

revija za film in televizijo

ekran

vol. 25
letnik XXXVII
3, 4 2000
600 SIT

novi slovenski filmi
avtorji

aleksandr sokurov

michael mann

david fincher

slovar cineastov

nicholas ray



V oktobru leta 1994 so v gozdovih
med snemanjem dokumentarca
izginili trije študenti.

Leto pozneje so odkrili
njihove posnetke

To je bil njen projekt.

ČAROVNICA IZ BLAIRA

Vse, kar boste videli je res.

www.fun.si/carovnica

V KINU OD 18. MAJA

FUN
FILM
www.fun.si

EON
www.eon.si

FIVA

ARTISAN™

revija za film in televizijo

ekran

uvodnik	2
slovenski film 2000	4
	simon popek slovenska pomlad, končno
	mateja valentinčič jebiga
	andrej šprah mokuš
	jurij meden porno film
	zdenko vrdlovec nepopisan list
	nejc pohar dom svobode
	nil baskar v petek zvečer
študentski filmi	13
	jurij meden pregled
	mateja valentinčič intervju: hanna a.w. slak
ekranove perspektive	16
avtor: aleksandr sokurov	18
	jure meden ujeti čas alekdandra sokurova
	edwin cerels duhovni glasovi aleksandra sokurova
avtor: michael mann	24
	simon popek epska širina michaela manna
avtor: david fincher	26
	aleš čakalič david fincher ³
	jurij meden klub golih pesti
kritika	32
	nejc pohar človeštvo
	nejc pohar, mateja valentinčič, aleš čakalič
branje	37
	stojan pelko glasba v filmu
kinoteka	38
	miša gams ženske v bergmanovih filmih
kako razumeti film	44
	matjaž klopčič dogodek v šanghaju
slovar cineastov	48
	nebojša pajić nicholas ray

Na naslovnici: Edward Norton v filmu *Klub golih pesti*

vol. 25 letnik XXXVII 3,4 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 **oblikovna zasnova** Metka Dariš

stavek Ixia **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

Nenaročeni rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica**



Jebiga

slovenska pomlad, končno

simon popek

Na nedavnem 3. Festivalu slovenskega filma v Portorožu je bilo prikazanih pet celovečernih filmov z letnico 1999 ali 2000. Zelo pomemben podatek ob tem je, da so bili kar trije koncipirani in izpeljani kot (razmeroma) neodvisni nizkoprorračunski filmi; če bi Anžlovar pravočasno dokončal svoj *Poker*, bi bilo razmerje 4:2, kar je fantastično razmerje. Brez dvoma gre za prelomen trenutek v zgodovini slovenske kinematografije – ne toliko zaradi števila filmov, ki se je prijavilo, marveč zaradi golega in neizpodbitnega dejstva, da se je v glavah (predvsem mladih) režiserjev nekaj premaknilo. Zgodilo se je namreč tisto, na kar smo dolga leta apelirali, že kar moledovali: naj pozabijo na uradni birokratski proces, na svoj prvi milijon mark, in se *snemanja* svojega celovečerca lotijo neodvisno.

Še preden bo kdo iz odgovornih državnih institucij skočil vznak in ponovno sprožil javno polemiko, naj razložim pojem "neodvisnega" na Slovenskem. S tem, ko rečem, da je bil film posnet za lasten denar, mislim natanko to: da je bil tako *posnet*, da je uradni postopek ignoriral (če se smem tako izraziti) do faze postprodukcije, ki je finančno seveda prevelik zalogaj, da bi ga kdor koli na tem področju lahko financiral sam. Šele na tem mestu, logično, vstopita tako Filmski sklad RS kot RTV Slovenija, ki sta vedno dragocena in nujna partnerja pri finalizaciji vsakega projekta.

A to je že druga zgodba; nas na tem mestu zanima geneza "mladih" projektov, filmov *Jebiga*, *V petek zvečer* in tudi *Porno filma*, katerega scenarij je edini šel skozi branje v programski komisiji in je (naknadno) prejel še največ državnih sredstev, a je bil po trditvah producenta *posnet* s pretežno lastnimi sredstvi, z "dobičkom", ki ga je prinesel *Stereotip*, Kozoletov predzadnji film. Pravega neodvisnega filma pri nas seveda ni in ga verjetno tudi ne bo; zaenkrat bo za klasifikacijo zadoščala avtorjeva (in producentova) odločitev, da scenarija ne prijavi na Filmski sklad in da film posname "na lastno roko" – kar pomeni, da bo Super 16mm kamero (v primeru, da se ne bo snemalo na digitalko) verjetno posodila RTV Slovenija, kar je že prvi indic "odvisnosti", ter da bo najkasneje v fazi postprodukcije pristopil Filmski sklad. V tem tudi vidim eno od poslanstev obeh institucij, da dovolj drznim mladcem omogočita dokončati tisto, česar so se lotili sami – v primeru, da je posneti material zadovoljiv in z zagotovilom, da bo film predvajan v redni kinematografski distribuciji. Slednje tudi pri domačih distributerjih in prikazovalcih postaja vse manjši riziko, saj številni primeri zadnjih let potrjujejo domnevo, da domače občinstvo dober, nepretenciozen slovenski film sprejme širom rok; še več, ljudje so drli gledat predvsem tiste filme, ki v osnovi ne ponujajo klasičnega repertoarija komercialnega kina. Črno-beli *V leri* in "ležerni", "statični" *Jebiga* v povprečnem kino obiskovalcu na prvi pogled ne sprožata ravno konkretnejše identifikacije.

Slovenski film torej končno doživlja konkreten (produkcijski) preporod. O kvaliteti na tem mestu ne bi razpravljaj, saj na nek način niti ni ključnega pomena. Trenutno potrebujemo predvsem zadostno kvantiteto mladega filma, ki bo brez dvoma prinesla kvaliteto filmov kot *V leri* ali *Jebiga*. In očitno se nam za sezono 2001 ni treba bati. Poleg *Pokra* in nekaterih "državnih" filmov, denimo Podgorškovih in Mazzinijevih *Sladkih sanj* ter omnibusa *Marmelada*, so v pripravi ali produkciji ponovno številni "neodvisneži": še en praški diplomant, Andrej Žumbergar, ter Martin Srebotnjak, ki je, povsem "frišen" iz Akademije, že posnel svoj celovečerni prvenec *Oda Prešernu*. "Neodvisno" seveda. •

jebiga



Slovenija 2000 90'

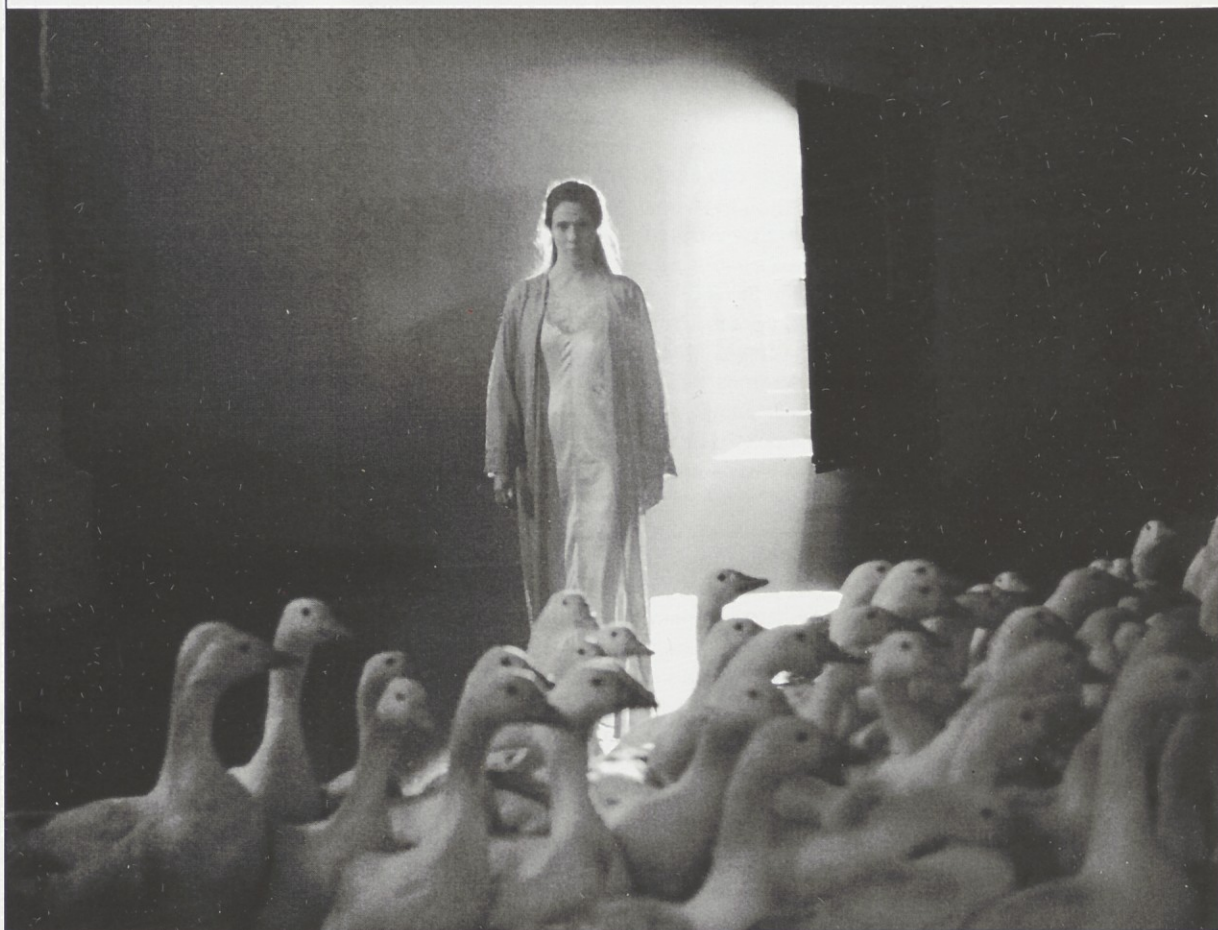
produkcija Nora Production Group d.o.o. in RTV Slovenija **režija** Miha Hočevar **scenarij** Miha Hočevar **fotografija** Simon Pintar **glasba** Mitja Vrhovnik Smrekar **montaža** Olga Toni, Miha Hočevar **zvok** Hanna Preuss **igrajo** Polona Juh, Matej Družnik, David Furlan, Marko Miladinovič, Jure Sotlar, Gorazd Obersnel, Damijan Škafar, Peter Hvalica, Vasten Valič, Karmen Rupnik

mateja valentinčič

Evo, končno smo tudi Slovenci dobili svoj **Trees Lounge** (1996, Steve Buscemi), ki v kleni slovenščini sliši na ime *Pr Žmavcu*. Ja, to je ravno tisti *Ud Žmavca sosed pa ud brata prjatu*, ki ga imate v mislih. Lokal, v katerega je Miha Hočevnar stacioniral igralsko ekipo, fante in punco iz oblikovalske in gledališke skupine Kladio in Grejpfrut, tudi sicer njegovo bolj ali manj stalno klientelo. Vsa slovenska kritiška srenja si je minuli dve desetletji želela prav takšnega filma – majhno gverilsko produkcijo z dovolj sposobnim režiserjem, ki bi znal iz tovrstnega finančnega minimuma iztisniti scenaristični, igralski in morda celo potencialno humoristični maksimum. Saj veste, tako kot so to počeli in še vedno počnejo drugod po svetu. Spomnite se vseh tistih neodvisnih filmčkov, ki smo jih še do nedavna z nacionalno zavistjo v srcih gledali na ljubljanskem in tujih filmskih festivalih; naj omenim le **Mondo Bobo** (1997) Gorana Rušinovića ali ameriške **Trgovce** (Clerks, 1994) Kevina Smitha in **Tatu ritma** (Rhythm Thief, 1994) Matthewa Harrisona. Že res, da smo v osemdesetih v produkciji E-motion filma dobili Kozoletov **Usodni telefon** (1997) in na začetku devetdesetih Anžlovarjevo japonsko koprodukcijo **Babica gre na jug** (1991), toda vmes smo do Šterkovega in Burgerjevega preboja na tuje večinoma gledali same državno financirane krahe raznih maherjev starejše generacije. Ampak po letošnji portoroški celovečerni filmski beri sodeč se zdi, da so "tranzicijske mahinacije" dokončno mimo in da so se v filmskem pogledu tudi Slovencem "vremena zjasnila". Igra je dobila svoja pravila in kredibilnost. Miha Hočevnar, z obiljem izkušenj v oglaševanju, se je odločil, da bo, namesto da bi po nepotrebnem tratil lastni čas in denar davkoplačevalcev, raje napisal scenarij za svoj prvenec na način, ki bo pritegnil pomembne sponzorje – njemu denar za film, njim reklama za konkretno blagovno znamko. In če je glavni pokrovitelj pivovarna, je zgodba v nastavkih že zakoličena. Tu je izpraznjena Ljubljana sredi poletja, še manj kot 350.000 prebivalcev, nič se ne dogaja, marihuana je kajpak na spisku prepovedanih substanc, pivo pa ne, in pri 37 stopinjah v senci, kot zagotavlja eden od mednapisov v uvodni sekvenci filma, definitivno pomaga. Žal pivo ni zastoj, kar predstavlja osnovni eksistencialni problem skupine mladcev, ki modrujejo in moledujejo (za pir na kredit) *Pr Žmavcu*, malo, ampak ne preveč, postopajo v bližnji okolici, pri čemer se enkrat v iskanju pogrešanega avtomobila iz prejšnje prekropane noči zapeljejo celo na dramatičen ogled podeželja. A jim ni všeč. Kakor Hočevnarjev film ne bo všeč tistim, ki jih družijo mentaliteta, povzeta v izjavi nekega politika, ki je strumno podal opis profila povprečnega člana nasprotne politične stranke in sugeriral, da so korumpirani še njihovi otroci, ki menda zvečer prodajajo mamila po diskačih... Torej, zakaj jim ne bo všeč? Prvič, ker se v *Jebiga*, kot kaže že njegov naslov, niti malo ne varčuje z vulgarnim slengovskim jezikom, psolvkami in zabavno pikantnimi seksualiziranimi verbalizmi. Ob tem je treba nujno omeniti izjemno Karmen Rupnik, ki v stranski vlogi frizerke Fride docela brez inhibicij izdatno začini filmsko zgodbo in kot naturščica verodostojno potrjuje fenomen "rojene igralke". In drugič, ker je v njem čutiti nespoštljiv odnos do "tradicionalnih" moralnih vrednot in avtoritet; saj veste, mulci

samo pohajkujejo in se nalivajo, namesto da bi delali, povrh vsega pa si upajo še norčevati se iz očetov, cerkve in delovnih ljudi nasploh. Eden boljših prizorov v filmu je gotovo tisti, v katerem Vincenc Lotos Šparovec zaradi hrupa teži otrokom na igrišču pred stolpnico in jih zmerja s "pritlikavimi kriminalci". *Jebiga* po dolgem času v slovenski film vnaša tisto vrsto komike, ki temelji na dialogih, situacijah in slikovitih karakterjih, kar gre nedvomno v prid igralcev, a hkrati tudi na račun kompleksnejše pripovedi. Če jo primerjamo z Linklaterjevim **Predmestjem** (SubUrbia, 1997), na primer, lahko ugotovimo, da je tisto, kar ji manjka, predvsem suspenz, dramatična napetost, ki jo slednji pričara dobesedno iz nič, iz dogodka, ki se ni zgodil. Kljub temu je treba Hočevnarju čestitati za avtorstvo odličnih štosov, za nabor in režijo igralske zasedbe, ki je s kar največjo prepričljivostjo utelesila scenarij in z lahkotnostjo, ki je v slovenskem filmu redka, ponotranjila celo njegove dialoge. Jasno, saj so duhoviti in povsem nezliterarizirani. Ne glede na to, da je *Jebiga* strukturiran bolj kot serija na prvi pogled "neobveznih" skečev, da je njegov ritem nekoliko preveč "v leri", pa s svojim gverilskim humorjem, stilskim minimalizmom in asketsko produkcijo še kako zavezuje avtorje vseh prihodnjih filmskih projektov. V estetskem in moralnem smislu. Pa ne samo to. Hočevnarjev *Jebiga* je v kino prišel ravno ob pravem času. V filmu tipček, ki bi rad bil novinar, navdušeno predlaga uredniku, ko se končno sredi Ljubljane vendarle nekaj zgodi, udarni naslov za prvo stran časopisa: "Kmetje – meščani 1:0!" Podobnost z našo aktualno politično stvarnostjo je bržkone zgolj naključna. *Jebiga*, hahaha! Majhen film z ironičnim poudarkom, ki se ga bomo še dolgo spominjali tudi po letošnjem volilnem letu. •

mokuš



Slovenija, 1999, 110'

produkcija Pegaz film d.o.o. in RTV Slovenija **režija** Andrej Mlakar **scenarij** Andrej Mlakar, Feri Lainšček, po romanu Ferija Lainščka **fotografija** Tomislav Pinter **glasba** Rok Golob **montaža** Stanko Kostanjevec **zvok** Julij Zornik **igrajo** Dario Varga, Nataša Ralijan, Ludvik Bagari, Vlado Novak, Mario Šelih, Jernej Šugman, Borut Veselko

"Tam skozi, kolikor je pač lahko videl, so se v cerkvi vsečez gnetle gosi. Njih belo perje je sijalo, kot bi jih oblivala najčistejša lunina. Njih dolgi vratovi so se dvigovali in sločili kot plamenci, ki so se zlagoma razgoreli po vsej cerkveni ladji."
(F. Lainšček: *Ki jo je megla prinesla*)

Kadar si film jemlje za – vsebinsko, estetsko, idejno ali ideološko – predlogo tako suvereno literarno besedilo, kot je v primeru *Mokuša* roman *Ki jo je megla prinesla* (1993) Ferija Lainščka, se znajde v nemajhni nevarnosti, da ga bo "peza" literarnega zgleda "pokopala pod seboj", še preden bi mu sploh uspelo razviti sebilastno estetsko artikulacijo. Nevarne vode, v katere se je to pot podala filmska ekipa pod vodstvom režiserja in koscenarista Andreja Mlakarja ter scenarista Lainščka – ki sta mimogrede "uigran tandem" iz sodelovanja pri adaptaciji pisateljeve uspešnice *Namesto koga roža cveti* (1991) v film *Halgato* (1994) –, se napajajo iz dveh izvirov, ki pa hkrati predstavljata tudi temeljni odliki romaneskne predloge. V mislih imamo najprej izrazito "vizualnost" in "avditivnost" romana, s katero avtor konkretno realnost spreminja v prizorišče imaginarnega, mitskega in predvsem mističnega, kjer se meje verjetnega in možnega prelivajo globoko v območja verjetnega, a nedoumljivega, kar določa tisti drugi, izmuzljivi vir opredelitve razmerja med institucijo verjetja in demoničnostjo posameznikovega verovanja. V takšnem dvo

andrej šprah

ali večplastnem stvarjenju "realnosti", ki je vse prej kot neposredno, čutno zaznavna dejanskost, lahko prepoznamo osrednje izhodišče do zdaj zagotovo najprepričljivejšega Lainščkovega proznega podviga. A prav te prvine, ki zagotavljajo prvovrstni literarni užitek in izpolnjevanje – nekaterih – ključnih pogojev *romanesknega*, ne dajejo nikakršne vnaprejšnje garancije za *filmsko* (v Barthesovem doumevanju pojma). Če namreč pogojno zatrdimo, da Lainščkov roman predstavlja do potankosti "skadrirano" knjigo, to nikakor ne pomeni, da govorimo o "snemalni knjigi", ki le čaka na "uprizoritev", temveč imamo v mislih določene *romaneskne* prijeme – kot eno izmed možnih oblik, pa tudi načinov strukturiranja prozne pripovedi. Tako se v "vizualnosti" in "zvočnosti" ali morda kar "filmičnosti" romana pravzaprav skriva past za tistega, ki bi si drznil konkretizirati polje teh vsekakor izjemnih, vendar že izsanjanih podob na način, ki ne išče njihovega preseganja, temveč prisega na edinstvenost prav njih kot takih. Seveda se s tem dotikamo problematike načinov "vizualne interpretacije" literarne predloge, ki pa sega daleč prek namenov pričujočega zapisa. Na tem mestu želimo le poudariti, da smo v konkretnem primeru priča filmskemu dejanju, ki proznega besedila ne interpretira in tako nadgrajuje, temveč že izdelane podobe predvsem preslikava v drug medij, s tem pa seveda izgublja tisti del stvariteljskega naboja, ki naj bi zagotavljal izvirno avtorsko vizijo.

Gornje besede lahko sicer odmislimo in se osredotočimo na filmsko dejanje samo kot neodvisni ustvarjalni akt, vendar se zdi, da bi brez upoštevanja literarnega (kon)teksta, pogled na film prej izgubil kot pridobil, še posebej, ker ne moremo prezreti podatka, da se z avtorjem romana srečujemo v vlogi koscenarista. In ne glede na dejstvo, da se je ta paradoksalno znašel v lastni – zgoraj izpostavljeni – pasti, bi si upali trditi, da je prav njegova večšina "pripovedovalca zgodb" tista, ki filmu zagotavlja tolikšno koherentnost, da je v njem zaznati narativni lok, ki se kljub *eliptični* strukturi pripovedovanja dovolj trdno oklepa svoje notranje logike, kar je za vsebinsko tako imaginarno zasnovano zgodbo več kot nujni predpogoj. Zgodba – ki raziskuje nekatera bistvena vprašanja posameznikovega razmerja z iracionalnim, tako na nivoju individualno nezavednega v pojavnih oblikah sanj, strasti, strahov in blodenj, kot tudi v sferah kolektivno nezavednega, ki se navezuje na religijo in njene institucije, hkrati pa ohranja nekaj prvinske, poganske mistike, značilne za zaprte družbene skupnosti – se cepi v dve osnovni liniji. V eni se soočamo z osebnim bogoiskateljstvom "padlega" kaplana Jona Urskega, ki je poslan na križev pot, ker je, po lastnem prepričanju, prekršil – četudi z dobrodelnimi nameni – pravila, ki mu jih nalaga cerkev. Vendar pa je v resnici prav zaradi dvoma v svoje poslanstvo, zaradi "*višjega in temeljitejšega dvoma*", izbran za rešenika, ki naj bi vnovič vzpostavil institucionalni red v okolju, ki je boga zavrglo, s tem pa je podvržen spopadu z demoni, ki se zoperstavljajo obnovi cerkve in njenih ritualov. V drugi liniji se plete zgodovina greha božjega namestnika Janoša Talaberja, ki je s svojo pregreho dal priložnost silam zla, da so se znesle nad že tako ne najbolj gorečimi verniki zakotnega, od sveta odrezanega in zato mističnemu še kako podvrženega zaselka. Padec dušnega pastirja je namreč prerasel v kolektivno odgovornost skupnosti za greh, ki je "naglavni" greh katolištva, saj krši njegovo prvo, temeljno zapoved: vero v enega boga. Zgodba kraja in ljudi, kamor škof pošilja Urskega in kjer po smrti Talaberja že poltretje desetletje ni bilo duhovnika, se zdi tolikanj neverjetna, da o resničnosti obstoja prizorišča priča prav okrutnost njegove usode, ki presega meje domišljije.

Odveč je še enkrat poudarjati, da film zvesto sledi zgodbi romana in si privoščiti le tu in tam kakšen odklon, kakšen poudarek, ki naj bi predvsem v službi "estetičnosti" naglaševal to ali ono razsežnost literarnega vira. Očitno je nad besedilo originala povzdignjena le Magdalenina podoba, ki v filmski inačici dobiva fatalnejše in poudarjeno demonizirane poteze.

Drugače pa se podobe nizajo v sosedni skladnosti z narativno napetostjo romana – in tem podobam ni mnogokaj očitati. Celo nasprotno. Podobe so mojstrsko prenesene na celuloid in pričajo o dovršenosti estetskega izraza. Uspeva jim tako suverena vizualizacija zapletenih duhovnih stanj kot prepričljivo odslikavanje "realnosti" ksenofobične z Vodo od ostalega sveta ločene in v svoje skrivnosti zamaknjene družbene skupnosti. Skraja se dozdeva, da smo priča "klasični" realizaciji temeljne razlike, ki jo Jean Mitry zaznava med filmom in romanom, ko pravi, da je "*roman pripoved, ki se organizira kot svet, film pa je svet, ki se organizira kot pripoved*". Kajti v temeljnih nastavkih filmu uspeva prav stvarjenje sveta, ki nima velikih težav s svojo artikulacijo, kot tudi ne s prehodi med metaforičnimi in metonimijskimi ravni pripovedovanja. Soočamo se z obetavnimi nastavki, z vznemirljivim vzdušjem in pravišnim pridihom skrivnostnosti, ki jo napletajo vizualni namigi, zarisi ali poudarki v skrbno skadriranih prizorih. Potem se začneja stopnjevati "vdor simbolnega" ... Težko je reči, kaj zmoti prvo. Ali preočito oklepanje popreproščene simbolike postaj križevega pota ali zavrnjeni in oskrunjeni Kristus na razpeli sam. Ali morda za nazaj vzbudi dvom arhetipska podoba brodarjevega lika, ko vidimo, da so ostali ljudje povsem vsakdanji predstavniki naseljencev neke nedefinirane sedanosti, ali pa bega ponesrečena upodobitev slepca, ki mu umanjka vsakršna razsežnost "mitskega vidca". Zagotovo moti glasbena spremljava, ki res ni drugega kakor "spremljava", ki s pompoznostjo, nasilnostjo predimenzionirane sakralnosti spodkopava velik del navora, vloženega v kompozicijo podob. In bolj ko se pripoved zajeda v srčko skrivnosti, bolj postaja jasno, da za simbolni red stvari, ki je v prozni obliki tako precizno strukturiran, ustvarjalci niso našli filmičnega ekvivalenta in so se raje zatekli k preverjeni, enoznačni, neposredni simboliki. A to na sebi ne pomeni nič usodnega. Morda predstavlja celo zavestno odločitev zaradi želje, da bi bil film dostopnejši večjemu številu potencialnih gledalcev, kot je širok krog bralcev izrazito "hermetičnega" romana. Tisto, kar dejansko in neprijetno preseneča v tako ambiciozno zastavljenem projektu, sega nad – oziroma pod – vsebinsko, pojmovno in simbolno raven filma. Gre za povsem nerazumljive "tehnične" nedoslednosti v posameznih prizorih, ki na žalost radikalno zmotijo še tako dobronameren pogled in postavljajo pod vprašaj dejanski angažma celote kot take. V mislih imamo spodrsrljaje, kot je denimo jasno viden podvodni oder v – ponavljajočem se – prizoru "hoje po vodi". Ali pa vožnja osebnega avtomobila v globini kadra v trenutkih, ko se v prvem planu odigrava veliki finale usodnega razpleta. In seveda ni mogoče mimo "makete" cerkve v zaključnem prizoru, ki nosi simbolno težo celotnega (meta)fizičnega navora Jona Urskega: "*Mokuš je res potonil do slednje trave in kosti. A sredi teh voda, ki so že mirne in molče, tista vaša cerkev še stoji.*" "*Stoji?*" je dušnil. "*Stoji!*" je prikimal starec. "*In le o tem se govori.*" A cerkva, ki jo, kdo ve zakaj sploh, ugledamo na vodah lokalnega vesoljnega potopa, je uborna maketa, dostojna komajda kakšnega osnovnošolskega modelarskega krožka. Škoda. Morda gre za "padec koncentracije" v zaključnih fazah dela, morda za časovno stisko, ki je bila glede na peripetije s projekcijo filma za člane žirij očitna, a dejstvo je, da tako banalni spodrsrljaji mečejo kaj čudno luč na celoto, ki bi jo brez njih lahko opredelili vsaj kot dostojno uprizoritev izjemnega romana. Kajti prav suverenost literarne predloge je – kljub odločitvi za "ekranizacijo" in ne za adaptacijo – dajala dovolj maneverskega prostora in priložnosti, ki jih avtorji na žalost niso zmogli do konca izkoristiti. •

porno film



Slovenija, 2000, 81'

produkcija E-motion film d.o.o. in RTV Slovenija **režija** Damjan Kozole **scenarij** Damjan Kozole **fotografija** Ven Jemeršič **glasba** Drago Ivanuša **montaža** Zlatan Čučkov **zvočnik** Damijan Kunej, Julij Zornik **igrajo** Matjaž Latin (Čarli), Natalia Danilova (Kalinka), Primož Petkovšek (John), Zoran More (Frenk), Roberto Magnifico (Bato)

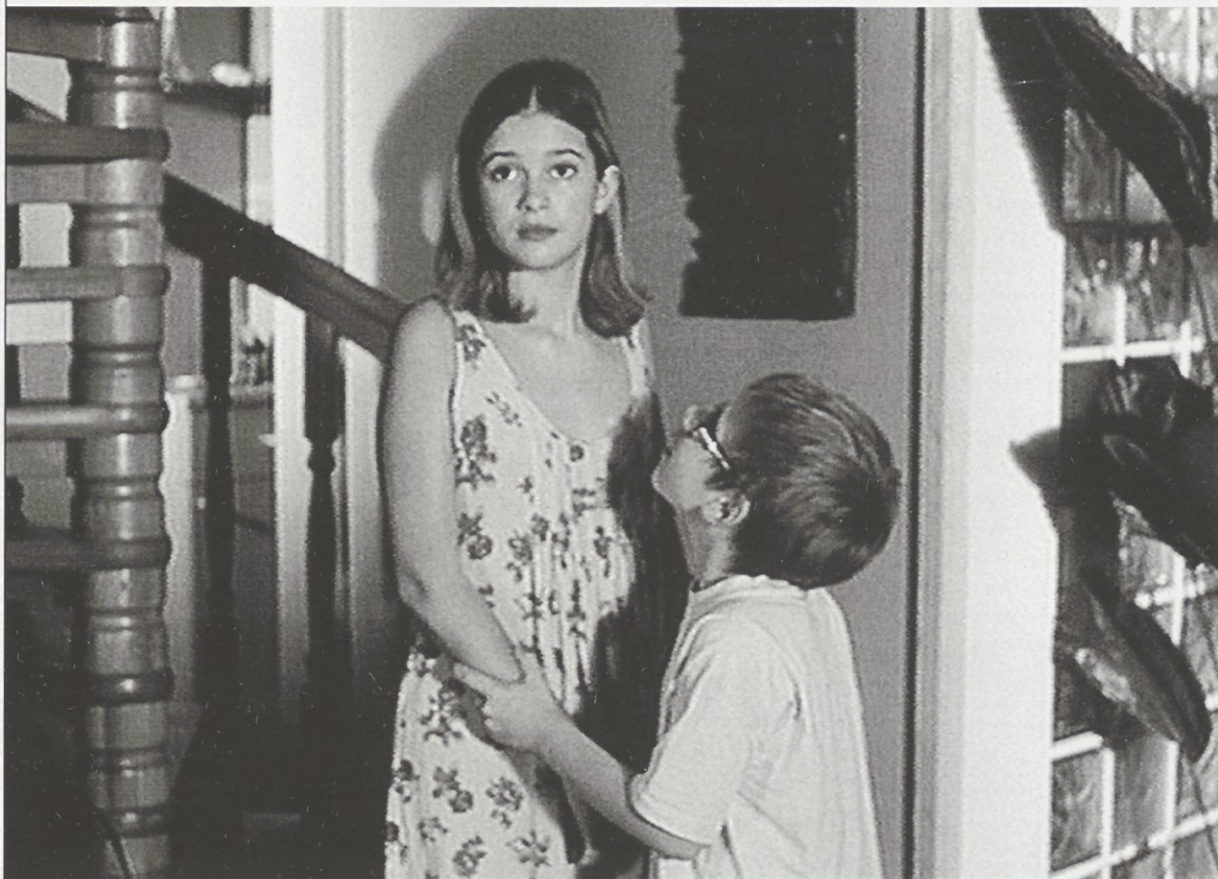
Porno film Damjana Kozoleta je film, o katerem je težko pisati, ne da bi se ga umestilo v vsaj dve širši ozadji. Prvo, malce bolj nehvaležno, predstavlja pretežno veseljaška združba ostalih domačih igranih celovečercov, s katerimi se je naš pornič potegoval za priznanja letos v Portorožu. V tej juhi do nas kaj kmalu priplava spoznanje, da zbir prvin obravnavanega filma, ki so uspešno prepričale kup žirij, pri količkaj resnem poskusu obdelave zapelje v slepo ulico. In da se vsi njegovi istokategorni tovariši v tem pogledu kažejo kot hvaležnejše gradivo.

Porno film se ponaša z odlikami (v pravem pomenu besede), ki držijo v šahu natanko do trenutka poslednje zatemnitve in za sabo pustijo nič več kot prijeten okus. Naravnost erotična

nepretencioznost, svež in prijazen humor, v okviru zadanega brezhibni nastopi vseh protagonistov, zanesljiva režija in ustrežna dolžina poskrbijo za privlačnost sicer do obisti prežvečene štorije o nedolžnem fantu, ki se zaljubi v prostitutko. Z občutkom, ki po nepotrebnem ne izpostavlja ničesar, so vse omenjene sestavine enakomerno premešane in ubrano zaprežene v celoto. Slednja v celoti doseže svoj neobvezno zabavni namen in izpolni pričakovanja, podana v začetnih nastavkih.

V manjšem kontekstu Kozoletovega dosedanjega ustvarjanja pa *Porno film* predstavlja malo revolucijo. Nedvomen vrh za domače razmere zavidljivega opusa preseneti s svojo zrelostjo in toplino ter suvereno nadgradi že sicer solidne predhodnike. Ob vsem povedanem – lepem, lahko Kozoletu namenim le en očitek: premalo, premalo dolgih velikih planov vilinske Kalinke....

nepopisan list



Slovenija, 1999, 92'

produkcija Arsmedia d.o.o. in RTV Slovenija

režija Jane Kavčič **scenarij** Jane Kavčič **fotografija** Valentin Perko **glasba** Rok Golob **montaža** Janez Bricelj **zvok** Frane Povirk, Damijan Kunej **igrajo** Jan Grilanc (Luka), Iva Štefančič (Neli), Andrej Murenc (Žiga), Tanja Ribič (Lukova mama), Borut Veselko (Lukov oče), Marija Lojk Tršar (Lukova babica), Vesna Lubej (Nelina mama)

Po zaslugi filmov, kot so Galetovi **Kekci** (1951, 1963, 1968), Čapova **Vesna** (1952) in Kavčičeva **Sreča na vrhvi** (1977), je imela slovenska kinematografija dejansko največ uspeha, tako doma kot v tujini, s t.i. "mladinskimi" filmi. Po zadnjem mladinskem hitu, **Poletju v školjki** (1986), Tuga Štiglica, ki spada še v osemdeseta leta, je *Nepopisan list* torej videti kot poskus oživitve tega "žanra". Ampak žal takšen, kot da bi Jane Kavčič, ki je med slovenskimi filmarji režiral največ tovrstnih filmov, prav v svojem najbolj avtorskem delu (podpisan je tudi kot scenarist) "hotel" zavreči ali opustiti najboljšo, kar je dosegel v tem "žanru". Na *Nepopisan list* se mu je namreč zapisalo nekaj, česar njegovi doslejšnji filmi niso poznali –

paternalizem, moralizem, sentimentalizem – ki s svojimi precej močnimi odmerki določajo filmu skoraj praviljično območje. Za mladino, ki hodi v kino, se *Nepopisan list* začne prav obetavno, namreč z divjimi akcijskimi prizori, ki jih mali Jaka (Jan Grilanc) skozi velike naočnike gleda na televiziji. Vendar ne gre za odlomke iz tujih filmov, saj je te prizore posnela Kavčičeva filmska ekipa, le da ne zato, da bi dokazala, kako so hollywoodski akcionerji in hongkonški kung fuji zanje mala malica, marveč zato, da bi jih "avtor" obsodil kot "vir zla" oziroma kvarnega vpliva na mladino, in si pri tem pomagal še s Clintonovim citatom. Toda s tem citatom se avtorjeva "obsodba" tudi konča, saj se je Jakova mamica (Tanja Ribič) medtem že tako zgrozila nad mladino (ki spušča avtomobilske gume in krade brisalce), da je sinku prepovedala zapuščati stanovanje, in to sredi počitnic. To je morda še najboljši moment tega filma, da torej predstavi represijo v podobi prikupne mamice angelskega videza, vendar kmalu spet menja register in se (z Ivo Štefanič in Andrejem Murencem) poskusi še v epizodi najstniške ljubezni, zažene, kajpada, ko pa je mulc takšen vihrav motorist. Jane Kavčič je imel zanesljivo kar najboljše namene, toda prav ti so uničili skoraj vsak kader *Nepopisanega lista*, vključno (ali še posebej) s finalnim, ki bi ga lahko preprečil samo policaj, če bi pravočasno ustavil Jakovo mamico, tako pa jo je film "mumificiral" v podobi nepopisne ganljivosti. •

**zdenko
vrdlovec**

dom svobode



Slovenija, 2000, 30'

produkcija En knap in RTV Slovenija **režija** Sašo Podgoršek **scenarij** Izток Kovač, Sašo Podgoršek **koreografija** Izток Kovač **fotografija** Sven Pepeonik **glasba** Thierry De Mey **montaža** Vesna Nikolovska Kržičnik **ustvarjalci in izvajalci** Michael Ruegg, Jordi Cortes Molina, Mala Kline, Maja Delak, Jordi Casanovas Sempere, Ana Stegnar, Izток Kovač, Aleš Hadalin

nejc pohar

Če se človek z vlakom pelje iz Ljubljane proti Zagrebu, si na trboveljski postaji skozi okno kupeja (toliko bolj, če sedi na levi strani vlaka, gledano iz smeri vožnje) zaželi, da bi se iz ozke doline dvignil proti nebu in prek slemen hribov, ki uokvirjajo zasavsko dolino, pogledal proti ravnini med Krškimi, Cerkljami in Brežicami. Da bi si skonstruiral položaj, od koder bi videl. Čez.

Če se človek z vlakom pelje iz Ljubljane proti Zagrebu in na trboveljski postaji izstopi, si zaželi, da bi prebival v drugem telesu, z drugimi očmi, ki bi lahko konstruirale položaj, od koder bi videl v trboveljsko mašino. Not.

Sašo Podgoršek svobodo svojih filmov vsakič znova konstruira že od študijskega filma **Prostor (po)gleda**. Ves čas z dinamičnim vzpostavljanjem očišča, od koder lahko domnevno "občo" realnost spremeni v samo-svojo realnost. Z vzpostavljanjem točke, skozi katero lahko pogleda visoko čez in globoko not. V **Temnih angelih usode** (1999) se čez in not skrivata v razvezaju naivne enotnosti podobe in zvoka (uradne in neuradne inačice petih angelov), v **Vrtoglavem ptiču** (1997) sta vpisana v vzletavanje podobe, ki še vedno temelji na predpostavki, da so noge glede na glave spodaj, perutnice pa nekje vmes, v *Domu Svobode* pa se čez in not dokončno osvobodita diktata občosti. Podoba dokončno vzleti in leti, vertikalno-prostorski odnos med nogami in glavo, kaj šele perutnicami, pa je dokočno zanikan.

Podgorškovo avtorstvo se ne začenja s pojmovanjem telesa kot razstavljive enote, ki jo lahko kombinira z novimi elementi ter vsi v tovarniški stroj, temveč v načinu, kako mednju (med telo in stroj) z izjemno natančnostjo postavi kinematografski aparat kot filmsko tehnologijo, v katero je subjekt vpisan kot sredstvo naključja in potemtakem kot premični rob svobode. Če sta gibajoče telo in gibajoči industrijski stroj tista stroja, ki vsak zase nikjer ne moreta iz območja *reprodukcije* realnosti, je kinematografski aparat kot povezovalna mašina tisti, ki ju združi v enoto, sposobno *produkcije* realnosti izmikajoče se hitrosti opazovanja, simultanosti dogajanja in zmuzljive dinamičnosti. Tovrstno kinematografsko telo-stroj se odlepi od tal, definiranih s silo težnosti, predružači razmerja med notranjostjo in zunanostjo, sesuje perspektivo in na novo zariše orientacijska pravila.

V nasprotju z *Vrtoglavi ptičem*, kjer so se za panoramskim posnetkom Trbovelj še pred začetnim napisom zrolala prazna prizorišča (izprazen bazen, hišna pročelja, garderoba, železniška postaja, tovarniška hala...), v prvih kadrih *Doma Svobode* uzremo sedem plesalk/gibalk in plesalcev/gibalcev, postavljenih na kamnito ploščad. Za hip se res zazdi, da so skoki nenavadno visoki ter trajanje gibov drugačno, a šele kinematografski aparat potrdi gledalkino in gledalčevo tiho drzno domnevo, da so ti ljudje vzravnani na navpični steni. In potem napis. En-Knap predstavlja...

Kar sledi, lahko opredelimo kot halucinatorno utemeljevanje podob in zvokov, ki so se nam v prvih kadrih zarisali v oko in uho. Zarotitveno metanje kock ob domačijski kavi, cigaretah in šnopu kot določanje posamičnih pozicij v navzven enotni floti, treniranje posamičnih plesnih sekvenc v dvorani, počasno vstopanje v postindustrijske prostore, ki jih naselijo bele baletke, črni godbeniki in godbenice na pihala in vinsko rdeč ženski pevski zbor. Zatem pa še enkrat navpična kamnita stena, ki sploh ni navpična stena, temveč način, kako dokončno utemeljiti film, ki zmore vse. Če je na eni strani vsa naracija že vpisana v samo nizanje montiranih podob in zvokov vse-zmožnega filma, se ob jati filmsko plešočih ptičev, vzporedno z utemeljevanjem pogojev za vse-zmožnost filma, pojavi človek-ptič (Aleš Hadalin), ki je navpičnost kot posledico gravitacije presleplil, ne da bi v steno sploh vstopil. Jata ptic se uči prav pri njem.

Ob poskusu klasifikacije razvezanih podob in zvokov *Doma Svobode* se zdi, da so neizogibno povezani s prizorišči. Prostor z mizo kot prostor sinhronizacije naključja meta kocke kot kraj grobe Podgorškove 8mm ljubezni, dvorana kot kraj, kjer skoraj statični kadri beležijo gibanje znotraj kadra kot okvirja,

izprazen industrijski objekt kot kraj, kjer izjemen *travelling* s preigravanjem vsaj dveh prostorskih nivojev in preigravanjem kadrov znotraj kadra (kovinske konstrukcije...) pripravlja gledalko in gledalca na dokončno sesutje "obče" realnosti (Pesmi rudarskih otrok) ter, končno, črno-bela sekvenca plesa v steni, ki preigra vse tipe uokvirjanja podobe s finalom v totalu, kjer ne raz-vidimo več, ali gledamo sedem plesalcev v navpični steni ali sedem premikajočih se točk na površini igralne kocke ali sedem ptic, ki letijo v brezčasnem prostoru.

