

revija za film in televizijo

ekran

vol.21
letnik XXXIII
1,2 1996
500 SIT

na svoji zemlji
o slovenskem filmu
intervju
kathryn bigelow
histeorija
pascal bonitzer o
ericu rohmerju

1895^{sto} let
1995 filma

kupujemo
filmsko zgodovino

in prosimo za pomoč
in iščemo donatorje
in nagovarjamo slovensko gospodarstvo
in čakamo, da zazvoni

sto let filma v slovensko kinoteko

kino
teka

Slovenska kinoteka
Miklošičeva 38

telefon 133 02 13, 133 02 40 fax 133 02 79

186642

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik 3

slavoj žižek

na svoji zemlji 4

majda širca marginalni slovinci

majda širca rabljeva freska

živa emeršič-mali radio.doc

stojan pelko striptih

stojan pelko prerokbe ognja

simon popek carmen

anketa 13

franci slak, filip robar-dorin, michael benson

eksperimentalni film 16

silvan furlan alternativni film na slovenskem

v spomin 20

matjaž klopčič nada souvan

zdenko vrdlovec marguerite duras

intervju 24

sanja muzaferija kathryn bigelow

e-projekcija 30

aleš blatnik sto prvakov

nizkoproročnega sci-fija

kolumen 32

nebojša pajkić novi naturalizem in novi teatralizem

histeorija 34

pascal bonitzer eric rohmer - načelo negotovosti

esej 38

stojan pelko poštar - šus v glavo

kritika 42

simon popek osumljenih pet

simon popek sedem

max modic kdo bo koga

bojan kavčič ne imejte me za norca

nerina kocjančič carrington

kako razumeti film 48

matjaž klopčič casablanca

slovar cineastov 54

nebojša pajkić budd boetticher

Na naslovnici: Nataša Barbara Gračner

vol. 21 letnik XXXIII 1, 2 1996

500 SIT, 6 DEM

ustanovitelj in izdajatelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Stojan Pelko **uredništvo** Silvan Furlan, Max Modic,

Simon Popek, Janez Rakušček, Majda Širca, Vlado Škafar, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec,

Miha Zadnikar, Melita Zajc **urednik publikacij** Marcel Štefančič, jr. **tajnik** Simon Popek

oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme **fotografija na naslovnici** Tomaž Gregorič

stavek dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353 **stiki s sodelavci in naročniki** vsak

delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT **žiro račun** 50101-678-47478,

Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

Pričujočo številko je uredil Simon Popek.

999705504



Gilles Deleuze



slavoj žižek

deleuzovsko stoletje

Foucaultovo trditev, pogosto navajano na ovitkih Deleuzovih knjig, "*Nekoč bo morda stoletje deleuzovsko*", lahko zdaj že natančneje opredelimo: deleuzovsko bo naslednje, enaindvajseto, stoletje, kot stoletje virtualnosti, virtualne realnosti oziroma virtualizacije realnosti. Četudi je bil Deleuze zapriseženi antihegeljanec, pa za njegovo delo v najboljši hegeljanski maniri velja, da je "ujelo duha časa" s svojo temeljno mislijo o enigmatičnem statusu dogodka smisla, smisla kot "breztelesnega" dogodka, ki vznikne iz mešanice telesnih vzrokov, a se ga ne da zvesti na to mešanico. Vzemimo vesolje *film noir*: seveda se lahko gremo igrati naštevavanja vzrokov – od šoka druge svetovne vojne, ki je zamajal patriarhalno družino in podelil ženskam dotlej nesluteno samostojnost, do vpliva nemškega ekspresionizma in psihoanalize. Toda vsi ti vzroki skupaj ne morejo zapolniti prepada, ki jih loči od *film noir* kot dogodka smisla, od vznika edinstvenega vesolja fatalnih žensk in pokvarjenih gangsterjev, ki uživajo v svoji pokvarjenosti, od lika "trdega" detektiva, ki zgubljen tava po blodnjaku ameriškega megalopolisa...

Pravega filozofa zato današnja poplava modnega čvekanja o virtualni realnosti in kiberprostoru pripravi le do dolgočasenega zehanja: vse to je na filozofski ravni *déjà vu*, realizacija nečesa, kar je bilo že zdavnaj premišljeno pri Deleuzu. Deleuze je razvil osnovno matrico razmerja med mašinerijo in virtualnim dogodkom, ki nam omogoči dojeti računalniški *interface*, prek katerega zremo v virtualni svet, kot zadnjo stopnjo v dolgem procesu od anamorfotično popačenih risb na jamah v Lascauxu do fascinacije s filmskim platnom.

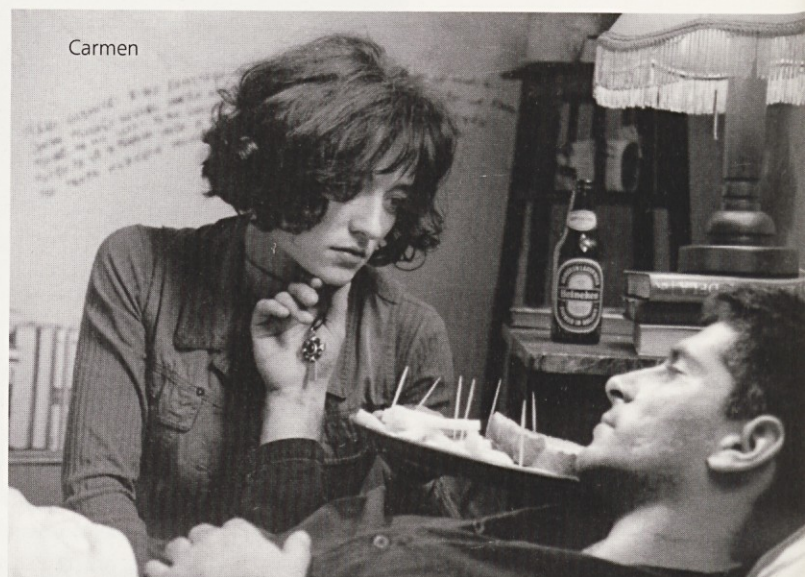
Za konec še bolj osebna asociacija. Ker je bila za Deleuza privilegirana umetnost, ob kateri je razvijal svojo filozofijo, film, se spodobi končati s spominom na režiserja, ki je umrl kmalu po Deleuzu, na Kieślowskega. V prvem delu *Dvojnega Veronikinega življenja* poljska Veronika sedi v vlaku ob oknu in zre skozenj; ko kamera pokaže okensko šipo, je pokrajina onstran okna rahlo popačena z nagubanostjo okenske površine – kot da bi se preko pokrajine pomikal trak, ki anamorfotično popači "pravo" podobo realnosti. Ta guba v realnosti je subjekt, je vpis subjekta v tkivo realnosti. Kieślowski, ki mu je sicer možno očitati marsikaj, tja do New Age mračnjaštva, tu spregovori po deleuzovsko. •

marginalni slovinci

majda širca



Halgato



Carmen

Četudi ni podlage v realnosti in četudi rojstvo slovenske države ni nikakršen pogoj za drugačen diskurz v narodovem filmu, se ne morem izogniti misli, ki se mi spleta ob pogledu na produkcijo zadnjih let slovenskega filma. Kot bi ga preklela Morana, ki mu je – z že legitimno potrjene točke narodovega substančnega pogleda – s Triglava leta 1993 – s svojim destruktivnim obrazom in noro odlepljenim zlim pogledom vpila:

"Ne pozabite, jaz sem ostala tu, v samem vašem nedrju! Vse Lepo, za kar mislite, da je lepo, ima še en zrcalni obraz samo-destrukcije!"

In sledili so prav ti obrazi. Slovenski film zadnjih let nosi te ambivalentne dvojne obraze marginalcev, ki so vpeti v drugačno – romsko, norčkarsto, klošarsko in punkersko – okolje in ki se ne morejo zlepi z normalnim, pravnim svetom.

Če je v tem času umanjkal historicizem in sodobni družbeni milje, vpet v kakršen koli "izem", če je urbanost današnjega trenutka nadomestil freskantski narcizem, skratka, če se slovenske filmske zgodbe vpenjajo na rob družbenih okolij, tedaj se – podzavestno ali ne – še vedno lažje identificiramo z odpadništvom, neprilagojenostjo, nemočjo, z nekakšnim misticizmom naravne primarnosti ali pa z outsiderstvom, pankrtstvom in izobčenostjo, kot pa z nemalignostjo, ki ne ugonablja.

Seganje po zgodbah drugačnega sveta, kot ga živi na novo orazredeni Slovenec, na eni strani dokazuje, da realna sodobnost ne prinaša novih ekstremov, ki bi jih lahko film povzel vase. Zato utrjuje obče slovenske sindrome.

Resda je meja med resničnim in željenim, ki jo je že davno začrtal Kosmač, lani pa v *Tantadruju* uprizoril Tugo Štiglic, obča, mogoče jo je pripisati tako Skandinavcu kot Novozelandcu – a vendar je simptomatično, da ji ploska prav Slovenec.

Resda je dvom, ki ga sproži prehod iz ene kulture v drugo – vstop iz romskega v urbano okolje – fantastičen dobavitelj dramskih zapletov, ki uokvirjajo ambivalentnost tovrstnega preraščanja – pa vendar s *Halgatom* nismo doživeli vseh melodramskih razmerij, ki jih je prej ponudila beseda.

In res je tudi, da je "neproduktiven" svet pankrtske, opuščene in zapuščene, alkoholizirane in nataletene

Carmen, ko trči ob svet še ne opuščenega pisatelja, fascinantna filmska intriga med nabiralcem zgodb in zgodbo samo – a vendar, četudi tokrat z več emocijami, vseeno tudi temu filmu spodleti, ko se obesi na slovenski sindrom manjkajočega očeta in odsotne, žrtvovane matere.

Res je sicer, da očetovski fantom preganja Carmen z drugačnimi usedlinami kot travmatično zapisani oče mlade novinarka v **Radiu.doc**, kar vendarle da slutiti napoved sprave z nekdanjim preštevanjem historičnih zmot, še – vsaj kot stranski rov – zaznavnih v filmu **Ko zaprem oči**, kjer hči prav tako nosi dediščino očetovih rabljev. A res je tudi, da mlada novinarka iz svoje očetovske radijske detektivke izpelje zgolj potrditev greha obračuna s slovenskim liberalizmom.

Skratka, vsi ti primeri odrezanih, odsotnih, fantomskih, obešenih, oficirskih in manjkajočih očetov, ki se valijo iz filma v film, so podaljšek monologa pankrtske matere Majde Potokar, ko v zadnji sekvenci **Samorastnikov** svojim otrokom dopoveduje, da naj s svojo samorastniško držo pokončno zrejo v svet, pa četudi jih – ali prav zato – determinira izvrženost.

Zakaj se torej vse te arhaične, srednjeveške, gruntarske, razredno obarvane, z gospodarji zaznamovane teme še dandanes usedajo po scenarijih? Zakaj melodramatičnost, tragičnost, zaplet in ljubezenski okvir v slovenskem filmu dobavlja prav ta simptom umanjkanega ali spodletelega gospodarja?

Zakaj film, kot najlažje in po definiciji najbolj množično identifikacijsko orodje, še danes pogreva slovenstvo s travmatično izkušnjo izvržene referenčnosti odvisnostnega sindroma?

Tantadruj ima – s svojo odcepljenostjo od realnega – za alibi norost, s čimer je že apriori odvezan konstruktivnemu poseganju v realno. **Halgato** je – podobno – vpet v ambivalentni odnos ukročene kulture in nature.

Mlada novinarka v **Radiu.doc** bo svoje novinarske (?) raziskave aplicirala na osebni problem. Poganja jo zgolj lastno vprašanje. Ko ga razreši, se premesti v vegetirajoče nemotivirano služenje denarcev. Pristane skratka tam, kjer pristajajo prej omemjeni novo orazredeni Slovenci: odvisni od novega gospodarja – kapitala.

Oče Gospodar

Operni pevec in snažilka?

Metin sindrom iz **Samorastnikov**, ki je bil v gruntarskih časih še verjeten, v začetku devetdesetih vendarle funkcionira kot z naftalinom prežeta, iz skrinje potegnjena dota, ki bi sicer lahko doživela svoj presežek v paralelni zgodbi (razmerje pisatelj - Carmen). A prav to razmerje ostane vodeno: spodleti poudarek, ki naj žensko vmesti med fatalko, ki ugonablja, in fatalko, ki ozdravlja. Če banaliziram: tudi mlada slovenska politika bi lahko doživela v svoji glavni zgodbi konstruktivno zgodbo o uspehu, a ker se nenehno vrača k usodni travmi – štetju usedlin preteklosti, omamljanju z medsebojnimi obračunavanji, pijanskim hlapom determiniranosti z nemočjo poštenega uzrtja v prihodnost – doživlja destruktivno usodo, v kateri mazohistično uživa. Tako kot Carmen, ki ji lastna izguba in poguba pomenita več od rešitve. Njen Pisatelj je sicer tako kot obča slovenska javnost za trenutek vznemirjen, ranjen, tudi srečno nesrečen zaradi objektivnih, od njega na videz neodvisnih razlogov za *happy end* (za Slovenca kar primerna točka identifikacije, saj je vendar nekaj poskušal, se trudil, bil celo emocionalno zagret za spremembe) – a vendarle uspeh ni odvisen od njega, temveč od nekakšnega determiniranega, v narodu večno prisotnega hrepenenja po neuspehu.

Ta teza je bila v prvi inačici razširjenega filma, ki ga je kasneje režiser izvrgel, še toliko bolj jasna in podčrtana. Fantu – pisateljčku se bo življenje kotalilo naprej, kar nakazuje obisk platinaste sladkobnice in njegovo pristajanje nanjo. V paralelni montaži pa veliki plan obraza Carmen z njunim akuzmatičnim glasom: "Kaj pišeš? Bo to ljubezenska zgodba?" pravi mala. Obraz, ki je prinesel zgodbo in ki je pisateljčka morda premestil v pisatelja, bo mimo te vnovčene zgodbe životaril naprej. Po obračunu s travmo, po maščevalnem uboju očeta, se Carmen ne bo osvobodila potlačene more, temveč bo klošarila naprej. Melodramski in ljubezenski okvir pogojuje manjkajoči gospodar. Četudi na simbolni (v novi inačici) oziroma na realni ravni (v neskrajšani inačici filma) dekle opravi z okupatorjem njene zavesti, ko ubije očeta in s tem poravna račune in vest, še naprej živi z njegovim odsevom. Še naprej klošari, pije in še naprej ostaja sama. Slovenec rabi svojega Gospodarja tudi potem, ko ga nima več. Zagotavlja mu tesnobo, opravičuje manko njegovih radikalnih sprememb, uspava ga v svojem

Pravzaprav je teza v **Rabljevi freski** podobna. Z enim zamahom metafizične interpretacije Zla, ki ga je inavgurirala že **Morana**, nam ponuja generalno linijo determiniranosti z usodo, ki se ji ne da uiti, saj se – potlačena ali ne – vrača in udarja po narodu, ki si očitno še danes želi biti kaznovan.

Zastrašujoče je, da tovrstno nalaganje Očenašev ne odpravljajo celo generacije, ki bi si ta samokaznovalni in samodestruktivni naboj lahko in celo morale zbrisati iz podzavesti, če ne vsaj iz zavesti. Ne le v filmu, temveč tudi v literaturi. Vse tri zgodbe filma **Striptih** poganja namreč še vedno sindrom roba: alkoholik, ki sicer ne vidi mišk, temveč podvoji svojega otroka; krhka umetnica, ki ji ob preveliki sreči – kot nekoč Meti v **Cvetju v jeseni** – počí srce; umetnik, ki opravlja službo, reproducira, ne pa producira; navsezadnje pa tudi latentno lezbijstvo kot odgovor na umik iz občeslovenskih spodletelih ljubezni.

Substančnost

Zgodbe, torej. V umetniškem programu TVS kot producentu, ki je v najbolj kriznih letih neizmerno dolgega konstituiranja in prestrukturiranja filmske infrastrukture pač edini sploh snemal, so se odločili za ekranizacije slovenskih novel. Tovrstna odločitev, značilna za čas po osamosvojitvi, ki je prav po brigadirsko gojil substančnost, ni le zavirala samokultiviranja in motiviranja scenariistične dejavnosti, temveč je ustvarjalce omejevala na šolske naloge prevajanja kratkih zgodb v velike pripovedi.

V portoroškem letnem pregledu slovenske produkcije je televizija dobila vrnjeno klobuto, da utesnjuje s svojo televizijsko estetiko. Ni šlo le za nesporazum ali nevednost, da je televizijski budžet razpolovljen državni denar in da je teve drama podvržena bistveno drugačni filmski dikciji, temveč tudi za temeljno nevedenje, da teve film še zdaleč ni kinematografski film. Prav zavedanje, da so novele in kratke zgodbe pretanka scenariistična podlaga, bi lahko to distinkcijo poudarjalo. A vendarle je zanimivo, da je bolj od samega sižerja žirante v Portorožu zmotila "estetika", kot so zapisali sami.

Trojni funkcionarji

Zadnja leta smo Slovenci izoblikovali poseben tip avtorskega filma. Ta termin še zdaleč ni primerljiv z avtorstvom, s katerim naj bi označevali temeljni *touch* osebnega podpisa, temveč je mnogo bolj pragmatičen in banalen. Gre namreč za avtorje kot trojne funkcionarje, ki jim ne nasprotuje noben osveščenec Krivičevega kova, temveč ga naročnik in plačnik samoumevno sprejema. Še več: čas, ki naj bi spodbijal parolo "vsi smo za vse", podpira prav tovrstne "osebne" projekte. Režiser je namreč včasih tudi scenarist in producent. Četudi je v projekt vpisan vedno osebni nadvložek, četudi je identifikacijo avtorja s filmom mogoče upravičiti, pa energijo, ki jo vlaga v kreacijo, vendarle ne bi smeli "motiti" producerski posli.

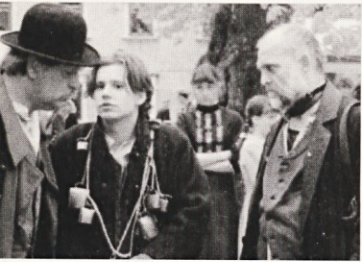
Status producenta oziroma podjetja, ki prevzame od države v upravljanje kakšnih 80% predračunske vrednosti filma, je v zadnjih letih postal očitno tako samoumevno logičen, da se nihče ne čudi, če v takšnih na hitro ustanovljenih podjetjih brez slehernega jamstva in s sedežem pogosto kar v domači kuhinji telefon dvigujejo kuharice. Samoumevno je postalo tudi tarnanje, naj na koncu država priskrbi tistih manjkajočih 20%. Novokomponirani producenti so prevzeli titulo, ne pa tudi vseh odgovornosti. Če je film polom, tedaj se jih ta polom tiče zgolj v odstotku njihovega tveganja. Toda ali res tako močno tvegajo? Jim pomanjkljive revizijske finančne službe res pustijo tvegati?

Logično bi bilo pričakovati, da avtor, ki je obenem tudi producent in vlagatelj določenega deleža v projekt, naredi vse, da bo projekt čimboljši – saj gre vendar za njegovo moralno in finančno korist. Toda če tovrstna avtorska skupina naredi vse, da je projekt čim slabši – mar to ne pomeni, da se ne boji izgub? Potemtakem nikomur ne odgovarja, saj ga tudi država kot večinski vlagatelj nič ne vpraša. Le kaj bi ga sploh spraševala, ko pa se je prav ona odločila za njegov scenarij in njegove usluge. Edino, kar lahko naredi, je, da mu kasneje ne zaupa več dela. A če se preštejemo, vemo, da tudi to ne drži.

Eksperti

Pred leti sem v okviru svojega filmsko-kritičkega početja ubirala zanimivo pot preverjanja odločitev tistih ekspertov, ki so v (takrat še ministrskih) komisijah odločali, kateri scenarij je goden za film in kateri ni. Ko je bil film, ki so ga člani

6 komisije za scenarije (in očitno tudi filme) ocenili kot vrednega traku, enkrat



posnet, so ga morali (v TV oddaji) tudi oceniti. Toda to je trajalo le kratek čas. Vsi ekspertni gostje so namreč prihajali do istega sklepa: scenarij je obetal, tekst je bil spoštljiv, pisanje je bilo dobro, zgodba je kar stala... a na koncu režija ni vzdržala. Trdim, da v času, ko nas je vizualna in mentalna kultura senzibilizirala, in prostoru, v katerem točno vemo, kaj lahko od kakšnega cineasta (celo debitanta) pričakujemo, obstaja minimalen odstotek možnosti tveganja pri izreki sodbe o usodi scenarija, ki ga – vključno z imeni filmske ekipe – imamo pred seboj. In ob tem, ko to trdim, se toliko bolj čudim, da t. i. strokovnjaki ne morejo trditi istega. Zato je kakršnokoli zgražanje nad **Rabljevo fresko** neumestno, kolikor obenem odpušča tistim, ki so v tekstu (in predloženi ekipi) našli karkoli zanimivega in zaupanja vrednega. Glede na to, da je bil osnovni scenarij tega filma pri prejšnjih branjih že večkrat zavržen, je končna odločitev zadnje komisije lahko samo še stvar velikega in nečistega vprašanja.

Nekoč se je, če ni bilo vse v redu, uperilo prst v direktorja Vibe. Danes vas bo Minister napotil na Filmski sklad. Na Filmskem skladu vam bodo rekli: za to je Upravni odbor. V Upravnem odboru vam bodo rekli: o tem odločajo sami strokovnjaki. Bolj odkritosrčni vam bodo s kotičkom očesa govorili o bolj pragmatičnih stvareh, kot so finančne konstrukcije filma, papirji eventualnih koproducentov, popustljivost lobijem...

Kdor film ljubi, ta danes še najbolj izgublja

Prepričana sem, da slovenski cineasti zmorejo dober projekt. Toda vsi najboljši skupaj, ne pa vsak posebej. A nikoli ne bodo nastopili skupaj. Za vsakega posebej so bitke prevelike. Kdor film ljubi, ta danes še najbolj izgublja. V Jugoslavijo se ne morejo več umakniti in premakniti. Marsikdo zna marsikaj in marsikdo je to že pokazal. Zakaj jih ni nikjer več? Zakaj raje snemajo priložnostne zadeve, televizijske reportaže, vredne študentov, na hitro zložene portrete in dokumente? Zakaj se jim več ne da? In zakaj jim nihče več ne da?

Naslednja zgodba ni nujno resnična, bi mi pa bilo všeč, če bi bila. Na natečaju za scenarij (Grossmannova nagrada) je menda zmagal fant, ki je zgodbo pisal brez travm, muk in časovnih odlogov. Njegov sostanovalec se je ravno tako odzval na razpis – le da je scenarij koval z muko, o njem razpravljaj, ga postavljaj pod vprašaj: vsekakor je vanj veliko vlagal. Nagrado je dobil prvi. Seveda to ničesar ne dokazuje. Tudi je ne navajam zato, ker bi zaupala intuiciji bolj kot preiščlenim potezam. Sama sem dokaz za to. To zgodbo navajam zato, ker je primerna bolj za potrditev tistega, kar vsi po malem želimo: da bi se pojavil nekdo, ki bi brez obremenitev, negotovosti, muk in žrtev v film zarezal tako, da bi nas zadovoljil brez intrig, neznanj in žrtvovanj.

Toda film je odvisen od vsega drugega kot od papirja, na katerega zgostiš mentalni projekt. Film je odvisen tudi od kemikalije, ki obarva številne mentalne in fizične projekte. V končni fazi lahko tudi napačna kemikalija pusti podobe v večni temi. •

Carmen
Striptih





rabljeva freska

Slovenija 1995

produkcija Timaro in TV Slovenija **režija** Anton Tomašič **scenarij** Marcel Buh **fotografija** Jure Pervanje **glasba** Slavko Avsenik, ml. **ton** France Velkavrh, Marjan Horvat **scenografija** Janez Kovič, Urša Loboda **kostumografija** Zvonka Makuc **igrajo** Roman Končar, Dare Valič, Lučka Počkaj, Dare Valič, Mirjam Korbar, Lojze Rozman, Nataša Barbara Gračner, Igor Samobor, Vesna Maher, Gojmir Lešnjak, Bernarda Oman, Pavle Ravnohrib

Vem, da bi prav ta film potreboval najdaljši zapis. Pri reviziji zgodovine – čez mnogo ali pa le nekaj let – bo pod tem naslovom namreč praznina. In poznam zoprni občutek, ko umanjajo informacije o delu, ki je prezrto zdrsnilo v temo. A dragi moji potomci, povem vam, da je meni že danes zdrsnilo v temo. Ostalo je nekaj slik in mnogo nerazumevanja tistih, ki so v predlogi tega projekta našli dovolj razlogov, da so ga porinili pred nas.

Nekonsistentnost same scenaristične predloge da slutiti, da so t. i. eksperti ob branju teksta pred seboj videli Carpenterjeve podobe ali pač niso videli ničesar, temveč so le poslušali diktat konstelacij. Kajti ukvarjanje z nekakšno metafizično resnico o večnem Zlu, ki da vlada svetu, aluzije na nadnaravno, ki se vtira v realno in reinkarnirano vrača, je zgolj brisanje nemoči avtorjev, ki s poseganejem v nadnaravno s floskulami opravičujejo lastno nemoč.

Recimo, da je scenarij kredibilen. Vzemimo, da so liki dovolj heterogeni, njih srečanja dovolj filmična, medsebojne odvisnosti dovolj intrigantske in njih reagiranja dovolj pomenljiva. Težko si sicer to predstavljamo, a recimo. Kaj potem umanjka pri prevodu v filmski jezik? Skorajda vse: mizanscena, ki ostaja kot v zgodnjem ploskovitem stilu, kjer prostor nima ne globine, ne perspektive in ne pomenljivih govoric, saj ostaja na ravni dekorja, ki nemočno izvrže frontalni prvi plan. Umanjka šivanje planov in sekvenc, umanjka vsakršna gradnja suspenza, ki bi prerasla otročje metaforiziranje s kačami ali smodnikom.

Umanjkajo vzrok – posledica in osnovna interakcija oseb, saj ostajajo na nivoju shematičnih lutk, ki se premikajo po

izpraznjeni lunatični površini brez enega samega statista. Kovači tega filma lahko vse to spodbijejo. Verjamem, saj je njihov alibi sama moranska predloga neznanstvene fantastike. Ko ni nič otipljivega, je dovoljeno vse. Mi pa vsega ne prenesemo.

Majda Širca

radio.doc

Slovenija 1995

produkcija TV Slovenija, umetniški program **režija** Miran Zupanič **scenarij** Miran Zupanič
fotografija Karpo Godina **glasba** Urban Koder **montaža** Stanko Kostanjevec **scenografija**
Dušan Milavec **kostumografija** Zvonka Makuc **igrajo** Nataša Matjašec, Lojze Rozman,
Andrej Kurent, Vlado Novak, Miranda Caharija, Danilo Benedičič, Marjan Bačko, Demeter
Bitenc, Teja Glažar, Peter Trnovšek, Ana Veble, Jože Babič

Najprej, za uvod, vsem bolj ali manj znane, toda potrebne generalije. **Radio.doc** je drugi film celovečerne dolžine, ki ga je Miran Zupanič po desetih dokumentarcih posnel za domačo televizijo. Prvi veliki met, v dvojcu s scenaristom Miho Mazzinijem, **Operacija Cartier**, je bil doma uspešen, kot že dolgo ne kakšna izvirna televizijska drama, za povrh pa si je film prislužil še odmevno televizijsko nagrado na tujem. Tokrat se je Zupanič, navdahnjen z dogodki iz naše polpretekle zgodovine, preizkusil tudi kot scenarist. Osnovo za zgodbo o novinarki, ki raziskuje sumljivo, politično inscenirano in prikriti smrt svojega očeta na začetku sedemdesetih let, je našel kar na rodnem Ptujju, v razvpitem primeru skrivnostne smrti nekdanjega radijskega direktorja Plohla. In zdaj k bistvu. Od tu naprej gre Zupaničeva zgodba v smeri prepoznavne mešanice žanrskih matric novinarske detektivke, družbeno kritične kriminalke in celo melodrame. To narativno okostje, ki se nesramežljivo spogleduje z ameriškim vzorom tovrstnih zgodb, je "napolnjeno" z domačo, prepoznavno snovjo iz svinčenih let. Partijska molčečnost, karierizem, poslušnost, vpliv tujih služb, izdajanje, zatajitev idealov, likvidacije, uničevanje arhivov, politične insinuacije kot dokončne obsodbe, vsi vzorci so na kupu, prepoznavni kot uveljavljeni klišeji, katerih namen je dovolj jasno identificirati zgodovinski čas. In tu se mlada začetnica Vesna kot prototip raziskovalne novinarke loti preiskave takorekoč na lastno pest. Samo roko mora stegniti – okoli nje so nanizani takorekoč vsi predstavniki nekdanje politične garniture na lokalnem nivoju, ergo – potencialni krivci. Vsi so živi in dobro jim gre – znana transformacija iz ideoloških kimavcev v novodobne podjetnike. Tako moški. Kar se žensk tiče, gre pot sprememb samo od sfrustriranih zakonskih žena v še bolj sfrustrirane vdove in od prešuštnic v sesute pijanke. Tako so jo odnesle ženske v enoumju in tudi v novi demokraciji se Vesni ne bo bolje godilo. Ko končno zve, da je prav njen biološki oče morilec njenega domnevno pravega očeta, žrtve političnega umora (iz katerega bi morda skovala moralno-politični kapital, kdo ve?), se proda prvemu podjetniku kot PR, ne glede na to, da ve, da ima tip umazane tace. Žalostno, žalostno. In še o obliki. Narativni okvir, torej slovenska novodobna stvarnost, zapacana z usedlinami preteklosti, z okostnjaki pod preprogami in duhovi v omarah, deluje zgolj kot ozadje, razpadati pa začne v hipu, ko zaradi Vesninega prizadevanja razveseljeni gledalec zasluži v njem "rašomonske" elemente več resnic, ki bi spletile dramaturško utemeljeno zgodbo. Toda zaman! Klišeizirani prototipi komunističnih funkcionarjev ne zmorejo psihološkega preseka, ki bi pojasnil glavna gibalna dogodkov. Tako vse ostane na verbalni površini, v formuli "partijske discipline", ničesar pa ni v predalčkih človeške psihologije. Enako velja za glavno protagonistko, ki svoje raziskovanje začne in konča brez pravega psihološkega motiva. Vesna je

kot človek prazna, kot "profesionalka" pa teatralno napadalna, celo afektirana in vzvišena, zato ji dramatično umanjka eden od odločilnih motivov za njeno filmsko vsečnost in prepričljivost, to je gledalčeva identifikacija. Zupaničeva zgodba tako odpira preveč in razpira premalo. Detektivski suspenz je medel, čeprav se v filmu ves čas nekaj dogaja. **Radio.doc** je sicer brez posebnega napora gledljiv, to pa je tudi vse. Ironično je, da je film daleč najbolj prepričljiv v kratki ruralni epizodi, umeščeni nekam v slovenskogoriške rovine, ki z zgodbo nima nobene razvidne povezave. In za konec: **Radio.doc** si je s prenosom na filmski trak utrl filmska pota, celo na festivale v tujini, kjer nas je, rada verjamem, povsem dostojno zastopal. In res Zupaničevemu izdelku na formalni ravni ni kaj dosti očitati: nima praznega teka, celo obvezni slovenski artificialnosti se je nekako izognil, družbeno-kritično pretencioznost pa je dovolj spretno prikrila žanrska matrica. Za mali ekran je to morda dovolj, toda odsotnost prepričljivosti, ki **Radio.doc** v resnici najbolj manjka, zazija na filmskem platnu proti gledalcu kot emocionalna praznina, ki je ne more (ne sme?) spregledati.

Živa Emeršič-Mali

Nataša Matjašec





striptih

Slovenija 1995

produkcija TV Slovenija, umetniški program **izvršni producent** Filmal Pro **režija** Filip Robar-Dorin **scenarij** Filip Robar-Dorin **fotografija** Radovan Čok **glasba** Quatebriga **montaža** Marjeta Arh, Filip Robar-Dorin **scenografija** Mirta Krulc **kostumografija** Zvonka Makuc **igrajo** Peter Musevski, Barbara Babič, Milan Štefe, Bine Matoh, Vlado Novak, Juna Ornik, Uroš Potočnik, Tone Gogala, Alenka Tetičkovič, Gorazd Osolnik, Marjana Breclj, Ljerka Belak, Lojze Rozman

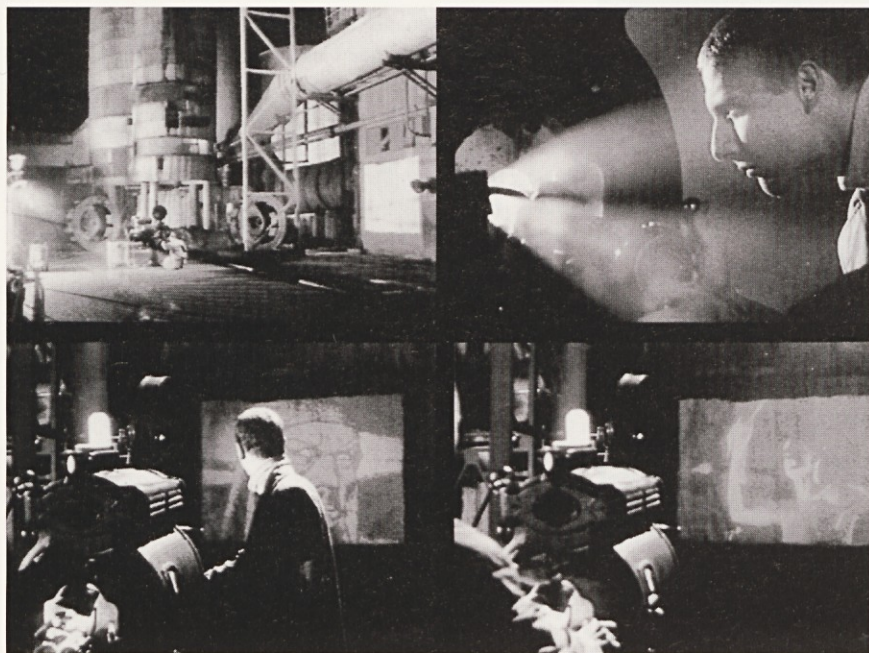
Filip Robar Dorin bi bil v kakšnem drugem življenju zagotovo lingvist ali antropolog. Ker pa je življenje eno samo, vse prekratko, da bi se lahko hkrati z Jakobsonom ukvarjal z ruskimi fonemi in z Levi-Straussom potepal po tropih, si je Robar izbral kinematografske in topografske koordinate, v katerih je lahko vsakega po malo: pisatelj in pasionirani poslušalec glasbe, upornik in učitelj, lingvist in antropolog. V tem je njegova specifičnost, v tem je njegova vrlina. Zakaj specifičnost? Ker gre pri njegovih filmih za povsem svojevrstno *cinéma d'essai*, ki še zdaleč ni klasičen umetniški film, temveč dobesedno *film-esej*. Tako kot se esej piše na dah, z veliko predhodnega branja, a z neizogibnim avtorskim stilom, se tudi film-esej snema s kamero-peresom (*caméra-stylo*), z upoštevanjem peze in "lepeze" častitljivih stotih filmskih let, predvsem pa z enako neizogibnim avtorskim *touchem*. Mika me, da bi v samo središče Robarjevega opusa, v zamah te razpoznavne poteze, postavil neko vprašanje, ki je preganjalo cele generacije mislecev 20. stoletja, morda doživelo vrhunec s Foucaultovo tematizacijo, zagotovo pa najbolj zaslovelo skozi naslovno vprašanje Austinove knjižice: *kako početi reči z besedami?* Drugače rečeno: Robar ima med sodobnimi slovenskimi filmskimi esejisti največ posluha za to, kako usodno je sleherna naša akcija, interakcija, komunikacija in ekskomunikacija, zvezana z razsežnostjo govornice. Zato ga zanimajo *izobčenci*, ki svoje poimenovanje dolgujejo svojim lastnim kletvicam (**Ovni in mamuti**); zato ga vlečejo *obstranci*, ki lahko prav po zaslugi svojega drugačnega jezika živijo v drugačnem svetu (**Pamet v roke...**); zato ga fascinirajo *odbiteži*, ki bi radi reševali pesmi z bombami, svet pa z besedami (**Veter v mreži**). Zato si upam trditi, da Robarjevo neprestano uhajanje pogleda k marginaliziranim socialnim skupinam, "grdim, umazanim, zlim" (bosanci, romi, artisti), ni le stvar angažmaja, temveč v prvi vrsti izraz nepotvorjenega spoštovanja do govornice. Šele v manjšinskem izrekanju (literaturi, govornici, jeziku) je mogoče zaslutiti, kako zares gre pri besedah in rečeh.

Vlado Novak, Barbara Babič,
Milan Štefe, Bine Matoh

Šele tu je mogoče besede jemati dobesedno!

Striptih je film natanko o tem. Je film o izobčencih, obstrancih in odbitežih – o vseh tistih manjšinskih skupinah, za katere na sončni strani Alp pogosteje dežuje kot sveti sonce. Toda Robarjev prvi nauk je, da ni nikakršne cele družbe, ki bi na svojem obrobju gojila razne mejne, robne pojave – temveč da je družba radikalno necela, navznoter zamejena in vase zarobljena. Proletariat, vojaki, vegetarijanci, lezbijke, lovci, simfoniki – ravno ta radikalno heterogeni univerzum na videz nekompatibilnih občestev tvori družbo. Ravno zato lahko Robar povsem suvereno seže po zgodbah treh različnih avtorjev, praktično po treh različnih svetovih – a mu vseeno uspe v kompaktno celoto zvezati na videz tako heterogene zgodbe, kot so to delirični poskus detomora (Ogorevc), melanholična etuda iz življenja godalnega kvarteta (Blatnik) in bukolično podobo kmečkega turizma (Pušavc). Toda kaj je tisto, kar Robarja pri teh treh avtorjih in njihovih junakih najbolj pritegne? Mar ni fascinantno, če na konzervi namesto *NOVO* v cirilici piše *HOB0*, tvoj junak pa v delirijskih prividih v teh ubogih štirih pismenkah prepozna nič manj kot resnično *hobo*, hobotnico, vso sluzasto in lepljivo, ki se mu bo priselala natanko na vrat – na ta epicenter vseh grgranj, pohrkovanj, momljanj in jecljanj? Mar ni fascinantno, če se da celo zgodbo o mladi glasbenici povzeti z eno samo oznako: *počilo ji je srce*? Ne, ne, prav nič metaforično, še manj jarčevsko-bohoričevsko metafizično: čisto dobesedno ji je počilo srce! In navsezadnje, mar ni kvintesenca te hkratne usodnosti in čiste ničevosti besed prav neki "v veter" izrečni stavek, ki ga kmet iz tretje epizode izreče med odlaganjem kant z mlekom: "*Ja, ja, ja*", je reku, *pol je pa umrl*? Ne vem, kako se strokovno reče tem zadnjim, nikomur in ničemur namenjenim besedam. V jeziku "mamutov" bi jim mogoče rekli *poštapalice*, kolikor kvečjemu pomagajo jeziku, da se preveč ne spotika in ne jeclja, same pa ničesar ne pomenijo. Toda prav skozi to avtomatično, nepremišljeno izrekanje, se razkriva neka temeljna repetitivnost jezika, ki ga približuje repetitivnosti gona smrti. Tvegam še zadnjo spekulacijo: bolj ko greste iz centra (topografskega, simbolnega, ideološkega), bolj je jezik dovzeten za ta neobgljena jecljanja. V centru ga ubije pritisk leporečja in besedičenja, med potjo že lahko zaduha, na meji pa je najbolj zgovoren v svoji jecljajoči tišini. Zato zame pot **Striptiha** od centra k periferiji ni le pot iz mesta v hribe, od klavstrofobične družine k razposajeni mesenosti, temveč je tudi pot od zagat govornice prek bolečine glasbe k smrtonosni tišini: "*Ja, ja, ja*", je reku, *pol je pa umrl*.

