



revija za film in televizijo

ekran

vol. 22
letnik XXXIV
1, 2 1997
600 SIT

novi slovenski film
intervju
igor šterk
dosje
lom valov
slovar cineastov
rouben mamoulian

Velike srečne družine niso izumrle.



Mi imamo eno na zalogi.



STYLUS 1500



STYLUS PRO



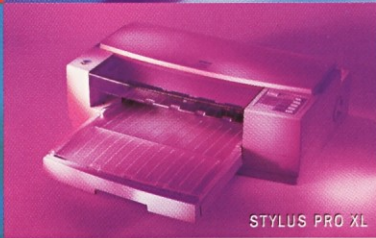
STYLUS COLOR 500



STYLUS 200



STYLUS 1000



STYLUS PRO XL

TAKO RAZNOLIKE DRUŽINE, KOT JE DRUŽINA INK JET TISKALNIKOV EPSON, ŽE DOLGO NI BILO V TEH KRAJIH.
ČRNO-BELI ALI BARVNI, VELIKI ALI MALI, PO DOMAČE PRIJAZNI ALI PISARNIŠKO PROFESIONALNI - VSE PO VRSTI
ODLIKUJETA VRHUNSKA PIEZO TEHNOLOGIJA TER MAKSIMALNA LOČLJIVOST, KI ZAGOTAVLJATA BREZHIBNO TISKANJE
ŠE TAKO KOMPLEKSNIH NALOG. IZMISLITE SI PROBLEM - IN EDEN OD NAŠIH GA BO ŽE REŠIL.
ČE PA BOSTE KDAJ HOTELI SPOZNATI ŠE TETE IN STRICE - TUDI NI PROBLEMA!

EPSON

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik 3

simon popek slovenska pomlad

slovenski film 4

majda širca srečko za srečo drugih

nerina kocjančič čamčatka

zdenko vrdlovec triptih agate

schwarzkobler

bojan kavčič outsider

miha zadnikar outsiderjeva pretveza

max modic herzog

simon popek ekspres, ekspres

intervju 11

simon popek pogovor z igorjem šterkom

festival: viennale 15

melita zajc zgodba o zaupanju

festival: kairo 18

živa emeršič-mali na otoku sredi nila

festival: rotterdam 20

živa emeršič-mali trije nagajeni filmi

simon popek resnice in laži

denis valič staro in novo

festival: berlin 28

bojan kavčič melodrama in groteska

memento 31

peter braatz marvin john nance

kolumen 32

nebojša pajkić pillow book

spomin 34

miha zadnikar raketice iz zaglavja

dosje: lom valov 36

stojan pelko lom kapitalizma, valovi
shizofrenije

miha zadnikar ona, on, oba

vlado škafar druga stran besede

nejc pohar breaking the waves,
healing the world

teorija 50

slavoj žižek orson welles ali razcepljena
subjektivnost

kako razumeti film 54

matjaž klopčič zgodbe o nestanovitni luni
/ legenda o ugetsu

slovar cineastov 58

nebojša pajkić rouben mamoulia

Na naslovnici: Emily Watson, Lom valov

vol. 22 letnik XXXIV 1, 2 1997

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka sofinancira

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni urednik Simon Popek uredništvo Stojan Pelko,
Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Mladen Dolar, Jože

Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikovanje

Metka Dariš, Tomaž Perme stavek dariš gregorič perme osvetljevanje filmov Alten tisk Matformat

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

delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT

žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

99980973

A black and white photograph showing a man in a checkered jacket and a light-colored t-shirt being escorted by a police officer. The man is looking to his right, and the officer, wearing a dark uniform and a peaked cap, is looking forward. They are standing in a doorway, with the man's hands on the door frame. The door has a small sign and a handle.

slovenska pomlad

simon popek

Če nacionalna kinematografija stagnira do te mere, da v dvajsetih letih ne posname omembe vrednega filma, mislim, resnično vrednega – takšnega, v svetovnem merilu – in če nacionalno filmsko identiteto kar naprej krojijo "avtorji", katerim očitno ni jasno, kaj film sploh je, potem smo z letom 1996 lahko še kar zadovoljni. Ne zaradi kvalitete same, o tej se da razpravljati; pomembno, že kar revolucionarno, je dejstvo, da so lani v slovenskem prostoru s celovečerci debitirali štirje režiserji, med katerimi trije spadajo v najmlajšo generacijo "diplomantov" AGRFT (če so res diplomirali, ni jasno, saj študij uradno končajo le tisti redki, ki jim uspe nabrati denar za diplomski film; "diplomski" filmi so tako nemalokrat kar celovečerni prvenci).

Košak, Novljan, Šterk, morda celo Milavec, naj bi predstavljali prihodnost slovenskega filma. Pardon, zatipkal sem se – svetovnega filma. V tem je problem našega filma, vedno mu je bilo dovolj, da je bil domač, vseslovenski, podalpski, marginalen, skratka, neopažen; zadnja leta meri celo na višje cilje – da osvoji eno izmed nagrad na portoroškem maratonu. In kar je najbolj žalostno, če je ne osvoji, se kuja. Kot da bi imele portoroške nagrade kakšno vrednost. Felix je osvojil ne vem katero nagrado že, pa ga niti v kino ne spravijo! Hvala lepa.

Torej, domači film je svoje poslanstvo vedno opravil že s tem, da so ga sploh posneli, nakar so si ga ljudje ogledali in rekli: "Za slovenski film je pa kar v redu." Od kdaj je pa slovenski film merilo za kvaliteto? S tem so samo na lep način podali, da je zanič. Druge (denimo evropske) kinematografije svojih filmov ne ocenjujejo na nacionalni bazi, temveč jih pošljejo v svet in dokončno, še najbolj relevantno mnenje, prepustijo drugim.

"Ampak, mi smo tako majhni." Kaj ima pa majhnost oziroma velikost opraviti s talentom? Američani so največja nacija na svetu, pa od taistih ljudi kar naprej poslušamo, kako zanič filme delajo. Eto.

Košak, Novljan, Šterk; okej, še Milavec. Ti štirje jezdec so lani posneli celovečerne prvence, a glede na stanje se zdi, da bodo na naslednji projekt čakali naslednjo petletko. No ja, saj ne, da bi vsem štirim takoj potisnil denar v roko in jih poslal snemat; govorim hipotetično. Slovensko metodo razdeljevanja denarja bi približal novozelandski. Tam imajo zelo dolg spisek režiserjev, ki so posneli le en film; iz preprostega razloga, ker zanič režiserjem (ali tistim, katerih zanič filmi ne prinesejo nazaj dovolj denarja) ne dajo več sredstev. Možnosti sta torej le dve: da narediš hiper komercialno smet brez vsakršnih estetskih vrednosti, ki pa vsaj služi denar, ali "umetniški" film, ki ga priznajo v mednarodni areni in s tem prispeva k nacionalni promociji. Tak film lahko komercialno tudi propade, a ne? Slovenski režiserji so vedno izbrali najmanj cenjeno varianto; naredili smet brez estetskih vrednosti, ki si jo je nazadnje ogledalo dva tisoč gledalcev. In nikar ne mislite, da kot "mednarodno priznanje" štejejo povabila na moskovski, čikaški, egiptovski ali južnokorejski festival.

Ti pobirajo le ostanke, v najboljšem primeru pa že nagrajene filme z velikih festov.

Skratka, rešitev morda ni toliko v "ne-dajanju-denarja" nesposobnim režiserjem, ki so zafurali svoj prvi ustvarjalni napor. Ne, vsako leto se bo zlahka našlo pet ljudi, ki še nimajo celovečerca, in verjemite, zahtevali bodo pravico do uveljavitve svojega poskusa. Problem je v tem, da se naše režiserje preveč razvaja. V deželah, kjer delajo dobre filme, debitantom ne dajejo milijona mark ali dveh. Najprej se dokaži, sine, pa ti bomo dali več. Bosanci so imeli sijajen izraz: "Kamera v prazni sobi". Točno to, država bi morala darovati le stroške filmskega traku, kamere, tehnične ekipe in post produkcije. Igralce, kulise, kostume, specialne efekte, dvomesečni penzion, novi osebni avto in ostalo si plačaj sam. Če boš naredil dober, v mednarodni areni priznani, ali vsaj komercialno uspešen film, ti bomo pri naslednjem projektu primaknili nekaj malega za sendviče in pivo. In tako naprej. Če boš uspešen, se boš pri petem filmu lahko šel Davida Leana, če že prej ne boš zbrisal na Zahod.

Toda žal pri nas ni tako in dvomim, da kdaj bo; narobe se dela že od vsega začetka, od študija na akademiji. študentje mislijo, da so bogovi; vsi hočejo postati novi Davidi Lynchi, vidijo še dva Buñuelova filma in tri Godarde, pa mislijo, da so videli vse, pri tem pa pozabljajo, da z že Godardom zaostajajo za tri do štiri desetletja. Potem se honorarno zaposlijo na prvi televiziji, zrežirajo pet Jonasov, nakar pokliče prva reklamna agencija in usoda teh zatripanih rejverjev je zapečaten – namesto, da bi sedeli v Kinoteki in se učili vsaj posredno, če že domačih vplivov ne najdejo. Ni pravega kinotečnega programa? V zadnjih dveh letih je bilo tam vsaj dvajset retrospektiv ključnih avtorjev, nujnih za širše razumevanje filma; tam so bili vsi, le študentje filmske režije ne. Sedaj že kar sam jemljem besede iz ust Matjaža Klopčiča, ki se vedno znova razočarano ozira naokrog: "Ni nobenega vaših, kajne, gospod Klopčič?" Nasploh se zdi, da AGRFT vse bolj postaja le še valilnica kadrov za relamne agencije, filmski režiserji pa postanejo le redki. Zame režiser ni nekdo, ki posname celuloidno skropucalo, režiser je Igor Šterk, tako rekoč edini, ki se ga spomnim, da bi frekventno hodil na kinotečne predstave. Ostali pridejo najdlje do bara Marilyn. Šterk je nekdo, ki se je učil v kinoteki, zato sploh ni presenetljivo, da je naredil dober film. Evo, mularija, tule imate človeka, ki ga lahko brez sramu povprašate za nasvet; Lynch je predaleč, Buñuel mrtev, Godarda pa tako ne bi razumeli. •



srečko za srečo drugih

Felix Boža Šprajca je menda letos v Berlinu izzval zanimanje pri nemških kupcih, ki do ga brali kot vzgojno-izobraževalni film za otroke. Njegov prevod filma v "otroški" žanr je nedvomno zanimiv – pa ne le iz tržnega vidika –, temveč tudi zato, ker Slovincu, ki si je ob tem filmu nenehno postavljал vprašanja izključno iz pozicije odraslega, ta optika še zdaleč ni prišla na misel. Optika otroškega dobrega je sicer v **Felixu** tanka, saj kaj kmalu nakopljje dovolj občutkov krivde, češ, če ne ubogaš učiteljice, potem jo boš imel na vesti. Ali, če si želiš svobode in lastne umetniške, verske, znanstvene, cirkuške ali preprosto tihe in mirne življenjske poti, potem bo nekdo vedno za to plačal. Po drugi strani optika, izhajajoča iz otroškega sveta in izpeljana iz simbolnega videnja realnosti, torej slovenske odcepitve od JLA, nujno zapade v pootročenost, saj hkrati infantilizira zgodovinski trenutek, češ, če je vojna le preoblačenje uniform, potem ni drugačna kot tista, ki se jo gredo otroci. Ali, če je vojna na takem teritoriju, kjer se nasprotnika srečujeta kot na otroškem igrišču, potem ji odvezamemo status prelomnega narodovega dejanja. Sicer pa – ali se ni vse prelomno v resnici zgodilo že mnogo preden je multi-kulturno-nacionalno-družbeno križišče eskaliralo na tisti metaforični, s tanki, uniformami, letali in civilisti posejani planoti?

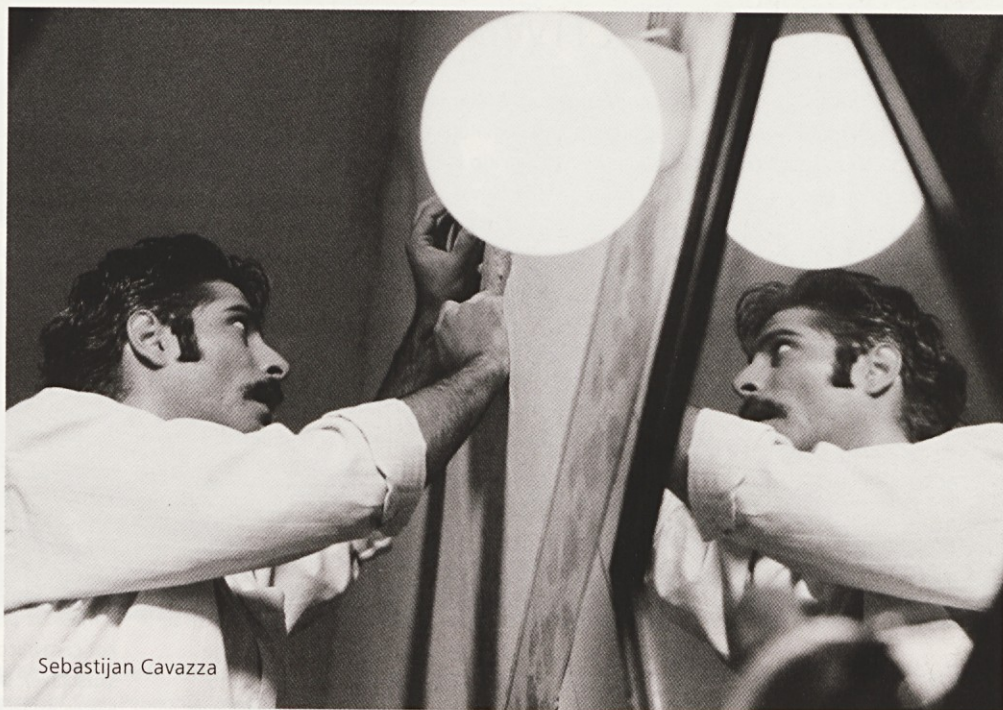
A vendarle, **Felixa** naj ne bi brali kot film, ki naj bi zapolnil geslo v slovenski kroniki dvajsetega stoletja. Pustimo ga tam,

kamor se je sam hotel vpisati, med metafore o večnem Zlu, ki se obrega ob slehernika in slehernico, torej celo ob človeško ribico, ki tam spodaj v temi res nima nikakršnih posledic ne vzrokov na tiste v temi tu zgoraj. Razliko do podobnih filmskih, gledaliških likovnih in literarnih metafor vzpostavlja le povečevalno steklo na še tekočem začetku filma, ki tujemu trgu definira epicenter tokratnih tegob: Slovenijo. Slovenijo, ki se v svoji skrčenosti lahko definira le skozi lupo.

Toda, da je **Felix** vzgojno-izobraževalni film, ne morejo trditi le Nemci. **Felix** je za slovenski filmski prostor zagotovo eden najbolj vzgojnih domačih filmov tranzicijskega obdobja. Njegov način nastajanja, ki je temeljil na avtorjevi fanatični želji, da izpelje projekt – ne glede na to, da zanj nima čistih zagotovil, sedanjí avtorjev vakuum, ki se kot posledica zrušenih vizij kaže kot nadaljna režiserjeva kastracija, nemoč pravnih artikulacij in medsebojnih usklajevanj, površno razumevanje tujega partnerja in pomanjkljivega regulativa, ki bi znala brzdati osebne ambicije, pomešane z nekdanjimi izkušnjami, češ, začnimo, pa bo potem že nekako šlo, skratka, vsa ta šola, ki je bila za vse – za državo, producenta, režiserja, igralce – celotno infra in sub-strukturo slovenskega filmskega miljeja, je klasična šola, na kateri se bodo učili bodoči vzgojitelji, moderatorji in avtorji slovenske filmske produkcije, ki ne bodo hoteli ne smeli ponavljati transparentnih potez tega projekta. Iz tega aspekta je **Felix** pomemben film, ne glede na to, da mu je težko zaradi tega reči hvala. Boža Šprajc je s Srečkom vzpostavil možnosti za srečo drugih.

Ne podcenjujte tega.

Majda Širca



Sebastijan Cavazza

fotografija Radovan Čok

čamčatka

Super 16mm, barvni, 85 minut

producent TV Slovenija - kulturno umetniški program & Aatalanta **režija** Mitja Novljan
scenarij Mitja Novljan **fotografija** Radovan Čok **montaža** Andrija Zafranovič, Andreja
Praprotnik **igrajo** Sebastijan Cavazza, Boris Cavazza, Tina Gorenjak, Ena Begović, Uroš
Potočnik, Lotos Šparovec, Jože Babič

Medtem, ko je bil film **Čamčatka** še v procesu nastajanja, je nosil naslov *Melitta*, kar ga je povezovalo z osnovnim virom inspiracije: istoimensko zgodbo Ivana Cankarja, ki je davnega leta 1911 izšla v knjigi z naslovom *Volja in moč*. Ko je bil film dokončan, se je naslov spremenil v **Čamčatko**, ki zelo spominja na polotok Kamčatko, pa to ni, saj določa izmišljeno deželo v filmu, "v kateri koordinate izginjajo in je v njej vse mogoče". Ta opis, ki naj bi predstavil deželo Čamčatko, je pravzaprav srž filma: ta nam po prvem ogledu deluje kot noro križišče nepričljivih človeških srečanj, ki bi vsako zase potrebovalo svoj film. Šele po drugem ogledu, ko smo z nemogočimi liki pomirjeni in se raje ukvarjamo s tem, da bi našli – Čamčatki navkljub – neko skupno koordinato, nenadoma zaslutimo načrtno iskanje nedoločljivega, ali še bolje – absurdnega, ki je pravzaprav tako dobro funkcioniralo v Novljanovem kratkem študentskem filmu **Sabajev** (1992). Toda **Sabajevu** je zadostovala ena soba, **Čamčatko** pa ovirajo lepi eksterjerji (mediteranske?) vasi, ki zgodbo sicer postavljajo v abstraktni, toda zato veliko manj absurдни čas in prostor. Iskanje absurda, ki v sebi nosi neko težo ali simbol, je pravzaprav tista koordinata **Čamčatke**, ki jo režiser skozi išče, toda ta postaja neulovljiva že s tem, ko se oddalji od vira inspiracije. Film in Cankarjevo zgodbo navidezno združujeta samo imena dveh glavnih junakov, Jakoba in Melitte. Medtem, ko se Cankar sprašuje o volji in moči, ki oblikuje umetnikovo vizijo, in je njegov junak Jakob ustvarjalec, ki vsega tega nima, pa Novljan izbere popolnoma drugačne ljudi: ti se ukvarjajo s turizmom, padalstvom, čebelarstvom, torej z vsem, razen z umetnostjo. Cankar je svoje samoizpraševanje poosebil v junaku Jakobu, Novljan pa je to dilemo izgnal iz filmske fabule in jo poskušal vzpostaviti v sami filmski formi. Če torej Cankar ugotavlja, da brez strasti ni prave umetnosti, se Novljan sprašuje, če metafore lahko pričarajo filmsko zgodbo. Vsi odnosi in razmerja v **Čamčatki** so samo izgovor za eksperiment, ki naj bi zarezal v filmsko materijo. Kajti, če so osebe v filmu tako materialne in oprijemljive, ali ne morejo biti hkrati tudi mitske in simbolne? Zato v **Čamčatki** takoj po

5 prihodu Jakoba v vas po imenu Ajda padalec strmoglavi na

zemljo, moškemu je ime Tonja, ker je njegov oče želel imeti deklico, človek-strašilo na križišču pa prihaja z druge strani hriba brez imena. Odnosi med osebami lebdiijo v zraku, podobno kot je nebo mana za nekatere prebivalce te vasi. Tudi Jakob, posebni turistični agent, bi rad v vas pripeljal posebne turiste, ki bi si Ajdo izbrali kot štartno točko za onostranstvo. Za Novljana je torej osrednja koordinata metaforične filmske govornice nebo, ki se razprostira nad človekom, na sami zemlji pa je to dežela **Čamčatka** oziroma kraj, kjer vse stvari izgledajo drugače. Toda Jakob na koncu kljub vsemu ne želi ostati v tej deželi, podobno pa si tudi Novljan ne upa dokončno zarezati v samo filmsko materijo. Namesto tega ponudi številne nastavke različnih človeških razmerij, ki ne ostajajo razpeti med nebom in Čamčatko, ampak med besedo in telesnostjo. Novljanova junakinja Melitta nenadoma spet postane Cankarjeva Melitta, saj sta obe nosilki vedenja in čutnosti, ki literarnemu in filmskemu Jakobu razgrinjata simbolni in realni svet. Toda zakaj je ob njej potrebna ženska kot objekt moške želje, ki jo pooseblja Ema Begović? Ob tem se iskanje radikalne filmske forme spotakne ob lastno nedoslednost. Primerjava med dvema simboloma ženskosti pa ravno tako ne zdrži, saj se filmska naracija vse preveč nagiba k iskanju absurda, da bi lahko razčistila z večno dilemo o pravi ženski biti. Ob vsem tem pa nenadoma ugotovimo, da Novljanova iskanja in nedoslednosti pravzaprav skoraj do potankosti uprizarjajo Cankarjevo izpraševanje o volji in moči, ki lahko samo v harmoniji ustvarita umetniško vizijo. Film **Čamčatka** je delovni proces, ki prikazuje postavljanje kreacije, fiktivnega sveta. V **Čamčatki** se spleta vezi, ki realnosti nekaj odvzamejo ali pa ji dodajajo ter s tem iščejo harmonijo umetnikovega videnja sveta. Toda ob tem Novljan zadane ob preizkušnjo, ki je najtrši oreh njegovega poklica: uskladitev besed in podob. Tudi veliko bolj "materialna" filmska zgodba potrebuje trdno povezavo med podobo in besedo ali preprosto rečeno: prepričljiv scenarij. V primeru, ko režiser pogumno zারেze v filmsko materijo in išče nove oblike, pa je ujemanje podob in besed še toliko bolj zahtevno delo. Temu so kos samo veliki mojstri, Mitja Novljan pa je do sedaj posnel le tri študentske filme. Ne glede na to, da sta bila dva med njimi nagrajena doma in v tujini.

Nerina Kocjančič

triptih agate schwarzkobler

Super 16mm, barvni, 78 minut

producent TV Slovenija - kulturno umetniški program & Arsmedia **režija** Matjaž Klopčič
scenarij Matjaž Klopčič, Rudi Šeligo, po literarni predlogi Rudija Šeliga **fotografija** Tomislav Pinter **glasba** Lojze Lebič **montaža** Andreja Bolka **igrajo** Nataša Barbara Gračner, Barbara Cerar, Judita Zidar, Maruša Oblak, Ludvik Bagari, Vlado Novak, Tomaž Gubenšek, Polde Bibič, Ivo Ban

V znamenju vetra, vode in ognja so naslovi poameznih epizod tega **Triptiha Agate Schwarzkobler**, ki ga je Matjaž Klopčič posnel po romanu Rudija Šeliga za nacionalno televizijo. Če namesto vetra rečemo zrak, imamo tri elemente. Torej manjka še četrti – zemlja. To bi seveda lahko bila ta pokrajina, ki je zjutraj videti tako očarljiva v fotografiji Tomislava Pintera, vendar ne smemo prezreti, da je v njej prvo in edino človeško bitje ženska in da je vrh tega prav ta tista, ki jo prva uzre, se pravi, da to zemeljsko pokrajino vidimo skozi njene oči. To poudarjamo zato, ker imamo prav žensko na sumu, da ima v tem filmu vlogo četrtega elementa. Ženska kot naravni element, ženska, "elementarna" kot zemlja? Ali vsaj kot žival, tista mačka, ki včasih dremlje v kakšnem kotu filma, a je vseeno premalo, da bi Klopčičevo Agato navezala na to mitološko fantazmatiko ženske kot tiste, ki v človeški vrsti zastopa "naravni element", oziroma v kateri je ženska poželjiva zaradi svojega "živalskega aspekta", kot bi rekel Georges Bataille. Prej kot temu "arhetipu" bi Agata ustrezala neki drugi "paradigmi" ženske, ki jo je Freud zastavil z vprašanjem, kaj "ženska sploh hoče" (Was will das Weib?), pred njim pa že Nietzsche z definicijo ženske kot "nedoumljive in zagonetne". Ampak ta Agata ni takšna ali vsaj ne v tolikšni meri, kot je sam film videti "nedoumljiv in zagoneten". Televizijskemu gledalcu najbrž ni bilo lahko: če ni mogel pristati na to, da gleda film z Agatinimi očmi, ga verjetno ni dolgo gledal. Gledati film z "Agatinimi očmi" pomeni sprejeti njeno fantazmatiko vizijo ali,

natančneje, gledati "ženske fantazije" po scenariju in v režiji Matjaža Klopčiča. V teh fantazijah so nemara zajete vse njegove prejšnje filmske junakinje, če ne gre prej za to, da je od njih preostala ženska zgolj kot fantazma. Hočem reči, da tale Agata ne obstaja toliko kot neko konkretno bitje, marveč prej kot nekakšna zastopnica "ženske psihe". Tej se zdi neznosno delo v pisarni, a ne zato, ker bi bilo samo delo tako mukotrpno (saj je videti vse prej kot to, čisti dolgčas), kakor pa zaradi nenehne navzočnosti erotičnih nagibov, vzgibov, impulzov in celo šefovega spolnega nadlegovanja, čeprav se nikoli dobro ne ve, ali so ti erotični nagibi, vzgibi in spolno nadlegovanje dejanski, realni, ali pa si jih Agata umišlja (ta dvoumnost je tudi edino jamstvo, da Klopčičev **Triptih Agate Schwarzkobler** ni še en primer ženske histerije). Očitno pa je, da se Agati "to" upira: naj je ta bolj ali manj pritažena erotika in seksualnost dejanska ali domišljajska, vsekakor je videti travmatična, tako zelo, da se ji v fantazmi vsi ti moški iz pisarne prikažejo kot rabljivi, ki bi jo najrajši utopili kot čarovnico (najbrž samo zato, ker se ji upirajo njihove skušnjave). Da, vse kaže, da je prav ta "moška spolnost" tisto, kar se Agati najbolj upira, kot je videti v naslednji epizodi v kinu, kjer njenega prijatelja prav ob gledanju Klopčičeve **Sedmine** popade divja spolna sla, v kateri se potem neki drugi moški do kraja osmeši v svoji napihnenosti in agresivnosti. Nič čudnega, če je v zadnji epizodi moški že pravi monster, ki ga ženske v priklicevanju apokalipse strašijo s simbolno vsestransko obremenjeno živaljo (kačo). Toda vsa ta simbolika in bolesta fantazmatika delujeta kot včasih prav zmedena in puščobna estetska parada, ob kateri se gledalec na trenutke sprašuje, ali je ne bi rajši spustil mimo.

Zdenko Vrdlovec



Nataša Barbara Gračner



outsider

35mm, barvni, 100 minut

producent TV Slovenija - kulturno umetniški program in Bindweed Soundvision

režija Andrej Košak **scenarij** Andrej Košak **fotografija** Sven Pepeonik **glasba** Saša Lošič

montaža Zlatjan Čučkov **igrajo** Davor Janjič, Nina Ivanič, Zijah Sokolović, Uroš Potočnik, Miranda Caharija, Demeter Bitenc, Jure Ivanušič

Kaj je lahko narobe s filmom, ki niti malo ne skriva, da želi ugajati občinstvu, hkrati pa je dovolj spretno posnet, da mu to tudi zares uspeva? Načeloma nič, če gre, denimo, za ameriški, britanski, hongkonški, celo francoski ali nemški izdelek, v okviru skromne slovenske produkcije, ki se že dolga leta praviloma odvija kar mimo gledalcev, saj ima dovolj problemov sama s sabo, pa takšen redek ptič pomeni domala eksces. In Košakov **Outsider** je "ekscesen" vsaj v treh pogledih: prvič, ker gre za debitantski film, za tako rekoč prvi resen preizkus vzhajajočega ga režiserja – pa si že drzne pritegniti množično občinstvo; drugič, ker se mladenič ne razglasa za "avtorja", kot je v naših krajih običaj, marveč brez sramu priznava, da je želel narediti film "za gledalce"; in tretjič, ker ga kritika kljub temu ni raztrgala, ampak mu celo priznava določene kvalitete. Seveda bi se našlo še kaj, saj se "grehi" v takšnih primerih običajno kar lepijo drug na drugega, toda čemu dlakocepiti ob filmu, ki se sam ne meni dosti za malenkosti.

Prav za to namreč gre, zakaj, v **Outsiderju** ni niti sledu tiste pretencioznosti, ki se navadno manifestira v pretirani estetizaciji slike, domnevem perfekcionizmu posnetka, problematiziranju povsem nedolžnih situacij in iskanju globjih pomenov v najbolj neznatnih detajlih, zato pa skoraj vedno zgreši celoto. Pri Košaku je vse podrejeno naraciji, ki je sicer preprosta, tu in tam celo preveč površna in nedorečena, vendar dovolj obložena z dogajanjem, da teče brez posebnih zastojev. Neogibni konflikti, ki poganjajo dogajanje in vzdržujejo potrebno napetost pripovedi, so zadosti razvidni, četudi ne zmeraj do kraja utemeljeni in izpeljani, a poglavitno je, da so – bolj ali manj posrečeno – vselej vpeti v celostni lok okvirne zgodbe. Karakterizacija likov je spričo takšnega koncepta nujno enostranska, včasih kar anekdotično skopa, a to je pač neizogibni davek žanrski zasnovi filma in iz nje izvirajoči potrebi po gladki, tekoči pripovedi, ki zaradi detajlov ne sme izgubiti tempa, če želi ohraniti zadostno komunikativnost. Ker je slednja konec koncev temeljni imperativ filma, se ne smemo čuditi, če je vse tisto dogajanje, ki nakazuje časovno zgodovinske in kulturne koordinate pripovedi ter včasih celo sili v ospredje, zajeto zgolj na površini in ima pretežno le dekorativno vrednost. Bolj moteče je, da ta "dekoracija" – zaradi preobilja – vse prevečkrat duši samo pripoved. Natančneje rečeno, snovi je vsaj za dva celovečerca,

kar ima sicer to blagodejno posledico, da v filmu ni praznih mest, da se nenehno kaj dogaja in da je na tej ravni vse skupaj dovolj gledljivo, v isti sapi pa nastajajo težave pri izpeljavi osrednje melodramske zasnove, ki zaradi množice stranskih dogajanj, zgodb in zgodbic sproti izgublja emocionalni naboj. Zato tudi tragični konec ne izzveni tako prepričljivo, kot bi lahko.

Kljub temu pa je **Outsider** eden redkih slovenskih filmov, ki gledalcu ne dela težav glede kraja in časa dogajanja, razvidnosti naracije in prepoznavnosti osrednjih likov (in občinstvo zna vse to ceniti, kot dokazuje za naše razmere izjemen obisk). K temu nedvomno prispevata dve posrečeni "potujitveni" potezi, s katerima si je Košak razširil manevrski prostor in ga hkrati napolnil z dobršno mero balkanske "epske" atmosfere, sicer značilne za jugofilm. Po eni strani je namreč svojo zgodbo postavil v pozna sedemdeseta leta, natančneje v čas, ko se je v ljubljanskem Kliničnem centru iztekalo Titovo življenje in je bila Ljubljana bolj jugoslovanska kot slovenska prestolnica, po drugi strani pa je v glavno vlogo postavil Bosanca, tisti arhetip "sovražnega drugega", ki je konstitutivni, tako rekoč notranji element slovenske ksenofobije. S prvo potezo je zarisal preseženi okvir družbenega okolja, ureditve in države, ki danes, z varne razdalje, omogoča tako ironičen pogled kot kanec nostalgije, z drugo pa je dal filmu značilni protislovni pečat avtentične slovenske mentalitete.

A film, ki naj bi bil predvsem zgodba o najstniški ljubezni med Seadom (Davor Janjič) in Metko (Nina Ivanič), se tu zanjde v čudnem precepu. Ne le da Metki nekako ne uspe nameniti dovolj pozornosti, zaradi česar njen lik ne more prav zaživeti, huje je, da tudi Sead ni nič podoben pravemu, aktivnemu glavnemu junaku, ampak deluje prej kot nekakšen katalizator za uveljavitev dveh drugih, močnejših figur. To sta kajpak Seadov oče (Zijah Sokolović), zadrti oficir JLA, zastopnik totalitaristične preteklosti, in odtrgani punker Kadunc (Uroš Potočnik), Seadov sošolec in najboljši prijatelj, predvsem pa znanilec anarholiberalne prihodnosti – popolna antipoda, simbolna "oče" in "sin" te filmske zgodbe. Čeprav se v filmu srečata, se ne "prepoznata", zakaj njuna prava konfrontacija poteka preko Seada, ki ga prvi obravnava kot objekt domačega eksercirja, drugi pa v njem prepozna potlačeno komponento lastne identitete. Strel, s katerim si Sead na koncu vzame življenje, zatoorej ne izzveni kot dejanje obupa spričo nesrečne ljubezni, kakor nam na pripovedni ravni sugerira film, ampak prej kot akt paradoksnega samopotrditve junaka, ki v zgodbi ni mogel zaživeti.

