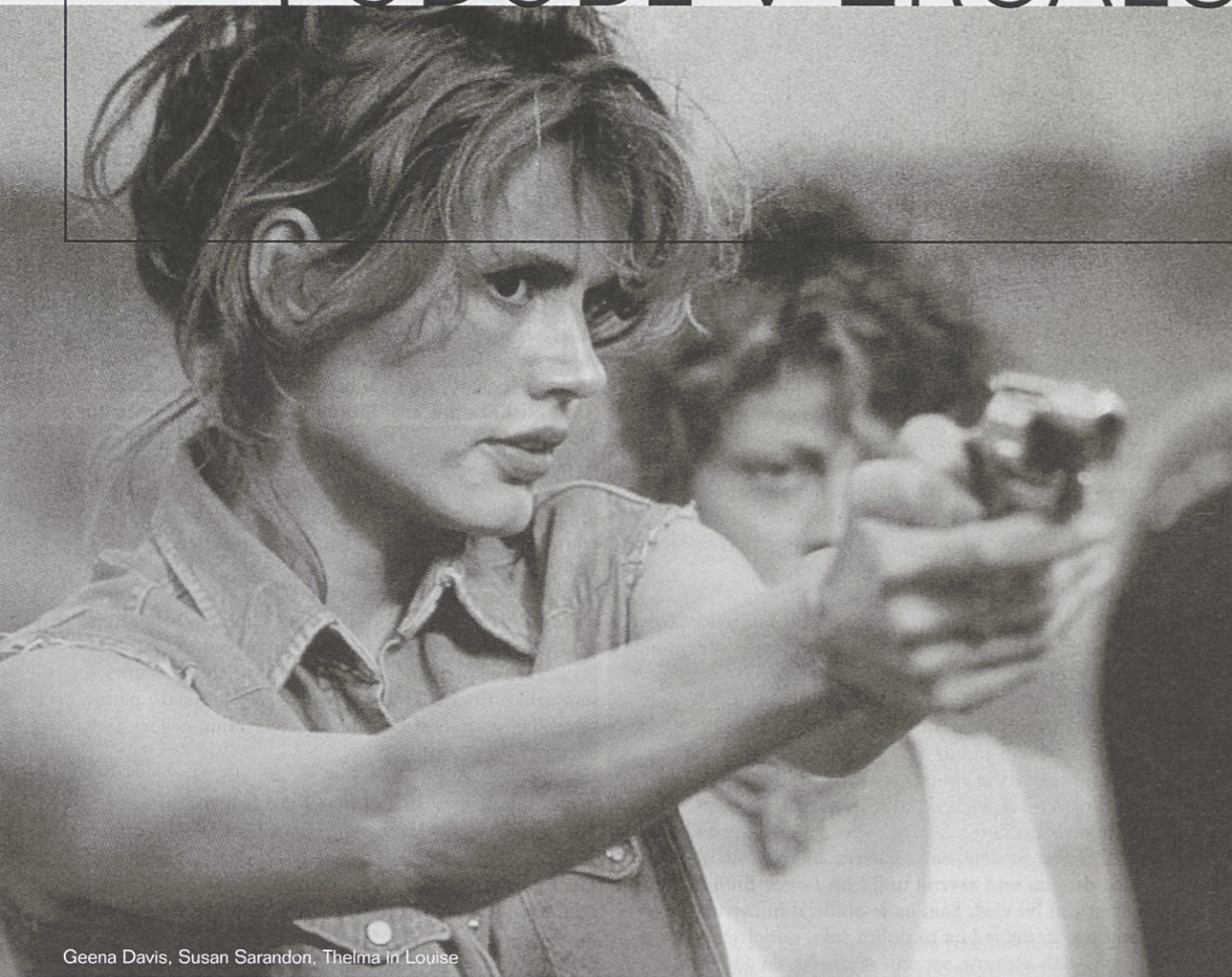
Kako vidite današnji ameriški neodvisni film? Meni osebno se zdi, da je *Sund* leta 1994 v enaki meri ubil cvetočo neodvisno sceno, kot je *Žrelo* leta 1975 ubilo pojem kreativnega režiserja znotraj hollywoodskega sistema. Pojem neodvisnega ameriškega filma po moje danes sploh ne obstaja več; večina samo išče najkrajšo pot do velike produkcije, "neodvisni" filmi so praviloma še boj kompromisarski kot studijska produkcija. Nimam posebnega modela, po katerem bi izbiral filme, ki ji hodim gledat; malo berem, malo spremljam odzive, na splošno pa vse manj spremljam neodvisno produkcijo, ki me povečini ne motivira več. Zadnjih deset let se obračam proti drugim koncem sveta; všeč so mi novi tajvanski filmi, predvsem Tsai Ming-liang, v Franciji Arnaud Desplechin.

Noben ameriški režiser?

Cenim talent Wesa Andersona, predvsem njegov prvenec *Bottle Rocket*. Drugi in tretji me nista tako navdušila, toda prepričan sem, da bo naredil nov odličen film.

Pogovor je potekal v Berlinu, februarja 2004.

PODOBE V ZRCALU



Geena Davis, Susan Sarandon, Thelma in Louise

Ena ključnih nalog umetnosti je, da odseva družbo nekega časa. Ameriška družba se je v 20. stoletju, od začetkov filmske umetnosti, močno spremenila – z dvema svetovnima vojnoma, različnimi političnimi tokovi, socialnimi in moralnimi spremembami in napredkom tehnologije. Te spremembe so vplivale na gradivo, iz katerega so črpali filmi. Podobe žensk, predvsem v hollywoodskih filmih, rišejo sekundarno zgodovino obravnavanja ter tudi prikazovanja in kategoriziranja žensk v ameriški družbi.

stari hollywood: vzori in stereotipi

Zgodovina filma se je začela s preprostimi zgodbami. Kar so ljudje gledali na platnih nemega filma, je moralo biti prepoznavno in zvesto njihovem življenju. Pomembno je tudi, da so moški in ženski liki odsevali preprosto tipologijo. In ker so bili nemi filmi večinoma namenjeni zabavi, je bila zgodba – v veliki večini primerov – komedija ali romanca. V takem kontekstu stereotipiziranje deluje zelo dobro.

Priznana ameriška filmska kritičarka Molly Haskell je v študiji *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* pojasnila osnovno karakterizacijo moških in ženskih vlog v prvih desetletjih filmske industrije. Kakor pravi, je vedno obstajal splošni vtis, da je moški najbolj moški, kadar si prizadeva zavzeti, ustvariti, doseči; in da je najmanj moški, ko pride do srčnih zadev. Ženska naj bi bila najbolj ženska v čustvenih bolečinah (ljubezen do moškega ali otrok) in najmanj ženska, se pravi – najmanj “ženstvena”, ko si prizadeva pridobiti znanje ali doseči uspeh. Molly Haskell piše, da ženska s kljubovanjem kulturnim pričakovanjem in odločitvijo za profesionalen odnos z moškimi – namesto za zgolj oseben (biti moškemu žena) – v očeh družbe postane “neženstvena”; ko je tako oropana svoje ženskosti, je družba ne vidi več kot všečne in postane pošast. Tu torej spoznamo dva ekstrema: ženska je prikazana bodisi kakor povprečna, nenavdahnjena gospodinja bodisi kakor neženstvena povzpetnica.¹

Zastavilo se je vprašanje moškega in ženskega ega. V veljavi je bilo mišljenje, da ženske ega nimajo, kakor tudi nimajo svojega razuma ali kakršnih koli osebnih ambicij. Moški pa so imeli ego in razum. Sprememba te splošno razširjene percepcije se je zgodila v časih med in po drugi svetovni vojni. Ker ni bilo dovolj moških, so se takrat začele zaposlovati mnoge ženske. Moški ego in moč sta bila prizadeta takoj, ko se je pojavila vidna in stalna ženska delovna sila, za katero se je dozdevalo, da ogroža moško ekonomsko nadvlado. Filmisti tistega časa so odsevali to spremembo.

Filmi in tematike, ki so jih raziskovali, so pogosto ubrali dve poti: odsevali so sedanost, kakršna je bila, ali pa so prikazovali tisto, po čemer je občinstvo hrepenelo – nekaj boljšega ali drugačnega od povprečja. Ti filmi niso korak naprej od nemih filmov le zato, ker so protagonisti spregovorili. Lik so pridobili glas, s katerim so komentirali, in to sposobnost korak za korakom razvijali. V tistem času so imeli filmi na ljudi močan vpliv. “Igralke kot zvezde se niso le naselile v naših sanjskih življenjih, temveč so začele oblikovati način, kako smo razmišljali o nas samih – preden smo vedeli dovolj, da bi znali zapreti vrata. V vlogah boginj ljubezni, mater, mučenic, ostarelih devic, prostitutk, devic, vamp žensk, krepstnic, pustolovk, hudičevk in seks bomb so utelešale stereotipe in jih – tu in tam – presegle.”²

Obdobje starega Hollywooda in preprostih ženskih vlog, kakršna sta lika “device” ali “svetovljanke”, je v dvajsetih letih ustvarilo številne kraljice. Med njimi so bile tudi karikirane “do moških sovražne sufražetke” in “nedorasla dekleta” (še ne povsem zrele dame). Pozneje, v tridesetih letih, so igralko – na primer Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West in Jean Harlow – upodabljale kompleksnejše oblike “femme fatale”. V štiridesetih letih je žanr filma *noir* razširil mišljenje, da so ženske lahko veliko več od likov, ki so jih do takrat prikazovali; da so lahko razumne in močne ter da lahko iz svoje seksualnosti črpajo moč in ne le slabosti. Igralke, na primer Veronica Lake, Lana Turner, Lauren Bacall in Bette



Marlene Dietrich, Shanghai Express



Bette Davis, Now, Voyager



Lana Turner, Poštar vedno zvoni dvakrat



Doris Day, Lovar Come Back

lik ženske v ameriških filmih

helena turk

Davis, so ustvarjale ta žanr. V filmih tega obdobja se je označba “femme fatale” močno razširila. Petdeseta leta so končala prejšnje obdobje in prinesla novosti. Prehod iz črno-belega k barvnemu filmu je bil pomemben s tehničnega vidika, prevlada optimizma v ameriški družbi pa je pustila sledove v karakterizaciji ženskih vlog. V tem obdobju so sloves dosegle igralko, kakor so Marilyn Monroe, Debbie Reynolds, Deborah Kerr in Elizabeth Taylor. Še ena značilnost tistega časa so bili “filmi Doris Day”, ki so okrepili staro ideologijo ženske kot matere in žene, moralne in krepstne ter iznajdljive v gospodinjstvu – kjer je odločala in bila za to slavljena –, a smešne in prismuknjene (in katastrofične) v tekmovalstvu z moškimi zunaj domačega teritorija.

V prvih desetletjih zgodovine filma so igralko pridobivale moč na platnu in reklamno moč. Če pogledamo tedanje oglase in plakate, vidimo, da so igralko prodajale film in da jih je občinstvo obravnavalo kot boginje. To nam govori, da so imele v filmskem oglaševanju ženske moč, saj je filmska industrija živela od njihovega uspeha. Postopoma so začele igralko deliti nasvete v zvezi s scenarijem, scenografijo, osvetljavo, kostumi itn., medtem ko so njihovi moški soigralci večinoma oddelali, kar je bilo treba za dnevno plačilo. Tako so igralko promocijsko postali enako opazni kakor igralko verjetno šele v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je razpadel studijski sistem.

šestdeseta in sedemdeseta: doba revolucije

V teh dveh desetletjih, predvsem v šestdesetih letih, so posledice propada velikih studiev in tako imenovanega “glamurja starega Hollywooda” ter tudi dogodki v resničnem življenju in v družbi močno prizadeli podobe zvezdnikov. “Naraščajoča moč in zahteve žensk v resničnem življenju, ki jih je vodilo žensko osvobajanje, so povzročile, da se je komercialni film očitno umaknil korak nazaj: ponovno se je pojavil mačizem (na primer film *Boter*), ki je krepil spodkopano virilnost moških, in – izmenično – pobeg v vsemoški svet “buddy” filmov, od filma *Goli v sedlu do Strašila*.”³

Kaj nam je ostalo, ko je stari glamur izginil skupaj z zvezdniki, ki so jih tretirali kot bogove in boginje? Potratnega videza je bilo odločno manj; zaradi manjših budžetov so visoko stilizirani videzi opustili, začel se je videz realizma ali njegov približen prikaz. Zaradi posledic dolgotrajne vietnamske vojne je bilo več vojnih filmov in tistih, ki so raziskovali odnose moški/moški, njihova prijateljstva in njihovo preživetje. Naj jih naštejemo le nekaj: *Patton*, *Francoska zveza*, *Boter*.

Ekonomski in estetski dejavniki so prelomno spremenili ta del zgodovine filma. Igralke niso več snemale več filmov letno (s pogodbo), lahko so upale na vsaj enega na leto. Distribucijske takse so zrasle, filmska snemanja so trajala dlje, plačilna lista je bila manjša in televizija je s svojimi raznolikimi programi postala bolj popularna. To je za igralko pomenilo, da po morebitno slabem nastopu morda ni več dobila vloge. Moč zvezdnikov iz časov starega Hollywooda je pojemala.

Upadlo je tudi število obiskovalcev kina. Studii niso imeli več nadzora nad odločitvami od začetka pa vse do konca posameznega filma, bili so bolj produkcijski pripomočki (dejanski prostor snemanja) in distributerji. Tako je rojstvo televizije prineslo preoblikovanje hollywoodskih stu-

diev. Zvezde in režiserji, ki jih do studiev niso več obvezovale pogodbe (prej so trajale več let), so bili zdaj svobodni – to je pomenilo, da so lahko izbirali projekte, pri katerih bodo sodelovali. Ker so v posamezne filme zdaj namesto velikih studiev denar vlagale produkcijske hiše različnih velikosti, so postali bolj pomembni režiserji. Ti so postajali nove super-zvezde, super-umetniki; in imeli so moč nad igralci in igralkami.

Režiserji so se videli kot umetniki, enkratni posamezniki, ki bolj kot kaj drugega želijo povedati svojo lastno zgodbo in stališča ter izraziti svojo osebnost. Da bi to dosegli, so – kot moški – potrebovali moškega junaka. Zato so bili v tem času moški protagonisti veliko pomembnejši, za moške se je našlo veliko več dobrih vlog – kakor da bi lahko zdaj moški nadomestili čase, ko so imele ženske veliko več vlog kakor moški, predvsem v obdobju filma *noir*. Zdaj so moški igralci postali zvezdniki. In niso igrali le “naravno” moških vlog, temveč so se pojavljali tudi v vlogah staršev: na primer v filmu *Kramer proti Kramerju* (Kramer versus Kramer, 1979, Robert Benton) in v drugih filmih o starševstvu. Obenem pa so bile igralko obsojene na milost režiserjev in na podobe, ki so jih režiserji zanje ustvarili.

Televizija je bila (ob filmu) medij, ki je igralkam omogočil, da so se za promocijo svojih bodočih filmskih projektov prodajale “zunaj vlog”. Znane igralko so to lahko uresničile, sveži obrazi pa so imeli manj sreče. “Vsakič, ko se je v tem poslu zgodilo kaj novega, se je za ženske začelo obetavno, potem pa ni bilo nič dobrega. Spomnim se le, da so se moški, ko so videli, kam stvari peljejo, začeli obnašati agresivno.”⁴

Igralke, na primer Mía Farrow, Jane Fonda, Vanessa Redgrave in Faye Dunaway, in njihove podobe so se spreminjale z vsako vlogo. Bolj so bile znane po prijetljajih izven platna, v zameno pa so dobile nekaj moči v industriji. Ko niso sodelovale pri snemanju filma, so se morale s pomočjo televizije in časopisov boriti, da bi pokazale svojo avtoritativno, sposobno, močno stran – najprej so morale pridobiti gledalce in potem še režiserje, ki so igro vodili.

“Zdelo se je, da so se pomembni režiserji razdelili v dve smeri: na nevrotične in talentirane avtorje (Wilder, Losey, Kubrick, Nichols ...), katerih seksualne bojazni so se kazale v njihovem obravnavanju žensk, in na sorazmerno nevtralne režiserje (Zimmermann, Wyler ...), katerih prestižni projekti in zvezdniški izraz so se zdeli prenapolnjeni z domišljavostjo ali podhranjeni v produkcijski vrednosti.”⁵

V večini filmov šestdesetih in sedemdesetih let je bilo več golote kakor kdaj prej. V prejšnjih desetletjih so ženske svoja telesa na zapeljiv način prikazovale tako, da so razkrile kolena, rame, nosile različne oprijete obleke in krila z razporki ob strani. Med osvoboditvijo žensk ter seksualno revolucijo po letu 1966⁶ in pozneje je filmska industrija dobila dovoljenje, da je lahko razkrila več ženske postave in jo kazala dalj časa. V teh dveh desetletjih so bile ženske pogosto videti kot lutke, enodimenzionalni liki, ki so ustrezali željam in navodilom režiserja. Ker je obstajal odpor proti ženskemu gibanju, je bilo v filmih tudi več mačizma in ženski liki so bili običajno degradirani. Žal so velike vloge teh desetletij resnično prikazovale ženske, katerih zgledu ne bi bilo modro slediti – recimo prostitutke in pijanke. So to ženske šestdesetih in sedemdesetih let? “Kaj so pravzaprav v večini velike ženske vloge te dekade? Vlačuge,

navidezne vlačuge, spogledljive ljubice, emocionalne pohabljenke, pijanke, prismojene naivke, lolite, norice, seksualno nezadovoljene stare device, duševne bolnice, ledene kraljice, zombiji in tečnobe. Iz takega testa so narejene deklice šestdesetih in sedemdesetih let.”⁷

Ženske vloge so žensko prikazovale kot manj inteligentno, celo manj senzualno (predvsem zaradi preveč golote in nasilja), manj duhovito in manj nenavadno od katere koli ženske osebnosti. V filmih o Jamesu Bondu lahko razločno vidimo, da so moški liki svojo narcistično moškost razkazovali skozi eksploatacijo žensk. Vendar je nekaterim igralkam – na primer, Jane Fonda v filmu *Kitajski sindrom* (China Syndrome, 1979, James Bridges), Mia Farrow v *Rosemaryjin otroku*, Diana Rigg v *The Avengers* (TV serija, 1961–1969) in Sigourney Weaver v tetralogiji *Osmi potnik* – uspelo dobiti vloge žensk, ki so močne, samostojne ter hlepijo po izobrazbi, in s temi vlogami so zahtevale spoštovanje.

Tu moramo omeniti film, narejen leta 1975, *The Stepford Wives* (Bryan Forbes), posnet po motivih romana (psihološkega trilerja) Ira Levina (znan tudi po romanu *Rosemaryjin otrok*). V namišljenem ameriškem predmestju skrivni elitni moški klub uspešno izdelava robotske replike spoštljivih žena svojih članov. Ko je dokončan, robot ubije ženo. Od takrat naprej je “žena” vzorna, lepa, lojalna, vselej razumevajoča gospodinja, sopotnica in dama z edino ambicijo – osrečiti svojega moža v njegovem načinu življenja. Film lahko razumemo tudi kot satiro o tem, kakšne žene bi zares hoteli imeti šovinistični moški: lepe lutke, srečne le kot gospodinje, brez pameti in svojih ambicij. Leta 2004 nameravajo posneti *remake* z Nicole Kidman.

Tako se zdi, da so veliki hollywoodski studii neposredno spodbudili “prehodno obdobje”. Spremenila se je filmska produkcija in tudi ženske vloge. Šestdeseta in sedemdeseta morda niso prinesla novega koncepta žensk v filmu, so pa učinkovito uničila prejšnjega, ki je temeljil na hollywoodskem ženskem zvezdništvu. Glede tega bi lahko to obdobje opisali kot revolucijo. In, kakor vse revolucije, je odprla pot novim poskusom.

osemdeseta, devetdeseta in zdaj: obdobje raznolikosti

Osemdeseta in devetdeseta so spet razkrila moč zvezd in zabavne industrije na splošno. Nastalo je več filmskih studiev ter produkcijskih podjetij (nekateri so pripadali igralcem) in film je imel veliko več gledalcev kakor kdaj prej. Velikim igralcem so zvišali plače in dvignile so se cene vstopnic za kino, a v celoti je filmska industrija delovala daleč nad pričakovanji. Raznolikost filmov (filmskih žanrov) se je razširila zaradi potrebe publike. Tako so moč na neki način pridobili tudi gledalci.

Takrat so se ženske bolj uveljavile tudi v ameriški družbi. Niso bile več

le tajnice, ki so dodajale papir in kuhale kavo, zdaj so bile upravnice in poddirektorice različnih podjetij; njihovem glasu so prisluhnili.

Hollywood je to opazil in prenesel na platno s filmi, kakor so *Delovno dekle* (Working girl, 1988, Mike Nichols) z Melanie Griffith in Sigourney Weaver, ki je prikazal predanost žensk delu ter naraščajočo stopnjo samospoštovanja in samozavesti, ki je nastopila, ko je družba podprla svojo žensko delovno silo. Tudi Diane Keaton je zelo znana po filmih, v katerih je ženska močna, pametna, razumna in obenem sposobna čustvovanja.

V osemdesetih se je zgodila tudi medijsko močno podprta *baby mania*, ko so se premožne ženske iz višjih srednjih slojev odločale, da bodo opustile svoje kariere in imele otroke ter po rojstvu ostale doma kot gospodinje. Spet so začeli negativno gledati na delovne matere. Na pogovornih televizijskih oddajah po Združenih državah, na primer, *Phil Donahue* in *Oprah* (skupaj z “žajfami”), so pretresali, razpravljali in se spraševali o vprašanju delovnih žensk in delovnih mater ter mater, ki ostanejo doma. Zdelo se je, da je prišel val komentarjev, češ da je otrokom posvečeno premalo skrbi in primerne vzgoje, ter da mati, ki dela tudi zunaj doma, zanemari svoje obveznosti. Diane Keaton nastopa v filmu *Baby Boom* (1987, Charles Shyer), v katerem igra enega izmed partnerjev v oglaševalskem podjetju. Oblečena je bolj ali manj podobno kakor njeni moški sodelavci – v poslovno obleko – in zdi se precej nesposobna družinskega življenja. Ko postane skrbnica svoje nečakinje, je najprej videti nemočna in neustrezna. Potem se odloči, da bo (za primerno vzgojo otroka) pustila službo v oglaševalskem podjetju, a kmalu ustanovi svojo znamko hrane za dojenčke, ki je pripravi ravno dovolj, da jo lahko prodaja v lokalni trgovini. Prejšnji šef ji ponudi, da bi za velikansko vsoto denarja odkupil njen recept, a ona ponudbo zavrne. Film je bil narejen zato, da je pomiril živce mater po vseh Združenih državah, ki so ostale doma. Vendar so ženske še vedno odhajale na delo in jemali so jih resno.

Generacija žensk pred tem se je bojevala za sedanjo generacijo in za svobodo, da so ženske lahko lepe, spolno privlačne, lastnice svoje seksualnosti in pametne. Vendar to ne pomeni, da se stereotipi ne pojavljajo več, da seksizem ne obstaja. Obstaja. Večinoma v filmih, kjer ga je težko prepoznati: je nevaren, pronica v razum gledalcev in ga naredi za vsakdanje, sprejemljivo vedenje. Ob vseh komedijah, grozljivkah in parodijah, ki so naredile tako vedenje bolj očitno, pretirano in kričavo, kakor je v resničnem življenju, bi lahko marsikaj pripomnili in rekli, da to ne drži. A najpogosteje tudi pretiravanje v sebi nosi nekaj resnice in le upamo lahko, da se večina gledalcev tega zaveda.

Še ena značilnost filmov osemdesetih let je konflikt “ženske proti



Mia Farrow, *Rosemaryjin otrok*

Faye Dunaway, *Bonnie in Clyde*

ženskam". Po sedemdesetih letih so se profeministični filmski producenci in filmski ustvarjalci odločili, da bodo pri izbiri filmov s pomembnimi ženskimi vlogami previdnejši; raje so se odločali za tradicionalne vloge, ki so jih ženskam dodeljevali v prejšnjih desetletjih. Podoba kaznovane neodvisne ženske je bila posledica želje producentov, da bi pokazali, da so "ameriške ženske nezadovoljne, ker imajo preveč svobode. Njihova osvoboditev jim je odrekla zakon in materinstvo"⁸. To je pomenilo, da so se morali igralke in tisti, ki so hoteli ustvariti film z močno, netradicionalno žensko vlogo, dvakratno potruditi.

Ta fenomen slabljenja močnih ženskih likov, poudarjanja likov "dobrih mater" ob "neodvisnih ženskah" – pogosto tako, da prva zmaga in druga izgubi – je bil del oviranja žensk, del vojne proti neodvisnim ženskam v družbi. Na primer: film, ki se nam je močno zasidral v spominu, *Usodna privlačnost* (*Fatal Attraction*, 1987, Adrian Lyne), prikazuje samsko karieristko, ki zapelje in skoraj uniči srečno poročenega moškega. (V izvirnem sinopsisu filma poročeni moški začne z zapeljevanjem in z razmerjem, vendar so konec koncev scenarij spremenili in vsa negativna dejanja nakopali ženskemu liku, ki ga je odigrala Glenn Close.) Film je nastal leta 1987 in pripovedi iz kinov govore o jasnih komentarjih moškega občinstva: "Razbij psici ksiht" ali "Nalom jo!"⁹ Tistega leta je uslužbenka v enem izmed kinov opazila: "Vsi ti moški kričijo: 'Pretepi psico!', 'Pokončaj jo!' Žensk pa ne slišiš reči nič. Tam sedijo čisto tiho."¹⁰

Enega izmed odgovorov na ta fenomen ponuja Susan Faludi v eseju *From Backlash: The Undeclared War Against Women*. Pravi, da Hollywood s filmi ekonomsko ni hotel tvegati, temveč se je "nagibal k prikrojevanju sporočil tako, da so se prilegala trendom."¹¹ Hollywood je postal boječ in konformističen. Ustvarjalci filmov so se za izbiro vsebine filma in končno tudi njegov konec (končno montažo) močneje zanašali na svetovalce o tržnih raziskavah, focus groups in pop psihologe. "V takem okolju so bili prikazi močnih in kompleksnih žensk, drugačnih od medijskih trendov, redki in izjemni."¹²

V poznih osemdesetih je bilo s filmi, kakršni so *Overboard* (1987, Garry Marshall), *9 1/2 tednov* (*9 1/2 Weeks*, 1986, Adrian Lyne), *Usodna privlačnost* itn., očitno, da je Hollywood hotel utišati neodvisne ženske, zadušiti njihov glas; včasih prav dobesedno, kakor v treh primerih, naštetih zgoraj (tako ali drugače močne ženske like utišajo njihovi soigralci). Je bila to zarota, namenjena rešitvi družinskega življenja in materinstva ter ponovni vzpostavitvi morale? Zdi se, da se v filmih tega desetletja ženska v družinski vlogi izkaže za junakinjo. "Redki filmi, ki so bili proti nazadovanju, so morda: *Detektiv in dama* (*Someone to Watch over Me*, 1987, Ridley Scott), *Mesečnica* (*Moonstruck*, 1987, Norman Jewi-

son), *Čas nežnosti* (*Terms of Endearment*, 1983, James L. Brooks) ... ti so prikazali odločne, čudovite ženske, ki branijo 'svoje potomce pred naravno nesrečo'."¹³

Napredek znanosti in tehnologije je ženskam omogočil, da so postale samske matere. To nekaterim "ustvarjalcem zakonov" ni preveč ugajalo, še posebno v neki epizodi priljubljene televizijske serije *Murphy Brown*, ki so jo predvajali maja leta 1992: Murphy Brown se odloči, da bo sina vzgajala sama, brez očeta, hkrati pa ostane delovna ženska.

Dan Quayle, podpredsednik (republikanske) vlade Georgea Busha, je bil pobudnik moralnih kritik proti tej epizodi, vendar se je večina gledalcev krepko postavila po robu stališčem svoje vlade, ki je menila, da epizoda ne ustreza družbenim pričakovanjem o ženski. To se je pripetilo tistega leta, ko je bil v mesecu novembru za predsednika izvoljen Bill Clinton (demokrat).

V osemdesetih in devetdesetih je nastalo veliko filmov (dosti več kakor prej) o posameznikih, ki skušajo najti smisel življenja in razumeti lastno identiteto. Družba je bila odprta za nove ideje in je sprejela, da ljudje živijo svoja življenja na različne načine; in filmska industrija se je ravnala po njej. Ženske so odkrile, da je morda obleči mini krilo ali majico brez nedrčka samo po sebi kontradikcija, zanikanje svobode, ki jo hočejo izražati. Družba je sprejela delovne ženske in delovne matere. Da bi jih jemali resno, se tem ženskam ni bilo več treba obleči povsem kakor moškim.

Žanr, ki se je dotaknil gledalcev obeh spolov (in mu to uspeva še danes), so filmi o "skupnostih žensk", ki raziskujejo ženske osebnosti skozi prijateljstva med ženskami: *Jeklene magnolije* (*Steel Magnolias*, 1989, Herbert Ross), *Ocvrti zeleni paradižniki* (*Fried Green Tomatoes*, 1991, Jon Avnet), *Male ženske* (*Little Women*, 1994, Gillian Armstrong), *Now and Then* (1995, Lesli Linka Glatter), *Klub srečnih žensk* (*The Joy Luck Club*, 1993, Wayne Wang), *How to make an American Quilt* (1995, Jocelyn Moorhouse), *Obupno iščem Suzano* (*Desperately Seeking Susan*, 1985, Susan Seidelman) in *Waiting to Exhale* (1995, Forest Whitaker). Ti ženski "ansambli" so raziskovali različne lastnosti, ki jih imajo ženske (s podobnostmi in razlikami), ter opazovali, kako ženske delujejo v tovrstnih razmerjih. "Enako je s skupino žensk. Omogoči ti, da lahko raziskuješ različne osebnostne vrste in različna človeška izkustva. V Malih ženskah imate nečimrno, čedno sestro, sramežljivo sestro, ambiciozno sestro – vsaka predstavlja drugačen aspekt ženskosti."¹⁴

Taki filmi ženskam omogočijo, da so v interakcijah z drugimi ženskami (prijateljicami, sestrami, materami, sodelavkami) prikazane in videne, kakršne so; zaradi drugih žensk se med seboj razlikujejo, pokaže se enkratnost posamezne ženske in njenih ciljev, želja in tega, kako se njena



Jane Fonda, Klute



Shirley MaLaine, Debra Winger, Čas nežnosti

prizadevanja razpletajo med vsemi njimi. Ti filmi prikazujejo multidimenzionalnost žensk in raznolikost njihovih življenj; to so filmi, ki jih bolj kakor zgodba vodijo značaji.

“Ansambel ustreza 'kooperativni' naravi žensk in tako ne prevlada noben posamezen glas. Vse lahko uspevajo in ustvarijo zanimivo mineštro. To je drugačna dinamika. Ustvari pestrost. Ženske hočejo, da se v filmih razgrne celoten raznolik razpon ženskih izkušenj. To pomeni rušenje stereotipov vseh ženskih značajev.”¹⁵ Ženske vloge so tako postale drugačne od tistih v preteklosti. Danes so ženske na platnu vse redkeje enodimenzionalni značaji, kakršne so bile nekoč, redkeje so prikazane kot samo močne, samo šibke, samo čedne, samo grde ali samo pametne. V devetdesetih so take ženske skupine še vedno nastopale v filmih: na primer *The First Wives Club* (1996, Hugh Wilson) z Diane Keaton, Goldie Hawn, Bette Midler in Stockard Channing; a zdi se, da so bila devetdeseta spet naklonjena samskim junakinjam. Filmskih žanrov ni več, zdaj obstajajo mnogi podžanri (kategorije), ki so postali zadosti pomembni, da v njihovih okvirih ustvarjajo zgodbe. Julia Roberts v filmu *Erin Brockovich* (2000, Steven Soderbergh; film temelji na resnični ženski) – za naslovno vlogo je prejela oskarja – nastopa v vlogi lika, podobnega Superwoman, ki v svetu moških dokazuje, da lahko z inteligenco (in ulično pametjo) – prav kakor drugi z diplomo – dela stvari, ki nekaj pomenijo. V filmu *Runaway Father* (1991, John Nicolella; producentka filma je Donna Mills) se ženski lik ukvarja s spreminjanjem zakonodaje, ki bi zašila “delomrzne” očete, in se bojuje za status samske matere. V filmu *Serving in Silence* (1995, Jeff Bleckner), ki ga je producirala Barbra Streisand, Glenn Close igra homoseksualno vojakinjo, ki jo vojska diskriminira.

V ameriški družbi še vedno obstajajo primeri diskriminacije. Diskriminacija se kaže v različnih oblikah in ne temelji le na rasi ali spolu, temveč tudi na zdravju, seksualni usmerjenosti in na zakonskem ali premoženjskem statusu. Film se tako ukvarja s procesom razkritja (*coming out of the closet*), diskriminacijo, sprejemanjem, zavedanjem in toleranco ter s tem, kako različne osebnosti krotijo težave, s katerimi se soočajo. Priljubljenost in vtis današnjih filmov nista posledica sporočil, ki so značilna za spol, temveč to, da javnost ali družba teži k spremembam in si želi soočenja s svojimi težavami, pri ustvarjanju filmov odpira prostor za raznolike zgodbe, interpretacije in uprizoritvene alternative.

Če si ogledamo množico ženskih likov, prikazanih v filmih preteklih dveh desetletij, je ta zelo impresivna. Vloge ne temeljijo več na stereotipih, na ženske pogosteje gledamo kot na individualne osebnosti in mo-

čno je izražena kompleksnost njihovih socialnih položajev. “*Marsikatero pisanje o stereotipiziranju žensk v filmu si kot začetno točko vzame monolični pogled na medije kot represivne in manipulativne: na Hollywood gleda kot na tovarno sanj, ki ustvarja zatiralen kulturni produkt.*”¹⁶ Tako piše Ann Kaplan, katere delo razpravlja v prvi vrsti o liku ženske v različnih filmskih žanrih. Ann Kaplan nadaljuje z razlago, da popularna kultura za ameriško družbo deluje kot mit in da jo moramo tako tudi razumevati. Izraža in reproducira ideologije, nujno potrebne za obstoj družbene strukture. “*Mitologija je izredna, dovezetna za spreminjajoče se potrebe v družbi.*”¹⁷ Naša sodobna mitologija je bolj kakor kar koli drugega film (zaradi svoje vizualne in zvočne podobe). Zadnje čase gledamo filme, ki raziskujejo človeškega duha, moč, ljubezen, zdravje, smrt in, kar je najpomembnejše, odkrivanje samega sebe. Vsi filmski žanri imajo vloge za ženske, in ker se je moč zvezdnitva vrnila – in je še močnejša in večja od življenja samega, večja kakor kdaj prej –, imajo igralko moč, da izbirajo svoje vloge. Gledalci lahko le upajo, da svoje upodobitve žensk izbirajo modro.