Stojan Pelko



prerokbe ognja

Predictions of Fire

Slovenija 1995 90 minut

produkcija TV Slovenija, umetniški program, Kinetikon Pictures **izvršni producent** Kinetikon pictures, Stephen Gallagher **režija** Michael Benson **scenarij** Michael Benson **fotografija** Teodor Maniaci **glasba** Srečko Bajda **snemalec zvoka** Boris Pavlin **montaža** Nika Lah **oblikovanje** Novi kolektivizem, Kinetikon Pictures

Klasična drža ob filmih, kakršne so Bensonove **Prerokbe ognja**, je praviloma naslednja: vse preveč smo vpeti v vsakdan, da bi do njega lahko zavzeli kakršno koli distanco – zato je še sreča, da tu in tam k nam pokuka kdo od drugod in pokaže, kakšne stvari v resnici so. Predpostavka je potemtakem, da *pogled s strani* razkrije več. Celo če se strinjamo s to predpostavko, še vedno ničesar ne vemo o njenem delovanju. *Zakaj je tako?* Zakaj je videti, da so stvari s strani videti jasnejše?

Prerokbe ognja ponujajo odgovor, ki je daljnosežen, kolikor razkriva, da pogosto prav nerazumevanje pripelje do razumne interpretacije zgodovine. Ali, povedano z geslom: *nesporazum je pot do razuma*. Kot simptom tega razumevanja skozi nesporazum – dovolj masiven, saj bi kmalu podelil filmu celo ime – nastopa v Bensonovem filmu droben lingvističen *twist*, zvezan s pozdravnim govorom vžhičenega govornika. Nepovabljene goste je na osrednjem ljubljanskem trgu pozdravil z vžhičeno omembo "božjega vrtca", kar velja seveda razumeti kot klasično slovensko pomanjševalnico za vrtniček, na katerem cvete tisoč rožic mokrocveteče poezije. Ustvarjalci filma pa so ga razumeli kot "God's kindergarten", *božji otroški vrt* – in s tem več kot upravičeno opozorili na igrivo otročjost malega naroda, ki čaka na vstop v malo šolo. Razumeli so ga pač dobesedno!

In mar ni navsezadnje prav to tista osnovna formalna metoda, ki jo v samem Bensonovem filmu kot princip Laibacha razkrije dr. Slavoj Žižek: "*Rekel bi, da edini način, kako biti zares subverziven, ni razvijanje kritičnih potencialov ali ironične distance, temveč je natanko v tem, da jemljete sistem resneje, kot se jemlje sam.*"

Michael Benson je imel torej v tem filmu dvojno nalogo: prvič, ne prepustiti se zapeljivemu čaru metafor, velikih zgodovinskih prispodob, temveč jemati stvari dobesedno; in drugič, zoperstaviti jih med seboj, proizvesti nove pomene. Takšna naloga je dvojno zagatna, saj prva pot zahteva banalnost, skoraj trivialnost dobesednosti; druga pa, ravno nasprotno,

izgubi ves svoj čar tisti hip, ko zaradi prevelikega zbližanja dveh nepomirljivih vsebin zapade v banalnost. Zato si ne morem kaj, da bi kot najzapeljivejšo od vseh dvojic v Bensonovem filmu ne razbral prav napetost med tistim fascinantnim arhivskim "nastavnim" filmom o nevarnosti širjenja požara, ki dobi ves svoj subverzivni naboj šele, ko mu nasproti – nič manj dobesedno – postavi citat Czesława Miłosza: *Nauči se napovedati ogenj z nezgrešljivo natančnostjo / nato požgi hišo, da izpolneš prerokbo*. In kje je v teh ognjenih prerokbah mesto NSK? Rekel, bi, da jih je – v najboljši filmski tradiciji – doletela usoda politega polivalca. Prav njih, ki so sistem jemali prekleto resno, se je Benson lotil kot sistema, zapovrh pa še resno! Posledice so seveda natanko takšne, kakršnih si ne želi noben sistem: tanka je meja med parodo in parodijo! Brezhibno dokumentarnost velikih etap v mitologiji NSK (Laibachov koncert v Križankah, nastop v TV Tedniku, črni kvadrat na Rdečem trgu, Mlakarjev govor v razgretim Beogradu) ves čas po malem najema dvom o "resnosti" vseh teh podvigov: kaj pa, če so se fantje samo dobro zabavali? Prav to je razsežnost, ki jo Benson zavestno spregleda, ki je *noče razumeti* – in zato ponuja morda njeno *najbolj razumno interpretacijo*. Tam, kjer je kot avtor prepričan, da je celo *osebno sodeloval* v sami mitologiji (projekcije na fasadi slovenske filharmonije, spust v rudnik zaradi slikarske razstave Irwinov, dvig na streho newyorškega nebotičnika), jo je namreč hkrati že tudi do skrajnosti demistificiral, jo *razosebil*. To je del filma, ki upodobljenec nikakor ne more biti vseh – kar navsezadnje potrjuje (neuradna) izjava enega izmed njih, da bi film, če bi jim bil čisto pogodu, itak in itak nosil njihov podpis! Mar ni navsezadnje prav v tem ves podvig modernističnega projekta? Kako doseči, da se avtorska individualnost vzpne nad spone tradicionalizma, a obenem ne utopi v kolektivizmu gibanja? Kako se – mimogrede, kot Dragan Živadinov v enem najlepših prizorov Bensonovega filma – povzpeti na vrteči žerjav zgodovine, a obenem ne izgubiti obraza v anonimnosti časa? Gilles Deleuze je bil eden tistih mislecev konca dvajsetega stoletja, ki je v nenehnem iskanju takšnega koncepta zanj skoval celo posebno ime: imenoval ga je *dividualno*. Če *dividualno* pomeni deliti nedeljivo in spajati nespojivo, tedaj je to filmski pojem *par excellence*. In stava nanj preprosto mora vžgati!

Stojan Pelko





carmen

Slovenija 1995

produkcija Vertigo in E-Motion Film **producent** Danijel Hočevar **režija** Metod Pevec
scenarij Metod Pevec **fotografija** Tomislav Pinter **glasba** Urban Koder **montaža** Janez Bricelj
scenografija Matjaž Pavlovac **kostumografija** Leo Kulaš **igrajo** Nataša Barbara Gračner, Sebastijan Cavazza, Alenka Vipotnik, Ludvik Bagari, Polonca Juh, Pavle Ravnohrib, Lojze Rozman, Olga Kacjan, Andrej Rozman, Gojmir Lešnjak, Gregor Bakovič

Začnimo z najboljšim prizorom filma. Carmen pride v barako svoje matere, potem ko jo je tako rekoč sama spravila na smrtno posteljo. Vzame njene arcnije in ji jih začne počasi potiskati v usta, eno za drugo. Jasno je, Carmen se to noč ni prišla pobotati z materjo, "začeti znova", temveč končati tisto, česar ne ena ne druga stran nikoli nista začeli. Nekaj prizorov poprej reče svojemu ljubimcu Goranu (prvemu, ki jo je resnično ljubil?), malce patetično sicer, "da nima pojma, kako je, če si pankrt; če moraš pod rubriko 'starši' narediti križec". Ja, Carmen pride narediti križec, končati zadevo. "Poetizacija bede" je šla slovenskemu filmu vedno slabo od rok, raje je bedo preprosto posnel takšno, kot je. Ni šlo ne za neo-realizem, ne za vzvišeno odo, ne za karkoli. Preprosto tam je bila, trpka in neznosna. In zato je prizor v vagonu prepričljiv, ker Carmen takrat – in samo takrat – verjame, da je mislila resno. Če je mislila resno tudi v drugo, ko počši očeta, ne bo verjetno jasno nikoli. **Carmen** je namreč eden redkih primerov v slovenski kinematografiji, ki ima dve verziji, t.i. producentovo in režiserjevo. Katera je katera verjetno niti ni tako pomembno, dejstvo je, da sta obe verziji dočakali uradno projekcijo; tako pred kritiško srenjo kot pred občinstvom. Režiserji, še manj pa producenti ne spreminjajo filma mesec dni po uradni projekciji in to tako radikalno, kot v primeru **Carmen**. Problem filma **Carmen** ni v njegovem koncu, temveč nekje vmes. Morda v dolžini, nikakor pa ne v zaključku, vsekakor ne v tolikšni meri, da bi z dobresedno mesarskim rezom "skrajšal" oziroma "popravil" film. Popraviti film pomeni posneti nov konec, zamenjati stransko igralko ali ga nenazadnje kar učit, bunkerirati. Tako kot so skrajšali oziroma "popravili" **Carmen**, tako se ni obnašal niti Hollywood do svojih najbolj osovraženih mož. Zasekati nekam v veliki plan glavne junakinje in potem pripopati odjavno špico ter prepustiti spogledujoče se občinstvo samemu sebi (resda nič novega v domači kinematografiji), temu se ne reče friziranje filma. Dramaturgija je veliko kompleksnejša reč in tu morda

leži skrivnost "prenasičenosti" **Carmen**. Še večja redkost v slovenskem filmu (pogojno celo svetovnem!) je samo avtorstvo, saj Pevec kot scenarist in režiser obdeluje lastno literarno predlogo. Tu ni srednje poti; če si Marguerite Duras, boš material zbanaliziral, marginaliziral do te mere, da bo film zgledal bolj literarno kot originalna literatura sama (izjemen primer je npr. **Atlantski človek**); in če si David Mamet, boš radikaliziral do skrajnosti, da se bo gledalec vprašal: Je tale sploh kdaj prebral kakšno knjigo? Morda Pevcu lahko oprostimo, da je iz čisto subjektivnih, osebnih oziroma emocionalnih razlogov prizore le stežka, prvič, že na samem začetku zabrisal iz scenarija in drugič, že posnete pustil na montažni mizi. Nespregledljiv ostaja precej pomemben detajl, da je v svoji očetovski drži do lastnega literarnega dela in kasneje scenarija pozabil na dve temeljni nalogi: trdoto svojih lastnih likov in dialoge, ki jih ti izgovarjajo. Carmen je bila verjetno že od prve ideje za roman zamišljena kot absolutno nosilni lik, kot trdno dramaturško jedro, ki pa ga v filmu samem sesuje prav odsotnost podpore, *supporting casta*, brez katerega velika, trdna filmska osebnost sploh ni mogoča. Carmen kot lik se preprosto ne more nasloniti na nič konkretnega, kar bi jo naredilo "veliko" oziroma nosilni subjekt filma. Zveni kot kakšna sociološka ciklična teorija, toda en lik pogojuje drugega in obratno; ker Carmen tipa v temi, so ostali stranski liki še bolj banalni kot sicer. V literarnem kontekstu bi jih bralec uvrstil kvečjemu v opombe na zadnjih straneh, ne pa direktno v pripoved. Kako naj si namreč razlagamo dejstvo, da nosilna moška vloga (Goran), ki bi moral vsaj na formalni ravni, "na papirju" parirati Carmen, v celim filmu ne zmore poštene vrstice; in da v nekem trenutku nepomembni negativci (Lover) popolnoma prevzamejo pobudo in celo prevzamejo igro, ko pa je pomen njihovega dramaturškega deleža skorajda povsem nepomemben in bi za umestitev v zgodbo zadostovala zgolj verbalna omemba enega relevantnejših likov. Ali pa bi bilo treba negativca že v prvem prizoru preprosto ukiniti, ustreliti, morda celo prestaviti v hipni *flash-back*, kot to nemalokrat počno (označimo jih kar slabšalno) ameriški žanrski filmi. Tudi tako se da varčevati na traku in dolžini.

Dramaturški problem **Carmen** je med drugim tudi v neprestani prisotnosti vseh teh likov, Gorana, Loverja in ostalih; vseskozi so tu, čeprav pravzaprav nič ne počno. Nič pametnega ne povedo in nič ne naredijo. Zlobno rečeno, kot bi enega in istega statista tlačil v vsak prizor. Tako se z mlado gardo slovenskih igralcev (ta seveda izgubi največ), pač ne dela. Le-ti se emocionalno znajo izražati, kar dokazujejo nekateri študentski kratki filmi, ki vsej "eksperimentalnosti" navkljub najdejo čas tudi za piljenje likov, kar bi morala biti domena predvsem (teoretično) kompleksnejših celovečerc. Tudi zato se mi zdi edini prizor, ki v **Carmen** stoji, "umor" matere. Le takrat povsem jasno vemo, po kaj je junakinja prišla, zakaj je prišla in kaj to dejanje pomeni. Škoda le vseh besed, ki so v tem prizoru izgovorjene povsem po nepotrebnem; kontemplativni pogled Alenke Vipotnik bi povsem zadostoval.

Simon Popek

caro ekrano,

pošiljam ti odgovorilnik na vprašalnik.

franci slak

1. Katero zgodbo bi rad spravlil na platno

Zgodbe, zgodbe, ja, veliko jih je... Nekatere so bolj na površini in imajo bolj jasne oblike, na nekatere se je celo že prilepilo nekaj denarja, druge so bolj nekje globoko noter, včasih butnejo ven na kratko, včasih samo potrkaajo, da se nanje ne pozabi. Bolj so globoko, toliko svobodnejše so. Tiste na površini so že bolj okorele, tudi zapisane že v par verzijah, in spreminjajo se malo, vse premalo. Najbolj na vrhu je trenutno zgodba **Vnukov**, ki jo je v knjižni obliki izdal Louis Adamič v ZDA leta 1935. Gre za zgodbo o treh bratrancih tretjega rodu Galetov, slovenskih priseljencev. Jack, Peter in Andy so generacija, ki ima možnost, da uresniči ameriški sen, potem ko so se njihovi starši izkopalili iz rudnikov in tovarn. Zelo so navezani drug na drugega, čeprav popolnoma različnih značajev. Tudi njihove ambicije gredo v različnih smereh. Andy se iz preprodajalca viskija prelevi v pravega šefa mafije, Jack se vrže v delavsko gibanje in postane sindikalni voditelj, Peter pa želi biti pisatelj, vendar je zaradi poškodbe s plinom na francoski fronti do te mere prizadet, da izgublja stik z resničnostjo. Gre torej za dramo slovanskih duš v ameriškem kotlu. Štorija je polna emocij in presenetljivih preobratov. Globlje pod kožo je zgodba iz knjige **Aquarium** ruskega ubežnika Suvorova, vohunska zgodba o mejah človeške psihične in fizične vzdržljivosti. Junaka pelje pot od sovjetskega kolhoza, kjer kot mlad poba prodaja lubenice, do vrha obveščevalne službe KGB. Tam, na vrhu, se prične boj na življenje in smrt med inteligenco posameznika in vohunskim aparatom. Kako se razplete, boste videli čez kakšnih pet let na filmu. (?)

Tretja zgodba je komedija o slovenskem filmskem režiserju, ki ga po podelitvi oskarjev v L.A.-ju ugrabi ruska mafija (misleč, da je Rus); ta hoče sproducirati čim dražji film, da bi oprala milijone dolarjev. S kufri denarja potuje mož v Rusijo, vendar Srbi ugrabijo avion in z njim pristanejo v Beogradu. Naš vrli filmar investira svoje dolarje v črno trgovino z beograjsko kinoteko, da bi vrnil slovenski filmski fond... Konca tega filma ne bomo videli, ker ga pišem kar tako, bolj za hec in za vajo iz cinizma in avtoironije. Četrta zgodba je **Prehod**, domačega avtorja Vlada Nardina, nekakšen parapsihološki thriller, ki pa ga je potrebno še parkrat potegniti skozi avtomat za pisanje scenarijev...

2. Kako je danes pri nas sploh še mogoč avtorski film?

Ker pri nas ni razvite filmske industrije (finančna, produkcijska, tehnična baza, tržišče... ipd.) so vsi filmi bolj ali manj avtorski. Seveda se spogledujejo z žanri, ponavadi pa se vse skupaj konča tako, da niso ne žanrski, ne avtorski v pravem pomenu besede. Avtorski niso zato, ker ima njihova individualna kreativna ambicija premajhna krila, nekje je povožena, dostikrat že v začetku zatrta, tudi od samih avtorjev. Premalo je samozvesti in kreativne drznosti za pravi avtorski film, pa tudi premalo svetovljanskega obzorja in inteligence. Po drugi strani je sistem financiranja projektov eliminiral možnost tistega drugečnega filma, ki je inkubator pravih avtorskih pisav. Filma brez klasičnega scenarističnega teksta praktično ni več, usoda produkcije se kroji po vsečnosti scenarijev, to pa vemo kam pelje.

3. O čem bi najraje pisal za Ekran?

Najraje bi pisal o vprašanih domačega filma, iz najrazličnejših aspektov. Tudi o ekonomiji, trženju, sistemu financiranja, igri, scenaristiki. Predvsem o scenaristiki, o konceptualnih problemih. Mislim, da bi moral Ekran v vsaki številki objaviti po en scenarij iz bodoče produkcije, da gre v neke vrste javno strokovno obravnavo. Mislim, da bi bilo tako manj neudobnih presenečenj, vsak avtor pa bi velike vloške v film moral upravičiti vsaj z dobro filmsko pismenostjo. •

najljubše so mi zgodbe, ki jih še ni

filip robar-dorin

1. Katero zgodbo bi radi spravili na platno?

Najljubše so mi običajno zgodbe, ki jih še ni, ki šele nastajajo, filmi, ki so nekako *in status nascendi*. Zadnje čase se mi iz meglenice občutij, miselnih nastavkov in empiričnih podatkov prebijajo na plan konkretnih vizualnih in slišnih predstav izmišljije antropofilmskega cirkusa tipa *Ovni in mamuti*, nekakšno nadaljevanje basensko-folklornega diskurza o sestavinah psihotizma v naši nacionalni biti. Lahkotna in jedka akcijska satira o prvih letih naše osamosvojenosti, a še negotove in majave družbene in individualne zavesti z delovnim naslovom *Zdaj, ko so ovni odšli...*

Vendar pa, najbrž zaradi svoje mentalne promiskuitetnosti, nikoli ne ždim v enem samem gnezdu in ne valim, ojoj, enega samega jajca. Med mnogimi temami in zgodbami, ki bi jih rad spravil na platno, se mi še zmeraj otepa prahu *Merlinov dež* (po lastni zgodbi Nereščani), ki so ga razne ekspertne komisije za scenarije že prenekaterikrat sprejemale in zavračale. Potem so tu še *Bris* (imenovan tudi *Brisanje spomina*), politična kriminalka iz časov kardeljanskega socializma, pa *Bartolov Alamut*, za katerega pri nas ni denarja, in Jančarjeva ameriška zgodba *Posmehljivo poželenje*. Vendar pa ob dejstvu, da moje filmske stvaritve ta čas zanimajo najbrž samo mene in morda ta hip še Ekran, gotovo pa ne programske komisije FS RS, platna zame še lep čas ne bo, ob takšnih škarjah pač ne. Kdor me bere, me ne vidi, kdor me vidi, odvrne oči. Zakaj tako, bom pojasnil kasneje.

2. Kako je danes pri nas sploh še mogoč avtorski film?

Vzemimo afirmativno razlago vprašanja, namreč, da je avtorski film pri nas sploh še mogoč. O tem kot avtor vse bolj dvomim. Dvomim tudi o sebi kot avtorju, vendar ta dvom ni idiosinkretične narave oz. ne izhaja iz oslabiljene avtorske potence, marveč iz dejstva, da je edini agregat, ki naj bi napajal tudi filmske ustvarjalce z izrazito avtorskim podpisom, Filmski sklad RS s svojo komisijo za scenarije, očitno nenaklonjen ali že kar briskanten do vsega, kar ni prepoznavno znotraj bolj ali manj konvencionalnega modela filmske pripovedi. Razumem, da je Sklad šele komaj shodil in da ga je verjetno groza pred letenjem v neznano in tvegano, drugačno, subverzivno in eksperimentalno, kar bi po mojem morala biti izhodiščna pozicija, če že ne definicija neke nove *politique des auteurs*. Mimogrede, dobro bi bilo, če bi Ekranovci malo prezračili in na novo osvetlili sam pojem avtorstva v sodobnem filmu.

Videti je, da je Skladova današnja miselna in idejna naravnost, če kaj takega sploh obstaja, bolj naklonjena preverjenim žanrsko-bulvarskim zgodbam, kot pa kakršnikoli prevratni filmsko-avtorski polemični prozi. To je seveda povsem v skladu s siceršnjo intelektualno negotovostjo oz. težnjo po varnem in netveganim početju v skoraj vseh vidikih komaj spočetega samostojnega življenja države. Doba igrivega in sproščenega dela, ki je včasih lahko tudi skregano s pragmatičnimi vzorci ustaljene rabe, na slovenski filmski sceni, ki je že po naravi medija veliko bolj boječa, pohlevna in konzervativna od večine drugih umetniških dejavnosti, pač še ni na vidiku! Kakšen Makavejev, Žilnik, Mančevski ali Jarmusch, Almodovar, Kaurismaki v Sloveniji že v osemdesetih ne bi bili mogoči (iz nemara drugačnih razlogov), programska komisija filmskega sklada pa bržkone tudi danes ne bi podprla njihovih scenarijev, če bi se po anonimnem razpisu slučajno znašli med kupi pretežno literarnih scenarističnih izdelkov brez izrazite avtorske vizije. Kako naj si sicer razložim sivo poprečje oz. že kar katatonično otrplost slovenskih filmov zadnjih nekaj let? Škoda je, ker se s tem ohranja kompromisarska in kramarska zvijačnost zgolj enega tipa filmske dejavnosti, ki je docela v nasprotju z aspiracijami mlade, moderne, dinamične, včasih že kar agresivne, dasi še vedno pretežno introvertno duhovne drže današnjega slovenstva.

Hočem povedati, da je slovenska filmsko-produkcijska struktura danes tako travmatizirana in zakompleksana, da ni pripravljena podpirati izrazitih avtorskih projektov, kaj šele, da bi jih zavestno negovala. Za kaj takega bi bil potreben izjemen intelektualni pogum in solidno poznavanje posameznih cineastov. Pokojni Bojan Štih je bil, žal, zadnji takšen "komisar" pri nas. Posledice so nam znane. Večina filmov, ki so pri nas nastali v zadnjih letih, lebdi v skoraj neodzivnem, marginalnem prostoru negovane mediokritete, in skoraj tako hitro, kot pridejo, tudi izginejo iz spomina. Več kot deset let je minilo, odkar smo s slovenskim (avtorskim) celovečernim filmom vznemirili pomembnejšo mednarodno filmsko srenjo – na festivalu v Mannheimu z *Ovni in mamuti*. To nam pove marsikaj.

Vendar je treba povedati, da se je v zadnjem letu ali dveh na nacionalni tv okrog

novega slovenskega avtorskega filma. Cineasti srednje in mlade generacije so dobili možnost v praksi preverjati svoje zamisli in poetike in hkrati soustvarjati nacionalni program. A že je slišati, da bo tudi temu letos konec. Da se bo spet vse filmsko moralo podajati skozi birokratsko zavrt in brezoseben mehanizem Skladove selekcije. Škoda, kajti takšno konkurenčno jedro, kot ga je zadnji dve leti predstavljal igrani program slovenske televizije, bi lahko bila realna možnost za nastajanje drugačnega slovenskega filma, tudi avtorskega.

Kako je danes pri nas sploh še mogoč avtorski film, je tedaj vprašanje, ki je skoraj istoznačno z drugim vprašanjem: Kako je bilo sploh mogoče kdajkoli biti avtor pri nas? Tako, kot lepo stoji v predgovoru k vašim vprašanjem: z iskrenim prepričanjem, da lahko stvari premikajo samo še divje obsesije in nora volja. Seveda *cum grano salis*, se pravi z nekaj denarja in moralne podpore, z vsaj enim nekonformističnim in široko razgledanim in pozitivno "odštekanim" administratorjem ali komisarjem, ki bi znal Skladu in teve izpuliti redna sredstva za avtorske, drugačne oz. nizkopračunske, tako rekoč gverilske projekte. Takšna poskusna "farma" bi v nekaj letih lahko v celoti spremenila podobo slovenskega filma.

3. O čem bi najraje pisali za Ekran?

Če bi mi čas dopustil, bi pisal predvsem o vseh mogočih vidikih drugačnega filma, o nestandardnih in včasih tudi prevratnih pogojih in načinih ustvarjanja filma, pa tudi o vseh možnostih filmske distribucije in eksploatacije zunaj standardnih in uveljavljenih poti. O vsem, o čemer običajno filmska publicistika in kritika ne poročata. Pa o neodvisnih in nekomercialnih produkcijah, o politiki, zgodovini, estetiki in teoriji filma, ki se zavestno podaja v neznano oz. presega polje znanega, stoinstokrat videnega... O filmu v prihodnosti, o filmu, ki je zavest, misel, emotivna podstat še nepoznane človeške izkušnje ali pa celo psihoterapevtski pripomoček, o nekomercialni rabi filma kot sredstva za razširjanje duhovnega in umskega obzorja... Tudi o filmu, ki je lahko neobremenjen in neodvisen od vsakodnevne politike, polemičen poseg v politični, ekološki in moralni prostor občečloveških, planetarnih razsežnosti...

Pisal bi tudi o neznanih ali komaj poznanih nacionalnih kinematografijah, o festivalih kot je rotterdamski, edinburški, mannheimski in podobnih, o kanadskem, ameriškem, nemškem in angleškem drugačnem filmu, o filmski igri in režiji z vidika novih zahtev, novih prijemov, o praktični dramaturgiji in razvoju nestandardnih filmskih pripovedi, o nefikcijskem in eksperimentalnem filmu in njegovi umeščenosti v današnje in jutrišnje bivanje, in podobnem.

No, o vsem tem najbrž ne bom pisal, ker mi pisanje vlog in prošenj in iskanje sredstev za še tako skromno produkcijo vzame precej več časa, kot ga imam na razpolago. Vedno bolj me obhaja tudi porazna misel, da je delo samostojnega cineasta pri nas zaradi vse bolj zapletenih, zamejujočih in izključujočih pogojev dela prej ali slej obsojeno na propad. Preživele bodo gliste, mravlje in hijene, morda še netopirji. Samostojno živeči avtorji pa skoraj gotovo ne. •

ustvarjati film v novi državi

michael benson

Ustvarjati film v novi državi je tako, kot izdelovati nove strukture v stavbi, ki še ni dokončana. Delavci plezajo vsepovprek; dež namaka tla v stavbi, ekonomija s težavo prestavlja v drugo, nove novice se v novih časopisih kopičijo v kotih, neprivlačno prehodno valuto pa zamenjajo skrbno načrtovani bankovci nove dobe. Načrti in diagrami razvoja proizvodnje se postopoma spreminjajo v artefakt, ki bolj kot iz prostora sestoji iz časa. Dogaja se zunanja konstrukcija države; delavci zabijajo žebelje, kulturni ministri padajo in električarji napeljujejo žice. Zvok in dogodki zunanje konstrukcije se mešajo s hrupom ekipe, ki postavlja notranjo konstrukcijo. Celotna birokracija, ki pomaga pri nastajanju filma, doživlja spremembe: medijski neksus, pod čigar okriljem sta produkcija in oprema, se mora soočati s stresnimi spremembami post-jugoslovanskega obdobja; z zamenjavo osebja, z okvarami na opremi, z nastankom tržne logike in s tem v zvezi – s spremenjenim dotokom financ. •

alter nativni film

na slovenskem



Fantastična balada, 1957
Boštjan Hladnik

silvan furlan

Fragmenti s poudarkom na prispevku filmske redakcije ŠKUC-a

Prav gotovo je veliko več kot zanimivih stvari, ki v zgodovini slovenskega filma še niso evidentirane, dokumentirane ali raziskane. Eno izmed takšnih področij je alternativni film. Tokratni zapis bo skušal nakazati dogajanje v okviru te filmske zvrsti predvsem v sedemdesetih in osemdesetih letih. Sicer pa sta si Slovenska kinoteka in Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije zastavila nalogo, da v bližnji prihodnosti bolj natančno preučita fenomen alternativnega filma na Slovenskem. Prav zato v Slovenski kinoteki od letošnjega januarja enkrat mesečno potekajo filmski večeri, ki so posvečeni slovenskemu eksperimentalnemu filmu. Projekt Slovenski eksperiment se je pričel s predstavitvijo celovečernega eksperimentalnega filma Francija Slaka *Daily News* (1979), se nadaljeval z inovacijami Zvonka Čoha in Milana Eriča na področju animiranega filma ter z eksperimentalnimi kratkimi filmi iz petdesetih let Boštjana Hladnika, v aprilu pa so bili na programu današnji generaciji gotovo povsem neznani filmski eksperimenti Vinka Rozmana. Temu bodo v Slovenski kinoteki, če naštejemo samo nekatere, sledili večeri, posvečeni eksperimentalni ustvarjalnosti Vaska Preglja, Naška Križnarja, Karpa Godine... Ob zaključku retrospektive pa želita Slovenska kinoteka in Slovenski filmski arhiv oblikovati trajni arhiv slovenskega eksperimentalnega filma, saj je tudi ta kos filmske ustvarjalnosti pomemben del slovenske filmske zgodovine. Ob arhivu pa želimo izdati tudi knjigo-dokument o slovenski filmski alternativi.

Če je na Slovenskem film potreboval kar precej časa, da si je pridobil domovinsko pravico, potem velja, da je v tem procesu prav eksperimentalni film doletela najbolj težavna pot. Oznaka eksperimentalni film sicer ni najbolj priročna, lahko ji poiščemo sinonime, kot so novi, drugačni, alternativni in celo avantgardni film. Ker pa je šlo pri nas v številnih primerih in na različnih ravneh dobesedno za inovacije oziroma za raziskovanje filmskih izraznih sredstev, se bomo praviloma držali termina eksperimentalni film tudi zaradi te njegove metaforične razsežnosti. Zgodovina slovenskega filma namreč ne pozna zgodovinskih avantgard, futurizmov, konstruktivizmov, ekspresionizmov in impresionizmov, torej vseh tistih izmov, ki so kraljevali v filmski umetnosti dvajsetih let. Takrat in tudi še desetletja kasneje je v slovenskem filmu prevladoval lumièrovski dokumentaristični vzorec in prav zato je v kontekstu slovenske filmske zgodovine morda nekoliko težje uporabljati pojme ali sintagme kot so avantgarda, avantgardno filmsko gibanje oziroma preprosto avantgardni film. Seveda so se artikulirani eksperimenti dogajali že v petdesetih letih (Hladnik), potem v šestdesetih (Rozman, Godina, Pregelj), bili so vezani na delovanje posameznih skupin (OHO), nastajali so celo

kot "off" produkcija bivšega monopolnega slovenskega producenta Viba filma, kljub vsemu pa so bili praviloma le učinek "domaćih rokodelskih delavnic". Prav zato je bila ta filmska zvrst pri nas pogosto etiketirana kot amaterski film, seveda tudi zato, ker so tovrstni projekti večinoma nastajali na "neprofesionalnem" ali ozkem filmskem traku (8 mm, S 8 mm in celo 16 mm; tovrstno filmsko tehniko pa je skoraj povsem izrinila video tehnologija v začetku osemdesetih let, tako da so danes omenjeni formati, še posebej 8 mm in S 8 mm, nekaj nostalgичnega in celo zgodovinskega).

Za začetnika slovenskega eksperimentalnega oziroma alternativnega filma lahko štejemo Boštjana Hladnika. Čeprav njegov obsežen filmski opus še ni integralno predstavljen v zaključeni monografiji, pa je njegova ustvarjalnost evidentirana v filmografiji, ki jo je pripravila Lilijana Nedič in je zajeta v knjigi Zdenka Vrdlovca *Ples v dežju* (zbirka Slovenski film, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991). Hladnik prične s filmskim ustvarjanjem leta 1947, ko nastane tudi izjemno artikuliran in še danes fascinanten kratki igrani film *Deklica v gorah*. Vsaj po formatu (gre za 8 mm črno-beli film) je ta film plod amaterske produkcije. Eden izmed kriterijev za opredeljevanje alternativnega filma pa je prav oblika produkcije, ki je amaterska, neprofesionalna, večinoma poteka brez državne pomoči, preprosto produkcija, ki praviloma nastaja zunaj etabliranih centrov filmske industrije oziroma produkcije. Zanimivo pa je dejstvo, da se je prav leta 1947, ko so stekle priprave za prvi slovenski celovečerni igrani film *Na svoji zemlji* Franceta Štiglica, rojevala tudi slovenska filmska alternativa. Filmska proizvodnja je namreč do leta 1945 potekala predvsem na obrtniški ravni in povsem na zasebno pobudo. Šele po drugi svetovni vojni so se na Slovenskem ob kinematografski mreži formirale filmske distribucije, kontinuirana revialna in publicistična dejavnost ter seveda kontinuirana profesionalna filmska proizvodnja, ki jo je poslej v takšni ali drugačni obliki subvencionirala ali sofinancirala država. In najbrž ni naključje, da se je prav ob uradnem rojstvu slovenskega celovečernega igranega filma, ki predstavlja najbolj zahtevno obliko profesionalne produkcije, kot nekakšna vzporednica pričela formirati tudi alternativna produkcija. Prav alternativna produkcija je bila kasneje velikokrat v opreki, tako estetski kot tudi ideološki, z uradno filmsko proizvodnjo. In takšna in drugačna oporečnost je tudi svojevrstna značilnost alternativnega filma. Če pa Boštjana Hladnika proglasimo za očeta slovenskega alternativnega filma, to v prvi vrsti velja za njegove filmske eksperimente petdesetih let, ki so nastali v lastni produkciji (npr. *Pravljica o ljubezni*, 1954) ali pa v okviru državnega filmskega podjetja Triglav film (npr. *Fantastična balada*, 1957).

Po Hladniku v petdesetih letih se je tja do sedemdesetih let v okviru slovenske filmske alternative še veliko dogajalo. Pri tem je najbolj

dokumentirano in raziskano filmsko dogajanje v okviru skupine OHO. Veliko se je zgodilo tudi v okviru amaterskega filma v najširšem pomenu besede, vse to pa še vedno čaka slovensko filmsko historiorafijo, da omenjene prispevke preuči. V tokratnem zapisu se bomo v večji meri omejili le na filmske poskuse, pripetljaje in dosežke pri ŠKUC-u.

Oznako amaterski je ob ustanovitvi ohranila tudi filmska sekcija pri ŠKUC-u, saj se je leta 1974 imenovala Center za študentski amaterski film. Kasneje je postala Center za študentski film, potem filmska redakcija in nazadnje Emotion film. Poimenovanja filmske sekcije sama so kot taka sicer nebistvena, vendar pa je vsekakor možno v nizu treh preimenovanj prepoznati ambicijo, da se filmska redakcija pri ŠKUC-u predela v relevanten subjekt slovenske kulture, ki bo s svojim delovanjem pokrival tisto, kar je na področju filmske kulture drugačno, alternativno in eksperimentalno: v pogledu produktivne kakor tudi reproduktivne razsežnosti filma oziroma kinematografije. Dejstvo namreč je, da je v svojem dvajsetletnem delovanju filmska redakcija ŠKUC-a praviloma in skoraj kontinuirano pokrivala, stimulirala in aktivirala tiste oblike ustvarjalnosti in dejavnosti, ki jih je standardizirana, včasih "zbirokratizirana" in celo "netolerantna" uradna kultura postavljala na rob. S tem želimo le označiti držo filmske redakcije, nikakor pa ne aprioristično odmerjati ali celo precenjevati njeno vlogo in pomen. Vsekakor pa je nemogoče obiti dejstvo, da bi bila brez filmske redakcije pri ŠKUC-u fiziognomija slovenske filmske kulture veliko bolj siromašna, enodimenzionalna, manj informirana in bolj uniformirana.

Kot je razvidno iz bogate dokumentacije (žal sicer nepopolne – še posebej to velja za sedemdeseta leta), je filmska redakcija tako predstavljala kakor tudi ustvarjala. No, za sedemdeseta leta bi lahko rekli, da so bila "učna leta" alternativnega slovenskega filmskega subjekta, saj je bila osrednja pozornost namenjena specifičnim oblikam eksperimentalnega, pogojno celo amaterskega filma. Po meri takšne orientacije so bile tudi sama organiziranost in oblike dejavnosti, ki so stimulirale produkcijo študentskega in širše alternativnega filma na S 8 mm traku ter promocije eksperimentalnih, večinoma slovenskih filmskih projektov. Le-te so praviloma potekale v diskoteki v 4. bloku Študentskega naselja, kjer so se odvrtili večeri eksperimentalnih filmov Francija Slaka, Matjaža Žbontarja in drugih članov Centra za študentski film (med člani je bil tudi Filip Robar). V tem času so bile take projekcije v dvorani kinoteke v Ljubljani izjemen dogodek; omenimo lahko večer filmov sarajevskega cineasta Ivice Matića (In memoriam) in izbrani program študentov filmske akademije v Lodzu. Kar zadeva film, bi lahko dosedanje dejavnost ŠKUC-a razdelili nekako v tri obdobja ali tri šest-sedemletke:

- a) "učna leta" med leti 1974–1979
- b) "alternativa" – formiranje filmske redakcije kot alternativnega filmskega subjekta na Slovenskem med leti 1979–1985
- c) "alternativa in ..." – utrjevanje platforme in konture nove programske politike med leti 1985–1992.

a) "Učna leta" so bila nedolžna, entuziastična, zanesenjaška, saj so člani Centra za študentski film tako kot mlajši uredniki revije Ekran in nekateri člani sekcije filmskih kritikov pri Društvu slovenskih filmskih delavcev stavili vse na novi oziroma mladi slovenski film. Vendar pa so alternativni projekti v tem času ostali praviloma na ravni manifestov, sklicevanj na izkušnje novega evropskega filma v sedemdesetih letih, posebej nemškega. Bili so torej predvsem na ravni kritiške in veliko manj ustvarjalne prakse. Konec sedemdesetih let je bil izjemno zagrizen borec za novi, mladi ali alternativni slovenski film režiser Filip Robar. In prav Filip Robar je v začetku osemdesetih let dokazal, da je mogoče tisto, kar je bilo za "papeški" slovenski film v sedemdesetih letih nekaj povsem bogoskrunskega in nemogočega. Še več: če se drugačna, nekonvencionalna filmska estetika v okviru profesionalne proizvodnje na Slovenskem ni uspela realizirati kot gibanje, pa se je udejanila na individualni ravni – kot svojevrsten eksces. To velja tudi v primeru Filipa Robarja in njegove "one man" producerske hiše Filmske alternative. Najbrž ne pretiravamo, če zapišemo, da predstavlja fenomen Filip Robar drugo ime za "alternativno" filmsko estetiko, drugačne filmske metode in oblike produkcije.

S svojim delovanjem je napovedal producersko platformo tako kasnejšega Emotion filma pri ŠKUC-u kot tudi razpad Viba filma, kar je pravzaprav sinonim za razsutje monopolno organiziranega proizvodnega načina na Slovenskem.