Bojan Kavčič

outsiderjeva pretveza

(Esej namenjam dvajsetletnici rojstva v.i.a. Pankrti, Kodeljevo, Moste-Polje, Ljubljana, SFR Jugoslavija)

Teoretik se ne more zadovoljiti z revidiranimi branji starih štosov. Njegov humor je pač umetniškemu inverzen. Resda ju družijo samokritičnost – v umetnosti prekrita z reducirano in navidezno nespremenljivostjo ("To je moj avtorski pristop in pika. Morda sem kdaj slab, a sem še zmerom svojevrsten."), v teoriji imanentno pripravljena za svež dialog ("To je naš avtorski pristop, skromen prispevek k nenehnemu, obširnemu, staremu skupnemu podjetju..."). Teorija namreč "izkustveno" ne uči, kako perverzno nakano podati, da bo njen videz komu sprejemljiv, v ugodje, pač pa po svoji širokogrudni nalogi kvečjemu razodeva, kako je do perverzne nakane prišlo in čemu rabi njen "umetniški videz". Distančna je do novih španovij, kakršnim za vsakim voglom nasede umetnina, da sploh lahko nastane, zato pa nikakor ne sovražna umetnikovim zmožnostim za produkt. Kvečjemu razkrinka španovijo. Sugerirano pretvezo prepozna tam, kjer jo umetnik zamolči, za aplikacijo učinkov pa mora počakati izdelkov, potem ko zadovoljijo primarno naročilo. Teoriji zatorej ne rabi nikakršno vrednotenje dela – stvar spodletele recenzije – pač pa se raje razglasi za dodatno poglavje. Šele na tej ravni zmore reči dve, tri tudi o tistem, kar je "zunanja narava" produkcije, ne da bi s tem omejevala njen trud v prihodnje kako drugače kot diskurzivno. Navsezadnje ne uživa dobrobiti kake oglaševalsko-medijske kampanje – saj je ne doseže nobena začasna akcija – zato ostaja njen proces slej ko prej enak: Ni ji do slave, a je v akciji tudi takrat, ko drugi ne producirajo. V čem je – mimo "umetniških pretenzij" in blagajniškega izkupička – **Outsiderjeva** "uspešnost"? V tem, da nehoti razkrinkava tranzicijsko hipokrizijo. Pokaže namreč, kako se stara subkultura sooči z neoliberalistično kliko, ne da bi se bilo treba njuni – po novem zlahka zbratenim – protagonistom sramovati nekdanjih porazov in trpeti sprčo nizkotne standardizacije svežih zmag: S takšno "šolo" formirana, današnja "kulturna javnost" v kinu očitno laže prenese bosanščino brez prevoda, kakor da bi še enkrat, magari v filmičnem užitku, podoživela punkovsko revolucionarnost. Skoz postopek ideoloških krčenj – in ne na "estetski", "vsebinski" ali "tehnični" ravni, kot bi bilo pričakovati in kot kaže prvi, "zadovoljen" vtis iz izdelkom – je pričujoči film natanko takšen, kakor da bi dejansko sunil paranoičen vzorec nekdanjosti in bil posnet v letih 1979/80. Kult osebnosti je spodrezan, neizbežen konec utopije se nagiblje k neogibni utvari, občutiti je recesijo, svobodna ljubezen zakrni – nenadoma ni več svetle prihodnosti. Punk pa sam sebe, kakor namenoma, reprezentira "trendovsko" ("ko bo vse to mimo, bomo tudi mi drugačni, šele takrat, in ne zdaj, bomo zares drugačni – vsem enaki, "kakor film bomo") in zbujajo povsem neutemeljen strah – saj z revolucijo niti najmanj ne misli dokončno. Uradna javnost v skrbi za pravičnost svoje revolucije sicer tolče prav punkerje, svojega radikalnejšega, neusojenega, a vendarle nekakšnega redkega, dasiprav robatega zaveznika. V represiji, ki je videti kot ljubosumna investicija, pozabi celo na grozeče lovke jezika, kakršnega govorijo armadni zastopniki skupne države.

8 Prizadeti sta obe stranki – ena opravi iniciacijo, druga je besna,

saj prav tiste punkovske čase začne zgubljeni prepotrebnega sovražnika. A ker ni dostojno, da bi fikciji zdaj vsevedno potekali kak historičen pouk, ji raje priznajmo srhljive posledice: Gibanje je po smrti množičnega punka v razsulu, ilegali, dejansko šele zdaj na margini, njegovi preživeli protagonisti in nekdanji nasprotniki pa družno likvidirajo še zadnje priložnosti za namišljeno spremembo; tudi sami sebe: Vse, kar je ostalo kreativnega, je nasledek punka in osemdesetih, če hočemo ali ne. Za novodobno kliko pa je vse končano, na lepem spet hlina "prihodnost", v kateri je tudi institut "prerojenega slovenskega filma" znana in perfidna konstrukcija: Naj ga še tako preveva goreča "avtorska" ambicija, v resnici nastaja pod medijsko-oglaševalsko hegemonijo, ki sama sebe označuje za splošno nujnico tega časa, tudi za novo "budno oko" bdenja nad kinematografijo. **Outsider** je imel – skoz svoj punk – enkratno tematsko priložnost, da bi razkrinkal pogoje, kakršne mu je podstavil novi zaščitnik, a jo je zapravil. Prav s tem je dokazal, da je punkovski nauk v novi delitvi javne produkcije nepotreben – zmene, obdobje, okvir, kurioziteti, kot bomo videli, morda tudi "trend" – zatorej je, navzven, še kako socialen film. Bolj ko bi to, na primer, bil, ko bi punkovski nauk v zgodbi razglašal za eminentno poglavje iz novejših zgodovine anarhističnega gibanja. **Outsider** nas, obrnjeno, nenehno prepričuje (to je njegova protidiverzantska komponenta) o krivoverski podmeni, da punk – mimobežen kot izgovor, ves popevkarski, čezinčez transparenten, prav "za na film" – sploh nikdar ni bil poglavje iz zgodovine anarhističnega gibanja, pač pa nekakšna začasna popanarhistična pojavnost. In nas kot tak direktno napeljuje k mislim o "trendovstvu".

Mar je **Outsider** v resnici vsaj dovolj prenicljiv, da izkoristi novo medijsko-oglaševalsko hegemonijo, tako da njen denar porabi za vnovičen prikaz zamujenih startnih pozicij? Seveda ni, ker punk razlaga šele po nedavni maturi, po zapravljeni "revoluciji", za nazaj. Gibanje – kadar je gibanje – samo sebe sproti namreč nikdar ne reprezentira kot "trend", sicer nima pripadnosti. Hipijstvo in punk sebe, seveda, nikakor nista reflektirala začasno, marveč "progresivno". Nekoč se je, sprva, skoz kontrakulturo zdelo, da bo bodisi vse kvečjemu bolje ali pa – deset let kasneje, v subkulturi – da ni prav nič pomembno, ali bo še slabše, ker je že tako ali tako dovolj nevzdržno. Čeprav je "progresivna refleksija" – pri njih usmerjena pozitivno, pri drugih negativno – kontra- in subkulturi redek skupen topos, ni odveč dodati, kako podobno je zdaj videti njun grenak finale. Šele v devetdesetih, ko se je pokazalo, da je tudi gibanje z izrazito pripadnostjo lahko "trend" (od psevdokulture MTV do kriptokulture rave), so nastali pogoji za film, ki si drzne nastopiti heretično in tudi punk – mimobežen kot izgovor, ves popevkarski, čezinčez transparenten, prav "za na film" – neženirano predstavi v trendu. Vehemenca tez je prihranjena samo tistim, ki so svojčas komu ali čemu pripadali. Kakor lahko nekdanji hipi, vzemimo, po novem brez slabe vesti služi velik denar in se neodgovorno sklicuje zgolj na razposajeno mladost, tako lahko bivši punker režira film, v katerem zatrjuje, da se je sicer rad našel v nazobčanih časih, a mu pravzaprav ni bilo do česa drugega ko pouličnih igrice. Po **Outsiderjevo** se – kljub Titovi agoniji, JLA, šolskim represalijam in šovinizmu – zdi, da tiste igrice niti na ulici niso bile politične.

Empiričen epilog: Zamislite si, kakšen film o punku bi naredil Ken Loach. Najbrž "drugačnega", takšnega, kot pritiče starim punkerjem. Oprijemalka za to izjavo je socialni vakuum, v katerem so novi.

Miha Zadnikar

herzog

35mm, barvni, 90 minut

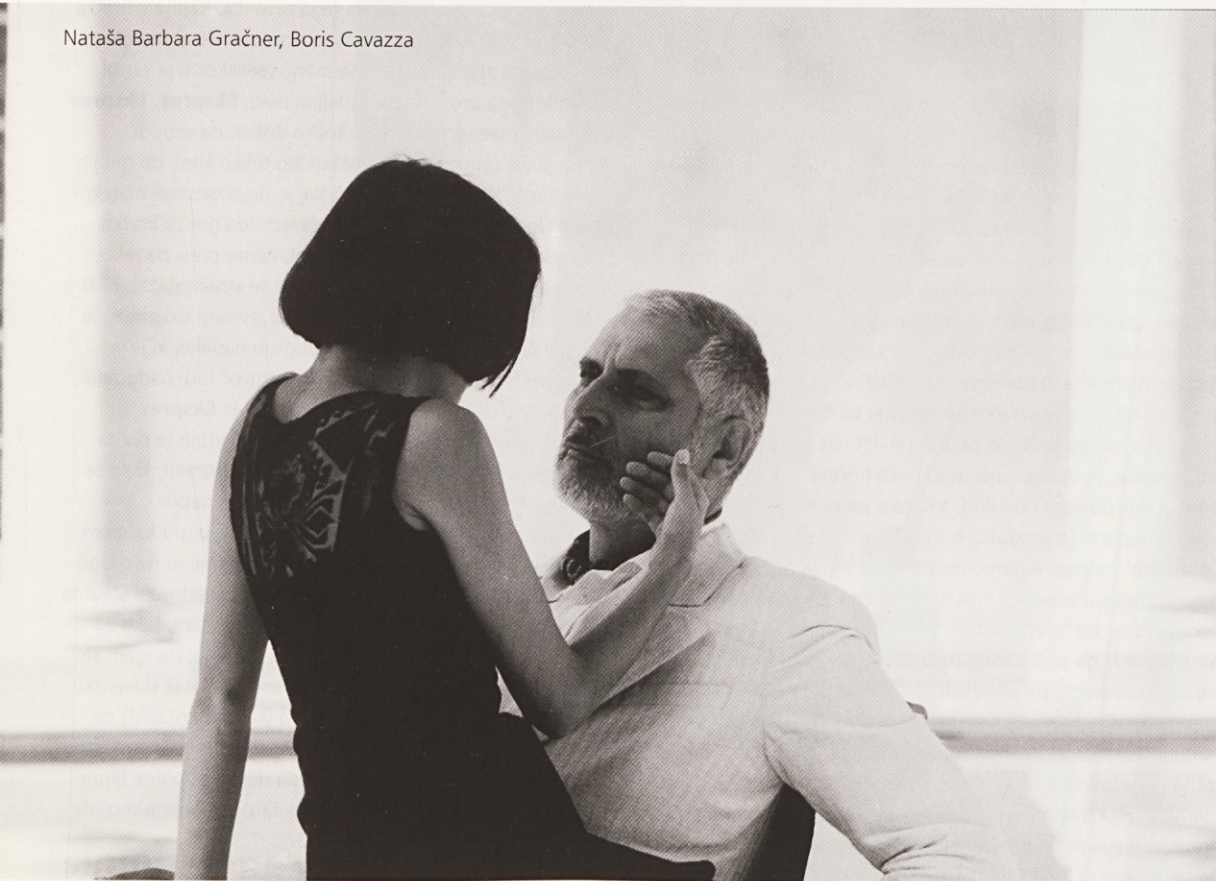
producent Nora Production Group, d.o.o. **režija** Mitja Milavec **scenarij** Jože Dolmark, Stojan Pelko, Mitja Milavec, Miha Hočevar **fotografija** Valentin Perko **glasba** Vojko Sfiligoj **montaža** Olga Toni, Miha Hočevar **igrajo** Boris Cavazza, Janez Hočevar, Nataša Barbara Gračner, Matjaž Tribušon, Tina Matijevac, Marko Mandić

Kaj je narobe s stavkom "midva že veva, kako je, če si zaljubljen"? Na prvi pogled nič, saj ga slišite takorekoč v vsakem drugem hollywoodskem filmu, da gospodinjskih šokerjev, ki si njegove permutacije večkrat sposodijo za naslov, niti ne omenjam. Problem nastane, ko ga skušate vpeti v slovenski film, ali pa še več, ko skušate posneti film, katerega vsebina je v grobem prav ta stavek. Saj veste, "vedeti" in "ljubezen" sta besedi, ki so se ju slovenski filmi v obdobju med **Cvetjem v jeseni** in **Outsiderjem** – ter njegovim bolj cinefilijskim bratom **Ekspres, Ekspresom** – lotevali, kot bi hudiča iz njiju izganjali. No, Mitja Milavec, ki je l. 1983 podpisal enega od **Treh prispevkov k slovenski blaznosti**, je bil prepričan, da ve, kako se tej stvari streže. Nekatere globoko v sebi je vedel tudi – toliko filmov je menda ja videl –, da imajo začetniki srečo, in lotil se je režije celovečernega prvenca z nekam enigmatiskim, a modnim naslovom **Herzog**, atrofirane zgodbe o tem, da ljubezen nikoli ne umre, pa čeprav je na zadnji dan druge svetovne vojne skupaj z istoimenim letalom potonila v Jadranskem morju, na pol poti med Barijem in Belo Krajino. Mož, ki se spominja, je Boris Cavazza kot zadrti, cinični, arogantni, upokojeni in paralizirani Zlobec, mož, ki posluša, pa Matjaž Tribušon, najeta delovna sila za gospodinjska opravila, ki se v prostem času potaplja tako v modrino Jadrana kot v Zlobčeve družinske skrivnosti. Ker nesreča nikoli ne pride sama, se v obmorsko mesto pritepeta še sfrustrirana intelektualka, Zlobčeva hči Ana z obrazom Nataše Barbare Gračner, in njen bivši, precej starejši ljubimec Rihard alias Janez Hočevar, nekoč očetov najboljši prijatelj, zdaj njegov smrtni sovražnik. Če upoštevate še debitantko Tino

Matijevac, ki v **Herzogu** nosi ključno, takorekoč fatalno vlogo, saj uteleša vztrajnost spomina in moč ljubezni, lahko zaključite poljubno število trikotnikov naklonjenosti ter sovraštva, od katerih pa Milavčev film reciklira le tiste najbolj klišejske. Da se razumemo, preigravanje klišejev filmu še nikoli ni bilo v breme, v breme mu je kvečjemu tisto, kar **Herzoga** navkljub dobrim namenom, skrbno tkani, a prisilno tempirani zgodbi ter atraktivnim lokacijam in nadpovprečno radovednim pogledom kamere vseeno pušča na suhem – in to je neuglašenost likov z obrazi, ki jih interpretirajo. Tej diskrepanci uspe ubežati edino Cavazza, saj po Kormoranu prvič odigra vlogo, ki se po intenzivnosti dvigne nad sam film in predstavlja enega najbolj impresivnih likov v zadnjih letih slovenske kinematografije. Vsi ostali pa na žalost predstavljajo čeri, na katerih nasede Herzogova ladja: Tribušon itak misli, da nastopa v drugem delu prigrad Toneta Haca, stigmatizirani Rifle je po "podarim dobim" avanturi v vlogi romantičnega ljubimca in pustolovca kratkomalo absurden, če ne že aboten, Gračnerjevi boste prej kot Ana rekli Agata, Tina Matijevac pa je resnici na ljubo videti kot kiborg iz tretjerazrednega video pofla, ki mu je režiser pozabil prepovedati odpiranje ust. Se tu morda skriva senca dvoma, da Mitja Milavec vseeno ni vedel, kako je, če snema film o ljudeh, ki vejo, kako je, če si zaljubljen? Že mogoče, saj je debitant, toda kaj za vraga so potem tam počeli še trije soscenaristi, Stojan Pelko, Jože Dolmark in Miha Hočevar, ki so po vsej verjetnosti videli filme kot **Jesenska pripoved**, **Tequila Sunrise** ali pa vsaj **Do zadnjega diha** in bi potemtakem morali vedeti, kakšne obraze nosijo zaljubljeni moški ter usodne ženske? Skratka, **Herzog** je reklama za slovenski film, ki želi pogledati čez plot povprečja, ne ve pa, kam bi svoj pogled usmeril.

Max Modic

Nataša Barbara Gračner, Boris Cavazza





Lojze Rozman

ekspres, ekspres

35mm, barvni, 74 minut

producent A.A.C. Production in TV Slovenija **režija** Igor Šterk **scenarij** Matjaž Pograjc, Igor Šterk **fotografija** Valentin Perko **glasba** Mitja Vrhovnik - Smrekar **montaža** Stane Kostanjevec **igrajo** Gregor Bakovič, Barbara Cerar, Lojze Rozman, Andrej Rozman - Roza, Peter Musevski, Marko Mandi, Gregor Čušin

Kaj je pglavitni problem slovenskega filma nasploh in kaj ga je zadnjih dvajset, petindvajset le še posebej oteževalo? Nedvomno odsotnost kvalitetne besede oziroma dialoga.

"Dialog" lahko beremo na več načinov; denimo, kot dvogovor, ki si ga izmenjujeta protagonista na platnu z besedami, ali še bolje, brez besed, pa kot dialog med režiserjem in njegovimi igralci, in nenazadnje kot dialog med filmom samim in gledalcem v dvorani. Če strnem, slovenskemu filmu je v zadnjih letih primanjkovalo predvsem Dialoga, kakršnegakoli že. Drugi problem je povsem generalen, pripovedovanje zgodbe namreč. Slovenskemu filmu se je vedno zdelo, kot da mora pripovedovati gromozanske, epske zgodbe, da bi nazadnje dobili neko približno trdno strukturo. Povojni film se je tako zatekal k partizanskim epopejam, malce kasneje pa so slovenski film okupirale predelave slovenskih literarnih klasikov. Z drugimi besedami, zgodovina slovenskega filma izgleda vse prej kot "filmska" – ne le zaradi sredstev, s katerimi se je domači film posluževal, bolj zaradi režiserjev samih. Na prste ene roke lahko naštejemo avtorje, ki so iz svojega opusa sestavili nek prepoznaven slog. Druga tragedija je v učenju, kaljenju mladih režiserjev. Povsod po svetu starejši avtorji vplivajo na mlajše in obratno – vsi mladi so pobirali od "očetov", bili so njihovi učenci in vpliv je bil viden v njihovih filmih. Povsod po svetu, le pri nas ne. Pri nas so se šli vsi individualce, upornike – mavericke, če hočete –, ki si bodo izmislili nek povsem nov slog, izkazalo pa se je, da so našli novo dno domače produkcije.

Če strnem: potrebovali smo moža, ki ne bo individualce, temveč moža iz množice – ja, slovenskega Johna Doeja! –, nekoga ki ne bo "prepameten", ki v svojih filmih ne bo odkrival Amerike in ki ga ne bo sram priznati, da je od nekoga nekaj ukradel; predvsem pa preprostega človeka, ki bo znal na preprost način povedati preprosto zgodbo. Denimo, zgodbo o fantu in dekletu, ki se srečata na vlaku in se zaljubita, pa se ločita in nazadnje spet najmeta, vmes srečata vojsko marginalnih karakterjev, ki vsak posebej prispevajo delček k prefinjeno stkani celoti. In koliko besed potrebuje Igor Šterk, da nam pove ta "dialog", zgodbo filma **Ekspres, Ekspres**,

nedvomno najboljšega v zadnjih dvajsetih letih domačega filma? Precej manj, kot oportunistični režiserji v povprečnem, trideset sekundnem reklamnem spotu, bi rekel.

Ekspres, Ekspres je, kot je poudaril sam Šterk, ekscesen. Ne le v merilu domačega filma, temveč svetovnega filma nasploh – kar je še dodaten eksces. Film, ki vknjiži dva pozitivna ekscesa (ne smemo pozabiti, da so mnogi slovenski filmi ekscesni v negativnem smislu), ne more biti drugačen kot odličen. Isto velja z njegovega režiserja; namreč, najbolj preseneča prav dejstvo, da gre v primeru **Ekspresa** za zrel celovečerec, ki ga je posnel debitant, in to s tako minimalnimi izraznimi sredstvi, da mu v devetdesetih letih domačega filma ne najdemo enakega. Šterk se je odpovedal vsemu, le emocijam ne, povedal pa več, kot... No ja, veliko. Na tem mestu je zelo pomembna vloga tega prvenca. Kajti, ne gre za mojstrovino in prav je tako. Šterk je povedal nekaj, morda delček svojega znanja, morda še manj, vsekakor si je pustil dovolj odprtega prostora za nadaljnje delo. **Ekspres, Ekspres** je optimalni prvenec, natančno toliko dober, da vzbudi zanimanje (in zaupanje!) in z natančno toliko kiksi, da mu jih ne zamerimo. "Ker gre za debut". Kaj je najpogostejši očitke Šterku? "Da sploh ne gre za celovečerec"; "da gre za kratko zgodbo, ki jo je razvlekel na 74 minut, ravno prav, da je potegnil denar od države". Pa kaj! In če se vrnem nazaj; kiksi so preveč dobra šola, da bi se jih morali režiserji izogibati, še posebej v prvencu, in če gre le za lepoto napako, ki je v naslednjem filmu ni moč le popraviti, temveč tudi nadgraditi, so dobesedno dobrodošli. Zato pravim, da je **Ekspres** genialni, optimalni prvenec; zato, ker napoveduje še boljša dela. Preveč smo namreč videli prvencev-mojstrov, ki so se nazadnje izkazale za avtorjev edini ustvarjalni napor. Spomnimo se npr. Hladnikovega **Plesa v dežju**, po katerem režiserjevo ime pišemo s precej manjšimi črkami, in na drugi strani Klopčičeve **Zgodbe, ki je ni**, ki je napovedovala številne boljše filme. **Ekspres, Ekspres** je pomemben film, tako za slovensko kinematografijo kot za Šterka samega; na njem se bo namreč učil (moje upanje gre v tej smeri). Ostali slovenski režiserji se na lastnih predhodnih delih (kaj šele ostalih!) ne učijo, deloma zato, ker kasneje ne posnamejo nobenega filma več, deloma zato, ker so prepričani, da delajo popolne filme. **Ekspres, Ekspres** ni popoln in ravno zato je pomembno, da čimprej dobi bratca, Šterkov film #2.

Simon Popek

igor šterk

"Rad imam filme brez dialogov."

ob filmu Ekspres, ekspres,
Ljubljana, 3. aprila 1997

Igor Šterk z ekipo med snemanjem



fotografija Diego Andrés Gómez

Kot iz druge galaksije, nekaj, kar se mi zdi, vsaj zaenkrat, povsem nedosegljivo.

Ko gledam tvoj film, lahko rečem, da je Ekspres, Ekspres zvočni film v nemem filmu.

Ja, ja.

Na koncu dodaš okvirček z mednapisom; ne da bi bil to edini indic, a na nek način potrjuje domnevo...

Ja, sigurno, to je nekako sovpadalo, da... To sicer ni bil osnovni namen, ko sva z Matjažem Pograjcem pisala scenarij. Nisva si rekla, še preden sva napisala prvo vrstico, da bova napisala scenarij povsem brez dialogov. Sploh ne. V bistvu se je to zgodilo nehote. Pisala sva zgodbo, jaz skozi kratke filme, ki sem jih delal, on skozi svoje predstave, in ves čas sva avtomatično razmišljala, da pripovedujeva skozi sliko in zvočne efekte. Ko sva scenarij pripeljala do konca in si porekla, "sedaj pa še dialogi", sva ugotovila, da jih sploh ne potrebujeva, da je cela zgodba povedana brez dialogov. Ne vem, zakaj bi na ljudi obešala neke dialoge ali monologe, če pa zgodba deluje brez teksta. Sprva sva se sicer malce prestrašila, ker je bilo tako malo dialoga, a sva šla skozi to opcijo, namreč, koliko v globalu ta metoda zdrži, koliko s tem zrušiš ritem. Sam sem tudi pri pisanju snemalne knjige in v post produkciji filma razmišljal, kako izkoristiti čim več drugih stvari ter prikriti ta manjko dialogov in obogatiti film – tudi z zvočnimi efekti. S Hanno Preuss je bilo vloženega veliko dobrega dela; mislim, da bi film funkcioniral veliko slabše, če ne bi bilo zvočne podobe, kakršna je. Namreč, zvočno plat veikokrat "spregledaš"; stvari, ki jih slišiš, se ti zdijo same po sebi umevne.

Včeraj sem film gledal drugič in dobil povsem drug občutek do zvočne podobe filma. Po prvem ogledu se mi je zdelo, da je v filmu ogromno glasbe, nato pa po ponovnem ogledu ugotovil, da je pravzaprav sploh ni veliko. Pusti pa neverjetno močan pečat.

Ne, sploh ni veliko glasbe, točno, njen pečat pa je ogromen. Fino je, da ima Mitja Vrhovnik-Smrekar dober občutek za film. Sam ima v filmu raje manj kot pa več glasbe, in nazadnje sem ga celo moral posiliti za nekaj sekvenc, da bi imel več glasbe; sicer za krajše stvari, a vendarle. So pa bili določeni pasusi filma, kjer sem se bal, kako bodo učinkovali brez glasbe. Če bi delal s kom drugim, bi si rekel, "tule je pa dramatičen moment, junaka se razhajata, dajmo malce glasbe", nazadnje pa sem sam pri sebi pomislil, da bi se dalo sčarati dober prizor tudi brez glasbe. Tudi ko je Mitja pogledal film, je problem kar preskočil, češ, tule glasba sploh ni potrebna. Ima dober občutek za to, kam glasba paše in kam ne. Pri glasbi je režiser nasploh najbolj neboljen. Pri vseh drugih elementih filma imaš več ali manj kontrolo, pri glasbi pa se prepustiš človeku, ki jo piše.

Zadnjič sva z Mihom Zadnikarjem ugotavljala, da danes skorajda ni več dialoga med režiserji in skladatelji – no ja, vsaj v velikih produkcijah...

Jaz sem imel svoje predloge, on svoje. Všeč mi je bilo, da Mitja Vrhovnik-Smrekar ni razmišljal v smeri, da je treba vse reševati z glasbo; tudi sam je zahteval, da se poudarja zvok, tu in tam pa glasbo.

Nekateri s Košakovim Outsiderjem najavljajo čas znosnejšega, lahkotnejšega, bolj gledljivega oziroma "komercialnega" slovenskega filma; ob gledanju filma Ekspres, Ekspres pa se zdi, da si izbral najbolj "nemogočo" varianto: ni posebno strastne identifikacije z gledalcem, dialoga skorajda ni, prav tako ne hitre, spotovske montaže; kadri so dolgi, precej statični...

Kot prvo se ne strinjam, da so kadri dolgi in statični. Če bi Ekspres, Ekspres primerjal z Outsiderjem, bi v mojem verjetno naštel več kadrov. Ne bom pa vztrajal, da je film komercialen; verjetno ne bo našel tako široke publike kot Košakov film, verjetno največji eksces pa je res to, da je tako malo dialogov. Kljub vsemu pa bi rekel, da Ekspres, Ekspres vseeno ni tako očitno nekomercialen, v njem lahko najdeš veliko majhnih duhovitosti, v zgodbi je veliko topline, ki prav tako lahko pritegne.

Osebnostno mislim naslednje: če bi bilo občinstvo malce bolj sofisticirano, bi v tvojem filmu lahko našli veliko večji komercialni potencial. Ima gromozansko emocijo. Glede odsotnosti govorjene besede pa tole; pred leti – ko si pripravljaj študentski film One Way Ticket, prav tako brez besed – si gledal Tatijeve filme, ob tem pa komentiral, da ti tak tip humorja, z malo besedami, pravzaprav ne ugaja posebej.

Ne bom rekel, da mi ni všeč, preprosto nisem Tatijev občudovalec. Rad imam filme brez dialogov, zelo mi je všeč denimo zadnja tretjina Bertoluccijevega Čaja v Sahari, kjer je poslednjih štirideset minut povsem brez teksta. Pri filmu mi je všeč, da se stvari povedo skozi vse drugo, le skozi dialog ne. Dostikrat se mi zdi, da je pri slovenskem filmu problem ravno v tem, da hočejo bistvo filma oziroma neke ključne povedati skozi dialog. Tule nad nama je ravno plakat Farga; ta film pove ogromno, v bistvu pa so dialogi zelo banalni. Globina gre ven skozi druge stvari, ne s konkretnimi stavki. Tudi sedaj, ko pišem nov scenarij, bom skušal govoriti skozi vse ostalo.

V Berlinu, ko smo gledali novi film Tajvanca Tsai Ming-lianga, Reka, si po projekciji dejal, da je v bistvu zelo vplival nate – tudi s prejšnjim filmom, Živela ljubezen. On je verjetno v svoji specifični poetiki, brez govora in kakršnekoli naracije, danes verjetno najbolj radikalen.

Šele post scriptum sem ugotovil, da me nekatere stvari, ki sem jih imel v novem scenariju, spominjajo nanj. Ne v celoti, a posamezni momenti pri njem so me spomnili na detajle, ki jih imam v novem tekstu. Ga pa v bistvu občudujem. Sam, vsaj domnevam tako, bom vedno veliko kadriral, medtem ko on vztraja na teh dolgih kadrih. Občudujem to, da nekemu uspe povedati zgodbo in posneti film tako, da prej tako rekoč podpiše samomor, saj nima ne močne zgodbe ne dialogov, niti ene same note glasbe, nič se v bistvu ne zgodi. Odpove se vsem sredstvom, s katerimi se režiser lahko poigrava in vseeno naredi dober film.

Ja, glasba v Ekspres, Ekspresu redko nastopi, da bi nek prizor dramatizirala; zdi se mi, da največkrat vstopi ob romantičnem in še večkrat ob burlesknem trenutku.

Točno.

Vedno, ko se pojavi npr. Roza, pade nekaj akordov. Tudi zato sem prej poudarjal, zakaj mislim, da gre v neki meri za nemi film – zaradi poudarjanja burlesknih karakterjev.

Ja, tudi karakter, ki ga igra Roza, je temu najbolj podoben. Hotel sem reči, da je nastajanje sovpadalo s stoletnico filma. Skozi to me Ekspres, Ekspres tudi malce spominja na Tatija; on se je poigral z estetiko ter elementi nemega filma, katerih sem se tudi sam posluževal. Nasploh pa se mi zdi, da se danes v vseh filmih in v vseh kinematografijah pevec zlorablja vpliv dialoga. Enkrat sem bral, ne vem, mislim da Bazina ali Jeana Mitryja – že v tistih časih sta negodovala zaradi preobilice dialoga –, ki sta čutila neznansko olajšanje ob premieri *Gospoda Hulota na počitnicah*, s katerim je šel Tati povsem mimo dialoga. Takšnih filmov je vse manj, morda eden na sto, in to počne tudi Ming-liang. Kar je dialogov, je povsem banalnih. Še sreča, da je prvih trideset let filma nemih, da še vedno nosijo primarnost slike, čeprav v zadnjih desetletjih vlada nek avtomatizem dialoga. In ravno sem pomislil: moj film se dogaja na vlaku, tudi sam veliko potujem z njim in včasih tam res koga spoznam; lahko se pogovarjava ure in ure. V zadnje pol leta pa sem se petkrat peljal v Budimpešto in vsakič v desetih urah vožnje nisem z nikomer spregovoril besede! Tu imamo situacijo, ki je film sploh noče predpostaviti kot logično. Redko boš našel film, kjer se bosta dva vozila na vlaku in se ne pogovarjala; gre za nekakšen imperativ logike današnjega pisanja scenarijev, sicer absolutno kredibilen, se mi pa vseeno ne zdi, da bi moral biti vedno v veljavi.

Ena stvar me pa v Ekspresu vseeno moti – tudi sicer v slovenskem filmu. Namreč, zdi se mi, da je humor še vedno nekako posiljen, preveč poudarjen. Režiserji skušate na vsak način poudarjati stvari, ki bi veliko bolj funkcionirale, če ne bi bile tako očitne. Konkretno, ti preveč časa posvečaš železniškim sprevodnikom in njihovem igranju namiznega

nogometa v treh različicah. Gre za sijajno domislico, ki pa je enostavno preveč poudarjena, saj s tem "požre" prizor. Kot bi se slovenski režiserji bali, da gledalci ne bodo opazili štosu.

Moram reči, da sem tudi sam v montaži določene stvari še krajšal...

... Stvar me je spomnila na Vincijeve tri črpalkarje v Babici.

Jah, ne vem, po eni strani moram povsem odkrito reči tole: film je dolg, koliko, petinsedemdeset minut (smeh) in če bi skrajšal še te prizore, sploh ne bi šlo več za celovečerec. To je tudi edino opravičilo, ki ga lahko na tem mestu izrečem. Po svoje so res malo preveč poudarjeni, sicer pa ima vsak svoj okus. Par ljudi mi je reklo, da so se ob tem blazno zabavali.

