

revija za film in televizijo

ekran

vol. 25
létnik XXXVII
1, 2 2000
600 SIT

filmi leta '99
festivali
berlin 2000
avtor
oraz iosse
dosje
stanley kubrick

filmska branja

slovenske kinoteke



zbirka **imago**

Dominique Villain: Montaža

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Michel Chion: Glasba v filmu

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

Kristin Thompson, David Bordwell: Zgodovina filma

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

cena v predprodaji: 7.200 SIT

zbirka **slovenski film**

Stojan Pelko: Matjaž Klopčič

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Zdenko Vrdlovec, Peter Zobec, Lilijana Nedič: Boštjan Hladnik

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

kin teka

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

+ 186642

186642

ekran

revija za film in televizijo

filmi leta 2

jurij meden julien: donkey boy
stojan pelko buena vista social club
simon popek a simple plan
vlado škafar veter nas bo odnesel s seboj
andrej šprah čudovito življenje
mateja valentinčič somrak
denis valič veter nas bo odnesel s seboj
zdenko vrdlovec sezona '99
melita zajc matrika/široko zaprte oči/somrak

petdeset perspektiv za 21. stoletje 11

uredništvo

ekranove perspektive 12

vlado škafar alexander payne in wes anderson

festivali 14

simon popek berlinale 2000
igor prassel, anja naglič fantoche '99 / leipzig '99

avtor: iosseliani 20

mateja valentinčič iosseliani, gruzijski filmski poet

branje 24

andrej šprah montaža

kritika 25

aleš čakalič memento mori: šesti čut
max modic, nejc pohar, gorazd trušnovc,
mateja valentinčič

kako razumeti film 32

matjaž klopčič potovanje v italijo

dosje: kubrick 35

melita zajc oči, da ne vidijo
vlado škafar o resnici intime
stojan pelko široko zaprte oči

slovar cineastov 40

simon popek stanley kubrick

indeks 1999 52

Na naslovnici: Tom Cruise v filmu *Široko zaprte oči*



vol. 25 letnik XXXVII 1,2 2000

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni in odgovorni urednik Simon Popek
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič,
Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan,
Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikavna zasnova Metka Dariš
stavek leta osvetljevanje filmov Demm tisk tiskarna Tone Tomšič naslov uredništva Metelkova 6,
1000 Ljubljana, tel 138 38 30, faks 133 02 79; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki
vsak delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenarocenihi rokopišov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica

500002570

julien: donkey-boy



Julien donkey-boy, drugi celovečerec izpod kamere enega najrosnejših filmskih talentov, se je na častnem mestu znašel iz dveh razlogov. Najprej in predvsem kot presunljiva lirična izpoved, ki človeku pogumno seže tja, kamor prenekateremu dobremu filmu uspe le pokukati. In v drugo kot pomemben prispevek k vetrtrvi ustaljenih filmskih govoric, ki ji mimogrede uspe zasenčiti in prerasti tudi svoje idejne očete, brate po dogmi. S tečajev vrženi svet, kot nam ga kaže Harmony Korine, ni zgolj občudovanja in zgražanja vredno videnje, temveč izvrstna in izvirna stvaritev, ki si uspe izgraditi samostojno nišo neke med igranim in dokumentarnim. Vloge iztirjenih članov pritlehnega univerzuma so odigrane s pristnostjo, ki poraja resne dvome v duševno zdravje igralcev samih. Pri tem nedvomno prednjači Werner Herzog v groteskni upodobitvi samega sebe: na vprašanje, kako je iz starega mojstra iztisnil tako pošast, Harmony začudeno odgovarja, da je Herzog na lokacijo prišel dve uri pred snemanjem in tam preprosto *bil*. Napisane ni bilo niti vrstice scenarija; odgovornost za film popolnoma sloni na avtorjevi neposredni življenjski izkušnji, je neločljivo zvezana s spontanostjo umsko in telesno pohabljenih portretirancev; je vizualno izjemno in navkljub vsej raztreščeni ter izrazitosti ves čas intimno delo, ljubečo do svojih junakov. Ob vsem navedenem se zastavi vprašanje, koliko je obravnavani material sploh še filmska izmišljilja in koliko dokument: dokument zabeležene, resda izzvene, drame (določeni prizori občevanja filmskih junakov z navadnimi ljudmi v javnih zgradbah in na ulici so posneti s skritimi kamerami) in še pristnejši dokument tenkočutne in rahlo premaknjene psihe mladega režiserja samega (Harmony prizna, da "sliši glasove", Juliena napravi po svoji podobi...). V vsem tem navidezem kaosu se

vseeno najde prostor za lepo in preprosto zgodbo, ki jo vsled njene nevsiljivosti in samoniklosti zares opaziš šele ob ganljivem zaključku. Na ravni celote pa se film šele izkaže kot prava mojstrovina. Povsem razsuta struktura se čudežno zaokroži v nežno pesem, čustva film najprej izvablja prek drobnih impresij in dalje prek namerne uničenja pripovedne logike. Lepota preseneča tam, kjer je sicer nikdar ne iščemo. V oko bijoče sestavine oblike (res groba fotografija, kontrastne barve in podivjana kamera) silijo v prevlado in prežemajo splošni vtis o filmu, po robu pa se jim navkljub svoji zverženosti postavlja vsebina s svojo včasih že kar mučno odkritosrčnostjo. Vsota preseže vsa znana pričakovanja, tvori halucinantno in halucinogeno celoto in kaže Harmonyja Korinea kot enega največjih poetov in inovatorjev sodobnega filma. Kino, čist kot solza. ●

Drugi filmi leta:

- Adieu, plancher des vaches!** (Zgobom, kravji pastir!; Francija, Otar Iosseliani)
- Pola X** (Francija, Leos Carax)
- Le petit voleur** (Mali tat; Francija, Eric Zonca)
- Peau d'homme, coeur de bete** (Človeška koža, zverinsko srce; Francija, Helene Angel)
- Charisma** (Karizma; Japonska, Kiyoshi Kurosawa)
- Moloch** (Rusija, Aleksandr Sokurov)
- Simon čudodelec** (Simon Magús; Madžarska, Francija, Ildiko Enyedi)
- Začnimo takoj** (Ça commence aujourd'hui; Francija, Bertrand Tavernier)
- Tanka rdeča črta** (The Thin Red Line; ZDA, Terrence Malick)

buena vista social club

Se še spomnite, kako je Wenders obujal spomine na enega prvih srečanj z Ozujem? Gledal je **Potovanje v Tokio** (Tokyo monogatari, 1953) – in prišel ven s solzami v očeh. Ni verjel, da so sploh še mogoči filmi, v katerih sta sen in življenje tako prepletena. Ko sem nekega sobotnega popoldneva na pariškem Parnasu pristal v kinu, kjer so vrteli Wendersov film *Buena Vista Social Club*, tudi sam nisem vedel, da zna biti Wenders po vseh potovanjih do konca sna in življenja, sveta in nasilja, onstran oblakov, še tako enostaven in nežen, da priključne solze v oči. Na drugem mestu v tej isti reviji boste našli stavek, s katerim je Kubrick opisal, kakšen se mu je zdel izraz "full metal jacket", s katerim je naslovil svoj predzadnji film: "*beautiful and tough, and kind of poetic*". To so besede, ki bi si jih z veseljem sposodil pri njem, da povzamem osnovni vtis o filmskem zapisu Wendersovega "potovanja v Havano".

Na prvi pogled se gre Wenders čistega dokumentarista, ki se je lotil rekonstrukcije podviga, s katerim je Ryju Cooderju leta 1997 uspelo obuditi iz pozabe kup izjemnih kubanskih glasbenikov, posneti z njimi ploščo, jo promovirati v Amsterdamu in zapečatiti vse skupaj s koncertom v newyorškem Carnegie Hallu! *Buena Vista Social Club* je morda res rekonstrukcija, toda kakšna! Vsaj tri avtorske osi so, ki so se v njem tako samoumevno spletle, da od nastalega prepleta, ki je ena najlepših Wendersovih filmskih avantur sploh, boli srce in pečejo oči.

Prva os je specifičen Wendersov filmski *posluš za glasbo*. Človek, ki trdi, da mu je rock'n'roll rešil življenje, je znal že v svojih zgodnjih delih dobesedno uprizarjati glasbo – pa najsi jo je materializiral v juke-box in gramofon na kamionu v **V teku časa** (Im Lauf der Zeit, 1975) ali naslov komada pretil kar v kader: **Alice v mestih** (Alice in den Staedten, 1974) se prične dobesedno "*under the boardwalk, down by the sea...*". Tudi kasneje se je glasba v njegovih filmih utelesila, vsako njegovo filmsko mesto je dobilo svojega kinematografskega angela: Berlin Nicka Cavea, Lizbona Madreus... Z drugimi besedami: soundtrack Wendersovega filma je vedno "zicer" – kako naj bo potem drugače s filmom, ki je najprej sam celo bil soundtrack?

Druga os je specifičen Wendersov filmski *pogled na mesta*. Se spominjate občutka, ko se z letališča peljete v središče vele mesta? Rahlo vam šumi v ušesih, fokusiranje pozornosti pa je ponavadi tolikšno, da vam dobesedno vse senzacije (plakati, neon, zvoki z avto radia, časopisni naslovi v kiosku, imena lokalnih avtobusnih postaj...) vstopajo v nek konstrukt, zaradi katerega se zdi, da je ravno pravi hip... in da ga ne bo nikoli več. Ta avdio-vizualna evforija je permanentno stanje stvari Wendersovih metro-portretov: New Yorka, Tokija, Berlina, Lizbone... Kot da bi bilo dovolj sesti v prevozno sredstvo, sprožiti kamero in najti pravo frekvenco – pa se bo zgodilo natanko tisto, kar tisti hip vaš fokusirani um in razrahljano telo najbolj potrebujeta. Ko se v uvodnih taktih filma *Buena Vista Social Club* Ry Cooder in njegov sin Joachim z motorjem s prikolicco, s kakršnimi so se v partizanskih filmih vozili Švabi, zapeljeta po Havani, že veste, da je ravno pravi hip... in da ga ne bo nikoli več.

Tretja os pa je v tesni zvezi z mesti, saj se Wenders vanje praviloma ni odpravil kar tako, ampak je tam vedno iskal velike, postarane, predsmrtne figure modrih starcev. Umirajoči Nick Ray v New Yorku, zamujeni Ozu v Tokiju, slepi Homer v Berlinu, živahni Manoel de Oliveira v Lizboni – obrazec tega specifičnega filmskega *posluha za modrost* je tako popoln, da sploh ne dopušča izjeme. Pridem zato, ker bo sicer nekaj nepovratno izginito. Poskušam ujeti misli, beležim podobe, vlečem na ušesa – a tisto nepovratno izginja, saj se izkaže, da je njegova veličina prav v fascinantnem sovpadanju s časom, s katerim bo skupaj izginito. Od tod Wendersov nostalgичni off, od tod žalovanje in melanholija: Nick "s počasno ladje odpluje na Kitajsko", Ozuja ni več, Homer zaspi v verze, celo Oliveira ponikne v estetiko neme burleske... A tu, na Kubi, na otoku "socializma ali smrti", je količina belolasih in



razbrzdanih starcev, ki so pričeli babicam prižigati cigare pri svojih petih letih, pri devetdesetih pa načrtujejo še kakega otroka, tolikšna, da je melanholija vpisana v vsak verz, vsak dim, vsak list in vsak takt. Tu Wenders dokončno doume, kako deplasirana bi bila poza melanholičnega nemškega malomeščana, zato raje utihne, ne izreče niti besede, temveč vse svoje mojstrstvo, vse svoje občudovanje glasbe, mest in umirajočih starcev prelije v *režijo*. In ko srebrnolasega pianista Rubena Gonzaleza, ki ga doma po božje častijo le pravi insiderji, spravi na vrh Empire State Buildinga in v njegovem pogledu odkrije čisto otročje naivno veselje in začudenje, se za hip zazdi, da je krog sklenjen: Wenders je na vrhu novega sveta srečal samega sebe, svoj lastni pogled. In zato, zaradi tega, "čudovitega in krutega, prav po svoje poetičnega prizora", mi ta glasni dokumentarec in tihi film med (vse preredkimi dobrimi) filmi, kar sem jih videl v lanskem letu, prvi pride na misel. Ker šepeta filmsko, poje filmsko, misli filmsko... •

a simple plan

Izbira nikakor ni bila preprosta, a vsi argumenti so dobesedno zahtevali, da med lanskimi filmi izpostavim zadnji film Sama Raimija. Naj takoj na začetku poudarim, da *A Simple Plan* (Preprost načrt) verjetno res ni absolutni vrhunec lanske kinematografske sezone; gre bolj za največje presenečenje – v pozitivnem smislu seveda –, saj ga je režiral človek, ki ga je širše občinstvo dosedaj identificiralo kot režiserja B-horrorjev (*Evil Dead*, 1983), komičnih *splatterjev* (*Evil Dead 2*, 1987) in nasploh žanrskih ekstravaganc – slednje imamo med vsemi še najmanj v čisljih (*Darkman*, 1989; *Army of Darkness*, 1993; *Hitri in mrtvi*/*The Quick and the Dead*, 1995).

Leto 1999 je bilo v mnogočem izjemno, zato bi bilo Raimijev film napačno izločiti in poudarjati, saj je v družbi tako velikih imen kot Losseliani, Kubrick, Makhmalbaf, Kiarostami, Eastwood, Yimou, Almodóvar, ter mladih zagrzencev, ki bodo brez dvoma zaznamovali naslednje desetletje: Kore-eda, Zonca ali Lvovskijeva. Raimi spada ravno vmes, ni več zelenec, veteran tudi še ne, a posnel je ravno dovolj filmov, da smo se resno vpraševali o njegovi prihodnosti. V devetdesetih je, roko na srce, v dobršni meri stagniral. Naveličali smo se žanrskih *slapstickov* in baročnosti kakšnega Stephena Kinga v *Army of Darkness*, ekstravagantnih kotov kamere in norih zoomiranj v *Hitrih in mrtvih*, v katerem je bil v bistvu le najeti režiser takrat vroče zvezde Sharon Stone. Njegovi filmi so bili v devetdesetih sprejemljivi le še na video formatu. Nakar je prišel *A Simple Plan*. Zelo potih, brez pretiranega festivalskega vrveža; skoraj ga ni bilo opaziti. Še oskarjevska nominacija Billyja Bob Thorntona za stransko vlogo je šla mimo povsem neopazno. Najlepše je dejstvo, da je takšen tudi film, majhno, preprosto, tiho delo, s parimi nasilnimi vdori – a samo za vzorec, da ne bi pozabili, kdo je podpisan. Če bi namreč *A Simple Plan* gledal z izrezano špico, bi bil Raimi ob ugibanju zadnji logični kandidat. Zakaj? Predstavljajte si samo milje: Minnesota, ruralna pokrajina, sneg. Veliko snega. Malo prebivalcev. In vsi se med seboj poznajo. Vsi so pošteni, ustvarjajo si družine, vzgajajo otroke. Takšni so tudi Hank (Bill Paxton), Jacob (Thornton) in Lou (Bill Briscoe), trije sleherniki, ne ravno svetniki, a nečeloma poštenjačine, ki v strmoglavljenem letalu najdejo kovček z dobrimi štirimi milijoni dolarjev... Vsem potencialnim bodočim gledalcem ne bi rad kvaril užitka, zato naj za izhodišče nadaljevanja vržem le drobnost, uradno marketinško enovrstičnico producenta, ki se glasi takole: "*Sometimes good people do evil things*". Kratko in učinkovito. Le brez skrbi, kar sledi, ni tipična krvava raimijevska eskapada, temveč premišljena, subtilna in skrajno upočasnjena drama o ljudeh, ki se v določenem trenutku svojega življenja odločijo za radikalno potezo. Preprost načrt se sprevrže nočno moro. Film – predhodnik, ki ga z Raimijem mnogi povezujejo, se ponuja kar sam od sebe: *Fargo* (1996) bratov Coen. A vztrajati na sorodnosti zgolj zaradi snežne pokrajine in narativne krivulje "ponesrečenega preprostega načrta" bi bilo preveč banalno; celo usodna povezanost trojke Sam Raimi–Joel Coen–Ethan Coen vse od Raimijevega prvenca *Evil Dead* dalje, kjer je Joel asistiral kot montažer zvoka, preko Joelove *cameo* vloge v *Army of Darkness* in skupnega scenarija naše trojke za *Hulahop* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), ne poskrbi za zadovoljivo vzporednico. Kar je tako fascinantno in zabavno hkrati, je cinefilska sorodnost *Farga* in Raimijevega filma, saj *A Simple Plan* funkcionira dobesedno kot *sequel*, nadaljevanje *Farga*. Oziroma, glede na dejstvo, da *A Simple Plan* temelji na literarni predlogi Scotta B. Smitha, napisani pred letom 1996, lahko stoji *Fargo* kot *prequel*, napovednik Raimijevega filma. Izhodišče je namreč naslednje: kaj se zgodi s kovčkom, polnim denarja, zakopanim globoko v snegu? Denar v kovčku ni "navaden" denar, marveč denar od ugrabitve, ki sta jo v *Fargu* izpeljala Peter Stormare in Steve Buscemi, slednji pa ga je zakopal. Za kovček, ki ga najdejo Hank, Jacob in Lou, izvemo, da prav tako pripada ugrabiteljem – pravzaprav dvema; prvi je umrl v letalu, drugi, ime mu je Baxter,



Billy Bob Thornton, Bridget Fonda, Bill Paxton

pride raziskovat na kraj nesreče.

A Simple Plan združuje najboljše iz tradicije ameriškega filma (v bistvu gre za izjemno široko, ameriško–angleško–japonsko–nemško–francosko koprodukcijo!), cinefilsko referenco, trdno zgodbo ter odlično karakterizacijo, podprto z izjemnimi igralskimi interpretacijami. Vseh pohval si ne zasluži le Thornton, temveč tudi Bill Paxton, čigar moralno razdvojeni junak, ki se v trenutku slabosti pusti prepričati v odločitev, nasprotno njegovemu prepričanju, ni le soroden z vlogo vaškega policaja v filmu *Izdajalski trenutek* (1992) Carla Franklina, marveč originalni naslov povratno in natančno definira bistvo Raimijevega filma: *One False Move*. •

Ostali (abecedno):

V Sloveniji videni filmi:

- Človeštvo** (*L'humanité*), Francija, Bruno Dumont
- Čudovito življenje** (*Wandarafuru raifu*), Japonska, Hirokazu Kore-eda
- Deseti brat** (*Beshkempir*), Kirgizija, Francija, Aktan Abdikalikov
- Diler** (*Dealer*), Namčija, Thomas Arslan
- Dragulj z Mississippija** (*Cookie's Fortune*), ZDA, Robert Altman
- Fiona**, ZDA, Amos Kollek
- Pokaži mi ljubezen** (*Fucking Åmål*), Švedska, Lukas Moodysson
- Punce** (*Petites*), Francija, Noémie Lvovsky
- Vse o moji materi** (*Todo sobre mi madre*), Španija, Francija, Pedro Almodóvar
- V tisti deželi** (*V toj strane*), Rusija, Lidija Bobrova

Festivalski filmi:

- Adieu, placher des vaches** (Zbogom, kravji pastir), Francija, Otar Losseliani
- Buffalo '66**, ZDA, Vincent Gallo
- Election**, ZDA, Alexander Payne
- Eyes Wide Shut**, ZDA, Stanley Kubrick
- Fin août, début septembre** (Konec avgusta, začetek septembra), Francija, Olivier Assayas
- A carta** (Pismo), Portugalska, Francija, Manoel de Oliveira
- Le petit voleur** (Mali tat), Francija, Erick Zonca
- True Crime**, ZDA, Clint Eastwood
- Le vent nous emportera** (Veter nas bo odnesel s seboj), Iran, Francija, Abbas Kiarostami
- The Winslow Boy**, ZDA, David Mamet
- Yi ge dou bu neng shao** (Not One Less/Niti eden manj), Kitajska, Zhang Yimou

veter nas bo odnesel s seboj

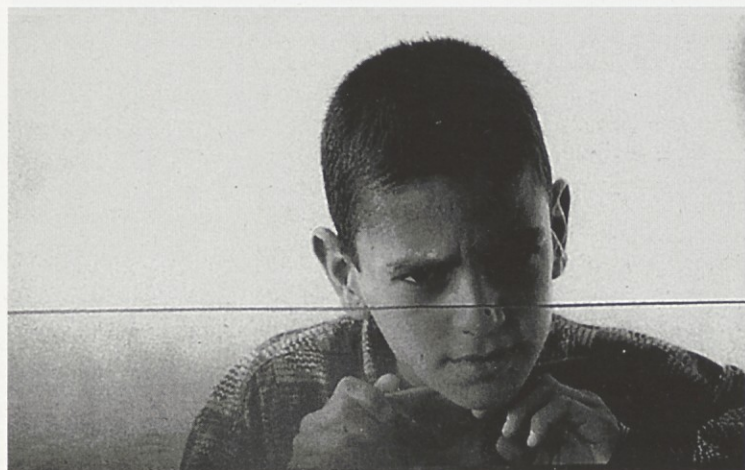
Začetek *Vetra* je videti kot neposredno nadaljevanje *Okusa češnje*: avto vozi po podobni pokrajini, mimo na las podobnega osamljenega drevesa, kot da bi po isti cesti (in po neizvedenem poskusu samomora) gospod Badii nadaljeval svojo pot. Ta začetni suspenz za poznavalce Kiarostamijevega opusa in gledalce *Okusa češnje* traja kar nekaj časa, saj od daleč spremljamo avto, ki vozi po pokrajini, in le v zvoku sledimo pogovoru dveh moških v avtomobilu, ki iščeta pravo pot. Pogovor, ki v občudovanju narave in iskanju poti, drevesa na samem, seveda spominja na tiste iz *Okusa češnje*. Potovanje se torej nadaljuje, pusta pokrajina komaj opazno preide v živo zelene in zlato rumene odenke, misel o smrti je pozabljena, vse naokrog govori samo še o življenju. Izza ovinka se nenadoma in nepričakovano odpre pogled na skrito vas, dobesedno vklesano v hrib – naslednjo Kiarostamijevo postajo. Šofer stopi iz avta, seveda ni Badii, in z dečkom, ki je v vlogi njihovega gostitelja, krene proti vasi. Mimogrede se z malim še dogovori, da nikomur ne pove razloga njihovega prihoda; če bo že kdo kaj spraševal, naj pove, da so prišli iskat zaklad.

Vse je torej pripravljeno, lokacija je tu, intriga tudi, sledi klasična kiarostamijevska realizacija, ki gledalca pahne v brezdanji suspenz, njegovo nepotešeno detektivsko strast pa kompenzira z množico življenjskih rebusov – v podobah narave, ljudi, njihovega dela, v poeziji ali prastarih modrostih –, ki ga navajajo na razmislek o sebi in svetu, o vrednosti in pomenu življenja. Medtem ko se gledalec trudi odkriti pravo zgodbo in razkrinkati zaroto – kdo je v resnici ta človek brez imena, ki ga vsi kličejo kar inženir (in zakaj, zakaj! ga tako kličejo), kdo so njegovi pajdaši, zakaj so prišli in kaj v resnici hočejo, razkriti torej, kaj se skriva za vsemi temi skrivnostmi, ki nikakor ne pridejo na plano – med tem se pred njim, kot počasna, velika reka razgrinja vse življenje. Če ni preveč trmast, gluhi in slepi, ga bo odnesla s seboj.

Zgodba je tokrat res hudičevo skrita, kot je v hrib zakopana ta kurdistanska vasica Siah Dareh. Mladi mož brez imena, ki ga vaščani spoštljivo naslavljajo z inženirjem, s svojo ekipo, ki je nikoli ne vidimo, samo slišimo njihove akuzmatične glasove ali slišimo o njih, nekaj čaka. Očitno čakajo smrt starke, ki naj bi ji bile štete ure, toda njene ure se pridno seštevajo in s tem tudi ure bivanja ekipe v tem naravnem in življenjskem paradizu, ki ga spričo nejevolje nad agonijo njihovega projekta ne opazijo. Le inženir se po začetni nervozi – duhovito go ponazarjajo njegova romanja na vrh hriba, kjer je pokopališče in edino mesto, na katerem potegne signal za mobilni telefon – počasi preda času in razkošju tukajšnjega življenja. Vloga inženirja je zrcalna podoba vloge dojemljivega gledalca tega filma, njegov kašipot.

Veter nas bo odnesel s seboj je krasen primer klasične pripovedovalske strategije praznih mest, ki naj jih kot pri križanki izpolnjuje gledalec; Kiarostami je tej igri s svojim opusom dodal neko drugo razsežnost – rešitev njegovih križank je srečanje s seboj, čisto in neposredno, s svojim obzorjem, s svojimi mislimi. Kiarostamijevska detektivka je življenjska detektivka – na koncu vselej naletiš na sebe.

Kiarostamijev zadnji film prinaša tudi nov moment v njegovi pripovedovalski strategiji. Za razliko od *Okusa češnje* in njegovih ostalih filmov iz devetdesetih tu opušča preigravanje z dokumentarnim in igranim dispozitivom ter razkrivanje mehanizmov prevare, kar je za nekatere pomenilo razočaranje in korak nazaj, Kiarostamiju pa je to korak naprej, k istemu in edinemu cilju, da se gledalec vseskozi zaveda iluzije, pa ga ta kljub temu pripelje do večje resnice. V *Vetru* to počne še bolj subtilno, zgodbo v klasičnem dramaturškem smislu skoraj popolnoma opusti, zato pa poudari intrigo in suspenz potegne čez cel film oziroma še čez njegov konec, glede na to, da skrivnost prihoda tujcev ni do konca pojasnjena. Pred koncem sicer izvemo, da jih zanima ritual, značilen za te kraje, ko si ženske ob smrti svojih bližnjih v obraz režejo krvave brazde, da bi v brazgotinah za vekomaj nosile izpisano izgubo in bolečino, in v zadnjem prizoru



spremljamo inženirja, ki ob svojem odhodu kradoma fotografira žalujoče žene, vseeno pa ne izvemo, ne kdo so bili (novinarji? filmarji?) ne kaj in za koga naj bi nekaj opravili. Ta lažna intriga gledalca potegne v pripoved, obenem pa ga pušča na suhem, zunaj, saj ne vodi nikamor; poleg tega Kiarostami pripoved posuje z ravno pravšnjo dozo lažnih indicij – da se nekaj vendarle pripravlja – in s tem poskrbi, da se igra ne ustavi. Gledalec je tako ves čas na preži, obenem pa vse bolj dozveta za edino, kar se v filmu dogaja, anekdote iz vsakdanjega življenja. Ta strategija, brez metapripovednih elementov, je bolj naravna in manj opazna, obenem pa ne izgublja dragocenih gledalcev, ki jih očitno razkrivanje iluzije vrže iz tira. Na koncu je pomembno le, da se gledalec ne poistoveča s pripovedjo, marveč z življenjem. Nova formula se glasi: opazovati življenje – poiskati zgodbo / zgodbo skriti – kazati življenje.

Veter nas bo odnesel s seboj je še veliko bolj kot *Okus češnje* poln življenja, krasnih motivov in prizorov, ki so veliko bolj raznorodni in sproščeni, ne toliko priklenjeni na vodilni motiv, motiv obraza, ki ga mlada žena prišleku noče pokazati, niti vpričo verzov največje iranske pesnice Forugh Farokhzad, po katere pesmi je film dobil naslov (in se konča približno takole: "Noč stoji pri miru. Zemlja se je nehala vrteti. Tujec iznad okna gleda in pazi na nas."), stare žene pa na svojih obrazih nosijo bolečino in izgubo, vsem na očem. Motiv telekomunikacije, ko se na pokopališču na vrhu hriba srečata dva svetova, arhaični, ki zna prisluhnuti glasovom mrtvih, in moderni, ki stik z živimi vse bolj vzpostavlja na daljavo. Tudi sicer je Kiarostamijeva kritika bolj opazna, najbolj seveda prav v podobi skrivnostnih in brezobzirnih tujcev, plenilcev podob, ki kot mrhovinarji čakajo na posmrtni spektakel in se ne sramujejo odkrite želje po smrti bližnjega, ki še posebej zaskeli ob spominu na zaključek *Okusa češnje*. In ali ni to krasna ironija za zaključek: namesto podob brazgotinastih obrazov žalujočih žena odhaja inženir z brazgotino v svojem srcu, s prijetno bolečino svoje duše, ki so jo za zmeraj ranili ti ljudje, ta kraj, ves ta od boga podarjeni čas; in tisti izmišljeni zaklad, ki naj bi ga v očeh domačinov prišli iskat, so zares našli. •

Filmi leta:

A carta (Pismo), Portugalska, Manoel de Oliveira

Bad ma ra khabad bord / Le vent nous emportera (Veter nas bo odnesel s seboj), Iran, Abbas Kiarostami

Eyes Wide Shut (Široko zaprte oči), ZDA, Stanley Kubrick

čudovito življenje

V opusu Hirokazuja Kore-ede je eno osrednjih mest rezervirano za vprašanje spomina. Otroška izkušnja soočenja z dedkovo Alzheimerjevo boleznijo se je očitno tako trdno zasedla v njegovi duši, da je zanj (p)ostala ena ključnih – ustvarjalnih – obsesij. V delu avtorja, ki se uveljavil kot dokumentarist in zmagovito zakrožil v mednarodni orbiti z igranim prvencem **Maborosi no hikari** (Fantomska luč, 1995), se je – po njegovih lastnih besedah – vprašanje spomina pojavljalo kar samo od sebe tudi takrat, kadar o njem sploh ni nameraval govoriti. Tako ne preseneča, da je spomin središčna tema obeh njegovih igranih celovečerc. Toda izhodiščna opredelitev *Čudovitega življenja* za film o spominu bi bila vendarle preohlapna in uporabna le v toliko, kolikor je sama pojem spomina univerzalnega – če ne celo usodnega – pomena tako za posameznika kot za medij, ki je na tem mestu predmet obravnave. Korpus vprašanj, ki jih odpira Kore-edova meditacija o "življenju potem", je namreč izrazito odprtega značaja, predvsem pa vse preveč kompleksen, da bi bilo pravično izpostaviti zgolj eno, pa četudi še tako pomembno izhodišče.

Čudovito življenje je zgodba o tistih, ki so prestopili prag smrti. Natančneje o dveh kategorijah umrlih: prvo predstavljajo nedavno preminuli, drugo pa že dolgo pokojni posamezniki. Oboje družiti trenutek prvega srečanja z zasmrtjem – čas, ki ga imajo mrtvi na voljo, da se "spravijo z življenjem", ki je nepreklicno mimo. Umrli si morajo namreč neposredno po smrti izbrati določen spomin iz prejšnjega življenja, da bi z njim prešli v večnost.

Najlepši, najpomembnejši, najusodnejši... skratka tisti spomin, v katerem bi si želeli obstajati za vedno. Izbrano spominsko doživetje je na licu mesta rekonstruirano v filmske podobe. Film spomina postane nova in edina "realnost" čudovite večnosti, kajti vse drugo iz "zemeljskega" življenja je izbrisano za vselej. Omenjena druga kategorija umrlih je ekipa "mentorjev", ki pokojnike sprejme na pragu onostranstva, jim pomaga pri izbiranju spominov, hkrati pa je tudi "filmska ekipa", ki izbrane spominske podobe pretvarja v filmsko obliko; sestavljajo jo namreč že davno preminuli, ki si niso mogli ali hoteli izbrati edinega spomina. Ti morajo ostati na "začasnem delu" v prehodnem času tako dolgo, dokler se tudi sami ne odločijo, kakšna bo njihova poslednja – in večna – filmska predstava.

Film, ki govori o smrti, onostranstvu in spominu, se skoraj praviloma dotakne tudi vprašanj o samem sebi – o ključnih določilih filmske podobe. Film in smrt imata namreč nekakšno prav posebno – erotično – razmerje. V mislih imamo razsežnosti spomina in z njim povezane opredelitve filma kot tistega, ki lahko mrtvemu vrača "videz življenja", s tem pa najbolj "verodostojno" ohranja spomin nanj. Seveda je to "dano" tudi fotografiji, vendar pa je temeljna razlika v njenih "načinih izražanja večnosti", ki imata zelo različen, skorajda nasproten učinek: "Film mrtvim vrača videz življenja, krhki videz, ki pa ga krepijo pobožne želje gledalca. Fotografija pa, nasprotno, zaradi objektivne sugestivnosti svojega označevalca (negibnosti in nemosti) vzdržuje spomin na mrtvega, kot da je mrtev." (C. Metz) Kadar torej razpravljamo o smrti in spominu, se film po definiciji nahaja nekeje v bližini... V začasnem bivališču *Čudovitega življenja* se umrli ne sprašujejo o smrti – le-ta je namreč zanje neizogibno dejstvo. Sprašujejo se o svojem predsmrtju; prevrtavajo si "film življenja", da bi v njem našli podobo, ki bo njim samim vrnila "videz življenja". Kajti posmrtnost bodo "preživeli" prav s pomočjo filmske podobe, kateri je edini dano negotovo dejanskost spomina utelesiti v snovnost vidnega. Razlika med prej in poslej tako postane razlika med doživetim in podoživetim, med naključnim in izbranim ter – pogojno – tudi razlika med dokumentarnim in igranim. To pa je hkrati že nekaj osrednjih pojmov Kore-edovega spraševanja o usodni povezanosti dejanskih in fiktivnih podob. Oziroma v najsplošnejšem pomenu kar o naravi filmske



podobe na sebi. *Čudovito življenje* je brez dvoma mogoče uvrstiti v kategorijo filma–o–filmu, nekakšnega meta–žanra, ki se praviloma ukvarja predvsem z vprašanji njegovega lastnega jaza, njegovega kinematografskega bistva. S pomočjo raziskave temeljnih vprašanj podobe pa se jim nemalokrat uspe presenetljivo približati tudi nekaterim večnim nedoumljivostim bivanja. Ob razmeroma "visokih" ciljih, ki si jih je zastavil japonski režiser, je bržkone odločujočega pomena način podajanja "usodnostnih" problemskih sklopov, saj so pasti zdrsa v patetiko ali pretencioznost premosorazmerne s "težo" obravnavane tematike. Kore-edi se je s polnim zavedanjem nevarnosti in s pretanjenim občutkom za (so)razmerje med različnimi pojavnimi oblikami filmske podobe uspelo ne samo spretno izogniti vsem preprekam, ampak tudi ustvariti nadgradnjo, ki se ponaša s presenetljivo formalno–vsebinsko prodornostjo. V bazično minimalistični estetski zasnovi je izjemno spretno spojil posamezne dokumentarne stilistične prijeme s striktno artificialnimi metodami, naturščike s profesionalnimi igralci, neposrednost s "specialnimi efekti", "usodnostna" vprašanja z iskrivo duhovitostjo in še in še... Končni rezultat tako ni samo eden najbolj presunljivih *filmov–o–filmu*, marveč trden dokaz, da je o docela abstraktnih občutih mogoče pripovedovati na povsem konkreten način. In to z govorico medija, ki bržkone še vedno čaka na "rojstvo v svojo zrelost". •

Filmi leta – po abecednem redu:

Deseti brat (*Beshkempir*), Francija/Kirgizija, Aktan Abdikalikov

Fiona (ZDA, Amos Kollek)

Mati in sin (*Mat i syn*), Rusija/Nemčija, Aleksandr Sokurov

Ples prahu (*Rags–e khak*), Iran, Abolfazl Jalili

V Ieru (Slovenija), Janez Burger

V tisti deželi (*V toj strane*), Rusija, Lidija Bobrova

somrak:

čutnost forme, občutljivost materije

Philippe Grandrieux, dokumentarist, konceptualist, ki ima, kot pravi, rad eksperiment in video, Jonasa Mekasa in Billa Viola, ki ga v maniri pravega cineasta najbolj ganijo neme podobe kakšnega Murnaua, čeprav v isti meri obožuje izrazito govorni, dialoški film **Mama in kurba** (Le maman et la putain, 1973) francoskega posebnega Jeana Eustacha, se je s **Somrakom** (Sombre, 1998), svojim prvim igranim celovečercem, močno približal samemu bistvu filmske umetnosti. Z besedama "močno" in "bistvo" želim poudariti po eni strani Grandrieuxovo ustvarjanje "telesa" filma iz čiste kinematografske materije, svetlobe, gibanja, objektov, montaže, ritma in še posebej zvoka, po drugi strani pa merim na avdio-vizualni učinek, ki brez preostanka kot v sanjah ali predzavestnem stanju obvladuje, preplavlja, vpotegne gledalčevo percepcijo. Zvok in ritem kot tisto najbolj arhaično, tisto, kar embrio primarno zaznava v maternici ženske, pulzirajoči ritem njenega srca, ki mu daje življenje, amorfni masi čutečega mesa, nemočno pogreznjeni v breznu teme, pred vsakršno svetlobo, lučjo, vidom, pogledom, besedo, subjektivacijo, samozavedanjem. Forma je tu stvar vsebine, avtor pa zavzema mesto božjega dejanja, kreacije ex-nihilo, saj je v **Somraku** njegova "beseda" prava lacanovska "Reč" postala. Iz tega razloga je o tem filmu zelo težko govoriti, saj gre za napor, podoben izrekanju neizrekljivega; o njem se kvečjemu da kaj povedati, zapisati prek ovinka banalnega, neustreznega in kar je še hujše, za subjekta tega pisanja razgaljujočega opisovanja. Tu trčimo na klasičen aksiom poststrukturalistične teorije pripovedi, da interpretacija konstruira svoj objekt, kar pomeni, da je pomenov toliko, kolikor je možnih interpretacij, da ni metagovorice. Vedno se že nahajamo sredi lastne (subjektivne) resnice, ker zgodb ne moremo interpretirati drugače kot skozi okvir lastnih fantazem. **Somrak** s svojo seksualizirano, mitsko pripovedjo o Njemu, Njej in nemožnosti njunega razmerja, s tem ko ju arhetipizira v serijskega morilca in devico ter na tak način zgodbo distancira od vsake družbene, psihološke realnosti, da bi jo postavil na raven nezavednega, kar kliče po nekakšni interpretativni gesti. "Ton" filma (v dobesednem in prenesenem pomenu) namreč v gledalcu vzbuja prav takšne prvinske, že skoraj pozabljene afekte tesnobe in mu s svojo formo, načinom njene reprezentacije, fascinira pogled, kakor lutkovna predstava, upam si trditi da Rdeče kapice, učinkuje na otroke v prvi iz serije Grandrieuxovih mojstrskih sekvenc ali zgolj kadrov **Somraka**. Ko so ga v intervjuju (*Cahiers du Cinéma*, št. 532, februar 1999) vprašali, kaj je hotel doseči s serijskim morilcem kot "junakom" zgodbe, je odgovoril, da nikoli ni dejal, da je povedal zgodbo o serijskem morilcu, čeprav navsezadnje to je zgodba filma. **Somrak** pripoveduje veliko več. Najprej je to film o gonu smrti. Potem film o radikalni drugosti in presežni naravi ženskega užitka. In hkrati film o nemožnosti spolnega razmerja. Predvsem pa gre za film *auteurja par excellence*, ki je tako senzibiliziran, da zmore gledalca kar sam napotiti na koncepte poznega Lacana, saj svojima protagonistoma celo v usta položi "šokantni" Encôtre. Kajti prepričana sem, da tisto, kar je šokiralo, "moralno užalilo" del žirije v Locarnu, po besedah njenega predsednika Roberta Kramerja, ki je zagotovo sodil med tiste druge, ki so cilj **Somraka** prepoznali v njegovi formi, v fascinantni moči njegove "uprizoritve" in podob, ni moglo biti drugega kakor ravno njegova "somračnost", saj ne gre za banalno brutalno neposreden film tipa **Zgodilo se je čisto blizu vas** (C'est arrivé pres de chez vous, 1992) niti za kakšno psihološko študijo serijskega morilca, temveč, kot se je kot običajno odlično izrazil Vlado Škafar, za "vidno ekstazo njegove telesne in duševne prisotnosti". Somračnost, ki gre do konca (čez rob filma, fikcije), ki se dotakne ontološke razsežnosti gledajočega, ga zamaje v njegovi fantazmi, mu da za hip začutiti zev njegove lastne subjektivnosti, tisto heglovski "črna noč sveta". Sam Grandrieux v prej omenjenem intervjuju govori o učinku Meduzinega pogleda, ki naj bi ga film imel na



Elina Löwensohn

gledalca, pravi, da bi rad, da se vanj ujame in občuti stvari, ki ga zadevajo zelo intimno... Še bolj somračen in nelagodje vzbujajoč pa je **Somrak** v tistem svojem "še", ki ga bolj kot On uteleša ravno Ona. Ena najbolj nepozabnih, v filmskem in pripovednem smislu evokativnih prisodob **Somraka** je gotovo podoba Claireinega obraza v velikem planu, ki s široko razprtimi očmi kot v mističnem zamaknjenju počasi tone v sanje in iz kadra, dokler povsem ne izgine in se na nebu pojavi letalo, ki v diagonali razpolovi prazen ekran. Ta izjemna filmska metafora, primerljiva s podobo iz nebes visečih, za Bess donečih zvonov v **Lomu valov** (Breaking the Waves, 1996), priča o tem, da gre po eni strani kot pri Von Trierju prvenstveno za zgodbo ženskega užitka, po drugi strani pa za film, katerega vsebina je docela posrkana v njegovi formi. Kadar kamera ni neposredno poistovetena s percepcijo serijskega morilca, potem s svojo bližino, ki razkosava in razoseblja telesa ter s pospešenim gibanjem, ki vse organsko spreminja v nerazločljiv anorganski kaos, sama ustvarja njegov psihotični univerzum. In ko Jean, ta zver iz teme, gospodar lutk, pod pogledom device prvič popusti želji, ga to zgolj navda s slutnjo groze, da je na vekomaj obsojen na serijsko mašenje luknje v Drugem, na iskanje nedosegljivega, vsakič znova spodletele lastne (s)polnosti, medtem ko ona, podobno kot on, mučno razpeta v praznini med čisto (simbolno) odsotnostjo in poprisoteno čutnostjo, zdrse v fantazmo, v imaginarno neke ljubezni, ki je nikoli ni bilo niti ni moglo biti. Morda moramo "resnico" **Somraka** sprevideti v tistih nekaj sekundah smrtne tišine, s katerimi Grandrieux uvede končni travelling, ki kot absolutni kontraplan osnovni filmski zgodbi potrdi obstoj zunanega, realnega sveta. Niti malo me ne čudi, da je Elina Löwensohn na tiskovni konferenci v Locarnu s solzami v očeh zatrjevala, da še nikoli ni videla toliko sebe na filmskem platnu. Tudi jaz ne sebe. ●

veter nas bo odnesel s seboj



Naj začnem skrajno patetično, a po drugi strani tudi povsem iskreno: zaradi takih filmov, kot je Kiarostamijev **Veter nas bo ponesel s seboj** (*Le vent nous emportera*, 1999), je smiselno živeti. Seveda tega ne gre brati izključujoče dobesedno, s fatalističnim podtonom: v življenju je še veliko drugih reči, ki ti omogočajo, da si ga osmisliš. Toda tu nastopam v vlogi Ekranovega filmskega zanesenjaka, osebe, ki filmu, bolj ali manj intenzivno, posveča svoje življenje. Saj si nas predstavljate: zaradi prevladujoče mizernosti, duhamornosti in enoličnosti filmske ponudbe doma se podimo po festivalih v tujini, kjer obsedeni s paranoidnimi občutki – “ničesar ne smem zamuditi” – kot krvosesi od ranega jutra do pozno v noč živimo skoraj izključno v temi kinodvoran in le od filmskih podob. Čakajoč na Tisto, na Dogodek, ki bo naše početje nekako osmisliš. A na srečo ne v družbi Estragona in Vladimirja, in ne v Gogi.

Ta osmislujoča srečanja niso prav pogosta. Filmske mojstrovine so, v zadnjem desetletju morda še prav posebej, precej redek pojav, pa čeprav vas bodo poskušali katalogi nekaterih filmskih festivalov – za katere je vsak drugi film bodisi presežek žanrskih okvirov, vizualna mojstrovina ali pa dialoška bravura – prepričati o nasprotnem. In prav zato bi morali o njih nujno govoriti oziroma pisati: da jim tako zagotovimo mesto v kolektivnem spominu, da jih kljub silnemu valu povprečnosti obdržimo na površju. Kar pravzaprav niti ni tako lahko, saj se, na žalost, spominjamo predvsem zmagovalcev – ti pa v zadnjem odbobu prihajajo največkrat prav iz vrst povprečnežev (spomnimo se zadnjih dveh zlatih levov, če oskarjev niti ne omenjamo). Po drugi strani pa tudi zato, da se artikulira misel o teh mojstrovinah, saj tako kot ob večini velikih del ta ne bo zajamala le konkretnega predmeta svoje refleksije, temveč “vsega sveta”. Zato nadvse obžalujem okoliščine, ki mi ne dovoljujejo, da bi že na tem mestu podrobneje razvil misli, spočete ob ogledu tega izjemnega dela.

O zadnjem filmu Iranca Abbasa Kiarostamija *Veter nas bo odnesel s seboj* preprosto ni moč reči drugega kot: Mojstrovina. Tako preprostega, lepega, a hkrati nadvse kompleksnega dela so zmožni le redki. In Kiarostami je med njimi gotovo eden največjih. Film je na neki način logično nadaljevanje tistega, kar je Kiarostami zastavil že v **Okusu češnje** (*Ta'm-e guilass*, 1997): bazične in elementarne refleksije o posameznikovem odnosu do življenja in smrti. Če je v njem zagovarjal človekovo pravico do izbire med življenjem in smrtjo, saj “če ne bi bilo možnosti samomora, bi se že zdavnaj ubil”, je s svojim novim delom ustvaril nekakšno odo življenju. Zgodba je zelo preprosta: teheranski novinar se odpravi v odmaknjeno vasico, da bi tu kot mrhovinar čakal na smrt neke bolne osebe, saj hoče pripraviti reportažo o nenavadnem običaju, ko si pokojnikovi bližnji v znak žalovanja sprskajo obraz. Toda soočen z iskrenostjo in neposrednostjo ljudi, sredi katerih se



znajde, ki svoje življenje, kakršnokoli že je, tako zelo ljubijo, da se jim zdi smrt največja krivica življenja (njihova žalost je resnična in takšno je tudi žalovanje; zato praskanje obraza ni zgolj ritual, ki se je ohranil v času), se prav na dan, ko je oseba umrla, odpravi proti domu, ne da bi karkoli posnel. Kiarostamijevo delo je v vseh pogledih več kot izjemno – našel je vas, za katero se zdi, kot da bi jo pustvaril na osnovi opisov mest iz Calvinovih *Nevidnih mest*: zgrajena v skali; če se hočeš nekam povzpeti, se moraš najprej spustiti; dvorišče nekoga je drugemu streha; je pajkova mreža uličic, prav tako pa tudi usod in čustev njenih prebivalcev, ki se materializirajo prav v arhitekturi vasi. Njegova režija je popolna: najbolj prisotni so tisti, ki so odsotni (cel film je pravzaprav zgrajen na dveh likih, ki ju nikoli ne vidimo: umirajoče starke in delavca, ki koplje luknjo, v katero bo zasadil električni drog); preprosti dialogi zvenijo kot besede modrecev: “Zakaj se vas imenuje Črna dolina, če je povsem bela?” – “Tako so jo poimenovali predniki.” – “Lahko bi ji rekli Bela dolina.” – “Ne, stvari moraš poimenovati z njihovim imenom.” ...; če hočeš, da te sporočilo doseže, mu moraš kreniti nasproti. Tako kot pri Kiarostamijevem filmu in še prav posebej njegovem zaključku (novinarjevem odhodu in kosti, ki jo ta zaluča v reko): vse velike misli pusti ob strani in ga beri kot takega, kakršen je. Dobesedno. Tako njegova gesta izgubi “nerazumljive metafizične razsežnosti” (ki so mu jih pripisovali v Benetkah) in ostane le vizualna eksplikacija njegove odločitve: nočem biti mrhovinar, nočem čakati na smrt drugih. •

Ostali filmi:

Človeštvo (L'humanité), Francija, Bruno Dumont
Deseti brat (Beshkempir), Kirgizija, Francija, Aktan Abdikalikov
Somrak (Sombre), Francija, Philippe Grandrieux

A Room for Romeo Brass, VB, Shane Meadows
Adieu, placher des vaches! (Zbogom, kravji pastir), Francija, Otar Ioselliani
Moloch, Rusija, Nemčija, Aleksandr Sokurov
Le petit voleur (Mali tat), Francija, Erick Zonca
Rosetta, Francija, Jean-Pierre & Luc Dardenne
Yi ge dou bu neng shao (No One Less/Niti eden manj), Kitajska, Zhang Yimou

sezona '99

V retrospektivnem in "celovitem" pogledu bi bila "filmska sezona '99" v ljubljanskih kinih (s poudarkom na rednem sporedu in tistem v Cankarjevem domu) videti takšnale:

Januar: ta mesec se je začel obetavno z Almodóvarjevimi **Mesenim poželenjem** (Carne tremula), ki je videti precej drugačno od njegovega opusa, najbrž že zato, ker temelji na romanu angleške pisateljice kriminalk Ruth Rendell, ki je pustil v filmu svojo sled, pa naj ga je Almodóvar še tako predelal in "hispaniziral". V filmu se večina stvari, tudi najbolj dramatičnih in travmatičnih, pripeti po naključju, zato so tudi videti tako smešne. To je vsekakor almodóvarjevski prijem, kar je tu novega oziroma v njegovih filmih še ne preizkušenega, je zlasti praksa elipse, ki z uporabo časovnih presledkov, izpadov, preseneti z učinki in posledicami tistih naključnih dogodkov. Eden takšnih učinkov je, denimo, preobrazba Elene (Francesca Neri) iz vulgarne in narkomanske diplomatove hčerke v upravnico otroškega zavetišča in ženo invalidnega detektiva. Ta preobrazba je tako zunanja kot notranja: zunanja, saj je Elenin videz tako spremenjen, da je njen nekdanji in kratkotrajni ljubimec, Viktor, po vrnitvi iz zavora (v katerem je sedel po njeni krivdi) komaj prepozna v pojavi užaloščene in uglajene dame na pokopališču; in notranja kot posledica "občutka krivde" (za detektivovo invalidnost in Viktorjev zapor). Ta "občutek krivde" je iz blede Elene naredil sicer ljubečo ženo, vendar obenem precej hladno in zadržano žensko, skratka, takšno, ki sicer na videz drugačna vendarle spada v Almodóvarjevo galerijo histeričark (mar se ne osvoboditi "občutka krivde" šele v postelji z Viktorjem?).

Februar: v Cankarjevem domu so dali na spored Vinterbergovo **Praznovanje** (Festen), nedvomno najboljši film leta, medtem ko so Dragojevičeve **Rane** izvrstno pokazale balkansko genezo "*natural born killers*".

Marec: **Sod smodnika** (Bure baruta) scenarista Dejana Dukovskega in režiserja Gorana Paskaljevića razen mozaične pripovedne strukture in in vloge taksista sicer nima nič skupnega z Jarmuschovo **Nočjo na zemlji** (Night on Earth, 1991), vendar je še kako vreden tega naslova v njegovem dobesednem in metaforičnem pomenu. Vsaka epizoda je po svojem emocionalnem in dramatičnem naboju neke vrste "sod smodnika", ki na ta ali oni način tudi vselej eksplodira – ker je pač vsaka epizoda neka pripoved o nasilju ali, bolje, neznosni, patološki, travmatični "lahkoti" nasilja. To je dejansko film o deželi v obsednem stanju oziroma v stanju, v katerem je obsedena z nasiljem; ali pa –rečeno bolj "metafizično" – v oblasti nekega demona, pred katerim se lahko vsi dosedanji romaneskni in filmski hudiči skrijejo in ki ga komedijant v balkanskem baru lahko zgolj nakazuje, ne pa zares predstavlja.

April: to je mesec slovenskega "filma leta", torej **V leru**, o katerem smo vsi že povedali vse najboljše. Kot **Sesuti Harry** (Deconstructing Harry) se je pojavil Woody Allen, tokrat (ali spet enkrat) v vlogi pisatelja, ki se srečuje s svojimi romanesknimi osebami. Prehod teh oseb v pisateljevo realno življenje seveda spominja na tisti filmski lik oziroma igralca, ki je v **Škrlatni roži Kaira** (The Purple Rose of Cairo, 1984) stopil s platna in prisedel h gledalki Ceciliji. Se pravi, prav kakor Allenov pisatelj reciklira realnost v fikcijo, ta pa se mu vrača v njegovo vsakdanjost, tako sam Woody Allen v **Sesutem Harryju** reciklira precejšen del svojega komediografskega opusa z njegovimi značilnimi konstantami: ironično refleksirana in karikirana "obsedenost" s spolnostjo, židovsko samoposmehovanje, cineastični "patološki nacizem" in anti-heroizem, ki prerašča v komedijantskega junaka. Nič čudnega, če je Woody Allen postal svoja lastna zaščitna znamka in "zvezda" samoparodirajočega in samopoveljujočega se "nevrotičnega komika".

Junij: S simboli je lahko tako kot v tistem vicu Groucha Marxa v **Račji juhi** (Duck Soup, 1935), ki gre takole: ne samo, da je ta tip videti nor, ampak to tudi v resnici je. Se pravi, če si na primer poslikan z nacističnimi simboli in si videti kot



Meseno poželenje

naci, mar torej to pomeni, da to tudi res si? Mar je lahko videz že kar realnost sama? Je, še posebej, če ta videz ni "samo videz", marveč je še kako obremenjen z zelo določeno in zgodovinsko realnostjo – če gre torej za videz kot simbol te realnosti. Tedaj se lahko s simbolom prevzame tudi nekaj te realnosti, kot je lepo videti v filmu Tonya Kaya **Generacija X** (American History X).

Julij: Takšen dober blues, ki ga poje debela črnka v črnem "orto baru", je že dovolj obetaven začetek filma pa tudi dovolj informativen: zdaj smo nekje na ameriškem jugu, kjer se še vedno spominjajo državljanske vojne, zato že lahko domnevamo, da bo črnc Willis, ki ponoči kolovrati naokoli, najbrž tragična žrtev kakšnega rasističnega komplota. **Dragulj z Mississippija** (Cookie's Fortune) sicer niso kakšna Altmanova mojstrovina (kot jih je znal narediti v 70. letih), a se jim vseeno pozna roka režijskega mojstra, kar med drugim pomeni – če ostanemo pri Willisu – da njegov protagonist obenem je in ni žrtev komplota, ta pa prav tako hkrati je in ni rasističen. Rasizem tukaj nedvomno ni tolikšen problem, kot so to ženske.

September: Naj je film še tako "vizualna umetnost", toda **Matrica** (The Matrix) je vendarle predvsem "za gledat", manj pa "za mislit", se pravi, da premore osupljivo nesorazmerje med vizualno privlačnostjo in "vsebinsko težo", med spektakularnostjo posebnih učinkov in fikcijo. Slednja je precej konfuzna brkljarija pravljinih, religioznih, metafizičnih in znanstveno-fantastičnih motivov, ki se pač ne more vzpostaviti kot pripoved in v najboljšem primeru deluje kot narativna pretveza za čarovnije filmske in računalniške tehnike. Zdi se, da sta avtorja, brata Andy in Larry Wachowski, enostavno obrnila formulo, po kateri je navidezna realnost stvar računalniške simulacije, prav realnost pa tista, ki obstaja tostran monitorja. In da ta "digitalni preobrat" ne bi bil videti preveč trivialen, je dekoriran z drobcami iz *Alice v čudežni deželi*, *Čarovnika iz oza*, Kristusovega pasijona, milenaristične apokalipse in metafizičnega poglavja o vprašanju realnosti ("kaj pa če je to, kar imamo za resnično, samo videz, privid?").