Parcialno opisovanje ali predstavljanje dejavnosti posameznega subjekta je vedno omejeno (morda tudi neobjektivno, če je nekdo nostalgичno vezan na začetke in tudi še kakšen kasnejši trenutek), kajti kultura je mrežni organizem in preštrikano telo, ki povezuje včasih na prvi pogled nepovezljive stvari. Tako naj tu mimogrede omenimo, da je del kroga ljudi, ki so delovali pri Centru za študentski film, oblikoval novo fiziognomijo revije Ekran in organiziral neobičajne cinefilske programe v dvorani kinoteke (omenimo vsaj ciklus posvečen ruskemu Feksu in ciklus hollywoodskih filmov tridesetih let). Samoumevno je, da so bili to izrazito žanrski filmi. Sedemdeseta leta v pogledu "alternative" tako niso bila le leta, ki bi inavgurirala zgolj "umetniški" film in to v njegovi najbolj ekstremni obliki, se pravi eksperimentalni film, niso bila le leta zagledanosti v sublimnost "forme", ampak tudi čas zavzemanja za rehabilitacijo žanrskega filma ali vsaj njegove kritiške refleksije, ki ni bila ravno po meri "vladajoče" kritiške prakse. Vendar pa se je ta pol "alternativnosti" v okviru delovanja filmske redakcije pri ŠKUC-u praviloma dogajal na obrobju.

b) V drugi šest-sedemletki se je prisotnost filmske redakcije utrdila in zavzela vidnejše mesto v slovenskem kulturnem prostoru. Seveda najprej na prikazovalski ravni, saj je s številnimi programi avtorskega, eksperimentalnega in sploh "off" filma dokazala, da ni nekaj priložnostnega in poljubnega ter da je treba nanjo resno računati. Filmska redakcija ŠKUC-a je postala relevantna "alternativa". Izpostavimo le nekaj najbolj izstopajočih prireditev: več ciklusov novega nemškega filma, ciklusi režiserjev Fassbinderja (večkrat), Herzoga, Pasolinija, Marguerite Duras, Rivetta, Taverniera, Rossija, Schmida, McLarena, Josta, Lamberta, Warhola, Žilnika, ob njih Lov na mamuta – festival jugoslovanskega alternativnega filma ter večkratni pregledi lastne in ostale domače ter jugoslovanske alter produkcije (Slak, Robar, Virant, Marc, Valentinčič, Zdravič, Memon, Žorga, Bibič, Škvor, Gotovac, Faktor, Petek, Galeta, Jovanović, Šimunič). Potekali so tudi pregledi filmske avantgarde (nemški in francoski avantgardni film), produkcija Bela Balasz Studia iz Budimpešte, filmi Millenium Centra New York, angleški in kanadski eksperimentalni filmi, filmske manifestacije (Tretji rajh v filmih ZRN in Italije, Magnus-homoseksualnost in kultura, šest udarcev Šaolina, Nočni video kino, Škucova kinoteka in študentovsko filmsko gledališče), filmi neodvisnih (Andrew Horn, Robina Rose, Chris Petit, Dagmar Beiserdorf, Peter Greenaway, Malcolm LeGrice, Richard Fleischer) ter prve organizirane videoprojekcije (Nuša in Srečo Dragan, izbor ameriškega in francoskega videa).

Nenazadnje velja kot eno izmed izjemno celovitih akcij omeniti retrospektivo filmov Wima Wendersa, ki jo je spremljala tudi posebna publikacija; manifestacija je bila izpeljana v sodelovanju s filmsko revijo Ekran. No, prav ob Wimu Wendersu, temu razvpitemu in kulturnemu evropskemu avtorju, pa se zastavi tudi vprašanje, kaj pravzaprav ima ta Nemec z "alternativo". Če želimo kratek odgovor, potem je ta lahko samo poenostavljen: alternativo je namreč težko vnaprej umestiti in poimenovati, saj jo velikokrat umešča in poimenuje distribucija moči v določenem kulturnem prostoru oziroma razkorak med prisotnim in odsotnim, konvencijo in tabujem, dovoljenim in nedovoljenim; tako je zaradi političnih ali ekonomskih razlogov, včasih pa preprosto tudi zaradi apatije kulturnega ustroja. Prav zato je v malih kulturnih sredinah velikokrat "alternativa" tudi tisto, kar je drugod nekaj povsem samoumevnega, sprejetega in institucionaliziranega. "Alternativo" tako velikokrat določa dana kulturna konstelacija. V drugi šest-sedemletki je tako izrazito prevladovala prikazovalska dejavnost, produkcija pa je bila vezana več ali manj na "amaterske" oblike dela. Kljub temu naštejmo vsaj najpomembnejše dosežke: skupinski projekt Kras 88, Aura in Aurovision ter 805 Hommage Slobodana Valentinčiča, Ej klanje, La popolazione in Ona ni ranjena Davorina Marca, Daily News, Zemlja mesec in Vaje za kamero 1 - 3 Francija Slaka, Zakaj si verjel, avgust 83 Janka Viranta, Od tod do večnosti Vasje Bibiča, Tiho žitje in Nebotičnik Bojana Žorge, Cassus beli

Miran Šuštaršič
Usodni telefon



Marka Kovačiča, **No Fun** Igorja Virovca, **MM ali misterij video mazohizma** Mojce Dreu, Juvencija Levovnika, Melite Zajc in Aleša Kranjca. Naj ponovimo: filmska redakcija ŠKUC-a se je med leti 1979–1985 predstavila kot formiran alternativni filmski "subjekt" predvsem v pogledu prezentacije drugačnega, za slovenski prostor velikokrat novega dogajanja, veliko manj pa v pogledu nastavkov nekega bodočega "alternativnega" producenta. Izjemen dogodek v tem času je bil prvi slovenski celovečerni film na Super 8 mm **Daily News** režiserja Francija Slaka v produkciji filmske redakcije ŠKUC-a, ki je v marsičem pripomogla tudi k njegovi promociji. S tem filmom in skupinskim projektom **Kras 88** (ki je na neki način estetski "memorandum" določene generacije) se pravzaprav zaključuje tisto obdobje slovenskega eksperimentalnega ali alternativnega filma, ki ni povezano samo z izginotjem določene "amaterske" filmske tehnike, ampak tudi z napovedmi drugačne producerske platforme, z vpeljavo novih delovnih metod in ustvarjalnih prijemov v prakso slovenskega "profesionalnega" filma. Omenimo še enkrat prispevek "bojnikov", vsaj Filipa Robarja, Francija Slaka, Slobodana Valentinčiča, Davorina Marca in nenazadnje "special case" Erič/Čoh Company.

c) Tretja šest-sedemletka kot "alternativa in ..."

V tem obdobju se je filmska redakcija ŠKUC-a dokončno vpisala v slovenski filmski prostor kot "alternativa" tako na prikazovalski kakor tudi na producerski ravni. Med pomembnimi prikazovalskimi "eksperimenti" omenimo poskus ustanovitve lastnega kina (Kino Križanke) leta 1988, ki je bil prvi zametek stalnega art-kina v Ljubljani. Če je filmski redakciji pri ŠKUC-u, ki se je v tem času preimenovala v zvaneči Emotion film, spodletelo pri oblikovanju art-kina, pa je zato sproducirala art-film. Gre za celovečerni prvenec Damjana Kozoleta **Usodni telefon** (1986/87, 16/35 mm, čb, 70 minut), ki je po kratkometražnem animiranem filmu **Poskušaj migati dvakrat** (1. verzija: 1982, S 8, č/b, 45 minut; 2. verzija: 1986, 16 mm, č/b, 28 minut) Zvonka Čoha in Milana Eriča, napovedal resnejše producerske težnje. Potem je Emotion film nadaljeval s celovečercem **Remington** (1988, 16/35 mm, barvni, 80 minut), prav tako v režiji Damjana Kozoleta, in srednjemetražnim filmom **Silicijev horizont** (1989/90, 16/35 mm, barvni, 34 minut) Igorja Zupeta. Ker se tokrat skušamo ogniti vrednostnim sodbam, velja zapisati le to, da so avtorji omenjenih projektov ne samo mladi, ampak tudi po svoje "udarni" in nekonvencionalni ter da skušajo zarisati nove horizonte slovenskega filma: preizkusiti se v "umetniškem" filmu ali filmu o filmu (**Usodni telefon**), izzivati žanr (**Remington**), soočiti se z magijo znanstvene fantastike (**Silicijev horizont**), eksploatirati slikarske razsežnosti "vsemogoče" animacije (**Poskušaj migati dvakrat**). V tem pogledu so omenjeni projekti "alternativni" ne samo zaradi načina dela, ampak tudi zaradi "odkrivanja novih in drugačnih realnosti" tudi na estetski ravni.

Če se je torej Emotion film zgodil kot "alternativa" v drugi polovici osemdesetih let, zakaj smo potem dopisali še "in ..."? Preprosto zato, ker se je s filmom **Srčna dama** (1991, 35 mm, barvni, 98 minut) Borisa Jurjaševiča in nekaterimi drugimi projekti Emotion film znašel na precepu, ki je sicer večplasten in zavezan vzporednim dogajanjem v širšem filmskem prostoru. Tokrat želimo opozoriti le na njegovo načelno dimenzijo. Poenostavljeno lahko rečemo, da je **Srčna dama** primer "klasičnega" filma (termina ne uporabljamo kot vrednostno oznako), morda celo "klasičnega" slovenskega filma tako po realizacijski kot po izvedbeni plati. To je torej tisti "in ...", ki nima več prave naveze z alternativnimi izhodišči. Za može pri Emotion filmu je torej v začetku devetdesetih let nastopil čas odločitve, bližnja prihodnost pa bo pokazala, kakšno pot je ubral oziroma ubira Emotion film ter koliko je na tej poti prostora za alternativo.

Ob koncu pripišimo, da ta zapis ni niti objektivna skica, niti avtorski esejček, ampak v marsikaterem pogledu "zaznamovano" videnje nekoga, ki je bil pri stvari velikokrat prej "znotraj" kot "zunaj". •

Vinci Vogue Anžlovar, Miran Šušteršič
Usodni telefon





nada souvan

matjaž klopčič

Filmski delavci Slovenije smo izgubili eno svojih najuglednejših članic: kostumografko Nado Souvan. Izguba je toliko bolj boleča, ker nismo o njeni hudi bolezni prav ničesar vedeli. Srečevali smo jo, vedno enako. Morda je hodila malce bolj počasi in bolj sklonjena kakor nekoč, vedno pa je bila očarljivo in ljubeznivo nasmejana. In vedno je bila polna optimizma, kakor takrat, pred leti, ko nam je predajala svoje izkušnje in poudarjala pomembnost kostumov v naših filmih. Predvsem bomo pogrešali njeno stalno dobrohotnost, ki je ni nikdar zapustila; vedno nam je pomagala z nasveti, ki so izhajali iz njenih bogatih izkušenj, pridobljenih ob dolgoletnem delu doma in v tujini. Pogosto smo tako dobili sijajne kostumografske rešitve, ki jih lahko občudujemo v vrsti naših najboljših filmov. Do mojega prvega srečanja z Nado Souvan je prišlo v stari garderobi nekdanjega Vibinega skladišča v stolpu ulice Zrinjskega. Pojavila se je v družbi z nepogrešljivo garderoberko Tončko, ki sem si jo zapomnil po njenem vedno hudomušnem obrazu. Gospa Souvan, kakor so jo klicali, pa je bila povsem drugačna: z njo je tedaj dahnila vame predvojna uglajenost in dostojanstvo poklicnih nalog. Po nasvetu direktorja filma, Milana Gučka, me je gospod Stupica poklical, da bi skupaj s svojima sabljaškima kolegoma, pokojnim Juretom Baumgartnom in dr. Arzenom Brčičem, vadil borilni prizor med Stanetom Severjem in njim; "Bučo" je kasneje filmska ekipa snemala v Volčjem potoku. Tako sem se z Nado Souvan prvič srečal v polmraku, zaprašenem, temno rjavem fundusu prostora, po katerem sta s Tončko lovili predragocene detajle avstrijske garderobe, ki so jo potrebovali za Jaro gospodo. V tistem polprašnem in nepreglednem ambientu sem opazil njen vitki obraz z lepo izrisanimi ustnicami in malce potemnelo, bakreno poltjo, iz katere se je posvetil prikupen nasmeh; njen zadržani glas je prihajal za njim.

Začuden sem strmel v ta pridih predvojne elegance; s svojo modno ubranostjo je osupljivo prevzela tudi mene, tedaj še zelo mladega gimnazijca. Nada Souvanova oziroma gospa Souvan je nosila v rokah nekakšno kvačkano (ali pa morda svilen) bluzo devetnajstega stoletja. Pomolila jo je Tončki, z besedami: "To bo za Dušo!..." in se takoj nato oglasila: "Vi ste pa najbrž gospod Klopčič?!" Del moje kasnejše predanosti sedmi umetnosti je moč iskati v tem izredno uglajenem nastopu: z njim je gospa Nada Souvan vstopila v moje predstave o filmu in jih povezala s pridihom miline, ki se je dotaknila tudi moje "duše" ter me tako v trenutku povezala s čarobnimi trenutki dela, kateremu sem še danes zavezan. Ob prvem stiku z neznanim medijem so me prevzeli obrazi filmske ekipe, ki so me prepričevali, da so naloge tega dela nenavadne in obenem dragocene. V mraku kina so se pred mano vrstile vrste podob in čustva so se povezovala z mojimi. In v samem začetku te čudne slutnje je v mojem spominu za vedno ostala očarljiva podoba gospe Souvanove, ki sem jo zagledal v tem prepolnem, nametanem skladišču cilindrov, palic in frakov, sredi katerih se me je dotaknil njen glas: iz tedanje uniformirane revščine se mi je približal s pozdravom, ki je obetal, da bom našel nekaj za svojo dušo in za svoje življenje. Že trenutek kasneje ji je Buča s svojim zagrljenim glasom zakričal: "Nada! Pripravi mi dva lepa, mlada kmeta!" Moj drugi športni "soborec" je bil "konjski hlapec". "Duša" je bila seveda takrat še Počkajeva in je spremljala pravdača Cesarja pri advokatu.

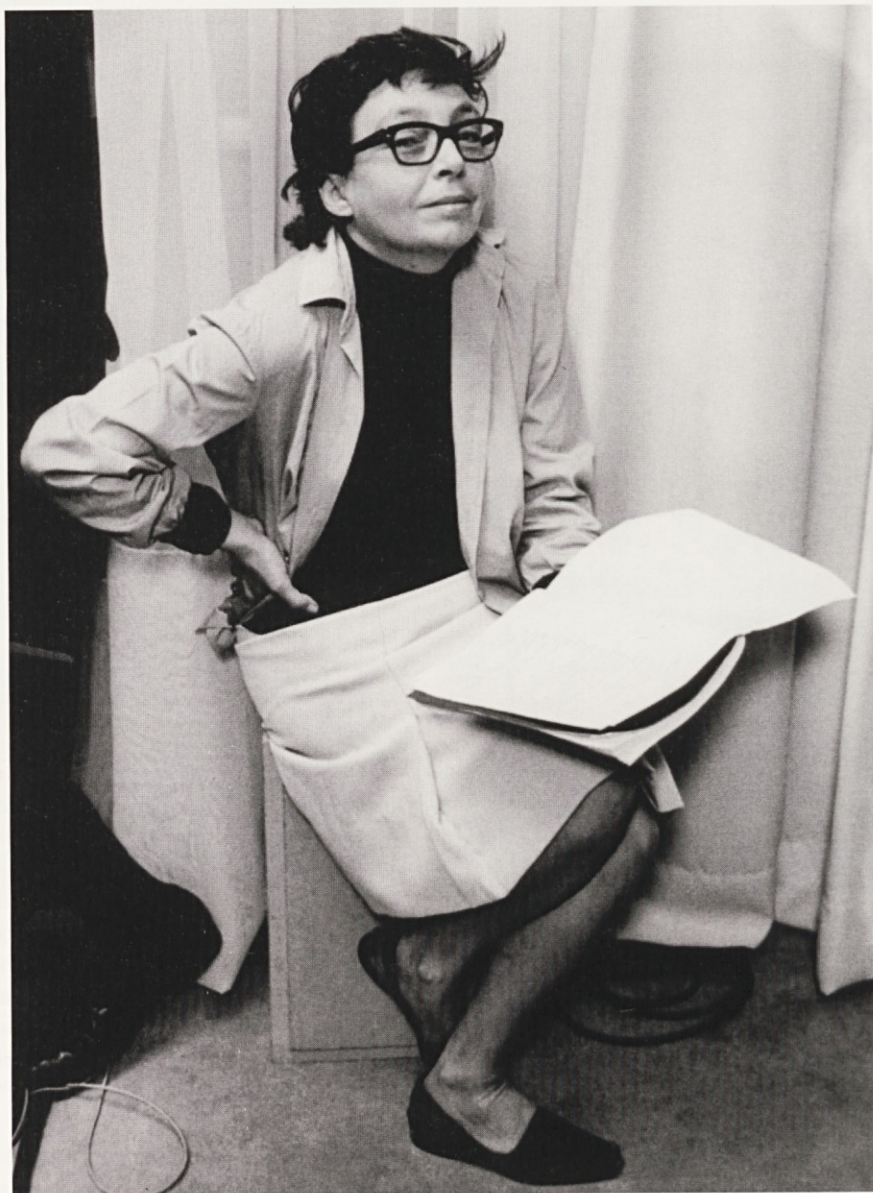
V kasnejših letih sva se z gospo Souvan še večkrat srečala. Ko sem zaključil z **Jaro gospodo**, sem se ukvarjal s športom, kasneje s študijem arhitekture in scenografijo. Tako sem postal prvi asistent Nika Matula in sem se znašel v ekipi skupaj z Nado Souvan, ki je imela tedaj za seboj že vrsto uspeh koprodukcij in pomembnih domačih filmov (med drugimi je oblačila tudi Marcella Mastroiannija, ki je s Františkom Čapom v Portorožu snemal enega svojih prvih filmov **Kruh in sol** z Isabelle Corey). Takrat pa sva se z gospo Souvan znašla v ekipi filma **Dobro morje**. Dobro se spominjam, kako nas je direktor Tuma obiskal, da bi ozmerjal ekipo, ki ni prav pridno snemala. Mučili smo se z zamudami, zamenjavali smo kapelice in hišne dekoracije ter jih prenašali zdaj sem, zdaj tja, kamor je želel režiser. Med statisti smo imeli nekaj igralcev z Reke, med njimi mlado, čedno igralko, ki pa je imela strahotno tremo. Takrat se je gospa Souvan ponudila, da bo igralko neprestano močila z mrzlo vodo, ko bo ta izrekala besede skromnega sporočila: "Cel teden smo jih čakali, kaj? Pa smo jih le dočakali, kaj?". Tuma nas je obiskal zvečer. Nekaj naših igralcev je spalo kar na trabakuli. Tedaj smo zaslišali usodno opravičilo režiserja, ki je potožil Tumi: "Kako naj snemam hitreje, ko pa imam okrog sebe štirideset idiotov?" Stavek, v katerega je vpletel osupljivo številko, smo poznali iz ameriškega filma, velikega uspeha povojne Ljubljane **Ali Baba in štirideset razbojnikov**. Takrat sem se znašel ob morskem bregu poleg gospe Souvan, ki mi je zašepetala, obzirno, kakor je vedno znala: "Izobrazba naših ljudi nas obremenjuje...". Mislila je seveda na ekipo.

V takih trenutkih se mi je zdelo, da prisostvujem resnični rasti in razrešitvi težav domačega filma. Verjel sem, da jih bo čas odpravil, pa jih najbrž ni povsem. Šibkost filmske omike se danes cepi v šibkost vsakršne omike: te grenke resnice se spominjam, ko skušam dragoceni in vestni sodelavki, kot je Nada Souvan vedno bila, napisati nekaj besed ob slovesu.

Ne morem biti zadovoljen. Bojim se, da je bil čas, v katerem sem začel spoznavati domačo filmsko produkcijo, sedmi umetnosti bolj naklonjen. Z dosežki na tem področju, ki je bilo globoko cenjeno, smo dobili nekakšen repertoar filmov letne produkcije in vrsto dosežkov, ki jo mnoge druge umetnosti pri nas vse do danes niso zabeležile. Vrste naših filmskih delavcev so v svoje delo verjele. Borile so se zanj in ob njem vzgojile strokovnjake, ki so jih zaposlovala mnoge filmske ekipe... Tega skoraj ni več. Bojim se, da tudi ni več uglajenosti in gosposke elegance, ki je vedno, vsa leta odlikovala Nado Souvan, gospo Souvan! Rad zapišem, da sem imel to srečo, da sem svoj debi v igranem filmu začel z njeno pomočjo: bila je točna, vedno pripravljena, zvesta in nepogrešljiva sodelavka, ki je dobrohotno prenašala tudi mnoga moja sumničenja, s katerimi sem obremenjeval svojo prvo ekipo. Za njeno dragoceno in zvesto delo ne najdem pravih besed; vriva se pleonazem izrazov. Gospa Nada Souvan tega ne bi cenila, zato naj se skrijem za stavek, ki ga namenjam njenemu delu, pa tudi mnogim resnicam, ki sem jih slišal v razgovorih z njo. Draga gospa, za vaš obstoj, za vse vaše delo: prisrčna hvala!•

marguerite duras

zdenko vrdlovec



fotografija Dmitry Fedotov

Leta 1980, ko je Marguerite Duras posnela skoraj že vse svoje filme, so jo pri *Cahiers du cinéma* – reviji, ki je rada poudarjala, da ščiti "manjšinske" cineaste – povabili, naj sama uredi in napiše celo številko revije. Njen prvi tekst v tej številki govori o politični izgubi ("zame je politična izguba predvsem izguba samega sebe, izguba svoje jeze pa tudi izguba svoje miline, svojega sovraštva, sposobnosti sovraštva, kot tudi sposobnosti ljubezni ... izguba norosti, naivnosti, svojega poguma in svoje podlosti..."), podobno kot njen prvi film *Uničiti, je rekla* (*Detruire, dit-elle*, 1969) govori o apokaliptičnem duhu revolucionarne utopije in napuha kaste "ubogih na duhu", kar so za Durasovo konzervativci, tj. tisti, ki hočejo obvarovati svoj egoistični jaz. Napisala pa je tudi tale članek z naslovom Delati film: "Za profesionalce moj film ne obstaja. Joseph Losey v svoji knjigi hvali moje romane in obsoja na smrt moje filme, pravi, da sovraži film *Uničiti, je rekla*. Zame pa nikoli ni naredil filma, ki bi segel do gležnja *Uničiti, je rekla*. To dokazuje, da moj film ne more doseči meje profesionalcev, in prav tako njihov film ne more doseči moje meje. Začela sem tako, da sem najprej gledala njihove filme, potem sem začela delati svoje in njihovi so me vse manj zanimali. S profesionalci mislim tako kinematografske reproduktivce kot tiste, ki reproducirajo slike, v nasprotju od filmskih avtorjev, ustvarjalcev podob. Svet tega filma naseljujejo preganjani ljudje, to je fevd strahu, da nimaš kaj filmat, da ti za

film manjkajo milijoni, milijarde. Zanje smo mi zlikovci, ki jemljemo "njihov" denar. Zadnjič se je nekdo – kaj pa vem kdo – na televiziji jezil: dati denar Durasovi, da posname *Kamion*, to pomeni, da gledalcem vsaj za pol leta priskutite film. Kakšna hvalnica! Res je in vseh mi je. Čeprav se je človek motil, saj za *Kamion* nisem dobila subvencije. V literaturi ni mogoče reči: manjka mi še 220 milijonov, da končam svojo knjigo. Če knjiga ni napisana tudi v najslabših pogojih, potem je tudi bolje, da ni. Če mora biti napisana, se bo to zgodilo tudi v najbolj nesrečnih razmerah. Ti izgovori, da ne moreš pisat, ker nimaš časa, ker si prezaposlen, v glavnem ne držijo. Takšna nujnost za cineaste ne obstaja. Oni iščejo snov, zgodbe, in te jim predlagajo, bodisi romane, bodisi scenarije, ki so jih napisali specialisti njihovega kova. In potem tehtajo te predloge, jih detajlirajo: trije zločini, en rak, ena ljubezen in ta in ta igralec. Rezultat: 700.000 gledalcev. To bi lahko prepustili tudi računalniku in potem naredili film. Rezultat: 600.000 gledalcev. Neuspeh.

Kvantitativni cineasti, ki imajo množičen uspeh – 25 dvoran, milijon in pol gledalcev – imajo čudno nostalgijo za našim filmom, se pravi za filmom, h kateremu nikoli niso pristopili, ki ni nikoli podprt z dobičkom, filmom kvantitativnega neuspeha, filmom ene dvorane in desetih tisoč gledalcev. Radi bi nas nadomestili, se znašli na našem mestu, obenem pa bi nas zamenjali in nam pobrali še teh deset tisoč gledalcev. Toda mi jih nikakor ne bi želeli zamenjati in še manj biti na njihovem mestu. Obstajamo poleg njih, naša državljanska pravica je enaka njihovi. In vrhu tega, čeprav smo emblem komercialnega neuspeha, študentje diplomirajo s temami o naših filmih, o njih se pišejo cele knjige, ki potrjujejo naš obstoj. Vsakdanji tisk se za nas ne zmeni, toda mi še naprej delamo filme. In tega kvantitativni film ne more tolerirati, medtem ko ga mi pozabljamo. Raymond Queneau je rekel, da v Franciji le kakšnih dva do tri tisoč bralcev odloča o usodi knjige – to so najtežji bralci, in če ti zadržijo določene naslove ali pa jih ne, tedaj se ti naslovi uvrstijo – ali pa se ne – v francosko literaturo. Se pravi, če ne bi bilo teh bralcev, jih nobena, še tako množična publika ne bi mogla zamenjati. Pri filmu lahko govorimo o deset tisoč gledalcih, ki odločajo o usodi filma, tj. ga sprejmejo ali zavrnejo. In tega roba od dveh do deset tisoč gledalcev kvantitativni cineasti nikoli ne bodo imeli. Lahko imajo dva milijona gledalcev, toda v teh desetih milijonih ne bo teh dva do deset tisoč gledalcev."

Marguerite Duras je režirala 15 filmov, po svojih scenarijih in romanih, nekaj teh pa je napisala na podlagi svojih filmov. Režirati je začela po letu oziroma maju 1968, deloma zato, ker je zašla v pisateljsko krizo, deloma pa zato, ker se je tedaj

radikalno spremenila tudi filmska govorica, ki je začela rušiti naracijo in se spraševati o odnosu med podobo in realnostjo. Toda že kakšnih deset let prej je sama napisala scenarij, ki je v režiji Alaina Resnaisa (*Hirošima, ljubezen moja*, 1959) prispeval k radikalnemu prelomu filmske pripovedi, ki ni več pripovedovala toliko o svetu kot o spominu nanj ter vpeljala "mentalno trajanje", kjer je bilo povezovanje trenutkov in krajev odvisno samo še od duha, ki jih združuje prek spomina ali emocije. Napisala je še scenarij za film Henrija Colpija *Tako dolga odsotnost* (1961), medtem ko je Peter Brook ekraniziral – po njenem mnenju slabo – njen roman *Moderato cantabile* (1960); ekranizirali so še štiri njene romane: *Gibraltarski mornar* (Tony Richardson, 1952), *Jez proti Pacifiku* (Rene Clement, 1957), *Poleti ob pol enajstih zvečer* (Jules Dassin, 1967) in *Ljubimec* (Jean-Jacques Annaud, 1992).

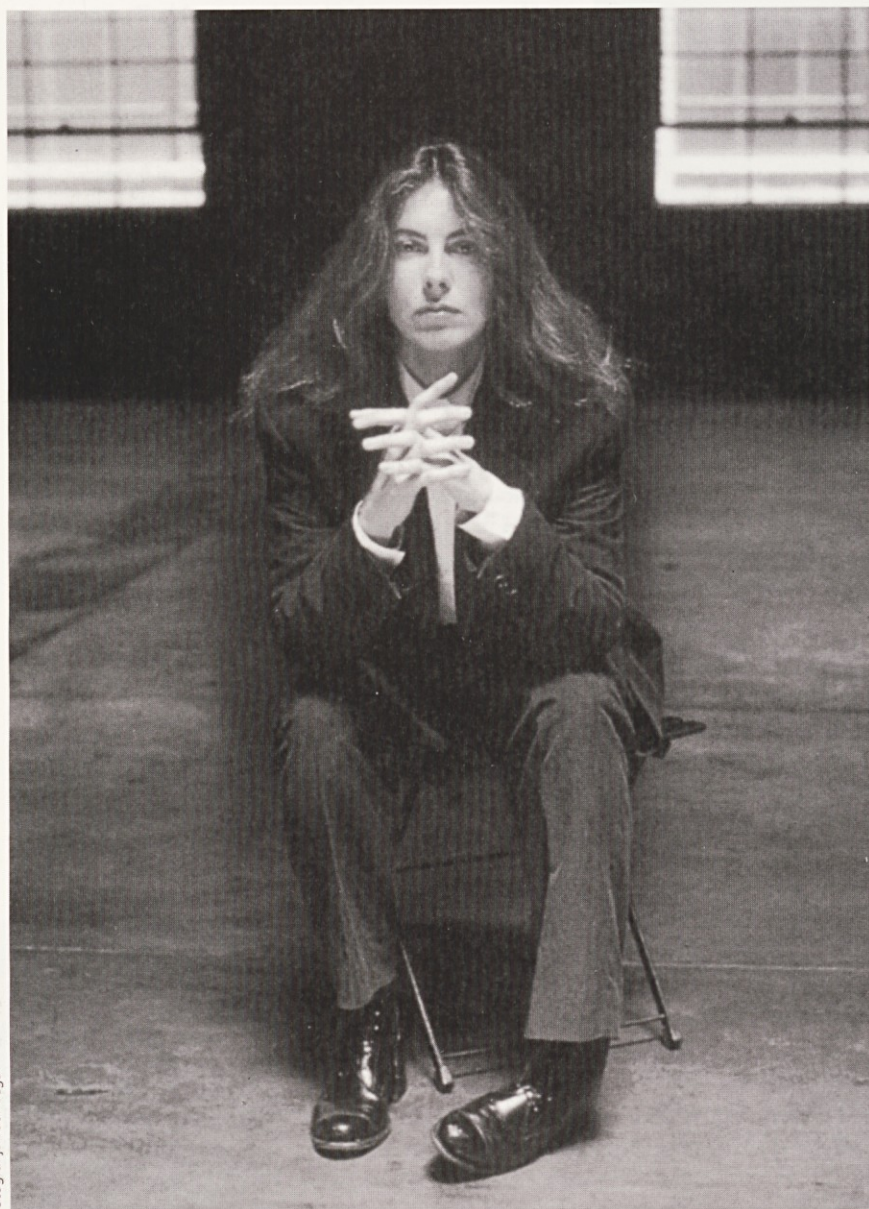
Za Marguerite Duras je bila zgrešena vsaka primerjava med filmom in literaturo, kajti podoba in beseda nimata ničesar skupnega: napisana beseda je smrt stvari, podoba njena oživitve; beseda napotuje k imaginarnemu, abstraktnemu, nedoločenemu, medtem ko podoba osiromaši imaginarno s tem, da ga zvede na eno samo možnost ali na nekaj konkretnega, določenega. Svet običajnega, večinskega ali "kvantitativnega" filma, kot bi rekla Durasova, je svet suspenza, napetosti, medtem ko je svet durasovskega filma "suspendiran", začasno odstavljen svet. To je film, ki izhaja iz nemožnosti reprezentacije, nemožnosti definiranja likov, krajev, pripovedi, zgodbe ("ničesar pokazati, ničesar si predstavljati o ljubezenski zgodbi"), vendar ga zato še ni mogoče identificirati z modernističnim filmom: temu gre za rušenje forme, Durasova pa poskuša dati formo odsotnosti (odsotnosti sveta, kajpada). In to zlasti z radikalnim razhajanjem besede oziroma glasu in podobe. V njenih filmih (zlasti *Nathalie Granger*, *Ženska ob Gangesu*, *India Song*, *Vera Baxter*, *Kamion*) se beseda nikoli ne ujema s podobo, še več, beseda je dobesedno zunaj, off, podobe, kar pomeni, da smo z glasom in imaginarno vselej drugje kot v podobi in njeni indikativni navzočnosti. Glas nas s svojo pripovedjo izseli iz filmske podobe, ta pa nas – kot zrcalna podoba sveta – izseli iz sveta, ki ga kaže. Tako kot off glas je namreč emblematična figura durasovskega filma zrcalo, toda ne kot kakšna podvojitev reprezentacije, temveč kot njen vir in sama "substancia". Durasovski filmi so glasovi, ki priklicujejo podobe kot spomin neke zgodbe, o kateri se sprašujejo, če se je sploh kdaj zgodila. •



intervju

kathryn bigelow

sanja muzaferija



Kathryn Bigelow

Z ekskluzivnim pogovorom z ameriško režiserko Kathryn Bigelow napovedujemo obširnejši blok, posvečen njenemu zadnjemu filmu *Zadnji dnevi* (*Strange Days*, 1995), ki bo objavljen v naslednji številki Ekrana.

"Moja umetniška preteklost je na moje filmsko delo vplivala toliko, kolikor mi vizualno podoba ne dela težav. To je sicer lahko pomembno, vseeno pa menim, da je bistvo filma v zgodbi in njenih junakih, kajti to pritegne gledalčeva čustva", pravi Kathryn Bigelow, hollywoodska režiserka, ki, kot tudi sama pravi, snema "high-impact filme, ki skačejo gledalcu v obraz."

Kathryn Bigelow je odrasla v severni Kaliforniji in študirala slikarstvo na Art Institute v San Franciscu. Leta 1972 je vpisala Independent Study Program na Whitney Museum v New Yorku, kjer je nanjo vplivala skupina pisateljev in umetnikov "Art and Language". Njeno zanimanje je postopoma prehajalo od slikarstva k filmu. Dobila je stipendijo Graduate School of Film na Columbia University v New Yorku, kjer je študirala z Milošem Formanom. Njen kratki film *Set-Up*, posnet v času študija, je bil eksperimentalni film, v katerem se je prvič lotila nasilja v okviru kinematografskega dispozitiva. Leta 1981 sta skupaj z Montyjem Montgomeryjem napisala scenarij in posnela *The Loveless. Biker* v stilu 50-ih je na platnu prvič predstavil off-broadwayskega igralca Williama Dafoea, s svojim *tongue-in-cheek* pa je bil to tudi hommage *film noir*, Douglasu Sirku, Kennethu Angerju in filmu *The Wild One*.

The Loveless je bil posnet v New Yorku, nato se je režiserka preselila v Los Angeles, kjer so jo Universalovi studiji na priporočilo Walterja Hilla vzeli na oddelek za razvoj projektov in pisanje scenarijev. Srečala je Erica Reda, s katerim sta skupaj napisala

scenarij za film, ki bo njen samostojni režiserski prvenec – *Near Dark* (1987). V njem se družina čudakov v zloveščem črnem kombiju klati po zapuščenih planjavah Oklahome, podnevi spi v zatemnjenih sobah, ponoči pa išče svoje žrtve. Čeprav beseda ni nikjer omenjena, so v tolpi desperadosov vsi do zadnjega vampirji. Režiserka sama ga je označila za *"...vampirski western. Film ima vse elemente klasičnega westerna – zaključni obračun, streljanje, dobre in hudobne fante."* Variety jo je nagradil z naslovom avtorice "najhujšega trdega nasilnega akcionerja vseh časov v režiji kake Američanke". Naslednji celovečerec Kathryn Bigelow, *Modro jeklo* (*Blue Steel*, 1990), je koproduciral Oliver Stone, ki ga je poznala že od prej in je filmu pomagal pri prvih korakih, ko je bilo finančno stanje zelo klavrno. Z *Modrim jeklom* je Kathryn Bigelow posnela "ženski akcijski film" – v ospredje filmskega žanra, v katerem sicer dominirajo moški, je postavila žensko. Jamie Lee Curtis igra novinko v policijskih vrstah, ki se naslaja ob moči, ki jo podeljujeta uniforma in pištola. Ko na svoji prvi patrulji odstreli oboroženega roparja, pri tem ne vedoč sproži psihotično željo naključnega opazovalca, serijskega morilca (igra ga Ron Silver). Ob koncu filma sleherno moralno razlikovanje med fetišiziranimi atributi policajke in morilcem razpade v brutalnost in instinktiven boj za preživetje.

Peklenski val (*Point Break*, 1991), njen četrti celovečerec, predstavlja Keanu Reevesa v vlogi mladega agenta FBI, ki je na sledi tolpi bančnih roparjev. Ko ga sled pripelje na obalo, podleže fascinaciji surfaškega guruja (Patrick Swayze). Swayze s svojim deskanjem po vse višjih valovih in norimi spektakli *sky-divinga* agenta zavede v svojo smrtonosno filozofijo in med njima se splete neenako zaveznitvo, ki ga režiserka razume kot "duhovno iskanje, samo-realizacijo v soočanju s fizičnimi in psihičnimi izzivi".

Vsi filmi Kathryn Bigelow so izzvali široke polemike, in tudi njen zadnji, *Zadnji dnevi* (*Strange Days*, 1995) z Ralphom Fiennesom v glavni vlogi, verjetno ne bo izjema. Film predstavlja kontroveržno vizijo Los Angelesa in tehnoloških medijev prihodnosti. V *Film Comment* je Gavin Smith zapisal: *"Razpet med neustavljivo razraščanje in razpršitev realnosti je film Zadnji dnevi nekonformistična podoba našega časa, ki mu šele morbidna fascinantnost in strašanska lepota filmov omogočata ohranitev vizije globoke, ogrožene človečnosti."*

Vprašanje kontroverznosti vaših filmov je morda nekoliko frivolno in ga niti ne bi hotela zastaviti, toda ob vsem nasilju v vaših filmih me zanima, kakšno je bilo vaše otroštvo?

Odraščala sem na severu Kalifornije, pravzaprav je bilo zelo mirno. Bili smo na podeželju in rasla sem skupaj z vsemi običajnimi živalmi, rada sem imela konje, počela sem povsem normalne stvari...

Willem Dafoe
The Loveless

Potem ste se lotili slikarstva in se vpisali na umetniško akademijo v San Franciscu. Kakšne so bile vaše slike? Moderne, velike, abstraktne, v ekspresionističnem slogu. Počeli smo tudi nore stvari, na primer čez noč vdrli v pisarne in zavzeli šolo – norosti, kakršne ponavadi počno na umetniških akademijah, čeprav nato nikogar ne aretirajo.

Dobili ste štipendijo in odšli v New York, kjer ste se vpisali na Whitney Museum Independent Study Program.

Drži. V New Yorku sem slikala in bila t. i. sestradani umetnik, spoznavala pa sem tudi umetniške kroge, zanimive ljudi – kot Susan Sonntag –, ki so pogosto prihajali na Whitney Museum. Skupaj smo se lotili nekaterih projektov, začela sem s postavljanjem instalacij, se ukvarjala s konceptualno umetnostjo itn. Saj veš, ena reč vodi v drugo. Nenadoma sem imela v rokah 16 mm kamero in sem že snemala filme...

Nato ste šli na filmsko univerzo. Govori se, da ste šli tja samo zato, da bi zavzeli njihovo montažno delavnico. Kaj res?