V tem predzadnjem trenutku se zdi gledalkino in gledalčevo oko vzvalovljeno in razdraženo do čistih solz, percepcija prostora pa obrnjena do te mere, da med odjavno špico spet poskuša poiskati tla pod nogami, a je "normalizacijski" proces dokončno sesut ob soočenju z akterji, ki se vračajo v vsakdan. Ekipa se pač razhaja, pospremljena z improviziranim komadom Velvet Underground z naslovom *Rock and roll (Then one fine mornin'/she puts on a New York station/you know she couldn't believe what she heard at all/she started dancin' to that fine-fine music/you know her life was saved by rock 'n' roll...)*. A za hip se zazdi, da so prav vsi še vedno pripeti na steno, ki se je ob začetku še zdela navpična. Okej, to, kar smo vedeli v predpodgorškovo-kovačevo-en-knapovskem prostoru in času je še vedno tu (ljudje še vedno hodijo, tam je bel kombi), a nikjer nismo prepričani, da ne gledamo sveta, ki bi mu v svetu brez kinematografskega aparata rekli navpičen. Sašo Podgoršek je nekje zapisal, da v/po *Domu Svobode* "stene več niso navpične". A položaj je še mnogo nevarnejši, poln roba in nepredvidljivosti. Generacijski most dokončno zgrajen, zbirka svetlobnih črt vpisana v željo po nemogočem telesu, pripetem na rob lastnega fiksiranja, ki ga od izginotja v razostrtvi vedno znova loči vzpostavitev Podgorškove avtorske presežne kinematografske točke, skozi katero lahko pogleda visoko čez in globoko not. Če je znotraj kinematografskega težnosti po definiciji premalo in če je znotraj telesno-gibalnega težnosti po definiciji preveč, je znotraj skupnega podgorškovsko-en-knapovskega težnosti natančno toliko, da ji uspe poleteti iz našega skupnega sveta banalne vsakdanjosti, a obenem ostati v njem.

Ob vstopu v Dom Svobode bomo mogoče uzrli, kaj bi lahko bili in kaj lahko smo, potem ko sta Podgoršek in Kovač izumila nek nov, presežen kinematografsko-plesni aparat. Ustvariti film, kjer lahko morebiti uzremo potencialno prihodnost in sedanost v istem trenutku je privilegij redkih. In ob tem še leteti. *Dom Svobode*. Čez in not. •

v petek zvečer

Slovenija, 2000, 90'

produkcija Megaklik, VPK in RTV Slovenija **režija** Danijel Sraka **scenarij** Aleš Blatnik **fotografija** James Debbs
glasba Grega Prah **montaža** Morena Fortuna, Danijel Sraka
zvok Boris Romih **igrajo** Jernej Kuntner (novinar), Katarina Čas (Katja), Primož Rokavc (Edi), Primož Preksavec (Džoni), Tina Cvek (Mateja), Tadej Čepeljnik (Mare)



Na kratko: V *petek zvečer* režiserja Danijela Srake in scenarista Aleša Blatnika je poizkus v domači filmski prostor uvesti neodvisno in žanrsko obarvano produkcijo z jasno določeno ciljno skupino, v tem primeru srednješolci/gimnazijci in mladino vobče. Dejansko upravičenost in smiselnost obravnavanega filmskega podjetja lahko torej merimo kvečjemu v enotah obiskanosti, saj o kakršnemkoli izvirnem pristopu k formulični izpeljavi govorimo le stežka. Seveda pa slednje nikakor ni bil namen ustvarjalcev – oprava imamo namreč s popolnoma transparentno najstniško komedijo brez pretiranih avtorskih ambicij. Vsekakor se zdi dobro, da se nekdo brez predsodkov in tudi mimo ustaljenih financerskih kombinacij spopade s tovrstno formulično zvrstjo; in četudi je prvi rezultat še precej nedonošen, film kljub vsemu nekako deluje, pomalem pa ga rešuje tudi dokajšnja nepretencioznost. V *petek zvečer*, takšen kot je, bi torej z vsemi nastavki, ki se kar ponujajo v nadaljno eksploatacijo, morda bolje funkcioniral kot formula za teve serial, ki prenese dolgotrajno izrabo in preigravanje svojega mehanizma, predvsem pa dovoljuje popolno reciklažo kreativnega materiala, torej vseh sekundarnih gegov in pogruntavščin, ki so za sam film prešibke. Nenazadnje ne gre spregledati množice žanrskih izpeljav in referenc, ki dajejo okus tega, kar bi film idealno lahko bil, denimo anarhoidna adolescentska komedija, pa mu je iz večih razlogov spodletelo. V tej luči bi pretirano eksploatatorski pristop lahko le koristil. Premalo za vse tiste torej, ki jim je metagovorica filma namenjena, morda pa ravno dovolj za tiste, o katerih film govori? •

nil baskar

poročilo

o študentskih filmih



Ščetka



V tranzitu

Naj se takoj na začetku opravičim, ker v pričujočem poročilu o študentskih filmih ne bom pisal o letošnjem portoroškem zmagovalcu, Srebotnjakovem **Kaj bi še rad?** Slednjega si žal nisem uspel ogledati, saj v Kinoteki ni bil predvajan v rednem predstavitvenem sklopu akademijske produkcije. V primerjavi z lansko je bila ta letos v povprečju čisti presežek, kateremu je mestoma sicer hudo zmanjkovalo sape, pa je zato v odločilnejših trenutkih naravnost navduševal.

Najlepše presenečenje se je odvrtelo v obliki dokumentarnega filma **V tranzitu** režiserja Dražena Štaderja, ob katerem so vsi ostali filmi te kategorije izpadli blede, ponarejeno in skrhanih zob. *V tranzitu* si zasluži pohvalo iz več razlogov. Najprej in predvsem zato, ker si je avtor za razliko od ostalih za gradivo svoje dokumentacije izbral živo, pestro, nepredvidljivo in obdelave resnično potrebno snov ter se je nato lotil na njej primeren način. Z okretno video kamero v roki je Štader krenil v betonsko bedo ljubljanskega prehodnega doma za tujce in tam snemal drobne zgodbe, utrinke iz v prazno zabitega časa "ilegalcev". Popolna odstotnost vsakršnega moraliziranja in hkrati lepo izčrtana socialna nota, neposredno zajemanje iz življenja in s tem svež pristop k produkciji v danem okviru so odlike tega kratkega filma, ki mu morda rahlo zamerim le to, da sicer izvrstni humorni vložki nestrpnega vratarja izpadejo preveč smešno in s tem mehčajo kritično os odloga materiala. Od dokumentarnih filmov naj omenim le še **Podobe mesta** Jurija Grudna, drzno zastavljen projekt upodobitve ene lepših zgodb Itala Calvina, pobrane iz romana *Nevidna mesta*. Čeprav Grudnu včasih uspe presenetljivo lepa kompozicija barv, oblik in zvokov, je razkorak med potencialom branega teksta in razdrobljenimi slikami mesta, ki služijo kot podlaga besedam, vendarle prevelik, da bi rezultat deloval vsaj kot strnjena, če že ne smiselna celota.

Med igranimi filmi gre najprej navesti **Predor** Hanne A. W. Slak. Za razliko od upravičeno toplo sprejetega lanskoletnega **Zjutra** Slakova tokrat prekoplje polje povsem druge baže, vendar to stori vsaj tako temeljito in z občutkom kot lani. *Predor* se začne kot mrakobna, gerontološka študija osamljenosti, nadaljuje v istem duhu posnetim nizom vedno večjih bizarnosti in zaključí z upičenim obratom, ki predstavlja eno idejno in izvedbeno najsvetlejših in najzrelejših točk igrane bere.

Naslednji up, Arne Brejc, se je predstavil kar z dvema filmoma. Najbrž ne bo zameril, če njegovo **Ščetko** označim za Hartleyevsko. Za Hartleya značilna banalna situacija, vanjo vpet lik ciničnega intelektualca in minimalističen pristop k obravnavi anti-dogodka: iz vsega skupaj Brejc spretno sestavi zimski dan prepričljivega domačega junaka. Dinamična mešanica hladnega in toplega na koncu iskreno gane in si s tem pribori edinstveno mesto v skupinski fotografiji. V krepak minus Brejcu štejem le povsem nepotrebno potezo podlaganja filma, katerega avtorska poetika že v osnovi ni njegova, še z ukradeno glasbo iz filmov istega avtorja. Posnemanje je očitno že samo po sebi; ne razumem, zakaj je z vpeljavo glasbe potrebno to povedati še naglas in s tem izrecno onemogočiti, da bi se film bral kot posvetilo vzorniku. Brejčevo drugo delo, idejno ambicioznejše, izvirnejše in pohvalno široko zastavljena **Cesta**, žal spodleti izvedbeno.

Tišina pred nevihto Klemna Dvornika izstopa z dobro igro vseh štirih protagonistov, pri čemer nedvomno prednjači izvrstni Gregor Zorc. Dvornik se svojih adutov v rokavu povsem zaveda, igralce vodi zanesljivo in delu z njimi diskretno prilagodi celotno režijo, zmanjka mu le pri zgodbi, katere nastavki obljublajo preveč. S svojim **Vrtom** ne prepriča Siena Krušič, **Noč v hotelu** Blaža Šventa se zadovolji z nivojem povprečnega žanrskega izdelka, Boštjan Mašera pa z **Jezerom** več kot dostojno nasledi svoj lanskoletni **Oglas**.

hanna a.w. slak:

“jaz imam samo to moč,
da vidim zgodbe”



Hanna A. W. Slak, letnik 1975. Vse, kar se tiče filma, pravi, ji je v neznanski užitek. Kar se v užitek cinefilov vsekakor tudi zrcali na njeni ustvarjalnosti. V zadnjih treh letih je zaporedoma posnela štiri izstopajoče, zapomnljive kratke filme, ki premorejo več avtorskih impulzov, obrtniškega znanja in pripovedne domiselnosti, skratka več občutka za filmsko, kakor večina – in naj mi častne izjeme med prizadetimi oprostijo! – v zadnjih dveh desetletjih narejenih slovenskih celovečercu. Dokumentarec Brez štruma (1997) in predvsem igrani filmi Zjutro (1999), Vrvohodec (1998) in Predor (2000) se odlikujejo vsak po svojem posebnem vzdušju, po izjemno izdelani vizualni in zvočni podobi, ki se vzajemno oplajata, in sploh po tem, da jih Hanna zna in zmore pripovedovati. V teh filmih ni dramaturških nedoslednosti, duhamorne narativne linearnosti in predvidljivosti. Nasprotno. Čeprav so filmi kratki, najdete v njih natančno izpeljane ideje, tonu vsake zgodbe primeren ritem in celo eliptičnost, ki lahko stopnjuje napetost ali kot v Vrvohodcu služi za udarno končno poanto. Ne, to ni slepa sreča, to je filmski talent, kakršnih je v tej deželi malo... Čeprav mi je vseskozi zatrjevala, da so njeni igrani filmi povsem različni in da noče, da bi jih spravljali pod nek skupni imenovalec, se zdi, da jih zbližuje vsaj pomembnost časovne razsežnosti za njihovo pripovedno strukturo. Od subjektiviranega časa v liričnem Zjutru do njegovega objektiviranja ter preigravanja v žanrskem Vrvohodcu in komično ironičnem Predoru; v slednjem si junak kar sam zvrta luknjo in pade v drugo dimenzijo... Kot Alice v Čudežni deželi. Kot Hanna v svoji domišljiji.

In še Hannino presenečenje za umazane misli:
www.petrov-petrov.si/čnagababa/

Glede na to, da si že s svojim prvim akademskim filmom *Brez štruma* naelektrila filmsko javnost, zanj dobila študentsko Prešernovo nagrado in nagrado Bavarskega sklada za film in TV, me zanima, ali ti je to kaj pomagalo pri realizaciji tvojih ostalih treh kratkih filmov?

Nagrada v Münchnu mi je zelo pomagala, na primer pri realizaciji filma *Zjutro*, katerega scenarij se je bral kot nekakšna 'ufurana' poezija. Če takrat ne bi dobila nagrade, s čimer mi je zrasla kredibilnost, ta film ne bi šel skozi, ker je preveč abstrakten, da bi se dalo docela izpisati scenarij zanj. Na AGRFT sem naredila tri filme, *Vrvohodec* pa v profesionalni produkciji, ker mi je scenarij potrdil Filmski sklad. Skupno vsem igranim filmom je, da jih je posnel Ven Jemeršič, a je vsak posnet drugače. Z Venom imava zanimiv ustvarjalni

odnos, ker se greva neke vrste gnilo jajce. Pri *Zjutru*, prvem filmu, ki sva ga delala skupaj, njemu fotografija absolutno ni všeč in je bil kar zadovoljen, ko so se v Portorožu zmotili in v katalogu kot direktorja fotografije napisali Zvezdano Sabotič, ki je seveda montažerka. V *Vrvohodcu* pa meni ni preveč všeč fotografija in je njemu zelo O.K.... No, v *Predoru* sva se končno našla in sva oba zadovoljna... Upam, da se bo tako tudi nadaljevalo, ker bo Ven delal moj del v Marmeladi.

Zdaj, ko je za tabo diplomski film *Pedor*, te lahko vprašam, kako gledaš in komentiraš študij na AGRFT. V Münchnu je leta 97 dobila priznanje kot najboljša filmska šola tudi Akademija...

Akademija je super. Da ti možnost, da narediš tri filme, kaj hočeš več. Samo scenarij moraš napisati. In ne le da ti dajo to možnost, celo prosijo te, da jih narediš. Glede profesorjev mislim, da mi je marsikdo od njih marsikaj dal. Nekateri mi tudi niso dali nič, drugi pa so mi marsikaj dali nehote. Krivično bi bilo reči, da je Akademija brez veze in da so profesorji brezveznjaki. Sploh ni res. Jaz sem se veliko naučila... Seveda znotraj Akademije obstaja milijarda problemov, ki postajajo drastični. To so problemi, ki se vežejo na finance – to niso finančni problemi, ker nam Sklad financira filme in filmi se delajo. Ampak pogoji, v katerih poteka učni proces! Prostor je en problem. Drugi je v tem, da je edina smer na celem Filmskem oddelku filmska in TV režija. Krasno bi bilo, če bi odprli vsaj še dve ali tri smeri, vsaj še kamero, montažo in zvok, ker preprosto manjka teh profilov... Ljudi potrebujejo, šole, ki bi vzgajala za te poklice pa ni, tako da se čedalje bolj vzpostavlja princip vajeništva...

V vseh tvojih filmih je čutiti prepoznaven režijski pristop – iz načina, kako so zgodbe povedane, kako znaš v njih ustvariti suspenz in jim dati nek ton, celo iz vsakega kadra se vidi, da ti dejansko misliš v podobah... Od kod ti ideje za filme in kako jih spreminjaš v scenarije?

Zgodbe za moje igrane filme so se mi zgodile na zelo različne načine. Recimo *Zjutro*... *Zjutro* je po 'feelingu' neke kratke zgodbe, ki sem jo napisala, ko sem bila majhna... Pri filmu se vse začne s podobo in občutkom te podobe. Potem moraš iti čez en totalno boleč proces – to podobo, ki obstaja in je sama po sebi taka, da bi jo najraje pustil pri miru in jo kazal drugim, ampak ne moreš, ker je samo v tvoji glavi, moraš z milijoni niti pripeti na tla, vsak košček te podobe. Tu je toliko segmentov. Najti moraš človeka, konkretnega, realnega človeka, ki bo igral tisto, kar je v tvoji glavi. To je zelo težko. Najti moraš človeka, ki ti bo to posnel, kakor ti vidiš, kar mu moraš nekako povedati. Jaz ponavadi preveč govorim, dajem preveč informacij in jih sploh zasipam z besedami, ampak le zato, ker bi rada v sodelavcih vzbudila občutek te podobe. Jaz hočem, da oni čutijo, ne pa vidijo, kar bi rada naredila. Potem jih v bistvu počasi ubijam...

Ko sem gledala tvoje filme, v katerih igralci govorijo, se obnašajo in gibajo normalno, mislim tako, da jim verjameš, čeprav so postavljeni v precej bizarne zgodbe, mi je postalo jasno, da so bili za njihovo nenaravnost v marsikaterem slovenskem filmu krivi izključno režiserji...

Če je igralec v filmu slab, je vedno kriv režiser. Obstajata dve varianti. Če vidiš, da je igralec slab, ga skušaš zrežirati tako, da bo dober. Če za igralca ne daš dovolj od sebe, tako ali tako ne more biti dober – ne more kar priti in odigrati nekaj, kar si si ti zamislil, ne

**mateja
valentinčič**

da bi mu pri tem pomagal. Če ga ne moreš zrežirati, če je igralec dejansko slab, ga zamenjaš in konec. Nikoli ne smeš dovoliti, da se na filmu pojavi človek, da ga nosi s svojim obrazom in da ljudje rečejo, da je on slab. Ker si ti slab.

Ja, tudi slovenščina je v tvojih filmih postala pravi filmski jezik. Izrazit primer je uvodna sekvenca iz *Vrvohodca*, ko med najavno špico slišimo pogovor treh mulcev v prulščini... Je pa to tudi izjemno uspel žanrski poskus kriminalke v majhni formi kratkega filma... Tarantinovi *Mestni psi* se zdijo v primerjavi z njim kar dolgočasni... Pa tista štorija o 'slepi sreči' na koncu filma – šitihne te naravnost v srce...

Ta štorija o slepi sreči mi je na nek način problem, ker sem malo vraževerna in imam v tem smislu vedno rahlo paranojico: ko se spomnim kakšne zgodbe, se bojim, da se bo uresničila, če je ne realiziram. In ena od zgodb, za katero ne bi rada, da se uresniči, je ravno ta. Ker je grozna. Ne glede na to, koliko je zgodba sama po sebi močna – tu moram nekaj povedati: jaz si zgodbe ne izmišljujem, zgodbe že obstajajo, jaz jih samo najdem, naletim nanje... Jaz imam samo to moč, da vidim zgodbe... (smeh) Te zgodbe še nisem dovolj realizirala, zdi se mi, da še neke blodi in da jo je treba še malo prizemljiti, da se ne bo res... Vsakič, ko vidim tovrnjak s konji, me stiska pri srcu...

Mene tudi, odkar sem videla *Vrvohodca*... Kakšen odnos imaš sicer do žanra? Misliš, da je pri nas možno snemati prepričljive žanrske filme?

Jaz imam zelo rada žanr. Žanr je zelo pogojen z denarjem. Zelo je pogojen tudi z visokim nivojem profesionalizma. Veš, mislim, da ni problem, da te zgodbe pri nas niso možne, da se ti dogodki ne bi mogli zgoditi v Sloveniji, ali pa da jezik ni primeren, da okolje ni primerno, da mesta niso dobra... Na Jesenicah se lahko zgodi 'ful' huda krimi drama. Tudi v Krškem lahko pride do totalne štale... Če imaš v mislih žanrski film, moraš že pri pisanju scenarija upoštevati, da ne boš imel veliko 'keša'. Če delaš znanstveno-fantastični film, ga posnemi na način *Stalkerja*, če gre za krimič, na način *Reservoir Dogs*... Sicer se boš zaklal, ker ne bo dobro zgedal. Vedno je treba misliti na realizacijo. Tako sem jaz delala *Vrvohodca*, ki je žanrski in je čisto O.K. – navkljub tistim, ki pravijo, da je zanič. Edini problem je v tem, da je kratek film. Če bi bil celovečerec, mislim, da bi bolje funkcioniral, ker bi imel več premorov in bi ga vsi boljše 'zaštekali'. Ta film je krimič, pa je posnet na eni sami lokaciji...

Kje je po tvojem bistvena razlika med kratkim filmom in celovečercem – je manjša forma bolj enostavna, lažje obvladljiva?

Razlika med obema je nepopisna. Napisati scenarij za celovečerni film je kot napisati roman. Vlado (Škafar, op.av.) je enkrat rekel, da je razlika med njima v tem, da kratek film zaobjema eno zgodbo, en dogodek, en 'feeling', celovečerni pa ne glede na to, ali se zgodi v enem dnevu, enem mesecu ali v desetih letih, zaobjame celo življenje. Hej! Za mano sta zdaj dve asistenci na celovečernih filmih in blazno sem hvaležna obema režiserjema, ker sta mi dala to možnost – Miha Hočevar z *Jebiga* in Igor Šterk z *Ljubljano* –, da sem se naučila še enkrat več kot na Akademiji in da mi je postalo jasno, da sem tudi sama absolutno v stanju zrežirati celovečerec.

Ob gledanju *Predora* pa tudi ostalih treh filmov, ki vizualno in režijsko delujejo tako perfekcionistično,

sem se spraševala, koliko improvizacije sploh dopuščaš na snemanju? Na primer glede dialogov?

Vsi igralci v mojih filmih so povedali svoje dialoge tako, kot so bili napisani v scenariju. Štefka Drolc v *Pedoru*, tudi Davor Janjič v *Vrvohodcu*, tudi Pavle Ravnohrib, vsi. Je pa res, da na vajah vedno prilagodim besede igralcu, da ne govori besed, ki jih v življenju ne bi nikoli spregovoril. Ti rada poudarjaš, da sem vizualka, ampak jaz sem zelo verbalen tip človeka. Zelo natančna in zelo težka sem pri izbiri besed. Po pravici povedano mi je kar zoprno, če jih moram kaj dosti spreminjati. Skušam jih zlagati skupaj tako, da ne govorijo tistega, kar pomenijo, ampak nekaj drugega, ker tako dejansko v življenju tudi je. Nočem, da se izgubi tisto, kar je zadaj. Z besedami moraš biti zelo pazljiv in spoštljiv, ker so besede lahko naše velike zaveznice ali pa tudi naše velike sovražnice.

Kaj je zate bistvo filma?

Film ni resničnost. Če skušaš v filmu doseči maksimalno stopnjo realizma, bo ta zgedal totalno izumetničeno, vsaj jaz tako mislim. Film je magični realizem, saj je v njem pol resničnosti in pol čarovnije. Če mu vzameš čarovnijo, izgubi na resničnosti. Oboje izgubi. Ne smeš mu odvzeti niti preveč resničnosti, ker filmi, ki nimajo v sebi nič realnosti, niso čarobni... Zadnjič sem gledala *Človeštvo* Bruna Dumonta, ki se mi zdi zares dobro narejen film. Ko zagledaš tisti kader, ko junak lebdi v zraku, se ti ne zdi kaj dosti čudno, ker je del magije, brez katere film ne bi učinkoval tako realistično... Meni so filmi drogica, ki te potegne iz realnosti in te odpelje v fiktivne svetove. Jaz filme doživljam kot gledalec.

Kaj pa Marmelada?

Še ni posneta... Mislim, da je zelo pomembno, da *Marmelada* nastane, ker vse od *Treh prispevkov k slovenski blaznosti* ni bilo omnibusa in še bolj zato, ker gre za najavo nove generacije, ki je – juhuhu! – moja generacija. Razlika med nami in generacijami izpred desetih let je v tem, da nas kapitalizem veliko bolj povezuje in dela kolegiálne. Prej so bili rivali, zdaj smo kolegi. Splošno vzdušje se je začelo spreminjati lani v Portorožu, kjer je bilo prvič zares prijetno... Če kdorkoli od mojih kolegov posname dober film ali uspe v tujini, s tem meni in vsem drugim režiserjem naredi uslugo. Ker je več možnosti, da bo ljudem všeč tudi moj. In ker na ta način začenja počasi obstajati pojem slovenskega filma s pozitivnim predznakom... Rada bi povedala še to, da imam jaz še *Slepo pego*. Programska komisija mi je dala visoko oceno za scenarij za celovečerni film, ki naj bi šel v realizacijo potem, ko se konča *Marmelada*. Računam, da bomo s snemanjem začeli neke februarja. To je scenarij, ki mi blazno veliko pomeni in največji problem, ki ga imam trenutno v življenju, je, da iščem obraz, ki bo nosil ta film. In danes, ko sem se s kolesom peljala na ta intervju, sem končno našla ikono, ki jo predstavlja. To je tista iz Dreyerjeve *Device Orleanske*...

Renée Falconetti?

To je ta 'faca'. Samo za devetdeseta. Torej, rabim odlično igralko z obrazom Falconettijeve med dvajsetim in tridesetim letom, s fantastičnimi igralskimi sposobnostmi, neverjetno prezenco in fotogeničnostjo! Javite se mi! Prosim!

Pazi Toša, po tem intervjuju se jih boš morala otepati! Nedvomno... (smeh).



Zjutro

Pedor

Brez štroma

harmony korine:

lepota po ameriško; revolucija konkretnega



Gummo

“Življenje je čudovito. Resnično, polno je lepote in utvar. Življenje je lepo. Brez življenja bi bil mrtev.” (Gummo)

S svojimi načeli montaže je Griffith na novo opredelil pojem filma. Chaplin je definicijo začinil z izraznim sredstvom elipse in navideznega: ne pokazati ima močnejši učinek kot pokazati. Skupek teh odkritij je bil svež, eliptičen in simbolen filmski jezik. Temelje novi slovnici je Griffith položil pod vplivom lastnega spoznanja, da film ni zgolj sposoben *kazati*, temveč lahko tudi *pripoveduje*. Stroj za reprodukcijo podob je tako postal tudi mehanizem pripovedovanja. André Bazin je v članku *La Forme, l'uniforme et la cruauté* (1949) izpostavil pomembnost dela Erica von Stroheima in ga označil za očeta sodobnega kina. Bazin ugotavlja, da so se morali Griffithovi novi besednjak in pravila igre primerno uveljaviti, preden se je lahko pojavil Stroheim in jih raztrgal na kosčke. Slednji Griffithu nasprotuje s tem, da film utrdi v njegovem osnovnem namenu: *kazanju*. “(Stroheim) se spopade z retoriko in diskurzom, da bi na koncu lahko slavilo očitno. Na pepelu elipse in simbola ustvari film metafore in resničnosti. Nasproti sociološkemu mitu zvezde, navideznega junaka, ektoplazme kolektivnih sanj, Stroheim postavi najbolj unikatno in edinstveno pojavnost igralca: pošastnost posameznega. Če bi bil primoran z eno besedo – seveda površno – opisati Stroheimov prispevek, bi ga označil za *Revolucijo Konkretnega*.” Bazin zaključí z izjavo, da je film še vedno v marsičem odvisen od Griffithovih iznajdb.

Petdeset let kasneje se je spremenilo bore malo. Stara Griffithova načela obvladujejo veliko večino filmanega. Ena redkih izjem, ki so temeljito predelale Stroheimovo lekcijo, je mladi ameriški režiser Harmony Korine.

Korine je nase prvič opzoral kot scenarist *Mularije*. Režiser Larry Clark je v času dokumentiranja scene mladih rolkarjev v New Yorku srečal Korina in takrat osemnajstletnemu predlagal, naj napiše scenarij o življenjih sebe in svojih kontrakulturnih tovarišev. Bojda naj bi tri dni kasneje Korine dostavil vrstice, ki so se kasneje upodobile v enega najbolj emblematičnih (in kontroverznih) najstniških filmov devetdesetih. Zgodba o tolpi mulcev, ki se brezciljno preklada, rolka, in fukari po z aidsom okuženih devetdesetih je s svojim popolnoma brezbrzišnim načinom pripovedovanja hudo pretresla moralno večino in iz istih razlogov *Mularijo* napravila tako privlačno generaciji preširokih kavbojk. Namesto podajanja vrednostnih sodb nam par Clark/Korine postreže s surovim in krvavim kosom urbanega življenja mladih. Nobenih junakov, nobenih anti-junakov, nikakršne jeze, nikakršne odgovornosti. Čeprav je s svojo vsebino in slogom *Mularija* več kot očitno zadela žebljico na glavico in prizemljila nekatere predstave, ki so jih starši imeli o svojih Janezkah in Metkah, je bila pripovedna logika filma precej klasična.

Ko se je dve leti kasneje Korine pojavil s svojim režijskim prvcem, je postalo jasno, da fantove ambicije niso zgolj seznanjati svet z

koen van daele

nečistimi zgodbami svoje generacije, marveč pogumno ustvariti samosvoj, pravičen jezik, ki bo taiste zgodbe *kazal*. Jezik, ki se izvrstno rima s krutim kinom Stroheima.

Korine anti-pripoved svojega prvenca *Gummo* postavi v mesto Xenia (gre res le za ironično naključje, da liki prvega njegovih filmov, ki bi lahko nosili skupen naslov *Dobrodošli v Ameriki*, tavajo po mestu, čigar ime izhaja iz grške besede za *gostoljubje*?). Tretjega aprila 1974 je Xenia, Ohio, pregazil eden najbolj uničujočih tornadov v zgodovini ZDA, in poskrbel, da je malo mesto napolnilo naslovne strani časopisov. Morilski tornado je pokončil 33 ljudi, razrušil polovico mestnih hiš in za sabo pustil 10.000 brezdomcev.

Gummo (nedavno so ga – senzacionalen podvig! – pri nas izdali na videu) se začne z odlomki domačih posnetkov razjarjene ujme, ki seka rane v mesto in mestno prebivalstvo. Strahovite podobe katastrofe ne služijo v opravičilo dogodkom, ki sledijo; Korine z njimi le vzpostavi prevladujočo odtonek filma. Ni dejanska izkušnja razdejanja tista, ki šteje (konec koncev so vsi Korinovi protagonisti rojeni po letu 1974). Po senzacijah hlepeč, skupinski Super-8 spomin je tisti, ki tvori idealno gnojišče za post-travmatično zvrtničeno stanje, v katerem se nahaja generacija belega spodnjega razreda. *Gummo* nas seznani s Solomonom (ko že govorimo o obsojanju) in Tummlerjem. Z zračnima puškama na ramenih najstnika na gorskih kolesih križarita naokrog in iščeta mačke, ki jih pobijata za žepnino in zabavo. Zadaneta se ga z lepilom. Izklopita babico, ki jo pri življenju umetno vzdržujejo aparature. Počneta vse, kar pač počne tako imenovana južnjaška bela sodrga. Korine osnovno štorijo (čeprav omenjena pojma v resnici nista del režiserjevega slovarja) ves čas prebada z močnimi, neposrednimi posnetki iz okolja, kjer oba protagonista živita. Pubertetniška brata v kuhinji, ki se sporazumevata edinole s pestmi. Pohabljen deklica, ki si brije obrvi, da bi bila videti lepša. Polaganje rok, ki se razplete v neverjeten prizor, v katerem moške izbruhajo vso svojo jezo in frustracije na ubog kuhinjski stol. Dekle, ki se izpove, da jo je pri štirih letih pofukal očka. Skupina mladeničev, ki razpreda o svojem sovraštvu do *črnuhov*. Sežetek politične nekorektnosti, kakršnemu smo le redko priča v kinu. In potem, po četrto ure ksenofobičnih in homofobičnih izlivov, Korine preskoči na prizor, v katerem se osamljen deček na kavču (režiser sam) zaman trudi vzpostaviti ljubeč in nežen stik s črnim gejevskim škratom. Ali pa pokaže nedolžnega dečka-zajčka, ki igra harmoniko na javnem stranišču.

Vsak prizor ima svojo notranjo dramsko napetost, vendar ta nikoli ne nastopa kot posledica klasične gradnje karakterjev. Neposrednost naturščikov in minimalna ekipa (Korine pogosto pripravi vse okoliščine za prizor, potem pa preprosto odide in pusti kamero teči) privedeta ne le do izjemne intenzivnosti, temveč tudi do neslutene pristnosti posnetega materiala. Podobno kot Stroheima Korina ne zanima psihologija poistovetenja, temveč se loti konkretnega. Svojih igralcev ne podreja "univerzalno" sprejetim gestam in govoru. V zameno od njih zahteva, da brezsrčno razgalijo lastno pojavnost. Namesto Toma Hanksa kot Forresta Gumpa ali Dustina Hoffmana kot Rain Mana, Korine v vlogo prizadete in zlorabljenе prostitutke nastavi bolnika z Downovim sindromom. Kar je Bazin povedal o Stroheimovem pristopu do igralca, bi zlahka lahko veljalo tudi za Korinove nenavadne metode dela. Da bi razumeli notranjost lika, je vse, kar potrebujemo, njegov izraz, vrtnec na človeški površini. "Če smo vpleteni vse do točke, ko postanemo nemirni in nam je slabo, je to zgolj zaradi vrste mesenega, fizičnega zaklinjanja, ki pripelje do skrajnih fizičnih pričevanj. Pore njihove prepotene kože so prav tako kot njihove oči zrcalo duše."

S svojim drugim filmom je Korine potrdil – morda celo bolj očitno kot v prvencu – svojo predanost k iskanju svežih pristopov k filmu in jasno pokazal, da je njegov poglavitni namen podrobno preučevanje medija, znotraj katerega ustvarja.

Film *Julien donkey-boy* naj bi posnel v skladu s pravili Dogme 95, vendar je takoj razburil privrženca Dogme, ki so ga obtožili kršenja Zaobljube nedolžnosti. Dasiravno je polit-biro Dogme tovrstne kritike ovrgele, je zadeva v bistvu pomembna v majhni meri. Ravno tolikšni v smislu, ki zgolj ilustrira Korinovo pristno željo po ustvarjanju drugačnega kina. Seznanjen s potencialom Dogmaških zapovedi Korine slednjih ne dojema kot tirnice in omejitve, temveč kot umetniški izziv. Neposredno snemanje na lokaciji s kamero v



Harmony Korine

roki? Dobro, pa uporabimo 30 kamer hkrati. Prepovedani optični učinki in filtri? V redu, pa med snemanjem pritiskajmo na gumbe za takojšnje digitalne efekte. Nikakršne dodatne umetne svetlobe? Prav, ampak skoraj vsaka kamera za domačo uporabo ima možnost nočnega snemanja. *Julien donkey-boy* se osredotoča na shizofrenega Juliena (film je posvečen režiserjevemu šizofrenemu stricu Eddyju) in njegovo disfunkcionalno družino. Poglavar družine je nevrotični in obsedeni oče (Werner Herzog), ki nenehoma nadleguje in terorizira svoje potomce; v družino spadajo še z očetom noseča Julienova sestra (Chloe Sevigny), njun zgubaški brat rokoborbec (Evan Neumann) in babica (igra jo režiserjeva prava babica). Podobno kot v prvencu so prizori iz družinskega življenja premešani z dokumentarnimi posnetki priljubljenih likov iz režiserjevega resničnega življenja: slepa umetnostna drsalka, brezroki bobnar, črni albino... Kolaž sekvenc spet nastopa brez logične povezave, vendar je vsaka sekvenca zase materialno, fizično čvrsta in neodvisna. Izjemen Korinov talent ne tiči v dejstvu, da mladi režiser upodablja svet, naseljen s čudaki. Gre za način prikazovanja taistih. Niso zgodbe o nasilnih izbruhih, incestu, iztirjenem spolnem obnašanju, fizični pohabi in psihičnem neredu tiste, ki ga napravljajo za neponovljivega režiserja (vse navedene tematike je pod nalepko "svet brez mnogo smisla" že davno tega udomačil Hollywood). Gre za način, na katerega Korine te zgodbe, prizore in like razmešča in uvršča v eno, enotno strugo zavesti, ki neposredno zrcali resnično. Tako nastali filmi so kruti, smešni, absurdni in uničujoče resnični. Korinova revolucija konkretnega nam ne kaže nič drugega kot neznosno abnormalnost normalnega. •

Harmony Korine – filmografija:

Kot scenarist:

Mularija (Kids, 1995, režija Larry Clark)

Kot režiser:

Gummo (1997)

Julien donkey-boy (1999)

duhovni glasovi aleksandra sokurova



Mati in sin

edwin cerels

Že iz nenavadne dolžine *Duhovnih glasov* (Duchovnye golosa, 1995) je jasno, kakšen je bil glavni namen Sokurove zadnje videoprodukcije: pri gledalcu vzbuditi potrpežljivost in empatijo. V zameno za majhen, a kljub temu pomemben del našega življenja (natančneje 327 minut) nam Sokurov ponuja resnično zanimivo filmsko izkušnjo. V pričujočem filmu gre bolj za vprašanje gledalčeve fizične vzdržljivosti kot zmožnosti dojemanja njegovega razuma. Sokurov od nas zahteva znaten vložek duha in telesa, ki je v skladu s samim predmetom filma. Od nas zahteva solidarnost z ruskimi vojaki enajstega bataljona, ki stražijo mejo med Afganistanom in Tadžikistanom.

Kot vojni dopisnik se Sokurov pridruži majhni skupini vojakov na meji in se tako znajde na sami bojni črti. Streljanja je sicer malo, a režiserjev namen tudi ni bilo novinarsko poročanje z bojišča. Več kot pet ur neprekinjenega strmenja v ekran, kjer se zgodi zelo malo ali skoraj nič, takoj vzbudi asociacije na duhamorno čakanje vojaka na straži. Čeprav se gledalec trudi, da bi ostal čimbolj zbran, pa mu misli seveda odtavajo drugam. In tako kot se vojak v nekem trenutku najverjetneje vpraša, kaj neki tam počne, tako ima tudi gledalec čas, da si izmisli nešteto odgovorov na to vprašanje, ki ga Sokurov v filmu neposredno sicer nikoli ne zastavi, skriva pa se v samem konceptu filma.

Zgodovinski drobci

Zakaj začenja Sokurov svojo prašno, poletno poročilo z bojišča z nepremičnim opazovanjem zasnežene sibirске pokrajine? Zakaj na začetku kar pol ure govori o Mozartu, Beethovnu in Messiaenu ter s tem uvaja posnetek političnega govora o mejnem konfliktu? Zakaj se mojster filmskega kontrasta svetlobe in teme nenadoma odloči za video in ne za film? Zakaj je posnel dokumentarec o območju, kjer se pravzaprav nima kaj zgoditi (saj ni niti mrličev)?

Na vsa ta vprašanja lahko najdemo odgovore v celotnem Sokurovem filmskem opusu. Tako je avtor, ki je pred študijem režije študiral zgodovino, dokumentarec že od vsega začetka dopolnjeval z igranim filmom. Čeprav je izjemno subjektiven kronik in vodilne državnike najraje prikazuje, ko molčijo (medtem ko pripravljajo čaj ali igrajo klavir), pa je tema ruske zgodovine vedno močno prisotna, še posebej v neprekinjeni seriji njegovih *Elegij*. V *Leningrajski retrospektivi* (Leningradska retrospektiva, 1991), ki ne traja nič manj kot trinajst ur, se v vlogi vojnega dopisnika s Trans-Kavkaza pojavi kar sam. Sokurovov izvirni pristop tako nenehno potrjuje, da njegovi dokumentarci niso nič manj subjektivni od njegovih igranih filmov.

Sokurova zato zlahka označimo kot enega izmed redkih avtorskih filmskih ustvarjalcev. Pri njem je resničnost del njegove umetnosti (ne obratno) in življenjske izkušnje odigrajo v njegovih filmih ravno tako pomembno vlogo kot usoda ruskega naroda. *Duhovni glasovi*

nosijo podnaslov 'iz vojnih dnevnikov'. Na posnetku slišimo režiserjev glas, ki bere svoje lastne vtise in ne zapisov anonimnih vojakov. Gre za prevzetnost ali strah pred morda strašnejšimi zapisi vojaka s fronte? Sokurov nikakor noče dajati vtisa, da ve, kaj vojaki čutijo in o čem razmišljajo. Skuša pa se jim čimbolj približati, postati njim enak. Seveda asociacije in refleksije med filmom pripadajo umetniku in ne vojaku, čeprav je povezava med obema tesna, saj je tudi Sokurovova mladost zaznamovana z vojaško vzgojo. Njegov oče je bil namreč poklicni oficir in mladi Aleksandr Nikolajevič se je selil z njim iz ene vojašnice v drugo.

Ta nenehni občutek 'premeščanja' zasledimo že v njegovih zgodnejših filmih kot na primer v *Reši in ohrani – Madame Bovary* (Spasi i Sochrani – Madame Bovary, 1989), ki ga je posnel na Kavkazu, takoj nato pa je odšel v zakotni predel Sibirije, kjer je posnel *Drugi krog* (Krug Vtoroj, 1990). V *Kamnu* (Kamen, 1994) prikaže ognjeno rdečo Jalto kot izjemno negostoljuben kraj, medtem ko je v *Duhovnih glasovih* poudarek na menjavi podnebja.