Preteklo desetletje ali dve sta nam dali igralko, kakor so Sigourney Weaver, Holly Hunter, Jamie Lee Curtis, Sharon Stone (in še več, Faye Duna-way, Ellen Burstyn itn.), ki so z nekaterimi vlogami ustvarjale zgodovino filma. Nekateri novi filmi *noir* (ali tematike) so na platno prinesli sodobne ideologije o ženskah in njihovih močeh ter slabostih v ameriški družbi (*Prvinski nagon* (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven), *Usodni nagon* (The Last Seduction, 1994, John Dahl), *Body of Evidence* (Uli Edel, 1993) itn.). Susan Sarandon je ustvarila pomembne upodobitve delovnih mater in ženska vprašanja so z njo postala pomembna snov v njenih filmih (*Thelma in Louise*, 1992; *Lorenzo's Oil*, 1992), ki so pripravili gledalce, da so se začeli spraševati o svojem položaju v družbi in o svoji identiteti v kontekstih družine, dela in skupnosti.

Nicole Kidman, na primer, zdaj upoštevajo kot zvezdo. A. O. Scott, ki o njej piše v *The New York Times* v članku z naslovom *A Unified Theory of Nicole Kidman*, trdi, da je zvezdnitvo dosegla z načrtno izbiro zapletenih ženskih vlog – upodabljala je ženske, ki zaradi moških trpijo ali jih moški celo preganjajo. In to je počela kljub svoji lepoti, s katero bi zlahka postala ena “ljubic občinstva”, kakršne so Julia Roberts, Renee Zellweger, Kate Hudson itn.¹⁸ Prav v lanskem letu (2003) je prejela oskarja za upodobitev Virginie Woolf v filmu *Ure do večnosti* (The Hours, 2002, Stephen Daldry), leta 2004 pa bo odigrala vlogo v remaku filma *The Stepford Wives*.

Stereotipiziranje in popačeno videnje žensk je nedvomno tema za raz-

pravo na platnu in pod njim. Ni močnejšega orožja, ki bi množicam pojasnilo, kdo in kaj ženske so, kakor je film. Obiskovanje kinov je še vedno ena najbolj priljubljenih družbenih aktivnosti, kljub temu da lahko s razvojem novih tehnologij filme gledamo tudi v zasebnosti svojega doma. V kino stopimo – pogosto s prijateljem, zakoncem, sorodnikom – večinoma zato, da bi se zabavali. A ko se film konča, se navadno začnejo sprožati vprašanja in komentarji in mnenja se razdelijo. Film ima v družbi zelo pomembno vlogo. Obiskovanje kina omogoča različnim generacijam, da se socializirajo, zabavajo, a tudi to, da pripominjajo in predstavijo svoje mnenje o različnih temah v kontekstu filma. Film lahko oblikuje in spreminja mišljenje družbe, odpre poti komunikacije med posamezniki in spodbudi odprto razpravo ter diskusije o vprašanjih, ki so v družbi pomembna. Po ogledu filma je koristen vsak odziv. Film je medij, ki bi ga morale igralko in vse ostale ženske, zaposlene v filmski industriji, uporabljati za širjenje zavesti o različnih vprašanjih, povezanih z boljšim obravnavanjem žensk in ženskimi vprašanji v resničnem življenju.

sklep

Ta obči sklep – očitno – ni nič novega. Vse od začetka umetnosti filma je imel filmski medij na družbo močan vzgojni vpliv. A film je bil tudi industrija.

Prve štiri dekade zgodovine hollywoodskega filma so nam pokazale, da je bil Hollywood industrija, ki je svoje posle zvečine vodila kot druga vodilna podjetja tistega časa. Izdelke so ustvarjali na tekočih trakovih številnih tovarn in tudi filme so tako rekoč v trenutku izpljunili, zapakirali in hitro dostavili občinstvu. Ko je sistem ustvarjanja filmov hollywoodskih studiev propadel, se je v desetletjih, ki so sledila (v šestdesetih in sedemdesetih), pojavil individualističen pristop k filmu. Drugače kakor prej, ko so bile odločitve prvenstveno v rokah vodij studiev, so zdaj v rokah režiserjev, producentov in igralcev (obeh spolov), ki imajo pomemben glas pri odločitvah na vseh stopnjah ustvarjanja posameznega filma. Ta razvoj spodbuja neodvisno napredno mišljenje; netradicionalni filmski ustvarjalci zaslovijo z zgodbami z večplastno tematiko, ki jih posredujejo na platno in občinstvu.

Zadnji desetletji sta prikazali svet v vsej njegovi kompleksnosti. Vloge žensk so se spremenile in se osredotočile na najgloblje izmed vseh vprašanj: Kdo sem kot posameznik? Gledalcem je postalo težje – in manj potrebno – identificirati se z junakinjami. Film je bolj razumljen kot to, kar je: fikcija. Vendar je njegova sugestivna in izobraževalna moč

močnejša kot kdaj koli prej. Zdaj, v post industrijski, zelo naporni in nasilni eri, ponuja zrcalo s širokim izborom ženskih podob. Tudi ko ženske nastopajo v skupinah, je vsaka izmed njih močno individualna. Lekcija, ki se je ženske lahko iz tega naučijo, je potreba po močni želji, da bi se spoznale kot idividuumi, da bi našle svoje mesto v družbi in se izognile temu, da bi postale žrtve. •

Prevedla Varja Močnik

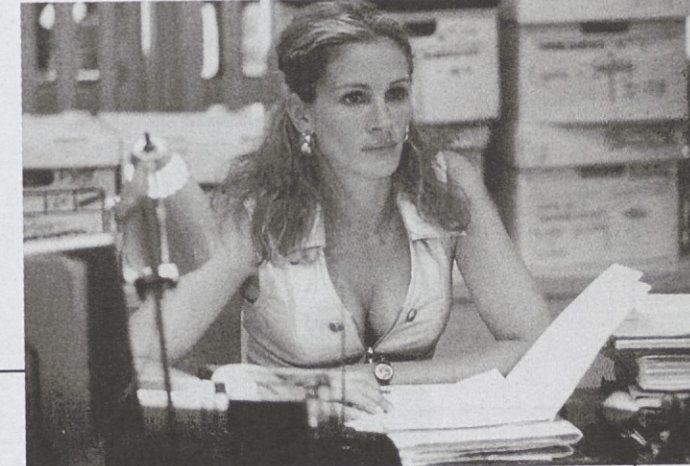
Opombe:

1. Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt Rinehart and Winston, Canada, 1974, str. 4.
2. Ibid., str. 4.
3. Ibid., str. 323.
4. Seger, Linda, *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*, iUniverse, Inc., Lincoln, 2003, str. 30.
5. Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt Rinehart and Winston, Canada, 1974, str. 326.
6. www.imercuryrising.com/sexual-revolution.html
7. Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt Rinehart and Winston, Canada, 1974, str. 327.
8. *Movie and American Society*, ur. Steven J. Ross, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, str. 313.
9. Ibid., str. 313.
10. Ibid., str. 315.
11. Ibid., str. 315.
12. Ibid., str. 315.
13. Ibid., str. 319.
14. Seger, Linda, *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*, iUniverse, Inc., Lincoln, 2003, str. 174.
15. Ibid., str. 175.
16. *Feminism & Film*, ur. E. Ann Kaplan, British Film Institute, London, 2000, str. 22.
17. *Women in Film Noir*, ur. E. Ann Kaplan, British Film Institute, London, 2000, str. 47.
18. Scott, A. O., “A Unified Theory of Nicole Kidman”, *The New York Times*, Arts and Leisure (Section 2A), Sunday, 2. november 2003, str. 1.



Sigourney Weaver, Osmi potnik 2

Diane Keaton, Baby Boom



Julia Roberts, Erin Brockovich

Glenn Close, Usodna privlačnost
Linda Fiorentino, Usodni nagon



Ruth Gordon in Hal Ashby na snemanju filma Harold in Maude

HAL ASHBY

kratka biografija

Pri pisanju o ameriškem filmskem ustvarjalcu Halu Ashbyju hitro zaideš v skušnjava, da bi njegovo življenje in delo zvedel na enega od številnih hollywoodskih standardnih obrazcev: fant iz malega kraja, ki začne s sortiranjem pošte v filmskem studiu in konča z oskarjem v roki; svobodomislec iz 60. let, ki v svetu zatiralske oblasti zagovarja pravice posameznika in mu pri tem ni z ničemer prizanešeno; svarilna povest o obžalovanju vrednih pregrehah in izgubi naklonjenosti. Žal je zaradi razmeroma majhnega števila trenutno dosegljivih kritičnih in biografskih del o Ashbyju takšna past neizogibna. In to kljub vsem nagradam, pohvalam s strani sodelavcev in predvsem osupljivemu nizu filmov iz 70. let, nizu, ki se lahko kosa z deli Ashbyjevih bolj slavnih sodobnikov, Francisa Forda Coppola in Roberta Altmana. S filmi *The Landlord* (1970), *Harold in Maude* (1971), *Zadnja naloga* (1973), *Hollywoodski frizer* (1975), *Pot do slave* (1976), *Vojakova vrnitev* (1978) in *Dobrodošli, Mr. Chance!* (1979) je Ashby dokazal svoj izjemen talent. Ker pa se je v 80. letih izgubil v nizu ponesrečenih filmov in umrl, preden bi popravil svoj ugled, so ga mnogi kritiki Novega Hollywooda odpravili z izjavo, da je bil režiser brez avtorske koherence oziroma da je zgolj spretno izkoriščal izjemne prispevke svojih sodelavcev. Ta esej bo, vsaj upam, postal del širše ponovne kritične ocenitve Ashbyjevih filmov, saj dokumentirajo, z obilno mero miline in hkrati polemičnosti, obdobje v ameriški zgodovini, ki ga je zaznamovala prav ta dihotomija.

Do danes si ni še noben pisec življenjepisov za temo izbral Hala Ashbyja, kar je glede na kakovost in vplivnost njegovih filmov ter dramatičnost njegovega življenja presenetljivo. Ashby je kmalu po tistem, ko je dvanajstleten našel mrtvega očeta, zapustil šolo in se začel preživljati s priložnostnimi deli; pri sedemnajstih je bil že poročen in ločen (to je bil prvi od njegovih štirih propadlih zakonov). Po besedah Petra Biskinda, čigar *Easy Riders, Raging Bulls* je zaenkrat edina knjiga, ki obravnava Ashbyjevo življenje, se je mladi mormon leta 1950 odločil, da zapusti hladne zime Utaha in Wyominga ter krene zlatemu kalifornijskemu nebu naproti. Po prihodu v Los Angeles in po treh lačnih tednih brezplodnega truda je na kalifornijskem zavodu za brezposelne zaprosil za delo v filmskem studiu. Najprej so ga poslali k Universalu, kjer je delal pri sortiranju pošte, leta 1951 pa je že postal montažer pripravnik pri studiu Republic. Pozneje je preseljal k Disneyju in nato k Metroju, kjer je spoznal Jacka Nicholsona, takrat še neznanega, prizadevnega igralca. Ashbyjeva filmska šola je bila montažna soba. "To je ide-

alen kraj za preučevanje vsega," je dejal Michaelu Shedlinu. "Vse je zabeleženo na filmskem traku, od scenarija do tega, kako je uprizorjen, od režiserja do igralcev. In možnost imaš, da ga nenehno vrtiliš naprej in nazaj ter se sprašuješ: 'Zakaj mi je to všeč? Zakaj mi to ni všeč?'" Potem ko je delal kot pomočnik montažerja Roberta Swinka pri filmih Williama Wylerja *Prijateljsko prepričevanje* (*Friendly Persuasions*, 1956) in *Velika dežela* (*The Big Country*, 1958) ter filmih Georgea Stevensa *Dnevnik Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, 1959) in *The Greatest Story Ever Told* (1965), je pritegnil pozornost kot glavni montažer pri filmih Tonyja Richardsons (*The Loved One*, 1965) in Normana Jewisona. Z Jewisonom je sodeloval pri štirih filmih: *The Cincinnati Kid* (1965), *Rusi prihajajo, Rusi prihajajo!* (*The Russians Are Coming, the Russians Are Coming*, 1966), *V vročici noči* (*In the Heat of the Night*, 1967), za katerega je prejel oskarja za montažo, ter *Zadeva Thomasa Crowna* (*The Thomas Crown Affair*, 1968). In prav Jewison je priporočil svojega prijatelja za režijo filma *The Landlord*, ki so ga pripravljali pri studiu United Artists. Tako je Hal Ashby pri štiridesetih letih režiral svoj prvi film.

the landlord

The Landlord je osupljiv prvenec, film, ki po 34 letih še vedno učinkuje drzno, tako stilistično kot politično. Beau Bridges igra Elgarja Endersa, moškega, ki pri 29-ih letih zapusti veliko družinsko posestvo in kupi vrstno hišo v newyorškem getu. Dom namerava predelati, še pred tem pa izseliti stanovalce: Marge (Pearl Bailey), zakonca Copee (Louis Gosset Jr. in Diana Sands) in profesorja Duboisa (Melvin Stewart). Ko prvič vidimo Elgarja, je pogreznjen v ležalniku in sreba žganje. Gleda naravnost v kamero in nam pravi: "Zdi se mi, da smo vsi – in s tem mislim prav vsi, črni, beli, rumeni, demokrati, komunisti, republikanci, stari, mladi, ni važno –, vsi smo taki kot mravlje, veste. Najmočnejši gon, kar jih imamo, prava življenjska sila je, da skušamo pridobiti čimveč ozemlja." Vsi njegovi nazori in vrednote – rasni, politični, ekonomski in ostali – pa so postavljeni pred preizkušnjo, ko se njegova usoda preplete z usodo njegovih podnajemnikov. Ashbyjevo montažersko mojstrstvo, ki je tu prišlo v celoti do izraza, saj je imel avtorski nadzor nad filmom, se pokaže že v prvih prizorih, ko visokokонтastne posnetke teniške igre izmenjuje z mehkejšimi, naravnejšimi toni v posnetkih afroameriške soseske, in ta vizualni motiv se vleče skozi ves film. Razkorak med svetom belcev in svetom črncev poudarja tudi Ashbyjeva obravnava likov:



Harold in Maude

Endersi so prikazani kot absurdne in pogosto smešne karikature, medtem ko so podnajemniki deležni več sočutja. Končni rezultat je pogosto genialen in mestoma neuravnotežen film, ki spominja (naj se sliši še tako nesmiselno) na pozen Buñuelov poskus črnsko-eksploatacijskega filma. V raznih kratkih vsebinah je *The Landlord* praviloma označen za *bildungsroman*, v katerem čustveno zakrneli belec odraste ob neposrednem srečanju z resničnostjo afroameriškega življenja. Elgar "vzljubi" svoje podnajemnike, piše v takšnih vsebinah, gledalci pa, ki so priča njegovi srečni romanci z žensko mešane rase, izvedo nekaj o možnostih rasne sprave v Ameriki. V resnici pa izvemo ravno nasprotno. *The Landlord* je filmski ekvivalent knjige *Radical Chic* Thomasa Wolfa iz leta 1970, ki govori o zbiralcu sredstev za črne panterje in je umeščena v premožen dom Felicie in Leonarda Bernstein. Tako kot "limuzinski liberalci", ki so se zbirali na Park Avenue in srebali vino, pisali čeke ter razpravljali – v umirjenem tonu knjižne kritike v *New York Review of Books* – o "rasnem problemu", Elgar ni pripravljen na kaotični radikalizem, ki ga pričaka ter ga, kar je še pomembneje, izloči.

harold in maude

Ashbyju je bila režija njegovega drugega celovečerca *Harold in Maude* dodeljena, ko so se odgovorni pri Paramountu odločili, da je Colin Higgins še prezelen za to nalogo. Higgins, ki je scenarij napisal še kot študent na filmski akademiji, je upal, da bo film zrežiral sam, vendar je dodal, da projekt v resnici nikoli ni bil njegov. "Nameraval sem posneti film za pol milijona dolarjev, oni pa so hoteli film za milijon in pol," je povedal Shedlinu. Zaradi tematskih podobnosti med filmom *The Landlord* in Hig-

ginovim scenarijem je bil Ashby za studio logična, čeravno malce tvegana izbira. Film *Harold in Maude* pripoveduje zgodbo o bogatem dvajsetletniku, ki se po srečanju s šestdeset let starejšo žensko nauči ljubiti življenje, in je poln kršitev vsakdanjih pravil, denimo: ruvanje dreves v načičkanih predmestnih ulicah in njihovo vračanje v gozdove; paradiranje z rumenim dežnikom mimo mrkih obrazov udeležencev pogrebnega sprevoda; kazanje sredinca zatiralskim avtoritetam, pa naj gre za matere, duhovnike, psihiatre, vojake ali prometne policiste. Da filmu to uspeva, ne da bi zapadel v "carpe-diemovsko" čustvenost, ki je iz Robina Williamsa naredila uglednega igralca, je zasluga odličnega nastopa glavnih igralcev Buda Corta in Ruth Gordon, pa tudi Ashbyjeve večše režije, ki Higginsovo tematično satiro predela v grimmovsko pravljico (s pridihom, morda, kake risbe Charlesa Addamsa). Tako kot pri pravljicah je tudi pri *Harold in Maude* morala veliko manj pomembna od pripovedovanja pravljice same. Čista radost Ashbyjevega pripovedovanja zgodbe filmu omogoči, da preseže svoj pogosto banalen simbolizem in pridigarsko poučnost ter ustvari filmski svet, ki omogoča, tako kot pri Wesu Andersonu, Ashbyjevemu najbolj nadarjenemu učencu, obstoj miline in otroškega čudenja v padlem, ciničnem, odraslem svetu. In Ashbyjev svet je prav gotovo odrasli svet. Ko po dveh tretjinah filma izvemo, da je Maud preživela holokavst – to je podano brez besed v enosekundnem kadru, v katerem vidimo identifikacijsko tetovažo na njeni podlakti –, se kontekst, v katerem deluje film, nenadoma razširi in zaobjame ne le Nixonovo Ameriko, temveč vse neznosno tragično 20. stoletje. Tako kot Walter Benjamin, ki si v svojem znanem opisu slike *Angelus Novus* Paula Kleeja zamišlja, da angela zgodovine nezadržno potiska naprej



Zadnja naloga

vihar razvoja, "medtem ko se kup razbitin pred njim dviga proti nebu", tako tudi *Harold in Maude* od gledalca pričakuje, da ohrani kanček upanja kljub tragedijam preteklosti.

zadnja naloga

Naslednji Ashbyjev film je manj optimističen. V *Zadnji nalogi* sta "Badass" Buddusky (Jack Nicholson) in "Mule" Mulhall (Otis Young), mornarja "na doživljenjskem služenju", zadolžena, da pospremita Larryja Meadowsa (Randy Quaid) na poti iz Norfolka v Virginiji v mornariški zapor v Portsmouth v New Hampshiru. Šele osemnajstletni Meadows je bil na vojaškem sodišču obsodjen na osem let zapora, ker je poskušal v kasarni ukrasti 40 dolarjev iz dobrodelnega sklada za poliomielitis. Badass in Mule nameravata jetnika čim prej izročiti in nato preostale proste dni preživeti v New Yorku, vendar ju mladi Meadows kmalu očara, tako da imata glede svoje naloge vse več pomislekov. Film je bil napisan in posnet v temačnem zaključnem obdobju vietnamske vojne in se poslužuje pikareskne zgradbe tipične vojaške komedije, postavljene v čas 2. svetovne vojne, vendar na vsakem koraku spodnaša njene klišeje. Gre za ironičen namig na pojem "dobre vojne", ki je botroval pogubni ameriški intervenciji v jugovzhodni Aziji ter sooblikoval predstavo o moškosti in junaštvu pri moških iz Badassove in Mullove generacije. Te predstave so skozi ves film nenehno postavljane pod vprašaj: Badassovi poskusi, da bi mlado hipijevko (Nancy Allen) zapeljal s svojimi anahronističnimi zgodbami o vojaških pustolovščinah, se izjalovijo; Mulovo pojasnilo udeležbe v vietnamski vojni – "narediti moraš, kar ti ukažejo" – kaže bolj na topoumno poslušnost kot pa na plemenito služenje domovini; Meadowsov

prvi obisk bordela pa se konča z mnogo prezgodnjim izlivom. Ko Badass in Mule končno izročita Meadowsa oblastem v Portsmouthu, se odpravita domov in jezno preklinjata ta "pofukani usrani detajl", vendar ni dvoma, da je dom, kamor se vračata, v Norfolku. Za razliko od Elgarja in Harolda ta proletarska vojščaka nimata druge izbire.

Običajna kritiška sodba o *Zadnji nalogi* je, da gre zasluge za številne in očitne odlike filma pripisati predvsem Ashbyjevemu sodelavcu, v prvi vrsti Nicholsonu in scenaristu Robertu Townu. Towne ima prav gotovo velike zasluge, tako pri tem kot pri naslednjem sodelovanju z Ashbyjem, *Hollywoodskem frizerju*, toda prava moč filma je Ashbyjeva režija in še posebej njegovo strogo vodenje Nicholsona. Ta ni bil še nikoli videti tako majhen ali pa njegovi igralski triki tako nemočni. Ko pa Nicholson preklopi v čisti "jackovski" način – kot na primer v prizoru, v katerem razdeja motelsko sobo, ko skuša zaman izzvati jezo pri Meadowsu –, Ashby ne dovoli, da bi njegova persona pogoltnila lik, temveč nenadoma preskoči na prizor, ko zdaj že pomirjena in zdolgočasena Badass in mladi mornar sedita na robu postelje. Tak preskok je tu učinkovit samo zato, ker Ashbyjev *cinéma vérité* pristop do dela z igralci in insceniranja ključnih prizorov, ki ga je še bolj učinkovito uporabil v filmu *Vojakova vrnitev*, pušča akterjem svobodo in prostor za improvizacijo. Dejstvo, da so številni igralci – Quaid in Young, pa tudi Cort, Gordon, Lee Grant, David Carradine, Peter Sellers, Jack Warden in Bruce Dern, če jih naštejemo le nekaj – odigrali verjetno najboljše vloge svojih karier prav v Ashbyjevih filmih, je morda najlepši dokaz o njegovem daru za vodenje igralcev.



Hollywoodski frizer



Pot do slave



Vojakova vrnitev

hollywoodski frizer

Tako kot pri *Zadnji nalogi* kritiki tudi pri *Frizerju* Ashbyja pogosto obravnavajo zgolj kot plačanca, ki je opravil dobro, vendar ne izjemno režisersko delo pri filmu, katerega prava avtorja sta bolj Robert Towne in Warren Beatty. Beatty igra Georgea Roundyja, popularnega hollywoodskega frizerja, ki si je sloves pridobil vsaj toliko s podvigi v postelji kot z delom v salonu. Na začetku filma je razpet med tremi ženskami: dekletom Jill (Goldie Hawn), bivšim dekletom Jackie (Julie Christie) in Felicio (Grant), stranko, katere premožni mož Lester (Warden) drži v rokah finančne niti Georgeevih sanj o lastnem frizerskem salonu. Ko se vseh pet protagonistov znajde skupaj na isti večerni volilni zabavi, se *Frizer* hitro sprevrže v seksualno farso. Toda film večinoma ni krohotno smešen, temveč deluje kot nekakšen melanholičen odgovor na *Diplomiranca* – vključno z izvirno glasbo Paula Simona –, le da tokrat Ben ne fuka več le ge. Robinson in Elaine, ampak tudi vse ostale zdolgočasene nečimrne gospodinje v sosiski. Mladostno naivnost in brezskrbno pustolovstvo, ki zaznamujeta slavne zaključne prizore *Diplomiranca*, so zamenjali resignacija, pomilovanja vredno postavljanje in moralna apatija. Ko George pravi Jackie: "Jaz nikogar ne fukam za denar, to počnem za zabavo," jo obtožuje, da se prodaja Lesterju, hkrati pa tudi slepi samega sebe. George se prostituira največ od vseh in za to plača najvišjo ceno.

Od vseh filmov, ki jih je Ashby posnel v 70. letih, se *Frizer* še najmanj ashbyjevski. Preveč je zadržan, preveč omejen s strogo zgradbo Townovega in Beattyjevega sicer odličnega scenarija. S pridom pa izkorišča popularno glasbo, kar je še eden od Ashbyjevih zaščitnih znakov.

Poleg pesmi Paula Simona, ki se kot zbor v grški tragediji v filmu oglasi petkrat, je edina nediegetska glasba pesem skupine Beach Boys *Wouldn't It Be Nice?*, ki igra med prvim prizorom in se nato ponovi ob odjavni špici. *Hollywoodski frizer* je prišel v kinematografe leta 1975, le nekaj mesecev po Nixonovem odstopu, dogaja pa se sedem let prej, v času, ko je bil Nixon prvič izvoljen, in je nekakšna elegija zapravljenemu potencialu ameriške kulturne revolucije. *Wouldn't It Be Nice?* (Kaj ne bi bilo lepo?) je hrepeneče-nostalgčna izjava, hkrati pa tako ironična kot zaključne besede novoizvoljenega predsednika, ki se slišijo iz Georgeevega televizorja: "Neki najstnik je nosil napis 'Združite nas!' in prav to bo veliki cilj te vlade ob njenem nastopu. Združiti ameriško ljudstvo."

pot do slave

Hollywoodski frizer se sicer mestoma razlikuje od ostalih Ashbyjevih filmov tistega obdobja po slogu, nadaljuje pa z raziskovanjem teme, ki prevladuje v Ashbyjevem opusu, namreč teme cene – tako v dobesednem kot prenesenem pomenu – posameznikove svobode in integritete v svetu, ki mu vse bolj vladajo zatiralski, razčlovečujoči gospodarski interesi. Tako je *Pot do slave* logičen, čeravno ambiciozen, nadaljnji korak v tem projektu. Film je dokument štirih let v življenju ljudskega pevca Woodyja Guthrieja – sušnih let, ko je potoval po jugozahodu in živel po taboriščih z delavci migranti ter jim prepeval –, delno je hagiografija, delno levičarski agitprop v slogu čakajoč na Lefteja in delno staromodni vestern. Joseph McBride je leta 1976 za *Film Comment* zapisal, da gre za "veličasten, najbolj ambiciozen film, kar jih je bilo v ZDA posnetih po drugem delu Botra, in enega redkih fil-

mov, ki so posneti z obilnimi sredstvi, prizadevno natančnostjo in skrbjo za epsko širino, kar je bilo nekdaj značilno za velike hollywoodske filme." Čeprav bi lahko McBrida obdolžili pretiravanja, pa *Pot do slave* ostaja izjemen film in zanimiva stvaritev preporeda hollywoodskega filma. Po velikanskem tržnem uspehu *Hollywoodskega frizerja* je imel Ashby proste roke pri snemanju naslednjega filma, in to priložnost je izkoristil, da je rešil projekt o Woodyju Guthrieju, ki je več let stal zaradi produkcijskih težav in popravljanja scenarija.

vojakova vrnitev

Film v mnogočem povzema Ashbyjev filmski slog in je obenem njegovo najbolj osebno delo. Projekt je zasnovala Jane Fonda ob pomoči scenaristke Nancy Dowd in je bil sprva namenjen Johnu Schlesingerju. Ko ga je ta opustil, je scenarij občutno predelala skupina avtorjev, ki je film na koncu tudi realizirala: Fonda, Ashby, Wexler, Jon Voight, producent Jerry Hellman in scenarista Waldo Salt in Robert Jones. Družila sta jih nasprotovanje vietnamski vojni in skrb za veterane, ki so se vračali v domovino, ki ni bila sposobna ali voljna, da bi jih vključila nazaj v normalno življenje. Zgodba je podana kot ljubezenski trikotnik med mlado žensko (Fonda), njenim možem marincem (Dern) in paraliziranim veteranom (Voight), ki ga spozna v času moževe odsotnosti, film pa se neposredno spoprijema s temo, ki jo je Ashby kot stransko obravnaval že v *Harold in Maude*, *Zadnji nalogi* in *Hollywoodskem frizerju*: dolgotrajne rane – telesne, psihološke, čustvene in politične –, ki jih je prizadejala vietnamska vojna.

Filmu sicer lahko mestoma očitamo preveliko gorečnost

oziroma zapadanje v polemiko, vendar ga pred temi potencialno usodnimi spodsrljaji rešujejo številni dobri igralski nastopi in režiserjevo otipljivo spoštovanje do likov. Celo Dernov nesrečni Bob, marinec, ki bi bil zlahka zveden na karikaturu, postane tragična figura, ki pri nas vzbuja najgloblje sočutje. Dernova obupana izjava "Povedati hočem, da ne spadam v to hišo!" je eden od najbolj presunljivih trenutkov v Ashbyjevih filmih in v enem stavku povzema vso stisko odrinjenega veterana. Tudi tokrat Ashby in Wexler združita dramatične prizore z dokumentarističnimi posnetki, najbolj uspešno v otvoritveni sekvenci, ko Luke, ki ga igra Jon Voight, tiho posluša skupino dejanskih paraliziranih veteranov, ki razpravljajo o svojih zelo resničnih občutkih do vojne. Ta občutek pristnosti preveva tudi mnoge prizore med glavnima igralcema, na primer tistega, ko se Fonda in Voight sprehajata po plaži in se pogovarjata o Bobovi neizbežni vrnitvi.

Zadnji tipičen Ashbyjev film je *Dobrodošli, Mr. Chance!*, priredba romana Jerzyja Kosinskega. Po izidu romana leta 1971 je Kosinski prisegel, da ne bo nikoli dovolil, da bi to ali katero koli drugo njegovo delo prenesli na film. Ko pa je izvedel, da je tak filmski projekt že v pripravi in bil iz prve roke pričr agresivnemu lobiranju Petra Sellersa za glavno vlogo v njem, se je sam lotil pisanja scenarija. Ashbyjev končni izdelek je po mnenju večine izjemna stvaritev, tako z vidika priredbe zelo priznanega romana kot tudi po izključno filmskih merilih. *Dobrodošli, Mr. Chance!* pripoveduje zgodbo o Chanceu (Peter Sellers), omejenem vrtnarju, ki slučajno zaide v najbolj vplivne kroge v Ameriki, svojo satirično ost pa usmerja proti praznim televizijskim podobam in retoriki brez vsebine,



Dobrodošli, Mr. Chance!

ki spodjedajo javno govorico naroda. Te ideje niso bile za Ashbyja nič novega, saj se je s podobnimi temami v svojih filmih ukvarjal že več let. V *Zadnji nalogi*, *Hollywoodskem frizerju* in še posebej v *Vojakovi vrnitvi* se protagonisti ne morejo osvoboditi iz obroča nenehnih političnih govorov, reklam in reportaž na televiziji, plakatih in radiu, za katere se zdi, da so jih povsem obkolili. Ko Sally vpraša Boba, kakšno je bojevanje, njegov odgovor odseva glavno temo filma *Dobrodošli, Mr. Chance!*: "Ne vem, kakšno je, vem samo, kaj je to. Televizija kaže, kakšno je; prav gotovo pa ne kaže, kaj je to."

dobrodošli, mr. chance!

Pri tem filmu je bil za Ashbyja velik izziv dve uri ohranjati njegovo absurdno premiso in pri tem paziti, da ne bi niti za trenutek zdrsnil v farso. "To je najbolj občutljiv film, kar sem jih kdaj montiral," je povedal Aljeanu Harmetzu. "Ravnovesje je neverjetno krhko. V trenutku se lahko poruši, če nisi dovolj dosleden. Lik, ki ga igra Peter, je spužva. Oponaša vse, kar vidi na televiziji, in vsakogar, ki ga sreča. V nekem prizoru je oponašal govor homoseksualca. Bilo je zelo smešno, vendar prizora nismo mogli vključiti. Porušil bi ravnovesje." Ashbyjev film, tako kot sam Sellers, podaja komedijo z resnim obrazom in ne dovoli, da bi lik izgubil svojo alegorično preprostost in postal le poceni šala. Nasprotno, Chance je prototip resneža, *tabula rasa*, ob kateri bi bilo lahko razkrito nesmiselno vedenje njegovih družabnikov.

Dobrodošli, Mr. Chance! je nenavadno primeren zaključek Ashbyjevega zavidanja vrednega niza filmov v 70. letih. Njegovo kariero, tako kot kariere mnogih njegovih sodobnikov, so iztirile korenite spremembe v Washingtonu, Hollywoodu in Ameriki na splošno. Studii, ki so začeli iskati dobičkonosne projekte in paziti, da ne bi prepuščali nadzora produkcije režiserjem, ki se ne ozirajo na stroške, so obrnili hrbet manjšim, bolj osebnim filmom, kakršni so Ashbyjevi. Podobno se je Reaganova Amerika prebudila v "novo jutro" in pri tem prikladno pozabila na travmatične dogodke, ki so zaznamovali prejšnje desetletje. Za Ashbyja, ki je v mislih in dejanjih utelešal protikulturni duh dežele, je bilo "ego-desetletje" gotovo pogubno demoralizirajoče. V dobi nazadnjaške pobožnosti in institucionaliziranega pohlepa sta Ashbyjeva politično motivirana nespoštljivost in preprosta vera v sposobnost človeštva za radikalne spremembe nenadoma postali anahronizem.

Ashby je kariero zaključil z nizom zdaj že večinoma pozabljenih filmov. S Haskellom Wexlerjem je spet združil moči pri prvih dveh: *Second-hand Hearts* (1981), v katerem igrata Robert Blake in Barbara Harris, in *Lookin' to Get Out* (1982), značajska študija o dveh kvartopircih, za katero je napisal scenarij in odigral glavno vlogo Jon Voight. Zrežiral je še *Let's Spend the Night Together* (1982), šolski dokument o turneji Rolling Stonesov leta 1981, kmalu zatem pa še *The Slugger's Wife* (1985), nepopravljivo slabo interpretacijo obupnega scenarija Neila Simona. Vzrok za tako slab izdelek je bila po mnenju mnogih Ashbyjeva vse večja odvisnost od drog in alkohola, zaradi katere je med turnejo Stonesov doživel tudi kolaps. Spričo njegovega vse bolj nezanesljivega vedenja so mu producenti filme med post-produkcijo odvzeli in jih dali v končno montažo drugim. S svojim zadnjim celovečercem, *Osem milijonov smrti* (1986), pa se je Ashby do neke mere vrnil v formo. Gre za ekranizacijo popularnega detektivskega romana Lawrencea Blocka, zabaven film *noir* z Jeffom Bridgesom v vlogi zakrknjenega bivšega policajca in Rosanno Arquette v vlogi njegove *femme fatale*. Čeprav ga kvarita stilistični vpliv televizijske nanizanke *Miami Vice* in osladna, sintetizirana partitura Jamesa Newtona Howarda, pa film na trenutke nepričakovano zaživi, predvsem v zadnjem dejanju. Ashbyjeva zadnja produkcija je bil *Jake's Journey* (1988), televizijski projekt bivšega pythonovca Grahama Chapmana. Potem ko sta posnela poskusno epizodo, jima je slabo zdravje preprečilo nadaljnje sodelovanje.