Ja, to drži. To je že neke vrste tipičen scenarij – ko si nekakšen sestradan umetnik, živiš v zakleti hiši in imaš v rokah še zadnjo konzervo tune... Ko sem posnela film s tistima dvema moškima, ki se poskušata pobiti med sabo, mi je prišlo na misel, da bi lahko poskusila priti na filmsko akademijo in tako dobiti dostop do potrebne opreme, da bi film zmontirala. To niti ni tako presenetljivo – v New Yorku se to dogaja na ulici skorajda vsak dan. Po svoje je bilo smešno, kajti takrat se mi ni niti sanjalo o *stunt-koordinatorjih*, in ko mi je zmanjkalo denarja, sem pomislila, da mogoče univerza niti ni tako slaba ideja. Pokazala sem jim svoj material in res dobila štipendijo, se vpisala na univerzo, na oddelek za

filmsko kritiko. Vendar pa sem lahko uporabljala vso njihovo opremo, in zame je bila to odlična priložnost. V tem času sem začela tudi pisati scenarije in gledala po dvanajst do trinajst filmov na dan... To so bili lepi časi.

Kratki film, ki ste ga posneli v tem času, je bil Set-Up? Ja.

Napisali ste tudi scenarij za Loveless...

Pravzaprav sva ga z Montyjem Montgomeryjem napisala skupaj. Uspelo nama je celo dvigniti proračun za film. Minimalno, pa vendar, in to se nama je takrat zdel velik uspeh. Scenarij sva pisala dopolnjujoč stavke drug drugemu in potem se je zdelo tudi logično, da lahko film poskusiva skupaj režirati. Torej sva ga. Stvari so šle zelo tekoče. Ne zaradi delitve dela – na primer, da bi jaz delala z igralci, on pa stal za kamero ali počel kaj drugega, ne, v bistvu sva vse počela skupaj, in film nama je nekako uspelo končati, ne da bi se pobila med sabo. Ne vem, če bi se še kdaj lotila česa takega, čeprav ne verjamem v tisto hierarhično strukturo, kjer je režiser najpomembnejši pri filmu. Mislim, da je režiser tako dober, kakor je dobra cela ekipa. Kakorkoli že, bila je to zanimiva izkušnja.

Ta film je precej drugačen od vaših kasnejših filmov. Pripovedi skorajda ni, hkrati pa je dovolj močan, da gledalca drži do konca. V njem je ogromno velikih planov, številnih detajlov... Vaši kasnejši filmi so mnogo hitrejši, s hitro montažo, več naracije. Odkod ta sprememba?

Menim, da je bil Loveless narejen z veliko mero občutka za sam tempo filma. Pozneje sem ugotovila, da je oddaljevanje od umetnosti k filmu pomenilo hkrati oddaljevanje od medija, ki je bil po mojem mnenju, pa čeprav tega ne mislim nujno v pejorativnem pomenu, elitističen. Od gledalca zahteva določeno informiranost, da bi lahko razumel bolj abstraktne umetniške izdelke. Zame pa je bil film ravno tisti izjemen družbeni medij, ki preči tako razrede kot kulturne razlike, in je hkrati najširše dostopen. To je po mojem mnenju ena njegovih največjih prednosti. Ko sem delala Loveless, sem z eno nogo še vedno stala v svetu umetnosti in z drugo v svetu filma. Tako sem poskušala na nek način zaježiti narativno plat, scenarij do točke, ko je že postal skorajda neviden. Pozneje sem se ovedla prednosti filma in izziva, ki ga avtorju nalaga njegova komunikativnost pri širokem občinstvu, zato sem tudi skušala narediti material bolj dostopen. Vendar glede na to, da izhajam iz umetniških krogov, mislim, da je bila ta odločitev zavestna.



Zanimivo je, kako v tem filmu zgodbo skoraj pripeljete do konca, nakar se vse skupaj tako zaplete, da je to na koncu zgodba čisto druge osebe. Precej nenavadno. Tudi glasba se zdi zelo pomembna v vašem delu. Poslušate to glasbo tudi v svojem privatnem življenju, je torej del vašega sveta tako kot slikarstvo – ali se odpravite ven in jo poiščete posebej za film?

Nedvomno je del mojega sveta. Lepota filma (ali pa vsaj del te lepote) je v tem, da deluje simultano na več ravneh. Tu je narativno, pa junaki, zgodba, zaplet, mizanscena, zvok, *soundtrack* – in vse to postavljeno v službo celote, vsaj načeloma kohezivne celote.

Leta 1987 ste posneli *Near Dark*, po scenariju, ki sta ga napisala skupaj z Ericom Redom. Film je bil posnet v petdesetih snemalnih dneh, od teh osemindeset ponoči. Lep uspeh! Toda, tudi s proračuna 800.000 dolarjev ste prišli na 5,5 milijonov dolarjev. Kako ste občutili to spremembo?

Med *Loveless* in *Near Dark* je preteklo pet let. Vmes sem imela najprej težave z iskanjem distributerja za *Loveless*, in se spet znašla "sestradana" v New Yorku. Kot da bi to že postalo pravilo. Nakar sem dobila učiteljsko mesto v Los Angelesu, kot gostujoča predavateljica, s predavanji o režiserjih iz 30-ih in 40-ih. Zaposlitev je bila, dobil si plačo. Potem sem si izbrala projekt in pristala v razvojnem peklu. Walter Hill me je najel za pisanje scenarijev, ki jih ni nihče niti pogledal. Pojma nimam, kaj počnejo z njimi. Najbrž jih imajo zgolj za zbiranje prahu, kaj pa vem. Čez nekaj časa sem imela vsega dovolj in sem se odločila pobrati šila in kopita in se vrniti na stara pota. Napisala sem *Near Dark* in bila sem čisto iz sebe, kajti vedela sem, da je to film, ki ga hočem posneti. To je bilo pet let po *Loveless*... Poslala sem ga producentu. Naslednjega dne me je poklical in mi rekel, da ima zame eno dobro in eno slabo novico. Dobra je bila ta, da mu je scenarij všeč in da ga je pripravljen kupiti za lepo vsoto, slaba novica pa je bila, da ga hoče dati kakemu velikemu filmarju. Odvrnila sem mu – Žal mi je... Čez nekaj dni je ponovno poklical in rekel: Posnemimo ga! Mislim, da me je bilo takrat od vseh snemanj v mojem življenju najbolj groza, kajti minilo je že toliko časa in na kocki je bilo takorekoč vse in če ne bi šlo... V tistem času so mi že ponudili več scenarijev, toda vsi so bili visokošolske komedije in nisem jih mogla sprejeti – enostavno zato, ker ne vem, kako se to dela.

Prizor v plesni dvorani v *Near Dark* je res izjemen. To je bila tudi ena tistih stvari, ki je prebudila javnost, ne glede na njene razloge, pa vendar...

Na ta prizor sem kar ponosna. Dolg je deset minut in prav nenavadno je, kako lahko drži občinstvo toliko časa. Tempo je skoraj metronomičen. Ne gre le za to, da se vse odvije tako hitro, tu je še metodična destrukcija vsakega posamičnega gosta v tem baru –

in vendar – že zaradi samega tipa filma si v tem trenutku nekako na strani izobčencev. Do njih čutiš neko tujo, čudno simpatijo. Nekako razumeš, veš, da niso psihopatski morilci, ampak da morajo ubijati, da ubijajo zato, ker morajo jesti, da bi preživel, tako kot mi vsi. Le da imajo drugačen stil življenja. (smeh) In nekako nam je uspelo.

V kolikšni meri je vaše poigravanje z žanri premišljeno? Prepričana sem, da je – toda zanima me, kako pride do te refleksije? Potem, ko je zgodba že napisana – ko imate že jasno predstavo o njenih zastavkih – ali pa je prisotno že od vsega začetka? Dostopnost, razumljivost filma se mi zdi zelo pomembna in žanr je odličen konstrukt. Najprej položiš temelje in dodaš pričakovano zgodbo – nakar lahko vse skupaj subvertiraš. Žanrske konvencije uporabljam povsem zavestno in skušam nato ustvariti nekakšen hibrid. Tako kot pri *Near Dark*, kjer sem namesto podreditve že obstoječemu "žanru" poskušala ta žanr redefinirati, ga aktualizirati oziroma prilagoditi – poskus, ki te lahko eventualno pripelje nekam povsem drugam.

Z Ericom Redom ste kasneje ponovno sodelovali pri *Modrem jeklu*. Odkod ideja za ta film?

Že pri sami ideji je šlo za policajko, žensko v policijskih vrstah, ki postane objekt želje serijskega morilca. V tistem času je to pomenilo zamenjavo vlog. Ženska v tem okolju, torej močan ženski lik – vendar pa ima čustva tako kot vsi ostali ljudje in prav to je tudi njena napaka.

Nekje sem prebrala, da *blue steel* v ameriškem slengu pomeni erekcijo. Je to res?

Ah, ne bi vedela. (smeh)

Filma potemtakem niste zato naslovili *Blue Steel*?

Ne. Mislim, da je to izraz za orožje, za revolver. Hkrati pa gre tudi za besedno igro, uniforma newyorške policije je namreč modra in njena morala zelo trdna.

Ena od stvari, ki jim še posebej posvečate pozornost v svojih filmih, je tudi spol. Modro jeklo se mi zdi morda še najbolj očiten primer. Gre za žensko, ki se kot policajka vede zelo moško. Potem je tu še njena obsesija s pištolo, ki je seveda falični simbol, in ona ima do njega prosti dostop. Zanimivo, kako delate s spolom, ali drugje z družino. To početje je spet očitno zavestno – pa vendar me kot vedno zanima, kaj pride prej? Ideja, narediti nekaj na temo spola ali družine – ali zgodba, ki jo šele nato sprofilirajo vaši posebni interesi?

V bistvu začenjam z liki in odtod razvijam naprej. Pri *Modrem jeklu* me je sicer resda zanimala menjava vlog, toda pri njenem liku so me zanimale tudi druge stvari, ki niso spolno specifične. Z drugimi besedami –



Jamie Lee Curtis
Modro jeklo

univerzalne stvari kot so boj za življenje, poskus preživetja, pa tudi rušenje stereotipov o tem, kako naj bi v takšni situaciji reagirala ženska, v nasprotju z moško reakcijo. No ja, vse tiste izpeljave o pištoli kot simbolu moči (ne samo falične) ter sama ikonografija moči, to je že implicitno. Sama mislim, da je orožje predvsem tehnološki produkt, objekt, ki ga je mogoče zelo različno uporabljati – medtem ko samo po sebi ni ne dobro ne slabo. Vse je odvisno od njegove uporabe. Očitno ga ona v svojih rokah uporablja na določen način, medtem ko v njegovih to postane nekaj popolnoma drugega.

Leta 1991 ste nato posneli Peklenski val. To je bil na nek način vaš še najmanj oseben projekt, in vendar vam je tudi tu uspelo postaviti močne like. Pa še to – je Patrick Swayze res odigral tudi vse svoje nevarne prizore v filmu?

Ja, predvsem prizore *sky-divinga*. Imeli pa smo težave z zavarovalnico. Seveda ga niso hoteli zavarovati – toda on se je odločil, da bo kljub vsemu sam skakal, čeprav smo ga poskušali na vse načine odvrti od tega. Potem sem se odločila – če hoče to storiti – ga bom tudi posnela. Dobila sva se v letališki bazi pred Los Angelesom in je svoje opravil, kajti želel je doseči karseda realističen portret Bodhija. Negativ, ki smo ga posneli tega dne, je v celoti vključen v film.

Je tudi sam surfal?

Ja, nekaj malega. Toda pravo mojstrstvo je pokazal v zraku.

Kaj pa Reeves?

Poskusil je z surfanjem. (smeh) Tudi v *sky-divingu* se je poizkusil. To je lažje, veš, samo padaš. (smeh) Ne, hecam se, seveda moraš imeti za to hudo korajžo.

Kako ste posneli prizor z zasledovanjem?

Najprej sem naredila snemalno knjigo. V bistvu za vse svoje filme delam *story-boarding*. Iz umetnosti sem prinesla s sabo idejo, da moram scenarij najprej prevesti v dvodimenzionalno obliko, tako da si lahko ustvarim dokončno predstavo. Pri snemanju sem uporabila malo kamero. Poskušala sem dobiti čim bolj neizrazito ozadje že s samim izborom lokacij in montažo, zato da sem lahko dosegla iluzijo ene same vožnje.

Videti je kot en sam dolg posnetek.

Pravzaprav je notri kar nekaj rezov, vendar je bil to predvsem problem hitrosti. Reze sem morala prikriti, da pri gledalcu napetost prizora ne popusti.

Videti je, kot bi moralo biti snemanje tega filma zares zabavno. Je bilo res? Zdi se tudi, da sta se glavna igralca odlično razumela.

Ja, bilo je zabavno. Čeprav smo imeli probleme z vodo. Voda je neobvladljiva, po svoje nepopustljiva. Izročen si ji na milost in nemilost. Ko režiraš, se včasih počutiš kot Bog – kot bi sam nadzoroval ves univerzum in bi bil dejansko sposoben nadzorovati karkoli, in potem ko moraš poskrbeti, da je vsakdo plačan za svoje delo, skoraj res nadzoruješ in obvladuješ vse skupaj. (smeh) Vendar pa ne moreš

obvladovati oceana, ocean je nepopustljiv. Na obalo lahko prideš s celo ekipo – ampak ko je ocean raven – je raven. Velikokrat sem morala improvizirati, tehnično osebje je moralo biti vsakega dne pripravljeno za različne prizore, vključno z igralsko ekipo. To je bilo zares naporno.

Druga tema, ki se vleče skozi vaše delo, je uporaba pokrajine – ne le kot ozadja, saj tako v *Loveless*, *Near Dark* kot v *Peklenskem valu* skorajda igra svojo lastno, ločeno vlogo. Je to za vas neke vrste pejzaž? Je, vendar pa me zanima tudi junakova človeška reakcija na pokrajino. Samo okolje je že postavljeno v kontekst.

Glede na vaš temeljit pristop k pripravam pred samim snemanjem – kot že omenjeni *story-board* celotnega filma – ali to pomeni, da je obdobje priprav daljše kot sicer?

Ne nujno. *Story-board* včasih celo pospeši proces, saj lahko film na nek način "vidiš" vnaprej. Deluje podobno kot stenografski zapis, tako da lahko vizualno pregledam material in uskladim ideje z direktorjem fotografije in scenografom. O dolžini priprav in produkcije materiala odloča v glavnem kompleksnost materiala.

Vaš najnovejši film *Zadnji dnevi* je povzročil številne razprave, mislim da povsem upravičeno. Od kod ideja zanj?

Po tem, ko sem končala *Peklenski val*, sem delala pri različnih projektih in obdelovala scenarije. Scenarij za *Zadnje dneve* sem dobila v roke pred skoraj štirimi leti. V zgodbo sta bila vpletena tudi dva junaka konec stoletja v Los Angelesu, kjer je tehnologija omogočala, da si lahko na črnem trgu kupil izkustva drugih ljudi in njihova doživetja celo sam izkusil. Zgodba se mi je zdela nenavadna in lepa, čudovita. Všeč mi je bilo, da lika nista bila stereotipna, moški lik je bil strt junak, na njem je bilo nekaj hiper senzibilnega, in na koncu ga imaš prav rad, enostavno vzljubiš ga. Ženski lik je močna in zaščitniška oseba, in vendar ima tudi sama svoje probleme. Name pa je vplival tudi primer Rodneyja Kinga ter upori v Los Angelesu, saj je bila to moja osebna izkušnja, takrat sem se namreč vključila kot prostovoljka. To je bila zame zelo globoka izkušnja, tragedija, ki je ne bi smeli pozabiti. Ta scenarij se mi je nekako zdel povezan z incidentom in življenjem v L.A.-ju in z leti sem se vse več ukvarjala z njegovo predelavo, skupaj z Jimom (Jamesom Cameronom). Zraven sva pritegnila še Jaya Cokesa, s katerim sva sodelovala pri nekem drugem projektu – tako smo ga pisali skupaj vsi trije, dokler ni bil nekega dne končan. Naenkrat sem ga imela v svojih rokah in začela sem se spraševati, kako naj bi

ga režirala in iz njega dejansko naredila film. Zdaj sem bila sama. Hvaležna kolegoma, in z vso voljno vremo, vendar sama. Da bi lahko dobila pravi posnetek, sem morala sestaviti kamero, s katero bi lahko dosegla učinek zelo osebnega doživljanja izkustva drugega. Potrebovala sem še manjšo kamero od tiste, ki sem jo uporabila v **Peklenem valu**, z zamenljivimi lečami, hkrati pa sem se morala omejiti na še manj rezov kot v sekvenci zasledovanja v **Peklenem valu** in jih zelo, zelo pazljivo prikriti. Morala sem doseči vtis, da gre pri tem (na ekranu) za absolutno neprekinjeno realnost.

Kako bi definirali žanr filma Zadnji dnevi, če bi ga že morali opredeliti?

Ne zdi se mi nujno akcijski ali znanstveno-fantastični film. Zame je bolj neke vrste *film-noir*, postavljen v to nevzdržno časovno konstelacijo, s katero smo soočeni in bo pomembno vplivala na naša življenja. Film je bilo po svoje komplicirano posneti ravno zato, ker sem ga skušala obrniti proti žanru.

So bile z igralsko zasedbo težave?

Najti sem morala igralce, ki ne bodo igrali navzkriž z zgodbo. Že od začetka sem vedela, da hočem za žensko glavno vlogo Angela Basset, ker je fenomenalna igralka in potem sem morala najti še igralca, ki bi bil tako močan in hkrati tako senzibilen kot je Lennyjev lik.

Angela Basset se mi zdi ključna za film. Po tem, ko vpeljeta njen lik, film očitno vse bolj teži k njej, čeprav se ona večinoma ubada z njegovimi problemi. Bilo je tudi kar nekaj razprav o koncu filma. Nekateri menijo, da je konec preveč hollywoodski, zaradi moralne katarze, in da bi se moral končati, ko njo obkolijo. Ste kdaj razpravljali o zaključku filma? Seveda – film bi se lahko končal na najrazličnejše načine, vendar pa je imel vedno ta konec. Mislim, da sem želela poudariti upanje, ki naj ponese človeštvo v naslednje tisočletje, navkljub neznosno dramatičnemu dogodku, ki globoko poseže v življenje vseh junakov in jih prisili odgovoriti nanj.

Mislite umor, ki se zgodi v filmu?

Ja. Podobno kot prizor pod tušem v *Psihu* (*Psycho*, 1960) ali nekatere sekvence v *Smrti v očeh* (*Peeping Tom*, 1960), ki so me ob gledanju šokirale in me ganile, hkrati pa so se mi zdele prav tako pomembne tudi za sam film, v katerem nastopajo. Isto velja za grozljiv in gnusen dogodek – prizor umora v *Zadnjih dnevih*. Odločila sem v sekvenco vzporedno dodati Lennyja kot pričo temu dogodku. Njegova reakcija je popoln, skrajn, neskončen gnus. Takšen je tudi filmarjev odnos in upam, da bodo ljudje podobno reagirali. Takšna je drža Lennyja Nera in želela bi si,

da bi se tudi občinstvo prepoznalo v njej. Moj namen je bil, spregovoriti o tem dogodku znotraj konteksta in z neko kritično refleksijo. Film naj bi bil neke vrste svarilo in Lennyja sem vzela kot očitca, skozi čigar oči, občutke, misli in njegovo pozicijo nam je mogoče ta dogodek dojeti kot grozljiv in nedopusten.

Ko v filmu pokažete to nelagodno nasilje, lahko ljudi s tem resno spravite iz tira, pa vendar – z nelagodjem nas navdaja prav prihodnost, s katero se soočamo. Film seveda sproža močan odziv. To je bil tudi izziv tega filma – postaviti družbo pred ogledalo. Upali smo, da bo morda lahko ljudi spodbudil k razmisleku o tem nelagodju v prihodnosti. Kar je bilo zame zelo pomembno pri delu znotraj hollywoodskega *mainstream* konteksta, je poskus ustvariti, vsaj na določeni ravni, razumljivo, razburljivo in napeto, konec koncev zabavno podlago za posredovanje sporočila, in, na drugi ravni, ustvariti nekaj drugačnega, skratka, nanjo cepiti realno vsebino – in potem oboje nekako uskladiti. Obdržati vse žoge v zraku, kot se reče.

V vaših intervjujih pogosto omenjate Sama Peckinpaha kot enega vaših najmočnejših vplivov. Zakaj, in kateri njegovih filmov vam je najljubši? Peckinpah je mojstrski filmar. Vzemite na primer *Divjo hordo* (*The Wild Bunch*, 1969), morda moj najljubši – čeprav bi težko rekla, kateri od njegovih filmov mi je najljubši. Njegovo ponovno prikazovanje v ameriških kinematografih se je zdelo nekaterim sporno, pa vendar gre za film, ki je bil posnet leta 1969, bil takrat na sporedu, in bi bil zdaj, po toliko letih, skorajda umaknjen s programa zaradi *ratinga*. Kar naenkrat se je zdel ljudem preveč nasilen. Sama se s tem nikakor ne strinjam, mislim namreč, da to niti ni film o nasilju, ampak o časti, film o človeškem dostojanstvu – le da pač Peckinpah o tem govori v jeziku nasilja. Ta film se mi zdi zelo pomemben in je zgled dovršene filmske bravure.

Kako se počutite kot režiserka v Hollywoodu? Se vam zdi, da imate veliko nasprotnikov?

Na to se niti nočem ozirati in se poskušam držati svojega dela. Seveda upam, da bo prišlo v to stroko več žensk.

Ko je Maggie Green snemala thrillerje in westernne, se je morala spopasti s številnimi odpori, še posebej pri westernu, vendar njeno delo ni bilo deležno tolikšne pozornosti in vroče krvi kot vaši filmi. Kaj mislite o tem?

Verjetno moraš biti le dovolj mirnega značaja. (smeh)

Prevedla Andreja Kuhelj

Keanu Reeves
Pekleni val



aleš blatnik

sto prvakov nizko

Po abecedi je tukaj urejenih 100 najbolj paranoičnih, histeričnih, kričečih in paničnih filmov, ki so jih v Ameriki množično prikazovali v 50-tih in na začetku 60-tih. V Sloveniji so bili popolnoma prezrti in čisto neznani... Napad radioaktivnih filmov se pri nas šele dobro začel in tudi najhitrejšim – in filmsko najbolj imunim – ne bo uspelo ubežati.

The Alligator People

Roy Del Ruth, 1959
Beverly Garland ni povsem zadovoljna z novo podobo svojega moža.

The Amazing Colossal Man

Bert I. Gordon, 1957
Poblazneli velikan pustoši.

The Angry Red Planet

Ib Melchior, 1959
Zemljani na Marsu srečajo krvoločne domačine.

The Astounding She-Monster

Ronnie Ashcroft, 1958
Zemljanom filozofira osvajačka iz vesolja.

Attack of the Crab Monster

Roger Corman, 1957
Film o velikanskih rakovicah, posnet na podlagi odličnega naslova.

Attack of the 50 Ft. Woman

Nathan Hertz, 1958
Poblaznela velikanka pustoši.

Attack of the Giant Leeches

Bernard L. Kowalski, 1959
Ogromne pijavke počnejo, kar znajo najbolje: sesajo kri.

Attack of the Puppet People

Bert I. Gordon, 1959
Naokoli tekajo pomanjšani človečki.

Battle In Outer Space

Inoshiro Honda, 1960
Mi proti njim. V vesolju.

The Beast From 20,000 Fathoms

Eugene Lourie, 1953
Jurski park, 40 let pred Spielbergom.

Beginning of the End

Bert I. Gordon, 1957
Tokrat strašijo ogromne kobilice.

Beyond the Time Barrier

Edgar G. Ulmer, 1960
V prihodnosti je stanje še slabše.

The Black Scorpion

Edward Ludwig, 1957
Ogromni škorpionji.

The Blob

Irvin S. Yeaworth, Jr., 1958
Steve McQueen proti sluzasti, zdrizasti, želejasti gmoti.

The Brain Eaters

Bruno Ve Sota, 1958
Življenje s prisrskom na glavi ni več življenje.

The Brain From Planet Arous

Nathan Hertz, 1957
Velikanski možgani želijo podjarmiti Zemljo.

The Brain Taht Wouldn't Die

Joseph Green, 1963
Živa glava brez telesa in kirurg z genialno idejo.

Bride of the Monster

Edward D. Wood, Jr., 1956
Woodova mojstrovina, kjer razloži, da genijev nihče ne razume.

Captive Women

Stuart Gilmore, 1952
Medplemnski boji v postapokaliptičnem Manhattanu.

Cat-Women of the Moon

Arthur Hilton, 1953
Dvomi in več: temna stran

lune je naseljena – z ženskami, sestradanimi ljubezni. Klasika.

The Conquest of Space

Byron Haskin, 1955
Pot na Mars in zabavni posebni efekti.

The Crawling Eye

Quentin Lawrence, 1958
Idilično gorsko vasico napadejo ogromna gomazeča očesa.

The Creature from the Black Lagoon

Jack Arnold, 1954
Najbolj erotični zf 50-tih, v katerem straši vodna kreature, je hkrati sinonim za ta nepozabni žanr.

Creature from the Haunted Sea

Roger Corman, 1961
Napol z improvizirano mojstrovino, kjer za spremembo končno enkrat zmaga pošast.

The Cyclops

Bert I. Gordon, 1957
Ogromno človeško bitje z ogromnim očesom.

The Day the Earth Stood Still

Robert Wise, 1951
Na Zemljo pride prišlek z mirovnim poslanstvom, ki je hkrati grožnja...

The Day the World Ended

Roger Corman, 1956
Življenje na Zemlji je skoraj v celoti zbrisano, peščica preživelih pa misli, da je živih še vedno preveč...

The Deadly Mantis

Nathan Juran, 1957
Pred ogromno bogomolko kriči igralka Alix Talton.

Destination Moon

Irving Pichel, 1950
Pot na Luno, sprehod in nazaj.

Devil Girl from Mars

David MacDonald, 1954
Osvajačka v darthvaderovskem plašču nepomembnežem razkazuje svojo osvajalsko moč.

Donovan's Brain

Felix Feist Jr., 1953
Ko telo umre, živijo možgani dalje... v nekakšnem akvariju.

Earth vs. the Flying Saucers

Fred F. Sears, 1956
Zemljo napadejo leteči krožniki.

Earth vs. the Spider

Bert I. Gordon, 1958
Tokrat napade ogromni pajek.

Fiend Without a Face

Arthur Crabtree, 1958
Možganom podobne kreature se hranijo z ljudmi.

Five

Arch Oboler, 1951
Radioaktivno apokalipso preživi pet ljudi.

The Flame Barrier

Paul Landers, 1958
Satelit, ki trešči v džunglo, je ovit v čudno maso.

Flight to Mars

Lesley Selander, 1951
Rip-off filma Destination Moon. Znova pot na drugi planet.

The Fly

Kurt Neumann, 1958
Znanstvenik naredi preizkus preveč.

Forbidden Planet

Fred McLeod Wilcox, 1956
Tazaresni, težki zf, pri katerem niso skoparili. Prikriti Shakespearov Vihar.

4D Man

Irwin Shortess, 1959
Znanstveniku se posreči hoditi skozi stene.

The Giant Claw

Fred F. Sears, 1957
Nehote eden najbolj smešnih filmov, v katerem leta nekakšen ogromen ptič.

Godzilla, King of the Monsters

Terry Morse, 1954
Ogromen japonski kuščar bruha ogenj. Prvi film v seriji, ki se še danes ni končala.

The Hideous Sun Demon

Robert Clarke, 1959
Film, ki ga je Clarke posnel zato, ker je bil prepričan, da lahko zaslužiš s čisto vsakim sranjem.

I Married a Monster from Outer Space

Gene Fowler, Jr., 1958
Poroka koneckoncev vseeno morda ni tako dobra ideja.

The Incredible Shrinking Man

Jack Arnold, 1957
Človek v sodobni družbi postaja vedno bolj utesnjen. V dobesednem pomenu besede.

Invaders from Mars

William Cameron Menzies, 1953
Vaši starši nenadoma niso več vaši starši, a tudi drugim ne gre zaupati.

Invasion of the Body Snatchers

Don Siegel, 1956
Zakaj so poljubi lahko tudi hladni.

Invasion of the Saucer-Men

Edward L. Cahn, 1957
Po Zemlji se sprehajajo zelenčki.

Invasion U.S.A.

Alfred E. Green, 1953
Ameriko napade rdeča velesila.

Invisible Invaders

Edward L. Cahn, 1959
Nevidni prišleki oživijo mrtve

proračunskega sci-fija

Zemljane in strahujejo žive.

It Came from Beneath the Sea

Robert Gordon, 1955
Simpatična hobotnica pobaše pol mesta.

It Came from Outer Space

Jack Arnold, 1953
Bliskovit film o prišlekih iz vesolja; spremenil je mnoge poglede na žanr in postavil nove standarde.

It Conquered the World

Roger Corman, 1956
Prišlek iz vesolja je korenju podobna pošast.

It! The Terror from Beyond Space

Eward L. Cahn, 1958
Na Zemljo se vrne vesoljsko plovilo s potnikom preveč.

Killers from Space

W. Lee Wilder, 1954
Umrlemu pilotu prišleki vrnejo življenje, da bi ta potem zanje vohunil.

Kronos

Kurt Neumann, 1957
Zemljo strahuje ogromen jekleni stroj.

The Last Woman on Earth

Roger Corman, 1960
Apokalipso preživijo trije, od teh le ena ženska.

Lost Continent

Samuel Newfield, 1951
Ekipa, ki išče izgubljeno raketo, najde dinozavre.

The Magnetic Monster

Curt Siodmak, 1953
Bitka s časom in radioaktivno maso, ki se neprestano veča.

The Man from Planet X

Edgar G. Ulmer, 1951
Obiskovalčevi miroljubni nameni postanejo manj miroljubni, ko spozna pravi obraz Zemljanov.

Mesa of Lost Women

Herbert Tevos in Ron Ormond, 1952
Vkup nametana bizarna ekstravažanca brez repa in glave, v kateri neverjetno zgodbo, katere nima pomena opisovati, prepletajo nesmisli, katerim se ne da verjeti.

The Mole People

Virgil Vogel, 1956
Pod zemljo se skriva in živi še ena civilizacija.

The Monolith Monsters

John Sherwood, 1957
Tokrat sejejo grozo hodeči kamni.

The Monster from Green Hell

Kenneth G. Crane, 1958
Ogromne ose.

Monster from the Ocean Floor

Wyott Ordung, 1954
Prva Cormanova produkcija – še bolj zastojkarska kot kasnejše.

Not of This Earth

Roger Corman, 1957
Krvi željni prišlek, kri Zemljanov pošilja tudi svojem v vesolju.

Nude on the Moon

Anthony Brooks, 1960
Na Luni odkrijejo nudistični kamp.

Panic in Year Zero

Ray Milland, 1962
Divji svet po atomski bombi.

Phantom from Space

W. Lee Wilder, 1953
Lov za prišlekom iz vesolja, ki lahko postane neviden.

Plan 9 from Outer Space

Edward D. Wood, Jr., 1956
Prišleki iz vesolja, zombiji, nepozabni dialogi in zvezdniška igralska zasedba. Mojstrovina.

Queen of Outer Space

Edward Bernds, 1958

Pomanjkljivo oblečena dekleta vladajo vesolju.

Red Planet Mars

Harry Horner, 1952
V zf zamaskirani antikomunistični pofl.

Robot Monster

Phil Tucker, 1953
Gorila s potapljaškim skafandrom.

Rocketship XM

Kurt Neumann, 1950
Še en rip-off filma Destination Moon, katerega je celo zasenčil. Polet in sprehod po Marsu.

Rodan

Inoshiro Honda, 1957
Pterodaktil ne mara Tokia.

Tarantula

Jack Arnold, 1955
Ogromen pajek strahuje majhno mesto, a vse se odigra v puščavi.

Target Earth!

Sherman A. Rose, 1954
Skupinica ljudi v opustošenem Chicagu proti prišlekom.

Teenagers from Outer Space

Tom Graeff, 1959
Najstniki iz vesolja. S sabo pripeljejo jastoga.

Teenage Zombies

Jerry Warren, 1958
Najstniki odkrijejo, da na nekem otoku izvajajo zombiastične eksperimente.

Terror from the Year 5000

Robert J. Gurney, Jr., 1958
Časovni stroj prinese mutantko iz prihodnosti.

Terror is a Man

Gerry de Leon, 1959
Kako s pomočjo bolečih operacij panterja spremeniti v človeka? Nemogoče.

Them!

Gordon Douglas, 1954
Invazija mravelj velikank.

The Thing from Another World

Christian Nyby, 1951
Pod ledom odkrijejo prišleka, ki oživi. Film, katerega kasnejši zf-ji še do danes niso presegli, je "nadziral" Howard Hawks.

This Island Earth

Joseph Newman, 1955
Tuja inteligenca novači zemeljsko inteligenco.

This is not a Test

Fredric Gadette, 1962
Atomska devastacija in skupina ljudi, ki na avtocesti izve, da gre zares.

12 to the Moon

David Bradley, 1960
Pot na Luno. Med poletom ženske kuhajo hrano in hodijo pod tuš.

20 Million Miles to Earth

Nathan Juran, 1957
Ogromna pošast pustoši po Rimu.

The 27th Day

William Asher, 1957
Prišleki ne verjamejo v uničevanje, a petim Zemljanom vseeno dajo neverjetno pokončevalno moč.

The Twonky

Arch Oboler, 1953
Kaj se zgodi, če oblast nad vašim življenjem prevzame TV-aparat.

Unknown World

Terrel O. Morse, 1951
Ekspedicija se nameni priti do središča Zemlje. Odkrijejo neznan svet.

Untamed Women

W. Merle Connell, 1952
Malodane v garaži posneta

zgodba, z obilico arhivskih posnetkov. Dinozavri in "neukročene" ženske.

Village of the Damned

Wolf Rilla, 1960
Medtem ko prebivalci neke vasice nerazložljivo spijo, vse ženske postanejo skrivnostno noseče. Pro choice film, ki je postal klasika.

War of the Colossal Beast

Bert I. Gordon, 1958
Velikanski tip iz filma Amazing Colossal Man še ni mrtev, a zato tudi nič manjši.

War of the Satellites

Roger Corman, 1958
Nezemljani hočejo, da Zemljani nehajo z vesoljskimi raziskavami.

The War of the Worlds

Byron Haskin, 1953
"Nepremagljive" osvajalce iz vesolja pokonča navadna gripa. Religiozno, a zato osupljivi specialni efekti.

The Wasp Woman

Roger Corman, 1960
Ženska varianta filma The Fly. Tokrat osa.

When Worlds Collide

Rudolph Maté, 1951
Sodobna verzija biblične kataklizme in Noetove barke. Vesoljska ladja bo izbrance popeljala na drugi planet.

The World, the Flesh, and the Devil

Ronald MacDougall, 1959
Zadnji človek na svetu ni zadnji.

World Without End

Edward Bernds, 1956
Namesto na Marsu se posadka vesoljskega plovila znajde v letu 2508.

X-The Man With X-Ray Eyes

Roger Corman, 1963
Znanstvenik lahko vidi skozi stvari.

nebojša pajkić

novi naturalizem in novi teatralizem

Najnovejši film evro-ameriškega režiserja Paula Verhoevena, **Showgirls**, na prvi pogled nima ničesar skupnega z njegovima *block-busterjema* **Robocop** in **Popolni spomin**. Nadaljuje tisto smer Verhoevenove holandske faze (**Wat zien ik, Turks Fruit, Spetters**), v katero v določenem (tematskem) pomenu sodi tudi prelomni **Flesh + Blood**, in ki jo je po opravljenih strateških domačih nalogah nadaljeval v Hollywoodu z "razvratnim" **Prvinskim nagonom**. Četudi uvodna opomba morebiti napoveduje diskurz filmske kritike, ni moj namen analizirati najnovejšo Verhoevenovo "seks-opero", pa tudi teoretiziranja se bom izogibal, četudi bodo vrstice tega prispevka neizogibno zdrsnile v post-semiotično, na trenutke celo neo-semiotično smer.

Če naj razumemo Verhoevenove avtorske manevre, moramo nujno upoštevati koordinate aktualne hollywoodske politike – politike producentov in ne avtorjev, ali še bolj brutalno: producentov kot avtorjev. Če je "videotizem" delno in enosmerno (začasno) uresničil Chabrolovo anticipacijo o komutaciji kina in televizije ("doma bomo gledali filme, v dvoranah pa tekme"), tedaj zadnje desetletje stoletja in tisočletja v okvirih *major* produkcije mineva predvsem v znamenju transformiranja medija v smeri višjega naturalističnega koda. Poskus, da film (kinematograf) še naprej obdrži status največjega spektakelskega showa v široki pahljači novih zabavnih artiklov, je nujno privedel do penetracije tistih naturalističnih atributov medija, ki si prizadevajo doseči širše zaznavne reflekse. Tako je znova obujena obsesija s tretjo dimenzijo, kar po eni strani vodi k nadaljnjemu raztezanju srebrnega kvadrata ne samo preko pravokotne osi, temveč tudi v bistveno globinsko razsežnost. Izstop iz kvadrata seveda provocira zanemarjena čutila: najprej čut dotika, takoj zatem pa tudi čut vonja. Tako dobivajo demodirane teoretske postavke pretencioznih intelektualcev, denimo Umberta Eca in Christiana Metza, paradokso ponovno potrditev – ne sicer v območju lastnega pozitivističnega reformizma, zato pa se razkrivajo kot profetske vizije, analogne kozmocentričnim utopijam primitivnih filmskih teoretikov Kanuda, Deluca, Mousignaca, Tokina in B.V. Poljanskega. Proces naturalistične transformacije medijev stavi na strahoten arsenal novih tehnoloških možnosti, ki so se razvile iz računalniške ekspanzije, s katero je mogoče doseči nepojmljivo (v strogo logičnem pomenu besede) re-kreacijo resničnosti, popolno, totalno (**Total Recall**) iluzijo resničnosti. Ta proces predpostavlja taktično prerazporeditev žanrskih paradigm, ki naj izbriše stilizacijske meje med različnimi oblikami simulacije giba ali zarisa figure v danem prostoru. Bilo je torej nujno, da se vse oblike animacije in svetlobnih zapisov podredijo enemu, univerzalnemu kodu. Simbol novih medijskih okoliščin je nedvomno postavitev Disneyeve produkcije v središnji položaj aktualnega Hollywooda. Drugače povedano: smo v fazi navajanja gledalca na položaj, v katerem so lahko Miki Miška, Racman Jaka, Pluto, John Wayne, Marilyn, Orson Welles, Kennedyjevi, Hitler, Stalin, Sadam Husein, Bill Clinton, Spiderman, Dick Tracy, Macista, Tarzan, pravokotnik in kvadrat, prizma in piramida, Sam Spade in Lucky Luciano, vsi ti fotografirani, narisani, izrezani, plastelinski, kovinski in slamnati liki, hkratni protagonisti in statisti s posebnimi nalogami. Vsi se tragično in komično gibljejo v horizontu, ki nas kot gledalce asimilira natanko v tolikšni meri, kolikor ga lahko sami z dotikom ali gibom ogrozimo, pokvarimo, reprogramiramo...

Paul Verhoeven je s svojimi "zgodnjimi" hollywoodskimi projekti (**Robocop**, **Popolni spomin**) veliko prispeval k temu dvojnemu procesu naturaliziranja medija in hiperstiliziranja identifikacijskih konvencij – kar sta sinhrona vidika prihajajočega populističnega (kompjuteriziranega) kinematografa.