December: Duvalov **Apostol** (The Apostle) in **Na domačem vrtu** Bratka Bibiča, ki mu je iz odlomkov iz arhivskih filmov uspelo povedati zgodbo. Ali novi film, ki seveda ni igrani, pač pa je fikcija, temelječa na "faktih" oziroma dokumentarnih posnetkih. Skratka, ne gre za kakšno "historično kompilacijo", ki bi podala zgodovinski pregled slovenskega filma od začetkov do vzpostavitve nacionalne kinematografije, ampak prej za neke vrste "zgodovinsko fikcijo", ki prek filma pripoveduje o zgodovini in torej tudi o sedanjosti. Filmska zgodba torej lahko nastane tudi iz arhivskih posnetkov, ki še vedeli niso, kaj kažejo in o čem govorijo. •

matrika, široko zaprte



Matrika

Poslušam CD Malcolma McLarena iz prve polovice devetdesetih in ne morem kaj, da ne bi pomislila, kako daleč je ta čas. "Jazz is Paris and Paris is jazz..." ah. Sicer so v Ljubljani na nekem simpoziju še prejšnjo soboto govorili, kot da so devetdeseta zdaj, a dejansko aktualnemu trenutku nič ne bi moglo biti bolj tuje od tistega časa. Vključno z *in-out* logiko osemdesetih, ki so jo devetdeseta samo zavrtela še enkrat hitreje, recimo na 45 obratov, če jih je bilo prej 33, kar v **Pokaži mi ljubezen** malomeščanko Elin z razlogom spravi v histerijo, češ *ko-in-pride-do-nas-je-že-out*. Seveda ta logika nikoli ni zajela čisto vsega in tudi to, kar danes postaja obča vrednota, se je pripravljajo, že dolgo preden so se na kronometer privrtele tri ničle. Lani so to napovedali trije filmi: *Somrak*, *Oči da ne vidijo* in *Matrika*.

Arhitektura

Matrika je že zaradi svoje futuristične zgodbe najbolj očiten premik. V Sloveniji je, najbrž zaradi tematizacije tehnologij, dobesedno šla mimo. Drugje je bilo drugače, v ZDA npr. je bila leta 1999 *Matrika* najbolj gledan film leta. V državah zahodne Evrope so moji kolegi, znanstveniki in teoretiki mlajših generacij, režiserja filma Larryja in Andyja Wachowskega naredili kar za neke vrste guruja sodobne popularne kulture, pa celo filozofije. A to ni le antropološka posebnost – prav zaradi invencij bratov Wachowski je to dejansko eden od filmov leta. *Matrika* zaznamuje pomemben mejnik inkorporacije digitalnih tehnologij s strani filmske produkcije. Nove tehnologije so bile prilagojene danim pogojem, njihovi potenciali pa omejeni na okvire tradicionalnih pričakovanj produkcije celovečernih filmov. A adaptacijo je vendar spremljala tudi inovacija, prav v tem je veličina *Matrike*; v njej namreč pride posebej do izraza, da so nove tehnologije kljub adaptaciji tudi same bistveno spremenile celo področja, ki segajo daleč onkraj meja klasične filmske produkcije. Brata Wachowski in snemalec Bill Pope z ekipo so razvili nove tehnike vizualnega upodabljanja, predvsem pa nove postopke upodabljanja prostora – *Matrika* je doslej najbolj popularna afirmacija ideje prostora, ki ga določa eisenmanovsko gubanje, in ne več evklidovska geometrija. Etična dilema glede tega, kaj storiti (da se izognemo negativnim učinkom vpeljave novih tehnologij), je v *Matriki* ostala ujeta v tradicionalno marksistično retoriko

melita zajc

oči, somrak

lažnega videza – z neposredno politično tezo, da je vredno kaj storiti, pa je *Matrika* vseeno bolj učinkovita kot **Zadnji dnevi** (*Strange Days*, 1995), ki so bili tematsko (klasični mediji npr. teve) in časovno (Silvester leta 2000) očitno preblizu za načelna vprašanja.

Etika

Ravno nasprotno je z **Široko zaprtimi očmi**. Zadnji film Stanleja Kubricka ni videti samo a–, temveč kar anti–tehnološki, pa vendar zelo etičen film. Bolj ko so tehnologije daleč, bolj močno je prisotna zavest o etičnih problemih, ki jih prinašajo – podobno velja tudi za situacijo v Sloveniji. Škoda, da filma ne bo sem, saj je to največji film zadnjega desetletja in to prav v tem, da obravnava etične dimenzije interneta kot splošno kulturne in družben problem. Pravzaprav hkrati zajame vse ključne probleme človeštva, v tradicionalno marksističnem žargonu razredno vprašanje, žensko vprašanje, in problem tehnologij. *Široko zaprte oči* so Komunistični manifest za tretje tisočletje (več v eseju o prav tem filmu).

Estetika

Za razliko od razvpite *Matrike* in kultnega *Široko zaprte oči* je *Somrak* majhen film – premajhen, da bi bil kulturn, čeprav je kontroverzen, premajhen, da bi bil razvpit, čeprav je šokanten. Posnet s perspektive Jeana, ki se potika po Franciji in pobija ženske, je najprej posodobljena različica Montgomerijeve **Ženske v jezeru** (*The Lady in the Lake*, 1946) in Demmejevega **Ko jagenčki obmolknijo** (*Silence of the Lambs*, 1991). Več od tega ni v tem, kar več pokaže, temveč prav v tem, česar ne pokaže – točneje, v tem, da se ves čas zdi, da kaže premalo, pravzaprav pa ne pokaže ničesar. Tudi *Somrak* je del sodobne tehnološke izkušnje, kajti tako kot z novimi tehnologijami ali razvojem znanosti tudi tu izkustvena raven izgubi vsak pomen. *Somrak* virtualizira najbolj intimne človeške izkušnje in s tem – znova, za generacije, ki so zamudile filmske avantgarde – čutno nazorno manifestira dominacijo forme.

To velja za vse tri tu omenjene filme, prav *Somrak* pa je med vsemi najbolj očitno prenesel poudarek na to, čemur bi klasiki rekli specifičnost filmske govorice. Režiserja Philippa Grandrieuxa zdaj hvalijo, da je ponovno odkril kinematografijo – očitno je bil za kaj takega potreben *outsider*, kajti človek je medijski umetnik in ne filmar. Dokaz, kako močna je danes v filmu, nedvomno zlasti po zaslugi televizije, estetika – ki pa je hkrati tudi že ideologija – realizma. In ker je tako, je vsak film – ne samo omenjeni trije –, ki izhaja iz teze, da je forma vsebina, že zato film leta. •

Filmi leta:

Matrika (*The Matrix*, 1999, Larry & Andy Wachowski)

Široko zaprte oči (*Eyes Wide Shut*, 1999, Stanley Kubrick)

Somrak (*Sombre*, 1998, Philippe Grandrieux)

petdeset perspektiv za 21. stoletje

Pred vami je še petdeset perspektivnih imen za naslednje desetletje. Pri režiserjih smo bolj kot starost upoštevali število realiziranih filmov, ki naj bi ne presežalo tri ali štiri naslove. Nekateri med njimi so bili v Ekranovih perspektivah že predstavljeni, drugi bodo še prišli na vrsto. Naslovi filmov, ki so bili (bodisi na televiziji bodisi v kinu) predvajani pri nas, so navedeni v prevodu, ostali v izvorniku (ali angleškem mednarodnem nazivu), režiserji pa so geografsko razvrščeni glede na izvor in ne glede na kraj svojega delovanja.

Argentina

1. Pablo Trapero (Mundo Grúa, 1999)

Belgija

1. Luc in Jean-Pierre Dardenne (Rosetta, 1999)
2. Philippe Grandrieux (Somrak, 1998)

Češka republika

1. Petř Zelenka (Gumbarji, 1997)

Danska

1. Thomas Vinterberg (Praznovanje, 1998)

Francija

1. Bruno Dumont (Jezusovo življenje, 1997)
2. Cedric Kahn (L'ennui, 1998)
3. Noémie Lvovsky (Punce, 1997)
4. Laetitia Masson (A vendre, 1998)
5. Gaspar Noé (Sam proti vsem, 1998)
6. Sandrine Veysset (Ali bo za božič snežilo?, 1997)
8. Erick Zonca (Le petit voleur, 1999)

Hong kong

1. Fruit Chan (Made in Hong Kong, 1997)
2. Peter Chan (Comrades, Almost a Love Story, 1997)

Indija

1. Rajan Khosa (Dance of the Wind, 1997)
2. Murali Nair (Throne of Death, 1999)

Iran

1. Bahman Giarostami (Journey to the Land of the Traveller, 1997)
2. Majid Majidi (Children of Heaven, 1998)
3. Samira Makhmalbaf (Apple, 1998)
4. Jafar Panahi (The Mirror, 1997)

Italija

1. Giovanni Davide Maderna (Questo e il giardino, 1999)
2. Paolo Virzi (Ovosodo, 1997)

Izrael

1. Avi Mograbi (Happy Birthday, Mr. Mograbi, 1999)

Japonska

1. Wataru Hayakawa (7/25 Nana-Ni-Go, 1999)
2. Naomi Kawase (Suzaku, 1997)
3. Hirokazu Kore-Eda (Čudovito življenje, 1998)
4. Takashi Miike (Audition, 1999)

Kazahstan

1. Darežan Omirbajev (Killer, 1998)

Kirgizija

1. Aktan Abdikalikov (Deseti brat, 1998)

Kitajska

1. Zhang Ming (Rainclouds Over Wushan, 1996)
2. Zhang Yuan (Vzhodna palača, zahodna palača, 1997)

Nemčija

1. Thomas Arslan (Diler, 1999)
2. Fred Kelemen (Usoda, 1994)
3. Tom Tykwer (Teci, Lola, teci, 1998)

Norveška

1. Pål Sletaune (Odpadna pošta, 1997)

Portugalska

1. Pedro Costa (Kosti, 1997)
2. Julio Medem (Los amantes del circulo polar, 1998)

Rusija

1. Aleksej Balabanov (Brat, 1997)
2. Lidija Bobrova (V tisti deželi, 1997)

Tajvan

1. Lin Cheng-sheng (Sladka izroditev, 1998)

Velika Britanija

1. Peter Cattaneo (Do nazga, 1997)
2. Shane Meadows (A Room for Romeo Brass, 1999)
3. Peter Mullan (Sirote, 1998)

ZDA

1. Wes Anderson (Rushmore, 1998)
2. Darren Aronofsky (Pi, 1997)
3. Anthony Drazan (Hurlyburly, 1998)
4. Spike Jonze (Being John Malkovich, 1999)
5. Harmony Korine (Gummo, 1997)
6. Alexander Payne (Citizen Ruth, 1996)
7. Todd Solondz (Sreča, 1998)

alexander payne wes anderson



Citizen Ruth



Rushmore

Pred tremi leti je v boj proti hollywoodski globalizaciji in vsesplošni okupaciji kinodvoran po svetu filmski festival v Torinu lansiral še eno festivalsko sekcijo, na prvi pogled nekoliko paradoksalno namenjeno izključno sodobnemu ameriškemu filmu, z imenom *Amerikana*. In je zadel v polno: proti prevladi Hollywooda, njegovih obrazov in obrazcev, ki so vse bolj navzoči tudi v filmih nacionalnih kinematografij po vsem svetu, je lahko enako ali še bolj učinkovita promocija ameriškega, toda nehollywoodskega oziroma obhollywoodskega ali off-hollywoodskega filma. Prvi dve leti je poudarek veljal ameriškemu neodvisnemu filmu, ki že dolga leta igra pomembno vlogo tako v evropskem festivalskem krogu, kot tudi v redni kinematografski ponudbi, zdi pa se, da je selektorici Giuliji D'Agnolo Vallan lani uspelo zadeti še bolje, v tisti del ameriške filmske produkcije, ki nastaja med visokoproračunskimi hollywoodskimi izdelki ter nizkoporačunskimi neodvisnimi avtorskimi filmi in je evropskim očem najbolj skrit. To so filmi, ki imajo povečini dovolj zajeten proračun, da lahko avtorji nebrzdano uresničujejo svoje zamisli, na voljo imajo tako rekoč vse, razen največjih zvezd, zato pa imajo precej svobode, dovolj, da jim lahko rečemo avtorski, četudi niso povsem neodvisni. V glavnem gre za mlajše avtorje, ki skušajo s komercialnim uspehom, izvirnim filmskim izrazom ter brezkompromisnim soočenjem s stvarnostjo ali izmišljijo opozoriti nase in si pridobiti vstopnico za Hollywood, podobno kot so pred desetletji to počeli junaki t.i. B filma.

Amerikana je tudi skupno ime za simptome bolezni sodobne ameriške družbe, ime temne strani ZDA, in vsi izbrani filmi nepopustljivo drežajo prav tja, provocirajo, agitirajo, travestirajo in ob koncu ne mečejo rešilnih obročev. V zadnjem času prevladujejo črne komedije, cepljene na socialne in komorne drame, veliko je preigravanja in izigravanja žanrskih obrazcev, toda ne toliko na račun formalne spektakularnosti, kot je v začetku devetdesetih zastavil Tarantino, ampak z bolj premišljenim pogledom na resničnost. Tudi tu gre za hiperrealizem, toda osredotočen na podobo realnosti, ki je pretirana ravno do meje, kjer postaja podoba življenja.

Prvo ime letošnje *Amerikane* je bil nedvomno Alexander Payne, saj je imel v programu oba svoja celovečerca, črno komedijo *Volitve* (*Election*, 1999), s katero je udaril letos spomladi (pravkar je izšel na slovenskem video tržišču), in prvenec *Citizen Ruth*, ki sicer datira v leto 1996. Filma sta pokazala njegovo izjemno nadarjenost za filmsko režijo, obenem pa v tandemu s scenaristom Jimom Taylorjem predstavljata najzanimivejši avtorski tandem prihajajoče generacije. Zanimivo je, da ju bolj kot velike teme, kultni šund, bestsellerji ali adaptacije klasikov zanimajo izvirne teme iz njunega okolja ter resnične zgodbe. Po resnični zgodbi sta posnela iskrivo mešanico črne komedije in angažirane socialne drame *Citizen Ruth*, v kateri blesti Laura Dern v naslovni vlogi kronične narkomanke, ki so ji odvzeli že štiri otroke; zdaj je znova pred odločitvijo, ali naj otroka obdrži ali splavi, obenem pa ji grozi resna zaporna kazen. Zanj se najprej zavzame dušebrižniška krščanska družina, za katero se izkaže, da je na čelu lokalnih aktivistov za prepoved splava, potem pa jo rešijo/ugrabijo aktivisti za svobodno odločitev o splavu. Okrog Ruth se

vlado škafar

vname prava vojna, ki jo netijo še mediji in primer kmalu preraste v nacionalno zadevo. Taylor in Payne tankočutno gradita vse vidike, ki jih ponuja zgodba, domišljeno satiro, zadržano družbeno dramo, komedijo nravi in kredibilnost dramatičizacije resnične zgodbe, obenem pa tako trmasto vztrajata na nenavadni distanci, celo do glavne junakinje, da gledalcu nenehno izmikata točko identifikacije in ga na koncu pustita v popolni praznini, fikcijski črni luknji, ki jo lahko gledalec zapolni samo iz sebe, saj se skoraj ne more identificirati s posameznimi junaki ali vidiki, še manj z avtorjevimi sporočili, pač pa zgolj s situacijo samo. Takšna formula potujitvenega efekta, ki spominja na nekatere druge mojstre sodobnega umetniškega filma, je na hladnem pustila prenekatero izkušene kritike, čeprav gre za zelo gledljiv, a tudi precej nenavaden film.

Njegov drugi film *Volitve* podobno formulo postavi v okolje gimnazije, kjer v družbeni igri trčita hiperaktivna, samozavestna in ambiciozna dijakinja, ki je odločena postati predsednica dijaškega sveta, ter naivno zavzet in liberalen mlad učitelj, ki je prepričan, da je treba njen zmagoviti stampeo v bran demokracije nekoliko obrzdati. Navidez nedolžna situacija spet preraste v pravo vojno, rezultat je tokrat nekoliko manj ambivalenten, tudi manj zavezan resničnosti, toda na koncu se spet pojavi določeno nelagodje. Rahlo karikirana pretirana ambicioznost dijakinje ter njena zgodnja obsedenost s politično močjo sicer kliče po določenem odporu, ki se na začetku (v zavesti gledalca) tudi uresniči, toda v dialogu s popularnim in toplo človeškim profesorjem, ki v svojem naivnem liberalizmu stopi v bran demokracije, tako da zavestno tepta ustavne in moralne temelje, na katerih je zasnovana dežela svobodnih in pogumnih, kar se zdi njemu (in še pomembneje – bržkone tudi gledalcem) v tej situaciji manjše zlo – v tem dialogu brezobzirne volje do moči, ki je v skladu z družbenim dogovorom, ter zlorabe moči, ki družbeni dogovor krši, četudi blagohotno in v imenu večje resnice, počasi izginja jasnost gledalčeve začetne opredelitve (odpor do dijakinje), ki je ne more iskreno zamenjati nobena alternativa, saj se točka identifikacije tako z nosilnimi liki kot idejami nenehno izmika, sprevrča in na koncu nerealizirana oblebdi v gledalčevi glavi kot prazna točka politične zavesti, toda aktivirana, “obsojena” na razmislek.

Paynov in Taylorjev svet je svet inteligence, izjemne domišljije, igrivosti in tudi zadržanosti, predvsem pa osredotočenosti na aktualne družbeno-politične teme ter teme človeške nravi, pri katerih ne priznava nobenih bližnjic. Morda nekoliko prehitro, toda upravičeno ga primerjajo z velikim mojstrom ameriške angažirane komedije Prestonom Sturgesom.

Tudi **Bogataš iz Rushmora** (*Rushmore*, 1999 – tudi že na videu pri nas), celovečerni prvenec Wesa Andersona, je postavljen v podobno okolje kot *Volitve*, pripoveduje pa o obratnem primeru obsedence, o zapriseženem srednješolcu, Maxu, ki je prav tako dejaven v celi vrsti obšolskih dejavnosti, toda njegova edina ambicija je, da ne bi nikoli zapustil Rushmora, uglednega ameriškega collegea. Šolska uprava mladeničeve želje niti ne razume, še manj tolerira, in edini, ki Maxa razume, je ravnatelj šole, Blume, obenem tudi premožen zasebnik, ravno prav ciničen in ravno prav melanholičen in ravno prav v letih, da v Maxovem kljubovanju teku stvari in časa vidi zelo originalen projekt. To je začetek nenavadnega prijateljstva, ki Maxu utrdi položaj v šoli, Blumu pa vrne nekaj pozabljenega življenjskega utripa. Z Maxovimi idejami in trmasto vztrajnostjo ter z Blumovim denarjem postane naenkrat vse uresničljivo. Dokler seveda vmes ne pride ženska. Mlada učiteljica (igra jo v Hollywoodu vse popularnejša angležinja Olivia Williams – pri nas smo jo gledali v *Šestem čutu*) postane najprej Maxova obsesija, potem pa se, ob tem ko hoče pomagati svojemu prijatelju, “nehote” vanjo zaljubi še ravnatelj. Vse skupaj se ujame v neobičajen *menage a trois*, ki ponudi vrsto komičnih in dramatičnih zapletov.

Odlika Andersonovega prvenca je neka nenavadna zadržanost, tako v realizaciji komičnih kot dramatičnih ali patetičnih zapletov, ki bi brez te zadržanosti omahnili v klišeje, tako pa pokončno in z neobičajno lahkotnostjo, neposrednostjo ter bližino držijo zrcalo človeškemu mesu in krvi. To skorajda čudežno zrcalo, zgrajeno iz ravno pravšnje razdalje od življenja in žanra, odseva precej drugačno perspektivo, kot smo je vajeni iz klasičnih komedij: namesto komičnih likov so pred gledalcem ljudje, ki niso sužnji ekonomije in *timinga* žanra, pač



Wes Anderson

Alexander Payne

pa subjekti svojih želja, hrepenej, obsesij, svojega časa; njihovi značaji so rahlo ironizirani, toda njihova karakterizacija ni nikakor karikirana, in v trenutku, ko si prepričan, da si ujel tip, opaziš, da izgubljaš človeka, dragoceno bitje čisto človeške komedije.

Andersonovi junaki so obsojeni na ironijo življenja; bogati, posebni in zelo živi tkejo neko nam zelo bližnjo resničnost, življenjskost, človeškost, ki nas zavezuje veliko bolj, kot je zapisano v žanrskem kodu. Identifikacija v svetu takšne komedije je veliko močnejša in kljub omenjeni distanci, ki ji odlično sledi zadržana igra protagonistov (Bill Murray v vlogi ravnatelja deluje z zanj zares neobičajno zadržanostjo izjemno – prejel je številne nagrade za najboljšo stransko vlogo), so rezultati ne le veliko bolj življenjski, pač pa tudi veliko bolj komični, smešni in duhoviti, ali pa žalostni, ko se situacije nagnejo na drugi pol človeškega čustvovanja.

In ker se včasih zdi, da se Ekran zelo rad izogiba ameriškem filmu, zlasti žanrskemu, je tokratna predstavitev dveh takšnih mladih ameriških avtorjev v prestižni rubriki Ekranovih perspektiv še prav posebej vesel dogodek. Tudi zato, ker prinašata svež veter v zatohlo počivališče sodobne komedije, enega najprestižnejših filmskih žanrov in zagotovo najtežjega. •

Filmografija

Alexander Payne:
1992 *Inside Out*
1996 *Citizen Ruth*
1999 *Election* (*Volitve*)
2000 *Sideways*

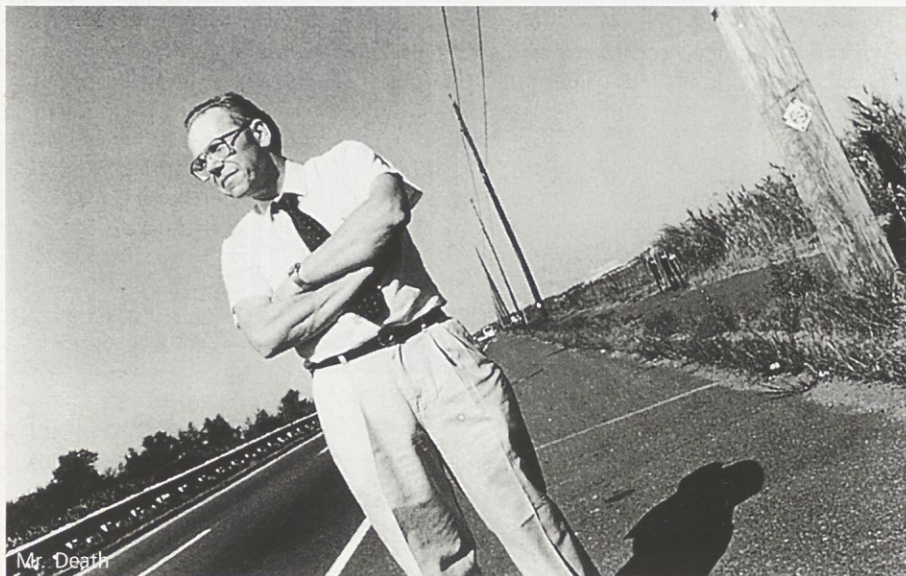
Wes Anderson:

1994 *Bottle Rocket*
1996 *Bottle Rocket*
1998 *Rushmore* (*Bogataš iz Rushmora*)

berlinale 2000

Berlinski filmski festival se je preselil na novo lokacijo – Potsdamer Platz blizu Brandeburških vrat. Na to so čakali vsi, tako organizatorji in obiskovalci kot novinarji. Bližala se je petdeseta izdaja festivala, še razlog več za slavlje. Letos se je nasploh vse delalo na veliko; veliko se je vlagalo, veliko govorilo – z velikimi besedami kakopak. Ena sama grandioznost torej. Organizatorjem se je zadelo, da lahko Berlin in festival popeljejo nazaj v dvajseta in trideseta leta, v čase zlatega kinematografskega obdobja, ko je bil tudi Berlin prestolnica sveta. Nič čudnega, da so trg pred Berlinale Palast poimenovali *Marlene Dietrich Platz*, a ko človek stopi na tisti trgec, ki je videti kot pomanjšana verzija ploščadi pred ljubljansko Metalko, se mu velika diva kar zasmili. Namreč, če po največji nemški (in verjetno tudi evropski) divi poimenujejo tisto fliko sredi arhitekturno povsem neustreznega "novega Berlina", nekdanjega peščenega cirkuškega platoja, kjer je svoj *Nebo nad Berlinom* med drugim snemal Wim Wenders, po kom potem poimenujejo pomembnejše urbanistične lokacije? Kakorkoli, povsem neustrezna lokacija novega Berlinale (tam ni ne hotelov ne spodobne oštarije, imajo pa futurističen shopping center) ni edini problem Berlinale, svoje je k splošni apatiji dodal že kronično in pregovorno slab festivalski spored. Zdi se, da je Berlinale letos mislil predvsem na fešto, na "uspešen" prenos festivalske lokacije in na samopromocijo; saj veste, petdesetletnica, otvoritveni Wendersov film, ki naj bi posebej "novo idejo", pa Leonardo DiCaprio, čigar podobe nisi mogel zgrešiti niti na stranišču v svoji hotelski sobi, in njegov prvi, dolgo pričakovani "post-Titanik film" – čeprav je bil njegov prvi "post" film Allenov *Zvezdnik* (*Celebrity*, 1998), a ga očitno nihče ni opazil, takšnega, "zgolj" črno-belega in z "le" stranskim Leonardom.

O samem sporedu se mi niti ne ljubi posebej razpravljati, zato bom svoja osebna občutja strnil takole: splošno so zadovoljili štiri avtorji: Zhang Yimou, Anthony Minghella, Claude Miller ter francoski avtorski dvojec Martineau/Ducastel, medtem ko lahko za najboljši film festivala brez posebnega razmišljanja razglasim dokumentarni film Errola Morrisa, trd, neposreden "portret" latentnega nacista Freda Leuchterja. Miloš Forman, dobitnik nagrade za režijo, je v redu, čeprav ne dosega *Larryja Flynta*, medtem ko Thomasa Andersona, zmagovalca Berlinale, in Wima Wendersa, posebnega nagrajenca žirije, omenjam bolj iz vljudnosti, Marry Harron pa izključno zaradi razvpitosti, ki jo je sprožila ekranizacija romana Breta Eastona Ellisa ... in seveda, ker je bil za vlogo Patricka Batemana nekaj časa zainteresiran Leonardo.



Mr. Death

mr. death: the rise and fall of fred a. leuchter

ZDA, Errol Morris

Izvrstno delo in Morrisov najboljši film doslej. Leuchter se je v ZDA specializiral za konstruiranje naprav za usmrtnitve: električnih stolov, injekcijskih igel, plinskih komor in vislic. Toda za "Mr. Deatha" ga niso postavili toliko njegovi primarni profesionalni dosežki kot medijsko izjemno odmevno negiranje obstoja holokavsta! Neonacist Ernst Zündl je koncem osemdesetih objavil knjigo *Did Six Million Really Die?*, v kateri je napeljeval k tezi, da je holokavst izmišljilja in da se v resnici nikoli ni zgodil; da v Auschwitzu nikoli niso usmrčevali Židov v plinskih komorah! In Leuchter se je dal sprovocirati, videl se je kot zagovornika pravice do svobode govora in kot edinega, ki bi Zündlu lahko ponudil pošteno, demokratično pomoč, zato se je odpravil v Auschwitz, "da bi poiskal resnico". S sten plinskih komor je odstranjeval kamen in opeko, da bi kasneje s kemičnimi postopki "dokazal" neobstoječnost cianida – dobesedno oskrnil je (brez dovoljenja muzeja seveda) spomenik holokavstu, nelegalno prenesel "dokazno gradivo" v ZDA ter v Kanadi pričal na sodišču. Sodnik je dokaze zavrnil kot irelevantne, Lauchnerja pa označil za laika, saj v resnici ni imel licence za svojo "obrt". Nakar se – pazite to! – oglašil Zündl in izjavi, "da tudi Jezus ni imel licence za krščanstvo, ne Marx za komunizem in ne Hitler za nacional-socializem!" Errol Morris kljub intervjuvanju ostaja nevtralni opazovalec; tokrat se je odrekel svojim značilnim "igramim rekonstrukcijam" resničnih dogodkov, kot npr. v *Tanki modri črti* (*The Thin Blue Line*, 1988), Lauchnerja pa bolj kot zlega človeka označi za idiota, ki je slepo verjel, da bo delo za Zündla predstavljalo njegovo "mojstrovino". V resnici je pomenilo njegov propad; odtlej vlada pri njem ni več naročala orodij za eksekucijo, žena se je od njega ločila, ostal je sam, označen kot pro-nacist.

wo de fu qin mu qin

The Road Home (*Pot domov*)

Kitajska, Zhang Yimou

Yimoujev drugi film z letnico 1999 prinaša nekaj sorodnosti z beneškim zmagovalcem *Not One Less* (*Niti eden manj*) – namreč iskanje "pogrešane osebe" ter ukvarjanje z učiteljevanjem. Poglejmo zgodbo: Yushenga, mladega biznismena, obvestijo, da je na podeželju, v rojstnem kraju, umrl njegov oče. Odpravi se tja, najde mater, ki zahteva, da v skladu s starodavnim izročilom njegovo truplo prenesejo od mrtvašnice, kjer se nahaja, do pokopališča. Toda razdalja je izredno dolga, potrebnih bi bilo 35 nosačev, ki bi se izmenjevali, v vasi pa so ostali le starci in otroci. Najprej se zdi materina zahteva pretirana in zastarela, toda ko Yimou v barvah (sedanjost je črno-bela) pove zgodbo o materi in očetu, zgodbo o tem, kako sta se spoznala in zaljubila, postane njena zahteva (bolje rečeno želja) povsem logična in utemeljena. Osrednji del filma predstavlja (barvna) preteklost, mladost Yushengovih staršev, zgodba o očetu, ki je po končani šoli iz mesta prišel na vas, da bi poučeval otroke, zgodba o prvih, sramežljivih korakih njunega spoznavanja, njegove za oblast domnevne politične neustreznosti, zaradi česar sta bila ločena polni dve leti. Film je vizualna mojstrovina, ki ponovno evocira Kiarostamijevo ruralno estetiko (kot *Niti eden manj*), obenem pa eden najlepših spomenikov nedolžni ljubezni in sramežljivemu ritualu zapeljevanja. Yimou se je dokončno izmojstril in čeprav film ne dosega emocionalne moči predhodnika, ostaja med njegovimi najlepšimi izdelki.

drole de felix

Smešni Felix

Francija, Olivier Ducastel, Jacques Martineau

Še en "gejevski" film, tokrat *road-movie* komedija, prihaja iz Francije. Ducastel in Martineau, avtorja filma *Jeanne et le garçon formidable* (*Jeanne in postavni fant*, 1997), simpatičnega in hkrati pretresljivega "musicala o AIDSu", se vračata z gejevskim iskanjem identitete. Felix (Alžirec) in Daniel (Francoz) sta ljubimca, živita v Dieppu, srečna sta. Nato se Felix odloči poiskati svojega pravega očeta, ki ga nikoli ni poznal. Živi

simon popek

v Marseillesu, ugotovi Felix, zato se odpravi tja. Na štop. Kar sledi, je živahni in "angažirani" (nasilje, policija, gejevstvo) *road movie*, kamor avtorja vstavljata posamezne epizode, v katerih Felix srečuje simbolične upodobitve družinskih članov ("moja babica"; "moj bratranec"; moj mlajši brat"), ki jih večinoma nikdar ni poznal. Ko v Marseillesu pride do "mojega očeta", najdemo na pomolu starega ribiča, s katerim se Felix zaplete v pogovor. Plus filma je vsekakor izogibanje travmatiziranju, ki bi nastalo, če bi Felix pravega očeta spoznal. Avtorja ostajata zvesta svojemu frivolnemu in nevsiljivemu komentarju francoske realnosti ter producirata lepo število malih detajlov, gagov in domislic. Celo z gejevstvom nista pretirala; še najgloblji je socialni angažma tujcev (arabcev) v Franciji.

the talented mr. ripley

ZDA, Anthony Minghella

Gre za ekranizacijo romana Patricie Highsmith, ki ga je leta 1959 pod naslovom **V zenitu sonca** (Plein soleil, 1959) z Alainom Delonom v glavni vlogi ekraniziral že Rene Clement. Tom Ripley (Matt Damon) sprejme ponudbo neyworškega ladjarja, naj v Italiji poišče njegovega razvajenega sina Dickieja (Jude Law), ki uživa v brezdelju, jazzu, soncu in zapravlja očetov denar. Ripley se Dickieju izdaja za nekdanjega sošolca, prebije se v njegovo dekadentno ameriško družbo in po uboju prevzame njegovo identiteto. Minghella se je nedvomno izmojstril v *mainstream* ekranizacijah literarnih del, v dokaj prepričljivem psihologiziranju in karakterizaciji, kar sta danes v Hollywoodu redki vrlini. *Ripley* je veliko boljše delo od **Angleškega pacienta** (*The English Patient*, 1996) prav zato, ker ni "epski" za vsako ceno, ker se fokusira na posameznika, Ripleya, in njegovo moralno dilemo (ubije še Dickyjevega najboljšega kolega in Margejinega novega ljubimca), saj ga na koncu ne razkrinkajo. Film je za sodobne hollywoodske standarde povsem netipičen in evocira zlato obdobje sedemdesetih let, verjetno najbolj "sporno" postavko pa predstavlja na trenutke dvoumno homoerotično razmerje med Ripleyem in Dickyjem, kar bo gotovo eden resnejših razlogov za ignoranco ameriške akademije pri oskarjevskih nominacijah.

la chambre des magiciennes

Soba čarovnic

Francija, Claude Miller

Miller ni ravno velikan francoskega filma, a s svojimi zadnjimi filmi – tudi z na lanskem LIFFu vidnimi **Zimskimi počitnicami** (*La classe de neige*, 1998) – si je nedvomno popravil sloves povprečnega rutinerja. Njegov zadnji film je lep prav zato, ker ga Miller ne prodaja kot "dogmatskega". V mislih imam seveda dansko "zaobljubo nedolžnosti", ki je zdržala natanko prva dva poskusa, nato pa potonila s svojimi kršenimi pravili vred. *Soba čarovnic* verjetno bolj ustreza normativom Dogme 95 kot vsi ostali skupaj: kamera iz roke, nobenega nasnemavanja zvoka, glasbe ni, ipd. Miller je verjetno uporabljal minimalno dodatno osvetljevanje, v osnovi pa gre za precej gverilski film, prvi iz "Petit camera" serije, ki jo je lani lansirala francoska televizija Arte. Asketska ni le tehnična realizacija, marveč tudi naracija: film se večinoma odvija v bolniški sobi (kar dve tretjini dolžine!), kamor po seriji neuspešnih psihiatričnih seans pošljejo našo junakinjo in kjer se sooča s kapricami obeh cimer. Preprosto, natančno – in traja le 80 minut.

man on the moon

ZDA, Miloš Forman

Man on the Moon so leta 1992 peli že R.E.M. in v besedilih omenjali Andyja Kaufmana; Michael Stipe, zadnja leta tudi prodorni filmski producent (**Velvet Goldmine**...) pa je na ekscentričnega, destruktivnega in prav nič komičnega "komika" nazadnje opozoril Miloša Formana, ki se je na stara leta očitno odločil ekranizirati "portrete" ameriških pankrtov, napačno interpretiranih in zavrženih ikonoklastov. Kdo je bil Andy Kaufman? Sam se je označil kot človek brez smisla za humor, a

kljub temu je bil nekaj časa eno najbolj vročih in hkrati osvoženih imen ameriškega komedijantskega *show-businessa*. Svoje poslušalce je spravljal v obup z zmerjanjem in obscenimi šalami, kadar je bil v elementu, je občinstvu bral Fitzgeraldovega *Gatsbyja* – od začetka do konca seveda –, vpeljal je svojega partnerja, še vulgarnejšo verzijo Andyja Kaufmana (igral ga je seveda sam) in s svojimi nemogočimi idejami, ki so bile smešne samo njemu, spravljal producente oddaje *Saturday Night Live* v obup. Sredi osemdesetih je umrl za rakom. Forman nam v filmu sicer predstavi celotno Kaufmanovo profesionalno pot, žal pa o Kaufmanu kot človeku izvemo bore malo; vsi detajli, ki so navduševali v **Ljudstvu proti Larryju Flyntu** (*The People vs. Larry Flynt*, 1996), tu umanjajo, film pa je – z izjemno izvrstnega uvodnega prizora – bolj ali manj oklešen na igralsko interpretacijo Jima Carreya, ki si tokrat zares zasluži vse pohvale.

magnolia

ZDA, Paul Thomas Anderson

Anderson je želel s svojim več kot triurnim "spektaklom" navduševati v altmanovski maniri **Kratkih zgodb** (*Short Cuts*, 1993). Težava je v tem, da vse to mnoštvo likov, usod, štosov, obrazov, itd., nima nobene identitete. Ni rdeče niti, ni gonila, ostajajo zgolj več ali manj uspele igralske kreacije. Kaj je sploh tema filma? Kam gre in kaj hoče povedati? Dovolj pove podatke, da se film v bistvu ne konča, da bi Anderson lahko v istem tempu nadaljeval še naslednje tri ure in razlike sploh ne bi opazili. Imamo torej lep kup karakterjev: umirajočega teve producenta (Jason Robards) in njegovo ženo (Julianne Moore), ki se je z njim poročila zaradi denarja, sedaj pa spoznava, da ga v bistvu ljubi; za rakom obolelega voditelja teve kviza (Philip Baker-Hall); še enega televizijca, Mackeya (Tom Cruise), ki v svojih teve reklamah propagira moško potenco in kot nekakšen seksualni guru vodi mačistični "seminar" moškega zapeljeva za naslovom *Seducer and Destroy*. Vsi živijo v San Fernando Valleyu in vsi so med seboj bolj ali manj povezani; nekatere vezi so bolj verjetne, nekatere manj, komentira Anderson, kar sugerira že uvodna sekvenca, najboljši del filma, v katerem predstavi nekatera v 20. stoletju najbolj nora naključja. Andersonov stil je ponovno, tako kot v **Vročih nočeh** (*Boogie nights*, 1996), *scorsesejevski*: non-stop glasba, ki v večini primerov celo dominira nad dialogi, nemirna kamera, precejšnja hitrost v ritmu, veliko preklinjanja. Film (pogojno) funkcionira le kot triurna celota, Anderson pa se oklepa principa "utrujanja gledalca"; če bi posnel 90-minutni film, bi izgledal banalno; če bi trajal šest ur, ne bi bil ne boljši ne slabši, tri ure pa so gledalcu ravno dovolj, da se pusti prepričati, da je "nekaj res videl".

the million dollar hotel

ZDA/VB/Nemčija, Wim Wenders

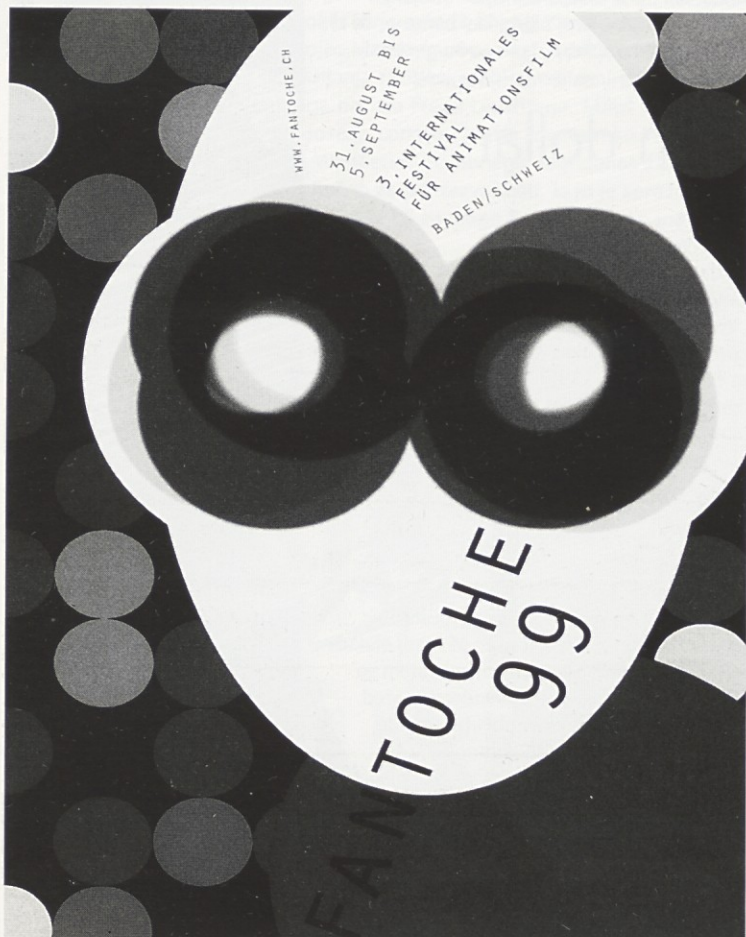
"Videti" je bil od nekdanj Wendersov moto, pri čemer junaki njegovih filmov praviloma niso zaostajali za inovacijami tehnične industrije: Rüdiger Vogler v **Alice v mestih** (*Alice in den städten*, 1974) okolico slika s polaroidom, Patrick Bauchau v **Zgodbi iz Lizbone** (*Lisbon Story*, 1995) naokrog paradira z digitalno video kamero na ramenih, Mel Gibson pa v pričujočem filmu frka z digitalnim fotoaparatom. V *Million Dollar Hotelu*, podrtiji ob objekta v središču Los Angelesa, se s strehe vrže sin premožnega industrialca. Samomor? Umor? Tja takoj priteče FBIjevec (Gibson), ki se ne spopade le s "primerom", temveč tudi s široko paleto čudakov, klošarjev, bolehnježev, ekstremistov, osamljenec. Ja, *The Million Dollar Hotel* je zbirka stereotipov, ki jih potrebuje vsak "odštekan" film, vsaka "črna komedija z nastavki filma-noir", kakor so ga označevali na festivalu. Nastavkov *filma-noir* pri Wendersu nisem našel, še manj efektov črne komedije. Če je Milla Jovovich usodna ženska, potem so usodni vsi dosedanji Wendersovi *loserji* – z Wendersom vred. *The Million Dollar Hotel* zbujaj nepogrešljiv občutek zmede, avtorske nesamozavesti in neprepričljive dvoumnosti. V tej situaciji ne pomagajo niti wendersovski "stalnice", vse njegove njegove avdio-vizualne "obsesije"; v bistvu sem prepričan, da so to le še slabi izgovori. •



fantoche

vs.

leipzig

1999 3. mednarodni festival
animiranega filma1999 42. mednarodni festival
dokumentarnega in
animiranega filma

FANTOCHE '99

Specializirani festivali, posvečeni animiranim filmom za odraslo publiko, postajajo vedno bolj popularni. Avtorji in avtorice, ki uporabljajo animirani film kot medij osebne umetniške izpovedi, navadno nimajo možnosti pokazati svojih filmov drugje, kakor prav na teh festivalih. Prav zato so tovrstni festivali tudi edinstvena priložnost za pogovore med avtorji, izmenjavo idej in pogledov na umetnost. V drugi polovici lanskega leta sem se udeležil dveh mednarodnih srečanj animatorjev. Fantoche, ki bienalno poteka v švicarskem mestecu Baden, je najmlajši med svetovno uveljavljenimi festivali animiranega filma. Toda zahvaljujoč programskim odločitvam organizacijske četvorke, ki se trudi odkrivati odnos med avantgardami in popularno kulturo ter vneto sledi globalnemu razvoju animiranega filma, je vloga tega festivala v mednarodnem merilu nezanemarljiva. Leipziger Dok-Filmwochen, kot pove že originalno ime, sicer daje prednost dokumentarnemu filmu, vendar je specifičnost tega festivala ravno v tem, da vzporedno z dokumentarnim filmom in celo izhajajoč iz njega predstavlja tudi avtorski animirani film. Oba festivala pa imata poleg tega, da predstavljata inovativne, nekomercialne avtorske kreacije, skupnega tudi selektorja. Otto Alder je tisti, ki ima v Leipzigu vse niti v svojih rokah, skupaj s tremi kolegi pa je glavni krivec za pripravo raznolikega in eksperimentalnega programa v Badnu.

Poleg tekmovalnega sporeda kratkometražnih animacij smo na festivalu Fantoche (ime je dobil po liku iz risanke pionirja animacije Emila Cohla) gledali tudi selekcijo najboljših mednarodnih kratkometražcev, narejenih v zadnjih dveh letih (Best of the World), izbor novih risank za otroke, šest celovečernih animiranih filmov, predstavitev sodobne švicarske produkcije študentskih animiranih filmov, tematski blok z naslovom "Kunst und Animation", ki je raziskoval vezi med animiranim filmom in umetnostjo v 20. stoletju, program "Jazztoons – Animation and All That Jazz", predstavitev

specializirane kabelske TV postaje Cartoon Network, angleške kovačnice talentiranih animatorjev in animatork National Film and Television School, selekcijo najboljših filmov iz pobratenega festivala v holandskem Utrechtu in selekcijo direktorja prav tako pobratenega festivala iz kanadske Ottawe ter predstavitev kanadske neprofitne filmkooperative Quickdraw Animation Society. Za povrh pa še retrospektivni pregled opusa treh velikanov svetovne animacije (Bolgara Anrija Kuleva, quebeškega Kanadčana Pierra Heberta in ameriške Kanadčanke Caroline Leaf).

Pierre Hebert

Pierre Hebert je eden izmed vodilnih avtorjev quebeške kinematografije. S svojim načinom dela neprestano širi meje tradicionalnega pojmovanja animacije. Za kreacijo svojih kompleksnih in emotivnih filmov Hebert uporablja različne tehnike animacije, kot npr. praskanje direktno na filmski trak, prek novih računalniških tehnologij do mešanja tradicionalnega filma in animacije. Hebert je kulturna figura tudi v svetu improvizacije, saj je večkrat uspešno sodeloval s plesalci, slikarji, gledališčniki in predvsem glasbeniki (Fred Frith, Bob Ostertag) pri izvajanju improviziranih performansov (sam je največkrat v živo praskal na filmski trak).

Caroline Leaf

Caroline Leaf je ena izmed najbolj priznanih animatork v svetovnem merilu. V svoji tridesetletni karieri je razvila številne inovativne tehnike z rabo prozornega stekla kot delovne površine. Leafova zelo uspešno vizualno interpretira podtekst literarnih del in mitov, glavno inspiracijo pri tem pa je našla pri avantgardistih (Proust, Joyce, Kafka, Virginia Woolf), ki so v svoja literarna dela vključevali podzavestni tok naracije. Caroline Leaf je bila ena prvih, ki je začela uspešno uporabljati tehniko animacije peska na steklu. Ob tej tehniki najraje eksperimentira z oljem na steklo, vendar pa ji njen talent vizualne reprezentacije subjektivnosti skozi medij animiranega filma dovoljuje uspešno rabo različnih tehnik (naravnost fantastičen je efekt, ki ga je dosegla s praskanjem direktno na nerazviti barvni 70mm filmski trak v kratkometražcu *Entre deux soeurs* (Two sisters, 1990)). Retrospektivi kanadskih avtorjev sta bili del obsežne predstavitve produkcije kanadskega animiranega filma ob šestdesetletnici ustanovitve National Film Board of Canada.

Presežek festivala Fantoche so bila vsekakor predavanja o različnih temah, povezanih z animiranim filmom. Prej omenjeni Quebečan Pierre Hebert je razložil in prikazal metode najbolj radikalne med vsemi metodami animacije – praskanja direktno na film. Ameriški animator in zgodovinar John Canemaker je predstavil svojo raziskavo o surrealističnih elementih v zgodnjih Disneyevih filmih, britanska avtorica in pedagoginja Ruth Lingford pa je analizirala elemente kiča v sodobni avtorski animaciji.

V Leipzigu smo poleg mednarodnega tekmovalnega programa kratkometražcev lahko spremljali še mednarodno panoramo iz 13. držav, novo nemško, avstrijsko in švicarsko produkcijo animiranih filmov, predstavitev švicarskega združenja animatorjev GSFA s sedemdesetminutnim programom raznovrstnih animiranih filmov iz obdobja zadnjih tridesetih let (ta program z naslovom *Kitchen No. 1* bo na ogled tudi v dvorani Slovenske kinoteke, v okviru nove kinotečne nanizanke – *Animateke*), tematski in zgodovinski pregled animiranega filma v Avstriji od leta 1920–1970, produkcijo študentskih in diplomskih filmov iz londonskega Royal College of Art in finske Turku Animation School (finske študente bomo gostili tudi v Slovenski kinoteki!) in celo poseben program animiranih filmov, ki so jih delali otroci, zaporniki in narkomani. Glavna leipziška nagrada, zlata golobica, je potrdila izjemno kvaliteto kanadskih avtoric Wendy Tilby in Amande Forbis, ki sta s filmom *When the Day Breaks* (1999) pobrali najbolj prestižne nagrade že v Cannesu (najboljši kratkometražni film) in Annecyju. O tem filmu smo na teh straneh že pisali, zato si pogledjmo še ostalo avtorsko produkcijo. Drugo nagrado, srebrno golobico, sta si prislužila dva odlična avtorja. Estonec Prit Parn je v klasično zrisani, surrealistični, dovtipni in humoristični zgodbi *Night of the Carrots* (1998) postavil človeka in



Outer Space

človeške mutante v pozicijo lutk, s katerimi manipulirajo visoko inteligentni zajci. *Pinocchio* (1999) Italijana Gianluigija Toccafonda pa je avtorska, slikarska reinterpetacija klasične otroške zgodbe, ki prikazuje onirični svet Ostržka devetdesetih, poln psihedeličnih mor. Žirija je izpostavila tudi dva abstraktna animirana filma. *Feuerhaus* (Ognjena hiša, 1998), nemške avtorice Barbel Neubauer, metamorfoza barv in likov, je nastal s tehniko svetlobne ekspozicije cvetja in kamnov direktno na filmski trak. Neubauerjeva tako tudi v sodobnosti nadaljuje eksperimente nemških avantgardistov iz začetka tridesetih let. *Outer Space* (1999) Avstrijca Petra Tscherkasskyija je po formalni plati težko uvrstiti v kategorijo animiranega filma, saj združuje elemente igranega, animiranega in eksperimentalnega filma. Tscherkasskyijev eksperiment, ki smo ga lahko gledali tudi v programu "Kino-uho" v Slovenski kinoteki, raziskuje tehnike montaže in rabo optičnega zvočnega zapisa ter CinemaScope formata, ki odpirajo možnosti zvočne in slikovne disfunkcije. Avtor gledalcu vsili razrušitev klasične kinske naracije in iluzije, to pa naredi na tako zanimiv in originalen način, da gledalca pravzaprav šokira in prikuje na sedež. Naslednji filmi, ki so bili prikazani bodisi na prvem ali drugem ali pa celo na obeh festivalih, niso prejeli nobene nagrade, so pa zaradi originalne rabe grafične in narativne tehnike vredni omembe: *Humdrum* (1998) Angleža Petra Peakea je parodija na animacijo senc (ang. shadow puppets). Z rabo tipičnega angleškega črnega humorja avtor prikaže dva nezaposlena Angleža (animirani senci), ki še en brezdelen dan preživita v igri animacije senc. *Village of Idiots* (1999) je kanadska inačica Butalcev. Eugene Fedorenko in Rose Newlove sta s tehniko papirnatih kolažev na stekleni podlagi na humoren način predelala tradicionalno židovsko ljudsko pripoved o vsakdanjem življenju v vaški židovski skupnosti. *La Luna* (1999) britanske avtorice Vere Neubauer je grozljiva, absurdna pripoved o pohlepu, intrigah in nehumanosti sodobnega človeka. Antropomorfnе podgane, ki od človeka simbolno prevzamejo negativne lastnosti, so animirane v zapleteni tehniki animacije volnenih lutk. *La bouche cousue* (Zašita usta, 1998) francoskega para Greco & Buffat pa s pomočjo animiranih lutk prikaže odtujenost ljudi v mestu. V avtobusu so ljudje zaprti vsak vase in ne opazijo žalostnega, zbezanega pogleda potnika, ki vstopi. Lutke francoskega avtorskega tandema zelo dobro simbolizirajo otopele človeške izraze.

Tako v Badnu kot tudi v Leipzigu smo gledali tematska programa, ki sta iskala stične točke med dokumentarnim in animiranim filmom. "Revizije realnosti – Dokumentarna animacija" in "AnimaDoc" sta poskušala odgovoriti na vprašanje: "Ali je lahko animirani film dokumentaren po svoji naravi?". Ali imata ti dve, na prvi pogled tako različni kinematski formi, res kakšno stično točko? Seveda sta procesa produkcije animiranega in dokumentarnega filma tako različna, da se ju sploh ne da primerjati, vendar gre iskati glavno



Cousin

referenco med obema formama v končnem produktu – v filmičnem prikazu realnosti. **Cousin** (1998) Avstralca Adama Benjamina Elliota, drugi del družinske trilogije (*Stric, Bratranec, Brat*), je avtobiografsko obujanje spominov iz otroštva. Avtor se je pri upodobitvi spominov na svojega hendikepiranega bratranca zatekel k tehniki animacije plastelina. S to tehniko je samo še poudarjena fizična in psihična deformacija glavnega lika, naracija pa ostaja veristična. Tudi **Silence** (1998), britansko–švedska koprodukcija, v mešani tehniki 2D računalniške in klasične animacije upodablja resnično zgodbo o življenju židovske deklice Tane, ki je po srečnem naključju preživela holokavst. Tudi ta film je avtobiografski, saj zgodbo v *offu* pripoveduje sama Tana. **Sverige** (Švedska, 1996) Magnusa Carlsona je dober primer sodobnega animiranega dokumentarca, saj pred mikrofonom postavlja različne socialne kategorije Švedov, ki odgovarjajo na vprašanja o življenju na švedskem konec devetdesetih let. Ton je verističen, Švedi pa so upodobljeni bodisi prek tehnike animacije plastelina, lutk ali objektov. **6 Weeks in June** (1998) Angleža Stuarta Hiltona pa je animirani dnevniški zapis s turneje angleške rock and roll skupine po Združenih Državah Amerike. Avtor je na papir beležil (risal) vtise s poti, vzporedno je snemal zvok in ob vrnitvi vse skupaj zmontiral v šestminutni animirani dokumentarec. Seveda so pristopi lahko tudi različni. Švicar Georges Schwizgebel, sicer priznani klasični animator, je za film **Nakounine** (1986) najprej fotografiral ulice v Šanghaju, fotografije nato zmontiral in jih dodatno pobarval. Originalno posneti zvok s šanghajskih ulic daje dodatno dokumentarno noto temu kolažu animiranih fotografij. Češka avtorja, dokumentarist Pavel Koutecky in animatorka Michaela Pavlatova, pa sta skupaj naredila pravi hibrid. Film **Az naveky** (Za vedno skupaj, 1998) je kombinacija metod "real life" dokumentarnih posnetkov poročnega obreda, z različnimi tehnikami animiranega filma, ki služijo kot satirični komentar vzponov in padcev drugih mladoporočencev. Animirani film francoskega avtorja Laurenta Beneguia **Premier domicile connu** (Prvo bivališče, 1999) pa je dokaz, kako lahko izključno prek animirane podobe prikazemo realni proces. Gledamo računalniško animacijo nerojenega otroka v materinem trebuhu, ki se pripravlja na spopad z zunanjim sovražnikom. Med pravimi dokumentarci, ki smo jih gledali v Leipzigu, sta dva neposredno predstavljala zgodovino animiranega filma v Nemčiji. **Hitlers Traum von Micky Maus – Zeichentrick untern Hakenkreuz** (Hitlerjeva travma pred Miki Miško, 1999) Ulricha Stolla prikazuje, kot pove že naslov, obdobje nacistične Nemčije, ko je Hitler pod idejnim vodstvom propagandnega ministra Goebbelsa ukazal ustanovitev studija za animirani film, ki naj bi produciral risanke v stilu Walta Disneya. Danes že skoraj devetdesetletni animatorji pripovedujejo, kako so kopirali dinamiko in like ameriških risank, da bi nemško mladino indoktrinirali v anti-semitskem duhu in starejšo publiko zabavali s satiričnimi upodobitvami zavezniških sil. **Muratti und Sarotti** (Muratti in Sarotti, 1999) Gerda Gockella pa je originalen prikaz zgodovine nemškega animiranega filma v obdobju od 1920 do 1960. Originalnost filma gre iskati predvsem v metodi naracije, saj je potovanje po namišljenem arhivu, v katerem so shranjene fotografije, intervjuji in seveda sami filmi velikanov (Fischinger, Ruttman, Richter, Reininger...) in manj znanih nemških animatorjev, ponazorjeno s

pomočjo različnih animacijskih tehnik. Gre torej za animirani dokumentarec v pravem pomenu besede. Film bomo septembra lahko videli tudi v Slovenski kinoteki.