Zaradi prezgodnje smrti pri 59 letih Ashby ni dočkal preporeda neodvisnega filma, ki je v 90. letih vtil novih moči tako starim kot mladim ameriškim filmskim ustvarjalcem. Predstavlajte si, kako drugačna bi bila naša ocena kariere Roberta Altmana, če bi se končala s filmi *Popeye* (1980), *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982) in *Secret Honor* (1984) –, če bi se končala, preden je posnel *Igralca* (*The Player*, 1992) in *Kratke zgodbe* (*Short Cuts*, 1993). Ali pa si predstavljajte, kako drugačno mnenje bi imeli o Francisu Fordu Coppoli, če se ne bi umaknil v svoje vinograde in nato zopet uspel kot priznan producent filmov drugih režiserjev – če bi se njegova kariera končala s filmi *One from the Heart* (1982), *The Outsiders* (1983) in *Rumble Fish* (1983). Hal Ashby bolj kot kateri koli drug režiser pooseblja preporedo hollywoodskega filma v 70. letih: njegovo moralno ambivalenco in politični bes, njegovo slogovno drznost in globoko človečen izraz, njegovo supernovo energije, ki tako močno ni mogla dolgo sijati. •

Prevedel Denis Debevec

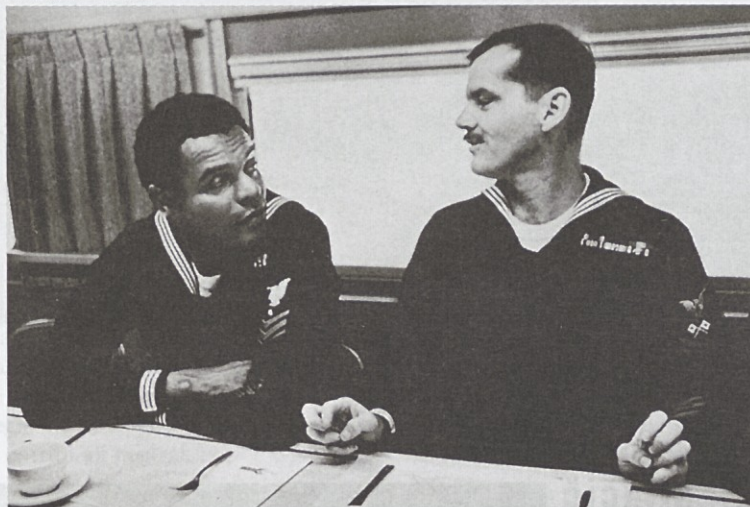
HA filmografija



The Landlord



Harold in Maude



Zadnja naloga

rojen 2. 9. 1929 v Ogdenu v Utahu, ZDA
umrl 27. 12. 1988 v Malibuju v Kaliforniji, ZDA

- 1970 **The Landlord**
- 1971 **Harold in Maude** (Harold and Maude)
- 1973 **Zadnja naloga** (The Last Detail)
- 1975 **Hollywoodski frizer** (Shampoo)
- 1976 **Pot do slave** (Bound for Glory)
- 1978 **Vojakova vrnitev** (Coming Home)
- 1979 **Dobrodošli, Mr. Chance!** (Being There)
- 1981 **Second-Hand Hearts**
- 1982 **Lookin' to Get Out**
- 1982 **Let's Spend the Night Together**
- 1985 **The Slugger's Wife**
- 1986 **Osem milijonov smrti** (8 Million Ways to Die)
- 1988 **Jake's Journey** (TV)

CANNES 2004



Nobody Knows

simon popek, ženja leiler, mateja valentinčič

nova oblast, močnejši karakter



fahrenheit 9/11

michael moore

zda

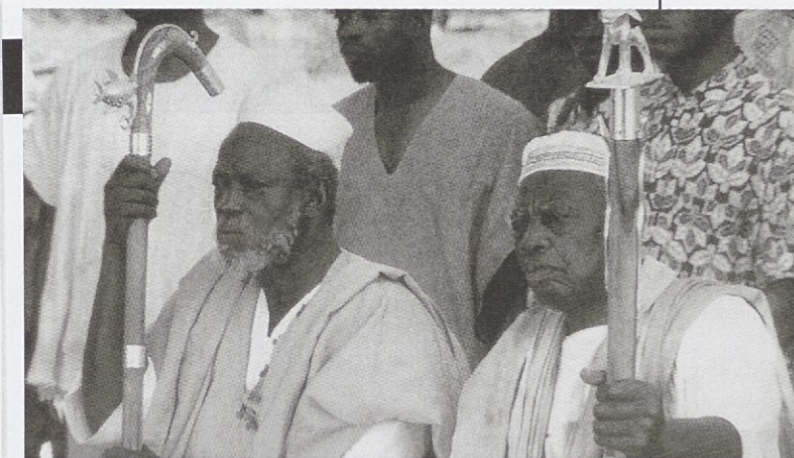
57. izdaja cannskega festivala je bila vendarle nekaj posebnega. Programsko selekcijo je prvič samostojno opravil Thierry Frémaux, brez pomoči dolgoletnega direktorja festivala Gillesa Jacoba, ki se je zadnja tri leta še očitno vmešaval v delo svojega naslednika. Razlika je očitna, canneski festival je bil zadnja leta namreč bolj kot festival odkritij videti kot bazar upehanih in napol pozabljenih avtorjev, ki so bili medijske pozornosti deležni zgolj zaradi dejstva, da njihove filme pač selekcionira najprestižnejši festival. Domet teh "starčkov" – ne toliko po letih, veliko bolj po mentalni kondiciji, imen kot James Ivory, Lucian Pintille, André Téchiné, Patrice Leconte, Bertrand Blier, Chantal Akerman, Amos Gitai – je bil viden kmalu po festivalu; o njihovih filmih se ni pisalo, nihče jih ni vrtel v kinih ... vse do njihovih novih filmov, ki so po inerciji znova pristali na Azurni obali.

Letošnja canneska izdaja resda ni podirala rekordov (v kvalitativnem smislu), zato pa je festival po dolgem času znova pokazal karakter, sploh v tekmovalnem sporedu, kjer so pristali filmi in avtorji, ki smo jih običajno gledali v stranskih sekcijah Cannesa, ali celo na manjših, kinematografijam tretjega sveta bolj naklonjenih festivalih tipa Locarno ali Rotterdam. Že bežen pogled na uradno selekcijo, objavljeno na tiskovni konferenci v Parizu koncem aprila, je napovedoval presenečenje; tekmovali bodo Tajec Apichatpong Weerasethakul, Argentinka Lucrecia Martel, Japonca Hirokazu Kore-eda in Mamoru Oshii, vsi po vrsti predstavniki anti-mainstream linije ter (bolj ali manj) zapriseženi nasprotniki klasičnih pripovednih postopkov. Drži, Cannes se tudi letos ni odrekel nekaterim "starčkom" (Emir Kusturica, Joel Coen, Hong Sang-soo, tudi Walter Salles), a njihov odstotek je bil skorajda zanemarljiv. Vprašanje je samo, ali je bila velika koncentracija "drugačnega kina" na rdeči preprogi posledica pomanjkanja "canneskih klasikov" ali posledica njihove zavrtnitve s strani Thierryja Frémauxa. Odgovor bo bržkone znan že naslednjega maja, ko bo zdajšnji (samostojni) direktor festivala svoj karakter potrdil ali negiral.

S.P.

Moore se je po uspehu *Bowlinga za Columbine* (2002) odločil posneti "dokumentarec" o aktualnem ameriškem predsedniku Georgeu W. Bushu, skorumpiranosti, manipulacijah in lažeh ameriške administracije, ameriški vpletenosti v nepotrebno vojno v Iraku, poslovnih razmerjih družine Bush in družine Bin Laden, sicer pa, kakor trdi Moore, film o "najbolj neumnem predsedniku, kar jih je poznala Amerika". Michael Moore ima tokrat velik problem, ne more se odločiti, ali bi bil komedijant ali raziskovalni novinar, kar je pri projektu, ki naj bi rušil kredibilnost ameriške administracije in jo jeseni, ko bodo predsedniške volitve, pomagal nagnati iz Bele hiše, dokaj dvomljivo in nerelevantno početje. Moore film prične z zafrkancijami na Busha (obregne se ob volitve 2000 in njegove prve reakcije na teroristični napad 11. septembra), nadaljuje z raziskovalnim delom, ko analizira povezanost ameriške administracije s saudsko družino Bin Laden, razkrivanjem sumljivih okoliščin, ko naj bi približno dvajset članov Bin Lادنove družine nekaj dni po 11. septembru brez težav – z letalom! – zapustilo ZDA, in to v času, ko je bilo nebo nad Ameriko zaprto za promet. Potem se Moore znova oprime prepoznavnega komičnega pristopa, da bi v zadnji tretjini, ko obdeluje "vojno proti terorizmu" in konflikt v Iraku, znova postal razmeroma kredibilen novinar. Pričujoča postopka sta težko združljiva, sploh pa je *Fahrenheit 9/11* precej neeontno, mestoma celo kaotično delo. Očitno je Moore z dokončanjem filma hitel (v kino ga je hotel spraviti pred poletjem, na DVD in video pa tik pred volitvami), veliko njegovega materiala predstavljajo televizijski posnetki, reportaže in intervjuji (predvsem s CNN-a in FOX-a), kot običajno pa znova podleže sentimentalizmu (pogovarja se z mamo ubitega vojaka v Iraku ipd.). Film povprečno informiranemu Evropejcu razkrije bore malo novega, najbolj žalostno je kakopak dejstvo, da Američani za razodevanje resnice potrebujejo Michaela Moora. Bush in kompanija ne bodo ravno navdušeni nad Moorovim filmom, toda po drugi strani imajo močan protiargument; režiser ni nič manj obseden z manipulacijo in propagando kot predmet njegovih napadov.

S.P.



moolaade zaščita
ousmane sembene

senegal

clean
olivier assayas

francija, vb, kanada

2046
wong kar-wai

hongkong

comme une image poglej me
agnès jaoui

francija

Če posname najboljši film Cannesa 81-letni režiser, potem lahko rečemo, da je s festivalom nekaj narobe. Ali pa nekaj ni v redu s filmi? Ousmane Sembene, legenda subsaharske kinematografije, se od nekdanji ukvarjal le z afirmacijo pravic temnopoltega prebivalstva na črni celine, temveč predvsem z vlogo islama oziroma islamizacije kontinenta. S filmom *Ceddo* (1976) je ponazoril začetke islamizacije v 18. stoletju in prve konflikte s katoliki, v *Guelwaarju* (1992) je obsojal versko enoumje in nestrpnost. *Moolaade* bi lahko prevajali kot *Zaščita*. Zgodba se odvija v afriški vasi, kjer se Colee, mati sedemletne deklice, odloči, da svoje hčerke ne bo podvrgla tradicionalnemu, mučnemu in bolečemu obredu obrezovanja, kakor nalaga islamska vera. Pod svoje okrilje vzame še tri deklice iz vasi in jih zaščiti z izrekom "moolaade". Vasica je naenkrat razcepljena; starešine zahtevajo preklic Coleeninega izreka in vztrajajo na obrezovanju, sicer se nobena od deklet ne bo mogla poročiti. V tem času se iz Francije vrne mladenič, ki naj bi se poročil s Coleenino hčerko. Zadržan tradicionalizem starešin in strogo patriarhalno ozračje ga odbijata, zato se zoperstavi svojemu očetu. Znano je, da ženske pod islamsko vero obrezujejo zgolj v Afriki, pa še tam je obrezovanje povezano bolj z lokalno kulturo kot religijo. Gre za brez dvoma močan in pomemben film, saj ne kritizira le tradicionalnih "vrednot" tamkajšnje družbe in kulture, temveč govori o številnih oblikah represije in promovira idejo ženskega gibanja. Ženske se uprejo patriarhalnemu vodstvu, ki vrši embargo nad informacijami, starešine jim zaplenijo radijske in televizijske aparate, skratka, postaviti želijo informacijsko blokado, vendar jim načrte prekrži ravno element, na katerega so najbolj računali, mladenič, povratnik iz Francije, ki iz Novega sveta ne prinese le blagostanja (večini vaščanov poplača dolgov), temveč tudi napredno misel – in solidarnost z ženskami. Sembene bi se morda lahko izognil sklepnemu didaktičnemu in malce sentimentalnemu momentu, generalni vtis pa je več kot impresiven. S.P.

Olivieru Assayasu je tokrat uspelo posneti film, ki se po *Mrzli vodi* (*L'eau froide*, 1994), s katero je prvič zares vzbudil pozornost širše javnosti, spet na način realistične pripovedi v najboljšem pomenu besede ukvarja s sodobno in perečo življenjsko problematiko. Če je šlo v *Mrzli vodi* za najstniške probleme odraščanja, odnosov s starši, begavstva in iskanja lastne identitete, je v filmu *Čista* vse to nadgradil s scenaristično izvrstno napisano zgodbo o odrasli "najstnici", od heroína odvisni rockerici, materi šestletnega sina, ki je po samomoru moža, v *showbiznisu* prav tako neuspešnega *frontmana* rock zasedbe, in po šestih mesecih pripora zaradi posedovanja droge nenadoma prisiljena narediti življenjski obračun, se soočiti sama s sabo in z dilemo, kam in kako naprej. Kljub teži zgodbe pa je Assayasov film po vdusju in vizualnem slogu tekoč, živahen in lahkoten kot drobne poteze s čopičem na platnih impresionističnih slikarjev, ne da bi bil obenem dramaturško razpuščen ali čustveno plitek. Ravno nasprotno. Assayasu, ki je scenarij napisal z mislijo na svojo bivšo ljubezen, hongkonško zvezdnico Maggie Cheung, je s preprostimi, celo banalnimi dialogi, ki jih osmišlja šele mizanscena, avtorjeva režija emocionalno dinamičnih prizorov, a seveda tudi po zaslugi glavne igralkine in njenih soigralcev, predvsem Nicka Nolteja v vlogi dedka in tasta, uspelo pokazati, kakšna je razlika med čustvi in prazno sentimentalnostjo. Film *Čista* je po eni strani sodobna eksistencialna intimna drama, po drugi pa daje vpogled v kruto zakulisje zabavne industrije, ki skozi dilemo protagonistke – dati prednost lastni ustvarjalnosti in zanjo plačati (pre)visoko ceno ali se preprosto prilagoditi pričakovanjem družbe – preraste iz njenega osebne problema v metaforo sveta, v katerem živimo. Vprašanje svobode in konformizma pa Assayas zaostri in poglobi z Emilyjinim materinstvom, ki, ko se po smrti moža brez denarja, prijateljev in socialne mreže v hipu znajde na dnu, ostane edina pozitivna stvar, zaradi katere je vredno (pre)živeti. Emily mora realnost treščiti po glavi, da začne spoznavati, da je bilo njeno življenje destruktivna fikcija in sanje o uspehu zgolj iluzija. Pri življenju jo ohranja misel, da mora popraviti zamujeno, se zblížiti s sinom, ki jo zavrta, saj sta ga od rojstva vzgajala stara starša, in končno prevzeti materinsko vlogo. Pri tem ji kljub ženinemu nasprotovanju pomaga tast Albrecht, pošten, sočustvujoč človek, ki pravi, da je lahko biti pogumen, ko ti gre dobro, in dosti težje, ko se življenje zakomplicira. Assayas je v *Čisti* postregel z vrhunskim realizmom, ki na subtilen način in z metronomsko natančnim pripovednim ritmom, izvrstno izbrano fotografijo, glasbo – v *cameo* vlogi v filmu nastopa tudi Tricky – ter igralci odlikava kompleksnost človeških odnosov v urbanih labirintih sodobnosti. Posnel je film, ki vzbuja zaupanje v življenje, v nov začetek, kar je dandanes redko in zato toliko več vredno. Maggie Cheung je namesto Olivierja Assayasa zanj dobila zlato palmo. M.V.

"Vsi čutimo potrebo po prostoru, kjer bi lahko skrili ali shranili dolocene spomine, misli, vzgibe, upe in sanje. To je del naših življenj, ki ga ne moremo razrešiti ali nadvladati, toda obenem se ga bojimo zavreči. Za nekatere je to fizični prostor, za druge mentalni, za maloštevilne pa ne eno ne drugo. 2046 je projekt, ki se je začel že pred časom. Potovanje do konca tega filma je bilo vznemirljivo. Vzelo nam je veliko časa. Kot spomin, ki ga čuvamo kot zaklad, ga težko zapuščam," je o svoji novi hipnotično dekadentni melodrami 2046, ki se gleda kot nadaljevanje filma *Razpoložena za ljubezen* (*In the Mood for Love*, 2000), dejal Wong Kar-wai. Osrednji lik v zgodbi, ki ga ponovno igra Tony Leung – za vlogo nesojenega ljubimca v *Razpoložena za ljubezen* je bil leta 2000 v Cannesu nagrajen z zlato palmo –, je boemski pisatelj, ki je nekoč v Singapuru, kjer je delal kot novinar, kot pravi, imel razmerje s poročeno žensko, zdaj pa živi v hotelu, piše futuristični roman *2046*, večino časa pa preživlja v barih, kazinojih in s (pre)številnimi ženskami. Njegov problem, o katerem piše tudi roman, ki govori o skrivnostnem vlaku, ki vozi v leto 2046, kjer se nikoli nič ne spremeni in kamor hodijo tisti, ki bi radi živeli v spominih, je čustvena neulovljivost, zaradi katere zgolj ponavlja tisti singapurski ljubezenski vzorec: ljubezen je strastna, strah pred njo še močnejši, zgodi se vse in nič, namesto Maggie Cheung iz *Razpoložena za ljubezen*, ki se tokrat skoraj nerazpoznavna pojavi kot kiborg na vlaku v prihodnost, pa se v *2046* nekajkrat krčevito zjoče Zhang Ziyi – kako tudi ne, srce ji para nepopravljivi erotofob, ki jo zavrne ravno zato, ker ga preveč spominja na Singapur. Tako blizu, tako daleč, bi lahko rekli. Wong Kar-wai je svojo obsesijo neuslišane ljubezni oziroma za(p)rečenih čustev v filmu *2046* spet oblekel v slogu šestdesetih let z isto ustvarjalno ekipo sodelavcev, direktorjem fotografije Christopherjem Doyleom in cvetom hongkonško-kitajskih zvezd, čeprav je "zgodba" težje sledljiva in razumljiva kot v *Razpoložena za ljubezen*, bolj stvar za "psihoanalizo", pripoved pa še neprimerljivo bolj abstraktno in ohlapno strukturirana, s številnimi preskoki v času, ki jih povezujejo zgolj letnice in pisatelj *off-glas*. Senzualen film za *hard-core* Wong Kar-waijeve občudovalce, ki ima v sebi nekaj podobnega Lynchevemu *Mulholland Driveu* (2001). Manj senzibilni bi to lahko poimenovali "dramaturška nedorečenost", tisti bolj senzibilni pa čutnost odtekanja časa, kot jo lahko preseva le filmsko platno. Strastno in fatalno. 2046 je kot 15-milijonska produkcija doslej Wong Kar-waijev najrazkošnejši film, ki so ga po njegovih besedah navdihnile tri grandiozne klasične zahodne opere – *Madame Butterfly*, *Carmen* in *Tannhauser*. M.V.

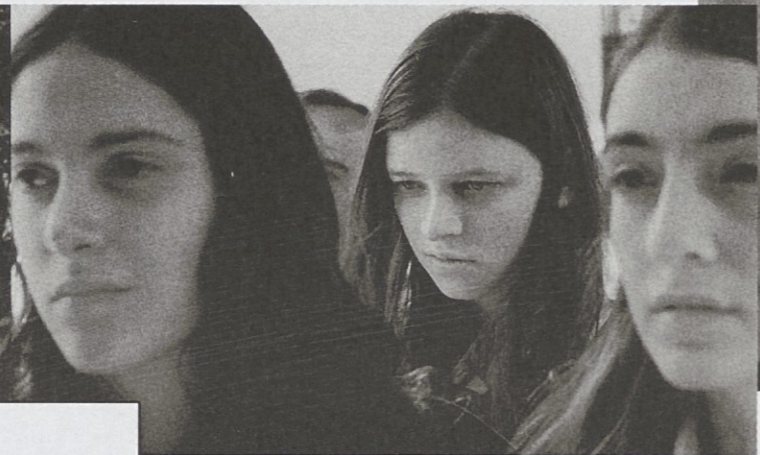
Komični odtenki melanholije in ostrina streznitve sta glavna motorja, ki poganjata svet človeške nedoslednosti, kadar gre za medsebojna razmerja, v drugem igranem celovečernem filmu štiridesetletne francoske režiserke, scenaristke in pisateljice Agnès Jaoui *Comme une image* (s prevodom *Poglej me* za mednarodno tržišče). Gre za film, ki se mu v najboljšem pomenu že na prvi pogled vidi, da je francoski – lucidno klepetav, z odtenki ironije, pa tudi cinizma, tako posmehljiv kot prizanesljiv do sveta, ki mu malce patetično pravimo svet medsebojnih človeških odnosov. S tem pa gre tudi za film, ki v nobenem kadru ne predozira svojih ambicij – posneti sodobno urbano zgodbo, ki jo pletejo oprijemljivi protagonisti; ne s prvo ne z drugimi se gledalcu ni težko identificirati. *Poglej me* je film več ravni. V ospredju je odnos med očetom, slavnim pisateljem (igra ga veteran Jean-Pierre Barci, obenem tudi soscenarist filma), in dvajsetletno hčerko Lolito (odlična Marilou Berry), ki sovraži cel svet, saj še zdaleč ni podobna anoreksičnim lepuškam na naslovnih modnih časopisov, niti svoji mladi mačehi. Vse, kar si pravzaprav želi, je da bi bila lepa v očeh svojega očeta, če bi jo ta sploh utegnil opaziti. Ko se zaplete v ljubezen s fantom, ga odganja od sebe prav zato, ker jo sprejema natančno takšno, kakršna je. Oče, tudi sam ekshibicionistično hlepeč po pozornosti in brezpogojni naklonjenosti drugih, je preza-poslen sam s seboj; v tem je skrajno sebičen in neobčutljiv za druge. Tudi za svojo mlado ženo, ki jo obravnava kot trofejo, modni dodatek na svoji uspešni obleki. Potem je tu zgodba o zaradi neujavljenosti načetem pisatelju (Laurent Grevill), ki se mu končno uspe katapultirati v svet francoske intelektualno-boemske meščanske scene, a sta s tem usodno skrhani njegova dotedanja preprostost in skromnost. Ter o njegovi ves čas solidarni ženi (Virginie Desarnauts), učiteljici petja, ki usmeri pozornost k varovanki Loliti šele, ko ugotovi, da je hčerka pisatelja, ki ga obožuje. Pa tudi o ženski, ki jo bo čez noč med uspešneže inavgurirani moški razočaral tako zelo, da bo napolnila svoje kovčke in odšla. Skratka, *Poglej me* je film o kompleksnem svetu človekovih relacij do drugega, v katerem vedno vemo, kaj bi naredili na mestu nekoga drugega, s samimi seboj pa ne znamo ravnati. Pa tudi film o rušilni moči, ki jo lahko imajo posamezniki v nekem razmerju do drugega, še posebej če to moč drugi sprejema kot samoumevno. In o moči, ki se iz tega mikrokozmosa prebija v univerzalna pravila. *Poglej me*, pri katerem igra klasična glasba eno glavnih vlog, je nabit z bistrimi dialogi in inteligentnim, malce črnim humorjem. S svojo hudomušno ostrino in svetlostjo, ki parira sicer temačnejšim, dobesedno streznitvenim poantam filma, je blizu kakšnemu Rivettu. Le da je bolj dosleden in realnejši, morda v konsekvencah celo radikalnejši. Ž.L.



tropical malady

apichatpong weerasethakul

tajska » egami enu animo



la niña santa mala svetnica

lucrecia martel

argentina

“Vsi smo po naravi divje zveri. Dolžnost nas, kot človeških bitij, je v tem, da postanemo kot krotilci, ki svoje živali držijo v šahu in jih zdrsirajo, da nastopajo v predstavah, ki so tuje njihovi živalskosti,” so besede romanopisca Tona Nakajime (1909–1942), ki jih je mladi tajski režiser Apichatpong Weerasethakul postavil za moto na začetek svojega filma *Tropska bolest* in se kot eden redkih med novinci v tekmovalnem programu izkazal z izvirno, prepoznavno avtorsko estetiko tako na ravni drzne filmske pripovedi kot izbire “zgodbe”. Slednje v klasičnem dramaturškem pomenu sploh ni, kajti film, ki na poetičen način govori o obstoju paralelnih svetov, duha in mesa, civilizacije in džungle, se razcepi na dva enakovredna dela: prvi prikazuje zgodbo srečne ljubezni med mladim vojakom in vaškim fantom, drugi pa se začne z zatemnitvijo, z izginotjem fanta in strašljivo ljudsko pripovedko o duhu šamana, ki prihaja, ujet v telesu tigra, v vas pobirat krvavi davek. V drugem delu vojak v džungli vročično išče svojo izgubljeno ljubezni. “Sposodil sem si pokrajino, da bi pokazal ‘bolest’ tega filma in zadušljiv zunanji svet, ki ni nič bolj človeški,” je na malo obiskani tiskovni konferenci dejal režiser iz Bangkoka, ki je študiral v Chicagu, se odrekel komercialni naravnosti tajskih studijskih filmov in leta 1999 ustanovil svojo produkcijsko hišo Kick the Machine, ki promovira ustvarjalni, eksperimentalni, neodvisni film. Weerasethakulov dokumentarni prvenec *Mysterious Object at Noon* sta – presenetljivo – ameriški publikaciji *Film Comment* in *Village Voice* uvrstili med najboljše filme leta 2000, njegov prvi igrani celovečerec *Blaženo tvoj* (Blissfully Yours, 2002) pa so odkrili in nagradili pred dvema letoma v Cannesem Posebnem pogledu. Glavna tema Weerasethakulovih filmov je človekovo civilizacijsko nelagodje, občutek sebi lastne tujosti, ki pa ni stvar družbene odtujenosti, temveč je veliko bolj intimne narave. V *Blaženo tvoj* ga izraža metafora kožne bolezni, srbenja in lupljenja kože enega od protagonistov, ki se očitno “ne počuti dobro v svoji koži”, ko ga na pikniku v naravi, pasivnega in brezvoljnega, seksualno “nadleguje” njegova prijateljica. Če ta film posredno govori o radikalni drugosti moškega in ženskega (s)polu, pa v *Tropski bolesti* po homoseksualni igrivosti in lahkotnosti prvega dela zgodba v drugem delu ob osrednjem liku, vojaku Kengu, pridobi nov karakter – džunglo samo, ki simbolizira raj in pekel, seksualnost, nezavedno, medtem ko se pripoved povsem osredotoči na interakcijo med njima. Keng si na sledi fantomu tigra, ki se spreminja v golega mladeniča, ljubljene-ga Tonga, z mačeto utira pot skozi nočno džunglo, prisluškuje zvokom divjine in ve, da ga mora ubiti ali pa bo požrt. Apichatpong Weerasethakul, ki vedno zatrjuje, da njegovi filmi govorijo o ljubezni, gledalca ne fascinira toliko s svojo antidramaturško, ezoterično pripovedno drznostjo ali z magično avdiovizualno podobo neukročene narave, temveč z dejstvom, da ta ni le objektivizirana, pač pa osamosvojena, ponotranjena, počlovečena: “Moi c'est un Autre,” – Jaz je Drugi – je že davno zapisal Arthur Rimbaud. Ni čudno, da ima Weerasethakul rad nekatere francoske sodobne umetnike in Andyja Warhola, bolj čudno in hkrati razveseljivo pa je, da je film *Tropska bolest* prejel posebno nagrado letošnje žirije.

M.V.



10e chambre: instants d'audiences

raymond depardon

francija

Depardon že več kot dvajset let spremlja proceduralne postopke, policijski vsakdan in delo tožilstva v Franciji. V *Faits Divers* (1983) je dokumentarni delo policije v petem pariškem okrožju; policiste je snemal pri zasliševanju na postaji in na terenskem delu, ko obravnavajo družinske zdrahe, ksenofobične izpade proti arabskim priseljencem, žeparje, brezdomce, ki nelegalno spijo v kletih stanovanjskih blokov, ter še posebej v tragičnih primerih, ko ljudje zaradi prevelikih odmerkov mamil umrejo v svoji stanovanjih. Film je razkrival tako rutino policijskega početja kot zahtevno balansiranje med sptimi partijami, ko se morajo v kočljivih situacijah vesti uradno in po črki zakona, po drugi strani pa se znati, odločati in pomirjati strasti. *Faits divers* je pokazal, kako togi zakoni nemalokrat onemogočajo učinkovito policijsko delo. Po drugi strani se ljudje prav zaradi specifike in zakona in “dokončnosti” odločanja v sporih pogosto odločijo za umik tožbe, kar je ilustriral primer, ko dekle fanta najprej obtoži sililstva, po zaslišanju (policist ugotovi, da je dekle v resnici privolila v spolni odnos) in njegovi odločni retoriki, čes da v Franciji posiljevalec dobi najmanj pet let zapore (ga torej dekle res želi obtožiti?), pa se dekle fantu celo opraviči, ker ga je zvelkla na policijo! *Zasačen pri dejanju* (Delits flagrants, 1994) je bil po drugi strani dokumentarec o proceduralnem postopku z ljudmi, zasačenimi ob prestopku, vse od prihoda v celico za pridržanje do soočenja s tožilcem in odvetnikom. Glavnina se je odvijala v tožilčevi sobi, kjer je slednji obtožence seznanjal, česa so obtoženi, in kjer se je odločalo, ali bo obtožene do sojenja spustil na prostost ali zadržal. Depardon je za svoj najnovejši film *10e chambre* dobil posebno dovoljenje Ministrstva za pravosodje, da med majem in junijem 2003 snema zaslišanja in izreke kazni na pariškem sodišču za prekrške in prestopke. Tako dobimo unikaten vpogled v francosko pravosodje, vsakodnevno ukvarjanje z malimi prestopki, spori, krajami, prometnimi prekrški, pa tudi s trgovci z mamilami in ilegalnimi prebežniki. V dvanajstih primerih smo pričrta mnogim komičnim situacijam, bolj ali manj zvitim načinom, kako se skušajo obdolženi oprati krivde, manipulirati z dejstvi ali preprosto dobrikati sodnici, medtem ko skuša tip, ki je preprodajal orožje, sodnico celo poučevati o pravu! S filmom *10e chambre* je Depardon sklenil krog; od zgodnjega policijskega postopka (*Faits divers*) in zaslišanja tožilca (*Zasačen pri dejanju*), je v tretjem filmu neformalne serije – s kamero na sodišču – finaliziral postopke v francoskem pravosodju. S.P.

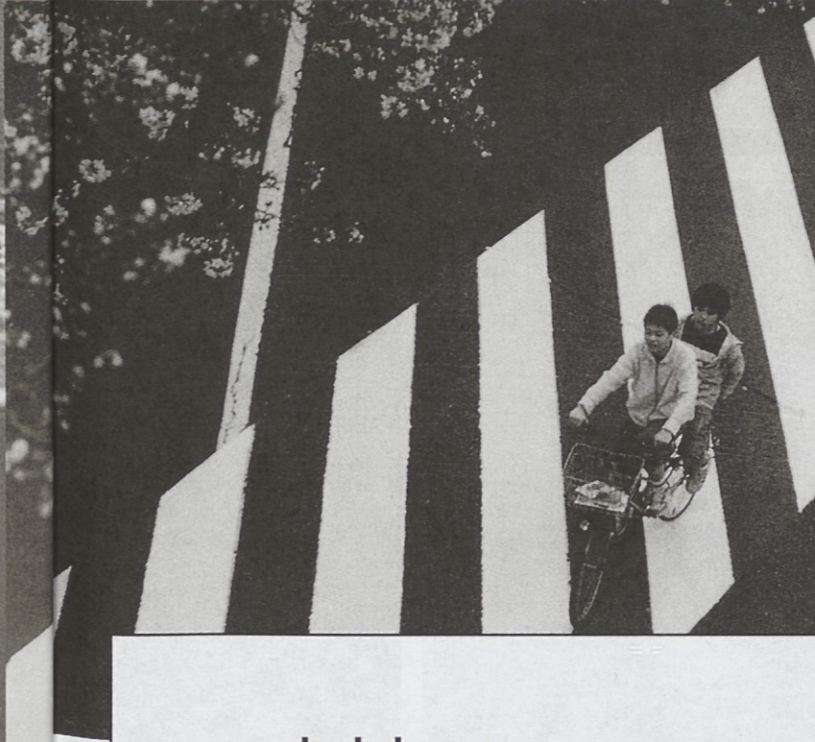


diarios de motocicleta motociklistovi dnevniki

walter salles

zda/argentina

Motociklista sta dva: Ernest (kasneje Ché) Guevara in Alberto Granado. Prvi je spisal knjigo, ki jo v naslovu povzema tudi Sallesov film *Diarios de motocicleta* (Motociklistovi dnevniki), drugi knjigo *S Chéjem po Latinski Ameriki*. Obe je pod svoj drobnogled vzel scenarist, sicer tudi dramatik, Jose Rivera. Dva spomina na isto stvar: leto 1952, ko sta se rosno mladi in astmatični Ché, tik pred diplomom na medicinski fakulteti, in njegov – še danes živi – prijatelj podala na skoraj enoletno in več kot deset tisoč kilometrov dolgo potovanje po Argentini, Čilu, Peruju in Venezueli. Zavesa se torej dvigne nad oder prebujanja socialne zavesti mladega pripadnika zgornjega srednjega razreda, ki bo nekaj let kasneje postal eden najkarizmatičnejših revolucionarjev druge polovice prejšnjega stoletja. In, dodajmo, z veliko mero naknadno nanesenih romantičnih potez tudi ena najbolj izkoriščenih pop ikon. Salles se zadeve loti v maniri umetniškega filma, a si tu zasluži grajo, saj spolzi v preveč očitne trendovsko artistske vode, v katerih so mu že sama na sebi fascinantna pokrajina, koloritna lokalna glasba in večinoma kamera v rokah v veliko pomoč. *Motociklistovi dnevniki* so tako v prvi vrsti zdizajnirani epizodični road movie, za katerega najbrž ni nepomembno niti to, da Cheja Guevaru igra mehiški Brad Pitt – Gael Garcia Bernal. A po drugi strani nikakor ni brez šarma: deloma gre ta na račun same romantičnosti ideje iniciacijskega potovanja dveh mladostnikov, pa potem seveda posameznih epizod-dogodkov ob poti, ki imajo na vsakega od protagonistov drugačen vpliv. Kot vrhunec njuno prostovoljno delo v taborišču-zdravilišču za gobavce, v katerem v mladem Chéju dozori odločitev za stran revežev, ponižanih in obstrancev. Odlika filma je nedvomno tudi ta, da Salles, sicer gibajoč se na meji zavestne vizualne vsečnosti, zgodbe vseeno ne zlorablja za turistično promocijo Latinske Amerike in da kljub političnosti ozadja film ni niti politična izjava niti ni neposredno politično angažiran, prav nič pa ne skriva svojih didaktičnih namenov. V tem smislu se Salles razgleduje predvsem po vzrokih, ki so iz Chéja kasneje naredili revolucionarja, pa čeprav sta mladca odšla na potovanje predvsem z željo, da se pred odraslim življenjem naučijeta tistih reči, ki bojda iz fantov naredijo moške. Te reči pa ponavadi niso tiste, ki jih imamo sprva v mislih. Ž.L.