Po drugi strani, onstran najemniškega ekspertstva (Verhoeven je doktor optike), pa se ta evropski elitist, leteči Holandec, ukvarja z lastnimi preokupacijami, ki so natanko nasprotno tehnološki transformaciji medija, ki se pravzaprav upirajo pragmi komercialne (ideološke) intonacije te transformacije. Nasproti novega iluzionizma, tega projekta totalnega naturalizma,

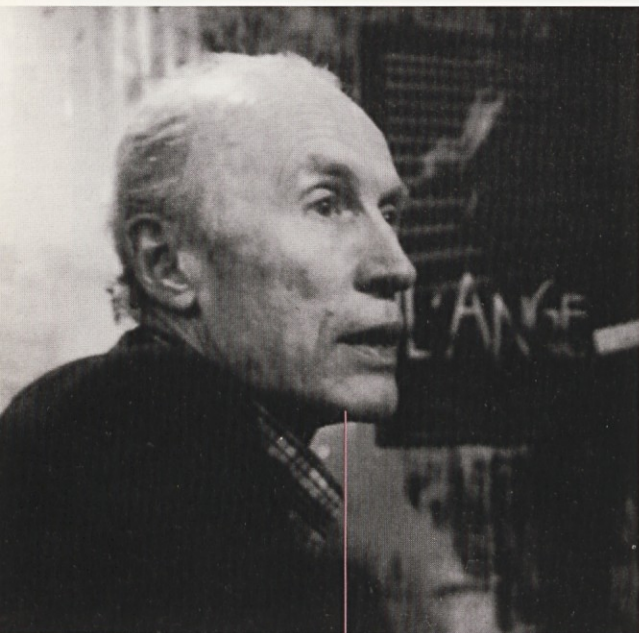


Gina Gershon, Elizabeth Berkley
Showgirls

s pomočjo katerega bo medij vse bolj totalno in vse bolj totalitarno tudi najbolj fiktivne sintetične podobe javnosti predstavljal kot realne, Verhoevena kot filmskega avtorja onstran fenomenologije medija še naprej v prvi vrsti provocirajo prav vprašanja filmske estetike v najožjem, najbolj ekskluzivnem smislu. Naslanja se na motive svojih zgodnjih holandskih erotičnih filmov in skuša ustvariti mutacijo *hard-core* obrazcev. V **Prvinskem nagonu** je v mejne *hard-core* stereotipe vpisal like A-zvezdnikov (Sharon Stone, Michael Douglas) in tako pornografske konvencije postavil v povsem nov kontekst. V filmu **Showgirls** pa zgodbo, ki ima komajda kaj več melodramatskih pretenzij od kakšne **Poti v Hollywood** Davida Butlerja, uporablja kot *macguffin* za to, da pred kamere pripelje kopice razgaljenih žensk. To vztrajanje na golem telesu, na telesu prepoznavnih zvezd, je v resnici Verhoevenov odgovor na sintetizacijo medija. V svoji elitni verziji se bo film neizogibno moral vrniti k pomembnosti igralca, pomembnosti živega človeka, s katerim se distancira od sintetične iluzije. V obrnjeni perspektivi novega tisočletja postaja sintetično (umetno) sredstvo naturalizacije; naravno, materialno, naturalno pa funkcija artefakcije, teatralizacije. S tem se ne obračamo le k poetikam najbolj radikalnih avtorjev sodobnega filmskega teatralizma (Straub, Schroeder in Syberberg), temveč se vračamo tudi k izvirnim raziskovanjem pionirjev nemega filma – od Mélièsa do različnih zagovornikov posnetega gledališča. Nemi film na eni strani in posneto gledališče na drugi (živ človek v gibanju – kar med drugim napoveduje tudi obnovo glasbene komedije, *musicala*, nasproti izrabljenih form grozljivke in znanstvene fantastike) – to so estetska skladišča, v katera se bodo avtorji, ki jih zanima dreyerjevsko/bressonovski pojem kinematografa, nujno vračali. Verhoeven je že tam. •

načelo negotovosti

pascal bonitzer



Pričujoče besedilo povzema prvo poglavje monografije Pascala Bonitzerja o Ericu Rohmerju (Eric Rohmer, coll. Auteurs, Cahiers du cinéma, Pariz, 1991), ki bo ob avtorjevi retrospektivi v Slovenski Kinoteki izšla letos.

"V tej zgodbi ne bom povedal vsega", pravi (v knjižni verziji pripovedi) pripovedovalec *Moje noči pri Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969). In, začuda, nadaljuje: "Sicer pa zgodbe ni, je samo cikel, izbor poljubnih dogodkov, naključij, slučajev, ki se nam bolj ali manj dogajajo v življenju in imajo samo takšen pomen, kakršnega sem jim hotel dati." Rohmer sam v predgovoru k zbirki *Šest moralnih zgodb* (*Six Contes moraux*)¹ tako utemeljuje "literarni" značaj zbranih filmov: "Nisem imel namena snemati dogodkov kot takih, ampak pripoved, ki jo iz njih nekdo oblikuje. (...) Vse se dogaja v pripovedovalčevi glavi. Zgodba, pripovedovana skozi oči nekoga drugega, je bila bodisi drugačna, bodisi sploh ni obstajala. Moji junaki, ki so nekoliko podobni Don Kihotu, se imajo za osebe iz romanov, ampak romana morda sploh ni".

"Zgodbe ni...", "Romana morda sploh ni...". Takšne trditve so za sam začetek pripovedi nenavadne. In nič manj pomembna ni ugotovitev, da se avtor celote *Zgodb* in junak-pripovedovalec ene izmed njih (najbolj znane) o tem izražata na isti način.

Povsem običajno je, da ima avtor distanco do svojih stvaritev, njihovih idej in zgodb, saj ne gre zanj. Ena izmed njih pa vendarle pride do tega, da nam – četudi zgolj v literarni inačici omenjenega filma – pokaže to isto oddaljitev od lastne pripovedi, lastnega videnja stvari, zato da bi nam s svojim razkritjem dala vedeti, da ima ta pripoved ne samo namenoma vrzeli, ampak da je mogoče popolnoma zgrešena – kar pritegne pozornost.

"Pravim tako, ampak morda je drugače": navidez širokosrčna trditev človeka, ki je znan – morda malo preveč znan – kot inteligenčen in bistroumen v primerjavi z domnevno drugačnim opažanjem občinstva, ki ga ima taisti človek nedvomno za malo manj inteligentnega. Nekaj takšne previdnosti morda opazimo tudi pri pripovedovalcu iz *Moje noči pri Maud*, kjer ima junak poteze subjektivne superiornosti, značilne za večino rohmerjevskih junakov, zlasti tistih iz *Zgodb*. Trditev z začetka odstavka ima navadno namen razorožiti morebitno sogovornikovo napadalnost, onespособiti oporečnika ali nasprotnika v diskusiji, ki utegne postati bolj ostra. "Ostajam pri svojem prepričanju, vam prepuščam vaše". Gledalci in bralci smo tako opozorjeni. Pripoved, katere podobe ste se namenili brati ali gledati, je torej izpodbitna, izredno sporna in na vas je, da razkrijete – če vam je všeč in če lahko – vse njene skrite sofizme. Sicer pa je za domnevnega sogovornika (tistega, za katerega domnevam, da se nanj obrača) v prejšnji in njej podobnih trditvah neka posebna dražljivost, nek čisto subtilen način zanikanja. Kot da je v razdraženosti, ki jo včasih povzročijo Rohmerjevi filmi, odmev zgornje trditve. Takšno jezo lahko občutijo odrasli, ko naletijo na odpor otroka, ker ne sprejme takšne resničnosti kot mu jo prikazujejo sami. "Prav dobro vem", pravi, "pa vendar".² Ali drugače povedano: "Briga me, res, vaša resničnost. Če bi rad še naprej sanjal in mislil kot mi je všeč, je to moja stvar."

Splošno je znano, da se v Rohmerjevih filmih pogosto razpravlja in veliko argumentira: to je celo njihov razpoznavni znak, oznaka za njihovega avtorja. Ravno tako je presenetljivo, da vsak od razpravljalcev na

Redkeje pa opazimo, da je za diskusijo odprta tudi pripoved sama, ne samo njena "vsebina", ampak tudi in predvsem njena zgradba, njen potek, tako za protagoniste znotraj filma samega - kot v *Clairinem kolenu* (*Le Genou de Claire*, 1970) in *Pauline na plaži* (*Pauline à la plage*, 1983) - kot za gledalce in kritike, ko se pripoved povsem spoji s filmom - kot v *Noči pri Maud*.

"Povedal vam bom po svoje, tako kot stvari vidim sam," - tako nekako pravi pripovedovalec iz *Maud* - "ampak bodite prepričani, da je mogoče tudi drugačno videnje, ki bi mojo pripoved izničilo." Rohmer tako - vsaj v tem tekstu, ki je kot premaknjen, prelomljen odsev filma - ves čas poziva h kritičnosti bralca, ki je tudi gledalec: da mu zgodbe ni treba vzeti kot takšne, za kakršno se izdaja, ampak tudi kot tisto, o čemer molči, kar prikriva. V očitnem tekstu tekoče pripovedi se mogoče skriva drugi tekst, druga pripoved, prikrita, potencialna pripoved, čisto drugačna od nam ponujene. Izjava ni tukaj nič brez izjavljanja. Mogoče pa je drugačno izjavljanje, ki bi vsem izjavam spremenilo pomen. Rohmer je režiser pripovedi, pripovednik; vendar je vsa pripoved njegovih filmov - glede na njegov že davno oznanjeni načrt - v znaku laži, čisto določene laži. Prolog v *Maud* nas spodbudi, da zgodbo, ki to ni, sprejmemo z nezaupanjem, ki se ne nanaša na vzdušje ali vsebino pripovedi, ampak na njeno zgradbo, formalno celost. Zanimivo, saj to ni tako pogosto, vsaj v filmu ne. Takšni so recimo nekateri Mankiewiczovi filmi in pa filmi s pirandelovskimi scenariji, denimo Cukorjeva *Dekleta* (*Les Girls*, 1957) ali Kurosawov *Rašomon* (1951).³ Omenimo še Wellesov film *Resnice in laži* (*F For Fake*, 1973) bolj filmski in montažni poskus kot pa igrani film. Če je v *Dekletih* in v *Rašomonu* občinstvo izrecno pozvano k iskanju resnice, s procesom, preiskavo ali preko raznih zlaganih osebnih pripovedi, prav tako jasno povedanih, pa pri Rohmerjevih filmih, ravno nasprotno, vse ostaja implicitno, negotovo in pridušeno. Laž, če laž sploh je, povzroča težave kot vse drugo. Prave resnice in njenega morebitnega popačenja preprosto ni, kar pa ne pomeni, da ima "vsak svojo resnico", ampak da je cel film mogoče razbrati na vsaj dva načina. Avtor ima dvoumnost posebno rad.

Noč pri Maud je njen prav poseben primer.⁴ Pripovedovalec se nam tu pokaže tako zviti kot zapeljan. Njegovo prijateljstvo je prevara, ljubezen pa uganka. Vse, na kar je navezan, je docela negotovo. Celo njegova pripoved - ker jo prijazno oznanja vsaj v besedilu, če že ne v filmu - je negotova. Ne samo njegova pripoved, ampak tudi izhodišče zgodbe: zakaj je on prepuščen srečnemu naključju, Maud pa nesreči? Zakaj mu na primer poledica dosledno prinaša srečo (po zaslugi poledice lahko preživi noč pri Maud, ampak tudi in predvsem pri Françoise), medtem ko Maud prinaša nesrečo (zaradi poledice je zgubila človeka, ki ga je ljubila)? Avtor ima arbitrarnost posebno rad.

"V tej zgodbi ne bom povedal vsega." Le katera zgodba pove "vse"? Posebnost zgodbe je gotovo v tem, da ne pove vsega, da je skrivnostna. Kriminalna zgodba je paradigma vsake zgodbe. Ali ni nekdo, ki pravi, da ne bo vsega povedal, bolj pošten kot drugi pripovedniki? Ali pripovedovalčevo izdajanje za sleparja ali vsaj potuhnenca, ki prikriva nekatera dejstva, ali lažnivca po pomoti, ne pa za nevedneža, ni dokaz izjemne poštenosti? Takšen je jezuitizem (namerno izražen in prav tako zahtevan) junaka iz *Moje noči pri Maud*. "Sicer pa, zgodbe ni..." Ali torej ta preciznost, za katero se zdi, da vnaprej zanika svojo pripoved in da se a priori odpoveduje varljivemu in dramaturško "šibkemu" značaju - kot da bi hotela izgnati to slabost - ne prispeva tej pripovedi, ki je navsezadnje čista fikcija in ne nikakršen realen dokument, učinka realnosti, ki ravno najbolj primanjkuje najbolj konsistentnim filmom in romanom o zgodah in nezgodah? V čem je, če mu manjka te konsistence, potemtakem moč prepoznati - za razliko od tega, kar se dogaja v knjigah in filmih, se zdi, da nam tukaj sugerira pripovedovalec, za njim pa avtor -, "kaj se v življenju pripeti". Ta dialektika ali bolje paradoks pripovedi, ki se utemeljuje in upravičuje z apriornim samozanikanjem, kot dejanje, ki se potrjuje, s tem, da se ni zgodilo, obstaja tudi v osnovi Poučnih zgodb. Resničnost zgodbe podčrtuje krhkost pripovedi. Moč filma je v spodrseljajih scenarija. V središču te dialektike, tega paradoksa je nedvomno tisti, ki ga Rohmer v *Zgodbah* imenuje pripovedovalec. Negotov, dvoumen, hinavski pripovedovalec. Zgodbe ni, ampak zgodbe nikoli ni, če izvamemo tistega, ki jo pripoveduje. Vsaka pripovedka terja pripovednika, ko pa je pripovednik osebno vpleten v pripovedovano zgodbo, ko torej ni ne pesnik ali drzni pripovednik junaških zgodb in legend, ne pretirano natančni letopisec ali zgodovinar zaporedja dogodkov, ampak za zgodbo, ki je vsaj delno njegova, bolj ali manj zainteresirani poročevalec, je z naivnostjo konec, sum postane bistven del branja in poslušanja:



ni nam treba iskati resnice, v tem kar govori, ampak v njegovem molku in tistem, kar prikriva.

Wellesovi, Mankiewiczovi in Kurosawovi filmi v zavzeti pripovedi pripovedovalca, ki zavestno prikriva podlo resničnost, zato da bi njen avtor lahko rešil njen videz ali svojo kožo, v ospredje postavljajo laž. V tem primeru se film le krasi s prvovrstnim literarnim postopkom. Ampak Rohmer se bolj kot za dejavno popačenje dejstev zanima za laž z zamolčanjem, ki pa v prvi vrsti zadeva predvsem film (funkcija ekrana kot skrivalnice, tako ljuba Andréju Bazinu). Denimo, v *Markizi d' O...* (*La Marquise d'O...*, 1976)⁵, kjer junak postreže z bogato bero izpovedi, ki markizi in njenim bližnjim še naprej prikrivajo njegovo hudodelstvo. Pri vsem tem je laž poglavitna vzmet za resnično strast njegovih likov, za nevednost. Pripovedovalec mora nekaj priznati; laže, ker ne pove, a njegova nevednost ni vedno naklepna, pač pa lahko izhaja iz dejstva, da istočasno ne moremo biti povsod.

Biti istočasno povsod, imeti sposobnost narediti se nevidnega, kot v filmu *Alice* (1990) Woodyja Allena, ali obrniti čarobni prstan, na katerega se sklicuje Jeanne v *Pomladni zgodbi* (*Conte de printemps*, 1990), je nedvomno otroški sen o vsemogočnosti, ki se v različnih oblikah ohranja tja do zrelih let (kar je delno tudi zasluga filma). So pa to tudi otročje fantazije ljubosumnih zaljubljenecv, ki si delajo skrbi, kaj neki dela partner, ko nista skupaj.

Rohmerjevi liki so, kot se to rado zgodi, pogosto ločeni. Ta situacija ima v njegovih filmih, in po zaslugi filma kot takega, poseben, skoraj ontološki pomen, kajti iz te pozicije, kot pri igri skrivalnic, slepih miši, iskanju skritega predmeta, se predmet pripovedi, macguffin ali namišljena oseba, postavi na spregled in spodbudi ravnanje drugih oseb.

V *Pilotovi ženski* (*La Femme de l'aviateur*, 1981)⁶ se François, junak zgodbe, izčrpan od nočnega dela, trudi premagovati spanec, zato, da lahko sledi početju svojega tekmeca, pilota v spremstvu blondinke. Ne samo, da mora François – dobesedno – premagovati težo svojih vek, ampak se, z ironičnim ponavljanjem situacij, ki se mu pripetijo v teku dneva (srečanje z Lucie, pohajkovanje po ovinkastem labirintu Buttes Chaumont) in poudarjenimi koti bližnjih posnetkov, objekt njegovega zasledovanja neprestano pojavlja za njegovim hrbtom. Brez Lucie, ki nadzoruje kontraplan, bi ga zelo hitro izgubil (res pa je, da ga ona istočasno od njega tudi odvrča).

François je najbolj čisto, najbolj fizično utelešenje obsesije, ki je osnova rohmerjevske pripovedi. Imeti obrnjen hrbet, videti samo polovico prostora, biti napol slep, pohabljen – in si kljub temu želeči preprečiti, prezreti to napako: zapreti oči pred samim seboj in jih odpreti drugemu (enako nevednemu, kot so vsi drugi). Iz tega ironičnega vmesnega stanja vedno izhajajo namigi Rohmerjevih filmov. Pri Rohmerju je, tako kot v Proustovi literaturi, gibalno domišljije vedno nevednost. Najbolj neveden je pripovedovalec – tako zelo, da tega ne more prenesti.

V Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* je vsako odkritje boleče, okrutno, podobno nasladi: pripovedovalčeva nesreča "preseže njegova pričakovanja". Ampak z vsakim odkritjem se polje nevednosti še poveča, tako zaljubljenec, ljubosumen na Odette ali Albertine, opazi brezno perversnosti in laži, ki si ga prej niti za trenutek ni mogel predstavljati, tako zelo je verjel v čistost, kljub temu, da je mislil da je spoznal vse, in kar bi zadostovalo, da bi ga stokrat ubili. S tako bolečimi izkušnjami se Rohmerjevi junaki le redko srečujejo, če pa že, potem navadno zaznamujejo konec filma (ko pripovedovalec Suzanne kariere z grenko osuplostjo odkrije uspeh tiste, ki jo je vedno zaničeval; ali ko je Louise v *Nočeh polne lune* (*Les Nuits de la pleine lune*, 1984) "zlomljena" zaradi nenadnega preobrata, ki v njeno samoljubje ni bilo všteto). Senca izdajstva je grozeče prisotna v vseh pripovedih in daje nevednosti prav poseben pomen, ki zaznamuje vsakega njegovega junaka.

"Vse vem", pravi ljubosumnež svoji domnevno nezvesti spremljevalki (zato, da bi se res izdala, kajti on v resnici ne ve veliko). Nasprotno pa se pripovedovalec *Moralnih zgodb* namerno izdaja za nevedneža; od nikogar ne pričakuje, da bi se mu izpovedoval, morda zato, ker preveč zaupa svojemu partnerju, ker ni obseden z razkrivanjem prevare, ampak z varanjem. Preveč je zaposlen z lastnim zapeljevanjem, da bi sumničil, da bi drugi utegnil biti v oblasti iste obsesije ali se ji celo vdajal. Resnico spozna (če jo, a ne vedno) nepričakovano, slučajno. Še vedno mu ostane dovolj moči in zaslepljenosti, da jo zanika.



Antoine Vitez,
Françoise Fabian
Moja noč z Maud



... a pripravi do besede.

Anne-Laure Meury

Pilotova ženska

spuščajo v fizične avanture, ampak osebe nejasno predane objektu, ki se izmika in je moralnega značaja. Pri tem obstaja nekaj, kar film zanima: struktura kinematografske naprave, kamera in projekcija.

Rohmer v *Clairinem kolenu* zelo jasno izraža osrednjo dramaturško funkcijo nevednosti, ko pisateljici Aurori, dejanski pripovedovalki, pred Jérômom, junakom zgodbe, "naslovnim pripovedovalcem", v usta položi naslednje besede: "Junaki iz zgodb imajo oči vedno zavezane. Sicer bi ne bili sposobni ničesar več, dejanje bi se ustavilo." V tem primeru ima zavezane oči Don Kihot⁸, ki je v eni izmed svojih avantur upodobljen na sliki v Jérômovi hiši. To je namig na značajsko potezo, skupno vsem junakom *Moralnih zgodb*, ki jo je Rohmer formuliral v omenjenem predgovoru. Morda pa gre bolj za odmev na to, kar je Cervantes sam v prologu k svojemu romanu pod lažnim izgovorom, da se opravičuje, ker je ustvaril ta izmišljeni in pusti lik, napisal o svojem delu: "Zgodi se, da se očetu rodi grd, neprikupen sin, ljubezen do njega mu preveže trak čez oči, zato, da ne vidi njegovih napak..." V tem pogledu lahko pripoved oživi, četudi ima pripovedovalec zavezane oči. Ljubezen, kot pravi tukaj Cervantes, – gre za impliciten citat Lukrecija, ki ga je kasneje uporabil Moliere – obvezuje oči. V *Ljubezni popoldne* uporabi Frédéric iste besede, ko govori o stari ljubezni: "Res je, ko sem bil z Mileno, sem imel zavezane oči, bil sem suženj. Zdaj, ko sem prepričan v Helenino zvestobo, kot je ona v mojo, lahko gledam svet okoli sebe." Cela zgodba pa polglasno razkriva ravno to, da ta obveza ni odstranjena in da Frédéric nima nujno prav, da bolj zaupa Heleni kot ona njemu.

Prevedla Romina Bešič.

Opombe:

1 Editions de l'Herne, 1974, Ramsay-Poche-Cinéma, 1987.

2 Globji pomen tega izraza glej v tekstu Octava Mannonija v: *Clefs pour l'Imaginaire*, Seuil.

3 Ne bom se dotikal teznih filmov, kot so denimo Cayattovi, ki si občinstvu prizadevajo ponuditi "dosje". Toda lahko se spomnimo, da je Cayatte v *Zakonskem življenju* poskušal uporabiti odvetniško problematiko in pod skupnim naslovom posneti dva "vzporedna" filma, kjer v zgodbi o ločitvi predstavlja posebej moževno stališče in posebej ženino videnje stvari ter tako občinstvu ponudi možnost, da se odloči za eno ali drugo trditev (zdi se, da je bil sam popolnoma indiferenten).

4 Jean-Louis (J.-L. Trintignant), inženir pri podjetju Michelin, se je nedavno zaposlil v Clermont-Ferrandu in sanja o poroki. Pri maši večkrat opazi mladenko, ki konkretizira njegovo namero; ona, Françoise (Marie-Christine Barrault), bo torej postala njegova žena. Po naključju spet sreča Vidala (Antoine Vitez), starega študijskega kolega, sedaj profesorja filozofije v mestu. Vidal ga povabi na večerjo k Maud (Françoise Fabian), lepi ločenki, v katero je očitno zaljubljen. Večer v znamenju diskusije o Pascalu, kjer se spopadeta Vidal, marksist, in Jean-Louis, "jezuit", se obrne v prid slednjemu, kajti Maud ga povabi, da prespi pri njej, s pretvezo, da so ceste zaradi snega nevarne. Vidal, rahlo okajen, užaljen odide. Jean-Louis ob zori zapusti Maud, po neslavnem prizoru, ko je, ne da bi zares podlegel njenim čarom, ni znal odločno zavrniti. V zmedbi, ki nastopi po tem izjalovljenem pobegu, zagleda Françoise in se ji odloči približati. Poročita se, sta srečna in imata otroke. A pet let kasneje, ko Jean-Louis po naključju sreča Maud, izve, da sta se s Françoise poznali...

5 Ruski oficir, grof F. (Bruno Ganz) leta 1799 med ruskim napadom reši markizo (Edith Clever) pred soldatesko. Ko je na varnem na neki podstrehi, izgubi zavest. Odkrije, da je noseča, četudi vse odkar je postala vdova, ni imela spolnih odnosov. Ker jo domači dolžijo laži in sramotnega dejanja, se odseli na deželo. Grof, ki je veljal za mrtvega, si medtem opomore od hude poškodbe in jo z vztrajno gorečnostjo prosi za roko, kar poveča njeno zbeganost. Vseeno pa ne sluti (kot tudi njeni sorodniki ne), da je on oče otroka, ki ga nosi, dokler...

6 François (Philippe Marlaud) domneva, da namerava Anne (Marie Riviere), ženska, ki jo ljubi, obnoviti razmerje s svojim ljubimcem Christianom (Matthieu Carrière), pilotom. Po naključju ga opazi v družbi mlade ženske. Odloči se jima slediti, in sicer s pomočjo radovedne gimnazijke Lucie (Anne-Laure Meury) in njenih pretkanih zamisli. Prideta do sklepa, da se dvojica, ki ji skrivaj sledita, ločuje: še isti dan pa François od Anne izve, da je bila "pilotova ženska" verjetno njegova sestra. Se bo François ob spoznanju, da ga Anne ne ljubi, potolažil z Lucie? Verjetno ne, kajti takoj, ko se stemni, spozna, da ni prosta...

7 Predgovor k *Šestim moralnim zgodbam*, str. 11.

8 Don Kihot, II, XLI. poglavje, "O prihodu Lesočepa in o razpletu te prigode". Dispozitiv mistifikacije – Don Kihot z zvezanimi očmi med gorečim predivom in mehom za veter – evocira na razporeditev Platonove votline, slavnega filmskega zgleda.

9 "Na sploh ljubezen ni narave take! / Ljubimec svoj izbor ponosno uživa; / njegova strast ne vidi v njem napake / in ljubljena je v vsem le očarljiva; / slabost se v dragi vidi mu vrlina, / ki daje ji imena slikovita: (...)"

poštar- šus v glavo

stojan pelko

Il Postino

Italija 1995

režija Michael Radford **scenarij** Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Massimo Troisi **fotografija** Franco Di Giacomo **glasba** Luis Enrique Bacalov

montaža Roberto Perpignani **scenografija** Lorenzo Baraldi **kostumografija** Gianni Gissi

igrajo Massimo Troisi, Philip Noiret, Maria Grazia Cucinotta, Linda Moretti, Renata Scarpa, Anna Bonaiuto, Mariano Rigillo



Ko je leta 1956 tedaj osemindvajsetletni Jacques Rivette na straneh *Cahiers du cinéma* jemal v bran Roberta Rossellinija, ki so ga obtoževali nič manj kot "izdaje neo-realizma", je zapisal:

"S pojavom *Potovanja v Italijo* so se vsi filmi kar naenkrat postarali za deset let." Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je bilo to opozorilo na radikalno časovno neskladje s produkcijo tistega časa mišljeno kot ultimativni kompliment Rossellinijevi modernosti. Tudi Radfordovemu *Poštarju* bi lahko rekli *Potovanje v Italijo*: potovanje pesnika, ki mu je sledilo potovanje režiserja. Predvsem pa tudi *Poštar* zahteva razmislek o radikalnem neskladju z aktualno filmsko produkcijo – le da je paradoks njegove findsieciolske vzvratne vožnje ta, da je on sam videti deset let starejši. Drugače rečeno: da je neizprosno moderen v času, ko je modernost postala stvar tradicije. Ali torej velja potočiti nekaj solz in zdravorazumsko ugotoviti, da takih, žal, ne delajo več? Ali pa velja prav na primeru tega nedvomno presunljivega filma presoditi, če se morda radikalno ne motimo o dobi, v kateri živimo – in smo vsi skupaj veliko mlajši, dobesedno veliko bolj moderni, kot si mislimo? še natančneje: kaj, če je treba "post" v postmodernizmu brati prav kot okrajšavo za neko neznosno razkritje, ki nam ga skozi solze razkriva *Il postino*?

Na prvi pogled lahko seveda v *Poštarju* uzremo simpatičen film, ki prav po molierovsko uči, da pravzaprav ves čas govorimo v metaforah, le da nam mora to kdo tu in tam tudi povedati. Toda *Poštar* je še vse kaj drugega kot zgolj melanholična zgodba o postopnem ozaveđenju ribiškega sinu, ki mu prihod čileanskega pesnika razpre obzorja. Je drama, kaj drama, tragedija o postopnem privzetju besede, ki jo je treba iti iskati na dno noči, da bi skozi bolečino iskanja zaplodila nesluten užitek, ki vodi naravnost v naročje smrti. In le kateri medij je bolj od filma poklican, da nam iz tega bolečega brskanja po temi prikazuje svetleče odkruške neke resnice, ki nam jih pošilja naravnost v glavo? *Kako se resnica lahko pripeti filmu?* – to je veliko vprašanje modernega filma. Tako trdi Alain Bergala v tekstu s pomenljivim naslovom *Roberto Rossellini in iznajdba modernega filma* – in nadaljuje: "Prav z modernostjo se je film prvič zavedel, da ni obsojen na prevajanje neke zunanje resnice, temveč da je lahko orodje razodetja ali ujetja neke resnice, ki jo zgolj on sam zmore privedi na dan." Rossellini je še kako dobro vedel, da je nepogrešljivi člen tega razodetja prav gledalec; da šele on v svoji neizogibno samotarski izkušnji filma lahko dopolni proces, ki se je pričel davno prej in čisto drugje. Zato razodetje ni ne cilj ne konec, temveč kvečjemu *prehod*, pasaža, čudežno bežno srečanje dveh nekompatibilnih svetov. Pri Rosselliniju se čudež – tako za junaka kot za gledalca – pripeti tedaj, ko ga najmanj pričakujemo: udari na slepo. A ravno ta radikalna heterogenost celega procesa (razstrti fragmenti skic in okruškov na platnu, strta srca in solzne oči v dvorani) dela njegove filme za nezgrešljivo moderne, skozinskoz zoperstavljene klasični obsesiji po estetski in tehnični homogenosti. Moderni film ne teče; on likvidira tekočnost. Moderni film ni gledljiv; od njega pečejo oči.

Alain Bergala se morda najbolj približa resnici Rossellinijevih filmov, ko reče: "Ne gre za nobeno vulgarno željo po presenečanju. Za nekaj drugega, veliko bolj bistvenega gre: resnični čudež se za Rossellinija nujno pripeti izven preišljene izbire, zunaj zavestne misli in celo vere. V nasprotju s tem, kar se zgodi pri Dreyerju, tukaj ni treba verjeti, da bi te oplazil čudež."

Z drugimi besedami: ni treba biti pesnik, da bi te stresla metafora, da bi se ti pripetila resnica. Dovolj je, če se soočiš s heterogenostjo, če izkusiš razliko. To izkustvo je seveda lahko dvojno: soočenje z drugim, soočenje s samim seboj. Bergala opozarja, kako je cel Rossellinijev opus naseljen s prizori, v katerih je nek lik neposredno, v istem kadru, soočen z drugim na način, kot bi šlo dobesedno za pripadnika druge vrste (denimo deček, ki plane v jok pred Ingrid Bergman v filmu *Stromboli*, 1949). Natanko isto lahko rečemo za prvo srečanje poštarja in pesnika: oprezovanje, plašnost, fascinacija nad tem, da drugi "govori drugače" ("kliče jo *amor*"). Toda prava drama se pričinja, ko človek to heterogenost, ki ga

je očarala in obenem uročila pri drugem, odkrije pri samem sebi: ko ugotovi, da jo nosi v sebi, da se celo ponavlja, "nenehno vrača na isto mesto", zapiše Bergala v premišljenem poigravanju z Lacanovo definicijo Realnega. V tem pomenu so v Poštarju "metafore" ravno metafora za nekaj drugega, radikalno Drugega: so metafora smrti, ki jo vsi nosimo s seboj. Pesnikovo poigravanje z besedami tako v poštarjevi duši razpre nek nepremostljiv prepad, v katerem bo sicer poslej prostor tudi za ljubezen, a predvsem za smrt. Kaj hitro se namreč lahko pustimo zapeljati varljivemu spominu, da je ribiški sin prosil pesnika za pomoč, da bi se približal lepi krčmarici – toda mar ni v resnici prav poigravanje z besedami šele odprlo prostor, v katerega je lahko vstopilo sublimno žensko telo? To telo že ob samem svojem vstopu dobi simbol (krog) in ime (Beatrice Russo), kot bi hotelo še dodatno poudariti, da se šele z vstopom v red Simbolnega, v svet Besede, prične pravi užitek: žogica se prelije v mesec na nebu, ta pa se zariše v krožnico na belem listu papirja; njeno ime se iz njenih ust preseli v njegova (saj hipnotično ponovi njeno ime v odgovor na lastno vprašanje), od tam pa pozneje še enkrat na zvočni zapis na traku ("najlejša reč na otoku"). Zato se mi zdi še posebej pomenljivo, da Poštar tudi na tej ravni povsem konsekventno povzema neko strukturno značilnost, ki jo Bergala opazi pri Rosselliniju: privilegirano polje vdora heterogenega je *ljubezenski par*. Ali z drugimi besedami: moderni film se rodi kot kolekcija *scènes de ménage*, prizorov iz zakonskega življenja. Le da seveda pri Rosselliniju ni ne duha ne sluha o bulvarskih prevaranih možeh in ljubezenskih trikotnikih, temveč mesto *heterogenega tretjega* praviloma zasedajo v monumentalnost kipa okameneli elementi, ki so nezvedljivi na običajna psihologiziranja in opozarjajo na prisotnost realne Reči (vulkan v *Stromboliju*, kipi v *Potovanju v Italijo*, *Viaggio in Italia*, 1953). Bergala suvereno dokazuje, da "rossellinijevski tretji izolira moškega in žensko v njuno moralno in pogosto celo metafizično samoto ob soočenju s svetom, ob soočenju z realnostjo, ki jima postaja tuja, ki ni več ista za enega in drugega, temveč se morata z njo boriti 'vsak za svojo kožo'". Fascinantnost para pesnika in poštarja je morda v prvi vrsti prav v tem, da vsak od njiju nastopa kot heterogeni tretji v ljubezenskem razmerju drugega: poštar s svojo vztrajno okamenelostjo na vratih pesnikove vile hkrati lepi in cepi razmerje pesnika in njegove "amor"; Neruda pa s svojo monumentalno prezenco "z drugega sveta" v prizoru v gostilni dobesedno "predpiše" poštarja lepi krčmarici in ju s tem – paradokсно – šele zares zapre vsakega v svojo samoto. Ne morem si kaj, da ob antologijski sekvenci poštarjevega zaljubljenega zretja v mesečno noč in zarisa kroga na belini papirja ne omenim heglovskega fragmenta o "noči sveta" iz *Jenske Realne filozofije*, o katerem obširno piše Slavoj Žižek v tekstu o Rosselliniju (*Roberto Rossellini: dejanje, svoboda, samomor*): "Človeško bitje je ta noč, ta prazen nič, ki v svoji preprostosti vsebuje vse – neskončno bogatstvo številnih predstav, podob, od katerih se mu nobena ne pripeti – ali ki niso (dejansko) navzoče. (...) To noč vzremo, ko pogledamo človeškim bitjem v oči – v noč, ki postane strahotna. (...) Ono kraljestvo podob je sanjajoči duh, ki ima opraviti z vsebino brez dejanskosti, brez obstoja – njegovo prebujenje je kraljestvo imen."

"Noč sveta" je potemtakem izkustvo čistega Sebstva kot abstraktne negativnosti. Iz tega brezna lahko človeka potegne le "jezik kot moč, ki daje imena". Jezik tako postane oblika, v kateri negativnost zadobi svoj obstoj. Jezik tako ni le povnanjenje notranjosti, izrekanje metafore – temveč v skrajni konsekvenci kar sama metafora smrti. Žižek dodaja: "Negativnost zadobi pozitiven obstoj" tako, da človek oziroma človeška skupnost samo svoje dejansko življenje strukturira skozi referenco na neko simbolno 'fikcijo'. V utečenem vsakdanu se nam seveda to zdi nekaj tako samoumevnega, da nenavadnosti tega, kar se nam dogaja, sploh ne opazimo – za to je potrebno filozofsko izkustvo 'začudenja'. Ali pa nam mora usoda na otok poslati poeta, da bi opazili, kako bučijo valovi, pojejo žalostne ribiške mreže in zvenijo zvezde... Povedano z geslom: simbolizacija realnosti implicira prehod skozi ničelno točko "noči sveta". "Tisto, na kar pozabljamo, ko smo utopljeni v miren vsakdan, je prav ta utemeljenost družbeno-simbolnega univerzuma, v katerem živimo, v ničelni točki "abstraktne negativnosti": pozabljamo, kako ni naš človeški univerzum nič drugega kot utelešenje brezna, ki ga izkusimo, ko prestanemo 'noč sveta' (...) To, čemur pravimo 'kultura', je torej po samem svojem ontološkem statusu vladavina mrtvega nad živim, oblika, v kateri 'gon smrti' zadobi pozitivno eksistenco." (Žižek).

Vsaj dva artefakta sta, ki v primeru Poštarja dobesedno utelešata vladavino mrtvega nad živim – v povsem natančnem pomenu pozitivne eksistence gona



Ingrid Bergman, Mathias Wieman
 Strah (La paura, 1954)
 Roberto Rossellini

smrti. Prvi je zvočni trak, katerega produkcijo neposredno spremljamo v samem filmu, in ki doseže svojega naslovnika v času, ko je pošiljatelj že mrtev. Še več, sam trak (v maniri najslavnejših posnetkov verističnega filmanja, ki se jim je poklonil že Wenders na koncu *Stanja stvari*, *Der Stand der Dinge*, 1982) vsebuje zvočni zapis neujemljivega trenutka avtorjeve smrti, ki se mu kot zadnji čudež *pripeti* na mitingu, kjer je prebral svoje poslednje besede, kjer je dokončno podelil imena, saj je posvetil pesem istemu očetu, po katerem je poimenoval tudi sina. Drugi artefakt pa je seveda sam film *Poštar*, ki na las podobno nosi pečat smrti enega svojih tvorcev, igralca Massima Troisija. Rossellinijevo prepričanje, da je sleherni film vedno tudi že dokumentarec o lastnem snemanju, bi ne moglo doživeti bolj prepričljive in obenem bolj presunljive potrditve. Bergala končuje svoj *hommage* Rosselliniju s citatom o njegovi konceptiji junaka, v kateri boste zlahka prepoznali Massima Troisija v heglovski "noči sveta":

"Je čisto drobno bitje pod nečim, kar ga obvladuje, in kar ga bo z enim udarcem strašansko udarilo prav v trenutku, ko se bo prost znašel v svetu, ne da bi karkoli pričakoval."

Prav v tem je tragika post(ino)-modernega junaka: prost je, svoboden v svetu, a ko ga zadane (metafora, krogla, smrt...), ga zadane na slepo, brutalno, naravnost v glavo. •

Bibliografija:

Alain BERGALA, "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", v: Roberto Rossellini, *Le cinéma révéle*, Cahiers du cinéma - Editions de l'Etoile, Pariz, 1984, str. 5-18.
 Slavoj ŽIŽEK, "Roberto Rossellini; dejanje, svoboda, samomor", v: *Beseda, dejanje, svoboda*, Analecta, Ljubljana, 1990, str. 64-92.