Se povsem strinjam, gre le za nekakšno stilistično, lepотно napako. In ko sva že pri dolžini filma: Ekspres, Ekspres lahko funkcionira tudi kot film, sestavljen iz dveh delov. Ob prvem ogledu sem na mestu, ko junaka skupaj zaspita na vlaku, navijal za konec filma, nakar se zgodba nadaljuje še približno petindvajset minut. Lahko bi šlo tudi za dva filmčka, drugi del bi govoril o tem, kaj se z njima zgodi, ko se končno zaljubita.

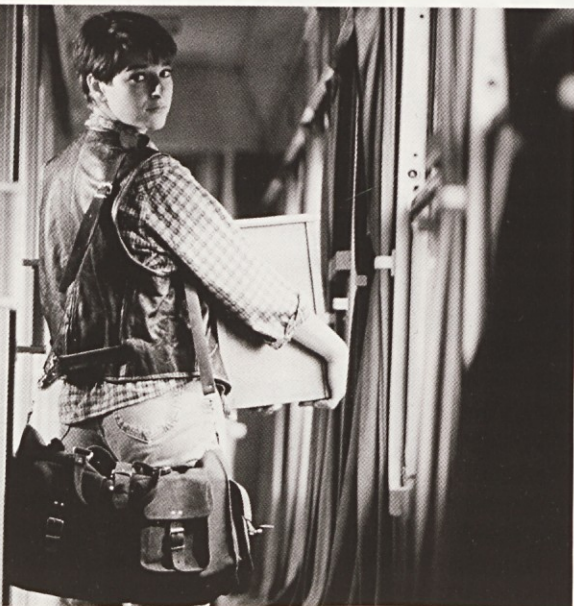
S tem se skoraj ne bi strinjal. Tudi ko smo pisali scenarij, tega nisem tako videl; zame je bil ključen ravno konec filma. Kot prvo: po tej točki, ki si jo sam omenil, se mi zdi, da je še en močan moment – oba ostaneta brez denarja in morata dol z vlaka, kjer se še bolj izpostavi to, da dejansko brez vlaka ne moreta skupaj funkcionirati, drugo pa je, kako ta problem rešita. Je pa res, da mi je isto stvar kot ti rekel še nekdo, kar je meni osebno zelo zanimivo. Sam sem imel večje strahove glede prve polovice filma kot druge. Junaka se srečata, se zaljubita, potem pa denar marsikaj spremeni in problem je treba rešiti.

Ko sva že pri denarju, zanimiv je prav štos z denarjem. V dobri uri zašibamo skozi tri monetarna obdobja bližnje slovenske preteklosti, od starih jugo dinarjev, prek slovenskih bonov, do tolarjev. Gre za še en gag, ki tujemu gledalcu sicer nič ne pomeni... Tu se strinjam. Mogoče je to, kot si rekel prej, v nekem smislu uspel gag; zgodi se povsem mimogrede, pa vseeno veliko pove, ker je skorajda neopazen. Ima neko globino, čeprav se zgodi v dveh sekundah, v drugem planu.

Očitno vlak slovenskemu filmu dobro dane. Dve stvari me spominjata na Verbičev briljantni *Once Upon A Time*. Najprej glasba, ki meni osebno deluje zelo morriconejevsko – s tem ne mislim nič slabega –, in pa sama emocija, ta čista, nedolžna ljubezen. Kaj ti praviš na to primerjavo?

Tudi sam sem dosti zgodaj pomislil na to asociacijo. Ne le, ker gre za film na vlaku, predvsem zaradi poetike in nostalgije, s katero sta oba filma nasičena. Vsaj jaz sem tu v bistvu dosti nedolžen, saj je osnovna zgodba le Pograjčeva, tako da si ne morem očitati, da sem Verbičev film posnel na svoj način, pa tudi za Matjaža mislim, da njegovega filma sploh ni videl. Se pa strinjam s to opazko in tudi film sem si potem še parkrat ogledal, predvsem zato, ker je zelo lepo skadriran. Tudi tam gre za film, posnet na vlaku in brez besed. Malce mi je pomagal, denimo, kako

Barbara Cerar



določene stvari posneti v kupeju, čeprav smo imeli drug sistem snemanja kot on.

Je pa zelo lepo podano, kako sam milje preide iz povsem pravičnega na začetku – stari hlapec, neidentificirana pokrajina – v "tršo" današnjost, potem, ko oba ostaneta brez denarja; sedaj vozijo sodobni vlaki, prostor okrog njiju postane bolj urban, prepoznaven, medtem, ko bi se film na začetku lahko dogajal tudi pred stotimi leti.

Čisto tako morda ne...

Vse spominja na to, stari šivalni stroj, opremljenost sobe, celo zunanost hiše, iz katere stopi Bakovič, ulica...

Tako, to je res. Edini moment, ki opozori na to, da bi se film utegnil dogajati danes, so nemške marke, ki jih iz predala vzame Bakovič. Je pa res, da sem se izogibal – tudi zaradi starega vlaka – modernističnih elementov. Ravno zato, da smo vzdrževali pravičnost tega prostora.

Tole bo vprašanje iz čistega firbca. Je kakšen poseben razlog, zakaj dekle v filmu ne spregovori?

No ja, na koncu nekaj vpije za psom, ampak to ne moremo šteti za govor, kajne? Problem je v tem, da če z nekom začneš pogovor na vlaku in spregovoriš dve besedi, jih boš verjetno tudi dva tisoč. Najprej vprašaš za ime, pa si pol ure tiho, nakar znova vprašaš nekaj; če bi delal tako, bi se povsem zaštrikal. To je bil glavni razlog. Zdi se mi namreč, da bi naenkrat nastala huda luknja, če bi se začela nekaj pogovarjati; izmenjala bi nekaj fraz in potem spet utihnila za deset minut. Vse skupaj bi delovalo čudnaško, predvsem pa slabo za film.

Ja, prišlo bi do klasične hibe slovenskega filma, da si junaki nimajo česa pametnega povedati, da otrsajo v tri krasne.

Ja, gledalci bi se vprašali, zakaj se zadeva ne premakne, zakaj ne govorita naprej in potem bi bilo treba to držati ves čas filma. Druga stvar, ki pa mi je všeč pri vsem tem, je čisto na nivoju ideje, ljubezenske zgodbe med tema dvema likoma, namreč, kar si imata za povedati, naredita skozi dejanja. To se mi zdi, da šteje v ljubezni, ta odraz – vse te male stvari, ki jih skupaj naredita, imajo neko moč.

Zmanjkalo mi je vprašanj (smeh). Bi želel še kaj sam dodati, poudariti, kar ljudje v filmu ne vidijo, pa bi morali?

Ena stvar, ki se mi zdi za ta film zelo močna, je montaža, montaža slike; v tem segmentu mi deluje bistveno bolj profesionalno kot v večini drugih filmov – zelo je domišljena, ima nek tempo. Tu je čutiti vpliv mnogih testov s Stanetom Kostanjevcem; zmontirali smo eno verzijo in jo predvajali na testni projekciji, pa zmontirali novo in tako naprej. Mislim, da je bilo vsega skupaj deset verzij na videu, šele nato smo dokončno fiksirali montažo, čeprav sem že po drugi mislil, da je to to. Ampak vedno znova najdeš napake. Lahko rečem, da je bila slika zelo suvereno zakoličena.

Pred kakšnim letom dni sva se močno sprla glede kvalitete fotografije v slovenskem filmu; sam sem napadal naše kamermane, ti pa si jih branil. Evo,

sedaj se lahko oddolžim in rečem, da ima Ekspres, Ekspres zelo lepo fotografijo, kot stara razglednica. Ravno to je bil naš namen, približati se porumeneli razglednici, zato smo tudi šli na ta oranžno-rjavi *štih*, tudi tu smo imeli kar nekaj poskusnih snemanj, dokler nismo našli pravega filtra. Takšna fotografija da avtomatsko neko toplino, nostalgijo, enostavno pomaga vzdušju filma. In še ena stvar glede fotografije: izjemno sem bil vesel pri prvem pregledu na vlaku posnetega materiala, namreč, fotografija v kupeju je bila neverjetno kontrastna. Videl sem pet, deset različnih filmov, posnetih na vlaku, skrbelo me je naslednje, "kako prikazati, da je ta vlak magičen, če pa je posnet z neizrazito svetlobo", ker pač nimaš kam postaviti luči in vse izgleda enako. Valentin Perko in mojster luči, Vojko Podobnik, sta našla formulo, da smo imeli kontrastno svetlobo tudi znotraj vagona.

Boš še ti kaj mene vprašal?

Kako so se ti zdeli igralci?

Odlični, spontani, Gregor in Barbara sploh; najbolj pa me presenečajo stranski liki, ki ne delujejo zgolj kot nekaj, kar pade v kader in ga nekaj trenutkov zatem zapusti. Vsak bi lahko pripovedoval svojo zgodbo.

Ekspres se močno poigrava z estetiko nemega filma, zanj pa so značilni tipi junakov; vsak igra določen tip in veliko sem dal na to, kako nekdo vizualno paše v vlogo, vsakemu posebej sem moral vizualno verjeti, da je pravi zanj. Ob tem pa mi ni bilo treba skrbeti za dialog. V Sloveniji še vedno dajejo vloge igralcem samo zaradi njihovega statusa. Boris Cavazza je verjetno res najboljši slovenski igralec, kar pa še ne pomeni, da ga bom zato vključil v svoj film. Igralca ne moreš posiljevati z vlogo, ki mu ne pristoji.

Velik igralec je lahko velik tudi v nekajsekundni vlogi.

Ekspres, Ekspres je poln velikih-majhnih vlog - sprevodnik na vlaku, pa Ravnohrib kot biljeter na postaji itd.

Vesel sem, da so se vsi igralci odzvali na te majhne vloge, te utrinke, za pol ali največ en dan snemanja.

Jaz pravim, da velike filme delajo majhne stvari. To so vloge in prizori, ki jih pomniš. Na primer, ko pride sprevodnik tretjič v Bakovičev kupe in se vrata samodejno odprejo. Takšnih stvari ne pozabiš.

Gregor Bakovič



viennale

zgodba o zaupanju

Nezaupljivi Fuller,
črnomašnik Damien in ljubezen do bližnjega,
Einsteinovi možgani na krožniku,
stroji za ubijanje in padli angeli.

melita zajc



Samuel Fuller

Never trust nobody. "Ne verjemi temu, kar ti povedo. Vprašaj njihove sovražnike. Tudi njim ne verjemi. Pojdi k njihovim sorodnikom. Tudi njim ne verjemi. Vprašaj njihovo mater. Ne zaupaj ji. Ne zaupaj nikomur, še sebi ne," z glasom, obrušenim od starosti in cigaretnega dima, a polnim življenjske energije, legendarni režiser Samuel Fuller ponovi navodilo, ki ga je kot novinar začetnik dobil od legende ameriškega tiska, Williama Randolpha Hearsta. Sammy, ki je za Hearsta kot prenašalec odtisov začel delati pri dvanajstih, je postal eden največjih ameriških kriminalnih reporterjev. Ko je nastopila II. svetovna vojna, se je prijavil v vojsko,

Fallen Angels

I shot Andy Warhol

Craig Chester,

Jared Harris,

Reg Rogers

bil poslan na fronto, in preživel. In ko je po vojni začel delati v Hollywoodu, mu je uspelo tisto, kar si je Orson Welles lahko samo želel: veliki studiji so mu dajali denar in nudili optimalne pogoje, sam pa je kljub temu delal po svoje. Do **Belega psa** (*White Dog*, 1982), v katerem na najbolj brutalen način razkrinka ameriški rasizem, ki je bil menda finančna polomija in po katerem se je Sam-The Man preselil v Pariz, kjer, star skoraj sto let, živi še danes. Adam Simon, Cormanov učenec, Landisov scenarist in režiser filmov kot je **Brain Dead** (1990) je o njem posnel dokumentarec **The Typewriter, The Rifle & The Movie Camera** (Pisalni stroj, puška in filmska kamera, 1995). V filmu o legendarnemu Fullerju govorijo in se z njim pogovarjajo Tim Robbins, Jim Jarmusch, Martin Scorsese in Quentin Tarantino, sam Sam-The Man pa se trdno drži pravila, ki se ga je naučil kot Sammy: na vsako vprašanje, ki se začne s "Slišal sem...", odgovarja izključno z "Kdo ti je povedal?" in "Ne verjemi mu".

Film so predvajali na dunajskem Viennalu, med dokumentarnimi filmi, ki so že tradicionalno boljši del tega festivala, tokrat pa je bilo geslo dokumentarca o Fullerju – geslo NIKOMUR NE ZAUPAJ – edini pravi moto festivala. Razumljivo. Tokratni Viennale je bil zadnji v rokah Alexandra Horwatha, zato pravzaprav v nikogaršnjih rokah. Z drugimi besedami, filmi niso bili uvrščeni glede na festivalski koncept, temveč glede na domnevne zahteve in pričakovanja publike. Ker je šlo torej za festival brez lastne identitete, je prišla toliko bolj do izraza identiteta časa, ki ni prijazen. Nasprotno. Novi mediji in komunikacijske tehnologije so postali nepogrešljiv del življenja slehernika. Zaradi tega so vsakdanje življenje in medčloveški odnosi vse bolj imaginarni, vse bolj virtualni. Virtualizacija vsakdanjika in medčloveških odnosov pa postavlja pod vprašaj vse, kar je bilo doslej varnega in zanesljivega. Trenutno vlada totalna kriza zaupanja. Na vprašanje "čemu verjeti?" in "komu zaupati?", je odgovor en sam: Ničemur in nikomur. Pika.

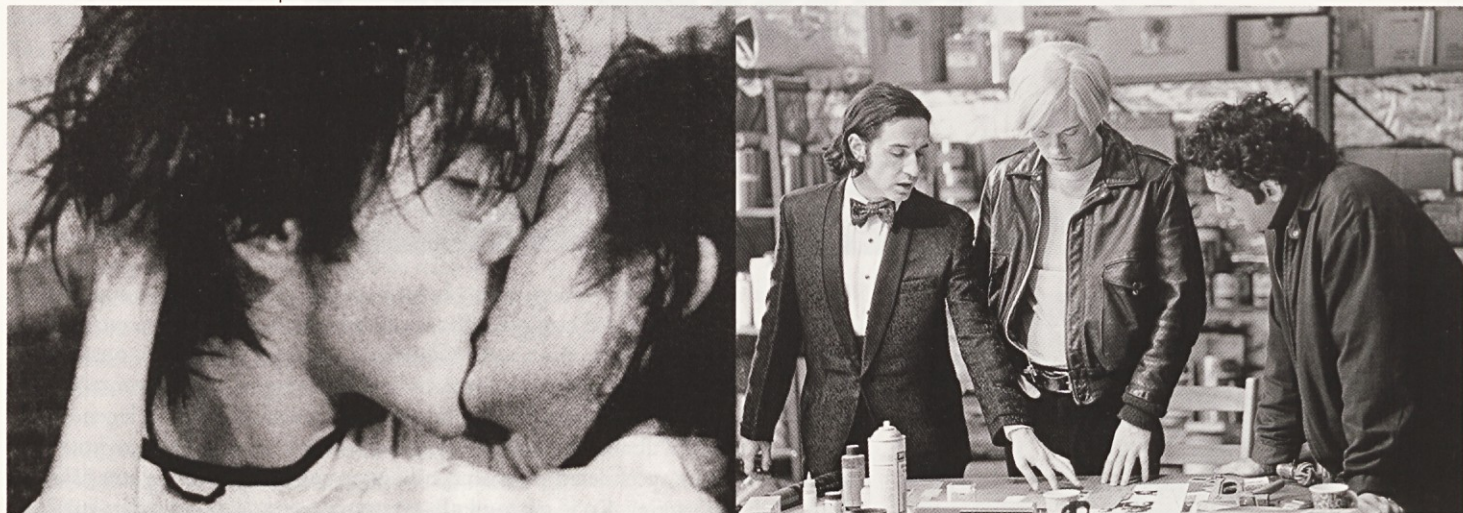
Prve so padle legende. **Basquiat**, prvi film newyorškega slikarja Julijana Schnabla, je na prvi pogled padec legende Andyja Warhola, ki ga Schnabel, Warholov prijatelj, predstavi kot skopuškega, brezkompromisnega, izkoriščevalskega pedra, ki celo za izdelavo piss-painting projektov (v opisnem prevodu: lulanje na platno) najame nekoga tretjega, češ, da ne prenese okusa mehiškega piva, ki da kot edino pravo barvo scalnici. A tudi to je snov, iz

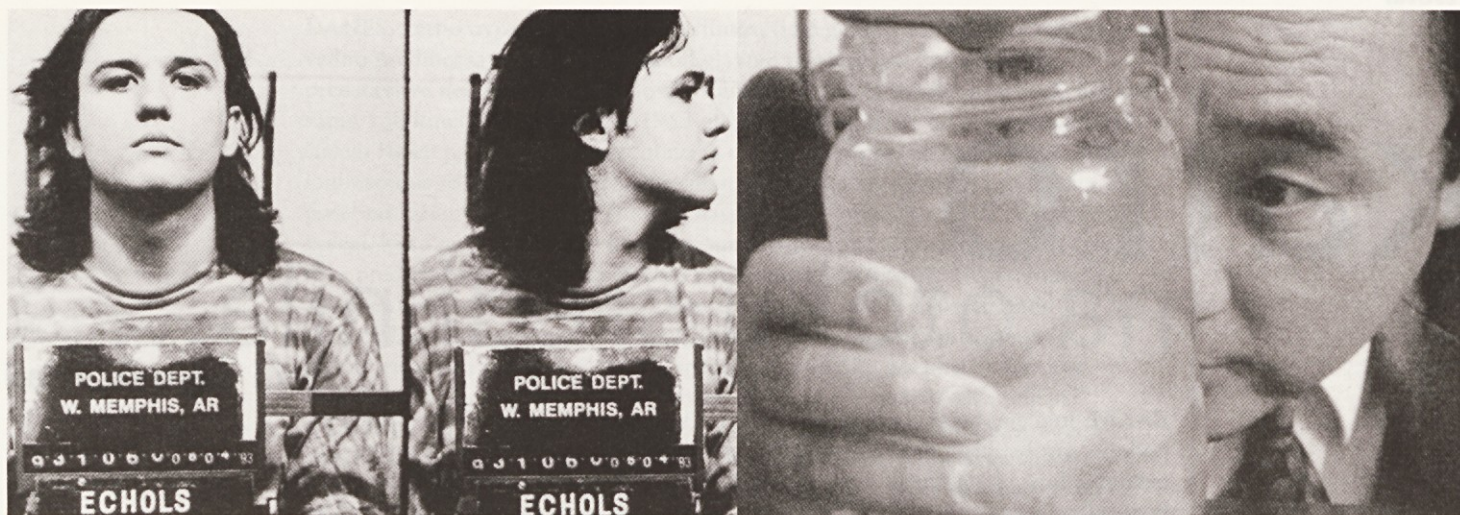
katere so narejene legende. Veliko pomembnejša, že kar vizionarska, je druga Schnablova gesta, namreč, da je v vlogo Warhola postavil Davida Bowieja, v vlogo Madonne pa Courtney Love. Bowie in Courtney Love sta tako za uro in pol postala to, kar bi od nekdanj rada bila, zvezdniško veselje pa ima odslej prijaznejšo podobo: ko bio-genetika in pomlajevalni postopki tehnobiologije grozijo, da ga bodo za veke vekomaj zasedli eni in isti obrazi (ideja o klonirani Claudiji Schiffer je kot nočna mora), je Schnablova poanta o tem, da so zvezde zamenljive, pravo olajšanje. Warhol sam je sleherniku obljubil 15 minut slave. Valerie Solanas mu je verjela in si 15 minut slave zagotovila tako, da ga je ustrelila. V filmu **I Shot Andy Warhol** (Ustrelila sem Andyja Warhola, 1995) je slavna 106 minut. Film prihaja z newyorške neodvisne filmske scene, tako kot npr. lanskoletni **Kids**, in je režijski prevenec Mary Harron. Njena rekonstrukcija življenja radikalne lezbijke in pisateljice, avtorice Manifesta SCUM (*Society for Cutting Up Men*, Družba za razkosavanje moških) in njenega obsesivnega odnosa do Warhola, je politično korektna, a tudi historično relevantna; poskusi poetične elaboracije Valerijine norosti, na meji med estetiko MTVja in praktikami eksperimentalnega filma, pa žalostno smešni.

Legende pač niso posebej verodostojne. Drugače je s pravico in resnico.

V pravico in resnico verjamemo, brez te vere ne znamo živeti. A v sodobnih filmskih dokumentarcih sta porušeni tudi zadnji dve razsvetljenjski utrdbi, zakoni in znanost. Filmi dokumentatorja bizarnih spolnih navad, Američana Nicka Broomfielda, so bili na programu Viennala tudi tokrat, zasenčili pa sta ju pripovedi o sodnih procesih in kazenskih usmrčitvah, **Paradise Lost: the Child Murderers at Robin Hood Hills** (Izgubljeni paradiž: morilci otrok v hribih Robina Hooda) Američanov Joeja Berlingerja in Brucea Skinofskyja, ter **Postopek 769: priče usmrnitve** (*Procedure 769: Witnesses to an Execution*) Nizozemca Jaapa van Hoewijka (videnega tudi na lanskoletnem FAFu).

West Memphis, Arkansas. Majhno mesto na ameriškem jugu. Trije osemletni otroci izginejo. V gozdu nedaleč od mesta najdejo njihova trupla. Brutalno zmasakrirana. Poza skrbnih roditeljev, v katero se starši postavijo ob izginotju, ne zdrži niti prve tretjine filma, a v West Arkansasu drži za vedno. Začne se lov na čarovnice. Primejo tri najstnike, domnevne heavymetalce. Nihče ne sprašuje po





dokazih. Dogajalo se je leta 1993, dobro se spomnim ameriških sociologov, pedagogov, psihologov, ki so secirali Heavy Metal kulturo, išoč razlage. Izgubljeni paradiz pokaže, da bi morali analizirati kulturo ameriškega nižjega srednjega razreda. Damien Echols bo umrl, ker je bral Nietzscheja in se oblačil v črno v kraju, kjer se nihče ne oblači v črno, in kjer ljudje ne berejo niti TV programov. Druga dva bosta umrla zato, ker sta bila njegova prijatelja. Tako preprosto. V slogu cinéma verité. Brez komentarja.

V Kaliforniji poteka kazenska usmrnitev po postopku številka 769. Leta 1992, 21. aprila, so ta postopek uporabili prvič po 25 letih. Režiser van Hoewijk in snemalec Peter Burgman sta bila tam in vse posnela. Zgodbo žrtve, Roberta Harris. In prič. Skupaj 49. Vsem je nelagodno, a nihče se temu spektaklu za nobeno ceno ne bi odrekel. Na primer Harrisov brat. Z njim je več dni pred končnim datumom. 21. aprila odpelje otroka na letalo, avto pusti v parkirni hiši, pospremi otroka do vhoda na letališče in hoče nazaj, k ljubljenu bratu v St. Quentin. Toda, groza, v zmedu je pozabil, v katerem od številnih nadstropjih parkirišča je pustil avto. Za moža je to prava drama – kaj drama, tragedija! Ne zato, ker mu bodo usmrtili brata, temveč ker bo zamudil njegovo usmrnitev. Toliko o ljubezni do bližnjega. Posredno tudi o pravici. Resnica je tema dokumentarca *Einstein's Brain* (Einsteinovi možgani) Britanca Kevina Hulla. Leta 1955 je v Princetonu umrl Albert Einstein. V oporoki je zahteval, da ga po smrti kremirajo. Njegovi kolegi so se oporoke držali, z manjšo izjemo: pred kremacijo so izrezali njegove možgane, da bi jih analizirali in odkrili razloge Einsteinove genialnosti. Kenji Sugimoto, japonski znanstvenik, to ve. Desetletja kasneje se odpravi v Ameriko. Film se začne ob njegovem pristanku na letališču. Uradnik za priseljece: "Kakšen je namen vašega obiska?" Sugimoto: "Iščem Einsteinove možgane". Uradnik: "V redu!" V vse, kar se mu pri iskanju Einsteinovih možganov zgodi, je mogoče dvomiti, a ker gre za dokumentarec, človek odrinja skepto. Do končnega prizora, na domu trenutnega lastnika možganov, nekega Dr. Thomasa Harveya, ko ta, brez posebne zadrege, za japonskega kolega z jedilnimi vilicami in nožem odreže kos Einsteinovih možganov, ki jih ima shranjene v kozarcu od majoneze. "Kaj to," je zamahnil z roko režiser Hull, ko sva se po filmu pogovarjala, "pomislite, da je to storil pred vso snemalno ekipo". Na Japonskem je bil film pravi hit, 17 Sugimoto pa prava filmska zvezda. Ko ga je Hull med

montažo opozoril, da bo izpadel smešen, mu je ta odgovoril: "Ne, vi ste smešni, jaz sem dobil, kar hočem".

Tako. Na daljnem vzhodu nimajo težav s spremenjenimi merili pravice in resnice, z novimi pogoji družbenosti in človečnosti pa še manj. Ne, novo vlogo znanosti in tehnologij v vsakdanjem življenju razumejo naravnost marksistično. Tema ni to, da stroji postajajo vse bolj podobni ljudem, temveč, da so ljudje vse bolj podobni strojem. Shinya Tsukamoto je o tem posnel že tretji film. Po filmih *Tetsuo: The Iron Man* (1989) in *Tetsuo II: Body Hammer* (1992), kjer so njegovi junaki svoja telesa dobesedno spreminjali v železne stroje, je film *Tokio Fist* bolj poetičen. Tsuda, zavarovalniški agent, se hoče moškemu, ki mu je speljal dekle, maščevati tako, da se nauči boksanja. Postane, dobesedno, stroj za ubijanje. Tako kot v novem valu japonskih filmov o njihovih gangsterjih, Jakuzah (na Viennalu so jih pokazali celo serijo, *Secret Waltz* (Skrivni valček) Akire Nobija, *Shin kanashiki hitman* (Še en osamljeni strelec) Rokure Mochizukija, *Yabu no naka* (V grobu) Hisayasuja Sata ipd.), je tudi tu tematika ameriških trdih detektivk zaostrena do skrajnosti. Le da telo pod bremenom trdnosti in neizprososti več ne krvavi, temveč dobesedno jekleni. Marmor, kamen in jeklo se zdrobi, najina ljubezen pa ne, so nekoč peli šlagerji. Danes velja, da se marmor, kamen in jeklo zdrobi, moje telo pa ne. In najina ljubezen? Pogled na to, drugo stran, odpre hongkonški režiser Wong Kar-wai s *Fallen Angels* (Padli angeli, v izvirniku *Duoluo tianshi*). Ko je poklicnemu morilcu, utrjenemu stroju za ubijanje, tega dovolj, zamenja poklic. Toda s tem izgubi tudi svojo pravo resnično ljubezen, z njo pa vse, kar je bilo na njem človeškega. Konča vpleten v igro prevar, laži in goljufije. Mar bi bil poslušal Fullerja!.

Paradise Lost

Einstein's Brain

kairo

na otoku sredi nila...

živa emeršič-mali

ZAKAJ. Jubilejni mednarodni filmski festival v Kairu je nudil precej drugačno podobo, kot tistikrat, pred sedmimi leti, ko sem ga obiskala prvič. Takrat sem iz nekdanje Juge po naključju pospremila slovenski film *Kavarna Astoria* Jožeta Pogačnika in Žarka Petana, ker pač nihče od avtorjev in igralcev ni bil pripravljen iti. Predlani je slovensko kinematografijo v Kairu predstavljala *Halgato Andreja* Mlakarja in Ferija Lainščka, na dvajsetem festivalu decembra lanske leto pa *Carmen* Metoda Pevca – v tekmovalnem programu trinajstih debitantskih filmov, imenovanem po egiptovskem nobelovcu, literatu in scenaristu Nagibu Mahvouzu. **ZATO.** Festival je bil v svoji jubilejni izdaji po zunanji formi bolj racionalen, skorajda evropski, vsebinsko pa polnejši, bolj razgiban, predvsem pa tekmovalen in z mednarodno žirijo, ki ji je predsedoval Gian Luigi Rondi, predsednik beneškega Bienala. Trajal je dva tedna in v tem času pokazal 226 filmov iz 43 držav sveta. Uradni program so sestavljale tekmovalna selekcija dvajsetih filmov, (med njimi trije ameriški, trije egiptovski, dva nemška in italijanska filma, ter po eden iz Alžirije, Kanade, Francije, Rusije, Indije, Palestine, Nizozemske, Kitajske in Španije), izbrana ponudba svetovnih uspešnic, imenovana Festival festivalov in Informativna sekcija. Osrednje jedro festivalske ponudbe so dopolnjevali retrospektiva egiptovskega filma ob stoletnici gibljivih slik, in hommagi trem evropskim avtorjem, Čehu Jaromilu Jirešu, Italijanki Lini Wertmüller in Špancu Vincentu Arandu. Devet posebnih sekcij je predstavilo generacijske, zgodovinske ali žanrske izseke posameznih nacionalnih kinematografij, na primer najnovejšo ameriško neodvisno produkcijo, sodobno madžarsko, zadnjo armensko, nizozemsko produkcijo osemdesetih in devetdesetih, mladi italijanski film in tako naprej.

NEKOČ. Vse skupaj se je začelo precej manj spektakularno kot kaže današnjih 500 mednarodnih gostov, skoraj pol milijona lani prodanih vstopnic in spoštovanja vreden proračun v višini 2,5 milijona egiptovskih funtov, brez pomoči državnih virov. Leta 1976 so ustanovili majhen festival za trideset sodelujočih filmov, ki ga je Mednarodno združenje producentov po trinajstih letih razpustilo, ker ni ustrezal pravilom. Egipčani so leta 1985 poskusili znova, tokrat z jasnim konceptom in festival uspeli pred tremi leti spremeniti v tekmovalno prireditvev. Zanimivo je, da je utrditvev fetivala potekala vzporedno z upadanjem egiptovske filmske produkcije, njegova levitev v mednarodni tekmovalni festival pa je skoraj natanko sovpadala z najnižjo točko v sicer bogati zgodovini egiptovske filmske kinematografije. Egipt je bil na svojem vrhuncu največji izvoznik filmov za ves arabsko govoreči svet in največja filmska velesila Bližnjega vzhoda. V legendarnih studijih ob Nilu so v času največjega razcveta, v 40-tih in 50-tih letih, proizvedli tudi po 100 filmov letno. Na začetku devetdesetih pa so se znašli v kleščah ideje o privatizaciji. Vsi studiji, vključno z največjim in najstarejšim v arabskem svetu, Misr Production, laboratoriji in dvorane, so bili ponujeni v odkup. Število producentov se je od dvestotih zmanjšalo za skoraj desetkrat, število posnetih filmov pa na trideset do petdeset.

VMES. Že leta 1994 je država energično posegla v razpadajočo in kaotično industrijo najpomembnejše zabave v arabskem svetu in odločila, da filmska industrija ostane pri državnem koritu. Posebnemu projektu oživitve kinematografije je namenila pol milijarde egiptovskih funtov. Ministrstvo za kulturo financira posamezne projekte do 60% vrednosti. V predlanskem letu so na ta način posneli 25 celovečernih igranih filmov, v letu 1996 pa komaj 15. Egiptovska državna televizija je čez noč postala najmočnejši filmski producent, spodbujena z velikanskim uspehom zgodovinskega epa *Naser 56*, ki je bil lanski poletni hit v večini arabskih držav. Eden od razlogov za sorazmerno visoko ceno povprečnega egiptovskega filma je zvezdniški sistem, ki spominja na hollywoodskega iz petdesetih let, in pa dejstvo, da gre polovica proračuna za

DANES. Letno uvozijo v Egiptu 350 filmov, od tega 345 ameriških. Cenzura je še vedno predmet javnega spora, ena od glavnih privlačnosti festivala pa so predstavitve necenzuriranih filmov. V Egiptu, kjer živi 60 milijonov ljudi, je danes samo 150 kinematografov (leta 1953 jih je bilo 450), deset od enainosemdesetih v širšem Kairu pa jih premore sodobno in ustrezno opremo za predvajanje. V teh kinih so dva tedna vrteli festivalske filme. Za evropskega gledalca so seveda posebno zanimivi egiptovski filmi. V nasprotju s svojimi starejšimi režiserskimi kolegi, ki so negovali dramo kot žanr *par excellence*, se generacija mladih avtorjev brez predsodkov inspirira ob žanrski raznovrstnosti svetovne kinematografije. Tarek el Elmissany, Kiary Beshara, Daoud Abdel Sayed in Monier Rady so v tem hipu najbolj obetavni mladi režiserji, njihovi filmi pa kažejo presenetljivo nekonvencionalen pripovedni slog, sproščeno avtorsko poetiko in moralno neobremenjenost v pristopu do obravnavane teme. Te so karseda različne: emigracije mladih v obljubljeno deželo Ameriko, socialni problemi, sodobna družbena odtujenost, droge, vprašanja morale in etike v vrtincu razpadanja tradicionalnih družbenih vrednot, po filmski formi pa segajo od klasične drame preko *road movieja* do akcionerja. Edino področje zahodne kinematografije, ki kljub duhovni liberalizaciji zadnjih let velja za tabuizirano, je spolnost. V sodobne egiptovske filme je na velika vrata vstopilo nasilje, najbrž deloma tudi kot odmev nasilja v egiptovskem vsakdanjiku, odnosi med spoloma pa so še vedno prikriti s feredžo, ki jo še vedno nosi dobra polovica egiptovskih žensk, tudi izobraženk. Značilno za filmsko popolnoma zamerikanizirani Egipt je tudi to, da ti filmi pri občinstvu niso bili najbolje sprejeti, pohvalila pa jih je domača kritika, ki jim je dodelila vrsto nagrad na arabskih festivalih. Egipt se tudi tu kaže kot dežela neverjetnih, celo paradoksalnih nasprotij. Filmsko občinstvo, pretežno seveda moško, "pogoltne" po 345 ameriških filmov na leto, ki kljub temu, da so cenzurirani (zadnje čase režejo samo še seks, nasilja in krvi pa ne več) prinašajo veliko denarja, domači avtorji pa ostajajo še naprej stisnjeni v ozke spono tradicionalnih zapovedi in prepovedi.