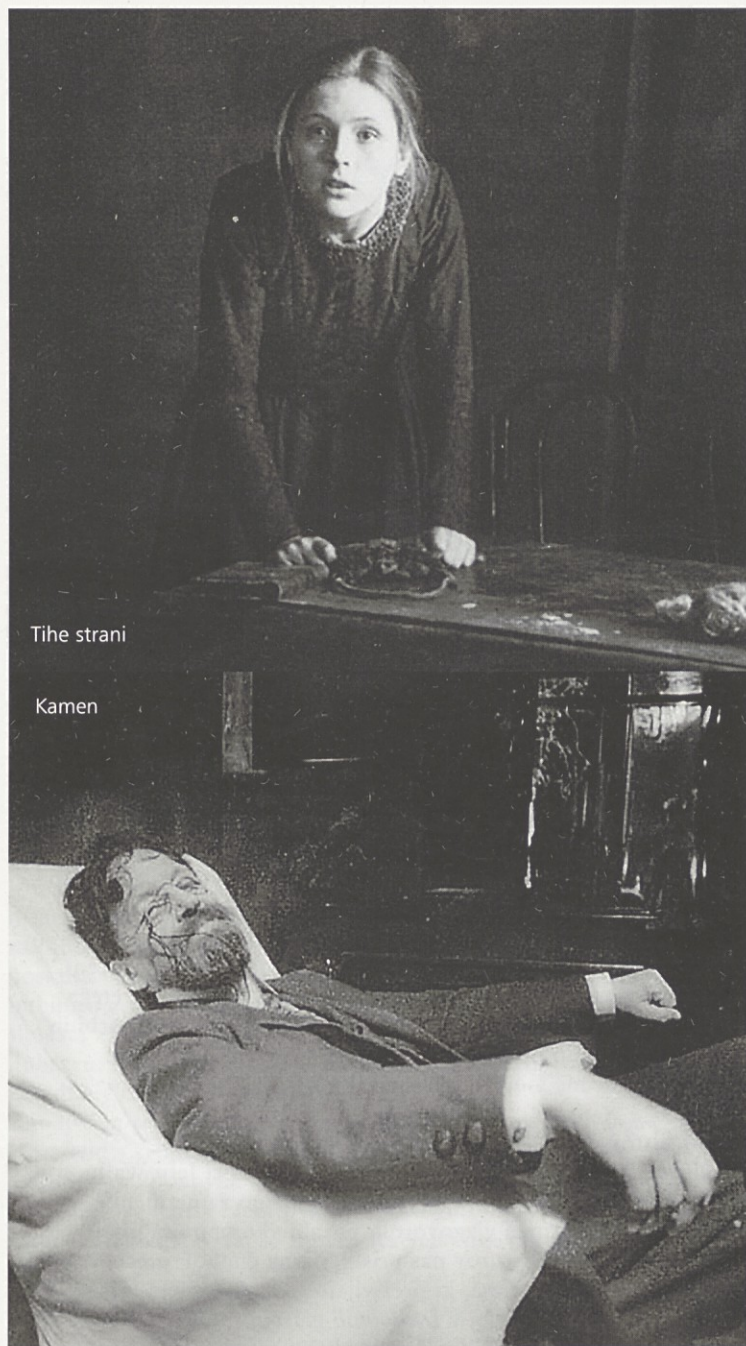
V *Kamnu* se Sokurov poistoveti s Čehovom, ki je kot zdravnik začasno prekinil svojo pisateljsko kariero in prostovoljno odšel v zapor na otok Sachalyn, kjer se je soočil z umirajočimi zaporniki. Ko se je pripravljal na adaptacijo *Zapiskov iz mrtvega doma* Dostojevskega, je za svoj film, ki nosi naslov *Tihe strani* (Tichije stranitsy, 1994), odšel v zapore obiskat na smrt obsojene morilce. Toda Sokurov (ki je sam po postavi majhen in zaradi bolezni že od otroštva šepa) je iz herojev Dostojevskega napravil mučence. Tako kot v *Duhovnih glasovih*, ko govori o Mozartu, nenehno poudarja njegovo majhnost, krompirjast nos in grdo oblikovane roke, rahitičnost, revščino itd. Večji genij ko je človek, težja je njegova pot skozi solzno dolino tega sveta, zaključuje Sokurov.

Umetnostnozgodovinski pogled

Uvod z glasbo Mozarta, Beethovna in Messiaena ter z besedili o njih prida *Duhovnim glasovom*, sicer vojnemu dokumentarcu, svojevrstno kulturnozgodovinsko perspektivo. Z izbiro tekstov Sokurov še poudari bedo človeškega bivanja, obenem pa tudi veličastnost, ki jo človek lahko doseže s popolno predanostjo svojemu ustvarjalnemu duhu. S tem doseže raven, na kateri postane enak naravi in večen. Sokurov romantično pojmuje odnos med človekom in naravo, nasprotje med človekovo majhnostjo in veličastnostjo narave, kar se kaže tudi v posnetkih mogočnih gora. Ta njegov odnos ga tesno povezuje z obdobjem, ko je ustvarjal slikar Casper David Friedrich.

Zdi se, da režiserja v pričujočem vojnem dokumentarcu še najmanj zanima sama vojna. Ta je v *Duhovnih glasovih*, ki so prej literarni esej kot komentirani dokumentarec, prikazana zgoščeno in ima predvsem metaforično funkcijo. Vojna je ilustracija nezavednega, drzna in nenaravna aktivnost. V veličastnem okolju, kot ga najdemo v tem filmu, je streljanje vojaka nesmiselno in celo smešno, še posebej, če sovražnika ni na spregled. Zato pa nam Sokurov z neverjetno potrpežljivostjo in naklonjenostjo prikazuje vsakodnevni ritual vojakov; pranje, kuhanje, peščenje. Ta skromna dejanja so poslednji poskus človeka, da bi se vključil v okolje, da bi bil čimbolj del skupine. Vojna je za Sokurova surov poseg v človekovo organsko harmonijo, ki jo zaljubljenca v njegovem filmu *Osamljeni glas človeka* (Odinokij golos človeka, 1979/80) skušata znova vzpostaviti iz vojnih ruševin. V *Boleči brezčutnosti* (Skorbnoje bezchustvije, 1987) Sokurov ugotavlja, kako sta vojna in moderni čas drug drugemu zaveznika. Toda režiserju klasične ruske šole je militaristična futuristična retorika tuja. "Vojna je strašna: sam dim, ogenj, prah in strah," zapiše v svojem dnevniku.

Toda Sokurovov komentar vojne (anti)estetike se tu zaključí. Vojna je nenadoma tu kot bivanjsko stanje in izvirni greh, neizogibna groza. Kljub podobnim umetniškim težnjam in izjemni dolžini filma pa *Duhovni glasovi* ne želijo posnemati *The Troubles We've seen* Marcela Ophülsa (1995). V filmu Sokurova ni sledu o dekonstrukciji vojne psihologije, o vlogi medijev ali civilizacijskih modelih smrtnega boja. Kakšni so bili torej njegovi nemi pri snemanju *Duhovnih glasov*? Kot zapiše nekje v svojem dnevniku, je bil njegov glavni namen, da se vključi v družbo, postane eno s fanti na bojišču. Skupaj z njimi skuša premagati občutek zavrženosti in sicer tako, da se privadi primitivnim razmeram, snema resnično



Tihe strani

Kamen

"down to earth" kadre, z ognjem in peskom kot edinima barvnima odtenkoma na svoji revni paleti. Političnih, ideoloških ali verskih pogovorov v filmu ni. Vsak izmed vojakov se počuti ogroženega in zapuščenega v teh (od Boga?) pozabljenih gorah.

Nobenega boja torej, en sam preplah, nekaj sekund trapastega streljanja v prazno, s čimer še poudari absurdnost situacije. Tako kot v najboljši Beckettovi tradiciji je tišina v takšnem primeru prepričljivejša od vsakršnega poskusa pojasnjevanja. In tako kot akterji v tem komičnem ne-dogajanju tudi gledalec *Duhovnih glasov* čaka, kaj se bo še zgodilo. Pisma domačih potujejo do vojakov tri mesece, novic ni, pojasnjevanja o smiselnem ali nesmiselnem heroizmu tudi ne. Vse, kar jim ostane, je vdana predaja brezbrizni naravi. V filmu ni izjemnih in avtonomnih scen, le apatično opazovanje komaj spreminjajočega se sveta. Ni tudi razburljivih kadrov, ki bi vsaj nekoliko prekinili monotonijo. Ostane samo pretanjeno niansiranje ničnih, neznatnih trenutkov. Sokurov uporablja popolnoma drugačno fotografijo kot Jef Wall, ki je leta 1992 predstavil svojo monumentalno sliko *Dead Troops Talking: A Vision After an Ambush at the Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*. V katalogu *Public Information* (*Desire, Disaster, Document* – 1994) so ta digitalno sestavljen posnetek označili kot najbolj dramatično Wallovo sliko in kot "antinaturalistično politično gledališče".



Duhovni glasovi

“Na formatu, ki ga lahko postavimo ob rob epskim zgodovinskim slikam iz 19. stoletja, je Wall sestavljal spektakularni ‘tableau vivant-mort’ o zadnjem boju sovjetske vojske. Umazana scena se razkrije s pomočjo istega objektivna, skozi katerega je zahodni kapitalizem dolga leta opazoval komunistično moč in sedaj gleda njen propad. Kar je bilo prej (t.i.) vsesplošno zavajanje in laž, je zdaj (t.i.) kup puhtečega gnoja. Rdeča armada, ki ni več primerna za predstavljanje velikega imperija, si mora nadeti teatralen videz pretresenega bataljona prebičanih teles, ki kot v zaključni sceni kakšne grozljivke bijejo smrtni boj. Ob strani vidimo zagretega mladega afganistanskega mudžahedina, ki brska po neki torbi in išče nekaj izjemno pomembnega, kar bi odnesel s seboj iz te vizionarske nočne more o zgodovinski krizi.”

“Slow history”

Predmet v *Duhovnih glasovih* je skoraj isti kot pri Jefu Wallu, toda tema je povsem drugačna. Pri njem ne najdemo zamrznjenih posnetkov kupa trupel v zgovornih pozah, vkomponiranih v premišnjeno sliko. Sokurov nas prisili, da na čimbolj preprost način opazujemo molčeča telesa, ki preživljajo čas s čakanjem, pranjem ali kuhanjem. Kaj drugega bi v *Duhovnih glasovih* težko našli. Zgolj nekaj teles in minevanje časa. Brez kakršnegakoli pričakovanja Sokurov čaka skupaj z vojaki. Tako kot nekonvencionalni dokumentarec *Z vzhoda* (D’Est, 1993) Chantal Akerman je tudi pričujoča meditacija o spreminjajoči se podobi vzhodne Evrope v prvi vrsti vaja v potrpežljivosti in empatiji. Zgodi se skorajda nič. To ni akcijski film, prej je pasijon. “In življenje teče dalje”, kot je poudaril že Kiarostami. Voja ali ne, verski konflikt ali politična revolucija, človek na koncu vedno ostane sam s seboj. Potrebuje spanec, hrano in malce glasbe, da prežene čas. Kar se tiče fotografije, je na tem mestu bolj kot Jefa Walla primerno omeniti dela Cragieja Horsfielda. Ta nerazvite filme pogosto tudi po več let hrani v predalu in ko se vendarle odloči, da jih bo razvil, se trudi, da bi bile fotografije videti čim starejše. Njegovi portreti in akti niso moderni, razgibani ali svetli. Na velikih črno-belih fotografijah vidimo zgolj težka, mirujoča in počasna telesa. Horsfield je eden najglasnejših zagovornikov “slow history”, umirjene zgodovine navad iz zasebnega življenja, ki temelji na človekovih potrebah in njegovem preprostem boju za preživetje. Horsfieldov koncept vsakdanjega je fenomen, ki ga ni moč poenostaviti na retoriko banalne in revne oblike konsenza. V njegovem delu ni nikakršnih ideoloških konfliktov, kakor tudi ne razglašanja novih, razburljivih idej. O svojem mestu v (umetniškem) svetu in o svojem pogledu na zgodovino pravi: “Zdi se, da je umetnost v fazi nemoči, ločena od življenja. Izgubljena je v formalizmu brez smisla – samo še ena ločitev na dolgem seznamu 20. stoletja. A čeprav se govori, da se zgodovina približuje koncu, ni

ona tista, ki se končuje, temveč sama ideja zgodovine. Zgodovina kot izraz sedanosti, kot sodbe, ki jih poosebljamo, je brez začetka ali konca (...). Umetnost, karkoli že je, lahko usmeri našo pozornost bolj na resničen kot na fantazijski prostor, bolj na resničen kot na mitologiziran čas domišljije, ki zanika smrt in preskoči sedanost. Premagovanje odtujitve zahteva oblikovanje identitete, a ne v skladu z nekim mitom preteklih skupnosti temveč glede na specifičnost prostora in časa, tako da je teža, substanca fizičnega sveta vidna v njegovi sedanosti. Umetnost je lahko hkrati znamenje fizičnega sveta in sveta duha – saj med njima (v resnici) ni razlike.”

Horsfield naredi malo fotografij, a so vse unikatne. Namesto da bi razvil tisoč istih, se odloči za eno fotografijo, ki v galeriji ali muzeju, kjer razstavlja, od gledalca zahteva fizičen napor.

“Na takšni fotografiji lahko prepoznamo drugega, smo eno z njim, ker prepoznamo bedo, ki je skupna nam vsem. Takšna umetnost pripoveduje o skupnosti ter o medsebojnem sočustvovanju. Zaradi tega gibanja od sebe k drugemu se lahko skupaj upremo smrti – v tem leži sled moralnega univerzuma. Univerzuma, v katerem umetnost ne prizadane temveč zdravi, ne ponuja lažne tolažbe in posploševanja, temveč govori o specifičnem, skrivnem kraju, o tem trenutku, o tej sedanosti ob prelomu sveta.” (Artforum, maj 1994) Umetnost in kontemplacija kot moralno dejanje torej, skupinski trud, ki ne nudi nikakršne lažne tolažbe, temveč ljudem vrača kolektivno, včasih celo komično avtentičnost. In takšna preprosta umetnost je v vojnem času bolj koristna od neskončne, napihnjene politične debate ali nesmiselne analize.

“V vojnem času mora človek videti svoje mesto v zgodovini, da lahko prenaša življenje med neštetimi nespodobnostmi, da lahko premaga nesmiselnost življenja v kaosu. Toda ta odnos mora imeti trden temelj, kar pa seveda pomeni, da ne more prevzeti zakonov kulture v mirnem času. Voja umetnost mora biti izjemna, specifična, telesna. Voja uničuje navidezno kontinuiranost življenja, skrbno gojen mit o stalnosti. Razkriva nežen oklep kulture, skupnosti, “nas”. Ko je naša ranljivost razkrita, je nemogoče živeti brez strahu, saj se zavedamo, da se tla lahko v vsakem trenutku spodnesejo pod nami. V tem je sorodna smrti in šoku, ki smo jima izpostavljeni vsi. Kljub temu da je voja nenadna, pa nam zaznamuje vse življenje. Voja pokrajina je bila pokrajina našega otroštva. Voja je prizanesla le nekaj letom evropske zgodovine in ne verjamem, da je končana.” (C. Horsfield v svojem katalogu, London, 1991)

Izkušnja prestopanja meja

Kajti vojne še zdaleč ni konec in Sokurovi vojaki v *Duhovnih glasovih* še naprej kuhajo, tudi med samim spopadom. Prikaže tudi vojake, ki si prižigajo že kdo ve katero cigareto po vrsti, ker pa nimajo vžigalic, s kamnom tolčejo po tulcu naboja. Tudi v *Leningrajski retrospektivi* avtor večkrat naredi premor s snemanjem delavca, ki kadi. *Duhovni glasovi* pravzaprav zahtevajo od gledalca, da si tudi sam vzame premor od vsakdanjega ritma in razmišlja o vojakih, ki kadijo in kuhajo. Njihova situacija je neresnična, sanjska, “kot bi bilo vse na zemlji enako neresnično,” neke omeni Sokurov. Snema može ko so budni, pa tudi ko spiyo. Toda *Duhovni glasovi* še zdaleč nimajo nič skupnega z ironičnimi, distanciranimi opazovanji, kot jih najdemo v filmu *Sleep* (1968) Andyja Warhola. Sokurov se nikoli ne postavi za t.i. mehanično–objektivno kamero; njegova prisotnost je vedno odkrito opazna. Statični kader na začetku filma traja celih petintrideset neprekinjenih minut, toda nebo se medtem komaj opazno spremeni – iz sončnega v oblačno, iz svetlega v nenavadno neresnično in apokaliptično. Ta učinek je brez dvoma dosegel z vizualnimi efekti v postprodukciji. Vsak montažni prijem tako izdaja prisotnost in pomembnost Sokurova kot prve priče. Na začetku *Duhovnih glasov* uporablja predvsem tračnice, zato da mirno drži kamero v rokah in se iz ene situacije, z ene lokacije počasi premika na drugo. Kasneje, ko se gledalec že bolje orientira znotraj nenavadnega vojnega dekorja, se hitreje premika tudi naš vodič.

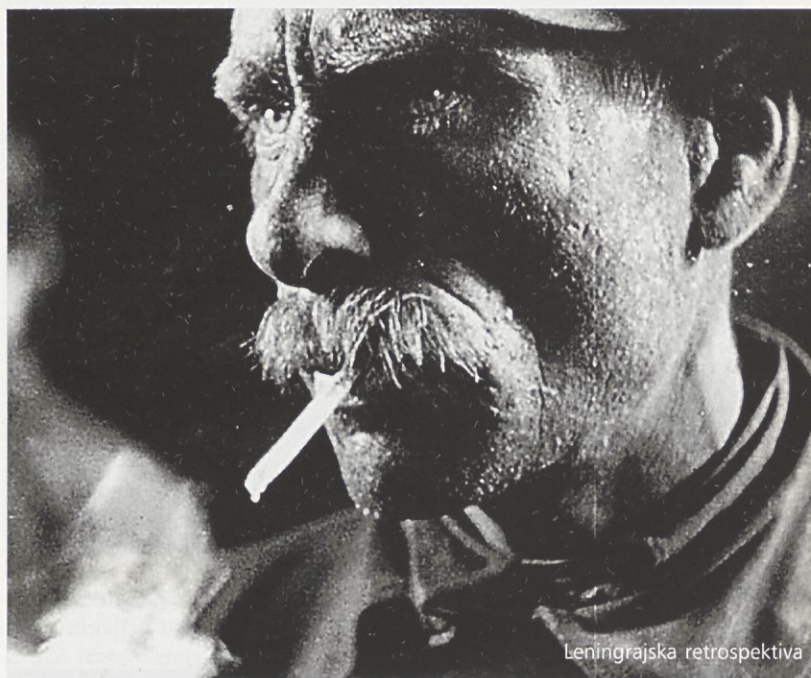
Kam nas Sokurov vodi, ostaja do konca filma negotovo ali celo nalašč nejasno. Kar režiserja predvsem zanima, ni fascinanten zaključek ali celo srečen konec, ampak brez dvoma premikanje,

koraki, prehod iz ene slike v drugo, iz svojega lastnega bivanja v bivanje enega izmed vojakov. *Duhovni glasovi* so razvlečena vaja v prehajanju prek meja. Vodi nas od enega zakotnega kraja do drugega, od severnih tunder do kamnitih gora med Afganistanom in Tadžikistanom. Po meji, ki jo vojaki čuvajo, teče reka. V začetnem kadru je iglast gozd kot temna črta edina razmejitev med nebom in zemljo. Pozoren gledalec v daljavi opazi, kako se med drevesi z ene strani slike na drugo plazi človek. To je samo ena izmed mnogih nazornih vizualizacij prehajanja čez mejo. Drug takšen primer je, ko mora kameraman med snemanjem prek konkretne barikade iz bodeče žice in tako na zelo subtilen način tudi sam postane udeleženec v filmu. Prav tako so številni kadri, s katerimi Sokurov skuša posameznika umestiti v določen kontekst, čeprav to sprva izvede le poredko: panoramsko gibanje kamere iz roke z vrha gore, neskončno razširjanje kadra na veličastno pokrajino, (tehnično) neverjeten nenaden dvig z nečim majhnim v prednjem planu (kako in kdaj je prišel do krana?). Tako kot Stalker v istoimenskem filmu Tarkovskega tudi Sokurov rad prevara svojega gledalca. Vedno znova se zajdemo na isti iztočnici, premagane barikade in prehojene mejne točke nas ne pripeljejo niti koraka naprej.

S prehajanjem meja v časovni liniji se dogaja enako: podobe obvisijo na ekranu za dolgo časa in iztekanje resničnega časa se pogosto zdi edina "akcija" znotraj določene scene. Težko bi zagotovo rekli, na kaj se je Sokurov osredotočil med montažo. Tarkovski je v *Zapečatenem času* govoril o povezavi podob in internega časa kot o ureditvi rečnega toka. Zapornice, s katerimi Sokurov ureja potek filma, so glasbeni deli. Navadno gre za vedno en in isti, temačen, svečan vodilni motiv – zvok pušk, ki evocira nevihto v daljavi. Resnično trajanje posnetkov poudarjajo tudi zvočni efekti, ki so navadno veliko predolgi, da bi lahko imeli zgolj vlogo zvočne zaves. Proti koncu filma eden od vojakov vpraša snemalca, koliko je ura. Silvestrovo je in čeprav je sleherni upanje na izboljšanje njihove situacije nično, se moške kljub temu zberejo, da bi skupaj praznovali novo leto. Samo po sebi se razume, da je Sokurov ta ritualni trenutek prehoda, čeprav je sam na sebi popolnoma brezizhoden in bešen, na vsak način hotel uvrstiti v film. Improvizirano praznovanje novega leta ni samo prehod v časovni dimenziji, ampak so v tistem trenutku tudi na fizični ravni premagane marsikatero pomembno bariere. Sokurov se pridruži vojakom, ki skupaj pripravijo obed. Vsi pijejo iz iste steklenice, kar pomeni, da se ista tekočina preliva po vseh telesih. Bratstvo, željena enost režiserja z vojniki, je končno dosežena. V tem zadnjem, petem delu Sokurov tudi prvič očitno prikaže občutja na obrazih ganjenih in celo jokajočih vojakov. Ravno tako presenetljiv je pogled, ki ga prek svoje kamere vzpostavi z enim od vojakov. *Duhovni glasovi* so na trenutke prav tako telesno čutni in drzni kot filmi Warhola ali De Kuyperja. Toda zares erotični ali celo homoseksualni Sokurovovi posnetki spečih ali umivajočih se vojakov vendale niso. Sokurov kot vojaški duhovnik spoštuje najintimnejše misli in občutja fantov, ki jih opazuje dan in noč. Najskrajnejša meja, katere se dotakne med snemanjem, je meja med subjektivnim in objektivnim, med fikcijo in dokumentarcem, med življenjem in smrtjo. In speči vojaki so z zaprtimi očmi in komajda premikajočimi se prsmi podobni figuram, ki nihajo med spanjem in smrtjo.

Edini jasen prelom v *Duhovnih glasovih* je nekje na sredini filma, a je tako očiten kot reklamni plakat, kot moto, pribit nad slikovni esej. Dva kratka bližnja plana iste skrivnostne srednjeevropske slike ne moreta biti naključje. Na sliki vidimo dva v črno oblečena dečka, ki držita nosilnico in na njej nosita navidez utrujenega angela s prevezo prek oči. Morajo tudi ruski vojaki tako ščititi svoje izčrpano, a še vedno sveto kraljestvo? Manj nespodobni, a ravno tako simbolistični so številni detajlni posnetki žuželk, plazilcev in ptičev. Kot zamaskirano medigro Sokurov od časa do časa uvede posnetek kobilice med praznimi naboji, želvo, ki pred sabo potiska puško ali sokola, ki se prepusti vetru, da ga ponese na električni drog. V njegovih igranih filmih imajo takšne brazčasne živali vedno posebno mesto in tudi v pričujočem dokumentarcu pridajajo človeškemu svetu drugo, metaforično dimenzijo.

Sokurov sam večkrat poudarja tesno povezavo med svojimi zadnjimi filmi in tistimi prvimi. Tako kot v *Kamnu* in v *Tibih straneh* tudi tu



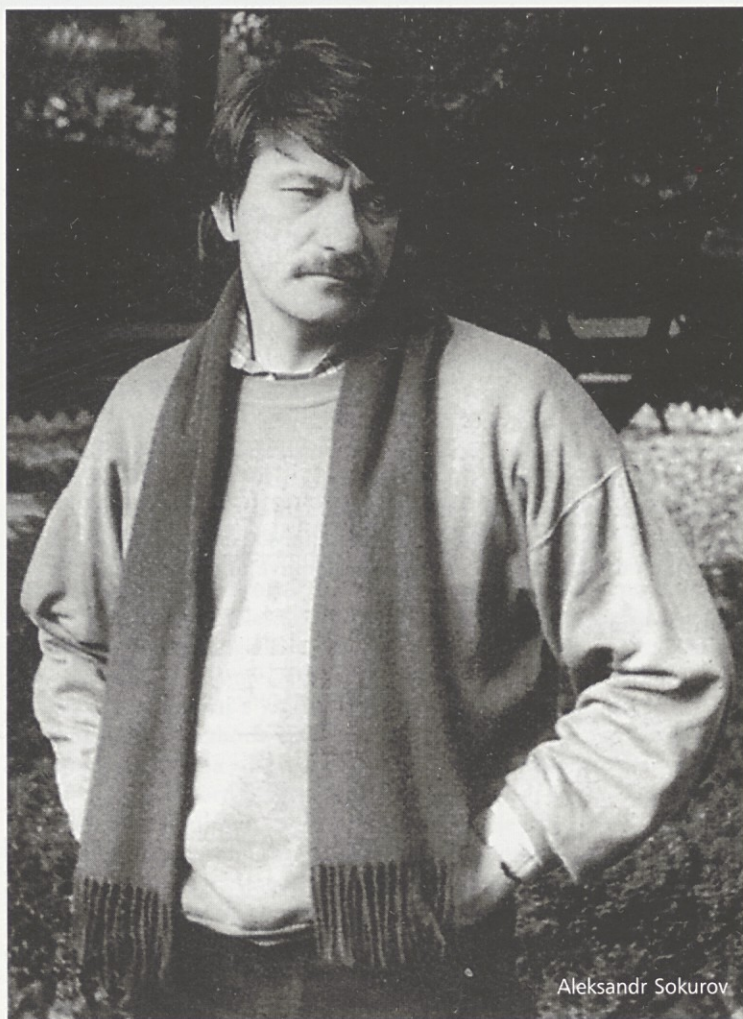
namreč ponovi svoj najljubši del iz *Osamljenega glasu človeka*: neukročen notranji dialog med vojakom, ki se vrne domov, in njegovim starim gnevom, pri čemer moramo to razumeti kot njegov spomin, greh in svetost ter dilemo o obstoju ali neobstoju (krutega) Boga.

Videti je, kot bi Sokurov zadnja leta nenehno čakal, da bo naslednji njegov film tudi poslednji, in kot bi vsakokrat skušal skleniti zaključeni krog s svojim prvim filmom. Ali pa morda vsakokrat poskuša vzbujati upanje, da je vedno možen nov začetek? Tudi ljubimca v *Osamljenem glasu človeka* kljub vojnim bolečinam skušata začeti novo življenje. Previdno, a odločno se podata v novo ljubezen, se naselita v novo hišo, kuhata in pereta, si na novo zgradita človeško dostojanstvo.

Zgodovina se zaključuje počasi, vendar vztrajno. Tako kot Craigie Horsfield s svojim konceptom o "slow history" tudi Sokurov dvomi, da je ponovna vzpostavitev vsakdanjega reda po vojni mogoča. Vse teorije, teologije ali ideologije so po njegovem mnenju zgolj slaba tolažba, saj so preveč spremenljive in občutljive. •

Prevedla Mateja Seliškar

ujeti čas aleksandra sokurova



Aleksandr Sokurov

jurij meden

Razmišljati in pisati o filmih Aleksandra Sokurova, s čigar pogledom smo se v domačem kinu imeli priliko poistovetiti lansko leto, je sila dvomljivo početje. Opus, ki tako očitno temelji na skrajno osebnem, poetičnem, intuitivnem in izmuzljivem, je trpiti v kakršnokoli razumsko miselno celoto svojevrsten nesmisel – početje, podobno lovljenju metulja s strgano mrežo in zaprtimi očmi. Za nameček lahko tvorjenje zaključkov iz vtisov, ki (taki ali drugačni) presežejo prag nadpovprečnega pričakovanja, kaj kmalu razvodeni v iz čistega in preprostega navdušenja porojeno hvalo oziroma v na istovrstnem (naivnem) ogorčenju temelječo grajo. Zavedajoč se omenjene čeri naj zato iz neizmerljive širine obravnavane snovi zajamem samo drobec in ruskemu režiserju poskusim najti mesto pod soncem glede na nekaj najbolj značilnih prvin, katere sicer služijo ustaljeni razlagi njegovih del. (Zgoraj navedenim razlogom proti pisanju in pa dejstvu, da mi je dobršen del zgodnjega avtorjevega ustvarjanja neznan, pa gre pripisati površnost, razdrobljenost in embrionalnost pričujočega poskusa razčlenbe in strnitve.)

V prvi vrsti omenjenih razlagalnih stalnic gre seveda za vseobče razglasanje Sokurova za dediča Andreja Tarkovskega, v ostalem pa predvsem za problem filmskega časa, katerega izjemno pojmovanje in obravnavanje zaznamuje filme Sokurova. Morda bi trditvi, da je Sokurov edini dostojni naslednik Tarkovskega, še nekako veljalo prikimati, vendar bi s tem pritrdili zgolj dejstvu, da se stvaritve enega po svoji silnosti rimajo in so primerljive s stvaritvami drugega. Nikakor pa se ne morem strinjati z zmotno domnevo, da sta si režiserja sorodna po slogu ali vsebini; trditi kaj takega, pomeni delati krivico tako živemu kot tudi mrtvemu velikanu. Nekateri pisci (npr. Vida T. Johnson in Graham Petrie v svoji sicer izredni študiji *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*) gredo celo tako daleč, da Sokurova kot dediča vzpostavljajo zgolj na podlagi fizične podobnosti s Tarkovskim, povod za tovrstne puhlosti pa jim daje brkatost obeh Rusov.

Neobičajna dolžina posameznih kadrov v filmih obeh režiserjev, na prvi pogled nepreklicna stična točka, se pod drobnogledom izkaže za proizvod dveh povsem različnih navdihov in potreb po dolžini. V pogovorih z Aleksandrom Mišarinom, koscenaristom *Zrcala* (Zerkalo, 1975), je Tarkovski zelo jasno utemeljil nujnost časovno razvlečenega posnetka in se pri tem oziral (opiral) predvsem na kasnejši odnos gledalca do takega početja. Po njegovih besedah je prvi odziv gledalca na novo podobo vedno pozornost, zanimanje in poskus hipnega dojetja. Čez čas se zanimanje razblini in pozornost uplahne, razumsko dojetje pa se znajde v slepi ulici, saj podoba le s svojo dolžino neposredno ne sporoča ničesar. Čas teče dalje in kmalu nastopi točka, ko dolžina kadra sama postane predmet razumske obravnave, kot posledica se zanimanje dvigne in pozornost izostri do prej nedoseženih ravni. Šele tako nabrušen lahko gledalec podobo sprejme v vsej njeni lepoti in globini in je ob tem deležen najbolj žlahtnih občutij. Tovrstna tuhtanja niso lastna Sokurovu niti niso v najmanjši meri razberljiva iz njegovih končnih izdelkov. Trajanje, dolžina posameznega kadra, je pri Sokurovu vraščena v podobo samo; razprava o součinkovanju notranjega in zunanega časa pa tako postane nepotrebna, nesmiselna in celo nemogoča. Za primer vzemimo preprost prizor srečanja med fantom in dekletom v filmu *Osamljeni glas človeka* (*Odinokij golos človeka*, 1978–87). Oba se znajdeti v drevoredu, vsak s svojega konca stopata drug proti drugemu, ko sta si že čisto blizu obstaneta in se molče gledata. Sokurov najprej v obraz kaže njega, ki zaverovano strmi vanjo. Ko se zdi, da je minila že cela (in neznosno sladka) večnost, se kader počasi prelije v nasprotni plan nje, v enakem izrezu, ki pogled z enako uročeno vznesenostjo vrača in nas ponovno potopi v prijetno trajanje. Bistven del prizora je pogled, ki je en sam, čeprav sta mlada človeka dva. Zaljubljenca sta zrcali, postavljeni eno nasproti drugemu, preslikavata se, svojo podobo iščeta drug v drugem. Pogled je okleščen vsega odvečnega, očiščen vse sporočilnosti in nepotrebnih vsebin, v njem so v neločljivo celoto sprijete preteklost, sedanost in prihodnost fanta in dekleta, celega filma. Spričo tolikšne nežnosti, iskrenosti in naivnosti nam postane nerodno, potem ugotovimo, da Sokurov s svojo vztrajnostjo nam v slast ne skruni nikakršne intimne, temveč z izrednim občutkom taisto zaupnost, prisrčnost počasi razgrinja pred nami, prenaša na nas. Prizor, pogled na pogled, postane neverjetno lep in nas naposled ujame vase: postanemo ujeti v pogled na platnu, kot smo sicer ujeti v lasten pogled



in že v osnovi sami po sebi ganjeni. Čeprav prizor, sestavljen iz dveh kadrov, traja izredno dolgo, je ravno dolžina tista, ki se najmanj vsiljuje in v službi globljemu z ničemer nikdar ne napeljuje nase. Čudovita je Sokurova spretnost pri izvabljanju tako široke in zapletene palete občutij in odzivov. Vsaka režiserjeva poteza je izpeljana potih, počasi in mirno, čeprav se jih ves čas zavedamo, da se nam zazdi, da smo prepoznali namembnost uporabe določenega sredstva (npr. pogosta uporaba upočasnjenih posnetkov), se naposled izkaže, da je Sokurov pri tem nameraval in dosegel nekaj povsem drugega.

Zanimiva povezava in hkrati ostra ločitev se kaže tudi pri mizansceni, kot jo različno pojmuje Tarkovski in Sokurov. Tarkovski naloge in vloge mizanscene ni videl v ilustraciji neke ideje (kot se skoraj vedno dogaja v kinu), temveč je zagovarjal lastno tezo, naj mizanscena sledi življenju, osebnostim junakov in njihovim psihološkim stanjem, kar naj bi vse skupaj potem samo od sebe porajalo ideje. Navkljub temu se v svojih filmih nikdar ni držal lastnih besed, saj so njegove podobe v najboljšem primeru vedno podkrepile vsaj z osnovno idejo, idejo umetnosti, uperjene proti resnici. Nasprotno enačbo Tarkovskega dosledno izpelje Sokurov – sledenje psihološkim stanjem (igralcev, narave, samega sebe) mu je pomembno vodilo, ki nikakor ni namenjeno kristalizaciji kake ideje. Le-te so, če je o njih že treba govoriti, pri Sokurovu eno z obravnavanimi psihološkimi stanji: kakor za slednje režiser ne išče razlag, odgovorov in vzrokov, se tudi ideje od nikoder ne porajajo in nikamor ne poniknejo, temveč preprosto so. In prav popolna odsotnost tovrstnega naprežanja je še ena odlična in edinstvena lastnost Sokurova.

Ravno tako ena bistvenih razlik med obema režiserjema in morda hkrati tudi merilo, po katerem je vsaka nadaljnja primerjava nemogoča, pa je njun različen pristop k obravnavi filmskega časa. Gre za čas, ki uokvirja ves film, za občutek časa, ki celemu filmu vtisne svoj pečat. Tarkovski koščke časa, majhne in velike, hitre in počasne, skrbno niza enega poleg drugega, jih polni s pomeni in na koncu ustvari vtis izjemne celote, zapečatenega bloka časa. Pri vsem tem pa se (kot posledica zavračanja "hladne" Eisensteinovske šole montaže) še posebej skrbno trudi, da bi iz posamičnih spojev med drobci časa izgnal vsakršno pomen. Posamične točke na časovni premici ga zanimajo zgolj kot označevalci začetka ali konca posameznega kadra ali pa celega filma. Filmi Tarkovskega v tem pogledu spominjajo na romane Dostojevskega: vsak na svoji veji sta oba v svojih umotvorih enega za drugim nizala gmote časa različnih lastnosti, pri čemer jima je kot edino nabodalo služila osnovna ideja, pa najsi je bila to želja ustvariti resnično dobrega človeka ali pa iskanje odgovora na vprašanje umetnikove odgovornosti. Končni vtis popolne celote je fantastičen v več pogledih: iz iztekom zadnjega časovnega drobca se dokončno izgradi in na pogled postavi ideja, o kateri smo poprej lahko samo ugibali, poleg tega pa lahko šele zdaj, ko sta delo in čas zaključena in drobci strnjeni v celoto, o vsem skupaj sodimo ali se prepuščamo vtisom. Sokurov si je nasprotno s časom bolj domač, pojmuje ga kot nekaj bolj oprijemljivega, realnega, ne postavlja ga nad ostala izrazna



sredstva. In kar je najvažneje od vsega – poleg postavljanja v vrsto ga zna postavljati tudi v višino, nalagati plasti časa eno na drugo, pa ne le strogo vzeto v smislu nelinearnega pripovedovanja, temveč predvsem v smislu občutenja časa, občutenja širine, razmnoženosti in neenotnosti časa. V analogiji z literaturo Sokurov tu nastopa kot Nabokov; čas pri nobenem od njiju ne predstavlja nekaj ključnega, kar bi uokvirjalo in hranilo osnovno zamisel, temveč je obravnavan kot element, s katerim je moč brez strahu prosto razpolagati. Kot se potem podvajajo in iz črnega v belo prelivajo naprimer psihološka stanja junakov, tako lahko se plasti, preliva, množi in prši tudi čas. Zaključek filma ali kadra, ki ga posname Sokurov, ne pove nič novega, je zgolj zaključek nečesa, kar je v vsej svoji polnosti bilo v oči in srce že poprej, med filmom oziroma med tekom kadra. Ravno tako se Sokurov ne obremenjuje s tem, da bi spoj med kosi časa namenoma in v skladu s kakšnim svojim idealom dodajal ali odzimal sporočilnosti. Kot posledica je podoba Sokurova bolj odprta, zračna, zabrisana v dostopnosti do lastne srži. In za nameček še zelo lepa. Taista lepota ima pri Sokurovu dvojno vlogo. Po eni strani je to lepota, ki se povsem zaveda sama sebe in lastne očarljivosti in se zato samovšečno naseljuje v podobah trpljenja in podobah smrti, vedoč, da ji nič ne more odvzeti blišča krasote. Lepota teksture razpadajočih objektov, razoranosti in utrujenosti obrazov, spraskanih trakov celuloida in umirajočih kosov mesa ni lepa zgolj na plehek Lynchevski način, prav tako ni zgolj ena izmed pojavnih oblik časa, ki sili na plano izpod oguljene površine: gre za utelešenje idela podobe, o kakršnem je v svojih dnevniških zapiskih sanjal Tarkovski: "Umetniška podoba sama sebi zagotavlja lasten razvoj, zgodovinsko gledano v sebi nosi kal sposobnosti za preživetje. Podoba je seme, samo-razvijajoči se retroaktivni organizem. V nasprotje resničnemu življenju je podoba simbol resničnega življenja. Življenje vsebuje smrt. Podoba življenja pa, ravno obratno, smrt izključuje, oziroma v njej vidi edinstveno sposobnost potrditve življenja. Karkoli izraža, celo uničenje in propad – je umetniška podoba po definiciji utelešenje upanja in je navdahnjena z vero. Umetniška podoba je po definiciji zanikanje smrti. Torej je optimistična, pa čeprav umetnik govori o tragičnih stvarih. Torej pojma optimistični umetnik in pesimistični umetnik ne obstajata. Obstajata zgolj talent in povprečje." (Prevod J. M.) Po drugi plati pa je lepota podobe Sokurova povsem nedolžna, brezmadežna. Ne podaja se na nikakršna obrobja, da bi dokazala karkoli, temveč naseljuje najpreprostejše oblike. Umetnost naj pripravi dušo na smrt, trdi Sokurov: s tem Miškinskim obrazom svoje lepote nas na smrt ne pripravlja z zanikanjem življenja, temveč z najpreprostejšim navdušenjem nad dejstvom obstoja. Zdi se, kot da bi Boris Leonidovič Pasternak imel v mislih ravno tega Sokurova, ko je doktorju Živagu v usta položil naslednje besede: "... umetnost zmeraj služi lepoti, lepota pa je sreča v obvladovanju oblike in oblika je organski ključ bivanja; obliko mora obvladovati vse živo, če hoče bivati, in potemtako je umetnost, med drugim tudi tragična, pripoved o sreči bivanja." •

epska širina michaela manna



Prebujena vest

Prebujena vest (The Insider, 1999), zadnji film Michaela Manna, je v kinematografe prišel razmeroma potih. Projekt, ki je požrl šestdeset milijonov dolarjev, je širše občinstvo pustil razmeroma hladno; pospravili so ga po nekaj tednih prikazovanja in nekaj več kot dvajsetih milijonih inkasa, kar je za ameriške razmere zanemarljiva številka. Sam sem ga prvič videl na letošnjem rotterdamskem festivalu, znanem po tem, da med vodilne filme iz tretjega sveta vsako leto vrine še par najsvetlejših točk iz vsakoletne hollywoodske produkcije. A Rotterdam za tovrstne filme – triurne ameriške megaspektalke – ponovno ni pravi poligon, saj jih mladega in inovativnega kina željno občinstvo običajno ignorira. Zdelo se je, da bo film enega najkonsistentnejših hollywoodskih režiserjev zadnjega

simon popek

časa odšel v pozabo, dokler se nanj skoraj čudežno ni spomnila ameriška filmska akademija in ga nominirala v sedmih kategorijah. A *Insider* je v noči oskarjev ostal *outsider*; brez kipcev, slave in *post-festum* zaslužka, ki običajno doleti zmagovalce.

A nič ne de, Mann se je dokončno utrdil kot kinematografski avtorski gigant in nadgradil televizijsko kariero, ki mu je slavo in priznanje prinesla v osemdesetih letih. Drži, Mann je televizijski človek. Čeprav je kariero pričel kot scenarist nekaterih odmevnih kino-projektov, med katerimi je še najboljši *Straight Time* (1977, Ulu Grosbard), kjer je ostal nepodpisan, se je kmalu znašel na televiziji in pričel soustvarjati kriminalne nanizanke tipa *Starsky and Hutch* in *Police Story*, da bi dokončno zaslovel kot popolni avtor ("*created and produced by Michael Mann*") veleuspešnega *Miami Vicea*. Vmes je, bolj ali manj uspešno, snemal filme. *Jericho Mile* (1979), svoj prvenec, je v celoti posnel v zaporu Folsom, a kinematografsko distribucijo je doživel le zunaj ZDA. S *Tatom* (Thief, 1981) je zakoličil formulo, ki ji bo ostal zvest vse do danes: individualca, ki živi za svoj poklic (običajno je to ropar), in "*se ni pripravljen vezati na nobeno stvar, ki je ne bi mogel odreči v petnajstih sekundah, če za vogalom zagleda policaja*", kakor v *Vročini* (Heat, 1995), njegovem najboljšem in najuspešnejšem filmu doslej, svoji družici razloži Neil McCauley (Robert De Niro).