život je čudo

emir kusturica

srbija in črna gora/francija

Bosansko-srbska meja, 1992. Vojna je pred vrati, Luka (Slavko Štimac), srbski železniški inženir iz Beograda, se z družino (ženo in operno pevko Jadranko ter sinom, nadarjenim nogometašem Milošem) naseli v železniški postaji na meji, saj želi s projektiranjem proge dobro zaslužiti. Medtem se politična situacija zaostrojuje; v soseski se koncentrira srbska armada, njegova žena ob izbruhu spopadov nenadoma izgine, Miloša vpokliče vojska. Luka ugrabi bosansko dekle, da bi jo kot vojno ujetnico zamenjal za svojega sina, ki naj bi ga zajela bosanska stran.

Kusturica je hudo omilil svoja pro-srbska politična stališča, ki jih je v devetdesetih demonstriral tako v javnosti kot s svojimi filmi (*Podzemlje*, 1995). Lahko bi celo rekli, da je – v slogu ameriških vesternov petdesetih let, ki so želeli olepšati odnose priseljencev do Indijancev – posnel revizionističen film, s katerim se želi ponovno prikupiti bosanski strani, ki ga je od konca osemdesetih povsem izobčila in zasovražila. Kar je zelo problematično početje; namesto, da bi se Bosancem opravičil za svoje javne izpade, je Kusturica raje posnel predolgo (3 ure!), mučno sentimentalno ljubezensko dramo, v kateri po eni strani citira shakesperijanske junake (*Romeo in Julija*), njegove znamenite izreke ("ves svet je oder"), po drugi strani pa se utaplja v manierizmu etničnih ekscentričnosti in balkanskega "urnebesca". *Život je čudo* ni ne smešen ne divjaški, deluje kot utrjena stara dama evro scene. Z njim je Kusturica dokončno prestopil med opehane veterane vzhodnoevropskega filma (Jancso, Wajda). Izgubil je tako ostrino kot orientacijo, še največjo uslugo pa bi si naredil, če bi upošteval lastno modrost, ko je po politično spornem *Podzemlju* najavil, da bo prenehal snemati filme, češ da režiserji po štiri-desetem letu tako ali tako snemajo le še sranje.

S.P.

five

abbas kiarostami

iran

Kiarostami gre v svojih težnjah po abstrakciji že tako daleč, da so njegovi filmi, žal, postali pretirano konceptualni. Povedano drugače, filma *Five* ti ni treba videti, da bi ga razumel in čutil, tako kot ni treba videti, denimo, filmov Andyja Warhola (*Sleep; Empire*), ker zadostuje njihov opis: "Warhol v enem statičnem kadru pet ur snema spečega človeka"; "Warhol v enem statičnem kadru osem ur snema newyorški Empire State Building". *Five* sestavlja pet 15-minutnih kadrov (snemal jih je bojda dve leti), ki prikazujejo naslednje: (1) klado, ki jo na peščeni plaži premetavajo morski valovi; (2) leseno sprehajališče ob obali, kjer mimo kamere hodijo sprehajalci in občasno pogledajo proti morju; (3) obalo v zimskem času, kjer se nahaja skupina psov; (4) skupino rac, ki se v kadru enkrat znajdejo z leve strani, drugič z desne; (5) ribnik ponoči, zvoke žabjega krakanja, nevihto in nazadnje svit. Kiarostami je pred projekcijo izjavil, da lahko gledalci v primeru, ko se dolgočasijo, zaprejo oči, uživajo v zvokih in se zgolj relaksirajo; sodobni filmi so po njegovem tako glasni, polni efektov in motečih elementov, da normalnega gledalca spravljajo ob pamet. Njegova ideja je morda vredna pozornosti, toda zakaj bi gledalec za relaksacijo hodil v kino, če se lahko zapele na podeželje in uživa v resničnih darovih matere narave? V kontekstu Kiarostamijevega opusa je *Five* brez dvoma logično nadaljevanje izjemnega filma *Deset* (Ten, 2002). *Že v Deset* je Kiarostami eliminiral vlogo avtorja, samega sebe pa "osvobodil narativnih omejitev in suženjstva filmske režije", kakor je izjavil nedavno. Digitalna kamera je izbrisala vsakršno obliko samocenzure. Vsi vemo, da se Kiarostami rad ukvarja s fotografiranjem, da s seboj vedno nosi fotoaparata in snema zanimive detajle. Zdaj lahko nosi še digitalno kamero, ki po novem igra sorodno vlogo. Tako njegove fotografije kot film *Five* nimata nobene zveze z naracijo ali fikcijo; film je posnel bolj po naključju, ko je ob Kaspijskem jezeru pripravljaval scenarij za svoj novi film. Radikalno estetik filma *Deset*, v katerem je uporabil le dve gledišči kamere, je še stopnjeval, ter v petih samostojnih in nepovezanih kadrih uporabil le en zorni kot – s čimer se je skušal približati slikarstvu in poeziji. Le užitke kinematografske izkušnje je zanemaril.

S.P.

nobody knows hirokazu kore-eda

japonska

Nihče ne ve je Kore-edov četrti igrani celovečerec in po *Razdalji* (Distance, 2001) drugi, ki je bil prikazan v tekmovalnem programu canneskega festivala. Kore-eda, ki je diplomiral iz literature, potem pa se pridružil neodvisni televiziji, za katero je zrežiral kar nekaj nagrajenih dokumentarcev, je tokrat posnel film po resnični zgodbi, ki je v japonskih medijih leta 1988 postala znana kot "Zadeva štirih zapuščenih otrok iz Nishi-Sugama". Šlo je za otroke štirih različnih očetov, ki niso nikoli hodili v šolo niti niso imeli rojstnih listov. Ko jih je mati zapustila, so pol leta vse do tragične smrti najmlajše deklice živeli povsem sami, pri čemer sosedje niso opazili, kaj se dogaja, saj za obstoj treh otrok sploh niso vedeli. Kore-eda je po lastnem scenariju, ki se je 15 let valjal v predalu, posnel senzibilen, srhljiv, na prvi pogled skoraj dokumentarističen portret razpadajoče družine, otrok in mlade neuravnotežene matere, ki je prihajala in odhajala, dokler ni lepega dne starševske odgovornosti preprosto preložila na dvanajstletnega sina in izginila z novim moškim. Režiser je s sijajnim, improvizacijskim delom z malimi igralci poustvaril avtentično vzdušje stopnjevanja otroške tesnobe, občutka izgubljenosti in boja za preživetje. Fokus je vseskozi na otroški psihi in čustvih, na dogajanju znotraj stanovanja in odnosih, ki se vzpostavijo med otroki. Kore-eda gradi suspenz počasi, detajlno in s pretanjenim psihološkim ter režijskim pristopom: od vesele vselitve v novo stanovanje, kamor mama najmlajša otroka, štiriletno Yuki in sedemletnega Shigeruja, pretihotapi kar v kovčkih, prek njenega izginotja in presunljivega spoznanja najstarejšega Akire, da se tokrat ne bo več vrnila, do mesecev, ko jim zaradi neplačevanja računov odklopijo vodo in elektriko, ko nastopi lakota in se Akirin mukoma vzdrževani red in čistoča začeta spreminjati v svoje nasprotje. Medtem ko je 70% filma, posebej na začetku, ko se otroci po materinem navodilu še skrivajo pred očmi drugih, posnetega v majhnem stanovanju, pa se hkrati s slabšanjem stanja otrokom vse bolj razpirajo meje njihovega sveta in domišljije. Kore-edova avtorska subtilnost je v tem, da se te osupljive resnične zgodbe ni lotil "od zunaj", na način socialnega realizma, temveč lirično, "od znotraj", s perspektive otroške duše, ki življenjski trenutek jemlje kot nekaj samoumevnega, brez obremenjujoče prihodnosti ali preteklosti. In prav zato je *Nihče ne ve* tako prepričljiv, ganljiv in grozljiv film, v katerem ni prostora za črno-belo karakterizacijo niti za klasično "akcija – reakcija" narativno dramsko strukturo. V filmu, ki ga je Kore-eda snemal skozi štiri letne čase, od jeseni do poletja, in tudi sproti montiral, je vidna tudi fizična transformacija Yuye Yagire v vlogi Akire, ki se je v letu dni potegnil, postal zrelejši, podobno kot osrednji filmski lik, ki je v svoji stiski prisiljen prehitro odrasti. V Cannesu so Kore-edovo skoraj dveipolurno dramo, ki se gleda kot grozljivka, kakor v primeru Assayasovega filma *Čista* nagradili s palmo za najboljšega igralca.

M.V.

breaking news

johnnie to

hongkong

Naslov pove vse; živimo v času t.i. *infotainmenta*, ko se novice mešajo z zabavo, ko – predvsem televizijsko – novinarstvo postaja *show*, ki mora pritegniti najširše množice, ko sta medijska podoba in vloga službe za stike z javnostjo poglavitnega pomena. Na pozicijah so ljudje z najboljšo PR službo oziroma tisti, ki z mediji najbolje manipulirajo. Tega se v zadnjem filmu hongkongskega maestra popularnih žanrov Johnnieja Toja, ki je z *Breaking News* prvič obiskal Cannes, zaveda lokalna policija; po debaklu, ko je dobro organizirana skupina kriminalcev pred naključno (?) prisotnimi televizijskimi kamerami deklarirala policijsko enoto, se vodilni odločijo, da mora policija popraviti svojo javno podobo in prebivalce šestmilijonskega Hongkonga prepričati, da je življenje v mestu še vedno varno. Ko policija dobi obvestilo o skrivališču kriminalcev, se inšpektorica Rebecca odloči, da bo policijsko akcijo, s katero pričakuje popoln uspeh, v celoti prenašala po televiziji! Specialci imajo na čeladah pritrjene kamere, policija iz kontrolne baze medijem vsake pol ure pošilja sveže zmontirane posnetke, ki ponazarjajo napredek dogajanja. A kriminalci ne sedijo križem rok, temveč vrnejo udarec; z lastnimi posnetki, ki jih prek interneta pošljejo v svetovni splet, dokažejo, da policija o svojem "uspehu" z javnostjo doobra manipulira.

Ni kaj, Johnnie To v svojem policijskem trilerju izkorišča vse možnosti modernih tehnoloških vragolij, mobitele s fotoaparati, brezžične digitalne kamere, internet, internetne serverje ipd. Če bi film imel glavnega junaka, ki se mu Johnnie To brez pomislekov odreče, bi dobili konvencionalen tehno-akcioner, nekaj med Jamesom Bondom in serijo *Umri pokončno*. Na srečo režiser dojame, da junak v tej zgodbi ni posameznik, temveč medijski dogodek, vojna za medijsko prevlado, *ratinge* in popularnost med gledalci. Film je kakopak v vseh pogledih *over-the-top*, definira ga malo verjeten zaplet, ki znotraj žanra deluje brezhibno, predvsem pa izredno dinamično.

S.P.



the house of flying daggers zhang yimou

kitajska/hongkong

Zhang Yimou očitno izkorišča ugodno komercialno klimo za *wuxia pien*, sabljaško-borilne filme z umetniškimi ambicijami. Po *Junaku* (Hero, 2003), ki sem si ga zapomnil predvsem po vizualni lepoti in veliko manj po odvrtno digitalizirani akcijski komponenti, je *Hiša letelih bodal* njegova druga zgodovinska ekstravaganca, s katero Zhang samo potrjuje, da ga veliko bolj kot akcijski aspekt zanima kičasta melodramatičnost – v sliki in besedi. Vloga njegove poetične/patetične melodrame *Pot domov* (The Road Home 1999) bo imela, kot kaže, za njegov "akcijski" opus veliko večji pomen, kot smo si sprva mislili, saj nam ob ogledu pričujočega filma misli večkrat uhajajo k prvemu, veliko manj pa, denimo, k *Junaku* ali *Prežecemu tigru, skritemu zmaju* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 2000) Anga Leeja. Film se odvija na Kitajskem leta 849. Nekoč cvetoča dinastija Tang je v razsulu, upori odpadniških skupin se vrstijo, skorumpirana oblast se bori z vse močnejšo opozicijo. Največja in najnevarnejša uporniška skupina se imenuje "Hiša letelih bodal", zato general cesarjeve vojske dvema kapetanoma, Jinu (Takeshi Kaneshiro) in Leu (Andy Lau) naroči, naj jo razkrijeta in uničita. Kapetana izdelata zvit načrt; Jin se bo izdajal za osamljenega bojnika po imenu Veter, rešil zaprto revolucionarko Mei (Zhang Ziyi) in si pridobil njeno zaupanje, da ga bo pripeljala v bazo "Hiše letelih bodal". Vse kaže, da bo načrt uspel, toda general za pobegljima Mei in Vetrom pošlje svoje vojake, ki ne vedo za dvojno kapetanovo igro. Povrh vsega se Jin, ki se je vmes zaljubil v Mei, ne zaveda, da je Leu v resnici infiltriran agent "Hiše letelih bodal" in Meijin nekdanji ljubimec.

House of Flying Daggers je, banalno rečeno, prelep za sabljaški žanr; akcija je podrejena elementom ljubezenske drame oziroma *soap-opere*, ozadje jesenske pokrajine je izrazito kičasto, v finalni borilni sekvenci, ki se odvija v snegu, smo pričča skrajno sentimentalnim trenutkom, ki sprožajo smeh. Film je enostavno predolg (traja polni dve uri) in monoton, v polnem pomenu navduši le spektakularna akcijska sekvenca, ki se odvija v fascinantnih zelenih tonih bambusovega gozda. Gre za tip "modne" kinematografije, kjer Zhang stori vse (beri: preveč), da bi pogled in sluh nemoteno uživala. Filmu je globalni uspeh zagotovljen; nastopajo tri vroče orientalske ikone (Takeshi Kaneshiro, Zhang Ziyi, Andy Lau), glasbo je spisal Shigeru Umebayashi, celo po pripovedni plati spominja na super uspešno in genialno hongkonško gangstersko trilogijo *Infernal Affairs* (2002–2003), ki govori o dvojnih agentih in ovaduhih, pomešanih tako v policijskih kot gangsterskih vrstah! Morda je čas, da se Zhang Yimou vrne v formo intimne ruralne drame. S.P.



Samuel Fuller na snemanju

the big red one (1980) velika rdeča divizija samuel fuller

zda

Vsak ameriški režiser, ki je delal v studijskem sistemu, ima verjetno svojo bolečo izkušnjo nedokončanega projekta; filma, ki so mu ga producenti odvzeli, premontirali, skrajšali, ideološko modificirali. Ko govorimo o režiserjih-odpadnikih, t.i. *maverickih*, neprilagojenih individualcih, ki so vztrajno nasprotovali odločitvam studijskih *bossov*, se borili za svoje ideje, zaničevali mediokriteto in licemerstvo, potem ni večjega, glasnejšega in bolj jeznega avtorja, kot je bil Sam Fuller, leta 1997 preminuli režiser, scenarist, pisatelj, novinar črne kronike – in vojak v pešadiji prve divizije ameriške vojske med drugo svetovno vojno. Slednje je vedno najbolj poudarjal, sploh v svoji posthumno objavljeni avtobiografiji *The Third Face*, ki se bere kot vojni roman. Sam-the-Man, ki je dal svoja najboljša leta Hollywoodu in producentu Darrylu Zanucku, šefu studia Fox ("edini pošteni producent, s katerim sem delal, takšnih ne delajo več"), je v vsem videl vojno; v snemanju filmov, pogajanjih s producenti, novinarskem poročanju, jasno, v Koreji, Vietnamu, Evropi, na Pacifiku, pa tudi na Divjem zahodu, v psihiatričnih bolnišnicah, malomeščanski družbi, kriminalnem podzemlju in etničnih četrtih velemest. Če je slučajno ni našel, si jo je izmislil. Negova spretna novinarska retorika se mu je v Hollywoodu vedno obrestovala.

Le ene zgodbe se ni izmislil, lastne odisejane v vojaških vrstah med Dobro vojno, ko je s pešadijsko enoto prve divizije ("The Big Red One") med letoma 1942 in 1945 prekoračil pol Evrope. V severni Afriki se je boril proti Rommlu, na Siciliji z ostanki Ducejeve vojske, izkrcal se je na obali Omaha v Normandiji, se prek Belgije in Nizozemske prebijal do Nemčije, vojaščino pa sklenil na Češkoslovaškem, kjer je maja 1945 osvobodil koncentracijsko taborišče. Ni kaj, bere se kot Fullerjev roman, s poudarjenim cinizmom, ki so ga vsebovali vsi njegovi filmi, še posebej vojni. In teh ni malo.

Da je Fuller najboljši režiser vojnih filmov vseh časov, ni nobena skrivnost. Pač, izklesala ga je lastna izkušnja, z največjimi čustvi, srcem in energijo pa jo je prežil v svoj predzadnji film *Velika rdeča divizija*, s katerim je natančno popisal vojaščino med Dobro vojno. A znova se je zalomilo. Produkcijaska hiša Lorimar mu je film krajšala in krajšala, Fuller je sicer osebno nadzoroval montažne spremembe, toda od njegove štiriurne vizije je nazadnje ostalo 113 minut. Povrh vsega je kmalu po premieri Lorimar propadel, njegovo zapuščino je prevzel Warner, ki do Fullerjevega filma in odvrženih materialov ni imel posebnega odnosa. Četrto stoletja kasneje in sedem let po režiserjevi smrti je Richard Schickel, filmski kritik *New York Timesa* in občasni dokumentarist, v Warnerjevih arhivih v Kansas Cityju našel ohranjen delovni material ter na podlagi snemalne knjige zmontiral novo, "režiserjevo" verzijo *Velike rdeče divizije*, ki resda ni niti blizu Fullerjevi štiriurni viziji, vendar je s 162 minutami najbližje izvirni inačici, kakršno je leta 1979 sestavil za komercialno distribucijo.

Fuller nikoli ni glorificiral ne vojne ne vojakov, poudarjal je edino resnico, da gre v vojni zgolj in izključno za preživetje. Takšni so bili njegovi vojni filmi, polni preračunljivcev, strahopetcev, oportunistov in cinikov, ki skrbijo samo za lastno rit. Restavrirano verzijo odpre napis "This is fictional life, based on factual death", nato pa se v slabih treh urah pred očmi gledalca odvija brutalna drama, ki na najbolj nazoren način pokaže, kaj pomeni "sodelovati v bitki". Fuller je od nekdaj poudarjal, da ni medija, ki bi zmožel realistično opisati grozote vojne. Spielberg lahko pokaže 25-minutno streljačino, ki gledalca vrže s stola, Malick se lahko sprašuje o smislu dobrega in zla, toda le Fuller nam pokaže približek bista in izkušnje vojne. Restavrirana verzija samo potrjuje Fullerjevo veličastnost; dodanih je bilo 15 novih sekvenc, za 23 že obstoječih so bili najdeni posamezni izrezani kadri (večinoma brutalni detajli in pretirano cinični komentarji), verjetno najpomembnejši element rekonstrukcije pa sta narativna in emocionalna koherentnost, s katero smo dobili – tako Schickel – "pravi film Sama Fullerja, polnega tabloidne absurdnosti, pomešanih prizorov nenadne smrti in divjega smeha". Kar je bil od nekdaj Fullerjev zaščitni znak. S.P.

CROSSING EUROPE 2004

mladi evropski film



Elle est des nôtres

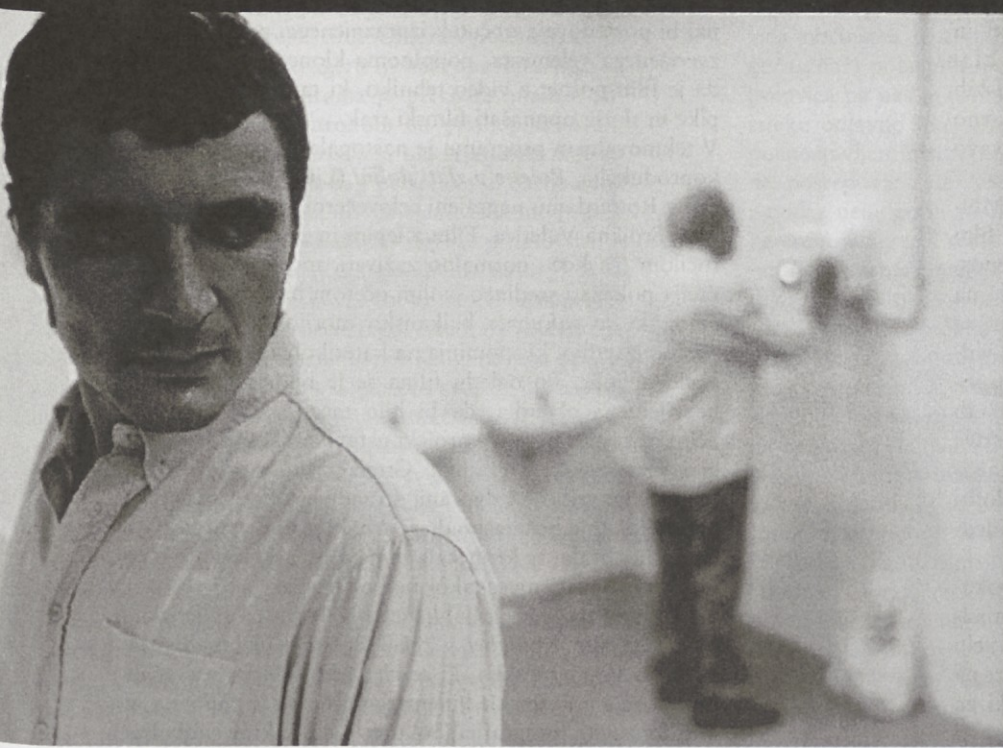


Status Yo!

V začetku letošnjega maja se je v Linzu, tretjem največjem avstrijskem mestu – po velikosti, vzdušju in kulturnem utripu od vseh urbanih točk naše severne sosedice nemara najbolj primerljivem z Ljubljano –, odvila premierna izdaja filmskega festivala z nadvse prozaičnim naslovom Crossing Europe. Čeprav bi si na prvi pogled težko izmislili festival z bolj konzervativnim, varnim in ne-domišljenim konceptom, kakršnega je idejno zasnovala in postavila na noge bivša načelnica graških Diagonal Christine Dollhofer, pa natančen pogled kaj kmalu odstre zaveso prve skepse in predsodkov ter razkrije absolutno nujnost tovrstnih štafet. Čemu? V iskreni in goreči ljubezni do zapostavljenih pojavnih oblik filma – pa naj si manjšino determinira geografsko okolje ali njena vsebinsko/oblikovna specifičnost – bo marsikateri evropski pogled zagrešil krivico in spregledal tisto najbolj očitno: pestrost filmske krajine na domači celini. Že dobro desetletje aktualna mantra, da je evropski film v krizi, ni seveda nič drugega kot floskula, hranjena z lenobo pregleda in interpretiranjem rednih kino sporedov, ki seveda lahko – če že kaj – kažejo le na krizo distribucije, pa naj si gre za njen tržni ali državno podprti segment. Pod školjčno lupino vse bolj razprostrtega pesimističnega prepričanja se medtem bohotijo biseri, tako kot za vsakim nacionalnim artiklom tipa Almodóvar v senci doma ostajata vsaj po en Erice in Guerin. Z vsem tem seveda nočem povedati, da so se platna v Linzu, ki je poskrbel za natančen in nazoren pregled mladih kinematografij domala vseh evropskih držav, bleščala od presežkov. Daleč od tega. Vendar je povprečje poleg obvezne sivine vsakega povprečja ponudilo vsaj dve koristni informaciji: prva je govorila o raznolikosti mladega evropskega kina, ki se ne boji niti direktnega dialoga s svojo slavno preteklostjo niti izletov v obskurne žanrske vode, druga pa je navrgla peščico novih avtorskih imen, ki se jih ne bi sramoval noben festival prve kategorije. Ker sem po službeni dolžnosti lahko temeljito preučil le tekmovalni program festivala, na tem mestu samo omenjam mladega italijanskega režiserja, ki mu je bila posvečena polovica retrospektivnega dela festivala. Mateo Garrone (letnik 1968) se je predstavil s šesti-

mi filmi, za žepni proračun posnetimi od leta 1997 do danes, s katerimi je poleg svoje občudovanja vredne spretnosti pri prehajanju iz dokumentarnih praks v igrane oblike pripovedovanja pokazal zlasti na nesposobnost italijanske filmske industrije pri promociji lastnega podmladka navzven: večina obiskovalcev je namreč posvetilo Garroneju – s čigar filmi so se srečali prvič – imela za vrhunec festivalske ponudbe in bila hvaležna, da jim je Rimljan razblinil žalostno predstavo o upehanosti oziroma celo ne-obstoju kvalitetnega mladega italijanskega filma.

V tekmovalnem programu se nam je najprej predstavil eden vodilnih mladih čeških avtorjev Jan Gogola, jr. s svojo dokumentarno/igrano komedijo *Národ sobe aneb české more v osmnácti prílivech* (v prevodu približno Stanje ulice ali osemnajst plim češkega morja). Čeprav je Gogola mogoče izvrsten dokumentarist (njemu in njegovim kolegom-rojakom je bila posvečena druga retrospektiva festivala: pregled novega češkega dokumentarnega filma, ki je vsaj po kvantiteti neverjetno vitalen), pa mu režiranje igranih prizorov predstavlja hude težave. V očitnem navdušenju nad dejstvom, da nenadoma lahko nadzoruje vse dejavnike filmske pripovedi – od čudežnega polaganja vrstic v usta igralcev do povsem prostih rok pri kadriranju –, je na prvo mesto postavil sporočilnost (moralistična kritika novih vrednot družbe v tranziciji), pozabil, da ne piše novinarskega članka, temveč snema film, ter tako obtičal v sferi precejšnje banalnosti. Slednja je vendarle zanimiva oziroma poučna v toliko, kolikor kaže na posledice (zgrešenega) razumevanja dokumentarnega in igranega ustvarjanja kot dveh popolnoma različnih polj z dvema različnima naboroma zakonitosti (do česa prideš, če ju imaš za plati istega kovanca, kaže Garrone). Glede na dejstvo, da gre za njegov igrani prvenec, je presenetljivo zrelost v obvladovanju forme pokazal Španec Jaime Rosales s filmom *Las Horas del día* (Ure dneva), s cannesko nagrado FIPRESCI ovenčano pripoved o monotonem vsakdanu nepomembnega trgovca, ki v prostem času brez kakršnegakoli vidnega razloga goji konjiček serijskega morilca. Žal je obvladovanje forme tudi vse, s



Horas del día



Kako ubiv svetec

čimer se film pohvali: pod površino že neštetokrat vidnih, suhih, hladnih, večidel statičnih podob, ki namigujejo na prežvečeno žalostinko o odtujenosti sodobnega človeka – tako od samega sebe kot od družbe, ki ga obdaja – ždi preperela, utrujena, vase zagledana malomeščanska miselnost, ki ustvarjanje enači s prezirom do sveta in poveličevanjem sebe, svoj kreda pa gradi na šokiranju občinstva z nenadnimi izbruhi neprebavljivega – v tem primeru neprebavljivo trapastih in odvečnih prizorov ubijanja.

Mlado Francozinjo Siegrid Alnoy so nekateri kritiki razglašali za žensko verzijo Houellebecqa: njen celovečerni prvenec z ironičnim naslovom *Elle est des nôtres* (Ona je naša) je zgodba o samotarski, čudaški tajnici z resnimi težavami pri vzpostavljanju stikov z drugimi pripadniki človeške rase. Ker se njena zadržanost navzven kaže kot ljubka plahost, ljudje okrog nje neprestano prijazno silijo vanjo, dokler se pri srečanju z mračnimi nevrozami, ki tlijo pod površino, drug za drugim ne opečejo, celo umrejo. Film je zanimiv zlasti iz dveh razlogov: prvega predstavljajo skoraj povsem abstraktni prizori subjektivnega doživljanja sveta, ki v enakomernem ritmu prebadajo sicer zelo enostavno, z naraščajočim suspenzom prežeto pripovedno nit. Drugi, bolj zanimiv, tiči v resnično izvorni uporabi glasbe v filmu: ta navzlic povsem običajni dramski strukturi pripovedi sledi izključno psihološkim stanjem glavne junakinje; ker so ta večji del filma navzven nevidna oziroma zakrinkana, je temu primerno tudi glasba ves čas zamolkla, celo komaj slišna, za nameček pa se na prvi posluš zdi, da ne sodi nikamor oziroma služi zgolj distanciranju gledalca od navidez preproste pripovedi (prve pol ure gledanja sem bil prepričan, da glasba izvira iz preddverja kina, kjer je nekdo pozabil utišati radio). Vse skratka lepo, prav in zanimivo, če ne bi avtorica sicer koherentne vizije občasno mehčala s komičnimi vložki, ki vsakokrat popolnoma raztreščijo vzdušje tesnobe in gledalca ne le oddaljijo, temveč odbijejo od dogajanja.

Nemec Till Hastreiter se v celovečernem prvencu *Status Yo!* problemov sodobne družbe loti na drugačen način: zelo neposredno, brez kakršnihkoli poetičnih ambicij,

ubadanja z zapletenimi psihološkimi stanji in pretirane želje po aktivnem vpletanju gledalca v svojo pripoved. Film obravnava etnično pisano subkulturo berlinskih mladeničev in mladenk, ki jih družijo ljubezen do hip-hop-a in težave, ki jih imajo z nestrpnimi starši, sosedi, policaji, gologlavimi neonacisti in velikimi brati svojih izvoljenk. Urbana pripoved, umeščena v avtentično okolje, na z grafiti porisane in pobruhane slepe ulice, je posneta z najcenejšo možno videokamero, pred katero nastopajo izključno pravi junaki ulic, ki svoje intimne zgodbe prelivajo v film, pogosto celo z neposrednim pripovedovanjem v kamero. Po estetski plati *Status Yo!* izgleda kot pogrošna, pogrešljiva roba, zbirka napol igranih domačih posnetkov, ki je v tekmovalni program kateregakoli festivala ponesreči zatavala iz informativnega ..., pa vendar se naposled, po debelih dveh urah trajanja, vse hibe razblinijo v prid končnega vtisa, da smo bili priča nečemu, kar je prilezlo naravnost iz srca in se ponaša s svežino in zavzetostjo, marsikdaj odsotno pri bolj profesionalnih izdelkih.

Makedonsko-slovenska koprodukcija *Kako ubiv svetec* (Kako sem ubil svetnika) scenaristke in režiserke Teone S. Mitevske, sicer dobitnica (edine) festivalske nagrade za najboljši film, je zanimiva predvsem kot splet negativnih in pozitivnih atributov, pri čemer slednji vendarle pretehtajo. Če je pozitivna plat filma njegova politična relevantnost, celo nujnost, predvsem pa pogum mlade avtorice, da se spopade z razumevanjem in interpretiranjem težavne politične situacije v sodobni Makedoniji, angažiranost filma krha zgodba na mikro nivoju. Čeprav je ta – po besedah avtorice – vsaj deloma zasnovana na osebni izkušnji, ki naj bi zagotavljala pristnost, je scenarij predvidljiv in posejan s klišeji, nerodnimi preobratni in na pol razvitimi motivi. Kar navsezadnje odkrito priznava tudi avtorica sama, ki je – tako se je glasila njena pristrčna zahvala ob podelitvi nagrade – obljubila, da bo njen naslednji film boljši. In boljši bo lahko samo na nivoju scenarija, saj se Mitevska že v prvencu izkaže s suvereno, odločno, tekočo režijo (zlobni kolega je po ogledu pripomnil, da se mu skoraj ne zdi možno, da je tak film režirala

ženska), katere poglavitni dosežek je zagotovo posredovanje vzdušja histerije, strahu, socialne negotovosti in vrelih nacionalizmov, ki zaznamujejo skupni teritorij Makedoncev, Albancev, Srbov in natovih vojakov – filmskih “svetnikov” (starejši kolega, ki se je pred ogledom ravno vrnil od tam, je zatrdil, da je v tem pogledu film krvavo verodostojen).

Nemška komedija *Science Fiction* avtorja Franza Müllerja je vnovič dokazala, da je predpogoj za dober film ideja, ki je toliko dobra, kolikor je v svoji izvirnosti enostavna. Pripoved o nenavadnem paru možakov, ki se na vsem lepem znajdetaj v paralelnem svetu, v katerem za druge obstajata samo, dokler se nahajata v njihovem vidnem polju, nato pa sta sistematično izbrisana iz vseh spominov, sicer najbrž ne bo nikjer žela nagrad ali kakšnih posebnih kritičskih priznanj, zato pa predstavlja slabi dve uri kvalitetne, predvsem pa duhovite in inteligentne zabave. In dokaz, da se je Bradburyja in Dicka mogoče lotiti tudi brez astronomskih proračunov, celo samo z videokamero in na domačem vrtu.

Še ena znanstvena fantastika, tokrat študija post-apokaliptične arhitekture in značajev z naslovom *Dealer* madžarskega avtorja Benedeka Fliegaufa, je ponudila zelo zgovoren odgovor na vprašanje, kako vpliva Béla Tarr na mlado generacijo madžarskih režiserjev. Odgovor, ki ga najbrž nihče ni hotel slišati. *Dealer* je namreč skoraj tri ure dolga vaja v mojstrovem radikalnem slogu (zagrizeni pesimizem, polžji – če sploh – premiki kamere, četrt ure dolgi kadri ...), ki pokaže predvsem na nezanosnost tovrstnih formalnih eksperimentov, v kolikor slednji niso neločljivo zvezani z vsebino. Zgodbe, ki jih pripoveduje Tarr, na drugačen način sploh ne bi mogle obstajati, Flieghaufovo si v vsakem (dolgočasnem) trenutku lahko predstavljamo postreženo na sto drugih načinov. Morda natančna in zanimiva študija skesanega značaja preprodajalca drog, ki bi rad odnehal, vendar mu duhovi preteklosti tega ne dovolijo, se na (pre)široko razpetem platnu povsem

izgubi, tako kot ambiciozno zastavljena scenografija, ki naj bi posredovala občutek izpraznjene, arhitektonsko zverženega velemesta, popolnoma klone spričo dejstva, da je film posnet z video tehniko, ki taji svoje digitalne pike in skuša oponašati filmski trak.