NAPREJ. Edini domači film, ki je v zadnjem času navdušil občinstvo, je bil epski film o legendarnem egiptovskem vodji Gamalu Abdelu Naserju, zato ni presenetljivo, da njegov producent, državna televizija ERTU, načrtuje nov podvig te vrste, zgodovinski film o Carterjevem odkritju Tutankamonove grobnice. V primeru filma o Naserju imamo na področju filmske forme opravka s klasičnim zgodovinskim spektaklom (prej v holivudski kostumski maniri kot z evropskim vzorom zgodovinskega filma), po vsebinski pa najprej pade v oči očitna glorifikacija pokojnega državnika, tako v osebnem kot javnem življenju. Namen takšnega filma je seveda kot na dlani – oživiti egiptovski patriotizem, ki sta ga načela teror funadamentalistov in gospodarska recesija. Kaj bo odkril film o Tutankamonu, je težko ugibati, najverjetneje se bo vključil v polemični trend vračanja "ukradenih" umetnin. Egipt namreč že nekaj let skuša dobiti vsaj del najdragocenejših eksponatov, ki so jih pohlepni lovci na zaklade, pa tudi preveč vestni arheologi, odnesli v tujino na preučevanje.

INFO

Kairski festival že dvajset let vodi isti človek, Saad Eldin Wahba. Kot minister za kulturo ga je leta 1976 tudi ustanovil. Wahba je ena najvplivnejših kulturnih osebnosti Egipta in opravlja tudi funkcijo predsednika Arabskega združenja kulturnih ustvarjalcev.

Kairski festival nima svoje palače. Domuje po elitnih mestnih hotelih, ki so vsakič tudi festivalski sponzorji. Lani so festival gostili hotel Marriot na otoku Zamalek sredi Nila, velika dvorana državne opere (novinarske projekcije) in 11 najboljših kinematografov v mestu.

Festival ne dobiva nobene pomoči od vlade. Vse stroške pokriva iz dohodka od prodaje vstopnic in sponzorjev. Njegov proračun je 2,5 milijona egiptovskih funtov. Traja 2 tedna. Ima dve tekmovalni sekciji, mednarodno in debitantsko. Del festivala je tudi market za prodajo in nakup filmskih pravic za Bližnji vzhod. Na njem je v letu 1996 sodelovalo 42 producerskih hiš iz devetih držav. Levji delež zastopstva ameriških majorjev, s tem tudi zaslužka, imajo libanonski distributerji. Kairo je edini letni festival v arabskem svetu. Festival v Damasku, ki je arabsko-azijsko usmerjen ter arabsko-afriški festival v Kartagini, sta bienalni prireditvi. Kairski festival je kljub tekmovalni sekciji po izvirnem konceptu "festival festivalov". Ima kar pet selektorjev, ki so navzoči na vseh evropskih festivalih, kjer izbirajo filme za različne programe. *Carmen* so izbrali na festivalu v Karlovyh Varyh..

Kaptin
Sayyed Sa'id

The woman and the hatchet
Sa'id Marzouq

Toffaha
Ra'fat El-Meihi



rotterdam

živa emeršič-mali

trije
nagrajeni
filmi





frozen

Zmrznjeni, Kitajska, 1996

režija Wu Ming

Naslov tega filma je treba vzeti dobesedno in metaforično obenem, kar se ne zgodi velikokrat. Mirne duše lahko kitajski izvirnik ali angleški prevod razumemo dobesedno, še raje pa ga, po lepi kritiški navadi ter v slogu "le kaj je avtor s tem želel povedati", skušamo razvozljati kot metaforo. Ali parabolo. Ali simbolično. Ali vse skupaj. In ta kitajski film, otrok "neodvisne" pekingške produkcije (le kdo bi si mislil, da obstaja?), ki je na mah osvojil FIPRESCIjevo žirijo kritikov, v kateri je sedela tudi spodaj podpisana, je ponujal obilo snovi v katerikoli izbrani smeri.

Najprej AVTOR. Režiser in scenarist Wu Ming. Tudi prav, pa Wu Ming, toda le do takrat, ko ti povedo, da to pomeni dobesedno človek brez imena. *The Man with No Name?* Zveni znano, obrabljeno, toda v resnici je tragično. Ne gre za pozo, še manj za umetniško držo, za politični manifest, sploh ne, v resnici gre za – strah. Nekdo, ki je ta film posnel v neodvisni pekingški produkciji, torej proč in mimo čuječih oči države (represije, cenzure, ideologije...), za povrh še kot debitantski film, se pod svoje delo, ni upal podpisati. Na rotterdamski festival je **Frozen** v tekmovalno selekcijo po na pol ilegalnih poteh priromal kot otrok brez očeta. Film brez režiserja. Brez scenarista. Dobesedno v surovem stanju. Sklad Huberta Balsa, ta čuječni skrbnik izgubljenec iz azijskih, afriških in drugih tretjesvetovnih kinematografij, je poskrbel za končno montažo, laboratorijsko obdelavo in postprodukcijo, novi festivalski direktor Simon Field ga je uvrstil v tekmovalni spored.

Frozen je zgodba o pekingški alternativni kulturni sredini in njenih akterjih. O mladih ljudeh, umetnikih na robu vsega, kar v življenju šteje. Med najbolj impulzivnimi je mladi Qui, ki najteže prenaša pritisk vladajoče ideologije, svojo človeško in umetniško marginalizacijo ter letargičnost tovarišev. Zato se Qui odloči, da bo pripravil performance, s katerim bo pretresel svet okoli sebe. Po starem kitajskem običaju pripravi štiri praznike, posvečene naravnim elementom. Najradikalnejši je zadnji med njimi, Ledeni pogreb. Qui se da javno, na ulici, pred očmi radovednih mimoidočih, pokopati pod zdrobljenim ledom. V hudih mukah in blodnjah umre. V resnici pa gre za performance, kar ve samo nekaj njegovih najbližjih tovarišev, za simuliran samomor torej, s katerim želi preizkusiti senzibilnost družbe. Bo Ljudi, Družbo, Ideologijo ali celo

21 Državo ganila smrt sočloveka? Razočaranje je popolno.

Quijevo ledeno, mučno umiranje je bilo dogodek dneva, morda ure, toda v resnici ni dosegel, še manj pa presegel ničesar. Ne v umetnosti. Ne v družbi, tem mrzlem, ledenem, že zdavnaj mrtvem kglomeratu individualnih usod, ki predstavlja paradigmo Nedosegljivega cilja. Qui se zlomljen in razočaran nad tem dokončnim razodetjem edine Resnice obesi. Tokrat gre zares. Sporočilo kitajskega filma **Frozen** je nedvoumno, tako nedvoumno, da bi človek moral biti neobčutljiv bebec, da ga ne bi sunilo v želodec. Fiprescijeva mednarodna žirija je v svoji obrazložitvi, zakaj človeku brez imena in njegovemu filmu namenja posebno nagrado svojega združenja, zapisala, da je "v avtorski pisavi, s katero je zarisana ta pretresljiva parabola o brezupnosti izkušnje totalitarnega sistema v sodobni Kitajski, prepoznala civilni pogum, ki vzbuja spoštovanje." In to je natanko to. Več ni treba dodati. Pri filmu **Frozen** gre predvsem seveda za njegovo sporočilo, skrito za metaforično govorico, in ne za samo formo, ki je povsem konvencionalna, namenoma nedramatična, premočrtna v montaži, izogibajoča se vseh radikalnejših rešitev, ki bi utegnile pozornost gledalca preusmeriti drugam. In prav v tem je grozljiv čar tega filma: da je grozljiv brez dramatičnosti, tragičen brez patosa in zgovoren do bolečine brez velikih besed. Posnet je bil v Peking, poleti leta 1996, s 16 mm kamero.



suzaku

Japonska, 1996

režija Kawase Naomi

Suzaku je celovečerni prvenec režiserke Kawase Neomi, rojene leta 1969, ki je v svoji domovini znana po dveh večkrat nagrajenih družinskih dokumentarjih. Zato ni presenetljivo, da je to isto tematiko družinskih vezi, psihologije in patologije družine kot temeljne družbene celice nadaljevala tudi v svojem celovečernem debiju po lastnem scenariju. Lokacija deloma avtobiografske zgodbe je severna Japonska na začetku sedemdesetih, oddaljeni in osamljeni hribovski svet, odvisen od gozdarstva. V tem hermetičnem svetu, kjer se zdi, da se je čas ustavil, živi preprosta družina v popolnem sozvočju z naravo, njenimi cikli rojevanja in umiranja. Sodobna civilizacija

vdre v to arhetipsko, pravadno ravnotežje v podobi tunela, skozi katerega naj bi šla železnica. Tunel postane simbol srečnejše prihodnosti, v katero verjame predvsem oče te družine. Ko je zaradi gospodarske recesije načrt opuščen in postane jasno, da železnica ne bo nikoli šla skozi te kraje, se mu zruši svet. Odide v tunel in izgine za vedno. Družina ostane brez sredstev za preživljanje, odselijo se v mesto in zaposlijo v tovarni. Vse, kar ostane za njimi, so očetovi amaterski posnetki izgubljenega družinskega sveta, narejeni z domačo kamero, relikti nekega časa in prostora, izginulega za vedno. Kawase Naomi je film posnela z majhnimi sredstvi in z enim samim poklicnim igralcem, vsi ostali so naturščiki. Večina prizorov je, kot je povedala na tiskovni konferenci, posnetih enkrat samkrat, ker preprosto ni bilo dovolj traku za ponavljanje, posnetki so zelo dolgi, tudi po nekaj minut, premikanje kamere počasno. Film ima zelo malo dialogov, poudarek je na atmosferi. Brezčasnost narave je narekovala počasen, nedramatičen tok "zunanjega" dogajanja, ki ga občasno prekinjajo posnetki "notranjega" družinskega toka, debelozrnate podobe domače kamere, s katero je gledalec posvečen v najbolj intimne skrivnosti tradicionalnega japonskega vsakdana. Režiserkin pristop je bil deloma dokumentarističen, česar sploh ni poskusila skriti; svojim naturščikom je pustila optimalno svobodo, vodila jih je le v ključnih prizorih redkih dialogov, ki služijo razreševanju osnovnih dramaturških konfliktov. Vse ostalo v tem filmu "pripoveduje" kamera. Skozi njene leče gorata severno japonska pokrajina spominja na prefinjene lesoreze tihožitij japonskih mojstrov in gledalec nehote dobi občutek privilegiranosti, samo zato, ker mu je ta pogled sploh "dovoljen". Seveda pa ta opis nekoga, ki filma ni videl, ne sme zapeljati k misli, da gre za idilično zgodbo. Prav nasprotno: Kawase Naomi je s tem dokumentarističnim in minimalističnim pristopom nizanja drobnih, skorajda arhetipskih prizorov, dosegla optimalen dramatičen učinek, ki pa se, skupaj z ostrim rezom šokantnega zaključka, razgrne pred gledalcem šele po koncu filma, ko se njegov pogled osvobodi magične ujetosti v veliko tihožitje na platnu. Žirija združenja kritikov FIPRESCI je filmu **Suzaku** namenila svojo nagrado "zaradi prefinjenega režiserkega občutka za intimistične podrobnosti, iz katerih je stkala magično fresko o zatonu nekega časa in prostora."

will it snow for christmas?

Ali bo za božič snežilo?, Francija, 1996

režija Sandrine Veysset

Ali bo za božič snežilo? je prvi celovečerni film francoske režiserke Sandrine Veysset, ki se je najbolj proslavila kot scenografka pri Leosu Caraxu in njegovem filmu **Ljubimca z mostu Pont-Neuf**. Scenarij je napisala leta 1991 in po petih letih negotovosti dobila dovolj sredstev, da je lahko začela s snemanjem. Gre za senzibilno, avtentično in skoraj dokumentarno zgodbo o surovem in trdem kmečkem življenju neke na francoskem podeželju. Glavna oseba je mlada ženska, najemnica velike kmetije, na kateri preživlja sebe in svojih šest otrok. Najprej se zdi se, da očeta v tej družini preprosto ni, potem pa v vrtoglavem nizu dogodkov izvem, da je oče šestih pankrtov nihče drug kot lastnik najete kmetije,



ki živi s svojo "uradno" družino z odraslimi otroci v veliki hiši, nedaleč proč. Mlada mati, nekakšna sodobna francoska različica naše Hudabivške Mete iz Vorančevih *Samorastnikov* je torej večkratno odvisna od svojega moškega, kot najemnica zemlje, mati njegovih otrok in ženska, ki v cvetu svojih let obupno potrebuje partnerja. Nič ne zvemo o genezi njunega ljubezenskega razmerja, o rojstvih otrok, film se preprosto odpre v zgodbo, kot v sliko. Tako kot slovenska Meta je tudi francoska pankrtska mati kljub temu, da se zgodba dogaja danes, ujeta v povsem fevdalne odnose. Nič razen otrok ni v resnici njenega, še najmanj njeno telo, ki si ga "njen" moški jemlje surovo in samoumevno kot nekaj, kar mu pripada kot zemlja ali živina. Dvojno življenje in vrsta medsebojnih razmerij, obvezno konfliktnih, prinaša v življenje otrok popolno zmedo, emocionalno negotovost in obup. Surova obračunavanja očeta z materjo, ki za sebe in svoje otroke zahteva večji delež pridelkov in denarja, se odvijajo pred njihovimi očmi. V tem krutem svetu najemniških odnosov med moškim in žensko, kjer je tudi spolnost samo sredstvo, s katerim ženska plača za gajbo krompirja, je otrokom edina oporna točka v kaotičnem kozmosu njihovega prikrajšanega otroštva mati. Kljub vsemu hudemu pa se otroci že jeseni začnejo veseliti božiča, daril, sladkarij in praznikov. Konflikt med očetom in materjo pa doseže vrhunec prav na božič, zato se obupana ženska odloči, da bo sebe in svoje otroke zastupila s plinom. Ko sredi noči vstane in zagleda prve snežinke, ki belijo golo pokrajino, in jo spreminjajo v sanjsko čipko, si premisli, odpre okna in zbudi otroke. Življenje gre dalje, pa čeprav kruto in brezizhodno, toda tisto, kar ga dela dragocenega, so drobne, komaj opazne stvari. Sandrine Veysset je svoj film posnela z neverjetno zadržano energijo, ki kulminira šele v zadnjih minutah skozi radikalni preobrat v odločitvi glavne junakinje. Film je impresiven v zadržanosti svoje govorice, saj nikoli ne pade v pasti patetičnosti. Pankrtska mati ne izziva sočutja, ampak občudovanje, kot z živalsko energijo brani sebe in svoje mladiče; njen boj je sicer težak, skorajda brezupen, toda obdarjena je z nečim, česar njeni nasprotniki v boju za preživetje, posuroveli moški, ne premorejo – ljubezni. In ta je tista, ki jo na koncu izvleče, kot kozmična energija, ki je v podobi snežink prišla z neba. Metaforičnost božične noči kot simbola rojstva in upanja je v tem filmu uporabljena s prepričljivo samoumevnostjo in drznostjo, ki očara gledalca, navajenega konvencionalnih dramaturških rešitev. V tem je mojstrstvo Sandrine Veysset in izrazna moč njenega prvenca. Film je prejel nagrado mednarodne žirije kritikov FIPRESCI na festivalu v Solunu novembra 1996. •

resnice in laži

katera kinematografija je bolj nora,
ameriška ali iranska?

oziroma

simon popek

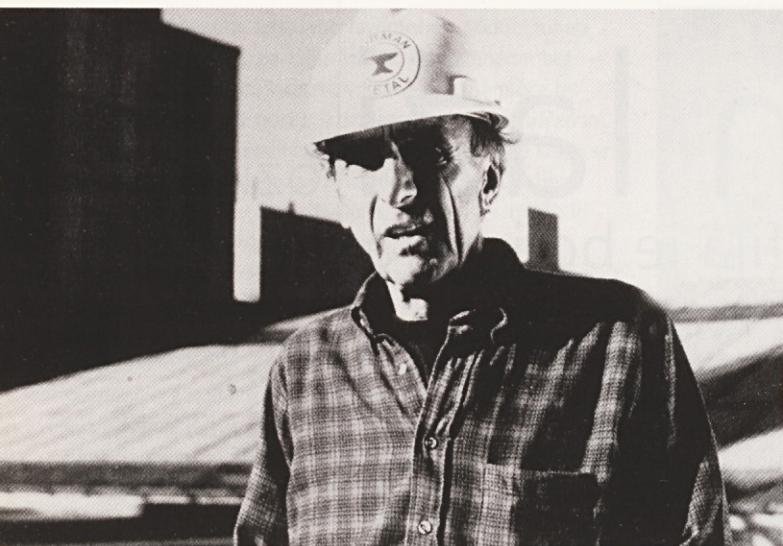


Rotterdamski festival vsako leto najde temo, ki v dobršni meri zaznamuje sodobno kinematografijo; sekcija *Fake!* je tako prispevala k nespornemu vrhuncu letošnje manifestacije. *Fake* lahko pomeni prevaro, toda povsem točnega prevoda v slovenščino vendarle ni. *Fake* je lahko tudi lažno, ne-pravo, prikrojeno, izmišljeno, lahko pa se bere tudi kot sleparstvo, goljufija, potegavčina, ponaredek, imitacija, skratka, variacij je nešteto. Eden največjih mojstrov prevare med filmarji, sigurno pa največji lažnivec, manipulator in čifut, je nedvomno Orson Welles, njegov poslednji film **Resnice in laži** (*F for Fake*, 1973) pa je bil nasploh izhodišče za rotterdamsko retrospektivo. **Resnice in laži** govorijo o prevari; v dobri uri in pol Welles laže kot pes teče, kar pa nam razkrije šele na koncu, in potem, ko je na začetku filma prisegel, da bo ves čas govoril le resnico. Filmska zgodovina je polna prevar, med največjimi pa je nedvomno ta o snemanju "revolucionarnega", "pionirskega", oh in sploh "dokumentarca" **Nanook s severa** (*Nannok of the North*, 1922) Roberta Flahertyja, "očeta vseh dokumentaristov", kjer naš Nanook sploh ni zmrzoval ter na pol mrtev iskal hrane (je z njim hiral tudi filmska ekipa?) ter se pogumno boril z velikansko ribo (v resnici so vrstico na drugi strani, izven kadra, vlekli Flahertyjevi pomagači). Mnogo tega je razkril leta 1995 posneti dokumentarec **Kabloonak**, v katerega so vključeni tudi (tokrat zares dokumentarni) posnetki s Flahertyjevega snemanja. Filma rotterdamski festival sicer ni videl, kar pa ne pomeni, da nismo videli odličnih *Fake* filmov.

ZDA

Američani se, presenetljivo, predstavljajo z mnogimi solidnimi "prevarantskimi" deli. Če je Welles rezal ledino tokratnemu programu, ga je v neki meri verjetno najbolje definiral Albert Brooks (tisti igralec s skravžljanimi lasmi, ki ste ga lahko videli v **Taksistu**, pa v **Času nežnosti** in **Broadcast News**) v filmu **Real Life** (1979), s katerim je za petnajst let prehitel MTVjevske "resnične zgodbe". Sicer fiktivni film povsem natančno napoveduje, kakšne posledice bodo pustili masovna pop kultura, nepregledno število teve kanalov ter neprestano potrošniško udrihanje čez individualca: izgubo identitete, zasebnosti, nazadnje pa živčni kolaps posameznika, izpostavljenega tem dejavnikom. Brooks sam nastopa v vlogi voditelja ambicioznega teve programa; izbere si najbolj povprečno ameriško družino, simbol harmonije, razumevanja in lepega obnašanja. Ponudi jim enoletno "pogodbo", po kateri lahko ekipa njegovih kameramanov dan in noč snema njihovo življenje; kjerkoli, kadarkoli. Že po parih tednih postane očitno, da je neprestana izpostavljenost očesu kamere škodljiva. Prvi indikator

Moment of Innocence
Mohsen Makhmalbaf



Dadetown
Russ Hexter

krize je narejena prijaznost članov družine, ki se postopoma sprevrže v ironične komentarje, kasneje pa v divje, vsakodneвне prepire, ki usodno zarežejo v družinsko harmonijo: žena zapusti hišo, otroci divjajo naokrog, oče (Charles Grodin) pa doživi živčni zlom. Naši kamermani pa neutrudno snemajo naprej, dokler celo šefi postane je sprevidijo, da je treba projekt ustaviti. A **Real Life** je vseeno zelo očitni *Fake* film, medtem, ko je lepota sodobnega filmskega prevarantstva prav v gledalčevi nezavednosti, da se z njim nekdo poigrava. Lani smo v Benetkah nasedli Jacksonovemu briljantnemu **Forgotten Silver**, ki je filmofila emocionalno še dodatno obračal s pompom okrog stoletnice filma. S precej bolj trdo roko pa z gledalcem manipulira genialni **Dadetown** žal že pokojnega Russa Hexterja. Edini film tega režiserja, ki je umrl pri sedemindvajsetih, je briljantna, edinstvena prevara. **Dadetown** je koncipiran in izveden kot "dokumentarec" o malem, z malomeščanskimi pogledi posejanemu ameriškem mestecu, kjer z nezaupanjem streljajo že na vsakršnega naključnega prišleka, kaj šele na veliko, *hi-tech* računalniško korporacijo, v kateri vidijo zlo družbe. Kakorkoli že, mesto vse bolj propada, tovarne se zapirajo, delavci odpuščajo, za vse pa je "kriva" korporacija - nakar med obema stranema pride do zelo drastičnih spopadov. **Dadetown** bi lahko definirali kot mešanico (na predlanskem FAFu videne) **Roger and Me** Rogerja Moora ter **Forgotten Silver** Petra Jacksona. Od prvega jemlje s satiro prežet dokumentarizem, od drugega pa prevaro, s katero manipulira z gledalcem. Film je v svoji dokumentaristični formi (nemirna kamera, problemi z ostrino, predvsem v poročilih s spopadov) tako prepričljiv, da sploh ne sproža nobenega dvoma o pristnosti. Da je film v celoti izmišljen, izve gledalec šele v odjavni špici, ko se predstavijo "igralci" filma; a vendarle ne gre za klasično fikcijo, saj vse vloge odigrajo resnični prebivalci resničnega Dadetowna - igrajo sami sebe, v lastnih stanovanjih in soseski, le z izmišljenimi imeni!

Američani so sodelovali še s par prevarantskimi deli, ki pa niso dosegali lucidnosti

Dadetowna; **Vernon, Florida** Errola Morrisa "govori" o nenavadno starih in nenavadno čudnih ljudeh v mestecu na Floridi. Film žal nima trdnejše strukture in se zanaša le na presenečenja, ki jih prinašajo sicer dejansko nenavadni prebivalci mesteca. Precej hitro svoje karte razkrije tudi **A Man With a Plan** Johna O'Briena, ki spremlja 72-letnega Freda Tuttlea, nezaposlenega starčka brez pokojnine in zdravstvenega zavarovanja, sedaj pa mu grozi še, da mu bodo vzeli razpadajočo farmo. Tako njegov 96-letni oče pride na sijajno idejo; zakaj Fred ne bi šel v politiko, kjer ne zahtevajo nobene diplome, ni starostnih omejitev, pa še dobro plačano delo je? In Fred Tuttle se zažene v bitko za predstavnika Vermonta v ameriškem kongresu. O'Brien zelo hitro razrije svoj namen, **A Man With a Plan** pa se sprevrže v sicer simpatično satiro z grenkim priokusom (opozarja na številne pozabljene člane družbe, kot je Fred), gledalec pa se vendarle ne more otresti občutka, da želi film z "glorifikacijo" Fredovega početja predvsem ugajati in na malce poceni način iskati gledalce. In res, ko je O'Brien film ponudil lokalnim lastnikom dvoran, so mu sprva milostno ponudili eno predstavo dnevno, ob najmanj komercialnih urah, nazadnje pa je bil odziv občinstva tako velik, da je po gledanosti potolkel celo trenutne komercialne hite.

IRAN

A vendarle je ena kinematografija svetlobna leta pred ostalimi, če pa jo obravnavamo v kontekstu *Fake Cinema*, potem Iranci sploh nimajo konkurence. O dosežkih Abbasa Kiarostamija (Pesaro '95), Jafarja Panahija (Cannes '95), Abolfazla Jalilija (Benetke '96) in Mohsena Makhmalbafa (Rotterdam '96) je Ekran že pisal posamično, tokrat pa je priložnost, da se fenomena dokumentarnega znotraj fiktivnega (in obratno) v iranskem filmu zadnjih petnajst let lotimo še z gledišča čiste "prevare", stane obsesije tamkajšnjih filmarjev.

Warholov rek o petnajstih minutah slave Iranci očitno jemljejo dodbesedno. Makhmalbaf, verjetno najslavnejši iranski režiser, tako rekoč polbog, je vsakemu sleherniku ponudil, da



Close up
Abbas Kiarostami

postane filmska zvezda, toda ta slehernik je moral skozi nečlošeko poniževanje na avdiciji, kateri je poveljeval sam režiser (ta je verjetno za svojega vzel Hitchcockov rek, da so vsi igralci živina). Iz tega je nastal **Salaam Cinema** (1994), verjetno najsijajnejši, hkrati pa najiskrenější dokumentarec ob stoletnici filma. Nasploh Makhmalbaf v svoje filme vseskozi tlači lastno preteklost. Ko je bil pri sedemnajstih strastni nasprotnik iranskega Šaha, je v nekem incidentu napadel policaja, nakar so ga zaprli. Dvajset let kasneje je želel taisti policaj postati filmska zvezda, zato je Makhmalbafa prosil za vlogo v naslednjem filmu; ta mu je ni dal, zato pa predlagal, naj mu pomaga rekreirati nekdanji incident. Oba moža bosta posnela svojo rekonstrukcijo tedanjih dogodkov, rezultat pa je **A Moment of Innocence** (*Nun va goldun*, 1996), ne eden, tako rekoč dva popolnoma različna filma! Dve popolnoma različni interpretaciji! Kdo od njiju je sedaj prevarant (*Fake!*)? Policaj? Makhmalbaf? Ali oba? Toda kdo? In če ste največje fimske zanesenjake, *buffe* in kino-enciklopedije iskali med Američani, potem ste cilj zgrešili za pol globusa. Tole je dejstvo: največji in najbolj nori kino-fani se nahajajo v Iranu; tam ne gre le za cinefilijo, tam gre za cinehisterijo. Med Američani morda kradejo in ubijao režiserji, cineasti – cinefilii nikakor. Ti v najboljšem primeru lažejo, kot Tarantino, češ, da je igral majhno vlogo v Godardovem **Kralju Learu**, saj je vedel, da ga nihče ni videl. A tole je zgodba zase: Ali Sabzian, načitani, nagledani, a introvertirani in malce čudaški tridesetletnik, je od nekdanj želel postati filmska zvezda. Želja se mu nikdar ni uresničila, zato stori naslednje: na avtobusu sreča bogato žensko, ki ga pomotoma zamenja za režiserja Makhmalbafa (v tistem trenutku je brala njegovo knjigo); Sabzian takoj pograbi priložnost in potrdi njeno domnevo: "Da, jaz sem Mohsen Makhmalbaf, ali bi radi posneli film z menoj?", nakar naslednjih nekaj dni preživi v njeni hiši in "se pripravlja na snemanje". Nakar ga razkrinkajo. Šele takrat nastopi naša, filmska zgodba; režiser Abbas Kiarostami v časopisu prebere novico o tem incidentu, prekine priprave za snemanje novega filma in se odloči snemati proces proti Sabzianu. Dobi dovoljenje za snemanje v sodni dvorani in Sabzianovo soglasje. Nastane film **Close Up** (*Namay-e nazdik*, 1990), film v filmu o snemanju filma. Zapleteno, kajne? Povedano drugače, **Close up** idealno poda "iranski fenomen", ki nikakor ne more biti več naključen, namreč, fiktivni film v maniri dokumentarca o snemanju filma. Proces je končan, Sabzian pa oproščen – šele takrat prične Kiarostami snemati "svoj" film in dogajanje okrog Sabziana, preden so ga razkrinkali; vse situacije, njegovo srečanje z "igralko" itn. A paradoksalno je naslednje: film je nemara bolj resničen v svoji namišljeni, fiktivni različici, kot v dokumentarni. Ko pride Kiarostami s Sabzianom in filmsko ekipo pred hišo prevarane družine, da bi še tam posneli potrebne kadre, in ko se Sabzian preko domofona predstavi s pravim imenom, "Sabzian tukaj", ga ne prepoznajo, zato se takoj popravi: "Makhmalbaf tukaj", in vrata se odprejo! Kaj je sedaj bolj verjetno, resnično ali namišljeno? In če citiram festivalski katalog, potem film v neki meri predstavlja lažnega (*Fake!*) Kiarostamija in resničnega Sabziana.

Kiarostamijev **Close up** ima že vrsto občudovalcev, od katerih smo v Rotterdamu videli dva. Rojaka, Mahmoud Chokrollahi in Moslem Mansouri, sta posnela dokumentarec **Close Up Long Shot**; pet let po nastanku originala sta ponovno obiskala Sabziana. Možakar je vidno utrujen in obupan, dela v tiskarni za majhne denarce, toda večino zaslužka ne zažene za pijačo ali ženske, temveč za kino vstopnice in filmsko literaturo, v svojem pogovoru z avtorjema pa v počasnem ritmu med drugim bruha citate iz malo znanih filmov (tudi ameriških; Iranci so veliki ljubitelji ameriškega žanrskega filma) in literature, obenem pa obljublja, da bo filme gledal do smrti in da bo verjetno v kinu tudi umrl.

Precej bolj vesel je Morettijev šestminutni filmček **The Opening Day of 'Close Up'** (*Il giorno della prima di 'Close up'*). Nanni Moretti v svoji privatni dvorani v Rimu odvarja Kiarostamijev film, a ga vseskozi skrbi, kdo za boga bo hodil gledat iranski film; tajnica mu že zjutraj zdihtira *box-office* rezultate prejšnjega dne in povsod je na prvem mestu Disneyev **Levji kralj**. Čez dan Moretti nalepi plakate in poskrbi za reklamo, zainteresiranim, ki pokličejo po telefonu, pa celo obljubi, da jih bo prišel osebno iskat, naj le pridejo gledat ta krasni film. Ko zvečer ves izmučen leže v posteljo, vkopi telefonsko tajnico, kjer mu je "prava" tajnica že pustila blagajniške rezultate: Milano: **Levji kralj**, 22.000 gledalcev; Torino: **Levji kralj**: 18.000; Neapelj: **Levji**

staro in novo

denis valič

Kljub manjšemu razočaranju nad izborom filmov, ki so bili prikazani na letošnjem Rotterdamskem festivalu, pa sam festival ohranja tisti čar, zaradi katerega sem ga vzljubil: to je nekakšen partizanski značaj, ki ga ima. S tem mislim tako na njegovo vztrajno upiranje Velikemu bratu – Hollywoodu (čeprav mu vedno izpuli tisto, kar je vrednega) ter promocijo neodvisnega in minornega, na njegovo obračanje k "tretjemu svetu" (čeprav "starega" in "novega sveta" nikoli ne zapusti), predvsem pa na njegovo konstantno usmerjenost k "novemu". Tako se je temu prepletanju starega in novega, retrospektivnega in perspektivnega, že lani pridružil nov prepletajoči par: kinotečno-kibernetično. Na festivalu je bila namreč uvedena sekcija, *Exploding Cinema*, ki se posveča "novim tehnologijam" ter vplivom, ki jih imajo ali ki bi jih lahko imele na "klasični" film. Zajema torej pregled že aktualnega v tem presečišču, v največji meri pa se posveča virtualnemu. In sicer tako v tistem njegovem pomenu, ki izhaja iz grške virtus, torej v smislu nečesa možnega, potencialnega, kar še čaka na svoj razvoj, kakor tudi v ožjem pomenu virtualne realnosti, ki je svojo konkretnost oziroma aktualnost pridobila prav z nastopom "novih tehnologij". Njena vez s filmom je resda v glavnem še vedno le potencialna, a možnosti, ki se nakazujejo, utrjujejo prepričanje, da bo njen vstop v film zanj pustil najusodnejše posledice: od spremembe v samem kreiranju podob do spremenjenega razmerja z gledalcem.