Moški so pri Mannu do žensk skrajno hladni, nedostopni, toda ne gre za peckinpahovske bastarde, temveč preprosto za ljudi, ki živijo za svoj poklic (Tarantinov moto "Let's go to work" jim povsem ustreza), ljudi, ki bi si nekega dne sicer radi ustvarili družino in ustalili, a jim je delo trenutno enostavno preveč pomembno. McCauley v *Vročini* zaradi policijskega pritiska odvrže svoje dekle, Frank (James Caan) se v *Tatu* ne odreče le svojega dekleta, marveč tudi družini, ki sta si jo zastavila; celo Jeffrey Wigand (Russel Crowe) v *Prebujeni vesti* kot utelešenje *family mana* v svoji trmi izgubi ženo in otroke. Morda zveni čudno, toda srce Mannovih filmov so prav ljubezenski pari, družine, domovi; simboli varnosti in harmonije torej, ki se jih protagonisti tako nonšalantno odrekajo. Prav zato je Mannove kriminalke težko označiti za čiste žanrske filme, preprosto zato, ker so v osnovi koncizne študije karakterjev, ki se gibljejo okrog skrajno preprostega zapleta. Kvintesenčni Mann predstavlja tekmo med posameznikoma na nasprotnih straneh zakona: med roparjem in policajem (*L.A. Takedown*, 1989; *Vročina*), roparjem in njegovim nasprotnikom (*Tat*) ali morilcem in policajem (*Manhunter*, 1986). Naracija je preprosta, linearna, toda večino njegovih filmov zaznamuje svojevrstna epska širina, ki je fascinantna še toliko bolj, ker se zavedamo, da izhaja iz skrajnega (narativnega) minimalizma. Še najmanj prepričljiv je Mann takrat, ko uprizarja "namerni spektakel", denimo v *Zadnjem Mohikancu* (*The Last of the Mohicans*, 1992).

Mannov opus je do *Prebujene vesti* nemalokrat izgledal kot ena in ista zgodba. Že prologi povedo vse: v njegove filme vedno stopimo sredi akcije. V *Tatu* ropar prazni blagajno z dragulji, v *The Keep* (1983) smo priča vojaški okupaciji, v *Manhunterju* pa vlomu, ki napove masaker podeželske družine. V *Zadnjem Mohikancu* se znajdemo sredi kolonialne vojne, *Prebujena vest* nam v intelektualni maniri bondovskega *teaserja* predstavi profesionalizem teve producenta, *L.A. Takedown* in *Vročina* pa kot roparska trilerja seveda napove ... rop. Mannovi filmi se običajno "zgodijo" še pred najavno špico. In nemalokrat so se "zgodili" v dvojčkih, kar je še utrjevalo vero in prepričanje njegovih nasprotnikov, češ da je dolgočasen. Klasičen primer sta seveda *L.A. Takedown* in *Vročina*; prvega je kot 90-minutno *pilot* epizodo posnel za televizijo, a ker serije niso nikoli realizirali, se je odločil idejo o "rivalstvu" med policajem Vincentom Hanno in roparjem Neilom McCauleyem nadgraditi v triurnem, superiornem trilerju. Zgodbi ni dodal nič, število protagonistov je ostalo isto; tistih dodatnih 90 minut "niča" predstavlja čisto magijo in adrenalin brez primere, ki kulminira v antologijski sekvenci policijsko-roparskega spopada, eni najbolj grandioznih in impozantnih akcijskih sekvenc, kar jih pozna ameriška kinematografija.

Primer "dvojčka" predstavljata tudi *Jericho Mile* in *Tat*, ki ju sicer ne družijo nobena konkretna vez, toda Mann zgodbo kaznjenca iz prvega filma tako rekoč rezimira v dolgi dialoški sekvenci v *Tatu*, ko Frank

(James Caan) svojemu novemu dekletu (*Tuesday Weld*) pripoveduje o enajstih letih, preživetih v zaporu Joliet. *Manhunter* po drugi strani v Mannovem opusu sicer stoji samostojno, toda lik zaprtega dr. Hannibala Lecktorja se ponovi v Demmovem *Ko jagenjčki obmolknejo* (*The Silence of the Lambs*, 1991); Lecktor se preimenuje v lepše zvenečega Lecterja.

Manna, njegovo producersko in kreativno kontrolo seveda zlahka primerjamo s še enim režiserjem, čigar opus spominja na produkcijsko perfekcijo: Kubrickom. Oba sta karieri pričela z roparskimi trilerji in sčasoma postala lastna producenta. *Vročina* je nekdo celo označil kot *Rop brez plena* (*The Killing*, 1956), posnet z ambicijo in močjo *Odiseje 2001* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Mann si je celo dovolil mali *hommage* - sekvenco, kjer se Pacino in de Niro prvič soočita (v njunem prvem srečanju na filmu pa ju vendarle niti enkrat ne vidimo v istem kadru!), pospremi Ligetijeva "vesoljska" glasba, uporabljena v *Odiseji*.

Mannov opus so zaznamovali posamezniki, skrajni individualci v konfliktu z družbo, a družba je bila po drugi strani običajno "zmarginalizirana", utelešena v drugem individualcu in nič manj ranljivem liku. *Prebujena vest* zato v njegov svet prinaša pomembno novost: posameznika (pravzaprav dva) v konfliktu z korporacijo, prisotnim, toda težko ulovljivim gigantom brez obraza. Tu ni več identifikacije, ni več pomenkovanja in soočenja v kafeteriji, le boj z brezobličnim fantomom.

Ameriški "trdi" žanrski film je bil od nekdaj zanimiv že zato, ker je zlo našel v karseda široki paleti socialno-družbenih pojavov, še posebej od sedemdesetih let dalje, ko so bili časi čikaških gangsterjev definitivno mimo. Zla odtlej ni predstavljal več zgolj posameznik, temveč skupnost. Klan. Organizacija. Že res, da so bili gangsterji Organizacija, a popolnost njene javne podobe je bila praviloma "pokvarjena" s poudarjenim individualizmom posameznika.

Petdeseta leta prinesejo malenkostne spremembe. Spomnite se Branda v *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954), bori se proti pristaniški mafiji, a nekaj kazi sliko: v resnici se bori proti liderju organizacije (J. Lee Cobb). Šestdeseta gredo še malce naprej: Lee Marvin v *Čistini* (*Point Blank*, 1967) zahteva od Organizacije svoj denar, a ne ve več, na koga naj se sploh obrne. Organizacija postaja neviden, neotipljiv, vsemogočni fantom, kar občutita denimo Warren Beatty kot priča političnega umora v Pakulovih *Morilcih in pričah* (*The Parallax View*, 1971), ter Alain Delon kot profesionalni killer v Winnerjevemu *Škorpionu* (*Scorpio*, 1974). Spisek se podaljšuje vse do konca sedemdesetih, ko se zlato obdobje žanra konča.

Počakati je bilo treba do devetdesetih, ko Organizacije ne kontrolirajo več le svojega področja, temveč razmišljajo in vladajo globalno. Danes se ne gre več bati politike in politikov, temveč Organizacij. Korporacij. Multinacionalk. Odgovor sta dala deloma že cyber-punk guru William Gibson in režiser Abel Ferrara z ekranizacijo njegovega *New Rose Hotela* (1998). In odgovor daje Michael Mann v *Prebujeni vesti*. Tule je lep primer korporativne nadvlade in nedotakljivosti: v deželi, ki je kajenje pregnala iz skoraj vseh javnih površin, kadilce pa tako rekoč izobčila, jih razglasila za državne sovražnike, tobačni imperij diktira lastna pravila: ko posameznik, dr. Wigand, dvigne glas, ga utiša; ko skuša glas dvigniti druga multinacionalka, televizijska postaja CBS, katere ekskluzivno oddajo z naslovom "60 minut" producira Lowell Bergman (Al Pacino), utišajo še njo. Še več, grozijo, da jo bodo uničili, si jo podredili in prilastili. Tu še tako premeteno raziskovalno novinarstvo odpove. Redford in Hoffman iz *Vseh predsednikovih mož* (*All the President's Men*, 1976), s katerim običajno primerjajo Mannov film, tu ne funkcionirata več. Kapital prevlada novinarsko etiko. Bergman živi v iluziji, da je "newsman", in to v svetu, ki mu vladajo "businessmani". V bistvu je zgolj zrcalna preslikava nemočnega Wiganda: oba kontrolira korporacija. •

david fincher³



Zgodbo poznate. David Fincher, letnik 1963, je pri osemnajstih pustil šolo in odšel v Hollywood. Zaposlil se je pri Lucasovi firmi Industrial Light and Magic, na oddelku za računalniško animacijo. Pri štiriindvajsetih je že osnoval svojo videoprodukcijsko enoto Propaganda. Videospoti, ki jih je zrežiral, so sčasoma postali legendarni – *Express Yourself*, *Vogue* in *Bad Girl* za Madonno, *Freedom* za Georgea Michaela, *The End of the Innocence* za Dona Henleyja in seveda *Love Is Strong* za Rolling Stonese. Nekje vmes pa je prišel film. Moral je priti. Fincher je bil rojen za filme. Za vizualizacijo tujih scenarijev, če smo bolj natančni. Ni mu bilo treba dolgo čakati, Hollywood je sam prišel k njemu. Kakor hitro je oznanil, da bi rad režiral film, so ga obsuli s scenariji, toda ustrezal mu ni nobeden ... vse dokler mu niso ponudili režije tretjega *Aliena*.

Action

Prvemu *Alienu*, tistemu, ki ga je leta 1979 posnel Ridley Scott, so pri nas nadel naslov *Osmi potnik*. Okej, štekamo, smo na vesoljski ladji, kjer je sedem članov posadke, sedem potnikov torej, osmi potnik pa je tisti slinasti monstrum, zaradi katerega ostali slabše spiyo ali pa zaspiyo kar za vedno. Ko je James Cameron leta 1986 posnel *sequel* z naslovom *Aliens*, so pri nas vztrajali z *Osmim potnikom 2*. Monstrumov je bilo tokrat res več, a tudi potnikov je bilo več kot osem – problem neustreznega prevoda je bil na dlani. In ko je leta 1993 svoje povedal še David Fincher, je nastal *Alien3*, pri nas preveden kot *Osmi potnik3*. Namen naslovov in njihovih prevodov je bil jasen: morali so biti neizogrejni, da so jih fani lahko takoj opazili. *Fanov* pa je bilo precej.

In vendar ni šlo vse po načrtih. Fincherjeva vizija je pri gledalcih propadla. Fincher je sago o *Osmem potniku* očitno razumel kot eksistenčno dramo o posamezniku in njegovem boju za življenje, o njegovi življenjski ekonomiji, ja, kot znanstvenofantastični pandan Coppolovemu *Botru* (*Godfather*, 1972), tridelni zgodbi o življenju gangsterja Michaela Corleoneja. Al Pacino, Corleonejev interpret, je ob koncu tretjega *Botra* obsedel na stolu nekje na dvorišču, v totalu. Nekaj časa je tako sedel, potem pa se je zgrudil. V tistem trenutku se je končal eden največjih filmov vseh časov, končal se je – kot bi rekel Marcel Štefančič, jr. – “film, ki je bil tako velik, da so ga morali posneti v treh delih”.

aleš čakalič

Jasno, Fincher je hotel zgodbo o *Osmem potniku* končati – na licu mesta. Poročnica Ripley (Sigourney Weaver), morda največja heroina v zgodovini filma, vsekakor pa nosilni lik serije, se na koncu *Osmega potnika*³ vrže v žarečo tekočino. Z videzom Dreyerjeve device Orleanske in z alienom v sebi poleti v smrt. Znanstveniki ji pred tem sicer ponujajo operacijo, pri kateri ji bodo aliena odstranili, potem pa ga uporabili v raziskovalne namene, toda Ripleyjeva raje sama reši stvar in se požene v globino. Nobenih alienov nikoli več. Do tu je še vse štimalo. Ena najslavnejših filmskih serij, sci-fi grozljivka o bitju, ki je močnejše od človeka in je za povrh še sovražno razpoloženo, je pod Fincherjem doživela prepričljiv konec. Scott je kreiral suspenz, Cameron akcijo, Fincher pa psihodramo, v katero je projiciral svoje travme in naredil zelo oseben film, v skladu z vsebino pač. Smrt je stvar posameznika, je posameznikova najbolj intimna lastnina – vse ostalo lahko kdo drug postori namesto tebe, le umreti ne more zate. Umreš sam. Fincher je potemtakem s specifičnim stilom le ponazoril tisto, do česar je v vsakem primeru moralo priti.

Čprav so se slaba znamenja pojavljala že med snemanjem, pa je pravi fiasko šele sledil. Fincherjevo meditacijo so gledalci ignorirali. Ni bilo tako kot pri *Botru*, kjer je bila publika vajena Coppolovega prijema in kjer je smrt Michaela Corleoneja pomenila le logični finale deveturne trilogije, le še enega – zadnjega – v vrsti dogodkov, ki so publiki konstantno jemali sapo. Ne, česa takšnega od sci-fi grozljivke, še posebej od *Osmega potnika*, niso pričakovali. In če smo iskreni, tudi Fincher ni mogel pričakovati, da bo njegov film postal *blockbuster*: nikjer nobenega suspenza, akcije pa le za vzorec. Fincher se je torej poigral z Hollywoodom in eno njegovih najpopularnejših franšiz prilagodil svojim potrebam, toda imperij mu ni ostal dolžan in mu je udarec vrnil.

To, da mu je studio Fox že med snemanjem dihal za ovratnik, ni bilo še nič. Po katastrofalnem debaklu, ko so bile blagajne prazne, studijski šefi pa hudo jezni, se je za Fincherja začela nočna mora, izkušnja, ki jo je v svojih naslednjih filmih tako genialno poustvaril. V Hollywoodu so ga odpisali. Nekaj takega, kot če bi rekli: če ti je življenje ljubo, nam ne prihajaj več pred oči. Z vizijo *Osmega potnika*, kakršno jim je vsilil, se niso mogli sprijazniti. Spomnili so se, kako lahko serijo nadaljujejo. Ripleyjevo so klonirali. Film so naslovili *Osmi potnik 4* (Alien: Resurrection, 1997, Jean-Pierre Jeunet). Fincher pa je, opsovan in ignoriran, čakal na drugo priložnost, na film, nad katerim bo imel popoln nadzor.

Priložnost so mu dali pri New Line Cinema. Nastal je film z enostavnim, kratkim, *user-friendly*, že skoraj trivialnim naslovom *Sedem* (Seven, 1995). Vsesplošen in presenetljiv hit. Že dolgo se ni noben režiser tako spektakularno dvignil z dna. *Sedem* ni le film, ki vam vzame sapo, to je film, ob katerem vam zastane srce. Suspenz, ki je tako očitno manjkal v *Osmem potniku*³, je tukaj tako intenziven, da bi skoraj že potrebovali sedative. In k tej konstantni napetosti, ki kulminira v briljantnem, nepozabnem in šokantnem koncu, je pripomogla predvsem Fincherjeva režija, ki nam niti za trenutek ne pusti dihati. V naspidiranem ritmu se približujemo koncu, ki nas popolnoma sesuje.

Za kaj gre? Serijski morilec pustoši po neimenovanem mestu, ki sonca očitno ne pozna. Nenehno dežuje. Morilec je načitan. Bere Danteja, Milтона, Shakespearja, Biblijo. Po vzoru sedmih smrtnih grehov skreira svoje življenjsko delo, svojih sedem umorov. Ubija načrtno in sistematično, žrtve izbira glede na njihov greh. V petih dneh najdeta dva detektiva, eden,



Klub golih pesti

ki je tik pred penzijo (Somerset/Morgan Freeman), in drugi, ki je še mlad in neizkušen (Mills/Brad Pitt), pet trupel. Požrešnost. Pohlep. Lenoba. Nečistovanje. Napuh. Diabolični morilec (John Doe/Kevin Spacey) se potem preda. Kako? Ne bo dokončal svoje umetnine? Pač, sedmega dne vklenjen popelje Millsa in Somerset na prizorišče poslednjih dveh umorov. Sonca je zdaj v izobilju. Nekdo na prizorišče dostavi škatlo, nekje v velikosti človeške glave. Ko smo gledali *Bartona Finka* (1991) bratov Coen, smo lahko na veliko fantazirali, ko je Turturro sedel tam ob obali, pri sebi pa je imel škatlo, ravno nekje v velikosti človeške glave, ki mu jo je podaril serijski morilec Charlie (John Goodman). Fincher je precej bolj neposreden in suspenz, ki ga ustvari, ko Somerset stopi do škatle in pogleda vanjo, ta suspenz preseže samega Hitchcocka. To je vročni, vrtoglavi suspenz, od katerega si še lep čas ne opomoremo. Ja, v škatli je glava Millsove žene. Ne vidimo je, ampak to niti ni tako pomembno. Morilec razloži Millsu, kaj mu je storiti: ubiti ga mora. Ustreliti. Ker je grešil. Njegov greh je zavist. Millsu zaviada življenje. Njegovo ženo (Gwyneth Paltrow) je ubil zato, ker je vedel, da bo Mills jezen. Tako jezen, da ga bo hotel ubiti. Greh, zaradi katerega je umrla Millsova žena, potemtakem sploh ni bil njen. Še več, ta Millsov greh se bo šele zgodil. Kazen je bila izvršena vnaprej. Z drugimi besedami, Millsova žena je prevzela nase bodoči greh svojega moža. Žrtvovala se je, ali bolje, bila je žrtvovana. Mills je torej srdito jezen, morilec pa zavisten. Mills stoji, morilec kleči. Tu nekje je še Somerset, toda on nima pri tem nobene besede več, je le še element scenografije. Millsa skuša sicer prepričati, naj morilca ne ubije, a njegova beseda tukaj ne šteje. V igri sta le še Mills in morilec. Sledijo neskončne sekunde, neskončni trenutki odločitve. Čas se ustavi.

Flashback

Piše se leto 1971. V kino butne Sieglav policijski triler *Škorpion ubija* (Dirty Harry), instantna cinefilska klasika o serijskem morilcu z vzdevkom Škorpion, ki ga lovi inšpektor Harry Callahan, Umazani Harry, v podobi Clint Eastwooda. Harryju ni noben poseben problem ubiti kriminalca. Ko po dolgotrajnem lovu Škorpiona končno dobi v past, sledi fascinantna metamorfoza: dotlej molčečni inšpektor se potruži in izreče tisti notorični stavek, po katerem ga pomni zgodovina filma in ki ga znamo na pamet vsi resni



Morgan Freeman, Brad Pitt:
Sedem

Michael Douglas:
Igra

cinefili. O petih ali šestih metkih. O magnumu 44. O sreči. Inšpektorjeva dilema ni v tem, ali naj Škorpion ubije ali ne. Njegova dilema je dilema njegovega magnuma – ali je izstrelil vseh šest metkov ali morda samo pet. In ne, Škorpion nima sreče. Šesti metek v magnumu 44 mu odpihnje glavo.

Konec *flashbacka*. Spet smo na sončnem polju, z Millsom in morilcem. Morilec hoče svojo smrt. Hoče, da ga Mills ustreli. Mills omahuje. Kako bi lahko pustil pri življenju človeka, ki mu je na tako brezobziren način ubil ženo? A če ga ustreli, bo prav s tem lastnoročno dokončal morilčev načrt. Tukaj se vidi prava dilema, ki dobi v trenutkih omahovanja izjemne razsežnosti. Mills ne izbira več med tem, ali naj morilca ubije ali pa naj ga pusti živeti. Ves čar teh neskončnih trenutkov odločitve, tega nevrotičnega klimaksa, je v tem, da Mills lahko izbira le še med tem, ali naj morilca pusti živeti ali pa naj ga pusti umreti. Na tej nedopovedljivo lepi antinomiji stoji in pade najmočnejši triler devetdesetih, Fincherjev absolutni *non plus ultra*, monografija o kvintesenčnem mizantropu. Pomislite, ko je bil Fincher leta 1992 še sam nezadovoljen z *Osmim potnikom*³, je izjavil, da filmov ne bo več režiral. Na veke vekov mu bomo hvaležni, da si je premislil.

Ker filma *Sedem* Fincher iz scenariističnih razlogov ni mogel locirati v San Francisco, kjer domuje umazani Harry, je to nadoknadil z *Igro* (The Game, 1997), posneto v Polygramovi produkciji. San Francisco se spet izkaže za najbolj filmično izmed vseh ameriških mest. Spet vidimo Golden Gate in tiste famozne ulične klance. Nicholas Van Orton (Michael Douglas) je arogantni bankir, ki ima vse. No, zapustila ga je žena, ki pa je tako ali tako ne potrebuje. Rojstne dneve ponavadi praznuje sam. Ko dopolni 48 let, ga poišče njegov mnogo manj uspešni brat Conrad (Sean Penn). Kaj podariš človeku, ki ima že vse, se sprašuje Conrad in Nicholasu podari kartico firme CRS (Consumer Recreation Services). Nicholas stopi do firme in ugotovi, da mu ponujajo igro, v kateri so pravila določena za vsakega udeleženca posebej, na podlagi raznih testiranj. Po testiranjih Nicholasu sporočijo, da ni sprejet, toda še isti večer najde pred svojo hišo lutko klovna. Igra se zdaj lahko prične: med poročili ga nagovarja televizijski voditelj, med večerjo pa ga namerno polije nerodna natakara (Deborah Kara Unger). A to ni še nič; kar sledi, je prava nočna mora – Nicholas je postavljen v serijo situacij, ki se nizajo v nedogled in postajajo vse bolj nevarne.

Poti nazaj ni več, ena težava rodi drugo, podobno kot v Scorsesejevi *Idioti noči* (After Hours, 1985), Fargu (1996) bratov Coen ali pa v Stoneovem *Popolnem preobratu* (U Turn, 1997), le da je v teh filmih šlo za naključje, za slučajen splet okoliščin, Nicholasova igra pa je režirana. Njeni koordinatorji vse natanko premislijo, nobena Nicholasova poteza jih ne more presenetiti. Ko nanj streljajo in ga skušajo utopiti, mu je igre počasi dovolj. S pištolo se odpravi po odgovore. Ko v napadu jeze nehote ustreli lastnega brata, obupa in se vrže s strehe, podobno kot je storil tudi njun oče, ko je dopolnil 48 let.

Spodaj pa je blazina in ljudje praznujejo njegov rojstni dan. Vse skupaj je bila samo prepričljiva igra. Nanj so streljali s slepimi naboji. V reki, v kateri se je utapljaj, je bil za vsak primer še potapljač. In Conrad je živ. Igre je nepreklicno konec. Eden od tistih, ki so jo že odigrali, Nicholasu takole razloži njen smisel. Nova zaveza, Janezov evangelij, 9. poglavje, 25. vrstica. "Vem samo to, da sem bil slep in da zdaj vidim." Natanko to, cilj igre je sprevid lastne nebogljenosti, sprevid bogataša o tem, kako ogrožen je in kako malo je pravzaprav vredno to, kar ima. To spoznanje je največ, kar lahko podariš človeku, ki ima že vse.

Igra je mojstrsko zrežirana, nič manj mojstrsko pa ni zrežirana tudi Fincherjeva *Igra*, *Igra* o igri. Fincher namreč *Igro* postavi v Nicholasovo perspektivo, zato gledamo triler. Vse je nevarno, vse je zarota. Igra je le izgovor za velike finančne prevare, s katerimi se CRS skuša polastiti Nicholasovega denarja. Nicholasovo življenje je v nevarnosti. Če pa bi Fincher dodal še perspektivo koordinatorjev igre, bi naredil film o manipulaciji, podoben *Trumanovemu showu* (The Truman Show, 1998, Peter Weir). *Igra* očarljivo pokaže, da za triler včasih zadostuje že samo trdno prepričanje protagonista, da je njegovo življenje ogroženo.

Cut

Še pripis. Kariera Davida Fincherja, v devetdesetih poleg Quentina Tarantina najbrž najbolj profiliranega mladega ameriškega filmskega *auteurma*, je šele dobro vzletela. Ponujajo mu mnoge intriganne scenarije, adaptacije najslavnejših romanov Arthurja C. Clarka in Jamesa Ellroya. Pred nedavnim je ekraniziral roman Chucka Palahniuka *Klub golih pesti*, o čemer pa več preberite na nekem drugem mestu v prav tem Ekranu, v katerega pravkar gledate. •

klub golih pesti



Helena Bonham-Carter, Edward Norton

jurij meden

David Fincher je avtor. Ameriški avtor. Morda eden največjih. Sam pri sebi je to vedel že od začetka svoje kariere, dokončno potrdil, ovrgel vse dvome in vzpostavil kot tak pa se je s svojim četrtem celovečercem, *Klubom golih pesti*. Za razliko od avtorjev, ki so ustvarjali kot izobčenci mainstreamovske filmske mašinerije (teh je mali milijon), tistih, ki so se vanjo morali prigrvesti (Hitchcock), in onih, ki jih je slednja izpljunila (Welles), je fenomen Fincherjevega avtorstva ta, da možakar od že prvenca dalje obratuje kot dobro naoljeni in utečeni del filmskega stroja. Majhen, droben, nepomemben kolešček v tovarni sanj, ki mu plodno avtorsko podlago daje ravno zavest o umeščenosti v tekoči trak industrije. Slednja ga je

naučila obrti in podobo nadarjenega vajenca neizbrisno zaznamovala s pečatom vizualne neoporečnosti. Tako je Fincher še danes najprej, (vendar ne bolj kot vse drugo), prvovrsten stilist, čigar prepoznavnost tvori naravnost psihotična izpiljenost pri obdelavi pogleda, ter pestrost, ki jo uspe najti znotraj v osnovi strogo izbranega, prevladujočega tona filma. Ta je pri njem rumenkasto rjav (*Sedem, Igra*) ali pa rjavkasto modrikav (*Osmi potnik 3, Klub golih pesti*), omenjena raznoterost pa se opira predvsem na dodajanja umazanih in temnih odtenkov v nešteto različicah. Naslednja očitna stalnica in prepoznavni znak je Fincherjeva potreba, da svoje portretirance zaklepa v neprodušne prostore vseh vrst in velikosti,



Helena Bonham-Carter



Brad Pitt, Edward Norton

da bi se lahko nad zbeganimi po mili volji izživiljal. Poročnica Ripley (Sigourney Weaver) je v *Osmem potniku* 3 ujetnica lastnega okuženega mesa in tesnega vesoljskega zapora. Pobeg prostovoljno plača z lastnim življenjem. Mladi detektiv Mills (Pitt) je v *Sedem* zamotan v štrane grozodejnega zločina: ko jih skuša razvozlati, nasanka. Zdolgočaseni bogataš (Michael Douglas) je v *Igri* strpan v rutino vsakdana in nato v skrivnostno igro: sicer se izmota iz obeh, zato zanj račun plača film, nedvomno dno Fincherjeve kariere. Junak *Kluba golih pesti* je ujet v lastno glavo in sistem, v katerem živi: ko pri kraju za silo spravi v red svoje podstrešje, mu Fincher razsuje sistem in ga pahne v (sicer strašno lep) negotov čustveni in politični vakuum. Najznačilnejša odlika Fincherjevega univerzuma pa je že prej omenjena zavest o lastni, režiserjevi umeščenosti in posledično vlogi in naravi filma, kot ga pojmujejo – bolje rečeno, kakršnega sprejemajo množice. Srž, naravo

filma Fincher vidi v iluziji, v fikciji, v prevari gledalca, v triku. Taisti trik Fincher iz formalne ravni vpelje v vsebino filma in iz njega napravi pravo umetniško jedro. Najbolj dosledno mu to uspe v *Klubu golih pesti*, kjer sta resničnosti zavedajoča se fiktivna vsebina in sebe zavedajoča se fiktivna forma prepleteni v neločljivo celoto, ki v vsakem trenutku brije norce iz vseh svojih delcev, iz nas, ki film gledamo, in iz resničnosti, ki obdaja oboje. Do te točke se je Fincher prikopal postopoma. V prvencu se mu je zdelo dovolj, da je za nos potegnil stare privrženca serije o *Osmem potniku* in na koncu usmrtil glavno junakinjo. Kar je, kot bo to drugje počel tudi v bodoče, storil zelo elegantno, resno, prepričljivo in predvsem pretresljivo, z veliko mero občutka za izvabljanje čustev na prvo žogo (kvaliteta, ki jo od tu dalje le še brusi). V *Sedem* in *Igri* se poigra z glavnim junakom samim in preko njega okrog prsta vrti vse nas, ki s taistim sočustvujemo; nato pa se v *Klubu golih pesti* odloči, da bo opeharil in prepetnajstil vse, kar mu prekriza pot. Fincher v svojem zadnjem filmu ne sesuva ameriškega (in še kakšnega) načina življenja, kot to spretno počneta pri nas nedavno videna *Lepota po ameriško* (American Beauty, 1999) Sama Mendesa in *Sreča* (Happiness, 1998) Todda Solondza. Omenjena filma vijugata znotraj institucije ameriškega sna in se od tam, od blizu iz njega norčujeta; Fincher ga jemlje kot danost, kot nekaj, o čemer ni vredno razpravljati. Ne zdi se mu potrebno brskati po gnilobni resničnosti tega sna ali razgaljati prežvečenih formulacij o snu kot izključnem produktu zaslužkarskih korporacij. *Klub golih pesti* je delo, ki je tovrstne filme že videlo (morda ne tudi prerastlo); je film, katerega osnovna postavka je skrajni cinizem, v okviru katerega je že bežna omemba pojma kot "ameriški sen", dovolj, da se zraven sama od sebe prikotali še vsa umazanija in zlaganost. Razpravljati je vredno le še o tem, koga Fincher pravzaprav nateguje oziroma koga nateguje bolj, koga dobrohotno in koga zlonamerno. Film neusmiljeno in brezsrčno grize roko, ki ga hrani, (financira), in slednja je spričo dejstva, da je vanj vložila milijone, primorana vse skupaj razumeti kot norčavo šalo, Fincherju pa s posiljenim nasmeškom in v znak svoje širokogrudne naprednosti za naslednji film ponuditi še višji proračun in ugodnejše produkcijske pogoje. Fincher v poigravanju z gledalcem in njegovim (mojim, tvojim) spremljanjem zgodbe nadalje naravnost eksplodira. Ne gre zgolj za klasičen fincherjevski vsebinski zasuk (na koncu se tako izkaže, da je bil eden od obeh protagonistov ves čas zgolj mentalna projekcija drugega); že sama



zunanja pojava tega preobrata je posilstvo širše zgodbe o klubu golih pesti, ki se od te točke dalje osmisli v drugi luči, čeprav je bila (v svojih anarhističnih ciljih) zadovoljivo osmišljena že prej. In ko zasuk enkrat vzamemo za svojega, ko se z njim sprijaznimo in navadimo pogleda skozi njegovo lečo, nam Fincher v prvi plan ponovno pripelje osnovno zgodbo, ji izostri sporočilo in nas sooči z možnostjo, da je pravzaprav drobno sporočilo te zgodbe tisto, kar predstavlja pravi *twist* prej obravnavanemu "presenetljivemu" preokretu, ki smo ga v Fincherjevih filmih tako ali tako že navajeni. Spet se najdemo pred dvojnostjo, izza katere se hihita režiser. Poda nam fin, resen komentar o kapitalističnemu sistemu, ki temelji na hlastanju človeka po človeku, države po državi in ki tovrstno hlastanje na temeljni ravni – spopad s pestmi – strogo prepoveduje. Paradoks je lepo predstavil že Stanley Kubrick v svojem filmu *Doktor Strangelove* (Dr. Strangelove, 1964): spomnimo se prizora, ko v "Vojno sobo" vkoraka ruski veleposlanik, nanj pa plane nestrpni ameriški general in se ga loti s pestmi. Peter Sellers v vlogi ameriškega predsednika ju miri z besedami: "*Gentlemen, you can not fight here! This is the War Room!*"). Zdi se, da isti komentar Fincherja zanima zgolj v vlogi relativizacije in ironizacije omenjenega filmskega preobrata, ki pa je ironičen že sam po sebi. Najbolj si film morda privošči in do brezobličnosti raztelesi pojem filmskega igralca. V nekem uličnem prizoru pogovora med filmskima Bradom Pittom in Edwardom Nortonom je v ozadju viden kino, katerega pročelje krasi oglas za film *Sedem let v Tibetu* (Seven Years in Tibet, 1997). V slednjem, kot o tem čivka že zadnji vrabec, blesti taisti Brad Pitt, svetlolasi filmski igralec, ki sije tudi iz *Kluba golih pesti*. Kar pomeni, da se v fikcijskem prostoru in času *Kluba golih pesti* hkrati nahajata kar dva Brada Pitta. (Reč je seveda mogoča, saj je eden od njiju le breztelesna izmišljotina mesenega fiktivnega junaka z obrazom Edwarda Nortona.) Prvi je torej Brad Pitt, igralec, ki ga kot istega igralca poznamo tudi v "našem" svetu, drugi pa lik, ustvarjen po njegovi podobi (očitno je filmski Edward Norton gledal kak njegov "filmski" film). Zanima nas ta drugi, saj se prvi v filmu pravzaprav nikdar ne pojavi: njegova prisotnost nas zgolj napelje na zanimivo ugotovitev. Da namreč naš, resnično meseni Brad Pitt v filmu *Klub golih pesti* reci piši igra samega sebe; najbolj smešno pri stvari pa je to, da je revež prepričan, da je sam le mentalna projekcija vloge Edwarda Nortona in se tudi ves čas obnaša tako. Opravka imamo skratka s filmskim igralcem, ki na platnu

upodablja samega sebe, pa tega sam sploh ne ve. (Razen če si v fikcijskem univerzumu filma ni kdaj v off polju in off času ogledal kakega "svojega" filma, kar pa bi zanj povzročilo nepredstavljiv šok...) Fincher v *Klubu golih pesti* nekajkrat tudi sam namigne, da se zaveda svojega avtorstva, da raste in na svoje štiri artefakte že zdaj škili kot na povezan opus v nastajanju. Svoj dosedaj naodmevnejši film *Sedem* je zaključil s Hemingwayevim citatom o svetu, ki da je lep in krut, vendar se je zanj vredeno tepsti. Na vprašanje, s kom bi se najraje stepel, eden od članov kluba golih pesti odvrne: "S Hemingwayem."

človeštvo



Film ima zgodovino in je del zgodovine. Še več. Zgodovina se vedno bolj spreminja v zgodovino filma, zgodovina filma pa ostaja zgodovina filma. Struktura z dominantno? Je mogoč film vseh filmov kot film, ki preigra vse žanre, ali kot film, ki preigra vsa čustva? Je film kot zaslon zmožen o svetu v omejenem času povedati več kot zmora svet v neskončnem času povedati o samem sebi? Celota in del? Nas je film naučil, da je spajanje časovnih koščkov poljubno, četudi se ob koncu zdi, da je njihovo združevanje del velikega načrta? Ali obratno? Je morala vpisana v medij ali je medij vpisan v moralo? Forma v vsebino ali vsebina v formo? Propadajoči sever Francije v morilca ali morilec v propadajoči sever Francije? Žrtev v morilca ali morilec v žrtev?

Če je Dumont v svojem prvencu **Jezusovo življenje** (La vie de Jesus, 1997) v vmesnem času pokazal, da je v praznem času samote in osamljenosti povsem naravno (?) kazanje spolnih organov v velikem planu, je v *Človeštvu* segel še veliko dlje. Preizprašal je legitimnost vedenja, upravičenost kakršnegakoli pogleda. Tudi pogled je ob koncu namreč ostal zlepljenih vek, razpet med videnjem morilca v Josephu in videnjem morilca v Pharaonu. Tokrat navkljub negodovanju uredništva ne bom podal končnega pozitivističnega odgovora, kaj šele poskušal z modrovanjem o "iz-praznjenem prostoru, iz-praznjenem

kadru-sekvenci, redukciji akcije, zadržanosti dialoga in naturalizmu montaže".

Specifičnost in enkratnost *Človeštva* pa se ne skrivata v izpraševanju univerzalnih človeških vprašanj, temveč v načinu, kako uspe pripeti univerzalnost na partikularnost podeželskega sveta severovzhodne Francije in ob tem ohraniti specifično formo ter odpreti polje nenavadnega žanra – metafizične detektivke.

Klasična filmska detektivka se odvije kot razvozlanje klobčiča. Storjen je umor, tokrat brutalno posilstvo enajstletnega dekleta, naracija pa utemeljena z vpeljavo detektiva in domnevnega morilca. Skozi tovrstno trojno strukturo se zmorejo odigrati najrazličnejše variante iskanja končnega odgovora in saturacije gledalčeve želje. V *Človeštvu* pa je pravilo žanra obrnjeno. Ne samo s tem, da je detektiv z bibličnim imenom Pharaon milo rečeno nenavadno krhek, temveč predvsem s tem, da je razreševanje umora predvsem razreševanje notranjih spopadov človeka, vprašanj o videnju in vidčevstvu, o usmiljenju in odpustanju, o spregledovanju, o gonu in nagonu. Reševanje vprašanja ali bo Faraon, tako kot gledalka in gledalec, zmozel prenesti pogled na razkrito žensko spolovilo v velikem planu, na eni strani do konca razgaljeno in razosebljeno, na drugi strani pripeto na počasno prepoten ritem severovzhodne Francije, kjer domujejo tisti sodobni francoski filmarji, ki so jih nekateri že označili za generacijo province.

Prav ob umestitvi Dumonta v novi novi francoski val, ki temelji in izhaja iz nevzdržnega socialnega položaja na obrobju in robu Francije, se zdi, da smo priča presežku. Človečnosti, ki se ni ustavila ob iskanju podobe brezdelja, raznorodnega dna, osamljenosti in odtujenosti, temveč je prestopila rob vprašanj o poslednjih rečeh.

Zaradi izjemne sposobnosti prepletanja realnega časa in prostora s filmskim prostorom in časom, zaradi pojmovanja filma kot sredstva, kako iz sveta iztisniti resnico in resničnost, zmremo Dumonta primerjati s Tarkovskim. Še več, upam si trditi, da mu je uspelo tisto, kar so poskušali mojstri skozi mnogo generacij. Združiti najbolj vulgarne in banalne podobe smrti kot posledice odtujene Francije ob koncu 20. stoletja z najvišjimi filmskimi pogledi, ki so se zmogli dobesedno dvigniti čez emocijo in pogledati prek nje.

Človeštvo ni film o življenju in smrti, temveč film o stvareh, ki segajo čez-nju. Film o puščanju, odpustanju in upanju. V trenutku, ko si upate misliti vnaprej, v trenutku, ko zmorate gledati do-končno, lahko nehate gledati filme. Tudi filmi vas ne bodo več gledali. Dumont vas prepričuje prav v nasprotno. Šele ko ste sposobni mnogoterih pogledov, četudi za ceno morda usodnega vrednotenja in dokončnih sodb, lahko začnete gledati. Tudi filme. In tudi filmi bodo gledali vas. Hočem reči – Dumont vam pokaže, da je nedvoumna odločitev za film kratko-vidna in da prav iskanje (samega sebe?) ter nihanje med filmom in ne-filmom zmora proizvesti jasen pogled. Veliki plan ženskega spolovila. Jo gledate vi ali ona gleda vas? Dobrodošli v Baileulu. •

nejc pohar

ameriška pita

American pie
ZDA 1998 95'
režija Paul Weitz
scenarij Adam Herz
fotografija Richard Crudo
glasba David Lawrence
igrajo Jason Biggs (Jim), Shannon Elizabeth (Nadia), Chris Klein (Chri Ostreicher)

Zgodba

Štirje najstniki poskušajo izgubiti nedolžnost pred vstopom na kolidž. A nujna je večja kot želja. Eni poskušajo penis stlačiti v nogavico, drugi ga porivajo v jabolčno pito.

Je po filmu **Carrie** (1976) Briana de Palme še mogoče razdeliti spolne vloge na promu? Je moč prvo dekle menstruacijo prevarati s prvo deško ejakulacijo? Je mogoče vzporedno z izlito tekočino zamejati tudi žanr? Shrljivko za verbalno komedijo? Če je *Carrie* spotoma pometla tudi z razredno delitvijo, se *Ameriška pita* ustavi pri orodju zadovoljitve. Da ne pademo pregloboko... Če se zmorete zabavati ob nazornem, a brechtanevrednem razkrivanju produkcijskih sredstev (nogavica plus jabolčna pita), boste v pito zagrizli, a če ne, in tokrat velja verjeti na besedo, boste ostali lačni. Ključni vprašanja: zakaj moški užitek v filmkem mainstreamu za ženskim užitek zaozstaja za tri desetletja in zakaj je izloček korektnije kazati kot izločalo (sperma vs. penis)? Je pa pomenljivo, da masturbacija v Državah zavzema mesto prehoda. V *Ameriški piti* je na delu zrelost, v **Sreči** (Happiness, 1998) Todda Solondza pravni sistem, v **Lepoti po ameriško** (American Beauty, 1999) družbeni razred. Četudi nekorektno – je v dobi vodnarja emancipacijski boj na strani moškega?

N.P.

človeštvo

L'Humanité
Francija 1999 148'
režija Bruno Dumont
scenarij Bruno Dumont
fotografija Yves Cape
glasba Richard Cuivillier
igrajo Emmanuel Schotté (Pharaon De Winter), Séverine Canele (Domino), Philippe Tullier (Joseph), Ginette Allegre (Eliane)

Zgodba

Nekega dne na polju posilijo in umorijo enajstletno dekle, zločin pa kot pomočnik lokalne policije raziskuje Pharaon De Winter, mirni, skrajno introvertirani in kar preveč naivni, morda celo malce trapasti petintridesetletnik, sicer vnuk cenjenega slikarja z istim imenom. Pharaonova edina prijateljica sta Domino in Joseph, sicer par; z njima

se občasno družijo, čeprav mu gre Joseph na živce in je zaljubljen v Domino.

Kritiko filma glej na strani 32

fantje ne jočejo

Boys Don't Cry
ZDA 1999 100'
režija Kimberly Peirce
scenarij Kimberly Peirce, Andy Bienen
fotografija Jim Denault
glasba Nathan Larsen
igrajo Hilary Swank (Brandon Teena), Chloë Sevigny (Lana), Peter Sarsgaard (John), Brendan Sexton III (Tom), Alison Folland (Kate), Alicia Goranson (Candace), Matt McGrath (Lonny), Rob Campbell (Brian), Jeannetta Arnette (Lanina mama)

Zgodba

Teeno Brandon, punco, ki misli, da je fant, v iskanju identitete in ljubezni prinese v mestce Falls City v Nebraska, kjer kot Brandon Teena s svojo deško lepoto, ljubeznivostjo in kavaliristvom v trenutku očara lokalna dekleta, navajena na s pirom nalivajoče se, mačistične pretepače. Ko se zaljubi v mladoletnico pod zaščitništvom bivšega zapornika, se mu začno odvijati zadnji dnevi življenja: ponižujoče razkrinkanje, brutalen linč z ritualnim posilstvom in umor.