Kevin Pollak,
Stephen Baldwin, Benicio Del Toro,
Gabriel Byrne, Kevin Spacey

osumljenih pet

The Usual Suspects

ZDA 1995

režija Bryan Singer **scenarij** Christopher McQuarrie **fotografija** Newton Thomas Sigel
glasba John Ottman **montaža** John Ottman **scenografija** Howard Cummings **igrajo**
Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Kevin Pollak, Pete Postlethwaite, Kevin
Spacey, Benicio Del Toro, Suzy Amis, Giancarlo Esposito, Dan Hedaya

Osumljenih pet je film o nečem, kar ne obstaja. Ali če malce obrnemo – film o nečem, kar naj bi ne obstajalo, a je vseeno vseskozi prisotno. In v skrajni instanci – film o nečem, kar vsi vedo, da obstaja, a je očem skrito – in to tako dobro, da taisti ljudje nazadnje podvomijo v obstoj le-tega. "Veste, kaj je bila najboljša poteza, kar jih je povlekel hudič", zajeca Verbal Kint (Kevin Spacey) agentu Kujanu (Chazz Palminteri). "To, da je prepričal ljudi, da ne obstaja." **Osumljenih pet** se začne z ropom kamiona, polnega orožja, policija pa še isti dan aretira petorico notoričnih newyorških malih lopovov, ti pa se v priporu na hitro zmenijo za nov, "resnični" rop. Že uvodni roparski načrt, napoved "nečesa večjega" je le štos, sprenevedanje, prevara, klasični hitchcockovski *gimmick*, s katerim nas avtor napelje na napačno sled oziroma bolje rečeno, napačno pričakovanje. Kar namreč sledi, je eno najstrašljivejših potovanj v bistvo zla, v jedro neznanega, neotipljivega, potemtakem grozljivega. Tu je pozicija Keyserja Soze, mističnega vladarja podzemlja, povsem neoprijemljiva. Nihče ne ve, kdo je, s čim točno se ukvarja, kako izgleda, predvsem pa, ali sploh obstaja. Razen enega, nekega Madžara, zabarikadiranega na trgovski ladji, ki pa si niti ne želi, da bi ga kdaj spoznal. Cela roparska operacija je seveda prevara, od pričakovanih enaindevetdesetih milijonov ni na ladji niti centa; vse je organizirano, rop orožja v New Yorku, aretacija petih "osumljencev" in na koncu nova naloga.

Človeka, ki pozna obraz Keyserja Soze, je treba odstraniti. Vse ostalo je bila prevara, kot bi rekel, da je bilo vseh preostalih 90 minut (od 108) filma odveč. Hitchcockovski *gimmick* učinkuje, toda to še zdaleč ni vse; preden obdelamo naslednji hitchev termin, malce predzgodovine, da vsega genija ne bi pripisali ravno Singerju in scenaristu McQuarrieju. Leta 1944 nastane film **Dimitriosova maska** (*The Mask of Dimitrios*) Jeana Nagulesca in enajst let pozneje Wellesovo osovraženo, vse prej kot cenjeno **Zaupno poročilo** (*Confidential Report a.k.a. Mr. Arkadin*, 1955), katerih reminiscence so v **Osumljenih pet** več kot očitne. V obeh neznanec najame *suckerja*, v prvem znanega pisca kriminalk (Peter Lorre) in v drugem popolnega loserja (Robert Arden). Lorre naj bi poizvedel za ozadjem smrti znanega podzemnega kriminalca Dimitriosa, Arden pa naj bi obiskal ljudi, povezane s preteklostjo mogočnega Arkadina (Welles), ker trpi za amnezijo in "se preprosto ničesar ne spomni". Patološki fascinaciji z misterijem obeh, Dimitriosa in Arkadina, se združita v izjemnem thrillerju Bryana Singerja. Dimitrios je vsaj tako grozljiv subjekt kot Keyser Soze, saj se izkaže, da prvič, sploh ni mrtev in drugič, junaki in gledalec postopoma vse bolj dvomijo v njegov obstoj. Še bolj zastrašujoč lik je Arkadin, deklarirano mesen, obstoječ, toda brez spomina. Ironija je v tem, da ga lastna preteklost niti najmanj ne zanima, njegov cilj je, da je ne bi poznali drugi, zato vsakega, ki ga Arden najde, takoj naslednji dan postavi na hladno. Predstavljajte si tale paradoks: Robert Arden kompilira življenje moža, ki ga lastna preteklost niti najmanj ne zanima. Poanta je seveda v njegovem spominu; Arkadin se ne more spomniti, koga mora pospraviti, da bo počistil s svojo preteklostjo, ta pa ga itak ne zanima. In tisti, ki jo poznajo, je itak ne bodo za nič na svetu izdali. Kot Madžar na trgovski ladji, kjer naj bi se skrivalo 91 milijonov. Petorica osumljenih

(takrat pravzaprav le še štirje) ne dobi denarja, kot Arden ne dobi zgodbe. Prislusnajte še enkrat enačbi: Arden išče nekaj, kar mu nihče za nič na svetu (iz strahu pred Arkadinom) ne bo povedal in kar Arkadina tako ali tako ne zanima. Mar zgodba o Arkadinu potemtakem sploh obstaja? Ali obstaja Arkadin? Šele sedaj pridemo do drugega hitchcockskega termina, t.i. *macguffina*, objekta, ki je za gledalca (in junaka) zanimiv le toliko časa, dokler je odsoten oziroma ne obstaja, nekakšen akuzmatični označevalec torej. Mimogrede, ko že govorim o povezavi akuzmatičnosti, predvsem glasu (glas, katerega vir je lociran izven kadra, a vseskozi grozi, da bo vstopil) in *macguffina*, naj navedem izjemno aplikacijo Wellesovega **Mr. Arkadina** na Hitchcockovo definicijo "verjetnosti", "obstoynosti" oziroma "prisotnosti". Hitchcock je pravil, da verjetnosti nikoli ni pustil, da bi pokazala svoj obraz, vedno jo je skrila za fasado fantazije; zato je objekt vedno postavil kot nosilca *macguffina*, neobstoječega torej, npr. žensko v filmu **Gospa, ki izginja** (*The Lady Vanishes*, 1938) in holandskega politika, ki čuva vojno skrivnost v **Tujem dopisniku** (*Foreign Correspondent*, 1940). Njuni skrivnosti sta bili očitno le plod imaginacije. Podobno je z Arkadinom, ki se v filmu prvič pojavi na lastni zabavi, kamor je povabljen tudi njegov "detektiv"; ko se vzpenja po stopnicah, najprej zaslišimo Arkadinov grmeči smeh in šele kasneje zagledamo njegovo podobo, toda obraz ima skrit pod masko! Arkadin torej ne obstaja niti po Hitchcockovi teoriji verjetnosti, je čisti plod izmišljije! Vrnimo se k našim **Osumljenim petim** in *macguffinu*. Toda še preden izpostavimo problem odsotnosti, se zdi nujno poglobiti še v ironično pozicijo opusa režiserja Bryana Singerja, ki je s prvencem **Public Access** (1993) razkrival ravno obratni primer, ključ neprestane prisotnosti, ki je lahko ravno tako moteča kot odsotnost objekta. V prvencu imamo tujca, ki pride v mesto, si dobesedno kupi termin ob najbolj gledanem času na lokalni teve postaji in nato sistematično, dan za dnem terorizira gledalce z moralnimi in etičnimi vprašanji o njihovi vsakdanjosti, njihovem zahojenem mestu, družbeni vlogi in najhuje – njih samih. V **Public Access** so vprašanja vseskozi tu – tako kot v **Osumljenih pet**, toda v prvencu so tam tudi odgovori; če jih ne dajo gledalci preko telefona sami, si jih interpretira oziroma priredi voditelj sam. V **Osumljenih pet** je vsaka interpretacija izključena. Imamo le pet lopovov, ki pred seboj vidi 91 milijonov, dobijo pa kroglo v glavo. Razen Verbal Kinta, mojstrskega manipulatorja, ki organizira rop v New Yorku, *line-up* na policijski postaji in nazadnje eksekucijo človeka, ki bi utegnil prepoznati Keyserja Sozeja. Genialni del filma se ne odvija na ladji, v priporu ali na obronkih L.A.-ja, temveč v mali, verjetno smrdljivi pisarni na policijski postaji, kjer skrušeni, zmahani, krevljasti Verbal Kint razlaga agentu Kujanu bistvo in definicijo hitchcockovskega *macguffina*. Pred Kujanom sedi Hitchcock osebno in pripoveduje: "Hudič je

povlekel najboljšo potezo s tem, ko je ljudi prepričal, da ne obstaja". Potem pa mu zdrdra vse *gimmicke*, vse laži in zavajajoče podatke, ki jih agent sprejme kot Verjetne. Kint Kujanu pripoveduje fantazijo; sicer resničnim, Verjetnim osebam nadene masko, ne pusti, da bi pokazale resnični obraz, pri tem pa izbira imena, ki visijo na letakih za agentovim hrbtom ali jih celo drži v rokah. Agent se vseskozi sprašuje napačno stvar (kdo je Keyser Soze?), kar je osnovna značilnost *macguffinovskih* situacij – in kar je najlepše, Singer vzpostavi dialog med gledalcem in protagonistom na platnu. S tem je ustvarjen suspenz (tisti klasični, kvintesenčni in ne potvarjen, s kakršnim si dajejo opravka diletanti), kjer se gledalec zboji za usodo junaka, Kinta. Toda suspenz doživljajo le tisti, ki se zavedajo, da Kint predava o pomenu *macguffina*, sicer se morajo v kino odpraviti še enkrat. Če poenostavim, *macguffin*, nekaj, kar ne obstaja (ali se na vse kiplje trudi, da bi ostalo prikrito), narekuje Verjetnost, ki pod masko sedi pred agentom. In potem pride verjetno najboljši stavek filma, Kintova (zanimiva je vloga Kintovega imena, Verbal = Beseden oziroma nekaj, o čem se le govori) vrstica, da "če vprašate mene, ne boste po temle nikoli več slišali zanj". Za Keyserja Sozo namreč. *Macguffin*, nekaj, kar že tako ali tako ni obstajalo, o čemer so se slišale največ govorice, bo prenehal obstajati tudi hipotetično. Zato je povsem vseeno, če iz fax mašine prileze domnevni foto robot. Teoretično se je odveč spraševati, kdo je Keyser Soze oziroma kakšen obraz nosi. Vprašanje se glasi: mar pred agentom Kujanom sploh sedi Verbal Kint, ali gre le za njegov privid, prevaro, za hitchcockovski *macguffin*?

Simon Popek





sedem

Seven

ZDA 1995

režija David Fincher **scenarij** Andrew Kevin Walker **fotografija** Darius Khondji **glasba** Howard Shore **montaža** Richard Francis-Bruce **scenografija** Arthur Max **kostumografija** Michael Kaplan **igrajo** Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, John C. McGinley, Richard Roundtree, R. Lee Ermey, Daniel Zacapa, John Cassini, Mark Boone Junior, Julie Araskog, Kevin Spacey

Morgan Freeman

Najprej je treba počistiti z žanrsko predpostavko. **Sedem** ni nikakršen thriller, temveč prvovrstni in kvintesenčni horror. Za thriller potrebujete policajca, v filmu **Sedem** pa ti nastopajo kvečjemu v *rear-projekciji*. V glavnih vlogah imamo Morgana Freemana – učenjaka, filozofa, pravega duhovnega vodjo policijske postaje, z drugimi besedami avtoriteto, ki ga vika celo nadrejeni komisar. V thrillerjih nihče nikogar ne spoštuje, še najmanj pa nadrejeni svojega detektiva. Na drugi strani imamo povzpethneža, japija – Brada Pitta, ki je policaju še najbližje, ko se identificira s fiktivnim detektivskim herojem, jasno, Serpicom, človekom, ki je tudi v resnici, v začetku 70., želel izkoreniniti korupcijo v policijskih vrstah. Brad Pitt je zrcalno nasprotje Morgana Freemana in kot pribito verjame, da je Serpico fiktivni junak, da je *Božanska komedija* film oziroma teve serija in da so *Canteburyjske zgodbe* izšle zgolj na *paperbacku*, malodane kot šundr literatura. Povzpethnež, ki ob nastopu nove službe najprej poskrbi, da kaligraf najprej zamenja ime na steklenih vratih njegove nove pisarne. Imamo torej izdajalca, nekoga, ki bi vsa svoja prepričanja prodal za kariero, Brada Pitta. In potem nastopi odrešenik, nekdo od Boga poslan, Kevin Spacey, genialni karakterni igralec, ki vse svoje vloge odigra tako, da se na koncu odreši, očisti; vsaj v zadnjem času in v svojih najslavnejših vlogah, v **Glengarry Glen Ross**, **Swimming With Sharks** in **Osumljenih pet**. In v **Sedem**. Vedno zmaga, vedno moralno, spiritualno. Toda šele potem, ko je prehodil pot mučenika, ko ga posameznik degradira do te mere, da ni več videti svetlobe. Pacino in Lemmon v **Glengarryju** ter Chazz Palminteri v **Osumljenih** ga sesujejo verbalno, Frank Whaley v **Psih** pa tudi fizično, privezanega na naslonjač. In ko mu Brad Pitt v policijskem avtomobilu na poti k šestemu in sedmemu truplu zmeče v obraz vso svinjarijo, je morda na tleh, toda ko ga Freeman vpraša (za učenjaka) povsem rutinsko vprašanje, kako to, da se ima za "poklicanega", za odrešenika, če pa za splošno dobro sploh ni trpel – takrat je korak pred njima. Spacey je resnično prišel od kdo ve kod, s trdno nalogo in

namenom, da jo dokonča, čeprav je vklenjen in tisto zadnje, sedmo truplo sploh še ni padlo. Spacey uteleša nekaj višjega, utegnil bi biti oče vseh odrešenikov, nekdo, ki svoje poslanstvo opravlja tudi potem, ko ga ni več. Rekli bi mu profesionalec, toda ta termin je običajno privilegij thrillerjev, recimo izjemnega **The Mechanic** (1972) Michaela Winnerja, v katerem Charles Bronson, popolni *killer*, sicer malce že v letih, vzgaja svojega naslednika, Jeana-Michaela Vincenta. Ko dobi slednji občutek, da je presegel svojega učitelja, ga sklene počiti, kar mu tudi uspe. Toda Bronson je bil tako dober *killer*, da ubija tudi potem, ko je že mrzel. Saj poznate tisti veličastni občutek, ko za hip pomislite, da vam svet leži pred nogami. Takšen občutek obide Vincenta, ko se nekaj ur po upokojitvi učitelja vsede v svoj avto, ne zavedajoč se, da je v njem bomba. In tak občutek vsemogočnosti obide Pitta, ko Spacey – po Freemanovem vprašanju o vlogi odrešenika in hkratni odsotnosti mučeništva – zbadljivo vpraša: "No?". Spacey ne more biti profesionalec ker, prvič, profesionalcev v grozljivkah ne poznamo – so le psihopati, manijaki, blazneži, in drugič, ker je Spacey dejansko psihopat in je zato njegov profesionalizem popolnoma izključen. Razumete? Že sama Spaceyeva karakteristika ne dovoljuje filmu **Sedem**, da bi bil thriller. Spacey zahteva, da gresta na prizorišče zadnjih dveh trupel z njim le Freeman in Pitt. Če bi zahtevo zavrnila, bi se prvič v filmu obnašala kot policajca, kot sestavni del thrillerja, toda potem zbogom trupli. Uklonita se žanrskemu (Spaceyemu) pravilu in se obnašata kot artikulirani učenjak in povzpethnik, željan trofeje. Spacey ponovno na najbolj minorni poziciji prevzame vlogo vodje, toda ne za to, da bi v navalu egocentrizma povzdignil samega sebe. "*Jaz tu sploh nisem pomemben*", pravi malo preden avto zavije na usodno točko, "*pomembno je le moje delo*." Spacey je resnični božji odposlanec; skromen, introvertiran in popolnoma ponižen – toda genialen. Celo enega izmed smrtnih grehov, zavist, si naloži na križ; morda le zato, da bo končnemu izdelku pritisnil svoj pečat, da ne bi bilo dileme o avtorstvu. Živel in delal je za odrešitev – in hkrati trpel. Toda ko mu Brad Pitt zabije žebelj skozi čelo, v trenutku, ko je delo končano, ko se sproži revolver, je Avtor vendarle živ. Dobesedno med mučeništvom in odrešenjem. Nekje vmes. Mrtev situacije vendarle ni mogel obvladovati. Pač ni bil profesionalec.

Simon Popek

kdo bo koga

Get Shorty

ZDA 1995

režija Barry Sonnenfeld **producenti** Danny De Vito, Michael Shamberg, Stacey Sher **scenarij** Scott Frank, po romanu Elmorea Leonarda **fotografija** Don Peterman **glasba** John Lurie **montaža** Jim Miller **scenografija** Peter Larkin **kostumografija** Betsy Heimann **igrajo** John Travolta, Gene Hackman, Rene Russo, Danny De Vito, Dennis Farina, James Gandolfini, Delroy Lindo

Saj se še spomnimo, kateri film je lani vseppek triumfalno in med drugim pokasiral tudi oskarja za izvirni scenarij? Da, **Šund** (*Pulp Fiction*, 1994). Tisti film, ki je videti tako popoln, kot bi ne imel scenarija, kot da se preprosto in ves čas dogaja, za gledalca pa se začne takrat, ko ta vstopi s pogledom – in to kadarkoli in kjerkoli, kar film subtilno poudarja s strukturo: vsak kader predstavlja vrata, ki vodijo v drugo zgodbo. Če ste le pri volji zanj. **Šund** bi potemtakem lahko trajal zgolj eno uro ali pa cel dan. Kot neskončni *peep-show*, za katerega vam zlepa ne zmanjka kovancev, ki jih v poljubnih časovnih intervalih mečete v režo – tako kot prikazovalci zadnje čase zaradi pomanjkanja zanimanja mečejo s programa filme, v katerih se kakorkoli pojavi Quentin Tarantino. Barry Sonnenfeld je bil direktor fotografije pri bratih Coen. Kot režiser je na velikem platnu debitiral s črno komedijo **Pri Addamsovih** (*The Addams Family*, 1991) satirično in predvsem izvirno analizo družinskih vrednot, ki so postale tako abstraktne, da jih niti njihovi najbolj goreči zagovorniki ne znajo več prepoznati. Dve leti pozneje jo je nadgradil še s prepričljivim sequelom **Pri Addamsovih 2** (*Addams Family Values*, 1993). Sonnenfeld se je povsem logično vprašal, kar se mora nekoč vprašati vsak pravi fan Tarantinovega triumfa: ali je mogoče posneti nadaljevanje **Šunda**? Nadaljevanje rekapitulacije žanrov in urbane ikonografije? Nadaljevanje parade likov, ki so tako avtohtoni, da se je z njimi nemogoče identificirati, in se kvečjemu lahko identificirate s filmom, v katerem nastopajo? Kaj pa parodija? Je moč posneti parodijo **Šunda**? Sonnenfeld je s filmom **Kdo bo koga** na vsa vprašanja odgovoril pritrdilno – in to dialektično, sintetično, z eno besedo tarantinovsko, s čimer je obenem bistroumno demistificiral fenomen **Šunda**, ki v optiki filma **Kdo bo koga** postane zgolj samoumevni klimaks fanovskega pristopa do filmskega jezika in njegovih zgodb. **Kdo bo koga** je satirična, poskočna in sublimna komedija, ki zgleda kot lov za izgubljenim scenarijem za film, ki že obstaja. Ekspresivni John Travolta – ki v **Šundu** pade pod streli svoje žrtve, ker se je na stranišni školjki tako zatopil v zgodbo o Modesty Blaise, v šund, da je gladko pozabil na resničnost –, mali, a uglašeni izterjevalec dolgov ter zagrižen filmski zanesenjak, ki mora v Los Angelesu še manjšemu producentu tretjerazrednih poflastih šokerjev, Genu Hackmanu, pobrati priigrani puf, v filmskem mestu intenzivno začuti, da ni na svetu ničesar, kar bi bilo življenju tako podobno, kot so filmi, kar z drugimi besedami pomeni, da njegova kariera izterjevalca dolgov predstavlja edinstveno snov za film, izbrano sosledje dogodkov pa odličen scenarij. Manjka mu le konec, da, tisto, česar tudi **Šund** nima zaradi ciklične strukture omnibusa. Konec, ki ga Travolta naposled najde, je gledalcu predstavljen kot konec filma znotraj filma, kot konec razlik med fiktivno zgodbo in resničnimi dogodki, skratka kot Travoltin nov

začetek v režiserskem stolčku. In kot dober režiser Travolta vlogo takoj dodeli – Harveyju Keitelu. Jasno, videl je **Reservoir Dogs**.

Da bi šundovski prizvok ohranil do najmanjših podrobnosti, je Sonnenfeld film **Kdo bo koga** zgradil na literarni predlogi Elmorea Leonarda, pisca lakoničnih kriminalk, ki so ga med drugimi filmali tudi Abel Ferrara (**Cat Chaser**, 1987), John Frankenheimer (**52 Pick-Up**, 1986) in celo Burt Reynolds (**Stick**, 1985), vsi bolj s težko roko. Sonnenfeld, ki je z Dannyjem DeVitom pravice za omenjeni roman odkupil že l. 1992, se je za razliko od omenjenih filmarjev ekranizacije lotil s skrbno distanco, ki pogojuje emocionalno uravnovešen ter ironičen podton filma, ki nikoli ne zapade v manierizem. Travolta namreč funkcionira kot delovni človek z vizijo, kot anti-Bugsy – torej kot nekdo, ki uresniči svoj sen in ga v nasprotju z Warrenom Beattyjem lahko tudi vsem pokaže – in hkrati kot Altmanov "player", odrešen kritičnega poslanstva: da, kot človek, ki resničnosti ne igra, temveč jo živi in stavi, da bodo to, kar pokaže njegov film, le redki prepoznali kot resničnost.

Kdo bo koga je učinkovit koncentrat, ki postane **Šund** šele takrat, ko mu dodaš Tarantina. Podobno kot pri ekranizacijah šokerjev Stephen Kinga: najslabši so ravno tisti, ki jih sam oscenari, režira, ali pa se v njih zgolj pojavi. Drugače povedano, če bi radi vedeli, kaj vam hoče povedati Tarantino, ne sprašujte več njega, marveč njegove fane. Barry Sonnenfeld in scenarist Scott Frank sta nedvomno med njimi. Drži, nastop je vse.

Max Modic

John Travolta, Dennis Farina



ne imejte me za norca

Nobody's Fool

ZDA 1994

režija Robert Benton **scenarij** Robert Benton, po romanu Richarda Russoja **fotografija** John Bailey **glasba** Howard Shore **montaža** John Bloom **scenografija** David Gropman **kostumografija** Joseph G. Aulisi **igrajo** Paul Newman, Jessica Tandy, Bruce Willis, Melanie Griffith, Dylan Walsh, Pruitt Taylor Vince, Gene Saks, Josef Sommer, Philip Seymour Hoffman, Philip Bosco, Jay Patterson



Na prvi pogled se zdi, kot da ta Bentonov film sploh nima prave zgodbe, ampak gre bolj za pripoved, ki pač teče, kakor ji narekuje življenje samo. Množico likov, ki živijo v majhnem podeželskem mestecu, povezuje gosta mreža odnosov in razmerij, prepojenih s celo lestvico emocij, vendar brez tistih skrajnosti, s katerimi si tako rade pomagajo filmske zgodbe, v vsakdanjem življenju (če pustimo ob strani izjemne okoliščine, kot so vojne in revolucije) pa so redkeje kot poštene posredniki z nepremičninami. Za strastno ljubezen ali nebrzdano sovraštvo, denimo, v tej pripovedi ni prostora, kot ga ni za čisto dobroto ali neusmiljeno zlobo, zato pa ne manjka tistih vmesnih oblik – od blage naklonjenosti do odkritih simpatij in ne do kraja izpovedanih ljubezenskih čustev, od nedolžnega zavračanja do zmernega prezira, čisto človeške hudobije in obvladanega odpora – s kakršnimi se pogosto srečujemo tudi zunaj filma. Skratka, vtis je, da imamo opraviti z ljudmi iz mesa in krvi, ki so zgolj po naključju ujeti v dvodimenzionalne filmske podobe. Drugače povedano, svet, ki ga prikazuje ta film, je resda fikcijski (saj navsezadnje ne gre za dokumentarec), vendar je upodobljen skorajda veristično, kot da gre za izsek iz resničnega življenja. Toda, mar ne gre obenem za film, posnet v najboljši hollywoodski maniri, z zvezdniško zasedbo, s pripovedjo, ki se ves čas giblje na meji med melodramo in komedijo, z zaokroženo dramaturgijo in celo neke vrste *happy endom*? Takšni filmi imajo navadno dovolj prepoznavno, jasno določljivo fabulo, tu pa imamo vendar opraviti s pripovedjo o vsakdanjem življenju, ne ravno dolgočasnem in pustem, a tudi ne posebno razburljivem, z nizom prepričljivih podob potemtakem, ki pa z vidika zgodbe ponujajo zgolj nekakšen torzo, kakor pač vsi podobni filmi. Je to dvoje sploh združljivo, ali pa smo žrtev spretnih, kajpak visoko profesionalno izpeljane prevare, ki navidez ponuja eno, dejansko pa plasira drugo, se pravi, da nas pod krinko prikazovanja vsakdanjega življenja zvabi v vode dobre stare hollywoodske dramaturgije, tako oddaljene od vsakdanjega življenja, kot je "tovarna sanj" oddaljena od Bronxa ali pa, če hočete, od Jesenic? Zadevo si kaže vsekakor ogledati nekoliko поблиže.

O tem, kdo je glavna oseba filma, ne gre izgubljati besed, saj je Sully (v brez dvoma izvrstni interpretaciji Paula Newmana) gledalcu – v nasprotju z drugimi liki – ves čas na očeh, pri čemer s svojimi dejanji in kratkimi, zajedljivimi, včasih kar aforistično duhovitimi izjavami obvladuje celotno dogajanje. S socialnega vidika je sicer marginelec, *loser*, ki pri šestdesetih ne more pokazati kaj dosti več od propadlega zakona, pohabljenega noge in razpadajočega poltovornjaka, v okviru filmske pripovedi pa je kralj in svetnik obenem, saj bi od boga pozabljeno mestece brez njegovega moralnega čuta, poštenja, neomajnosti, razumevanja za slabosti drugih in pripravljenosti, da v kritičnih trenutkih priskoči na pomoč, že davno vzel hudič. Bržčas se ne bi veliko razlikoval od drugih podobnih junakov ameriškega filma, ko ne bi v svoji trmi tako rekoč vsega, kar počne, počel sebi v škodo in drugim v korist, seveda

ne zmeraj namenoma (zlasti, kar zadeva prvo), vendar pa slednje ne vpliva na rezultat. A to je zgolj izhodiščna zastavitev, zakaj Sully je značaj razvojnega tipa, lik, ki skozi filmsko pripoved napreduje od torza do popolne zaokroženosti. In ravno tu se skriva zgodba, zakaj film **Ne imejte me za norca** vendarle ima zgodbo, kajpada zgodbo o Sullyju in njegovem življenju, o tem, kako je izgubil in spet našel družino, o tem, kako je izgubil in spet našel očeta ter mater, o tem, kako je izgubil in spet našel prijatelje ter ljubezen. Če izvezemo spor s krajevnim podjetnikom Carlom (Bruce Willis), ki pa že zaradi igralske zasedbe te vloge ne more učinkovito pretirano resno, je videti, kot da v filmu ni pravega, velikega konflikta, tistega detonatorja zapleta, ki edini lahko proizvede dramo. Saj ga tudi ni treba, bi lahko rekli, ko pa je Sully v nenehnem konfliktu s samim seboj, s svojimi večno najboljšimi nameni in napačnimi odločitvami, zaradi katerih je zgubal nad zgubariji. Popoln nesmisel, ki ga film sugerira samo zato, da bi pravi konflikt lahko funkcioniral in proizvedel dramo, namreč dramo Sullyjeve usode in odrešitve.

Je pravi konflikt v Sullyjevem razmerju do mrtvega, oblastnega in nasilnega očeta, zaradi katerega se je sam ustrašil svoje očetovske vloge in zapustil družino; zaradi katerega je zatajil šibko mater in si poiskal nadomestno v liku odločne Beryl (Jessica Tandy); zaradi katerega se je odpovedal ženi in našel nadomestno v liku nedosegljive, poročene Toby; zaradi katerega je zanemaril sina in našel nadomestnega v liku bežavega prijatelja Ruba (Pruitt Taylor Vince)? Ne, prej bi lahko rekli, da je temeljni konflikt v tem, da se Sullyju svet podvaja in da ga prav dvojniki neusmiljeno obsedajo vse dotlej, dokler ne opravi z enim od obeh parnih členov. Denimo, ni problem v tem, da mu Beryl nadomešča mater, marveč v tem, da ima starka tudi pravega sina, da je torej razmerje podvojeno; dokler se slednji, ki velja za uspešnega poslovneža, ne izkaže za malopridneža in mora zapustiti mesto (oziroma filmsko pripoved), je to razmerje seveda nujno konfliktno. Podobno je s Sullyjevim sinom, ki se skupaj z družino lepega dne pojavi v mestu, kar povzroči konflikt med Sullyjem in Rubom. Dokler Sully ne razčisti s sinom in ga prek vnuka ne prizna za svojega, ne more povedati Rubu, da je zgolj njegov najboljši prijatelj in nič več kot to. A celo vnuka sta dva, "bad guy" in "good guy", in dokler eden od njiju (kajpada "bad guy") ne zapusti filma, Sully ne more najti stika z drugim in prek njega s sinom. V obrnjenem pomenu je podobno celo njegovo razmerje z ženo in njenim nesojenim nadomestkom v podobi Toby; če je zapustil prvo, ga to, da se zdaj meče za drugo, sili v konfliktno situacijo – šele ko se odreče tudi slednji, se reši bremena. Kaj pa lahkoživi Carl? Sullyjev nenehni konflikt s podjetnikom in občasnim delodajalcem je podvojen s sovražnim odnosom med njim in lokalnim policajem, ki ga nenehoma šikanira. Šele ko naduteža, ki ob neki priložnosti v paniki celo strelja nanj, s silovitim udarcem pošlje na tla in s tem dokončno odstrani iz pripovedi, se vzpostavi pravo razmerje, v katerem je Sully zmagovalec, Carl pa *loser*. In končno očetovski enonogi odvetnik: šele ko Sully pri kartah priigra njegovo umetno nogo, ta nadomestek nadomestkov, protezo in simbol obenem, se lahko spravi z mrtvim očetom. In tako se nam izoblikuje zaokrožena zgodba o Sullyju, ki je imel v rani mladosti težko družinsko življenje, ki se je ravno zaradi tega odrekel družini, se šel trmastega samohodca, a si kljub temu poiskal celo vrsto nadomestkov. Naposled spet najde izgubljeno družino, se odreče nadomestkom in postane "normalen". Edino Sullyjevo življenje oziroma življenska usoda nam je ponujena kot celota, kot prava hollywoodska grenko-sladka zgodba, vsi drugi liki pa ostajajo na ravni torza, kar je konec koncev tudi povsem v skladu s principi zadevne

Melanie Griffith, Paul Newman

dramaturgije, saj so ti liki vendar v funkciji osrednje zgodbe, niso pa zgodbe sami zase. In ravno v tem, v dozdevni enakopravnosti likov, ki navidez funkcionirajo kot samostojni člani v celostni mreži odnosov, v resnici pa so zgolj člani, sestavine, epizode Sullyjeve zgodbe, je lepota prevare. Benton namreč s tem gledalca prepriča, da mu ponuja povsem netipičen hollywoodski film, nekakšen ponaredek potemtakem, dejansko pa mu podtakne čisti "original", in sicer v potencirani obliki. Od tod tisti "domačni" občutek, ki ti pravi, da si si s temi osebami tako rekoč na "ti". Hollywoodske filme pač že dolgo predobro poznamo, pravzaprav tako dobro, da jih včasih sploh ne prepoznamo, ampak se nam zdi, da imamo v resnici opraviti z življenjem samim.

Bojan Kavčič

carrington

VB 1995

režija Christopher Hampton **scenarij** Christopher Hampton **fotografija** Denis Lenoir

glasba Michael Nyman **montaža** George Akers **scenografija** Caroline Amies

kostumografija Penny Rose **igrajo** Emma Thompson, Jonathan Pryce, Steven Waddington, Samuel West, Rufus Sewel, Penelope Wilton, Janet McTeer, Peter Blythe, Jeremy Northam, Alex Kingston

Film **Carrington** je zgodba o tem, da obstaja zelo veliko različnih ljubezni, ob katerih lahko vsak najde tisto, ki mu ustreza. Poleg tega je tudi zgodba o tem, da je med poželenjem in ljubeznijo velik prepad, ki povzroča obilo nevšečnosti.

Christopher Hampton je scenarij z naslovom *Carrington* napisal že leta 1977, toda šele leta 1993 je projekt dobil zeleno luč. Prvotno naj bi film režiral Mike Newell, ki pa se je po uspehu filma **Štiri poroke in pogreb** (*Four Weddings and a Funeral*, 1994) odpravil v Hollywood. Tako je Christopher Hampton, oskarjev nagrajec za scenarij **Nevarna razmerja** (*Dangerous Liaisons*, 1988), debitiral tudi kot režiser.

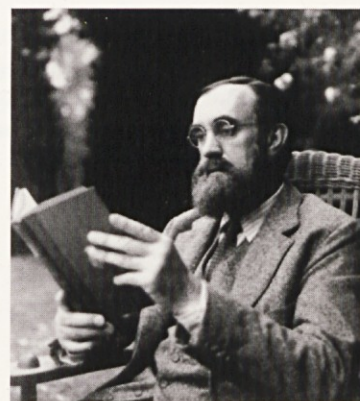
Izredno dodelana scenografija angleškega podeželja in njegovih hiš je ozadje za nekonvencionalno in nemogočo ljubezen. Toda tokrat hiše niso lepe samo zaradi vseh detajlov opreme višjih slojev, kot pri filmih Jamesa Ivoryja, ampak jih krasijo naslikane podobe glavne junakinje in slikarke Carringtonove, ki je živel v prvih desetletjih našega stoletja. Čeprav je Hampton scenarij pisal po literarni predlogi z naslovom *Lytton Strachey*, pa je zgodbo oblikoval predvsem okrog lika glavne junakinje in s tem ohranil sloves enega najboljših piscev ženskih vlog. Dora Carrington je živel v tistih umetniških krogih, ki so prekinili z viktorijanskimi vrednotami in so življenje gradili predvsem na skepticizmu do vseh ustaljenih pravil. Tak krog je bil Bloomsburyjevska skupina, med njenimi člani pa so bili Virginia Woolf, E.M. Forster in tudi Lytton Strachey, ki je postal center čustvenega življenja Carringtonove. V zgodnjih dvajsetih letih tega stoletja je bila skupina sinomin za vse, kar je bilo progresivno: v Veliko Britanijo so vpeljali postimpresionizem, spise Sigmunda Freuda, prenovili so roman, na novo postavili biografijo in z deli Maynarda Keynesa spremenili koncept ekonomije, ki je postala bolj umetnost kot znanost. Vodilo članov Bloomsburyja je bilo, da je dobro življenje odvisno od občutka za estetiko in od svobode v medsebojnih odnosih; med temi so še posebej poudarjali seksualna razmerja. Ustvarili so nekakšen kult osebnih razmerij, ki je zanikal vsako lojalnost do zunanjega sveta. To idejo je najbolje opisal E.M. Forster, ki je izjavil: "Upam, da bom med izdajo prijatelja in med izdajo domovine zbral zadosti poguma za izdajo domovine."

Jonathan Pryce

Takšno je bilo ozračje intelektualne skupine, v katero se je po svojem srečanju z Stracheyem vključila tudi Dora Carrington. Toda Hampton se ne ukvarja z opisovanjem umetniške skupine, zanima ga predvsem naslovna junakinja in tudi pri njej je njena umetniška praksa povsem v ozadju. V ospredju so torej samo intimna "nevarena" razmerja, ki so zaradi svoje drugačnosti še bolj ranljiva in krhka. Slikarka se ni samo odpovedala svojemu osovraženemu imenu in se podpisovala zgolj s priimkom, ampak se je zaljubila v Stracheya, ki je bil odkrit homoseksualec. Toda kljub temu sta skupaj živela več kot petnajst let, vse do njegove smrti, ki je Carrington ni uspela preboleti. Film nam predstavlja strast platonske ljubezni, ki je ravno zaradi svoje telesne neuresničenosti večna in hkrati nemogoča. Večna v svoji duhovnosti in nemogoča v telesnosti, saj se oba junaka neprestano zapletata v odnose z drugimi ljudmi.

Kvaliteta filma je v tem, da nenavadnega razmerja ne razlaga, ampak se predvsem koncentrira na drobne detajle, na poglede, ki sledijo Dorini želji po bolj popolnem odnosu. Izoliranost intimnega razmerja od ostalega sveta se izkaže za premišljeno dejanje, saj povzroči nenavaden izbruh patosa, ki je v popolnem nasprotju s scenografijo in uravnoteženo igro glavnih igralcev, ter pomeni tudi odločilni odmik od Ivoryjeve filmske estetike. Konec filma se spremeni v čisto melodramo, h kateri vsekakor veliko prispeva glasba Michaela Nymana, preverjenega skladatelja filmske glasbe. Njegova glasba ni melodramatična, toda filmu že od samega začetka daje dinamiko, odpira zaprti svet, neerotičnemu razmerju daje patos večnih ljubezni. Filmska glasba in scenografija nista samo v funkciji lepotnega dodatka, ki je glavna značilnost Ivoryjevega filmskega stila, ampak sta enakovredni del naracije. Njuna vloga je v zapiranju in razpiranju nekega odnosa, toda ne v smeri zunanjega sveta, ampak v smeri same filmske forme, ki izgublja dramsko uravnoteženost in pridobiva razsežnosti tragičnih zgodb. Zakaj je ob tem primerjava z Ivoryjem potrebna? Zaradi pogostih primerjav **Carringtona** z Ivoryjevim opusom, pa čeprav je obema skupno samo okolje in čas določenega sloja britanske družbe. **Carrington** je veliko bolj nadaljevanje tragičnih razsežnosti ljubezenskih odnosov, ki jih je Hampton tako dobro izdelal in s pomočjo režiserja Stephena Frearsa tudi izpeljal v filmu **Nevarna razmerja**. Tudi v tem filmu se časovne in prostorske koordinate razblinijo na račun filmske forme, ki jo najbolje ponazarja zaključni kader, obraz Glenn Close v velikem planu. Ker so intimna razmerja ločena od konkretnega zunanjega sveta, postanejo del univerzalne filmske zgodbe. Ob tem je Lyttonova izjava, da na svetu obstaja zelo veliko različnih ljubezni in da sta onadva pač našla tako, ki jima ustreza, povsem razumljiva. V glavnih vlogah sta nastopila Emma Thompson in Jonathan Pryce, ki je v Cannesu dobil zlato palmo za najboljšo moško vlogo. Pred tem je sodeloval v filmih kot so **Brazil**, **Glengarry Glenn Ross** in **Čas nedolžnosti**; Christopher Hampton je domov odnesel posebno nagrado žirije za filmsko režijo.