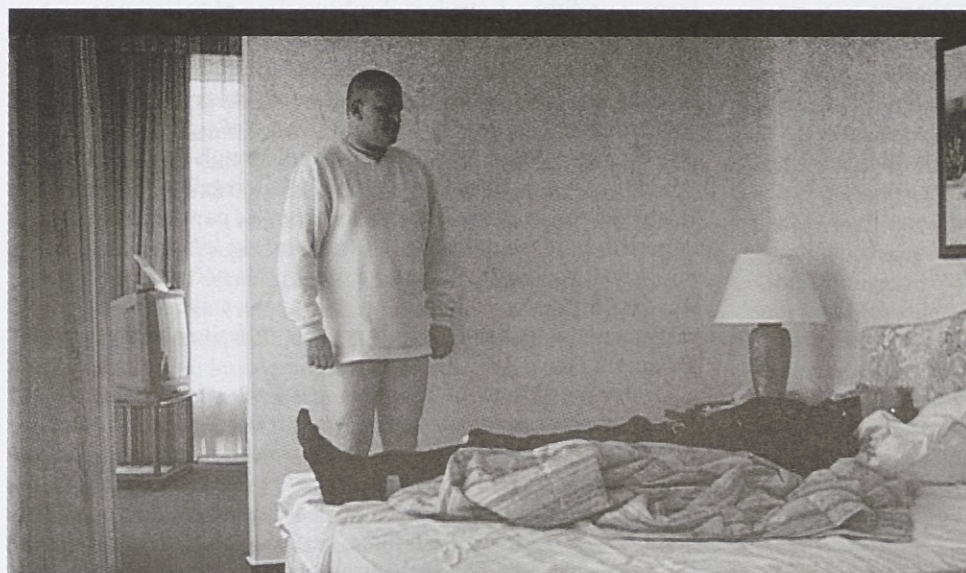
V tekmovalnem programu je nastopala še ena slovenska koprodukcija, *Poletje v zlati dolini* (Ljeto u zlatnoj dolini), v Rotterdamu nagradeni celovečerni prvenec Sarajevčana Srdjana Vuletića. Film z lepim in pomembnim sporočilom (če hoče normalno zaživeti, mora mlada generacija pokazati sredinec svojim očetom in njihovim travmam, ki so zakuhale balkansko morijo) in (žal) povprečno izvedbo, ki spominja na katerikoli žanrski izdelek z video polic. Po ogledu filma se je bilo težko znebiti neprijetnega občutka, da bi bilo morda bolje (in bolj učinkovito), če bi se ves projekt ustavil pri režiserjevi izjavi v promocijskem gradivu. Grenko izkušnjo je blažilo fantastično vzdušje v dvorani, do zadnjega kotička napolnjeni z lokalno bošnjaško diasporo, ki je film ves čas glasno komentirala, se krohotala in navdušeno ploskala – za občinstvo Vuletiću vsekakor ne bo treba skrbeti.

Za mogoče največjega ljubljence občinstva pa se je izkazal ruski film *Koktebel* v režiji Borisa Khlebnikova in Alekseja Popogrebskija, ki se gleda kot zbirka največjih hitov ruske polpretekle kinematografije: tu je čudovita, v meglice zavita fotografija (Sokurov), na liriki in simbolizmu grajeno vzdušje (Tarkovski), vse-prevevajoči duh toplega humanizma (zgodnji Mihalkov), pristen občutek za ruskega človeka (Bobrova) in odmerek surovega realizma (Pičul) ter kaotičnosti (German starejši) za pokušnjo. Seveda so vse našete prvine le povzete oziroma nakazane: v prvem planu ostaja enostavna zgodba o odnosu med očetom in sinom, brezdomcema na poti v obljubljeni deželo, kjer se cedita med in mleko. *Koktebel* še najbolje funkcionira kot krasen primer pozabljenega žanra kvalitetnega (didaktičnega) mladinskega filma, nekoč enega paradnih konjev ruske oziroma sovjetske kinematografije.

Izkušenejši publiki namenjen in po krivici nekoliko spregledan je ostal še en nemški film: *Unterwegs* scenarista in režiserja Jana Krügerja. Krügerjeva mikroproračunska in z video tehniko posneta drama je precizna analiza odnosov v mladi družini z otrokom na prvih počitnicah, kjer so se drug z drugim prisiljeni ukvarjati več, kot so tega sicer vajeni, in kjer na dan privrejo vse osebnostne hibe, ki jih vpetost v “normalno” življenje uspešno prikriva. Krhko razmerje para dodatno ogrozi prihod skrivnostnega neznanca, mladeniča s sumljivimi naklepi in še bolj sumljivo preteklostjo. Od te točke naprej se neprijetno vzdušje filma prelevi v grozečega, celo hanekejevskega ..., vendar je prava referenčna točka Krügerjevega podviga – nekoliko presenetljivo – Chabrol s svojimi buržoaznimi kriminalkami. *Unterwegs* ni namreč nič več (in to je veliko) kot preslikava tipično chabrolovskih situacij, zapletov in značajev, iz zlaganega sveta evropske aristokracije prenesenih v plebejsko okolje cenenejšega šotorišča, na poljske plaže, med navidez brezskrbno mladež. S problemi mladostnikov se je ukvarjal tudi *Des épaules solides* Švicarke Ursule Meier, ki pa na žalost običi med dvema nastavkoma – športno melodramo in portretom najstniškega odraščanja. Njena neodločnost je toliko bolj boleča, v kolikor Meierjeva pokaže iskren interes in temeljito poznavanje snovi pri obeh zgodbah, vendar ju ne uspe niti preplesti niti vsake zase razviti dlje od osnovne teze, skupnega izhodišča, da pretirano ukvarjanje s športom škodljivo vpliva na zdrav hormonski razvoj najstnice.

Največje presenečenje so za konec spet skuhalo Italijani, ko se je v tekmovalnem sporedu odvrtel film *Il Vento, Di Sera* (Veter, zvečer), pod katerim je podpisan sicer priznani gledališki režiser iz Bologne, Andrea Adriatico. Njegov filmski prvenec, edini člen tekmovalnega sporeda, ki ga sam mirne vesti označim za mojstrovino, je razcepil občinstvo do mere, do katere to ni uspelo niti šokantnemu, razvpitemu, brutalnemu *Twenty-nine Palms* v režiji Bruna

Dumonta (predvajan v spremljevalnem programu). Polovica občinstva je z italijanskega filma ogorčena (zdolgočasena?) pobegnila po prvih petih minutah (!), druga polovica pa nas je nemo obsedela v dvorani še dolgo po izteku odjavne špice. *Il Vento, Di Sera* je do skrajnosti poenostavljen in skrajno presunljiv poskus ne upodobiti, ne posredovati, ne interpretirati ... temveč podoživeti navidez nemogoče: stisko človeka ob izgubi drugega, na katerem je zgradil sebe. Film se začne s političnim atentatom, ki zamaje stebre države, hip zatem pa širši politični okvir potisne v ozadje, ga preobrazbi na nivo metafore in se osredotoči na posameznika, za katerega kolateralna škoda atentata predstavlja izgubo ljubljene osebe. Tega posameznika, do ušes zaljubljenega Paola (fantastična vloga legendarnega Corsa Solanija), nato spremljamo na njegovem objokanem pohodu skozi noč, sestavljenem iz bolj ali manj mučnih srečanj z bolj ali manj razumevaljočimi dušami, ki se zaključijo na edini možen način – s sončnim vzhodom. Nemogoče se je odločiti, kaj je tisto, kar ob gledanju filma bolj prevzame: je to razbrazdan Solanijev obraz, ena najbolj impresivnih in sugestivnih pokrajin, zabeleženih na filmski trak ..., so to iskrene in obupno neprimerne besede nekega gostilničarja, ki v želji razvedriti nemega gosta razgalil svoje tragično ljubezensko življenje ..., je to unikaten način reprezentacije realnosti, ob katerem sem lahko razmišljal samo o tistem najbolj zlahtnem, najbolj pritlehnem, o Piatovem *Van Gogh* (1991) ..., je to zaključna sekvenca filma, pred katero bi se spoštljivo priklonili Antonionijeva *Noč* (La notte, 1959) in *Avantura* (L'avventura, 1960) hkrati ..., je to politična komponenta filma, ki opozarja na skupni imenovalec skrajno intimnega in strogo političnega ..., ali je pa to preprosto *leitmotiv* filma, povzet s Koltsovimi besedami o sapici vetra, ki je bojda dovolj, da nas odpihne in razblini



Science Fiction



Poletje v zlati dolini



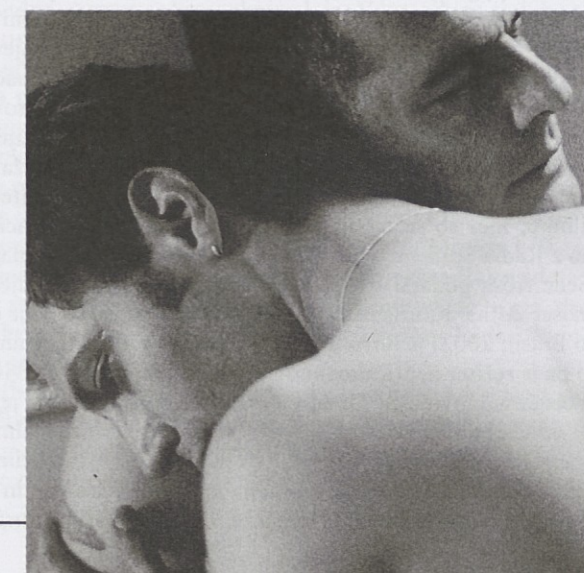
Koktebel



Unterwegs



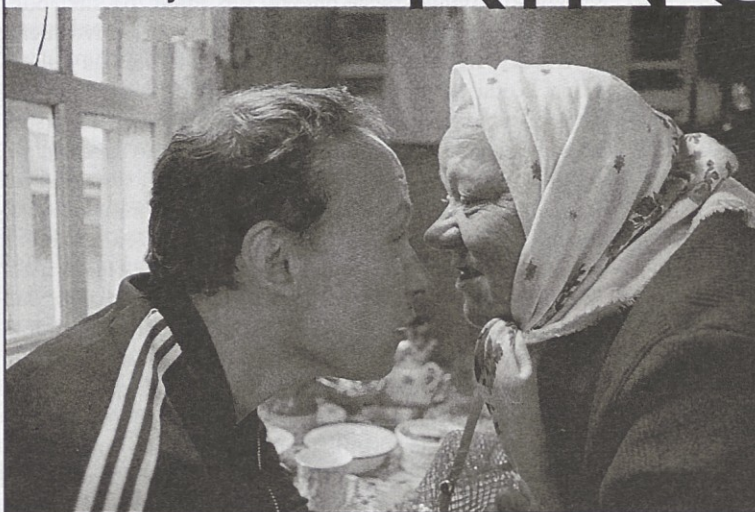
Twenty-nine Palms



Il Vento, Di Sera

nikolai jeffs

KINO OTOK



Babica



Blaženo tvoj

Naredite mi to deželno spet izolsko! Zakaj? Razlogi so različni, naštejmo najočitnejše: izolski Kino Otok je po številu eminentnih tujih gostov in režiserjev, po pomenu prikazanih filmov ter po organizacijski infrastrukturi pokazal, da je resen mednarodni filmski festival; uveljavil je svežo, produktivno in precej neortodoksno obliko kulturne prakse, katere nadaljna uveljavitev lahko pomembno prevettri, decentralizira ter celo dekolonizira slovensko kulturno sceno. Regionalni programski izbor, usmerjen v prikazovanje filmov Vzhodne Evrope, Latinske Amerike, Afrike in Azije oziroma globalnega Juga (vsaj deloma) preobrača tisto provincialnost, ki se po osamosvojitvi vse bolj uveljavlja. V Izoli je bilo dejansko zabavno, na festivalu se je mudila in mešala heterogena publika, zato je mogoče govoriti o preseganju določene specializacije, značilne za sodobne oblike preživljanja prostega časa. Del publike je bil lokalni oziroma prisoten zato, ker festival domuje v njegovem okolišju, del je bil bolj cinofilski in aktivno zainteresiran, da si popolni svojo filmsko podobo sveta. Spet nadaljni – nikakor ne zanemarljivi – del občinstva je bil prisoten zaradi zasičenosti z eurocentrizmom in žeje po podobah in zgodbah z Juga.

Kakorkoli že, da bi lažje razumeli bistveni element uspeha festivala Kino Otok – Izola Cinema, je treba najprej osvetliti najbolj neposreden kontekst. Ta se nanaša na njegovo neprofitno ter volontersko logiko – kar bi francoski antropolog Marcel Mauss poimenoval “ekonomija daru” – in na njegovo svojevrstno držo, v kateri so bile na glavo obrnjene tudi nekatere druge obstoječe družbene hierarhije. Direktor festivala Vlado Škafar je poudaril osnovno idejo festivala, da se na njem prosto srečujejo vsi udeleženci, organizatorji, gostje iz tujine, občinstvo. Sveži canneski lavreat Apichatpong Weerasethakul je priletel v Izolo, kjer smo njegov *Blaženo tvoj* (Blissfully Yours, 2002) videli le hip za tem, ko je v Cannesu za svoj novi film *Tropical Malady* prejel nagrado. Nihče mu ne bi mogel zameriti, če bi oholo zavrnil prisotnost na malem, provincialnem festivalu; odkar je svetovna smetana prepoznala njegovo genialnost, ga nedvomno čaka veliko pomembnejših poslov. Vendar je prišel in se družil z ostalimi smrtniki. Podobno neobremenjeno si je zvečer na plaži ob izolskem svetilniku, kjer so se odvijali vsakonočni žuri z DJ sceno, na obalo uvoženo z Radia Študent, z gledalci in gledalkami senegalski režiser Moussa Sene Absa podajal frizbi. Svojevrstno darilo je s seboj prinesel finski režiser Mika Kaurismäki. Njegov dokumentarec *Zvok Brazilje* (Moro no Brasil, 2002) je hitro postal ena izmed festivalskih uspešnic, občinstvo pa je režiser nepričakovano presenetil še s predpremierno projekcijo svojega najnovejšega filma, katerega delovno kopijo je nekaj dni kasneje odnesel na Švedsko.

Ob filmskem programu, prikazanem v Izoli, se zastavlja vprašanje, kje iskati rdečo nit? Ena obstaja v odnosu do žanrske izbire. Ker film tret-

jega sveta v glavnem ne razpolaga z velikimi finančnimi in tehnološkimi sredstvi, praviloma ne razvija kapitalsko zahtevnejših žanrov, kakršni so kričavi pirotehnični thrillerji ali znanstvena fantastika. Drugo predstavlja filmska govornica v ožjem pomenu besede. Teshome Gabriel je v svoji analizi filmov tretjega sveta opozoril na dejstvo, da ti praviloma uporabljajo pristope, kot so omejena uporaba osvetlitve, statična kamera, snemanje na lokaciji, uporaba naturščikov in neposreden nagovor občinstva. Tovrstne definicije so uporabne dokler so deskriptivne in ne preskriptivne. Poleg tega velja opozoriti še na nekaj drugega. Prikazani filmi nujno spreminjajo svoj pomen glede na okolje in čas, v katerega so postavljeni. Njihova vrednost sestoji tudi v protislovju, dvoumnosti in potujitvi pričakovanj, ki jih s tem sprožajo.

Navedimo nekaj primerov. *Rojstvo* (Piravi, 1988) Shajija N. Karuna se ukvarja s poizvedovanjem očeta po sinu, ki je izginil po aretaciji. Prizor, ko kamera sledi pogledu revnega očeta, ki se v pisarni politika hrepeneče ozira po nedosegljivem razkošju električne razsvetljave in ventilatorja, pritrjuje pogledu najnižjih slojev in brez dodatnega neposrednega komentarja razkriva resnico izjemne družbene razslojenosti. Spomnim se pokrajine v *Otoku* (Dweepa, 2002) Girisha Kasaravallija, podob zemlje, ki pripada družini, a jo mora ta v imenu tehnološkega napredka oziroma gradnje jezua zapustiti. Ali posnetka penisa, ki počasi prehaja v polno nabreklost, ob katerem je občinstvo med projekcijo filma *Blaženo tvoj*, zgodbe o migrantih na tajsko-burmanski meji, v šoku obnemelo.

Ti naključno izbrani detajli so pomembna ilustracija pedagoško-socializacijske funkcije ne-evroatlantskega filma oziroma njegove zmožnosti potujitve in revolucije za sicer vsega naveličano “zahodno” oko. Tudi z njimi namreč voajeristično-antropološki pogled na Drugega postane svojevrstna psihoanaliza tako jaza kot širše družbe same. Narava filma je pač taka, da odpira nove percepcije navidez povsem običajnih predmetov, praks, državnih (in telesnih) organov ter topografij. Nasploh so ne-zahodni režiserji in režiserke pogosto na strani malih, ponižanih in razžaljenih; žensk, otrok in potlačenih manjšin. Ker je film kapitalsko zahtevna kulturna oblika, bi morda pričakovali, da bo osnovna identifikacija režiserjev in režiserk drugačna, na strani srednjega sloja, če ne vladajoče elite, ki ji povečini vendarle pripadajo. Vendar jih prav zavedanje te odvisnosti in morebitnih omejitev ustvarjalne svobode lahko pelje do koncepcije sveta, v katerem (vsaj navidez) ni ekonomskih, družbenih in drugih omejitev posameznikove in kolektivne samorealizacije. Okvirji te so, seveda, nujno različni. Enkrat so subnacionalni, po katerih je raven utopije postavljena na raven ožje skupnosti, kot na primer v filmu *Kenedi se vrača domov* (Kenedi se vraća kući, 2003), s katerim Željimir Žilnik odpira vprašanje Romov, ki jih iz Nemčije po koncu vojne in padcu režima prisilno vrnejo v Srbijo. Podobno velja za *Pasijon Marije Elene* (La pasión de María Elena, 2003), ki ga je posnela Merce-

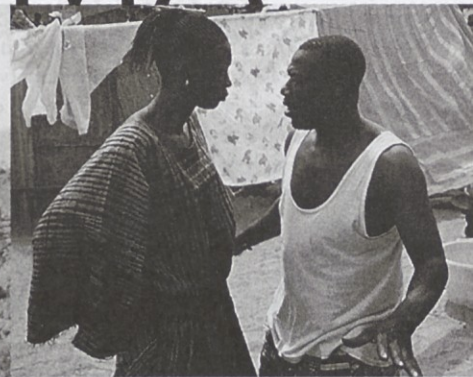
postkolonialni kino otok – ISOLA CINEMA



Otok



Drobne snežinke



Gospa Brouette

des Moncada Rodríguez, v njem pa načena tisto usodo Indijancev, ki v senci kreolske in mestiške Mehike ostaja nevidna, preslišana. Drugič je utopija zastavljena bolj v smislu tistega tropa, ki ga definira teoretik Frederic Jameson in po katerem je intimna usoda nastopajočih oseb alegorija javnega boja nacionalne skupnosti. Tako *Kordon* (Kordon, 2003) Gorana Markovića, ki spleta usode policajev in demonstrantov, projicira željo po notranje in organsko bolj zavestno medsebojno povezani družbi, ki naj bi nastopila po koncu Miloševićeve vladavine. Tretja možnost je utopična projekcija razrešitve vseh družbenih problemov, ki nastopi šele onkraj naroda in države in predstavlja podstat tistega hrepenenja, ki definira osebe v filmu *Čakajoč na srečo* (Heremakono/Waiting for Happiness, 2002) mavretanskega režiserja Abderrahmana Sissaka.

Dialektiki potujitve in identifikacije lahko sledimo še naprej. Za primer vzemimo filma *Pisma v vetru* (Namehaye Baad, 2002) in *Drobne snežinke* (Danehay Rize Barf, 2003) iranskega režiserja Ali-Reze Aminija. Prvi se ukvarja z vojaškimi naborniki, drugi s skupino osamelih rudarjev. Če na Iran gledamo kot na fundamentalistično družbo, kjer religija ne obvladuje samo državnega aparata in politike, temveč celoten spekter vsakdanjega življenja, potem je pomembno opozoriti na to, da islam v življenju oseb teh filmov ne igra nobene vloge. Ni del njihove prakse, kaj šele pogleda na svet. Nasprotno, njihov svet je povsem sekularen. Res ga obvladuje hrepenenje, toda to je materializirano in zelo tostransko usmerjeno – v ljubezen in premagovanje družbene izključenosti, ki jo doživljajo Aminijevi protagonisti.

Po drugi strani je mogoče enega izmed razlogov, čemu je izolsko občinstvo kot najboljši film festivala nagradilo *Babico* (Babusja, 2003) Lidije Bobrove, iskati v dejstvu, da ta ruski film odpira vprašanja prav tistih stranpoti postsocializma, ki so zelo blizu marsikom v Sloveniji, a jih je tukaj prevladujoča zgodba o uspehu žal pogosto prekrivala. Babica pripada generaciji, ki je med drugo svetovno vojno v Stalingradu kopala jarke, da bi obranila svojo domovino, danes pa nima nič od tega. Pokrajine, ki jo naseljujejo klošarji in kičaste palače novih bogatšev, ne prepozna več. Družba je razpadla na bogate in revne. Nekdanjo uradno ideologijo multikulturalizma – tistega, ki smo mi mi nekoč pravili bratstvo in enotnost – sta nadomestila etnocentrično sovraštvo in vojna v Čečeniji. Tudi vse ostalo, kar je bilo nekoč skorajda samoumevno, se je razblinilo v nič: brezskrbna starost ob trdo zasluženi pokojnini, brezplačna zdravstvena nega, tolažba, da se lahko človek zanese vsaj na solidarnost in vzajemno pomoč svojih najbližjih. Dominantni družbeni vrednoti sta roparski materializem in solipsistični individualizem. Babica je vse svoje življenje dajala drugim, sedaj nihče od tistih, ki so jemali, ne želi vračati nazaj. Svet, ki se je nekoč zdel domač, je sedaj tuj, sovražen in nasilen, babica v njem ne najde mirnega domovanja.

Mika Kaurismäki kritikom nevšečnih prizorov ruralne in urbane revščine, s katerimi v *Zvoku Brazilje* (Moro No Brasil, 2002) brazilske družbe ne prikazuje v najboljši luči, odgovarja, da je "beda del realnosti in jo je treba pokazati." Prav tako se je treba izviti nacionalistično-romantičnim idejam kulturne samoniklosti. Ne pozabimo, prav zato, ker je severni oziroma evroatlantski film tako globalno dominanten, vsak filmski delavec Juga po definiciji vedno ustvarja v svojevrstnem dialogu s tem filmom, zato je nujno svetovljanski. Kar v obratni smeri največkrat sploh ne velja. Ker je film Juga v svetovnih filmskih metropolah največkrat marginaliziran, si severni filmski ustvarjalci lahko privoščijo, da ga ignorirajo. Toda s tem so nujno provincialno usmerjeni, njihova filmska govorica pa je določena kvečjemu regionalno, nikakor ne globalno. Indijsko klasiko *Umrao Jaan* (1981) lahko beremo prav v tem širšem kontekstu. Praviloma je za bollywoodski film značilna enostavna, tako rekoč črno-bela karakterizacija, visoka moralna alegoričnost, ki vse družbene patologije pogosto reducira na individualno določenost z usodo ali značajem, dialoge pa prepleta z glasbenimi vložki. *Umrao Jaan* od tega vzorca na prvi pogled ne odstopa. A postavimo ga ob bok tistemu, kar je indijski pisatelj Salman Rushdie poimenoval "nostalgija radže" oziroma nostalgija po Indiji kot nekdanjem imperialnem dragulju, ki se razkriva v sodobni britanski filmski in literarni praksi. *Umrao Jaan* ponuja možnost odpiranja drugačnih zgodovinskih kontekstov, občutenja tradicije, možnosti kulturne samoreprezentacije in vsega, kar pride z njo. To je kontekst, v katerem britanski kolonializem ropa, uničuje in ubija. Film povrh vsega – gre za bolj lokalni kontekst, ki uide marsikateremu neindijskemu gledalcu – vsaj posredno opisuje življenje visokega muslimanskega sloja. V kontekstu sodobne Indije, v kateri so muslimani pogosto preganjana manjšina, indijskost enačena z hinduizmom, konflikti s Pakistanom pa prikazani kot izključno etno-religiozne narave, je *Umrao Jaan* pomemben prispevek k praksi multikulturne tolerance. Jasno je, da pri tem ni tako progresiven kot nekateri drugi indijski filmi, ki jih je bilo mogoče videti na festivalu. Nasprotno, čeprav je osrednji lik kurtizana, je film do ženskega in razrednega vprašanja konzervativen, saj ne ponuja nobenega odgovora na vprašanje, kako preseči spolno in družbeno delitev dela. Mnogo bolj radikalen je film *Šahista* (Shatranj ke khilari, 1977) Satyajita Raya, ki na enak način kot *Umrao Jaan* podaja pogled v življenje vladajočega sloja, ter odpira poglavje krvavega machiavelizma in profitne logike, ki je vodila kolonialiste.

Izbor indijskih filmov, ki smo jih videli v Izoli, ponuja pomembno pedagoško lekcijo o tem, kako vrednotiti film svetovnega Juga. Če se želimo izogniti romantiziranju in/ali invertiranemu rasizmu, moramo k filmom pristopiti induktivno in ne deduktivno, ter imeti v mislih vso družbeno kompleksnost okolja, v katerem nastajajo, torej tudi vsa lokalna in ne

SNIFF

samo globalna protislovja. Konkretno to pomeni, da je enačenje Bollywooda z indijskim filmom zelo tvegano početje, saj pri tem pozabljamo, do kolikšne mere je lahko Bollywood instrument določene kulturne, žanrske in regionalne hegemonije severne Indije nad Jugom podceline. Prav na to nas je v svojih filmih *Moje* (Swaham, 1994) in *Rojstvo*, ter s svojo fizično prisotnostjo opozoril režiser Shaji N. Karun, ki prihaja iz juga Indije oziroma iz Kerale, ter potožil, kako ne-bollywoodski filmi oziroma filmi, ki niso posneti v jeziku hindi, težko dobijo nacionalno distribucijo. Dostop do širšega občinstva omogoči le odkup televizije ali mednarodni uspeh. Obenem je govoril o jezikovnih barierah: čeprav naj bi bila hindujščina (ob angleščini) drugi uradni jezik Indije, ga na jugu, kjer govorijo druge jezike, ne priznavajo kot takšnega.

V izrazito multietničnih okoljih je občutljivo in pereče prav vprašanje uporabe jezika. Spomnimo se, kako se je sloviti senegalski pisatelj Ousmane Sembene v šestdesetih letih prejšnjega stoletja odločil, da bo postal filmski režiser. Zavedal se je, da s svojimi romani v francoščini ne more nagovoriti večinoma nepismenega prebivalstva. Prehod na film sam po sebi ne ponuja rešitve problemov. Nasprotno, vsi dialogi *Gospa Brouette* (L'extraordinaire Destin de Madame Brouette, 2002) Senegalca Mousse Sene Abse so posneti v francoščini. S tem je Absa, kot sam priznava, morda res nagovoril predvsem globalno občinstvo, prav tako je moč trditi, da je prav s tem filmom še bolj nacionalno usmerjen. Ker je posnet v uradnem jeziku Senegala, ne izpostavlja enega afriškega jezika (npr. djolof) nad drugim in ne izpostavlja ali favorizira ene etnične skupine nad drugo. Izhodišče filma je vprašanje, kako se lahko ženska v patriarhalnem okolju emancipira, zato so lahko vprašanja etnične in razredne pripadnosti potisnjena ob rob. Film je s tem okrnjen za enega bistvenih segmentov sodobne senegalske realnosti, ki ni samo izrazito multietnična, temveč z vprašanji vsakdanje rabe jezikov in razumevanjem etnične pripadnosti odpira vprašanja, ki vplivajo na avtonomijo žensk. Ironično? Vsak angažiran film je nujno ironičen, predvsem zato, ker je cena za neposredno udejstvovanje v vsakdanjem življenju, k kateremu nas tak film nagovarja, med drugim prepuščanje pasivni kontemplaciji taistega kulturnega dokumenta, katerega objekt in ne subjekt smo.

V taisti točki je bil z ironijo zaznamovan tudi Kino Otok. O tem je spregovoril Martin van Broekhoven, nekdanji pripadnik tujske legije, zdaj pa vodja mobilne projekcijske enote Openluchtbioscoop, brez katere festivala z letnim kinom ne bi bilo. Kot nizozemski državljani je priznal, da mu je slovenska pridružitve EU precej olajšala potovanje, kajti na severni meji ni bilo nobenega čakanja in papirnate birokracije. Kar odpira novo plat medalje: na jugu se nova schengenska meja tako zapira, da postaja bolj ali manj nepredušna za tiste, katerih usode smo gledali na izolskih platnih. •

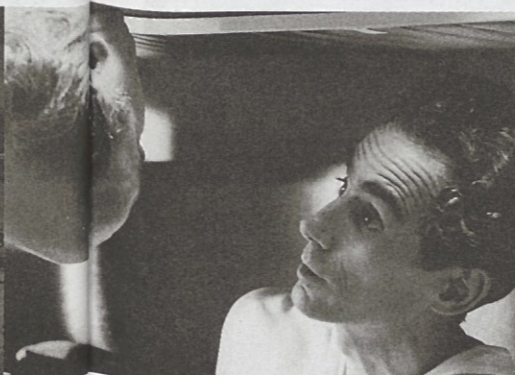


Brezglavi mož

Organizatorji Sniffa, ki je letos že tretjič zapored potekal v Novem mestu, so se letos še prav posebej potrudili. Poleg kvalitetnega izbora več kot 160 kratkih filmov so uvedli še dve novi kategoriji – Digital in Retro –, kjer so bili v prvem sklopu predvajani računalniško 2D in 3D animirani filmi, v drugem pa kratki filmi Karpa Godine. Letošnja novost sta tudi vsakodnevni večerni glasbeni program, Mladinsko-izobraževalni program za srednješolce in spremljevalni Informativni program, kjer so predvajali tiste filme, ki so se izmuznili glavni selekciji.

Filmi so bili predstavljeni v šestih filmskih sklopih, od katerih so bile tri tekmovalnega značaja: v programu Filter je bil predvajan izbor kratkih filmov, ki so na evropskih in svetovnih filmskih festivalih poželi največ nagrad, v programu Fronta dveletna študentska produkcija večinoma evropskih filmskih šol in akademij, v programu Fanatik amaterska dela samosvojih avtorjev, ki so izvirne filme večinoma posneli brez akademske izobrazbe in sponzorjev. Strokovna žirija v sestavi Nataše Barabare Gračner, Iztoka Polanca in Vanje Kaluderčič, je v kategoriji Fanatik nagrado zlate luske za najboljši film podelila desetminutnemu francoskemu filmu *Dan v Franciji* režiserjev Xavierja Claudona in Erica de Montalierja. Film prikazuje priprave neznanega moškega na prvi delovni dan, ki ga zmotijo demonstracije in ga odvrnejo od prihoda v novo službo. Posnet je s kamero "iz roke" in brez odvečnih besed sledi osrednjemu liku in njegovi izgubljenosti.

V kategoriji Fronta je zlate luske za najboljši film prejel poljski igrani film *Sprevodnik* režiserja Petra Vogta, ki na izvirni način prikazuje monotono in neizpolnjeno življenje sprevoznika na avtobusu, ki nekega dne v svojem stanovanju zaloti vlomilca in nad njim izživi svoje frustracije. Film poleg režije odlikujeta odličen scenarij in poglobljena dramaturgija, ki pride do izraza ob razumevanju eksistencialne tesnobe glavnega junaka. Srebrne luske za najboljšo režijo je prejel švedski režiser Marten Klingberg za film *Viktor in njegovi bratje*, ki na čuteč način prikazuje nesoglasje med dvema bratoma, hkrati pa izpostavi njunega mlajšega brata, ki nastopa kot vmesni, nevtralni člen. Pričujočemu filmu uspe v tridesetih minutah prikazati napeto družinsko dinamiko in zgraditi zanimive psihološke profile nastopajočih. Srebrne luske za najboljši scenarij v kategoriji Fronta sta prejela Miha



Expresso Nocturno

Mlaker in Marko Bratuš za slovenski igrano-dokumentarni film *Elektro-Orson*, ki na izviren način prepleta elemente igranega in dokumentarnega filma, ter ob ideji, "kaj vse bi se lahko zgodilo, če bi se srečala dva genija, kot sta Orson Welles in Nikola Tesla", pokažeta zvrhano mero domišljije. Film je vsekakor čudovita popestritev za slovenski filmski prostor, nevajen tovrstnega filmskega izraza in spektakularnega miselnega razvrata, ki na trenutke dobiva apokaliptične razsežnosti. Naj izpostavim še izreden lik Orsona Wallesa; čudovito ga odigra Marko Derganc, ki izraža karizmo tega filmskega režiserja in ohranja dobršno mero prikritih hudomušnosti.

V kategoriji Filter je strokovna žirija podelila Srebrne luske za najboljšo režijo francoskemu režiserju Juanu Solanasu za igrani film *Brezglavi mož*. Odlikuje ga čudovita računalniško obdelana fotografija, medtem ko scenografija spominja na ameriške filme iz štiridesetih let prejšnjega stoletja. *Brezglavi mož* izstopa po tematski absurdnosti, pa vendar je ta prikazana kot normalna in vsakdanja. Prikazuje moškega brez glave, ki išče primerno glavo za večerni ples s svojo izbranko. Zgodba ne predstavlja močnejše plati tega filma, saj režiser vloži ves napor v formo, dodelan prikaz temne industrijske pokrajine in neukrotljivo obrazno gestikulacijo. Strokovna žirija je v kategoriji Filter izpostavila še francoski animirani film *Denarnica*, v katerem režiser Vincent Bierrwaerts prikazuje več možnih "scenarijev", ki lahko doletijo najditelja denarnice. Potencialne različice razvoja dogodkov so prikazane istočasno, vendar v različnih barvah. Režiser se je lotil zahtevnega, dolgotrajnega in mukotrpnega dela, ki gledalca ne pusti ravnodušnega.

Občinstvo je imelo možnost izbirati najboljši film v kategoriji Filter. Zlate luske si je po njihovem glasovanju priboril odličen animirani film *Majhne stvari* angleškega režiserja Daniela Grevesa, ki prikazuje sedem zgodb različnih ljudi, ki so ujeti začarani krog obsesij in navad. Film na hudomušen in nekoliko surrealističen način prikazuje ujetost in brezizhodnost življenjskih situacij.