Kimberly Peirce je film posnela po resnični zgodbi iz črne kronike, do nedavno neznana Hilary Swank pa je za interpretacijo njene osrednje akterke pričakovano snela oskarja za glavno žensko vlogo. Bolj intrigantno bi bilo, če bi ga dobila za glavno moško vlogo... Ampak to je zgolj neumestni pomislek, ker se takšne neverjetne zamenjave spolnih identitet lahko dogajajo, kot tragedije namreč, le v nespektakularnem resničnem življenju, daleč stran od medijskega pompa in luči reflektorjev, ali pa v svoji perverzni, *ratinge* in še kaj dvigajoči funkciji dejansko in hote pred njimi, kot z vulgarizirana farsa v "reality" šovih Jerryja Springerja na primer. Tisto kar film *Fantje ne jočejo* dviga visoko nad povprečje tistih televizijskih, ki običajno že v najavni špici poudarjajo, da so posneti po resničnih dogodkih – kot da bi s tem kaj pridobili na realnosti! – je ravno v nasprotnem vtisu, da namreč gledaš čisto fikcijo, ne pa rekonstrukcije nečesa, kar se je zares zgodilo. Poleg bizarne zgodbe in fascinantne preobrazbe glavne igralka je vzrok temu v prvi vrsti režiserkin močan, celo angažiran odnos do tematike in specifičnosti okolja, ki je botrovalo umoru Teene Brandon. Gre za življenjski okoliš tistih, za katere v anglosaksonskem svetu obstaja cinični izraz "white trash", napol kriminalizirani lumpenproletariat, v primerjavi s katerim so Carverjevi modri ovratniki precej uspešni člani družbe. Peirceovi je uspelo zrežirati pravo naturalistično študijo in prek minimalnega zapleta, nekaj



Alison Folland:
Fantje ne jočejo

karakterjev ter njihovih izpraznjenih medsebojnih odnosov poustvariti turbno sliko neperspektivne, zaostale, zakotne Amerike, kjer se brezposelnost družijo z dolgočasjem, *american dream* pa se večinoma nanaša na naslednjo odprto pločevinko piva. V tem disfunkcionalnem podrazredu disfunkcionalnih družin, navideznih familiarnosti in čustveno nestabilnih zavezništvev je edina trdna, nepremakljiva in neprekoračljiva socialna funkcija ravno spolna razlika. Kimberly Peirce je s pretresljivo dramo *Fantje ne jočejo* nazorno pokazala, da čim nižje se spuščamo po družbeni lestvici, tem bolj velja – tudi v današnjem svetu – Marxova protofeministična ugotovitev, da je ženska zgolj proletarčev proletarec in da strpnosti, kaj šele pravice do drugačnosti, pač ne moremo pričakovati tam, kjer se družbeni boj namesto med razredi bije med spoloma.

M.V.

hišni red

The Cider House Rules
ZDA 1999 125'
režija Lasse Hallström
scenarij John Irving, po lastnem romanu
fotografija Oliver Stapleton
glasba Rachel Portman
igrajo Tobey Maguire (Homer Wells), Charlize Theron (Candy Kendall), Delroy Lindo (gospod Rose), Paul Rudd (Wally Worthington), Michael Caine (dr. Wilbur Larch), Jane Alexander (sestra Edna), Kathy Baker (sestra Angela), Kieran Culkin (Buster), Kate Nelligan

Zgodba

Homer Wells je sirota. Že od malega ga je vzgajal vodja sirotišnice St. Clouds v Maineu, dr. Wilbur Larch. Ko Homer odraste, ga Larch nauči, kako pomagati pri porodu, v upanju, da ga bo nekoč nadomestil. Toda Larch izvaja tudi ilegalne splave in ko bojni pilot Wally Worthington pripelje v St. Clouds svoje noseče dekle Candy

Kendall, da bi splavila, se Homer impulzivno odloči, da bo šel z njima in zapustil kraj, kjer je odrasel. Zaposli se kot pobiralec jabolk v nasadu Wallyjeve matere. Wally mora v vojno in v njegovi odsotnosti se Homer in Candy zaljubita.

Hišni red je tipičen hollywoodski *tearjerker*, ravno dovolj spoliran, da ga lahko ima publika, ki se ji latinskoameriške telenovele zdijo skrajni domet scenaristične kreativnosti in igralske prepričljivosti, za popolno mojstrovino. Vsi ostali bodo v *Hišnem redu* videli le sentimentalni film z oskarjevskimi ambicijami, ki si ne upa čez rob, pa čeprav se hvali s svobodnim obravnavanjem abortusa in incesta. To pač že dolgo ni več novost, a če bi pri tem ostalo, se še ne bi posebej vznemirjali. Huje je, da se *Hišni red* poslužuje naravnost izmolzenih klišejev, ki pravzaprav sestavljajo ves film, od detajlov do osnovne ideje: tu je mladenič, ki zapusti dolgoletni dom, da bi našel svoje mesto pod soncem, na koncu pa ugotovi, da je njegovo mesto pod soncem prav ta dom, ki ga je zapustil. Tu je mladenka, ki ji vojna vzame zaročenca. Tu je zdravnik, ki se mu izneveri njegov najboljši učenec, njegov predvideni naslednik. Težava *Hišnega reda* je v tem, da teh klišejev ne zna izkoristiti; tisti rob, čez katerega si ne upa, je hkrati tudi rob, čez katerega ne zmore. Za kaj takega mu manjka energije. Liki niso dovolj psihološko motivirani, kaj šele profilirani, režija je standardno patetična (prizoru, v katerem zaslutimo, da bo najbrž kdo umrl, sledi kader Larcha, ki koplje grob), scenarij..., eh, scenarij *Hišnega reda* pa si je letos zaslužil oskarja le pod pogojem, da so hoteli nagraditi najslabšega izmed vseh nominiranih. Edina res svetla točka filma je tako Michael Caine, ki mu je lik doktorja Larcha dobesedno pisan na kožo, za vso ostalo ekipo pa velja: ni taktike, ni talenta, ni švica. Preden spet



Takeshi Kitano, Yusuke Sekiguchi:
Kikujiro



Kevin Spacey, Annette Bening:
Lepota po ameriško

poprimete za kamero, spijte še kak Red Bull, *energy drink*.

A.Č.

ivana orleanska

The Messenger: The Story of Joan of Arc
Francija 1999 160'

režija Luc Besson

scenarij Luc Besson, Andrew Birkin

fotografija Thierry Arbogast

glasba Eric Serra

igrajo Milla Jovovich (Ivana Orleanska), John Malkovich (Charles VII), Faye Dunaway (Jolanda Araganoska), Dustin Hoffman (vest), Pascal Greggory (vojvoda Alençon), Vincent Cassel (Gilles de Rais), Tchéky Karyo (Dunois), Richard Ridings (La Hire)

Zgodba

Ivana je pobožno dekle s francoskega podeželja. Odrašča v času stoletnih vojn med Francijo in Anglijo, med katerimi Angleži zavzamejo večji del francoskega ozemlja in pustošijo po deželi. Ko je stara 13 let, se ji prikaže njeno prvo videnje, za katerega verjame, da prihaja od Boga. Nekaj let kasneje se odpravi k Karlu, prestolonasledniku Francije in ga prepriča, da ji zaupa vojsko, s katero namerava poraziti Angleže...

temveč, ali je Bessonov odgovor na zgodovinski ep vizualna konfuzija, narativna dolgočasnost in ziheraška izbira gledalcev? Ivanin trik ni bila njena (metafizična) vera, ampak njena sposobnost prepoznavanja zgodovinske situacije. Če hočete, njena intuicija prepoznavanja boja za nacionalno državo. V trenutku, ko se je Besson na enoten način lotil Angležev in Francozov, smo opustili vsak up in mukoma počakali na finale, na zažig. Ki ga sploh ni bilo.

N.P.

kikujiro

Kikujiro no natsu

Japonska, 1999, 121'

režija Takeshi Kitano

scenarij Takeshi Kitano

fotografija Katsumi Yanagishima

glasba Jô Hisaishi

igrajo Takeshi Kitano (Kikujiro Takeda), Yusuke Sekiguchi (Masao), Kayoko Kishimoto (Kikujirova žena), Kazuko Yoshiyuki (Masaova babica), Great Gidayu, Rakkyo Ide, Daigaku Sekine

Zgodba

Osemletni Masao, debelušen in med vrstniki nepriljubljen deček, ostane poleti brez prijateljev. Odloči se, da bo obiskal mater. Kikujiru, nekdanjemu gangsterju, žena ukaže, naj pazi na Masaa. Začne se dolgo potovanje, med katerim se Kikujiro in Masao počasi spoprijateljita. Ko postane jasno, da Masaove matere ne bosta našla, priredi Kikujiro Masau nepozabne igre, tako da se ob koncu poletja razideta s težkim srcem.

Takeshi Kitano je postal predvidljiv. Vsaki njegovi mojstrovini že po pravilu sledi mediokriteta. Prilagam dokazni material: začelo se je z **Nasilnim policajem** (Violent Cop, 1989), ultranasilno, scorsesejevsko brutalno in krvavo revizijo Fordovega klasičnega vesterna **Iskalca** (The Searchers, 1956), v katerem je John Wayne svojo alienirano nečakinjo, ki so jo še kot majhnega otroka ugrabili Indijanci in se je mednje že skoraj povsem asimilirala, pustil živeti. V **Nasilnem policaju** naslovni (anti)junak, interpretira ga kar sam

Takeshi, svojo alienirano sestro, ki so jo ugrabile jakuze in jo popolnoma zafiksale, kajpak hladnokrvno ustrelili. Da je Kitano videl **Taksista** (Taxi Driver, 1976), je bilo po **Nasilnem policaju** kristalno jasno, nič manj jasno pa ni bilo tudi, da je Scorsese moral videti **Iskalca**, da je sploh lahko posnel **Taksista**. Čar **Nasilnega policaja** je bil prav v tem, da je združil Fordovo in Scorsesejevo perspektivo, Fordovo idejo in Scorsesejev stil. Jasno, **Nasilni policaj** je mojstrovina. Sledilo mu je **Vrelišče** (Boiling Point, 1990), konfuzna mediokriteta. To zaporedje je postalo pravilo že pri naslednji kombinaciji mojstrovine in mediokritete – le kdo bi lahko pozabil finale **Sonatine** (Sonatine, 1993), kjer nek jakuza (spet Kitano) sedi v avtu na prazni podeželski cesti in si odpihne možgane? **Sonatini**, tej enkratni vivisekciji japonske psihe, obsedene s častjo in vzgojene v načinu razmišljanja "raje naredim samomor, kot pa da bi čakal, da me ubijejo drugi", tej absolutni mojstrovini je sledila bedna mediokriteta **Vsi to počnejo** (Getting Any?, 1994). Potem se je Takeshi iz oči v oči srečal s smrtjo. V prometni nesreči. To mu je omogočilo, da je posnel **Ognjemet** (Hana-bi, 1997), zgodbo o policaju, čigar žena je smrtno bolna. Da bi ji polepšal zadnje dneve, jo odpelje na izlet, s seboj pa ima pištolo... in dva metka. Mogoče tudi več, vsekakor pa najmanj dva. Za dve osebi. Ni dvoma, **Ognjemet** je ultimativna mojstrovina. In seveda, po pravilu mu je sledil **Kikujiro**, sicer korektno narejen film o odnosu med osemletnim dečkom, ki bi rad med poletnimi počitnicami obiskal mamo, in njegovim petdesetletnim varuhom, ki ga na tej poti spremlja. Kaj je lahko tukaj narobe? Da se razumemo, **Kikujiro** je mediokriteta le v smislu že prevečkrat videne in nagrajevane zgodbe o odisejahi majhnega otroka in njegovega skrbnika (češki **Kolja** (1996) z oskarjem za najboljši tujejezični film, brazilska **Glavna postaja** (Central do Brasil, 1997) z berlinskim zlatim medvedom), mimo teh težav pa gre za povsem soliden in lepo tekoč film, podprt z neubranljivo

privlačno glasbo in optimističnim tonom. Ko gre za neoriginalnost, dela Hollywood še dosti večje ekscese, po drugi strani pa tudi Takeshi ne more ves čas snemati mojstrov. Že zaradi pravila.

A.Č.

lepota po ameriško

American Beauty

ZDA 1999 122'

režija Sam Mendes

scenarij Alan Ball

fotografija Conrad L. Hall

glasba Thomas Newman

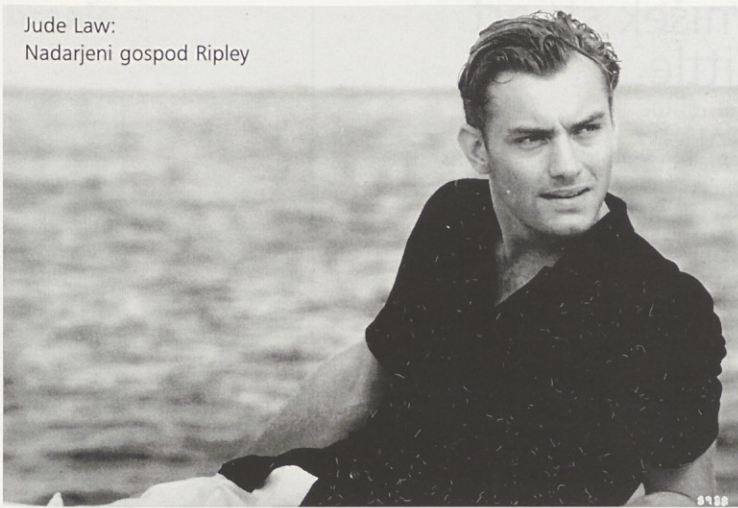
igrajo Kevin Spacey (Lester Burnham), Annette Bening (Carolyn Burnham), Thora Birch (Jane Burnham), Mena Suvari (Angela), Wes Bentley (Ricky Fitts), Peter Gallagher (Buddy Kane), Chris Cooper (polkovnik Fitts)

Zgodba

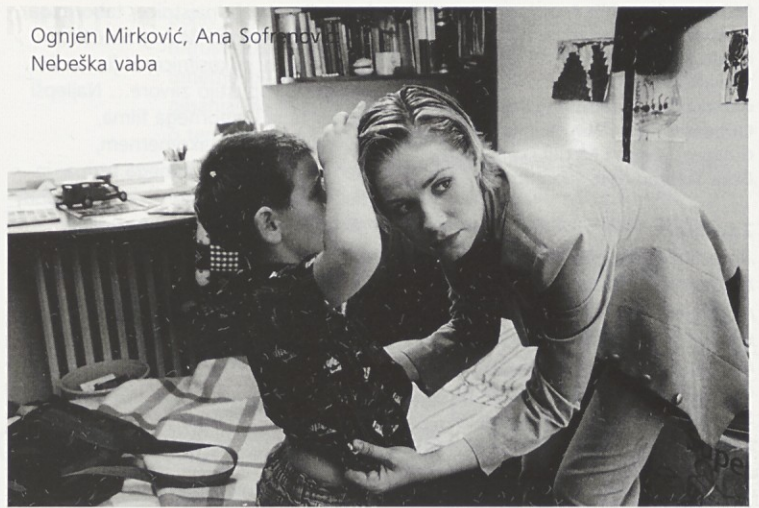
Lester Burnham, tipičen predstavnik ameriškega srednjega razreda, se ob nenadni zaljubljenosti v hčerino najstniško sošolko zave praznine v svojem življenju, sterilnosti svojega zakona in vpreženosti v ponižujočo vsakdanjo delovno rutino. Ob misli na mladost in divja šestdeseta začne potlačene želje nemudoma spreminjati v realnost, ki pa mu po logiki usodnega nesporazuma kmalu vrne poslednji odgovor.

Po dolgem času je ameriška Akademija zlate kipe v nekaj glavnih kategorijah podelila pravemu filmu, tako pravemu, da je skoraj v isti meri kot kritike, celo tiste najbolj protihollywoodske, navdušil tudi občinstvo. **Lepota po ameriško** pa kljub temu ni kakšen superioren trendovski generacijski film niti kakšen izrazit žanrski izdelek, narejen ni niti po kakšni znameniti literarni predlogi, a se zato lahko pohvali s povsem klasično lepoto. Film ima umirjen, rahlo distančen in ironičen ton, ki ga uvede na samem začetku pripovedi *off* glas že pokojnega protagonista zgodbe, in ki priča o tem, da ga je zrežiral nekdo s prefinjenim občutkom za humor in

Jude Law:
Nadarjeni gospod Ripley



Ognjen Mirković, Ana Sofrenović
Nebeška vaba



pravo mero. V tem se navkljub obravnavi podobne tematike Mendesov avtorski pristop razlikuje od Solondzovega v **Sreči** (Happiness, 1998), kakor se pač tragikomična psihološka drama, ki ostaja v mejah "realizma", razlikuje od zajedljivo ljudomrzniške črne komedije, ki je kajpak bližje "nadrealistični" groteski. Rada bi poudarila, da ne govorim o vrednostni razliki, temveč o razliki v stopnji komičnega, saj sta mi oba filma, majhna *Sreča* in velika studijska *Lepota*, približno enako pri srcu. Seveda so si pri slednji že zaradi drugačnih produkcijskih pogojev lahko privoščili več romaneskosti, globlji zamah pri razvijanju ene same (dejansko življenjske) zgodbe in predvsem božanskega Kevina Spaceya. Brez njega bi se v *Lepoti po ameriško* močno poplitvili obe karakteristiki iz naslova filma, pri čemer bi v nedoločljivi potencialnosti ostal najbrž tudi režiserjev angleško klasični okus. Če Todd Solondz parodira malomeščanski "way of life" s tem, ko razkriva in smeši predvsem njegove frustracije in nevroze, skrite za urejenimi predmestnimi fasadami in videzom uspešnosti za vsako ceno, pa scenarij Alana Balla tovrstno pasivizirajočo ujetost v kapitalistični imperativ sodobne potrošniške družbe transcendirava v politično nekorektno in za "common sense" škandalozno, napol otročjo in napol anarhistično gesto Lesterja Burnhama. Ta se tako čez noč prelevi iz vseameriškega slehernika v malega in klavnega "junaka našega časa", v kolikor je najvišji domet sodobnega zahodnega "heroizma" v tem, da si družinski oče v srednjih letih zaradi nekakšnega neprofitnega sanjarjenja upa pustiti službo in začeti nemarno uživati življenje, dokler ga oboroženi homofobični polkovniški predstavnik t.i. "moral majority" iz soseščine po napačnem sklepanju ne pošlje na zanj primernejši "drugi svet". *Lepota po ameriško* je film, ki po eni strani ameriški družbi in njenim načelnim vrednotam zastavlja več vprašanj, kot ponuja odgovorov, po drugi pa v hollywoodski mainstream vpeljuje režijsko sofisticiranost in celo poetičnost, za katero smo mislili, da

je le še preteklost. Pač stvar velike filmske klasike.

M.V.

nadarjeni gospod ripley

The Talented Mr. Ripley
ZDA 1999 139'
režija Anthony Minghella
scenarij Anthony Minghella, po istoimenskem romanu Patricie Highsmith
fotografija John Seale
glasba Gabriel Yared
igrajo Matt Damon (Tom Ripley), Jude Law (Dickie Greenleaf), Gwyneth Paltrow (Marge Sherwood), Cate Blanchett (Meredith Logue), Philip Seymour Hoffman (Freddie Miles), Jack Davenport (Peter Smith-Kingsley), James Rebhorn (Herbert Greenleaf), Philip Baker Hall (Alvin MacCarron), Stefania Rocca (Silvana), Sergio Rubini (inšpektor Roverini)

Zgodba

Premožni ladjar Herbert Greenleaf pošlje Toma Ripleyja v Italijo z nalogo, da poišče njegovega sina Dickieja, ki se tam predaja uživaškemu življenju, in ga prepriča, naj se vrne v New York. Tom najde Dickieja v družbi zaročenke Marge. Spoprijateljijo se. Dickie je velik oboževalec jazza in tudi Tom se začne pretvarjati, da mu je jazz všeč, da bi bila čim več časa skupaj. Toda Dickiejev muhasti značaj njun odnos počasi rahlja in na čolnu sredi morja se silovito spreta.

Prav nič nenavadnega ni, če se nek režiser odloči, da bo posnel film po romanu, ki so ga pred časom že ekranizirali. Če je bila prva ekranizacija slaba, potem ima vse možnosti, da naredi dober film. Če pa prva ekranizacija velja vsaj približno za klasiko, je čas za alarm. Zakaj? V tem primeru je iluzorno pričakovati, da bo tudi nova verzija tako uspešna. Klasik je namreč malo, tako malo, da med njimi pač ne more biti dveh, ki bi bili posneti po istem romanu, čeprav je ta roman še tako genialen. Primer: avtor Donald Westlake, roman *The Hunter*. Boormanova adaptacija (*Čistina/Point Blank*, 1967) je klasika. Helgelandova verzija (*Maščevanje/Payback*, 1998) je daleč od tega.

Aktualen primer: avtorica Patricia Highsmith, roman *The Talented Mr. Ripley*. Clementova adaptacija (**V zenitu sonca**/Plein soleil, 1959) je klasika. Minghellova verzija, *Nadarjeni gospod Ripley*, je daleč od tega. Ne gre za to, da je *Ripley* imanentno slab film, sploh ne. Minghella prepričljivo obvlada psihologijo, film mu v nobenem trenutku ne uide izpod nadzora, velik plus doda občutek za avtentičnost. Italija petdesetih let je videti takšna kot v italijanskih filmih iz petdesetih. Vse je okej. Razen ene malenkosti. Kdor je videl *V zenitu sonca*, bo na pamet vedel, kaj se bo zgodilo v *Ripleyju*. Tistih nekaj odstopanj ga ne bo preveč impresioniralo. In zdaj vas vprašam: zakaj snemajo režiserji, ki so vsaj deloma neodvisni in smejo stvari narediti po svoje, zakaj torej snemajo ti neovirani režiserji filme, za katere je že od samega začetka jasno, da nikoli ne bodo presegli originala? Zakaj se sploh trudi? Nekaj drži: Minghella je želel narediti *Ripleyja*, niso mu ga podtaknili. In zdaj se ne more zgovarjati, češ da ga je posnel za mase, za fane Patricie Highsmith ali za elitne cinefile. *Ripley* je njegov eksperimentalni film, njegova osebna vizija romana. Z njim je lahko zadovoljen le on sam in tudi posnel ga je samo zase. Godard bi lahko bil ponosen nanj.

A.Č.

nebeška vaba

Nebeška udica
Jugoslavija/Italija 2000 95'
režija Ljubiša Samardžić
scenarij Srdjan Koljević, Djordje Milosavljević
fotografija Radoslav Vladić
glasba Vlatko Stefanovski
igrajo Nebojša Glogovac (Kaja), Ana Sofrenović (Tijana), Ivan Jevtović (Turča), Katarina Žutić (Žozi), Nikola Kojo (Zuba), Dragan Bjelogrić (Toza), Nikola Đuričko (Siske), Sonja Kolačarić (Seka), Milena Dravić (Danka), Ognjen Mirković (Jovan), Željko Obradović, Dejan Bodiroga, Saša Đorđević, Željko Rebrača

Zgodba

Beograd v času Natovih napadov lani spomladi. Okoli košarkaškega igrišča,

ki so uničile bombe, se zbere nekaj entuziastov, ki ga skušajo obuditi k življenju, z upanjem, da bodo košarko igrali tudi še potem, ko vojne že dolgo ne bo več.

Za režijski prvenec dolgoletnega igralca je *Nebeška vaba* presenetljivo kul. Še posebej, če pomislimo, v kakšnih okoliščinah in kako hitro je nastala. Natovi napadi na Jugoslavijo so se začeli konec lanskega marca, februarja letos je *Nebeška vaba* že tekmovala v Berlinu. Ni izključeno, da je k temu pripomogla želja po aktualnosti, nekaj strah pred tem, da bi Zahod sčasoma pozabil na lanske dogodke in se zato prenehal zanimati za Samardžićev film, toda ta strah je bil odveč. *Nebeška vaba* je film, ki mu je basket pomembnejši od vojne, zato bo aktualen vse dokler bo aktualen basket. Vojna ima tukaj le stransko vlogo, *cameo*, vseeno pa jo Samardžić integrira v film bolje kot denimo Jasmin Dizdār v *Čudovitih ljudeh* (Beautiful People, 1999). In čeprav ne dosega šokantnosti in scenaristične virtuoznosti *Soda smodnika* (Bure Baruta, 1998, Goran Paskaljević), je *Nebeška vaba* še vedno film, ki govori v univerzalnem filmskem jeziku. Dovolj spretno je oscenarjen, da v vsakem trenutku vemo, kje stojimo. Bi lahko hoteli več? Če bo tako nadaljeval, se bo Samardžić pridružil elitnim jugoslovanskim režiserjem, Paskaljeviću, Dragojeviću in pogojno rečeno Kusturici. Svoj talent je dokazal že s tem, da je iz scenarija *Nebeške vabe* potegnil največ, kolikor je mogel. V vseh pogledih pozitivno presenečenje, še posebej če upoštevamo, da je lani svoj režijski prvenec posnel še en igralec, Lazar Ristovski (*Belo odelo*, 1999), pa ni pretirano navdušil.

A.Č.

resnična zgodba

The Straight Story
ZDA 1999 111'
režija David Lynch
scenarij John Roach, Mary Sweeney

fotografija Freddie Francis
glasba Angelo Badalamenti
igrajo Richard Farnsworth (Alvin Straight), Sissy Spacek (Rose), Jane Galloway Heitz (Dorothy), Joseph A. Carpenter (Bud), Dan Flannery (Dr. Gibbons), Everett McGill (Tom), Harry Dean Stanton (Lyle Straight)

Zgodba

Alvin Straight, sedemdesetletnik na berglah in brez voziškega izpita, se je poleti 1994 odločil obiskati brata Lylea, ki ga je zadela kap in s katerim nista spregovorila besede polnih deset let. Kljub prepričevanju in nejeveri najbližjih se je vsedel na kosilnico in odropotal iz ene ameriške zvezne države v drugo. Borih 600 km iz Iowe do Wisconsina je prevozil v šestih tednih.

Na prvi pogled absolutno najbolj presenetljiv podatek tega nenavadnega *road-movieja*, jasnoda posnetega po resničnem dogodku, je ime Davida Lyncha. Od Lyncha, ki je s svojim opusom postal sinonim za kratke stike, skoke v drugo dimenzijo, paralelne, okultne svetove, nerazložljive skrivnosti, groteskne figure, bolešno seksualnost in identitetno nelagodje, ne bi pričakovali, da se bo lotil česa tako "prozaičnega" in s filmsko ekipo – v slogu igranega dokumentarca – dejansko odšel po Alvinovi poti. A le na prvi pogled. Ta "ločevalec svetov", kot ga je poimenoval Michel Chion, je s to resnično zgodbo zgolj v drugačni formi potrdil svojo siceršnjo obsesijo, da obstaja več kot en svet. Da, tudi Lynch je pripravljen priznati, da obstaja svet tudi podnevi, v katerem pa so oblike in texture ljudi in stvari pod bičem naravnih elementov še bolj neizprosno kot v njegovi imaginaciji izpostavljene staranju, razkrojevanju, minevanju... Že res, da je Amerika, prek katere se na kosilnici vozi Alvin Straight z razbrazdanim obrazom nekdanjega kaskaderja Richarda Farnswortha prijazna in priljudna deželica, ki s tisto poblaznelo, perverzno in nasilniško iz **Modrega žameta** (Blue Velvet, 1986), **Divjih v srcu** (Wild at Heart, 1990), **Twin Peaksa** (1991) ali **Izgubljene ceste** (Lost Highway, 1996) nima kaj dosti opraviti. Vendar lahko kljub navidezni običajnosti ljudi in mestec tudi v *Resnični zgodbi* zasledimo sicer zelo prikrit sledove grotesknosti, ki ta čustveno topel film navsezadnje le delajo lynchevski. Spomnite se debele, našminkane starejše sosedo, ki se sonči na ležalniku zraven obilne fast-food malice iz začetka filma, pa Alvinovega domačega kraja, katerega prebivalci so večinoma sami stari ljudje, pa bližine bolezni in smrti ter jecljajoče Alvinove hčere Rose, ki rezbari ptičje hišice in ki ji je socialno skrbstvo nekoč zaradi požara požara odvzelo otroke... Spomnite se psov, ki ob Alvinovem odhodu nenadoma pritečejo izza vogala na skoraj opuščeni ulici, starih gospa na turističnem avtobusu, besneče

nevihte, noseče najstnice, tabornega ognja ob pokopališču, grozečih tovornjakov in kosilnice, ki ji na vrhu vzpetine popustijo zavore... Najlepši prizor tega komornega filma, povedanega v enakomernem, neopaznem ritmu srčnega utripa, je nedvomno zadnji, ko Alvin na verandi razpadajoče bajte končno ugleda brata in se skupaj brez odvečnih besed spokojno vsedeta drug zraven drugega. Kot da bi Lynch z *Resnično zgodbo* našel nov, svetlejši odcep na "izgubljeni cesti" lastnega črnega imaginarija.
M.V.

brez komentarja:

happy, texas

Happy, Texas
ZDA 1999 98'
režija Mark Illsley
scenarij Ed Stone, Mark Illsley, Phil Reeves
fotografija Bruce Douglas Johnson
glasba Peter Harris
igrajo Jeremy Northam (Harry Sawyer), Steve Zahn (Wayne Wayne Wayne Jr.), Ally Walker (Josephine McLintock), Illeana Douglas (ga. Schaefer), William H. Macy (šerif Chappy Dent), M.C. Gainey (Bob Maslow), Ron Perlman (Nalhober)

Zgodba

Harry Sawyer in Wayne Wayne Wayne, Jr. pobegneta iz zapora, ukradeta avtodom in prispeta v malo mestece sredi Teksasa, Happy. Izkaže se, da je avtodom pripadal gejevskemu paru, ki naj bi v mestu skrbel za koreografijo šolskega lepotnega tekmovanja, zato Harryju in Wayneu ne preostane drugega, kot da igrata svoji vlogi. Skušnjava pride v obliki lastnice lokalne banke Josephine in vzgojiteljice Doreen. Za Harryja pa se začne zanimati tudi šerif Chappy.

svet igrač 2

Toy Story 2
ZDA 1999 92'
režija John Lasseter
scenarij Andrew Stanton, Rita Hsiao, Doug Chamberlain, Chris Webb
fotografija Sharon Calahan
glasba Randy Newman
glasovi Tom Hanks (Woody), Tim Allen (Buzz Lightyear), Joan Cusack (Jessie), Kelsey Grammer (Stinky Pete), Don Rickles (Mr. Potato Head)

Zgodba

Ko Woody z garažne razprodaje rešuje pingvina Wheezyja, ga ukrade pohlepni zbiralec redkih igrač Big Al. Izkaže se, da je Woody vreden ogromno denarja in da bo v kompletu s kravarico Jessie in kopačem Stinky Peteom prodan muzeju v Tokiu. Buzz in druge igrače se odločijo Woodyja rešiti.

mišek stuart little

Stuart Little
ZDA 1999 84'
režija Rob Minkoff
scenarij M. Night Shyamalan, Greg Brooker, romanu E.B. Whita
fotografija Guillermo Navarro
glasba Alan Silvestri
igrajo Geena Davis (ga. Little), Hugh Laurie (g. Little), Jonathan Lipnicki (George Little), Jeffrey Jones (Crenshaw), Brian Doyle-Murray (Cousin Edgar), Estelle Getty (Estelle), Julia Sweeney (ga. Keeper), Michael J. Fox (Stuart Little–glas), Nathan Lane (Snowbell–glas), Chazz Palminteri (Smokey–glas)

Zgodba

Miška Stuarta posvoji družina Little. Njegovi novi "starši" so nad njim navdušeni, ne pa tudi drugi. Sčasoma se priljubi vsem, celo družinski mački.

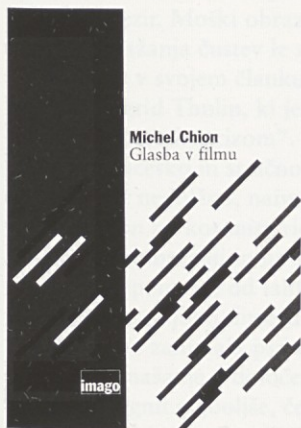
pravica do umora

Double Jeopardy
ZDA 1999 105'
režija Bruce Beresford
scenarij David Weisberg, Douglas Cook
fotografija Peter James
glasba Normand Corbeil
igrajo Tommy Lee Jones (Travis Lehman), Ashley Judd (Elizabeth 'Libby' Parsons), Benjamin Weir (Matthew 'Matty' Parsons), Jay Brazeau (Robert Long), Bruce Greenwood (Nicholas Parsons/Simon Ryder/Jonathan Devereaux)

Zgodba

Libby Parsons je prepričana, da živi praviljično življenje: ima vzornega moža Nicka, sina, lepo hišo... dokler se z Nickom ne odpravita na romantično jadrnanje in se Libby po strastni noči zbudi okrvavljena. Nicka ni nikjer, kri je povsod in ko jo policija najde, Libby v rokah drži nož. Porota ji ne verjame, da je nedolžna, še posebej, ker je bil Nick življenjsko zavarovan za 2 milijona dolarjev.

Aleš Čakalič, Nejc Pohar, Mateja Valentinčič



naše pesmi, njegove sanje

Michel Chion: *Glasba v filmu* (zbirka Imago, Slovenska Kinoteka, Ljubljana, 2000), 350 strani

Prvi vtis je navdušenje. Navdušenje nad tem, da se temeljne knjige s področja filmske teorije prevajajo v slovenščino. Nato navdušenje nad tem, da se sploh še pišejo. In končno navdušenje nad tem, da so prav temeljne knjige praviloma tako zelo intimne in enostavne.

Ko sem pred petimi leti v Ekranu predstavitev tedaj sveže objavljenega Chionovega izvirnika poskusil poantirati v zaključni stavek recenzije, ki je nalašč zvenel malo oglaševalsko ("... knjiga, ki jo bo treba hitro prevesti in dolgo brati"), si nisem mislil, da se bo iskrena želja tako hitro uresničila. Zajetno delo v tekočem prevodu Irene Ostrouške in Anuše Trunkelj in v izdaji Slovenske Kinoteke je zdaj na voljo slovenskemu bralcu – in še eni recenziji. Čemu recenzirati prevod? Zato, ker je suša zadnjih petih let na področju evropske filmske teorije, njena permanentna "žurnalizacija", dodatno, skoraj za nazaj, podkrepila vrednost Chionovega dela – in ga v pičlih petih letih naredila za temeljno. *Glasbi v filmu* se preprosto na vsaki strani pozna, da je avtor doslej preigral že vse registre audio–sleda na filmu (*Glas v filmu*, 1982; *Zvok v filmu*, 1985; *Govor v filmu*, 1988; *Audio–vizija*, 1990; *Glasba, mediji in tehnologije*, 1994), tako da se je lahko na prvi pogled najkompleksnejše piste, glasbe, lotil dobesedno z vseh strani. Ob branju Chionovega teksta nehote pomisliš na tiste suverene junake risank, ki med tekmo s tako hitrostjo našibajo vse tekmovalce, da tri–štirikrat prešvigajo progo, medtem ko so drugi šele na prvi vzpetini, zapovrh pa še tekmece na cilju pričakajo s koktejlom v roki, kot da se ni nič zgodilo. Drugače povedano, Chion v tej knjigi preteče vse glavne etape stoletne tekme glasbe s filmom dobesedno štirikrat: najprej sledi toku časa in zgodovinskim premenam stoletja (ki ga razdeli na tri etape: 1935–1935; 1935–1975; 1975–1995), nato se istega toka spopade s strogo teoretskim instrumentarijem, ki ga je razvil ob spoprijemih z glasom, zvokom in govorom; sledi svojevrsten "hall of fame" najzanimivejših avtorjev (režiserjev, skladateljev, soundmanov), ki so bistveno vplivali na to, da se je filmska glasba obenem osamosvojila in usodno prepletla s sliko; in končno, četrtem krogu, Chion naniza še svojevrsten stoletni koledar najznačilnejših hitov, partitur, filmov z eksplisitno glasbeno vsebino in filmsko–glasbenih eksperimentov.

Tako se prav po rašomonsko pravzaprav štirikrat spopade z isto zgodbo, le da jo enkrat gleda zgodovinsko, drugič problemsko, tretjič avtorsko in četrtrič kronološko. Kot da bi se šele s tem multipliciranim pogledom sploh lahko približal tako heterogenemu fenomenu, da mu je celo ime treba skovati na novo: namesto običajne oznake zvočnega ali govornega filma Chion predlaga "audio–vizualni sinhro–kinematograf", kar moramo razumeti kot poskus hkratnega ujetja vseh ključnih razsežnosti sedme umetnosti: v prvi vrsti seveda nezvedljivega paralelizma *podob* in *zvokov* ("audio–vizualni"), ki ga je šele

pojav posnetega zvoka prisilil v to, da je moral stabilizirati hitrost posnetka in čitanja slik ("sinhro"), kar je filmski umetnosti ("kinematograf") omogočilo, da poleg fiksacije gibanja fiksira tudi čas – in postane kronografska! (podrobneje o tem na str. 42 slovenskega prevoda).

Na tej "četrtni" poti skozi glasbo v filmu pa najdemo poleg izjemne erudicije in brezkompromisne odločitve za film, kakršen pač vedno znova je (in ne morda tak, kakršen bi po mnenju interpretov moral biti), še dve Chionovi povsem prepoznavni avtorski potezi, pravzaprav kar podpisa. Prvič, gre za neko *intimno* zavezo filmu, ki si ne obotavlja uporabljati pridevnikov, kot so "očarljiv", "izjemen", "čudovit" ali celo oznak "mojstrovina". Chion tako v natančnih zgodovinskih umestitvah kot v poglobljenih problemskih analizah ne skriva svoje prvobitne pozicije gledalca, ki se spominja dvorane, v kateri je film videl; zvoka, s katerim se je posamezna "audio–vizija" pričela; pogovora z režiserjem, ki mu je po ogledu osebno pojasnil še kakšen spregledan detajl; in navsezadnje celo drobnih nesporazumov, ki jih dolguje prevelikemu zaupanju tujim tekstom ali luknjam v spominu.

In drugič, bolj kot v prejšnjih Chionovih knjigah je očitna njihova dvojna *pedagoška* narava – kolikor so vedno bolj namenjene poučevanju in kolikor prav iz poučevanja črpajo nekatere najbolj fascinante pasaje. Izjemno poučno je prebrati, kako je Chion preskušal "posluh" svojih študentov, ko jim je predvajal odlomek iz Scottovega filma **Thelma & Louise** (1991), v katerem so morali določiti izvir glasbe (glej str. 120 in 121), še bolj zabavno pa postane tedaj, ko si Chion vzame čas in "ozvoči" nedolžno hojo Veronike po šolskem dvorišču (**Dvojno Veronikino življenje**/La double vie de Veronique, 1991) s tremi različnimi glasbenimi podlagami: – s čisto običajno glasbo Jamesa Hornerja iz špice za film **Polje sanj** (Field of Dreams, 1989) Phila Aldena Robinsona; – s Purcellovo koračnico za pogreb kraljice Mary, ki jo je Kubrick uporabil v **Peklenski pomaranči** (A Clockwork Orange, 1971);

– in končno, s cool jazz skladbo v izvedbi Dava Grusina. Chion omenja tri povsem različne efekte: prostorsko–časovnega, dramatičnega, banalnega. Že samo ta enostavni eksperiment je bil dovolj, da je sredi knjige (str. 137 slov. prevoda) dovolj ostro pokazal na svojevrstno arbitrarnost spoja glasbe in filma, zvokov in podob, ki pa ravno na tej meji, ki ni nikoli zgolj prostorska, temveč je vedno tudi že časovna, zaplodijo nekatere od najzanimivejših srečanj dvajsetega stoletja. Kako vpisati podobo v časovni potek? Kako ji dati trajanje, ritem in ustvariti anticipacijo? Kako projicirati "dodano vrednost" na podobo? – to so vprašanja, ki so spojila Hitchcocka in Herrmanna, Fellinija in Roto, Lyncha in Badalamentija...

Da bi zadeva kljub slovenskemu prevodu še vedno ne bila videti predaleč proč in previsoko akademska, predlagam majhno lokalno vajo: prisluhnite glasbi, ki jo je Mitja Vrhovnik Smrekar napisal za film **Jebiga** Mihe Hočevarja. Celo, če ne boste šli sistematično zastavljat vseh vprašanj, kakor jih v poglavju "Filmi in njihovi ustvarjalci" zastavlja Chion (mit tandem; koncept glasbe in stil skladatelja; glasbenik kot ustvarjalec...), velja uspeh omenjenega tandema preveriti skozi premislek naslednje Chionove ugotovitve: "*Če raziskujemo zgodovino filmske glasbe, ugotovimo, da je delo skladatelja mogoče razdeliti v dve popolnoma ločeni etapi: v prvi se mora skladatelj seznaniti z zahtevami posameznega filmskega žanra, v drugi pa spoznava režiserjevo videnje glasbe, kar je vse prej kot zanemarljivo, saj bo to sodelovanje morda zaobseglo od treh pa vse tja do dvajset filmov.*" (str. 209). Če bi Mitja ne poznal urbanih newyorških dram, zvokov Johna Lurieja in praznih kadrov Jima Jarmuscha, bi mu Miha ne mogel dovolj jasno povedati, kaj od njega potrebuje – in kako natančno pravzaprav že sam vidi zvoke, glasove in glasbo! Le upamo lahko, da se bo tudi v primeru tega ljubljanskega tandema uresničila optimistična Chionova napoved o količini posnetih filmov. Zaokroženi na gor!.