Nerina Kocjančič



casablanca



Claude Rains, Paul Henreid,
Humphrey Bogart, Ingrid Bergman

Casablanca

ZDA 1942 102 minuti čb

režija Michael Curtiz **produkcija** Hal B. Wallis **distribucija** Warner Bros **scenarij** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch **fotografija** Arthur Edeson **glasba** Max Steiner **montaža** Don Siegel, James Leicester **igrajo** Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Marcel Dalio Dooley Wilson, S.Z. Sakall, Madeleine Lebeau

Veste, kateri je najbolj gledani film vseh časov? Nikakor ne *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939). Ta čast bi morala pripasti filmu *Casablanca* (1942). Njegova popularnost med študentsko publiko, projekcije po univerzitetnih središčih Amerike, večkratno televizijsko emitiranje in izjemna pozornost, namenjena Bogartu... Vse to so vzroki, zaradi katerih uspeh *Casablance* ves čas samo narašča; ta film se brez dvoma uvršča med največje uspešnice, kar jih poznamo!

Billy Wilder (iz razgovora z Michelom Cimentom)

Casablanca je rezultat skupinskega dela izjemno nadarjenih, visoko honoriranih profesionalcev, katerih delo nas prepričuje, kako zelo zabaven je lahko tudi slab film!

Pauline Kael

Casablanca je najsrečnejše vseh srečnih naključij, nepojasnjena pop mojstrovina, ki se izmika vsaki avtorski teoriji!

Andrew Sarris

Mesto Casablanca iz filma *Casablanca* je edinstveno mesto filmske fikcije. Uspešno je bilo že pred dobrimi petdesetimi leti, ko se je pojavilo pred konferenco v Casablanci. Njegova popularnost od tedaj samo raste, posebno še s projekcijami študentskih *campusov*. Mogoče je, da je obisk Casablance razočaral vrsto študentov, ki so v poletnih počitnicah potovali tja, da bi spoznali vznemirljivo mesto eksotičnih pustolovščin, ki jih predstavlja istoimenski film. Znašli pa so se samo v dolgočasnem, pustem mestu, v pravem maroškem Chicagu!

Film se začne s posnetkom globusa in predstavi pozicijo Casablance v Afriki. Komentator pripoveduje, da je to drugo najbolj zasedeno mesto z begunci, ki so na dolgem, napornem begu iz z vojno razdeljene Evrope. (Mesto, kjer je bilo beguncev največ, je seveda Lizbona, njihova meka pa New York.) Eden od nastopajočih ugotovi: "*Predmestja Evrope so se naselila v Casablanci!*". Drugi pripomne: "*Ljudje vseh ras odločajo o vprašanih Casablance!*". "*Človeško življenje*", pravi major Strasser, "*nima tu nobene cene.*" Casablanca je mesto, kjer je vse mogoče, kjer se lahko vse kupi, mesto dramatičnih spopadov, pustolovščin in intrig, mesto,

48 kjer lahko ustrelijo človeka na cesti, pred portretom maršala Petaina, kjer lahko prikupna mlada dama dobi

izhodno vizo, če preživi noč s policijskim prefektom. Središče vsega življenja je kavarna "Rick's", ki je le streljaj oddaljena od letališča; od tam namerava zbežati prek Lizbone večina ljudi, ki se zbirajo v mestu.

William Bayer

Avstrijski film, obdobje nemega filma

V majhni državi, kakršna je Avstrija, so bili začetki filmske produkcije povsem naključni in niso rezultat načrtnih premislekov. Njeni pionirji se niso odlikovali s tehničnimi inovacijami prvih filmskih projekcij. Veliko bolj so jih zanimala popularne zabave, vaudevilski programi in večeri, ki so zabavali najširše množice, med njimi zlasti izbrane operete in bulvarke avstrijskih gledališč. Prvo filmsko predstavo si je Avstrija ogledala že 27. marca 1896. Organiziral jo je Lumièrov predstavnik na Dunaju, Eugene Dupont. Vplivi Francije se slutijo tudi v produkcijah filmov Louisa Velt'eeja, ki že v letu 1896 predstavlja filme v muzeju voščenih figur, v poslopiju, ki ga je imenoval "Mestni panopticum". Njegova hči Louise se je poročila z Antonom Kolmom, fotografom, ki je s svojim asistentom Jakobom Fleckom in sorodnikom Claudiusom Velt'ejem posnel prvi avstrijski umetniški film *Od stopnice do stopnice* (*Von Stufe zu Stufe*, 1908). Film je bil dolg samo 600 m, produciral ga je Anton Kolm, napisal in montiral Heinz Hanus z Louise Kolm, posnel Jakob Fleck, režiral pa Hanus; slednji igra v filmu tudi glavno vlogo grofa, ki zapelje mlado naivko. Prvi avstrijski igrani film tako uveljavi enega kasnejših, dominantnih žanrov in produkcijo "Wiener Kunstfilm-Industrie". To je družinska produkcija, ki so jo Kolmovi ustanovili skupaj z Jakobom Fleckom in z njo nadaljevali produkcijo dokumentarnih in igranih filmov. Zanimivo je tudi dejstvo, da je bila med avstrijskimi pionirji ženska Louise Kolm, ki je produciral, napisala, montirala, pa tudi režirala film *Neznanec* (*Der Unbekannte*, 1912).

Zgodovina avstrijskega filma se začne v zadnjih letih Habsburške monarhije. Grof Aleksander (Sascha/ Kolowrat, 1886–1927) postavi začetke filmske produkcije. Ta se nato hitro uveljavi kot nova medijska zvrst med uglednimi predstavniki dunajske družbe, ki se je v večstoletni tradiciji posvečala predvsem pomenu gledališke kulture in glasbe. Drugo spodbudo je avstrijski film doživel v letu 1918, ko je Habsburška monarhija skupaj s prvo svetovno vojno propadla in je grof Kolowrat ustanovil svojo filmsko produkcijo "Sascha-film". Uveljavil jo je s filmi, ki so bili namenjeni za evropski in ameriški trg. To prvo obdobje razcveta avstrijskega filma zgodnjih dvajsetih let je poznalo mamutske projekte filmov, kot so bili *Sodoma in Gomora* (1922) ter *Kraljica sužnjevi* (*Die Sklavenkoenigin*, 1924). Ti so uspešno konkurirali filmom ameriške produkcije. V letih nemega filma je Avstrija predstavila veliko zanimivih del; med leti 1907–1930 je produciral 1.009 celovečernih umetniških filmov, v najbolj uspešnih letih produkcije nemih filmov (1918–1922) pa 120 filmov letno. Različni narodi, ki so bili v nekdanjem sestavu avstrijskega cesarstva, so vplivali na repertoar, ki se je vedno znova oklepal popularnih zabavnih predstav. Avstrijski zgodnji nemi film je zato črpal vrsto svojih motivov iz adaptacij tržnih zabav, kmečkih fars in pasijonskih iger, obenem pa se je posvečal razvoju "filmskih novic", ki so jih vestno snemali.

Tako kot v Franciji in Nemčiji se je tudi v Avstriji razvijala borba za uveljavitev filmske umetnosti. Zmagoslavno se je zaključila leta 1913, ko so nekateri vodilni avstrijski pisatelji začeli pisati scenarije. Med njimi so bili Arthur Schnitzler, Egon Friedel, Hugo von Hofmannsthal in Felix Dorfmann. V istem letu se pojavi tudi zvrst filma, ki je v kasnejših letih zaživela kot ena najbolj pomembnih za Avstrijo: opereta kot glasbena biografija (*Johann Strauss na lepi, modri Donavi* – *Johann Strauss an der schoenen blauen Donau*, 1913).

V letu 1915 je Dunaj že imel 150 kinodvoran, Sascha-film je popravil svoj položaj s proizvodnjo filmskih novic in domoljubnih filmov. Po vojni se je poskusil prebiti v svet po vzorcu ameriške in italijanske produkcije, ki sta se uveljavljali s svojimi spektakularnimi in epskimi "peplumi". Mnogo avstrijskih filmskih ustvarjalcev je kasneje emigriralo, saj so našli delo v Nemčiji, Ameriki in Veliki Britaniji. Med njimi sta bila tudi Madžara Aleksander (Sandor) Korda (1893–1956), ki je postal doyen angleškega filma tridesetih let, in Michael Kertesz (1888–1962), ki se je kasneje preselil v Hollywood, kjer je z novim imenom Michael Curtiz požel slavo, dobil Oskarja in v svojih filmih angažiral mnoge igralce svetovnega slovesa.

Zvočni film v Avstriji

Nastop zvočnega filma je spremenil filmsko produkcijo vsepovsod po svetu. Izdelava filmov se je zaradi nove tehnologije podražila. Avstrijci so se oprijeli domačega zvočnega zapisa, selenofonije, vendar je bila Avstrija številčno prešibka, da bi lahko svoj tonski sistem uveljavila v mednarodnem merilu. Že od vsega začetka se je avstrijski zvočni film razvijal pod senco političnih dogodkov Nemčije, v kateri je prišel leta 1933 na oblast Adolf Hitler. Čeprav je bil avstrijski film tega časa odvisen od komercialnih uspehov v bližnji Nemčiji, pa je ves čas skrbno varoval obstoj domače tradicije. Ključna oseba tega časa je bil dunajski filmski režiser Willi Forst (1903–1980). Njegov film o Schubertu *Moje pesmi tiho prosijo* (*Leise flehen meine Lieder*, 1933) s Hansom Jarayem in Martho Eggerth v glavnih vlogah je izkoriščal številne lokacije Dunaja in pripravljaj pot glasbenemu filmu. Najslavnejši avstrijski film teh let pa je Forstova *Maškarada* (*Maskerade*, 1934), drama po vzoru Schnitzlerja, z mlado Paulo Wessely in Adolfom Wohlbruckom v glavnih vlogah. Scenarist filma je bil Walter Reisch, ki se je kasneje uvrstil med emigrante, med katerimi so mnogi prinesli avstrijskemu filmu svetovni uspeh.

Že po koncu prve svetovne vojne sta dosegla pomembna uspeha Carl Mayer (1894–1944), ki je bil rojen v Gradcu, in dunajčan Fritz Lang (1890–1986). Brez njiju si ne moremo predstavljati uspehov zgodnjega nemega filma. G.W. Pabst je snemal v Franciji in Ameriki, nato pa se je vrnil v Avstrijo. Joseph von Sternberg (1894–1969) in Erich von Stroheim (1875–1957) sta delovala samo izven rodne Avstrije. Otto Preminger (1906–1970) je bil najprej upravnik gledališča Josephstadt, nato pa je emigriral v Združene države. Film, ki jih je snemal v Ameriki, so zelo znani. Fred Zinneman (rojen na Dunaju v letu 1907) je dobil oskarja za svoj film *Od tod do večnosti* (*From Here to Eternity*, 1953). Richard Oswald (1880–1983), Fritz Kortner (1892–1970), Paul Czinner (1890–1972), Edgar Ulmer (1904–1972), Leopold Lindtberg (rojen 1902) in Billy Wilder (rojen 1906) so Avstrijci, ki so uspeli v tujini. Filmske industrije mnogih držav so z uspehom in svetovno slavo ovenčale vrsto avstrijskih igralcev. Naj jih omenim le nekaj: Anthony Wallbrook (Adolf Wohlbruck, 1900–1976) v Angliji, Paul Henreid (rojen 1908) v Združenih državah Amerike, Oskar Werner (1922–1984) v Nemčiji, Franciji, Angliji in Združenih državah Amerike ter Romy Schneider (1938–1962) v Nemčiji, Franciji in Italiji.

Dragocena je tudi pripomba angleške enciklopedije o evropskem filmu, kjer posebej omenjajo vpliv avstrijskih filmskih oblikovalcev na hollywoodsko produkcijo: "*Pri snemanju Casablance je bilo menda v ekipi kar dvajset Avstrijcev.*" Zanimivo, na kaj!



Michael Curtiz

Režiser Madžar Mihály Kertész se je rodil v letu 1888 v Budimpešti, umrl pa 1962 v Hollywoodu. V Evropi je posnel okrog 60 filmov, med njimi mnoge pomembne avstrijske neme filme. V aprilu leta 1926 je sklenil pogodbo s produkcijo Warner Bros in se preselil v Hollywood; takrat je tudi prevzel ime Michael Curtiz. V emigraciji je posnel nadaljnjih sto filmov, med njimi tudi *Casablanca*, svoj največji uspeh, ateljejski film, ki ga odlikuje izvrstna atmosfera eksotičnega mesta. Znani scenarist, dunajčan Walter Reisch se spominja zgodnjih nemih filmov, ki jih je produciral tedaj najsijajnejši vizionar in producent avstrijskega filma, na češkem rojeni grof Sascha Kolowrat (1886–1927). Reisch pripoveduje: *"Po mojem mnenju je bil grof Kolowrat tedaj največji in najuglednejši avstrijski pa tudi evropski producent. Imel je nezaslišano sposobnost, da je pridobival potrebna finančna sredstva za produkcijo filmov, poleg tega pa je zelo rad navduševal ljudi za nove projekte. Član njegove družbe je bil tudi madžarski režiser Michael Kertész. Bil je sijajen filmar, ki ni znal ne nemško ne angleško ne francosko: do konca življenja je govoril vse jezike samo v rodni madžarščini. Kljub temu pa je dobro vedel, kaj gradi prizor in kako mora oblikovati njegov okvir. Že takrat je režiral "evropsko": postavil je mnogo prepričljivih prizorov in se ni zanašal samo na lepljenje velikih posnetkov, kar je bila navada Jakoba Flecka. Njegova tedanja žena je bila Lucy Doraine, igralka mnogih njegovih filmov in zvezda tistega časa. Med njene konkurentke so prištevati Mario Corda in Liano Haid, tedaj vodilne avstrijske zvezdice tipa "Wiener Maedel"* (Film im Lauf der Zeit, 1994). Michael Curtiz je verjetno režiser, ki je posnel največ filmov v zgodovini. Včasih je snemal tudi po več filmov letno, med njimi (menda) veliko svojih najboljših ravno v obdobju nemega filma v Avstriji. Tudi med mnogimi filmi produkcije Warner Bros je nekaj zvenelih naslovov, ki ostajajo v našem spominu. Curtiz je prav gotovo pomemben ustvarjalec, in podatek, da je dobil Oskarja za režijo *Casablance*, pove le malo o njegovih izjemno številnih in uspešnih filmih. Svoje režijske vzornike je odkrival v Skandinaviji dvajsetih let, v filmih Stillerja in Sjoestroema. Pred državljansko vojno Bele Kuna je zbežal iz Budimpešte na Dunaj, kjer je realiziral nekaj spektaklov, med njimi tudi film *Samson in Dalila*; produciral ga je Sandor – Aleksander Korda, ki je kasneje postal eden najvplivnejših producentov Anglije. V istem času ga je po uspehu filma *Kraljica sužnjev* angažiral Warner Bros. Mislili so, da bodo z njim dobili uspešnega konkurenta De Millu in filmom produkcije Paramount. Brez posebnih težav se je Curtiz prilagodil zvočnemu filmu in realiziral film *Mammy* (1930) z Alom Johnsonom.

V Ameriki je posnel skoraj osemdeset filmov in z njimi postal filmski avtor zanimivega paradoksa: o njem je veljalo mnenje, da je zanesljiv in kompetenten režiser, vendar brez vsakega osebnega stila. To mnenje je obveljalo kljub dejstvu, da je Curtiz posnel vrsto visoko cenjenih del filmske klasike tedanjih let, med njimi tudi mnogo filmov pustolovskega žanra. Po odhodu iz produkcije Warner so filmi zadnjih let njegove kariere šibkejši; izvzamemo lahko zelo ambiciozen projekt *Egipčan* (*The Egyptian*, 1955) in komedijo *Nismo angeli* (*We're no Angels*, 1955).

Mnogo filmov svojega najuspešnejšega žanra, pustolovskega filma, ki velja sicer za manj zahtevnega, je Curtiz režiral s poudarkom na razmerju med lojalnostjo in uporništvom. Junak teh filmov je večinoma Errol Flynn, upornik proti lastni volji. Njegovo globoko spoštovanje velja redu, ki ga odkriva v naravi - navidezno pravilnemu izboru. Da bi ga ohranil, postane upornik, katerega končni cilj je obramba ogrožene poštenosti. Ni naključje, da je *Krvavi kapitan* (*Captain Blood*, 1936) po poklicu zdravnik: v zanesljivi, politično in socialno urejeni družbi ne prihaja nevarnost od upornikov, temveč od ljudi, ki so samozvanci in diktatorji. Junaku v boju največkrat pomaga mlada, apolitična ženska (običajno Olivia de Havilland), ki zapusti družbo tiranov zaradi ljubezni in ne zaradi občutka pravičnosti. Sama ideologija teh filmov je nedoločena: ali gre tu za vprašanja konzervativnosti ali subverzivnosti? Če namreč, konec koncev, pravična oblast znova zaživi, lahko prizori upornih junakov delujejo bolj privlačno kakor zakoni pokorščine, ki jih ta dela oznanjajo. Poleg tega pa Curtizovi filmi visoko vrednotijo prednosti svobodnega izbora junakov, celo anarhije. Sam Curtiz kot filmski režiser ničesar ne prepušča naključju. Montažo, gibljivo kamero, vrhunsko izdelano simboliko izbranih posnetkov in ritem pripovedi, vse to Curtiz spretno oblikuje. Njegove osebe so izrisane v privlačnih potezah dekadentnih junakov. Med njimi je najsijajnejši lik Humphreya Bogarta v filmu *Casablanca*, kjer se predstavi v mešanici idealizma in cinizma. Tekstura filma spominja na Sternberga: arhitektura ameriškega bara, igra svetlobe in senc (*Morocco*, 1931) ter "Rick's bar" z vsemi nastopajočimi predstavljajo mikrokozmos, ki spominja na Sternbergov film *Dogodek v Sanghaju* (*The Shanghai Gesture*, 1941). Tu in tam zasledimo bankovce, denar, ki ves čas menja lastnike, trguje se s potnimi listi in propustnicami, med begunci krožijo skrinostne ženske, spletajo se dvomljive zveze, vsi pa so obsedeni z željo po begu v nov svet. "Na dveh ključnih mestih prepoznavamo najbolj konvencionalnega idealista, ki ga predstavlja dunajčan Paul Henreid, nasproti njemu pa karikaturu hudobneža, nacističnega oficirja Strasserja, ki ga predstavlja junak nekdanjih ekspresionističnih nemških filmov, Conrad Veidt. Veliko bolj zanimive so kombinacije, ki jih odkrivamo v romantično obarvanem ciničnem idealistu Humphreyu Bogartu ali v policijskem častniku Claudu Rainsu, ki v končnih prizorih odkriva, da se za nevarnim oportunistom skriva prebrisani cinik. Eden slovityh črnih filmov štiridesetih let je *Mildred Pierce* (1946), ki se odvija v dveh dolgih *flashbackih* in pripoveduje o socialnem in ekonomskem vzponu Joan Crawford; v tej detektivski uganki Crawfordova zasleduje (med vulgarnim vedenjem Jacka Carlsona in dekadentno eleganco nevarnega Zacharyja Scotta) mehiškega aristokrata. Sijajno kadriranje, ki ga je vedno odlikovalo, je Curtiz kombiniral z natančno načrtovanimi montažnimi rezi. Odlike kompozicij in velika skrb za izbiro svetlobe odkrivajo vpliv evropske kinematografije. Znani so posnetki skozi zasteklen strop v filmu

Mildred Pierce, ki so mu ga morali posebej pripraviti. Vrsto svojih direktorjev kinematografije je tiraniziral z zahtevami, ki so velikokrat življensko ogrožale delo njegovih "švenkerjev". Med snemanjem filma *Noetova barka* (*Noah's Ark*, 1929) je bilo več ljudi njegove ekipe celo ranjenih; Curtiz namreč ni hotel ponavljati posnetkov vesoljnega potopa in je skušal z njimi "presenečati" vrsto svojih sodelavcev. V spominih "Inside Warner Bros" Rudija Behlmera najdemo vrsto pripomb producenta Hala Wallisa, ki je Curtizu ukazoval, naj opusti svoje estetske novotarije in prepogoste vozeče posnetke. Imel jih je za preveč prefinjene in drage kompozicije, ki so bile za producente nepotrebne. Wallis ga je večkrat opomnil: "*Saj ne gre za umetniško delo!*" Curtiz sam je bil tarča mnogih hudomušnih pripomb na slabo sestavljene stavke, s katerimi je ukazoval ekipi. "*Napredujte v ozadje, pripeljite mi prazne konje, poiščite vse temnopolte črnce...*" in podobno. Igralce je Curtiz vodil s pomočjo gibljive kamere: zaradi nje se osebe premikajo, razpletajo, kamera jih predstavlja, podčrtava. Njihove izraze odkriva nepričakovana, kratka in hitra vožnja, sprememba kota snemanja, nenaden pramen luči podčrta sicer neopazen obraz. Njegova režija ni samo ilustrativna, podčrtati skuša tudi notranjo vrednost prizora in pozorno sledi dramaturgiji. Njegova *Prelomnica*, ki jo je posnel po Hemingwayevem romanu *Imeti in ne imeti* je zadnji veliki film, ki ga je Curtiz posnel za Warner Bros in njegov zadnji veliki uspeh. Pri izboru glavnih igralcev se je Curtiz močno boril za Johna Garfielda, ki skupaj s Patricio Neal predstavlja družino Harryja Morgana: film je poln liričnih, meglenih posnetkov obmorskega zaliva in podob presunljive ljubezenske zgodbe. Ob končnem obračunu Morgan v spopadu z gangsterji izgubi roko: melanholija filma nas prevzema v realizaciji, ki jo Curtiz oblikuje v enega blestečih dosežkov "črnega" filma povojnih let. Vsekakor je ta ekranizacija zvestejša Hemingwayu kot film, ki ga je po isti zgodbi posnel Howard Hawks. Grenkoba odprte zaključne scene s sinom ubitega črnca, pomočnika Harryja Morgana, nas prevzema s stoično mirnostjo razdvojene sirote. Eden najfinejših filmov zadnjega Curtizovega obdobja!

Scenarij: naključje!

Pred dvemi, morda tremi leti je Julius, eden bratov Epstein, s svojo pripovedjo o nastajanju filma gostoval na festivalu študentskih filmov v Münchnu. Projekcije v okviru običajnih "midnight special" se nisem udeležil, saj sem film dobro poznal. Nisem niti povsem prepričan, ali so vrteli novo, kolorirano kopijo ali ne. O peripetijah, ki so spremljale samo snemanje, sem prebral že veliko. Večino Epsteinovih besed, ki so bile posvečene rojstvu tega pomembnega "kultnega" filma, sem že poznal. Naj obnovim samo pripombe, ki jih je namenil nastanku filmu *Casablanca*. Režiser, ki ga je izbrala produkcija Warner Bros, je bil avtor uspešnih pustolovskih filmov, med katerimi naj omenim vsaj naslednje: *Pustolovščine Robina Hooda* (*The adventures of Robin Hood*, 1938), *Morski volk* (*The Sea Wolf*, 1941), *Angeli garjavih lic* (*Angels With Dirty Faces*, 1938), *Yankee Doodle Dandy* (1942), *Poročnik indijske brigade* (*The Charge of the Light Brigade*, 1938), *Mildred Pierce* (1946), *Prelomnica* (*The Breaking Point*, 1951).

Brata Epstein, Philip in Julius, sta v celoti napisala prvo verzijo scenarija. Prirejen je bil po gledališkem besedilu "Vsi se zbirajo pri Ricku", ki pa ga menda niso nikdar igrali na Broadwayu, kakor so sprva nameravali. Oba brata sta bila vrsto let tudi zelo uspešna scenarista komedij. Julius je v Münchnu pripovedoval, da je prevzel v adaptacijo sinopsis Howarda Kocha: zaporedje scen je poskušal dramatično izboljšati. Tudi zato jima lahko pripišemo vrsto Bogartovih dialogov, posebej tiste, kjer razlaga (napačno informacijo) o bližini termalnih vrelcev v Casablanci. Zadnji stavek dialoga, opombo policijskega prefekta – "*To je lahko začetek najinega čudovitega prijateljstva!*" – je menda ob tonskem mešanju filma dodal producent Hal Wallis. Film je po njegovih besedah, sijajno izpisani "hit", ki pa še vedno ostaja "shit". Veliko svojih

scenarijev danes povsem zavrača, celo film *Jagodna svetlolaska* (*Strawberry Blonde*, 1941) režiserja Raoula Walsha, s katerim je sicer izvrstno sodeloval. Pri produkciji Warner je bilo pisanje obeh bratov prepoznavno po duhovitih in ciničnih dialogih. Nikoli se nista uklonila obdelavi, kjer ni bilo sofisticirano oblikovanih scen. Z velikim sovraštvom pa je Julius zavračal vse motive znanstvene fantastike in avtorje tovrstnih uspešnic, filme Georgea Lucasa in Stevena Spielberga: "*E. T. je ena najbolj mračnih oseb, kar jih je film kdajkoli predstavil. V njem ni ničesar zanimivega, nobenega humorja ne pozna. Najbrž so ga oblikovali po osebnosti Menahema Begina, z njegovim občutkom za humor vred...*"

Druga informacija nas spet obvešča, da sta brata Epstein opustila izdelavo dokončnega scenarija, ker se jima je zdelo, da se v njem pojavlja preveč vprašanj, ki jih nikakor nista mogla uspešno razrešiti. Po tej verziji je bil Howard Koch tisti, ki je oblikoval scenarij. Vsekakor je sama osnova Casablanca scenarij, pri katerem so sodelovali mnogi; menda vse do zadnjega snemalnega dne niso vedeli, kdo naj odleti z letalom proti Lizboni. Točno določeni snemalni dnevi so menda ves čas postavljali ekipo pred razreševanje vprašanj z množico kontradiktornih nasvetov, ki so se zgrinjali nad Howarda Kocha. Zato je pravi čudež, da je tako pripravljen tekst omogočil izdelavo filma, ki ga neverjetne odlike scenarijskih rešitev in vozlišč scen pogostoma ponesejo nad zapleteno pripoved. Kochu moramo pripisati vse odenke bistre ironije dialogov, čeprav so mnogi še vedno plitki, bombastični, brez pravega čara. Na primer: "*Victor, nocoj ne hodi na sestanek ilegalcev!*" – "*So to topovski streli ali bitje mojega srca!*" in podobno. Mnoge nerazumne nasvete in neprepričljiva naključja je moral Curtiz s svojim režijskim temperamentom neprestano razreševati. "*Nikar se ne bojte za povsem logična dejanja. Vse bo teklo tako hitro, da ne bo vanje nihče podvomil.*"

V najboljši hollywoodski tradiciji "pravljic" je povsem neizpiljen Kochov scenarij doživel pred kamero neverjetno metamorfozo. Dialogi so nenadoma prepričljivo zaživel v sencí očarljive, čeprav včasih prezrele glasbe Maxa Steinerja. Obraza Bogarta in Bergmanove razsvetljujeta projekcijo filma: tu sta prvič in zadnjič nastopala skupaj. Film je bil imenovan za tri oskarje: za najboljši film, režijo in, neverjetno, scenarij!

V petdesetih letih, odkar so film prvič pokazali, je dobila *Casablanca* izjemno moč nostalgичnega, mističnega kraja z vonjem pustolovščin vojnih dni. Še vedno predstavlja vznemirljiv film za ljudi, ki so se rodili po zaključku druge svetovne vojne in jih seznanja s podatki o nekdanjih političnih spletkah, katere le bežno poznajo. *Casablanca* uspeva kot alegorija, popularni mit, klinična psihologija in izvrstna romantična melodrama! Stalna privlačnost filma se morda izmika prejasni definiciji, vendar kaže, da je vedenje junaka, ki ga igra Humphrey Bogart, naredilo iz tega filma privlačno legendo, ki jo vsi občudujemo.





Humphrey Bogart: legenda Casablance

"Rick's" je neverjeten lokal, kavarna, bar, nočni klub in igralnica, casino, kjer je bivši šef Amsterdamske banke tudi vodja slaščičarne, ilegalni simpatizer francoskih partizanov se predstavlja s prstanom, v katerem ima vgraviran lorenski križ, čudoviti črnski pianist igra vrsto nostalgичnih melodij in ruleta se lahko po želji ustavlja na številki 22...

To je eden redkih pustolovskih filmov, kjer se vse razpeta v notranjosti kavarne. Pretepo ni, tudi pustolovščin, ki bi jim sledili v prostorih zaprte igralnice, skoraj ni. Zato pa slišimo množico duhovitih besednih iger, bistrih in hitrih pripomb, ki stopnjujejo razpoloženje med ljudmi: nad vsemi pa vlada zavidljivo privlačen, avtoritativen pa tudi ciničen avanturist: Humphrey Bogart – Rick! Rick ustreza junaku Bogartu: niti v najmanjšem odtenku ni podoben psihopatu Dobbsu, junaku filma *Zaklad Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948) Johna Hustona. Vsekakor je mnogo bolj urbani junak kakor Sam Spade v *Malteškem sokolu* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona ali Philipe Marlowe filma *Veliki sen* (*The Big Sleep*, 1946) Howarda Hawksa. Bogart iz *Casablance* je igralec, ki so ga študentje posthumno idealizirali, oživili iz začasne pozabe in prevzeli za junaka svojih let.

V štiridesetih letih je vladalo mišljenje, da je Bogart dober igralec, ki nastopa v zanimivih filmih. Sredi petdesetih let, ko so študentje organizirali revije njegovih filmov in jih z uspehom prikazovali po mnogih univerzah, še posebej v Ameriki, pa so ga ponovno odkrili: rodil se je kult o velikem igralcu! Mladi ljudje niso dotlej poznali nikogar, ki bi mu bil podoben. Občudovali so njegovo kajenje cigaret, ki jih je navadno stiskal v koticih ust in tako izgovarjal svoje občudovane dialoge. Revolver je držal v roki, kot bi točno vedel kdaj in kako se ga uporabljati. Dekletom se je zdel privlačen in moški so ga skušali oponašati. Občudovali so ga zaradi njegove odločnosti, ranljivosti in svobode, ki jo je predstavljal. Odlikovala ga je vrednost človeka, ki je delal samo tisto, kar mu je bilo všeč, vse moralne ocene je sam odrejal, nikdar se ni zaposloval zaradi denarja in ni bil nikogaršnja lutka. Od vseh junakov, ki jih je Bogart predstavljal v filmu, ni bilo nikogar, s komer bi se mladi ljudje lažje istovetili kot z Rickom filma *Casablanca*.

Kdo je Rick? Od kod prihaja? Kje je skrivnost njegove privlačnosti? Sestavimo odlomke dialogov *Casablance* in dobili bomo portret izjemno privlačnega pustolovca! Dobbs je spremenjeni Spade, ki ga

je prav tako predstavljal Bogart. V njem ni več samozvesti detektiva, negotov je in šibak. Življenje ga je že spremenilo in osiromašilo: njegov svet se že začinja drobiti in razpadati, v psihološkem smislu je v tem moč prepoznati izkušnje življenja: postopna razočaranja že načenjajo Bogartovo samozvest. Sicer je bil Bogart vsa leta v svojih glavnih vlogah izjemno uspešen: marginalni sopotnik človeških pustolovščin, *outsider*, ki se je gibal med vsemi izobčenci nevarnih družb, vedno oddaljen od ljubezni. Kot junak se je vedno izmikal pravemu zblizanju z ljudmi, ki so ga obdajali: stalna čuječnost mu je omogočala preživetje v sovražnem svetu. Moški so tekmovali z njim, ženske so ga izrabljale in se zanašale na njegovo pomoč. Vedno se je gibal na robu nevarnih odločitev, ki so bile odvisne od njega samega. Vidimo ga kot posameznika, ki ga ogroža preganjavica. V njem s težavo prepoznavamo junaka za današnji čas. Paranoikov nam ne približujejo njihove odlike, ne Dobbs, ne Spade nista zelo prijazna človeka: predvsem nimata človeške toplote. V njunem hladnem pristajanju na spopade, s katerimi se rešujeta svojih sovražnikov, vidimo drznost in nesentimentalnost gangsterjev zgodnjih Bogartovih filmov. Če smo v njih spoznali vrsto razočaranih romantikov in ciničnih humanistov, smo poleg tega občudovali tudi melanholijo barab, ki so jih spremljali. Njihovo strastno željo po surovosti in nasilju so blažili občasni izbruhi nepričakovane nežnosti, grenkobe in obžalovanja. Spomnimo se Roya Earla, junaka filma *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941), ki namenja velik del svojega težko prisluženega denarja pohabljenemu otroku. Ta odločitev je hkrati tudi dejanje, ki sproži njegovo krvavo smrt. Ko je Bogart začel odraščati v vlogah preganjanih idealistov, ki smo jih slutili za zunanostjo ciničnih junakov, je postal gledalcem bližji. Za obrazi drznih pustolovcev smo odkrivali prepričljivo dostojanstvo preteklih izkušenj. Prav gotovo je bil glavni model vseh teh obrazov Rick Blaine, razseljeni junak izgubljenih idealov, ki se je zatekel v vznemirljiv mir vichyjevske Casablance. Je lastnik in edini gospodar nočnega lokala, v katerem odkrivamo vznemirljivo mešanico patriotskih floskul in privlačnih blestečih obrazov obeh spolov, od romantičnih pustolovcev do očarljivih cinikov.

Dialogi filma Casablanca

Rick se rešuje z ironijo...

Ko ga sprašujejo, zakaj se je umaknil v Casablanca, Rick odgovarja:

"V Casablanca sem prišel zaradi toplic!"

"Kakšnih toplic? Tu smo v puščavi!"

"Potem nisem bil prav obveščen!"

Njegova politika, njegova preteklost:

Iz dialogov vzemo, da je leta 1935 tovoril orožje za Etiopijo in da se je naslednje leto bojeval med lojalisti za Španijo. "V obeh primerih sem bil dobro plačan!" pojasni Rick. Policijski prefekt pripomni:

"Zmagujoča stran bi vas plačala dvojno!"

Rick je pri nacistih na listi osumljenih, to je njegova "častna vloga!"

Njegovo prepoznavanje orožja: Po izstreljenih topovskih strelah prepozna novi nemški top kalibra 77, razloči oddaljenost topovskih granat, ki se oglašajo 354 km od Pariza in prihajajo vse bližje!

Njegov odnos do žensk v Casablanci se razkriva v kratkih besedah:

"Kje si bil včeraj?"

"Tega je že tako dolgo, da se več ne spominjam!"

"Se bova nocoj srečala?"

"Nobene stvari ne predvidevam tako daleč vnaprej!"

Ironija se prepleta s cinizmom!

Dvakrat pojasni svoje vedenje: "Svoje glave ne nosim na prodaj za nikogar!"

O rezultatih vojne, ki jih obdaja: "Nimam pojma! Vojna ni moj posel. Moj posel je moja kavarna!"

Majorju Strasserju odgovori: "Politika je vaša skrb, moja skrb velja lokalu, ki ga vodim!"

Njegova načela:

Nikdar ne pije z gosti!

Njegova sentimentalnost:

Ingrid Bergmanovi v Parizu: "*Ves svet se podira, midva sva se pa zaljubila!*" Bergmanovi in njenemu možu, Paul Henreidu, v Casablanci:

"*Problemi treh malih ljudi v današnjem norem svetu niso vredni niti peščice peska!*"

Njegova bolečina:

Njegov izraz na obrazu, ko v deževnem nalivu odvrže pismo Bergmanove, na katerem se je že razlilo črnilo.

Vodilni glasbeni motiv in popevka, ki zrcali njegovo razpoloženje:

"Tako vse beži..." (As Time Goes By)

Ko se Bergmanova pojavi v njegovi kavarni v Casablanci:

"*Od vseh bežnic celega sveta izbere ravno mojo...!*"

Rickova grenkoba:

Obtožuje Bergmanovo, da je poznala tudi druge ljubimce.

"*Si imela veliko drugih, ali pa si ena tistih, ki o tem ne govorijo?*"

Njegova pripadnost:

Major Strasser ga vpraša: "*Katere nacionalnosti ste?*"

"*Jaz sem pijanec!*" odgovori Rick.

Njegova privlačnost:

Claude Rains razlaga Ingrid Bergman: "*Rick je eden tistih ljudi, v katere bi se jaz zaljubil, če bi bil ženska!*" Peter Lorre, črnoborzijski stalen gosta Rickovega lokala, reče Ricku: "*Vi me prezirate? Zato vam zaupam!*"

Rick: "*Ne privoščim vam nobene misli! Če bi jo, potem bi vas najbrže preziral!*"

Conrad Veidt – nacistični major Strasser Ricka opomni: "*Tako govorite o tretjem Reichu, kot bi pričakovali tudi četrtega!*"

Claude Rains o ilegalcu Paul Henreidu: "*Vznemiril je že pol sveta, poskrbeti moram, da ne bo vznemiril še druge polovice!*"

Rick o Henreidu, ki ga prestreže z besedami:

"*Vaša kavarna je sijajen lokal. Čestitam vam!*"

"*Tudi jaz vam čestitam za vaše delo!*" odgovori Rick.

"*Hvala vam. Trudim se!*" odvrne Henreid.

"*Mi vsi se trudimo, vam pa uspeva!*"

Romantična skrivnost usode Casablance:

Annina: "*Če bi vas kdo tako ljubil, da bi bila vaša sreča edini cilj njegovega življenja in bi ob tem naredil nekaj zelo slabega, da bi to dosegel... Bi mu lahko odpustili?*"

Rick: "*Še nihče me ni tako zelo ljubil!*"

Skorajšnja emigranta, ki se pripravljata na angleški jezik: "*Koliko je ura!*" – "*Deset kazalcev!*" – "*Tako veliko kazalcev?*" Spretna dvoumnost končnega slovesa med Bergmanovo in Bogartom:

(Skoraj v celoti ga je prevzel Woody Allen v svoji komediji *Zaigraj še enkrat, Sam!*)

Rick: "*Rekla si mi, da moram zdaj misliti za oba... Veliko sem že premislil. Vse se je strnilo v eno samo odločitev: odletela boš z Victorjem, kamor tudi spadaš. Oba veva, da sodiš k njemu. Pripadaš k njegovemu delu. To ga ohranja. Midva pa bova imela za vedno Pariz. Nisva ga imela... Izgubila sva ga, dokler se nisi vrnila v Casablanca. Zadnjo noč pa sva ga zopet dobila.*"

Lisa: "*In jaz sem ti rekla, da te ne bom nikdar več zapustila...!*"

Rick: "*Saj me tudi ne boš! Svojo nalogo imam. Tja, kamor grem zdaj, ne moreš z menoj. Kar moram storiti, moram storiti sam....*" (dotakne se njene brade) "*Na tvoje zdravje, dekle...*"

Dialoška scena, ki od daleč spominja na slovo v Hemingwayevem romanu *Komu zvoni*: isti zagrljeni smeljaj, zadržano veselje, prikrita solza, ganjenost in polmračna, meglena letalska steza, ki obljublja zmago zahodnih zaveznikov in srečni razplet. "*Zbogom, Rick! Bog naj te blagoslovi!*", šepeta Bergmanova.