Čeprav so se selektorji pri izbiri filmov izjemno potrudili in pri tem upoštevali enakovredno zastopanost igranega, dokumentarnega, animiranega in eksperimentalnega filma, so imeli gledalci, ki so morali med dvaintridesetimi

miša gams

festival kratkega filma – letos že tretjič



Kako opraviti s smrtjo

Gora glava

filmi v kategoriji Filter izbrati najboljšega, in strokovna žirija, ki je poleg sekcije Filter izbirala še med dvaindvajsetimi filmi Fronte in dvanajstimi filmi kategorije Fanatik, nekoliko nevhvaležno delo pri presojanju najboljšega. Problem je v tem, da so žanri in tehnike v kategorijah Filtra in Fronte preveč raznovrstne, zato bi veljalo opraviti nadaljnjo selekcijo, s čimer bi nagrade pridobile na specifičnosti. Tako so izjemni filmi, kot npr. eksperimentalni *Ojo*, ki prikazuje dinamično gibanje barv, animirani film *Kako opraviti s smrtjo*, japonski animirani film *Gora glava*, ki je dobil nagrado Grand Prix na Animafestu 2004 v Zagrebu, slovenska filma *Bizgeci* (Češnje) in *Črvi*, finski animirani film *Polaris* in še nekateri drugi ostali brez nagrad ali vsaj omembe, čeprav po kvaliteti ne zastajajo za nagrajenimi.

V kategoriji Retro so predstavili pet kratkih filmov režiserja Karpa Godine, ki so nastala v obdobju med 1968 in 1972, ko je cenzura v nekdanji Jugoslaviji najbolj grizla, zato so filmi težko prihajali do gledalcev. Poleg filma *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverek*, ki ga je režiser posnel z mladimi slovenskimi pesniki in ga je država prepovedala, ker naj bi domnevno podpiral narkomanijo, ter filma *Zdravi ljudje za razvedrilo*, ki prikazuje Vojvodino kot območje sobivanja različnih narodnosti in manjšin, je bil na festivalu predvajan tudi kontroverzni *O ljubezenskih veščinah ali film s 14441#*, ki prikazuje življenje 7000. vojakov v makedonski vojski, na drugi strani pa 3000 delavk bližnje tovarne, ki se zaradi družbenega pritiska in malomeščanskih nazorov med seboj nikoli ne srečajo.

Vzporedno s festivalskimi projekcijami je potekal še izobraževalni program, sestavljen iz Fabrike in Foruma. Fabrika je bila sestavljena iz režijske delavnice, ki sta jo vodila režiser Franci Slak in snemalec Rajko Bizjak, in scenaristične delavnice pod vodstvom Mihe Mazzinija. Poleg teoretičnega znanja so udeleženci delavnice pridobili tudi praktično znanje, saj so nazadnje posneli kratek film. V Forumu je gostoval režiser Andrej Košak, ki je v svojem predavanju govoril o metodah igre in o režiserjevem delu z igralci. •

STEKLI PES



Stekli pes

Tehnično gledano *PTU* (okrajšava za Police Tactical Unit, posebne policijske enote, ki dan in noč patrolirajo po ulicah Hongkonga) maestra Johnnieja Toja ni rimejk Kurosawovega *Steklega psa* (Nora inu, 1949), posnetega leto pred režiserjevim vstopom v svetovno orbito z *Rašomonom* (Rashomon, 1950). Še več, mirne vesti bi lahko celo trdili, da To sploh ni videl Kurosawovega filma.

PTU je tipičen (beri: izvrsten) primerek filma, s kakršnim si je Johnnie To ustvaril sloves avtorja (žal predvsem na Zahodu, saj je doma znan po romantičnih komedijah, ki jih za potrebe preživetja masovno snema med svojimi resnejšimi projekti), in se v obravnavo najbolj hvaležno nudi kot del Tojevega intimnega opusa. Gre (spet) za temačno, cinično, inteligentno kriminalko, ki jo naprej bolj kot karkoli drugega pelje režiserjev značilni slog doseganja maksimalnega učinka z minimalnimi sredstvi: pripovedovanje zgodbe skoraj izključno prek vizualnega; do skrajnosti poenostavljena in obenem skrajno pomenljiva, že skoraj tatijevska mizanscena; izbrušen občutek za lokalno okolje in prebivalstvo; ustvarjanje suspenza prek številnih in vedno izvernih elips v pripovedi; izbruhi nasilja, stilizirani na simbolno raven; črn humor na meji *slapsticka*; in vselej prisoten vtis, da ne gledamo klasičnega narativnega filma temveč eksperimentalno študijo koreografije igralcev in mežikajočega očesa, ki jih beleži (ves čas je očitno, da režiserja bolj zanima to slednje). Zgodba, ki se odvija v eni dolgi noči, se vrti okrog policajja, ki izgubi pištolo. Namesto da bi po predpisih izgubo nemudoma prijavila (gre za alarmantno situacijo, saj strogi hongkonški zakoni posest orožja dovoljujejo samo uniformiranim osebam), se skupina njegovih kolegov (policijska taktična enota iz naslova filma) solidarno odloči pomagati nesrečniku in najti izgubljeno pištolo.

Tudi *Stekli pes* se vrti okrog pištole, ki jo mlad, idealističen policaj Murakami (ena prvih vlog Toshira Mifuneja) izgubi v gneči na avtobusu. Vendar je nadaljevanje vse

prej kot žanrsko obarvano: okvir kriminalke, ki po vzdušju močno spominja na ameriški film *noir* (kontrastna črna bela fotografija, občasne gotske kompozicije prizorov, usodne ženske, cinični moški, obravnava senčnih plati značajev), ves čas blažijo neorealistični vložki (utrip težavnega življenja v povojnem Tokiu), v srcu pripovedi pa tiči tipično Kurosawovska, humanistična meditacija o človeški naravi.

Primerjava obeh filmov je vendarle zanimiva, v kolikor oba izhajata iz istega in na istem konkretnem problemu (izguba pištole) zastavljenega vprašanja etike. V tej luči se oba pokazeta kot dragocena smerokaza za razumevanje dveh podobnih kulturnih okolij v dveh različnih časovnih obdobjih, obravnavanih na dva popolnoma različna načina, pri čemer ne mislim na razliko v žanrski zasnovi temveč na avtorjevi različni pojmovanji koncepta etike: kot bomo videli kasneje, je – banalno rečeno – Akira Kurosawa očitno bral Kanta, Johnnie To pa – bržkone nič hudega sluteč – sledi Nietzscheju, ki je v pogledu etike svojega kolega filozofa označil za nič manj kot idiota.

Stekli pes se začne z velikim planom glave potepuškega psa, ki otožno zre predse; izgubljenega psa brez gospodarja, ki bi osmisilil njegovo pasjo eksistenco. Ko smo hip zatem priča prizoru, v katerem Murakami izgubi pištolo in se na podoben otožen način zastrmi predse, je primerjava med psom in policajem, parom nesrečnih skopljenec, povsem logična. Po spletu okoliščin se pištola znajde v rokah malega kriminalca, ki jo dvakrat uporabi za oboženo rop. Kriminallec v filmu ostaja brez obraza, o njegovih nasilnih dejanjih se seznanjamo v retrospektivi, prek policajeve preiskave, in kot tak se kmalu logično vzpostavi kot tipičen filmski negativec. Na tej točki Kurosawa izvede presenetljiv obrat: mladega policajja nenehno peče vest, saj so bili vsi zločini storjeni z njegovo pištolo; ko se sreča z dekletom, ki kriminalca ljubi, začne za razliko od

PROTI POLICIJSKI ENOTI



Policijska enota

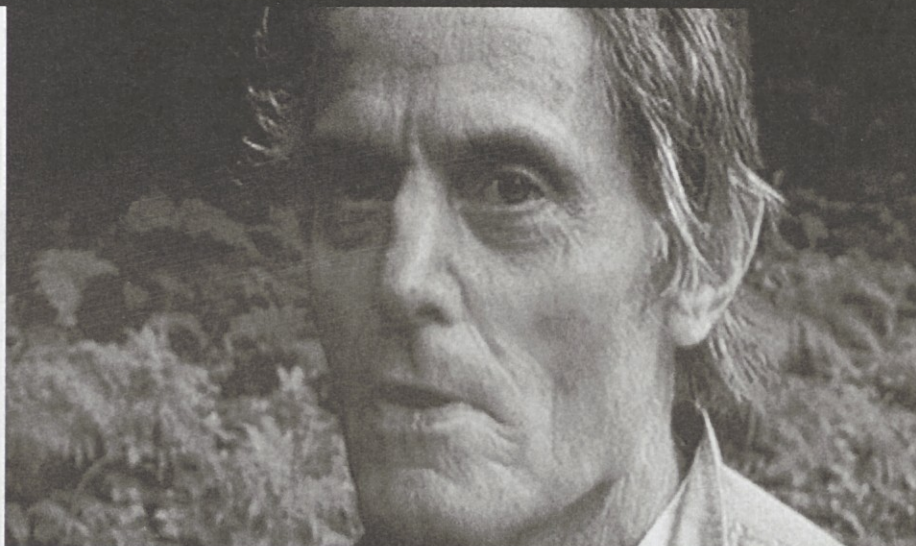


starejšega kolega, ki mu pomaga pri preiskavi, s kriminalcem celo sočustvovati. Svoja razmišljanja med drugim strne v ugotovitev, da slabih ljudi ni, so samo slaba okolja. Kot izgubljeni (zablodeli) pes se tako nenadoma vzpostavi tudi kriminallec in je kot tak eksplicitno tudi označen v pogovoru med policajema. Z enim in istim – brezpogojnim in kot takšnim v končni fazi odrešujočim – vatlom (se) skratka merimo vsi. Kurosawa to misel še zlasti nazorno ilustrira v dveh ključnih prizorih filma. Prvi se pripeti precej kmalu v filmu, v soočenju med policajem in starejšo žensko, okorelo tatico, ki bi utegnila vedeti, kje se nahaja izgubljena pištola. Ko zasliševanje ne obrodi rezultatov, policaj žensko cel dan zasleduje prek mesta. Ta se zvečer usede v nek bar in mu, ganjena nad vztrajnostjo mladega obupanca, ki potrpežljivo sedi zunaj na stopnicah, prinese ven kozarec piva ter se mu izpove. Ko zaključí, se uleže na tla poleg njega, zarez v zvezdnato nebo nad sabo in olajšano zavzdihne, da se tako lepo ni počutila že najmanj dvajset let. Na podoben način Kurosawa film tudi zaključí: ko po dolgem pregonu policaj naposled ujame zločinca, se oba upehana zgrudita v travo in drug ob drugem zreta v nebo ... dokler tišine ne prekine skesan, očiščujoč jok vklenjenega mladeniča. Pomenljiva je tudi Kurosawova režija obeh omenjenih prizorov: prvi je posnet od blizu in v žabjem rakurzu, tako da skupaj s temnima silhuetama lahko občudujemo zvezdno nebo, drugi iz odmaknjene ptičje perspektive, ki upehanima telesoma v travi podeli isti status.

Idealizem povojne generacije, v mukah porajajoč se iz ruševin (tako stvarnih kot mentalnih) v *PTU* zamenja cinizem razvitega kapitalizma, ki sam od sebe curlja iz hladne arhitekture sodobnega Hongkonga in izpraznjenih ritualov obnašanja tamkajšnjih prebivalcev. Ko policaj izgubi pištolo, se namesto priznanja zlaže nadrejenim in si za potrebe lastne varnosti takoj omisli novo pištolo

na črnem trgu (Kurosawov policaj se dejstva, da ni oboževan, zares zave šele na koncu filma, ko z njegovo pištolo nanj strelja kriminallec). Če se solidarnost kolegov policajev v Tojevem filmu spočetka zdi poteza, ki skupino označuje za pozitivnega (skupinskega) junaka filma, jih dokončno definirajo šele njihova naslednja dejanja: brezvestno in vsesplošno izsiljevanje, ustrahovanje in pretepanje vsakogar, ki jim prekriža pot, samo da bi zaščitili hrbet svojega kolega. Vendar brutalne metode ne služijo temu (in kot take tudi ne učinkujejo), da bi policaje naslikale v slabi luči: povedo nam zgolj, da sta etika in odločanje stvar posameznikove odločitve. In da negativne posledice (nujno negativne samo za posameznika oziroma ožjo skupino) lahko nastopijo le v primeru odklona od te intimne etike, kakršna koli pač že je. Zgodovinsko izkazano kvarna teza se podčrta, ko Johnnie To v pripoved vpelje še štiri podobne skupine posameznikov – posebno enoto policajev za nadzor korupcije v lastnih vrstah, dva lokalna kriminalna klana in kitajsko orožarsko mafijo –, ki takisto sledijo le svojemu internemu naboru pravil. Uradna razvrstitev skupin okrog črte zakona je zgolj formalnost, saj so si po obnašanju – od medsebojnega komuniciranja do praktičnega udejstvovanja – vsi domala identični. Zakon očitno v filmu obstaja le zato, da ga etika lahko krši. Ko se naposled vsi skupaj zberejo na istem mestu in izvlečejo pištole, jih Tojeva režija zameša v amorfnost maso, kjer sploh ni več pomembno, kdo strelja in kdo krvavi, kdo bo preživel in kdo podlegel ranam, še najbolj pa se v tem trenutku zabriše smisel njihovega početja. Kar bi navsezadnje lahko razumeli kot režiserjevo kritiko ideologije, ki je prej motivirala junake, ko jih ne bi To na koncu spet združil in v reportažnem slogu posnel sklepni izjav po enega iz vsake (preživele) skupine, iz katerih je razvidno zlasti zadovoljstvo, da se je vse (natančneje: za vsakega) srečno izteklo. •

PRSTAN

**The Ring**

Slovenija 2003 92'

produkcija Speakeasy Pictures in RTV Slovenija, Scottish Screen **format** S -16mm**režija** Angus Reid **scenarij** Angus Reid **fotografija** Peter Mettler, Andrej Lupinc, Aleš Belak**montaža** Bert Eeles, Angus Reid

Lanskoletna bera slovenskega filma je med drugim prinesla tudi dve zrela dokumentarna stvaritvi, Škafarjevega *Peterka: leto odločitve* in *Prstan* Angusa Reida, ki morda obetata boljše čase za dokumentarec, morda pa predstavljata le začasno anomalijo v filmskem trenutku, ko je slovenski film sicer zazrt – tako v produkcijskem kot avtorskem vidiku – pretežno v celovečerne igrane stvaritve. Nedvomno to “razmerje moči” v prid filmu fikcije ni nič nenavadnega ali nepojmljivega, nenavadno, nepojmljivo in pravzaprav nespodobno pa je predvsem dejstvo, da dokumentarni film v teh prostorih – poleg tega, da je ponavadi že v izhodišču dokaj neviden in tržno nezanimiv – velja za eksotičen filmski tujek in je kot tak na voljo najrazličnejšim predpisanim predpostavkam, ki določajo, kdaj in v kakšni obliki je dokumentarec sploh lahko “legitimno” filmsko delo, kdaj pa je najbolje, da ga preprosto ne opazimo.

Znotraj tovrstnih “žanrskih” pogledov na dokumentarizem, ki je seveda vse kaj drugega kot le žanr, seveda ni prostora za kaj več kot paradigmo “televizijskega” dokumentarca problemskega značaja (ustrezno temu se tudi o “kvaliteti” tovrstnega dokumentarca presoja po njegovi “informativnosti” in “problemskosti”, v kateri avtorski pogled – v skladu z banalno koncepcijo “objektivnosti” in podajanja “resnice” – nima kaj iskati), ali pa, nasprotno, informativnega ali poljudno-znanstvenega, ki zadovoljuje potrebo po vsakodnevnih fascinacijah, seveda čimbolj odmaknjenih od družbene realnosti in njenih nevšečnosti.

Ko v pričujočo strukturo udobnih predpostavk in pričakovanj vpeljemo tako drugačno in samosvoje delo, kot je *Prstan*, film škotskega pisatelja in filmskega ustvarjalca Angusa Reida, bo ob esejistični igri dokumentarnih impresij, poetičnih introspekcij in negotovih iskanj, ki tvorijo film, tudi marsikateri samooklicani “adept” subtilnejšega filmskega izraza zagotovo gledal v prazno, čakajoč tisto “nekaj”, kar bi osmislilo njegov gledalski vložek. “Narativna želja”, ki opravičuje gledalski vložek, je namreč v svoji končni obliki predvsem želja po koncu in razrešitvi, po zaključenem in obvladljivem narativnem loku. Reidovo potovanje pa je vse kaj drugega kot to: *Prstan* je predvsem prostrana simbolična struktura, na stežaj odprta variacijam, primerjavam in zamenjavam, ki se vztrajno nalagajo ena čez drugo. Nemara je še najbližje nekakšnemu filmskemu palimpsestu, nešteto krat spreminjanemu in dopolnjevanemu zapisu, ki pravzaprav nima “idealne” končne oblike, v katerem pa je vseskozi moč razbirati in dešifrirati izvorni kod, ki ga sedimenti zapisov ne morejo povsem prekriti. Delo, ki je vselej v nastajanju, ki raste in se spreminja, pozablja in odkriva, a kljub temu čudežno vselej deluje celovito in osmišljeno.

Konkretno *Prstan* tvorijo Reidova beleženja srečanj na relaciji Škotska – Azori – Zahodna Afrika – Bosna – Slovenija, ki v kartografskem pogledu tvorijo skoraj popolno krožnico. Krožno potovanje se prične na Škotskem, z edinim – izkaže se tudi, da s poslednjim – posnetkom očeta, ki ga je avtor naredil, in nadaljuje skozi in prek pogledov naključnih in skrbno izbranih korespondentov in situacij.

Med drugimi fascinantnega slikarja in filozofa na Škotskem, mladeniča v rudniku zlata v Burkini Faso, ki se je pravkar iztrgal zemeljskim globočinarom, in preživelo pričo iz srbskega taborišča v Bosni, ki nas sooči z ne-možnostjo pogleda na komaj minulo vojno in njene grozote. Reid se vmes vrne tudi “domov”, kjer nas opomni, da je “tujost” kategorija s še kako konkretnimi posledicami.

A kljub temu, da *Prstan* beleži predvsem ujetosti, absurdnosti in neusmiljene časnosti človeških bivanj, hkrati na trenutke vsebuje tudi skorajda igrivo obličje, ki se mu moramo prepustiti in uživati v njegovih čudežnih prebliskih. V tem tekstualnem ugodju in prostosti misli je *Prstan* nedvomno soroden neizogibnemu Markerjevemu *Brez sonca* (Sans soleil, 1983), a hkrati daleč od njegovega fantastično-antropološkega koda in “spominskega” dispozitiva; ne žene ga ‘oddaljeni pogled’ ali zamrznjena podoba, temveč neskončno približevanje, skorajda alkimistično prodiranje k izvorom konkretne človeške izkušnje, in živo, konkretno vstopanje v svet, ki ga obdaja. Kot tak je v osnovi narcistično delo, ki išče predvsem lastno nemogočo pozicijo in možnost izjavljanja, ki želi (za)objeti sebi znani svet in v njem pustiti sledove – v nekem prizoru na Azorih poskuša žensko telo objeti velikansko kroglo, ki jo v naslednjem buldožer iz neznanih razlogov pahne v globel.

Kljub temu pa ta v osnovi negotov in tvegan dispozitiv v avtorjevih rokah spregovori in deluje: ločene in na prvi pogled nezdružljive izkustvene “epizode” in njihovi artefakti, ki jih Reid zbira in niza na svojem popotovanju, sčasoma preraščajo svojo naključno konstruirano popkino in se zaokrožajo v časovno-prostorskem in mentalnem kontinuumu, ki kljub svoji konkretni umeščenosti deluje nadčasno in vseprisotno. Iz svojih krhkih, a prečudovitih podob (med snemalci najdemo Petra Mettlerja, kanadskega dokumentarnega esejista in avtorja izjemnih *Picture of Light* (1994) ter *Gambling, Gods and LSD* (2002)) se Reidov film vsakič znova rojeva drugačen, svoboda, ki jo pri tem ponuja, pa ni le odprtost pogleda in misli, temveč tudi razpiranje samega dokumentarno-esejističnega dispozitiva, na načine, ki jih le-ta vse prerediti ponuja. Če lahko to svobodo cenimo in se v njej navdihujemo, je *Prstan* izjemna filmska stvaritev. •

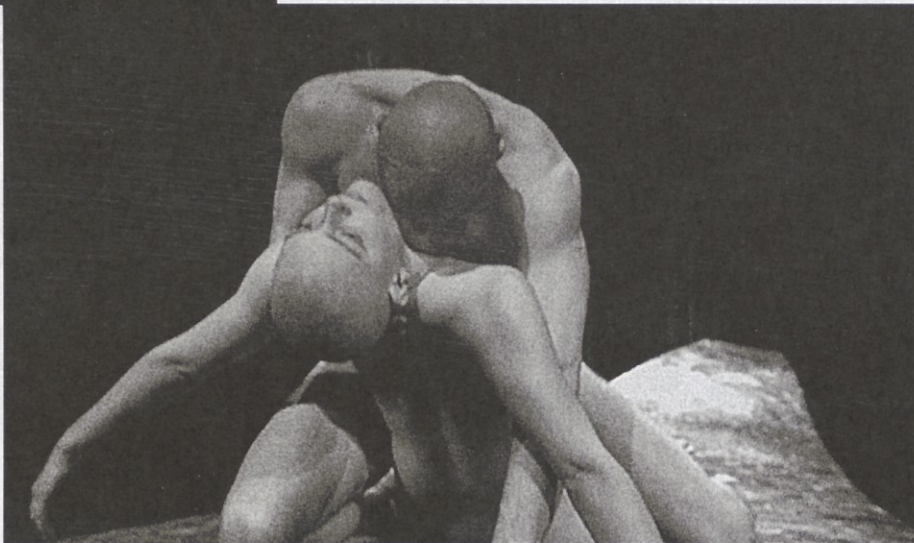
FANTOM

Slovenija 2003 87'

produkcija Ema Kugler, ZANK, VPK in TVS

režija, scenarij, scenografija, kostumografija, specialni efekti, montaža Ema Kugler

fotografija Izidor Farič **glasba** Robert Jiša, Olivier Messiaen, Diamanda Galas, Thomas Tallis, Istvan Marta, George Crumb, Arvo Pärt **igrajo** Janez Sever, Slavko Sever, Marko Mandič, Maja Delak, Jana Menger, Rosana Hribar in številni drugi



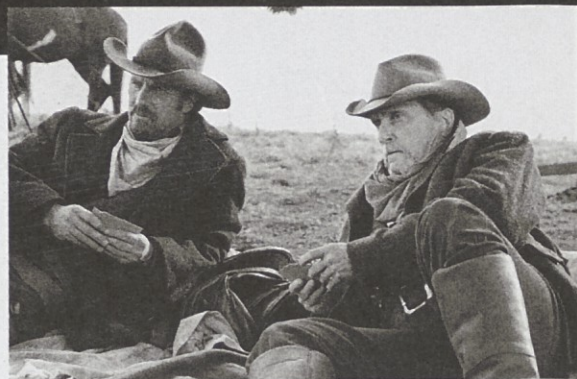
Fantom je sedmi in hkrati prvi celovečerni videofilm multimedijske umetnice Eme Kugler, ki v svojem opusu praktično nima filma, ki bi ne bil nagrajen. Tudi za *Fantoma* je letos prejela že dve nagradi: Gold Remi Award v kategoriji Film&VideoArt na mednarodnem filmskem festivalu Worldfest v Houstonu v ZDA, v Boulderju v Coloradu pa je *Fantom* postal zmagovalni film festivala Moondance. Čeprav je bil sprva zamišljen in s strani Filmskega sklada financiran kot kratki film, pa *Fantom* povsem zdrži v dolgometražni formi. Še več. Šele kot celovečerec ima sploh možnost ustvarjanja tematskega vzdušja, saj se avtorica ne izraža na verbalni ravni, temveč prek součinkovanja skrbno izbrane glasbe, računalniško generiranih zvokov in fascinantnih podob, ki v gledalcu sprožajo verižne nize asociacij. Emin *Fantom* je neusmiljeni fantom smrti. Fantom slehernika, ki ga kot senca spremlja od začetka življenja, ga spodnaša z eksistencialnim dvomom, ga navdaja s tesnobo ter z zavestjo o minljivosti v njem neti želje, željo po samopreseganju, slo po življenju, užitku, ljubezni. Problematika drugosti je stalnica v ustvarjanju Eme Kugler: "Iluzija našega lastnega obstoja ... zavest subjekta, da je, ko ga pa vendarle ni! Saj ga je samo toliko, kot mu je odmeril Drugi. Vse, kar pa resnično je ... on sam po sebi ... neodvisno od Drugega ... je zgolj meso, evlucijski zapis materije, ki ga določa s tem, ko ga zaklene v telo ..." Avtorica nam daje na ogled silovite podobe osamljenosti: postarani moški kot samotni kralj v gradu, čakajoč na sla (slo), ki (več) ne pride, ženska z žarečim ogljem v dlaneh kot veščica, ki se ob raskavem glasu Diamande Galas *Open up! Don't open up!* opoteka proti ognju ljubezni, da naposled otrpne, zaznamovana kot mati, v pozi device Marije z Jezusom v naročju, medtem ko ji z dlani odteka življenjska tekočina ... In pes, ki ob strani sledi tej črti krvi, in kača, ki se zdi kot tista iz bibličnega rajskega vrta, ki je Evo premamila, da je zagrizla v jabolko grenkega spoznanja. Naslednja metafora odnosov med spoloma in njihovih družbenih vlog je še bolj kruta in nazorna: moški kot plavajoči

mrtveci, ki valujejo v toku morja, in ženske, stisnjene ob stene, kot nedonošeni fetusi v posodah formalina, bljuvajoč rdeče mesene cvetove, ki žro in dušijo moška telesa. *Fantom* je s svojo izjemno vizualno imaginacijo in tehnično popolno izvedbo daleč najbolj artikuliran, pa tudi liričen, celo melanholičen film Eme Kugler, ki smo jo do zdaj poznali po ideološko dosti bolj direktni, grobi, ikonografsko manj pretanjeni, čeprav na prvi pogled prepoznavni, zelo samosvoji avtorski poetiki. V *Fantomu*, v katerem kot nekoč na fotografijah Mana Raya nastopa velik del alternativne umetniške scene (ali tisto, kar je od nje ostalo, torej tisti, ki so še vedno pripravljene delati zastoj, zgolj zaradi prijateljstva in vere v umetniški projekt), je Ema s svojo izrazno nekonvencionalnostjo, idejno drznostjo ("revolucionarna energija nezavednega" kot vir navdiha nadrealistov) in individualno etiko brezkompromisnega antikonformizma spoštovanja vredna "potomka" zgodovinskih avantgard. Nelagodje, ki ga zbujajo njena dela, je natanko isto kot tisto *Andaluzijskega psa* (Un chien andalou, 1928) ali *Zlate dobe* (L'age d'or, 1930) Luisa Buñuela, le da je namesto z burnimi reakcijami danes pospremljeno s čisto ignoranco. Če je življenje večno ponavljajoča se transmutacija, kanibalistična bakanalija, obscena pojedina, na kateri se čas hrani z njenimi udeleženci, ki mislijo, da živijo – čeprav so "karikature, zgolj vloge na zabavi, imenovani življenje" –, pa s svojim radikalizmom, z nepopustljivo željo po osvobojenosti in samotranscendenci Ema Kugler kot umetnica "kvari zabavo", ko reže v oko na videz srečnega potrošniškega materializma, v katerem so želje zadovoljene, še preden so sploh producirane. *Fantom*, ki se začne z zvezdnim nebom, množico uniformirancev, starim, osamljenim slom in s smrtnim kričem pohojenega polža, je film o stvareh, pred katerimi si raje zatiskamo oči, film o posameznikovi iluziji življenja, o naši ranljivosti, končnosti, o minljivosti vsega, ki pa človeku, paradoksalno, edinole omogoča vstop v etično dimenzijo. •

OPEN RANGE

pleše z eastwoodom

zoran smiljanić



Open Range

ZDA 2003 139'

režija Kevin Costner **scenarij** Craig Storper, po romanu Laurana Paina *The Open Range Men*
fotografija James Munro **glasba** Michael Kamen **igrajo** Robert Duvall (Boss Spearman), Kevin Costner (Charley Waite), Annette Bening (Sue Barlow), Michael Gambon (Denton Baxter), Michael Jeter (Percy), Diego Luna (Button), Abraham Benrubi (Mose)

zgodba

Boss Spearman, Charley Waite, kuhar Mose in mladi vajenec Button so potujoči kavboji brez lastne zemlje, ki svoje govedo vzrejajo na širnih pašnikih Velike planote. Skupinica potujočih živinorejcev se ustavi v mestecu Harmonville, kjer pridejo v spor z bogatim veleposestnikom Baxterjem. Ta ima v lasti pol mesta, prebivalce pa drži v šahu z bando plačanih revolverašev in skorumpiranim šerifom. Baxter kavbojem da jasno vedeti, kdo je tod okoli šef. Padejo prve žrtve: rančerjevi možje ubijejo kuharja Mosa in psa Tiga ter hudo ranijo Buttona. Sledi maščevanje. Charlie svojemu šefu prizna, da je bil med državljansko vojno član posebne enote gverilcev in da mu ubijanje ni tuje. Junaka odjezdita v mesto. Med pripravami na neizogibni obračun se Charlie White zagleda v lepo, toplo in ne več rošno mlado doktorjevo sestro Sue Barlow (Annette Bening). Ko se po finalnem streljanju dim na ulicah Harmonvilla razkadi, pa zgodbe še ni konec ...

Končno spet velik western. *Open Range* je edini film, ki se lahko v enajstih letih postavi ob bok mitskemu westernu *Neoproščeno* (Unforgiven, 1992) Clint Eastwooda. Očitno je, da se Kevin Costner dobro zaveda pomena Eastwoodovega filma, še več, zdi se, da se v svojem filmu zavestno navezuje na velikega predhodnika in celo tekmuje z njim. Eastwood je s svojim legendarnim filmom in mogočno prezenco pustil globoko sled v žanru in postavil nove standarde, ki jih bo težko doseči. Costner je sprejel izziv in odgovoril. In rezultat? Pretirano bi bilo reči, da je *Open Range* dosegel ali celo presegel svojega velikega vzornika. Gre za več kot spodoben film, odličen western, ki se je superiornemu in težko dosegljivemu vzorniku zelo približal in hkrati napovedal dan, ko bo veliki Clint poražen.

Poleg sorodno naravnanih zgodb v njunih westernih *Neoproščeno* in *Open Range* Eastwooda in Costnerja tudi sicer povezuje kar nekaj skupnih točk. Clint Eastwood je eden silno redkih sodobnih ustvarjalcev, ki se je desetletja kontinuirano in poglobljeno ukvarjal z žanrom westerna, tako režijsko kot igralsko. Enako velja za Costnerja, pa čeprav v precej skromnejšem obsegu.

Eastwood in Costner sta vsak svoje prgišče oskarjev prejela v razmiku dveh let, prvi za svoj zadnji western *Neoproščeno*, drugi za prvenec *Pleše z volkovi* (Dances With Wolves, 1990). In to v času, ki je bil westernom izrazito nenaklonjen. Eastwood ima poleg nedvoumnih biserov v svoji filmografiji tudi nekaj silno problematičnih filmov (*Firefox* (1982), *Heartbreak Ridge* (1986) *Pink Cadillac* (1989), zadnji trije deli *Dirty Harryja*, pa tudi *Vesoljski kavboji* (Space Cowboys, 2000)), ki mu res niso v čast. Costner je še bolj neenakomeren ustvarjalec, ki je s filmi *Potopljeni svet* (Waterworld, 1995) in *Poštar* (The Postman, 1997) sku-

šal križati western z negativno futuristično utopijo ter obakrat debelo usekal mimo in katastrofalno pogorel.

In ne nazadnje, Eastwooda in Costnerja povezuje tudi človek z imenom David Valdes. Producent, ki mu še posebej ležijo westerni, je sproduciral kar lepo število Eastwoodovih filmov, med njimi sta tudi *Bledi jezdec* (Pale Rider, 1985) in *Neoproščeno*. Ker po slednjem Eastwood ni posnel nobenega westerna več, se je Valdes v iskanju novih kavbojskih izzivov združil s Costnerjem in skupaj sta ustvarila *Open Range*. Zanimivo je, da sta se moža spoznala in prvič sodelovala ravno pri Eastwoodovem filmu *Poln svet* (A Perfect World, 1993). V tem filmu je Eastwood Costnerju prepustil glavno vlogo in mu s tem simbolično predal štafeto. Krog je bil sklenjen. Zdaj je bil na potezi Costner. Valdes in Costner nista bila le gonilna kreativna sila njunega projekta, ampak sta zanj primaknila kar polovico proračuna iz lastnega žepa. Ta poteza ne govori le o tem, kako rada imata western, ampak tudi o tem, kako težko je danes posneti pravi, polnokrvni žanrski film. Takega, ki ni zgolj eksploata-torski kablovski kliše, namenjen konzervativni ameriški publiki in video tržišču tretjega sveta.

Open Range je ambiciozno zastavljen western, ki se dotika vseh najpomembnejših tem, o katerih je spregovoril t.i. novi ali anti-western, ki je izbruhnil v drugi polovici 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Ključna tema večine westernov tistega časa je umiranje starega Divjega zahoda, propad tradicionalnega načina življenja in njegovih vrednot, ki ga je povzročili vdor brezobzirnega kapitalizma.

Tudi junaki filma *Open Range* imajo težave z novimi časi. So predstavniki izumirajoče vrste, imenovane free grazers, torej neke vrste nomadskih kavbojev, ki niso vezani le na en omejen teritorij, ampak so s svojimi čredami potovali po ameriških svobodnih pašnikih. Odtod izraz *open range*, kar bi se dalo prevesti kot odprto prostranstvo ali območje, po drugi strani pa pomeni tudi domet strelnega orožja. Vlada jim je izdala dovoljenje za neovirano pašo po javnih površinah, in ko je govedo popaslo eno področje, so se preprosto premaknili drugam. Nomadski kavboji so s svojim načinom življenja posebej odprtega, svobodnega in neodvisnega duha pionirskih časov ameriškega Zahoda. Proti koncu 19. stoletja pa so se najboljših pašnikov polastili bogati veleposestniki, ki so svoja ogromna posestva opasali z bodečo žico in potujočim kavbojem preprečevali prehod prek njihove zemlje. Nomadski kavboji so tako izgubili svoj življenjski prostor in pogosto je prihajalo do t.i. živinorejskih vojn. Tudi junaka Boss Spearman (Robert Duvall) in Charley Waite (Costner) se zavedata, da so njihovi kavbojski dnevi šteti. Poleg izgube življenjskega prostora so bili nomadski kavboji silno nepriljubljeni, kamorkoli so prišli, ljudje so nanje gledali zviška, kot na vsiljivce, skoraj lopove. Tudi sami so se mestom izogibali, kadar so le mogli, toda od časa do časa so morali nabaviti nujne potrebščine. Zahod je postal pre-majhen za njihov način življenja. Starejši Spearman se tega dobro zaveda in sanja o tem, da se bo nekega dne ustalil na enem mestu, kjer bo pozimi toplo, poleti pa sveže.