ženske v bergmanovih filmih:

molč, persona, kriki in šepetanja



Bergman na snemanju Molka

Bergman in ženske

Bergmana je vedno fasciniral ženski svet in je bil, podobno kot njegov vzornik Strindberg, razpet med občudovanje in nerazložljivo obsedenost, ki je mejila na strah in prezir. Filmski kritiki in feministke so mu pogosto očitali, da je ženske razdelil na seksualne kreature z močno voljo po preživetju in na intelektualne nevrotičarke, ki zaradi svoje frigidnosti in frustriranosti bežijo pred zunanjim svetom. V tej delitvi so predvsem feministke videle kritiko sodobne emancipirane ženske, ki se namesto z materinstvom ukvarja s svojim delom in se izobražuje. Bergman, ki se ni nikoli udeleževal feminističnih razprav, a se je dovolj zavedal kočljivosti te teme, je obtožbe zanikal pod pretvezo, da bi vsako žensko vlogo v njegovem filmu lahko odigral tudi moški: *"Nobenega posebnega razločevanja med moškim in žensko nisem začrtal. Nimam nobenega dokončnega mnenja o ženskah."*¹ Vendar na nekem drugem mestu reče tudi naslednje: *"Moja nenehna očaranost nad ženskim spolom je ena izmed mojih največjih ustvarjalnih sil. Očitno je takšna navezanost tudi vzrok za ambivalentnost, vsebuje element nasilja."*² Očitno je, da lahko glavne like v njegovih filmih odigrajo samo ženske, čeprav so sprva morebiti dodeljene moškimi igralcem, saj lahko edinole močne ženske prikažejo vso silo svojih čustev in notranjo razpetost, ki fascinira pogled gledalca. Zasluga za to gre enkratnim švedskim igralkam, kot so Harriet Andersson, Bibi Andersson in Ingrid Thulin, ter norveški igralki Liv Ullmann; vse so s svojim nedvomnim talentom in instinktom takoj dojele, kaj hoče režiser povedati z njihovo vlogo. Ingrid Thulin je nekoč dejala, da ne razume Bergmana, če ji glede filma kaj govori, kadar je brez besed, pa "telepatsko" začuti vse, kar je v njegovih mislih. Podatek, da se je Bergman s svojimi igralkami vedno odlično razumel, kaže na zanimivo dejstvo, da so ženske takoj "nagonsko" začutile svojo vlogo, še preden so jo odigrale, in da je Bergman na ta način prisoten bolj na ženski kot na moški strani. Njegova trditev, da bi žensko vlogo lahko odigrali tudi moški, je absurдна. Konec koncev so ga ženske vedno bolj privlačile kot moški, tako na duhovni kot na seksualni ravni, in z njihovo prisotnostjo v filmu je le nadaljeval svoj miselni razvoj.

Ženski obraz ga je vedno najbolj fascinal, zato lahko v njegovih filmih zasledimo približane obraze, ki izžarevajo močna čustva, kot so hrepenenje, bolečina, gnus in prezir. Moški obrazi tega niso zmožni, ali pa so zmožni izražanja čustev le v manjši meri. Rustin Thompson v svojem članku *Bergman's Women* opisuje nasmeh Ingrid Thulin, ki je kakor "odsev kačjih strupnikov pred ugrizom". Opisuje jo kot Bergmanovo ledeno princesko in stoično mučenko. Bibi Andersson opisuje kot nedolžno, naivno žensko z mnogimi obrazi, Liv Ullmann pa kot misteriozno lepoticu, ki je sledila Bergmanovi intuiciji in na svojem obrazu prikrivala mnoge podpomene, od lahkotnega mladostnega nasmeha do najbolj divjega in jeznega pogleda. Bergmana je zanimala psihološka konstrukcija žensk in njihovo obnašanje v določenih situacijah; iz igralk je vedno potegnil najboljše, če je sledil njihovi prostovoljni improvizaciji. Tako je prikazal ženske, ki so zapuščene od boga ali pa ulete v utesnjujočem zakonu, in ženske, ki so v različnih ekstremnih stanjih doživljale izbruhe nekontroliranega besa in strasti. Zanimiv je tudi podatek, da so njegove ženske v filmih nemalokrat doživele erotične, celo lezbične scene, in da so največkrat čutile ambivalentna čustva nežnosti, ljubezni ter ljubosumja in sovraštva. Prizori približanih ženskih obrazov in detajli rok, ki se dotikajo in ljubkujejo, se vlečejo skozi vse njegove filme. Če Bergmanu ni uspelo prepričati feministk, pa mu je uspelo približati ženski svet neizobraženemu občinstvu – in to ravno skozi njihovo govorico telesa in neprikrito seksualnost.

Molk

Molk (Tystnaden, 1963) je film, ki je na Švedskem sprožil val neodobravanja. Bergman je v letu 1963, ko je bil film posnet, prejel po več tisoč grozilnih pisem in klicev. Film je bil v tistih časih kontroverzen predvsem zaradi razgrinjanja seksualnosti – v filmu je prizor, ko Ester (Ingrid Thulin) masturbira, in zelo lepo prikazana scena seksualnega akta v kinu, ki deluje groteskno. Tudi lezbičen odnos do sestre, ki ga Ester ne skriva preveč, v konzervativnem okolju vzbuja občutke gnusa in neodobravanja. Bergman je najprej želel posneti film o dveh moških, ki gresta na potovanje in se zaradi bolezni enega izmed njiju ustavita v tujem mestu. To se je namreč zgodilo samemu režiserju – z ostarelim prijateljem, pesnikom, je potoval po Nemčiji in se zaradi njegove nenadne bolezni za nekaj časa ustalil v majhnem nemškem mestecu. Režiser je že od otroštva občudoval Berlin – to mesto ga je vedno navdajalo s pridihom sublimnega –, zato je hotel v filmu prikazati mestece Timoka na podoben način, kot je sam doživljal Berlin. Besedo Timoka je pobral pri nekem pesniku iz Estonije, kjer ima pomen "pripadati rablju". In res dobi gledalec občutek, da skozi ves film v zraku visi neka sekira in da žrtev še ni določena. Neznosna vročina, ki se vije skozi ves film, neskončno trpljenje Ester, ki boleha za neznano boleznijo, prizori s pritlikavci, ki nenehno menjavajo spolne in družbene vloge, napeto vojno ozračje, temačni prostori zakotnih in zakajenih kinematografov ter barov, kjer potlačena seksualnost vedno znova udari na plan, nerazumljiva govorica tujega sveta in nerazumljiv odnos med dvema sestrama, ki sta nekoč odraščali skupaj, a sta si postali neznosno tuji. Bergman se spominja, da je ob nastajanju tega filma napisal naslednje: "*Življenje ima v sebi samo toliko pomembnosti in pomena, kolikor ga sami vložimo vanj.*" Ester se kot prevajalka trudi razumeti neznane

besede v tujem mestu in počasi izdeluje slovar njihovih pomenov – njeno življenje s tem dobi čisto drugo dimenzijo. Medtem ko njeno libidinalno življenje razpada na kosce, ki jih ne more več združiti v celoto, se trudi najti povezave na neznanem jezikovnem področju, da bi s tem zapolnila svojo praznino in se vzpostavila na neki drugi ravni kot ustvarjajoči subjekt izjavljanja. Svoj slovar podari dečku Johanu (Jörgen Lindström), ki je nenehoma razpet med svojo senzibilno mater in njeno razgledano sestro. Deček na koncu filma izgovarja napisane besede, ki jih ne sliši nihče drug, in si prizadeva najti njihov pomen v svojem svetu.

Deček Johan ima za Bergmana vlogo katalizatorja, posrednika med instiktivnim in čutnim svetom, ki ga predstavlja njegova mama Anna (Gunnel Lindblom), ter med razumskim in načelnim svetom, ki ga predstavlja njena sestra Ester. Da bi čim bolj prikazal Annino seksualno energijo in njeno organsko telesnost, jo nenehno kaže v njeni goloti in senzibilnem premikanju – ko se oblači, slači, umiva ali ljubkuje ljubimca. V nasprotju z Annino odprtostjo prikaže Ester kot vedno oblečeno in obrnjeno vase, čeprav izpostavi tudi njeno željo po dotikanju drugih in po komunikaciji. Johan hlepi po dotikih svoje matere in ljubosumno spremlja vsak njen gib; Ester se mu želi približati tudi telesno, a ji to ne uspe, zato ga navdihuje zgolj s svojimi mislimi in informacijami o zunanjem svetu. Johan bi čisto lahko bil Bergman sam, ki v sebi nikoli ni prebolel svojega otroštva in je vedno iskal ženske, ki so imele prefinjen čut za materinstvo in senzibilno energijo. Goran Persson, ki je večkrat sodeloval pri njegovih filmih, pravi, da je Johan osvobojen svoje očetovske figure in da je izven tradicije, kar ga po eni strani inspirira, po drugi pa straši. Maria Bergom-Larsson, angleška filmska kritičarka, vidi v Ester poosebljeno očetovsko figuro, ki vodi Johanov miselni razvoj, hkrati pa vidi očeta tudi v likih, kot so pritlikavci in strežnik. Pritlikavci, ki sodelujejo v bližnjem kabaretu, oblečejo Johana v žensko obleko in mu s tem pokažejo, da se spolne vloge lahko v vsakem trenutku zamenjajo in da je vsak človek sposoben opičje narave, medtem ko ga strežnik s svojo igro oblačenja hrenovke odreši strahu pred kastracijo. Bergman si je v nasprotju s svojimi zgodnjimi filmi, v katerih je očetovska figura vedno avtoritativne in diktatorske narave, dopustil izlet v deželo fantazij in simbolov. Johan živi svoje sanjsko življenje, polno erotike in domišljije, in očeta potrebuje samo v simboličnem smislu. Ker pa je očetovska figura v njegovih filmih zelo pogosto združena s pojmovanjem boga, je tudi v tem filmu zaznavna paralela med odsotnostjo očeta in odsotnostjo boga. Tako kot Johan tudi Anna in Ester živita brez očeta in slutita medsebojno napetost kot zapuščenost od boga. Anna v nekem trenutku napade Ester: "*Ko je oče umrl, si rekla, da nočeš več živeti. Zakaj torej živiš?*" Molk, ki je vedno prisoten in je posledica osamljenosti in odsotnosti boga, je odsotnost same Božje besede. In prav zato je treba vedno znova iznajti nove besede ali pa dati starim besedam drugačen pomen, da bi zapolnili to grozljivo in neznosno tišino, ki se nahaja v vsakem od nas.

Ester gleda na svojo sestro prezirljivo, saj ne mara njenega izpostavljanja seksualnosti. Vendar ne moremo reči, da je seksualno zavrt, temveč lahko zgolj predvidevamo, da ne mara moških in da ji je lastna seksualnost povsem dovolj. Anna jo zato v prizoru, v katerem Ester zmoti njeno ljubimkanje z natakarnjem, obtoži sebičnosti: "*Ne moreš živeti brez svoje*

pomembnosti. To je resnica. Ne moreš živeti brez tega, da je vse pomembno, bistveno in pomenljivo." Ester, ki tudi po očetovi smrti ni izgubila občutka za vrednote, načela in principe, deluje na instinktivno Anno kot grozeča nevarnost, saj jo že s svojim molčecim opazovanjem opominja na dejstvo, da je odgovorna za ljudi okrog sebe in da je odgovorna zase pred svojim mrtvim očetom in bogom. Ni čudno, da ima Anna vseskozi občutek, da jo Ester zasleduje in ocenjuje njena dejanja, če pa ima globoko v sebi občutke krivde zaradi očetove smrti in se zato tudi ne more zblížiti s sestro. Anna se raje zateka v svet moških, ki na njej vidijo zgolj telesnost in za katere ni pomembna njena preteklost ali ravnanja. Ko leži v hotelski sobi z

ljubimcem, ki ne razume njenih besed, olajšano spregovori: *"Kako lepo je s tabo! Kako lepo je, če nisi sposoben razumeti drug drugega."* In nekoliko kasneje: *"Želim si, da bi bila Ester mrtva."* Ester se v resnici zelo razlikuje od Anne, saj morajo biti zanj vsa dejanja povsem razložljiva in smiselna. Ne more se pogovarjati z nekom v jeziku, ki ga ne razume, zato se tudi s svojim strežnikom pogovarja kot nekdo, ki prevaja tuj jezik v sebi razumljivega.

Ester dojema seksualni akt kot poseg v svojo intimo, v združitvi moškega in ženske vidi nekaj ponižujočega, zato v nekem trenutku prosi Anno, naj se ne sestane z ljubimcem, ker bi bilo to zanj zelo ponižujoče.

Svojemu strežniku pa pravi naslednje: *"Vonj semena se mi gnusi. Imam zelo občutljiv nos. Ko sem bila oplojena, sem smrdela kot pokvarjena riba."* In naprej: *"Nisem hotela sprejeti svoje bedne vloge. Ampak zdaj je tako prekleto samotno. Preizkušamo svoja načela in ugotavljamo njihovo ničevnost. Sile so preveč močne. Vsakdo mora paziti na svojo hojo med duhovi in spomini... Ves ta govor... Ni nobene potrebe pretresati samoto. Je izguba časa."* Samota izvira iz nenehnega bojevanja med načeli in demoni iz nezavednega, združitev moškega in ženske ni nikoli popolna ali vsaj toliko zadovoljujoča, da bi premagala osamljenost. O samoti in osamljenosti ni potrebno govoriti, ker je sama sebi dovolj. Zakoreninjena je globoko v človeškem bitju, v središču vsakega doživljanja sveta, in je predpogoj vsakega doumetja. Ester tako svojo seksualnost kot svojo osamljenost doživlja na brutalen način, vendar ne more storiti prav ničesar, da bi ublažila to bolečino, ki preveva njeno telo in je povsem verjetno vzrok njeni bolezni.

V celotnem filmu je opaziti igro svetlobe in senc, kar bi si lahko metaforično predstavljali kot igro med ženskimi in moškimi principom. Anna je med predstavo v kinematografu priča seksualnemu aktu med moškim in žensko, ki ju v temi osvetljuje samo luč žarometov. Podobno svetlobo lahko opazimo tudi v prizoru, ko se Anna sreča z ljubimcem v hotelski sobi – njen obraz in telo prežemajo sence, čeprav je veliko bolj osvetljena kot njen ljubimec, ki ostaja v temi. Oba prizora združujeta tako nežnost kot tudi strah in brutalnost, celo gnus, ki ga tako lepo izrazi Ester.

Mnoge feministke so filmu očitale, da sledi stereotipnemu obrazcu predstavljanja ženskih likov in da prikazuje žensko zgolj kot ranljivo in frustrirano ali pa kot ekstremno seksualizirano v nasprotju z moškimi, ki so na strani nasilja in zavzemajo izključno aktivno vlogo. Tudi Johan se kot odraščajoč moški igra s pištolo in posega v intimo hotelskih gostov. Vendar pa želi Bergman tudi ženski svet prikazati kot svet nasilja, če ne drugače z Anninimi sprehodi v okolici hotela, z njenim histeričnim izbruhom, ki ga doživi po pogovoru z Ester, ali pa s prikazi notranjega nasilja, ki ga doživlja Ester. V prizoru, ko Johan s pištolo ustrahuje pritlikavce in ga ti oblečejo v žensko oblekico, je odlično prikazano Bergmanovo stališče, da spol ni določen biološko, ampak je stvar maškarade. Ženski in moški princip se nenehno prepletata in se med seboj pogojujeta, tako kot se pogojujeta svetloba in tema.

Persona

Persona (1965) je strukturno zelo zapleten film, saj psihološko deluje na več ravneh, pa vendar mu gledalec zlahka sledi in se že na začetku prepusti njegovi sugestivnosti. Za *Persono* je skoraj najbolj značilen uvodni del filma, za katerega Bergman pravi, da je "vizualna pesem" in da ga je mogoče razumeti na



iki in šepetanja

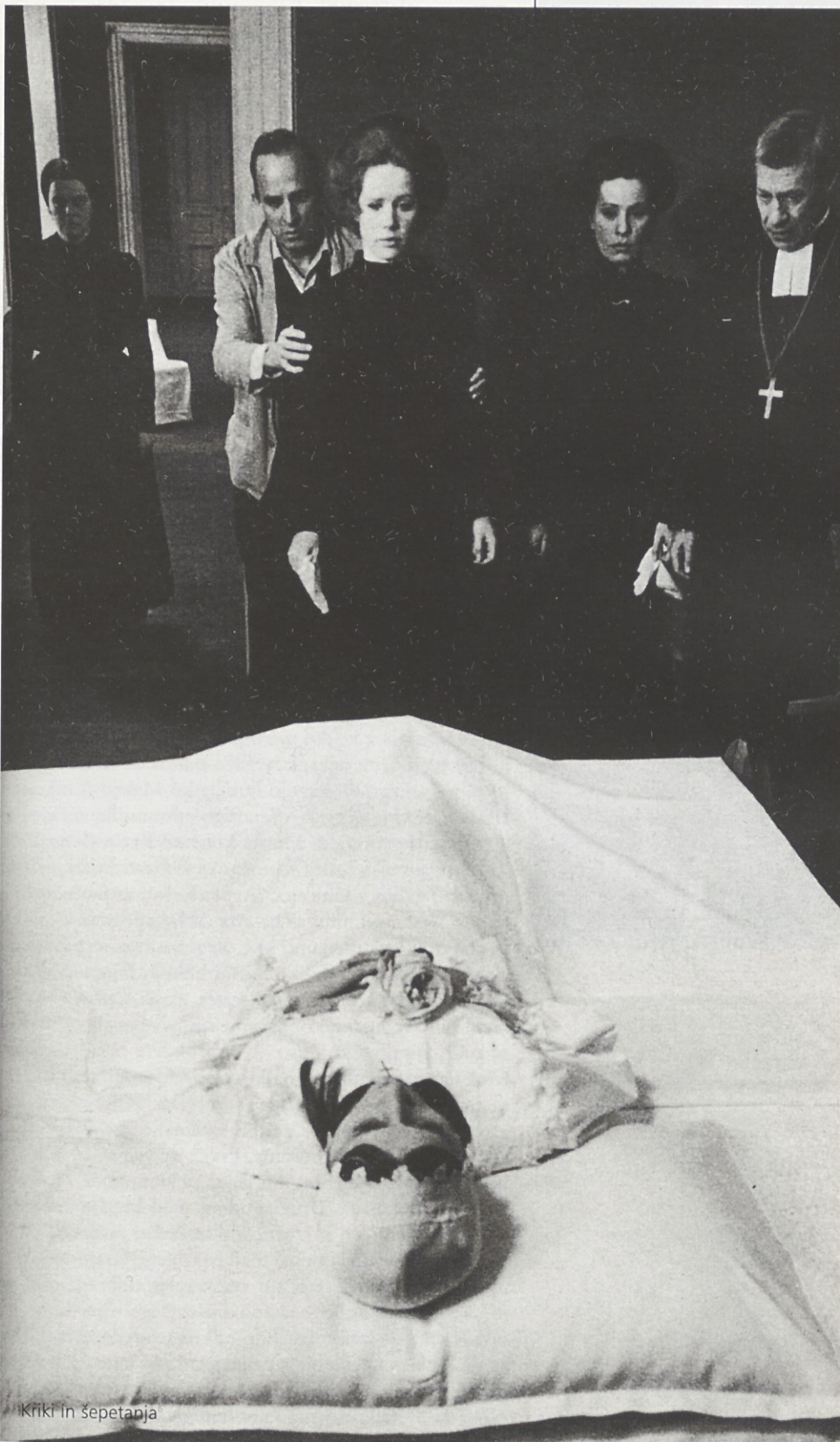
tisoče načinov, tako kot vsako pesem. Gre za menjavo različnih "slikic", za katere se najprej zdi, da nimajo nobene povezave in da pripadajo svetu sanjskih simbolov. Šele pod podrobno analizo tako vizualnega dela kot spremljajočih zvokov, ki se pojavljajo, lahko odkrijemo neko vzročnost in medsebojno povezanost. Da bi bolje razumeli ta uvodni del filma, moramo poznati Bergmanove prejšnje filme – črni pajek npr. spominja na film *Onkraj zrcala* (Såsom i en spegel, 1962). Poznati moramo tudi ozadje snemanja tega filma in sprejeti dejstvo, da je bil Bergman v tistem času hudo bolan, da je scenarij za film začel pisati v bolnici in da se je ubadal s številnimi eksistencialnimi vprašanji o življenju in smrti (odtod tudi prizor z mrtvimi oziroma negibnimi ljudmi). Ne smemo zanemariti številnih faličnih (ograja, drevesa, žebelj...) in vaginalnih simbolov (luč projektorja, skrčena dlan), ki namigujejo na reprodukcijo in materinstvo, ki je obsežna tema v celotnem filmu, ter na krščanske motive (žrtvovanje ovce, zabijanje žebelja v roko v smislu križanja), ki so zaznamovali režiserjevo otroštvo. Če združimo vse te podatke, pred seboj kar naenkrat zagledamo kratko "reciklažo" režiserjevega življenja. Lahko bi rekli, da se je Bergmanu v tistih kritičnih dneh, ki jih je preživel v bolnici, razpet med življenjem in smrtjo, pred očmi "odvrtelo" celotno življenje in da je v tem videl vzporednico z odvrtavanjem oziroma odmotavanjem filmskega traku. Bergman se je v filmu poigral z najrazličnejšimi vprašanji, od vloge umetnika v družbi, problematike družbenega nasilja in psihološke agresivnosti, pa vse do vprašanja identitete in komuniciranja. Številni kritiki so mnenja, da Elizabeta (Liv Ullmann) v filmu zastopa močnejšo moško vlogo in da želi povsem izčrpati ubogo Almo (Bibi Andersson), ki je tipična predstavnica ženskega spola. Njeno nasilje ni očitno, vendar je vseskozi prisotno, če ne drugače skozi njen odnos do Alme, katero včasih prav sadistično muči s svojim molčanjem.

Na začetku filma je Alma samozavestna in rahlo naivna ženska, ki ji je popolnoma jasno, kaj se dogaja z njenim življenjem, medtem ko se na koncu spremeni v živčno razvalino in shizofreno osebo. Vse, kar se ji je zgodilo vmes, je bilo to, da je poslušala lastno zgodbo, svoj odmev, kar je bilo dovolj, da je v svojem popolnem življenju zaznala številne vrzeli, ugotovila, da ima več osebnosti in da niti ena od njih ni tista "prava". Na istem principu je potekalo tudi Freudovo zdravljenje duševnih bolnikov – le-ti so bili edini, ki so govorili in se skozi govor soočali s svojimi težavami ter jih sami poskušali tudi razrešiti. Odnos med Almo in Elizabeto je zelo podoben odnosu pacient – psihoanalitik. Komično je dejstvo, da bi morale biti ravno obratno, saj je Elizabeta tista, ki naj bi ji sestra s svojim strokovnim znanjem pomagala. Vendar je vsesplošno znano tudi to, da tistemu, ki ne govori, ni mogoče pomagati, za začetek že zato, ker ne moremo vedeti, kaj je sploh narobe. Alma skozi proces samospoznavanja izgubi svoja prvotna načela, a pridobi prijateljico in sotrpinko. Z njeno pomočjo lahko spozna lastne dvome, strahove, frustracije in druge travme ter se hkrati vživi v sočloveka. Njeno malomeščansko življenje s tem dobi povsem nove dimenzije. Hkrati s tem, ko se zave svoje podobnosti z Elizabeto, se zave tudi svoje osamljenosti. Vedno več je, vedno več obrazov dobiva, a hkrati ostaja vse bolj sama in osamljena. Njen izbruh nasilja na koncu filma je povsem samoumeven, saj kaže na dejstvo, da kljub poistovetenju z Elizabeto in njeni tolažbi ni zmožna živeti brez strahu pred dokončnim razpadom identitete.

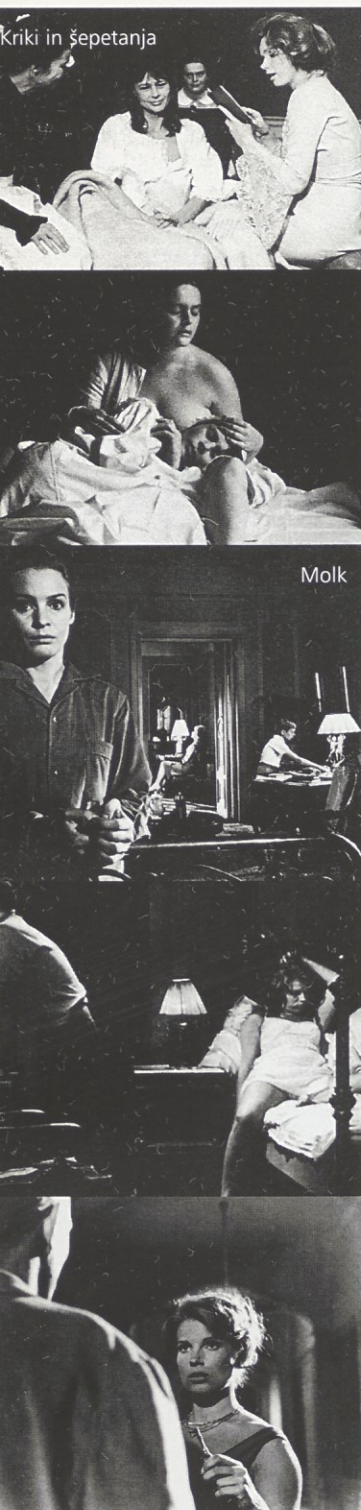
Bergman o *Personi* pravi, da mu je rešila življenje in mu ob pravem času povrnila moči, v svoji knjigi *Slike* pa zapiše še naslednje: "*Danes čutim, da sem v Personi – in kasneje v Krikih in šepetanjih* (Viskningar och rop, 1971) – dosegel svoje meje. Da sem se v svobodi dotaknil skrivnosti brez besed, katere lahko spravi na plano samo kinematografija.³"

Kriki in šepetanja

Kriki in šepetanja so eden prvih filmov, ki jih je Bergman posnel v barvni tehniki z namenom, da bi eksperimentiral z barvami in jih "zlil" s psihičnim počutjem glavnih junakinj. V tistem času se je poigral tudi z idejo nepremične kamere – rezultat



Kriki in šepetanja



njegovih eksperimentov je čudovit film, ki skozi bližnje posnetke obrazov in dodobra izdelane simbole pričara vzdušje notranje agonije junakinj in njihove medsebojne navezanosti. V tem filmu se Bergman tako kot prej v *Molku* in *Personi* ukvarja z idejo smrti in umiranja, notranje bolečine, tesnobe in nadaljevanja življenja v neki drugi obliki. Pobudo za takšen naslov je našel v reviji, kjer je neki glasbeni kritik v predstavitvi nekega Mozartovega kvarteta zapisal, da je le-ta "kot šepetanja in kriki". In res je film poln krikov umirajoče Agnes (Harriet Andersson) in šepetanja njenih dveh sester, ki ob Agnesini smrti doživljata ambivalentne občutke sočutja in krivde. Da bi čim bolj prikazal nasprotje med življenjem in smrtjo ter njuno medsebojno povezanost, je svoje junakinje oblekel v belo barvo, ki simbolizira s(poko)jnost in smrt ter jih zliil z rdečim ozadjem stanovanja. Za rdečo barvo Bergman pravi, da si jo predstavlja kot notranjost duše, in lahko bi dodali, da je to tudi barva mesa, mesenosti, seksualnosti, žive organskosti in življenja.

Ves film se že od začetka vrti okrog lika umirajoče Agnes, ki okrog sebe vzpostavlja strukturo najrazličnejših odnosov: s svojo zvesto služabnico Anno (Kari Sylwan) vzpostavi odnos mati-hči; naslonjena na njene prsi obuja še zadnje trenutke življenja. Odnos med njima je nežen in spokojen – Agnes je s svojim suhljatim telesom in bledim obrazom pravo nasprotje materinske Anne, ki s svojo obilno postavo in polnimi lici predstavlja zavetje pred sovražnim svetom. Če je Agnes bela vrtnica, je Anna sveža sončnica, usmerjena k upanju in svetlobi. Čeprav Anna že ima svojega otroka, se obnaša do Agnes kot do hčerke; režiser predstavi njeno plodovito in sočutno naravo, ko jo prikaže, kako moli za ozdravitev in osvoboditev Agnesine duše, kot da bi bila njeno lastno meso in kri. Ko zatem ugrizne v jabolko, smo lahko prepričani, da je njena vloga v filmu tipično materinska oziroma seksualna.

Nasploh je v ozadju filma močno prisoten lik matere, ki je umrla pred dvajsetimi leti in zapustila tri majhne deklice, ki se niso znale spoprijeti z življenjem. Agnes se je spominja z veliko mero predanosti in ljubezni, hkrati pa ji očita neenakovreden odnos do hčera, saj se je največ ukvarjala s svojo ljubljeno Marijo (Liv Ullmann), ki je odrasla v lepoto in ohranila večino njenih lastnosti. Tako Marija kot tudi Karin (Ingrid Thulin), starejša sestra z močno voljo in trdnimi principi, vidita v umirajoči Agnes lastno umirajočo mater. Vsaka od njiju se na svoj način spopade s strahovi in frustracijami, ki v otroštvu še niso prišli do izraza, zdaj pa se v toliko hujši obliki kažejo v travmatičnem vedenju obeh sester, zlasti Karin, ki za zrelim in krepostnim obnašanjem skriva ranljivo in pokvarjeno otroško dušo.

Moč in sugestivnost filma je v tem, da na nobeni točki ne ponudi nikakršne razlage za obnašanje junakinj, zato se njihova dejanja zdijo neutemeljena, šokantna, ekstremna in celo groteskna. Prvič: ne vemo, za kakšno boleznijo umira Agnes, niti tega, ali je mogoče genetsko pogojena. Drugič: odnos med Marijo in Karin nenehno niha med sovražnostjo in že kar incestno ljubeznijo. Tretjič: odnosi med Marijo in Karin ter njunima možema presegajo vsako mejo dobrega okusa in ne ponujajo nobene racionalne razlage. Četrto: odnos med sestrami nenehno odkriva številne vrzeli, ki bi jih lahko razumeli le v primeru, da bi nam režiser dovolil vpogled v njihovo otroštvo in leta odrasčanja. Njihova preteklost ostaja povsem neodkrita, lahko zgolj slutimo gromozanski strah pred razčiščevanjem

odnosov in pred samo smrtjo, ki se pojavlja na vsakem koraku, bodisi v vsakodnevnem bitju ure bodisi na licu uboge Agnes, ki iz dneva v dan izgublja življenjski sijaj. Karin doživlja Agnes kot žrtveno jagnje in sebe kot morilko, po njeni smrti se bori z velikanskimi občutki krivde. Ko stoji ob sestrinem truplu, se je ne more dotakniti in svoje (ne)dejanje opravičuje s tem, da je ne ljubi. V ozadju se seveda skriva neutolažljiva želja po materinem dotiku, želja biti z materjo na najbolj intimen način. Vse, kar ji ostaja, je zanikanje lastne seksualne želje, tako v odnosu z Marijo, ki, kot da bi vedela, nenehno izgovarja svojo željo po dotikanju, ko v odnosu z možem, pred katerim si namerno vstavi v vagino črepinje, da bi tako preprečila vsakršen intimen užitek. Njena seksualnost zavzame groteskne dimenzije, saj v svojem odrekanju in agoniji zavzame sublimirano držo in razvije simptom izumetničenega sovraštva do sester, s katerim "hrani" svojo otroško željo po pozornosti in ljubezni. Eden najlepših prizorov v filmu je zagotovo tisti, v katerem se Marija začne dotikati Karin, ko jo počasi ljubkuje po bradi, čelu in licu ter jo želi poljubiti na ustnice. Karin se v vsej odločnosti obrne proč in z glasom, polnim zatrtih solza, zakriči: "*Nenehna žalost, pekel! Od krivde ne morem več dihati. Ne dotikaj se me...*" A na koncu filma, preden se poslovijo od Marije, opozori svojo sestro prav na ta dotik z besedami: "*Se ne spomniš? Dotaknila si se me...*" In Marija se ne spomni več, ker je zanjo vsak dotik mimobežna in samoumevna stvar, za Karin pa je to ritual nesebične ljubezni in hkrati zadovoljitev seksualne želje.

Marija doživlja Agnes kot ljubečo sestro, do nje čuti sočutje in simpatijo, vendar se tudi ona ne more dotakniti njenega trupla. V prividih se mrtva Agnes skloni k njej in jo davi s svojim objemom, kar je za Marijo neprijetna in grozljiva izkušnja. Najbrž je povezana z njenim odnosom do matere, katero je zelo ljubila, vendar se ni nikoli povsem znebila neprijetnega občutka, da jo materina smrt vleče v grob. Marijina senzibilnost in predanost življenju za seboj skrivata željo po smrti, željo slediti materi v grob. Zdravnik, s katerim se intimno zbliža, ji očita ravnodušnost, z dolgočasnost in prezirljivost, sestra Karin ji očita plehko milino in lažnivo umirjenost ter obsoja njeno nespodobnost. Mož se zaradi slutenj, da ga vara, zabode v trebuh, in Marija v svoji nemoči ne stori ničesar, le zgroženo odide iz sobe. Vse to kaže na njeno dvolično moralo, zahrbtnost in nezmožnost globljega doživljanja stvari – za njenim milim in nedolžno lepim obrazom se ne skriva nič drugega kot goli strah pred smrtjo.

Bergman vsak ženski lik v filmu sproti karakterizira, šele skozi vidik smrti se pokažejo osebe v vsej svoji strahopetnosti in osamljenosti. Edina oseba, ki je zmožna sprejeti smrt kot del življenja in ki nesebično prislanja mrtvo Agnes na svoje gole prsi, je služabnica Anna. Prizor, ki spominja na dojenje majhnega otroka, namiguje na dejstvo, da je meja med rojstvom in smrtjo zabrisana. Z vsakim dnem življenja smo za hip bliže smrti, smrt je od rojstva naprej nenehno v nas samih – iz tega grozljivega dejstva je Bergman uspešno napravil romantično idilo. Agnes umre ob svoji "materi", kot si je vedno želela. Njeno neznosno trpljenje, grozljiva bolečina in "živalska" agonija kažejo na to, kako je lahko smrt edina prava odrešiteljica.

Vzporednice med filmi

Za vse pričujoče filme je značilen kontrast med ženskimi vlogami; na eni strani imamo ženske, ki ne



Persona

skrivajo svoje seksualnosti (Anna v *Molku*, Alma v *Personi* ter Marija in Anna v *Krikih in šepetanjih*) na drugi strani pa ženske, ki so bodisi seksualno zavrtje bodisi izžarevajo seksualno utesnjenost (Ester v *Molku*, Elizabeta v *Personi* in Karin v *Krikih*). Na eni strani imamo ženske, ki sprejemajo materinstvo kot najlepšo stvar na svetu (Anna v *Molku*, Anna v *Krikih*), na drugi strani pa ženske, ki jim je otrok odveč bodisi zaradi prevelikih obveznosti in lastne utesnjenosti (Elizabeta in Alma v *Personi*) bodisi zaradi gnusa pred spolnim odnosom (Ester v *Molku*, Karin v *Krikih*). V *Molku* Anna reče svojemu ljubimcu: "Kako lepo, da ne razumeva drug drugega!", medtem ko v *Krikih in šepetanjih* Karin v odnosu do svojega moža ugotavlja: "Vse to so laži..." in si čez nekaj trenutkov zabode v vagino črepinje. V *Personi* se Alma po spolnem odnosu zgraža nad samo seboj: "Mrzla sem, pokvarjena in brezčutna. Nič ni, razen laži in varanja." To občuti tudi Ester v *Molku*, ko opisuje svoje občutke po spolnem odnosu: "Ko sem bila oplojena, sem smrdela kot pokvarjena riba." Ženske v združitvi z moškim ne vidijo nobenega užitka, osebne zadovoljitve ali napredka na poti k resnici. Za njih je spolnost bodisi poseganje v intimo bodisi stvar demonskih sil, na katere nimajo vpliva.

V *Molku* ter *Krikih in šepetanjih* je v ospredju odnos med sestrami, vendar bi tudi za *Persono* lahko trdili, da glavni junakinji navežeta sestrski odnos. Alma sama v nekem trenutku pravi, da ima sedem bratov in da si je vedno želela imeti sestro. Še posebej pa smo lahko pozorni na incestni odnos, ki se vzpostavi med njimi. Najbolj očiten je v *Molku*: Ester se počuti ponižano, ko izve za sestrinega ljubimca, Anno zasleduje na vsakem koraku in se vrti v začaranem krogu zatrtih strasti in občutkov krivde. Podobno velja za Karin, ki se v *Krikih in šepetanjih* ne more znebiti občutkov krivde zaradi Agnesine in materine smrti. Do sestre Marije naveže ambivalenten odnos ljubezni in sovraštva in si vseskozi prikriva lezbične nagibe. Njen strah pred dotikanjem ima izvor v otroštvu, ko je uživala mamino pozornost in se nanjo tudi erotično navežala. Marija, ki je po zunanosti in značaju skoraj preveč podobna njuni mami, ji s svojo željo po dotikanju obuja spomine na otroštvo, kar v njej poraja jezo in strah. V *Personi* se pojavljajo številni sanjski prizori, v katerih se Elizabeta in Alma dotikata in objemata na skrajno erotičen način. Elizabeta v filmu večkrat povsem nedolžno poboža Almo po obrazu in ji na vedno isti način pogladi lase. V pismu, ki ga napiše zdravnici, ugotavlja, da se je Alma vanjo na neki način zaljubila. Njuna identifikacija, do katere pride na koncu filma, sploh ne bi bila možna, če ne bi bilo te zaljubljenosti. Prizor, v katerem Alma igralki razlaga erotično izkušnjo na plaži, je poln napetosti, saj med drugim namiguje na homoerotično vez med Almo in dekletom s plaže, hkrati pa s pomočjo režiserjevih nenadnih preskokov z govoreče Alme na molčečo Elizabeto vzbuja občutek, da se med njima oblikuje nekakšna perverzna vez.

Deček Johan, ki se pojavi v *Molku* kot Annin sin, razpet med dve različni ženski in s tem med dva nasprotna svetova, se v *Personi* pojavi na začetku filma kot deček, ki boža obraza Liv Ullmann in Bibi Andersson. Ta podobnost postane še bolj očitna, če se spomnimo, da tako v *Molku* kot v *Personi* bere isto knjigo – Lermontov roman *Junak našega časa*. Bergman pravi, da je navzočnost dečka v *Personi* zgolj simbolična, medtem ko je v *Molku* njegova vloga ključna, saj predstavlja neke vrste katalizator med Anno in Ester. Ali ne bi bilo možno, da v *Personi* na

podoben način s svojim dotikom vzpostavlja most med dvema ženskama, ki ju družijo smrt otroka? In – ali ne bi bilo možno, da deček v *Personi* pooseblja Alminega nerojenega otroka in Elizabetinega težko rojenega sina? Maria Bergom-Larsson pravi, da si pod njegovim likom lahko predstavljamo tako Elizabetinega sina kot tudi Bergmana in sodobnega gledalca ter da njegov lik predstavlja junaka našega časa: "Življenje se začne v razmiku med življenjem in smrtjo – lego zarodka in mrtvašnico. Fantek je vsakdo od nas, Bergman in gledalec, v nekem smislu iskalec resnice, junak našega časa, vkravajoč se na potovanje, ki vodi v prepad, v nezavedno teh dveh žensk. On je istočasno Elizabetin otrok, ki otipava materin obraz, da bi odkril njeno identiteto."⁴

Viri in literatura:

- Ingmar Bergman: *Slike* (Prometej, Novi Sad; Jugoslovanska kinoteka, Beograd, 1996)
- Maria Bergom-Larsson: *Ingmar Bergman And Society* (The Tantivy Press, London)
- Stig Björkman, Törsten Manns, Jonas Sima: *Bergman on Bergman* (Da Capo Press, New York, 1973)

Opombe:

1. *Bergman on Bergman*, str. 18
2. *ibid.*, str. 206
3. *Slike*, str. 42
4. *Bergman and Society*, str. 32

dogodek v šanghaju



Shanghai Gesture

ZDA 1941

produkcija Arnold Pressburger **režija** Josef von Sternberg **scenarij** Josef von Sternberg, Karl Vollmoeller, Geza Herczeg, Jules Furthman, po drami Johna Coltona **fotografija** Paul Ivano **scenografija** Boris Leven, Howard Bristol **glasba** Richard Hageman **distribucija** United Artists **premiera** 6. Februar 1942 **igrajo** Gene Tierney (Poppy), Walter Huston (Sir Guy Charteris), Victor Mature (doktor Omar), Ona Munson ("mati Gin Sling"), Phillis Brooks (Dixie Pomeroy), Albert Basserman (komisar), Maria Ouspenskaya (Amah), Eric Blore (blagajnik), Ivan Lebedeff, Mike Mazurki (Mikhail Rasumny), Marcel Dalio (krupje)

Zgodba

Na začetku filma vstopimo v šanghajsko igralnico, ki jo vodi "mati Gin Sling". V koncentričnih krogih se pred nami odkriva šanghajski casinó, sijajna scenografija, kopija Dantejevega pekla, v katerem se odvijajo pokvarjena življenja najrazličnejših tujcev in mnogih turistov, ki poskušajo srečo pri ruleti. Komisar policije, predstavnik uradne oblasti, obvesti mater Gin Sling o policijskem odloku, ki prepoveduje nadaljnje delo casinója. V istem trenutku se pojavi bogati sir Charteris, ki je z dnevno pošto – kar je zelo čudno – prejel uradno povabilo casinója na praznovanje kitajskega novega leta. Charteris je sicer oče razuzdane in zapravljive Poppy, ki sledi nasvetom doktorja Omarja, "strokovnjaka" za neulovljivo srečo casinója. Omar nastopa kot njen lažni angel, ki spominja na Vergila, Dantejevega vodiča po podzemlju.

Na novoletni večer se ljudje zberejo v dvorani casinója, ki je "okrašena" z vrsto visečih žensk, lebdečih v zraku. "Pekel" velike igralnice je popoln. V ključnem spopadu spoznamo, da o Charterisu, njegovem izvoru in o njegovem denarju ne vemo ničesar. Hčerka Poppy mu je pred tem izvabila veliko vsoto za odkup nakita, ki ga je zastavila pri Omarju, ker ni mogla slediti velikim stavam igralnice. Sir Charteris jo je nato poslal z letalom v tujino, da bi se rešil skrbi, ki mu jih je povzročala. Vendar ga razplet kitajskega novega leta povsem preseneti. Najprej spozna, da njegova hči Poppy ni odletela v tujino, temveč je še vedno tu, v njegovi neposredni bližini. V materi Gin Sling Charteris prepozna nekdanjo ljubico, ki mu je skrivaj rodila hčerko. Poppy, njegova zadolžena, ničvredna hči, je bila namreč čudežno rešena po nesrečnem porodu, zdaj pa je zaznamovana oseba Omarjeve družbe, okrog katere se spleta vse usode. Gin Sling s hčerkinim značajem ni prav nič zadovoljna, meni, da je preveč pokvarjena in razvajena. Poppy s svojim nerazumnim, grenkim očitanjem izsili nesrečno maščevanje "matere", ki v obračunu zaradi spletke preteklosti po nesrečnem naključju ustrelji izgubljeno in znova najdeno hčerko. Charteris se nemočen zruši in preklinja svojo usodo...