Na obeh festivalih smo gledali tudi slovenski film. **Socializacija bika?** (1998), celovečerni animirani film avtorskega tandema Erič & Čoh, je postal nekakšna gurmanska festivalska izbira. V Leipzigu je celo prejel nagrado. Nagrada nemškega Ministrstva za okolje je bila prvič podeljena animiranemu filmu, saj med dokumentarnimi filmi niti eden ni predstavil okoljevarstvene tematike. Levičarski berlinski dnevnik *Junge Welt* je film označil kot enega od biserov animiranega filma na festivalu. "Film tematizira celotno zgodovino človeštva, a kljub zelo zapletenemu dogajanju ne izgubi rdeče niti. Je idealna podoba animiranega filma, spletenega iz poezije, realnosti, metafor in čiste zgodovine, pri čemer pa mu ne manjka ne prepričljivosti ne sanjske domišljije," so še zapisali nemški kritiki za edini slovenski celovečerni animirani film. Vsekakor bi to morala biti velika vzpodbuda za avtorja, ki se zečenjata pripravljati na realizacijo kratkometražnega animiranega filma, nekakšnega nadaljevanja prigod profesorja Rozine. •

I.P.

LEIPZIGER DOK-FILMWOCHE

Leipzigu je pod geslom "Videti, kaj se zares dogaja" potekala že 42. izdaja Mednarodnega festivala dokumentarnega in animiranega filma (DOK). V času NDR je med vzhodnimi Nemci za festival vladalo zelo veliko zanimanje, saj je DOK ponujal eno redkih priložnosti za ogled filmov z Zahoda, poleg tega pa so takrat na festivalu s svojimi dokumentarci sodelovali tudi tako pomembni avtorji, kot so Joris Ivens, Chris Marker, Mihail Romm in Alberto Cavalcanti. DOK se je v tistem času pod geslom "Filmi sveta – za mir na svetu" profiliral kot pomemben forum družbeno angažiranih filmov, zlasti tistih iz tretjega sveta in vzhodne Evrope, saj je takratna politična oblast s festivalom skušala dokazati svojo odprtost. A medtem ko so se na



42. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm vom 26. bis 31. Oktober 1999 Sehen, was wirklich los ist.



programu vrstili filmi, ki so kritično obravnavali razmere v takratni Afriki, Aziji in latinski Ameriki, za prikaz družbenih nasprotij v sami NDR tudi na tem festivalu ni bilo prostora. Po letu 1990 se je DOK seveda osvobodil ozkih političnih in estetskih okvirov, a hkrati izgubil prejšnji čar, s tem pa v veliki meri tudi občinstvo in nekdanjo mednarodno veljavo.

Med režiserji tekmovalnih filmov je bila opazna močna tendenca k intimizaciji pripovedovanja in k preseganju zapovedane profesionalne distance do protagonistov (mnogi so se v ta namen posluževali črno-belih družinskih posnetkov na Super 8), številni pa so bili tudi poskusi najrazličnejših oblik preigravanja meje med dokumentarnim in igranim.

Tradicionalna družbena kritičnost je bila tokrat še posebej izrazita v francoskih in belgijskih dokumentarcih z zgodbami o brezposelnih in marginaliziranih. Eden takšnih je bil film *Les Enfants du Borinage* (Otroci Borinaga) Belgijca Patrica Jeana. Zasnovan je bil kot pismo, naslovljeno na Henrija Storcka, ki je l. 1933 v svojem dokumentarcu *Misere au Borinage* (Beda v Borinagu) prvič prikazal žalostno usodo prebivalcev te revne rudarske pokrajine na jugozahodu Belgije in kateremu je Jean zdaj poročal o katastrofalnem poslabšanju tamkajšnjih razmer.

Za sodobni nemški film, ki je bil številčno na festivalu med najmočnejšimi, se nasprotno zdi, da se po večini raje kot aktualnih družbenih problemov loteva zgodovinskih tem, denimo življenja zadnjega nemškega cesarja Viljema II. Otvoritveni celovečerec *Majestät brauchen Sonne* (Veličanstvo potrebuje sonce) je vsekakor nekoliko sporen poskus režiserja Petra Schamoniya, da bi s šaljivim prikazom cesarjevega zasebnega življenja minimaliziral njegovo politično delovanje, s tem pa tudi vlogo, ki jo je odigral v prvi svetovni vojni. S svojo subtilnostjo je vsekakor izstopal prvenec Martine Döcker in Crescentie *Dünßer Mit Haut und Haar* (S kožo in lasmi), v katerem sta režiserki predstavili portrete šestih, pred drugo svetovno vojno rojenih žensk in skozi njihova pripovedovanja o otroštvu, odraščanju, ljubezni in vojni – domiselno povezana z vmesnimi "pejsaži" zgubane kože in belih las – ponudili svojevrstno kroniko življenja nemških žensk med obema svetovnjima vojnoma.

Ne le številčno, ampak predvsem kakovostno so se letos posebej izkazali dokumentarci iz vzhodne Evrope. Glavno nagrado – zlatega goloba – je v dolgometražni sekciji prejel poljski film *Taka historia* (Takšna zgodba), v katerem je režiser Pavel Lozinjski spretno prepletel portreta zadnjih dni življenja svojih sosedov, dveh nadvse različnih upokojenih prijateljev. S srebrnim golobom je bil v tej sekciji skupaj s francosko-alžirskim *Algérie, la vie quand même* (Alžirija, življenje gre naprej) Djamilé Sahraou, ki s svojo pripovedjo o sicer ganljivi usodi brezposelnih alžirskih mladeničev žal ni uspela preseči ravni ilustrirane radijske igre, nagrajen slovaški film *Ladomírske morytáty a legendy* (Moritati in legende iz Ladomirova) Petra Kerekesa. Gre za duhovit filmski kolaž tragikomičnih spominov svojevrstnih prebivalcev vzhodnoslovaške vasi Ladomirov in obenem pravo malo kroniko slovaške zgodovine 20. stoletja.

Med kratkometražnimi dokumentarci je bil odlikovan prvenec Rusa Dmitrija Kabakova *Odna* (Sama), ki je ponudil portret leta 1907 rojene Ane Diomine, katere življenjska pot tako rekoč simbolizira rusko zgodovino 20. stoletja. Prikaz njenega večurnega popotovanja do moskovskega predmestja, kjer že sedemnajst let vsak dan nahrani nekaj potepuških psov, je spremljala starkina pripoved o revnem otroštvu, stalinskih čistkah, moževi deportaciji, o njenem iskanju in osamljenosti, vse skupaj pa so učinkovito dopolnjevali še posnetki iz ruskega megapolisa in odlomki iz starih sovjetskih poročil. Nedvomno eden vrhuncev festivala.

Za retrospektivni pregled povojne ruske zgodovine pa je v izvirnem dokumentarcu Častnije hroniki. *Monolog* (Privatna kronika. Monolog), dobitniku nagrade žirije FICC, poskrbel Vitalij Manskij. Tudi on se je svoje kronike lotil prek biografije, vendar izmišljene; iz množice po vsej Rusiji zbranih črno-belih zasebnih posnetkov je



The Last Enemy

namreč zmontiral biografijo fiktivnega predstavnika zadnje sovjetske generacije in jo domiselno opremil s ciničnim komentarjem takratne zanesene vere v svetlo prihodnost, udarnih komunističnih parol ter brezštevilnih praznikov.

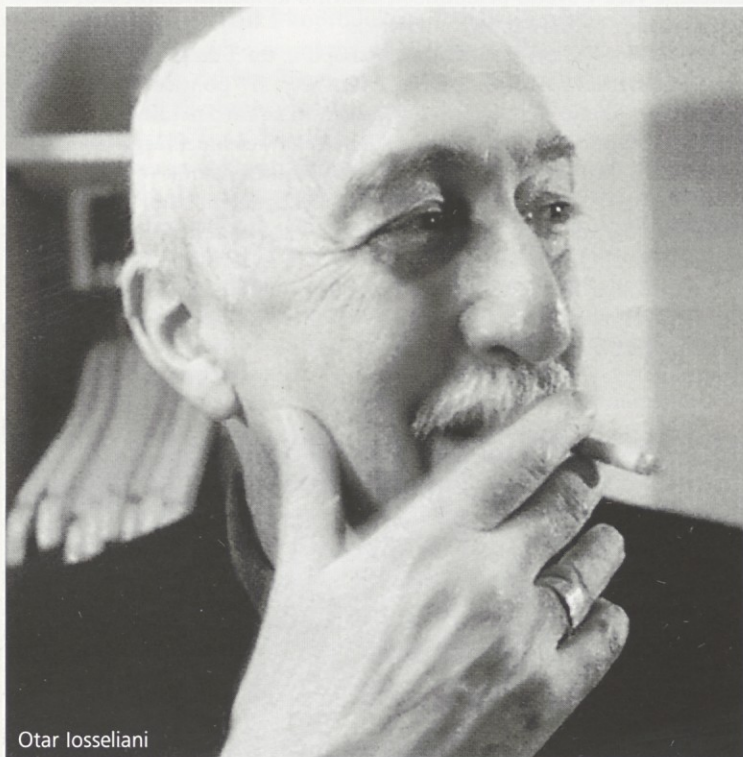
In kot je Manskij pri svoji Kroniki izhajal iz teze, da so se ljudje v SZ "pustili spremniti v idiote", tako je bila ideja o "politični idiotih" (ljudem, ki nimajo dostopa do informacij in se zato ne ukvarjajo s politiko) izhodišče jugoslovansko-nemškega dokumentarca *Belgrader Tagebuch – Jasmina und der Krieg* (Beograjski dnevnik – Jasmina in vojna) Dinka Tucakovića, ki je proti pričakovanjem ostal brez vsakršne nagrade. Gre za videodnevnik – zasnovan kot nekakšna nepolitična alternativa k poročilom CNN –, ki je v času Natovega bombardiranja Beograda beležil življenje pisateljice in feministke Jasmine Tesanović, znane predvsem po dnevniških zapiskih, ki jih je 1998. začela objavljati na internetu. •

A.N.



Muratti & Sarotti

otar iosseliani – gruzijski filmski poet



Otar Iosseliani

*Na gričih Gruzije leži megla noči;
šumi Aragva neukročena.
Bridko je in lahno; bridkost, ki ne boli;
bridkost s teboj je prepojena,
s teboj, samo s teboj... Le kaj naj bi mi to
bridkost vznemirjalo in trlo,
ko spet srce plamti in ljubi – pač zato,
ker brez ljubezni bi umrlo.
(Puškin)*

Na gričih Gruzije...

Čeprav spada tale Puškinova pesem med njegove ljubezenske, bi jo lahko v Iosselianijevem primeru pogojno brali tudi kot domovinsko, sploh zato, ker je na tiskovni konferenci v Mannheimu po projekciji svojega zadnjega filma *Zbogom, kravji pastir* (Adieu, plancher des vaches!, 1999) poudaril, da se ne glede na dejstvo, da že od prve polovice osemdesetih živi in ustvarja v Parizu, počuti kot Gruzijec, da so potemtakem njegovi francoski filmi gruzijski filmi, sam pa je gruzijski režiser. Seveda je treba pri tem takoj pripomniti, da moramo

to izjavo razumeti povsem v estetskem smislu, saj se v Iosselianijevih filmih, če naj uporabim posrečen izraz Sergeja Toubiane iz decembrske številke *Cahiers du cinéma*, njegova nacionalna pripadnost izraža prvenstveno kot *un regard étranger*, tujski, oddaljeni, celo "odtujeni" pogled emigranta na lastno sodobnost, kulturo, na zgodovino in človeško civilizacijo nasploh, torej daleč stran od vsakršnega nacionalizma in kakršnih koli ideologij. Otar Iosseliani je na prvi pogled stilistično prepoznaven avtor, esteta, svetovljan in duhovni aristokrat, otrok enega najstarejših krščanskih narodov, kajti prihaja iz dežele, ki premore nešteto kulturno-zgodovinskih spomenikov neprecenljive vrednosti, medtem ko je za mnoge predvsem sinonim za rojstno republiko enega najbolj zloglasnih tiranov dvajsetega stoletja Josifa Visarjonoviča Džugašvilija – Stalina. Ker se o Iosselianiju pri nas nikoli ni obširneje pisalo, čeprav se je v Kinoteki v času, ko se je Ljubljana ponašala z nazivom Evropsko mesto kulture, dalo uloviti njegov *Lov na metulje* (La chasse aux papillons, 1992), se mi zdi skoraj neizogibno povedati nekaj malega o njegovi biografiji.

...šumi aragva neukročena

Iosselianijevi filmi nedvomno nosijo nespregledljiv pečat njegovega študija glasbe, ki ga je leta 1952 na Državnem konzervatoriju v Tbilisiju zaključil z diplomom iz kompozicije, dirigiranja in klavirja, ter študija matematike v Moskvi, ki ga ni dokončal, ker ga je premamila in zasvojila sedma umetnost. Leta 1958 je zrežiral svoj prvi kratki film *Akvarel*, čez tri leta pa diplomiral iz režije na Državnem filmskem inštitutu VGIK, kjer je bil eden njegovih profesorjev tudi Aleksandr Dovženko. Šestdeseta in sedemdeseta leta v Sovjetski zvezi niso bila niti najmanj naklonjena njegovi ustvarjalnosti, saj se je s cenzuro srečal že na samem začetku. Njegov srednjemetražec *April* (April, 1961) so bunkerirali za dobrih deset let, medtem ko se je Iosseliani kar nekaj časa preživljal kot mornar na ribiški ladji in kasneje v metalurškem obratu, iz česar verjetno do neke mere izvira prežetost vseh njegovih kasnejših filmov z neuklonljivo voljo po svobodi, nekakšen duh vagabundstva, želja po duhovni in socialni osvobojenosti. Prav tako je že zgodaj okusil slast pomembne festivalske nagrade, saj je leta 1968 njegov prvenec *Giorgobistve* (Padlo listje, 1968) v Cannesu dobil nagrado mednarodnega združenja kritikov FIPRESCI. Ne glede na to je v sedemdesetih posnel le dva filma, od katerih je *Pastorali* (1978) ponovno pristal za nekaj let v bunkerju, potem pa prešel v omejeno distribucijo. To je zgodba o skupini mladih glasbenikov, ki pridejo na gostovanje v odročno vas na gruzijskem podeželju, kjer si kmetje pač malo "prisvajajo" kolektivno lastnino, se sicer malo prepirajo z birokrati, vendar ne toliko, da si ne bi upali postavljati hiš brez gradbenega dovoljenja. Glasbenike gostoljubno sprejmejo v hišo družine voznika tovornjaka, med hribi pa se kmalu začno razlegati zvoki Schubertovih in



Mozartovih godalnih kvartetov, ki prevzemajo vaške otroke, zlasti deklico, ki postane ključna oseba v posredovanju med dvema različnima svetovoma. Zakaj je bil ta poetično realistični portret "podeželske idile" takšen trn v očeh sovjetskih cenzorjev, je razvidno iz same zgodbe, Iosselianiju pa se je po uspehu filma leta 1982 v Berlinu dokončno posvetilo, da si bo umetniško svobodo moral poiskati zunaj meja rodne grude. Vsi trije njegovi naslednji filmi, ki jih je režiral po prihodu v Francijo, *Lunini ljubljenci* (*Les favoris de la lune*, 1984), *In bila je luč* (*Et la lumière fut*, 1989) ter *Lov na metulje* so bili nagrajeni v Benetkah. O njih bo tekla beseda v nadaljevanju, ko jih bom skušala postaviti znotraj motivno–tematskih in formalno–stilnih značilnosti, da ne rečem posebnosti, njegovega majhnega, a izjemnega opusa.

...bridkost, ki ne boli

Ko sem premišljevala, s katerim Iosselianijevim filmom bi bilo najumestnejše začeti, se mi je v misli neprenehoma vsiljevala uvodna sekvenca oziroma "prolog" iz njegovih *Luninih ljubljencev*. Še pred najavno špico vidimo strežajevske roke v belih rokavicah, ki postrežejo z juho v čudovitih porcelanastih krožnikih, hip zatem pa priteče prav tako čudovit afganistanski hrt in potegne prt z mize na tla, da se posoda razbije, medtem ko že gledamo mojstra–umetnika iz "starih časov", kako natančno izdeluje ravno te krožnike... Sledi naslov filma, podkrepljen z godalnim kvartetom in preskok iz barvne v črno–belo sliko; ta prikazuje buržujko iz 19. stoletja, ki jo portretira slikar, očitno njen ljubimec, potem pa njen portret v barvah in dva današnja delavca, ki nosita pohoštvo v stanovanje. Slišimo glas, ki pravi: "Od začetka človeštva lov povezuje človeka z naravo. Prijetno je zgodaj vstati, hoditi po rosi, vdihovati gaje in polja, vasi in modro nebo". Spet prehod na črno–belo podobo moškega in ženske, ki se pogovarjata o tem, kako je lažje pisati kot govoriti, saj se pri slednjem zlahka zgodi, da izrečemo neumnost ali pa celo resnico. Eden od delavcev z zidu sname ženski portret, kamera se ob naraščajočem hrupu, ki spominja na vojne, revolucije in nasilje, približuje steni, dokler v razdejanu sobo ne pritopota snežno bel konj, ki pod kopiti razbije še nekaj tistih porcelanastih krožnikov... Godalni kvartet končno zaigra skladbo do konca. Pred očmi gledalca se pojavi mednapis, pesem neznanega avtorja: "Zakaj nas imenujejo tatovi? Nas, čvarje telesa Diane v gozdovih; viteze teme; lunine ljubljence". Zgodba se lahko začne. In začne se povsem v slogu Jacquesa Tatija s prometno zmedo sredi Pariza, kjer se gruča ljudi na avtobusni postaji preriva za mimo vozeče taksije. Različni odtenki in podzvrsti komičnega že po definiciji temeljijo na določeni distanci, brezkompromisnem *ratiju*, ki razkriva realno jedro individualnega in družbenega nelagodja, kar nas, neudeležene gledalce, spravlja v smeh, ironičen in odmaknjen, ker se po eni strani tisto "smešno, neprimerno, obsceno" dogaja nekemu drugemu, po drugi strani pa nas zavest o pripadnosti isti človeški vrsti sili k refleksiji, da se dejansko smejimo zgolj sami sebi. Tisto, kar najprej opazimo – poleg značilne "burleskne" uvodne glasbe Nicholasa Zourabichvilija – pri vseh Iosselianijevih filmih iz osemdesetih in devetdesetih let, je njegov bizarni, materialno predmetni in čutni univerzum, napolnjen z dragocenimi estetskimi objekti, starinami, ki vanj vnašajo duha zgodovinskosti in še bolj minljivosti vsega, in čudovitimi živalmi, psi, konji in pticami, ki kot del narave ohranjajo



lepoto na sebi, čeprav jih ljudje skušajo spreminjati v dekorativne statusne simbole. Kar je Jean–Louis Schefer zapisal o Tatijevem tipu komike, da je njegov temeljni gag sam zgodovinski svet, v katerega verjamejo sociologi, bi lahko v enaki meri veljalo za Iosselianija, čigar čut za ironijo zgodovine je za njegove filmske "junake" večinoma prav usodnoten. *Lunine ljubljence*, Iosselianijev prvi "francoski" film, ta izsek iz življenja velemesta, v katerem ljudje iz vseh slojev družbe prihajajo v interakcijo, ne da bi se sploh zavedali, kako vplivajo na življenja drug drugega, lahko zlahka primerjamo s Tatijevim verjetno najmanj popularnim filmom *Playtime* (1967), njegovo vizijo neprepoznavnega modernističnega Pariza, sicer pa melanholično satiro o modernem svetu. Stičnih točk je več: ni več niti glavnega junaka niti enega samega zapleta; scenarij je krožen in repetitiven, situacije so pomembnejše od depsihologiziranih likov, ni več tradicionalne dramaturgije, nobene napetosti, nobene možnosti identifikacije. Pripoved, filmska naracija, je dejansko tisto, v čemer obstaja vsa zgodba, ki jo je zaradi razdrobljenosti celo težko na kratko obnoviti, saj se zaradi matematično natančne aleatorike elementov njenega razvoja zdi opisljiva prej v muzikoloških terminih – kot glasbena partitura. To velja za strukturo prav vseh Iosselianijevih filmov. Kot pronicljivo ugotavlja Serge Toubiana, je zanje značilna pripovedna in mizanscenska fluidnost, ker avtorju ni toliko do učinkovitosti vsake posamezne scene znotraj kadra kot do harmonije in specifične tonalitete celotnega filma, pri čemer so besede, dialogi povsem drugotnega pomena. Ta težnja k eliminaciji verbalnega na račun vizualnega, primat podobe nad scenaristično logiko, "kvazi nemi balet", kot se je o njegovi pripovedni strategiji posrečeno izrazil Toubiana v kritiki filma *Zbogom, krovji pastir*, Iosselianija nedvomno vzpostavlja kot dediča nemega filma, še posebej komedije. Ironija je namreč njegovo osnovno stilno sredstvo.

Lunini ljubljenci se zdijo na prvi pogled najmanj iosselianijevski, najmanj poetični, z izjemo nenavadnega uvoda mehanično mimetični, celo banalni, pa čeprav že z nezglašljivim satiričnim pridihom. Naslov filma cilja na male tatove, prostitutke, klošarje, čudake in sploh družbene marginalce vseh vrst, katerih anarhični svet Iosseliani z naklonjenostjo prikazuje v nepomirljivem nasprotju z navidez urejeno, a do konca instrumentalizirano, materialistično, duhovno in emocionalno pavperizirano meščansko družbo. To je brezčutni svet trgovanja, kopičenja, pollaščenja, udomačevanja, prisluškovanja, prevar, orožja, imidža, televizije, avtomobilov, ubijanja... Svet policijskih inšpektorjev, preprodajalcev orožja, obrtnikov in njihovih podjetniških, prešuštniških, snobovskih žensk s salonskimi psički, ki jim tatovi po vrsti ropajo stanovanja... Nenehno kroženje kapitala, ki ga poganja družba v njegovi funkciji, preganjanje, degradiranje in uničevanje vsega, kar se mu izmika... bodisi socialno motečih elementov drugačnosti bodisi narave kot pojma drugosti nasploh. Iosselianijeva najbolj neposredna ekološko–antropološka kritika izkoriščanja narave in destrukcije prvinske kulture ima svojo upodobitev v filmu s svetopisemskim, seveda ironičnim naslovom *In bila je luč*. Gre za poetično parabolo o vdoru civilizacije, multinacionalke, ki seka drevesa, v matriarhalni paradiz senegalske vasice sredi džungle. Njihova tradicionalna skupnost začne razpadati, ko vaški trg postane postaja za tovornjake z delavci. Ena od žensk pobegne z voznikom džipa, njen mož pa se po posvetu odloči oditi v



Razbojniki

mesto, da bi jo poiskal in pripeljal nazaj, pri čemer ga do takrat, ko jo najde zavrženo z otroki na zadnjem dvorišču med smetmi, vojaki različnih veroizpovedi, predstavniki oblasti na provizoričnih mejnih prehodih do konca "civilizirajo" – namreč oblečejo in opremijo s potrjenimi dokumenti. Preden se skupaj vrnejo, od vasi ostanejo le še zogleneli ostanki, ker je življenje zaradi oglušujočega hrupa žag, podirajočih se dreves in vibriranja ter prahu težkih tovornjakov postalo neznosno. Vaščani so se porazgubili neznanu kam, par, ki se je nedavno zaljubil, pa vidimo, kako prodaja oblečene toteme v različnih barvah na mestnem pločniku... Belci, med njimi Iosseliani s sončnimi očali, z daljnogledom opazujejo "luč" ognjenih zubljev in fotografirajo... Iosseliani sam se bežno pojavi že v *Luninih ljubljencih* kot visok gospod v srednjih letih v dežnem plašču, čeprav brez Hulotovega klobuka in pipe, ki ogovori prostitutko z uglajenim "Kako ste kaj danes? Moje spoštovanje!" in z njo odide posteljnim radostim naproti. Tretjič pa sebe v filmu *Zbogom, kralji pastir* postavi v čisto pravo vlogo infantiliziranega aristokratskega starca, ki se v odsotnosti dominantne biznismenske žene strahoma zabava s streljanjem glinastih golobov, z miniaturno železnico in nalivanjem z vrhunskimi vini, pri čemer se na koncu morda reši osamljenosti v zlati kletki s pobegom za svojim naključnim, pravzaprav sinovim klošarskim prijateljem, medtem ko izpraznjeno mesto – da je ironija popolna – zasede njegov nad "resničnim življenjem" resignirani sin.

Življenje, kot ga vidi Iosseliani, če sodim po vseprežemajočem ironično-satiričnem, na trenutke celo parodičnem tonu njegovih filmov, ima nespregledljiv nagib navzdol, smer časovno napredujoče degradacije, ki je socialna, duhovna in materialna, vendar z Deleuzeovo definicijo filmskega naturalizma nima prav nič opraviti. Nasprotno. Čeprav se tako v *Luninih ljubljencih* kot še bolj plastično in premočrtno v novejših filmih *Lov na metulje* ter *Zbogom, kralji pastir* ukvarja z "diskretnim šarmom (sodobne) buržoazije", je ta njegova stopnjevana tematska triada po svoji formi in učinku fluidnosti bistveno bližje francoski tradiciji iz tridesetih let, poetičnemu realizmu. Na začetku *Lova* da Iosseliani gledalca za hip na vpogled "trabakulo, ki plove" s komaj opaznim, a pomenljivim napisom *Atalante*. Pa ne gre le za priložnostni poklon Vigoju, njegovi osupljivi, povsem vizualni metaforičnosti in družbeni revolucionarnosti, ki se je pri Iosselianiju v postkapitalizmu transformirala v ironično, pogosto tudi melanholično beleženje stanja stvari, sveta, "condition humaine"; tisto, kar Iosseliani idejno najbolj povezuje z Vigojem, je silovita apologija individualizma in svobode. In seveda lepote, naravne in ustvarjene, duhovne in materialne, ki je v Iosselianijevih filmih najbolj očiten objekt in subjekt degradacije. V *Luninih ljubljencih* od tistih umetelnih, dvesto let starih porcelanastih krožnikov, kupljenih na dražbi, ostane zgolj en sam, na katerem mladi tatič ugaša cigaretne ogorke, medtem ko je portret ženske iz prejšnjega stoletja na koncu filma zaradi nenehnega menjavanja lastnikov in novega uokvirjanja zmanjšan na tretjino prvotne velikosti. Tudi v *Lovu na metulje*, kot sugerira že sam naslov, slavi zmago moč kapitala v spregi s pohlepom novih bogatašev, saj po smrti obeh aristokratskih stark, ki sta se neomajno upirali prodaji svojega doma, njun prekrasni podeželski dvorec s podpisom daljne ruske sorodnice končno le preide v last korporativnih Japoncev; francoski "joie de vivre", umetnost življenja, še enkrat podleže

nadnacionalnemu kapitalističnemu funkcionalizmu. V filmu *Zbogom, kralji pastir* je aristokracija samo še predmet posmeha, surrealistična, dekadentna v meščanskem svetu kupčevanja in storitev, kamor mimo soban vsak dan pijanega, docela nekoristnega očeta hodi njegov sinko Nicolas, "poor little rich boy", skrivaj pomivat posodo v pariške lokale in se družiti s klošarskimi kameradi. Zdi se, da v Iosselianijevem imaginariju zadnji prostorček svobode naseljujejo tisti, ki jih je kapitalistična logika izvrгла, izrinila na obrobje družbe, bodisi da se vanjo nočejo ali ne morejo vkalkulirati. Njegove filmske osebe prihajajo iz sveta, ki se ne deli prvenstveno na bogate in revne, temveč na anarhoide individualiste in ljudi množice. V *Luninih ljubljencih* profesor glasbe skupaj z dvema klošarjema razstrelji nakazno grd kip vojaka v javnem parku; v *Lovu na metulje* lastnici gradu, od katerih ena igra orgle v cerkvi in trombon v vaškem pihalnem bendu, gostita skupino mladih, prepevajočih hare krišnovcev, nekakšnih duhovnih klošarjev, na svojem posestvu; v *Zbogom, kralji pastir* pa Iosseliani sam po ekstatičnem ritualu pičja, nazdravljanja prijateljstvu in petja starih, že pozabljenih francoskih pesmi z enim od klošarjev, ki se je izgubil v njegovi graščini, pobegne od doma z malho na rami v (samo)obljubljeno "deželo svobode, enakosti in bratstva"...

...s teboj, samo s teboj...

Sredi devetdesetih let je Iosseliani posnel štiriurni televizijski dokumentarec *Sama, Gruzija* (Seule, Georgie, 1994), v katerem je v treh delih z naslovi *Preludij*, *Skušnja* in *Preizkušnja* povzel kulturno in politično zgodovino Gruzije od pozne antike oziroma zgodnjega srednjega veka prek ruskega in sovjetskega vpliva v prejšnjih dveh stoletjih do neodvisne države, ki se je po razpadu Sovjetske zveze zaradi diktature Zvijada Gamsahurdije in odcepitvenih teženj avtonomnih pokrajin Abhazije in Osetije znašla sredi državljanske vojne. Že čez dve leti pa je svojo domovinsko bridkost umetniško nadgradil z odlično satiro *Razbojniki* (Brigands – Chapitre VII, 1996), ki ne izraža le njegovega kritičnega avtorskega pogleda na zgodovino, ampak lahko služi tudi kot paradigmatičen primer njegovega filmskega sloga. Gre za tri, z istimi igralci povezane gruzijske zgodbe, ki se dogajajo v srednjem veku, v času stalinizma in v postsovjetskem političnem razsulu; gre tudi za film v filmu, saj se vse tri odvrtijo v kinu na platnu pred cenzorsko komisijo. Film ima krožno strukturo, v kateri vse zgodbe variirajo med sabo, pri čemer se znotraj vsake od njih prav tako podvajajo situacije s tipično iosselianijevskimi tragikomičnimi modifikacijami. V središču sodobne zgodbe je zapiti kipar, ki se lepega dne v domačem mestu zbudi ob zvokih streljanja in padajočih granat, kar ga niti najmanj ne odvrne od njegove rutinske poti k dobavitelju vodke za vogalom, kjer sreča dva prijatelja, klošarja, s katerima odide na bližnji hrib pit, opazovat vsesplošno kataklizmo in prepevat gruzijske narodne, ki – mimogrede – zvenijo podobno žalostno kot slovenske. Vmes sanja gruzijsko zgodovino, sebe kot srednjeveškega kralja, krščanskega zavojevalca muslimanskih sosedov, ki svojim kraljicam seka glave, dokler se ne znajde kot žepar v carski Rusiji tik pred oktobrsko revolucijo, kjer ga za svoj cilj uporabijo boljševiki z enim od daljših dialogov v filmu: "Nismo s policije. Smo komunisti. Veste, kdo so komunisti? Ne? – Svoboda, enakost, dobro življenje..." Iz žeparja postane oblastniški funkcionar v stalinski obleki in brkih, ki do naslednje čistke in zamenjave politične garniture z veliko žlico uživa "novoburžoazne" sadove revolucije... Iosseliani z domiselno upodobitvijo klišejev (privilegiji, notranji boj za oblast, otroško ovaduštvo, preganjanje meščanskih intelektualcev, zapori, zasliševanja, eksekucije, vulgarnost novih oblastnikov itd.), s pretanjenim in inteligentnim občutkom za vizualne detaje, s stiliziranimi burlesknimi momenti in igro igralcev poustvari takratno realnost karseda prepričljivo in sarkastično. Osrednja kiparjeva zgodba se konča med klošarji v Parizu, kamor mu uspe pobegniti pred vojno v domovini, tu pa se konča, sicer v snobovski mestni četrti in v krogu družine, tudi zgodba gruzijskih vojnih dobičkarjev, mafijskih preprodajalcev orožja, ki jih pri obsenem slačipokru z mitraljezom pobije njihova lastna hči. Ruski cenzorji, ki so gledali film, odidejo iz kina, češ da so konec že videli, medtem ko Iosseliani temu "filmu v filmu" doda še značilen melanholično poetični epilog. Kiparju klošarski prijatelj v pariški starinarnici pokaže oljni portret kralja, ki je njegova izrezana slika, potem pa na ulici po naključju zagleda žensko (njegovo ženo iz drugih dveh zgodb), od katere ne more odvrniti oči in ji začne slediti, da bi ji

pred semaforjem sredi Pariza v gruzijski rekel, da jo od nekom pozna... Ženska mu odvrne: "Sorry, I don't understand you," in gre naprej, njemu pa ne preostane drugega, kot da se vrne prepevat na svoj ulični vogal. Tudi v Gruziji eden od kiparjevih prijateljev, ki je ostal tam, poje pod drevesom ob tabornem ognju, Iosselianijsva kamera pa se ustavi na jesensko melanholični podeželski pokrajini...

... ko spet srce plamti in ljubi

Kot vsaka zgodovinska, družbeno-politična satira so tudi *Razbojniki* močno aluzivni, nabiti s pomeni, ki pri Iosselianijsvu nikoli niso učinek verbalnega, temveč vedno in skoraj izključno vizualnega. Treba je vedeti, da so kakor pri Tatiju v Iosselianijsvem svetu filmske osebe pravzaprav neme; če že odprejo usta, je to zaradi izmenjave vljudnostnih fraz ali kakšne banalne, za filmsko pripoved le malo pomembne pripombe ali po drugi strani takšne, ki še poudari ironičnost neke situacije. Pravilo pri njem, kot ugotavlja Serge Toubiana, je preprosto: noben element niti nobena oseba ne sme odtehtati pomena oziroma pomembnosti vsakega posameznega prizora. Od tod, pravi, črpajo Iosselianijsvi filmi svojo svobodo v tekočem prehajanju iz enega sveta v drugega, zlahka izogibajoč se eksotizmu ali pitoreskosti. Vsi njegovi filmi so namreč kljub odprtosti v razsežnost komičnega, celo absurdnega in hkrati melanholičnega nadvse prizemljeni, gledalcu dajejo občutek celovite podobe nekega dela družbeno-zgodovinske resničnosti. S Tatijem pa Iosselianijsva povezuje tudi podobnost njune filmske govorice, specifična uporaba glasbe in zvoka, na primer. Iosselianijsvi prizorov nikoli ne podlaga z glasbo zaradi doseganja čustvenih učinkov, čeprav je le ta vseprisotna v njegovih filmih. Vendar je glasba pri njem bodisi vpeta v samo zgodbo (prihaja iz naprav za reprodukcijo zvoka, gramofona, radia, običajno pa filmski liki kar sami, predvsem tisti simpatični, igrajo kakšen inštrument ali prepevajo), bodisi služi kot formalno sredstvo naracije – v *Luninih ljubljencih* se v prologu namesto zatemnitev v prehodih med kadri pojavlja godalni kvartet. Druga stvar, skupna obema avtorjema, je uporaba večinoma splošnega plana. To je pri Iosselianijsvu logična posledica dejstva, da ne daje prednosti zgodbi, temveč pripovedi in lastnemu pogledu, ki skozi "oko kamere" opazuje filmske osebe, katerih subjektivnost in medsebojna razmerja so kot v burleskah označena od zunaj, z družbeno (razred, status) ne pa psihično realnostjo. Če se že pojavi veliki plan, je to bližnji posnetek živali ali lepe stvari, medtem ko ljudje ostajajo scela na "ironični distanci", kar je očitno v vseh Iosselianijsvih filmih, še najbolj morda ravno v *Luninih ljubljencih*. Sploh pa se Iosselianijs "oddaljeni pogled" kaže na obeh ravneh, formalni in vsebinski. Na ravni filmske pripovedi daje kar v vseh treh svojih eksplicitno kritičnih filmih v obliki burleskno potujitvenih učinkov čutiti prisotnost lastne "zavesti-kamere". Pri sicer (kvazi)dokumentarnem pristopu v filmu *In bila je luč*, paraboli o civilizacijskem uničevanju narave in kulturne drugačnosti, nepričakovano uporabi pospešeno gibanje, da niti ne omenjam mednapisov v stilu nemega filma, ki gledalcu prevedejo tistih nekaj dialogov iz nerazumljivega jezika senegalskega plemena. V *Luninih ljubljencih*, tem ironično-satiričnem prikazu "modernega časa" in pariškega malomeščanstva, Iosselianijs s samim prologom v film opozori na nekonvencionalnost svojega filmskega jezika, naracije, v njem pa nakaže tudi že drobce motivov lastnih obsesivnih tem: lepota in



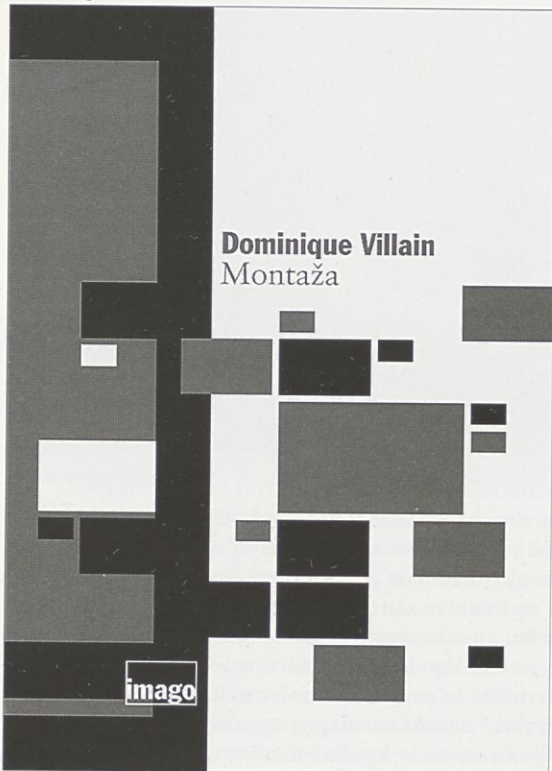
In bila je luč

minevanje v času, svoboda posameznika nasproti vsakokratnemu ideološkemu ustroju družbe, narava in kultura kot žrtvi kapitala in civilizacije, farsičnost ponavljajoče se, nasilniško "razbojniške" zgodovine... Njegova kamera se iz prikazovanja sveta ljudi pogosto na vsem lepem zazre v svet narave. A te podobe niso tiste, ki bi jih gledale in videle filmske osebe, niti niso zgolj v funkciji posrednikov med kadri ali sekvencami, prej se zdi, kot da pogled navzven, skozi okvir okna in še bolj objektivna, osvobaja in prinaša očesu počitek, ugodje, diskretnemu opazovalcu, avtorju seveda, pa osrečujočo spokojnost. Iosselianijsvi v svojih filmih na način logično-matematične kompozicije mozaične sestavljanke in lirske abstrakcije glasbenega dela pripoveduje zgodbo o prehodni naravi kultur, tradicij, objektov, pri čemer, kot opazja Toubiana, sociološki pogled pri njem nikoli ne prevlada nad poetičnim, ampak se z njim zliva v celoto; vsa Iosselianijsva umetnost, pravi, je v opazovanju stvari v njihovem kroženju, v stalnem neravnotežju, vedno v spreminjanju, vedno v teku. Časovna in poetična dimenzija sta poleg komične v njegovem opusu bistveni.

"Filmarji smo čisto posebna vrsta. Če si cineast, ne potrebuješ objektivna, kamere in filmskega traku, kajti gre za način razmišljanja v podobah in zvokih. In ta način življenja bo vedno obstajal. Če bi ne bilo več ljudi, ki bi komunicirali na tak način, bi to pomenilo konec sveta. Ravno zato sem prepričan, da bo film vedno obstajal." To je Iosselianijski, ki plamti in ljubi – pač zato, če parafraziram največjega ruskega romantičnega pesnika, še enega častilca lepote in svobode, ker bi nas brez ljubezni do filma verjetno nikoli ne mogel tako navduševati. •



Zbogom, kravji pastir



dominique villain: montaža

(Zbirka Imago, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1999)

Razlika med zbornikom *Montaža*, ki ga je leta 1987 izdala revija *Ekran* v zbirki *Imago*, in istoimenskim delom Dominique Villain je več kot očitna. Medtem ko se v zborniku Jesenske filmske šole 1986 soočamo z izrazito teoretsko zasnovo in izpeljavo raziskave montaže kot "danega dejstva", realiziranega v zaključenem filmskem dejanju, se Villainova – filmska in TV montažerka ter profesorica montaže in estetike filma na Univerzi Paris VII – spoprijema z montažo kot prakso, kot procesom nastajanja, v katerem film šele "izbira" svojo dokončno obliko. "Sekvenca se bo lahko razvila na več načinov in montažer ima včasih vtis, da ni on, pač pa film tisti, ki izbira." (D. Villain) Zasnovo, kakršno si je izbrala avtorica, bi lahko pogojno poimenovali tudi zbornik pričevanj, saj je knjiga prepredena z razmisleki in "praktičnimi izkušnjami" avtoritet s področja filmske montaže. Ključni delež pa nosijo pogovori, ki jih je avtorica posebej za knjigo opravila z režiserji, "katerih delo je še posebej vezano na montažo" – R. Kramer, A. S. Labarthe, J. Rouch – in montažerji, "ki so različno reprezentativni v svojem poklicu" – J. Comtes, Y. Dedet, A. Guillemont, J. Sadoul, C. Decugis in M.–S. Dubus. Poleg razgovorov, opravljenih neposredno za knjigo, izvemmo tudi za prenekateri razmislek ali ustvarjalne navade za montažno mizo prekaljenih velikanov filmske zgodovine. Še posebej zanimivo – in morda presenetljivo – pa je dejstvo, da avtorica ne vzpostavlja nikakršne razlike med igranim in dokumentarnim filmom. Zato lahko skorajda sočasno z zgoraj omenjenimi prisluhnemo tudi besedam tako raznorodnih cineastov, kot so S. Eisenstein, F. Capra, J.–L. Godard, O. Welles, R. Rossellini itn.

"Če je bil začetek montaže v tem, da so ustvarjali kontinuiteto z diskontinuiranim, klasicizem pa v rafiniranju te napačne kontinuitete, je modernost gotovo v tem, da so leta 1960, po Hollywoodu in po 'kakovostnem' francoskem filmu, izumili film, ki je bil manj 'zašit'." (D. Villain) Četudi na pričajučo tezo naletimo šele proti koncu knjige, jo lahko pojmuje kot njeno programsko vodilo. Delo je namreč svojevrsten

zgodovinski pregled razvoja montažnih postopkov, tehnične opreme in "ključnih momentov" v procesu osvobajanja filma iz okovov ujetosti v lastne tehnološke – pa tudi ideološke – omejitve. Vendar pa avtoričinega pristopa k tematiki ne moremo imeti za standardno "historiografijo", saj se v treh temeljnih tematskih sklopih – *Kaj je montaža*, *Končna montaža*, *neskončna montaža* in *Flashback* – dokaj svobodno sprehaja po časovnem loku med pionirskimi začetki in sodobnostjo. Prav relativna formalna "neobveznost", ki je posledica svojevrstnega "prostega pristopa", omogoča bralčev občutek neposrednega stika z vzdušjem, kakršno vlada v montažnih sobah. Knjiga je namreč strukturirana tako, da daje vtis neposrednega pričanja montažnemu postopku, nenadnim rezom in presenetljivim spojem, ki nas vseskozi puščajo v negotovosti o tem, kakšen naj bi bil pravzaprav namen "pripovedi", ki smo ji na sledi. Šele ko prispemo do zadnje strani, se celota strne v spoznanje, ki ga natančno opredeljuje misel J. Roucha: "*Montaža je kot naracija, pripovedovanje zgodbe*".

Vsebinsko se knjiga osredotoča predvsem na dva "pola filma". Na eni strani obravnava "*filmsko industrijo, ki jo je izpilil Hollywood*", na drugi pa "*avtorski film, ki so ga vpeljali Renoir, Rossellini idr, in ki se je razbohotil z novim valom*". (D. Villain) Tehnično pa jo zanima tako montaža slike kakor montaža zvoka. Skozi prerez zgodovine filma v njegovi "fizični" komponenti smo priča razvoju tehničnih izpopolnitev in terminoloških opredeljevanj. Najbolj dragocena pa se zdi avtoričina "stava" na človeški dejavnik, ki presega tehnološki razvoj z avtorskim "(v)rezom" v filmsko telo. Zdi se, da se njeno pojmovanje montažnega procesa neposredno prekriva s prepričanjem J. Sadoul, ki meni, da "*gre pri montaži za vprašanje senzibilnosti in da bi iz istega delovnega materiala sto različnih montažerjev naredilo sto različnih montaž*". Z vpogledom v prenekatero izmed takšnih različnosti postane očitno, da je faza montiranja tisti segment ustvarjalnega procesa, ki išče skrite, notranje, neznane elemente posnetih podob. Iz trenutkov, ki jih je ujela kamera, lušči skrite možnosti, s kombinatoriko zaporedij se skuša približati tistim "drugim platem", ki so jih snemalci zgolj nakazali. Posebno pozornost Villainova namenja filmom, ki predstavljajo prelomne trenutke v razvoju montaže, najpodrobnejše analize pa so deležna dela, ki so v modernem času radikalno spremenila način montiranja, s posebnim poudarkom na Godardovem *Do zadnjega diha* (A bout de souffle, 1959) – "*filmu, ki se ga ne da montirati*" in Wellesovi "*razpravi o montaži*" – *Resnice in laži* (F for Fake, 1973).

V epilogu, poimenovanem *Resnično virtualno*, se za hip srečamo še s pojmom *virtualne montaže*, (naj?)novejšim načinom montiranja, ki ga je izumil Jean–Pierre Beauviala. Gre za proces, ki se ne dogaja več v fizični sferi, pač pa na ravneh "teoretičnih združevanj". Takšna montaža "*v nobenem trenutku ni prenesena na neko kontinuirano fizično podporo (video, film ali zvok)*". (D. Villain) V teh ključnih prikazih novih tehnologij in neslutnih možnosti, ki jih obeta njihov bliskoviti razvoj, lahko zaznamo avtoričino nostalgično zadržje v čas, ko je film še razpolagal s svojim fizičnim bistvom v procesu, ki ga Godard opredeljuje za "*edini trenutek obstoja, kjer so fizično prisotne sedanost, preteklost in prihodnost*". •

Opomba:

* "*Takšna montaža se v bistvu dela s pomočjo teoretičnih združevanj, ne več fizičnih. V nobenem trenutku ni prenesena na neko kontinuirano fizično podobo (video, film ali zvok), temveč obstaja v obliki seznama naslovov. Ta listing se lahko shrani in spreminja. Drugače povedano: iz iste osnove delovnih materialov – zvokov in slik – si je možno zamisliti toliko inačic, kolikor jih želimo. Stroj zelo hitro poišče kadre, slike, zvoke, ki se v trenutku pojavijo na zaslonu. Ta dostop do podatkov se imenuje aleatoričen ali virtualen, montaža pa nelinearna.*" (D. Villain)

memento mori: šesti čut

Šesti čut ni ne najboljši ne najslabši film vseh časov, kar pomeni, da vam je lahko všeč ali pa tudi ne. Odvisno od vaše filmske kondicije in dozretosti za onstranstvo. *Šesti čut* namreč, podobno kot religije, ponuja razlago posmrtnega življenja, toda bolj kot na religijo se pri tem opira na druge filme. Problem pa je v tem, da iz malih, pozabnih in votlih smeti pobere detajle, iz velikih, nepozabnih in mnogopomenskih mojstrov in pa osnovno idejo in tudi notorični *twist* na koncu filma.

1. Konec *Šestega čuta* namreč izvede radikalen preobrat. Šele po koncu je jasno, za kaj je v filmu pravzaprav šlo, šele s koncem se konstituira film tudi za nazaj. Z drugimi besedami, konec podeli filmu smisel. Tako dominanten je, da ga ne morete več izbrisati iz spomina. Ne gre vam iz glave, da je bil psihiater (Malcolm Crowe/Bruce Willis) bolj potreben pomoči kot njegov pacient (Cole Sear/Haley Joel Osment)..., ne gre vam iz glave, da je bil psihiater, ki je hotel pomagati dečku, ki je lahko videl duhove mrtvih, tudi sam eden od teh duhov... Skratka, ne gre vam iz glave, da je Bruce Willis mrtev. Tako dominanten je ta konec. Formalna izpeljava preobrata pa ni ravno izvirna – če ste videli **Osumljenih pet** (*The Usual Suspects*, 1995), boste tukaj doživeli *déja vu*: v *Osumljenih pet* se detektiv Chazz Palminteri na koncu spomni detajlov zgodbe, ki mu jo je povedal nebogljeni, pohabljeni, pravkar izpuščeni kriminalce Kevin Spacey, in ugotovi, da ta kriminalce ni ne nebogljen in ne pohabljen, zato pa toliko bolj svoboden. *Šesti čut* uporabi isti prijem: Bruce Willis se spomni dečkove zgodbe – mrtvi ne vidijo drug drugega, vidijo le tisto, kar hočejo videti – in se zave, da je tudi sam mrtev & da ga je lahko videl le njegov pacient, ki je imel to nadnaravno, paranormalno sposobnost, ta šesti čut pač, da je videl mrtve in se z njimi pogovarjal. Čar *Šestega čuta* je v tem, da za razliko od *Osumljenih pet*, trde kriminalke, tak *twist* izpelje v žanru psihodrame.

2. Billy Wilder pred točno petdesetimi leti svojega briljantnega **Bulvarja somraka** (*Sunset Blvd.*, 1950) ni slučajno začel na koncu; tam ga je moral začeti, če je hotel gledalcem pokazati, da jim zgodbo pripoveduje mrlič. In res, preostanek filma je v celoti en sam *flashback*, v katerem William Holden razloži, kaj je privedlo do njegove smrti. Mimogrede se odrola tudi osebna tragedija njegove morilke, nič manj mrtve zvezde nemega filma, ki je šla v pozabo, ko so filmi dobili zvok. *Bulvar somraka* ni le realističen in neverjetno avtentičen prikaz "blišča in bede Hollywooda", ni le najboljši film o filmu, najboljši avtoreferenčni film nasploh, temveč tudi anticipacija *Šestega čuta*, v katerem Bruce Willis, tako kot William Holden, umre na začetku filma, vsa nadaljnja diegeza pa je le pripoved o mrtvecu, s to razliko, da v *Šestem čutu* zgodbe ne pripoveduje protagonist, torej mrtvec osebno, pač pa režiser, ki nam dejansko stanje stvari izda šele na koncu, v stilu *Osumljenih pet*.

3. Se še spomnite **Jakobove lestve groze** (*Jacob's Ladder*, 1990), filma, ki je na najlepši možni način prikazal prelom med življenjem in smrtjo? *Jakobova lestev groze* je najboljša ekranizacija kake biblijske zgodbe..., eden najboljših filmov o vietnamski vojni..., najboljši film o transcendenci..., eden najbolj žalostnih & hkrati najlepših filmov vseh časov... in definitivni *finest hour* v opusu Adriana Lynea. *Jakobova lestev groze* je pokazala to, o čemer lahko, dokler smo živi, samo sanjamo: človek umre šele, ko se s smrtjo sprizajni, ko se ji prepusti. Tim Robbins je medtem, ko je umiral, imel še čas za razmislek, zakaj bo umrl. Pravzaprav je o tem razmišljal skozi ves film. Vas to na kaj spomni? Hm... Bruce Willis v *Šestem čutu* skozi ves film zbira detajle, ki ga bodo potem, ko jih bo povezal v smiselno celoto, pripeljali do sklepa, da je v resnici že mrtev. In spomnil se bo tudi, kako je umrl.



Haley Joel Osment

4. Je človek, ki ne ve, da je mrtev, res mrtev? Je človek, ki ne ve, kako je umrl, res mrtev? Se človek zaveda svoje smrti? Ali obstaja življenje po smrti? Ali sploh obstaja sama smrt? V čem je razlika med življenjem in smrtjo? *Šesti čut* resda kombinira *Jakobovo lestev groze*, *Bulvar somraka*, *Osumljenih pet* in mnoge minorne filme, ki so zdrsnili mimo nas, ne da bi si zapomnili njihove naslove; vseeno pa mu je treba priznati avtonomnost v tistem, v čemer po zaslugi specifične naracije najbolj uspe: če se vas je film dotaknil, ste se gotovo vprašali, če niste slučajno tudi vi mrtvi. To pa še ni vse – lepota *Šestega čuta* je predvsem v tem, da posredno, toda nedvoumno opozarja na identiteto med osamljenostjo in smrtjo. Manj ko je ljudi, s katerimi se pogovarjate, bolj ste mrtvi. Biti sam je isto kot biti mrtev.

5. Če nič drugega, si zaradi te implikacije *Šesti čut* zasluži pohvalo. Kaj več je nemogoče zahtevati, saj je najboljši film o osamljenosti že zdavnaj posnet (**Taksist/Taxi Driver**, seveda). V tem je tudi nesreča *Šestega čuta*, ki se odraža v različnih odzivih na film: kljub nekaterim luknjam v scenariju je *Šesti čut* imanentno gledano nadpovprečno dober film, ki je zaradi svoje ideje univerzalen in je razumljiv širokim krogom publike; po drugi strani pa je to eklektičen film, ki gre v svojem zgledovanju pri velikih vzornikih včasih predaleč. Zato ga v splošnem publika obožuje, kritika pa ignorira. Toliko o samem filmu. Kaj pa Bruce Willis? Eh, kot John McClane je že trikrat blefiral, kot Malcolm Crowe pa je že v prvem poskusu, že v prvih minutah filma, umrl. In se potem na koncu filma te svoje smrti spomnil. Popoln filmski *memento mori* torej, ob tem pa še žarek upanja, da kljub fantastičnemu uspehu *Šesti čut* nikoli ne bo dobil *sequela*. •

alpski junak

Helden in Tirol

Avstrija/Švica 1998 108'

režija Niki List

scenarij Niki List, Walter Kordesches

fotografija Martin Stingl

glasba Peter Janda, Heinz

Leonhardsberger

igrajo Christian Schmidt (Max), Elke Winkens (Emma), Christian Pogats (Kaspar), Adele Neuhauser (Kathi), Silvia Fenz (Titania), Niki List (Lorenz Luftsprung)

Zgodba

Helden je idilična vasica v Tirolski dolini, kjer se je čas navidezno ustavil. Župan se odloči vasico razprodati mestnim poslovnem za turistične posle, prebivalstvo se razdeli in upornike vodi postaven in pošten Max, ki snubi revno deklo, zaročen s pohlepnim županovim sinom. Cilj opravičuje sredstva, in če je cilj poštenje, zmaga pravice ni daleč.