Boss Spearman je torej pravi, tradicionalni kavboj, pri Charlieju pa je zgodba nekoliko drugačna. Podobno kot Eastwoodov William Munny iz filma *Neoprosčeno*, je tudi Costnerjev Charlie v kavbojski poklic zbežal pred lastno preteklostjo. Ko se v trenutku iskrenosti izpove Bossu in mu zaupa, kaj vse je v življenju počel, vidimo, da pravzaprav govori o svojih prejšnjih filmih, natančneje, o likih, ki jih je odigral. Charley Waite v svojem filmskem liku združuje tistega mladega vročekrvnega junca iz *Silverada* (1985), pa vojaka državljanske vojne, dezertarja in izobčenca iz *Pleše z volkovi* ter varuha zakona brez iluzij, ki strelja na luno iz *Wyatta Earpa* (1994). V *Open Range* je 48-letni Costner zagrenjen, živčen in depresiven junak, ki se nikoli ne nasmehne. Je moralno obremenjen lik, ki je v preteklosti zakrivil smrt številnih, tudi nedolžnih žrtev. In to ga muči. Minili so časi, ko se je v vesternih lahko nekaznovano pobijalo do mile volje, novi junaki so ljudje z vestjo. Vsaka smrt ima svojo težo in ceno, vsak umorjeni postane za njegovega morilca neznosna prtljaga. Costner skuša najti odrešitev in mir v trdem kavbojskem življenju, v družbi svojega mentorja, šefa in moralnega vzornika Bossa Spearmana.

Costner-režiser je Costnerja-igralca modro umaknil v drugi plan in glavno vlogo nesebično prepustil izvrstnemu Robertu Duvallu. Ta je v vlogi izkušenega, avtoritativnega, humanega, pa tudi hudomušnega šefa preprosto briljanten in deluje, kot bi v film prijezdil naravnost iz TV serije *Lonesome Dove* (1989), kjer je uprizoril eno najboljših vlog v karieri. Duvall Bossa in njegove vrednote poseebla, namesto da bi jih razlagal. Pri tem je naraven, lahкотen, virtuozen in vedno stoddostno prepričljiv. Še celo pavze med njegovimi besedami so fascinantne. Čeprav ima *Open Range* precej klasičen in predvidljiv zaplet – konflikt neodvisnih kavbojev z lokalnim mogotcem, ki vodi do neizbežnega obračuna –, pa vsebuje kup drugačnih, zanimivih, zabavnih, bolj ali manj posrečenih, bizarnih, mestoma osupljivih prijemov in rešitev, ki jih v vesternu še nismo videli. Najprej pade v oči, da je *Open Range* nenavadno klepetav film. Protagonisti ves čas nekaj komentirajo, razlagajo in modrujejo. Količina izgovorjenih besed je za žanr, kjer morajo namesto besed govoriti dejanja, naravnost neverjetna, kot bi šlo za kakšen Bergmanov film. Večino filmskega časa zaseda dialog med Bossom in Charliejem. Njun odnos je osnovno gibalo celega filma, temelji pa na globokem medsebojnem zaupanju, spoštovanju in lojalnosti. Med njima ni kakšnega temeljnega dramatičnega ali moralnega konflikta, kot smo vajeni iz drugih vesternov – delujeta bolj kot star zakonski par, Mose in Button pa sta njuna otroka. Skupaj sta preživela že veliko časa, tako da dobro poznata navade in muhe onega drugega. Še posebej gostobeseden je Boss, ki Charlieja ves čas nevsiljivo poučuje o skrivnostih življenja, o tem, kaj je prav in kaj ne. S svojim vplivom blagodejno deluje na njegove travme. Charlie večino časa molči, poslušaj, včasih izdavi kakšno kleno enovrstičnico in pljune na tla. Njun dialog ne zamre niti takrat, ko razmere postanejo skrajno resne. Boss ima vedno kaj za pripomniti. Lahko bi rekli, da strelja z besedami namesto z orožjem. Ali še bolje, besede so njegovo orožje.

Dober primer za to trditev je prizor v saloonu, kjer pride do zaostrene situacije s skorumpiranim šerifom. Nasprotniki že posežejo za orožjem, potem pa ima Duvall dolg govor, kjer prisotnim natančno razloži motive njegovega ravnanja in se tako izogne streljanju. Ko stopita ven, Boss takoj nečimrno vpraša Charlieja, kaj meni o njegovem govoru tam notri. Drugi primer je, ko hoče Charlie med finalnim obračunom pokončati nekega ranjenega negativca, ki se nemočno plazi po tleh, "da se ne bi do konca življenja oziral prek ramena". Boss mu tega ne dovoli: "To ni prav, partner, to se ne dela tako." Lekcija se nikoli ne konča, niti v najhujših trenutkih, pod največjim pritiskom. Ali pa takrat, ko okorni Charlie spozna Sue Barlow (Annette Bening) in se med njima zaiskrijo čustva – Boss je tisti, ki mu naroči, kako naj se obnaša do nje in kaj naj ji pove. Praktično ga porine v njeno naročje. Skratka, Duvall in Costner skupaj odlično funkcionirata, njun odnos je upodobljen topla, plastično in prepričljivo. Poleg tega tudi izvrstno izgledata; oblečena v sivorjave tone, z nenavadnimi klobuki in umetelnimi bradicami delujeta, kot bi ravnokar stopila iz kakšne stare fotografije.

Ena najbolj posrečenih in pristrčnih domislic je tista, ko pred finalnim obračunom Duvall sklene, da se bo malce "počastil". Zaveda se velike možnosti, da dvoboja s številčno močnejšim nasprotnikom ne bo preživel, zato zavije v trgovino ter zase in za partnerja kupi najboljšo švicarsko čokolado in kubanske cigare. Potem se junaka za nekim vogalom sladkata s slatno čokolado in uživata v aromi izbranega tobaka. Tako logično in človeško, pa vendar tega ni še nihče uporabil.

Nenavadna je tudi izbira črk v najavni špici. Vsi vemo za nepisano pravilo, da se v najavni špici vesternov nahajajo trdne, močne, debele in ponavadi tudi "nagrizene" črke, ki ponazarjajo klenost, grobost, surovost ljudi in časa. Tokrat v najavni špici zagledamo nežno, elegantno kurzivno pisavo, imenovano *Palace script*, ki je popolnoma neznačilna (ne pa tudi neprimerna) za vestern. Ko se film konča, nam postane bolj jasno, zakaj so oblikovalci uporabili tako subtilno, žensko pisavo.

Presenetljivo je tudi, da ni pred finalnim obračunom v filmu praktično nič akcije. En umor in pretep se zgodita v *offu*, Charlie nam do končnega streljanja postreže le z enim samim strelom v steklenico nad šankom! To je vse. Ostalo je večinoma klepetanje. Skregano z vsemi dramaturškimi zakoni vesterna. Vendar Costner tako spretno krmari svojo filmsko barko in skrbno stopnjuje napetost, da tega nenavadnega dramaturškega mehanizma do konca filma sploh ne opazimo. In ko se streljanje enkrat začne, ko zarohnijo puške in pištole, je izbruh nasilja zaradi začetne askeze še močnejši in bolj udaren. Finalni obračun traja več kot osemnajst minut filmskega časa in je pravi mali koreografski, logistični in strateški čudež. Prizor je zagotovo eden najlepše posnetih obračunov v sodobnem vesternu. Brez počasnih posnetkov, brez emtivijevskih nenavadnih kotov in hitrih rezov, le skrbno zasnovano in natančno izpeljano brutalno realistično nasilje, ki sodi v razred najboljših režiserjev, kot sta Walter Hill ali Sam Peckinpah. V isti sapi je treba povedati, da je v obravnavi nasilja Costner tokrat gladko premagal Eastwooda. Ta je (bil)

v snemanju akcijskih prizorov vedno nekoliko okoren in neprepričljiv, Costner pa je tokrat prekosil samega sebe.

Zanimivo je tudi obnašanje meščanov pred, med in po obračunu. Iz številnih filmov smo vajeni, da so meščani strahopetni zajci, ki se barabam ne upajo postaviti po robu, ampak le preplašeno oprezajo izza izložb svojih trgovinic. Spomnimo se meščanov iz *Točno opoldne* (High Noon, 1942): vsi nekaj blebetajo, ko pa gre zares in je treba poprijeti za orožje, se poskrijejo in čakajo, da bo umazano delo namesto njih opravil nekdo drug. Zato Gary Cooper na koncu prezirljivo vrže šerifovsko značko na tla in odide – s takimi ljudmi pač ne moreš živeti v istem mestu. Tudi v *Open Range* se meščani pred prihajajočim obračunom zatečejo na grič, kjer v varnem zavetju cerkve z distance spremljajo dogajanje. Potem pa se le ojunajo in začnejo sodelovati v bitki, sprva hinavsko in iz zasede, potem pa se barabam postavljajo po robu čedalje bolj odkrito in masovno. Na koncu imamo na ulici mesta kaos, kjer meščani, opiti od lastnega poguma, vesperek histerično streljajo na barabe, tudi tiste, ki so se že vdali. Med meščani prednjači lastnik hleva Percy, ki ga je izvrstno upodobil žal že pokojni Michael Jeter. Take meščane bi pa že lahko imela za sosede, si mislita Boss in Charlie.

Streljati utihnejo, v blatu obleži tudi zadnji negativec. Gledalci smo navajeni, da trupla vedno čudežno izginejo, potem ko so odslušila svojemu namenu kot tarče. Toda ne pri Costnerju. V prizoru po streljanju se prebivalci samoorganizirajo in komunalno "počistijo" mesto: v razburjenem živžavu poskrbijo za ranjence, pokončajo ranjene konje, trupla naložijo na vozove ali krste in jih po hitrem postopku zagrebejo na ločenem improviziranem pokopališču.

Vendar pa filma s tem še ni konec. Sledijo še trije silno kritizirani prizori, kjer nastopata Charlie in Sue Barlow. V razvlečenih, mučnih in neprijetnih prizorih se nekako le dogovorita, da sta za skupaj in si na koncu padeta v objem. Kritiki Costnerju očitajo, da so prizori patetični, ponarejeni, prenapihnjeni, da bi bil film veliko boljši brez njih in da Costner definitivno nima občutka, kdaj je treba odnehati. Res je šel Costner malce predaleč v želji, da bi ujel vse dileme in razsežnosti zrele ljubezni (ki jo je njegov vzornik Clint Eastwood tako dobro prikazal v filmu *Najini mostovi* (The Bridges of Madison County, 1995)). Res so ti prizori v ostrem neskladju s ostalim filmom in res gledalec komaj čaka, da se bo vse skupaj že enkrat končalo. In čisto na koncu, res, je odjavna špica z novim čajnim kompletom, rožami v vazi in kičasto pesmico Julianne Raye le malce preveč osladna.

Poglejmo si zadevo z drugega konca. Charlie je ravnokar postrelil kup barab. V klasičnem vesternu bi mu ženska pet sekund zatem neobremenjeno padla v objem, kot da se ni nič zgodilo. In potem bi živela srečno do konca svojih dni. To bi bilo šele plehko in neverjetno! Druga, bolj verjetna varianta bi bila, da bi Charlie pač spoznal (kot že mnogi pred njim), da ni iz primerne testa za družinsko življenje in bi na koncu sam odjezdil v prerijo, medtem ko bi ga dekle strtega srca pospremila s pogledom. In tretja, s katero nam je postregel Costner, je, da je mož v dilemi. Žensko ima sicer rad, hoče se ustaliti, pa ne ve, kako. Težave ima. Cinca. Tega ni še nikoli počel. Zatika se mu, govori neumnosti, patetičen je in nespreten. Zanj je lažje postreliti dve, tri barabe, kot dvoriti ženski ali jo celo prositi za roko. Težko je kar tako iz divjine presedlati na mirno in urejeno družinsko življenje, težko se je iz revolveraša preleviti v vzornega moža in meščana. Tak proces je boleč in zahteva svoj čas. In če si je Costner vzel čas za vse ostalo v tem filmu, si ga je tudi za civiliziranje divjaka, ki je v preriji tulil z volkovi. In na koncu se mu čez večno mrki obraz za hip zasveti nekaj, kar je mogoče celo podobno nasmehu. •

kritika



The Passion of the Christ

ZDA 2004 127'

režija Mel Gibson **scenarij** Mel Gibson, Benedict Fitzgerald **fotografija** Caleb Deschanel **glasba** John Debney **igrajo** James Caviezel (Kristus), Maia Morgenstern (Marija-mati), Monica Bellucci (Marija Magdalena), Rosalinda Celentano (Satan), Hristo Shopov (Poncij Pilat), Claudia Gerini, Luca De Dominicis...

zgodba

Jezus se po zadnji večerji s svojimi somišljeniki zateče na Oljsko goro, kjer ga Judež izda in preda judovski duhovščini, ki ga obsodi bogoskrunstva. Privedejo ga pred Poncijem Pilatom, rimskega guvernerja, ta pa ne želi po krivem obsoditi človeka, zato ga prepusti kralju Herodu, ki prav tako noče sprejeti odločitve. Pilat po dolgotrajnem vztrajanju množice in judovskih verskih starešin pristane na Jezusovo bičanje in pozneje na njegovo križanje.

Film, ki je definitivno požel veliko nasprotujočih si mnenj med kritiki, intelektualci in verskimi simpatizerji, v bistvu ne izpričuje nič novega oz. škandaloznega. Ob njem bi lahko dahnilo samo shakespeareanski "veliko hrupa za nič". Kar ga dela čustveno močnega in kontroverznega, so neznosni in detajlni prizori Kristusovega mučenja, ki v gledalčevem nezavednem sprožijo proces želje po vrnitvi nasilja, ki se kaže v samodestruktivnem mazohizmu. Ne verjamem, da bi katerikoli od gledalcev po ogledu želel obračunati z Judi. Psihološka dinamika filma je napeljana v notranji obračun gledalca s samim sabo oz. v obračun z lastnim voajerizmom, mazohizmom in samodestrukcijo. To v nekem televizijskem intervjuju lepo pove tudi režiser sam, pri katerem moramo odmisliti njegovo prejšnjo holywoodsko igralsko ustvarjalnost, ki s pričujočim filmom nima popolnoma nobene zveze. Mel Gibson torej pove, da je film posnel po dolgotrajnem obdobju samodestruktivnega pijančevanja, preigravanja z idejo samomora in iskanja nekega globljega smisla. Pričujoči film ne prinaša smisla, ampak lepo pokaže, da smisla ni in da moramo izživeti svoje trpljenje do najbolj surovega konca. V zaključku ne prikaže Kristusovega vstajenja in njegovega prikazovanja učencem, čeprav zelo dosledno sledi *Novi zavezi* v vseh najmanjših podrobnostih (dialogi so npr. napisani v latinščini in aramejščini, jezikih tedanjega časa), predvsem evangelijem, kot sta Lukov in Janezov, ki sicer najbolj intenzivno opisujeta pričevanja o potencialnem Kristusovem vstajenju. Če podrobneje pogledamo podobnosti med svetopisemskim izročilom in filmom, pa vseeno opazimo nekaj razlik. Evangeliji *Nove zaveze* ne opisujejo brutalnega mučenja Pilatovih rimskih vojščakov, zlasti ne bičanja z vsemi možnimi pripomočki, kar v filmu doseže že perverzno razsežnost. Film se tako ne osredotoča na parodijo "judovskega kralja", ki jo zganjajo vojaki, ampak na čiste brutalne sadistične prijeme, ki zavzamejo apokaliptične dimenzije. Kot da bi režiser hotel s tem reči: "Dajte,

KRISTUSOV PASIJON



miša gams

mučite se na isti način, kot so mučili Jezusa ..." ter tako s pomočjo različne maske in fotografije pripomogel k neznosnemu psihičnemu trpinčenju gledalcev. Drug element, ki ga uvede na novo, je antropomorfnega oblika Satana oz. zla v obliki androginega moškega, ki spremlja Kristusovo pot. Ob tej feminizirani podobi najprej pomislimo na to, da gre za smrt s črno kapuco na glavi in s koso, ki jo skriva za hrbtom. Gibson želi s tem likom ubiti dve muhi na en mah: pokazati, kako se zlo najbolj skriva v navidezno lepih stvareh in kako je smrt v bistvu lepa, kar mu po vsem prikazanem z mirnim srcem lahko verjamemo. Tretji element, ki ga uvede in ki je najbolj zanimiv, je vloga Jezusove matere Marije. Od vseh evangelijev jo samo Janezov omenja ob Kristusovi smrti na križu, v filmu pa ji je namenjena skoraj centralna vloga. Kristusa spremlja od trenutka njegovega prijetja do smrti in ga niti za sekundo ne spusti iz svojega trpečega pogleda. Še več, za njim pobriše kri v Pilatovem dvorcu, kot da bi hotela izbrisati dejstvo njegovega mučenja. Ravno prek Marije režiser uspešno vzpostavi napet čustven transfer med gledalci in filmom. Némo snema njen plemeniti trpeči obraz ali pa obrne kamero tako, da sledimo Kristusu iz njene perspektive. Vsakega gledalca želi postaviti v njeno vlogo, ga prežeti z njenim patosom in ga obenem opozoriti na to, da ni nobena ljubezen tako veličastna, kot je brezpogojna ljubezen matere do sina. Lik Marije in njenega odnosa do Kristusa je zelo blizu Cankarjevemu opisom matere. Ta občutek je na trenutke že prav neznosen, saj se v določenih prizorih zazdi, da se Kristus žrtvuje za svojo mater in da je vso to mučenje premalo, da bi odtehtalo veličino njene ljubezni.

Ob teh podatkih se moramo vprašati, ali so kritiki tega filma naredili prav, ko so kazali s prstom na očetov vpliv na Mela Gibsona, ki naj bi bil znan po svojem antisemitizmu in po trditvah, da Judi sploh niso nikoli utrpeli holokavsta. Kaj če se Gibson postavi na stran svoje matere ali še več: s svojim filmom razrešuje nerazrešen ojdipovski trikotnik? Vse v filmu namreč kaže na to, da ima Gibson pri sebi še neporavnane račune in da se želi mazohistično kaznovati; le da njegov nadjaz, ki naj bi mu povzročal občutke krivde, ne predstavlja očetovska, temveč materska figura. Še več – Gibsona bi lahko proglasili za feministo oziroma antišovinista, saj so v filmu skoraj vsi moški prikazani kot brutalni sadisti, medtem ko so ženske, vključno s Kristusovo materjo, Marijo Magdaleno in Pilatovo ženo, prikazane kot usmiljena, čustvena in trpeča bitja. Celotno Satan na eni strani in Kristus na drugi imata feminilen obraz. Lahko rečemo, da je režiserju uspelo prikazati razliko med krščanstvom in judovstvom, vendar pa mu ni uspelo prikazati njunega ambivalentnega odnosa. Judovstvo predstavlja patriarhalni sistem; njihov bog je neusmiljen, ukazovalen in zahteven oče, kar lepo prikažeta tako Nova zaveza kot Mel Gibson. Krščanstvo, ki izhaja iz judovstva, pa spremeni

boga v usmiljenega in feminilnega očeta, ki zna odpustiti. S tem postanejo občutki krivde manjši, hkrati pa se lahko nevarno prenesejo v obtoževanje drugih za zločin in nihče ni bolj primeren za obtožbo kot ravno Judi, ki so že sami po sebi polni občutkov krivde. Edino napako, ki jo je zagrešil režiser, je zato treba iskati v tem, da je preveč posplošil naravo judovskega boga in jo prenesel na karakteristike judovskih svečnikov, ki prepričajo ljudstvo, naj Kristusa križa.

Vendar pa niti to ni njegova krivda, saj bi s tem morala opraviti *Nova zaveza*: ta je potrebovala neke nove temelje za vzpostavitev sistema krščanstva, ki naj ne bi, tako kot judovstvo, temeljilo na večnih občutkih krivde, temveč na odpuščanju in odrešitvi. Menim, da je Mel Gibson s svojim filmom privlekel na dan star konflikt med judovstvom in krščanstvom in ga zato ne moremo proglasiti za antisemita. Režiser je kvečjemu pripomogel k temu, da uzremo naravo resnice – čisto nehoti je pokazal na dejstvo, da je krščanstvo potrebovalo minimalno mero antisemitizma, da se je sploh lahko vzpostavilo kot nov verski sistem. V tem lahko vidimo hkrati čar in zločin, predvsem pa naravno evolucijo, skozi katero se menjavajo vsi družbeni sistemi, tako politični kot verski in filozofski. "Levičarski" intelektualci, ki v filmu vidijo propagando za Bushevo politično kampanjo, še nikoli niso bolj udarili mimo, prav tako tisti, ki reducirajo film na sovraštvo do Judov in politično spletkarjenje. Na žalost režiser ni tako inteligenen, da bi že prej upošteval vse te vidike, ki bi jih sicer lahko uporabil za manipulacijo, a jih ni znal izkoristiti, ker je snemal film iz povsem subjektivnih razlogov. Film moramo videti ne samo kot Kristusov pasijon, temveč kot pasijon, trpljenje in strast (passion) vsakega izmed nas.

Kristusov pasijon tako ne pripoveduje nič novega, ne moremo mu pripisati pretirane vsebinske izvirnosti. Ni odveč, če pohvalimo fantastično delo igralcev, predvsem Jamesa Caviezela (Kristus), Maie Morgenstern (mati Marija) in rimskih vojščakov, odlično kamero, avtentičen jezik, dosledno interpretacijo *Nove zaveze Svetega pisma*, kostumografijo in režiserjevo vizualno domišljijo. Film predstavlja tudi nov način distribucije, saj ga je režiser najprej pokazal verskim navdušencem, ki so sami poskrbeli za propagando, ter tako zaslužil več kot 350 milijonov dolarjev. Dodatno reklamo mu je prinesla smrt dveh gledalcev, papeževa "umaknjena" pohvala in nekatere izredno negativno nastrojene časopisne kritike, na katere se je režiser odzval v stilu "rad bi videl njegovo črevesje (mišljen je kritik *New York Timesa*) na palici". Na ta način mu je uspelo v kino pripeljati tudi skeptično naravnano ateistično publiko, ki drugače tja ne bi prišla. Mediji so tako prispevali k ustvarjanju enigme tega filma in mu dali pečat kontroverznosti, ki si ga ne zasluži. •

ELEMENT ZLOČINA

The Element of Crime

Danska 1984 104'

režija Lars von Trier **scenarij** Lars von Trier, Niels Vørsel **fotografija** Tom Elling **glasba** Bo Holten, Henrik Blichmann, Mogens Dam **igrajo** Michael Elphick, Me Me Lai, Esmond Knight, Jerold Wells, Preben Lerdoff Rye, Astrid Henning – Jensen, Gotha Andersen, Mogens Rukov, Lars von Trier

zgodba

Bivšega policajca Fischerja, ki je bil pred trinajstimi leti izseljen v Egipt, preganjajo mučni spomini na dogodke iz zabrisane preteklosti. Po pomoč se zateče k terapevtu. Ta ga prek hipnoze prenese v spomine na življenje v Evropi, ki je v razpadajočem in dekadentnem stanju. V spomilih Fischer obišče Osborna, svojega nekdanjega učitelja na policijski akademiji, ki je zdaj upokojen. Z njim naveže pogovor o njegovi knjigi *Element zločina in o njeni aplikaciji na realne zločine. Da bi ujel skrivnostnega zločinca, ki serijsko pobija mlade prodajalke loterijskih listkov, se Fischer v skladu s teorijami, opisanimi v knjigi, spusti na nevarno pot poistovetenja z morilčevim razmišljanjem.*

Element zločina je tehnično in estetsko najbolj dovršen film Larsa von Trierja. Če pomislimo, da ga je posnel pri svojih 28-ih letih in da je to njegov prvi celovečerec, se lahko samo čudimo, od kod mu takšno znanje in stilski perfekcionizem. Film odlikuje sijajna fotografija s čudovito svetlo oranžno barvo in scenografija, ki jo sestavljajo številne kovinske strukture, razbita stekla, groteskne luči in loterijske srečke. Z njo je hotel režiser prikazati razbitost, propadlost in nihilizem Evrope, te mitične strukture, ki se je porajala v režiserjevem nezavednem hkrati kot skrivnost, manko, in presežna vrednost, dekadenca. Zato ni naključje, da je film v današnjem času, ko je mit Evrope znova na pohodu, tako čudovito aktualen. Predstavlja tudi osnutke von Trierjevih poznejših filmov: začne se s hipnozo, kot kasneje film *Evropa* (1991), medtem ko rumeno-oranžna svetloba spominja na režiserjev cikel *Kraljestvo* (Riget, 1994). Kamera je statična in von Trier še ni obremenjen s pravili Dogme, pravzaprav eksperimentira z vsemi izraznimi sredstvi, da bi izoblikoval lasten artistski stil. Gledalca pripravi do tega, da dobesedno pade v nezavedno glavnega igralca in nato v nezavedno morilca, ne da bi ga pri tem kakorkoli zmedel.

Časovni konstrukti v filmu so prav neverjetni – najprej se glavni igralec s pomočjo hipnoze vrne trinajst let nazaj v obdobje iskanja morilca, hkrati pa se s podoživljanjem svoje mračne odisejade vrača po sledih morilca in znova prehodi njegovo pot. Miselno naredi dvojno pot, časovni looping, ki je dojemljiv samo v kraljestvu nezavednega. To je mojstrsko delo, ki zahteva izreden napor pri snemanju in pri katerem nikoli ne vemo, kako bo gledalec odreagirati. Režiser se med drugim poslužuje številnih simbolov, ki delujejo kot sanjski; pri tem izstopa motiv konjske glave: ponavlja se kot nekakšen totem morilca, ki z njim označuje teritorij zločina. Konjska glava je tisti peti element, ki poleg vode, ognja, zraka in zemlje izpričuje element zločina. Režiser je pri svojem delu pravi alkimist, saj v filmu prepleta tako različne naravne elemente kot različne rase (glavni igralec je Evropejec, njegova ljubica je Azijka, terapevt-hipnotizer je Afričan), časovnosti in prostorske dimenzije. Lahko bi rekli, da prek glavnega lika detektiva sintetizira različna nasprotja v iskanju zlata oziroma rešitve uganke.

Režiser se poigrava tudi z idejo *déjà vu*, saj je glavni lik pod okriljem



miša gams

mentorja in njegove knjige *Element zločina* tako predan iskanju morilca, da začne razmišljati na isti način. Da bi bila ironija še večja, spoznava iste ljudi, dobi isto ljubimko in prispe na iste kraje, ki so bili povezani z morilcem. V nekem trenutku, ko leži na postelji z okrvavljeno ljubimko, doživi miselni preblisk, da se je vse to že nekoč dogajalo in da je morilec že v njem samem. Po tem dogodku se začne obnašati kot morilec, saj je meja med njim in zločincem nerazpoznavna. Zdi se, da režiser ne verjame v naključja, še več, prav gotovo verjame v miselno prepletenost ljudi in v soodgovornost vseh do zločina. To je zaznati tudi v prikazu ostalih izstopajočih likov v filmu, saj vsi delujejo kot potencialni morilci. Ostareli policist, ki napiše knjigo *Element zločina*, kot da bi se že izkusil v koži morilca, ima napade blaznosti skozi celoten film. Neki drug inšpektor, ki tudi preiskuje umor, v napadih jeze skoraj pobije vse priče itd. Nekateri groteskni prizori v filmu spominjajo na prepletajoč se svet Kafke, Markiza de Sada in "rdečih" pesmi Srečka Kosovele, ki pojejo o smrti Evrope.

Prav gotovo pa lahko rečemo, da še nikoli ni bila grotesknost tako erotična in erotika tako groteskna, kot je ravno v pričujočem filmu. Prizori med glavnim likom in prostitutko azijskega rodu so čudovit preplet brutalnosti, soodvisnosti in poezije. Prizor, ko se ona gola v obupu želi vreči čez zaprto okno in se njene roke krvavo lepijo na razbito steklo, vzbuja pri gledalcu celoten spekter vseh možnih čustev. Njena telesnost je tudi v vseh drugih prizorih, ko leži na postelji ali v objemu številnih svetilk, tako mogočna in vzvišena, da se zdi, kot bi režiser hotel poudariti sublimnost ženske narave, razpetost med zločinom in nedolžnostjo, svetništvom in vulgarnostjo, željo in smrtjo. Kot da bi na neki nezaveden način hotel pokazati, zakaj so ženske bolj dovzetne za vlogo žrtve in kako lahko hkrati zaradi svoje lepote tudi prispevajo k zločinu.

Pričujoči film je definitivno eden najboljših filmov Larsa von Trierja in v svojem nedoločljivem žanru združuje tako elemente detektivke kot znanstveno-fantastične zgodbe, grozljivke, psihološke drame, erotike ... Glede na uspeh drugih filmov omenjenega režiserja se lahko samo vprašamo, zakaj je ostal med filmsko populacijo zanemarjen in neprepoznaven, ko pa ga po umetniški kvaliteti lahko uvrstimo v sam vrh filmskega ustvarjanja sploh. •



Dan po jutrišnjem

dan po jutrišnjem

The Day After Tomorrow

ZDA 2004 124'

režija Roland Emmerich

scenarij Roland Emmerich in Jeffrey Nachmanhoff

fotografija Ueli Steiger

glasba Harald Kloser, Thomas Wankler

igrajo Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Emmy Rossum, Dash Mihok, Jay O. Sanders, Sela Ward, Austin Nichols in drugi

zgodba

V ospredju dogajanja je lik znanstvenika Jacka Halla, ki ga mojstrsko upodobi za nekatere že odpisani Dennis Quaid. Hall lobira pri ameriški vladi in opozarja na "apokaliptični" scenarij zgodovine človeštva, ki napoveduje začetek nove ledene dobe v rekordno hitrem času. Po predvidevanjih naleti na gluha ušesa.

Če pustimo vnevar znanstveno verjetnost bližine dogodka katastrofično ekoloških razsežnosti, je *Dan po jutrišnjem* čisto spodoben film katastrofe. Zgodba, predvsem s svojimi vizualno atraktivnimi specialnimi efekti, mahoma gledalcu jemlje sapo že zaradi dejstva, ki priča o zmogljivosti sodobne tehnologije, kar samo po sebi ironizira kontrapunkt življenja z naravo. Vsebinska zasnova pripovedi je pač klasično hollywoodska, vendar bi jo težko zavrnili celo zapriseženi zagovorniki evropskega filma. Gre pač za dva popolnoma različna koncepta filmske produkcije, ki jih je temu ustrezno treba tudi obravnavati.

Zgodba je zanimiva predvsem v družbeno-političnem kontekstu, saj so v središču klimatske spremembe, kjer narava pokaže svojo temnejšo plat in se samoiniciativno maščuje za vse "hudobije" človeštva, od jedrskih poskusov pa vse do nepriznanja Kjotskega protokola. Sprememba obstoječega stanja pa je tako nenadna, da vzporedno pridejo na plano tudi vse tiste človeške kvalitete, za katere se zdi, da jih zaradi formalnih pogojev obstoječe družbene organiziranosti ljudje nikakor ne zmoremo uveljaviti in praksi. Kar naenkrat so v ospredju vrednote, kot so zaupanje, razumevanje in solidarnost, ki se nekako spogledujejo z idejo resničnega človeškega napredka, ne utemeljenega na brezčutni in sterilni znanosti, ki danes kaže svoj (ne)ustavljiv razvoj. V obstoječih razmerah pa je kaj malo prostora za tiste človeške lastnosti, zaradi katerih je pravzaprav sploh vredno živeti. *Dan po jutrišnjem* tako drastično obračuna z

maksimo filozofa Hobbesa "človek človeku volk" in nam v zameno raje ponudi spekulacijo, kako bi lahko bilo. Predvsem pa je škoda, da naše najlepše značilnosti pridejo do izraza, ko je v igri zgolj še boj za obstanek. *Dan po jutrišnjem* ni velika mojstrovina, gre pa za solidno in zabavno/spekulativno filmsko tragedijo.

Ž.Č.

dobro jutro, noč

Buongiorno, notte

Italija 2003 105'

režija Marco Bellocchio

scenarij Marco Bellocchio

fotografija Pasquale Mari

glasba Riccardo Giagni

igrajo Luigi Lo Cascio (Mariano), Maya Sansa (Chiara), Roberto Herlitzka (Aldo Moro), Pier Giorgio Bellocchio (Ernesto), Giovanni Calcagno (Primo)

zgodba

Leta 1978 trije pripadniki Rdečih brigad ugrabijo predsednika Krščanskih demokratov Alda Mora. Skrijejo se v stanovanje, kjer zanje skrbi mlada knjižničarka in revolucionarka Chiara. Po skorajda dveh mesecih neuspešnih pogajanj z vlado, ki naj bi v zameno za Morovo osvoboditev izpustila politične zapornike, ga obsodijo na smrt.

Čeravno je Bellocchiov film deloma inspiriral spominska izpoved ene izmed resničnih ugrabiteljic predsednika Mora, pa režiserja v *Dobro jutro, noč* odkrivanje nadrobnejših motivov ali razkrivanje ozadja umora ne zanimajo toliko kot intimna občutja mlade teroristke Chiare. Zgodba teče skozi njene oči, vidimo dve vzporedni realnosti: zunanjo in notranjo, dnevno in nočno, makro in mikro (politično) realnost. Prva gradi okvir v obliki televizijskih poročil, paranoičnih govoric, ki jih Chiara posluša v svoji birokratski službi, ideološke zmede v glavah sodelavcev in prijateljev ter vsakodnevne gospodinjinske skrbi za kamerade in ujetnika. Druga, nosilna, introspektivna, pa se v prvo vpleta predvsem v trenutkih samote in nočeh, ko Chiara ne more zatisniti oči, preizprašuje svoje ravnanje ter kramlja z Morom, ki v temi bedi ob njeni postelji. Z nemirno notranjostjo se zliva še slog filma, ki se mestoma približuje modernistični poeziji podob in zvoka in je proti izteku vse pogosteje naslonjen na meje sanjskega sveta kot na zgodovinsko realnost svojega časa: ko se v slednji od Mora poslovijo na državniškem pogrebu, v Chiarini



Kako sem ubil svojega očeta

zgodbi prenovljen, očiščen ideoloških navlak odkoraka.

Bellocchio, nekdanji radikalni levičar, marksist, anti-klerikalec, neizprosni kritik meščanske hipokrizije in desničarskih vrednot, ki so jih izpodkopavali in se pod njimi lomili njegovi junaki, zdaj v politiko, katerega bi na začetku svoje ustvarjalne poti najverjetneje raztrgal, namesto političnega išče predvsem človeški obraz. In s tem ne kaže toliko človeškega obraza politike kot pravi, da je ta neločljivo zvezana s človekovo intimo – oziroma bi vsaj morala biti. Nekateri v tem preobratu režiserja iz 'aktivista' v 'mehekjšega antropologa' iščejo upehanost, popustljivost, drugim se zdi še zmeraj problematičen: potem, ko je lani v Benetkah prejel nagrado kritike, je Berlusconi na ministrstvu za kulturo zagnali vik in krik zavoljo neprimernosti takšne neposlušne žirije. Lepo presenečenje na domačem kinematografskem sporedu.