Sternbergov peklo

Eden zadnjih filmov Josepha von Sternberga je bil zame že ob prvem gledanju izjemno privlačen in poln razpoznavnih scenografskih rešitev, ki ga uvrščajo med njegova najbolj tipična dela. Pri tem mislim na čudovito, prepoznavno luč ozkih, značilnih, temačno skrivnostnih, eksotičnih objektov, ki se odkrivajo v vrtincih strasti in pohlepa vseh vrst, med izgubljenimi, skrivnostnimi ljudmi z vzhoda, ki se združijo ob skupnem praznovanju kitajskega novega leta. Naj obnovim občutek vznemirjenja, ko sem v prvih minutah filma prepoznal nekakšno hudičovo brezno, v katerega sem se pogrezal skupaj z igrivim in enigmatičnim doktorjem Omarjem; ta s svojo družbo vseskozi spremlja elegantno Poppy, ki pravzaprav sploh ne sodi med iskalce sreče v podzemlju – v casinóju matere Gin Sling. Nenadoma se je projekcija filma pretrgala... Razočarani smo stopili k Langloisu in se pritožili zaradi malomarnosti kinotečne dvorane. Projekcija nas je dodobra vznemirila in želeli smo videti nadaljevanje Sternbergovega filma o Šanghaju, vendar je bilo vse zaman. Langlois,

ki je rad nastopal kot vsevedni lastnik projekcij v palači Chaillot, podoben vsemogočnemu, nas je zavrnil z enim svojih duhovitih izgovorov. Še danes se spominjam, kaj nam je rekel: *“In vi, kadar greste v Louvre in občudujete miloško Venero, ste že kdaj zahtevali, da vam jo pokažejo v celoti – brez odbitih rok? Na pol dokončan kip občuduje ves svet. Vidite! Podobna je usoda mnogih filmov, samo ne priznate jim umetniške vrednosti, ki jo za vas predstavljamo na projekcijah za izbrance. Tako se vam je danes zgodilo ob Dogodku v Šanghaju.”*

Če pustimo ob strani izjemno fotografijo, posebno kristalno, zamolklo svetlobo vseh scen s Poppy in Omarjem, se moramo najprej posvetiti izvrstni scenografiji. To je vsekakor izjemno dovršeno, plastično bogato in sijajno delo. Scenarij, prirejen po dramski igri Johna Coltona, je sicer predvideval popolno prizorišče v kitajskem bordelu tistih let. Zaradi občutljivejšje ciljne publike in mednarodnih zakonov cenzure pa je Sternberg prenesel vse glavne scene filma v igralnico, ki jo vodi mati Gin Sling. V slednji takoj prepoznamo nekakšno Marlene Dietrich – z njenimi lasuljami, fantastičnimi pričeskami in gospodovnim izrazom. V paru z njo, kot nekakšna tretja inačica nekdanje Marlene, čutno nastopa krhka Poppy, ki propada v igralnici in se brezglavo prepušča družbi “doktorja” Omarja. Slednji je svoj akademski naslov dobil prav v igralnici kot eden najvplivnejših gostov; v resnici pa je njegovo “doktorstvo” nadvse sporno, saj v nobeni sceni ne prepoznamo ključnih “doktorskih” spretnosti. Originalen dramski tekst je bil tu razširjen: Omarjeva vsestranska spretnost morda dopolnjuje drugo inačico osebnosti, ki bi jo lahko pripisali enigmatični moči in usodnosti pojavljanja dvojnika Marlene Dietrich. Gre za situacijo spretno izpeljane intrige, v kateri se glavni igralci v neprestanem lovu za srečo prepuščajo strastem in blodnjam, ki jih po zankah njihove preteklosti vodijo skozi splete korupcije; vse to povezuje osebe, čakajoče na usodno številko rulete, ki naj bi pričarala srečo igralcu na vrtljivem krogu. Goljufivo obljubo sreče pa lahko v trenutku zamenja strel revolverja, ki z nenadnim in ostrim zvokom ugasne življenje in jasno uveljavi brezbrzičnost usode. Vse se odvrti v grešnem praznovanju kitajskega novega leta, za zavesami polmračnih soban tuzemskega pekla koncentričnih krogov igralnice, ki jo vodi Gin Sling z dekleti, razstavljenimi kot viseči šopki pokvarjenih in nevarnih cvetlic, v spletu napol golih, bleščeče raščenih žensk, ki visijo v svetu pokvarjenega in gnusnega življenja. Vse to stopnjuje usodni čas lova

za srečo, ki izpolnjuje svojo glavno nalogo: razkriva in kaznuje posameznike, ki igrivo vstopajo v ta tuzemski pekel in se v njem izgublajo. Propadajo, tako kot vsi odločujoči, vsi nastopajoči...

Josef Von Sternberg

Sternberg ima jasno določeno mesto v večnosti “idealne kinoteke”. Vsi njegovi filmi, od *Lovcev rešitve* (The Salvation Hunters, 1925) do filma *Anatahan* (1954), so popolne vizualne poeme, ki bi jih morali znati na pamet. Pregarjajo nas in nam ponujajo zlahtni eliksir magičnih mest, dragocenih studencev, ob katerih bi se lahko odžejali. Ko vstopimo v dvorano, kjer predvajajo kateregakoli od njegovih filmov, je to kakor ganljivo in dragoceno čaščenje *predvajalca svetlobe in senc* – če obnovimo nekdanje naslove njegovih člankov. Če pa želimo za bodoče generacije ohraniti čarobno popolnost črno–bele magije, bi morali najbrž izbrati in jim predstaviti enega njegovih črno–belih filmov. “Fotografija Sternbergovih filmov se stopnjuje do izjemnih odlik, dosega sublimne vrednosti osvetlitve in črno–belih odtenkov njegove luči, ki ostaja za vse nas večna enigma,” je zapisal Claude Beylie.

Naj ob tem omenim, da se je Sternberg v prvih povojnih letih izobraževal v londonski filmski šoli. Obkrožali so ga številni študentje ene redkih, sijajnih filmskih šol. Izkušnje te velike filmske šole morda lahko zasledimo v natisnjenih učnih pripomočkih, ki jih je izdal in napisal profesor – morda edinstven človek, ki se je študiju filmske režije najbolj posvetil in ga še vedno srečujemo. Obiskuje nas na festivalih v Münchnu in še kje, vedno potuje, največkrat kot gostujoči profesor. Ta sijajna osebnost študentskih produkcij in nekdanji vodja kraljeve filmske šole iz Londona, profesor iz Nove Zelandije, Dick Ross, ni bil na gostovanju Sternberga v Londonu, vendar mu je dobro znano, da so študentje prosili, naj jim Sternberg razloži postavitev svetlobe, s katero je tako sijajno osvetlil Marlene Dietrich. Naj ob tej priložnosti navedem nekatera vprašanja, s katerimi so tedanji študentje zasuli tedaj že bolnega Sternberga. Zelo zanimivo in poučno.

Spomin Kevina Brownlowa (1968)

Vsaka živa legenda, nekoč velik umetnik, je zelo ranljiva oseba. Z zaključenim, občudovanim in dokončanim osebnim opusom ostaja osamljen, negotov in nepredvidljiv. Ponovno odkrivanje preteklih mojstrov in ga le redko oživi, največkrat vzbuja v njem občutek strašnega razočaranja. Mnoge umetnike, *enfants terribles* nekdanjih dni, prepoznamo kot posameznike, zmeščane z mnogimi hvalnicami in osebnimi uspehi, navadno kot dobrohotne in postarane osebnosti. Noben občudovalec Sternbergovih filmov ne sme pričakovati podobnih sprememb. Ko je natisnil svojo avtobiografijo *Smeh v kitajski pralnici*, se je povzpел iz relativne anonimnosti do vznemirljivega avtorja, ki je bil tedaj celo bolj zanimiv kakor v svojih najboljših letih. Njegova knjiga je bila tako ostra, da so celo njegovi nekdanji prijatelji v trenutku postali njegovi sovražniki. Tisti, ki so prepoznali, da knjiga pove več o Sternbergu kot o njih samih, so mu odpuščali, saj je šlo za delo velikega umetnika. Že na začetku kariere je Sternberga spremljal občutek negotovosti, zato se je skušal zavarovati s prezirom večine, ki ga je obkrožala. V priučenem vedenju je posnemal Ericha von Stroheima: nosil je podobno, brezhrebno obleko, bele rokavice in sprehajalno palico. Vendar je šel še korak dlje. Prevzel je Stroheimovo arogantno vedenje “človeka, ki bi ga želeli sovražiti” in je vseskozi ostajal v tej vlogi. Karkoli si mislimo o Sternbergovi psihologiji, lahko tudi pozabimo. Še vedno pa predstavlja magičnega umetnika za vsakogar, ki se ukvarja s preteklostjo sedme umetnosti. Vsako leto se v njegov spomin vrstijo številne svečanosti in mnogi programi njegovih filmov nas seznanjajo z vrsto njegovih umetnin.

V Londonu smo svečano predstavili posnetke nedokončanega filma o rimskem cesarju Claudiusu. Dokumentarni film z naslovom *Film*, ki ga ni bilo je skušal razbliniti del skrivnosti, ki so pripovedovale o prekinjenemu snemanju. Producent tega nadvse zanimivega “arheološkega” materiala bližnje preteklosti je bil Bill Dunhalf, ki je našel sedeminštirideset zvтков – posnetkov omenjenega filma v laboratoriju Denhama, tedaj v lasti London filma. Sternberga je povabil na projekcijo tega materiala in projekt srečanja z njim je stekel.

Josef von Sternberg (1948)





“V Kaliforniji sem šel v njegovo pisarno na univerzi in potrkal na vhodna vrata,” pripoveduje Denham. Glas iz sobe me je povabil naprej. Skrival sem svojo vznemirjenost in vstopil; pod roko sem nosil vrsto zvrtkov nedokončanega filma. Sternberg, majhen mož z belimi lasmi, je stal pred menoj in čakal. Prezrl je mojo ponujeno roko in hladno vprašal: “Zakaj ste prišli?”

Povedal sem mu, da sem mu napisal že tri pisma in da je na eno od njih tudi odgovoril. Takrat je opazil, kaj nosim pod roko. Vzel je filme iz mojih rok in jih odprl: pločevinka je bila polna fotografskih posnetkov filma *Jaz, Klavdij* (I, Claudius, 1937). Razdelil jih je v dva kupa fotografij, ki jih je neprestano sortiral.

Dandanes von Sternberg trdi, da so odlike njegovih filmov predvsem rezultat njegovih avtorskih, skrajno premišljenih in tudi mojstrskih osvetlitev. Njegovi nemi filmi so pravzaprav veliko boljši kot zvočni, inovativno vpeljujejo gangsterski žanr, dokumentarne posnetke ameriških mestnih središč in njihovih atmosfer, kar je bilo v dvajsetih letih povsem novo, vsaj za širni svet. Vpeljal je tudi vse mogoče rekvizite in zvočne efekte, ki jih je prvi premišljeno uporabljal v zvočnih filmih. Njegov *Modri angel* (Der Blaue Engel, 1930) je pravzaprav šolski primer sijajnega zvočnega filma, ki je bil posnet v vzorni scenografiji, ob popevkah in atmosferi hamburškega pristanišča in nemške okolice, ob karakteristikah njihove kulture in spretni ekranizaciji Mannovega romana o profesorju Nesnagi; slednjega je Sternberg posnel nepričakovano sijajno, ga izredno sestavil in tako pričaral mojstrsko doživetje filmske umetnosti, ki nikakor ni utonilo v pozabo in tudi nikoli ne bo.

Brownlow pripoveduje in takole dokumentira srečanje z njim: Moja izkušnja s tem nenavadnim mojstrom filmske fotografije, pa tudi režije, je potrdila vse, kar sem slišal o njem. Dal mi je intervju, ki ga je časovno točno določil že vnaprej in tega časa nikakor nisem smel prekoračiti. Sprejel me je v svojem domu v Hollywoodu. Njegova delovna soba, ki je bila v pritličju hiše, je bila prepolna knjig in dokumentov o orientalski kulturi, raznih skulptur in diplom vseh vrst, vseh mogočih priznanj in odličij. Soba je delovala polno in zaprto, bila je podobna Sternbergovi scenografiji: vsepovsod je bil možen kakšen vpogled v predmete, med dokumente okolja, ki so morali cloveka motiti in begati: ves prostor je bil poln zanimivih detajlov...

Bil sem vznemirjen, nervozno sem pripravljaval prvo vprašanje in mojster je moj nemir hitro prepoznal.

Začel sem nerodno, z vprašanjem: “Kar bi vas rad vprašal...”

“Pol ure je precej časa, gospod Brownlee,” je rekel. “Zberite se. Vam bom že povedal, ko bo čas prekoračen!”

“Zelo ste prijazni. Tehnični dosežki fotografije vaših filmov...”

“Kaj pravzaprav hočete?”

“Poskušam popisati skrivnosti nemega filma, ki je zame najsijajnejša, najobetavnejša doba filma.”

“Ampak gospod Brownlee, zakaj zavijate vaša vprašanja v oklepaje? Zakaj mi takoj ne poveste vseh in namesto tega razmišljate o najobetavnejših dobah filma?”

“Vprašali ste me, kakšen cilj imam?”

“Da, da... Seveda!”

“Torej... Vam bom pa rekel...”

“Vprašali ste me, kako stvari stojijo. Z vašimi mnenji se ne strinjam. Torej me vprašajte, kar vas zanima! Kakšna je vaša naloga? Me razumete, mi sledite?”

“Seveda.”

“Zopet se umikate v indirektnost!”

“Vam to ni všeč?”

“Zveni dvournno. Ne vem, kaj pravzaprav hočete. Kaj iščete? Kaj preiskujete?”

“Dobo nemega filma!”

“To je torej vaša skrivna naloga?”

“Mislite...”

“V tem ni nobenih skrivnosti! Ne vem, kje to čutite!”

“Skušam priti tej dobi filma do dna... Morda ne razumete mojih besed. Saj vendar veste, kaj iščem?”

“Hočete reči, da ne razumem angleščine. Poglejte, koliko knjig imam. Zavedam se, kaj pomeni izraz ‘do dna’. Mi ne verjamete?”

“Tako se bom vrnil na osnovno vprašanje. Prav zdaj mi je tako, kot da bi plezal čez vrsto ovir.”

“Nikar takih besed. Reševanje filmskih problemov bom že znal predstaviti!”

“Poglejte. Pišem knjigo o nemem filmu. O režiserjih, snemalcih. O ljudeh, ki so naredili obdobje nemega filma – po mojem mnenju najbogatejše in najpomembnejše od vseh! Rad bi izvedel, kako ste v teh pogojih Hollywooda uspeli ustvariti filmske posnetke vaših filmov. Na kakšen trak ste snemali? V kakšnih pogojih?”

“Vaša vprašanja so tako polna podvprašanj, da česa takega še nisem slišal...”

Razumel sem ga: tolikokrat so ga napak tolmačili, da se je nespornost navadil. Zdaj jih je hotel preprečiti. Skušal mi je predstaviti svoje stališče. Njegovi odgovori so postopoma ostajali vedno bolj pri zemlji, jasni in točni. Vprašal sem ga, kako je sijajen snemalec, kakršen je Lee Garmes, lahko delal z njim, če je Sternberg kontroliral vso osvetlitev posnetkov.

“Lee Garmes je naredil točno to, kar sem od njega zahteval. Vedno sem stal tik ob kameri in kontroliral njegovo luč. Nobeden od mojih filmov ni bil posnet malomarno. Vedno sem izbral najboljšega snemalca, ki sem ga lahko dobil. Lee Garmes je bil odličen snemalec. Eden najboljših je bil tudi Bert Glennon. Vsakokrat sem imel drugega in vsi so se pri meni učili. Radi so se pustili učiti.”

“Kje ste se naučili fotografije?”

“Fotografija ni samostojna umetnost!”

“Osvetlitev?”

“Tudi ni samostojna umetnost. Ob tem je zanimivo dejstvo, da se ljudje le redko učijo od velikih mojstrov, ki s svojimi posnetki zaslovijo. Če bi to držalo, ne bi bilo nikoli pravega napredka, novih rešitev. Vedno je treba najti nove stvari. Sam sem vrsto let slikal s fotoaparatom – preden sem se spustil v snemanje filmov.”



Marlene Dietrich in Von Sternberg (1934)



Von Sternberg (1929)

Sternberg o svoji teoriji fotografije

"Pokrajina mora biti posneta kot človeški obraz. Imate gore, drevesa, oblake, včasih jezero, če je le mogoče. Vedno potemnim nebo na vogalih – z vato. S cigareto naredim v kos vate ali v filter, če ga imam na vojo, ali v dodatno lečo posnetka nepravilne odprtine, nekakšne luknje. Pokrajina ima svoje značilnosti, tako kot obraz človeka: oči, nos, usta in lase. Pri posnetku imam vedno vključeno svetilo, ki je navadno zelo močno. Svetilo namestim direktno nad obraz, da senca nosu ni prevelika. Nikoli ne uporabljam veliko luči. Kamermeni navadno želijo veliko število luči. Zakaj? Jaz jih uporabljam malo, delam zelo enostavno. Kamermeni pa nikoli. Zakaj? Velikokrat nimajo mojega talenta!"

Predstavitve Sternbergove osvetlitve (1968)

Ekipo televizijcev je zasledovala vsako Sternbergovo kretnjo.

"Kje je osvetlitev platoja v studiju?" Sternbergov glas je dobil ukazovalen prizvok.

Električar je pripeljal žaromet, ki ga poznamo kot "petkilovatar". Ne da bi se preoblekel, se je Sternberg takoj spravil k osvetlitvi. Porinil je žaromet bližje in naprej, dokler ni bil nekaj čevljev pred dekletom, ki je bila za model. Električarja je prosil, naj žarnico v žarometu privije do polne svetlobe. Potem je našel stol za dekletovo oporo.

Zaznamoval je njen položaj.

Za kamero je naročil objektiv dveh inčev. Asistent ga je pripravil, ga privil in Sternberg je opazoval, kako gleda skozenj.

"Boš zdaj dovolil še meni, da pogledam skozi objektiv?" je šaljivo vprašal.

Snel je očala in pogledal posnetek. Umaknil se je od kamere in odmeril osvetlitev z golim očesom.

"Dajte to klop stran in pojdite z žarometom bližje. Ustavite se in prižgite 'kontrol'!"

Električar je zlezal navzgor, do električnega podstavka in v bližino modela.

"Počasnejše, prosim. Tok je zelo nevaren!"

Stikalo smo slišali, luči pa ni in ni bilo. Tudi drugi, dodatni električar se je trudil zaman. Luči ni bilo...

"Kadar delam sam, imam pri kameri vedno 'most'. Tako mi ni treba stalno popravljati svetlobe." Sternberg se ni menil za zamudo v posnetku.

"Ali uporabljate to tehniko tudi pri vozečih posnetkih?" sem ga hotel dopolniti.

Von Sternberg je nekaj sekund molčal in se nato oglasil:

"Kako čudno vprašanje? Kako naj ga uporabim pri vozečem posnetku?"

"Če se luč premika, ostaja osvetlitev pri miru, kot kamera...!"

"Trik je v tem, da ostaja osvetlitev ves čas ista!"

Tok se je prižgal, ko je Sternberg ukazal:

"Dajte mi eno teh bebičk!" Druga luč se je prižgala in osvetlitev je postala močnejša.

"Vzemite jo stran, z 'negerjem' jo zaprite, na drugi strani pa jo

pojačajte, kolikor gre. Samo to bebičko – na lase dekleta. Žareti mora kot v peklu! Dajte no, naj bo polna... Naj sveti."

Spremenil je položaj dekletove glave in usmeril *spotlight* na zid ob njej, čakal nekaj sekund in pomiril.

"Še črno vato rabim!"

"Zakaj jo rabi?"

"Vas zanima, zakaj jo rabim?"

Pogledal je skozi iskalo in nato opozoril dekle:

"Premaknili ste se!" Šel je do nje in popravil njeno oblačilo.

"Ne premikajte se."

Ni bil zadovoljen z njenim črnim puloverjem in morala ga je sleči... Til je bil obešen čez petkilovatar in preden je postavil lesen tram, ki ga poznamo kot "umetno senco".

Til je visel pred petkilovatarjem. Lesena prečka je bila na njem in je na dekle metala čudno senco.

"To je dobro. Samo pustite, ne sme ji potemneti na čelu. Prinesite prednjo drug rekvizit. Je že bolje. Luč ni na njeni glavi, prijete jo mora na ramenih... Tako. Svetloba mora biti na njenih ramenih, ne na glavi, ne na čelu. Dajte jo na njeno glavo. Tako!"

Nenadoma se je dekle spremenilo. Kontrasvetloba se je dvigovala.

Pred nami je zrasel avtentični Sternberg. "Ljubi Bog," je zašepetal električar. "Poglej to... Iz nje bo naredil Dietrichovo!"

"She looks really beautiful!"

Asistent je popravil kamero. Petkilovatar, direktno nad dekletom, je metal zelo kratko senco nosu in ustvaril mehke linije lic. "Ščitnik svetlobe" je varoval njeno čelo, da je bilo v senci, kontrasvetloba ji je osvetlila lase.

"Vidite. Čelo mora biti rahlo osenčeno, močna luč na njeni bradi. Ozadje razbito z neenakomerno svetlobo, dekle ne sme nositi črne obleke. Tako je pač!"

Studijo se je počasi zaprl. Zanimalo me je, kdo je bil električar, ki je ves čas sledil dogajanju in si zapisoval. Vprašal po njem. Povedali so mi so mi, da je bil to gospod Salomon, lastnik studia. •

Prihodnjič: Elia Kazan: Razkošje v travi (Splendor in the Grass, 1961)

nicholas ray



Opus Nicholasa Raya sodi med najbolj koherentne. Od dvajsetih filmov (kasneje bomo videli, zakaj je težko precizneje določiti njihovo število), jih je večino posnel v petdesetih letih. K temu lahko prištejemo še nekaj let, ki s tem najbolj fabuloznim desetletjem v ameriškem filmu mejijo. Dvajset filmov je za idejo ameriškega režiserja, pa naj bo *avtor* ali pa le tisti, ki vzklika *cut in action* in čigar kariera pokriva določeno število desetletij, dokaj skromno število. To kaže na to, da moramo računati, če že ne z določenimi problemi in nepravilnostmi, vsaj z specifičnimi, izjemnimi parametri. Nicholas Ray je specifičen na več načinov. *Avtor*, katerega rokopis se nedvoumno naslanja na tradicijo antiintelektualističnega, vitalistično/pionirskega pojmovanja filma zgodnejših ameriških režiserjev, od Dwana in Hawksa do Walsha in Wellmana, si predvsem ni uspel priskrbeti produkcijskega prostora za enako frekventno pojavljanje, kakršno je bilo značilno za avtorje, ki so načrtali horizont ameriškega behaviorističnega filmskega zapisa (*motion picture*). Ray je paradokso (in prav paradoks je njegov *credo*), drugače od drugih neprilagojenih umetnikov gibljivih slik, kot sta Welles in Huston, izkoristil vsako priložnost, da bi poudaril vizionarski pomen hollywoodskih producentov¹. Zaradi nesporazumov z ameriškimi, kasneje pa tudi evropskimi producenti (bolje rečeno, investitorji različnih izhodišč), od zgodnjih šestdesetih, ko je zrežiral dva v vseh pomenih popolnoma nerazumljena spektakla *Kralj kraljev* in *55 dni v Pekingu*, Ray ni posnel *de facto* nobenega filma več. Sledila je legenda o nekem mučeništvu. Šestnajst let neplodnega potikanja po svetu, ki vključuje tudi neuspeli projekt (*Doktor in hudiči*) v Jugoslaviji, prekriva obdobje, v katerem bo Ray prek revalorizacijskih afektacij mladih in jeznih basinovcev in Wendersovega malikovalskega čaščenja prerasel v najdominantnejšo kultno figuro politike oziroma teorije avtorstva. Malo je režiserjev, o katerih bi bilo toliko napisanega. Zdi se, da ni nobene francoske ali anglo-ameriške filmološke avtoritete, ki se je ne bi zdelo potrebno redefinirati vprašanja Nicholasa Raya. Na nek način je o njem povedano vse. Ko Andrew Sarris svojo notico o njem prične s trditvijo "*Nicholas Ray is not the greatest director who ever lived, nor is he a Hollywood hack. The truth lies somewhere in between*", markira zgolj mejne točke pristopa k Rayevemu opusu, medtem ko ga v svoji znameniti sistemizaciji uvršča daleč stran od sredine, v neko povsem drugo, pompozno poimenovano poglavje *The Far Side of Paradise*.

Če se spomnimo, da so Budd Boetticher, Stanley Donen, Donald Siegel in Jacques Tourneur uvrščeni v

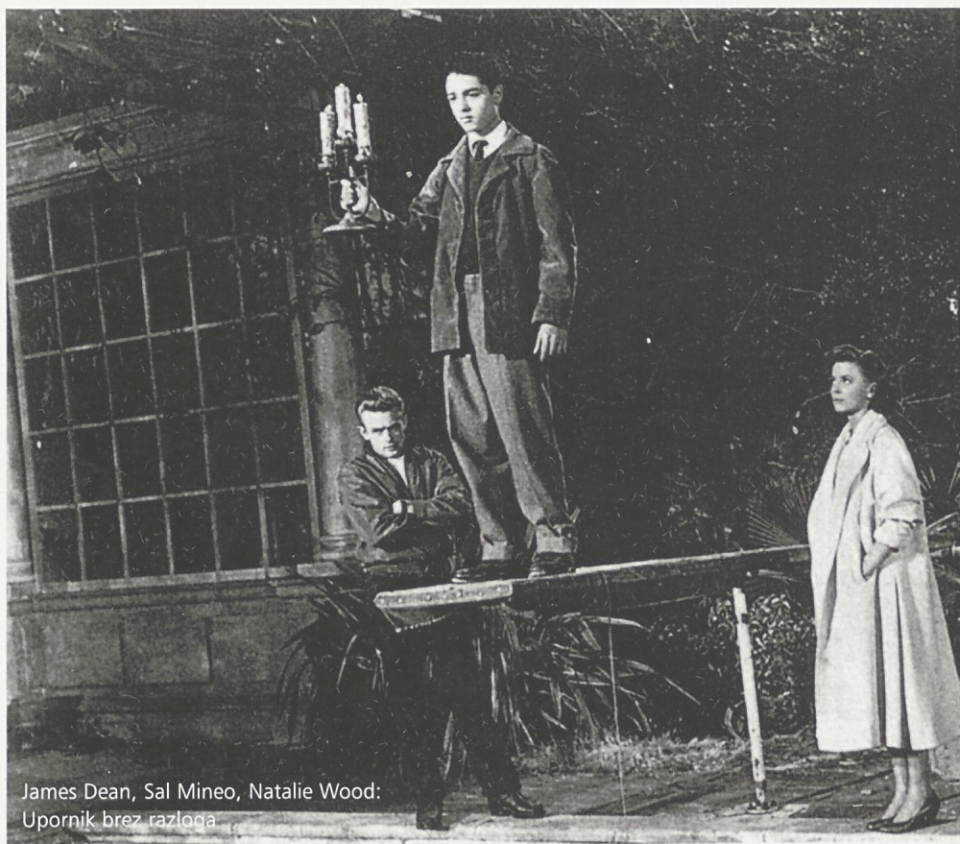
nebojša pajkić

Sarrisov nižji razred (*expressive esoterica*), režiserji, kot so Rayev zgodnji mentor Elia Kazan, njemu nesporno sorodni Huston, sofisticirani in dekadentni Mamoulian, Lean in Mankiewicz ter nekonformista Wellman in Wilder pa še nadstopje nižje, postane očitno, da Sarrisova retorična figura zakriva le njegovo nepripravljenost, da bi Raya uvrstil tja, kamor sodi: v sam Panteon, nekam med njegovega vzornika Fritza Langa in Josefa von Sternberga, čigar vsaj en film (*Macao*), je v bistvu zrežiral sam Ray.

Skratka: Nicholas Ray je najpomembnejši ameriški režiser petdesetih let. Najpoprej seveda v etimološko-kronometričnem smislu, saj je večino filmov, kar petnajst, zrežiral prav v tem desetletju. Tik pred petdesetimi, v letih 1948 in 1949, je (če odštejemo sodelovanje pri *Oprostitute, napačna številka*), zrežiral tri filme: *Živijo ponoči*, *Potrka na vrata* in *Ženska skrivnost*, v začetku šestdesetih pa je kariero zaokrožil s še tremi filmi. Poleg sakralnega *Kralj kraljev* in pompoznih *55 dni v Pekingu* je posnel še ekscentrično in eksotično eskimsko sago *Bele sence*.

Ray je s koncentriranostjo svojega opusa preprosto najznačilnejši režiser epohe, tako po svoji avtorski strategiji in/ali usodi, kot tudi po stilskih preokupacijah, ideološki ambivalentnosti, tematskih inovacijah in žanrskih fiksacijah. Čeprav so bila "zlata" leta² – morda bi bilo bolje reči "mračna leta" ameriške črne serije – pravzaprav v štiridesetih, ko so na hollywoodsko sceno stopili judovski emigranti iz Nemčije, Avstrije ali Francije, je tisto, kar dela petdeseta za samosvoje (in nenavadno) desetletje v ameriškem in svetovnem filmu, prav komprimiranje stilema *film noir*, njegovo reinterpretiranje in integriranje v idiome in ideologeme *amerikane* in njegova vmestitev v radioaktivni cmok psihologije oziroma (kot bi kdo rekel) mentalitete hladne vojne. V tem procesu so sodelovali avtorji, ki v celoti določajo zgodovino svetovnega filma. Brez Roberta Aldricha, Sama Fullerja, Budda Boetticherja, Andréa de Totha, Josepha Lewisa, Dona Siegla, Johna Hustona, Delmerja Davesa, Henryja Hathawayja, Mervyna Le Roya in, nenazadnje, Nicholasa Raya – najbolj paradigmatičnega, energičnega in ekspresivnega med njimi, celo dosti bolj neadaptabilnega, kot je bil Orson Welles – ne bi bilo francoske reformatorske revizionistične reinterpretacije ameriškega filma, iz katere je pozneje izšlo vse, kar bi bilo mogoče v drugi polovici stoletja zvesti pod idejo filma.

Po Alainu Silverju in Elizabeth Ward³, je *noir* poetiko tkalo najmanj šest Rayevih filmov. To so *V samoti*, *Potrka na vrata*, *Macao* (Ray je nepodpisan), *Na nevarnih tleh*, *Dekle za zabavo* in *Živijo ponoči*. Ob teh je Ray v petdesetih letih zrežiral še nekaj filmov, *Pohlepneže*, *Johnny Guitar*, *Vroč kri* in *Večji kot življenje* ali *Grenko zmago*, ki, kljub drugačnim žanrskim okvirom ali produkcijskim performansom, dopolnjujejo sliko Rayeve avtorske zasidranosti v aksiomatiko petdesetih, v to klavstrofobično protikomunistično in protimeščansko nočno moro, skozi katere pretirano vsiljivo nevrotično polituro vdira na plano optimistični zamah pionirskih vitalističnih arhetipov, energija westernskega mita. Ta energija je seveda, če nam je to všeč ali ne, najbolj ekspresivno prikazana v filmu, ki presega koordinate medija, v fenomenu, poimovanem *Upornik brez razloga*, ki je bil sredi črnobelega desetletja – simbolično – posnet v *technicolorju*. Da bi razumeli Raya petdesetih let, da bi razumeli, zakaj je prav on "najboljši med najboljšimi slabimi fanti", se moramo soočiti z mejniki njegove pitoreskne kariere.



James Dean, Sal Mineo, Natalie Wood:
Upornik brez razloga

Čeprav je že prešlo v navado, da v klavstrofobično nevrotični stilski polituri petdesetih prepoznamo antikomunistično ozadje, ki naj bi ustvarjalo napetost, pa za nabojem, ki se nagiba k durerjevskemu prebijanju filmske opne, *screena*, kadra, vidnega polja, iz katerega izhaja tisto tako težko razložljivo tesnobno stanje, srhljivost, metafizična projekcija negotovosti in nevarnosti, neka grandiozna pesimistična emocija, ki kot eter izpareva iz platna (*screena*, dobesedno iz filma) in kot plin formira edinstveno atmosfero v realnem ambientu kina, s čimer ustvarja nek participativni mehanizem, ki presega gledalčev strah (pred igralčevo fizično superiorno prisotnostjo) v gledališču, vendarle stoji nekaj drugega. V nasprotju s trivialnim strahom pred privilegiranim igralcem na sceni, se filmski gledalec, soočen z (post)*noir* filmi petdesetih let, pogreza v brezno metafizične negotovosti, katere zlonosnega naboja ni zmožen dešifrirati.

Ko razpravlja o razlikovanju med horror in znanstveno fantastičnimi filmi, Kaminsky v knjigi *American Film Genres* opozarja na drugačno vmeščenost strahu. Horror temelji na strahu pred smrtjo (in preteklostjo), znanstvena fantastika pa na strahu pred življenjem (in prihodnostjo). *Filmi noir* so, kadar ne gre za *Zet* eksotiko (glej *Napad radioaktivnih filmov* Aleša Blatnika), ki jo je težko razumeti brez dešifriranja *noir* katarze, ali za disperzivne kriminalne zgodbe, najpogostejše thrillerji, križani ali impregnirani z melodramatičnimi paradigmi. Melodrama kot zakrnela diderotovska meščanska drama ni bila nikoli bližje tragičnemu potencialu (v aristotelovskem smislu), kot prav v ameriških *noir* thrillerjih petdesetih let. Tedaj se je izoblikovalo prizorišče, katerega ritual (ikonografski kodeks) je z razkrivanjem/prikrivanjem grozljive dimenzije mita ustvarjal transfer za magično očiščevanje od občutij strahu in (samo)obžalovanja. V nasprotju z zakopanimi, potlačenimi, okultno-magijskimi arhetipi preteklosti (horror) ali projeciranimi simulakri prihodnosti (znanstvena fantastika), so *noir* thrillerji petdesetih let v glavnem

sodobne zgodbe, zgodbe iz petdesetih. Borde in Chaumeton v že omenjeni sistemizaciji kot podskupino *noir* filmov omenjata tudi kostumirane zgodbe, vmeščene v štirideseta leta (*Doctor Jekyll and Mr Hyde*, Victor Fleming; *Experiment Perilous*, Jacques Tourneur; *Gaslight*, George Cukor; *The Suspect*, Robert Siodmak; *Dragonwyck*, Joseph Mankiewicz; *Ivy*, Sam Wood; *So Evil My Love*, Lewis Allen). Ko se povrnemo k petdesetim, se soočimo s perspektivo tedanje ameriške sedanosti, sedanosti, ki je senzacionalno pesimistična, moreče shriljiva. Tu gre za neko klavstrofobično in nasploh fobično, do kastracije frustrirajočo in brezperspektivno Ameriko.

Vprašanje je, kaj je ozadje te globalne fobije, ki po zmagoviti vojni "sodobni" Ameriki projecira ta turobni, črno-beli kolorit, katerega zlonosnost postane še bolj izrazita v izjemah, posnetih v technicolorju, kakršni sta na primer *Upornik brez razloga* ali *Dekle za zabavo*? Gre za strah pred preteklostjo ali za strah pred prihodnostjo? Za strah pred smrtjo ali strah pred življenjem? Po Aristotelu je strah neizogibno povezan z občutkom (tragične) krivde. V tem smislu je *noir* razpoloženje petdesetih – kljub alegorični antikomunistični retoriki, bolj explicitno eksponirani v nizkopračunskih horror in znanstveno fantastičnih zgodbah, katerih emblematični vrhunec in/ali prototip je Sieglova tolikokrat variirana mojstrovina *Invasion of the Body Snatchers* (1956) – le težka motivirano z antikomunistično paranojo, saj so bili mnogi protagonisti ameriškega *noir* filma petdesetih (v nasprotju z judovskimi antifašističnimi prvorenci, utemeljitelji poetike – Langom, Siodmakom, Ulmerjem, Premingerjem, Wilderjem itd.), tako ali drugače povezani s hollywoodsko celico komunistične partije. Tudi sam Nicholas Ray pripada tej skupini, ki se je izoblikovala okrog Elie Kazana. Čeprav je Ray po svojem splošnem imidžu pravzaprav bližji antikomunistični pozi kakega Fullerja in pionirski *amerikani* kakega Dalmerja Davesa, kot pa Kazanovi in Dassanovi ambivalentnosti, pa njegovi filmi dosti bolj odkrito (*V samotni*) ali figurativno (*Johnny Guitar*) komentirajo, kritizirajo in eksploatirajo "makartizem". Strah pred komunizmom torej ni mogel projecirati tolikšne napetosti, bolje rečeno, ni mogel kreirati tako zgoščene slike (ameriškega) sveta, ni mogel profilirati razpoloženja, najbolj poetično izražene v naslovu enega največjih *noir* filmov in enega največjih filmov sploh – *Iz preteklosti* (*Out of the Past*, 1947) Jacquesa Tourneurja –, filma, ki je skorajda v celoti določil žanrske koordinate *noir* filma petdesetih let. Zdi se, da *Iz preteklosti* v idiomatskem smislu (kot poetična fraza), ki se križa s *plotom* in zaključno radioaktivno poanto Aldrichevega filma *Kiss Me Deadly* (1955), nakazuje oporne točke ameriške paranoje, za katero je bila zavesa hladne vojne zgolj paravan. Prav paravan je konec koncev najpogostejša stilsko figura petdesetih, pa naj gre za *spy* fabule ali lov na (rdeče) čarovnice. Strah pred preteklostjo in strah pred radioaktivnostjo kažeta, da je ideološka opozicija komunizmu zgolj retorična substitucija za sovražnika, ki bi lahko proizvedel konflikt in izzval vojno. Če se ne bi v njegovem jedru skrival občutek krivde, bo moral biti strah pred vojno docela nekompatibilen z jenkijevsko platformo (tj. paravanom) zmagovalcev. Občutek krivde pa je vedno vezan na preteklost. Če ni dovolj oddaljen, da bi se amortiziral skozi mitsko dimenzijo, potem je potlačen v globino nezavednega, v – kot bi rekla Chandler in Hawks – *Veliki sen* (*The Big Sleep*, 1946). Zdi se, da privatni (torej ne državni) detektivi filma *noir* v nasprotju z vitezi Okrogle mize, ki sanjarijo o Svetem gralu, venomer iščejo le razrešitev

skrivnosti, ki bo pojasnila vir krivde. Ta je skrita tako globoko prav zato, ker je hkrati tako blizu. Psihoza petdesetih, ekspresivno in polivalentno izrisana skozi paleta *noira*, občutje izgubljenosti in zaprtosti, zamejenosti, odsotnosti izhoda, vsakršne odprtine, možnosti za beg (odtod bo izšla *road* – *getaway* estetika), ta radioaktivna nevroza in nervoza, obsedenost z gibanjem, je rezultat očitnega občutenja strahu pred novo vojno, pred maščevanjem, je izraz občutka krivde zaradi atomske bombe, odvržene na Hirošimo in Nagasaki. V nasprotju z *pearl-harbourjevsko* mitomanijo in vojnimi filmi, ki skušajo prikriti strah ali ki enostavno demonstrirajo nacionalno, kolektivno (državno) strategijo in ki bi zahtevali posebno obravnavo, temeljijo *filmi noir* na platformi individualnega "umivanja rok", natančneje, skoznje je občutek krivde prek razlikovanja med osebnim in obćim, posameznikom in skupnostjo, državljanom in državo, osebnostjo in vlado, povzdignjen na raven tragedije. Občutek strahu izhaja torej iz obće nevarnosti, ki temelji na kolektivni krivdi, ki ji daje tragično potenco občutje osebne (ne)odgovornosti ("brez krivde krivi"). Distanciranje od vlade, od skupnosti, od lastnega kolektiva, da bi z zavračanjem odgovornosti ublažili strah pred zunanjo nevarnostjo in da bi zacelili rano ksenofobične histerije (ki bo sčasoma prerasla v svojo kozmopolitsko antinomijo, tako kot bo doktrina *melting pota* postala inverzija rasistične manije, projecirane skozi strah pred rumenokožci), je oblika patološke oziroma psihotične substitucije, katere skrajna konsekvence je občutek osamljenosti, osamljenost pa je tesno povezana z odsotnostjo ljubezni. V tej meri so *noir* zgodbe vedno melodramatične. Ti boleči, turobni thrillerji vedno pripovedujejo o (ne)možnosti razmerja med moškim in žensko. Na ta način poosebljajo nemožnost ljubezni v kozmopolitskem smislu, nemožnost, ki izhaja iz nerazrešenega kompleksa tragične krivde, katere skrajno točko, njen *point of view*, izraža Rayeva fraza iz filma *Johnny Guitar*, fraza, ki je – simptomatično – povezana s Sterlingom Haydnom, ki je Ameriko zastopal na Titovem pogrebu (v času Titovega življenja Rayu v Jugoslaviji ni uspelo realizirati načrtovanega projekta *Doktor in hudiči*): "*I'm a stranger here myself*". Pod tem naslovom je leta 1974 nastal tudi dokumentarni film o Nicholasu Rayu. Izraza *out of the past* in *I'm a stranger here myself* s svojo paranoidno/shizoidno idiomatiko definirata samo bistvo občutenja, o katerem govorimo, in ki pride še posebej do izraza v Rayevih *noir* filmih. Vendar pa se je Ray, podobno kot Fuller v *House of Bamboo* (1954) in *The Crimson Kimono* (1959), ob koncu kariere z osupljivo megalomanijo poskušal osvoboditi strahu s približevanjem samemu "izvoru" nevarnosti. Najprej si je privoščil infantilno parado in se vznesen s prihajajočim saftberijskim hipijevstvom lotil Kristusovega življenjepisa v probudističnem, timothy-learyjevskem ključu, ki neizogibno asociira na adventistično mistifikacijo Evangelija po Mateju (*Kralj kraljev*), da bi leto pozneje realiziral grandiozni ep *55 dni v Pekingu*, film, ki naj bi mu Charlton Heston priskrbel "starozavežno" konotacijo in ki v "boksarski vstaji" iz začetka stoletja (1900) išče osnovo za razrešitev samega korena rasnih konfliktov. S tema dvema komercialnima flopoma se je zaključil profesionalni aspekt Rayeve režiserske kariere, predhodil pa jima je še en čuden film, *Bele sence*, eskimska ljubezenska zgodba, ki prav tako kot prva dva pripoveduje o etničnih nasprotjih. *Bele sence*, *Kralj kraljev* in *55 dni v Pekingu* tvorijo Rayevo Super-Tehnirama trilogijo, katere ekstravagantna koloritnost,

Cyd Charisse, Robert Taylor:
Dekle za zabavo

James Manson, Christopher
Olsen, Barbara Rush:
Večji kot življenje



prostorska razvitost in simfonična stiliziranost delujejo kot post-terapevtska psihadelična euforia, s katero naj bi afektirano zapustili klavstrofobični *noir*—svet oziroma, kot bi rekel Leo Braudy⁴, “zaprt družbo” (*enclosed society*), da bi našli osvoboditev v “odprtem prostoru” (*open spaces*), katerega dekorativna agresivnost nezadržno spominja na bizarno koloristično interpolicijo v Fullerjevi ultra-klavstrofobični mojstrovini *Shock Corridor* (1963). Na drugi strani pozne Rayeve razglednice, še vedno impregnirane z izvorno napetostjo, ne dosegajo nenavadne *camp* provokacije zadnjih Langovih filmov (Ešnapurski tiger/Tiger von Eschnapur, Indijski nagrobni spomenik/Indische Grabmal, 1958/59) in ga tako tudi na koncu kariere puščajo enako zagledanega v svojega vzornika kot je bil na začetku. Če bi pogledali z Rayevega konca (Ameriški prijatelj/Der Amerikanische Freund, 1977; Svetlikanje nad vodo), bi lahko rekli, da se v avtorski parabolni evroameriškega filma nahaja prav na sredini med dvema Nemcema, med Langom kot predhodnikom in Wendersom kot naslednikom.