Režiser Niki List, večni outsider avstrijskega filma, je tokrat presenetljivo linearno osnovno fabulo (z izrazitimi domačijsko-rodoljubnimi podtoni) spretno prepletel z vrsto stranskih zgodb in ekcentričnih likov, ki jih nasezadnje najdete v vsakem podeželskem zaselku. Le da s karakterji karikirano pretirava: med njimi najdemo vaškega bebčka, ki v prostem času bere Marcela Prousta, permisivnega župnika, ki si do stanj vznesenosti pomaga z opojnimi substancami, pridelanimi visoko v gorah, prebivalce, ki štejejo že tretje stoletje, razbrzdane ameriške turistke, poželjive domačinke in poštirane dunajske poslovneže. Produkcijski nivo je za žanr in karakter filma vsekakor nadpovprečen. Če je osnovne zgodbe zelo malo in še ta je zreducirana na arhetipsko pravljčni motiv – herojski, pa tudi zvit mladenič preprostega stanu na koncu dobi kraljestvo in izbranko – pa se šarm Alpskega junaka skriva v številnih, napol MTV-jevskih glasbenih točkah, ki razbijajo to strukturo oziroma delajo film zabavnejši in duhovitejši. Film je v vsakem trenutku moč brati kot posmehovanje lastnim osnovnim elementom (domovinski film, musical, pravljica, itd.) in afirmacijo prav teh. Nenazadnje se presenetljivo dosledno drži vseh žanrskih vzorcev. *Alpski junak* ni ne po svojem miljeju ne po ikonografiji prav daleč od naših logov, zato pa je toliko dlje v občutku za humor in samoironijo. Morda je v nekaterih svojih dramskih delih (seveda na intelektualno povsem drugem nivoju) nekaj podobnega s stanjem avstrijskega duha počel Thomas Bernhard. Bi pa izpostavil eno opombo: iz primitivizma in patologije alpskega vsakdana dela Niki List sicer huronsko komedijo, toda v končni fazi le navidez ironizira jodlarske stereotipe. Če vzamemo v

obzir dejstvo, da je glavni borec za pravico in resnico ksenofob in homofob, potem je ta film še kako aktualen in glede na letnico nastanka celo vizionarski...

G.T.

apostol

The Apostle

ZDA 1997 131'

režija Robert Duvall

scenarij Robert Duvall

fotografija Barry Markowitz

glasba David Mansfield

igrajo Robert Duvall (Euliss "Sonny" Dewey), Todd Allen (Horace), Farrah Fawcett (Jessie Dewey), Billy Joe Shaver (Joe), June Carter Cash (mama Dewey), Miranda Richardson (Tootsie), Billy Bob Thornton (huligan), John Beasley (Blackwell), Walton Goggins (Sam)

Zgodba

Potujoči pridigar Euliss 'Sonny' Dewey v svoji lastni cerkvi dobi nogo, kar je po njegovem ženina spletko. Sonny v navalu besa zgrabi bejzbolski kij in treščil njenega ljubimca Horacea, ki pade v komo, iz katere se nikoli več ne zbudi. Sonny, ki se ima ves čas za mučenika, pobegne in se zateče v zakotno mestece nekje v Louisiani, kjer počne tisto, kar najbolje zna: pridiga sto na uro, strastno in glasno širi Jezusovo slavo ter gradi temelje svoje nove cerkve.

Če bi izbirali najboljše igralce minulega filmskega stoletja, potem se resne lestvice ne bi mogle izogniti Robertu Duvallu. Zagrebni major Frank Burns iz Altmanovega filma **M*A*S*H** (1970); zagrenjeni družinski odvetnik iz prvih dveh **Botrov** (The Godfather, 1972; 1974); podpolkovnik Kilgore iz **Apokalipse zdaj** (Apocalypse Now, 1979), ki ljubi jutra z vonjem po napalmu; (z oskarjem nagradjeni) propadli pevec Mac Sledge iz **Nežnega usmiljenja** (Tender Mercies, 1983); Martin Prendergast, detektiv pred penzijo, ki ga v **Prostem padu** (Falling Down, 1993) vsi zajebavajo; zagrenjeni kubanski brivec Walter v **Zravsam sem Ernesta Hemingwaya** (Wrestling Ernest Hemingway, 1994)... To so le nekateri iz neizčrpne galerije likov, ki jih je upodobil Robert Duvall. Liki, ki bi jih morali uokviriti ter znova in znova občudovati v resnih muzejih sodobne filmske umetnosti. "O zvezdnstvu sanjajo agenti, ne igralci," rad pove Duvall. Res je. Novemu naboru hollywoodskih igralcev gre namreč po glavi vse razen igre. Duvall, ki bo naslednje leto praznoval 70. rojstni dan, v življenju še ni odigral slabe vloge. Še več, njegovih vlog ne moreš ločiti od resničnosti. Za kamero je do zdaj sedel trikrat. Tretjič leta 1997, ko je posnel *Apostola*, svoj dolgo načrtovani "pet projekt". V film je vložil pet milijonov dolarjev lastnih sredstev, sam napisal scenarij in odigral glavno vlogo. V film je preveč verjel, da bi ga prepustil

drugim. Podobno kot glavni junak preveč verjame v svoje poslanstvo. Čeprav Sonny Boga istočasno ljubi in sovraži, v širjenje evangelija veruje do te mere, da postane nekakšna pop zvezda pridiganja. Apostol je dolga, počasna zgodba o človeku, ki trdno verjame, da je dober že zato, ker za njim stoji institucija cerkve. Ker mu vest govori drugače, pridiga sto na uro, strastno in glasno širi Jezusovo slavo, da bi vest preglasil. Apostol je film, ki smiselno ovrže Marxovo tezo, da je religija opij ljudstva. Apostol namreč trdi, da je opij ljudstva cerkev in ne religija. Kar sploh ni daleč od resnice. Duvallova vloga razrvanega pridigarja je vsekakor monumentalna igralski dosežek, film kot celota pa je žal preveč introvertiran (kar je usoda vseh preveč osebnih projektov), da bi pustil močnejši vtis.

M.M.

austin powers:
vohun, ki me je nategnil

Austin Powers: The Spy Who

Shagged Me

ZDA 1999 95'

režija M. Jay Roach

scenarij Mike Myers

fotografija Ueli Steiger

glasba George S. Clinton

igrajo Mike Myers (Austin Powers, Dr. Evil, Fat Bastard), Heather Graham (Felicity Shagwell), Michael York (Basil Exposition), Robert Wagner (Number Two), Rob Lowe (mladi Number Two), Tim Robbins (predsednik ZDA)

Zgodba

Britanski tajni agent Austin Powers se na lovu za Dr. Evilom, ki mu je ukradel ključ do libida (sicer pa hoče z grožnjo gigantskega laserja zavladati svetu), vrne v pisano živahna šestdeseta. Zanimive probleme pa ima tudi Dr. Evil: pomanjšana, fanatična različica samega sebe je pravo nasprotje nesposobnega sina, ki končo odkrije svojo mater.



Austin Powers: Mike Myers

Film je pravzaprav eno od presenečenj lanskega leta. Namesto da bi prepolovil uspeh prvega dela, kar se filmskim nadaljevanjem praviloma zgodi (še posebej, če je že osnova le ironični komentar vzorcev nekega žanra), ampak ga je več kot podvojil. Preveč preprosto bi ga bilo odpraviti, češ da je narejen na kožo nedoletni MTV publikli. Najbolj neverjetno je to, da je z miniranjem svojega lastnega koncepta (*hommage* tistim objektom, iz katerih se je v prvo najbolj norčeval) *Austin Powers* ponovno uspel. Scenarij za film je enoplasten, neinventiven, razvlečen, insajderski – večinoma se nanaša ali sam nase ali na filmomanske citate. Glede na strukturo epizodnosti, ki prevladuje, se zdi film občutno predolg. Luknje v že tako trhljem razvoju zgodbe vsiljivo mašijo psihedelične glasbene točke, ki se izmenjujejo z vulgarnimi šalami, sestavljenimi iz seksualnega namigovanja in straniščnih, analnih vicev. Iz usmerjene, domiselne satire originalnega *Austina Powersa* je nastal kaotičen kolaž nanizanih idej in asociacij. Po ogledu tega dela pravzaprav lahko začneš spoštovati filme, ki jih skuša le-ta osmešiti. Naj se sliši še tako presenetljivo, pa po drugi strani menim, da nam prav *Austin Powers* kaže najboljšje ogledalo, če že ne kar naši dobi pa vsaj njeni najmočnejši kinematografiji. Vse se zdi ena sama navzkrižna referenca, reciklaža starih idej, grotesken derivat derivata, frivolno posmehovanje, ironična distanca, posneta v orgiastični maniri videospotov. Zahtevnejših zgodb – še posebej v mainstreamu – že zdavnaj ni več. Družinske travme razrešujejo Jerryji Springerji, globalno kloniranje in razne vojne zvezd. Plehkost, dekoracija, navidezna sproščenost in razpršenost, če ne celo določena oblika shizofrenije (neposredno manifestirana v Austinovem klonu) pa so zgolj znak stanja zavesti povprečnega gledalca, ki ni sposoben več kot deset minut koncentracije. V ozadju vsega skupaj je pač iskanje izgubljenega libida!

G.T.

bowfinger

Bowfinger

ZDA 1999 100'

režija Frank Oz

scenarij Steve Martin

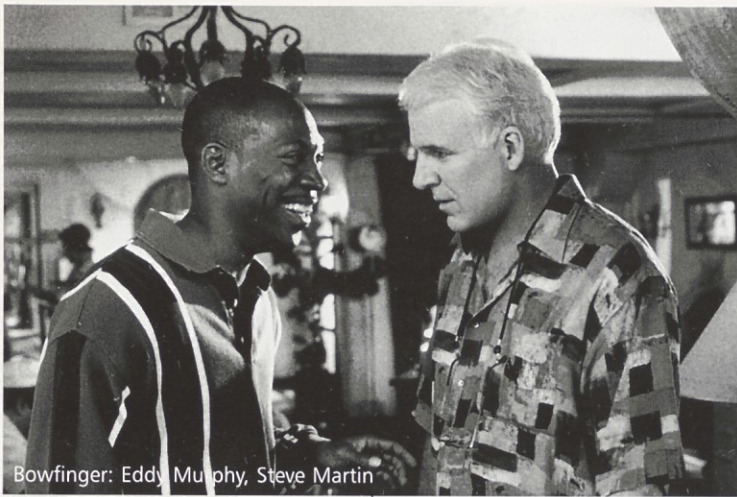
fotografija Ueli Steiger

glasba David Newman

igrajo Steve Martin (Bobby Bowfinger), Eddie Murphy (Kit Ramsey/Jiff Ramsey), Heather Graham (Daisy), Christine Baranski (Carol), Jamie Kennedy (Dave), Barry Newman (Kitov agent), Adam Alexi-Malle (Afrim), Terence Stamp (Terry Stricter), Robert Downey Jr. (Jerry Renfro)

Zgodba

Neuspešni režiser Bowfinger se odloči, da bo posnel film z velikim h'woodskim zvezdnikom. Do njega ne more priti, zato se odloči, da mu



Bowfinger: Eddy Murphy, Steve Martin

bo na skrivaj sledil ob vsakodnevnih opravkih, ga posnel ter naknadno "ujel" v lasten film.

Bowfinger je film, ki nas poskuša na skrajno neokusen način prepričati, da je film mogoč le na refleksiven način oziroma kot sklicujoč se na samega sebe, kot film o filmu. Pod žanrsko pretvezo komedije poskuša razgaliti hollywoodsko mašinerijo ter obenem pomesti še z ontološkim statusom Filma. Ne gre mu očitati samo skrajno nespoštivilivega odnosa do avtorjev, ki so se s tovrstnimi "usodnimi" vprašanji ubadali pred njim (po nepotrebnem omenjamo ime boga vsaj kot Vertova, Godarda, Wendersa...), slaboumne rabe "širjenja" diegetskega, temveč predvsem poskus doseganja komičnih učinkov z radikalizacijo osrednjih filmskih ustvarjalcev. Bodisi da gre za nerealiziranega scenarista in režiserja, na priložnost čakajočo filmsko zvezdico, paranoičnega filmskega zvezdnika ali tehnično ekipo, sestavljeno iz Čikanosov, ki ne vejo, v kaj se spuščajo. Film, ki se na začetku baha, koliko filmov je videl, a se kmalu izkaže, da bodisi laže bodisi zares misli, da je velik. Obe možnosti pa sta povsem nezadostna pogoja za začetek kakršnega koli snemanja, kaj šele ogleda.

N.P.

glavna postaja

Central do Brasil

Brazilija/Francija 1998 115'

režija Walter Salles

scenarij Marcos Bernstein, Joao Emanuel

Carneiro, Walter Salles

fotografija Walter Carvalho

glasba Jacques Morelembaum, Antonio Pinto

igrajo Fernanda Montenegro (Dora), Marília Pera (Irene), Vinicius de Oliveira (Josué), Soia Lira (Ana)

Zgodba

Dora se preživlja tako, da nepismenim ljudem na železniški postaji v Rio de Janeiru piše pisma. Josue je devetleten fantič, ki ni nikdar srečal svojega očeta, kateremu njegova

mama ves čas pošilja pisma. Ko Josuejeva mama umre v prometni nesreči, Dora prevzame skrb za fantička in z njim odpotuje po očetovih sledeh.

Dora se kot profesionalna pisarka pisem ves čas postavlja med subjekt izjave in subjekt izjavljanja na privilegiran način, kot subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve. Če se je, na primer, *Čarovnik iz Oza* na to mesto vpisal s svojo sposobnostjo spreminjanja (ojačitve) glasu, Dora stopi še korak naprej. Rečeno z Goodyjem – ustno spreminja v pisno, ob tem pa velja poudariti, da pisem ne pošilja, temveč jih shranjuje na način monopolizacije vedenja. Če bi njen položaj prignali do ekstrema, bi jo ugedali zakopano med neodposlanimi pismi, s katerimi bi hranila lastno željo po krvi drugih oziroma po otroku, ki ga nima. *Glavna postaja* je film o vprašanju, ali lahko neskončno število pisem, ki jih Dora piše, drugo za drugim, nadomesti neskončno veliko Dorino željo oziroma ali je za realizacijo želje potrebna smrt drugega (prav smrt Josuejeve mame Doro postavi na njeno mesto). Še več, kaj sploh lahko reši Doro, četudi za kratek hip, iz reda simbolnega, iz sveta besed, kamor se ob koncu vrne. Kot da bi se nenehno vračala na isto mesto ... k pisalni mizi in pisanju pisem za druge, neuke pisanja, a uke ljubezni. Če bi stopili še korak naprej, bi se znašli pred soočenjem Maria Ruoppola iz Radfordovega **Poštarka** (Il postino, 1995) in Josueja, Pabla Nerude in Dore, ter obnemeli ob podatku, da je Massimo Troisi (Ruoppolo) umrl *tik pred koncem* ustvarjanja filma, mladi Vinicius de Oliveira (Josue) pa je *tik pred začetkom* filmanja kot eden izmed mnogih brezdomskih otrok na postaji v Rio de Janeiru čistil čevlje.

N.P.

globoka modrina

Deep Blue Sea

ZDA 1999 104'

režija Renny Harlin



Glavna postaja: Vinicius de Oliveira

scenarij Duncan Kennedy, Wayne in Donna Powers

fotografija Stephen F. Windon

glasba Trevor Rabin

igrajo Thomas Jane (Carter Blake), Saffron Burrows (Dr. Susan McAlester), Samuel L. Jackson (Russell Franklin), Stellan Skarsgard (Jim Whitlock), LL Cool J (Preacher)

Zgodba

Skupina znanstvenikov na izolirani morski ploščadi oziroma pod njo išče zdravilo za Alzheimerjevo bolezen, ki naj bi ga proizvajali možgani morskih psov. Genetsko jim povečajo možgane, morski psi postanejo "pametnejši" in hitrejši. Zunaj divja nevihta, reševalni helikopter se zruši, ploščad se potaplja in psi pokažejo zobe. Število živih raziskovalcev začne rapidno padati.

Ko je Mary Shelley z možem Percyjem, Byronom in drugimi kolegi žurirala ob ženevskem jezeru in pisala *Frankensteina*, si verjetno ni predstavljala, kakšen vpliv bodo imeli njeni romantični strahovi na pop kulturo 20. stoletja. Redki so namreč filmi iz žanra, ki bi ga zelo ohlapno lahko označili za grozljivke – vsaj v zadnji četrtini tega stoletja, z milenijsko mrzlico vred –, ki se ne bi vsaj posredno navdihovali pri njenem romanu, mitu o človekovem eksperimentu; stvaritvi, ki stvarniku uide z vajeti.

Filmu Rennyja Harlina, akcijskega mojstra (**Umri pokončno 2**/Die Hard 2, 1990; **Cliffhanger**, 1993) ne moremo očitati, da obljublja več, kot dejansko ponudi. V zadnjih nekaj letih smo se že navadili, da vso zgodbo hollywoodskih uspešnic izvemo v reklamnem trailerju in tudi *Globoka modrina* je ne razširja po nepotrebnem... Uvodni, petnajstminutni fabulativni ekspoziciji sledijo komajda povprečna igra, slabi dialogi, redke duhovitosti, karakterizacija papirnate kategorije, dovršeni posebni efekti in predvsem z žanrskimi citati začinjena adrenalinska akcija. Odštevanje. Kdo bo koga. Kateri od članov posadke bodo preživeli in kateri ne – to je osnova suspenza. Harlin je vzorce in pravila akcijskega filma (montaža, tehnična kvaliteta, ritem, stereotipi) razgradil

do kosti – s tem jih je takorekoč naredil transparentne, in jih po svoje na novo obložil, z določeno mero spoštovanja do svojih mojstrskih žanrskih predhodnikov. Film ne skriva svojih vzorov, od katerih si na veliko izposoja: **Brezno** (Abyss, 1989), **Osmi potnik** (Alien, 1979), **Jurski park** (Jurassic Park, 1993) in seveda predvsem legendarno **Žrelo** (Jaws, 1975), iz katerega je nekaj prizorov dobesedno preslikanih in kopirane nekaj izvirne glasbe. Ampak temu zagovorniki najbrž pravijo *homage*. Posebni efekti so se v zadnjih 25 letih pač razvili in suspenza režiserjem ni več potrebno razvijati s tem, da ne pokažejo vsega neposredno, ampak prav s tem, da pokažejo čimveč, pa četudi morajo za to morski psi plavati ritensko. Za poletno popkorn akcijo je to morda dovolj; za to, da bi film pustil kakšne resnejše posledice na obmorskem turizmu, pa prav gotovo ne.

G.T.

mifune

Mifune's sidste sang

Danska/Švedska 1999 98'

režija Søren Kragh-Jacobsen

scenarij Anders Thomas Jensen, Søren Kragh-Jacobsen

fotografija Anthony Dod Mantle

glasba Thor Backhausen, Karl Bille, Christian Sievert

igrajo Iben Hjejle (Liva Psilander), Anders W. Bertelsen (Kresten), Jesper Asholt (Rud), Emil Tarding (Bjarke Psilander), Anders Hove (Gerner), Sofie Gråbøl (Claire)

Zgodba

Po očetovi smrti Kresten zapusti mestno življenje in ženo ter se preseli na domačo kmetijo, kjer naj bi skrbel za nenavadnega brata. Za pomočnico najame Livo, ki se je prej preživljala kot prostitutka. Kresten mora skrbeti za brata, upravljati kmetijo, odganjati družinske "sovražnike", povrh vsega pa se med njim in Livo plete ljubezen...

Ugotovili smo, da je bilo Dogma predvsem marketinška ukana. Po prvih dveh filmih, ki sta se podpisala pod manifest, pa je bilo vseeno slutiti,



Mifune: Anders W. Bertelsen, Iben Hjejle

da se pod formalnim programom skriva Trierjeva zapoved o filmu kot načinu, kako iz življenja iztisniti resnico. Usodne zgodbe, ki rob iščejo preko robnih likov in prav na njih utemeljujejo svojo narativno strukturo. *Mifune* je film, ki na eni strani poskuša s podobno strategijo, a ga dogmatska pravila obenem ne zanimajo preveč. Kar je v tem primeru fino. Res je, da zgodba steče ob soočenju "navadnega" in "nenavadnega" sveta, Krestena in brata, ob soočenju urbane preteklosti in izoliranega okolja družinske kmetije, a to nikjer ne določa filma. Po eni strani se *Mifune* vrača na ustaljene tire filmskega pripovedovanja, po drugi strani pa, zdi se, kot da načrtno, noče zapluti v pomehkuženo romantiko, ampak samo povedati zgodbo. Tokrat toplo, človeško zgodbo, o naključju, ki spremeni življenje človeka. Če sta nas prvi dve Dogmi do končnega "obračuna", do vrnitve v "normalno" okolje, prepričevali predvsem z besedo (konec koncev je šlo zato, kdo in kdaj bo izrekel usodne besede), poskuša *Mifune* omiliti usodnost zadnje oziroma prve besede ter jo zamenjati s filmsko podobo, navkljub nefilmični filmski tehniki. Film, kjer sta dogmatskost in dogmičnost preseženi. Prav zato ob koncu ostaja vprašanje, kako drugače bi gledali *Mifuneja*, če bi bil posnet direktno na "tazaresen" filmski trak.

N.P.

pobegla nevesta

Runaway Bride

ZDA 1999 116'

režija Garry Marshall

scenarij Josann McGibbon, Sara Parriott

fotografija Stuart Dryburgh

glasba James Newton Howard

igrajo

Julia Roberts (Maggie Carpenter), Richard Gere (Homer Eisenhower 'Ike' Graham), Joan Cusack (Peggy Fleming), Hector Elizondo (Fisher), Rita Wilson (Ellie), Paul Dooley (Walter), Christopher Meloni (trener Bob)

Zgodba

Ike Graham je cinični novinar, ki svoje kolumne piše v zadnji minuti. Inspiracijo za zadnjo v vrsti njegovih prebliskov mu da pijani moški; ta mu pove o ženski po imenu Maggie Carpenter, ki je pred oltarjem pustila že lepo število ženinov. Ikova kritika pa ne naleti na odobravanje urednice Ellie, njegove bivše žene. Da bi si opral ime, se odloči Maggie, ki je tik pred poroko s trenerjem Bobom, poiskati in ji dokazati, da bo pustila tudi slednjega.

Predstavlajte si dve uri strmeti v platno, na katerem se v prav nagravžno lenobnem ritmu vrti ena najbolj jalovih romantičnih komedij zadnjega časa. Predstavlajte si dve uri prenašati konjske nasmehe Julie Roberts, ki se pri triintridesetih letih afna v vlogi deviško čiste lokalne lepotic, malodane najstnice, ki se v robatem svetu moške nadvlade ne upa razcveteti in zasijati v vsej svoji notranji lepoti. Že trikrat je hotela reči da, a pred oltarjem si je vsakič v zadnjem hipu premislila. Trikrat je pobeignila zbeganim ženinom, pa ji tega nihče ni vzel za zlo. Fantje so se pač poročili z nadomestnimi babami in s čarobno Julio ohranili prijateljsko, ne, platonsko vez. "Ne boji se poroke, boji se enooke kače, ki jo čaka na poročno noč," prišepne Juliina mama velemestnemu novinarju, slavnemu kolumnistu, ki zaradi domnevnih seksističnih natolcevanj v članku o pobeigli nevesti izgubi službo. Ja, seveda. In predstavlajte si, da novinarja igra 51-letni Richard Gere, ki se ob srečanju z vihravo Julio, serijsko lomilko moških src, iz pikrega kolumnista prelevi v čustveno čežano na razvojni stopnji prvič zaljubljenega osnovnošolca. Ja, samo v Hollywoodu. Dragi moji, to ni več polomijada, ki se obupano šlepa na žanr romantične komedije, to je kraljevska izguba časa ob mimohodu najbolj infantilnih, sintetičnih hollywoodskih predstav o ljubezni in razmerjih med spoloma. Le ena stvar na velikem platnu je lahko hujša od mehkih, nežnih, šablonsko idiotskih



Pokaži mi ljubezen: Alexandra Dahlström, Rebecca Liljeberg

komedij z luštkanimi živalcami v glavnih ter poneumljenimi igralci v stranskih vlogah – in to je mehka, nežna, šablonsko idiotska romantična komedija, v kateri igralci v tridesetih oziroma petdesetih brez sleherne distance upodabljajo emocionalno nezrele najstnike. *Pobegla nevesta* je tak film. Do ostudnosti preprost in preračunljiv. Pazite, devet let ga je pacalo deset producentov. Devet let so snovali povratek zmagovite ekipe, ki je leta 1990 ustvarila uspešnico **Čedno dekle** (Pretty Woman). Devet let so Julio in Richarda vabili pred kamero in Garryja Marshalla na režiserski stolček. Žal so res rekli da. **M.M.**

pokaži mi ljubezen

Fucking Åmål

Švedska 1998 88'

režija Lukas Moodysson

scenarij Lukas Moodysson

fotografija Ulf Brantas

glasba Nils Nilsson

igrajo

Alexandra Dahlström (Elin), Rebecca Liljeberg (Agnes), Erica Carlson (Jessica), Mathias Rust (Johan), Stefan Hurlberg (Markus)

Zgodba

Elin in Agnes odraščata v malem, zakotnem švedskem mestecu Åmål, kjer se nikoli nič ne zgodi, in vse, kar pride v Åmål, je že zdavnaj iz mode. Okolje, ki predstavlja drugo ime za konformizem, pa lahko pomeni tudi velik problem, še posebej ko puncu spoznata, da je njuna ljubezen navidez drugačna od vseh ostalih ljubezni med vrstniki.

Na kaj najprej pomislite, ko slišite žanrsko oznako najstniška romanca? Stavim, da na glamurozno pocukran hollywoodski filmček, v katerem frfotajo po zadnji modi oblečene barbike z Beverly Hillsa, ki med nakupovanjem z lastno zlato kreditno kartico razglabljajo o smislu življenja, meditirajo o globinah čiste ljubezni ter osvajajo srčkane, bogate fantke z

vlažnimi očki, ki 24 ur na dan v pozni upornika brez razloga imitirajo Leonarda DiCapria ter si v prisotnosti deklic zapeljivo mršijo laske. Nič nenavadnega. Najstniške romance z naših kino platen običajno ne zgledajo nič drugače. Kot manekenski mimohod stereotipnih likov z umetnimi ljubezenskimi problemi, ki jih interpretirajo igralci, ki se vedejo kot igračke na baterije, da, kot brezspolni liki, ki največ govorijo o tem, kako si najstnike predstavljajo odrasli, ki snemajo filme za najstnike. Najstniki, kot si jih zamišljajo odrasli, pač ne razmišljajo o seksu. Vsaj v hollywoodskih romancah ne. Oni razmišljajo o velikih ljubeznih. O velikih rečeh. Seveda, zato pa so najstniške romance "made in Hollywood" tako majhne in neznosno butaste. *Pokaži mi ljubezen* je drugačna najstniška romanca. Ne zgolj zato, ker je niso posneli v Hollywoodu, ampak na Švedskem, in ker v njej ne nastopajo plastificirani zvezdniki, temveč najstniki v avtentičnem svetu. *Pokaži mi ljubezen* je drugačen od drugih zato, ker pripoveduje o dveh dekletih, 16-letni Agnes in 14-letni Elin, ki sta drugačni od drugih. Agnes in Elin spoznata, da sta lezbijki, kar pa v okolju zakotnega švedskega mesta Åmål, ki je sinonim za utapljanje v konformizmu, zveni kot psovka, s katero puncu najbolj sočno obkladajo tisti, ki mislijo, da je prava ljubezen taka, kot jo prikazujejo hollywoodske najstniške romance. *Pokaži mi ljubezen*, ki ga je pred dvema letoma oscenaril in zrežiral zdaj 31-letni Lukas Moodysson, je iskren ter v svojem realizmu sila očarljiv najstniški film o obredu odraščanja, iskanju spolne identitete in spoznavanju resničnih ljubezni. Skratka, film o lepoti drugačnosti. **M.M.**

sibirski brivec

Sibirskij tsiryulnik

The Barber of Siberia

Rusija/Talija/Nemčija/Češka republika

1998 182'

režija Nikita Mihalkov



Sončni zahod v Siamu
Danielle Cormack, Linus Roache

scenarij Rustam Imbragimbekov, Nikita Mihalkov
fotografija Franco Di Giacomo, Pavel Lebešev
glasba Eduard Artemjev
igrajo Julia Ormond (Jane Callahan), Oleg Menšikov (Andrej Tolstoj), Richard Harris (Douglas McCracken), Aleksej Petrenko (general Radlov)

Zgodba

Jane Callahan prispe v Moskvo zaradi poslov, a se v ruski prestolnici po naključju zaljubi v Tolstoja, gojenca ruske vojaške šole. Usoda ju zbliža, a kmalu zatem tudi razdvoji. Callahanova preživi deset let v hrepenenju po svojem ruskem ljubimcu, ki je bil po "njeni krivdi" pregan na kazensko odpravo v Sibirijo.

Mihalkov je ponovno posnel film o svoji domovini za zahodn(jašk) občinstvo. Formula za uspeh je podobna formuli njegovih filmov **Sleparsko sonce** (Outomlionnye solntsem, 1994) in **Urga** (1991) – tujec, ki zmoti ustaljeni red določene civilizacije, in naslon na določeno prelomno zgodovinsko obdobje. Tokrat nas Mihalkov pelje v Rusijo leta 1895, v vlogi tujke se tokrat pojavi ameriška prevarantka, ki jo je osebna zgodba prisilila v aristokratsko tolovajski način življenja. Še ena izmed melodram, ki temelji na domnevi, da je osebna zgodovina vedno že zgodovina historične dobe (in obratno) je na ravni zgodbe izpeljana dovolj umetelno, razkošen proračun pa ji podeljuje status episkosti. Mihalkovu bi tokrat lahko očitali preračunljivost oziroma prilagajanje splošnemu okusu. V primerjavi z omenjenima filmoma je zamenjal samo čas dogajanja in mestoma dovršil režijsko spopadanje med zvokom in sliko. Gledano splošneje je *Sibirski brivec* ziheraški film, ki ga ne zanima premikanje mej, ampak predvsem polnjenje blagajn. Izvrstna fotografija, ruski zvezdik Oleg Menšikov in nad glavo najverjetneje producentki Damoklejev meč. Ruski *Titanik* brez pop dogodka. Emir Kusturica v tej kategoriji ostaja nesporni favorit, ob čemer upamo, da bo Mihalkov vsaj za določen čas prekinil svojo rusko folkloristično maniro.

N.P.

sončni zahod v siamu

Siam Sunset
Avstralija 1998 91'
režija John Polson
scenarij Max Dann, Andrew Knight
fotografija Conrad L. Hall
glasba Danny Elfman
igrajo Linus Roache (Perry), Danielle Cormack (Grace), Ian Bliss (Martin), Roy Billing (Bill Leech)

Zgodba

Ženi pikolovskega britanskega kemika–dekoraterja pade z letala na glavo hladilnik in njegovo popolno življenje se spremeni v serijo nesreč. Da bi se znebil travme, se odloči za izlet z avtobusom po Avstraliji. Avtobus vodi in sestavlja skupina ekscentrikov, med njimi tudi ženska na begu, ki je prestopniškemu partnerju ukradla denar. Vsi obtičijo v majhnem puščavskem motelu, kjer se nesrečne zgodbe končajo in srečne začnejo.

Režijski prvenec renomiranega avstralskega igralca Johna Polsona je primer, kako narediti iz sprejemljive ideje (priznati je vendarle treba, da se zdijo sprejemljive praktično vse ideje, ki do takšne ali drugačne mere temeljijo na konvencijah *road–movieja*) slab film. *Sončnega zahoda v Siamu* ne morem obložiti s standardnimi recenzentskimi očitki, da gre za znane situacije, klišejske zaplete in stereotipno karakterizacijo. Kljub temu, da se na vse pretege trudi biti nepredvidljiv, pa recimo na avtobusu, ki časovno zavzema precejšen del filma, manjka samo še kak travestit – in zbirka konvencij bi bila popolna. Film je predvsem neuravnotežen. Odpre ga depresivno absurda fabulativna ekspozicija s primesmi satire, nadaljuje se v obetavnem, napol avanturističnem *road movieju* (ki stalno obljublja, pa pričakovanj nikdar ne izpolni oziroma stereotipov nikdar ne preseže – a ki daje vsaj vtis, da se nekaj dejansko *premika*), in konča spet v komično nasilnem slapsticku. Čez vse pa se kot posladkan sončni zahod preliva glazura stilistične fotografije in sentimentalnosti – romantična komedija, a brez trohice subtilnosti. Film skuša hkrati biti všečen večjemu delu publike, pa tu in tam pokazati

tudi kak zob. Žal pa je *Sončni zahod v Siamu* predvsem dolgočasen festival banalnosti, absurdnega nasilja in slabega humorja. Kako lahko je dandanes delati "črne" komedije po okusu nekakšne mlade publike! Posnemovalci Quentina Tarantina, ki jih fascinira oziroma navdihuje groteskna mešanica nasilja, trivialnosti, dvomljivega humorja in citatov so nedvomno zaslužni za nekaj najslabših filmov v zadnjih letih, ki žalijo tako dušo kot intelekt.

G.T.

sreča

Happiness
ZDA 1998 134'
režija Todd Solondz
scenarij Todd Solondz
fotografija Maryse Alberti
glasba Robbie Kondor
igrajo Jane Adams (Joy Jordan), Dylan Baker (Bill Maplewood), Lara Flynn Boyle (Helen Jordan), Cynthia Stevenson (Trish Maplewood), Philip Seymour Hoffman (Allen), Ben Gazzara (Lenny Jordan), Jon Lovitz (Andy Kornbluth),

Zgodba

Tri sestre: prva živi srečno in urejeno življenje soproge psihiatra, ki ga na skrivaj fascinirajo mladi fantki, druga je uspešna in navidez zadovoljna pisateljica, s katero je obseden eden od njegovih pacientov, na tretjo pa se stalno lepijo zgube in degeneranci. Zakon njihovih staršev razpada – tako kot razpada podoba predmestnega raja New Jerseyja.

Predstavljajte si greznico, v kateri se zbirajo neposrečeni skeči in splavljene enovrstičnice Woodyja Allena, zapakirajte to kloako v mozaični altmanovski paket in ga zavijte v kontrastno *low–key* fotografijo, pa dobite film *Sreča*. Resnici na ljubo je treba priznati, da je lahko videti na trenutke ta mešanica prav domiselna (takih trenutkov je sicer z razvojem filma manj in manj), njen avtor pa provokativen, drzen in izviren – tako kot bi to lahko priznali paglavcu, ki na zanimiv način muči živali ali pretepa starke. Po drugi strani, sadizem se skriva v pogledu gledalcev: čeprav je v filmu vsakršna sreča zgolj navidezna, vsi protagonisti pa iščejo tisto pravo stvar, bi morali pravzaprav imeti simpatije gledalcev na svoji strani. Problem je v tem, da vodilni motiv filma ni sreča, ampak egoizem. Preko tega egoizma, ki poganja vse njihove akcije, pa ne pripoveduje le o prebivalcih – kot pravi ena od sester – najbolj ironične države na svetu, New Jerseyja, ampak govori nekaj o stanju civilizacije. Obsedenost s samim sabo. Zato nemara ustreza prevladujoč, sarkastično ironični ton, ki ne razkriva le nečednih strani položčenega predmestnega življenja, v katerem se skrivajo temačne strasti tik pod površjem normalnosti. Mimogrede, v tem prikazu pa res ni nobene izvirnosti. In prav v tej točki se mi zdi

storjen tudi izvorni greh filma, ki skuša prepričati gledalca z razbijanjem te obrambne površine karakterjev, saj se sam vanje ne poglobi. Nebogljenost svojih likov, ki ne morejo preko zakonov svojih želja, smeši z distance. A po drugi strani, očitno je, da univerzalnih meril človeškega dostojanstva ni, tako kot ni avtoritete, ki bi presojala o tem. Morala je tu relativizirana do konca, tako da je sinopsis poln dvomnosti in jukstapozicij. Morilci, pedofili in ostali degeneriranci so portretirani kot običajni ljudje z osebnimi problemi, običajni ljudje so prikazani kot zločinci in iztirjenci. Kot pravi reklo: o tistem, o čemer ne moremo govoriti, pa dejansko moramo govoriti. Če je sporočilo filma *Sreča* – v katerem je še najmanj sreče – prav to, da je sreča relativna stvar, gre pravzaprav za optimistično delo in pravzaprav za enega od ultimativnih družinskih filmov.

G.T.

šesti čut

The Sixth Sense
ZDA, 1999, 107'
režija M. Night Shyamalan
scenarij M. Night Shyamalan
fotografija Tak Fujimoto
glasba James Newton Howard
igrajo Bruce Willis (Malcolm Crowe), Toni Collette (Lynn Sear), Olivia Williams (Anna Crowe), Haley Joel Osment (Cole Sear), Donnie Wahlberg (Vincent Gray), Mischa Barton (Kyra Collins)

Zgodba

Dr. Malcolm Crowe je uspešen otroški psiholog. Nekega večera z ženo Anno nazdravlja priznanju za svoje delo, ko ju zmoti vlom nekdanjega pacienta Vincenta; ta Crowa ustrelji, sam pa naredi samomor. Nekaj mesecev pozneje, ko si Crowe opomore, najde pacienta z istimi simptomi, kot jih je imel Vincent: Cole Sear je osamljeni deček, ki ga mučijo prividi mrtvih ljudi; s čudnim obnašanjem svojo mater Lynn večkrat pripelje na rob obupa.

Kritiko filma glej na strani 25

trinajsti bojevnik

The 13th Warrior
ZDA 1999 102'
režija John McTiernan
scenarij Michael Crichton, William Wisher, Jr.
fotografija Peter Menzies, Jr.
glasba Jerry Goldsmith
igrajo: Antonio Banderas (Ahmad Ibn Fadlan), Diane Venora (kraljica Weilew), Dennis Storhoi (Herger), Vladimir Kulič (Buliwyf), Omar Sharif (Melchisidek), Anders T. Andersen Wigliff, kraljev sin)

Zgodba

Arabski dvorjan Ahmad Ibn Fadlan se kot trinajsti bojevnik pridruži skupini

severnjakov, Vikingov, ki se znajdejo pred težko nalogo – ubiti Wendola, jedca ljudi.

Film, ki je združil dva žanrska junaka, režiserja McTiernana, ki je zaslovel z akcionerjem **Umri pokončno** in Crichtona, ki je v **Jurskem parku** dokončno potrdil svoj status avanturista, je na "obrtni" ravni utemeljil navezo, a kot predelava Beowulfa dokazal, da ameriški *mainstream* v isti film z lahkoto strpa vso "tujost", drugačnost tega sveta, pri čemer zlahka opravi z jezikovnimi pregradami (začetna arabščina in "skandinavščina" kmalu postaneta ameriškanščina), mitskostjo in strukturo. Nauk **Trinajstega bojnika** je potemtakem nauk o žanru, o ponovivi venomer istega spopada med dobrim in zlim, o vznemirjenju kot posledici kontroliranega okolja, ki ga gledalec in gledalka kot tako prepoznata že ob vstopu v film. A kot da je uporaba intertekstualnih referenc po **Kriku** (Scream, 1996), močno omajana. Kot da se je družbena funkcionalnost žanra, toliko bolj heroičnega akcionerja, že davno zatresla.

N.P.

vse in še svet

The World is Not Enough

VB/ZDA 1999 125'

režija Michael Apted

scenarij Neal Purvis, Robert Wade

fotografija Adrian Biddle

glasba David Arnold

igrajo

Pierce Brosnan (James Bond), Sophie Marceau (Elektra King), Robert Carlyle (Renard), Judi Dench (M), John Cleese (R), Maria Grazia Cucinotta, Robby Coltrane

Zgodba

Britanski naftni magnat je ubit v bombnem napadu v štabu MI6. Njegova hčerka Elektra se odloči, da bo nadaljevala z izgradnjo naftovoda na nevarnem območju Kaspijskega morja, kjer jo spremlja tudi agent 007. Elektra je zaljubljena v morilca svojega očeta, neodvisnega zlikovca Renarda, s katerim pripravlja peklenski načrt.



Vse in še svet:
Pierce Brosnan, Robert Carlyle

Žanr uboga najmanj dve zapovedi. Vnaprejšnje sprejemanje lastnih pravil s strani gledalke in gledalca ter skrb za detajl. Poleg tega ponavadi temelji na "družbenih" importih. Ni vesterna brez osvajanja Zahoda, ni melodrame brez patriarhata, ni grozljivke brez parapsihologije, ni plesnega filma brez najstniške ljubezni. In ni bondiade brez hladne vojne. Brez geopolitičnih sprememb. Bondiade so filmi, s katerimi bodo nekoč razlagali drugo polovico dvajsetega stoletja, v kateri se je razdeljeval svet. Kot monopolistično tekmo, ki jo je Anglija izgubila že na začetku. Bolj ko je film *mainstream*, večje in težje politično sporočilo nosi s seboj. Če se je v začetku bondiad zdelo, da se spleča šlepati na Anglijo kot kolonialistično silo, ki zmore pomagati kontrakomunističnemu bloku, je po padcu berlinskega zidu in predaji Gorbačova Bond pristal v poziciji, ko je lahko izbiral med novo zunajfilmsko pobudo kot gibalom in med obujanjem že minulih zakoličenih geopolitičnih razmerij. Z odločitvijo za slednjo pobudo je Bond postal citat. Citat, ki ga še vedno najbolj skrbijo polne blagajne. Namesto da bi ukinitil posebne efekte ter trdno narativno strukturo, je zgolj vztrajal na starih izhodiščih. A novi časi so časi, ko Bond gleda druge filme, namesto da bi drugi filmi gledali njega. Utopična projekcija: Sean Connery se pod režijsko taktirko Sokurova (kader-sekvenca, npr.) spominja Bonda in s tem ukine zunanjo (svetovno) zgodovino ter jo v popolnosti nadomesti z osebno zgodovino.

N.P.

vse o moji materi

Todo sobre mi madre

Španija/Francija 1999 105'

režija Pedro Almodóvar

scenarij Pedro Almodóvar

fotografija Affonso Beato

glasba Alberto Iglesias

igrajo

Cecilia Roth (Manuela), Eloy Azorín (Esteban), Marisa Paredes (Huma Rojo),

Penélope Cruz (Hermana Rosa), Candela Pena (Nina)

Zgodba

Bolniška sestra Manuela se sooči s smrtjo svojega edinega sina, ki si je želel postati pisatelj in si ob tem razjasniti, kdo je njegov oče, ki ga ni nikdar poznal. Da bi izpolnila sinovo željo, se Manuela odpravi v Barcelono poiskat njegovega očeta, transvestita po imenu Lola. Iskanje ni enostavno, Manuela pa se ob iskanju preteklosti sooči tudi s svojo "prihodnostjo".

V (nočnem) življenju filmskega gledalca se število filmov, ob katerih ostane brez diha, jih sanja, mestoma živi... (upiram se skušnjavi prekomerne razneženosti), da bi jih sanjal, ostal brez diha in se vračal k njim, manjša sorazmerno s količino vseh že vidjenih filmov. Ob kakršnemkoli poskusu refleksije, izbiri razčlenjevalne metode ter, konec koncev, izbiri strategije pisanja, se ob tovrstnih velikih filmih, večjih kot življenje, vedno znajde pred temeljno zagato, kako se jih lotiti. (Več ko ve, kar se bere skorajda kot, več filmov je videl, težja je izbira.) Vse o *moji materi* je film, ki me sili točno v tovrsten položaj. Zatorej mi na tem mestu ne preostane drugega, kot da vas, bralke in bralci, pustim na cedilu. Lahko bi poskušal z umeščanjem filma v Almodóvarjev osebni opus in ob tem ugotovil, da je dozorel, se umiril in omeščal, izmojstril, a ob tem ohranil svojo strast do stalnih motivov in tem (ljubezenske rošade na šahovnici erotičnih zvez in zavez, odnos mati/otrok, zasledovanje navidez izgubljenih ljudi ali sestavljanje zgodbe, ki so jo izgubljeni ljudje kot klobčič zapletli, vztrajanje na marginalcih, ki s svojo "marginalno ekscentričnostjo" le skrivajo madeže krvi oziroma svojo "resnično" identiteto in se mnogokrat zatekajo v kričeče barve, ki nas peljejo k šund romanom in sladkim motivom, k popu skratka...) Lahko bi se zatekel v pozitivistično nizanje vplivov in vzorov, a je s posvetilom filma Gene Rowlands, Bette Davis in Romy Schneider to opravil že sam. Obenem

bi lahko Vse o *moji materi* v tej kratki kritiki "ukrotil" s poskusom gledanja skozi oči katere izmed teoretičnih smeri. A bi vedno ostal prekretek – bodisi zaradi odmerjenega prostora bodisi iz kakšnega izmed zgoraj omenjenih razlogov. Zatorej tole skoraj solzavo patetiko kot poklon mojstru končujem z nasvetom, da si film čimprej pogledate. Še enkrat. Skratka. Almodóvar at his best.

N.P.

začetek konca

End of Days

ZDA 1999 121'

režija Peter Hyams

scenarij Andrew W. Marlowe

fotografija Peter Hyams

glasba John Debney

igrajo

Arnold Schwarzenegger (Jericho Cane), Gabriel Byrne (Satan), Kevin Pollak (Chicago), Robin Tunney (Christine York), Rod Steiger (oče Kovak), Udo Kier (satanistični svečenik)

Zgodba

Nekje na svetu se bo v kratkem rodila Satanova nevesta, dekle, ki bo čez dvajset let rodilo Antikrista. Kaj storiti? Medtem v New Yorku satanistična sekta ugrabi komaj rojeno deklico in jo v kleti krsti s krvjo kače klopotače. Tako, si manejo roke mračnjaki, zdaj je treba samo čakati na 31. december 1999, ko bo Satan v človeški podobi obiskal naš svet in oplodil nič hudega slutečo izbranko. Z letom 2000 bo tako nastopilo obdobje teme. Konec sveta. Zadnja sodba. A nečiste sile so se uštele. Pozabile so na Jericha Canea, ki patroljira po ulicah New Yorka in rešuje svet.

Ste se že kdaj vprašali, kako je mogoče, da vse katastrofe tega sveta, od Godzile in podivjanih meteorjev pa vse do mutantskih ščurkov in pohotnega Satana, na muho vzamejo prav New York? Tri dni pred "fukom stoletja" skozi noč mesta, ki nikoli ne spi, šviga prozorna senca in po kratkem turističnem obhodu butne v mogotca z Wall Streeta. Evo, Satan



Vse o moji materi

ima zdaj po novem telo Gabriela Byrnea, ki s sovražnim prevzemom postane neranjivo, takorekoč vsemogočno. Nekaj ekstremno dolgočasnih specialnih efektov kasneje, po šovu meniha z zaštitimi očmi ter odrezanim jezikom, po monodrami patra Kovaka, ki mu je vse jasno, ter po seriji morastih sanj za ploditev godne punce Christine York, sledi bombastično soočenje, ki se kar šibi pod pezo klišejskih kretenezmov. Saj veste, kako gre to: bolj ko Satan dopoveduje, da je neranjiv, bolj vztrajno Arni strelja vanj; bolj ko je Satanu dekle na doseg, bolj mečka, mrmra in modruje; bolj ko je nesmiseln potek zgodbe, več je nepotrebnih eksplozij; več ko je nelogičnosti, ki silijo v kroh, bolj se film dela resnega in pomembnega; več ko zmečejo vanj denarja, bolj ceneno deluje. **Začetek konca** je finančni polom za bajnih 90 milijonov dolarjev, ki se od sorodnih visokopračunskih trparij loči edino po neverjetni koncentraciji slaboumnosti na časovno enoto filma. S tem, da vrhunec patetike predstavlja prav Arnold Schwarzenegger. Potem ko je v devetdesetih izkazoval izjemen talent za izbor retardiranih vlog v retardiranih filmih, hoče v **Začetku konca** fascinirati kot čustveno otopeli, cinični, zapiti in neobriti policaj s samomorilskimi težnjami, da, kot nabildana karikatura Martina Riggsa iz prvega **Smrtonosnega orožja** (Lethal Weapon, 1987), ki se z muko preklada po filmu, ta pa zgleđa kot karikatura **Terminatorja II.** (1991) in Donnerjevega **Znamenja** (The Omen, 1976) obenem. Obup v pravem pomenu besede. In nesporni začetek konca Arnoldove kariere. Režijo kilavega spektakla je sprva prevzel debitant Marcus Nispel, a so ga zaradi kreativnih nesoglasij naglani in nadomestili z veteranom Petrom Hyamsom. Napaka. Morali bi nagnati tudi njega in celotno filmsko ekipo. **M.M.**

zbiralec kosti

The Bone Collector

ZDA 1999 118'

režija Phillip Noyce

scenarij Jeremy Iacone

fotografija Dean Semler

glasba Craig Armstrong

igrajo

Denzel Washington (Lincoln Rhyme), Angelina Jolie (Amelia Donaghy), Queen Latifah (Thelma), Michael Rooker (kapetan Howard Cheney), Mike McGlone (detektiv Kenny Solomon), Luis Guzmán (Eddie Ortiz)

Zgodba

Lincoln Rhyme je genialni forenzik, ki po nesreči ostane kvadriplegik, takorekoč popolnoma paraliziran. Premika lahko še glavo in kazalec. Sit bednega življenja pri osebnem zdravniku izsili evtanazijo in v tistem

trenutku začne po New Yorku mesariti serijski morilec. Prvo žrtev najdejo zakopano. Drugo skuhano v pari mestnega parovoda. Tretjo pri živem telesu požrejo podgane. Lincoln prevzame primer in si za pomočnika izbere policistko Amelio Donaghy, ki ima po njegovem prepričanju poseben talent za odkrivanje sledi.

Še desetletje nazaj so bili serijski morilci standardni inventar grozljivk, z grozljivkami pa se samozvani ljubitelji in zapriseženi poznavalci filmske umetnosti niso ukvarjali. Saj veste, grozljivke so žanrska vaja v slogu. Cenen emocionalni spektakel za adolescenčno publiko. Senzacionalizem. Eskapizem. Brezplodni beg od realnosti. Resnični šok se je zgodil leta 1991, ko je film s serijskim morilcem v glavni vlogi triumfiral v najdaljši filmski noči. Da, **Ko jagenjčki obmolkejo** (Silence of the Lambs, 1991) je snel vseh pet glavnih oskarjev. Filmarji so naenkrat kar tekmovali v snemanju filmov s serijskimi morilci v glavnih vlogah. In več kot je bilo filmov s serijskimi morilci, manj je bilo serijskih morilcev, ki so zgedali kot serijski morilci. V glavnem je šlo za bedne, patetične, izumetničene kreature, ki se z vsemi štirimi pulijo za oskarja. Izjeme so bile redke in zato toliko bolj prestižne. Kot naprimer **Rojena morilca** (Natural Born Killers, 1994) in **Sedem** (Seven, 1995), bržčas najvplivnejša žanrska filma devetdesetih. Kako to vemo? Preprosto, vsi filmi o serijskih morilcih, ki so prišli po letu 1995, so hoteli zgedati bodisi kot **Rojena morilca** bodisi kot **Sedem**. In vsi po vrsti so bili milo rečeno bedasti: **Posnemovalec** (Copycat, 1995), **Zbogom, dekleta** (Kiss the Girls, 1997), **Blink smrti** (Glimmer Man, 1996), **Oboževalec** (The Fan, 1996). Da o **Padlem angelu** (Fallen, 1998), ki je pri nas izšel samo na videu in v katerem se je smešil Denzel Washington, niti ne govorimo. **Zbiralec kosti** ta niz verodostojno nadaljuje. Kaj naj bi drugega pričakovali od režiserja Phillipa Noycea, ki je kmalu po odličnem debutu s **Smrtonosno tišino** (Dead Calm, 1988) posnel eno najbednejših kopij **Prvinskega nagona** (Basic Instinct, 1992) z naslovom **Vročica** (Sliver, 1993) ter vmes utrljal s filmsko konfekcijo tipa **Patriotske igre** (Patriot Games, 1996) ali **Svetnik** (The Saint, 1998). Vse, kar vidite v **Zbiralcu kosti**, je tam zato, ker pač mora biti. Ker žanr filmov o serijskih morilcih tako veleva. Brez vzročne zveze, brez pravega smisla. Naučeno in brez sleherne napetosti. **Zbiralec kosti** je razlezena melodrama, ki se prisiljeno preoblači v psihološki triler in iskreno uživa v naštevanju stereotipov. **M.M.**

brez komentarja:

nemirna srca

Random Hearts

ZDA 1999 133'

režija Sydney Pollack

scenarij Darryl Ponicsan, Kurt Luedtke,

po romanu Warren Adlerja

fotografija Philippe Rousselot

glasba Dave Grusin

igrajo

Harrison Ford (Dutch Van Den Broeck), Kristin Scott Thomas (Kay Chandler), Charles Dutton (Alcee), Bonnie Hunt (Wendy Judd), Dennis Haysbert (detectiv George Beaufort), Sydney Pollack (Carl Broman), Richard Jenkins (Truman Trainor), Peter Coyote (Cullen Chandler)

Zgodba

Dutch Van Den Broeck je policijski narednik; živi v zmotnem prepričanju, da je srečno poročen, toda njegova žena ga vara z možem ameriške kongresnice Kay Chandler, ki je tik pred novimi volitvami. Ljubimca se vkrcata na letalo za Miami, toda le-to takoj po vzletu strmoglavi. Dutch kmalu spozna resnico o ženinih avanturah, zato se sooči s Kay, ki pa se želi od preteklosti distancirati.

očka po sili

Big Daddy

ZDA 1999 93'

režija Dennis Dugan

scenarij Steve Franks, Tim Herlihy, Adam Sandler, po zgodbi Steva Franksa

fotografija Theo van de Sande

glasba Teddy Castellucci

igrajo

Adam Sandler (Sonny Koufax), Joey Lauren Adams (Layla Maloney), Jon Stewart (Kevin Gerrity), Cole Sprouse (Julian), Dylan Sprouse (Julian), Josh Mostel (g. Brooks)

Zgodba

Sonny Koufax je 32-letni pravni diplomant, ki raje živi od sodne odpravnine, kot da bi si poiskal pravo službo. Njegova ambiciozna punca Vanessa ga zapusti, in ko se pred Sonnyjevimi vrati znajde petletni Julian, ki je baje otrok njegovega sostanovalca Kevina, ga Sonny instiktivno posvoji, da bi Vanessa pridobil nazaj.

oropaj policijsko postajo

Blue Streak

ZDA 1999 93'

režija Les Mayfield

scenarij Michael Berry, John Blumenthal,

Steve Carpenter

fotografija David Eggby

glasba Edward Shearmur

igrajo

Martin Lawrence (Miles Logan), Luke Wilson (Carlson), Peter Greene (Deacon), William Forsythe (Hardcastle), Nicole Parker (Melissa Green), Olek Krupa (LaFleur), Richard C. Sarafian (stric Lou)

Zgodba

Miles Logan je ropar, ki skuša s svojo ekipo priti do 17 milijonov vrednega diamanta. A partner Deacon enega od članov iz pohlepa ustrelji. Preden pa ga ulovijo, uspe Milesu diamant skriti v še ne dograjeno stavbo. Ko se po dveh letih vrne iz zapora, ugotovi, da je stavba postala losangeleška policijska postaja!

seksualne čvekarije

Let's Talk About Sex

ZDA 1998 82'

režija Troy Beyer

scenarij Troy Beyer

fotografija Kelly Evans

glasba Michael Carpenter

igrajo

Troy Beyer (Jasmine 'Jazz' Hampton), Paget Brewster (Michelle), Randi Ingerman (Lena), Michaline Babich (Morgan), Tina Nguyen (Drew)

Zgodba

Film je psevdodokumentarec in ponuja vpogled v skrite seksualne želje "deklet na ulici" v Miamiu. Ti intervjuji so "pod-zgodba" filma. Jazz je kolumnistka in se trudi izdelati čimbolj prepričljiv demo posnetek o spolnosti, da bi lahko lansirala lastno televizijsko oddajo. Medtem se odvija še druga zgodba med tremi prijateljicami: Jazz je ravnokar razdrla zaroko, Leni, eksotični lepotic, je dovolj brezosebnega seksa, Michelle pa prav tako ugotavlja, da je številna hipna razmerja ne bodo pripeljala nikamor.