V filmu igra vrsta sijajnih igralcev. Sijajni obrazi in vznemirljiva karizma. Naj posebej omenim Petra Lorra v vlogi Ugarta in Sidneya

Greenstreeta, lastnika lokala "Pri modri papigi", ki se je v štiridesetih letih največkrat pojavljal v Bogartovih filmih. Szoek Szakal nas zabava s svojo okroglo in dobrohotno pojavo, sijajni Claude Rains preseneča kot policijski prefekt Reynaud. Malo filmov ima tako ubranih, skrbno izbranih obrazov, s katerimi nas razveseljuje **Casablanca**. Sidney Greenstreet je nepozaben v filmu **Malteški sokol** Johna Hustona, kjer ima kot Debeluh Gutman vrsto izvrstnih izjav: "*Naj vam povem naravnost in jasno. Ne zaupam ljudem, ki preveč molčijo. Običajno se odločijo, da spregovorijo ob nepravem času in tudi takrat povedo kaj neprimernega. Govorjenje je navada, ki jo moraš stalno gojiti... Naj vam kar takoj povem: človek sem, ki se rad pogovarja s človekom, ki rad govori!*"

Filmska poetika Casablance

Z besedami je težko ugotovljiva. Odlike izbrane svetlobe fotografije in ateljejskih, polmračnih interijerjev eksotične scenografije spremlja hitra in bistra montaža motivov vseh vrst, med katere se vedno hitreje zapletamo: odlikujejo ga odenki posameznih filmskih režiserjev, ki še dandanes dvigujejo film nad povprečno produkcijsko bero let, v katerih je nastal. Spretno vpletanje glasbenih točk, med katerimi je še posebej nepozaben klavir z napevom sicer kičaste popevke *As Time Goes By*, ki pa se izvrstno vtaplja v samo kompozicijo zgodbe. Tako glasba omogoča nekaj prizorov zastrte patetike medvojne nostalgije, ki jo predstavljata Bogart s svojimi dialogi in Bergmanova z obrazom mladega dekleta, ki mora nenadoma izbirati med dvema junakoma. Čaroben splet sijajnih igralcev in zastrto patetičnih, duhovito izbranih dialogov nas zapreda v fantazijo sijajnih sopotnikov, ki smo jih morda v mladosti kdaj slutili, pa nikdar srečali. Njenemu čaru se je težko upreti. Navdaja nas z grenkobo razdvojenosti, ko hlepimo po čarobni, polnočni svetlobi interijerjev, Bogart in krhka Bergmanova vstopata v naše nekdanje sanje, ki so spremljale razdvojenosti našega doraščanja... Film se uvršča med očarljiva, zelo romantična dela zabavne filmske industrije. •

Prihodnjič:

Ingmar Bergman, *Divje jagode* (1957)



budd boetticher

nebojša pajkić



Budd Boetticher

V znameniti študiji *Westerns* Phillipa Frencha najdemo provokativno delitev ameriškega westerna v štiri skupine: Goldwaterjeve, Kennedyjeve, Johnsonove in Buckleyeve westernne. Prvi dve skupini sta avtohtoni, odlikuje ju enotnost forme in vsebine, stila in konteksta, drugi dve, Johnsonova in Buckleyeva, pa nastaneta s križanjem prvih dveh. Če pristopimo h goldwaterjevskemu materialu s kennedyjevim postopkom, dobimo odlike buckleyevskega westerna, če pa se lotimo kennedyjevske substance z goldwaterjevim pristopom, gradimo značilen johnsonovski western. V tej razvrstitvi predstavlja Oscar-Budd-Boetticher paradigmatkega avtorja buckleyevske smeri. Z drugimi besedami, v kennedyjevski maniri obdeluje goldwaterjevske teme. Ob upoštevanju vseh posebnosti, ki izhajajo iz ideoloških simplifikacij ameriškega političnega obzorja (*Horizons West*), to enostavno pomeni, da Boetticher izkorišča ultradesne kontekste, da bi jih prepustil skozi zmerno levo optiko. Ali v kulturološkem žargonu: da artikulira konzervativne obrazce z liberalno retoriko. Strogo filmsko gledano – kolikor pozni Ford po Frenchu predstavlja najboljšega goldwaterjevca, Antony Mann pa najbolj tipičnega kennedijevca (kljub sodelovanju z Bordenom Chaseom, ki je celo večji goldwaterjevec od samega Barryja) – pa bi lahko rekli, da Boetticher z mannovskimi stilemi obdeluje fordovske miteme.

Oscar Boetticher, jr., bolj znan pod imenom Budd Boetticher, z osrednjim poglavjem svoje kariere, sedmimi srednjeproračunskimi filmi, posnetimi v glavnem za družbo Ranown (izjemi sta prvi, *Seven Men from Now* iz leta 1956 v Batjac produkciji, in predzadnji, *Westbound*, za Warner Bros iz leta 1959), ponuja nedvomno dovolj elementov za tovrstne analize avtorskega opusa v koordinatah Mannove horizontale in Fordove vertikale. Hkrati pa je enako nesporno, da takšna metoda prav njegovo obdobje pri Ranownu reducira na šolsko ekspozicijo in ekstravagantno končnico, ki jima ne pripisuje večjega pomena od dekorativnega okvirja skoraj tipične hollywoodske kariere. Kritiki namreč v svojih sistematizacijah to obdobje po eni strani vse preveč enostavno enačijo kar z Boetticherjevim avtorstvom (v tem smislu je še posebej pomenljiv Tuscinov poudarek na vlogi zgodnjega obdobja dvojice Scott-Brown, v katere kontinuiteto se je Boetticher vtihotapil kot režiser), po drugi strani pa bi ne smeli spregledati, da je Boetticherjevo predhodno in kasnejše delo v marsičem več kot bizarno, v hollywoodskih razmerah popolnoma tuje in radikalnejše celo od tako nenavadnih karier, kot so bile Hellmanova, Hustonova in Wellesova. V Boetticherjevem primeru so zadeve v vseh pogledih precej bolj kompleksne.

Govorimo o avtorju, čigar interes za topose tradicionalnega etosa je bistveno radikalnejši od Fordovega ali Hawksovega, bistveno radikalnejši v etimološkem smislu, saj pretendira na odkrivanje globljih korenin *americane*, pred, po in onstran problematike vzpostavljanja ameriškega civilnega prava, katerega hipokrizijo razkrinjuje v enem najtipičnejših Ranown projektov (*Buchanan Rides Alone*, 1958). Hkrati gre za avtorja, čigar liberalizem daleč presega in transcendirja okvire kennedyjevske emblematike, omejene na socialna vprašanja (*community, institutions, legalism, America*), s tem ko se obrača k drugemu polu Kitsesovih

antinomij (individualizmu, časti, praksi, meji... z eno besedo, k mitu "novega sveta"), Ameriki, ki je bliže Atlantidi, Hiperboreji ali Conanovi Simeriji kot pa Evropi, katere verski konflikti, prignani do vrhunca na otoku Združenega kraljestva, so sprovcirali magično krilatico *Go West*, katere tarča (*Gold*) je v jedrih svojega alkemijskega kristala nosila šifro drugačne dežele, drugačnega podnebja, kontinenta, ki predstavlja ali vsaj obljublja nekakšno prasliko izvirnega katoliškega sveta, civilizacije, ki v svojih premisah ni pripravljena na kompromise, ki bi lahko ogrozili parametre etosa, civilizacije pred svojim evropskim pojmom.

Če upoštevamo vse to, je Boetticher vsekakor bliže avtorjem kot so Wellman (*Robin Hood of El Dorado*, *Across the Wide Missouri*, *Westward the Women*, *Yellow Sky*), Walsh (*They Died With Their Boots On*, *Drums in the Deep South*, *Black Command*), celo Huston (*The Treasure of the Sierra Madre*, *The Unforgiven*, *The Misfits*), in še bližji prihajajočim Petru Fondi (*The Hired Hand*, *Wanda Nevada*), Monteju Hellmanu, Peckinpahu ali "razseljenemu" Leoneju, kot pa vodilnima figurama na drugi strani, Fordu in Mannu. Bistveno bolj pomembno od vprašanj, ali bi lahko nekatere (ali večino) teh avtorjev uvrstili pod Buckleyev prapor, je vsekakor to, da gre za režiserje (Wellman, Huston ali Hellman), ki, sledeč Kitsesovemu ključu, tako kot Boetticher privilegirajo solipsizem demokraciji, raje izberejo divjino kot civilizacijo (Wellman, Fonda, Hellman), in končno, ki dajejo grobsti prednost pred uglajenim vedenjem, divjaštvu (*savagery*) pred človečnostjo (*humanity*), preteklosti pred prihodnostjo (Wellman, Hellman, Walsh, Leone). Tako za razliko od Fordovega, goldwaterjevsko/johnsonovskega parka, komajda razločljivega od Mannovega kennedyjevskega vrta, Boetticher sodi med avtorje, ki bodo iskali prostor na drugi strani njune meje in v divjini nedotaknjene prerije našli primordialne vrednote, ki presegajo socialne kompromise evropskega legalizma in etatizma. Ta orientacija je očitna pri večini Boetticherjevih Ranown westernov, vendar pa postane še bolj jasna, če se lotimo njegove kariere v celoti, prežete z eno najbolj slikovitih življenjskih usod, v kateri je bil Hollywood le prehodna postaja, nikakor pa ne mesto njegovih sanj.

Bullfighter and the Lady

Žargon filmskih zgodovinarjev pravi, da je Boetticher v Hollywood prišel skozi zadnja vrata. Ko bi ta ne najbolj točen opis vzeli v njegovem kontekstu, bi se izkazal kot povsem brez pomena. Konec koncev so več ali manj vsi klasični ameriški režiserji, vse od časa Griffithovih asistentov, v Hollywood prihajali pri zadnjih vratih. Na špicah jih najdemo v zvezi z najrazličnejšimi deli v filmski ekipi, od kurirja prek

klapmana, asistenta režije in produkcije, scenarista in celo producenta, preden so prilezli do režiserskega stolčka. V Boetticherjevem primeru ta banalna stilistična figura pomeni, da je bil njegov prvi angažma pri filmu, pri še enem od neprilagojenih režiserjev, Roubenu Mamoulianu (v drugi od štirih verzij (o)kultno mistične melodrame *Blood and Sand*), zvezan z delom, ki ravno ne sodi na običajno delovno listo hollywoodskih studijev. Oscar Boetticher, jr. je bil zaposlen kot svetovalec za bikoborbe. Če bi ne šlo za človeka z Boetticherjevo predzgodovino, bi hollywoodski biografi v nadaljevanju njegove kariere tak začetek gotovo mistificirali do naravnost magičnih znamenj. Toda film *Blood and Sand* bo ostal Valentinova usoda, v Boetticherjevem primeru pa le ena tistih točk, ki zaznamujejo življenjepis človeka, katerega obsesija s smrtjo je bila močnejša od življenja in umetnosti – in ki mu je film služil dobesedno kot medij za transfer romantične, enako mishimovske kot cioranovske emocionalne vznemerenosti, v kateri dominira metafizika osamljenosti (eden njegovih naslovov je *Ride Lonesome*, 1959) in popolna zavzetost s herojskim samozrtvovanjem. Boetticherjev zadnji film, s katerim je po vrnitvi iz Mehike v Ameriko zaokrožil svoj opus, nosi naslov *A Time for Dying* (1971), v produkciji Audyja Murphyja. Njun naslednji projekt nikoli ni bil realiziran – pretrgala ga je Murphyjeva tragična smrt v letalski nesreči. Boetticher se ni več vrnil k filmu. Leta 1970 je prodal scenarij, ki ga je Siegel realiziral pod naslovom *Two Mules for Sister Sara*, in bi ga lahko šteli za šarmantni leonejevski pastiš, če bi ne bil ravno Leone eden tistih avtorjev, katerih filmov si ne moremo zamisliti brez Boetticherjevih Ranown westernov. Murphyjeva nesreča je bila le zadnji v nizu tragičnih udarcev, ki so zadeli Boetticherja po odhodu iz Hollywooda, potem ko je končal snemanje prave mojstrovine gangsterskega filma, *Rise and Fall of Legs Diamond*, ki predstavlja skupaj s Hawksovim *Brazgotincem* (*Scarface*, 1932), LeRoyevim *Malim Cezarjem* (*Little Caesar*, 1931), Walshovim *Divjimi dvajsetimi* (*The Roaring Twenties*, 1939) in Wellmanovim *Državnim sovražnikom* (*Public Enemy*, 1931) ključni člen v filmskem formuliranju ameriškega podzemlja.

Toda vse, kar je v Boetticherjevi biografiji sledilo letu 1960, je zgolj nadaljevanje njegove predhollywoodske in predfilmske kariere, njegovega mladostnega navdušenja nad Mehiko in korido, nad mitemi, ki so impregnirali tako njegov režiserski opus kot njegovo življenje v celoti.

V večini ameriških "odpadniških" filmov, najsi so bili westerni, kriminalistične sage, glasbene komedije, melodrame ali komedije, skratka v ideološki tradiciji, ki predpostavlja *ameriško mejo*, se junaki nagibajo k prehodu čez Rio Grande, hrepenijo po Mehiki,

teritoriju zunaj, onstran in pred civilizacijo, izzivajo pokopani arhetip Amerike pred časi *Go West* histerije. V tem je nekaj paradoksalno elegičnega, potomci osvajalcev implicirajo *vero* v Ameriko, kakršna je bila tam pred naselitvijo njihovih lastnih prednikov. V tem vzgibu se seveda skriva najpomembnejši duhovni kapital idealističnega (solipsističnega) pojma *americane*, pri katerem podnebje (*Horizons West*) predhodi vsakršnemu kulturološkemu, antropološkemu, materialističnemu obrazcu. Največji ameriški režiserji, katerih dela bi lahko primerjali s poetiko Walta Whitmana in Breta Harta ali z ideologijo Dee Browna, Mehiko opevajo kot rezervat, solipsističen *narodni park*, ki je ohranil duha pradavnine, izvirne Amerike, katere akorde bi le še od daleč lahko prepoznali v pasatizmu New Mexica, Texasa, Arizone ali Kalifornije v njeni latinoameriški, aristokratski ikonografiji. Ta duh Mamoulianovega Zorroja-maščevalca pa se je – če ne štejejo artificialnih, pogosto zelo prikritih spogledovanj v opusih najkonzervativnejših pristašev avtentične *americane* (Wellman, Mamoulian, Walsh, Peckinpah, Hellman, Heffron, Penn, Aldrich, Milius, Kaufman idr.) – le redko dvignil nad podtekstualno, v najradikalnejšem primeru tematsko retoriko. Boetticherjev primer je brutalno konsekventen, samosvoj in s svojo naturalističnostjo strašljivo ekspresiven. Njegov Ranown opus, s katerim se je z neizogibno mojstrovino *Rise and Fall of Legs Diamond* vpisal v kritiške doktrine, uokvirja nekaj etap v karieri, ki ga bistveno determinirajo in brez katerih bi bil popolnoma nerazumljiv ali kvečjemu zvedljiv na konvencionalne obrazce sistematizacij nizkoproročunske in srednjeporočunske produkcije hollywoodskega westerna. Da bi lahko razumeli specifične poteze Boetticherjevega avtorstva, moramo – tako kot v praksi likovnih umetnosti po obdobju konceptualističnega ikonoklazma – stopiti iz koordinat statičnega, neprepustnega, ozkega pogleda na delo (opus, filme) in se ozreti tudi na njegovo obsesivno življenjsko strategijo, neločljivo od njegove estetike.

Boetticherjev Mexico torej ni le posredovan skozi njegove filme, prerašča jih skozi njegove osebne, eksistencialne preference.

Če vzamemo njegov zadnji film, *A Time for Dying*, kot reciklažo ali pesimistično rekapitulacijo Ranown poetike, postane jasno, da je prelomna mesta v

Boetticherjevi karieri zaznamovala njegova vzhičena obsedenost z bikoborbo.

Ko sredi tridesetih let kot član nogometne ekipe (gre za ameriško verzijo, analogno evropskemu rugbyju) gostuje v Mehiki, se prepozna (najde) v metafiziki peska in krvi. Arena ga tako očara, da ostane v Mehiki, kjer najprej dela za matadorja Lorenza Garcio, pozneje pa se izpopolnjuje, iniciira v ritual in kvalificira za toreadorja... Matador Boetticher bo v Hollywoodu režiral le dva filma v svojem priljubljenem okolju: *Bullfighter and the Lady* (1951) in *The Magnificent Matador* (1955). Podčrtal ju je še s fabuloznim posthollywoodskim projektom *Arruza*, ki ga je delal celih deset let (dokumentarec je snemal od leta 1959 do 1968, v distribucijo pa je prišel leta 1971). Prav ti trije filmi najgloblje določajo premise Boetticherjeve avtorske identitete. Njegov *point of view* pa najbolje pokaže nek povsem drugačen film: dokumentarec *The Fleet that Came to Stay* (1946). Štirinajst minut glorificiranja japonskih kamikaz predstavlja najpresunljivejšo odo junaški smrti in najsubverzivnejšo avtorsko intervencijo znotraj dogmatike filmske vojne propagande.

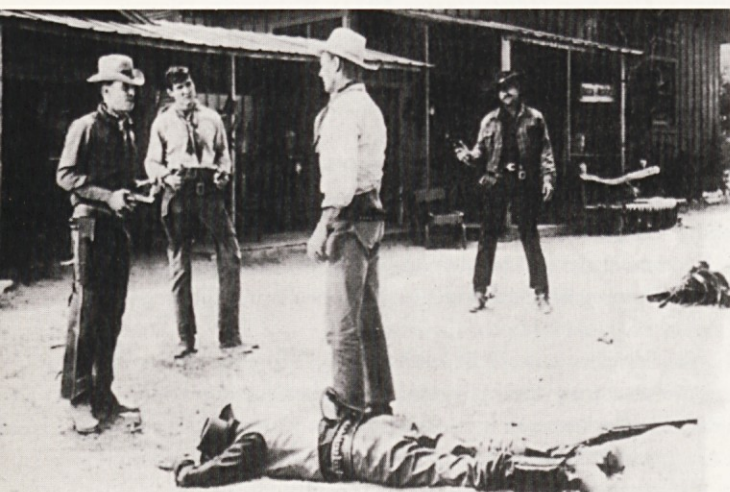
Učna leta pri Lorenzu Garciji so Oskarja Boetticherja vpeljala v pogansko idejo smrti, ki bo Edgarju Morinu, navdihnjenem pri mladem Heglu ("Barbarska zavest se potrjuje skozi umor, vojno, maščevanje, zaslužnjevanje", Fenomenologija duha), pomagala, da se bo mnogo let kasneje osredotočil na tezo, da "barbarstvo ni animalnost, marveč odklanjanje kulture drugih" (E. Morin, *Človek in smrt*). Ta ničejansko-mladoheglovski obrazec (najradikalneje ekspliciran v Miliusovem filmu *Conan the Barbarian* (1982) – mimogrede, Milius se je učil pri Peckinpahu, ki je bil neposreden Boetticherjev učenec, tako kot Leone, pa celo zreli Siegel, ki bo režiral Boetticherjevo zadnje delo, *Two Mules for Sister Sara*), temelj klasičnega westerna v levem stolpcu Kitsesovih antinomij, navdahnjenih s tezami Warshowa, bo Boetticher s seboj ponesel v Hollywood kot absolutno prepričanje, kot osebno doktrino, ki ji bo tehnično borilno supervizorstvo pri Mamoulianovi mojstrovini *Sand and Blood* okultno odklenilo vrata v hollywoodski Babilon.

Tu ga je čakal Randolph Scott. Preden se njuni karieri križata, Boetticher režira vrsto nizkoproročunskih filmov, predvsem thrillerjev, ki tako ali drugače variirajo temo smrti, glede na žanrske konvencije najpogosteje posredovano z zločinom.

Najpomembnejši izjemi sta že omenjena filma, ki predstavljata Boetticherjev *trade mark* in sta začrtala glavne poteze njegovega pojma junaštva: *Bullfighter and the Lady*, z Robertom Stackom v glavni vlogi, igralcem, ki je v petdesetih ustvaril največje kreacije na področju agresivnih melodram, ter *The*

56 *Magnificent Matador*, v cinemascopu z Anthonyjem

The Tall T



Quinnom in Maureen O'Hara. Oba demonstrirata Boetticherjevo predanost ekstremnemu emocionalnemu prizorišču, kjer ni več razmika med primarnim impulzom in kultiviranim odnosom. Producent John Wayne (!) je *Bullfighter and the Lady* skrajšal s 124 na 87 minut. Čeprav je kljub temu dosegel izjemen uspeh (zaradi česar je *The Magnificent Matador* doletel neizogiben očitek manirističnega ponavljanja), pa je nedvomno, da je Boetticherjevo transponiranje neokrnjenega duha torcide v koordinate hollywoodske fikcije avtorjevo obsesijo zvedlo v propozicije hemingwayevskega demokratskega vitalizma, katerega republikanska desakralizirana vizija španskega miljeja predstavlja direktno negacijo Boetticherjevega aristokratskega dojemanja smrti kot eshatoloških dveri, smrti, ki osmišlja poslanstvo potujočega viteza, samotnega junaka, obsedenega z lastnimi kodeksi, predanega ritualu, neoskrunjenem z dosežki civilizacije. Zato se bo Boetticher k temeljem svoje inspiracije vrnil šele, ko bo zaokrožil svoj hollywoodski opus. Devet let dela pri filmu, ki je po končani montaži prikazal 73 minut v življenju Carlosa Arruze, velikega matadorja, Boetticherjevega prijatelja, guruja in idola, bo avtorju prineslo takšne posledice (finančni zlom, zapor, duševno stisko...), dodatno poudarjene še s tragično smrtjo samega Arruze, da se bo Boetticherjev eksperiment transcendiranja civilizacijskih klišejev, v katerem se brišejo meje med svetom fikcije (iluzije dela) in eksistence (iluzije realnosti), iztekkel v najpretpretresljivejši romantični klimaks. Dejstvo, da je poskus psihološke in profesionalne rekonolidacije Boetticherju prinesel izgubo še enega predanega partnerja, legendarnega Audyja Murphyja, producenta njegovega zadnjega filma, *A Time for Dying*, snemanega v Španiji, od koder je Kolumb k obalam Amerike ponesel virus, katerega vpliv bo neizbežno določil usodo Boetticherjevega genija, je dokončno zaokrožilo ta več kot ekstremen primer spletnja tragičnega in tragedijskega, romantičnega in realističnega, poetičnega in obskurnega, fikcijskega in stvarnega, artifičnega in avtentičnega, sofisticiranega in primitivnega, krščanskega in poganskega, spletnja, v katerem izginja meja med iluzijo in stvarnostjo, ideologijo in filozofijo, življenjem in delom.

V svojem 14-minutnem propagandnem filmu *The Fleet that Came to Stay*, ki je bil posnet v zadnjih letih vojne in je v distribucijo prišel leta 1946, da bi si Pentagon v ekstatičnosti Boetticherjeve vizije "prostovoljne smrti na Japonskem" vsaj za silo spral pepel Hirošime in Nagasakija z rok, Boetticher samožrtvovanje japonskih pilotov, drugače od ostalih kolegov v razvpiti in zmistificirani seriji z naslovom *Zakaj se borimo*, opazuje z najglobljim občutkom za njihovo vzvišeno misijo, katere vpetost v rituale

starodavne tradicije daleč presega pragmatiko političnega diktata. Kot bi rekel Penge: "*Kaj ni bil v teh premenah volje do moči samomor ne le najponosnejša, marveč tudi najrazumnejša gesta poraženih? S samomorilskim dejanjem so starešine sovražnika dejansko oropale ne le zmage, ampak tudi zmagoslavnega triumfa.*" Boetticher je imel dovolj posluha, da je s kamero zabeležil ta metafizični triumf v vsakdanu poraza in da je lastni pogled zmagovalcev prepoznal kot nizkomimetično veyoursko pozicijo, podrejeno estetiki smrti. V pikiranjih japonskih pilotov je bil sposoben prepoznati duha japonskih samurajev, ki so si še v 12. stoletju, pred kodificiranjem *seppuku* rituala, jemali življenje z nasajanjem na konico lastnega meča. Med tem mečem in torerjevo "mačeto" Boetticher upravičeno ni videl nobene razlike. Med samotnostjo lupingov japonskih kamikaz ter matadorjevo osamljenostjo v areni je našel tisto viteško povezavo, ki jo bosta mnogo let za njim in njegovim francoskim vrstnikom v vsemirju, Jean-Pierre Melvillom, ponovno odkrila brata Paul in Leonard Schrader, utirajoč pot od filma *Yakuza* prek *Mishime* do *Golega tanga*. Osamljenost viteza, njegova metafizična samota, ki izhaja iz njegove absolutne posvečenosti smrti, je bila tista nit, s katero se je lahko vzpostavila vez med dvema na prvi pogled skorajda nezdružljivima umetnikoma, igralcem Randolphom Scottom in režiserjem Buddom Boetticherjem.

Ride Lonesome

Robin Wood se s trditvijo, da Boetticherjevo zvezo s Scottom in Brownom njena optimalnost postavlja ob bok tandemom, kot so Donen-Kelly ali Lewton-Tourneur, umešča nekje na sredo polja interpretacij kompetenc v Rannownu, med Kitsesom, ki favorizira Boetticherja, in Tusco, ki vztraja pri pomenu producerske dvojice. Če triadi Scott-Brown-Boetticher dodamo še scenarista (kasnejšega režiserja) Burta Kennedyja, ki je sodeloval pri treh RB westernih (*The Tall T*, *Ride Lonesome*, *Comanche Station*), po njegovem istoimenskem romanu (in scenariju) pa je nastal tudi *Seven Men from Now*, prvi Scottov western v Boetticherjevi režiji (brez Browna kot producenta), pa se vprašanje avtorstva v RB-teamu še dodatno zaplete.

Poglejmo kronologijo serije Scott-Boetticher. Najprej leta 1956 Boetticher za Batjac (Waynovo družbo, z Victorjem McLaglenom kot koproducentom) režira *Seven Men from Now*, po scenariju in istoimenskem Kennedyjevem romanu, z Randolphom Scottom v glavni vlogi. Sledijo *The Tall T* (1957), prvič s kompletnim producerskim Scott-Brown teamom in z B. Kennedyjem kot scenaristom, po zgodbi Elmorja Leonarda, enega najbrutalnejših *hard-boiled* piscev in scenaristov; *Decision at Sundown* prav tako 1957; *Buchanan Rides Alone* leta 1958; *Ride Lonesome* (1959) po Kennedyjevem izvirnem scenariju; *Westbound* (1959) brez Browna in Kennedyja; ter zadnji, *Comanche Station* (1960), v polni Ranown posadki (produkcija Scott-Brown, Kennedyjev scenarij). Da bi skrivnosti Ranowna prišli do dna, ne smemo tudi mimo podatka, da se je trikrat za kamero znašel Charles Lawton, Jr. (*The Tall T*, *Ride*



Ride Lonesome

Lonesome in Comanche Station, zadnja dva v cinemascopu). In ker gre ravno za tiste tri filme, ki so narejeni po Kennedyjevih scenarijih (poleg uvodnega *Seven Men from Now*), je torej jasno, da prav ti tvorijo jedro Ranown poetike. Vsebina filma *Ride Lonesome* je najbolj tipična za Scott-Boetticherjevo filozofijo. Brigade (R. Scott) kot kak lovec na nagrade privede Billyja Johna (James Best), katerega brat Frank (Lee Van Cleef) je pred leti obesil Scottovo soprogo; toda lov na Billyja je za Scotta le pretveza za privatni obračun s Frankom, da bi z njegovim ritualnim obešenjem maščeval svojo soprogo. Tu so zbrani takorekoč vsi parametri Scott/Boetticherjevega svetovnega nazora, v katerem prihaja na dan, od primera do primera nihajoč z leve proti desni, kompleksna oblika sintetiziranja mizoginije in viteške romantike. V vseh Ranown westernih je Scott samotni jezdec, ki posreduje na razmejitveni črti med institucijo in prerijo. Le dvakrat bo drugače, v *Buchananu*, satiri na temo geneze državlanskega konstituiranja Amerike, ter *Westboundu* (narejenem za Warner, ne pa v neodvisni Ranown produkciji), kjer Scott v skladu s statusom produkcije svoje sposobnosti nudi v najem državni družbi (sic!), ko gre v obeh primerih za integracijski – kennedyjevski – cinizem. Oba filma sta pravzaprav ironija na miteme, na kompleks nastajajočega novega svetovnega reda. Vsi ostali filmi se dogajajo globoko v preriji zunaj dosega civilizacije, onstran kriterijev demokracije, razen kolikor klice novega reda generirajo dramo divjine (*Comanche Station*). Scott je praviloma jezdec, ki intervenira v imenu izvirnega etosa znotraj konteksta, katerega dramatika izhaja iz spopada med zakoni narave, divjine in sprevrnjenimi klišeji prodirajoče civilizacije. Četudi ga pogosto, direktno ali indirektno, žene motiv osebnega maščevanja, praviloma zvezan s tragično izgubo življenjske sopotnice, se Scott nenehno otepa s situacijami, kjer ženska s svojo animalno seksualnostjo načenna propozicije moškega sveta. To velja tako za primere, v katerih ga bremeni peza maščevanja (*Seven Men from Now*, *Ride Lonesome*) ali bridkost poraza (*The Tall T*), še bolj očitno pa v situacijah, ko opozicijo kvazimoralnega in psevdomoralnega poruši ženska erotična strategija, animalna seksualnost (*The Tall T*, *Decision at Sundown*, *Westbound*, *Comanche Station*). Iz stika dveh parametrov – moškega, ki svojo življenjsko pot podredi maščevanju zločina nad

žensko, in ženske pripravljenosti izdati moškega, zato da bi "omilila" neugodni položaj – izhaja specifična Scott/Boetticherjeva ideologija, v kateri se demaskiranje ženske animalnosti, eksplicitna mizoginija, transformira v parodiranje viteškega kulta. Ranown westerni nam dajo slutiti še posebej originalno implikacijo Cervantesovega donkihotstva, precej duhovitejšo od Unamunove vivisekcije. Kot da Scott in Boetticher slutita, da se za viteškim pohodom v slavo dame skriva neka potreba, ki Odisejevo popotovanje in Penelopino potrpežljivost osvetljuje z drugega zornega kota. Kaj ni vitezu čast njegove dame zgolj alibi, da jo čim redkeje videva?

Z drugimi besedami: mar ni ženska v moškem svetu, kakor ga projicirata Boetticher in Scott, le *Macguffin* za razčiščevanje kompleksov znotraj moške skupine, v kateri se ženski princip kristalizira skozi transformiranje jungovskega pojma anime v čisto moške attribute, odnos vodje in podanika, opozicijo heroja in zločinca, v erotiko spopada, v katerem se soočenje s smrtjo prelevi v orgazmični ritual? Tako moč Boetticherjevih negativcev kot njihova hierarhija izhajata iz takšne konstelacije. Lee Marvin v *Seven Men from Now*, Richard Boone v *The Tall T*, Lee Van Cleef v *Ride Lonesome*, Skip Homeier v *Comanche Station* – vsi so nosilci te moči, potence, katere seksualnost privre na dan tako v odnosih s člani tolpe kot v končnem obračunu s samim Scottom. Zato je Scottova spremljevalka najpogostejše likvidirana še pred ekspozicijo in so Boetticherjeve "heroine", tudi kadar jih je ustvarila njegova soproga, Karen Steele (*Decision at Sundown*, *Ride Lonesome*, *Westbound*), tu samo zato, da bi z rušenjem moške iluzije o ženskem etosu odprle prostor za soočenje moških principov.

Zdi se, da je v Ranown produkciji, ob katalizatorskem učinku Brownove producerske žilice, prišlo do svojevrstne simbioze samotarskih homoerotičnih fantazem Boetticherjevega romantičnega narcizma in Scottovega homoseksualnega dogmatizma. Šele v tej luči bi lahko podprli Woodovo misel o harmoničnosti njenega *teama*, reprezentirani v sedmih filmih s tremi producerskimi supervizorji (Wayne s Fordom v ozadju v *Seven Men from Now*, Henry Blake za Warner Bros. v *Westboundu* in Brown pri ostalih petih). Kakor ne moremo mimo zapažanj Jona Tusce, ki vztraja pri dejstvu, da predstavljajo Ranown westerni spontano nadaljevanje zgodnjih Brown/Scott westernskih pastoral – od katerih so še posebnega pomena tiste, ki jih je zagrešila režiserska nepredvidljivost Edwina L. Marina ali čudaštvo Andrea de Totha (*Man in the Saddle*, 1951), za razliko od Boetticherjevih westernov z začetka petdesetih, ki se umeščajo v epigonsko območje, določeno s poetikama Anthonyja Manna in Delmerja

Davesa – pa je prav tako nesporno, da je Ranownov prispevek k paleti westernov rezultat spoja komedijsko parodijskega manirizma Scottovega imidža, kot nasledka Rogers/Cassidyjeve operetne transformacije stilizacijskih potencialov Williama Hurta (s katerim so radi primerjali Scotta), kakor tudi bolj sofisticiranega Toma Mixa, križanega z romantičnim tragištvom Boetticherjeve vizije samotarstva. Scottova parabola od Mixa in Hurta do Ranowna ter Boetticherjeva krivulja od Valentina prek mehiške koride do srečanja s poznim Scottom v zaprtih Ranown pejsažih (nič manj prepričljivih prizorih od Fordove Monument Valley ali Mannovih prostranih pejsažev in slikovitih sotesk), sta na svojem sečišču porodili ironični proces njunih filmov, v katerem soočenje trdnih moralnih kodeksov junaka z vulgarno amoralnimi strategijami njegovih antagonistov oblikuje svojevrsten ironični kontekst, ki s svojo napetostjo, sukcesivno variirajoč premise komedije, tragedije in groteske, anticipira prihajajočo dramaturgijo absurda.

Boetticher pa si bo vendarle zaželel pokazati svojo naklonjenost heroičnemu narcizmu tudi na manj ciničen način. **Rise and Fall of Legs Diamond** (1960) z Raymondom Dantomom (kasnejšim režiserjem nizkoprorračunskih hororjev) v naslovni vlogi predstavlja najpopolnejši izraz Boetticherjeve obsesije samotarskega, samoizolirajočega spogledovanja s smrtjo. S svojo karizmo, avro, osebnostjo in konstitucijo Danton uteleša Boetticherjev moški ideal, ki ga je prinesel iz metafizične ekspresije koride. Zgodbo o brezobzirnem gangsterju, ki ga agresivna obsedenost z vodenjem neizogibno vleče v propad, je Boetticher porabil, da je – oprt na snemalsko virtuoznost Luciena Ballarda (z njim je delal že **Buchanana** ter pozneje svoj zadnji film **A Time for Dying**) – v hollywoodskem kontekstu ekraniziral svojo romantično trans-etično vizijo pogansko-transcendentnega narcizma. **Rise and Fall of Legs Diamond**, naslonjen na zgodnje thrillerje kot denimo **Killer Is Loose** (s Josephom Cottenom in Rhondo Fleming, 1956), poudarja tretjo raven Boetticherjeve kariere, ki ga postavlja ob bok največjim protagonistom "Underworld USA" produkcije Samuelu Fullerju, Nicholasu Rayu, Jacquesu Tourneurju in Donaldu Sieglu.

Če po skupni abscisi razvrstimo Boetticherjeve nizkoprorračunske trillerje, toreadorske melodrame, Ranown westernne, baročni **Rise and Fall of Legs Diamond**, senzacionalni antipropagandni 14-minutni kristal **The Fleet that Came to Stay** in jih podčrtamo s pretresljivo tragiko desetletnega posthollywoodskega projekta **Arruzo**, zraste Boetticher v eno najmarkantnejših figur sodobne umetnosti. Njegova nepopustljivost ni zaznamovana z neumestnim

ekshibicionizmom Orsona Wellsa ali snobovskim intelektualizmom Johna Hustona, v njegovi obsedenosti z bikoborbo ni niti kančka hemingwayevskega sekularnega avanturizma, v njegovem doživljanju razpuščene *mexice* ni ideološkega naboja kakega André Malrauxa. Pred nami je povsem samosvoja osebna strategija, ki življenjska dejstva, uzrta skozi estetsko optiko, transformira v osupljivo dekadentno aristokratsko doktrino, osrediščeno okrog metacivilizacijskega, ontološkega doživetja smrti, katerega zenonovska metafizika glorificira brezčasno odrevenelost največjega filmskega plana, detajla matadorjevih zenic v soočenju z ostrino bikovih rogov. Iz tega spoja Boetticherjeve filozofije izhaja kompletna ekspresija Leonejeve poetike, retuširane z Morriconejevimi partiturami. Brez te boetticherjevske bele vročice ne bi bilo niti Peckinpahove violentne ekspresije niti Miliusovega ničejanskega zanosa. Ne bi bilo sodobnega ameriškega filma.

Prevedla Andreja Kuhelj

Seven Men From Now



budd boetticher

Filmografija:

kot režiser:

1944 The Missing Juror
1944 One Mysterious Night
1945 Escape In The Fog
1945 A Guy, A Gal And A Pal
1945 Youth On Trial
1948 Assigned To Danger
1948 Behind Locked Doors
1949 Black Midnight
1949 The Wolf Hunters
1950 Killer Shark
1951 Bullfighter And The Lady
1951 The Cimarron Kid
1952 Bronco Buster
1952 Horizons West
1952 Red Ball Express
1953 City Beneath The Sea
1953 East Of Sumatra
1953 The Man From The Alamo
1953 Seminole
1953 Wings Of The Hawk
1955 The Magnificent Matador
1956 The Killer Is Loose
1956 Seven Men From Now
1957 Decision At Sundown
1957 The Tall T
1958 Buchanan Rides Alone
1959 Ride Lonesome
1959 Westbound
1960 Comanche Station
1960 The Rise And Fall Of Legs Diamond
1971 A Time For Dying
1972 Arruza (dokumentarni)
1985 My Kingdom For

kot asistent režije:

1941 Blood And Sand
1943 The Desperadoes
1943 Destroyer
1943 The More The Merrier
1944 Cover Girl
1944 The Girl In The Case

kot avtor zgodbe:

1970 Two Mules For Sister Sara

kot igralec:

1945 The Fleet That Came To Stay (kratki)
1988 Tequila Sunrise



Randolph Scott
The Tall T

maja in junija kinoteka pretirava

kinoteka nori

14.5. **kinotečni sejem**

s filmskim maratonom (kulti, hiti, delikatese in predpremiere kinotečnih nakupov)

s sejmiščem (črni trg, boljši trg, stari trg; knjige, revije, videokasete, igračke...)

z norimi kratkimi ekscesi
in s kupi daril

filmi naših stoletij

21.5.–20.6.

prvih deset po izboru Ekranovih filmskih kritikov v Kinoteki

(Državljan Kane, Iztrebljevalec, Potovanje v Tokio, Taksist, Andrej Rubljov, Amarcord, Trpljenje device Orleanske, Bilo je nekoč v Ameriki, Osem in pol, 2001: Odiseja v vesolju)

kino-uho 5,6

24.5.–25.5.

Adrian Johnston igra Abela Ganca in Jeana Epsteina

15.5.

filmska arheologija - Vojni ujetniki, režija Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

22.5.

Državljan Langlois - rojstvo ideje kinoteke

25.5.–6.6.

Exodos v Kinoteki

3.6.–20.6.

Retrospektiva poljskega klasičnega filma

3.6.–30.6.

poklon - retrospektiva filmov "art" distribucije cankarjevega doma

prihajajo:

knjiga iz zbirke Kinotečni zvezki

Pascal Bonitzer, Eric Rohmer

predpremiere filma Erica Rohmerja **Moja noč z Maud**

videokaseta iz zbirke Kinoteka: **Ernst Lubitsch, Ko sem bil mrtev**

kino
teka



v naslednjem ekranu:

berlin

rotterdam

zadnji dnevi kathryn bigelow

slovar cineastov

sam peckinpah