Poleg Langa sta bila na začetku Rayeve poti med drugimi tudi Raoul Walsh in Elia Kazan. Ta trojica režiserjev, ki jim kljub določenim podobnostim ni ravno najlažje poiskati skupnega imenovalca, je temelj, na katerem je Ray zgradil stolp svojega avtorstva, katerega agresivno ekstravagantni arhitekturi se je le redko kdo lahko uprl. Prav Rayev študij arhitekture (pri Franku Lloyd Wrightu) je vplival na njegov opazni čut za ambient, za prostor nasploh, kar ga je že v izhodišču približevalo Langovemu postopku, utemeljenemu na sorodni umetniški provenienci. Na drugi strani bo Ray po sledeh Langove komorne tenzije in kot fanatični raziskovalec ameriške notranjosti svojo vokacijo iskal tudi v Walshovem svetu sprevrnjenih vrednot. Ko k temu prištejemo še Kazanove nauke, ki so presegle vprašanje transpozicije Stanislavskega in ga razvili v strasbergovsko *Actor's Method*, vključujoč ideološko vizuro “metodika”, dobimo oporne točke Rayevega nevrotičnega sveta preganjanih osamljencev, obremenjenih z nemožnostjo komunikacije in pripravljenih na neprizanesljivo prevpraševanje, na beg vase in beg od sebe, ki mu obligatorno predhodi beg od skupnosti, od družbe. Poleg klasičnega *noir* miljeja, ki ga v skladu s Fullerjevim prototipskim delom McArthur postavlja kot paradigmo *Underworld USA* (1961), v katerega podzemnem mraku avtorji “črne serije” iščejo “atomske zaklonišče”, Ray že od samega začetka goji tudi pretanjeno afiniteto do sveta mladih odpadnikov, do tistih, ki se ne želijo integrirati. Trije filmi, prvenec *Živijo ponoči*, katerega eksploatacija je zamujala in s tem napovedovala Rayevo kontroveržno kariero, film, posnet 1948 in distribuiran 1949, vmes posneti *Potrka na vrata* in mitični *Upornik brez razloga*, promovirajo Raya v najkompetentnejšega in najvplivnejšega tolmača ameriške kontra-kulture. Čeprav je James Dean postal zaščitni znak uporniške generacije, je bila njegova življenjska, tragična krilatica “umri mlad, bodi lepo truplo” izgovorjena že v Rayevem zgodnejšem, brez razloga podcenjenem filmu *Potrka na vrata*. Izgovoril jo je Nick Romano (John Derek v prvi vlogi), brezskropulozni ropar, ki se upira kakršnemukoli moralnemu kriteriju. Bogartova didaktična in s tem retorična poza (*Potrka na vrata* je prvi izmed dveh Rayevih filmov, posnetih za Bogartovo Santana Productions), potencirana s produkcijsko avtoriteto, povzroča, da film mestoma izgublja ritem, a je prav s tem poudarjeno tudi nesorazmerje dveh svetov, ki ju ni mogoče uglasiti, sveta hipokrizije

srednjega razreda in sveta mladeniškega, hessejevskega upora. Vendar pa uporni in jezni niso samo mladi, Rayevi filmi so polni neadaptabilnih likov. V njegovem prvencu *Živijo ponoči*, narejenem po večkrat ekraniziranem Andersonovem romanu *Thieves Like Us*, katerega naslov je *hommage* anagram Rayevim vzornikom (*They Drive By Night – You Only Live Once*) in ki pravzaprav še največ dolguje Walshevi aluziji na s kodeksom sankcioniranega Dillingerja v remek-delu *High Sierra*, tragični par, Keechie in Bowie, in njuna okrutna partnerja Chickamaw in T-Dub, živijo paralelno življenje, v katerem sta zločin in nasilje bistveni določili, brez katerih, podobno kot Walshovi “junaki”, strogo vzeto sploh ne obstajajo. Ta sprevrnjena ideja eksistence pri Rayu, podobno kot tudi pri Walshu in nedavno pri Miliusu ali Hillu, pravzaprav aludira na neko predlincolnovsko Ameriko, na idejo sveta onstran meja in izven meščanskega pojmovanja etosa. Tudi Rayevi westerni, *Johnny Guitar*, *V senci vešal* ali *Resnična zgodba o Jesseju Jamesu*, ne morejo brez neposrednih aluzij na konsekvence raztrgane slike protestantske povojne Amerike. Navkljub spektakularni polituri, ikonični baročnosti in inovativni obravnavi glasbe ter očitni fascinaciji s tradicionalno folkloro, ki pripomorejo k temu, da *Johnny Guitar* do popolnosti anticipira leonejevsko koreografijo špageti-vesterna, pa njegova alegorična anti-mchartyjevska nota (scenarist Yordan je najpogostejši paravan za preganjane pisce – komuniste), ki bo postala vzorec za italijanske levičarje, zakamuflirane z western rituali, eksplicitno poudari Rayevo grenkobo z idejo reda v njegovem nastajanju. Podobno kot Wellman (*Dogodek v Ox-Bowu/The Ox-Bow Incident*, 1943) skuša tudi Ray zamajati same propozicije mita. Tudi druga dva Rayeva westerna sta analogna Wellmanovim. V *senci vešal*, katerega zaplet spominja na *Track of the Cat* (1954), gradi atmosfero, ki podobno kot *Rumeno nebo* (*Yellow Sky*, 1948) v western vpisuje *noir*—klavstrofobijo, *enclosed* tenzijo, ki ji daje občutje prerije posebno cinično težo, nevrotični James Cagney pa *noir* naglas. Naposled tudi bratje James v Rayevi viziji, podobno kot Wellmanov Buffalo Bill, izstopa iz okvira mitske impostacije. Raya, podobno kot Walsha, zanima predvsem povojna brezupnost, ki ji vizura Eastmancolor Cinemascopea daje groteskno, še malo ne privlačno in popularno dimenzijo. Zdi se, da je Rayeva nagnjenost k eksperimentiranju s širokim platnom in živopisnimi barvami izraz njegove mrzlične potrebe, da bi v umetnih prostorskih koordinatah našel odprtino, izhod, “kakršnakoli vrata” za svoje izzobčence, za “upornike brez razloga”.

Četudi je počasnejši in bolj deskriptiven od mnogih drugih Rayevih filmov, četudi se njegova ekspresivnost ne more meriti z naslednjim, morda najmočnejšim Rayevim filmom *Večji kot življenje*, in čeprav sta njegovi psihološka konstrukcija in ikonična paleta neprimerljivo preprostejši od njegovega najbolj perversnega filma *Dekle za zabavo*, v katerem fascinira fotogenična harmonija protagonistov, Roberta Taylorja in Cyd Charisse, pa *Upornik brez razloga* izstopa s svojo fetišistično impregnacijo, z ultimativno diskriminacijo “sveta odraslih”, s tem, da se brezkompromisno identificira s tragičnostjo prihajoče generacije, ki se sredi ameriškega stoletja (*American Century*) nima čemu nadejati, ki se nima kam integrirati, ki ne najde izhoda iz pop-artistične galerije projiciranih materialnih ikon. Introspektivna hipertenzija, ki jo je skupaj z Rayem skreiral James Dean, s prebijanjem filmske iluzije in z nadrealistično

Sterling Hayden, Joan Crawford:
Johnny Guitar

Curt Jurgens:
Grenka zmaga





Grahame kot Laurel, katere obsesija je v golem osvajanju moških, je manifestno delo Rayeve pesimistične poetike. Zaprtost prostora, zunanji pritisk (policija je Dixona osumila za umor), seksualna korupcija (Laurel kot priča nedolžnosti "izsiljuje" njegovo spolno zvestobo), izčrpani značaji z izgubljenimi iluzijami, emocionalna pervertiranost, turobni kontekst profesionalne demoraliziranosti policajev, izkrivljenost psiholoških vizur, zadrževanje antipatijskih histerij, simulacije simpatij, grandiozna izumetničenost – vse to so odlike sveta, ki si ne zasluži, da bi z njim komunicirali.

V večini Rayevih filmov je razmerje med moškim in žensko prikazano kot nekaj neplodovitega. Ženska je tu navzoča le zato, da bi spodnesla moško prijateljstvo. Natalie Wood, Gloria Grahame in Ruth Roman v *Uporniku brez razloga*, *Grenki zmagi* in v *Pohlepnežih* še bolj očitno kot drugje ovirajo viteško vez med moškimi. V drugih filmih z Glorio Grahame, eno od najbolj fatalnih *noir* ikon (določen čas tudi Rayevo soprogo), Ray režira eksplicitno mizogene zgodbe, kot sta *Ženska skrivnost* in *Zlobno dekle*. Tudi tedaj, kadar ni neposredno frivolen, je ženski fatalizem neizbežen: od *Živijo ponoči* do *55 dni v Peking* je ženska bodisi obremenitev moškemu v akciji, ali pa celo njegovo prekletstvo, kot v Rayevem najmračnejšem filmu *Potrkanj na vrata*, kjer se Emma (Allene Roberts) iz svetnice, ki s poroko socializira delikventa, spremeni v njegovo prekletstvo enostavno zaradi tega, ker sprovcirana z njegovim obnašanjem noseča stori samomor. Ta samomor bo sprovciral Derekov suicidni *credo*, ki bo svojo finalizacijo dočakal v Deanovem življenju.

Skozi psihološko vizuro je nesporno, da je Ray homoerotično usmerjen. To dokazuje njegov izbor protagonistov: Farley Granger, John Derek, James Dean, James Mason, Robert Mitchum, Richard Burton, Robert Taylor, Jeffrey Hunter in Charlton Heston – vedno gre za izrazite moške, ki se spopadajo z žensko animo – kar je vsekakor *noir* kliše. Kot že rečeno ima ta kliše precej kompleksnejšo alegorično dimenzijo, ki presega psihološka melodramatična vprašanja. V filmu *noir* gre za nemožnost komunikacije, za definitivno in neozdravljivo alienacijo. Tako kot umetnostne zgodovinarje, nagnjene k sociologiziranju, jo je mogoče razumeti kot preprosto deziluzionistično reakcijo na izgubo vsakršnega smisla vrednot v vojni. Vendar je bila vojna tedaj že končana. *Noir* tenzija štiridesetih, ki so jo v hollywoodske projekte vbrizgavali begunci pred nacizmom, je predstavljala logični, patologizirani refleks, ki ga je produciral oddaljeni smrad plinskih celic. Manija judovskih emigrantov, ki so Ameriko – kljub vsem njenim prostranstvom otoško državo – doživljali kot kletko, je ameriškemu filmu vojnih let prispevala neko še posebej impresivno aromo in povzdignila njegove običajne gangsterske stereotipije na znatno bolj stilizirano, mistično, slojevito in dramatično raven.

Petdeseta leta pomenijo nekaj drugega. Tako kot so vesterni petdesetih načeloma (tako kot *Johnny Guitar*) protektirali ezoterično alegorično konfiguracijo, so tudi *filmi noir* z ignoriranjem črnece, ki bodo sčasoma v isti funkciji preplavili hollywoodsko produkcijo, projektirali neko grobo rasistično implikacijo. Če Indijanci v vesternih od petdesetih do devetdesetih personificirajo različna ameriška bojišča (od Koreje do Srbije – Hillov Geronimo), potem v *filmih noir* tuje bitje personificira ženska. Veliko vprašanje, ki ga ni treba konsekvntno dešifrirati je, kaj je nastalo prej –

močjo presega sleherno možno interpretacijo. Kljub temu, da je Ray zelo hitro odkril originalno pot, ki se le deloma naslanja na *actors* predilekcije (ali pa prav zato), sta Ray in Dean za "metodo mitomanijo" – ki so se ji največji ameriški avtorji, na primer Ford in Hitchcock, po pravici neusmiljeno zoperstavljali – storila dosti več kot vsi strasbergovski–kazanovski nasledniki ali epigoni skupaj. Zdi se, kot da bi Deanova tragična identifikacija z Ray/Derekovo anticipacijo odredila nadaljno Rayevo potepuško usodo samopregnanca brez razloga. Rayev zadnji črno-beli film, *Grenka zmaga*, ameriško–francoska koprodukcija, na še bolj brutalen način variira melodramatični trikotnik rodeo–sage *Pohlepneži*, posnete pet let poprej. Mitchum kot rodeo–mentor, Arthur Kennedy kot njegov varovanec in Susan Hayward (Kennedyjeva soproga) med dvema moškima – to je matrica, ki jo Ray ob svojem vstopu na prizorišče druge svetovne vojne v *Grenki zmagi* ponovi v inverznem razmerju. Gre za folklorno ambientacijo, znotraj katere se v afriški puščavi (Libija) v okviru protirommelovskih manevrov odigrava trikotnik med komandantom (Curt Jurgens), njegovo soprogo (Ruth Roman) in mladim oficirjem (Richard Burton v svoji najbolj karizmatični izdaji). Ta dva filma imata zelo veliko skupnega. Zunaj *noir* stereotipov se Ray tu pokaže v dosti bolj umirjeni različici. Zagledan v izvorno magičnost rodea (*Pohlepneže* dopolnjuje dokumentarni material) in impresioniran z viteško dimenzijo vojne (če ne bi bilo Rommela, bi si ga Američani izmislili kot antitezo hipertrofiji Hitlerjeve manije), Ray v obeh primerih, ekskluzivno za svoj postopek, projecira situacije, katerih vizualni tretman in umirjeni ritem nihata med romantičnim zanosom in subtilnim sentimentom. Čeprav gre v obeh primerih za izdajo ženske (priljubljen *noir* motiv), ki moško prijateljstvo postavi v precep, pa v nobenem od njiju ni nikakršnega mizoginega ali celo mizantropičnega naboja, ki ga sicer vidimo v mnogih Rayevih filmih, še posebej pa v zgodnji antihollywoodski drami *V samoti*. Ta študija neznosnosti razmerja med moškim in žensko, v katerem impresionirata Bogart kot diskreditirani scenarist in alkoholik Dixon, ter Gloria

Gloria Grahame, Humphrey Bogart:
V samoti

kokoš ali jajce, alegorična konfiguracija ali psihološka opozicija? Na eni strani judovski *background* inspiracije *noir* filma spominja na starozavezno mizoginijo, na vmetitev ženske-kače (ali celo *Ženske-kobre* (Siodmak, 1944) nekam med Jehovo in Adama (na tem mestu niti ne bi mogli načeti analize, kakšno vlogo igrajo poškodbe moških reber v ameriškem filmu od Forda do Siegla). Kar nas oddaljuje od edenske inspiracije zadeva vsesplošno opustošenje v *noir* horizontu. Ta pustota, odtujena ameriška dediščina, nedvomno poseduje realistične korelative – splošno občutje brezcilnosti, pri katerem gotovo ne gre za eshatološko vizijo neba in zemlje, ampak za izrazitev metafizičnega strahu pred sovražnikom. Veliko število *noir* protagonistov – vključno z Judi, Waspi, Slovani in Grki, je bilo bodisi neposredno zasliševanih bodisi vsaj osumljenih tesnih stikov s suspendiranimi komunisti, zato “rdeča nevarnost” ni mogla vzdigniti tenzije prek meja značilnosti hitchcockovskega *McGuffina*. Ker je metafora skrajšana primerjava, ki že vsebuje skriti predmet/element primerjave, ženska kot antropološka opozicija moškemu že poseduje tudi vse potrebne performanse za rasno razlikovanje. Feministični, praviloma levičarski pogled pojma seksizma ni zaman izvajal iz njegovega rmanja z rasizmom. Antiseksizem in antirasizem sta homogeni gibanji, ki sta si za tarčo kritike pogosto jemali klasični hollywoodski film. S tem sta nezavedno merili na pravo mesto. Moški kot Američan (*English-man*) proti ženski (tujcu, “*Japoncu*”, sovražniku) – v tem nasprotju je jedro *noir* napetosti, ki ga lahko prepoznamo v skoraj vsakem Rayevem filmu, tudi v tistih, ki jih sicer ni podpisal (na primer *The Racket* (1951 – podpisan je John Cromwell) ali *Macao* (1952, von Sternberg). Ponotranjeno občutje krivde daje temu nasprotju kompleksnejšo strukturo. Problem potemtakem ni v ženski kot tujcu, drugem bitju, problem je v junaku, ki mu ne uspe izčistiti svojih čustev in se soočiti z lastno odgovornostjo, saj ne more prepoznati ozadja psihološkega, emocionalnega naboja, tenzije, strahu, obupa. Tudi če je infantilni kriminalec, kot Farley Granger v *Živijo ponoči*, delikvent kot John Derek v *Potrka na vrata*, propadli scenarist kot Bogart v *V samoti*, narkoman kot James Mason v *Večji kot življenje*, korumpirani pravnik kot Robert Taylor v *Dekletu za zabavo*, tat kot Mitchum v Sternbergovem *Macau*, ki ga je Ray za RKO v celoti predelal, korumpirani policaj (spet Mitchum) v Cromwellovem *The Racket*, itd. Vsi Rayevi protagonisti nosijo v sebi nek hendikep, ki poslabšuje, onemogoča ali do skrajnega roba prižene negativne, usodne energije potencialnega odnosa z tujcem (žensko). Teh razmerij se načeloma drži koeficient bližine, vendar praviloma – po modelu *Pohlepnežev* in *Grenke zmage* – razpadejo ojačani s paradigmo *I am Stranger Here Myself*, kompleksom potlačene minulosti. Na najkompleksnejši in najbolj alegorični konfiguraciji temelji Rayev nesporno najboljši *noir* projekt *Na nevarnih tleh*. V tem filmu Robert Ryan, še eden od prototipskih Rayevih trdih možakov, živčno razrvani policaj, v sadomazohističnem *tour de force* agresivne homoseksualne napetosti terorizira prijatelje, da bi se na koncu soočil z magnetično žensko seksualno energijo Ide Lupino, sestre mladega morilca, ki mu Ryan z zverinsko neusmiljenostjo sledi. Nenavadni trk dveh hipertrofiranih živalskih energij, moškega “psa slednika” in samice, ki ščiti brata, do katerega goji posebno, nenaravno naklonjenost, saj je pravzaprav slepa, v filmski zgodovini nima vzporednice. Ida Lupino kot ženska, tujec, sovražnik, je lahko spoštovana le za ceno transcendentalnega



hendikepa, parira pa ji lahko le definitivno in eksplicitno psihotični, enako transcendentalno hendikepirani moški. Najdemo seveda tudi starejše alegorično situiranje, kjer se skuša sovražniku okrniti zmožnost percepcije, ga radioaktivno diskvalificirati, gensko popačiti. Kot bi se bilo treba otesli tesnobe, enkrat za vselej zmagati v vojni... To je konec *noir* utopije, ki jo zaokroži dejstvo, da so Ozujevi filmi iz petdesetih kljub metafizičnemu naboju neulovljivi za ameriške “tujce na sebi”. Po Thomsonovem pričevanju je Ida Lupino zaradi Rayeve bolezni v mnogočem korežirala *Na nevarnih tleh*. S tem morda sladkim ženskim maščevanjem je mogoče pojasniti agresivne seksualne vibracije med njo in Rayem, ki dajejo zgodbi posebno transnarrativno dimenzijo, kakršno lahko na srečo ustvari le ženska.

Drugače ostanejo le še prijatelji – kot Wenders, na primer. Po šestnajstih letih odsotnosti vsakršne prakse, deloma zaradi bolezni, deloma zaradi razočaranj, nesporazumov ali kontemplativnega samoprevpraševanja, preverjanega v kolektivni režiji s študenti *de facto* nedokončanega filma *We Can't Go Home Again*, prikazanega le na za javnost na pol zaprtih projekcijah, je Ray s svojo igralsko pojavo sopodpisal Formanovo konformistično degradacijo musicla Lasje (Hair, 1978) in Wendersov kolosalni film o filmu *noir*, *Ameriški prijatelj*.

Svetlikanje nad vodo, posnet 1979 in prikazan 1980, ne dovoljuje racionalnega komentarja. Ta zgodba, v določenem smislu direktni prenos Rayevih poslednjih vzdihljajev, v kateri se stari mojster bolj kot na pretencioznega Wendersa naslavlja na ingenioznega Godarda, s svojo turobno demonstracijo nemožnosti vsakršne komunikacije med Evropejci in Američani, pa čeprav “bratov v kameri”, je videti kot da na najstrahotnejši, neokusno melodramatični, antifilmski način potrjuje vse parametre ameriške, Rayeve *noir* paranoje. V tem se skriva njegova (in Wendersova) veličina. Kar preostane po kinesteziji, zadeva zgolj še radiacijo. •

Prevedel Saš Jovanovski

Živijo ponoči

Opombe:

1. v zvezi s tem cf. R. Koszarski: *Story into Script*, Hollywood Directors, 1941 – 1976 (OUP, Oxford, London, New York, 1977)
2. sistemizacijo lahko najbolje preverimo v R. Borde in E. Chaumeton: *Panorama du Film Noir Américain* (Les Editions de Minuit, Paris, 1955)
3. *Film Noir – An Encyclopedic Reference Guide* (Bloomsbury, London, 1980)
4. Leo Brady: *The World in a Frame* (Garden City, New York, 1977)

NICHOLAS RAY: FILMOGRAFIJA

Rojen: 7. avgust 1911, Galesville, Wisconsin, ZDA

Umrli: 16. junij 1979, New York, New York, ZDA

1948

Živijo ponoči

They Live By Night

a.k.a. *The Twisted Road / Your Red Wagon*

ZDA, 92 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Nicholas Ray, Charles Schnee, po

romanu *Thieves Like Us* Edwarda Andersona

fotografija George E. Diskant

glasba Leigh Harline

igrajo Cathy O'Donnell (Keechie Mobley),

Farley Granger (Bowie), Howard Da Silva

(Chicamaw Mobley), Jay C. Flippen (T-Dub),

Helen Craig (Mattie), Will Wright (Mobley),

William Phipps (mladi farmer), Ian Wolfe

(Hawkins)

Trije zaporniki pobegnejo iz zapora, med njimi 23-letni Bowie, ki upa, da mu bo uspelo dokazati nedolžnost in se s svojim dekletom Keechie umakniti v samoto. A njegova zaporniška pajdaša ga prisilita v serijo ropov, policija pa v Bowieju vidi vodjo tolpe.

1949

Potrkaj na vrata

Knock on Any Door

ZDA, 100 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij John Monks Jr., Daniel Taradash, po

romanu Willarda Motleya

fotografija Burnett Guffey

glasba George Antheil

igrajo Humphrey Bogart (Andrew Morton),

John Derek (Nick Romano), George

Macready (tožilec Kerman), Allene Roberts

(Emma), Candy Toxton (Adele Morton),

Mickey Knox (Vito), Barry Kelley (sodnik

Drake)

Andrew Morton je odvetnik, ki se mu je uspelo prebiti iz revnih predelov, kjer je bil rojen. Njegov klient je Nick Romano, mladenič z dolgim spiskom kriminalnih dejanj. Nick najde svojo ženo mrtvo, storila je samomor, zato se vrne h kriminalu...

1949

Ženska skrivnost

A Woman's Secret

ZDA, 84 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Herman J. Mankiewicz, po romanu

Mortgage on Life Vicki Baum

fotografija George E. Diskant, Harry J. Wild

glasba Frederick Hollander

igrajo Maureen O'Hara (Marian Washburn),

Melvyn Douglas (Luke Jordan), Gloria

Grahame (Susan Caldwell), Bill Williams

(Lee), Victor Jory (Brook Matthews), Mary

Philips (ga. Fowler), Jay C. Flippen (Fowler)

Susan leži v bolnišnici s kroglo blizu srca. Marian policiji pove, da jo je ustrelila ona – iz

besa, ker je hotela prekiniti pevsko kariero.

Susan sta Marian in Luke pred leti našla na

cesti; vzela sta jo pod svoje okrilje in ji

omogočila uspešno pevsko kariero, ki

Mariani zaradi izgube glasu ni bila usojena.

Luke ne verjame, da bi bila Marian sposobna

ustreliti Susan, zato prosi detektiva Fowlerja,

naj poišče resnico.

1950

V samoti

In a Lonely Place

ZDA, 94 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Edmund H. North, Andrew Solt, po

romanu Dorothy B. Hughes

fotografija Burnett Guffey

glasba George Antheil

igrajo Humphrey Bogart (Dixon Steele),

Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank

Lovejoy (narednik Brub Nicolai), Carl Benton

Reid (kapetan Lochner), Art Smith (Mel

Lippman), Jeff Donnell (Sylvia Nicolai),

Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert

Warwick (Charlie Waterman)

Hollywoodski scenarist Dixon Steele je obtožen umora garderoberke Mildred, s katero je preživel večer pred njeno smrtjo. Dixov čudaški smisel za humor in pogosti hipni izbruhi nasilja so še dodaten motiv za sumničavo policijo, zato mu nova soseda, Laurel Gray, priskrbi alibi. Njuno prijateljstvo kmalu preraste v ljubezen.

1950

Zlobno dekle

Born to be Bad

ZDA, 94 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Charles Schnee, Edith R. Sommer, po

romanu *All Kneeling* Ann Parrish

fotografija Nicholas Musuraca

glasba Frederick Hollander

igrajo Mel Ferrer (Gobby), Joan Fontaine

(Christabel Caine), Joan Leslie (Donna),

Robert Ryan (Nick), Zachary Scott (Curtis),

Harold Vermilyea (John Caine)

Christabel je utelešenje hudiča: navzven je simpatično in ranljivo bitje, v resnici pa je pohlepna grabežljivka. Edini, ki zares pozna njene cilje, je plašni Jake, neuspešni pisatelj, ki jo ljubi. Christabel mu vrača simpatije, toda še bolj jo privlači bogastvo njegovega prijatelja Curtisa; prepriča ga, da njegovo zaročenko Donno zanima le denar, in Christabel nazadnje doseže, da se poroči z njo.

1951

Na nevarnih tleh

On Dangerous Ground

ZDA, 82 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij A.I. Bezzerides, Nicholas Ray, po

romanu *Mad with Much Heart* Georga

Butlerja

fotografija George E. Diskant

glasba Bernard Herrmann

igrajo Ida Lupino (Mary Malden), Robert

Ryan (Jim Wilson), Ward Bond (Walter Brent), Charles Kemper (Daly), Anthony Ross (Pete Santos), Ed Begley (kapetan Brawley), Ian Wolfe (Carrey)

Jima Wilsona, trdega, nasilnega mestnega detektiva po pretepanju in mučenju nekega osumljenca kazensko premestijo v malo mesto na severu, da bi pomagal razrešiti umor dekleta. Tam sreča Mary, slepo dekle, in se vajo zaljubi. Mary je slepa, njen brat pa je eden glavnih osumlencev.

1951

Heroji Gvadalkanala

The Flying Leathernecks

ZDA, 102 min., barvni

režija Nicholas Ray

scenarij James Edward Grant, po zgodbi

Kennetha Gameta

fotografija William E. Snyder

glasba Roy Webb

igrajo Robert Ryan (kapetan Carl "Griff"

Griffin), Janis Carter (Joan Kirby), Don

Taylor (poročnik 'Cowboy' Blithe), John

Wayne (major Dan Kirby), James Bell

(polkovnik), James Dobson (Pudge McCabe),

Michael St. Angel (poročnik Jorgensen), Jay

C. Flippen (poročnik Clancy)

Major Dan Kirby svoje vojake in pilote drži pod strogo, špartansko disciplino. Edini, ki se mu upa oponirati, je kapetan Griffin, zagovornik dialoga in strpnosti. A Kirby dokazuje, da druga svetovna vojna zahteva tavrsto disciplino.

1952

Pohlepneži

The Lusty Men

ZDA, 113 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij David Dortort, Horace McCoy, po

romanu Clauda Stanusha

fotografija Lee Garmes

glasba Roy Webb

igrajo Robert Mitchum (Jeff McCloud), Susan

Hayward (Louise Merritt), Arthur Kennedy

(Wes Merritt), Arthur Hunnicutt (Booker

Davis), Frank Faylen (Al Dawson), Walter

Coy (Buster Burgess), Carol Nugent (Rusty

Davis)

Po težki poškodbi in dolgih letih odsotnosti se zvezdnik rodea Jeff McCloud vrne v rojstno mesto. Kot pomočnik se zaposli na lokalnem ranču, kjer se spoprijatelji z Wesom in njegovo ženo Louise. Wes sanja o rodeo karieri, ki bi mu omogočila nakup lastne farme, zato prepriča Jeffa, da postane njegov trener. Louise sprva nasprotuje, a trojica kmalu pusti delo na farmi in se napoti na negotovo pot.

1954

Johnny Guitar

Johnny Guitar

ZDA, 110 min., barvni

režija Nicholas Ray

scenarij Philip Yordan, po romanu Roya

Chanslorja

fotografija Harry Stradling Sr.
glasba Victor Young
igrajo Joan Crawford (Vienna), Sterling Hayden (Johnny Guitar), Mercedes McCambridge (Emma Small), Scott Brady (Dancin' Kid), Ward Bond (John McIvers), Ben Cooper (Turkey Ralston), Ernest Borgnine (Bart Lonergan), John Carradine (Old Tom)

Vienna je na robu mesta postavila uspešen saloon in igralnico. Ko bo prišla še železnica, namerava postaviti lastno mesto. Meščani jo sovražijo in zahtevajo, da odide. Razmerja se še zaostrijo, ko štirje kavboji iz Viennine igralnice oropajo mestno blagajno in ubijejo blagajnika. Pod vodstvom manične Emme gredo domačini na linč-pohod, a Vienna se jim, skupaj s skrivnostnim kitaristom, Johnnyjem Gitarom, postavi po robu.

1955
V senci vešal
Run for Cover
 ZDA, 93 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Winston Miller, po zgodbi Irvinga Ravetcha in Harriet Frank, jr.
fotografija Daniel L. Fapp
glasba Howard Jackson
igrajo James Cagney (Matt Dow), Viveca Lindfors (Helga Swenson), John Derek (Davey Bishop), Jean Hersholt (g. Swenson), Grant Withers (Gentry), Jack Lambert (Larsen), Ernest Borgnine (Morgan)

Matta Dowa zamenjajo za roparja vlaka. Ko šerif ustreli Daveya, mladeniša, ki je jezdil z njim, si Matt opere ime in postane novi šerif. Zaljubi se v Švedinjo Helgo in želi zaživeti mirno življenje...

1955
Upornik brez razloga
Rebel Without a Cause
 ZDA, 111 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Stewart Stern, Irving Shulman, po zgodbi Nicholasa Raya
fotografija Ernest Haller
glasba Leonard Rosenman
igrajo James Dean (Jim Stark), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo (Plato), Jim Backus (Jimov oče), Ann Doran (Jimova mati), Corey Allen (Buzz Gunderson), Dennis Hopper (Goon)

Jim Stark je neugnan mladenič. Zaradi težavnega karaktera in številnih šolskih incidentov se je bila družina prisiljena že nekajkrat preseliti. Jim upa, da bo v novem okolju končno našel ljubezen, ki mu jo njegova malomeščanska družina ne nudi. Naveže se na Judy in njena prijatelja, Plata in Raya, a številni preizkusi poguma in dvoboji z noži so še vedno neizbežni.

1956
Večji kot življenje
Bigger Than Life
 ZDA, 95 min., barvni
režija Nicholas Ray

scenarij Cyril Hume, Richard Maibaum, po clanku Burtona Rouecha
fotografija Joe MacDonald
glasba David Raksin
igrajo James Mason (Ed Avery), Barbara Rush (Lou Avery), Walter Matthau (Wally), Robert Simon (Dr. Norton), Christopher Olson (Richie Avery), Roland Winters (Dr. Ruric), Rusty Lane (Bob LaPorte)

Eda Averya, šolskega učitelja in vzornega moža, sprejmejo v bolnišnico, saj trpi za redko boleznijo ožilja. Ker mu zdravniki napovedujejo samo še par mesecev življenja, sprejme nevarno obliko eksperimentalnega zdravljenja. Ed čudežno okreva in se vrne k družini, ženi Lou in sinu Richieju, toda zdravila, ki jih mora konstantno uživati, v njem sprožajo neobičajne psihološke motnje...

1956
Vroč kri
Hot Blood
 ZDA, 85 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Jesse Lasky, jr., po zgodbi Jeana Evansa
fotografija Ray June
glasba Les Baxter, Ross Bagdasarian (pesmi)
igrajo Jane Russell (Annie Caldash), Cornel Wilde (Stephano Torino), Luther Adler (Marco Torino), Joseph Calleia (Papa Theodore), Jamie Russell (Xano), Wally Russell (Bimbo)

Stephano Torino naj bi nasledil svojega bolnega brata Marca na čelu newyorškega ciganskega klana. Posilijo ga v poroko z Annie Caldash, žensko iz prijateljskega ciganske družine, toda Stephano že nekaj dni po poroki pobegne s svojim ameriškim dekletom Wilmo. Zbere se družinski svet, saj je očitno, da bo treba zakon razveljaviti.

1957
Resnična zgodba o Jesseju Jamesu
The True Story of Jesse James
 a.k.a. *The James Brothers*
 ZDA, 92 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Walter Newman, Nunnally Johnson
fotografija Joe MacDonald
glasba Leigh Harline
igrajo Robert Wagner (Jesse James), Jeffrey Hunter (Frank James), Hope Lange (Zee), Agnes Moorehead (ga. Samuel), Alan Hale, jr. (Cole Younger), Alan Baxter (Remington), John Carradine (precastiti Jethro Bailey)

Zadnjih osemnajst let v življenju Jesseja Jamesa prikazuje njegovo družinsko življenje v Missouriju, njegove izkušnje s Quattrillovimi jezdec, roparsko kariero z brati in čas umirjenja po neuspešnem ropu velike banke v Northfieldu.

1957
Grenka zmaga
Amère victoire
Bitter Victory
 Francija, ZDA, 103 min., č/b

režija Nicholas Ray
scenarij Gavin Lambert, Vladimir Pozner, Nicholas Ray, po zgodbi Reneja Hardyja
fotografija Michel Kelber
glasba Maurice Leroux
igrajo Richard Burton (kapitan Leith), Curd Jurgens (major Brand), Ruth Roman (Jane Brand), Raymond Pellegrin (Mekrane), Sean Kelly (poročnik Barton), Anthony Bushell (General Patterson)

Med vojaško operacijo v severni Afriki se verbalno spopadeta kapitan Leith in major Brand. Nihilistični Leith meni, da je Brand strahopetec in nerodnež, ki ne zna poveljevati, Brand pa mu na drugi strani očita flirtanje z njegovo ženo.

1958
Veter čez močvirje
Wind Across the Everglades
 ZDA, 93 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Budd Schulberg
fotografija Joseph C. Brun
igrajo Burl Ives (Cottonmouth), Christopher Plummer (Walt Murdock), Chana Eden (Naomi), Gypsy Rose Lee (ga. Bradford), Tony Galento (Beef), Pat Henning (Sawdust), Peter Falk (pisec),

Florida na začetku dvajsetega stoletja. Walt Murdock je čuvaj v naravnem rezervatu; vseskozi se spopada s Cottonmouthovo tolpo, ki vsakodnevno pobija zaščitene ptice in jih kot cenjeno blago prodaja na trgu. Po številnih konfrontacijah pride Murdock na sled tolpi, ki se zateče v močvirnate predele Everglada.

1958
Dekle za zabavo
The Party Girl
 ZDA, 99 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij George Wells, po zgodbi Lea Katcherja
fotografija Robert J. Bronner
glasba Jeff Alexander, Andre Previn
igrajo Robert Taylor (Thomas Farrell), Cyd Charisse (Vicki Gaye), Lee J. Cobb (Rico Angelo), John Ireland (Louis Canetto), Corey Allen (Cooky La Motte), Carmen Phillips (Ricovo dekle), Rusty Lane (John A. Davis)

Šepavi odvetnik Thomas Farrell je v svojem poklicu uspel predvsem z uspešnim zagovarjanjem prestopnikov in še posebej mafijskega bossa Rica Angela. Šele ko sreča barsko plesalko Vicki Gaye, prvič pomisli, da bi se umaknil iz mesta in pričel dostojno odvetniško kariero. A Farrel je preveč sposoben odvetnik, da bi mu Rico dovolil oditi kar tako.

1959
Bele sence
Savage Innocents
 a.k.a. *Les dents du diable / Ombre blanche*
 Francija, Italija, ZDA, VB, 110 min., barvni
režija Nicholas Ray

scenarij Nicholas Ray, Franco Solinas, po romanu *Top of the World* Hansa Ruescha
fotografija Peter Hennessy, Aldo Tonti
glasba Angelo Francesco Lavagnino
igrajo Anthony Quinn (Inuk), Yoko Tani (Asiak), Peter O'Toole (prvi izvidnik), Carlo Giustini (drugi izvidnik), Marie Yang (Powtee), Andy Ho (Anarvik)

Eskim Inuk, ki živi v samoti in ima le malo stikov z belci, se kot ponavadi odpravi na trgovsko točko, kjer po nesreči ubije nekega misijonarja. Policija mu je kmalu na sledi.

1961
Kralj kraljev
King of Kings
ZDA, 168 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Philip Yordan
fotografija Manuel Berenguer, Milton R. Krasner, Franz Planer
glasba Miklos Rozsa
igrajo Jeffrey Hunter (Jezus Kristus), Siobhan McKenna (Marija), Hurd Hatfield (Poncij Pilat), Ron Randell (Lucij), Viveca Lindfors (Klavdija), Carmen Sevilla (Marija Magdalena), Rip Torn (Juda), Robert Ryan (Janez Krstnik), Orson Welles (narator; naveden)

Zgodba o Jezusu Kristusu in slava njegove besede.

1963
55 dni v Peking
55 Days in Peking
ZDA, 150 min., barvni
režija Nicholas Ray, Gut Green (nenaveden), Andrew Marton (nenaveden)
scenarij Bernard Gordon, Philip Yordan
fotografija Jack Hildyard
glasba Dimitri Tiomkin
igrajo Charlton Heston (major Matt Lewis), Ava Gardner (baronesa Natalie Ivanoff), David Niven (Sir Arthur Robertson), John Ireland (narednik Harry), Paul Lukas (Dr. Steinfeldt), Nicholas Ray (Ameriski minister), Juzo Itami (polkovnik Shiba), Harry Andrews (oce De Bearn)

Peking leta 1900. Diplomati, vojaki in drugi mednarodni predstavniki množično bežijo iz mesta, ki ga napadajo uporniki. Kljub tekmovalnosti in sovražnosti posameznih predstavnikov politiki v upanju po preživetju združijo svoje interese.

1976
We Can't Go Home Again
ZDA, 90 min., barvni
režija Nicholas Ray
scenarij Nicholas Ray, Susan Schwartz, fotografija Doug Cohn, Stanley Liu, Danny Fischer, Tim Ray, Charles Bornstein, Jerry Jones
igrajo Nicholas Ray (on sam), Tom Farrell, Leslie Levinson, Richie Bock, Danny Fischer

Avantgardni, nedokončani in improvizirani film, ki ga je Ray posnel skupaj s svojimi

študenti na Harpur Collegu. Psihedeličen film, posnet na 35mm, 16mm, 8mm in Super-8mm traku, je mešanica med dokumentarcem in fikcijo, "zgodba" pa pripoveduje o zmedenemu učitelju Nicholasu Rayu, ki se ukvarja s svojimi študenti.

1979
Svetlikanje nad vodo
Lightning Over Water
a.k.a. *Nick's Film*
Nemčija, Švedska, 91 min., barvni
režija Nicholas Ray, Wim Wenders
scenarij Nicholas Ray, Wim Wenders
fotografija Edward Lachman, Martin Schäfer
glasba Ronée Blakley
igrajo Nicholas Ray, Wim Wenders, Stefan Czapsky, Tom Kaufman, Chris Sievernich, Edward Lachman, Martin Schäfer

Nicholas Ray v svojem newyorškem stanovanju umira za rakom. Obišče ga njegov prijatelj Wim Wenders in odloči se posneti film o Rayevih zadnjih dneh – v stanovanju in med njegovimi študenti na filmski šoli, kjer še vedno predava.

KRATKI FILMI:

1945
Tuesday in November
ZDA, 18 min.

1945
Sorry, Wrong Number
ZDA, 30 min.

1954
High Green Wall
ZDA, 26 min.

1974
The Janitor
Nizozemska, 14 min.

1978
Marco
ZDA, 11 min.

FILMI, PRI KATERIH JE RAY KOT REŽISER NEPODPISAN:

1949
Roseanna McCoy
režija Irving Reis

1951
The Racket
režija John Cromwell

1952
Macao
režija Josef von Sternberg

1953
Androcles and the Lion
režija Chester Erskine



RAY KOT SCENARIST:

1953
The Caribbean Mystery
režija Robert D. Webb
dialogi Nicholas Ray

1946
Swing Parade of 1946
režija Phil Karlson
zgodba Nicholas Ray

1964
Circus World
režija Henry Hathaway
zgodba Nicholas Ray

1971
Murder of Fred Hampton
režija Howard Alk
scenarij Nicholas Ray

RAY KOT IGRALEC:

1945
A Tree Grows in Brooklyn
režija Elia Kazan

1974
I'm a Stranger Here Myself
režija David Helfern

1975
James Dean, the First American Teenager
režija Ray Connolly

1977
Ameriški prijatelj
Der Amerikanische Freund
režija Wim Wenders

1979
Lasje
Hair
režija Miloš Forman

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 nenadno, 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 črnbelih 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

kino
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.

helena bonham-carter v filmu **klub golih pesti**