Zbiralec kosti: Angelina Jolie



potovanje V italijo



George Sanders in Ingrid Bergman

Viaggio in Italia

Italija 1953 75'

režija Roberto Rossellini **produkcija** Sveva Junior – Italia film **scenarij** Vitaliano Brancati **zgodba** Roberto Rossellini **fotografija** Enzo Serafin **scenografija** Piero Filippone **montaža** Jolanda Benvenuti **glasba** Renzo Rossellini **igrajo** Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander Joyce), Maria Mauban (Marie), Paul Muller (Paul Dupont), Leslie Daniels (Tony Burton), Anna Proclmer (prostitutka), Jackie Frost (Betty)

Vsebina filma

Alexander in Katherine Joyce, mirna angleška zakonca, se z avtom pripeljeta v Neapelj. Želita si ogledati in prodati posestvo, ki sta ga podedovala po stricu. V očarljivi okolici Neaplja se za nekaj dni naselita s prijateljem Burtonom in njegovo ženo. Kmalu spoznamo, da zakonca Joyce doživljata svojevrstno zakonsko krizo. Alexander si ogleduje čarobno okolico Neaplja in se izgublja v mondenem Capriju, Katherine pa obiskuje muzeje, se sprehaja po nenavadni okolici zasutega mesta pod Vezuvom in spoznava bližnje katakombe. Zadnji dan ju razburi povsem nepomemben prepir, ki ju pripelje na rob ločitve. Alexander se začinja dolgočasiti, oba pa postajata tudi ljubosumna – najbrž zato, ker prvič v življenju pogrešata zanesljivost delovnih obveznosti angleške prestolnice in pestro družabno življenje. Ob povsem nepomembnem prepiru Alexander sklene, da se morata ločiti. Tedaj naletita na množico, ki praznuje cerkveni praznik, in verniki ju potegnejo s seboj. V gneči se pričneta izgubljati in tedaj se nenadoma zavesta skupne panike in potrebe po drug drugem. To ju spet združi, zato skušata nesporazum zgladiti. Skupaj obiščeta Pompeje. Ob povratku jima spet prekriza pot procesija vernikov in pred njunimi očmi se zgodi verski čudež. V preplašeni molitvi človeške množice najdeta izgubljeno harmonijo in staro ljubezen.

Roberto Rossellini – usmerjevalec svetovnega filma

Rossellini ostaja eden največjih avtorjev svetovnega filma. S svojim delom je vplival na celo generacijo filmskih ustvarjalcev, morda celo na dve. Njegovo delo je izjemno bogato in raznoliko: včasih se posveča filmom fikcije, spet drugič pa velikim ugankam človeške misli in ustvarjanja, morda filmom "vzgoje". Razlikovati je namreč mogoče med deli, ki jih je Rossellini posnel za veliki in mali ekran, torej med projekti televizije na eni strani in njegovimi normalno zasnovanimi in izpeljanimi filmskimi projekti na drugi.

Vedno se je poskušal izogniti pastem, ki so razlikovale med dokumentirano pripovedjo in občuteno, doživeto reportažo. Zanj je bila nadvse pomembna – to je sam velikokrat ponovil, predvsem po letu 1945 – bojazen pred vulgarnimi čustvi. Želel je predstaviti ljudi in reči brez šminke. Brez demagogije je skušal ujeti stvari v čim bolj univerzalnih otenkih. Namesto nevarnih, privlačnih uglajenosti estetskih trgovcev z iluzijami, ki jih je med cineasti vse več, je skušal resneje upoštevati mnenje človeka, ki strastno išče resnico vsake stvari, rekvizitov, okolja, časa. Ljudi! Človeškega obraza...

Ujeti resnico v zmedi stoletja: *Stromboli* (1949), *Ivana Orleanska* (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954), *Vanina Vanini* (1961). Resnico zakoncev, ki preživljajo krizo, zaprti v lastnem egoizmu: *Potovanje v Italijo*, *Strah* (*La paura*, 1954). Resnico ponižanih, izmučenih, obsojenih na žrtve, vsiljene ali sprejete: *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945), *Paisá* (1946), *Nemčija, leta nič* (Germania, anno zero, 1947). Resnico revolucionarnega zanosa, ki se seli od posameznika do vseh v kolektivu: *Viva l'Italia* (1960). Resnico izobrazbe, ki se upira skepticizmu in intrigam cerkvenih ljudi v filmih, ki so se imenovali *Sokrat* (*Socrate*, 1970), celo *Kartezijanec* (*Cartesio*, 1974) ... To je resnica ponižanih, osmešenih, vendar kljub temu dragocenih prinašalcev svetlobe, z občudujočo končno sintezo *Mesije* (*Il messia*, 1978). Končno se je potrdila resnica umetnika, ki je dosegel soglasje med harmonijo zgodovine in sveta, ki ga je doživljal.

Zato mu je zadostovala nedolžnost omike, ki je omogočala *globalni pogled vsega živega*. Njegova osebna skromnost nas je prepričala o njegovem ponosu. Če uporabimo njegove izraze, lahko rečemo, da ga je odlikovala *nedolžnost, ki se je družila z modrostjo vidnega*.

V obrambo Rossellinija: André Bazin

... Ne nameravam zagovarjati avtorja *Evrope '51* (Europa '51, 1951) na račun Lattuade ali de Sice: kompromis je možen samo, če je primerjava zelo bežna. V veliko večji meri se mi zdi, da nam Rossellini s svojimi zadnjimi filmi dokazuje popolno samostojnost izbranega stila,

filmskega sveta s posebno moralno odliko, ki je v svetu filma nadvse redka in me sili k občudovanju in spoštovanju njegovih zadnjih del... Zelo se čudite, ko slišite o relativnem uspehu *Potovanja v Italijo*, in še bolj, ko berete o skoraj enoglasnem navdušenju francoske kritike za ta film. Če govorimo o Fellinijevem filmu *Cesta* (La strada, 1954), poznamo vzroke njegovega zmagovitega pohoda pred našo publiko. Ta dva filma sta skoraj v istem trenutku sprožila veliko navdušenje za italijanski film, ki smo ga v zadnjih dveh letih skorajda pogrešali. Razlogi za njun veliki uspeh pa se v marsičem razlikujejo. Zdi se mi, da ne v prvem in ne v drugem primeru nismo pričr neupoštevanja ali celo pomanjkanja neorealistične fature. Daleč od tega. V obeh filmih prepoznavamo neizčrpno inovativnost italijanske filmske šole. Predvsem pa se mi upira misel, da bi sodil neorealizem samo po delih, ki smo jih do danes prepoznavali in sprejemali v že znanih mojstrovinah. V podobnem primeru bi zanikali vsako možnost razvoja filma, življenja, definicij, predvsem pa bodočih rezultatov izjemno bogatega repertoarja italijanske filmske šole.

Morda se pri ocenah podobnih pojavov preveč naslanjamo na teorijo filma: umetnost moramo prepustiti svobodnemu oblikovanju, iskanju čim naravnejše svobode. V trenutkih svojih uspehov, v svojih "sterilnih obdobjih", naj nam teorija pomaga odkrivati vzroke lastnih neuspehov – uveljavlja naj ponoven stik z življenjem, ki ga lahko prepoznamo v takšnih kinematografijah, kot je italijanska. V Italiji v zadnjem desetletju prihaja do neverjetnega razcveta in bogatenja filmskega jezika – mar ni ob tem prevelika opora v strogih kriterijih filmskega oblikovanja nevarna? Dosežki teorije, ki jih odkrivamo, nas morajo varovati pred nevarnostjo komercialne spogledljivosti, pred demagogijo, padcem osebnih ambicij... Zavedati pa se moramo, da je nemogoče *a priori* postavljati merila estetskih ciljev. Rossellini je bil in je še vedno neorealist: zdi se mi, da mu vi očitate, da je to *bil*. Kako lahko sprejemate njegovo delo v filmih *Rim, odprto mesto* in *Paisá*, ki sta uveljavila neorealizem, medtem, ko – najbrž – ne morete občutiti podobnega navdušenja ob filmu *Nemčija leta nič*, ob spremembah in nepričakovanih, ključnih novostih v filmih, kot sta *Stromboli* in *Frančišek, pevec božji* (Francesco, giullare di Dio, 1950), ali pa ob katastrofalnih različicah filmov *Evropa '51* in *Potovanje v Italijo*. Kaj pravzaprav očitamo podobnim estetskim zmotam? Da avtor v njih opušča vsako skrb za socialni realizem, da nadomešča podatke dnevne kronike z vedno globljo moralno zaskrbljenostjo, ki pa hkrati odseva veliko naklonjenost eni od izbranih, sodnih političnih strank. Mar je Rossellini kot umetnik simpatizer katoliške demokracije? Sam podobne orientacije sicer nisem našel prav nikjer, saj je zanj – ob smernicah neorealizma, ki jih še vedno zasleduje – povsem neverjetna. Lahko bi mu očitali, da so njegovi zadnji filmi narejeni tako, da se oklepajo dramaturških smernic, ki jih določajo vnaprej izbrani cilji. Vendar ne smemo pozabiti, da ne poznamo nobenega italijanskega režiserja, pri katerem bi lahko manj ločili ideje od izbranega filmskega jezika. Glede na našete karakteristike Rossellinijevega dela bi se vsekakor oklenil predvsem odlik njegovega neorealizma...

Film – esej

Obnova vsebine zgoraj omenjenega filma je pravzaprav zelo enostavna. Vsekakor je v njej minimalno dramaturških vozlov, ki tolikokrat določajo "vsebino" in "dramaturgijo", žanr filma. Pri filmu *Potovanje v Italijo* se na podobne odlike ne moremo ozirati v tolikšni meri, kot smo navajeni, oziroma kot bi se nam zdelo za film z veliko Ingrid Bergman pravzaprav pričakovano in dobro. Kje leži bistvo nesporazuma, ki naše pričakovanje vodi v stran, manj pripovedno in nikakor ne dramatično v tolikšni meri, kot bi iz podobnega potovanja pričakovali? Se morda motimo? Črno-beli film o razmerju dveh zakoncev, ki prvič prideta v Neapelj in njegovo okolico, da bi v njem prodala podedovano vilo pokojnega strica, odgovarja na vsa zgornja vprašanja in mnoga še dodaja, odpira in zastira. Potovanje po okolici Neaplja je pravzaprav nedokončan poziv morebitnim turistom – oglejte si izkapanine Neaplja, "solfataro" Pozuolijev, izkapanine Pompejev in seveda predmetno versko procesijo, ki slavi praznik svetega Gennarda. Element procesije, ki zaključuje film, nam, čeprav nekoliko dramatično, razreši osnovni nesporazum zakoncev, ki bi ju skoraj pripeljal do ločitve. To je – morda – ključni del *Potovanja v Italijo*, ki nas prizadene, ob njem sodelujemo, čakamo, spremljamo dvorjenje, morda celo pričakujemo sceno nezvestobe, do katere pa ne pride.

Rossellinijev film petdesetih let nam odpira vprašanje povsem osebnega sveta: spremljamo neskladnost obeh zakoncev, vanj vstopimo kot po naključju. Konec domnevno spravi neskladni in zdolgočaseni par, ki se otepa turističnega okolja in čudovite, dragocene okolice večnega vulkanskega mesta – okolice, kjer se njuna rahla in zdolgočasena zakonska zveza osipa, izgublja in grozi z ločitvijo, vendar nenaden, nepričakovan čudež človeške množice vse to pravzaprav preseže in ju reši.

Tako bi se lahko glasila kratka in ne posebej izčrpna vsebina. Vendar je Rossellinijev film bogatejši, vznemirljivejši in bližji resničnemu potovanju "po Italiji" ob koncu petdesetih let. Zakaj, kako, na kakšen način...

Najprej se sprijaznimo z mnenjem avtorja, da mora biti film predvsem sestavljen brez obveznega, pozitivističnega občutka potovanja; slednji namreč radovednost naključnega turista poveže z okolico bleščeče preteklosti in romantičnimi sprehodi z verskimi manifestacijami, ki razrešujejo zakonsko krizo. Takoj se lahko povežemo še z našim skupnim spominom, ki nas ponese v avanture filmov *Paisá*, *Stromboli*, celo *Postopačev* (I vitelloni, 1951) Federica Fellinija. Na kakšen način, zakaj? Odgovor ni enostaven. *Potovanje v Italijo* je zapis nekako nepredvidenega, a skrajno zvestega potovanja. Okolica Italije, po kateri se zakonca sprehajata, je morda določila le naključni konec, ki pa kljub temu deluje kot nekakšna nujna "rešitev". Zakonca se skoraj objameta, si sežeta v roke in nas zapuščata z veliko mero optimizma, ki njuno tavanje znotraj prostorov počitnic odpira, razkazuje, celo obdaja z nemirom preteklosti – ta je namreč poznala večjo skladnost med zakonci in prebivalci nekdanjih Pompejev. V tem pregledu realnosti, tako v literaturi kot pri filmu, kjer moramo uporabiti izraz "globalnega" zapisa, pregleda, ki se nujno veže na "globalni" pregled našega videnja, se morda neorealizem varovati otenkov verizma in naturalizma, ki smo jih poznali že zdavnaj prej. V filmu *Paisá* je realistična partizanska borba Italijanov, neorealistična pa predvsem Rossellinijeva režija, njeno prestavljanje je na trenutke eliptično, sintetično v nizanju dogodkov, v vsoti teh nizanj. Zato se zapis *Potovanja v Italijo* izmika vsakršni analizi: socialni, logični, analizi psihološkega vedenja junakov oziroma vzrokov zanj. Realnost sprejema *en bloc*, nikakor ne nerazumno, vendar togo, nerazdružljivo. Iz tega tudi sledi, da je neorealizem nespektakularen – spektakularnost mu je tuja, povsem negledališka je, posebno tam, kjer zahteva gledališka igra posameznika psihološko analizo čustev, ali pa je obarvana s fizično ekspresivnostjo, ki je pravzaprav simbol cele vrste moralnih kategorij. Seveda pa se ta vrst v filmografiji ne more reducirati na kakršenkoli objektivni dokumentarizem. Rossellini je že velikokrat rekel, da njegova režija v principu vključuje ljubezen do vseh nastopajočih, tudi do realnosti, do sveta, kot ga je našel, in ravno ta ljubezen prepoveduje, da bi zopet ločil dejstva, ki jih je občudovana realnost združila: njegove junake in njihov dekor... Neorealizem se torej ne upira dejstvu, da bi spreminjal svojo pozicijo do sveta, kakršen je – nikakor ga ne sme obsojati, vedno gre za predstavo realnosti, ki upošteva pogled umetnika, ki ga po svoje kazi, tudi lomi in prevzema njegova zavest, njena poštenost vesti, ki izraža njegovo popolno zavest in se ne naslanja samo na občutke zavesti, temveč se kaže v preurejeni vsoti prvotnih vtisov. Tradicionalni realist – naprimer Zola – analizira danost in potem sestavlja njeno sintezo, ki izraža moralni koncept sveta, zavest filmskega režiserja pa ga po svoje filtrira. Povsem jasno je, da njegova zavest ne prepušča popolne podobe realnosti, njegov izbor ni ne logičen ne psihološki, pač pa je ontološki – podoba sveta, ki ga sprejemamo, je globalna v istem pomenu kot vsaka fotografija, črno-bela, včasih barvna: pravi odtis realnosti, morda svetlobni pojav, kjer barv ni...

Odlike Potovanja

Kot se mu je že dogajalo, ko je prevzel film *Rim, odprto mesto* v ekranizaciji *Bila je noč v Rimu* (Era notte a Roma, 1960), se je podobno vrnil na tematiko *Stromboli* ob *Potovanju v Italijo*. Vendar *Potovanje* zaznamuje bistvena razlika, ko Rossellini riše zakonski par, ki se v prvih posnetkih bliža Neaplju. Ne čutimo strašnega kontrasta med slikanjem Juga in Severa v Italiji. Katherine, anglosaška žena, prihaja iz povsem drugačnega okolja, obenem pa je dedič skupne, cenjene antične kulture. V tem podatku se skriva obupen kontrast zakonskih parov, ki jih spoznavamo v obeh filmih. Alex in Katherine

ne utegneta videti delov siromašne Italije, ki obkroža mesto pod Vezuvom. Okolje Neaplja jima je dosegljivo v toliko, kolikor je tudi dedič renesančne in romantične radovednosti, ki v mnogih detajlih preseneča anglosaksonska potnika. Okolica, s katero se stapljata, je predvsem s svojimi zvočnimi determinantami tista, ki daje vznemirljivemu eksterierju, v katerem nastopa celo bližnja čreda ovac, povsem verjetno realnost: bliskovito se pojavi in izgine mimovozeči avtomobil, slišimo napolitansko popevko... Atmosfera južne Italije nas prevzema in nam sporoča, da je to za zakonca prvo skupno potovanje, vendar ne dobimo nobene natančnejše informacije o prvih letih po svetovni vojni. Potovanje spremljamo kot potniki v avtomobilu, torej v svetu, od katerega nas ločijo okenska stekla; skoznja spremljamo in odkrivamo življenje Neaplja, vendar nas od njega ločuje stalna pregrada – avtomobilsko okno večino časa loči in deli. Bližnje srečanje s prepornim mestom, ki se nam predstavlja s svojimi muzeji, skrivnostmi in značilno, vulkansko bližino, je nemogoče. Ni prvič, da smo zaprti v povsem nedostopnem svetu, ki nam odkriva in postavlja vrsto vprašanj, na katera narava sama s svojo čudovito okolico ne daje nikakršnih odgovorov. Naše življenje je splet vprašanj v dvoje: to poskuša osvetliti s prepornimi cestami Neaplja ob prazniku svetega Gennara, kjer pride do zaključka trenutne krize zakoncev; gre seveda za avtobiografski zapis stanja med zakoncema Bergman–Rossellini, ki sta sijajno povezana z okolico in njenimi večnimi vprašanji. Krizo beležita na način, ki se na filmskem traku odraža predvsem kot spiritualna kriza in se spreminja v očiščevalno razmerje. Teh svojih vprašanj se zavedata in ne stopicata samo okoli Caprija, izkopenin in dragocenosti Cume; slednja jima odkriva nekdanjo harmonijo v življenju zasutih prebivalcev Pompejev, ki je žal ostala samo v slikah in skulpturah. Ko spoznavata minljivost nekdanjega življenja in njegovo bežnost, občutimo obžalovanje; neugasnjeno "solfataro" odkrivata kot stalnost neke nevarnosti, s slutnjo vedno prisotne smrti. To Rossellini rešuje s pomočjo hipnega religioznega občutja – film s svojim koncem spominja na obračanje k Bogu, ki izrazito in jasno zaključuje film *Stromboli*. Podobnost se pojavlja tudi v zaključku *Potovanja*.

"Čudeža" procesije seveda ne vidimo jasno, bežna skica berača, ki se nenadoma pojavi med ljudmi in maha s svojimi odvečnimi berglami, je edino opozorilo na njegovo bližino.

Že v osnovi je zanimiv izbor situacije zakonskega para, ki je na počitnicah. Situacijo smo seveda spoznali – morda v mnogo jasnejši Antonionijevi *Avanturi* (*L'avventura*, 1960) –, vendar vodi k enakim predznakom meščanskega para, sopotnikom, ki jih ne preseneča niti izginotje enega od njih niti posebne vrste dolgčas, ki spremlja meščane v njihovem prostem času, kakor tudi ne prekrasna mesta družabnega in "posebnega" življenja v času počitnic. Rossellini seveda zelo pazi, da je njegovo slikanje "lene" meščanske družbe na Capriju in v okolici Neaplja novo in mnogoznačno, kljub zavesti, da gledamo avtobiografski dokument o potovanju, ki nas sooča z ostanki propadlih kultur – današnja ni v nobeni črti bolj živa, jasnejša ali drugačna. Če poslušamo dialoge zakoncev, besede, ki jih izgovarjata med svojim približevanjem Neaplju in skozi celo potovanje po Italiji, jasno čutimo, da je to počasno potovanje zanju neke vrste izguba časa. Njuna dediščina in prodaja vile, ki sicer leži na čudovitem kraju, je vzrok njune poti. Le nepojasnjeno dejstvo, da nimata svojih otrok, zakonca *Evrope '51* približuje paru *Potovanja*. V resnici je njuno



Roberto Rossellini

skupno potovanje dolgočasno, celo ob izletu na Capri Alex spozna prostitutko, ki mu zapolni košček dneva, v resnici pa naraščajočo krizo s Katherine samo pogloblja. Rossellini je to dobro pojasnil z naslednjimi besedami: "Številni pari so v resnici neke vrste podjetja, ki navadno niso anonimne združbe, celo imena imajo. Mnogi se poročajo, ker tako dobijo priložnost za izpeljavo pomembnega projekta, nešteti novi znanci jim omogočajo izpeljavo vrste načrtov, žena skrbi za public relations, mož pa za ekonomske pogoje novih pogodb. Zakonca Potovanja sta izšla iz teh pojmov, njuno življenje je temu zelo podobno in ima enake značilnosti. Poleg svojih obveznosti, dela, navad, pogodb in dnevnih nalog, ne poznata nobenega motiva, ki bi ju mobiliziral, povezoval. Zato morata molčati, nimata si česa povedati!" Potovanje v Italijo govori o trenutku ločitve, vendar film ni tragedija; govori tudi o zavpejujočem sporazumnem zakonu, pa ni komedija; zelo natančno pripoveduje o Italiji, vendar ni dokumentarec. V resnici ga nikakor ne moremo prav opredeliti. Kot delo, ki se ukvarja z gibanjem, ljudmi in časom, bi ga lahko označili za esej. Tako skušam pojasniti del nerazumljivo slabe ocene filma, v kateri so mu kritiki očitali, da se v njem skoraj nič ne dogaja. V mnogih plan–sekvencah filma se eleganca minimalne pripovedi razrešuje v posnetkih, ki se nepričakovano zaostrijo, ob nevarnosti ločitve se ključni spor med zakoncema razreši, ki se poiščeta v človeški množici, kot da bi ju bližnja prisotnost neznanih ljudi strašila in nevarno ločevala.

Italijanska kritika filmu ni bila naklonjena in ga je označila za enega največjih neuspehov zakonskega para Bergman–Rossellini. Francoska kritika istega časa je bila nad filmom navdušena in ga je hvalila do nebes, predvsem Rohmer, Truffaut in Rivette. Zanje je bil to "...film, podoben tistim, ki jih bodo snemali čez deset let in bodo popolnoma opuščali romaneskne, pripovedne vzorce. Nadomeščali jih bodo filmi priznanj, dnevnikov, esejev. Rossellini film oblikuje z izjemno skrbnostjo in gladko povezujočimi posnetki. Ta film je bilo treba videti, da se je filmska umetnost lahko odlepila od grobe, deklamatorske vsebine, sentimentalnih, papirnatih vozlišč številnih igranih filmov: njegova projekcija je vstopila v filmsko umetnost in jo spremenila kot nekdanja revolucija impresionistov v slikarstvu." Široko je odprla slikarska vprašanja narave igranega filma in tehničnih novosti medija. Mnogi avtorji so takšen vpliv filma že napovedali: tako novi filmi Godarda, Bertoluccija, Antonionija in Wendersa...

Spretna mešanica slike in zvokov je *Potovanje v Italijo* seveda rešila očitkov improvizacije. V marsičem je prav ta film rezultat vseh Rossellinijevih poskusov, ki jih je nakazal že v *Stromboliju*, *Nemčiji*, *leta nič* in *Evropi '51*. Zavestno je zavračal vse že videne in znane konvencije dramaturških vozlov, našel je vrsto motivov, ki so njegovo filmsko pripoved omogočali in jo še razširjali. Rossellini, ki pravzaprav ni bil posebno znan po razreševanju dolžine kadrov, nam je predstavil zelo osebno, intimno zapisano delo, ki uporablja vrsto zapletenih posnetkov, "plan–sekvenc". Z njimi v tem odlomku svoje avtobiografske izpovedi o življenju z Ingrid Bergman dosega izjemno raznolikost. Če je leta 1946 film *Paisá* postavil povsem nova merila za realizem v filmu, je nekaj let pozneje Rossellini uveljavil etične in oblikovne oblike, ki so naznanile povsem nov filmski jezik. Morda je imel prav Rivette, ki ga je v članku, v katerem se nad filmom navdušuje, pohvalil in izjavil, da je projekcija filma *Potovanje v Italijo* v letu 1955 v trenutku postarala vse sorodne filme za dobrih deset let. Danes, dobrih štirideset let po premieri filma, je Rossellinijev film še vedno temeljni film francosko–italijanske avantgarde!

André Bazin v zaključku svoje pohvale iz leta 1958 ugotavlja, da je film prav gotovo nov in zanimiv. Pravi, da je umetnost Rossellinijevega dela v tem, da v svojih filmih doseže najgostejšo in najelegantnejšo strukturo – ne najfinejšo, ampak najbolj ostro in jasno. Na ta način dobi neorealizem oblikovne odlike, ki dosegajo pravo abstraktnost. Spoštovati realnost do te mere, kakršno prinašajo Rossellinijeva dela, pomeni, da vidimo stvari povsem brez navlak, da podčrtamo samo najnujnejše podatke in s tem dosežemo vtis globalnosti in njeno preprostost. Njegova umetnost je melodična in linearna, mnoga njegova dela spominjajo na Matisa, na slikarsko skico: črta naznačuje več, kot želi! Je mar treba razumeti preprostost poteze čopiča kot skromnost ali kot slikarjevo lenobo? •

Prihodnjič: Dogodek v Šanghaju (*Shanghai Gesture*, 1941, Josef von Sternberg)

oči, da ne vidijo

komunistični manifest za tretje tisočletje

Bolj ko so nove tehnologije daleč, bolj je prisotna zavest o problemih, ki jih prinašajo. Iz zakona, katerega veljavnost v Sloveniji izkušamo iz sekunde v sekundo, je Stanley Kubrick naredil enega najlepših filmov vseh časov. To je izjava izrazito osebne narave in zato sila dvomljive vrednosti. Tu jo uporabljam predvsem zato, da ponazorim pasti, ki jih nastavlja Kubrick sam. Enako kot nekoč, celo bolj kot v filmu *Full Metal Jacket* (1987) npr., Kubrick tokrat trmoglavo vztraja v svoji prislovični, pedantni zavezanosti estetičnemu, ki pri nobenem drugem režiserju ni tako vpadljiva in tako dobro utemeljena hkrati. Danes je to še posebej izrazito, saj nas je televizijska ideologija spontanosti, zaradi katere je vsak produkt gibljivih slik zgolj različica *reality tv*, navadila, da znamo v še tako realistično kaotičnih programih ali posnetkih prepoznati načrtne in natančne inscenacije, torej danes, ko smo vajeni inscenacij, ki brišejo sledove, je *Široko zaprte oči* prav nesramno, obsceno odkrito oblikovan film. Medtem ko predmeti in ljudje na podobah, ki nas obdajajo, običajno dajejo vtis, da so se tam znašli po naključju, je v filmu *Široko zaprte oči* tako, kot da so tam samo zaradi tega, ker jih je nekdo, najverjetneje Kubrick sam, na silo postavil tja. Mrtva narava, tihožitja. Le da se to, kar je na začetku videti kot muha kapricioznega starca, ki noče priznati, da je minil njegov čas, postopno izkaže za nujnost, zakon: podrobna postavitve ljudi in predmetov je podrejena abstrakciji; ne gre za Kubricka, gre za idejo. Nelagodje, ki ga oddajajo ljudje in predmeti iz tihožitij, ni posledica prisile, temveč je temu tako zato, ker je nelagodna ideja sama.

Vse skupaj se začne, nadvse vsakdanje, z jutranjim mačkom zakoncev višjega srednjega razreda. Njo zanima, ali je spal s tistima dvema ženskama, s katerima ga je videla včeraj. – On, da ne. – Njo zanima, zakaj. – On zato, ker ve, da tudi ona ne bi storila česa takega. – Njo zanima, kako on to ve. – On je prepričan, da je tako. – Ona pove, da sanja o nekem mornarju, ki sta ga srečala nekoč v nekem hotelu ... se spomniš? – In njemu se sesuje svet. Najprej. To, kar so bile zanjo fantazije, on že nekaj ur pozneje udejani. No ja, postavi se v situacijo, ko bi lahko, pa mu ne gre. Najprej. Njegova vnema pri tem, da bi to storil in se vendar maščeval, je tako velika, da se, ne da bi opazil, zaplete v dogajanje, ki ga ne obvlada, z ljudmi, ki obvladajo njega. Obupani soprog z vso ihto poseže v igre, s katerimi si krajšajo čas newyorški milijonarji. In svet dobi čisto nove dimenzije.

Obrat, ki sprva temelji na razliki med spoloma, na tej točki dobi razsežnosti razrednih razlik. Razlika med pripadniki višjega srednjega razreda na eni, in ljudmi – ženskami – z ulice na drugi strani – kjer se, po zaslugi televizijskih filmov in nadaljevanj, za marsikoga izčrpa pojem socialnih razlik – postane malenkostna, neznatna. Za ljudi, ki se ponoči v predmestnih palačah zamaskirani igrajo anonimne erotične igre, v katerih poraženec ne dočaka jutra, med prostitutko in zdravnikom ni bistvene razlike. Oba sta enako nepomembna,



Tom Cruise in Nicole Kidman

nadomestljiva, potrošna. Ko prostitutka ponudi svoje življenje, da bi rešila zdravnikovega, mirno usmrtijo njo, ko pa on grozi, da jih bo razkrinkal, mu enako mirno ubijejo prijatelja, njega pa reši le subjektiven občutek enega od njih, da je zdravniku dolžan uslugo. Nočne igre iz elitnih četrti New Yorka imajo vse prvine računalniških skupnosti in kiber kulture. Igralci so anonimni, na prizorišče lahko vstopijo samo, če poznajo geslo. Tako kot na internetu si tudi tu udeleženci povsem svobodno izbirajo indentiteto. Vse poteka tako, kot da gre zares, a ko je igre konec, se to nikjer ne pozna. Seveda to velja le za te, ki so del skupnosti – za druge je to nedosegljiv privilegij ali celo razkošje, ki ga plačaš z glavo. To zadnje je seveda ekstrem, a ekskluzivizem je podoben, čeprav ga apologeti kiber kulture pogosto pozabljajo, Kubrick pa je to, kako čudne so te igre, zelo podobno kot na drugem koncu sveta Michael Haneke, najbrž opazil prav zaradi tega, ker je *outsider*.

V dobrih dveh urah, ki se začnejo kot labodji spev filmskega modernista, po vrsti in ne da bi človek zares opazil, padejo trije miti sodobnosti. Zakonska zvestoba, enakopravnost, prost dostop – vrednote, na katerih temeljijo sodobne družbe zahodnega sveta, se izkažejo za utvare, v katere danes verjame samo še ta, ki je imel od njih zgodovinsko največ koristi. Beli moški višjega srednjega razreda. *Široko zaprte oči* so Komunistični manifest za tretje tisočletje. •

široko zaprte oči



Nicole Kidman

Zakaj poslednja Kubrickova skušnjava tako silovito razdvaja interprete? Zakaj je mogoče biti praktično samo "zelo za" ali "zelo proti"? Zakaj je to tako zelo razburljivo v svetu "popuščanja napetosti" in univerzaliziranega konsenza?

Vprašanja so vse prej kot nova. Že zajetna "vizualna analiza" režiserja Stanleya Kubricka, ki so jo leta 1971 prvič objavili Alexander Walker, Sybil Taylor in Ulrich Ruchti (ob lanskoletni režiserjevi smrti pa na hitro ponatisnili, dopolnjeno še z najnovejšim filmom) se pričinja z naslednjim odstavkom: "*Le redki režiserji imajo konceptualni talent – namreč talent za to, da znajo kristalizirati vsak film, ki ga delajo, v kinematografski koncept. To je spretnost, ki gre daleč onstran snemanja scenarija, pa naj bo scenarij sam na sebi še tako kinematski. Presega tudi potrebo po tem, da bi našli dobro snov, neubranljivo zgodbo ali izjemno premiso, na kateri je vse zgrajeno. Predusem je to talent za konstrukcijo forme, ki bo razkrila ustvarjalčevo vizijo na nepričakovan način, pogosto na način, ki je videti kot edini možen, ko je film enkrat končan. Prav tak konceptualni talent najbolj izrazito ločuje Stanleya Kubricka od drugih.*"¹

Ključna razsežnost, zaradi katere Kubrick buri duhove, potemtakem ni niti njegova pregovorna izolacija niti njegovo razpito (mal)tretiranje igralcev, temveč prav ta stroga konceptualna praksa, ki "konstruira formo, da bi razkrila vizijo". Prakso bi veljalo tu razumeti skoraj v smislu analitične prakse, ki je pripravljena v nedogled vrtati v eno besedo, iskati eno podobo, da bi jo zalotila – ne morda, kako se je končno "prav" ubesedila ali upodobila, temveč kako ji je spodrsnilo, kako je klecnila in se za hip izvila iz označevalne verige, kako je iz trdnih temeljev vidnega in slišnega odplula na razburkano morje prividov in prisluhov, čiste sanjske negotovosti. Z drugimi besedami (oziroma podobami): kar dela Kubricka velikega, ni trenutek, v katerem človečnjak s kostjo razbije kost, pobije žival in si pokori sočloveka, temveč tisti trenutek, ko se ta prizor z eno samo suvereno avtorjevo gesto izvije v vesoljni valček noordungovskih projektilov med planeti: *Odiseja v vesolju*. Veličina je torej v neizmerljivi razliki med enim in drugim, med pradobo in podobo prihodnosti, v dejstvu, da si upaš z rezom poskusiti zacetili nezacetljivo: ujeti čas sam.

To izhodišče je nujno za lotevanje filma *Široko zaprte oči*, saj se je drugače težko izviti tako prepogosto publiciranim sodbam okusa kakor tudi poglobljenim komparativnim študijam Schnitzlerjeve novele in

Kubrickovega filma. Kar se zgodb in literarnih predlog tiče, je bil morda najbolj zgovoren Michael Herr, ki je Kubricku pomagal pisati scenarij filma *Full Metal Jacket* po romanu Gustava Hasforda *The Short Timers*. V predgovoru knjižne izdaje scenarija Herr opisuje, kako ga je Kubrick poklical spomladi leta 1980: "*Imel je zelo jasen občutek o določeni vrsti vojnega filma, ki ga je hotel narediti, ni pa še imel zgodbe. Kasneje sem se naučil, da z 'zgodbo' misli na knjigo, ki bi vsebovala dovolj elementov in razsežnosti, da bi jo lahko razdejal in ponovno zgradil kot film; kot drevo s popolnimi vejami. (...) Zdi se mi, da je vedel, kakšen bo videti film, davno preden je našel zgodbo in prizorišča, celo še preden je sploh vedel, katero vojno bo spravil na film.*"²

Prav na teh dveh izhodiščih – na strogi konceptualni praksi Kubrickove režije in na predhodnosti forme izraza pred formo vsebine – nameravam zgraditi pričujoče videnje poslednjega Kubrickovega filma. Koncepti, ki se jih loteva, natančneje, ki jih s svojim lotevanjem šele sploh skuša konstruirati, so na prvi pogled tako velikopotezni in tvegani, da se zdijo neobvladljivi: vojna, oblast, nasilje, ljubezen, prihodnost ... Toda mar ni *Full Metal Jacket* definitivni film o vojni? Mar ni *Odiseja* enako definitivna o prihodnosti? *Peklenska pomaranča* o nasilju? *Lolita* o ljubezni? *Dr. Strangelove* o moči in oblasti? Prav vsak od naštetih primerov potrjuje metodo, za katero se zdi, da je na delu tudi v primeru zadnjega filma: trdna odločenost za konstrukcijo nekega pojma vodi najprej v spoprijem na teritoriju literature, kjer iz nujnega razdejanja literarne predloge (Hasford, Clarke, Burgess, Nabokov, George) praviloma vznikne nek moški lik, katerega telo je umazano od (literarne) zemlje, po kateri je hodil, oči krvave od razdejanja, ki mu je bil priča, misel pa že visoko v stratosferah specifično kinematografskih prividov in prisluhov. Njihova specifika je zagotovo ta, da bolj od njihovih fiktivnih imen pomnimo njihove realne obraze; spominjamo se jih kot likov in igralcev *hkrati*: Malcolm McDowell, Jack Nicholson, Peter Sellers ... Po zgledu Deleuzove tematizacije konceptualnega konstruktivizma v knjigi *Kaj je filozofija?* jim recimo kar *pojmovni liki*.

In Tom Cruise je postal tak lik ... Pomnili ga bomo, ne kot Williama Harforda, temveč kot rzasutega Toma Cruisa! Nobeno kritično modrovanje o domnevno slabi igralski intepretaciji ne more zakriti temeljnega dejstva, da je Kubricku uspelo rzasuti pilota nadzvočnih letal in športnih avtomobilov, gamblerja in oficirja, nemogočega misijonarja. Nekje vmes med Dunajem, Londonom in New Yorkom se je iz literarne ruševine Schnitzlerjevega Fridolina, Kubrickove vizije Williama Harforda in zakonskega moža Nicole Kidman izvil pojmovni lik, ki ostaja zapisan v spominu kot *fin-de-sièclousko* utelešenje tega, o čem sanja petintridesetletni pripadnik višjega srednjega razreda. Natanko to je koncept, ki se ga je Kubrick lotil stkati v svojem zadnjem filmu: ne več ne manj kot kar same *sanje*. Schnitzlerjeva *Sanjska novela* je zato le dobrodošla podlaga za ta podvig – a kaj lahko bi se kot izhodišče namesto *Traumnovelle* znašla tudi *Traumdeutung*, Freudova *Razlaga sanj*, ki stoji na začetku stoletja, katerega sklep in hkratna ukinitvev je Kubrickova razlaga sanj (*Razlaga sanj* je sicer izšla leta 1899, vendar jo je urednik označil z letnico 1900. V prvih desetih letih so prodali vsega šeststo izvodov. Podzemlje se je premaknilo pozneje.) Dovolj zgodaj v *Razlagi sanj* navaja Freud primer študenta medicine, ki je imel (tako kot Freud sam!) težave z zgodnjim vstajanjem, zato si je rad omislil naslednje sanje "udobnosti": namesto da bi se odpravil v bolnišnico, se je v sanjah že videl v bolnišnični postelji, ob vzglavju pa je bila kartoteka z njegovim imenom: *Pepi H ... cand. med., dvaindvajset let*. In v sanjah je govoril: če sem že tam, potem mi pač tja ni treba iti – in je lahko spal naprej!

V primeru Kubrickovega filma nas ne zanima toliko osnovna struktura sanj udobnosti, ki je pač v tem, da sanje dobesedno "pridejo na mesto" dejanja in s tem izpolnijo željo, temveč se zdi veliko bolj zanimiv poskus ujetja tistega nerazločenega *stanja sanj*, ko preprosto ni nobenega orientirja, po katerem bi lahko določili, ali imamo opravka s sanjami ali z resničnostjo. Drugače rečeno: zanima nas tisti zagatni trenutek, ko Pepi ne več, v kateri postelji spi! Le da je naš kandidat vmes postal uveljavljen doktor, dvaindvajsetletnik je odrasel v petintridesetletnika, diagnostični

listič nad posteljo pa se je spremenil v *password*: Fidelio. To je namreč beseda, ki Toma Cruisa popelje na sanjsko potovanje do dna noči; beseda, ki mu jo zaupa nekdanji sošolec Nightingale (Todd Field) in s katero se mu odprejo vrata velike črne maše. Na tej poti se kot postaje pasijona vrstijo vse ključne fantazme, ki jih v nezavedno moškega dvajsetega stoletja zarisujejo umetnostne prakse v dobi tehnične reprodukcije: fuk na pogrebu (novica o smrti Nathansona je tista, ki zvbija Billa od doma), ljubeča prostitutka (Domino), incestuozno-pedofilsko razmerje očeta in hčerke (izposojevalec priložnostnih oblačil in zvodnik lastne hčere Milich v podobi Radeta Šerbedžije), orgija (velika črna maša), žrtvovanje ljubeče lepoticke (ki Billu reši življenje tako, da zastavi svoje telo)... Galerija fantazm je stereotipna, kot je stereotipen sam Cruisov lik – a prav shrljivost tega stereotipa prispeva k veličastnosti njegovega zloma, prav ta vpetost v klišeje, skozi katere se mukoma prebija, ga naredi za pojmovni lik *par excellence*. Ali kot pravi Deleuze: misel se ne bori s kaosom, je prej njegova tiha simpatizerka. Bori se z mnenji, z ustaljenim razmišljanjem, s klišaji. Če naj misel ozdravi, mora potolči zdravo pamet.

S katerim kriterijem si sploh lahko pomagamo, ko skušamo razločiti stanja sanj od stanja stvari? Kdaj vemo, kaj vidi Bill na tej, kaj pa na oni strani vek? Morda se delček odgovora skriva že kar v samem naslovu, *Eyes Wide Shut*. Upal bi si trditi, da je struktura naslova zadnjega filma na las podobna naslovu *Full Metal Jacket*: tam, kjer bi nevesč govorec pričakoval "full metalen jopič", ki neprebojno štiti telo pred kroglo, se na jezik pozornemu ušesu pokaže, da gre v resnici prav za tisto, kar to domnevno neprebojnost usodno prebije: za kroglo, katere srajčka je v celoti kovinska! Že omenjeni Herr poroča, da se je Kubricku izraz "full metal jacket", ko ga je videl v nekem orožarskem katalogu, zdel "beautiful and tough, and kind of poetic". Natanko tak, čudovito oster in nenavadno poetičen, je tudi naslov Kubrickovega zadnjega filma. In tudi obrat je natanko isti: "široko zaprte oči" ne pomenijo, da so neprebojno zatisnjene tako, da nič ne more *not*; ne, nasprotno, na široko so priprte, da skozi tako nastalo režo spustijo *ven* tiste neubranljivo fantazmatske podobe, ki jih je v nezavedno, strukturirano kot govorica, naphalo celo stoletje. In kako se tej reži približamo? Kako konstruiramo formo, da bi razkrili vizijo? Tako, da *režo spremenimo v rez*; da *tren* (očesa) postane *trenutek* (časa), režija pa postane v prvi vrsti *režija pogleda*. Zato je izjemno zanimivo pogledati, skozi katere premene je že v Schnitzlerjevi noveli šla "fenomenologija" tega zapiranja in razpiranja oči. Vse se začne z otroškimi očmi, ki se hipoma zaprejo, kot bi odrezal (in to prav v trenutku, ko otroški glasek tudi v svojem branju pravljice naleti na "pogled" princa). Ta tren je v svoji trenutnosti varljiv, saj sta starša, Fridolin in Albertine, prepričana, da je hčerka ob knjigi kinknila v sen – v resnici pa njene hip za tem znova odprte oči prej pričajo o tem, da je hotela *še naprej sanjati – ne pa spati!* Spustite podobe *not* – to je otročja želja, ki sije iz široko razprtih oči! Rojstvo je torej trenutek, ko so vse podobe še zunaj.

Drugi modus Schnitzlerjeve novele je kar takoj pogled smrti: "mrličev obraz je bil v senci". Reža je dokončno zapahnjena, rez ni več možen, tako na eni kot na drugi strani vek so reducirani na duhove. Natanko tak je namreč Fridolinov vtis, ko zapušča stanovanje s truplom starega Roedigerja: "Ljudje, ki so ostali tam gor, živi nič manj od mrtvih, so se mi zdeli kot prikazni, enako neresnični." Smrt je torej tedaj, ko so vse podobe že notri, a nobena ne pride več ven, da bi orosila oči s solzami – tako kot iz ust ni več diha, ki bi orosil zrcalce, ki ga postavijo pred obraz mrtvecu. Slutnja derealizirane vizije začenja ob srečanju s smrtjo počasi vstopati v misel glavnega junaka, saj se mu zdi, da je prej kot izkušnji ubežal melanholični prevzetosti. Edino, kar si je res želel, je bilo iti domov.

Po centralni epizodi z veliko črno mašo je ta slutnja o nerealnosti vizije končno tudi ubesedena: ko se vrača domov, se Fridolin sprašuje, če morda prav ta hip ne leži doma, in če ni bilo vse, kar je verjel, da je bil izkusil, le delirij? Vprašanje bi lahko formulirali tudi po Pepijevo: je že v bolnišnici ali je še doma? Spi tu ali tam? Sanja? Fridolin se prav po freudovsko odloči za diagnozo: otipa si obraz in čelo, izmeri utrip – in "kolikor le more široko odpre oči"! Vse normalno, vse v redu. Bil je čisto zbujen. Odprtje oči tako vsaj za hip v Schnitzlerjevi noveli stoji na mestu spregleda resnice: ni ne otročje naivno zijanje ne mrliško slepo bolščanje, temveč uzrtje, uvid.

A ni večje iluzije od te, da je dovolj široko odpreti oči, pa bomo uzrli resnico! Že na naslednji strani novele, tam, kjer se Fridolin nadeja miru

in razumevanju, doma, tam ga čaka najbolj radikalno vznemirljiv pogled cele zgodbe. Bilo je okrog četrte ure zjutraj, ko se je povzpел do stanovanja. V spalnici ga je pričakala speča Albertine z obrazom, ki mu ni bil znan. Na njegov dotik se je odzvala s čudnim smehom. Ko jo je poklical po imenu, mu je odgovorila z neznanim, skoraj neznosnim režanjem (angleški prevod se tu bere kot zgostitev vseh ključnih terminov v tematizaciji freudovskega *das unheimliche*: "she laughed again in an utterly alien, almost uncanny manner"). Ponovno jo je poklical, tokrat glasneje: "In zdaj so se njene oči počasi in s težavo široko razprle: pogledala ga je prazno, kot bi ga sploh ne prepoznala."

Šele ko je v tretje zakričal njeno ime, je bilo videti, da se ji čuti počasi vračajo. Izraz gnusa in strahu se je pojavil v njenih očeh. Ta trenutek, ta ultimativno *unheimlich* trenutek, ki bi v pogrošnih horrorjih sovpadel s trkom ob lastno podobo v zrcalni površini, ki je ne pričakuješ sredi teme in v katero zaman kričiš svoje ime, ta trenutek je zagotovo vrhunec Schnitzlerjeve novele. Strogo gledano se v njem ne srečata le dva sanjača, temveč se soočita dva trenutka prehoda iz ene razsežnosti v drugo, tren trči ob tren, reža naleti ne samo na režanje, temveč na drugo režo – in če ni pretirano reči, *rez reže rez*.

Če zaradi ničesar drugega, se je moral Kubrick spustiti v labirinte Schnitzlerjevega dunajskega valčka zato, da bi v tej temi, ki je čista belina, v spregledu, ki je največja slepota, naletel na točko reza reza, na točko *razlike razlike*, na točko realnega. Vse drugo so samo sanje. V tej točki zasovraži svojo ljubljeno bolj, kot jo je bil kdajkoli ljubil – in začuti neizmerno željo, da bi jo poljubil! Poljubil ali (polj)ubil? Zdi se, da je to trenutek, ki mu edinemu pritiče naslovna oznaka *eyes wide shut*, kajti prav v trenutku sovpadanja teh dveh rezov in teh dveh rež rez postane vez, stke se nit, po kateri besede stečejo kot dež ... Ne samo, da je Albertine Fridolinu povedala svoje sanje, tudi on se po neprespani noči (od sanj? od tavanj?) odloči: "Povedal ti bom vse!". Praksa je zajecjala v besede, podobe so razbeljene zažarele iz široko priprtih oči, pojem sanj je našel svoj teritorij v optično-sinaptični špranji, *sanjski pojem je postal zlati rez* – le ubogi subjekti so klonili pod pezo telesa. Kubrick je v velikem finalu sprva do besede zvest Schnitzlerju:

– Bill: Alice ... kaj misliš, kaj naj storiva?

– Alice: Mogoče morava biti hvaležna, da nama je uspelo preživeti vse te pustolovščine, pa naj so bile resnične ali le v sanjah.

– Bill: Si prepričana v to?

– Alice: Če sem prepričana? Le toliko, kolikor sem gotova, da resničnost ene noči, kaj šele celega življenja, nikoli ne more biti vsa resnica.

– Bill: In da nobene sanje niso samo sanje.

– Alice: Kar je pomembno, je, da sva zdaj budna in da bova to še dolgo ostala.

– Bill: Za vedno.

– Alice: Za vedno?

– Bill: Za vedno.

Kubrick tako da moškemu izreči to, kar je pri Schnitzlerju ženska prepričala s tem, ko mu je položila prst na usta. Pri Kubricku subjekt ne izreče svoje želje, temveč spregovori proti želji drugega. A le za hip. Kajti Kubrick v velikem finalu ponudi svojo apokaliptično, odisejsko, peklenko in žareče shrljivo vizijo vsakdanjika, v katerega potone zadnji odstavek Schnitzlerja (*In tako sta oba obležala v tišini ... tu in tam malo zadremala ... pa vendar skupaj brez sna ... vse dokler se ni ob sedmih s trkom na vrata in prvimi sončnimi žarki pričel nov dan...*). Kako? Tako, da Nicole Kidman strne vso poanto dvajsetega stoletja v eno samo besedo, v *four-letter-word*, ki je nihče več ne misli ne resno ne dobesedno, ko jo meče iz ust vsepoprek. Ona pa misli prekleto resno:

– Alice: Ljubim te in ti dobro veš, da morava čim prej storiti nekaj zelo pomembnega?

– Bill: Kaj?

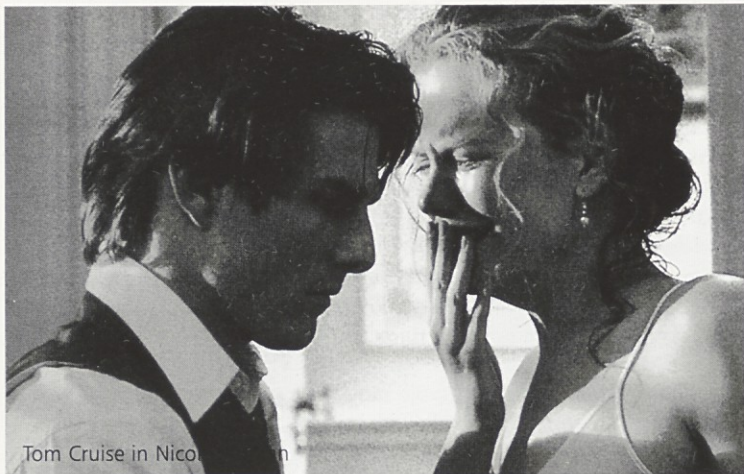
– Alice: Fukati!

Če vam pride na misel Baudrillardovo vprašanje "Kaj početi po orgiji?", tedaj je Kubrickov film dokončen dokaz, da smo Freud, Kubrick, Baudrillard, Cruise, Kidmanova, vi in jaz živeli v istem stoletju, ki ga je nepreklicno konec. *Fuck!*

Opombe:

- Alexander Walker, Stanley Kubrick, director, W. W. Norton & Company, New York – London, 1999, str. 7)
- Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, *Full Metal Jacket*, Knopf, New York, 1987, v-vi.
- (*ibid.*, vii.).

o resnici intime



Tom Cruise in Nicole Kidman

Golo kosilo

Prva podoba. Nicole Kidman spusti s sebe črno obleko. V sekundi je gola, s hrbtom proti kameri. Kot utrinek, kot privid. Dovolj, da so očii gledalcev v trenutku široko odprte. Sledi napis: *Eyes Wide Shut*. Tudi Ligetijeve de-tonacije – ostre, kratke, same – napovedujejo nekaj drugega od obljube erotičnega trilerja, nekaj veliko hujšega.

Druga podoba. Nicole Kidman in Tom Cruise sta v živo prisotna na tiskovni konferenci. Držita se za roke. Izgledata čudno, tako na očeh, po vsem, kar sta ne dolgo nazaj preživljala na platnu. Čeprav bi jih težko pokazal, so povsod vidne sledi nevarne avanture, iz katere sta se komaj, a srečno izvlekla. Občutek resničnosti vsega, kar sta v filmu doživela, presega moč, ki jo zmore običajna iluzija; tako razgaljenih akterjev ne vidiš niti v svetu pornografije: pred nami je široko razprta njuna intima, v občudovanje zlatega para se zajeda zavest, da smo bili v njuni spalnici, da smo bili v njunih glavah, da vemo vse in, recimo, sočustvujemo. Njuni nasmehi, njuni dotiki tam daleč, njuna nedotakljivost, ja, nedotakljivost, prav to, da se ju ne moremo zares dotakniti, nam govori, da smo bili v svojih glavah, vsak v svoji spalnici.

Zadnja podoba. Nicole in Tom, Alice in Bill, sta s hčerko na božičnem nakupovanju. Hudo ranjena, da se besede ustavljajo v grlu, vendar olajšana, da je vsega konec, z enim očesom varno na otroku, z drugim neizbežno soočena s prihodnostjo, ki je blizu in v kateri se spet zanesljivo ljubita; ustavljena sta v trenutku, ki potrebuje (od)rešitev. Alice ve zanjo in mu jo pove: čimprej fukati.

Nič ne vemo o drugih, nič o sebi

Tako pravi Arthur Schnitzler, avstrijski dramatik, novelist in romanopisec s preloma prejšnjega stoletja, ki je navdihnil Kubrickov poslednji film. Nič kaj spodbudna oporoka, ki pa tako v Schnitzlerjevi *Noveli o snu* (Traumnovelle, 1926) kot po njej posnetem Kubrickovem filmu *Široko zaprte oči*, doživi nekakšno katarzo; navidez grenkemu cinizmu – čeprav ni ta nič drugega kot stopnjevan, umetniško poudarjen in zaostren kritični odnos do človekove zavesti in jezika – ob koncu svojih umetniških snovanj pripneta bolj veselo spoznanje, da je uspeh intime, srečnega domovanja v dvoje, ljubezni, bolj kot na (vselej izmuzljivi) resnici zasnovan na verovanju, zaupanju. Gornji citat bi bil prav lahko izklesan na Schnitzlerjevem grobu, saj je svoj celotni opus posvetil vivisekciji človekove duševnosti,

introspektivni mimetiki, ki ponuja tako vpogled v zavest povprečnih ljudi kot tudi spoznavanje občin zakonitosti v družbenih odnosih, ki temeljijo na moralnem relativizmu. Ta odkritja in brezkompromisen prikaz – med prvimi je uporabil tehniko notranjega monologa in daleč pred vsemi tako radikalno –, ki se je znašal prav nad dekadenco tedanje dunajske družbe, je deloval hudo šokantno, saj je Schnitzler v marsičem prehitel znanstvene izsledke psihologije. Prijatelj Freud je rad priznal, da je Schnitzler vrsto njegovih spoznanj instinktivno občutil pred njim in jih zabeležil v svoji literaturi.