Nove tehnologije, nove podobe

Pokazalo se je, da je film kot ena izmed najbolj tehnoloških umetnosti tudi med najbolj dovezetnimi za vdor novih tehnologij. Numerično kodiranje, ki je skupni imenovalc teh, si je že skoraj povsem prisvojilo primat pri izdelavi in obdelavi zvočnega zapisa filma, vse bolj prisotno pa je tudi v kreiranju podob. Lahko bi rekli, da smo priča ponovni aktualizaciji pitagorejske teze o številih kot prvih počelih sveta. Vsaj bodočega filmskega sveta. To pa ponovno odpira temeljna vprašanja o statusu tega sveta in njegovih podob.

Prvi, ki so se na smrt zaljubili v nove metode kreiranja podob, so bili seveda snovalci specialnih efektov, nad katerimi se je film navduševal že od samih svojih začetkov. Končno so v roke dobili metodo, s katero je mogoče uresničiti vsako še tako noro režiserjevo zamisel. Tako si danes filma znanstvene fantastike, ki je najbolj neposredno povezan s konceptom virtualnih svetov, že skoraj ne moremo več predstavljati brez numerično generiranih podob. Vendar prav zaradi te žanru vpisane in "priznane" (pričakovane) distance do realnega, ter bližine virtualnemu – saj so podobe znanstvenofantastičnih filmov vedno podobe nekih možnih svetov, ne pa vsakdanjega sveta –, se nelagodje in iz njega izhajajoča vprašanja ob numerično generiranih podobah še niso prav razmahnila. Ko pa so se začele pojavljati v tistih žanrih, ki so najbližji "vsakdanjemu svetu" – drama, melodrama, komedija – so se vprašanja začela vrstiti. Simulacija dogodkov, življenj, oseb, je v teh podobah postala namreč že tako realna, da povzroča vsaj negotovost. Stopnje realnosti pa postajajo vse bolj konfuzne in nedoločljive (to nelagodje je prav tako, le da znotraj podob "klasičnega" filma – o prepletanju in prelivanju fikcije in dokumentarnosti eno v drugo torej – tematiziral odlični program *Fake!*, o katerem glej zapis v tej ševilki). V tehnološkem pogledu je sprememba ta: če je bila podoba v času monopola fotosenzibilnega filmskega traku sled tistega, "kar je bilo", postane z numeričnim generiranjem rezultat izračuna. Ne nek način gre torej za predstavitev procesa kreiranja iz ovojnice (povrhnjice, pelikule) v jedro (računalniškega procesorja), iz kože – ki je vedno bila metafora filmskega traku, nekakšen meseni podaljšek subjekta v tehnologijo – v možgane. Ob izjemnem napredku tehnologije je verjetno le vprašanje časa, kdaj se bo tudi filmski trak začel umikati novim nosilcem podobe. Upati je le, da se to v evforiji, ki je zavladovala, ne bo zgodilo prehitro, saj filmski trak zagotavlja podobi kvalitete, katere si novi nosilci lahko le "virtualno predstavljajo". Lahko bi rekli, da se je prvi izmed filmskih Avtorjev, ki se je lotil resnega eksperimentiranja z novimi tehnologijami, tega verjetno zavedal. Peter Greenaway je namreč hkrati s svojim prvim korakom v svet novih tehnologij (v Rotterdamu je napovedal tudi že naslednji projekt, ki bo realiziran v treh različnih medijih: filmu, CD-ROMu in na Webu), filmom *Pillow Book*, naredil tudi poklon "pisanju na kožo" – z zgodbo zelo neposredno, v tehnološkem smislu pa tako, da je dal jasno

vedeti, da je navkljub očitni fascinaciji nad "novim", ljubezen do "starega" še vedno močnejša. To je storil na dva načina: nove metode je uporabil zato, da bi v eni podobi združil dve "stari", zgolj iz fotosenzibilnosti filmskega traku ustvarjeni podobi (slika v sliki), ter zato, da bi, ponovno, z njimi pisal na pelikulo.

Nove tehnologije, nove prakse gledalca

Če so "podobe prihodnosti" v filmu že postale realnost, pa se vključitev drugega bistvenega momenta, ki ga ponujajo nove tehnologije virtualnega, t.j. interaktivnosti, dogaja le na ravni misli oziroma besede. V tem trenutku namreč še ni nobene dejanske, realizirane vezi med filmom in interaktivnostjo (vsaj takšno, kakršno predvidevajo in omogočajo nove tehnologije), saj noben, pa naj bo še tako zmogljiv računalnik, ni sposoben generirati takšne podobe realnosti (dozdevka), kakršno nudi film. Prav zaradi tega je polje predvidevanj skoraj neomejeno. (Kakor kaže, nad prepričanjem, da se bo ta vez dejansko vzpostavila, ni nobene sence dvoma več.) V evforiji okrog novih tehnologij pa mnogim, ki se tako ali drugače ukvarjajo z vizualnimi umetnostmi, ob napovedih možnosti skupne prihodnosti filma in interaktivnosti, žal, umanjka trezen premislek. V seriji predavanj, ki jih je ponudila sekcija *Exploding Cinema*, se je z vprašanjem interaktivnosti in novih praks gledalca spopadel Jeffrey Shaw, danes direktor Inštituta za vizualne medije (Center za umetnost in medije, Karlsruhe), ki se že od konca šestdesetih ubada z vprašanjem aktivnejše vključitve gledalca v kinematografsko izkušnjo. Njegovo predavanje je temeljilo predvsem na predstavitvi njegovih akcij, s katerimi je poskušal aktivirati sicer "pasivnega" filmskega gledalca, ter na predstavitvi izkušnje v eksperimentiranju z novimi tehnologijami, ki jih je imel kot vizualni artist. Teza o skupni prihodnosti filma in interaktivnosti, ki jo je na tem predavanju izpeljal, pa je bila le neposredni in skrajno nerodni ter nedomišljeni prenos možnosti, ki jih ponuja tehnološka oprema za generiranje virtualne realnosti (računalnik, nanj priključena senzorska obleka ter čelada z ekranom) in s katero je ta, na neko namišljeno kinematografsko izkušnjo, dostopna vsakemu posamezniku. Shawa torej moti to, da zdaj gledalec le pasivno spremlja filmsko predstavo. Tudi prvi poskusi nekakšne "interaktivnosti", ki se danes pojavljajo v "klasičnem" filmu, kot primer je navedel Resnaisov film *Smoking/No Smoking* (1993), so zanj zgolj gola izbira med dvema v naprej danima možnostima. Sam pa meni, da je potrebno storiti dosti več: gledalcu moramo omogočiti, s prejšnjo opremo, da se spusti v svet virtualne realnosti, kjer bo sam določal potek zgodbe, sam kadriral in izbiral zorne kote, montiral... Tudi če pustimo ob strani dejstvo, ki ga ta teza nujno implicira, namreč, da bo že vnaprej pripravljena neka vsaj okvirna zgodba (in določen nabor karakterjev, med katerimi izbira), kateri pa bo gledalec določal potek, in da torej Resnaisu očita nekaj, kar bi tudi sam uporabil, je njegova teza vsaj problematična, saj se zastavlja vprašanje, ali je sploh še govora o umetnosti ali zgolj o zabavni elektroniki. Moment estetske izkušnje je v tem primeru namreč zelo nejasen. Saj, če naj imamo umetniško delo, mora obstajati tudi pogled, usmerjen vanj. V filmu pa gre za relacijo vsaj dveh pogledov: nekdo gleda (režiser) in svoj pogled daje drugemu pogledu (gledalcu). V njegovi viziji pa je ustvarjalec in hkrati edini gledalec prav ta njegov "aktivni gledalec". Njegove teze zaradi tega ni mogoče brezpogojno sprejeti; bližja in sprejemljivejša se zdi Viriliojeva vizija, ki gledalca v neki možni koliziji filma in virtualne realnosti vidi kot "zadnjega igralca", kot tistega, ki postane del scenografije, ki ga režiser vodi in postavlja v prostor.

Interaktivnost drugače - Tacita Dean

V okviru spremljevalnih dogodkov festivala sem imel priložnost vpogleda tudi v drugačno interaktivnost, aplicirano na filmsko izkušnjo. Brez novih tehnologij, le malenkostno virtualno in skoraj povsem mehansko. V galeriji *Witte de With* so dali na ogled (in poskušnjo) instalacije britanske artistke Tacite Dean, s katerimi je eksperimentirala z narativnim značajem filmske podobe in načini ustvarjanja le-te. V treh ločenih in praznih sobah so bili postavljeni šestnajstmilimeterski projektorji. Projektorju si se približal, pritisnil na gumb, in na nasprotni steni je oživel slika. Statično posneta, a gibljiva in lepa. Iz medsebojnega razmerja teh treh slik, pa je rasla zgodba. Njen potek si določal sam, z izbranim zaporedjem slik. V četrti si s pritiskom enega gumba pognal avdio napravo, s pritiskom drugega pa projektor. Gledal si ljudi, ki z glasom in raznimi predmeti ustvarjajo raznoliko zvočno podobo. Slika in zvok sta bila sinhrona. Lahko pa si tudi izklopil projektor, poslušal zvočno podobo in si sam ustvaril sliko teh zvokov. I like that. •

berlin

melodrama in groteska

bojan kavčič



Po letošnjem Berlinu bi se kdo nemara utegnil vprašati, kaj se dogaja z dobro staro melodramo, s tistim znamenitim žanrom "sreče in obupa", ki kajpak ni le žanr, ampak prej posebna kombinacija narativno-stilnih elementov, s katerimi je prepojen domala ves klasični hollywoodski film. Ne le, da so jo, kot vse kaže, posvojili azijski cineasti, marveč ji je vzhodni veter očitno odprl povsem nova obzorja. In Zahod, ki si jo je včasih lastil in jo zapiral v bolj ali manj tesne žanrske kalupe? Če pustimo ob strani ves tisti blišč, s katerim se ponasajo filmi, kot so *Angleški pacient*, *Ljudstvo proti Larryju Flintu* ali celo *Mars napada*, predelave starih uspešnic, kot je *Lov na čarovnice*, ter sveže obdelave klasičnih rasnih konfliktov kot je *Rosewood* (zgolj zaradi njih sicer tudi ne bi bilo vredno riniti v tisti festivalski vrvež, saj si jih je mogoče veliko udobneje in brez večjih zamud ogledati kar doma), mu očitno kot odgovor ostane le še groteska.

Vprašanje melodrame nikakor ni docela nepomembno, saj gre za tradicionalno žanrsko formo, ki je prehodila dolgo pot od "estetizacije ljubezni" pri Griffithu prek "estetizacije sadizma in mazohizma" pri Stroheimu, do "estetizacije razkroja (družine)" pri Sirku; za tisto melodramo potemtakem, ki je od Griffitha naprej veljala za izrazito ameriški žanr, a so jo očitno najbolje obvladali evropski avtorji (poleg obeh omenjenih še Sternberg, Curtiz, Litvak, Zinnemann, Preminger in drugi). V Fassbinderjevih filmih je naposled doživela radikalno reinterpretacijo svoje lastne zgodovine, Georg Seesslen pa jo je teoretsko osmisлил kot "meščansko formo tragedije" – kar pomeni, da je dobila specifičen vzhodnjaški pečat, zgolj nadaljevanje in oživitev tradicionalne žanrske oblike, ki se je zdela po Fassbinderju tako rekoč mrtva. Ali pa sploh ne gre več za isti žanr?

Najprej kaže seveda razčistiti nesporazum, ki zamegljuje celotno dogajanje. Nemara celo res drži, da je v strogo žanrskem pogledu ameriška melodrama tista "edina prava", da se je torej kot pomemben, vpliven filmski žanr razvijala predvsem v Hollywoodu (kot že rečeno, ob izdatni pomoči priseljenih evropskih režiserjev, ki so znali njene temeljne obrazce kreativno nadgraditi), kot forma pa deloma tudi v Evropi, kajpada ne posebno množično, ampak bolj s posameznimi dosežki priznanih avtorjev, ki so se ravno v njenem okrilju še najlaže otresli "antižanrskih" predsodkov. A po drugi strani je melodrama prav zato, ker ni zgolj žanr, marveč pomeni v širšem smislu posebno kombinacijo izbranih elementov oziroma melodramsko strukturo, ki jo najdemo tudi v filmih drugih žanrov in celo v nežanrskih delih, zmeraj učinkovala univerzalno

Tri istorii

in privlačila tudi druge kinematografije. Tu ne gre toliko za takšne, sicer količinsko bogate in s spoštljivo tradicijo podprte produkcije, kot sta, denimo, mehiška ali indijska, kjer prevladujejo "predžanrske" značilnosti. Te melodrame so namreč s svojo sentimentalnostjo in patosom praviloma bliže tistim pravzorom (popularnim oblikam gledališča in trivialni literaturi), iz katerih se je filmski žanr šele razvil – zato (in seveda zaradi specifične "kodifikacije") zvečine tudi ne presegajo lokalnega pomena. Veliko pomembnejši so filmi nekaterih japonskih režiserjev, ki so se že razmeroma zgodaj spoprijeli s formo melodrame in ji vtisnili prepoznaven avtorski pečat (npr. Mizoguchi), v novejšem času pa izstopajo zlasti zadevni dosežki kitajske (hongkonške, tajvanske) kinematografije. Zanimanje azijskih kinematografij za melodramo potemakem ni ravno od včeraj, še več, zdi se, da ravno Daljni vzhod ni nikoli preveč resno jemal trditve o izčrpanosti, izpraznjenosti te žanrske form(ul)e.

Skratka, na letošnjem Berlinalu se po tej plati z melodramo ni dogajalo nič posebnega dramatičnega, nič takšnega, s čimer ne bi bilo mogoče računati že na podlagi preteklih izkušenj. A če so se vodilne azijske kinematografije prejšnja leta pojavljale le s posameznimi uspelimi deli tega tipa, so letos presenetile s celim melodramskim "paketom", ki ga preprosto ni bilo mogoče zaobiti. Kvaliteta teh filmov pa vrh vsega ne dopušča nobenega dvoma o tem, da gre za resen trend, pri čemer to pot prednjačita Hong Kong in Japonska, prvi z bolj "čistimi" melodramskimi zgodbami, druga s cepljenjem melodramskih prvin na druge pripovedne podlage. Seveda v resnici ne gre za nikakršno obnovo žanra, zakaj ti filmi so slogovno na moč različni, vsak po svoje, a dovolj prepoznavno prepojeni s tako imenovano avtorsko poetiko, največkrat pa se razhajajo celo v pojmovanju najbolj temeljnih principov pripovedi. Prej bi lahko rekli, da gre za reafirmacijo melodramske strukture.

Dokaj različna pristopa najdemo že v obeh hongkonških filmih, ki sodita v razred "čiste" melodrame, saj ne premoreta nobenih drugih sestavin, iz katerih bi bilo mogoče izpeljati kakšno vzporedno pripoved. Prvi, **Kitchen** (Kuhinja, v izvirniku *Wo ai chufang*; režija Yim Ho), sicer posnet po japonskem romanu in z japonsko igralko (Yasuko Tomita) v glavni vlogi, kar je spričo naklonjenosti obeh kinematografij do melodrame več kot golo naključje, se bolj kot dogajanju posveča atmosferi pripovedi, bolj kot naraciji estetiki slike in bolj kot odnosom med liki montažnemu ritmu. To je tudi razumljivo, zakaj razmerja med osrednjima junakoma ne obremenjujejo konkretne ovire, ampak ravno njihova odsotnost, ne živi ljudje, marveč mrtvi, ne nasilje okolja ali družine, temveč bolečina izgube (družine), kar jima vsiljuje skorajda nadrealno distanco do okolja. Drugi, ki ga je producent na zahod poslal pod naslovom **Comrades – Almost a Love Story** (Tovariša – skorajda ljubezenska zgodba, v izvirniku *Tian mi mi*; režija Peter Chan), je bolj socialno profiliran, saj sta osrednja junaka emigranta iz matične Kitajske v

Hong Kongu, torej tipična deprivilegiranca; kljub temu pa je humornejši in premore bolj dinamično dogajanje – ne le zato, ker se zgodba "seli" vse tja do New Yorka, marveč predvsem zaradi številnih zapletov in obratov. A nekaj imata oba filma vendarle skupnega: v enem in drugem primeru gre za mlad par, za fanta in dekle, ki se ljubita, ne da bi si to upala priznati, in obakrat mora miniti celo desetletje najrazličnejših preizkušenj, preden si drug drugega "zaslužita". Navidez filma nimata veliko opraviti s klasično melodramo, vendar izrabljata vse njene poglavitne prvine, kot so naključje, sreča, obup, usoda ipd., predvsem pa igrata na značilno neskladje med presojo gledalca in filmskega lika, ko gre za izbiro ali prepoznanje "pravega" partnerja. Nekoliko manj razviden je tretji hongkonški predstavnik, film **Ah Kam** (Kaskaderka; režija Ann Hui), kjer se zgodba o spodletelem ljubezenskem razmerju glavne junakinje prepleta z njenimi kaskaderskimi podvigi, duševne muke s fizičnimi bolečinami (ob padcih, udarcih ipd.), fiktivni svet pripovedi pa z realnostjo filmske mašinerije. Ta film o filmu (bolje: o snemanju filmov), ki njegovo zakulisje hočeš nočeš sproti spreminja v fikcijo, govori hkrati o želji in fantaziji ter ovirah, ki jima stojijo na poti, s čimer pravzaprav zadene tradicionalno bistvo melodrame. Vsekakor nekoliko drugače kot japonska **Setouchi Moonlight Serenade** (Serenada v mesečini; režija Mashiro Shinoda), amarkordovski film nostalgije, ki pa znotraj okvirnega "spominjam se..." govori o krizi družine tik po drugi svetovni vojni, še globoko v senci japonskega poraza, a skuša v strastni ljubezni najstarejšega, odhajajočega sina in njegove izbranke odkriti obrise drugačne prihodnosti. Seveda zadeva še zdaleč ni tako dramatična kot v drugem japonskem filmu, **Yume no ginga** (Labirint sanj; režija Sogo Ishii), rašomonskem suspenzerju o ljubezenskem razmerju, porojenem iz strahu in želje po maščevanju. Usoda, naključje, strast in dvom v kombinaciji s spontanimi emocijami, ki za nekaj časa celo prevladajo, preden treščijo v obup – skorajda kot ilustracija Seesslenove teze, da uprizarja melodrama skrajno točko meščanskega obupa spričo nenehnih krivic v svetu, ki ne pozna več ne boga, ne nebes, ne sekulariziranega raja levih utopistov.

Nekoliko bolj distanciranemu pogledu pač ne more uiti, da se nobeden od teh filmov ne ujema povsem s tradicionalnim obrazcem melodrame, še zlasti pa ne s tisto zadušljivo atmosfero, ki ne omogoča nikakršnih imaginarnih izhodov, ampak ponuja v najboljšem primeru kratko tolažbo v obliki bežne ljubezenske



Kitchen

sreče. Žanrsko so ti filmi bliže drugim modelom: ljubezenski romanci (ki jo zapečati obvezni *happy end*), akcijskemu filmu, filmu nostalgije, socialni drami in kriminaliki; njihova estetika pa sega od trdega realizma do prefinjene fantastike, od romantičnega lirizma do prvin, ki jih najdemo le še v takšnih delih, kot jih ponuja *film noir*. In vendar so vsi po vrsti tudi melodrame, bolje rečeno, tisto, kar jih drži skupaj, so ravno selektivno vkomponirani elementi melodramske form(ul)e, saj so drugi formalni vzorci, na katere se dozdevno opirajo, preveč ohlapni, da bi lahko sami nosili vso težo pripovedi. Drugače povedano, gre za tipično postmoderno križanje različnih formalnih in motivnih sestavin, utemeljeno na zavesti o izčrpanosti tradicionalne melodramske oblike, še zlasti njenih bolj populističnih variant, vendar tudi na prepričanju, da je tisto, kar je v melodrami trajnejše od nje same in kar bi lahko imenovali melodramska struktura, neizogibna komponenta vsakega narativnega filma. To so azijske kinematografije dojele ravno tako dobro kot Hollywood, le da v nasprotju z njim puščajo pri vsem skupaj dovolj prostora tudi avtorski imaginaciji. Zato se zdi, da so trenutno edine, ki znajo dediščino melodrame kreativno izrabiti in nadgraditi. V evropskem filmu, ki ima z dojemanjem teh zakonitosti nenehne težave, in zato seveda gladko izgublja bitko s hollywoodskim manierizmom, pa sta najbolj očitni dve skrajnosti: sterilna avtorska poza in groteska. Da je lahko prva bolj groteskna od druge, dokazuje pretenciozna, polintelektualistična, polekshibicionistična "umetniška" stvaritev Bernarda Henrija Lévyja, *Le jour et la nuit* (Dan in noč); da zna biti druga neprimerno bolj avtorska kakor prva, pa bržkone ni treba posebej dokazovati. A bilo bi prav kratkovidno, ko bi skušali Lévyja na hitro odpraviti, češ, stvar je preveč neokusna, da bi ji bilo vredno nameniti kakršno koli pozornost – narobe, zakaj ravno ta film najbolje razkriva pravo resnico jalovega avtorskega intelektualizma, ki jo druga, nekoliko manj ponesrečena dela še za silo skrivajo. Denimo, film Helme Sanders-Brahms, *Mein Herz - niemandem!* (Moje srce - nikomur!), razvlečena, anemična, povsem nevznemirljiva pripoved o eni najbolj vznemirljivih osebnosti novejši nemške kulture, pesnici Else Lasker-Schüler. V ospredju je ljubezensko razmerje med to muzo medvojne berlinske umetniške scene in pesnikom Gottfriedom Bennom, med židinj in človekom, ki se je vsaj za nekaj časa pridružil

nacizmu, skratka, sijajna snov za pravo melodramo. A namesto tega nam film raje postreže z obsežnimi recitacijami poezije, povsem nepotrebni dokumentarnimi vložki in bolj ali manj solističnimi igalskimi ekshibicijami. Značilno je, da režiserka izkorišča poezijo in pomembnost zadevnih medvojnih umetnostnih dogajanj kot alibi za lastno nedomiselnost, s čemer ji uspe vsaj malce odvrniti gledalčevo pozornost od dejanske filmske bede, ki mu jo prodaja. Še bolj značilno je, da se skuša tudi Lévy sklicevati na umetnost, saj nam servira lik pisatelja v krizi, vendar pa je ta tako nepomemben in filmsko nezanemljiv, da le še podčrta jalovost njegove salonske režijske "metode". Skratka, evropski "umetniški" film se ukvarja kar z umetnostjo samo, torej sam s sabo, pravzaprav kar s svojo krizo, vendar na takšen način, da to krizo generira. Zares groteskno. Nekaj drugega je groteska kot avtorski koncept, ki izhaja iz spoznanja, da se zgodovina ponavlja kot farsa, da je torej druga možnost reinkarnacije melodrame prav v samoironičnem, sarkastičnem poudarjanju njene žanrske izčrpanosti. V tej poziciji očitno ni lahko vztrajati, o čemer najbolje pričajo številni obetavni, a slej ko prej spodleteli poskusi. Britanski film *Twin Town* (Mesto dvojčkov; režija Kevin Allen), denimo, zdrži le do tretjine, ko se še nekako zdi, da si lahko obetamo odtrgano satiro o življenju v provincialnem valižanskem mestecu, potem pa zdrsne v obsceno burko brez glave in repa. Luhrmannova modernizirana, rockovska, z erotiko in divjimi strastmi nabita adaptacija *Romea in Julije* (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*) se veličastno prebije do polovice, potem pa podleže patosu in spektakelski koreografiji. Še najbolj konsekvantna je ukrajinska veteranka Kira Muratova, vendar si je pomagala tako, da je svojo črno, sarkastično, z gogoljevsko norostjo podloženo anatomijo umora *Tri istorii* (Tri zgodbe) – kot pove že naslov – razdelila na tri epizode. Osrednji motiv, umor kot akt osvoboditve in mračnega užitka, se razvija skozi tri stopnjevanja – od divje ekscesnosti do mile poetičnosti zločinske otroške duše. Bolj lahkotna, skorajda pravljica, a nič manj dosledna avstrijska satira z neprevlekljivim naslovom *Der Unfisch* (režija Robert Dornhelm), pa se poigrava z logiko želje in perverzijo njene izpolnitve, kar seveda pripelje do groteskni rezultatov. Groteska kajpada ni žanr v pravem pomenu besede, vsaj ne v takšnem kot melodrama, prej bi lahko rekli, da označuje nek poseben vidik zanikanja žanra. Učinek grotesknosti je lahko načrten ali povsem nenameren in celo nezaželen, vendar pa ne v enem ne v drugem primeru ne moremo zanesljivo identificirati "groteskne strukture" oziroma prepoznavne strukture groteske kot specifične form(ul)e. A značilno je, da se ravno kot zanikanje žanra še najbolj obnese v primerih, ko meri na melodramo, seveda na njene bolj ali manj tradicionalne oblike. V tem pogledu je še najbližje sodobni avtorski melodrami, zlasti tisti, ki jo gojijo azijske kinematografije, saj gre tudi v tem primeru za svojevrstno zanikanje tradicionalnih žanrskih obrazcev. Razlika je "le" v predznaku. •

Comrades, almost a love story





(1943-1996)

marvin john nance

Ko sem prvič videl Jacka Nance, je igral glavno vlogo v filmu Davida Lyncha **Eraserhead**. Nikoli prej še nisem videl lika kot je bil njegov. Čeprav je **Eraserhead** zelo kmalu postal kulturni film, sem si ga vedno znova ogledoval. Spomnim se, da je bil njegov Henry Spencer čudaki, strašljiv, pa tudi malce hecen tip; blodil je skozi surrealističen svet, ki ga je ustvaril David Lynch. In več kot to, prav on je bil film sam, on je bil Eraserhead. Vedno bo. Leta kasneje, ko sem bil že na berlinski filmski akademiji, sem nenadoma spet uzrl Jacka Nance.

V filmu **Dune** je igral majhno vlogo poleg številnih slavnih igralcev. Bil je nekakšen futurističen natak, ki je pozvonil, ko se je začel prizor. Sedel sem skupaj z nekaj prijatelji in bili smo veseli, da smo ga spet videli.

Leta 1985 sem bil povabljen kot opazovalec na Lynchevo snemanje filma **Modri žamet**. Skupaj s prijateljem Frankom Behnkejem (ki je ravno končal nenavaden film z naslovom **Feitico**, v katerem sem v kratkem prizoru odigral *homage* Henryju Spencerju) sva komaj čakala, da vidiva Davida.

Ko sva ga srečala, mi je srce bilo 24 udarcev na sekundo. Potem je omenil, da bo nastopil tudi Jack Nance. Nisem mogel verjeti svojim ušesom! Srečal bom Eraserheada!

Ko je Jack končno prišel na snemanje, je bil prizor vse prej kot spektakularen. Bil je tih in malce sramežljiv, nekako zadržan, vendar odkrit in prijazen. Na nek način je bil živo Davidovo nasprotje. Naredil sem nekaj njegovih fotografij in ga prosil za daljši intervju. Rekel sem mu, da bi morda lahko oblekel Eraserhead majico, z njim kot Henryjem Spencerjem, in da bi začel na Henryjevem obrazu, se nato umaknil nazaj, tako da bi gledalci prepoznali Jacka. Ideja mu ni bila všeč, zato pa mu je bila všeč majica! Nikoli ni imel takšne majice in doletela me je čast, da sem mu dal svojo. Bil je presrečen. Povedal nama je zgodbo, ki se mu je zgodila nekoč na nekem snemanju, ko mu je nasproti prišel grd, debel tip, ki je nosil Eraserhead majico, prste uperil v Jacka in rekel: "Tebe hočem v svojem naslednjem filmu!" Kako je bilo že ime tipu, ah, Ken Russell!

Tako sva se zmenila za datum intervjuja in se nekaj dni pozneje srečala v hotelskem baru, kamor naju je Jack skupaj s Frankom povabil na večerjo. Zunaj je Dennis Hopper ves čas vpil s svojega balkona, kar je Jacka zabavalo.

"Slej ali prej odrasteš, ali pa razviješ določen stil, kot tisti šaljivec tam gori", je rekel.

"Henry je bil šaljivec, mislim da bi lahko bil Chaplinova najboljša vloga!"

Vprašal sem ga o filmu **Eraserhead**, in če so mu že kdaj prej zastavili vprašanje, ali ni njegova predstava Henryja Spencerja včasih malce chaplinovska?

"Spomnil sem se fraze: mislim, da bo morda nekega dne kdo rekel, da je nekdo naredil nekaj bolj spencerjevskega", je odgovoril, se zasmejal in presedlali smo na Jacka Danielsa. Rekel sem, da mi je res všeč in da zdaj razumem te rokenrolerje, ki ga pijejo permanentno. Resno me je pogledal in rekel: "To te bo spravilo v grob!"

Vseeno smo pili naprej in spraševal sem ga o tem in onem.

Katere filme rad gleda?

"Ne hodim v kino, ne gledam filmov. Ne morem preko tistega – *the suspension of disbelief*!"

S Frankom sva bila presenečena in pogreznila sva se v molk.

"Jaz odhajam", je rekel Jack.

Tisti večer smo zaokrožili v zelo prijateljskem vzdušju in ko sva se s Frankom odpravila domov, naju je prevevalo občudovanje do g. Nance, Jacka.

Spomnim se še dveh stvari, ki ju je povedal o filmu **Eraserhead** ("Živel bo večno") in **Blue Velvet** ("Vsakogar lahko ubijejo").

Po tistem večeru sem začel drugače gledati na ves ta *movie-business* okrog sebe in se odločil, da bom Jacku Nancu v svojem filmu, ki sem ga snemal o Davidu Lynchu na super-8, poklonil posebno posvetilo.

Skozi vsa ta leta sem Jacka ponovno videval tu in tam v manjših vlogah. Pojavil se je v Davidovem filmu **Divji v srcu** in, na primer, v **Barflyju** Barbeta Schroederja. Videval sem ga tudi v nekaterih televizijskih serijah in vselej sem skočil v zrak in zavpil: "Glej, tamle je Jack, – to je Jack Nance, on je bil Eraserhead, jaz sem ga srečal."

Vedno mi je bil všeč in sanjal sem, da bi posnel lep in intimen film z njim v glavni vlogi.

Te sanje so umrle z njegovo smrtjo, ki me je zadela brutalno in nepričakovano. Toda uresničile so se mi neke druge sanje; srečal sem ga – najbolj iskrenega človeka. Z neko osebno tragedijo je živel življenje Jacka Nance, katerega je Sir Henry Spencer interpretiral že pred leti in ga ponesel na Olimp.

Živel bo večno.

Peter Braatz 3.3.1997

pillow book

nebojša pajkić

Nedavno sem si imel priložnost ogledati film **Pillow Book** angleškega avtorja Petra Greenawayja. Delo je nedvomno mojstrovina! Domnevam, da obstaja danes (še posebej med bralci Ekрана) precej strastnih ljubiteljev Greenawayevega svojevrstnega opusa, ki se jim bo ta trditev zdela povsem prozaična. Vendar bo tu moj pogled nekoliko obrnjen, kolikor moja malenkost ne pripada temu klubu zaljubljenčev. To, kar bi želel izpostaviti ob temu filmu, izstopa iz perspektive kritičnega pretresa avtorskih opusov. Postavil bi rad neko precej heretično, nemara celo iritantno trditev: če izvezemo, kot primer transcendiranega avtorskega postopka, Renoirjevo posthollywoodsko Technicolor produkcijo (**Zlata kočija, Francoski kan-kan, Elena in možje**), bi lahko **Pillow Book** pojmovali kot prvo evropsko mojstrovino. Ko uporabljam termin mojstrovina (*masterpiece*), se naslanjam na bolj ali manj jasno distinkcijo med smislom mojstrskega dela (*remek-dela*), ki izhaja iz potence stvaritve, in ideje mojstrovine, ki favorizira tvorca-mojstra. **Pillow Book** je, poleg Fordovih **Iskalcev**, Hitchcockovega **Sever-severozahod** ali **Pisma neznanke** Maxa Ophülsa, kot rečeno, mojstrovina. Lahko bi izpostavil še **V vrtincu** (ne da bi si vzel pravico omeniti avtorja) in potrkal na svečeniške dveri De Millove ikonografske zakladnice.