N.B.

kako sem ubil svojega očeta

Comment j'ai tué mon père

Francija 2001 100'

režija Anne Fontaine

scenarij Anne Fontaine, Jacques Fieschi

fotografija Jean-Marc Fabre

glasba Jocelyn Pook

igrajo Michel Bouquet (Maurice), Charles Berling (Jean-Luc), Natacha Régnier (Isa), Amira Casar (Myriem), Stéphane Guillon (Patrick)

zgodba

Jean-Luc je uspešen mlajši zdravnik za bogatejše samoplačnike. Z ženo pripadata gornjemu meščanskemu sloju in občasno prirejata bankete za ugledneže in uspešneže najrazličnejših vrst. Na enem teh sprejemov se popolnoma nepričakovano prikaže njegov oče Maurice, ki je bil v življenju Jean-Luca in njegovega mlajšega brata Patricka praktično ves čas odsoten ...

Zanimiva in zelo tenkočutno izpeljana zgodba francoske režiserke Anne Fontaine se ukvarja z življenjskim vprašanjem, koliko je usoda posameznika determinirana z njegovimi starši, v tem primeru z očetom, saj o mami ne zveemo praktično ničesar. Odnos oče-sin gledalca drži na trnih vse od njegovega prvega srečanja. Nekaj je močno narobe. Ta konflikt pa ni razjasnjen vse do konca oziroma si je tudi potem domala nemogoče ustvariti enotno mnenje. In prav je tako. Če bi se šli

psihoanalizo, bi se težko izognili ojdipovemu kompleksu, vendar bi bilo tipanje zgolj v tej smeri vse preveč banalno, saj gre za stvari, ki jih pri sebi lahko najde prav vsak, če le dovolj dolgo in vztrajno išče. Morda pa je ravno to poanta zgodbe, saj univerzalizira vprašanje, kako pomemben je za sinovo življenjsko pot njegov oče, ne glede na to, kakšen je. Tukaj imamo opraviti z "odsotnim očetom", ki je družino (ženo, sina in njegovega mlajšega brata, ki je bil takrat še premajhen, da bi se ga lahko sploh spomnil) nepričakovano zapustil, ko se nekega lepega dne sploh ni vrnil domov. Taval je po Afriki in na različne načine pomagal tamkajšnjemu obubožanemu prebivalstvu, torej je kljub svojemu "eksdodusu" ravnal plemenito in širokosrčno. Ni pa storil tistega, kar je bila njegova "državljska in očetovska dolžnost", ni poskrbel za svojo družino. Za kako hud prekršek zoper družbo torej gre? Je to sploh oprostljivo? Je morda že sama moška narava, v klasičnem krščanskem smislu, toliko drugačna od ženske, da teži k neki neopisljivi vrsti svobode, zaradi katere je moški obsojen na večno iskanje samega sebe in nemir? Na teh vprašanjih se lomijo kopja tudi v filmu, saj oče brez zadrege prizna, da zaradi omenjenega ravnanja ni imel prav nobene slabe vesti, da je v tem našel celo mir. Oče je imel torej zelo visoko moralno zahtevo: notranji mir, ki pa je usodno povezan z nezvezanostjo. Še eno zanimivo vprašanje: je mir mogoče le, če se rešimo vseh družbenih spon? Je to sploh mogoče? Za filmskega očeta se zdi odgovor pritrdilen, vendar pa je v isti sapi moral priznati, da je bil slab oče in je ravno v tem iskal sinovo oprostilno sodbo. Od vsega začetka imamo v liku očeta priložnost spremljati toplega in uglajenega gospoda, ki očara obe ključni figuri v sinovem življenju: njegovo ženo, ki v očetu prepozna kvalitete in senzibilnost, ki jih že nekaj časa ne najde pri svojem soprogu, ter celo njegovega mlajšega brata, ki najprej na očeta gleda kot na popolnega tujca, s činično distanco, nato pa postopoma spozna, da je stari čisto okej. Le mržnja njegovega prvorojenca se zdi nepremostljiva, zaradi očetovega pozitivnega vpliva na vse ostale pa se v njem razrašča tudi občutek ljubosumja. Ves njegov uspeh se razblini kot milni mehurček, saj pravemu soočenju s lastnim očetom enostavno ni kos. Do soočenja pa vendarle pride ...

Ž.Č.



Moje življenje brez mene



Rodger Dodger

kurba

Yo puta

Španija 2004 90'

režija Luna (María Lidón)

scenarij Adela Ibañez, Isabel Pisano

fotografija Ricardo Aronovich

glasba Javier Navarrete

igrajo Daryl Hannah (Adriana), Denise Richards (Rebecca), Joaquim de Almeida (Pierre)

zgodba

Prvoosebna pripovedovalka hoče napisati knjigo o prostituciji. V ta namen zbira izjave prostitutk, ki sestavljajo dokumentaristični del filma, vmes pa poseže tudi v življenje svojih sosed – študentko antropologije skuša dekle, ki si želi postati igralka, a se v prostem času prodaja, seznaniti s prostitucijo in dobrim virom zaslužka, ki bi ji omogočil kvaliteten način življenja.

Dokumentaristično-igrani film z naslovom *Kurba* orisuje način mišljenja pripadnic najstarejše obrti, hkrati pa pripoveduje zgodbo o študentki antropologije, ki se te obrti loti, ko ji zmanjka denarja. Režiserka je dokumentaristični del filma izredno dobro zasnovala in ga enako kvalitetno tudi izpeljala. Pozicija, s katere je izhajala pri snemanju, je delo novinarka, ki hoče izslediti zgodbo prostitucije in jo zabeležiti v pisano besedo. Tako postanemo priča različnim izjavam deklet, ki pripovedujejo svoje zgodbe, videnje o seksu ter svojem poklicu. Gre za serijo navdušujočih pripovedi o prostituciji, ki se je niso lotile zgolj iz potrebe po preživetju, ampak so vanjo vstopile bodisi iz ljubezni do seksa, bodisi zato, ker so se čutile "poslane za ta poklic". Na zabaven način je Luna zmontirala izjave prostitutk z izjavami moških, ki njihove usluge izkoriščajo, se dotaknila žigolov, snemanj porno filmov in sado-mazohistične scene. Edina slabost dokumentarnih vložkov je montaža kolažnih sekvenc, ko varira od klientov do prostitutk, saj z nadvse banalnimi izjavami govorijo o isti temi. Pri tem se seveda poraja vprašanje, ali so tudi prvotno govorili o istih rečeh ali pa je režiserka samo povezala naključne stavke, ki sami zase nimajo nobenega smisla, in s tem poskušala vnesti komične elemente, ki pa na žalost ne delujejo pristno. Druga slabost filma je igrani del, ki ga prepleta z dokumentarističnim, vendar še zdaleč ne doseže ravni slednjega. Režiserka je verjetno skušala prikazati enega izmed načinov, ki te lahko pripeljejo do situacije, ko

se zaradi pomanjkanja finančnih sredstev seznaniš s početjem, za katerega se v tistem trenutku zdi, da predstavlja edini in najhitrejši izhod iz zagate. Morda bi ta del deloval bolje, če bi namesto prestižnih ameriških deklet posegla v revnejše predele tega sveta, kjer se tovrsten pobeg iz finančno-eksistencialne krize včasih zdi skorajda edina rešitev, saj bi s tem prav gotovo pridobila na pristnosti in verodostojnosti igranega dela. Na koncu se dotakne še temnejše strani – trenutkov, ko je življenje počestnic ogroženo, in tistih, ko dekleta v "obrt" ne vstopajo prostovoljno, skratka, ko so njihova in življenja njihovih domačih ogrožena že na samem začetku in vidijo edini izhod iz nesvobodnega akta v alkoholu in drogi.

S.B.

moje življenje brez mene

My Life Without Me

Kanada/Španija 2002 106'

režija Isabel Coixet

scenarij Isabel Coixet, Nancy Kincaid

fotografija Jean-Claude Larrieu

glasba Alfonso Vilallonga

igrajo Sarah Polley (Ann), Amanda Plummer (Laurie), Scott Speedman (Don), Leonor Watling (Ann), Deborah Harry (Annina mama), Mark Ruffalo (Lee), Maria de Medeiros

zgodba

Annino harmonično družinsko življenje, ki ga živi z možem in hčerkama v prikolicci na maminem vrtu, je prekinjeno, ko izve za smrtonosno bolezen, ki se iz jajčnikov širi na ostale dele telesa. V trenutku eksistencialne negotovosti naredi spisek stvari, ki si jih želi storiti pred smrtjo. Od obiska pri manikirki in obiska očeta, ki že 10 let prebiva v zaporu, do tega, da bi si poiskala moškega in z njim, kakor z možem (katerega še vedno ljubi), preživljala romantične trenutke, hkrati pa soprogu našla novo ženo, ki bi bila ljubeča tudi do hčer.

Moje življenje brez mene je povprečna družinska tragedija; gre za nekakšno konstrukcijo dogodkov, s katero skuša glavna igralka kar najbolj polno izkoristiti čas, ki ji je preostal, hkrati pa naj bi ta konstrukcija omogočila čim boljše življenje njeni družini, ko ne bo več fizično prisotna. Ko Ann ne začetku filma izve, da ima tumor, se ji videnje sveta postavi na glavo. Izmed vseh profanih stvari, s katerimi se sicer ubadamo, izpostavi tiste, ki zadevajo njeno bistvo in ki si jih želi v dveh

mesecih, ki sta ji preostala, izkoristiti do kraja. Nadaljnji potek dogodkov sledi spisku teh stvari. Ker se ji zdi, da je najbolje, če nikomur ne pove, kaj jo čaka, živi navzven enako življenje kot prej, hkrati pa v sebi povečuje potrebo po izkazovanju in prejemanju pristnih odnosov. "Naključje" jo privede do tega, da spozna moškega, s katerim prične intimno razmerje. S tem izpolni svojo potrebo po tem, da bi imela razen s svojim prvim fantom, sedanjim možem, odnos še s kom drugim. Ann je nadvse simpatična in senzibilna oseba, v kateri duh smrti ne potencira agonije, ampak neskončno mero dobrote in ljubezni. Res da dobi novega partnerja, toda to še ne pomeni, da nima pristnega in iskrenega odnosa z možem. Zdi se, da ji mož in hčerki dajejo tisto, kar ji bolezen jemlje, istočasno pa se volja do življenja izniči vsakokrat, ko v zavest vstopi misel, da bo kmalu vsega konec. Po eni strani film odpira sočuten motiv, ki ga heideggerjansko lahko označim kot biti-za-smrt, skratka za pot, ki nas vse čaka in po kateri vsi hodimo, samo vprašanje časa je, kdaj bomo na ta cilj prispeli, po drugi strani pa režiserka motiva ne obdela dovolj globinsko, tako da eksistencialnemu momentu ne pride do dna. *Moje življenje brez mene* je film, ki je izredno dobro scenaristično zasnovan, na platnu pa je videti kot eden izmed onih, ki stavijo na gledalčev čustven odziv, kot da bi režiserka hotela izvesti nekakšno platonovsko gesto ter povsem omrežiti gledalčevega duha in mu tako preprečiti pravo videnje "kvalitete" filma.

S.B.

otroci sreče

Sretno dijete

Hrvaška 2003 97'

režija Igor Mirković

fotografija Silvestar Kolbas

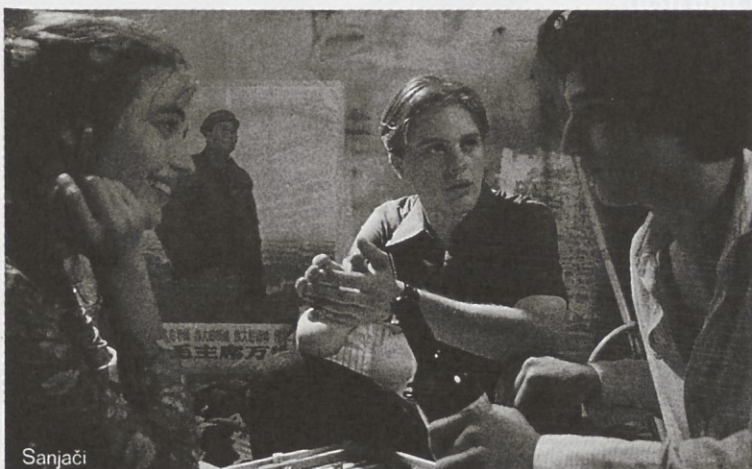
glasba Azra, Bijelo Dugme, Električni Orgazam, Film, Haustor, Idoli, Prljavo Kazalište, Pankrti

zgodba

Dokumentarni film govori o jugoslovanski glasbeni sceni na začetku 80. let prejšnjega stoletja, ko so državo pretresali gospodarska kriza, smrt predsednika Tita in začetek glasbenih smernic t.i. novega vala, ki je pod vplivom punka in rock'n'rolla krojil tedanjo glasbeno sceno. Film ni samo glasbeni dokument nekega časa, temveč prikazuje vpliv glasbe na vsakdanje življenje ljudi, na družabne dogodke, politično dogajanje in odraščanje neke pogumne mladine.

Režiserja tega posrečenega glasbenega dokumentarca ni sram povedati, da so ga k snemanju filma prignali spomini na obdobje odraščanja in nostalgija za časi t.i. novega vala, ki so ponujali eksplozivno mešanico novih glasbenih žanrov in inovativnih ustvarjalcev. Tako med ogledom filma vzporedno sledimo poti, ki jo opravi glasbena revija *Polet*, preletimo ključne politične dogodke tedanjega časa, skozi intervjuje z glasbeniki pa dobimo vpogled v njihovo tedanje in današnje življenje. Še posebej zanimivo je, da avtor filma opravi intervjuje, kot da bi hotel odstrti misteriozno tancico okrog teh glasbenikov in se z njimi poistovetiti. Glasbenike posname s kamero med hranjenjem, igranjem biljarda, božanjem psa, gledanjem televizije, poslušanjem plošč itd., da bi jih gledalec videl in občutil kot vsakdanje ljudi. V enem prizoru, kjer prikaže glasbenika, ki se ne more spomniti besedila svoje pesmi, ki je bila pred leti hit, snema s kamero njegov obraz toliko časa, da že gledalcu postane nerodno. Po drugi strani pa le še pripomore k ustvarjanju mita o famoznem pevcu Azre, Branimiru Štuliču, in zavoljo intervjuja z njim prepotuje celo Evropo do Nizozemske, da na koncu pred kamero izreče, kako se mu ne da plaziti po malomeščanski soseski, da bi tako skrivoma prišel do svojega idola. Avtor dokumentarca uspe narediti uspešne intervjuje z Rundekom, pevcem skupine Haustor, z bivšim kitaristom skupine Azra, ki se je pridružil Jehovim pričam in živi z družino na Madžarskem, s pevcem skupine Film in, ne nazadnje, s Pankrtom Lovšinom. V filmu ne manjka koncertnih in drugih posnetkov članov skupin Prljavo kazalište, Električni orgazam, Azra, Haustor, Pankrti, Film, Bijelo Dugme itd. Celoten dokumentarec je vizualno sestavljen nekakšen kolaž, ki ga spremljajo občasni avtorjevi komentarji in citati njegovih junakov, okrog katerih stke zgodbo. Vrhunec dokumentarca je definitivno trenutke, ko avtor prek svojega regresivnega obujanja spominov v nekem starem časopisu najde sliko koncerta, na kateri je mogoče videti tudi njegovo glavo. Po njegovem mnenju gre za edini dokaz in potrditev, da je bil tudi sam del tedanje scene. Ta trenutek je katarzičen tudi za gledalca, saj se je do takrat že uspel poistovetiti z režiserjem in z njegovo željo po regresiji v otroštvo.

M.G.



Sanjači



Sijaj v očeh

roger dodger

ZDA 2002 104'

režija Dylan Kidd**scenarij** Dylan Kidd**fotografija** Joaquín Baca-Asay**glasba** Craig Wedren, Lee Mars**igrajo** Campbell Scott (Roger Dodger),

Jesse Eisenberg (nečak), Isabella Rossellini,

Elisabeth Berkley, Jeniffer Beals, Mina Badie,

Ben Shenkman

zgodba

Roger Dodger je bistroumen in ciničen poslovnež, ki verjame, da lahko s svojo samozavestjo osvoji celoten ženski svet in celo do potankosti razvije metode zapeljevanja. Nekoga dne ga obišče šestnajstletni nečak s podeželja, ki želi s pomočjo nasvetov izkušenega strica doživeti prvo ljubezensko izkušnjo. Kmalu ugotovi, da stričeve metode pri ženskah nimajo največjega učinka, vendar mu kljub temu sledi na odisejadi po velemestu, polni pasti in iluzij ...

Mračna cinična narava s pridihom vulgarno-žlahtnega humorja je igralcu Campbellu Scottu kot kaže pisana na kožo. Kiddov film konsistentno vzdržuje rdečo linijo prikaza moške neumnosti in težavnosti odnosov med spoloma, vendar na več mestih zapade v neumesten monolog glavnega junaka in v skoraj patetično razmejevanje moči med starejšim in mlajšim "snubcem". Na trenutke film deluje nepričljivo, monotono in "v čakanju na Godota", vsekakor pa je čudovit prikaz nihilizma današnje družbe in njene površinskega. Da bi moški kot lovci prišli do svojega "plena", se morajo posluževati najrazličnejših taktik, ki pa so lahko že "včerajšnja muha". Še več, zdi se, da hoče režiser v okviru svojega moralnega nauka povedati, da se osvajanja ne da naučiti in da moraš biti čimbolj naraven, da ti uspe. Ravno to je nekaj, kar sicer deluje prisrčno, vendar neresnično. Mlajšemu junaku, Dodgerjevemu nečaku, uspe očarati žensko takrat, ko si za to najmanj prizadeva in ko je najbolj ranljiv in iskren. Vžge šele njegova nedolžnost v nasprotju s pokvarjenostjo strica, ki mu izkušnje prav nič ne pomagajo. Film bi lahko postal posrečena situacijska komedija (in bi kot tak verjetno tudi bolje funkcioniral), če ne bi v ozadju skrival še ene velike misli, ki iz njega gradi (d)ramski žanr: svet je v pričakovanju matriarhata in zdaj so ženske tiste, ki diktirajo tržišče ponudbe in povpraševanja. To idejo utemelji režiser oziroma glavni igralec *Roger Dodger* že v

uvodu filma, ko spregovori o anatomiji ženskih spolnih organov in o umetnem oplodjevanju brez spermijev. Zaradi teh ključnih vzrokov in zato, ker je v ozadju filma začititi eksplozijo Lacanovih izrekov ("Spolno razmerje ne obstaja", "Ženska je razpeta med falus in Drugega", "Želja je vedno želja Drugega"), lahko zaslutimo, da se film na trenutke celo poigrava z naravo ženske želje, ki za svojo zadovoljitev ne potrebuje dvornega norčka v podobi moškega, temveč nekaj, kar je onstran tega in se giblje v polju Realnega. Film je naiven zgolj v tem, ker predvideva, da je Realno nekaj, kar poveš po resnici. Zamolči realnost kot manko oziroma polje razlik ter jo pokaže kot čisto nedolžnost, ženskost, banalnost. Skratka, film je bolj prijeten kot inteligenten.

M.G.

sanjači

The Dreamers

Italija/Francija/ZDA/VB 2003 115'

režija Bernardo Bertolucci**scenarij** Gilbert Adair (po noveli *The Holy Innocents*)**fotografija** Fabio Cianchetti**igrajo** Michael Pitt (Matthew), Eva Green

(Isabelle), Louis Garrel (Theo), Anna

Chancellor (mati), Robin Renucci (oče)

zgodba

Mathew je mlad Američan, ki med študijem v Parizu na pragu sedemdesetih zahaja v tamkajšnje kinoteke, kulturni hram filmske umetnosti, kjer se zbira kulturniška elita. Vlada dvorano zapre in odpusti njenega vodjo, slovitega Henrija Langoisa, kar sproži proteste cinefilov, umetnikov in študentov. Na demonstracijah Mathew spozna dvojčka, Isabelle in Thea, ki ga povabita na večerjo v domače stanovanje. Njuni starši naslednji dan odpotujejo na počitnice in trio postane nerazdružljiv.

Bernardo Bertolucci se v svojem najnovejšem filmu, ki je nastal po romanu britanskega pisatelja Adaira, vrača v svojo mladost, natančneje v revolucionarno pomlad leta 1968. Kot bi si starejši in streznjen od časa zaželel še enkrat pogledati v oči idealov, v katere je nekoč verjel? Ali pa preprosto znova in vsaj na filmskem traku v sedanost priklicati generacijo, ki je nekoč čisto zares verjela, da lahko s pohodom po ulicah in s svojimi utopičnimi parolami ustavi stari svet ter ga zažene na novo? *Sanjači* niso nikakršna zgodovinska slika majskih dogodkov, kakršno

bi nemara povsem legitimno utegnili pričakovati od avtorja, ki je s svojim radikalnim in politično angažiranim opusom zaznamoval svetovno filmsko umetnost (začenši s svojim drugim celovečercem *Pred revolucijo* (Prima della rivoluzione, 1964). Zaman, Bertolucci namreč pred gledalca postavlja čisto fikcijo, ki se kaže kot režiserjevo karseda intimno videnje preteklosti, a tudi današnjega trenutka. Ne revizija, temveč vizija, izpovedana v zelo romantični, mestoma pa tudi grenko streznujoči psihodrami, z zgodbo o mladih buržujih, ki se zaprejo v pariško stanovanje, kjer se pogovarjajo o filmih in marksizmu, mislijo svoje papirnate revolucije in v troje širijo meje ljubezni. Medtem se pod okni odvija življenje: delavci in študenti se borijo proti oblastnikom, ki jim kratijo pravice in svobode, prek oceana ječi Vietnam, a sanjači iz levega brega Sena takšno realnost prezirajo; zavrgli so jo, da bi jo lahko prestali in se predali neki drugi, bolj njihovi, bolj pravi resničnosti, resničnosti poezije, rokenrola, cinefilije, človekovega notranjega občutja, ki je z zunanjim svetom prepletena neločljivo, čeravno tudi že s silo. Zato so *Sanjači* s svojo navno držo in zavezavnostjo človekovi ranljivosti in intimi pogumen in ganljiv film. Če niso toliko prevratniški ali politični, kakor bi si morda želeli, in to res niso, so vseeno lep opomin in spomenik revolucionarnim idealom, za kakršne se zdi, da jih ni in jih ne bo več. Bertolucci nam jih vrača v čas, ko jih potrebujemo bolj kot kdajkoli prej.

N.B.

sijaj v očeh

Sijaj u očima

Srbija in Črna gora/Velika Britanija 2003 97'

režija Srdjan Karanović**scenarij** Srdjan Karanović**fotografija** Radan Popović**glasba** Zoran Simjanović**igrajo** Senad Alihodžić (Labud), Jelena Djokić

(Vida), Ivana Bolanča (Romana), Milena Dravić

(Nela), Gorica Popović (Labudova mama),

Branko Cvejić (Romanin oče)

zgodba

Sarajevo pred evforičnim pričakovanjem "happy milleniuma" doživlja usodo najbolj ranjenega evropskega mesta. Kot številni njegovi prebivalci Labud zapusti zavetje tamkajšnjega slonokoščene stolpa in se poda na begunsko pot v Beograd, da bi spet našel izgubljeno ljubezen. Od nekdanjega

dekleta, Vide, pa ga že ločuje atlantski most, zato začne v osamljenem študentu filozofije prebujati čustva Romana, ki se je v srbsko prestolnico prav tako zatekla pred uzurpacijo "Velikega brata".

"Nisem hotel snemati filmov. Zapustil sem svojo mamo, dom, razpadajočo domovino, vojne, prijatelje, stanovanje in kariero filmskega režiserja," je za potrebe množičnih medijev svojo nemoč pred uničevalnimi silami Slobodana Miloševića izrazil Srdjan Karanović. Bolečo izkušnjo učinka vladajoče ideologije na estetiko pa je ta klasik sodobne srbske kinematografije transcendiral v svoji najnovejši kreaciji *Sijaj v očeh*. Avtor, ki je velik eksperimentator načinov kadriranja in montažnih pristopov, tudi tokrat ni mogel iz kože subtilnega raziskovalca filmskega medija. Če so ga, na primer, v *Petrijinem vencu* (Petrijin vjenac, 1980) zanimalo predvsem možnosti, ki jih ponujata scenografija in (raz)barvanje fotografije, pa je *Sijaj v očeh* mnogo manj vizualen in močno zvočen celovečerec.

Pri prelitju ljubezenske zgodbe na trak je igrala še kako pomembno vlogo režiserjeva ustvarjalna vez z legendarnim skladateljem Zoranom Simjanovićem. Slednji je z nežno glasbo prispeval svoj delež k najlepšim prizorom te romantične drame. *Sijaj v očeh* je eden v vrsti filmskih fenomenov, ki so plod avtorske poetike, stremeče k izvirnemu razmerju do balkanskega konflikta: *Pred dežjem* (Pred doždot, 1994), *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996), *Nikogaršnja zemlja* (No Man's Land, 2001), *Profesionalec* (2003), *Gori* (Gori vatra, 2003) ... In vendar posledice nedavnih družbenih pretresov na tleh nekdanje Jugoslavije edini prikazuje brez duševnih pohab ali zmaličenih teles. Prav zato, ker se političnih razprtij, etičnih sovraštav in verskih vprašanj dotakne s surrealistično toplino in humorjem, se mu je tako enostavno prepustiti.

N.S.



Troja

troja

Troy

ZDA 2004 160'

režija Wolfgang Petersen

scenarij David Benioff

fotografija Roger Pratt

glasba James Horner

igrajo Brad Pitt (Ahil), Orlando Bloom (Paris), Eric Bana (Hektor), Diane Kruger (Helena), Peter O'Toole (Priam), Sean Bean

zgodba

Šparta, leto 1193 pred našim štetjem. Bojeviti in zmagoslavni Grki ter vdani Trojanci sklepajo premirje, ki naj bi vodilo k dolgotrajnemu miru na celini. Vendar se zadeva zaplete, ko Paris, mlajši sin kralja Troje, Priama, osvoji lepo Heleno, kraljico Šparte, in jo izpred nosa odpelje njenemu možu Menelausu, ko se z "mirovnega obiska" skupaj z bratom Hectorjem vrača domov v Trojo. Po prevari osramočeni Menelaus s pomočjo Agamemnona, kralja celotne Grčije, zaneti največjo vojno vseh časov.

Trojanska vojna ni bila navadna vojna. Poleg tedanjih obveznih vrednot, časti, ugleda in slave, je bil ravno Ahil, najbolj neustrašen, domala nepremagljiv grški vojščak, tisti, ki je že takrat znal dodobra poskrbeti za samopromocijo, zavoljo česar se je zapisal v večnost. Ahil je imel še eno izjemno, božjo lastnost: ni poznal strahu, kar je njegovo držo delno tudi opravičevalo. V časih krutosti in sadizma, kjer se je pogum meril še s sposobnostjo odvzema življenja nekemu drugemu, so po drugi strani fascinirala predvsem načela korektnosti takratnega vojskovanja. Situacija je bila čista do te mere, da je bilo vsako neplemenito in strahopetno dejanje vidno kot oaza sredi puščave. Po tej interpretaciji je, denimo, Paris prvi v vrsti odgovornih za to (po pričujočih spisih kar desetletno) vojno; je prototip zahodnega človeka, saj njegov kukavičji pobeg sredi častnega dvoboja (z Menelajem, za naklonjenost Helene) v varno bratovo naročje ne predstavlja nič drugega kakor "zdrav razum" današnjega Zahodnjaka, ki mu je dovoljeno prav vse, v kolikor se nahaja v družbeno elitistični poziciji. Tako navzven. Kaj pa posameznikov notranji svet, predvsem zadeve srca, ki edino, resnično lahko loči plemenitost od neplemenitosti? Tega se je zavedal celo "dušebrižniški" Paris, ki je še pred prevzemom Helene svaril pred jezo bogov, na koncu pa svojo čast rešil z znamenito "Ahilovo puščico". Če je Paris sodobni zahodni človek,

kdo je potem Ahil? Ahil je krvočni operativec, ki se poživlja na interpretaciji, ravno njegova neustrašna suverena drža pa mu dodeljuje status polboga, saj je človek, ki ne pozna strahu in sledi zgolj svojemu nagonu. Gre za lastnost, ki se ji ženski spol še danes ne more upreti: gotovost v ravnanje, ne glede na to, kakšno je. S tega vidika je Ahil edini moški, ki ženski lahko nudi tudi dejansko varnost, saj niti sebi ne dopušča nobene priložnosti za dvom, ker enostavno ve, kako je treba ravnati. Tudi zmeta ne pomeni veliko, saj jo pomanjkanje strahu domala prevrednoti; naredi jo za življenjsko nujnost, ki Ahilovo osebnost samo potrjuje. Moški brez strahu je popoln moški, princ na belem konju, pa četudi živi v temi. Ostali smo zgolj strahopetci, ki moramo pogum hliniti in v najboljšem primeru ženski ponudimo le iluzijo varnosti, iluzijo tega, da vemo, kaj delamo. Vendar ne Ahil, njegova drža je avtentična in prinska, njegovo maščevanje božje. Po smrti svojega bratranca Petrokleja (po uradni verziji naj bi bil celo njegov ljubimec, vendar bi bil travstven prikaz za Američane najbrž le nekoliko preveč), ki ga v boju ubije najbolj neustrašen bojevnik Troje, Hector, Parisov brat, je Ahilova želja po krvi neustavljiva. Njuno soočenje je neizbežno, Ahilova sla pa potešena šele, ko se Hector zgrudi mrtev. Vendar Ahil objokuje tudi Hectorjevo smrt, saj pravi "da je ubil svojega brata v vojni". Žal je ta brat "branil barve druge reprezentance". S tega vidika je morda zanimivo tudi razmerje med neukrotljivim Ahilom in častihlepnim Agamemnonom, grškim kraljem; sta "v isti barki", vendar slednji Ahilu na vso moč zavida ugled, ki ga uživa pri ostalih vojščakih, in ga tolerira zgolj zato, ker se zaveda, da je brez njega končna zmaga skrajno vprašljiva. Izenačen spopad doseže višek s trojanskim konjem, nesojenim darilom, ki znova potrjuje "naivnost in čistost" tistega časa, saj je podobna pretveza neponovljiva glede na splošno stopnjo (ne)zaupanja v družbi. Potrebno si je odgovoriti na naslednje vprašanje: mar učenje iz zgodovine neizbežno kulminira v cinizem in nezaupanje? Ne glede na odgovor pa je v spoštovanju načelnih pravil še vedno nekaj božjega.

Troja je epski spektakel po ameriško, "šnelkurs" poznavanja trojanske vojne in takratnih razmer, ponuja pa tudi ponoven razmislek o temeljnih vrednotah človeške zgodovine.

Ž.Č.



Wilbur se hoče ubiti

wilbur se hoče ubiti

Wilbur Wants to Kill Himself

Danska/VB/Švedska/Francija 2002 105'

režija Lone Schefrig

scenarij Anders Thomas Jensen,

Lone Schefrig

fotografija Jørgen Johansson

glasba Joachim Holbek

igrajo Jamie Sives (Wilbur), Adrian Rawlins (Harbour), Shirley Henderson (Alice), Lisa McKinlay (Mary), Mads Mikkelsen (Dr. Horst)

zgodba

Lepega, a praznega mladeniča notranji glas nenehno zapeljuje v samomorilske rituale. Toda vsi njegovi poskusi (zastripitev s plinom ali tabletami, obešanje in rezanje žil) se končajo klavrno. Wilbur je menda preveč krhek, da bi uspel realizirati svojo največjo željo in si vzeti življenje. Zaklenjen med stene domačega knjižnega antikvariata - očetove prašne zapuščine - in pahnjem v naročje Alice, še sveže žene starejšega brata Harbourja, pa vse težje neguje svoj manično-depresivni ponos.

Danska režiserka Lone Schefrig je upravičeno zaslovela z *Italijanščino za začetnike* (Italiens for begyndere, 2000). Spomnimo se, kako smo v tem romantičnem hitu s "prodajno nalepko" prestižne blagovne znamke Dogma '95 občudovali njen pretanjen humor, mojstrsko upodabljanje moči emocij in enostaven umetniški prikaz iz njih rojenih človeških razmerij. V angleško govorečem (oziroma škotsko zvenečem) filmu *Wilbur se hoče ubiti* ustvarjalni prijem te pop cineastke sodobnega skandinavskega filma narativno, stilistično in tematsko postaja bolj surovo realističen. Melanholične figure, postavljene v žansko eklektiko družinske drame in črne komedije, zaznamuje izjemna ranljivost in kompleksnost. Toda v mračnjaškem ozračju negotovosti, dvoma in pesimizma vse tiho ječijo in se z intimnimi demoni srečujejo druga mimo druge. Na te sterilno učinkujoče like pa se mestoma preveč statično odziva tudi kamera in tako gledalec resignirano sledi njihovi usodi osame. *Wilbur* prihaja iz produkcijske hiše vedno provokativnega Larsa von Trierja. Da inspirativni obolos Schefrigova plačuje temu proslulemu soutemeljitelju Dogme, je verjetno najbolj eksplicitno razvidno iz klinično hladnih prizorov, postavljenih v bolnišnico. Inscenacija zgodbe o razočarajoče nesmiselnem življenju in otroškem idealizmu zato ni nič manj izvirna. Iz tega čudeža nepričakovane ljubezni in romantičnega gona smrti, ki je sicer metafora

za skrivnostni konec, a hkrati ponuja tudi srhljivo lepo rojstvo novega, pa bi se vendarle dalo izlučiti več prepričljivosti.

N.S.

Saša Bizjak, Nika Bohinc, Žiga Čamernik, Miša Gams, Nina Scagnetti

distribucija Kinoteka

predstavlja



Salò ali 120 dni Sodome

režija Pier Paolo Pasolini

scenarij Pier Paolo Pasolini, Pupi Avati, Sergio Citti, Roland Barthes (po romanu de Sada) fotografija Tonino Delli Colli
montaža Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi zvok Giorgio Loviscek, Domenico Pasquadibisceglie
glasba Ennio Morricone, Carl Orff produkcija Alberto Grimaldi

igrajo Paolo Bonacelli, Uberto Paolo Quintavalle, Giorgio Cataldi, Aldo Valletti, Caterina Boratto, Hélène Surgère, Elsa de Giorgi,
Sonia Vaccari, Sergio Fascetti, Antonio Orlando, Claudio Cicchetti, Franco Merli, Ines Pellegrini

ART KINO

Kinoteka

KINODVOR

poleti v kinodvoru