Kubrickovo zanimanje za psihoanalizo je znano in je povezano z njegovim širšim zanimanjem za kraje in čas, od koder izvira njegova družina, pa tudi z njegovim izpričanim manihejstvom, ki je v odkritju nezavednega dobilo nov polet. Toda odločitev za Schnitzlerja je kljub temu naključje. Po precejšnjem uspehu filma *Full Metal Jacket* se Kubrick dolgo ni mogel odločiti za temo svojega naslednjega filma, kot da bi slutil, da bo ta zadnji – njegova kinematografska in nenazadnje duhovna oporoka. Najbolj resno je delal na dveh projektih, dveh velikih družbenih odisejih, ki sta zaznamovali dvajseto stoletje – holokavst in pojav umetne inteligence. Pri prvem ga je prehitel Spielberg, drugi veliki temi pa nikakor ni uspel najti ustrezne zgodbe, ki bila dovolj velika, da bi lahko plula ob boku *Odiseji 2001*. Po osmih letih obupnega iskanja filma so pri Warnerju presenetljivo najavili projekt *Eyes Wide Shut*, o katerem ni bilo prej niti besede, poslej pa so se vrstila mnoga, največkrat kontradiktorna ugibanja, ki so v dolgih letih produkcije prerasla v eno največjih filmskih legend.

Scenarij za *Široko odprte oči* mu je prinesel britanski romanopisec Frederic Raphael in dolgo je veljalo, da gre najbrž za adaptacijo njegovega zgodnjega romana *Who Were You Last Night* iz leta 1971. Kubrick je zlahka našel izvir inspiracije v priljubljeni epohi *fin de siècle*, zlasti Dunaja in Berlina in še bolj v njegovem najljubšem režiserju, Maxu Ophülsu, ki je svoj opus oprl skoraj izključno na to obdobje. Ophüls je bil eden redkih umetnikov, ki ga je Kubrick brez zadržkov častil, in edini filmar, ki ga je priznal za svojega vzornika. Njegov kinematografski stil, ki ga je primerjal s čudovito koreografijo baleta, občutek za izbor motivov in tem, ki so pripadali samo njemu in jih je znal razviti do virtuoznosti, sijajno delo z igralci, pa tudi nepopustljiv perfekcionizem, ki je postal Kubrickov zaščitni znak, vse to ga je navduševalo že zelo zgodaj. Njegova ljubezen do velikega mojstra ni nikoli popustila in morda je prav v Schnitzlerju, za katerega je vedel, da je Ophülsu zelo ljub – po njem je posnel mojstrovini *Ljubimkanje* (Libelei, 1932) in *Vrtljak* (La ronde, 1950) ter postavil vrsto gledaliških uprizoritev –, našel priložnost, da izrazi svojo duhovno sorodnost z velikani zlatega Dunaja, da se pokloni svojemu mojstru in da se ob koncu svoje umetniške in življenjske poti končno sooči s tistim, kar mu je najbližje, z intimo in njeno resnico. O Kubricku, ki je na zunaj veljal za ljudomrzneža, so prijatelji pripovedovali kot o vzornem družinskem človeku in zakonskem partnerju, strastnem ljubitelju doma, kjer je najlažje gradil svoje svetove. Potemtakem njegov obrat k intimi v zadnjem trenutku le ne bi smel biti preveč presenetljiv. V luči somraka življenjskih moči in slutnje filmske oporoke je lahko zelo razumljiva opustitev iskanja velike družbene utopije na račun prikaza zasebne utopije, ki je navzlic splošni dekadenci dosegljiva.

Izguba nedolžnosti

Film *Široko zaprte oči* je mala intimna odiseja o resnici intime. Idealen mlad par, dobro situiran, osamosvojen, s hčerko in guvernanto, z živim spolnim življenjem, zanimanjem za umetnost, odprt za eksperimente in predvsem odprt za drug drugega, pri petintridesetih še vedno lepo zaljubljen in, kar je nemara najpomembneje, čustveno ekskluziven. Idila srečnega doma iz prve sekvence je takoj v drugi, v velikem božičnem plesu v visoki družbi, postavljena na preizkušnjo – Billa zapeljujeta eksotični manekenki, Alice pa napade preizkušeni donhuan –, toda tudi v atmosferi splošne omame in razvrata, v kateri, se zdi, je prešuštvo ne le dovoljeno, ampak kar pričakovano, še enkrat več

zasveti zmagoslavje njune ljubezni, sveta zveza, drugim nedosegljiva in nerazumljiva. Sanjski svet njunega svetega kljubovanja naslednji večer zamenja trezno okolje njune spalnice, intuicijo refleksija. Klasična pozabavna analiza s ščepcem zdravilnega ljubosumja se pod vplivom marihuane sprevrže v surovo obsodbo samoumevnosti in udobne naivnosti moža, ki s slepim zaupanjem in pomanjkanjem ljubosumja ponižuje njeno osebo, njeno intimo in inteligenco. Njegovo slepo – namesto živo – zaupanje se mu vrne kot bumerang, ko mu pove o mornariškem častniku, ki ga je srečala minulo poletje in za katerega je bila v enem trenutku pripravljena pustiti vse, njega, hčerko, dom... vse. Brutalna izpoved, s katero je Alice hotela malo na silo spodbuditi skupen razmislek o skritih prostorih, do katerih drug pri drugem še nimata dostopa, opozoriti na pomembna nahajališča resnice, do katerih bi se z voljo in resničnim zaupanjem lahko dokopala ter tako resnično pogumno gradila skupno življenje, je povzročila prav nasprotno. Billa se je v trenutku polastil obup, kot stara plošča so se mu pred očmi začele vrteti, ponavljati in preskakovati slike ljubljena Alice in častnika in vse, na kar je ob tem lahko mislil, je bilo maščevanje. Obup in popolna slepota ga pahmeta na divji tobogan življenja zunaj doma, kakršnega ni niti slutil, mimo vseh simptomov totalne dekadence, od intimne prostitucije, do spektakularnih orgij v visoki družbi, v prepovedane prostore zasebnega in družbenega razvrata, za katere nima kvalifikacij in torej tudi ne vstopa. Ko ga odkrijejo in obsodijo za prestop, ne odneha, vsem nevarnostim navkljub se popolnoma preda novemu svetu, s široko zaprtimi očmi se potopi v resničnost, ki mu je enako nedoumljiva kot sanje. Odločen je priti do dna velike intrige, sredi katere se je znašel, in v vlogi zasebnega detektiva začne kot eminentni romaneskni junak odstirati pot do resnice. Njegova junaška avantura se konča v mrtvašnici, v trenutku soočenja s truplom mlade ženske, v kateri nikakor ne more prepoznati ženske, ki jo išče, ženske, ki naj bi jo ubili in ki je zanj žrtvovala svoje življenje. Še več, vse, kar lahko vidi v njenih mrtvih očeh, je podoba neke druge ženske, ki jo v resnici ves čas išče, podoba njegove žene. Ko se je namreč prejšnjo noč vrnil domov in jo prebudil iz nočne more, so bile njene sanje na moč podobne tistemu, kar je kot nepovabljen gost videl v resnici – splošno orgijo, v kateri je on nastopal kot voyeur, Alice pa je bila v sanjah glavna akterka, seksualno žrtveno jagnje, ki so si jo privoščili vsi. Ko sredi noči spet pride domov, navidez znova spravljen s to intimo, zagleda na blazini ob Alicini glavi svojo masko, ki jo je nosil na orgiji prejšnji večer; očitno mu je padla iz zavitka kostima, ki ga je zjutraj vrnil v izposojevalnico. Igra je končana, tudi njegova maska bo padla, vse ji bo povedal. Ko konča s svojo zgodbo, je v sobi že jutro in v tem svetu njuna nova budnost, za katero lahko spet skupaj upata, da bo dolgo trajala.

Zanimivo je, da se Kubrick zelo drži Schnitzlerjeve predloge, z manjšimi potrebnimi in pomenljivimi modifikacijami. Schnitzlerjev svet je naslovu ustrezno bolj sanjski, zabrisanost meje med sanjskim in resničnim svetom ter pisava, polna čudovite ironije, vzpostavljata neko distanco, ki ne generira toliko dramatične napetosti, pač pa nenehno spodbuja k mirnejši in nemoteni refleksiji o temeljnih vprašanih, ki jih zgodba odpira – o resnici ljubezni, o resnici intime, koliko zares vemo o svojih najbližjih in koliko oni o nas, koliko sebe smo pripravljene odkriti drugemu..., koliko skupne sreče lahko ustvarimo ob spoznanju, da tako malo vemo drug o drugem, kako veliko in resnično je lahko zaupanje ob tako pičlem poznavanju drug drugega in, nenazadnje, kakšen je v tej luči smisel takšne ljubezni, zvestobe, takšne absolutne predanosti. Vsej zadržanosti navkljub in ostankom cinizma, ki je preveval njegova zgodnja dela, Schnitzler v *Noveli o snu* na koncu vendarle afirmira ljubezen in intimo, ki se zaveda svoje ranljivosti, a tudi sreče.

Natanko ta vpašanja odpira tudi Kubrick, vendar veliko bolj dramatično. Medtem ko Schnitzler svojo pripoved gradi skozi eno zavest – edini fokalizator pripovedi je mož –, Kubrick svojo pripoved zastavlja dialoško, ne skozi refleksijo, ampak skozi dialog, ki je bolj ali manj enakovreden. Na ta način lahko pride do bolj dramatičnega trka dveh zavesti, dveh resnic, gledalcu in gledalki pa omogoča dvojno identifikacijo, enakovreden vpogled v obe zavesti. Kljub pretežno doslednemu sledenju Schnitzlerjevi zgodbi in motivom, celo simbolom, pa Kubricka ne zanima toliko onirični značaj izvirnika in njegov duhovno-zgodovinski označevalec, ampak preprosto *hard core*

ljubezenska drama, postavljena v avtentičen prostor in sedanost. Namesto dunajskega *fin de siècle* v *Široko zaprtih očeh* zaživi newyorška dekadenca, zelo podobna tisti dunajski izpred sto let (Dunaj je bil takrat družbeno in kulturno središče Zahodnega sveta, podobno kot je danes New York) in različna v vsem tistem, kar je v okolje in družbo naplavilo dvajseto stoletje; glede intime se ni veliko spremenilo in tudi družba se je na prehodu stoletja, posebej po padcu komunizma, spet ujela v podobno negativno utopijo.

Kubrickov krvavi obračun z resnico intime pa je najbolj podkrepjen s peklensko idejo, da v glavni vlogi zasede zlati par Holivuda, Nicole Kidman in Toma Cruisa. Popolno telesno in duševno razgaljenje zlatega para Holivuda, ki podobno kot Bill in Alice skoraj nerealno kljubuje emocionalno in moralno skrahiranemu svetu šovbiznisa, deluje kot pretresljiv vdor realnosti, kot ontološki šok, ki narekuje vtis, da spremljaš dokumentec o Tomu in Nicole. Ob zelo občutenem izboru teme, navdahnjenem in natančnem tkanju pripovedi, ob fotografiji, ki jo lahko primerjam samo še s tisto v *Barryju Lyndonu* in ki v enem hipu, z naravno lučjo, ki nenaravno prežiga sliko in čas, ki v eni sami podobi natančno locira mesto inspiracije (*fin de siècle*), v eni sami podobi prejšnje obe epohi, glasbo, ki nosi v sebi istočasno igrivost in grozo in še posebej Šostakovičev dunajski valček, ki bolj kot katerikoli nosi v sebi tisto značilno mešanico grenkobe in veselosti, ki je zaščitni znak dekadence, ob splošnem perfekcionizmu, ki smo ga od Kubricka v vsem razvajeni ter množici izjemnih rešitev, ki ta film po mojem mnenju postavljajo na najvišje mesto v njegovem opusu in v minulem desetletju, je prav vivisekcija v živo zlatega Holivudskega para tisto, kar presega moč klasične filmske iluzije.

Restavracija ljubezni

Mislím, da ni v filmu še nihče tako radikalno, analitično in psihološko poglobljeno postavil in razstavil vprašanja resnice intime, tega občutljivega in težko otipljivega prostora, ki vzbuja toliko hrepenenja in razočaranja. Še nihče ni tako skrajno in genialno izvedel umetniške obdukcije popolne ljubezni.

Kljub brutalni vivisekciji intime, za katero se neizbežno izkaže, da v še tako popolni realizaciji ne zagotavlja vse resnice, je to vendarle film o upanju in zaupanju v ljubezen, v intimo dveh ljudi, hvalnica kljubovanju skušnjavam, hvalnica predanosti, skupnemu domu, ki si ga v duhu in telesu gradita dva človeka, obljubljena drug drugemu, in četudi ni stoodstotno varen, bodisi zaradi nepremostljivih ovir v komunikaciji, upravičeni skepsi v jezik, ali zavoljo neracionalne in torej manj stanovitve narave zaupanja, je to edina velika zmaga, ki jo je v tem svetu mogoče izbojevati. Zato večkrat prodre prepričanje, da je za uspeh intime bolj kot poznavanje potrebna vera.

Naj se rane v takšno intimo režejo še tako nujno in globoko, bodo težko izčrpale moč kljubovanja in sreče. V izjemnem prizoru, ko se Bill vrne domov in ga Alice čaka v postelji, speča, z njegovo masko na blazini ob sebi, se v njem v nekaj hipih, kot pred smrtjo, preigra cela šahovska partija dogodkov zadnjih treh noči; in ko se na koncu zave, kako usodna bi bila lahko njegova neozdravljiva naivnost, zaradi katere še do pred nekaj trenutki ni uvidel, da je pravzaprav on tisti, ki dolguje ženi izpoved, da ji jo dolguje že od vsega začetka, od tiste prve noči, ko ga je ona z zaupanjem svoje skrivnosti izzvala, da si prideta še bližje, on pa se je v ničevosti ranjenega ponosa odvrnil od nje. Ob tem spoznanju se zgrudi in popade ga neustavljivo ihtenje, ki se bo poleglo šele proti jutru, ob koncu njegove izpovedi. To stanje pred končnim spoznanjem, v katerem sta združena Billova neozdravljiva naivnost in smrtni strah, sijajno opisuje Schnitzler: "*Ob tem odkritju ni bilo več nobenega dvoma, da Albertina nekaj sumi, celo veliko hujše stvari, kot so se v resnici zgodile. Toda način, ki ga je izbrala, da mu to pove, zamisel, da temno masko položi na blazino poleg sebe, kot da bi predstavljala obraz moža, ki ji je postal uganka, ta duhovit, skoraj igriv pristop, ki se je zdel obenem nežno opozorilo in pripravljenost odpuščenja, je Fridolina navdal z upanjem, da, ob spominu na svoje sanje, vsega skupaj le ne bo jemala tako resno.*"

Zjutraj sta očiščena, Alice pravi, da sta spet budna. Za dokončno restavracijo njune ljubezni je potrebna še katarza s fukom, ki bo do konca polizal njune duševne rane in jima vrnil izgubljeno oblast nad njuno spolnostjo, vrnil izgubljeno nedolžnost, za zmeraj zaznamovano z brazgotinami. •

stanley kubrick



Kubrick na snemanju Dr. Strangelova

simon popek

Samuel Fuller je v Godardovem *Norem Pierrotu* (*Pierrot le fou*, 1965), v eni najznamenitejših izjav o filmu, sedmo umetnost opisal takole: "Film je bojišče: ljubezen, sovraštvo, akcija, smrt. Z eno besedo, emocija." Kubrick bi se s tem nedvomno strinjal; kot človek, ki je vso svojo energijo usmeril v kreativni proces, kot avtor, ki je projekte koncipiral in pripravljaval tudi po leto dni in več, ob tem do potankosti naštudiral najmanjše detajle in mimogrede prebral na stotine strokovnih knjig, je na snemanju funkcioniral kot vrhovni poveljnik, kot general, ki upravlja s svojo vojsko. "Ni dvoma, v kakšnem drugem življenju bi bil Kubrick vojaški poveljnik," je dejal Malcolm McDowell, zvezda *Peklenske pomaranče*. Od tod njegova želja po popolnem nadzoru lastnega dela in ljudi, s katerimi je delal. Ko si je izbral sodelavca, si ga je najprej podredil s pogodbo, v kateri je običajno stala točka, da ne sme zapuščati Velike Britanije (kjer je Kubrick posnel vse svoje filme od *Lolite* naprej) brez njegovega osebnega dovoljenja. Skozi Kubrickove roke je šlo dobesedno vse, kar se je nanašalo na film, in ko je bil film posnet, zmontiran in pripravljen za distribucijo, se je detajlni nadzor šele dobro pričel. Biografije, ki razširjajo legende o njegovih postopkih, dlakocepskih zahtevah in nemogočih metodah, gotovo pretiravajo, a mnogo je resničnega, kar je v intervjujih priznaval tudi režiser sam. Ključni film v tej diskusiji je kakopak *Barry Lyndon*, logistična in tehnična mojstrovina; zanj so mu pri Zeissu skonstruirali posebno občutljivo lečo (dvakrat bolj občutljivo od takratnih najvišjih standardov), s pomočjo katere je v interierjih lahko snemal zgolj ob svetlobi sveč. Kubrick je imel seveda popolnoma prav, da je za projekcije svojega filma zahteval najvišje standarde – od Londona, Pariza, do Nove Zelandije. Legenda pravi, da je imel doma spisek vseh svetovnih kinodvoran, kjer naj bi vrteli njegove filme, in njihovo tehnično usposobljenost. Ker so bile za kvalitetno projekcijo *Barryja Lyndona* potrebne posebne maske, ki bi okvir 1,66:1 projicirale, kot je treba, jih je tehnično neustreznim dvoranam priskrbel pred začetkom distribucije. Zaradi druge kaprice (Kubrick je to potrdil) je za neki newyorški kino zahteval, da se zid ob platnu prebarva s črno barvo, ker naj bi odbijanje svetlobe motilo projekcijo, ipd. Nekatere trditve so seveda močno pretirane in jih je režiser v redkih intervjujih, ki jih je v zadnjih petindvajsetih letih sploh dal, demantiral; mnoge je "le" korigiral, druge pa priznal.

Primer popolnega pretiravanja je trditev, da je osebno nadzoroval izdelavo vsake kopije, ki je šla v distribucijo, kar je popolnoma nemogoče. Kubrick je enostavno postavljali standarde, ob tem pa občasno preverjal kvaliteto; ponavadi je preveril prvi in zadnji kader vsakega koluta filma pri prvi kopiji iz določene serije, zavzeto pa je sodeloval tudi pri ostalih tehničnih posegih. Podnapisi so ponavadi predstavljali določen problem, saj je bil mnenja, da lahko v posameznem napisu spraviš le določeno število znakov, ne da bi s tem motil normalno recepcijo filma. Pod kontrolo je imel preostale postproduksijske in distribucijske posege, vse od izdelave nekajminutnih napovednikov, plakatov idr.

Kubrick je imel popolno kontrolo pri vseh svojih filmih, razen pri *Spartaku*, h kateremu ga je pritegnil koproducent in zvezda filma, Kirk Douglas, potem ko je odpustil prvotnega režiserja, Anthonyja Manna. Umetniški nadzor, nekonformizem in *final cut* je bilo vedno prvo Kubrickovo vodilo. Prva celovečerca je tako ali tako financiral in produciral sam (s pomočjo družine in prijateljev), nato pa je spoznal mladega in ambicioznega producenta Jamesa B. Harrisja, s katerim je posnel tri filme, *Rop brez plena*, *Steze slave* in *Lolito*. Njuno sodelovanje se je s Kubrickovo selitvijo v Anglijo prijateljsko zaključilo, prav v času sodelovanja s Harrisom pa je Kubrick najbolj občutil trdi kruh kreativne neodvisnosti. Hollywood je sicer pristal na njegove zahteve, toda pod pogojem, da se odreče plačilu in pristane na odstotke od dobička. Njun prvi resnični hit je bila *Lolita*, popolno finančno neodvisnost tudi med samo produkcijo pa je Kubrick pridobil šele z *Odisejo*, ki je, presenetljivo, postala dotlej največji MGMov hit vseh časov. Pričelo se je sodelovanje z Warnerjem, ki mu je Kubrick ostal zvest do konca, in nastala je ena najznamenitejših pogodb v filmski industriji. Warner se je zavezal, da bo financiral projekte po Kubrickovi lastni izbiri, zavedajoč se, da bodo od predpriprav do premiere minila dolga leta, neskončna snemanja in številne prekoračitve proračuna. Kubrick bo prejel štirideset odstotkov od dobička filma in *final cut*, čeprav bi to pomenilo, da bi film prejel nekomercialno oznako X. Izkazalo se je, da je Kubrick še kako ekonomičen režiser z visoko stopnjo odgovornosti; običajno je sicer prekoračil tako proračun kot snemalni načrt, toda Warnerjevi šefi so si dobesedno kupili kvaliteto. Ko je prvotni proračun *Barryja Lyndona* iz začetnih 2,5 milijona dolarjev narasel na 8 milijonov, in ko je vse kazalo, da bodo ob koncu snemanja stroški znašali 11 milijonov, so Warnerjevi šefi to resignirano komentirali takole: "Če moramo izbirati med povprečnim filmom, ki nas bo stal 8 milijonov, in med mojstrovino, ki nas bo stala 11, potem res ne moremo odtegovati sredstev, ki jih Stanley potrebuje, da dobro opravi svoj posel." *Barry Lyndon* je bil edini Kubrickov flop pri Warnerju in največji v karieri, sicer pa so bili z njim lahko zadovoljni. *Pekleno pomarančo* je bil zaradi kočljive literarne predloge Anthonyja Burgessa, za katero je film prejel certifikat X, pripravljen posneti za majhen denar in večinoma na lokacijah, *Sijanje* in *Full Metal Jacket* sta izpolnila pričakovanja in celo za *Široko zaprte oči*, ki držijo rekord za najdaljše kontinuirano snemanje v zgodovini (približno osemnajst mesecev), se bodo stroški 65. milijonov povrnili.

Kubrick, stroji in okvare

Kubrickova mentalna in fizična izoliranost sta posledica racionalne življenjske odločitve. Je neskončen občudovalec strojev, mašinerije, tehničnih pripomočkov. Toda obenem se zaveda, da se stroji pokvarijo, da so "nagnjeni" k napakam, defektom. To spoznanje je nedvomno rdeča nit njegovega opusa. Kompleksnosti mašinerije in nagnjenosti k okvari Kubrick ni uvedel šele s svojimi "tehnološkimi" filmi, kot sta *Strangelove* ali *Odiseja*, temveč jo je morda v najboljšem smislu uvedel že v *Ropu brez plena*, kjer vse, vsak detajl v perfektno skonstruiranem roparskem načrtu, spominja na kompleksnost HALovega uma ali blaznega načrta Jacka D. Ripperja. Pravzaprav je genialni načrt Johnnyja Claya (Sterling Hayden) že v osnovi poln potencialnih lukenj in kot tak usojen, da spodleti; ne mislim logističnih lukenj, temveč operativne. Že kmalu izvemo, da vsaj dva od petih roparjev skrivata težke psihološke motnje: očetovska in homoseksualna navezanost Ungerja (Jay C. Flippen) do Johnnyja ostaja vseskozi potlačena, čeprav jo prisotnost Johnnyjevega dekleta še bolj razdraži; George (Elisha Cook, jr.) svojo spolno ljubosumnost

do žene enako kontrolira do izvršitve ropa, nato pa eksplodira. Kubrick v paralelnih sekvencah že zelo zgodaj predstavi načrt, ki ga imata Sherry in njen ljubimec Val (Vince Edwards); ta grozi popolnemu načrtu roparjev ter temelji na modelu "proti-načrta" in je kot tak pogojen z uspešnostjo ropa družine, ki jo napadata. Z zelo zgodnjo predstavitvijo "proti-ropa" in mešanjem obeh smo torej priča reflektivnim interakcijam sistema znotraj sistema, spletke znotraj spletke ter – če hočete – zgodb znotraj zgodb.

Kubrick, evropska senzibilnost in Dunaj

Kubrick razen dveh filmov-noir, *Morilčevega poljuba* in *Ropa brez plena*, nikoli ni posnel "ameriškega" filma v estetskem smislu – niti v času, ko je še živel v New Yorku. Njegova kulturna perspektiva je bila od nekdaj evropska, spogledovala se je z avstroogrskim imperijem in *fin-de-siéclouskim* Dunajem, kar ne preseneča, saj je njegova družina izvirala prav od tam. Odtod njegovo občudovanje Maxa Ophülsa in Straussa (Johanna in Richarda), pa Nabokovova *Lolita* in že zgodnji interes za Arthurja Schnitzlerja, po čigar romanu *Traumnovelle* je posnel svoj zadnji film, *Široko zaprte oči* – seveda pa ni postavljen na Dunaj, temveč v New York (posnet v Londonu), kakor se tudi ne odvija koncem 19. temveč 20. stoletja. Tu je še življenjska obsesija z Napoleonom (potrjuje tezo o "generalu Kubricku"), čigar življenje je za ekranizacijo pripravljal od sredine šestdesetih naprej in do katerega realizacije, žal, ni prišlo nikdar, pa seveda dokončna preselitev v Anglijo leta 1962, ki jo je med drugim



Steze slave



Morilčev poljub: Frank Silvera



Strah in poželjenje

utemeljeval z besedami: "London je eno izmed treh najprimernejših mest na svetu, če se ukvarjaš s filmom." Bučnosti Hollywooda ni prenašal, New York pa po njegovem ni imel primernih studijskih in tehničnih zmogljivosti. Ne gre seveda pozabiti, da je tudi *Steze slave* v celoti posnel v Nemčiji, v bližini Münchna.

Na tem mestu je seveda nemogoče prezreti še eno "legendo" – kako je namreč Kubricku po preselitvi uspelo vse filme posneti v radiju petdesetih kilometrov od doma. Studiji Elstree so bili resda blizu, toda v tem krogu je nastala tudi večina eksterierjev – tudi mnogi eksotični, npr. podoba Vietnama za *Full Metal Jacket* ali prazgodovinska pokrajina za uvodno epizodo *Odiseje*, "The Dawn of Man". Le enkrat se je Kubrick pustil prepričati v potovanje. *Barryja Lyndona*, katerega dobršen del je postavljen v eksterier, so pričeli snemati na Irskem, toda po resnih grožnjah IRE je bila ekipa prisiljena snemanje dokončati v Angliji. Z izjemo *Barryja Lyndona*, *Peklenske pomaranče* in seveda *Odiseje* so vsi Kubrickovi "angleški" filmi postavljeni v ZDA; da bi se izognil napačnim interpretacijam okolja, je običajno pošiljal asistente in snemalno ekipo v ZDA, da bi posneli tipično ameriško pokrajino (avtoceste, črpalke...), ki jo je potreboval za *Lolito*, pa gorsko cesto za *Sijanje* itd.

A vrnilo se h Kubrickovi evropski senzibilnosti in dunajskim koreninam, ki so še posebej očitne v *Odiseji* in na katere je opozoril že Jacques Goimard. Za razliko od ostalih "Dunajčanov", ki so se preselili v ZDA (Fritz Lang, Otto Preminger, Josef von Sternberg, Eric von Stroheim) in ki so v ameriškem obdobju prekinili večino vezi z dunajsko kulturo, je Kubrick kot "zgolj" potomec avstroogrskih prednikov, rojen v Bronxu, v svojih filmih veliko močneje reflektiral tamkajšnjo kulturo. Kubrick torej ni bil "neposredni Dunajčan", niti se ni razglašal zanj, toda v sebi je nosil virus – virus dunajske civilizacije kot "civilizacije tišine" oziroma "civilizacije nepričakovanega". In *Odiseja* je takšen film, film tišine, film podob, rojenih iz nezavednega, film, ki negira kakršnokoli mentalno konstrukcijo. Da so ljudje *Odisejo* razglašali za filozofsko interpretacijo vesolja in neskončnega, je znano dejstvo; da so iskali sorodnosti s Freudovo (še en Dunajčan) interpretacijo sanj, prav tako. Morda od tod izvira lik dr. Floyda, ki ga v filmu prvič upogledamo v breztežnem stanju, globoko spečega, v tišini vesolja, v neverbalnem stanju; njegove sanje niso izražene. In ko se v enem najbolj slavljениh montažnih rezov vseh časov, ko se padajoča kost, ki jo je primat štiri milijone let nazaj zalučal v zrak, spremeni v elegantno oblikovano vesoljsko ladjo v letu 2001, se oglasi *Modra Donava* Johanna Straussa (tretji Dunajčan). Kubrick s tem zaokroži "dunajsko glasbeno šolo" – film odpre *Zaratustra* Richarda Straussa, našega četrtega Dunajčana –, počasi rotirajoči se satelit, ogromno dvojno kolo, pa evocira podobo vrtiljaka v dunajskem Praturu.

Kubrick in ženske

Že prizor v *Morilčevem poljubu*, kjer se gangsterji v skladišču znašajo nad zvezano Glorio (Irene Kane) nas napeljuje na misel, da je Kubrick v svojih filmih ženske dosledno predstavljal kot nemočni objekt (spolnega) izživljanja. Takšno je zajeto dekle (Virginia Leith) v *Strahu in poželjenju*, pa Varinia (Jean Simmons), sužnja in kasnejša Spartakova žena; nemško dekle (igrala jo je Susanne Christian,

Kubrickova bodoča – tretja – žena), ki je na koncu *Stez slave* v taverni prisiljena peti francoskim vojakom; takšni sta poslana gospa Alexander in z ogromnim penisom ubita 'Cat Lady' v *Peklenski pomaranči*. Podobno brutalizirana je Vietkongovka na zaključku *Full Metal Jacket*, da ne omenjamo Kubrickove največje žrtve, Wendy Torrance (Shelly Duvall) v *Sijanju*. V *Loliti* in *Barryju Lyndonu* so ženske ustrezljive in mladone zaslužjene – Charlotte Haze (Shelley Winters) v prvem in Lady Lyndon (Marisa Berenson) v drugem, medtem ko so v vseh ostalih filmih – *Odiseji*, *Ropu brez plena*, *Doktorju Strangelovu* – za zgodbo nepomembne ali povsem odsotne. Edina močnejša ženska karakterja lahko iščemo v *Široko zaprtih očeh* in *Ropu brez plena* (v drugem precej manj); oba lika v odnosu do zgodbe in partnerjev funkcionirata na principu ljubosumja – v prvem ga žena Alice Harford (Nicole Kidman) lansira s svojo spolno fantazijo (sanjami), v drugem (Marie Windsor) z distanco, žaljivkami in izsiljevanjem.

Kubrick in off-glas: Narativni off-glas (*voice-over*) je bil režiserjev priljubljeni narativni pripomoček od samega začetka kariere; seveda je bil za potrebe vsakega filma ustrezno modificiran, saj ni funkcioniral zgolj na osnovni ravni podajanja informacij, marveč je s svojim tonom zaključeni celoti nemalokrat dodal ključne emocionalne attribute. Še najbolj mehaničen, informativen je off-glas v kratkometražnem prvencu *Dan obračuna*, kar ne preseneča, saj je Kubrick film koncipiral za tisti čas popularno serijo *March of Time*, po njeni ukinitvi pa distribucijske pravice prodal RKOju in njihovi dokumentarni seriji *This is America*. *Strah in poželjenje* edini kombinira dva načina off-naracije, uvodni "voice-of-God" glas in kasnejše samogovore Maca (Frank Silvera). *Morilčev poljub* prezentira prvoosebni glas Davyja (Jamie Smith), *Rop brez plena* neidentificirani objektivni glas v tretji osebi. V *Loliti* off-glas glavnega protagonista Humberta Humberta (James Mason) poskrbi zgolj za zagon naracije in se kasneje ne pojavlja več, prav tako nam glas neidentificiranega naratorja v *Stezah slave* na začetku poda zgodovinsko ozadje dogodkov. V *Strangelovu* nas glas seznanja z "Doomsday machine" in razloži sistem SAC, medtem ko je v *Peklenski pomaranči* Alexov (Malcolm McDowell) prvoosebni glas kar glavni motor filma; razlaga nam, kaj vidimo, in podaja lastne občutke. V *Full Metal Jacket* glas Jokerja (Matthew Modine) občasno prebere odlomke iz romana Gustava Hasforda, na čigar predlogi je film zasnovan, in je med vsemi Kubrickovimi offi še najmanj potreben, saj zgodbi ne doda nič ključnega. Nesporno najizvirnejši način off naracije se pojavlja v *Barryju Lyndonu*. Prav ironični in mestoma kar cinični glas naratorja vnaša v sicer rigidno formo elemente komične distance. Pravzaprav je takšen že kar uvodni kader: v perfektno perspektivno postavljenem kadru s precejšnje distance prisostvujemo dvoboju s pištolami. Osebe v kadru so zaradi oddaljenosti povsem neidentificirane, in medtem ko v ozadju slišimo napotke sekundantov, nam glas naratorja prične pripovedovati zgodbo Raymonda Barryja, "čigar očetu bi bila uspešna profesionalna kariera zlabka zagotovljena...". Po poku obeh pištol oseba v levem kotu pade in šele takrat off-glas zaključuje svojo misel: "...če njegov oče ne bi padel v strelskem obračunu!" Kubrick

“nastavi” tako ton kot namen glasu s tem, ko gladalca pripravi do tega, da Barryjevo zgodbo spremlja z distancirane perspektive “vsevednega” off-glasu. Narator hkrati razlaga historični ambient, v katerem se zgodba odvija (sedemletna vojna), in interpretira notranje stanje ter motivacije Redmonda Barryja. Barryjevo hitro emocionalno okrevanje po ločitvi od matere narator npr. argumentira takole: “Noben fantič, ki prvič v življenju čuti svobodo, v žepu pa nosi dvajset gvinej, ne more biti žalosten.”

Samo v *Peklenski pomaranči* je glas naratorja integralni del diskurza; pomaga nam, da razvijemo odnos do karakterja, kateremu glas pripada. V primeru *Barryja Lyndona* nam off-glas nemalokrat govori o stvareh, ki jih nismo videli, a so za potek zgodbe pomembne in o njih ne bi vedeli ničesar, če nam tega ne bi povedal narativni glas.

Povedano drugače, narator *Barryja Lyndona* je del drugega diskurza, je pripovedovalec neke druge zgodbe, pogosto vzporedne s tistim, kar vidimo na platnu. Še večkrat pa taisti glas negira podobe na platnu oziroma nam postreže z več informacijami, ki so kontradiktorne tistemu, kar vidimo. Barva off-glasu in njegove intepretacije se, tako kot film, deli na dva dela; v prvem vzpostavlja atmosfero komične usode in ironije, medtem ko v drugem komentariji postajajo očitno simpatetični in zvišujejo pomen tragične ironije.

Pravo nasprotje offu v *Barryju Lyndonu* predstavlja glas naratorja v *Ropu brez plena*: klinično hladen glas nam servira esencialne informacije za potek zgodbe. Taisti glas hkrati funkcionira kot nekakšna “slišna nota”, na katero Kubrick uglašuje preostanek filma, in prav ta “takt”, ki ga glas diktira, mestoma spominja na avtentičnost propagandnih *newsreel*ov, ki jih je v *News on the March* sekvenci v *Državljanu Kanu* (*Citizen Kane*, 1941) uspešno parodiral že Welles. V *Ropu brez plena* glas funkcionira predvsem kot refleksivna ironija, toda njegova “vsemogočnost” in “vsevednost” sta omejeni na zunanja in časovna gibanja karakterjev in dogodkov.

Narativni glas je brezoseben in povsem nevtralen, njegova brezemocionalna objektivnost pa deluje predvsem kot slišna ura, ki odšteva čas znotraj mehanske logistike Johnnyjevega plana; tako rekoč se ne razlikuje od napovedovalca na hipodromu, še enega brezosebne glasu. A prav ta objektivni glas je najbolj varljiv, zavajajoč, saj je njegova “natančnost” skrajno omejena: narator ima nekaj informacij o času, ne pa tudi o prostoru (podobno kot v *Barryju Lyndonu*, *Stezah slave* ali *Strangelovu*); tako napovedovalčev glas ob uboju konja ob stezi izraža zmedenost, medtem ko gledalec pozna skrito resnico. Pričujoči primer potrjuje domnevo, da je v Kubrickovem svetu razumevanje misterija stvar vizualnega konteksta in ne besede.

Večina filmov, v katerih klasičnega narativnega glasu ne najdemo (*Odiseja*, *Sijanje*), operira s pisnimi vmesniki, mednapisi, ki ponovno niso zgolj informacijski znaki, marveč temeljito posegajo v zgradbo in ritem filma; med njimi najočitnejši primer najdemo v *Sijanju*, ki operira s številnimi mednapisi na črnem ozadju:

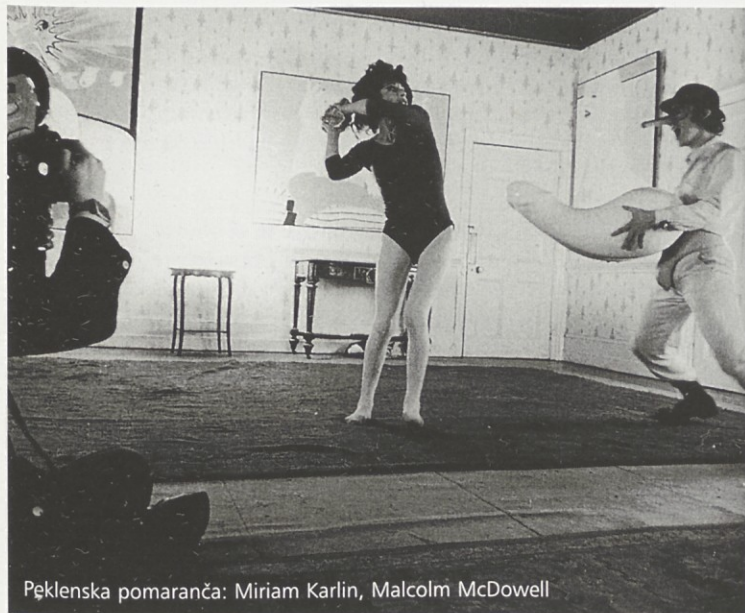
- Prolog: najavna špica
- Prvi del: “Intervju” in “Dan zapiranja”
- Drugi del: “Mesec dni pozneje” / “Torek” / “Četrtek” / “Sobota” / “Ponedeljek” / “Sreda”
- Tretji del: “8 zjutraj” in “4 popoldne”
- Epilog: dve zamrznjeni podobi Jacka (v naravnem labirintu in na sliki z letnico 1921)

Takoj seveda opazimo, kako se potek dogodkov stopnjuje od mesecev do dni in posameznih ur; gre za proces časovne redukcije in intenziviranja, ki se neizogibno približuje trenutku, ko Jackova norost eksplodira. Ti mednapisi so torej ustrezne narativni element, v svoji “hladnosti” in “objektivnosti” pa nič manj učinkoviti kot denimo off-glas v *Ropu brez plena*. *Široko zaprte oči* tako (poleg *Spartaka*, ki pa, kakor vemo, ni “Kubrickovo delo”) ostajajo absolutno edini Kubrickov film, ki naracije ne intenzivira ne z offom ne z mednapisi.

Kubrick in konstrukcija prostorov

Skoraj vsi Kubrickovi filmi temeljijo na literarnih predlogah, toda v njegovem primeru ne gre nikoli za klasično ekranizacijo, za “scenaristične filme” v pejorativnem pomenu besede. Kot je sam večkrat poudarjal, se nikoli ni želel lotevati znanih literarnih del, mojstrov in (izjema je *Lolita*), temveč je vedno izbiral “romane z napakami”, “nepopolna literarna dela”, pri katerih je običajno vzel zgolj narativno bistvo, projekt pa nadgrajeval s sredstvi vidne in slišne komunikacije. Kot je predlagal že Kolker, je bistvo njegovega prevoda iz literarne v filmsko formo prav način, kako okrog karakterjev skonstruira kompleksno prostorsko realnost; ta jih obkroži in določi stanje njihovega bitja. V njegovih filmih o karakterju izvemo veliko več prek njegovega načina, kako naseljuje določen prostor, kot prek tistega, kar v filmu izgovori. Izjema je *Doktor Strangelove*, precej dialoški film, kar ne preseneča, saj gre za politično satiro, v prid zgornji tezi pa govori truma njegovih filmov: *Odiseja*, *Barry Lyndon*, *Sijanje*, *Široko zaprte oči*. Kot opazimo, gre večinoma za filme, v katerih ni off-glasu, obenem pa celo zgodnja primera (*Morilčev poljub*, *Rop brez plena*) v svoji umazani *noir* ikonografiji lepo ilustrirata režiserjevo metodo konstruiranja kompleksne prostorske realnosti. Kubrick potemtakem predstavlja kinematografijo prebivališč in ritualov, prevladujočih interierjev in zapletenih manevrov ter seveda kinematografijo izgube človeške kontrole – in natanko vse to je združeno v *Široko zaprtih očeh*, filmu natančno skonstruiranih interierjev, začasne izgube identitete, ritualnih “maš”.

Prav slednje je mogoče usodno povezati z vse večjo abstrakcijo v naraciji in kinematografskih strukturah Kubrickovih filmov, ki se prične že takoj v *Stezah slave*, najkasneje pa po *Loliti*. Sentimentalnost in melodrama iz njegovega dela kmalu povsem izgineta, karakterji so vse manj psihološko motivirani – vsaj manj, kot smo vajeni v ameriškem filmu tistega časa – in so plod obsesivnih



Peklenska pomaranča: Miriam Karlin, Malcolm McDowell



Stezah slave: Wayne Morris, Kirk Douglas

ter maničnih idej, realiziranih v človeških formah, so zgolj funkcije prostorov, ki jih naseljujejo. Bowman in Poole v *Odiseji* ali Jack Torrance v *Sijanju* bi bila prešibka argumenta, saj sta oba filma koncipirana kot konstrukta prostorske dominacije nad človekom. Veliko bolj zanimivo je pokukati v svet *Barryja Lyndona*, v "humanizem in razsvetljenstvo" 18. stoletja, ki bi ga pričakovali od vsakega drugega režiserja – le od Kubricka ne. Dovolj je, da ošvrknemo razmerje med Redmondom Barryjem, po poroki z Lady Lyndon preimenovanega v Barryja Lyndona, njuno tako rekoč neobstoječe razmerje, ki ga Kubrick takoj po poroki z Barryjevim puhanjem pipe in čustveno odsotnostjo označi kot pogubljenega. Dovolj sta tudi dve zgovorni dejstvi; prvič, da smo deležni le enega konkretno emocionalnega prizora med Barryjem in njegovim ljubljanim sinom – podobno kot v *Sijanju*, kjer pa je tovrstna odtujenost pričakovana, saj gre za žanr grozljivke –, in drugič, da Lady Lyndon v celem filmu ne spregovori več kot nekaj besed, kar predstavlja radikalen padec v odstotkih verbalne komunikacije v primerjavi z *Odisejo*, ki "premore" v svoji dolžini 134. minut le 40 minut dialoga. Za *Odisejo* se ponavadi reče, da ima minimalno količino dialoga, precej redkeje pa se izpostavlja jezik, ki ga film gledalcu prinaša prek pisanih sporočil, računalniške grafike, matematičnih formul in konfiguracij.

Kubrick, Ophüls & Steze slave

Max Ophüls je bil režiser, ki ga je Kubrick morda najbolj cenil. V intervjujih je ponavadi opozarjal na njegovo delo s kamero in neskončne *travellinge*, s katerimi je zvesto sledil svojim igralcem in se izogibal montažnim rezom ter nenadnemu preskakovanju na veliki plan – na izbuljene oči in napeta ušesa, ki jih je sam Ophüls poimenoval "rabbit shots". Ophüls zahtevnih tehničnih voženj s kamero seveda ni forsiral za vsako ceno; njegov genij je bil prav v diskretnosti kamere in ravno to je navduševalo Kubricka, da se je odločil sorodno metodo uporabiti v svojem anti-vojnem filmu *Steze slave*, ki nazorno demonstrira, da je velike plane prihranil za ključne konfrontacije. Velikih planov je malo, toda ko ga Kubrick uporabi, potem nekaj pomeni.

Steze slave so nasploh prvi Kubrickov film, kjer pride vizualizacija do popolnega izraza. Toda, ironično, Kubrick ga je označil kot skrajno "dialoški" film, kar seveda drži. Če pogledamo natančneje, gre pravzaprav za zelo "zvočen" film, saj prvič kombinira jezik, hrup in glasbo z vizualno kompleksnostjo, s tem pa ilustrira njegovo prepričanje, da mora film težiti k dvoumnosti in "podzavestno določenemu efektu umetniškega dela", ki naj ga rajši kot besede diktirajo podobe in glasba. Kubrick prvič skorajda odpiše narativni glas in ga ohrani le v uvodni sekvenci, ko s kratkim komentarjem, francosko himno ter napisom 'Francija, 1916' evocira stil dokumentarnega realizma.

Film je poseebjenje ironične strukture simbolnih opozicij in paralel med dvema centralnima prizoriščema, dvorcem kot generalnim štabom in bojnimi jarki, kjer prebivajo vojaki s polkovnikom Daxom (Kirk Douglas) na čelu. Dejstvo je, da Kubrick ne ponudi nikakršne konkretne povezave med dvorcem in bunkerjem; predstavljena sta kot dva povsem različna svetova, kjer sta v veljavi dva različna pogleda na svet in vojno. Tovrstne dvojnosti v romanu ni opaziti, saj postane



dvorec primarno prizorišče šele, ko se trojica vojakov sooči z vojaškim sodiščem, medtem ko sta v filmu dvorec in bojišče vizualni metafori za očitni socialni prepad med "visokim svetom" oficirjev ter "izmečki" v jarkih. Simbolni poziciji dvorca in jarkov se prvič srečata šele v drugi polovici filma, s sojenjem trojici vojakov, ki jih mora iz vsakega bataljona izbrati Daxov nižji oficir.

Kubricka je delo s kamero pri *Stezah slave* tako obsedlo, da se je s *travellingi* povsem identificiral, do te mere, da je nazadnje kar sam vodil kamero. Spet smo pri eni značilnih kubrickovskih legend in obsesivni želji po kontroli: George Krause je bil sicer uradni kameraman in je naveden v špiči, v resnici pa je bil le njegov asistent in je s kamero operiral med bojnimi sekvencami napada na Ant Hill, ki jih je Kubrick pokrival s šestimi strateško postavljenimi snemalci, sam pa se je z ročno kamero infiltriral v središče dogajanja. Kubrickovo osebno operiranje s kamero ni bilo nobeno presenečenje, saj je dotlej le snemanje *Ropa brez plena* prepustil veteranu Lucieniu Ballardu. *Strah in poželenje*, *Morilčev poljub* in vseh treh kratkometražcev ni le lastnoročno posnel in zrežiral, temveč tudi oscenaril, sproduciral, zmontiral in opravil nasnemavanje zvoka. Popoln avtor torej. Ko so ga vprašali, kako se najbolje naučiš tehnike snemanja filmov, je odgovoril: "Tako, da posnameš svoj film." Če je kdo lahko upravičeno sovražil Kubrickove metode dela, potem so bili to kamermani. Georgea Krausa je pri *Stezah slave* degradiral in ga določil za asistenta, legendarnemu Russellu Mettyju, enemu največjih hollywoodskih snemalcev (npr. Wellesov *Dotik Zla/Touch of Evil*, 1957), pri produkciji *Spartaka* sploh ni pustil do besede. Paradokсно, Metty je nazadnje prejel oskarja – za dosežek, ki sploh ni bilo njegov! John Alcott je bil prvi kameraman, ki je s Kubrickom zdržal več kot enkrat; z njim je posnel kar štiri filme, od *Odiseje* do *Sijanja*. A tudi njemu ni bilo lahko, saj je Kubrick operiranje z gibljivo ročno kamero ohranjal skoraj pri vseh filmih; ustvaril je distinktivni mobilni stil, ki je kmalu postal njegov prepoznavni znak, še posebej očitno v *Peklenski pomaranči*.

Morilčev poljub, Lolita, Doktor Strangelove in spolnost

Fantazijski svet je dominiral v Kubrickovem obravnavanju seksa, saj se je le redko odvijal med ljubečimi pari. Kubrick je raje raziskoval prikrite in nasilne poti seksualnih izkušenj: voyeurizem, dominacijo, sadizem, mučenje, posilstvo. Pogledjte *Široko zaprte oči*: na prvi pogled ljubeč par z otrokom, William in Alice Harford (Tom Cruise in Nicole Kidman), pade v "zakonsko krizo" – ali pač ne? So vse le Williamove sanje? Prevod Schnitzlerjeve *Traumnovelle* bi se veliko bolje kot "Sanjska novela" bral kot "Travmatična novela"; malce nerodno prevajanje, celo nepravilno, toda v Kubrickovi ekranizaciji nedvomno utemeljeno. Deležni smo široke palete spolnih deviacij, poleg zgoraj naštetega vsaj še incesta, pedofilije in prostitucije... *Lolita* je eroticizmu Nabokovovega romana navkljub njegov najmanj senzualen film, kar ne preseneča, saj se je Kubrick dolgo bodel s



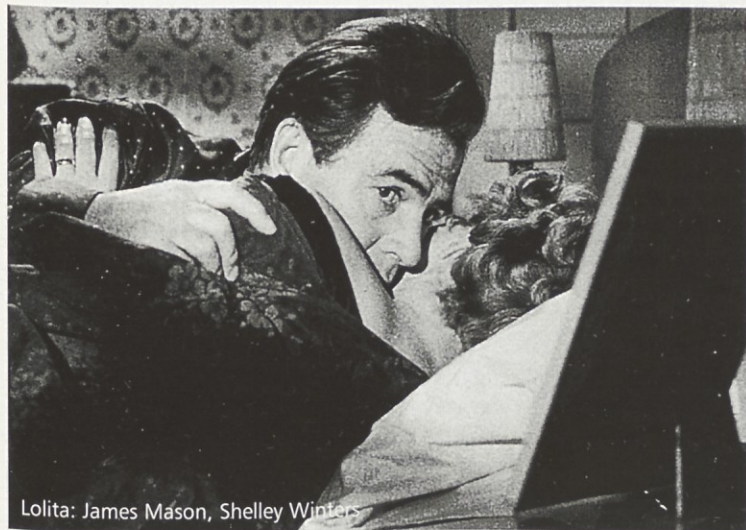
Doktor Strangelove: Vojna soba

cenzurnimi komisijami, da so podelili primerno oznako R. Prav v odsotnosti eksplicitno seksualnih prizorov med Humbertom in Lolito je Kubrick videl poglavitno napako filma – ne zaradi prizorov samih po sebi, temveč zaradi interpretacije gledalca, ki je že med filmom dobil občutek, da izhajata Humbertova obsesija in ljubosumje iz njegove ljubezni do Lolite in ne zgolj mesenega poželenja. Spoznanje o Humbertovi zaljubljenosti v Nabokovovem romanu pride šele na koncu, ko se Humbert sooči z nosečo, porejeno in veliko manj privlačno Lolito.

Ostali Kubrickovi filmi so seksualno precej bolj eksplicitni – in predvsem bizarni – kot *Lolita*, saj nazorne primere najdemo že v zvezanih in brutaliziranih dekletih v njegovih prvih dveh filmih, v zvezani kmetici v *Strahu in poželenju* in Gloriji v *Morilčevem poljubu*. V slednjem Davy Glorio voyeuristično opazuje skozi dvoriščno okno, ob njegovem obisku pa stika po njenem perilu. *Morilčev poljub* še zdaleč ni tako začetniško delo, kot ga je prepogosto razglašal Kubrick, saj najdemo izvrstne primere režijske spretnosti in dvoumnosti, kot naprimer v pričujočih zaporednih sekvencah: med Davyjevimi dvobojem Kubrick neprestano preskakuje med ringom in Rapallov pisarno, kjer skuša slednji poljubiti Glorijo; njuna obraza sta osvetljena le s svetlobo televizijskega ekrana, kjer teče neposredni prenos Davyjevega dvoboja, realistični prizori, v spodnjih rakurzih ter iz roke posneta “trda” akcija v ringu pa stoji nasproti Rapallov vse večji spolni sli, medtem ko izmenoma spremlja dvoboj in nadleguje Glorijo.

Pričujoča serija paralelnega in dvojnega dogajanja ni le poskus zapletanja melodramatične strukture, temveč se simpatično izkristalizira v naslednji sekvenci, ko Davy iz svoje sobe – medtem ko se po telefonu pogovarja s stricem Georgeom – v odsevu svojega ogledala opazuje Glorijo, kako se preoblači. Sprva gledalec misli, da želi Kubrick sugerirati, da se Davyjevo zanimanje za Glorijo ne razlikuje dosti od Rapallovega, nato pa Kubrick gledalčevo dilemo razreši inteligentno in preprosto hkrati, saj se Davy ubada z razvozlanjem telefonskih kablov, da bi Glorijo videl brez vmesnika, “v živo”, skozi svoje okno.

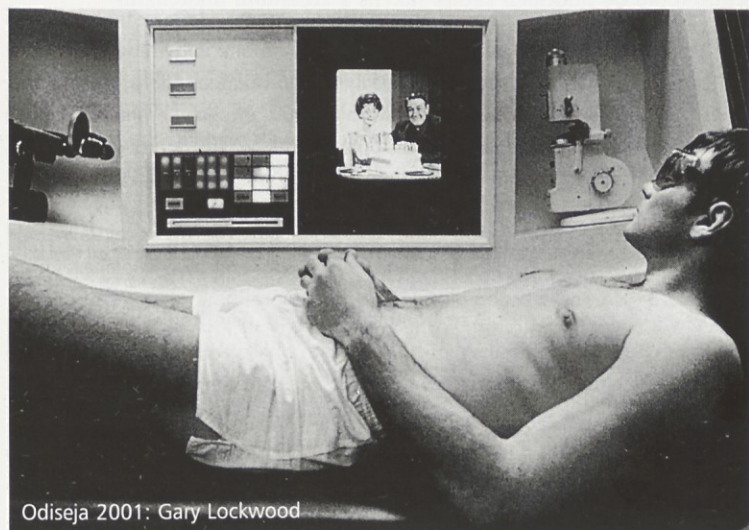
Če se vrnemo k seksualni eksplicitnosti v Kubrickovih filmih: celo v *Spartaku* je Kubrick našel “nišo”, saj sužnjelastnik Batiatus (Peter Ustinov) Spartaka in Varinio ter njuno prvo spolno izkušnjo opazuje skozi rešetke. Tu so še skupinski seks in posilstvo v *Peklenski pomaranči*, Redmondovo igranje s prostitutkami in brezsravno flirtanje s služabnicami pred očmi Lady Lyndon ter Jackov vulgarni objem z golo žensko-fantomom v *Sijanju*. Široko zaprte oči nedvomno predstavljajo prvi film, kjer je Kubrick svoje seksualne fantazije lahko ekspliciral v polnem pomenu besede – z izdatno pomočjo Arthurja Schnitzlerja seveda in njegove vizije seksualne dekadence na Dunaju koncem 19. stoletja. Prvi kader filma, ko Nicole Kidman v totalu odvrže svojo obleko, je za nadaljevanje zgodbe vsaj toliko sugestivno senzualen kot otvoritev *Doktorja Strangelova* (vojaška aviona, ki pri pretakanju goriva z zraku kopulirata), s spolnimi asociacijami absolutno najbolj preprednega Kubrickovega filma.