Brez kakršnekoli namere, da bi naštete ekskluzivne primere hotel postaviti nad (mojstrska) dela iz Dreyerjevega, Bressonovega ali Harlanovega opusa, bi rad samo usmeril pozornost na možno opozicijo evropskega in ameriškega kulturnega obzorja, ki se je v filmu, s poudarkom na mladostnosti ameriške civilizacije, izostrila radikalneje kot v katerem koli drugem umetniškem horizontu. Zahvaljujoč ideološki inerciji hipostaziranja edinstvenega zahodnega (atlantskega) principa, se je izvorno ontološko opozicijo skušalo prikrivati z estetskimi klišeji, z usodno karikiranim postmarksističnim ekonomizmom. Odtod je izhajala ideja zoperstavitve evropskega "umetniškega" postopka ameriškemu "konfekcijskemu" postopku; evropskega elitističnega ameriškemu populističnemu; evropskega nekomercialnega ameriškemu komercialnemu; evropskega avtorskega ameriškemu obrtniškemu; evropskega intelektualnega ameriškemu vulgarnemu, za konec pa še opozicija med evropsko dekadentno kontemplacijo in ameriško vitalistično akcijo. Četudi je bil ta binarni diskurz v osnovi verodostojen, je v nedrjih gojil simulirano potrebo po vrednotenju, potrebo, da bi se en princip nadredilo drugemu. Vztrajajoč znotraj okvira danega binarnega obrazca bi želel usmeriti pozornost na eno od možnosti "opazovanja" te opozicije, zunaj aksioloških predsodkov, v njenem izvirnem antinomičnem zgibu. Drsenje, pejorativiziranje izrazov kot so amaterizem in diletantizem, v dobri meri otežuje eksplikacijo moje teze; njihova ublažitev z dezideologiziranimi oblikami amaterizma in diletantnosti ne more kaj prida olajšati prebavljivosti uporabljene distinkcije. Kolikor ta v svoji primarni ekspoziciji vendarle meri na odnos amaterskega (diletantskega) nasproti profesionalnega, bi bila morda lahko sprejemljivejša zoperstavitev pojmov kot so strast in veščina, obsesija in mojstrstvo, nenazadnje entuziazem in pragmatizem. To, kar izostruje nov niz opozicij, je radikalna diferenciacija okrog osi interesa. V obeh primerih je v središču (kakor tudi v vsaki drugi umetnosti, zato tudi je film po definiciji umetnost, oziroma umetniški) emocija, s to razliko, da v evropskem primeru emocijo avtor (amater-entuziast) izpričuje, medtem ko v ameriškem avtor (strokovnjak-pragmatik) emocijo kreira.

Zato je, ko govorimo o evropskem filmu, mogoče govoriti o mojstrskem delu, katerega bistvo je v originalnem, neponovljivem posredovanju avtorjeve emocionalnosti, medtem ko je v ameriškem mojstrovina nedosegljiv primer kreiranja emocionalnega sveta.

Ko je svojčas Garson Kanin, eden najbolj zaupljivih Goldwynovih scenaristov, mentorju že stotič ponovil željo, da bi režiral, in ga je ta kot vselej zavrnil z opominom, da je vendar scenarist, ne pa režiser, je Kanin zavpil: "Saj tudi John Ford nekoč ni bil režiser!" Kanin je s to lucidno opazko želel omajati Goldwyna, ne da bi se zavedal, da je s to formulacijo izrazil svojo lastno evropocentričnost, ki jo bodo sicer potrdile tako njegove poznejše režije, kakor tudi sprejem njegovih filmov. Preden je postal režiser, se je moral Ford, poleg iniciacijske Ku-klux-klanove ježe v Griffithovem **Rojstvu naroda**, do svojega mojstrskega debija prebiti skozi dolgoleten



Vivian Wu

obrtniški proces, kakor vsak tipičen ameriški režiser (kdor ni bil pomočnik, tudi ne more biti mojster), za razliko od Bressona na primer, ki mu bo razumevanje Pascalove misli dalo precej tehtnejši avtorski kriterij v pristopu do Bernanosa, vključno z absolviranjem dejstva, da koluta ne bi smelo zmanjkati ravno sredi dramatičnega prizora.

Ko je Greenaway začel svojo avtorsko kariero, je brez trohice kompleksa izjavil, da ga pravzaprav ne zanima film, ampak ga kot sodobnega slikarja zanima medij, v katerem je mogoče sliko postaviti v specifičen odnos do zvoka. Prav tako bi lahko predpostavili, da Forda na začetku kariere ni zanimal film, marveč zgolj možnost, da se konj v galopu sooči s kamero, toda še preden je prvič na kaki špici pisalo "directed by John Ford", so se njegove fantazme iztrošile, sublimirale in pretopile v parametre večšin, ki bi jim danes zelo težko prišli na sled. O Greenawayevih, Fassbinderjevih, Syberbergovih, Wendersovih, Godardovih, Rivettovih itd. pričajo njihovi filmi.

Zadevo bi se dalo pogledati tudi z druge strani; s tega zornega kota še posebej ustrezajo nemški židje - Lang, Siodmak, Sirk in Preminger, ki so po odhodu iz UFE, kjer je cilj opravičeval sredstva (tako kot v Eisensteinovi Sovjetski zvezi), pristali v Hollywoodu, kjer sredstva oblikujejo cilj. Če primerjamo Langov **Metropolis** in **Nibelunge** (mojstrski deli) s **Samo enkrat se živi** in **Veliko vročino** (mojstrovini), bomo vsaj zaslutili problem, če se ga ne da definirati.

Pillow Book! Ne glede na to, da zgodnjega Greenawaya ni moč primerjati z zgodnjim Godardom, Rohmerom, Fassbinderjem in Syberbergom, pa njegov zadnji film, brez inspiracij pri Oshimi in zavesti o avtorjih kot je denimo Ozu, demonstrira neko takšno fascinantno koncepcijo mojstrovine, kakršne od t. i. Novih - niti francoskih niti nemških ne drugih režiserjev - ni dosegel nihče, medtem ko so največji med njimi, Godard po **Preziru**, Wenders po **Ameriškem prijatelju**, v prelomnem trenutku padali v solipsistične transe samozadostnega samoglorificirajočega amaterizma. Greenaway je - s tem, ko je invertiral Schraderjevo mojstrsko delo, nedosegljivega **Mishimo** -, podaja vrnil z mojstrovino **Pillow Book**. Oba civilizacijska koraka, Schraderjev transcendentno proevropski in Greenawayev transcendentno proameriški, se prelamljata skozi prizmo daljnovzhodne filozofije, ideologije in ikonografije. Schrader je kot scenarist (pisec) poskušal rešiti kvadrato daljnovzhodnega kroga, v katerem je beseda slika, in slika beseda, tako da se je odrekel zgodbi kot centralnemu aksiomu ameriške filmske doktrine; Greenaway, slikar, ki je pristopil k filmu kot mediju in od takrat dovoljuje komparacijo zvoka in slike, je naredil film, s katerim mu je uspelo dešifrirati kvadrato istega kroga - s tem, da je sprejel zenovsko sporočilo, da je slika beseda in obratno, vkolikor je človeška koža platno. Tako kot je nekoč Warhol s **Spanjem** invertiral nadrealistični postopek in namesto dinamizma sanj ponudil statičnost spečega, je Greenaway s pretvorbo človeške kože v papirus (preko *split-screena*) idejo evropske *non-line* dramaturgije transponiral v klasični dramaturški postopek ameriškega izhodišča.

Za razliko od **Mishime**, ki predstavlja pragmatičen krik po entuziazmu (izpolnjenosti z Bogom, ki je vtkana v organsko idejo japonskega cesarstva), predstavlja Greenawayev **Pillow Book** entuziastičen triumf nad pragmatično (agnostično) metodo, katere pervertirani probabilizem vsake toliko vpije po ortodoksni transfuziji. To, kar mnogi neuspešno poskušajo že desetletja, je končno uspelo dokazati Greenawayu: Hollywood je zunaj meja Amerike. In kje je Hong Kong? •

raketice iz zaglavja

miha zadnikar



Ekipo na snemanju
Jedijeve vrnitve

Kinematograf Šiška je bil za nas, bežigradske mulce, proti sredi sedemdesetih pravi pravcati paladij, odeon, kolizej. Z eno besedo – zavetišče, kamor smo zbežali, kadar smo se v bunkerju iz lepenke ustrašili prezrelih punc ali – hvala R.W. Fassbinderju! – svojega strahu. Bližnjega kina Savlje nismo šmirglali, ker so se v njem godile same ruralije. Tjakaj blizu, h gozdičku, kjer je prebival – kadar pač je – Sergej Kraigher, smo sicer zahajali, a kvečjemu kadit prve smotke in sanjat, kaj bo čez petdeset let, ko se bomo, baje, spet srečali – Tomaž Šenk, Grega Dolinar, Andrej Božič in jaz. Ali pa metat košarko na Ježico. Kar zadeva politiko, smo, seveda, pospremili tudi vsak helikopterski izlet s Stanetom Dolancem. Propellerski zven je bil znamenje, da je treba na dvorišče in čimprej zdrvet k jami pred FSPN. Tam je bilo vzletati ali pristajati njenemu zaščitniku, debeluhu iz Izvršnega biroja.

Kina Bežigrad še niso sezidali, center mesta pa je bil s svojo oholostjo pod našim nivojem. Bil je izrazito občasen, vsega je pač bilo za Bežigradom, celo slaščičarno, tržnico in pošto smo imeli. Na Glavarjevi smo živeli pisano in neproblematično socialo. Novinarska deca – celo tista iz atrijskih vil – se je družabila z oficirskimi otroki, malo dlje na zahodu so bili naši tudi ajzenponarčki. Pred ličnimi bajticami so skakljali, kakršne je dandanašnji najti le še krog Centralnega stadiona. Vsi smo se imeli radi tisto dobo. In Šiška je bil naš najbližji, naš omiljen kino. Velikanski, ovalen, bučen, čezinčez privlačen. Tam so dajali Bonda, partizanske easterne, kung-fu in holivudsko bravuro. Zraven pa je bil hotel Ilirija, kjer smo oprezali za zanikrnimi cafutami, fuzbalerji Željezničarja in si pridušali prvo pivo. Do Šiške smo striktno pešačili, in to je bil velepodvig, saj nam je vzel vsaj dve uri dragocenega otroštva. Naša smer je bila ven in ven zahodna: V samopostrežni na Vodovodni – zraven poznejše policijske postaje – smo si najprej nakupili bazuke in Životinjsko carstvo. Kdor je bil lačen, si je vzel šunklžemlo ali pa tamalo žemlo oziroma kajzerco z lublansko, pov kumarce in šnito kočevske gavde. Tako opremljeni smo zavili rahlo na sever, nekako tja, kjer se po novem pne toplarniški dimnik. Obvezno smo namreč stopili še na Mesojedčevo dvorišče pogledat, če se tam zadržuje kdo od naših in si morda ne ogleduje novega buggyja. Zakaj Mesojedci so imeli Volkswagnov servis, to pa je bilo v socialističnem razdobju vredno vsaj polovico *road movieja*. Že dodobra zamazane nas je čakal naslednji podvig: Kamniška proga. Če si jo ogledate zdaj, to ni nič kaj podobno avanturi, saj se proga skriva pod tako imenovano industrijsko cono. Le še delavskim prevozom je namenjena. Tedaj pa so vlaki po njej vozili kakor se šika, in proga je premogla avtentično scenografijo – dovolj obrobni travnikov z visokimi bilkami za kritbo, kretnice in porušen most, ki smo ga kajpak zmerom in znova po partizansko dokončali, ne vedoč, da smo bili s tem častivredni pionirčki za demolacijo avtentičnih predmestnih prizorov. Potem smo imeli na izbiri dve – če smo porabili že preveč časa, smo s porušenega mostu ciljali kretniške vzvode, če pa ga je bilo dovolj, smo minirali hlapona. Kolikor je bilo mogoče, smo počakali kompozicijo in si ogledali efektno. Od proge grede smo imeli spet več možnosti, prav tako odvisno od časa. Krajšenca nas je peljala mimo Avsenikove utrdbe. Pri nji smo se poklonili buržujem, ki so si drznili kraljevati tako blizu samskega doma. Iz bosancev se mi štirje nismo norčevali nikdar, kar mi je šteti v osebni uspeh, saj je mama reveže učila na srednji poklicni in sem klapi rad in pogumno povzemal njeno pozitivno izkušnjo. Norčevanje iz Avsenikov nam je bilo nevsiljeno. Ruto smo dokončali po Drenikovi, ki je tedaj seveda še ni bilo, zato pa je imela železniško postajo "Ljubljana-Spodnja Šiška" in za drobni spotakljivosti med štreko in Plečnikovo cerkvijo. Druga smernica nas je ovinkarila mimo Litostroja. Utegnila je biti dolgočasna, zlasti če smo šli v Šiško ob nedeljah, ko je proletariat poniknil.

Kdo ve, ali bi nas starši tako smrkave puščali v kino Šiška, ko bi ne bilo podhoda pod Celovško. Vrli urbanisti, zlati gradbinci,

ki ste skopali to možnost, saj se ne zavedate, kakšno uslugo ste s tem naredili bežigraskim palčkom. Mar bi sploh zmozel takšenle tekst, ko bi se nemoten od prometa ne prebil k tistim filmom? Preprosta luknja me je obranila drvenja in razprla globoke eksistenčne radosti. Stali smo pred Šiško, svojim najbližjim, omiljenim kinom. Velikanskim, ovalnim, bučnim, čezinčez privlačnim. Redko kdaj smo se bali, morda po kakšni kungfujevski umetnji, zakaj tedaj se je na cesto usula identificirana množica in imitirala gibe, za katere smo mislili, da jih je najti samo v filmu. Zoper te primerke se je bilo treba večkrat umakniti mimo bolnišnice dr. Petra Držaja čez Šišenski hrib v Tivoli in šele od tam domov za Bežigrad. Nikakor ni bilo varno iti mimo avtobusne postaje pred šišensko bonboniero, kajti pretep je utegnil biti vsesplošen.

Zoprno je bilo tudi, kadar so dajali Bonda, zame precej. Oči je takrat že vedel, da zahajam v Pionirski dom in se izobražujem v raznoraznem filmu (zahvaljujoč Meti Šubic in Samu Simčiču v avantgardi, spričo abonmaja G v Soči pa celo v **Polnočnem kavboju** in podobnem), pa vendarle si ni mogel kaj in je v svoj prav navajal nebuloze, kar jih je Stanka Godnič v Delu priobčila o Bondu in njegovi škodljivosti. Čeprav se z njimi toliko kasneje celo strinjam, moram priznati, da se je kdaj pa kdaj zelo težko izogniti dolgi tekstualni roki in skrivoma begati v Šiško, prepričevati se o nje klavni resnici.

Tistega 1976., ko je bil potres, natančneje, tistega septembrskega dne, ko sta se nad Vrbovcem počila aviona, smo se preselili. Šiška se ni odmaknila za kaj več ko petsto metrov, a to je bilo dovolj, da sem zgubil ekipo in košček sebe. Generacija na Kodeljevem in v Mostah je ostala skupaj kar tam, nihče se ni preselil, zato so lahko pod pretvezo, da hodijo v kino Triglav po filmske plakate k tovarišu Milošiču, že snovali punk. Jaz pa sem si nabiral novih moči in v občutljivem jeku pubertete iskal nov kino svojega življenja. Sveža trojka iz BS-3 ni bila nič kaj navdušena nad mojo zamislijo, da bi jo kdaj mahnila v Šiško brskati za starimi prijateljstvi enega izmed svojih. Tako smo ostajali trdi, sred zbite soseske smo po kletah nabijali pingpong, preklinjali zgoščeno bivanje, oprezali za neznanimi priložnostmi in se v bistvu začenjali dolgočasiti. Tedaj sem se po kdo ve kakšni intuiciji zbližal z očijem, s tistim očijem, ki mi je še malo pred tem branil oglede, kadar so v Šiški dajali Bonda.

Menda nisem bil v Šiški že dve leti, ko me je oči lepega dne popeljal tjakaj. Bila je še zmerom taka kot tedaj, ko smo vanjo zahajali z bando, moj najbližji, omiljen kino. Velikanski, ovalen, bučen, čezinčez privlačen kino v dvorani, kakršne Ljubljana ni imela in je ne bo nikdar. Ena sama okenska glažuta v prvem nadstropju je bila redoma popisana s kakim **"Diamanti so večni"**, **"Žrelo"** ali pa **"Sutjeska"**. **"Vojna zvezd"** je pisalo tistikrat v formatu A0 ali kakšnem podobnem, proti sredini napisal so se rdeče črke manjšale, zatem pa spet rastle. Z očijem sva stopila k blagajni in domala nasedla stari blagajniški finti, ki sem jo dobro poznal iz prejšnjega življenja, in po kateri so ti hoteli v Šiški dvajseto vrsto prodati kot najboljše mesto. Opogumil sem se in dejal: "Oči, pejva naprej, spredi se usedva!" In sva vzela sedmo vrsto, rahlo vdesno, pa še zmeraj nekje tako, da je zvenelo dobro, in predtem še stopicnila v Ilirijo; oči je, po bogve kako napornem dežurnem dnevu na napornem Delu, pil bogve katero že kavo, jaz sem pa vzel kokakolo in kakor po navadi špilal molččega Oskarja. Oba sva molčala, tudi ko sva šla v dvorano. A molčala je tudi vsa gneča krog naju. Po mojem se ni tedaj nihče zavedal, kam gremo. Tega ne vemo niti danes. Nobenih napisov ni v glavi, noben 20th Century Fox ali Lucasfilm ne vrši s tiste projekcije leta 1978, samo veliko muzike in pelikula, prezentna kot malokatera. Pustinja je bila blede, ko sta šla po nji R2-D2 in C-3PO, kinematografija nekako abšlesana, kakor da se niti snovalci niso zavedali, kam gremo. Zažgano je bilo videti, kar sem lahko preveril šele pri obnovljeni različici tukaj in zdaj. V istem kinu. Toda muzika in zvok, to je bilo tisto. John Williams se je usidral z naslovno temo in fanfarami za vselej.

Še tako spopolnjen zvok v devetdesetih mi ne more nadomestiti Šiške iz 1978. Naj Lucasova oglaševalska agencija še tako propagira, da vesolske ladje z obnovljeno trilogijo zvenijo, "kakor da bi plule nad našimi glavami", tedaj, v monofoni tehniki in prešvicanem kinematografu Šiška so zvenele, ko da se bodo za vselej zasidrale kje zadaj, še dlje od dvajsete vrste, nekje za Bežigradom. In so tudi se. Za vselej. Operater je z Iskro ustvaril neverjeten čudež: Ko sem si letos konec marca ogledal **Vojno zvezd** še enkrat in obupaval nad mladima spremljevalcema, ker nista znala ceniti kinematografskega užitka, češ, "saj to smo pa že tolikokrat videli na videu" in podobno, je bil dogodek zgolj priklic tistega iz Šiške leta 1978. Oči je bil med potjo domov celo tako moder, da mi je na vprašanje, zakaj je v glavi filma pisalo "IV. del", če pa je bil film enkrat, odvrnil, da je to znanstvena fantastika, ki ima svoja pravila in da tega še ne morem razumeti. Še danes ne razumem, in se mi zdi enako fantastično kot tedaj.

Kar je bilo med ponovnim ogledom **Vojne zvezd** drugačnega, je bilo posebno razumevanje. Osnova je bila jasna še pred dvajsetimi leti, zdaj pa je z Jediji priletelo še potrdilo, ki ga kot petnajseten mulo pač nisem mogel razumeti. Tačas sem si zgradil svojo politiko, in kot tak lahko goltam sira Aleca Guinnessa samo za nazaj. Ne, **Vojna zvezd** niso le Lucasove sanje o filmični prihodnosti, ko si tega nihče ni upal izreči, kaj šele posneti, **Vojna zvezd** je eden izmed osnovnih filmov za radikalno mišljenje. *"Revolucija se dela z ljubeznijo,"* je svojčas izjavljal Che Guevara, Jedi (Ben) Obi-Wan Kenobi pa ga dopolnjuje, rekoč: *"Z Močjo jih bomo premagali, s pozitivno Močjo!"* Ostaja, seveda, uganka, kako je oči vedel, katere filme mi mora v sedemdesetih pokazati na samem. Peljal me je, denimo, na **Nashville** v Union in na **Vojno zvezd** v Šiško, to pomnim, in to povsem zadošča, to ne odtehta le vseh strogo prepovedanih Bondov, pač pa meji že kar na usodno subverzijo. Hvala, oči, le kako si mogel vedeti!? Mala scena izza Bežigrada, si si še ogledala **Vojno zvezd** v naši Šiški? Jaz grem še enkrat in še enkrat. Enkrat čisto sam, enkrat zato, da se srečam z vami.

Miha Zadnikar

In pouk po dvajsetih letih?

Poglejmo shematično asistensko, pa uvidimo, da je George Lucas predvidel bistvo, ki se mota po devetdesetih: Novodobno deseksualizirano obnašanje je anticipirano v orwellovskem **THX 1138** (1971), popularni štikli se gnetejo po filmih kakor tistih 54 v **Ameriških grafutih** (1973), obsedenost s tehnicistično, recisivno, "logično" pametjo je v dvajsetih letih, odkar je nastala **Vojna zvezd** (1977), povzročila pravi klon posebnih učinkov, umetelnih zvokov in kar je še vzrejenih branž.

Iz tega na prvi pogled ni videti izhoda. Kakor namerno pa nam Lucas v svojih izdelkih poleg prerokb ponuja tudi sestoje. Iz slepe predvidljivosti filmičnih svetov se rešimo takole: Najdemo si objektno investicijo, pa smo za vselej marginalizirani, ker, kot Robert Duvall, prisegamo na spolno ljubezen (**THX 1138**); poslušamo muziko svojega časa, pa postanemo sčasoma zahojeni odrasli kakor vsi (**Ameriški grafiti**); radikaliziramo politične zamisli skoz zgodbo iz odmaknjenih galaksij, pa smo enkrat kasneje zadovoljni vsaj z njeno odmrlo uporniško vejo (**Vojna zvezd**). In kaj nam preostane, ko smo enkrat *marginalizirani odrasli utopisti*? Naposled smo v svojem filmu, in nam ne rabijo več tuji zgledi. Kapne nam, kaj je mislil Roland Barthes s "filmom kot metonimijo" – to ni realnost, skoz katero se ponazarjajo življenjske modrosti, pač pa realno, v katerem se producira "filmičen" "tekst".



Emily Watson

lom kapitalizma in valovi shizofrenije

Ko so Larsa von Trierja pred šestimi leti v Cannesu spraševali o filmu *Europa*, je novinarjem *Cahiers du cinéma* ponudil zanimivo definicijo svojega glavnega junaka. Rekel je, da so mu vseč junaki, pri katerih poklic, *job*, določa vse njihovo bitje, kot zgled pa navedel Scorsesejevega *Taksista* in *Nočnega portirja* Liliane Cavani. Še več, svojega junaka, oskrbnika spalnika *Europa* Leopolda Kesslerja, je hudomušno označil kar za kombinacijo obeh, za nekakšnega nočnega portirja na kolesih! Celo če ne vemo, da je bil Kafkov roman *Amerika* svojevrsten zgled za *Europa*, nam ob tej povzetosti junaka v njegovo funkcijo pride na misel prav kafkovska prežetost likov s poslom, ki ga opravljajo: zemljemerec, sodni sluga, slikar... Nikjer drugje v književnosti 20. stoletja ni bilo s tako malo besed tako veliko povedanega o usodi človeka v kolesju industrijskega stroja in mašini družbenega ustroja kot prav pri Franzu Kafki. Lars von Trier je šel v *Europi* torej zavestno po sledih te "funkcionalnosti" junakov – in zato je za lik Leopolda potreboval brezizraznega junaka, igralca brez obraza, "nepopisan list papirja". Tudi o tej skoraj bressonovski razsežnosti izbora Jeana-Marca Barra je von Trier podrobno spregovoril v intervjuju

za *Cahiers du cinéma* maja 1991. Od glavnega junaka je zahteval, naj zgolj vodi gledalca – naj torej ne počne ničesar "ali vsaj minimum reči".

Ta odpoved izraznosti obraza, ta redukcija na abstraktnost obličja, nas vrže naravnost v kapitalno delo Felixa Guattarija in Gillesa Deleuza *Kapitalizem in shizofrenija*. Na 207. strani francoskega izvirnika drugega zvezka, *Tisoč platojev* (1980), tako lahko beremo, da se "konkretni obrazi rodijo iz abstraktnega stroja obličnosti, ki jih bo proizvedel istočasno, ko bo označevalcu dal njegovo belo steno, subjektivnosti pa njeno črno luknjo." Ta abstraktna mašina vznikne, ko jo najmanj pričakujemo: prek ovinka dremavosti, stanja ob zori, halucinacij... Mar ne bi mogli reči tudi: ko zadonijo zvonovi? Zdi se, da za razumevanje vseh pretanjenih premen von Trierjevega zadnjega filma, *Lom valov*, zato sploh ni treba segati po Deleuzovih filmskih konceptih iz osemdesetih let, podobi-afekciji in podobi-gonu, temveč se pot razpira že kar na straneh velikega podjetja sedemdesetih let, dveh zvezkov *Kapitalizma in shizofrenije*. Ne smemo pozabiti, da se prav med oba zvezka, ki sta ju skupaj, "štiriročno", spisala Deleuze in Guattari – med *Anti-Ojdip* (1972) in *Tisoč platojev* (1980) – vriva še eno njuno skupno delo, *Kafka* (1975). Ta drobna knjižica skozi lucidno analizo Kafkovih besed in podob razkriva skrivnost manjšinskega izrekanja, ki si zna izdolbsti svoj prostor znotraj večinske, prevladujoče forme, ki skozi aktualne indice subjekta snuje novo virtualno skupnost. Napor vseh treh knjig iz sedemdesetih let je torej prav v subtilnem razgrinjanju tistih valov, ki zmorejo od znotraj razbiti vsemogočni kapitalizem. In zdaj se vprašajmo kar naravnost: kaj je navsezadnje Janov poklic črpalca nafte drugega kot klasično utelešenje "krvodajalca" poznega kapitalizma; in kaj je dialog Bess z Bogom drugega kot klasični primer shizofrenije? *Lom valov* kot *Kapitalizem in shizofrenija*; ali še natančneje: lom kapitalizma in valovi shizofrenije! Lotimo se torej filma prek bledice obraza Bess in črne luknje njene razcepljene subjektivnosti, pa bomo morda na belini platna našli kakšno luknjo tudi zase, gledalce – in tako laže dojeli, komu v resnici zvoní. Kdo je pravzaprav Bess? Na začetku razmisleka o filmu *Lom valov* si je treba zastaviti vprašanje o identiteti glavne junakinje, saj nam njena najintimnejša zaupnica, svakinja Dodo, kmalu pove, "da v njeni glavi ni vse v redu". Od kod torej nered v njeni glavi? Ali bi ga morda veljalo iskati v preteklosti? O tem, kaj je bilo *pred filmom*, ne vemo skoraj ničesar – razen tega, da je Bess izgubila brata (sicer bi Dodo ne bila vdova). O tem nesrečnem dogodku iz preteklosti izreče Dodo na poročni slovesnosti sicer skope, a zgovorne stavke: "Ko je Sam umrl, sem izgubila moža, ti pa brata. Takrat sva si obljubili, da bova skrbeli druga za drugo. Vedno si si prizadevala, da sem se tu, pri vas, počutila doma. Prav zaradi tvojega dobrega srca sem ostala in po tvoji zaslugi je danes vaša družina dobila še enega člana. Ime mu je Jan. Ne poznam ga. Vendar moram sprejeti njegov prihod, saj ti zaupam, Bess. Prepričana sem, da je dober."

Jan je torej že na samem začetku vpeljan kot nekdo, ki bo zapolnil prazno mesto, ki ga je za sabo pustila bratova smrt. To ni več svet klasičnega Ojdipa, temveč prej antigonski svet sester in bratov, nepokopanih trupel, svet prijateljstev med dvema

smrtma, svet shizo-incesta. "His name is Jan" zato ni le prvi stavek Bess v filmu, s katerim zaupa svetu starcev ime svojega izvoljenca, temveč tudi že natančno anticipira intonacijo Dodo ob poročni slovesnosti, s čimer praktično napove vse težave, ki jih ljubezen v ta film prinaša. Na začetku je bila torej dobesedno beseda. Označevalec je našel svojo belo steno, svoj ekran, na obrazu Bess – a kaj, ko s seboj prinaša dramo subjektivacije, črno luknjo, ki slepi poglede in daje odmevati glasovom. Zato se *pred* tem filmom dejansko ni zgodilo nič: vse se začne z imenom drugega, z željo, ki jo beseda prinese telesu, s tem ko njegovo poželjivo mašino vključi v simbolni red. Že ob Radfordovem Poštarju (*Il postino*, 1995) sem poskušal pokazati, kako usodno je lahko izkustvo razlike, ki ga prinese soočenje z drugim. Resnična drama se pričinja, ko človek tisto isto heterogenost, ki ga je očarala in obenem uročila pri drugem, odkrije pri samem sebi: ko ugotovi, da jo nosi v sebi, da se celo ponavlja, "nenehno vrača na isto mesto". Če bi uporabili dikcijo iz izjemno poučnega članka Renate Salecl "Sirene in ženski užitek" (*Problemi*, št. 1-2, 1997, str. 73-95), tedaj bi morda lahko celo rekli, da se sama subjektivna želja razvije kot obrambni mehanizem, kot zaščita pred gonom in njegovo destruktivno naravo. Gon je preprosto drugo ime za tisti preostanek, za tisti libidinalni manko, ki ga subjekt izkusi, ko postane govoreče bitje. Paradoks naše percepcije realnosti pa je ravno v tem, da mora sam libidinalni objekt ostati izključen, če naj realnost dobi konsistentnost. Pri filmski percepciji je ta izključitev skoraj čutno nazorna, saj se obeh objektov *par excellence*, pogleda in glasu, drži povsem specifična prepoved: če je prepoved gledanja igralca ali igralko v kamero izogib funkciji pogleda, tedaj uspe celo najbolj navadnemu mikrofonu vsakič, ko pokuka čez rob kadra v sliko, doseči tak občutek deziluzije, da sleherni glas izgubi svojo verodostojnost. Oba, pogled in glas, če sta evocirana, priklicana v sliko, dobesedno navrtata sam filmski dispozitiv, preluknjata platno.

Lom valov dovolj zgovorno in očitno priča, kaj se zgodi, če se teh prepovedi ne držiš: kjer je dovoljeno in celo sugerirano spogledovanje s kamero in kjer se sliši sleherni hrup, vključno z atmosferskim brnenjem kamere, tam bo nekaj hudo narobe ne le s konsistentnostjo realnosti, temveč tudi s konstitucijo subjekta. Kjer objekt ni izključen, grozi padec v psihozo – in subjekta prično preganjati pogledi, sliši pa glasove! Paradoks skoraj hipnotičnega učinka von Trierjevega filma je ravno v tem, da je v taisti klinični dispozitiv ujel oba: svojo glavno junakinjo in nas, gledalce. Tako ona kot mi skušamo identificirati nosilce pogledov in slišimo glasove, se jim pustimo peljati, tu in tam pripremo oči, da bi bolje videli, včasih pa celo za hip pomislimo, da je naša misel zaplodila nekaj novega. V resnici je edini, ki si v filmskem dispozitivu lahko prisvaja vsaj iluzijo kreacije nečesa novega, tistega božanskega navdiha novega življenja, edinole režiser. Lars von Trier to dobro ve, saj je nekaj podobnega zapisal že v manifestu, ki ga je objavil tik pred novim letom, 29. decembra 1990:

"En sam izgovor je za to, da greste skozi pekel, kakršen je kreativni proces filma: telesni užitek tistega trenutka, ko projektor in zvočniki filmske dvorane dovolijo iluziji zvokov in gibanja, da vznikne kot

elektron, ki zapusti svojo orbito, da bi ustvaril svetlobo in proizvedel bistveno: čudežno spočetje življenja. To in edino to je nagrada režiserju, njegovo upanje, njegovo maščevanje. Če to uspe, se tako ustvarjena čutnost polasti telesa v orgazmičnih valovih."

Potemtakem tudi pri Larsu von Trieru še kako velja rossellinijevska maksima, da je sleherni film že tudi dokumentarec o njegovem snemanju. Sleherni film je mali čudež, kolikor razodeva pogoje svojega lastnega nastanka. Morda je prav z modernostjo Rossellinija, Dreyerja in Bressona film dokončno doumel, da ni obsojen na prevajanje neke zunanje resnice, temveč da je lahko orodje razodetja ali ujetja neke resnice, ki jo zgolj on sam zmore priversti na dan. Razodetje ne pride na koncu, tu je že od prvega trenutka, saj se filmska skrivnost razodene skupaj s prvo besedo: je dobesedno izkustvo razlike, ki ga je mogoče zaslutiti le *en passant*, mimogrede, ne več v kadru med dvema rezoma, temveč *v rezu med dvema kadroma*. To je slavno vprašanje ob Dreyerjevi Gertrud (1964): kam je izginila glavna junakinja? Izginila je med dvema kadroma, posrkal jo je rez. Čudež? Ne, film. Prav na teh točkah nemogočega spoja, ireduktibilnega reza, se film lomi, glas pa poka – in skozi to radikalno heterogenost celega procesa pada klasična obsesija po estetski in tehnični homogenosti.

Ko je francoski filmski teoretik Alain Bergala skušal pojasniti status čudeža v Rossellinijevih filmih, je posebej vztrajal na tem, da *"se resnični čudež za Rossellinija nujno pripeti izven premišljene izbire, zunaj zavestne misli in celo vere. V nasprotju s tem, kar se zgodi pri Dreyerju, tukaj ni treba verjeti, da bi te oplazil čudež."* V tem oziru je Lars von Trier presenetljivo heretičen do svojega velikega vzornika, Dreyerja – saj je status čudeža v **Lomu valov** bliže Rossellinijevemu nenadnemu, nepojasnljivemu vdoru heterogenosti kot pa zaključnemu Dreyerjevemu vstajenju in vnebovzetju. Pravi čudež **Loma valov** je zato zame v prvi vrsti dejstvo, da lahko Bess na pretresljiv Janov rokopis *"Pusti me umreti. Zloben sem v glavi."* ("Let me die. I'm evil in my head."), odgovori z neizpodbitnima in nedvoumnima stavkoma: *Ljubim te. Karkoli že imaš v glavi.* ("I love you. No matter what's in your head."). To je ultimativna ljubezenska izjava, ki jo ne zanima nobena globina več, saj ve, da je vsa resnica na površini, na blede, neizrazni belini v invalidnost vkovanega nemega obraza. Če bi lahko zvonovi govorili namesto Bess, bi na koncu filma, še daleč tja v špico, iz črne luknje ust na belem obrazu belega trupla s črnega dna globin odzvanjale tele besede: *Poskusila sem biti samo bel ekran, na katerem boš ti postavljaj vejice in pike. Vzbudil si željo, prebudil gon. Nato si odšel, odnesel željo – in me pustil na milost in nemilost prepuščeno lastnemu gonu. Črna luknja subjektivnosti je bila prehuda, kmalu bi posrkala vso mojo realnost. Zato sem potrebovala tvoj zaslon, tvojo belo mreno, da bi se rešila preganjavih pogledov in donečih glasov. Priklicala sem te nazaj, bila sem kot sirena, ki zamrzne morje okrog izbranega mornarja in utiša veter, te prikuje v negibnost živega mrtveca. A tudi sama sem postala živ spomin: moj glas ni bil več ne živalski krik, ki razbija valove, ne civilizirana pesem, ki pomirja preteklost v spomin: ne, živ spomin sem, črna luknja na belem ekranu, preluknjano platno.*

Če pozorno preberete že omenjeno pasažo iz *Tisoč platojev*, boste pri Deleuzu in Guattariju za obraz našli izvrsten izraz *l'écran troué*, "preluknjani ekran". Recimo mu izdolbljeni, navrtani ali predrti – v vsakem primeru ga je navrtala beseda, ki je v subjektu odprla zev želje, vanjo pa se je naselil gon z vso svojo destruktivnostjo. Skrajni domet tega samožrtvovanja, ki si ne obotavlja vztrajati na izkustvu razlike, na bolečini gona – vse do tega, da si ga pusti na najbolj brutalen način vrezati v kožo (in ne moremo si kaj, da bi ob sekvenci drugega obiska ladje s sadističnimi mornarji vsaj za hip ne pomislili na pobesneli kafkovski stroj iz "Kazenske kolonije") – pa je seveda v tem, da prav skozi to samoodpoved subjekt postane aktualni indic virtualne skupnosti, da zaplodi nastavke nekega prihodnjega ljudstva. Sestrskemu ljudstvu je na zaključnem pogrebu uspelo prebiti mejo, ki je doslej prepovedovala udeležbo ženskam; zdravniku je uspelo prebiti žargon stroke z "manjšinsko" diagnozo najenostavnejše pokojničine "dobrote"; in celo bratska družina delavcev na ploščadi, teh svojevrstnih stacioniranih mornarjev, je pričela na radarjih prihodnosti videvati nove slišne vizije. Ali kot bi rekla Deleuze in Guattari: *"Funkcija najbolj samotarskega posameznika je toliko splošnejša, kolikor trdneje se povezuje z vsemi členi serije, skozi katere se pomika."* (Kafka, str. 111). Tako pridemo do sklepne definicije Bess, ki na las ustreza večnemu nomadu, kakršen je bil kafkovski K.: ni več subjekt, temveč splošna funkcija, ki se razrašča sama iz sebe. Najustrezneje jo označimo, če rečemo, da je nerazdružljivo povezana tako z družbenim kot z erotičnim, da je poželjiva mašina telesa, ki jo izrazni stroj besede ujame v družbeni stroj želje. Bess v **Lomu valov** je dobesedno mnogoglasni ustroj. Lars von Trier je tako v **Lomu valov** na svoji poti, ki se boji potovanja, prišel do točke, ko si upa s filmskimi sredstvi uprizoriti, da človeško bitje v svoji preprostosti vsebuje neskončno bogatstvo virtualnih podob, od katerih pa se mu nobena ne pripeti. Recimo temu spoznanju črna luknja ali noč sveta, uzremo ga, ko pogledamo človeškim bitjem v oči. Tudi v očeh Bess, v tem predirljivem pogledu, ki luknja platno, navsezadnje ugledamo heglovsko "noč sveta", ki ni nič drugega kot izkustvo čistega Sebstva kot abstraktne negativnosti. •

P.S. Mnoge male in velike sugestije, ki se skrivajo v zgornjem tekstu, dolgujem Igorju Šterku in Vladu Škafarju, ki sta svoje poglede na **Lom valov** predstavila študentom seminarja na oddelku za Sociologijo kulture ljubljanske Filozofske fakultete, dne 21. aprila 1997.



Emily Watson, Stellan Skarsgård

ona, on, oba

miha zadnikar

Pričujoči film gre večidel "gledati" in "brati" ločeno, zgledno diametrično, kakor na primer klasično tragedijo – toleriramo naivnost in s tem uidemo "pogledu" na vsebino, ta pa se med "branjem" vrne kot neizogibna formalna zvijača. Kam nas napeljuje "pogled"? Ženska se po bolnikovem napotku žrtvuje na smrt, verujoč, kako ga bo – svojega najbližjega – s tem rešila, ne upošteva, da mu bo s tem tudi urezala brazde za vselej. In kako v neznosni situaciji, ko bo novo znamenje, nov pečat edina ostalina zemske, stare ljubezni, njeno nemogočo situacijo in naš "pogled" poteši "branje"? Ženska vse to počne z vnaprejšnjo vero, da ljubezen živi *per se*, mimo objektne investicije, brez neobhodnih realizacij, v neulovljivi "fabuli", nekako "teoretično", tako da je povsod in nenehoma v zraku – tudi "brez naju". Vsak odhod v cerkev jo potrdi, da je temu res verjeti, celo poslednji, ko zmozgana obleži pred farškimi vrati in ji dejansko ostane samo še občutenje *per se*, božji dar, vzdrževan "začetek", spričo katerega zanjo temporalno ni razlike med zaljubljenostjo, ljubeznijo in njunima posledicama.

Ko deluje v imenu ljubezni, ženska veruje, ko skozi zagovarja transcendenco, religijo, pa verjame. Iz tega navidez psihotičnega obrata izhaja mogočen vtis, da so

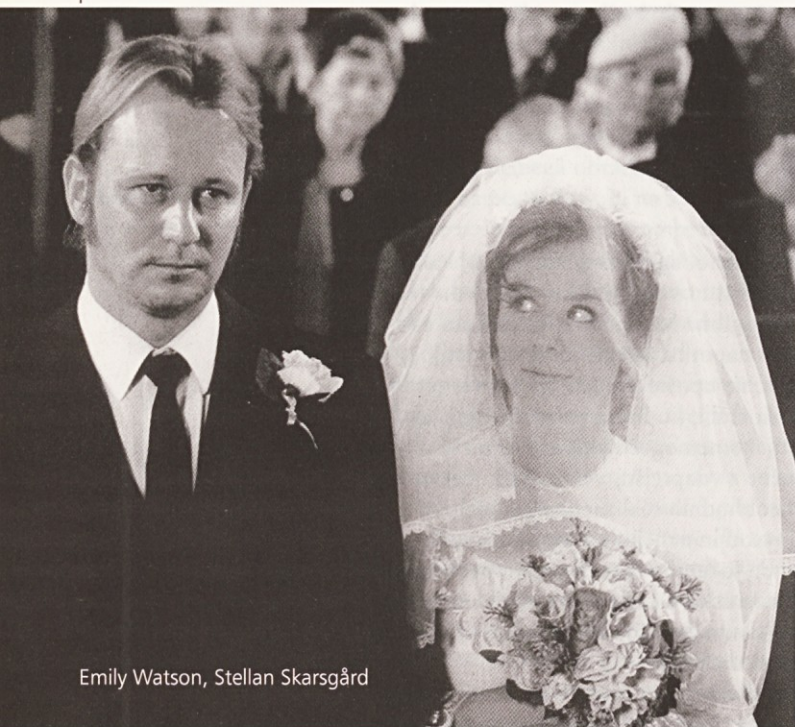
njena dejanja storjena v prvi in tretji osebi obenem; od tod prepričanje, da zlahka presega ravni, ki so, na primer, v zgledu fatalke priznane samo kot uboren moški imaginarij. Navsezadnje se prek izraženega, priznanega občutka krivde za moževo paralizo v očeh javnosti zavihti do subjekta, ki moškemu občestvu utegne edini na trenutek zbuditi fatalkin nadomestek, do candre. Kar ji ostaja usojeno, je zdaj prav nekakšna fatalnost, a kaj, ko jo prepozna, ker jo je že davno, zamlada presegla in ji je poslej nepotrebna, zanjo docela nepomembna. Kakor je zanjo nepomembno, da jo imajo pod konec "zares" vsi – še rodna mati – za candro. Sveži soprog se spočetka malce zdrzne, pomolči, ko zasliši, da je takšna ženska vso mladost čakala samo nanj, za hip ne zmore redke odgovornosti. Ne presune ga čistost, ne, pač pa moč izgovorjene narave, njena samoumevnost. Če je za moškega očitno kaj hujše, pogubnejše od spregledane "fatalnosti" in očitnega candrovstva, potem je to, kakopak, pripravljenost za zvestobo do groba. Kadar koli se ženska med namišljenimi omahovanji zateče k institutnemu bogu, mu lahko dobro prisluhne prav zato, ker ima zanj pripravljeno devizo svojega, močnejšega boga. Ne pravi njena intimna projateljica zaman, da je močnejša od vseh navzočih v zunanje obvladljivem in notranje neobvladljivem svetu majhnega okolja. in ni le močnejša za smrt, predvsem močnejša za življenje; njeno življenje subsumira smrt in je prav zato do konca predano, je kakor umetnina (tudi tista, v kateri se kot igralka razdaja tako izborna).

Če smo zardili že na začetku, da gre delo "gledat" in "brati" ločeno, se ta učinek pripeti tudi skoz ožjo religijskost: ženska nastopa hkrati v prvi in tretji osebi zato, ker se skoznj pretaka "pametnost" dveh razklanih, pogostoma celo inverznih ver – "prvoosebne" protestantske in "tretjeosebne" katoliške. Pod presijo vaških liturgičnih posebnosti – prav zaradi njih, v katerih navidez ni prostora niti za sapico odmaknjenega duha, in skoz davno dojetega osebnega boga si ženska najde najširšo pozicijo, mesto odločevalke. Sama sebe na lepem "gleda" protestantsko in "bere" katoliško. Najeklatantnejše se

to, jasno, vidi, kadar je v cerkvi in si uprizori dialog z bogom: Takrat se "gleda" v povsem nadzirani, vsevidni, posredniški socialni luči, "bere" pa se z ostro božjo besedo. Zmeraj je "premalo pridna", tako da si zastavi cilj, a se tudi zmeraj spove, tako da pred dosego tega cilja zaigra na "slabo vest".

Strog osebni nadzor pa zna ženska, nadalje, spremeniti v užitek, ker se pozna do obisti. Ne pozna užitka od drugod, pač pa "zgolj" "bere" sebe. In obrnjeno: Pozna se do obisti, zatorej zna užitek prignati do stopnje, ki jo je treba ponadzorovati, "pogledati", ker hoče biti še vedno del simpatične, samoumevne, avtohtone, "naravne" norosti, spričo katere ni imela na vasi nikdar težav (ker so jo pač drugi "brali" noro), in ne česa "nenaravnega".

"Gleda" se, kako brezkompromisno uživa, kako je docela odprta in zmora komunicirati z vsakomer (kar je imanentno protestantska drža) in tisto "bere" sunkoma, kot bi si hotela sugerirati – nečesa mora biti ves čas manj, sicer bi bilo česa drugega preveč, bilo bi torej že neizrazito (kar je njena katoliško zadržana avtoanalitična uravnilovka, njena "napaka"). In česa je v njenem življenju ves čas malo manj, sicer bi bilo česa drugega preveč in bi bilo torej že neizrazito, če ne ravno ustrežljivosti, kjer si, spet zavolj razklanosti religij, usodno ne najde razmerja med ugoditi sebi in drugim, med "gledati" sebe in se hkrati "brati", obenem pa "gledati" druge in jih hkrati "brati". Zanj je oboja kombinacija eno in isto. Iz seksa, kot vidimo, si naredi seksualnost – časten obred, ki je zanj neskončno hvaležna in ga, hitro učeč se, goji predano. Ona ni imela sreče, da je naletela na "moškega svojega življenja", ona ga je pričakala, ker je vedela zanj. Ona svojega moškega "gleda" protestantsko, kot prvega in poslednjega odrešenika za skupno slast in ga "bere" katoliško, marijansko, kot brezspolno, zmerom navzoče, historično nenevarno bitje – pač brezmadežno spočeto. (Na tem mestu gre opozoriti na hudo neustrezen slovenski prevod dialoga, zakaj ženska nenehoma predlaga "ljubiva se", tam doli pa vztrajno piše "vzemi me". Ne, ona se dejansko hoče dobesedno ljubiti, hoče "obdržati seksualnost", se ne "iti seksa", in prav v tem je čar, prednost



Emily Watson, Stellan Skarsgård

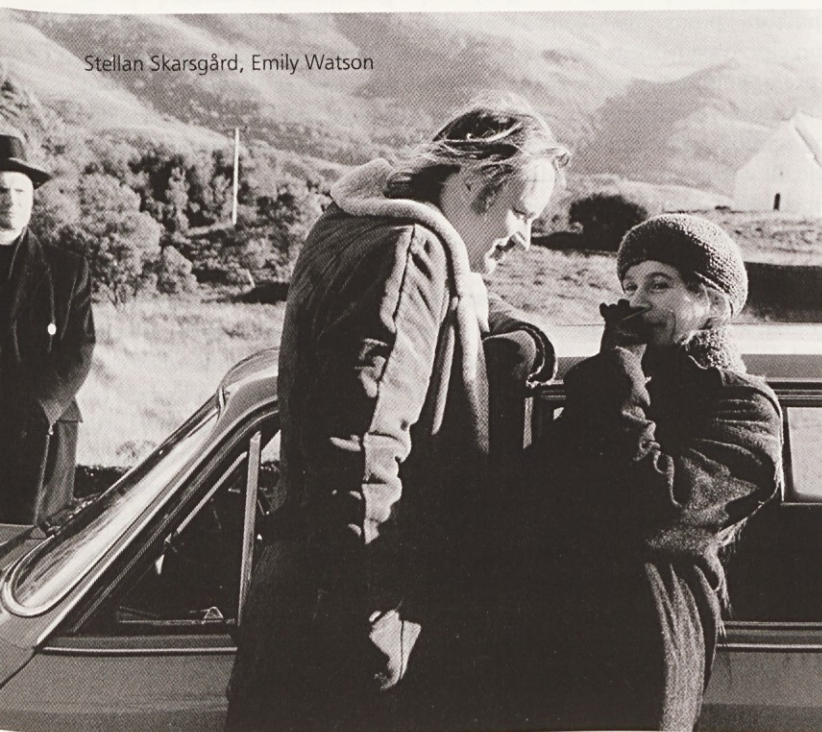


Katrin Cartlidge, Emily Watson

njenega redovniško-uživaškega rituala. Ko pride moški k nji, in se poroči, se najprej spremeni vaško razmerje do nje in šele pozneje do njega – tujca. S to spremembo se tudi vaška skupnost razodene kot protestantsko-katoliška mešanica, a je prav poljuben zvarek v primerjavi s prepletenostjo obeh religij, kakor ju razpozna ženska. Vaški skupnosti za sprejem tujca namreč zadošča, da ta opravlja enak poklic kakor večina drugih moških, z druge strani pa ne prenese, da se ženska, čeravno domačinka, po poroki obnaša enako kot poprej. V njenem nespremenjenem obnašanju ne "gleda" zakonske sreče, pač pa ga "bere" kot dokaz svoje retardiranosti, okorelosti, zakoreninjenosti. In ko občestvo "gleda" zakon, ki je sproščen celo med paralizirancem in zdravno, mlado žensko, ga "bere" kot svoj zakon, kot naposled normalizirano skupno življenje, v katerem pač kdo izmed dveh kdaj nasanka. Pričakovati je žrtvovanje – občestvo bi v svoji katoliški skvarjenosti rado "bralo" še žrtvovanje, a ga ne dobi – primorano je "gledati" protestantsko odločitev. Na tej točki odpove celotna minorna ruralna religiozna formacija, ki bi prva morala doumeti odločitev versus žrtvovanje. In še to bi nekako šlo, ko bi ne bilo tudi skoz film perfidno zabrisano, kdo se je pravzaprav odločil – ona, on ali oba. Zatorej kaže tiste pogrešane zvonove, ki se jim je vaško občestvo "v zadostni veri" rado odpovedalo, a se na koncu filma vendarle oglasiijo z neba, "gledati" in "brati" v enem kosu, brez mistike, brez "verskih" in "spolnih" ločin, dobesedno kot finalno željo, spolnjeno v vsej svoji "materialni abstrakciji", kot dokaz za uspešno premagano, skupno pot ljubezni per se: če hočete, kot zaključek Griffithove *Nestrpnosti*, kjer se odpirajo jetniške duri, kjer vojski odložita orožja in skoli se ženska med namišljenimi omahovanji zateče k institutnemu bogu, mu lahko dobro prisluhne prav zato, ker ima zanj pripravljeno devizo svojega, močnejšega boga. Ne pravi njena intimna prijateljica zaman, da je močnejša od vseh navzočih v zunanje obvladljivem in notranje neobvladljivem svetu majhnega okolja. In ni le močnejša za smrt, predvsem močnejša za življenje;

njeno življenje subsumira smrt in je prav zato do konca predano, je kakor umetnina (tudi tista, v kateri se kot igralka razdaja tako izborna). Če smo zatrdili že na začetku, da gre delo "gledati" in "brati" ločeno, se ta učinek pripeti tudi skoz ožjo religijskost: Ženska nastopa hkrati v prvi in tretji osebi zato, ker se skozno pretaka "pametnost" dveh razklanih, pogostoma celo inverznih ver – "prvoosebne" protestantske in "tretjeosebne" katoliške. Pod presijo vaških liturgičnih posebnosti – prav zaradi njih, v katerih navidez ni prostora niti za sapico odmaknjenega duha, in skoz davno dojetega osebnega boga si ženska najde najširšo pozicijo jameta objemati, kamera pa se dvigne proti nebu in tam najde svoj poslednji odzven. Kot Murnauov nebeški finis iz *Zore*, navsezadnje, ki se skozenj pokaže, da se je le splačal ves trud. Njej, njemu, obema. •

Stellan Skarsgård, Emily Watson



Jonathan Hackett, Emily Watson



druga stran besede

"Je mar samo razum krščen, so mar strasti pogani?"



Njegovo ime je Jan

S pisanjem začnjam na Veliki ponedeljek, Velikonočni ponedeljek, ko Kristjani praznujejo Jezusovo vstajenje. To, gotovo čisto naključje, nosi duhovni pečat krščanskih svečanosti, naj so mi še tako tuje. In če se sprašujem, ali smem pisati o stvareh, ki jih morda ne morem razumeti v celoti, ker mi je tovrstno verovanje tuje (v smislu duhovne tradicije ali izročila), se nisem od trenutka prvega videnja **Loma valov**, ko sem že vedel, da bom zanj iskal besede, tega spraševal nič manj. Naj tudi zame velja gornji moto, ki sem si ga prek Kierkegaarda sposodil pri angleškem pesniku Edwardu Youngu. Besede morajo biti natančne v vsakem primeru, da pridemo skupaj na njih drugo stran.

Ali lahko verjamemo v čudeže? To je vprašanje – eno tistih velikih, ki si jih tako težko, ali pa prehitro, namenoma površno in podcenjujoče postavljamo –, ki ga je Lars von Trier vzel smrtno resno, ko se je lotil pisanja sentimentalne ljubezenske drame, v kateri bo prikazan čudež verjeten in bo vanj lahko tudi sam verjel. Vprašanje je bolj natančno in neposredno, kot se zdi na prvi pogled; ne gre za golo vprašanje religioznosti v sodobnem – prislovično odčaranem – svetu, za odnos do izbranega duhovnega izročila, ki v srcu svoje velike zgodbe nosi čudež, neverjetno zgodovinsko resnico, ki naj izročilu zbrise sence slehernega dvoma in ga zakoliči kot edino, resnično in zveličavno religijo, pa tudi ne za vprašanje opazanja in doživljanja vsakodnevnih majhnih čudežev ali čudežnega doživljanja spektakla narave; naj se zdi še tako naivno, celo otročje, toda vprašanje nagovarja naše oči in naše duše – ali lahko zares verjamemo, da se nam pred očmi zgodi kaj tistega, česar se v naših (še tako nerazumnih in nam samim smešnih) prošnjah, predstavah, vraževerjih, v izbranih trenutkih potihem nadejamo, pa je, vemo, skregano z vsako pametjo ali naravnimi zakoni. Da si odgovorimo in se morda rešimo paradoksa ne(je)vernika – čakanja na čudež, v katerega ne verjamemo.

Lom valov je čudež: 1. Je ganljiv in strasten film o ljubezni, ki ga je ustvaril čudežni deček sodobne evropske kinematografije, za katerega so še do včeraj veljale oznake hladnega formalizma. 2. Je intimen film, danskega režiserja, z neznanimi igralci, ki je prelomil zakone filmskega jezika in božje besede, pa je dosegel množice gledalcev po vsem svetu. 3. Govori čisto svoj jezik, postavlja čisto svoj svet in gre v njem do konca – prek razumnih mej patosa, ne koketira z občinstvom, še manj z "intelektualno elito", pa je njegov svet univerzalen in popularen; kajti ni veliko zares prelomnih filmov, pa še tem je navadno usojeno, da ob svojem času navdušijo le izbrano občinstvo. 4. In je smrtno resna sentimentalna zgodba o absolutni ljubezni, verovanju in čudežu, skrajno patetično bitje, ki v trku z valom navideznega tehno ravnodušja tudi ne bi smelo imeti možnosti, pa je naletelo na srca, kjer so zmerom bila, pripravljena da počijo.

Prolog. Njegovo ime je Jan (čudež ljubezni)

Samo ena zgodba, ki se je spomnim, se začne z besedami – navidez mirnimi in vsakdanjimi –, ki v trenutku zaplodijo vso norost in ves strah pred nečem velikim, stokrat presegajočim, novim in nedoumljivim, ter pod noge zarezajo brezno, da lahko le še z (neke vrste) vero iščeš tla pod nogami ali kaj, česar bi se lahko oprijel. V hipu te postavijo v svet, v katerem si čisto nebogljen, dokler ne pride dolga vrsta besed, iz katerih naposled, kot vselej, le sestaviš razumljive zgodbe (toda nikoli brez ostanka!) in jih postaviš na zemljevid svojega sveta. Tiste besede so "V začetku je ustvaril Bog nebesa in zemljo" in stojijo na začetku Svetega pisma.

Prve besede **Loma valov**, "*Njegovo ime je Jan*" priključijo ljubljene kot Boga, toda te besede gotovo ne bi nosile tako silovitega bibličnega tona, če ne bi bilo "zraven" podobe, ki je bolj nora in nova in nedoumljiva od vsake besede, in kaže nor, od neke ljubezni nor, od neke absolutne

predanosti nor obraz (Emily Watson, ki kot po naključju prav s to podobo debitira na filmskem platnu), direktno zazrt v Boga, ki ji vrača pogled, živ in neposreden, kot ga prinaša dokumentarna kamera.

In ravno te dni, ko sem poln Kierkegaarda in Svetega pisma in je stopnjevati tudi zaseben odnos do religije, mi po glavi pogosto hodi misel, da je religijo, čisto religioznost, "uničila" prav beseda, oziroma patološka zavezanost estabrirane religije besedi, ki stvari seveda ne more prinašati neposredno, ampak jih vedno le prenaša. Za njen uspeh, za uspešen prenos, je nujno posredovanje razuma, z njim pa sta takoj na delu tudi razumevanje in interpretacija. Prav to, pogojno rečeno, sholastično izhodišče religije, ki temelji na posredovanju nauka, pravzaprav onemogoča resnično verovanje, neposredno in absolutno vero. Kot zelo lepo, čisto in koncizno pove Kierkegaard, predmet vere ni nauk, temveč učitelj in resnični vernik ni tisti, ki razume in ravna v skladu z Zakonom, ampak tisti, ki brezpogojno (v nekem smislu brez sebe) veruje v Avtoriteto, ki te Zakone postavlja oziroma pristaja na te Zakone preprosto zato, ker jih je postavila Avtoriteta. Samo tako verovanje je lahko čisto in absolutno. V tem smislu mora biti odnos posameznika do Avtoritete neposreden in veljati samo zanj.

Filmska podoba, zlasti dokumentarna, je tej neposrednosti bistveno bližje kot beseda; v tej luči najbrž ni težko videti, da von Trierjeva odločitev za dokumentarno kamero ni naključna ali zgolj formalna, estetska, ampak je globoko premišljena, nujna in prav v Kierkegaardovem smislu religiozna, k čemur se še vrnem v nadaljevanju. V tej "religiozni" kvaliteti gibljive podobe, ki med vsemi mediji najbolj neposredno in navidez najbolj objektivno odslikuje resničnost oziroma navzočnost, tiči najbrž osnovni razlog za razmah kinematografije v dvajsetem stoletju, v katerem je film prvi medij, tako v množični kulturi kot v "visoki" umetnosti. Z **Lomom valov** nam Lars von Trier ni prinesel le filma o veri oziroma verovanju, temveč je, prek ultimativne demonstracije moči filmske podobe v smislu "religioznega", prinesel tudi vero v film, ter na najbolj prepričljiv in neposreden način spomnil na moč filmskih podob.

S temi "religioznimi" podobami je von Trier končno našel tisto hipnotičnost podob, ki jo je iskal in povsem neprepričljivo (prav z nasprotnim učinkom) forsiral v svojih prejšnjih filmih, najbolj ponesrečeno prav v **Evropi** (1991), kjer je, podobno kot v **Elementu zločina** (The Elements of Crime, 1984), za okvir zgodbe postavljena pozicija hipnotizerja. V **Elementu zločina** je to glas psihiatra, v **Evropi** pa glas vsevednega in vseprisotnega bitja, neke vrste boga. Če je v teh filmih von Trier skušal hipnotizirati na silo – po vsej sili napraviti podobo hipnotično, pa ni pomagala niti patetična pomoč hipnotičnih besed in hipnotičnih akuzmatičnih glasov v "offu" –, mu je v **Lomu valov** to uspelo s silo samih podob, ki s svojo neposrednostjo in fiziko uspejo transcendirati tudi najbolj banalne kose življenja.

Prav te oziroma take podobe lahko prinesejo čudež ljubezni v vsej svoji nedoumljivosti in neposrednosti – lahko pokažejo norost, versko blaznost zaljubljenca, ki je v osnovi vsake resnične, absolutne ljubezni (zaljubljenec je Kierkegaardu ideal resničnega vernika); najprej v podobi Bess, ki se o svoji sreči pogovarja z Bogom in se mu zahvaljuje zanj, potem v podobi iznad oblakov, od koder bo, kot iz nebes, kot Odrješnik, s helikopterjem priletel Jan. Prve podobe **Loma valov** ne prinesejo čudeža zgolj v ekspresivnem pomenu, ki bi stal odprt hermenevitični arbitrarnosti, na voljo presojanju posameznikom, ki vstopajo, ampak zagotovijo čudežu religiozen pomen in iz gledalca v trenutku napravijo vernika, ki na ta način ne doživlja le podob (to velja za vsak dober film), pač pa teleološkost besed in dejanj v bibličnem smislu, s paradoksnega gledišča večnosti in konca (udejanjenje besede je čudež, toda hkrati pričakovan čudež – to, da vanj verjameš, pomeni, da verjameš tudi, da se bo zanesljivo zgodil, le da ne veš kdaj); če tu ostaneš na distanci, potem tega filma zate preprosto ni, oziroma je, razumljivo, od vsega začetka prepatetičen, neumen ali celo neiskren. Božja

navzočnost, ki jo "prinašajo" Bessine oči in besede, fizična prisotnost Boga v njenem glasu, v razglednicah-panoramah z razdalje, v tresočih in preskakajočih neposrednih podobah življenja – ta prisotnost Boga, božjega, neke zanesljivo prisotne transcendence, zagotavlja, da ne gre le za čudež ljubezni, ampak za ljubezen, ki je čudež, za ljubezen, če smem parafrazirati, ki ni za smrt, ampak za slavo ljubezni.

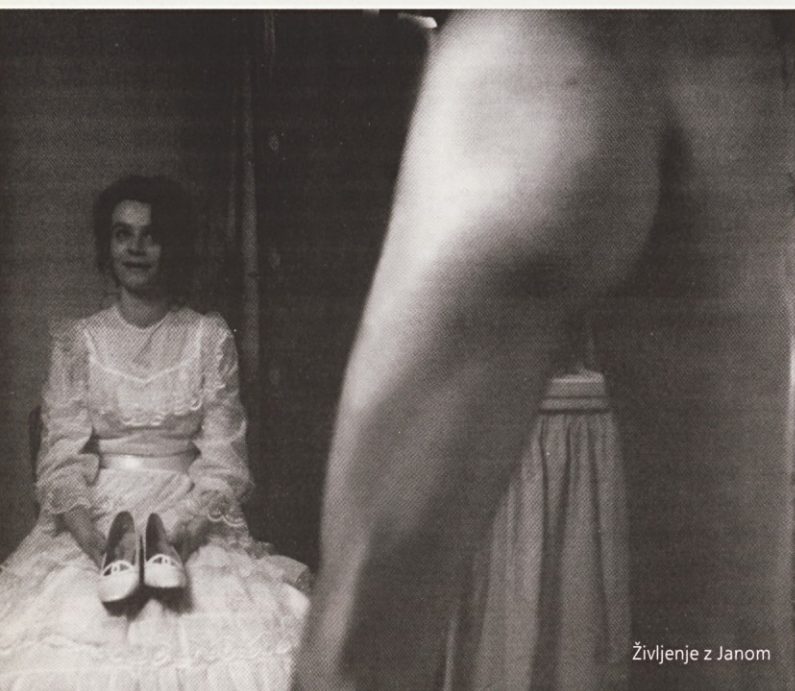


I. Dva človeka, združena v Bogu (metafizika ljubezni)

Ta ljubezen torej ni za smrt. Ta ljubezen je izbrana: Bess si jo je izbrala (na nek način tudi Jan) in na koncu se pokaže, da si jo je izbral tudi Bog – to je v kontekstu filma treba sprejeti. Ne izbrana, kot velja za vsako filmsko podobo, ampak izbrana v strogo religioznem smislu, izbrana za Podobo. Avtoriteta, ki v tem primeru avtorizira izbor, ni avtor, režiser; avtoriteta in, pogojno rečeno, tudi avtorstvo sta tu od Boga (za kar, naj je to še tako nezaslišano, dobimo na koncu fizičen dokaz). Bessina ljubezen in vera se teleološko – kot je pri svetih prilikah običaj – izkažeta za Podobo, preko katere Bog oznanja svojo navzočnost, in jo obenem postavlja za vzor, za Primer, ki mu je treba slediti, oziroma ga ponoviti. Bess je pri sebi prepričana, da je njena ljubezen narejena v Nebesih in to prepričanje ne izvira iz poljubne predstave o izbranosti in izjemnosti lastnega bitja, ampak iz žive in brezpogojne vere v Boga, tako kot je prepričana, da lahko mentalno neposredno občuje z Njim. Bessina ljubezen spominja na svetopisemsko priliko o ljubezni grešnice, ki jo brezpogojno naklanja Kristusu, ko ga, ne da bi bila poklicana ali da bi vprašala za dovoljenje, brez nehanja mazila z dišečim oljem in s svojimi solzami, a se v temelju tudi precej razlikuje. Svetopisemska Grešnica namreč vso svojo vero in vso svojo ljubezen naklanja Bogu oziroma njegovemu Sinu, resnici, ki jo je prepoznala, Bess pa Bogu naklanja le svojo vero, vso svojo ljubezen pa, prav tako brezpogojno, nakloni izbranemu človeku, Janu, ki je njeno tuzemsko božanstvo. V obeh primerih je ljubezen absolutna, tako močna, da v ljubezni obe popolnoma pozabita nase – je hkrati ljubezen in zaljubljenost. Ljubezen Grešnice je bratovska, krščanska, neegoistična, popolna ljubezen, ki je z vero eno – vera, Bessina ljubezen pa je strastna, poganska, egoistična, brezpogojna ljubezen, ki je veri primer in spotika obenem, ko jo (vero) prenese na človeka, na nekoga, ki si ga je sama izbrala in ga postavila na svoj oltar. Ta Bessina religiozna shizofrenija, v kateri sta njena absolutna ljubezen in absolutna vera razdeljeni na dva boga (ne med dva boga, saj ne gre nikoli na škodo enega ali drugega), je logična, saj jo, iskreno, postavlja nekdo (Lars von Trier namreč), ki je na poti v vero in ne izhaja iz vere – nekdo, ki se spotika v vicah vere in

poskuša preseči paradoks verovanja z zadržkom, verovanja z distance, verovanja po premisleku, kot kak patetični filmski kritik. Prav v tem je temeljna "blasfemija" von Trierja: da Bog avtorizira ljubezen, sicer brezpogojno in polno vere, toda do posameznika, do smrtnika, po človeški volji izbranega človeka, iz omejenega interesa postavljenega na piedestal; egoistično ljubezen, ki ni v nobenem primeru utelešenje božje zapovedi "ljubi bližnjega svojega, kakor samega sebe", marveč je v risu končnosti, v strahu pred usodnim koncem, pripravljena iti preko trupel; pogansko ljubezen, poljubno, konkretno in neposredno, ki vse stavi na trenutek, na zemeljsko življenje, večnosti pa se v "najboljšem" primeru le nadeja. S tem pravzaprav kompromitira večnost in degradira paradoks religioznega ter jemlje duhu prvenstvo nad telesom, metafiziki nad fiziko, bistvu nad videzom, nujnosti nad slučajem.