Lolita: James Mason, Shelley Winters

Kubrickova obsesija s seksualnostjo v *Strangelovu* je skozi leta in številne analize postala že legendarna ter predstavlja najbolj nazoren in široko diskutiran element filma. Uporaba prikrite erotike v *Strangelovu* je dobila tudi povsem “uradne” nazive; Anthony Macklin jo je poimenoval “seksualna alegorija”, George Linden “založena erotika” (*erotic displacement*), napredovanje erotičnih simbolov “od predigre do eksplozije” pa je očitno in skoraj pretesno povezano s satiričnimi karakterizacijami. V norišnici *Doktorja Strangelova* seksualna alegorija seveda ni edini konceptualni nivo, ki se prepleta s fikcijskim svetom in ga vzdržuje pokonci. Kamorkoli pogledamo, opazimo številne primere primarne in infantilne regresije, človekovega nazadovanja; tu so Kongova podoba neandertalca, Turgidsonov primitivizem in Ripperjevo plazenje po vseh štirih. Uvodni kader, kjer se letalo polni z gorivom med letom v zraku, ni le alegorija kopulacije, temveč tudi materinega dojenja. Obenem slišimo uvodno skladbo *Try a Little Tenderness*, najavna špica pa je spisana s črkami, ki spominjajo na otroško pisavo. Primeri so preštevilni, naj omenim le infantilno obnašanje generalov v *Vojni sobi*, od Turgidsonovega neprestanega žvečenja ter otročje paranoje, da bo ruski ambasador De Sadesky z obiskom *Vojne sobe* videl “veliko tablo” (“*the big board*”). Nepravilna dikcija in klišejske fraze so stalnica: Ripperjev “*The redcoats are coming*”, Kongov “*nucular combat, toe to toe with the Russkies*” in podobno. Kubrickova definicija komične metode, ki jo je skupaj s satiričnim piscem Terryjem Southernom uveljavljal v *Strangelovu*, se glasi takole: “*Če človeka soočite z nuklearno katastrofo v njegovi pisarni, imate dokumentarec; če ga novica doleti v dnevni sobi, imate dramo; če pa ga zaloti na stranišču, je rezultat komedija.*”

Strangelova najprej spoznamo po preprostosti narativne strukture, saj se film večinoma odvije na zgolj treh lokacijah: v “vojni sobi” (the war room), v kokpitu aviona ter v pisarnah vojaške baze Burpelson. Kar je najbolj fascinantno: med temi tremi lokacijami ni absolutno nobenega linka, nikakršne komunikacije; ko general Jack D. Ripper (Sterling Hayden) na začetku prek telefonske linije zdrdra svojo vizijo nuklearne katastrofe, se pretrgajo vse vezi, vsaka od treh lokacij pa živi svoje življenje. Še več, celo znotraj ter regij nihče ne komunicira z drugim. Protagonisti navidezno sicer komunicirajo med seboj, toda v resnici vsak govori sam s sabo; nihče ne posluša, nihče ne reagira. Besede se izmenjujejo, že res, toda v vojni sobi gre zgolj za klišeje, v vojaški bazi za nore izpade, v letalu pa za vojaški žargon. Priča smo noremu svetu, kjer prihaja do takšnih verbalnih paradoksov, kot je denimo intervencija predsednika Muffleya (Peter Sellers), ki skuša ameriškega generala ‘Bucka’ Turgindsona (George C. Scott) in ruskega ambasadorja DeSadeskega (Peter Bull) pomiriti z besedami: “*Gentlemen, you can’t fight in here – this is the war room!*” Ko Ripper v uvodu pokliče svojega pomočnika Mandraka (Sellers), da bi mu sporočil nori načrt, ga najprej vpraša: “*Do you recognise my voice?*” Ni problema, vsi se medsebojno prepoznavajo po glasu, vsi poslušajo drug drugega, toda nihče izgovorjenega ne razume, kar samo potrjuje domnevo, da je *Strangelove* film brez centra, “*film številnih tangent, ki se odbijajo od nekoncentričnega kroga*”, kot je zapisal Kolker.



Odiseja 2001: Gary Lockwood



2001: Odiseja v vesolju

Strangelove načeloma velja za “napovednik” *Odiseje*, za tematično vizijo morebitnih posledic tehnološkega napredka oziroma “kaj lahko stroji pomenijo za človeštvo in napredno civilizacijo”. Konkretno vzporednice z *Odisejo* najdemo tudi v *Stezah slave*, saj si je Kubrick prizadeval ustvariti vizualno koherenten komentar filozofskemu konfliktu med za čas zaprtim svetom (dvorec) in intimnostjo odprtega prostora (bojišče). Ambient dvorca je Kubrick uporabil kot utelešenje “višje” perspektive in ga postavil nasproti horizontalni ureditvi sveta, ki se sooča z moralnim in političnim iztrebljenjem.

Odiseja je Kubrickov prvi film (z delno izjemo *Lolite*), ki nima točno določene časovne in prostorske meje. *Strah in poželenje* se odvija v eni sami akciji, v časovnem razponu štiriindvajsetih ur ter na eni lokaciji (gozd); *Morilčev poljub* se odvija v New Yorku, časovno ne pokrije več kot treh dni, fokusira se na Davyjevo reševanje Glorije; *Rop brez plena* izolira peščico lokacij in protagonistov znotraj mehanizma enega ropa in tedna dni časovnega razpona. *Steze slave* se v štirih dneh osredotočijo na tri dramatične dogodke (bitka, sojenje, eksekucija) in dve lokaciji, *Strangelove* pa se ukvarja z ultimativno dramo znotraj treh zaprtih prostorov in dvehurnega odštevanja do nuklearne katastrofe. Kubrick je imel vedno opravka z dramatično situacijo kot motorjem filma, znotraj katere je psihološke in tematske elemente lahko kompresiral do te mere, da niso škodovali kontinuiteti oziroma logistiki naracije. Kubrickov filmski univerzum pred *Odisejo* je zgrajen na vezeh in asociacijah, ne glede na to, kako paradokсне ali surrealne so, ter na med seboj ločenih elementih znotraj večjih in nejasnih celot. Johnnyjev načrt na hipodromu postane neločljivi del znotraj veliko večje tematske in estetske igre (*Rop brez plena*), bojni jarki in dvorec ponujajo različne verzije ene same – paradokсне – resnice (*Steze slave*), trije svetovi *Strangelova* pa so le variacije ene globalne norišnice. Zgodba *Lolite* se sicer razteza skozi štiri leta, kljub temu pa podoben zaplet razvije z zrcalnimi lokacijami (Quiltyjeva hiša in Charlottin dom, spalnice in kopalnice) in z vzorcem psiholoških dvojnikov (Humbert in Quilty, Lolita in Charlotte). Poglavitna distinkcija *Odiseje* do zgodnjih filmov je seveda frontalni napad na tradicionalne konvencije filmske naracije. Časovni razpon niso več ure ali dnevi, celo leta ne, marveč neskončnost; kljub temu se *Odiseja* povsem izogne eksplikacijskemu ozadju ali tranzicijskim povezavam med posameznimi “epizodami”. V prostorskem pogledu uteleša ultimativni kinematografski univerzum: vsa logistika normalne perspektive je obrnjena na glavo, prizorišča pa zbujajo vtis bodisi strašljive odmaknjenosti bodisi motečega pomanjkanja konkretne definicije.

Peklenska pomaranča

Če *Odiseja* v generičnem smislu predstavlja, kakor je predlagal že Nelson, “mitološki dokumentarec”, bi lahko *Peklensko pomarančo* označili kot *case study*, psihološko študijo karakterja v določenem časovnem obdobju – s pomembno razliko, da raziskovalna metoda poteka od znotraj in dokumentira imaginarni svet. Kubrick je posnel

dva filma s pozicije prvoosebne naracije, *Lolito* in *Pomarančo*, s tem da “subjektivnost” drugega presega *Lolito* iz več razlogov: prvič, Burgessov literarni stil je veliko bolj “kinematografski” od Nabokovovega, kar je Kubrick demonstriral s svojo metodo dela na snemanju: *Pomaranča* je bila posneta brez scenarija, saj mu je po njegovih besedah roman priskrbel vso potrebno pisano podporo. Na snemanju je z igralci ure in ure vadil določen prizor, nakar ga je posnel, običajno kar v prvem poskusu; nešteta notorična ponavljanja prizorov so v tem primeru “nadomestila” neskončne vaje. Drugič, sama tematika – nasilje, seks... – leta 1970 ni bila več tako problematična kot desetletje poprej, ko je Kubrick snemal *Lolito*. *Production Code* in *Legion of Decency* sta bila precej pozabljena cenzurna faktorja, kar je pomenilo, da nasilje in spolnost iz romana ostaneta nedotaknjena. In tretjič, pri prepričljivem subjektivnem pogledu je odločilno vlogo igrala produkcijska logistika. Warner, ki mu bo Kubrick od tu naprej ostal zvest do konca kariere, je bil ob najavi ekranizacije Burgessovega romana vse prej kot miren, zato je proračunu odmeril zgolj dva milijona dolarjev, precej malo v primerjavi s *Strangelovom* ali *Odisejo*. Kubrick je zato večino filma posnel na realnih lokacijah, s kamero “iz roke”, ki jo je v mnogih primerih upravljal kar sam. Če se torej vrnemo k prvoosebni naraciji: *off-glas* je Bruce F. Kawin poimenoval kar Alexov *mindscreen*, “miselno platno”, v svojem poglavju pa natančno definira terminologijo ključnega subjekta v estetiki prvoosebne naracije. Kawin opredeli tri načine izražanja subjektivitete znotraj prvoosebno pripovedovanega filma takole:

1. skozi tisto, kar karakter *pripoveduje* (voice-over)
2. skozi tisto, kar karakter *vidi* (subjektivni pogled; koti kamere, ki imitirajo njegov pogled)
3. skozi tisto, kar karakter *misli* (spomin, fantazije, emocije).

Ko Kawin govori o Alexovem *mindscreenu*, misli seveda na zadnjo kategorijo, zanimivo pa je, da *Pomaranča* vseskozi prakticira vse tri metode, medtem ko je za percepcijo kreatorjevega (režiserjevega) *mindscreena* potrebno občinstvo. Znotraj te avtorjeve subjektivnosti, kakor pravi Kawin, “se podobe ne *pojavnajo* kar tako, tamveč dajejo občinstvu vtis, da so bile *izbrane*”.

Barry Lyndon

Barry Lyndon na neki način zaokroža Kubrickovo obsesijo s slikarstvom druge polovice 17. in začetka 18. stoletja, saj najdemo primerke ogromnih platen v malodane vseh filmih od *Stez slave* naprej. V slednjem reprezentativni primerki v gradu, kjer je naseljen generalski štab, sugerirajo nečimrnost in globok prepad med “višjo družbo oficirjev” in “izmečki v jarkih” ter samo podkrepijo tezo o *Stezah slave* kot komentarju razredne družbe. V *Loliti* slike in umetniški artefakti na posestvu Quiltyja (Sellers) na podoben način kažejo na popolno odsotnost njegovega okusa in smisla za estetiko (harfa ob mizi za namizni tenis!), Humbert (Mason) pa ga na koncu sekvence ubije skozi damin portret, prav tako s preloma 17. stoletja.

Omeniti je treba vsaj še sobo na Jupitru, opremljeno v slogu 18. stoletja, kjer se na koncu *Odiseje* znajde Bowman, in dva primera iz *Peklenske pomaranče*: rokokojško krajino, ki visi v interierju zapuščenega casinója, kjer se spopadeta tolpi, ter tapiserijo v hiši dr. Alexandra. V slednjih dveh primerih se kamera najprej fiksira na platno, šele nato se spusti in zajame akcijo. In *Barry Lyndon*? Likovna dela so ves čas prisotna, pa tudi film je sam po sebi ena sama slikarska kompozicija.

Barry Lyndon sproža občutek "filma distance", saj sta dialektika atrakcije in distance skrbno strukturirani s tem, kako Kubrick kontrolira podobo filma in kako vodi naracijo. Kubrick nas z bližnjim planom najprej zapelje, nato nas s postopnim oddaljevanjem distancira od dogajanja, s tem pa v gledalcu sproža občutek frustracije in želje, ki je identična občutkom Redmonda Barryja (Ryan O'Neal). Slednji si na vsak način želi stopiti v visoko družbo, a je nazadnje kastriran s strani formalnih ritualov, ki so kakopak v nasprotju z njegovo pogansko "vitalnostjo".

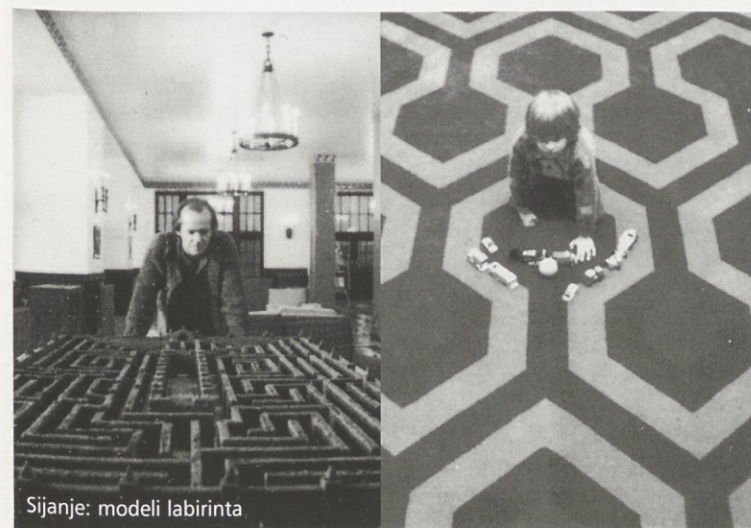
Kompozicijska strategija *Barryja Lyndona* je lepo ponazorjena v seriji prizorov, predvsem v prvi polovici filma. Kubrick bo kader pričel v razmeroma bližnjem planu enega ali večih individualcev, nakar bo počasi *zoomiral* nazaj, dokler taisti individualci ne bodo postali del veliko širše kompozicije: dokler jih naravni svet, ki jih obkroža, ne bo pogoltnil. S pričujočo metodo Kubrick doseže naslednje: repeticija počasnih *zoomiranj* nazaj vzpostavlja počasni, leni ritem. V vizualnem pogledu pričujoča metoda zmanjšuje vlogo posameznika in ga postavlja v gromozanski naravni dizajn. In nenazadnje, z zavračanjem fragmentiranja sekvence s pomočjo montažnih rezov ter vztrajanjem na enovitosti prizora doseže učinek kontinuiranega spreminjanja perspektive, gledišča. Vse to gledalca namenoma meče iz ritma, toda kadar Kubrick vpelje nenadne montažne reze, so ti (namenoma) šokantni.

Sijanje

Vse od *Morilčevega poljuba* naprej, od preobrnjenega karakterja Davyja Gordona (paradigme homogeniziranega, zatrtega posameznika) in Vincenta Rapalla (njegove temne strani), je Kubrickov opus brez večjih odklonov gojil najpogostejšo in najvztrajnejšo konstanto horror žanra, motiv dvojnika, alter-ega, natančneje, psihološko alegorijo *doppelgängerja*. Temu fenomenu se je med drugim posvečal Robin Wood, ki je klasično formulo horrorja označil kot tisto, "kjer je normalnost ogrožena s strani Pošasti", motiv *doppelgängerja* pa kot tistega, "kjer sta normalnost in Pošast dva aspekta ene in iste osebe". Kubrickovi filmi neprestano križajo groteskno z banalnim, konvencije gotske izpovedne morbidnosti in samozavestno vpeljevanje modernistične parodije. Humbert Humbert je klasičen primer: bere "veličastnega Edgarja" (Poeja), svoje libidinalne težnje do Lolite izpoveduje svojemu dnevniku, nato pa pade v "temačno" igro, ki jo vodi mnogostranski Quilty. V *Strangelovu* normalnost postane neločljivo povezana s Sellersovo sijajno koncepcijo Strangelova kot norega znanstvenika in oživljene pošasti, medtem ko *Odiseja* izpelje futuristično parabolo. Kubrick je film zasnoval na romanu Stephena Kinga, ki je v ZDA izšel

leta 1977, toda kot že tolikokrat poprej je za potrebe filma ohranil le ogrodje. Okleščenje literarne predloge je bilo v tem primeru še posebej očitno, saj je Kubrick menil, da King pretirava predvsem v kopičenju in kompliciranju nastavkov psihološke drame v razmerju do simbolne strukture. Iz Kingovega romana je odstranil večino tovrstnih elementov, še posebej tiste, ki bi s svojimi vizualnimi efekti ali žanrskimi klišeji utegnili ogroziti njegov realistični oziroma surrealistični stil; slednji je seveda pogojen z nezavednim, ki temelji na konkretnem, empiričnem življenju. Poleg eksplozivnega konca, ki ga King napoveduje že na samem začetku, se je Kubrick odpovedal množici nadnaravnih pojavov – kar seveda ne pomeni, da Kubrick ni ohranil ostalega stalnega žanrskega repertoarja: namesto živalskih podob, izrezljanih v živi meji, ki v Kingovem romanu "varujejo" vhod v Overlook, se je Kubrick raje odločil za naravni labirint, ki hkrati evocira pomen Jackove norosti in vizualno simbolizira širše konceptualne aspiracije. Labirinti – podobno kot šah, ki ga je Kubrick neprestano študiral in igral – v srži kombinirajo obliko in prevaro, poti in izbiro med potmi, usodo in slepe ulice, njihov "pomen" pa se skriva v dvostranski konceptualni igri, v kateri igralec ne išče le poti do središča labirinta, temveč si mora zapomniti tudi izhod iz njega! Vse to so kakopak konstante Kubrickovega opusa: v *Stezah slave* najdemo pomen labirinta tako v hodnikih oficirskega dvorca kot bojnih jarkih, general Broullard pa je edini, ki se skozenj premika samozavestno. Še večkrat se Kubrickovi junaki izgubljajo v klobčiču ambicij in poželenj; takšni so Davy Gordon v *Morilčevem poljubu*, Humbert Humbert v *Loliti* in Redmond Barry. Koncept labirinta *Sijanje* povzame tako v estetskem kot tematskem smislu: pomaga razjasniti Jackovo norost (podzavest je labirint, v katerem se zavest izgubi) ter inspirira tloris in dekor hotela: Jackova delovna soba, velika dvorana Colorado Lounge, je postavljena v samo središče, obkrožajo ga nepregledni hodniki, katerih tapisoni in preproge s svojimi vzorčastimi oblikami ponovno spominjajo na obliko labirinta. Poleg tega vsebuje film "labirint znotraj labirinta" (model labirinta znotraj hotela), ki podvaja tistega "resničnega" pred hotelom.

Lik Jacka Torranca je zlahka primerljiv s številnimi Kubrickovimi junaki, še najbolj s HALom 9000. Oba si želita kontrolirati v veliki meri mrtev in samoobvladljiv univerzum, ki zavrača tako obstoj časa kot realnega prostora; oba naseljujeta odmaknjen, zaprt svet (HAL vesoljsko ladjo Discovery, Jack zasneženi in odmaknjeni hotel Overlook) in oba sta obsesivno zavezana svoji "službi" (misija Jupiter in Jackova pogodba s hotelom). Jackova "ljubezen" do hotela – raje kot do Wendy ali sina Dannyja – je še en kubrickovski model hotenja po nesmrtnosti, ki zlahka priključuje tako Strangelovovo vznemirjenost v zvezi z nuklearno bombo in perfekcijo "Doomsday Machine" kot HALovo željo po ohranjanju iluzije o nezmotljivosti stroja ter varovanju pred človeškim posegom v njegovo "intimo". Jack raziskuje in obvladuje svet znotraj svojega notranjega labirinta, hkrati pa se ne zaveda, da s tem, psihološko gledano, negira zunanji svet, v katerem bo ogrožen v trenutku, ko bo zapustil notranjost. Jack Torrance doživi podobno usodo kot Johnny Clay v *Ropu brez plena*: ko stopi v svet izven časovne in prostorske logistike popolnega



Sijanje: modeli labirinta



Sijanje: Shelley Duvall



Full Metal Jacket: Lee Ermey

roparskega načrta, je postavljen v neznani svet, ki se ne odziva več na njegove obsesivne impulze.

Full Metal Jacket

Če pogledamo Kubrickov opus v celoti, kmalu postane jasno, da je z vsakim novim filmom, z vsakim novim žanrskim poskusom, le-tega regeneriral. Za Kubricka nasploh velja, da ni predstavljal tipa "revolucionarnega" režiserja, temveč tip "korektorja", žanrskega ikonoklasta, ki je žanrske metode sprevačal, jih predrugačil in ustvaril novo in svežo celoto. Mirno lahko zatrdimo, da je bil Kubrick na neki način "trendovski" režiser; loteval se je dodobra uveljavljenih in v posameznih obdobjih že kar obrabljenih tematik: ko je v petdesetih *film-noir* počasi usihal, je posnel *Morilčev poljub* in *Rop brez plena*; ko je hladna vojna dobivala nevarne razsežnosti, jo je komentiral s *Strangelovom*; ko je mlada generacija v sedemdesetih opozorila nase z renesanso hororja, je nastalo *Sijanje*; in ko je bil val "vietnamskega" filma že povsem zbanaliziran, je svoje dodal še Kubrick s *Full Metal Jacket*. Dotlej sta ga v globalnem smislu zaznamovala dva filma, Coppolova *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979) in Stonov *Vod smrti* (*Platoon*, 1985). In če je prvi predstavljal fikcijsko interpretacijo Vietnama, je drugi obveljal za popolno realnost: Stone je bil tam. Kaj je torej ostalo Kubricku? Umestitev med oba predhodnika, abstrakcija, nedoločenost. Kubrick ni potreboval ne empirične izkušnje resnične vojne (kot Stone) ne enako neznosne izkušnje neskončnega snemanja na Filipinih (kot Coppola). Še najmanj presenetljivo dejstvo je, da je Kubrick film – eksterije – posnel v predmestjih Londona, tako rekoč za vogalom svojega posestva. *Full Metal Jacket* ni ne "Vietnam-kot-se-je-res-zgodil" (Stone) ne "Vietnam kot spektakel" (Coppola), marveč Vietnam, kot ga vidi Kubrick, slednji pa ga veliko bolj kot geografski prostor vidi kot halucinatorne sanje. Takšna je tudi struktura filma: prvo polovico predstavlja trdi vojaški *dril*, ki je iz realnega sveta iztrgan enako radikalno kot *Discovery* v *Odiseji* ali *Overlook* v *Sijanju*, drugo polovico pa "Vietnam", ki seveda izgleda vse prej kot Vietnam. Ruševine mesta Hué, kjer se druga polovica odvije skoraj v celoti, ne spominjajo ne na Vietnam ne na Filipine in ne na jugozahodno Azijo. So povsem sanjski, abstraktni svet, kjer vod vojakov ogroža nevidni, fantomski snajper. In "abstraktni" so tudi vsi vojaki. *Full Metal Jacket* je eden najbolj verbalnih Kubrickovih filmov, toda o junakih ne izvemo skoraj nič. Kljub absolutni vokalni dominaciji inštruktorja Hartmana (Lee Ermey) o njem ne izvemo

ničesar, je čista neznanka. Vojaki, ki pridejo na *dril*, takoj dobijo vzdevke, alternativna imena kot Joker, Rafter Man, Cowboy, Animal Mother, Gomer Pyle ali Eightball. Ko se v drugi polovici znajdejo v Vietnamu, jim Kubrick odvzame vso sentimentalnost, vse prizore, ki bi pomagali razumeti njihov karakter in ki običajno naseljujejo vojne – in še posebej "vietnamske" – filme; odvzame jim družinske fotografije in *flash-backe*, prek katerih običajno pripovedujejo o svojih dekletih in starših, ki jih čakajo doma, odvzame jih vse spomine, vsa gledalčeva zavest o karakterjih izhaja neposredno iz njihovih dejanj, iz sedanjosti. Od tod filmska ekipa dokumentaristov, kateri se vojaki izpovedujejo – čeprav lažno, herojsko. Kot je dejal Kubrick sam, je bil to "najbolj ekonomičen način za izražanje občutkov vsakega posameznika, brez nepotrebnih prizorov, ki bi ilustrirali njihove emocije". *Full Metal Jacket* je film, ki se od drugih vojnih filmov distancira prav po lingvističnem, verbalnem elementu; enako se je vietnamska vojna od drugih razlikovala po vojaškem vokabularju generacije šestdesetih – tam se je govorilo povsem drugače kot v drugi svetovni vojni ali v Koreji. Kubrick – in že prej Gustav Hasford v svoji noveli *The Short Timers* – sta se tega zavedala in narednika Hartmana ustoličila kot poetičnega lavreata verbalne vulgarnosti. Za Leeja Ermeya to ni predstavljalo nikakršnega problema – bil je resnični vojaški inštruktor in je večino rafalnih žaljivk kar zimproviziral.

Široko zaprte oči

Čakati smo morali na trinajsti Kubrickov film, da se je v naslovu pojavila beseda "oko". Oči (HAL v *Odiseji*), pogled (Kubrickovo znamenito bolščanje; Jackov fiksirani pogled v *Sijanju*...), krog (vsi filmi!), krožna struktura (*Lolita*) in še bi lahko našteval... Oči, pogled in geometrična funkcija kroga so zaznamovali vsak njegov film. Po eni strani so *Široko zaprte oči* estetska kompilacija njegovega kompletnega opusa, po drugi film stoji kot samostojna rariteta. Film je v naracijskem smislu gotovo izdvojen iz Kubrickove celote: ne vsebuje niti enega mednapisa niti off-glasu. V opusu, ki je konstantno slonel vsaj na eni od obeh pripovednih tehnik, predstavlja pričujoči film nesporen eksces. Kubrick se tokrat bolj kot kdajkoli prej zanaša na vizualno komunikacijo in simboliko. Zato so *Oči* njegov najbolj zapleten ter z ugankami prepleten film – in prav zato je veliko zgodaj za kakršno koli dokončno analizo. Dovolj zgovorna je zgodovina Kubrickovih filmov, ki so bili sprva skoraj brez izjeme napačno interpretirani, prehitro zavrženi in celo osovraženi. Kar me

v njegovem opusu osebno fascinira, je dejstvo, da sem njegove filme z izjemo parih ob prvem ogledu zavračal – ali vsaj dvomil v njihovo kakovost. Spomnim se *Barryja Lyndona*, *Peklenske pomaranče*, seveda *Odiseje*, ki je po prvem ogledu ne moreš ne razumeti ne ustrezno ceniti ... in spomnim se *Široko zaprtih oči*, beneškega festivala '99, nelagodja in precejšnje zmedenosti. Spomnim se "neprepičljivega, skoraj smešnega prizora" med od trave zakajeno Alice (Nicole Kidman) in Billom (Tom Cruise), ko mu prva izpove svoje nedavne sanje, tiste "neprepičljive igre in okorne montaže", da bi kasneje spoznal, da gre za primer značilnega kubrickovskega rušenja družine, za nezadržni propad razmerja, za kratak stik v komunikaciji. Podoba družine v Kubrickovem opusu ni bila še nikoli tako harmonična kot v uvodni sekvenci *Široko zaprtih oči*. Finaliziranje večerne toalete zakoncev Harford, uriniranje Alice in Billovo korigiranje metuljčka na smokingu v istem kadru, je hkrati perverzno in esencialno "domicilno", početje; gre za vsakodnevni, neobremenjeni, intimni ritual. Sledi sprehod skozi značilno kubrickovski koridor njunega elitnega meščanskega stanovanja, obloženega s slikami Kubrickove žene in hčerke. Slednji detalj in dejstvo, da je za vlogi Alice in Billa pridobil najznamenitejši zvezdniški zakonski par devetdesetih, Toma Cruisa in Nicole Kidman, pomembno prispevata k splošni podobi začetne družinske "idile". Ali kakor je ugotovil že Alexander Walker: "*Široko zaprte oči se ne ukvarjajo s prologom, s spoznavnim ritualom obeh partnerjev, občinstvu ni potrebno prezentirati zakoncev Harford. Cruise in Kidmanova preprosto sta tam*", obstajata kot globalno prepoznavni par. In kot je v njegovih filmih navada, sledi rušenje družinske enovitosti. Načne ga madžarski aristokrat Sandor Szavost (Sky Dumont), ki na božičnem gala plesu dvori Alice. Na njeno opozorilo, "da je poročena", odgovori, "da je v zakonskem stanu najbolj šarmantni element prav prevara partnerja". Sledi že omenjeni prizor v njunem stanovanju, izpoved zakajene Alice, kjer Kubrick s pomočjo verbalne predigre izvede prvi preobrat; v vse ostrejšem besednem dvoboju partnerja iz erotične nežnosti in razumevanja prestopita v stanje ljubosumja. Z drugimi besedami, v tem trenutku prenehata funkcionirati kot zakonska partnerja in se spustita na nivo ljubimcev, na nivo, ki bo ogrozil njuno razmerje.

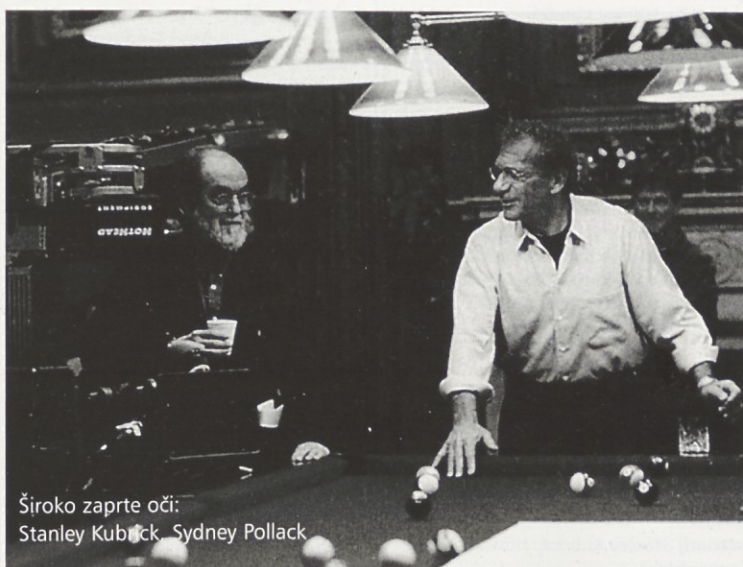
Široko zaprte oči ponujajo obsežno paletu predvsem vizualnih Kubrickovih konstant, med katerimi je treba izpostaviti vsaj dve: rdečo barvo kot napoved zla, ter osvetljevanje – z razkritimi svetlobnimi viri. Vzemimo prizor v nočnem baru, kjer Bill drugič sreča nekdanjega sošolca s Harvarda, pianista Nicka Nightingala (Todd Field). Interier je zamračen, na mizi, za katero sogovornika sedita, je locirana okrogla žareča svetilka, ki osvetljuje njuna obraza. Prizor v postavitvi in osvetlitvi spominja na sanjsko barsko sekvenco v *Sijanju* vsaj toliko, kot spominja barvna paleta, v kateri dominirajo rdeča, bela in modra, na *Odisejo*. Ključna je kakopak rdeča, napovednik napetosti, nevarnosti, katastrofe. Rdeča je prisotna v vsaki sekvenci in nemalokrat ima usoden pomen, kot *Barryju Lyndonu*. Rdeča barva protagoniste v ključnih momentih dobesedno obkroža: Alice je v trenutku verbalne zaostitve z Billom obdana z

rdečimi zavesami (dokler še nedolžno flirtata, stoji med belimi podboji vrat); vrata v stanovanje prostitutke Domino, za katero se kasneje izkaže, da ima AIDS, so rdeča; narkomanka, ki na začetku v Zieglerjevi kopalnici skoraj umre od prevelikega odmerka mamil in je na orgiji pripravljena prevzeti Billovo kazen, je rdečelaska... Primeri so preštevilni, najbolj izstopajoči primer pa je rdeča preproga na orgiji, ki z razkritjem Billa kot vsiljivca in formiranjem figuralnega kroga okrog njega ustvari link s HALovim rdečim očesom v *Odiseji*, z Bowmanovim povečanim zrkлом pred vstopom v "neskončnost". V tem rdečem krogu je skoncentrirano izvorno, a fantomsko, neprepoznavno zlo, ki se bo razkrilo, utelesilo šele v predzadnji sekvenci, v podobi milijonarja Victorja Zieglerja (Sydney Pollack), postavljenega za rdečo biljardno mizo.

Kubrickov trinajsti celovečerec je bil zanj usoden. Kot običajno ga je na svojem posestvu (s pomočjo asistenta) zmontiral sam. *Široko zaprte oči* so bile daleč najbolj pričakovani film ne le leta 1999, temveč devetdesetih nasploh. Vsi smo čakali na novega Kubricka, šele nato smo smeli stopiti v novo stoletje. Umrl je – kako tipično – šele potem, ko je opravil svoj posel, dva dni zatem, ko je v New York na ogled izbrani družini – producentoma in zvezdama, Cruisu in Kidmanovi –, poslal končno verzijo svojega zadnjega filma. •



Široko zaprte oči



Široko zaprte oči:
Stanley Kubrick, Sydney Pollack

STANLEY KUBRICK:**FILMOGRAFIJA**

Rojen: 26 julij 1928

(Bronx, New York, ZDA)

Umrli: 7 marec 1999

(Harpندن, Hertfordshire, VB)

kratkometražni:

1951

Day of the Fight

ZDA č/b 16 min.

režija Stanley Kubrick**fotografija** Stanley Kubrick**montaža** Stanley Kubrick

Dokumentarec o Walterju Cartierju spremlja boksarja na dan dvoboja, od zajtrka do večernega nastopa.

1951

Flying Padre

ZDA č/b 9 min.

režija Stanley Kubrick**fotografija** Stanley Kubrick**montaža** Stanley Kubrick

Dokumentarec o Fredu Stadtmuellerju, katoliškem misijonarju iz New Mexica. Svoje poslanstvo opravlja na 600 kvadratnih kilometrih, zato naokrog potuje v letalom.

1953

The Seafarers

ZDA č/b 30 min.

režija Stanley Kubrick**producent** Lester Cooper**scenarij** Will Chasan**fotografija** Stanley Kubrick**montaža** Stanley Kubrick**narator** Dan Hollenbeck

Dokumentarec o mednarodnem unionističnem združenju Seafarers. Film je bil del širše newsreel serije

celovečerni:

1951

Strah in poželenje*Fear and Desire*a.k.a. *Shape of Fear* (delovni naslov)

ZDA č/b 68 minut

režija Stanley Kubrick**producent** Stanley Kubrick, Martin

Perveler

scenarij Stanley Kubrick, Howard Sackler**fotografija** Stanley Kubrick**glasba** Gerald Fried**montaža** Stanley Kubrick**igrajo** Frank Silvera (narednik Mac),

Kenneth Harp (poročnik Corby/sovražni

general), Paul Mazursky (vojak Sidney),

Steve Coit (vojak Fletcher), Virginia Leith

(mlado dekle), David Allen (narator)

Štirje vojaki neidentificirane armade (Mac, Fletcher, Sidney, Corby) se v neidentificirani vojni po strmoglavljenju letala znajdejo na tujem ozemlju. Obkroža jih sovražnik, zato zgradijo splav, da bi na varno ozemlje prebegnili po reki.

1955

Morilčev poljub*Killer's Kiss*a.k.a. *Kiss Me, Kill Me* (delovni naslov)

ZDA, č/b, 67 minut

režija Stanley Kubrick**producent** Stanley Kubrick, Morris

Bousel

scenarij Stanley Kubrick, Howard Sackler

(nenaveden)

fotografija Stanley Kubrick**glasba** Gerald Fried**montaža** Stanley Kubrick**igrajo** Frank Silvera (Vincent Rapallo),

Jamie Smith (Davy Gordon), Irene Kane

(Gloria Price), Jerry Jarret (Albert,

boksarski menedžer), Mike Dana

(gangster), Felice Orlandi (gangster)

Davy Gordon živčno postopa po železniški postaji in čaka na vlak; na sledi sta mu tako policija kot gangsterji, nakar prične v mislih rezimirati dogajanje zadnjih nekaj dni, dogodke, ki so ga pripeljali v kritično situacijo: Davy je povprečen boksar, ki je ravnokar izgubil svoj zadnji dvoboj. Živi v zaniknem bloku in vsakodnevno opazuje Glorio, dekle v stanovanju nasproti svojega. Ko jo njen delodajalec Rapallo nekoga dne v stanovanju maltretira, vmes poseže Davy in prežene vsiljivca. Po kratkem spoznavnem večeru želita novopečena ljubimca zapustiti mesto in začeti novo življenje, a ona bi rada od Rapalla izterjala plačilo. Slednji skuša Glorio prepričati, naj ostane, obenem pa nad Davyja pošlje svoje može...

1956

Rop brez plena*The Killing*a.k.a. *Day of Violence*; a.k.a. *Bed of Fear* (delovna naslova)

ZDA, č/b, 85 min.

režija Stanley Kubrick**producent** James B. Harris**scenarij** Stanley Kubrick, Jim Thompson(dialogi), po romanu *Clean Break* Lionela

Whitea

fotografija Lucien Ballard**glasba** Gerald Fried**montaža** Stanley Kubrick**igrajo** Sterling Hayden (Johnny Clay),

Coleen Gray (Fay), Vince Edwards (Val

Cannon), Jay C. Flippen (Marvin Unger),

Ted de Corsia (Randy Kennan), Marie

Windsor (Sherry Peatty), Elisha Cook Jr.

(George Peatty), Joe Sawyer (Mike

O'Reilly), Timothy Carey (Nikki Arane),

Kola Kwariani (Maurice Oboukhoff)

Johnny Clay izdelava natančen načrt za rop blagajne na hipodromu. Rop bo zahteval veliko priprav in pisano družino pomagačev, toda vsak med njimi že vnaprej prinaša negativno energijo: Unger je alkoholik, Randy se skriva pred upniki, George pa je tako rekoč zaslužjen s svojo promiskuitetno in pohlepno ženo Sherry, ki izve za Johnnyjev načrt, zato svojega občasnega ljubimca nagovori k proti-ropu.

1957

Steze slave*Paths of Glory*

ZDA, č/b, 86 min.

režija Stanley Kubrick**producent** James B. Harris**scenarij** Stanley Kubrick, Jim Thompson,

Calder Willingham, po romanu

Humphreya Cobb

fotografija Georg Krause**glasba** Gerald Fried**montaža** Eva Kroll**igrajo** Kirk Douglas (polkovnik Dax),

Ralph Meeker (desetar Paris), Adolphe

Menjou (general Broulard), George

Macready (general Mireau), Wayne

Morris (poročnik Roget), Richard

Anderson (major Saint-Auban), Joe

Turkel (vojak Arnaud), Christiane

Kubrick (nemško dekle), Peter Capell

(polkovnik Judge), Emile Meyer

(duhovnik), Bert Freed (narednik

Boulanger), Kem Dibbs (vojak Lejeune),

Timothy Carey (vojak Ferol)

Francija, 1916. General Broulard pride na frontno črto in svojega kolega Mireauja, ambicioznega in oportunističnega generala, prepriča, da svoji zdesetkani armadi ukaže nemogoč in samomorilski napad na "Ant Hill", pomembno strateško točko, ki jo že več mesecev držijo Nemci. Polkovnik Dax protestira, saj se zaveda, da je zmaga nemogoča, a je svoje vojake vseeno prisiljen poslati v boj. Juriš v celoti spodleti, vojaki se umaknejo, Mireau pa ponori; najprej ukaže streljanje na lastne položaje, nato pa zahteva vojaško sodišče, ki bo "strahopetne" vojake kaznovalo po najhitrejši poti. Dax mora izbrati trojico vojakov, ki bodo "za zgled" vsem usmrčeni naslednji dan.

1960

Spartak*Spartacus*

ZDA, barvni, 191 min. (restavrirana verzija iz leta 1991)

režija Stanley Kubrick**producent** Kirk Douglas, Edward Lewis**scenarij** Dalton Trumbo, Calder

Willingham (nenaveden), po romanu

Howarda Fasta

fotografija Russell Metty**glasba** Alex North**montaža** Robert Lawrence**igrajo** Kirk Douglas (Spartak), Laurence

Olivier (Marcus Licinius Crassus), Jean

Simmons (Varinia), Charles Laughton

(Sempronius Gracchus), Peter Ustinov

(Lentulus Batiatus), John Gavin (Caius

Julius Caesar), Nina Foch (Helena

Glabrus), John Ireland (Crixus), Herbert

Lom (Tigranes Levantus), John Dall

(Marcus Publius Glabrus), Charles

McGraw (Marcellus), Joanna Barnes

(Claudia Marius), Harold Stone (David),

Woody Strode (Draba), Tony Curtis

(Antoninus)

Leta 70 pred našim štetjem se skupina sužnjev pod vodstvom Tračana Spartaka upre proti svojim gospodarjem in prične največji suženjski upor v rimskem imperiju. V senatu se med medsebojnim obračunavanjem, predvsem med Crassusom in Gracchusom, vendarle najde tudi koncept boja proti upornikom. Crassusu podelijo popolno vojaško oblast, nakar s svojo veliko armado v nekaj mesecih porazi uporniške sužnje, ki želijo preko morja pobegniti na svobodno ozemlje.

1962

Lolita*Lolita*

ZDA, č/b, 152 min.

režija Stanley Kubrick**producent** James B. Harris**scenarij** Vladimir Nabokov, Stanley

Kubrick (nenaveden), po romanu

Vladimirja Nabokova

fotografija Oswald Morris**glasba** Bob Harris, Nelson Riddle**montaža** Anthony Harvey**igrajo**

James Mason (Humbert Humbert),

Shelley Winters (Charlotte Haze), Sue

Lyon (Dolores Haze/Lolita), Peter Sellers

(Clare Quilty), Gary Cockrell (Dick

Schiller), Jerry Stovin (John Farlow),

Diana Decker (Jean Farlow), Shirley

Douglas (ga. Starch), Marianne Stone

(Vivian Darkbloom), Colin Maitland

(Charlie)

Pisatelj in predavatelj Humbert Humbert

v mirnem, odročnem mestecu čez poletje najame sobo pri Charlotte Haze, spozna njeno trinajstletno hčerko Dolores in se vanjo nemudoma zatreska. Začasno rešitev najde Humbert v poroki s Charlotte, toda ko slednja nenadoma umre v prometni nesreči, nasledi njeno strogo vzgojo do Dolores. Nekaj časa skupaj potujeta po deželi, toda Dolores se Humbertu vse bolj izmika in želi postati samostojna. Nazadnje pobegne od njega, si najde fanta in zanosi. Ko Humbert spozna, da je za odtujitev Dolores delno kriv tudi skrivnostni Quilty, se ga odloči obiskati in ubiti.

1964

Doktor Strangelove*Dr. Strangelove or: How I Learned to**Stop Worrying and Love the Bomb*

VB, č/b, 93 min.

režija Stanley Kubrick**producent** Stanley Kubrick**scenarij** Stanley Kubrick, Terry Southern,Peter George, po romanu *Red Alert* Petra

Georgea

fotografija Gilbert Taylor**glasba** Laurie Johnson**montaža** Anthony Harvey**igrajo** Peter Sellers (kapetan Lionel

Mandrake/predsednik Merkin Muffley/Dr.

Strangelove), George C. Scott (general

"Buck" Turgidson), Sterling Hayden

(general Jack D. Ripper), Keenan Wynn

(polkovnik "Bat" Guano), Slim Pickens

(major T. J. "King" Kong), Peter Bull

(sovjetski ambasador DeSadesky), James

Earl Jones (poročnik Lothar Zogg), Tracy

Reed (ga. Scott), Robert O'Neil (admiral

Randolph), Shane Rimmer (kapetan G. A.

"Ace" Owens)

Generalu Ripperju je dovolj hladne diplomacije z Rusi, zato na Sovjetsko zvezo pošlje več deset letal z atomskimi bombami. Še prej se zabarakadira v svoji vojaški bazi, akcija zavaruje s kodo, kapetana Mandraka pa vzame za talca. Medtem se v "vojni sobi" zbere vsa politično-vojaška oblast. Predsednik Muffley vstop dovoli celo sovjetskemu ambasadorju DeSadeskemu, kar pri generalih sproži ogorčenje, po skrajnih prizadevanjih in potem, ko Ripper stori samomor, generalom uspe odpoklicati vse avione, razen enega, ki mu poveljuje major Kong. Histerično dogajanje v "vojni sobi" z distance vse čas opazuje skrivnostni znanstvenik, dr. Strangelove.

1968

2001: Odiseja v vesolju*2001: A Space Odyssey*a.k.a. *Journey Beyond the Stars* (delovni

naslov)

VB/ZDA, barvni, 139 min.

režija Stanley Kubrick**producent** Stanley Kubrick**scenarij** Stanley Kubrick, Arthur C.Clarke, po zgodbi *The Sentinel* Arthurja

C. Clarka

fotografija Geoffrey Unsworth, John

Alcott

glasba Aram Hačaturjan, György Ligeti,

Richard Strauss, Johann Strauss

montaža Ray Lovejoy**igrajo** Keir Dullea (David Bowman),

Gary Lockwood (Frank Poole),

William Sylvester (Dr. Heywood R. Floyd),

Daniel Richter (Moonwatcher), Leonard

Rossiter (Smyslow), Margaret Tyzack

(Elena), Robert Beatty (Dr. Halvorsen),

Sean Sullivan (Michaels), Douglas Rain

(HAL 9000 – glas)

*Film je v grobem razdeljen na štiri dele:**The Dawn of Man (1), sledi lunarna*

sekvenca (2), nato *Mission to Jupiter*, 18 Months Later (3) ter *Jupiter: Beyond and Infinity* (4). Jedro filma je črni monolit, s katerim se seznanimo že v uvodni epizodi, postavljeno štiri milijone let v zgodovino. Koncem devetdesetih let dvajsetega stoletja Američani pod luninim površjem odkrijejo še en primerek monolita, zaznajo pa tudi signal, ki ga objekt pošlje v smeri proti Jupitru. Tja se z vesoljskim plovilom *Discovery* napoti odprava dveh aktivnih astronautov (Bowman in Poole), treh zamrznjenih članov posadke in superinteligentnega robota z imenom HAL 9000. Bowman in Poole kmalu pričneta sumiti v HALovo vdanost in pomoč, zato potihem razmišljata o njegovem odklopu.

1971

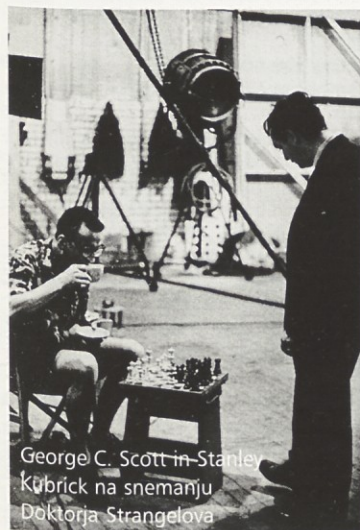
Peklenska pomaranča

A Clockwork Orange
VB, barvni, 137 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick
scenarij Stanley Kubrick, po romanu Anthonyja Burgessa
fotografija John Alcott
glasba Wendy (Walter) Carlos
montaža Bill Butler
igrajo Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Frank Alexander), Michael Bates (Barnes, zaporniški čuvaj), Warren Clarke (Dim), John Clive (igralec), Adrienne Corri (ga. Alexander), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrell (klošar), Clive Francis (najemnik), Michael Gover (Cat Lady), James Marcus (Georgie)

Štirinajstletni Alex DeLarge in njegovi droogsi pustošijo po londonskih predmestjih. Pretepaajo klošarje, posiljujejo ženske, kradejo in se drogirajo – z mlekom. Po incidentu v hiši ženske po imenu Cat Woman, ki jo Alex z ogromnim umetelnim penisom ubije, slednjega ujamejo in obsodijo na štirinajst let ječe. Po dveh letih zapora se Alex javi za poskusnega zajca v tveganem eksperimentu. Znanstveniki kanijo mladega delikventa že po nekaj tednih terapije "predružačiti" v poštenega, mirnega državljana. Poskus uspe, Alexa izpustijo, a ko se vrne v družbo, se sooči z identičnim nasilnim svetom, kateremu je pred leti pripadal.

1975

Barry Lyndon
Barry Lyndon
VB, barvni, 184 min.
režija Stanley Kubrick



George C. Scott in Stanley Kubrick na snemanju Doktorja Strangelova

producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, po romanu Williama Makepeace Thackeraya
fotografija John Alcott
glasba The Chieftains, Leonard Rosenman
montaža Tony Lawson
igrajo Ryan O'Neal (Barry Lyndon, rojen Redmond Barry), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (De Balibari), Hardy Krüger (kapitan Potzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (Barryjeva mati), Diana Körner (nemško dekle), Murray Melvin (Samuel Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), André Morell (Lord Wendover), Godfrey Quigley (kapitan Grogan), Leonard Rossiter (kapitan Quin), Leon Vitali (Lord Bullingdon)

1760–ta. Redmond Barry je irski mladenič, zaljubljen v svojo sestrično. Ker ji istočasno dvori oficir angleške vojske Quin, ga izzove na dvoboj; a oficir je za družino preveč pomemben finančni dejavnik, zato dvoboj s pištolami inscenira. Barry ga "ubije", zato je prisiljen zapustiti rodni kraj. Priključki se angleški vojski v sedemletni vojni proti Franciji, Nemčiji, Švedski in Avstriji, od koder kmalu dezertira in prevzame identiteto častnika. Razkrije ga pruski zaveznik Potzdorf. Barry je prisiljen delati zanj – razkriti domnevnega irskega vohuna v pruskih vrstah De Balibarja. Barry v patriotskemu zanosu razkrije svojo identiteto, nakar skupaj pobegneta iz sovražnega ozemlja in pričneta kariero kvartopirskih goljufov v najvišjih družbenih krogih. Tam Barry spozna Lady Lyndon, bogato žensko, poročeno z bohnim Sirom Charlesom Lyndonom. Ko slednji umre, se Barry poroči z Lady Lyndon, a zgolj iz koristiljublja. Njen sin, lord Bullingdon, ga prezira, zato gre v svet, Barry pa vse bolj osiromaši družinsko blagajno. Čez par let se Bullington vrne in Barryja izzove na dvoboj.

1980

Sijanje
The Shining
VB, barvni, 119 min. (kratka verzija) 146 min. (dolga verzija)
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, Diane Johnson, po romanu Stephena Kinga
fotografija John Alcott
glasba Wendy Carlos, Rachel Elkind
montaža Ray Lovejoy
igrajo Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Hallorann), Barry Nelson (Stuart Ullman), Philip Stone (Delbert Grady), Joe Turkel (Lloyd), Anne Jackson (doktor), Tony Burton (Larry Durkin), Lia Beldam (mladenka v banji), Billie Gibson (starka v banji)

Jack Torrance sprejme petmesečno službo zimskega skrbnika v odročnem gorskem hotelu Overlook. Jack je pisatelj in potrebuje mir, pozimi zaprti hotel pa mu predstavlja idealni delovni milje. Pred odhodom ga hotelski menedžerji opozorijo, da se je enemu prejšnjih skrbnikov, Gradyju, zmešalo – s sekiro je pobil svojo ženo in obe hčerki. Jack v hotel pripelje svojo ženo Wendy in sina Dannyja, ki lahko razvija telepatske sposobnosti ter ohranja stik s hotelskim kuharjem Halloranom. Po mesecu dni pričneta izolacija in klavstrofobija hotela

v Jackovem obnašanju kazati prve znake psihičnih motenj.

1987

Full Metal Jacket
Full Metal Jacket
VB/ZDA, barvni, 116 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, Gustav Hasford, Michael Herr, po romanu *The Short Timers* Gustava Hasfoda
fotografija Douglas Milsome
glasba Vivian Kubrick (kot Abigail Mead)
montaža Martin Hunter
igrajo Matthew Modine (vojak Joker/narednik J.T. Davis), Adam Baldwin (Animal Mother), Vincent D'Onofrio (vojak Gomer Pyle/Leonard Lawrence), Lee Ermye (narednik Hartman), Dorian Harewood (Eightball), Arliss Howard (Cowboy), Kevyn Major Howard (Rafterman), Ed O'Ross (poročnik Walter J. "Touchdown" Tinoshy), Kieron Jechinus (Crazy Earl), Papillon Soo Soo (prostitutka), Ngoc Le (snajperistka)

Ameriška vojaška baza za urjenje mladeničev, ki bodo šli v vojno v Vietnam. Narednik Hartman sprejme novo generacijo zelencev, kar pomeni ustaljeni dril: verbalno poniževanje, maltretiranje, zaničevanje. Iz ljudi hoče narediti vojaške stroje, ubijalce. Med vojaki izstopa Gomer Pyle, debeli nesposobnež, ki je pri Hartmanu deležen še posebej krutega tretmana. Vietnam, nekaj mesecev pozneje. Joker pripada oddelku za propagando in obveščevanje. Ko gre s četo v izvidnico, prične nevidni snajper v ruševinah mesta Hué desetkati vrste ameriških vojakov.

1999

Široko zaprte oči
Eyes Wide Shut
VB/ZDA, barvni, 159 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, Frederic Raphael, po romanu *Traumnovelle* Arthurja Schnitzlerja
fotografija Larry Smith
glasba Jocelyn Pook
montaža Nigel Galt
igrajo Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Madison Eginton (Helena Harford), Jackie Sawris (Roz), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Leslie Lowe (Illona), Todd Field (Nick Nightingale), Sky Dumont (Sandor Szavost), Louise J. Taylor (Gayle), Randall Paul (Harris), Julianne Davis (Mandy Curran), Kevin Connealy (Lou Nathanson), Gary Goba (pomorski oficir), Vinessa Shaw (Domino), Rade Šerbedžija (Milič), Leelee Sobieski (Miličeva hči)

William in Alice Harford sta srečna zakonca. Alice nekega večera pod vplivom marihuane Williamu zaupa svoje nedavne erotične sanje – ljubezensko afero s pomorskim častnikom. William takoj zatem službeno pokličejo k neki stranki, preostanek noči pa zbehan in ljubosumen tava po newyorških ulicah; zaplete se v pogovor s prostitutko Domino, nakar v baru sreča nekdanjega sošolca, pianista Nicka Nightingala, ki mu razkrije svojo nenavadno "službo": z zavezanimi očmi igra na orgijah v luksuznem gradu. William ga prepriča, da mu zaupa geslo za vstop v grad. Kmalu ko se zamaskiran pridruži orgiastični družbi, ga razkrinkajo kot vsiljivca. Vodja družbe ga želi kaznovati, toda zanj se

zavzame skrivnostna ženska, ki je pripravljena sprejeti njegovo kazen. Williama izpustijo, naslednji dan pa v časopisih prebere vest o ženski, umrli v čudnih okoliščinah.

Primarna literatura o Stanleyu Kubricku:

Ciment, Michel (ur.): *Stanley Kubrick* (Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1997)

Baxter, John: *Stanley Kubrick, A Biography* (Harper & Collins, London, 1997)

Coyle, Wallace: *Stanley Kubrick: A Guide to to References and Resources* (G.K. Hall, Boston, 1980)

Kawin, Bruce F.: *Mindscreen* (Princeton University Press, Princeton, 1978)

Kolker, Robert Phillip: *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman* (Oxford University Press, New York, 1980)

LoBrutto, Vincent: *Stanley Kubrick* (Faber & Faber, London, 1998)

Nelson, Thomas Allen: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze* (Indiana University Press, Bloomington, 1982)

Phillips, Gene D.: *Stanley Kubrick, a Film Odyssey* (Popular Library, New York, 1975)

Walker, Alexander, Sybill Taylor, Ulrich Ruchti: *Stanley Kubrick, director* (W.W. Norton & Co., New York, London, 1999)

index – ekran, leto 1999

AVTORJI ČLANKOV

- BASKAR, Nil:**
Življenje je lepo
kritika
1,2/1999 (str. 32)
Akira Kurosawa
slovar cineastov
3,4/1999 (str. 42)
Kitajska: oris položaja
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 14)
Intervju: Li Suyuan
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 18)
Intervju: Daniel Yu
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 24)
- DAELE, Koen van:**
IDFA '98
festival: 11. mednarodni festival
dokumentarnega filma
1,2/1999 (str. 26)
Catherine Breillat
ekranove perspektive
3,4/1999 (str. 6)
- EMERŠIČ-MALI, Živa:**
New criticism – kritikov tudi ne
streljajo več
festival: Rotterdam '99
3,4/1999 (str. 20)
Taormina '99
festival: Taormina '99
7,8/1999 (str. 45)
See for yourself ali dnevnik članice
žirije fipresci
festival: Chicago '99
9,10/1999 (str. 4)
- GAMS, Miša:**
Idioti – to niso idioti
dosje: dogma 95
1,2/1999 (str. 22)
- KLOPČIČ, Matjaž:**
Zvezda je rojena
kako razumeti film
5,6/1999 (str. 36)
Madame de...
kako razumeti film
7,8/1999 (str. 56)
Parizanka
kako razumeti film
9,10/1999 (str. 23)
- LENARD, Vid:**
Neodvisni ameriški film
festival: Sundance '99
3,4/1999 (str. 22)
- MEDEN, Jurij:**
Ademir Kenović
intervju
9,10/1999 (str. 14)
- MODIC, Max:**
Temni angeli usode
nova slovenska filma
1,2/1999 (str. 29)
"Dobro jutro devetdeseta. Če vas
slučajno ne srečam več, pa še dober
dan, dober večer in lahko noč."
devetdeseta: Hollywood
7,8/1999 (str. 24)

MUZAFERIJA, Sanja:
Newyorška konferenca o Hitchcocku
100 let Hitchcocka
9,10/1999 (str. 26)

OBERSTAR, Ciril:
Intervju: Li Suyuan
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 18)
Fragmenti hongkonske
kinematografije
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 21)
Intervju: Daniel Yu
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 24)

PAJKIČ, Nebojša:
William A. Wellman
slovar cineastov
9,10/1999 (str. 41)

PELKO, Stojan:
Praznovanje
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 3)
Temni angeli usode
nova slovenska filma
1,2/1999 (str. 30)
Deleuzacija ali delozacija?
devetdeseta: teorija
7,8/1999 (str. 31)

POHAR, Nejc:
Walt Disney
slovar cineastov
1,2/1999 (str. 50)
Namesto poročila o slovenskih
študentskih filmih...
novi slovenski film
3,4/1999 (str. 18)
Življenje, kot ga sanjajo angeli
kritika
3,4/1999 (str. 34)
Noemie Lvovsky
ekranove perspektive
9,10/1999 (str. 2)

POPEK, Simon:
Jesenska zgodba
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 6)
Mazzini: Dva priročnika in trije
scenariji
branje
1,2/1999 (str. 28)
Ekranove perspektive
uvodnik
3,4/1999 (str. 3)
Abolfazl Jalili
ekranove perspektive
3,4/1999 (str. 4)
Intervju: Janez Burger, Jan Cvitkovič
novi slovenski film
3,4/1999 (str. 14)
Berlin '99
festival: Berlin '99
3,4/1999 (str. 24)
Cannes '99
festival: Cannes '99
5,6/1999

Hirokazu Kore-eda
ekranove perspektive
5,6/1999 (str. 28)
Od parnasa do dna slovenskega
filma
branje
5,6/1999 (str. 30)
Avtorji pred filmi!
uvodnik
7,8/1999 (str. 2)
"Če so Hollywood soustvarili
evropski režiserji, bodo novi
evropski film nemara emigranti iz

'tretjega' sveta"
devetdeseta: Zahodna Evropa
7,8/1999 (str. 18)
"Poljubite me, neodvisen sem"
devetdeseta: ameriški neodvisni film
7,8/1999 (str. 22)
Ekranov izbor na 10. LIFF-u
ekranove perspektive
7,8/1999 (str. 32)
Benetke '99
festival: Benetke '99
7,8/1999 (str. 36)
Nemi Hitchcock
100 let Hitchcocka
9,10/1999 (str. 28)

PRASSEL, Igor:
"Animania – 100 let eksperimenta v
animiranem filmu" – poklon
pionirjem
animirani film: 17. mednarodni
filmski festival pesaro '98
1,2/1999 (str. 46)
Anecy '99
festival: 23. mednarodni festival
animiranega filma Anecy '99
5,6/1999 (str. 12)

RAKEZIČ, Saša:
30 let Monty Pythona
televizija
1,2/1999 (str. 40)

SPACAL, Alenka:
Sod smodnika
kritika
3,4/1999 (str. 36)

ŠKAFAR, Vlado:
Tri zgodbe
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 8)
O dogmi – I. o Dogmi 95
dosje: dogma 95
1,2/1999 (str. 24)
O dogmi – II. o Idiotih
dosje: dogma 95
3,4/1999 (str. 29)
Majid Majidi
ekranove perspektive
5,6/1999 (str. 26)
Azija v devetdesetih
devetdeseta: Azija
7,8/1999 (str. 28)
Ekranov izbor na 10. LIFF-u
ekranove perspektive
7,8/1999 (str. 32)
Benetke '99
festival: Benetke '99
7,8/1999 (str. 36)

ŠPRAH, Andrej:
Plašč
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 10)
Dogma 95 – o zaobljubi nedolžnosti
in njenem dolgu
dosje: dogma 95
1,2/1999 (str. 18)
V leru
novi slovenski film
3,4/1999 (str. 8)
Slovenski film
devetdeseta
7,8/1999 (str. 10)
Sarajevo – mesto poslednjih stvari
avtorji: Ademir Kenović
9,10/1999 (str. 12)
Filmski leksikon
branje
9,10/1999 (str. 17)

ŠTEFANČIČ, jr., Marcel:
Evrovestern (I.)
žanr
5,6/1999 (str. 40)
Sergio Leone

slovar cineastov
5,6/1999 (str. 46)
Evrovestern (II.)
žanr
7,8/1999 (str. 60)
Evrovestern (III.)
žanr
9,10/1999 (str. 36)

TRUŠNOVEC, Gorazd:
Terrence Malick
portret
3,4/1999 (str. 32)
Rosetta, presenetljivi zmagovalec
festival: Cannes '99
5,6/1999 (str. 11)
Karlovy Vary '99
festival: Karlovy Vary '99
7,8/1999 (str. 42)

VALENTINČIČ, Mateja:
Patriot
nova slovenska filma
1,2/1999 (str. 31)
Mannheim '99
festival: 48. mednarodni filmski
festival Mannheim – Heidelberg
9,10/1999 (str. 8)

VALIČ, Denis:
Luknja
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 12)
Po zidu zid: vzhodna Evropa, leto
nič
devetdeseta: Vzhodna Evropa
7,8/1999 (str. 15)
Ekranov izbor na 10. LIFF-u
ekranove perspektive
7,8/1999 (str. 32)

VRDLOVEC, Zdenko:
Črna mačka, beli mačkon / Idioti
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 14)

ZAJC, Melita:
Idioti
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 16)

ORIGINALNI NASLOVI FILMOV:

- A**
Abendland – 7,8/1999 (str. 40)
(Fred Kelemen, 1999)
Adieu, plancher des vaches – 5,6/
1999 (str. 4)
(Otar Iosseliani, 1999)
Agnisakshi – 7,8/1999 (str. 43)
American History X – 5,6/1999
(str. 31); 7,8/1999 (str. 48)
(Tony Kaye, 1998)
American Hollow – 9,10/1999
(str. 7)
(Rery Kennedy, 1999)
American Love Story, An – 3,4/1999
(str. 25)
(Jennifer Fox, 1998)
American Movie – 9,10/1999 (str. 6)
(Chris Smith, 1999)
Analyze This – 7,8/1999 (str. 48)
(Harold Ramis, 1999)
AntZ – 1,2/1999 (str. 36)
(Eric Darnell, Lawrence Guterman,
Tim Johnson, 1998)
Apt Pupil – 1,2/1999 (str. 38)
(Bryan Singer, 1998)
Arlington Road – 7,8/1999
(str. 54)
(Mark Pellington, 1999)
As bodas de Deus – 5,6/1999
(str. 6)
(Joao Cesar Monteiro, 1999)
Astérix et Obélix contre César –

9,10/1999 (str. 22)
(Claude Zidi, 1999)
Au cœur du mensonge – 3,4/1999
(str. 27)
(Claude Chabrol, 1998)

B
Babe: Pig in the City – 1,2/1999 (str. 39)
(George Miller, 1998)
Beau travail – 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Denis, 1999)
Being John Malkovich – 7,8/1999
(str. 39)
(Spike Jonze, 1999)
Belo odelo – 5,6/1999 (str. 9)
(Lazar Ristovski, 1999)
Beshkempir – 7,8/1999 (str. 33)
(Aktan Abdikalikov, 1998)
Blackmail – 9,10/1999 (str. 31)
(Alfred Hitchcock, 1929)
Bleeder – 9,10/1999 (str. 8)
(Nicolas Winding Refn, 1999)
Blokpost – 7,8/1999 (str. 43)
(Aleksandr Rogozkin, 1999)
Boys Don't Cry – 9,10/1999 (str. 6)
(Kimberly Pierce, 1999)
Brat – 7,8/1999 (str. 33)
(Aleksej Balabanov, 1997)
Buena Vista Social Club – 3,4/1999
(str. 28)
(Wim Wenders, 1998)
Bug's Life, A – 1,2/1999 (str. 39)
(John Lasseter, Andrew Stanton, 1998)
Bure baruta – 3,4/1999 (str. 36)
(Goran Paskaljević, 1998)
Bye Bye Bluebird – 9,10/1999 (str. 9)
(Katrin Ottarsdóttir, 1999)

C
Ca commence aujourd'hui – 3,4/
1999 (str. 26)
(Bertrand Tavernier, 1998)
Career Girls – 7,8/1999 (str. 51)
(Mike Leigh, 1997)
Celebrity – 7,8/1999 (str. 55)
(Woody Allen, 1998)
Civil Action, A – 5,6/1999 (str. 34)
(Steven Zaillian, 1998)
Conte d'automne – 1,2/1999 (str. 6)
(Eric Rohmer, 1998)
Conversation with Gregory Peck –
9,10/1999 (str. 7)
(Barbara Kopple, 1999)
Cookie's Fortune – 3,4/1999 (str.
26); 7,8/1999 (str. 49)
(Robert Altman, 1998)
Couloirs du temps – les visiteurs 2,
Les – 5,6/1999 (str. 33)
(Jean-Marie Poire, 1999)
Cradle Will Rock – 5,6/1999 (str. 8)
(Tim Robbins, 1999)
Crime a Abidjan, Un – 1,2/1999
(str. 27)
(Mosco Boucault)
Crna mačka, beli mačor – 1,2/1999
(str. 14)
(Emir Kusturica, 1998)
Cruel Intentions – 5,6/1999 (str. 33)
(Roger Kumble, 1999)
Cube, The – 9,10/1999 (str. 20)
(Vincenzo Natali, 1997)

D
Dark City – 3,4/1999 (str. 38)
(Alex Proyas, 1998)
Darkest Light, The – 7,8/1999
(str. 46)
(Simon Beaufoy, 1999)
Destiny of Her Own, A – 5,6/1999
(str. 31)
(Marshall Herskovitz, 1997)
Dealer – 3,4/1999 (str. 25)
(Thomas Arslan, 1998)
Deconstructing Harry – 3,4/1999

(str. 39)
(Woody Allen, 1997)
Dogma – 5,6/1999 (str. 10)
(Kevin Smith, 1999)
Dong – 1,2/1999 (str. 12)
(Tsai Ming Liang, 1998)

E
8mm – 5,6/1999 (str. 33)
(Joel Schumacher, 1998)
Emperor and the Assassin, The – 5,6/
1999 (str. 10)
(Chen Kaige, 1999)
End of Violence, The – 7,8/1999
(str. 51)
(Wim Wenders, 1997)
Enemy of the State – 1,2/1999
(str. 34)
(Tony Scott, 1998)
Entrapment – 7,8/1999 (str. 53)
(Jon Amiel, 1999)
Everafter – 1,2/1999 (str. 39)
(Andy Tennant, 1998)
Existenz – 3,4/1999 (str. 28)
(David Cronenberg, 1998)

F
Faculty, The – 9,10/1999 (str. 21)
(Robert Rodriguez, 1998)
Felicia's Journey – 5,6/1999 (str. 7)
(Atom Egoyan, 1999)
Festen – 1,2/1999 (str. 3)
(Thomas Vinterberg, 1998)
54 – 5,6/1999 (str. 34)
(Mark Christopher, 1998)
Forces of Nature – 7,8/1999 (str. 55)
(Bronwen Hughes, 1998)
Fotoamator – 1,2/1999 (str. 26)
(Dariusz Jablonski, 1998)
Fucking Amal – 7,8/1999 (str. 43)
(Lukas Moodysson, 1999)

G
General's Daughter, The – 9,10/1999
(str. 19)
(Simon West, 1999)
Ghesse haye Kish – 5,6/1999 (str. 5)
(Nasser Taghvai, Abolfazl Jalili,
Mohsen Makhmalbaf, 1999)
Ghost Dog: The Way of the Samurai
– 5,6/1999 (str. 8)
(Jim Jarmusch, 1999)
Gingerbread Man – 7,8/1999
(str. 52)
(Robert Altman, 1997)
Go – 7,8/1999 (str. 50)
(Doug Liman, 1998)
Gojitmal – 7,8/1999 (str. 38)
(Jang Sun-woo, 1999)

H
Hachaverim shel Yana – 7,8/1999
(str. 42)
(Arik Kaplun, 1999)
Halloween H20: Twenty Years Later
– 3,4/1999 (str. 38)
(Steve Miner, 1998)
Haunting, The – 9,10/1999 (str. 19)
(Jan de Bont, 1999)
Hephzibah – 1,2/1999 (str. 26)
(Curtis Levy, 1998)
Hero Never Dies, A – 5,6/1999
(str. 23)
(Johnny To, 1998)
High Art – 7,8/1999 (str. 43)
(Lisa Cholodenko, 1999)
Highway Society – 7,8/1999 (str. 46)
(Mika Kaurismäki, 1999)
Hi-Lo Country, The – 3,4/1999 (str.
28)
(Stephen Frears, 1998)
Holy Man – 7,8/1999 (str. 55)
(Stephen Herek, 1999)
Holy Smoke – 7,8/1999 (str. 39)
(Jane Campion, 1999)
Humanité, L' – 5,6/1999 (str. 5)
(Bruno Dumont, 1999)

I
Idioterne – 1,2/1999 (str. 14, 16);
3,4/1999 (str. 29)
(Lars von Trier, 1998)
I Kina spiser de hunde – 9,10/1999
(str. 9)
(Lasse Spang Olsen, 1999)
Inspector Gadget – 9,10/1999
(str. 22)
(David Kellogg, 1999)
Instinct – 7,8/1999 (str. 50)
(Jon Turteltaub, 1999)
I Want You – 5,6/1999 (str. 32)
(Michael Winterbottom, 1997)

J
Jane Austen's Mafia – 3,4/1999
(str. 38)
(Jim Abrahams, 1998)
Jenseits der Stille – 3,4/1999 (str. 39)
(Caroline Link, 1996)
Juha – 3,4/1999 (str. 27)
(Aki Kaurismäki, 1998)
Julien: donkey boy – 7,8/1999
(str. 40)
(Harmony Korine, 1999)

K
Karakter – 9,10/1999 (str. 21)
(Mike van Diem, 1997)
Kikujiro – 5,6/1999 (str. 10)
(Takeshi Kitano, 1999)
Kisangany Diary – 1,2/1999 (str. 27)
(Hubert Sauper)
Knock Off – 1,2/1999 (str. 38)
(Tsui Hark, 1998)

L
Legionnaire – 7,8/1999 (str. 52)
(Peter MacDonald, 1999)
Left Luggage – 9,10/1999 (str. 19)
(Jeroen Krabbé, 1998)
**Lock, Stock and Two Smoking
Barrels** – 5,6/1999 (str. 32)
(Guy Ritchie, 1998)
**Lodger: A Story of the London Fog,
The** – 9,10/1999 (str. 30)
(Alfred Hitchcock, 1926)
Lola rennt – 7,8/1999 (str. 54)
(Tommy Tykwer, 1998)
Longest Summer, The – 5,6/1999
(str. 23)
(Fruit Chan, 1998)
Lulu on the Bridge – 7,8/1999
(str. 52)
(Paul Auster, 1998)

M
Madame de... – 7,8/1999 (str. 56)
(Max Ophüls, 1953)
Maladie du sachs, La – 9,10/1999
(str. 6)
(Michel Deville, 1999)
Mansfield Park – 9,10/1999 (str. 5)
(Patricia Rozema, 1999)
Manteau, Le – 1,2/1999 (str. 10)
(Robert Kramer, 1996)
**Martha – Meet Frank, Daniel and
Laurence** – 1,2/1999 (str. 39)
(Nick Hamm, 1998)
Matrix, The – 7,8/1999 (str. 52)
(Andy Wachowski, Larry
Wachowski, 1999)
Ma vie en rose – 3,4/1999 (str. 38)
(Alain Berliner, 1997)
Meet Joe Black – 1,2/1999 (str. 35)
(Martin Brest, 1998)
Megacities – 1,2/1999 (str. 27)
(Michael Glawogger)
Mein liebster Feind – 5,6/1999
(str. 6)
(Werner Herzog, 1999)
Message in the Bottle – 5,6/1999
(str. 31)
(Luis Mandoki, 1999)
Mifunes sidste sang – 3,4/1999
(str. 25)

(Soeren Kragh-Jacobsen, 1998)
Mighty, The – 7,8/1999 (str. 53)
(Peter Chelsom, 1998)
Mighty Joe Young – 5,6/1999
(str. 35)
(Ron Underwood, 1999)
Moloch – 5,6/1999 (str. 8)
(Aleksandr Sokurov, 1999)
Moment of Impact – 1,2/1999
(str. 27)
(Julie Loktev)
Mulan – 1,2/1999 (str. 36)
(Tony Bancroft, Barry Cook, 1998)
Mummy, The – 7,8/1999 (str. 53)
(Stephen Sommers, 1999)
Mundo grúa – 7,8/1999 (str. 39)
(Pablo Trapero, 1999)
Music From Another Room – 5,6/
1999 (str. 35)
(Charlie Peters, 1998)
Musta Kissa Lumihangella – 9,10/
1999 (str. 9)
(Anu Kuivalainen, 1999)
My Favorite Martian – 7,8/1999
(str. 55)
(Donald Petrie, 1999)
My Name is Joe – 3,4/1999 (str. 37)
(Ken Loach, 1998)

N
Nachtgestalten – 9,10/1999 (str. 5)
(Andreas Dresen, 1999)
Návrat idiota – 9,10/1999 (str. 9)
(Saša Gedeon, 1999)
Negotiator, The – 1,2/1999 (str. 36)
(F. Gary Gray, 1998)
Never Been Kissed – 9,10/1999
(str. 22)
(Raja Gosnell, 1999)
Niõa de tus ojos, La – 3,4/1999
(str. 28)
(Fernando Trueba, 1998)

O
One Night Stand – 1,2/1999 (str. 38)
(Mike Figgis, 1997)
Other Sister, The – 9,10/1999
(str. 22)
(Gary Marshall, 1999)

P
Parent Trap – 3,4/1999 (str. 41)
(Nancy Meyers, 1998)
Pari, Le – 5,6/1999 (str. 35)
(Didier Bourdon, Bernard Campan,
1998)
Pas de scandale – 7,8/1999 (str. 38)
(Benoit Jacquot, 1999)
Patch Adams – 3,4/1999 (str. 41)
(Tom Shadyac, 1998)
Patriot – 1,2/1999 (str. 31)
(Tugo Stiglic, 1998)
**Pavel and Lyalya (a Jerusalem
Romance)** – 1,2/1999 (str. 27)
(Victor Kossakovsky, 1998)
Payback – 5,6/1999 (str. 32)
(Brian Helgeland, 1999)
Perdita Durango – 3,4/1999
(str. 39)
(Alex de la Iglesia, 1998)
Petit Freres – 7,8/1999 (str. 46)
(Jacques Doillon, 1999)
Petit voleur, La – 5,6/1999 (str. 5)
(Eric Zonca, 1999)
Philadelphia: fusillade de Mole Street
– 1,2/1999 (str. 27)
(Mosco Boucault, 1998)
Playing by Heart – 9,10/1999
(str. 21)
(Willard Carroll, 1999)
Pola X – 5,6/1999 (str. 9)
(Leos Carax, 1999)
Practical Magic – 1,2/1999 (str. 39)
(Griffin Dunne, 1998)
Prince of Egypt – 3,4/1999 (str. 41)
(Brenda Chapman, Steve Hickner,
Simon Wells, 1998)

Q
4 saisons d'Espigoule, Les - 9,10/1999 (str. 10)
(Christian Philibert, 1999)
Questo e il giardino - 7,8/1999 (str. 38)
(Giovanni Davide Maderna, 1999)

R
Raghs-e khak - 7,8/1999 (str. 34)
(Abolfazl Jalili, 1992-98)
Rane - 1,2/1999 (str. 37)
(Srdjan Dragojević, 1998)
Ratcatcher - 9,10/1999 (str. 5)
(Lynne Ramsay, 1999)
Rien à faire - 7,8/1999 (str. 41)
(Marion Vernoux, 1999)
Rien sur Robert - 3,4/1999 (str. 25)
(Pascal Bonitzer, 1998)
Road to Park City - 9,10/1999 (str. 10)
(Brett Stern, 1999)
Ronin - 1,2/1999 (str. 37)
(John Frankenheimer, 1998)
Rosetta - 5,6/1999 (str. 11)
(Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, 1999)
Rounders - 3,4/1999 (str. 37)
(John Dahl, 1998)
Rush Hour - 7,8/1999 (str. 49)
(Brett Ratner, 1998)

S
San hu chi lian - 9,10/1999 (str. 6)
(Hun Hung, 1998)
Shakespeare in Love - 3,4/1999 (str. 40)
(John Madden, 1998)
She's All That - 7,8/1999 (str. 55)
(Robert Iscove, 1999)
Siege, The - 1,2/1999 (str. 36)
(Edward Zwick, 1998)
Simon Birch - 7,8/1999 (str. 55)
(Mark Steven Johnson, 1999)
Sliding Doors - 1,2/1999 (str. 35)
(Peter Howitt, 1998)
Snake Eyes - 1,2/1999 (str. 35)
(Brian De Palma, 1998)
Sombre - 7,8/1999 (str. 35)
(Philippe Grandrieux, 1998)
Soseiji - 7,8/1999 (str. 40)
(Shinya Tsukamoto, 1999)
Star Is Born, A - 5,6/1999 (str. 36)
(George Cukor, 1955)
Star Wars, episode I - The Phantom Menace - 9,10/1999 (str. 21)
(George Lucas, 1999)
Stepmom - 3,4/1999 (str. 41)
(Chris Columbus, 1998)
Straight Story, The - 5,6/1999 (str. 9)
(David Lynch, 1999)
Summer of Sam - 5,6/1999 (str. 7)
(Spike Lee, 1999)
Sweet and Lowdown - 7,8/1999 (str. 39)
(Woody Allen, 1999)
Sweet Degeneration, The - 7,8/1999 (str. 34)
(Lin Cheng-sheng, 1997)

T
Tarzan - 9,10/1999 (str. 22)
(Chris Buck, Kevin Lima, 1999)
Taxi - 5,6/1999 (str. 34)
(Gérard Pires, 1997)
Temni angeli usode - 1,2/1999 (str. 29)
(Sašo Podgoršek, 1999)
10 Things I Hate About You - 7,8/1999 (str. 48)
(Gil Junger, 1999)
Terra Nova - 9,10/1999 (str. 10)
(Paul Middleditch, 1999)
Thin Red Line, The - 3,4/1999 (str. 32)
(Terrence Malick, 1998)

Thomas Crown Affair, The - 7,8/1999 (str. 48)
(John McTiernan, 1999)
Tianshang renjian - 9,10/1999 (str. 5)
(Yu Lik-Wai, 1999)
To Anyone Who Can Hear Me - 7,8/1999 (str. 47)
(Carlos Ruiz, 1999)
Točkovi - 7,8/1999 (str. 44)
(Djordje Milosavljević, 1999)
Todo sombre mi madre - 5,6/1999 (str. 4)
(Pedro Almodovar, 1999)
Too Many Ways to be No. 1 - 5,6/1999 (str. 23)
(Wai Ka - Fei, 1998)
Topsy-turvy - 7,8/1999 (str. 38)
(Mike Leigh, 1999)
Tre storie - 1,2/1999 (str. 8)
(Piergiorgio Gay, 1998)

V
Vent nous emportera, Le - 7,8/1999 (str. 37)
(Abbas Kiarostami, 1999)
Very Bad Things - 7,8/1999 (str. 54)
(Peter Berg, 1998)
Vie ne me fait pas peur, La - 7,8/1999 (str. 34)
(Noémie Lvovsky, 1999)
Vie rivée des anges, La - 3,4/1999 (str. 34)
(Eric Zonca, 1998)
Virgin Suicides, The - 5,6/1999 (str. 9)
(Sofia Coppola, 1999)
Vita e bella, La - 1,2/1999 (str. 32)
(Roberto Benigni, 1998)
Vivant qui Passe, Un - 1,2/1999 (str. 27)
(Claude Lanzmann, 1998)
V leri - 1,2/1999 (str. 8)
(Janez Burger, 1999)
Voleuse de Saint Lubin, La - 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Devers, 1999)
V toj strane - 7,8/1999 (str. 35)
(Lidija Bobrova, 1997)

W
Wandafaru raifu - 7,8/1999 (str. 33)
(Hirokazu Kore-eda, 1998)
Waterboy - 5,6/1999 (str. 35)
(Frank Coraci, 1998)
Western - 3,4/1999 (str. 40)
(Manuel Poirier, 1997)
What Dreams May Come - 5,6/1999 (str. 35)
(Vincent Ward, 1999)
Wild Wild West - 9,10/1999 (str. 19)
(Barry Sonnenfeld, 1999)
Winslow boy, The - 5,6/1999 (str. 6)
(David Mamet, 1999)
Wisconsin Death Trip - 7,8/1999 (str. 41)
(James Marsh, 1999)
With or Without You - 7,8/1999 (str. 39)
(Michael Winterbottom, 1999)
Woman of Paris, A - 9,10/1999 (str. 23)
(Charles Chaplin, 1923)
Wonderland - 5,6/1999 (str. 7)
(Michael Winterbottom, 1999)

Y
Yi ge dou bu neng shao - 7,8/1999 (str. 37)
(Zhang Yimou, 1999)
Yom yom - 3,4/1999 (str. 26)
(Amos Gitai, 1998)
You've Got Mail - 3,4/1999 (str. 37)
(Nora Ephron, 1998)

SLOVENSKI NASLOVI FILMOV:

A
Afera Thomasa Crowna - 7,8/1999 (str. 48)
(John McTiernan, 1999)
Ameriška ljubzenska zgodba - 3,4/1999 (str. 25)
(Jennifer Fox, 1998)
Analiza pa taka - 7,8/1999 (str. 48)
(Harold Ramis, 1999)
Asterix in Obelix proti Cezarju - 9,10/1999 (str. 22)
(Claude Zidi, 1999)

B
Babe: pujssek v mestu - 1,2/1999 (str. 39)
(George Miller, 1998)
Bela obleka - 5,6/1999 (str. 9)
(Lazar Ristovski, 1999)
Beneška kurtizana - 5,6/1999 (str. 31)
(Marshall Herskovitz, 1997)
Brat - 7,8/1999 (str. 33)
(Aleksej Balabanov, 1997)
Brezdelje - 7,8/1999 (str. 41)
(Marion Vernoux, 1999)
Brez škandala - 7,8/1999 (str. 38)
(Benoit Jacquot, 1999)
Buena Vista Social Club - 3,4/1999 (str. 28)
(Wim Wenders, 1998)

C
Cesar in atentator - 5,6/1999 (str. 10)
(Chen Kaige, 1999)

Č
Čaka te pošta - 3,4/1999 (str. 37)
(Nora Ephron, 1998)
Čarovnije za vsak dan - 1,2/1999 (str. 39)
(Griffin Dunne, 1998)
Človeštvo - 5,6/1999 (str. 5)
(Bruno Dumont, 1999)
Črna mačka, beli mačkon - 1,2/1999 (str. 14)
(Emir Kusturica, 1998)
Črna mačka na snegu - 9,10/1999 (str. 9)
(Anu Kuivalainen, 1999)
Čudovito življenje - 7,8/1999 (str. 33)
(Hirokazu Kore-eda, 1998)

D
Diler - 3,4/1999 (str. 25)
(Thomas Arslan, 1998)
Dekle tvojih sanj - 3,4/1999 (str. 28)
(Fernando Trueba, 1998)
Deseti brat - 7,8/1999 (str. 33)
(Aktan Abdikalikov, 1998)
Deset razlogov, zakaj te sovražim - 7,8/1999 (str. 48)
(Gil Junger, 1999)
Deusova poroka - 5,6/1999 (str. 6)
(Joao Cesar Monteiro, 1999)
Dežela večera - 7,8/1999 (str. 40)
(Fred Kelemen, 1999)
Divji divji zahod - 9,10/1999 (str. 19)
(Barry Sonnenfeld, 1999)
Dogma - 5,6/1999 (str. 10)
(Kevin Smith, 1999)
Dragulj z Mississippija - 3,4/1999 (str. 26); 7,8/1999 (str. 49)
(Robert Altman, 1998)
Državni sovražnik - 1,2/1999 (str. 34)
(Tony Scott, 1998)
Dvojčka - 7,8/1999 (str. 40)
(Shinya Tsukamoto, 1999)

E
Egiptanski princ - 3,4/1999 (str. 41)
(Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells, 1998)
Existenz - 3,4/1999 (str. 28)
(David Cronenberg, 1998)

F
Fantje ne jočejo - 9,10/1999 (str. 6)
(Kimberly Pierce, 1999)
Ful gas - 7,8/1999 (str. 49)
(Brett Ratner, 1998)

G
Generacija X - 7,8/1999 (str. 48)
(Tony Kaye, 1998)
Generalova hči - 9,10/1999 (str. 19)
(Simon West, 1999)
Genij - 7,8/1999 (str. 55)
(Stephen Herek, 1999)
Glasba iz druge sobe - 5,6/1999 (str. 35)
(Charlie Peters, 1998)

H
Helenine ljubezni - 1,2/1999 (str. 35)
(Peter Howitt, 1998)
Hephzibah - 1,2/1999 (str. 26)
(Curtis Levy, 1998)
Hi-Lo ranč - 3,4/1999 (str. 28)
(Stephen Frears, 1998)
Hiša strahov - 9,10/1999 (str. 19)
(Jan de Bont, 1999)

I
Idioti - 1,2/1999 (str. 14, 16); 3,4/1999 (str. 29)
(Lars von Trier, 1998)
Ime mi je Joe - 3,4/1999 (str. 37)
(Ken Loach, 1998)
Instinkt - 7,8/1999 (str. 50)
(Jon Turteltaub, 1999)
Inšpektor Gadget - 9,10/1999 (str. 22)
(David Kellog, 1999)
Izgubljena prtljaga - 9,10/1999 (str. 19)
(Jeroen Krabbé, 1998)
Izsiljevanje - 9,10/1999 (str. 31)
(Alfred Hitchcock, 1929)

J
Janini prijatelji - 7,8/1999 (str. 42)
(Arik Kaplun, 1999)
Jesenska zgodba - 1,2/1999 (str. 6)
(Eric Rohmer, 1998)
Julien: donkey boy - 7,8/1999 (str. 40)
(Harmony Korine, 1999)
Juha - 3,4/1999 (str. 27)
(Aki Kaurismäki, 1998)

K
Kačje oči - 1,2/1999 (str. 35)
(Brian De Palma, 1998)
Kaj dogaja - 7,8/1999 (str. 50)
(Doug Liman, 1998)
Karakter - 9,10/1999 (str. 21)
(Mike van Diem, 1997)
Karieristke - 7,8/1999 (str. 51)
(Mike Leigh, 1997)
Kikujiro - 5,6/1999 (str. 10)
(Takeshi Kitano, 1999)
Kocka - 9,10/1999 (str. 20)
(Vincenzo Natali, 1997)
Kolesa - 7,8/1999 (str. 44)
(Djordje Milosavljević, 1999)
Konec nasilja - 7,8/1999 (str. 51)
(Wim Wenders, 1997)
Kontrolna točka - 7,8/1999 (str. 43)
(Aleksandr Rogozkin, 1999)
Ko pride Joe Black - 1,2/1999 (str. 35)

(Martin Brest, 1998)
Kvartopirci – 3,4/1999 (str. 37)
(John Dahl, 1998)

L
Laži – 7,8/1999 (str. 38)
(Jang Sun-woo, 1999)
Legionar – 7,8/1999 (str. 52)
(Peter MacDonald, 1999)
Lepo delo – 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Denis, 1999)
Ljubezen nam je vsem v pogubo – 9,10/1999 (str. 5)
(Yu Lik-Wai, 1999)
Ljubezen treh pomaranč – 9,10/1999 (str. 6)
(Hun Hung, 1998)
Ljubezen v steklenički – 5,6/1999 (str. 31)
(Luis Mandoki, 1999)
Ljubi me, ne ljubi me – 1,2/1999 (str. 39)
(Nick Hamm, 1998)
Lovec na podgane – 9,10/1999 (str. 5)
(Lynne Ramsay, 1999)
Luknja – 1,2/1999 (str. 12)
(Tsai Ming Liang, 1998)
Lulu na mostu – 7,8/1999 (str. 52)
(Paul Auster, 1998)

M
Madame de... – 7,8/1999 (str. 56)
(Max Ophüls, 1953)
Mafija! – 3,4/1999 (str. 38)
(Jim Abrahams, 1998)
Mali bratje – 7,8/1999 (str. 46)
(Jacques Doillon, 1999)
Mali tat – 5,6/1999 (str. 5)
(Eric Zonca, 1999)
Mamin sinko – 5,6/1999 (str. 35)
(Frank Coraci, 1998)
Maščevanje – 5,6/1999 (str. 32)
(Brian Helgeland, 1999)
Matrica – 7,8/1999 (str. 52)
(Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999)
Medeni mož – 7,8/1999 (str. 52)
(Robert Altman, 1997)
Mesto teme – 3,4/1999 (str. 38)
(Alex Proyas, 1998)
Mifuncjeva zadnja pesem – 3,4/1999 (str. 25)
(Soeren Kragh-Jacobsen, 1998)
Mimohod živega – 1,2/1999 (str. 27)
(Claude Lanzmann, 1998)
Mogočni par – 7,8/1999 (str. 53)
(Peter Chelsom, 1998)
Mogočni Joe Young – 5,6/1999 (str. 35)
(Ron Underwood, 1999)
Moja boš – 5,6/1999 (str. 32)
(Michael Winterbottom, 1997)
Moje življenje v rožnatem – 3,4/1999 (str. 38)
(Alain Berliner, 1997)
Moj najljubši Maršovec – 7,8/1999 (str. 55)
(Donald Petrie, 1999)
Moj najljubši sovražnik – 5,6/1999 (str. 6)
(Werner Herzog, 1999)
Moloch – 5,6/1999 (str. 8)
(Aleksandr Sokurov, 1999)
Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki – 5,6/1999 (str. 32)
(Guy Ritchie, 1998)
Mravljinca Z – 1,2/1999 (str. 36)
(Eric Darnell, Lawrence Guterman, Tim Johnson, 1998)
Mulan – 1,2/1999 (str. 36)
(Tony Bancroft, Barry Cook, 1998)
Mumija – 7,8/1999 (str. 53)
(Stephen Sommers, 1999)

N
Najemnik: zgodba o londonski megli

– 9,10/1999 (str. 30)
(Alfred Hitchcock, 1926)
Na Kitajskem jedo pse – 9,10/1999 (str. 9)
(Lasse Spang Olsen, 1999)
Naravne sile – 7,8/1999 (str. 55)
(Bronwen Hughes, 1998)
Ne bojim se življenja – 7,8/1999 (str. 34)
(Noémie Lvovsky, 1999)
Niti eden manj – 7,8/1999 (str. 37)
(Zhang Yimou, 1999)
Noč čarovnic: dvajset let pozneje – 3,4/1999 (str. 38)
(Steve Miner, 1998)
Nočne prikazni – 9,10/1999 (str. 5)
(Andreas Dresen, 1999)

O
Obiskovalci 2 – 5,6/1999 (str. 33)
(Jean-Marie Poire, 1999)
Obsedeno stanje – 1,2/1999 (str. 36)
(Edward Zwick, 1998)
Ona je prava – 7,8/1999 (str. 55)
(Robert Iscove, 1999)
Onstran tišine – 3,4/1999 (str. 39)
(Caroline Link, 1996)
8mm – 5,6/1999 (str. 33)
(Joel Schumacher, 1998)
O Robertu pa nič – 3,4/1999 (str. 25)
(Pascal Bonitzer, 1998)

P
Parižanka – 9,10/1999 (str. 23)
(Charles Chaplin, 1923)
Park v Mansfieldu – 9,10/1999 (str. 5)
(Patricia Rozema, 1999)
Past – 7,8/1999 (str. 53)
(Jon Amiel, 1999)
Past za starše – 3,4/1999 (str. 41)
(Nancy Meyers, 1998)
Patch Adams – 3,4/1999 (str. 41)
(Tom Shadyac, 1998)
Patriot – 1,2/1999 (str. 31)
(Tugo Štiglic, 1998)
Pepelkina ljubezenska zgodba – 1,2/1999 (str. 39)
(Andy Tennant, 1998)
Perdita Durango – 3,4/1999 (str. 39)
(Alex de la Iglesia, 1998)
Philadelphia: strelji v ulici Mole – 1,2/1999 (str. 27)
(Mosco Boucault, 1998)
Ples prahu – 7,8/1999 (str. 34)
(Abolfazl Jalili, 1992–98)
Podle igre – 5,6/1999 (str. 33)
(Roger Kumble, 1999)
Pogajalec – 1,2/1999 (str. 36)
(F. Gary Gray, 1998)
Pogovor z Gregoryjem Peckom – 9,10/1999 (str. 7)
(Barbara Kopple, 1999)
Pokaži mi ljubezen – 7,8/1999 (str. 43)
(Lukas Moodysson, 1999)
Pola X – 5,6/1999 (str. 9)
(Leos Carax, 1999)
Pravda za vsako ceno – 5,6/1999 (str. 34)
(Steven Zaillian, 1998)
Pravljica dežela – 5,6/1999 (str. 7)
(Michael Winterbottom, 1999)
Praznovanje – 1,2/1999 (str. 3)
(Thomas Vinterberg, 1998)
Prvi poljub – 9,10/1999 (str. 22)
(Raja Gosnell, 1999)

R
Rane – 1,2/1999 (str. 37)
(Srdjan Dragojević, 1998)
Ronin – 1,2/1999 (str. 37)
(John Frankenheimer, 1998)

Rosetta – 5,6/1999 (str. 11)
(Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, 1999)

S
Sesuti Harry – 3,4/1999 (str. 39)
(Woody Allen, 1997)
Simon Birch – 7,8/1999 (str. 55)
(Mark Steven Johnson, 1999)
Skrivnost ulice Arlington – 7,8/1999 (str. 54)
(Mark Pellington, 1999)
Sladka izroditev – 7,8/1999 (str. 34)
(Lin Cheng-sheng, 1997)
Sod smodnika – 3,4/1999 (str. 36)
(Goran Paskaljević, 1998)
Somrak – 7,8/1999 (str. 35)
(Philippe Grandrieux, 1998)
Srčne igre – 9,10/1999 (str. 21)
(Willard Carroll, 1999)
Studio 54 – 5,6/1999 (str. 34)
(Mark Christopher, 1998)
Svet žerjavov – 7,8/1999 (str. 39)
(Pablo Trapero, 1999)

Š
Štirje letni časi v Espigoulu – 9,10/1999 (str. 10)
(Christian Philibert, 1999)

T
Taksi – 5,6/1999 (str. 34)
(Gérard Pires, 1997)
Tanka rdeča črta – 3,4/1999 (str. 32)
(Terrence Malick, 1998)
Tarzan – 9,10/1999 (str. 22)
(Chris Buck, Kevin Lima, 1999)
Tatica iz Saint Lubina – 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Devers, 1999)
Teci, Lola, teci – 7,8/1999 (str. 54)
(Tomm Tykwer, 1998)
Temna luč – 7,8/1999 (str. 46)
(Simon Beaufoy, 1999)
Temni angeli usode – 1,2/1999 (str. 29)
(Sašo Podgoršek, 1999)
Terra Nova – 9,10/1999 (str. 10)
(Paul Middleditch, 1999)
Tista druga sestra – 9,10/1999 (str. 22)
(Gary Marshall, 1999)
To je vrt – 7,8/1999 (str. 38)
(Giovanni Davide Maderna, 1999)
Totalni pokvarjenci – 7,8/1999 (str. 54)
(Peter Berg, 1998)
Tri zgodbe – 1,2/1999 (str. 8)
(Piergiorgio Gay, 1998)

V
Veter nas bo odnesel – 7,8/1999 (str. 37)
(Abbas Kiarostami, 1999)
V leri – 1,2/1999 (str. 8)
(Janez Burger, 1999)
Vojna zvezd, epizoda 1: Grozeča prikazen – 9,10/1999 (str. 21)
(George Lucas, 1999)
V osrčju laži – 3,4/1999 (str. 22)
(Claude Chabrol, 1998)
Vrnitev idiota – 9,10/1999 (str. 9)
(Saša Gedeon, 1999)
Vsakomur, ki me sluši – 7,8/1999 (str. 47)
(Carlos Ruiz, 1999)
Vse o moji materi – 5,6/1999 (str. 4)
(Pedro Almodovar, 1999)
Vse za stavo – 5,6/1999 (str. 35)
(Didier Bourdon, Bernard Campan, 1998)
V tisti deželi – 7,8/1999 (str. 35)
(Lidija Bobrova, 1997)
Vzoren učenec – 1,2/1999 (str. 38)
(Bryan Singer, 1998)

W
Western – 3,4/1999 (str. 40)
(Manuel Poirier, 1997)

Z
Začnimo takoj – 3,4/1999 (str. 26)
(Bertrand Tavernier, 1998)
Za eno noč – 1,2/1999 (str. 38)
(Mike Figgis, 1997)
Zaljubljeni Shakespiere – 3,4/1999 (str. 40)
(John Madden, 1998)
Za udarec več – 1,2/1999 (str. 38)
(Tsui Hark, 1998)
Zbogom, krvavi pastir – 5,6/1999 (str. 4)
(Otar Iosseliani, 1999)
Zbornica – 9,10/1999 (str. 21)
(Robert Rodriguez, 1998)
Zgodbe z otoka Kish – 5,6/1999 (str. 5)
(Nasser Taghvai, Abolfazl Jalili, Mohsen Makhmalbaf, 1999)
Zločin v Abidjanu – 1,2/1999 (str. 27)
(Mosco Boucault)
Z roko v roki – 3,4/1999 (str. 41)
(Chris Columbus, 1998)
Zvezda je rojena – 5,6/1999 (str. 36)
(George Cukor, 1955)
Zvezdniki – 7,8/1999 (str. 55)
(Woody Allen, 1998)

Ž
Življenje je lepo – 1,2/1999 (str. 32)
(Roberto Benigni, 1998)
Življenje kot ga sanjajo angeli – 3,4/1999 (str. 34)
(Eric Zonca, 1998)
Življenje po življenju – 5,6/1999 (str. 35)
(Vincent Ward, 1999)
Življenje žuželk – 1,2/1999 (str. 39)
(John Lasseter, Andrew Stanton, 1998)

REŽISERJI / OSEBE:

Abdikalikov, Aktan (Beshkempir)
Abrahams, Jim (Jane Austen's Mafia)
Allen, Woody (Celebrity, Deconstructing Harry, Sweet and Lowdown)
Almodovar, Pedro (Todo sobre mi madre)
Altman, Robert (Cookie's Fortune, Ginnerbread Man)
Amiel, Jon (Entrapment)
Arslan, Thomas (Dealer)
Auster, Paul (Lulu on the Bridge)
Balabanov, Aleksej (Brat)
Bancroft, Tony (Mulan)
Beaufroy, Simon (The Darkest Light)
Benigni, Roberto (La vita e bella)
Berg, Peter (Very Bad Things)
Berliner, Alain (Ma vie en rose)
Bobrova, Lidija (V toj strane)
Bonitzer, Pascal (Rien sur Robert)
Bont, Jan de (The Haunting)
Boucault, Mosco (Un Crime a Abidjan, Philadelphia: fusillade de Mole Street)
Bourdon, Didier (Le Pari)
Breillat, Catherine (ekranove perspektive – 3,4/1999 str. 6)
Brest, Martin (Meet Joe Black)
Buck, Chris (Tarzan)
Burger, Janez (V leri, intervju – 3,4/1999 str. 14)
Campan, Bernard (Le Pari)
Campion, Jane (Holy Smoke)
Carax, Leos (Pola X)
Carroll, Willard (Playing by Heart)
Chabrol, Claude (Au coeur du mensonge)

- Chan, Fruit (The Longest Summer)
 Chaplin, Charles (A Woman of Paris)
 Chapman, Brenda (Prince of Egypt)
 Chelsum, Peter (The Mighty)
 Cheng-sheng, Lin (The Sweet Degeneration)
 Cholodenko, Lisa (High Art)
 Christopher, Mark (54)
 Columbus, Chris (Stepmom)
 Cook, Barry (Mulan)
 Coppola, Sofia (The Virgin Suicides)
 Coraci, Frank (Waterboy)
 Cronenberg, David (Existenz)
 Cukor, George (A Star Is Born)
 Cvitkovič, Jan (intervju – 3,4/1999 str. 14)
 Dahl, John (Rounders)
 Dardenne, Jean-Pierre (Rosetta)
 Dardenne, Luc (Rosetta)
 Darnell, Eric (AntZ)
 Davide Maderna, Giovanni (Questo e il giardino)
 De Palma, Brian (Snake Eyes)
 Denis, Claire (Beau travail)
 Devers, Claire (La voleuse de Saint Lubin)
 Deville, Michel (La maladie du sachs)
 Diem, Mike van (Karakter)
 Disney, Walt (slovar cineastov – 1,2/1999 str. 50)
 Doillon, Jacques (Petit Freres)
 Dragojevič, Srdjan (Rane)
 Dressen, Andreas (Nachtgestalten)
 Dumont, Bruno (L'Humanité)
 Dunne, Griffin (Practical Magic)
 Egoyan, Atom (Felicia's Journey)
 Ephron, Nora (You've Got Mail)
 Figgis, Mike (One Night Stand)
 Fox, Jennifer (An American Love Story)
 Frankenheimer, John (Ronin)
 Frears, Stephen (The Hi-Lo Country)
 Gay, Piergiorgio (Tre storie)
 Gedeon, Saša (Navrat Idiota)
 Gitai, Amos (Yom yom)
 Glawogger, Michael (Megacities)
 Gosnell, Raja (Never Been Kissed)
 Grandrieux, Philippe (Sombre)
 Gray, F. Gary (The Negotiator)
 Guterman, Lawrence (AntZ)
 Hamm, Nick (Martha – Meet Frank, Daniel and Laurence)
 Hark, Tsui (Knock Off)
 Helgeland, Brian (Payback)
 Herek, Stephen (Holy Man)
 Herskovitz, Marshall (A Destiny of Her Own)
 Herzog, Werner (Mein liebster Feind)
 Hickner, Steve (Prince of Egypt)
 Hitchcock, Alfred (Blackmail, The Lodger: A Story of the London Fog)
 Howitt, Peter (Sliding Doors)
 Hughes, Bronwen (Forces of Nature)
 Hung, Hun (San hu chi lian)
 Iglesias, Alex de la (Perdita Durango)
 Iosseliani, Otar (Adieu, plancher des vaches)
 Iscove, Robert (She's All That)
 Jablonski, Dariusz (Fotoamator)
 Jacquot, Benoit (Pas de scandale)
 Jalili, Abolfazl (Ghesse haye Kish, Raghs-e khak, ekr. perspektive – 3,4/1999 str. 4)
 Jarmusch, Jim (Ghost Dog: The Way of the Samurai)
 Johnson, Tim (AntZ)
 Jonze, Spike (Being John Malkovich)
 Junger, Gil (10 Things I Hate About You)
 Kaige, Chen (The Emperor and the Assassin)
 Kaplun, Arik (Hachaverim shel Yana)
 Kaurismäki, Aki (Juha)
 Kaurismäki, Mika (Highway Society)
 Kavčič, Bojan (Filmski leksikon – 9,10/1999 str. 17)
 Kaye, Tony (American History X)
 Kelemen, Fred (Abendland)
 Kellogg, David (Inspector Gadget)
 Kennedy, Rery (American Hollow)
 Kenović, Ademir (intervju – 9,10/1999 str. 14)
 Kiarostami, Abbas (Le vent nous emportera)
 Kitano, Takeshi (Kikujiro)
 Kopple, Barbara (Conversation with Gregory Peck)
 Kore-eda, Hirokazu (Wandafaru raifu, ekranove perspektive – 5,6/1999 str. 28)
 Korine, Harmony (Julien: donkey boy)
 Kossakovsky, Victor (Pavel and Lyalya (a Jerusalem Romance))
 Krabbé, Jeroen (Left Luggage)
 Kragh-Jacobsen, Soeren (Mifunes sidste sang)
 Kramer, Robert (Le manteau)
 Kuivalainen, Anu (Musta Kissa Lumihangella)
 Kumble, Roger (Cruel Intentions)
 Kurosawa, Akira (slovar cineastov – 3,4/1999 str. 42)
 Kusturica, Emir (Crna mačka, beli mačor)
 Lanzmann, Claude (Un vivant qui passe)
 Lasseter, John (A Bug's Life)
 Lee, Spike (Summer of Sam)
 Leigh Mike (Career Girls, Topsy-turvy)
 Leone, Sergio (slovar cineastov – 5,6/1999 str. 46)
 Levy, Curtis (Hephzibah)
 Lik-Wai, Yu (Tianshang renjian)
 Lima, Kevin (Tarzan)
 Liman, Doug (Go)
 Link, Caroline (Jenseits der Stille)
 Loach, Ken (My Name is Joe)
 Loktev, Julie (Moment of Impact)
 Lucas, George (Star Wars, episode I. – The Phantom Menace)
 Lvovsky, Noémie (La vie ne me fait pas peur, ekr. perspektive – 9,10/1999 str. 2)
 Lynch, David (The Straight Story)
 MacDonald, Peter (Legionnaire)
 Madden, John (Shakespeare in Love)
 Majidi, Majid (ekranove perspektive – 5,6/1999 str. 26)
 Makhmalbaf Mohsen (Ghesse haye Kish)
 Malick, Terrence (The Thin Red Line)
 Mamet, David (The Winslow Boy)
 Mandoki, Luis (Message in the Bottle)
 Marsh, James (Wisconsin Death Trip)
 Marshall, Gary (The Other Sister)
 Mazzini, Miha (Dva priročnika in trije scenariji – 1,2/1999 str. 28)
 McTiernan, John (The Thomas Crown Affair)
 Meyers, Nancy (Parent Trap)
 Middleditch, Paul (Terra Nova)
 Miller, George (Babe: Pig in the City)
 Milosavljevič, Djordje (Točkovi)
 Miner, Steve (Halloween H20: Twenty Years Later)
 Ming Liang, Tsai (Dong)
 Monteiro, Joao Cesar (As bodas de Deus)
 Moodysson, Lukas (Fucking Amal)
 Natali, Vincenzo (The Cube)
 Ophüls, Max (Madame de...)
 Ottarsdóttir, Katrin (Bye Bye Bluebird)
 Paskaljevič, Goran (Bure baruta)
 Pellington, Mark (Arlington Road)
 Peters, Charlie (Music From Another Room)
 Petrie, Donald (My Favourite Martian)
 Philibert, Christian (Les 4 saisons d'Espigoule)
 Pierce, Kimberly (Boys Don't Cry)
 Pires, Gérard (Taxi)
 Podgoršek, Sašo (Temni angeli usode)
 Poire, Jean-Marie (Les Couloirs du temps – les visiteurs 2)
 Poirier, Manuel (Western)
 Proyas, Alex (Dark City)
 Python, Monty (30 let – 1,2/1999 str. 40)
 Ramis, Harold (Analyze This)
 Ramsay, Lynne (Ratcatcher)
 Ratner, Brett (Rush Hour)
 Refn, Nicolas Winding (Bleeder)
 Ristovski, Lazar (Belo odelo)
 Ritchie, Guy (Lock, Stock and Two Smoking Barrels)
 Robbins, Tim (Cradle Will Rock)
 Rodriguez, Robert (The Faculty)
 Rogožkin, Aleksandr (Blokpost)
 Rohmer, Eric (Conte d'automne)
 Ruiz, Carlos (To Anyone Who Can Hear Me)
 Sauper, Hubert (Kisangany Diary)
 Schumacher, Joel (8mm)
 Scott, Tony (Enemy of the State)
 Shadyac, Tom (Patch Adams)
 Singer, Bryan (Apt Pupil)
 Smith, Chris (American Movie)
 Smith, Kevin (Dogma)
 Sokurov, Aleksandr (Moloch)
 Sommers, Stephen (The Mummy)
 Sonnefeld, Barry (Wild Wild West)
 Soon-woo, Jang (Gojital)
 Spang Olsen, Lasse (I Kina spiser de hunde)
 Stanton, Andrew (A Bug's Life)
 Štefančič, jr., Marcel (Ali bi ta film vzeli na samotni otok? – 5,6/1999 str. 30)
 Stern, Brett (Road to Park City)
 Steven Johnson, Mark (Simon Birch)
 Štiglic, Tugo (Patriot)
 Suyuan, Li (intervju – 5,6/1999 str. 18)
 Taghvaei, Nasser (Ghesse haye Kish)
 Tavernier, Bertrand (Ca commence aujourd'hui)
 Tennant, Andy (Everafter)
 To, Johnny (A Hero Never Dies)
 Trapero, Pablo (Mundo grúa)
 Trier, Lars von (Idioterne)
 Trueba, Fernando (La Niña de tus ojos)
 Tsukamoto, Shinya (Soseiji)
 Turteltaub, Jon (Instinct)
 Tykwer, Tomm (Lola rennt)
 Underwood, Ron (Mighty Joe Young)
 Vernoux, Marion (Rien à faire)
 Vinterberg, Thomas (Festen)
 Vrdlovec, Zdenko (Filmski leksikon – 9,10/1999 str. 17)
 Wachowski, Andy (The Matrix)
 Wachowski, Larry (The Matrix)
 Ward, Vincent (What Dreams May Come)
 Wellman, William A. (slovar cineastov – 9,10/1999 str. 41)
 Wells, Simon (Prince of Egypt)
 Wenders, Wim (Buena Vista Social Club, The End of Violence)
 West, Simon (General's Daughter)
 Winterbottom, Michael (I Want You, With or Without You, Wonderland)
 Yimou, Zhang (Yi ge dou bu neng shao)
 Yu, Daniel (intervju – 5,6/1999 str. 24)
 Zaillian, Steven (A Civil Action)
 Zidi, Claude (Asterix et Obelix contre Cesar)
 Zonca, Eric (La Petit Voleur, La vie rivée des anges)
 Zwick, Edward (The Siege)

distribucija Kinoteka
predstavlja

Se spominjaš Doma za obešanje?

Gadjo dilo

Nori tujec



V vsaki duši je cigan.

režiser
Tony Gatlif

nagrade (izbor):
(srebrni leopard - Locarno '97
nagrada občinstva - Pariz '98
Cezar '99 za najboljšo glasbo)

široko zaprte oči, režija stanley kubrick