A tega ne gre jemati tako radikalno, saj je von Trier precej bližje Kierkegaardu, kot se zdi: ne le, da slednji od resničnega vernika zahteva strast in domišljijo, kot jo najde pri poganskih zaljubljenih, Bessina norost (pogojno) – histerična zaljubljenost in verska blaznost v enem – namreč ne ločuje duha in telesa, fizike in metafizike, bistva in videza, nujnosti in slučajja; metafizika verovanja in fizika telesne ljubezni sta zanj del enega sveta (od tod navzočnost božjega glasu skoz njena usta), v katerem paradokso soobstajata tudi končnost in večnost.



II. Kurec (fizika ljubezni)

Von Trier se za razliko od Kierkegaarda in Dreyerja sooča tudi s fiziko telesa, s fiziko spolnosti, s čutnostjo teles, s fiziko strasti, razpeto med Erosom in Tanatosom (ena od inspiracij za Bess mu je bila tudi de Sadova Justine). Liki in situacije zato ne morejo biti čisti, kot so lahko v duhovnih igrar, v svetu, v katerem so akterji in njihova dejanja določeni z duhom (slednje velja tako za Kierkegaardove spise kot za Dreyerjeve filme) – spolnost oziroma seksualnost nujno zaplete razmerja, distribucija moči, lastnine in resnice v luči seksualnosti privede do tega, da akterji v svojih dejanjih niso več čisti, brez ostanka. Zato von Trierjeve slike razumljivo, ne morejo biti čiste in mirne kot so Dreyerjeve. In tudi Bess – ne glede na to, da v svoji neposrednosti in nereflektiranosti, kljub posameznim nečistim dejanjem, na nek način vendarle ostane čista – se prav v telesnosti, v fizični razsežnosti ljubljenja in verovanja, v trenutni, silni in konkretni usmerjenosti strasti in dejanj, razlikuje od Dreyerjevih junakinj, ki pasivno prenašajo fizično in psihično trpljenje (Jeanne v *Trpljenju device Orleanske*, *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), ki strast, naj je še tako demonična, izkazujejo le z ukradenimi poljubi, ti pa so, vsaj v

Dreyerjevem objektivu, bolj duhovna kot fizična manifestacija ljubezni (Ana v *Sodnem dnevu*, *Vredens dag*, 1943), ki o ljubezni le še pobito reminiscirajo in ji v podoživljanju gradijo spomenik – *Amor omnia* (Gertrud v *Gertrud*, 1964), ki krščansko ljubezen z mirom in dobroto naklanjajo bližnjim in komaj opazno, nekonfliktno, uravnavajo razmerja v okolici (Inger v *Besedi*, *Ordet*, 1955).

Prav Inger je med vsemi Dreyerjevimi junakinjami Bess najbližje, in *Lom valov* ponovitev *Besede* v isti meri, v istem razmerju, kot je Bess ponovitev Inger. Gre za skoraj dobesedno ponovitev osnovnega motiva – o čudežu v odmaknjeni religiozni skupnosti, ki ne sprejema nerazložljivega in ima čudeže za Satanovo delo – toda z nekaterimi bistveno drugačnimi kvalitetami, ki izhajajo iz izhodiščne razlike pogleda na vero, oziroma razmerja z vero, med Dreyerjem in von Trierjem, o čemer bo govora v nadaljevanju.

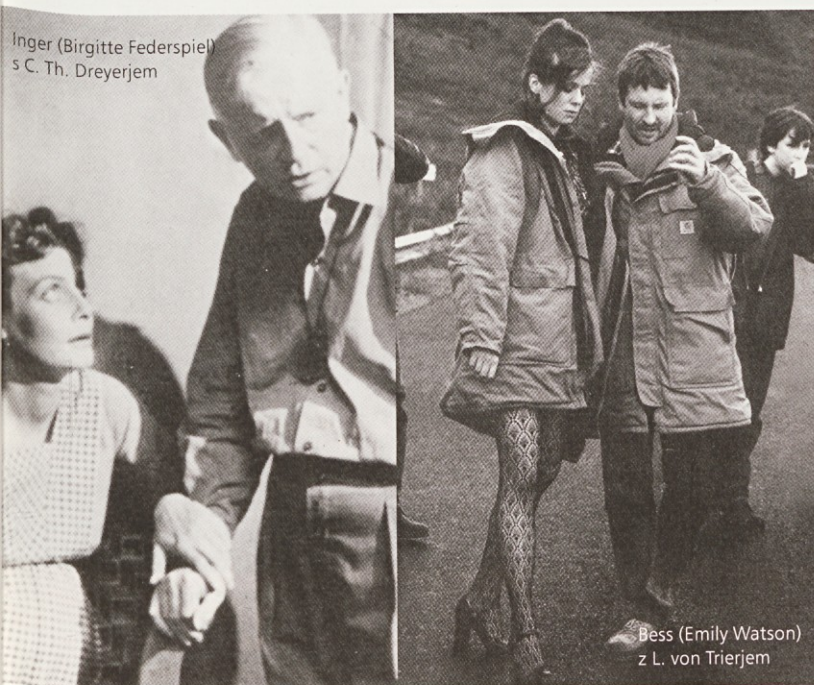
Naj za uvod na hitro obnovim zgodbo Dreyerjeve *Besede*. Na posesti Borgenovih živi stari Morten s tremi sinovi in snaho Inger, ženo najstarejšega sina. Sam zagrizen panteist, prepričan v radost vere, ki slavi veselje do življenja, je nezadovoljen s svojimi sinovi: Mikkell, najstarejši sin, je izgubil vero, Johannes je ob študiju teologije preveč bral Kierkegaarda in se mu je od vere zmešalo, Anders pa se kani poročiti s hčerjo krojača Petra, pripadnika in duhovnega vodjo strogo asketske katoliške vere, Mortenovega smrtnega (bolje: posmrtnega) nasprotnika. Le Inger, ki s svojo dobroto, razumevanjem in vero gladi spore in lajša razmerja v družini, je staremu Mortenu v veselje. Toda Inger ob rojstvu mrtvega otroka tudi sama umre in v družini nastane velika praznina, v katero se naseli malodušje. Vsi se skušajo sprijazniti z njeno smrtjo in se veseliti njenega posmrtnega življenja v nebesih, le Mikkell se ne more sprijazniti z njeno fizično izgubo in še tako učene besede ga ne morejo pomiriti; ker ne veruje, si ne more pomagati z molitvijo ali z mislijo na Nebesa, v svetem srdcu in histeričnem obupu zahteva njeno telo. Ob smrtni postelji je zbrana klasična zasedba: zdravnik (znanstveni izvedenec), duhovnik (duhovni izvedenec), obupani skeptik (ki utrpel izgubo) in verujoči (blaznež); v ozadju so verujoči ostali (vsak s svojim prepričanjem in svojo stopnjo verovanja). Johannes, ki se prav tedaj vrne s svojega romanja, s treznimi očmi kot nekoč, vpraša Mikkella, zakaj med tolikimi verujočimi ni nikogar, ki zares veruje. Potem, ob zmajevanju prisotnih, prosi za Besedo, ki mrtve oživlja. Inger oživi. Slavi življenje. In Mikkell spregleda. Slavi vero.

Osrednji junakinji *Besede* in *Loma valov*, Inger in Bess, sta si tako rekoč v vsem različni. Inger je kot osrednji lik, okrog katere je spleteno dogajanje, precej zadržana in statična. Njena dejanja so komaj vidna, umirjena, racionalna, domišljena, storjena ravno o pravem času in prav zato toliko bolj učinkovita, saj na videz neopazno urejajo odnose v družini, pomirjajo nasprotja, tempirajo in usmerjajo iniciative ter jim pripravljajo poti. Vse gre prek nje, ona drži družino skupaj, brez nje bi se moški sesuli vase in vsak na svojem zapadli malodušju. Njena vera in dobrota se izkazuje v detaljih, v praktičnih, vsakdanjih stvareh. To poudarja tudi Dreyerjeva kamera; ta v počasnih kadrih, ki v 180. stopinjah vsakič razkrijejo ves prostor in vse prisotne, zajamejo celotno mrežo razmerij ter odkriva transcendentalne impulze v konkretnih posvetnih dejanjih in v konkretni navzočnosti stvari. Dreyerjeva kamera v *Besedi* ne ve in ne vidi, pač pa odkriva.

Bess je pravo nasprotje Inger: njena dejanja so silovita, strastna, frenetična, storjena v trenutku, ne glede na razum. So instinktivna in nepremišljena, zato pogosto prinesejo negativne ali ravno nasprotnne učinke. Tako Bess (v svoji neracionalnosti, norosti in naivnosti) kot Inger (z razumom in izkušnjami) želita delati dobro; Bess to počne v veri (da dela dobro), Inger pa z zavestjo. Bess deluje fizično, negativni učinki oziroma nesreče, ki ji padejo na pot, je ne zmotijo, njeno notranje prepričanje jo vselej žene naprej, Inger pa deluje tako rekoč metafizično, z razdalje, kot nekakšna nevidna roka transcendence, ki stvari zanesljivo postavlja na prava mesta. Prav takšna pa je razlika v režiji Dreyerja in von Trierja: medtem ko je

Dreyerjeva kamera praktično neopazna, odmaknjena in mirna, je von Trierjeva skrajno fizična, v vsakem trenutku prisotna, frenetična, nemirna; razmerje Inger s kamero je diskretno, Bessino pa konspirativno, zavezniško (Bess, edina v filmu, pogosto gleda neposredno v kamero).

Dreyer in von Trier se v *Besedi* in *Lomu valov* duhovnemu približujeta na različna načina: Dreyer s svojim značilnim metafizičnim realizmom, s postavitvijo dogajanja v preteklost, toda v realno okolje, brez efektov, z uporabo počasi premikajočih se dolgih kadrov, ki zagotovijo kontinuiteto prostora in časa, njuno fizično prisotnost, zaobjetje, v katerem deli časa in prostora, posamezni predmeti v prostoru, zaživijo zase; njihova prezenca je tako rekoč enakovredna prezenci ljudi, ki jih Dreyerjeva kamera sproti odkriva, prinaša v središče pozornosti in zapušča. *Beseda* je, kot je bilo že rečeno, poskus razumevanja duhovnega prek fizičnega in časovnega. To je pri Dreyerju vselej prisotno že od *Trpljenja Device Orleanske*, kjer je to skušal doseči s skoraj samimi velikimi plani, v *Besedi* pa to dosega ravno po nasprotni poti – v več kot 120 minutah uporabi le tri velike plane (vsi so namenjeni obrazu Inger: prvič, ko rojeva, drugič, ko umre in tretjič, ko oživi), sicer pa je ves film posnet v srednjih ali bližnjih planih, toda na način, da je vselej nekdo v središču, osvetljen samo v obraz, tako da tudi ti plani, v takšni mizansceni, nosijo funkcijo velikega plana, zato so ta Dreyerjev postopek, revolucionaren in neposnemljiv, poimenovali fluidni veliki plan.



Inger (Birgitte Federspiel)
s C. Th. Dreyerjem

Bess (Emily Watson)
z L. von Trierjem

Tudi von Trier poudarja fiziko časa in prostora, toda s "fizičnim realizmom", z uporabo dokumentarne kamere, s kratkimi in ves čas trepetajočimi kadri, z neposrednimi velikimi plani, celo detajli, ter skoraj neopaznimi preskoki v času (*jump-cuti*), "histeričnimi" sinkopami; z lomom časa in prostora von Trier, podobno kot z drugimi sredstvi Dreyer, stopnjuje zavest o trajanju in prostoru, o posredni prisotnosti izpuščenega časa in odrezanega prostora. Za razliko od Dreyerja, ki se resničnosti približuje z izbranimi besedami (ekonomičen dialog, poetičnost, brez vulgarnih besed), lovi von Trier resničnost z banalnimi besedami (realen dialog, surovost, uporaba vulgarizmov in idiosinkrazij).

Poleg tega, da sta osrednji figuri pripovedi, veže Inger in Bess predvsem to, da sta obe izbrani od Boga. Le da ima Bess še dodatno vlogo: s svojo ljubeznijo in vero, s svojimi dejanji, ki iz tega izvirajo, namreč sama doseže dva čudeža, ozdravitev Jana in lastno vnebovzetje, sama "sprovcira" božjo voljo in poskrbi za njeno izpolnitev; to pa je vloga, ki jo ima v *Besedi* Johannes. Morda ni odveč, če omenim, da je Johannes (mimogrede: Johannes je najpogostejši psevdonim Sörena Kierkegaarda v različnih

kombinacijah in izpeljankah) v drami velikega danskega dramatika Kaja Munka, po kateri je *Beseda* posneta, osrednji lik in ga je moral Dreyer, če je hotel ostati na razdalji, nekoliko umakniti, v ospredje pa postaviti Inger.

III. Moral sem preizkusiti tvojo ljubezen do Jana (vera)

Lars von Trier v svojem predgovoru k scenariju pravi, da je *Lom valov* predvsem film o dobrem, da je skušal narediti film, v katerem so vsi nastopajoči dobri, v katerem so vsa njihova dejanja in delovanja dobra, oziroma natančneje, jih storijo v dobri veri, v veri, da so dobra, pač iz svojega omejenega gledišča, a prepričani, da delajo dobro. Prav zaradi omejenega gledišča, je pri večini (tudi pri Janu) to bolj zapleteno, pri Bess pa je čisto – vsa njena dejanja izvirajo iz naravnega, instinktivnega (ne kategoričnega) in obenem brezpogojnega imperativa, delati dobro, oziroma preprosto biti, živeti, v trenutku zadovoljiti svoje želje in želje drugih. Inger sicer globoko veruje, toda vprašanje je, če resnično verjame v čudež. Njeno verovanje je nedvomno iskreno, prav tako čisto, toda precej pasivno, izkazuje se v vsakdanjih opravilih in v odnosu do ljudi. Morda pri sebi potihem veruje v čudež in bi ga bila pripravljena sprejeti, toda nič bolj, kot je pripravljena sprejeti, da se je življenje na zemlji moralo končati in se bo nadaljevalo v Nebesih. Tako Inger ostaja na ravni etičnega – vero doživlja na ravni zavesti o dobrem, v Bogu vidi bolj dobroto in ljubezen kot avtoriteto, za razliko od Johannesesa, ki vero doživlja stoddostno religiozno v Kierkegaardovem smislu. Johannes, kot zahteva Kierkegaard od resničnega kristjana, dobesedno stopi na mesto Kristusa: z zavestjo, da je njegovo utelešenje, ponovi Kristusa. Pri Bess je situacija nekoliko bolj zapletena, saj ji von Trier nameni dvojno vlogo. Bess je hkrati grešnica-svetnica in apostolinja-odrešenica, njeno verovanje in dejanja niso utemeljena v zavesti o poslanosti od Boga, ampak v prepričanju o obstoju Boga in izbranosti njene ljubezni. V sebi združuje Inger in Johannesesa, praktično dobroto in ljubezen ter metafizično vero v izbranost, blazno prepričanje v neposredno občevanje z Bogom, v neposredno soudeležbo v transcendenci. Toda zavesti in gotovosti, da je od Boga, za razliko od Johannesesa nima – nima Božjega pooblastila. Bog njeno vero in ljubezen ter iz tega izhajajoča dejanja avtorizira šele aposteriori in post festum. Bess zato ni apostolinja, marveč Podoba, zgodba, ki je bila Bogu všeč in si jo je vzel za svojo – za svojo slavo in za primer. Kot je bilo že nekajkrat namignjeno, razlike med Dreyerjevimi in von Trierjevimi glavnimi akterji v veliki meri izhajajo iz razlike v njunem odnosu do vere. Pri tem nista nepomembna biografska podatka, po katerih je Dreyer rasel pri krušnih starših, ki sta ga zavračala in zaničevala, zato je vse življenje preživel kot samotar, izobčenec, tujec, na nič se ni navezal, praktično v vsem je ostal opazovalec z razdalje, von Trier pa je rasel v strogo ateistični družini, ki je zasmehovala vse, kar je dišalo po veri ali iracionalnem (sentimentalnem), pa se je z vsem srcem obrnil proti temu in celo privzel katoliško vero.

Dreyer k veri pristopa racionalno, z razdalje, njegovo zanimanje za vero je metafizično, njegov pogled na religijo je, pogojno rečeno, objektivni; tudi v *Besedi* je Dreyer "objektiven", pasiven, na razdalji: njegova režija je metafizična, kamera sledi dogajanju z razdalje, avtor je odsoten, dogajanje je postavljeno v preteklost, tako rekoč nedoločeno (le fanatično pozoren gledalec lahko na velikem platnu v osmrtnici za kratek hip zagleda datum 13. 8. 1925) in nenazadnje, *Beseda* je posneta po literarni predlogi, kar implicira določeno distanco režiserja (in avtorja scenarija oz. adaptacije) do zgodbe.

Von Trier k veri pristopa iracionalno, toda tega se zaveda, zato ta njegova pozicija ni čisto iskrena. K veri pristopa kot svež vernik, "pritepenec", njegovo zanimanje za vero je fizično, njegov pogled na religijo je, pogojno rečeno, subjektiven; v *Lomu valov* je von Trier skrajno subjektiven: njegova režija je fizična; kamera sledi dogajanju od blizu, histerično, z roke, je subjektivna, dokumentarna, avtor je vseskozi prisoten, dogajanje je postavljeno v

sedanjost, dobesedno v ta trenutek in nenazadnje, **Lom valov** je posnet po izvirnem scenariju, po izvirnih besedah samega režiserja. Dreyerjevi junaki so v **Besedi** tako rekoč brez strasti, nekoliko neživljenjski, "figure", ki jih (in njihova razmerja) Dreyer od daleč opazuje. Vprašanje religije je zanj vprašanje avtoritete. Von Trierjevi junaki so strastni (to ne velja samo za Bess, ampak za praktično za vse, celo za dvanajst starešin), polni življenjske neposrednosti, ki jo kamera ves čas lovi v objektiv. Vprašanje religije je zanj vprašanje resnice. **Beseda** je film o veri, etičen film, v katerem dobro zмага (Inger oživi); **Lom valov** je film o dobrem, religiozen film, v katerem zmagata vera in ljubezen.



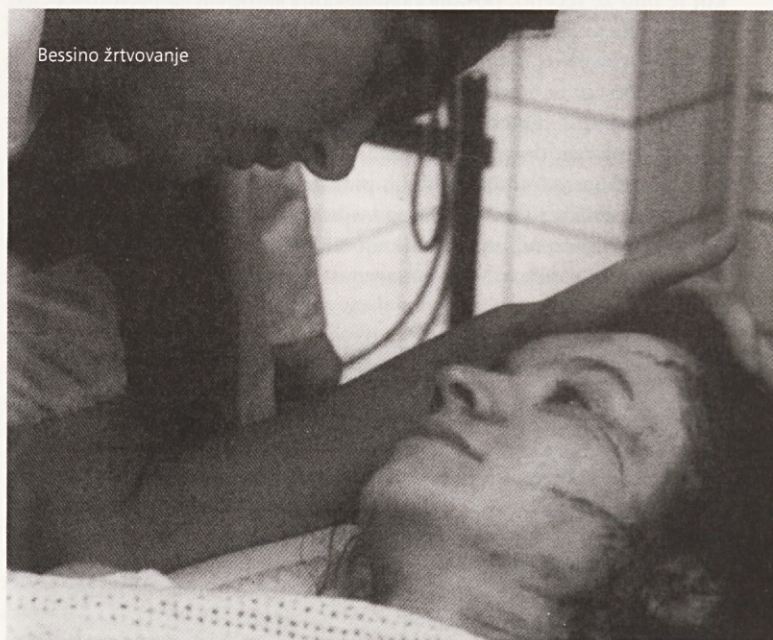
Janova bolezen

IV.-VI. Prehod (obup - dvom - upanje)

Poglavja od štiri do šest za potrebe tega pisanja izpuščam, da se ne bo pretirano razlezlo, oziroma jih v nekaj stavkih povzemam: Tako v **Besedi** kot v **Lomu valov** je vera postavljena na preizkušnjo; v obeh primerih se to zgodi približno na tretjini filma, ko je dolg prolog zaključen, ko so razmerja postavljena, ko je prikazana absolutna dobrota Inger in Bess in tudi učinkovanje te dobrote na okolico, na najbližje, v trenutku, ko se pri obeh "svetnicah" pojavi trenutna slabost, trenutek napuha, v katerem si domišljata, da lahko manipulirata z božjimi zadevami: noseča Inger svojemu tastu obljubi, da mu rodi sina, če dovoli, da se Anders in Ana poročita, Bess pa zahteva od Boga, da ji Jana s ploščadi takoj pošlje nazaj, saj brez njega ne more več zdržati.

Seveda sledi kazen, božja kazen: Inger je najprej ob otroka in nato še ob življenje, ob eksistenco, ki jo je samo za lahkomišeln trenutek postavila previsoko, Bess je ob Jana, oziroma ga dobi hromea, obsojenega na nepremičnost in smrt. Bess obupa, po klasičnem obrazcu obupa čiste neposrednosti: ne obupa nad večnim (v obupu ne detronizira Boga), pač pa zaradi zemeljskega ali nečesa zemeljskega. Bess je vse svoje bitje, ves svoj jaz, predala Janu in njuni ljubezni, zunaj ljubezni do Jana je sploh ni, ali natančneje, zunaj te ljubezni ne želi biti. Ko to izgubi, izgubi sebe; želi si le nazaj izbrano bitje ali pa preprosto nehati biti. Za to je resnično pripravljena storiti vse. Ker ni obupala nad večnim, ji kljub popolnemu obupu paradokso ostaja vsa vera, ki zaradi manka jaza preplavi vse njeno bitje; ta vera je popolnoma neracionalna in se sprevrže v neke vrste versko blaznost. V **Besedi** ob smrti Inger pravega obupa ni, je le globoka žalost, pasivno in nekoliko resignirano sprejemanje božje volje in zaupanje v njeno nebeško življenje. Do neke mere obupa le Mikkell, ki ne veruje in se ne more sprijazniti z njeno smrtjo, prav zato, ker ne verjame v (njeno) posmrtno življenje. Tudi ne izgubijo vere, samo pokaže se, kako malo so jo imeli. Najdlje od obupa je prav Johannes, ki je, podobno kot Bess, poln vere, toda obenem tudi poln sebe in Boga v sebi. V **Besedi** tudi ni pravega dvoma, ne pred ne po nesreči, niti upanja.

Njihova verovanja in prepričanja so pasivna in trdna. V **Lomu valov** pa se dvom, zanimivo, pojavi po obupu, kar pomeni, da se Bessin dvom nanaša na obup in ne na vero (tudi to potrjuje, da je von Trierjev odnos do vere naiven – religiozen). Bess podvomi v svoj obup in je naenkrat polna vere in upanja. Za Janovo ozdravitev je pripravljena storiti vse, toda ne več iz obupa, ki navadno privede do žrtvovanja, ko ne preostane nič drugega in ni več kaj izgubiti. Njeno žrtvovanje je plemenito, ne izvira iz obupa, marveč iz vere in upanja – ne iz hladnokrvne vere v avtoriteto, kot je to v primeru Abrahamovega žrtvovanja sina Izaka, ampak iz strastne in naivne vere v veličino in izbranost, v resnico njune ljubezni – da je od Boga. Zato njeno žrtvovanje v resnici niti ni žrtvovanje, sama ga ne doživlja kot žrtvovanje, ampak kot pravično in z Bogom tako rekoč dogovorjeno plačilo za svoj greh, kot vezano trgovino.



Bessino žrtvovanje

VII. Ne razumem, kako lahko ljubiš besedo (žrtvovanje)

Torej je vprašanje, koliko je Bessino žrtvovanje res žrtvovanje?

Njeno žrtvovanje na prvi pogled spominja na Kristusov pasijon, toda Kristus se ne žrtvuje sam, njega žrtvuje Bog. Njegov križev pot je izpolnitev božje besede. Kristus je dvakratna žrtev: najprej žrtvuje samega sebe – kot vsak apostol (tudi Johannes) svojo avtoriteto, pooblastilo od Boga, plača s tem, da izniči samega sebe, da neha biti jaz in postane čisti zastopnik – v tem izničenju subjekta je bistvo apostolovega življenjskega samoodrekanja; potem ga žrtvuje še Bog, bolje rečeno, Bog mu namení nalogo, da zanj in za njegovo slavo odigra vlogo vrhovne žrtve.

Bess se tudi žrtvuje iz vere. Njen križev pot izvira iz vere v ljubezen in v Boga, iz prepričanja v svoj greh pred Bogom, za katerega se mu mora odkupiti. V svojem žrtvovanju, ki je ob bolečini tudi veselo in poletno, kot vsako žrtvovanje iz ljubezni, podobno kot Kristus najprej žrtvuje svoj jaz, se z veseljem izniči, saj v luči ljubezni sama ni nič, a za razliko od apostolov njeno žrtvovanje sebstva ni plačilo za avtoriteto, marveč za resnico, resnico ljubezni. Potem žrtvuje še svoje telo, v prepričanju, da se mora samo odkupiti za svoj greh, da mora z Bogom samo poravnati račune in ta ji bo vrnil Jana, takšnega, kot je bil prej.

Bess se žrtvuje pred Bogom (njeno žrtvovanje ima po njenem prepričanju nebeški pečat, ki zagotavlja naivno recipročnost: "žrtvovala sem se in ozdravel bo"), toda ne za Boga in od Boga, kot Kristus, pač pa za nekaj zemeljskega, ne za Obče, pač pa za nekaj konkretnega in zasebnega. Njena žrtev ni etična (za višji smoter ali obče dobro), njena žrtev je religiozna (žrtvuje se za svoje prepričanje, za svojo vero).

Johannes ponovi Kristusa v življenju in obuditvi mrtvega, Bess pa v ozdravitvi na smrt bolnega, v smrti in vnebovzetju. Čeprav Bess ni

ravno ponovitev Kristusa, je bolj spomin nanj – Podoba, ki ji avtoriteta ni bila položena v zibel (sama ni vedela za svoje poslanstvo, je pa verjela vanj) in njeno zemeljsko poslanstvo ni bilo transparentno, je pa ta podoba toliko bolj čista in uročujoča, v Kierkegaardovem smislu religiozna.

Ker za svoje početje nasploh in žrtvovanje posebej nima nikakršnega pooblastila ali zagotovila s strani avtoritete, le svojo naivno vero in prepričanje, je Bess v osnovi tragična junakinja. Čudeža ji ne zagotavlja nihče, čeprav ga njeno goreče verovanje in norost ljubezni v kontekstu filma data slutiti. V tem smislu je ne moremo doživljati kot klasično tragično junakinjo ali moderno inačico tragičnih junakinj v melodramah. Še posebej, ker na koncu do čudeža res pride, celo dvojnega, in ta čudež nosi podpis Boga. Ta točka konca Bess sicer podeli avtoriteto, pooblastilo, ki delno velja tudi za nazaj (kot potrdilo, da je bila njena ljubezen resnično od Boga), a bistveno drugače kot pri Kristusu, ki je imel to zagotovilo že ob samem rojstvu in je vseskozi nastopal kot "vitez vere". S točke konca je osmišljeno tudi Bessino žrtvovanje, vendar samo do neke mere: Jan sicer res ozdravi, toda z njeno smrtjo in vnebovzetjem sta njuni telesi za vselej ločeni, fizika njune intimne je za vselej pogubljena. Bess je potemtakem hkrati tragična junakinja in vitezinja vere.



Pred čudežem
(Brigitte Federspiel, Emil Hass Christensen,
Preben Lerdorff Rye v Besedi)

Epilog. Bess (čudež)

"Da se vstajenje lahko zgodi, mora biti izpolnjen določen pogoj. Da se ve, da se lahko zgodi. Kdor je inteligenten, ve, da se ne more zgoditi. Kdor ni inteligenten, mogoče norec ali otrok, verjame v čudežno, zato čudežno lahko postane realnost."

Čigave so te besede, Dreyerjeve ali von Trierjeve? Lahko bi bile od obeh in podpisala bi jih oba, toda če bi na te besede posnela vsak svoj film, bi Dreyer posnel **Besedo** in von Trier **Lom valov**.

Pri Dreyerju je čudež metafizičen, toda v kontekstu filma verjeten. Oživitev mrtvega je klasičen in čist, tako rekoč prislovičen primer čudeža v religioznem smislu. Dreyer sicer pokaže čudež (nameniti mu celo enega izmed treh velikih planov v vsem filmu, ki je za razliko od prvih dveh izrazito dramatičen), toda ta je, prav tako kot v svetih spisih, neotipljiv, brez fizičnega izkaza – le tak namreč lahko postavlja potrebno paradokšno religiozno razmerje.

Lom valov prinaša ob koncu kar dvojni čudež oziroma dva čudeža: ozdravljenje Jana je zagotovo čudež, zlasti v kontekstu filma, toda ne v religioznem smislu, pač pa gre za čudež v ekspresivnem smislu – za sicer verjeten, toda nenavaden, izreden dogodek. Drugi čudež je seveda vnebovzetje Bess, religiozen čudež, ki na nek način presega paradokšno religiozno razmerje in zahteva tudi imanentno religiozno razmerje, toda v kontekstu filma je sprejemljiv. Pri von

Trierju je čudež fizičen, čeprav čudeža, samega trenutka udejanjenja čudeža, ne pokaže, toda prav s tem toliko močneje poudari njegovo dramatičnost in fizičnost – pred Bessinim pogrebom se Jan kar naenkrat pojavi v kadru, sicer na berglah, toda skoraj zdrav in ni dvoma, da je bila Bess uslišana, na koncu pa v najbolj nezaslišanem in nedoumljivem kadru fizično predoči obstoj transcendence, ko prinese na platno prepovedan pogled z Nebes (naj je to pogled Boga ali Bess) in skozenj fizičen dokaz za njeno vnebovzetje.

Čudež, kot ga fizično prinašata Dreyer in von Trier, je z vidika svetih spisov in cerkve že sam po sebi nesprejemljiv. Poleg tega pa tako **Beseda** kot **Lom valov** v bistvu slavita zemeljsko življenje. Kljub veri, ki jo po čudežu najde tudi Mikkel, se v **Besedi** vsi oklepajo zemeljskega življenja. Celó Inger, katere duša je praktično že v Nebesih in že skoraj po angelsko kramlja s svojim umrlim otrokom, ob čudežni oživitvi dahne: *"Da, življenje. življenje"*. In prav vsi – stari Morten, sosed Peter, zdravnik, duhovnik, sam Mikkel in celo Johannes – se razveselijo vrnitve njene duše v njeno telo. Podobno je v **Lomu valov**, kjer je zahteva po življenju in telesnosti izražena še bolj izrazito in od vsega začetka. Svojo gorečo vero in ljubezen Dreyerjevi in von Trierjevi ljudje raje usmerjajo v rešitev teles kot v rešitev duš.

Logika pripovedi **Loma valov** kaže na avtorja, ki pristopa k veri, ki je na poti k veri, ki si naivno želi vere, ki (kot pravi Lars zase) preprosto potrebuje vero. Omenjene paradokсне situacije in izpeljave kažejo na določeno razdvojenost avtorske pozicije. Von Trier bi bil po eni strani rad apostol, čisti prenašalec Besede, toda obenem ne more izničiti sebe; rad bi postal glasnik Avtoritete, toda hkrati tudi ostal Avtor. Neubranljiva možnost biti Bog (in tudi dejanskost te pozicije, ki jo začuti ob vsakokratnem ustvarjanju filma) mu preprečuje, da bi postal resnični vernik. Toda prav ta neubranljiva omama, ta demiurška blaznost, demonična norost ustvarjanja, je prinesla film, ki fizično seže do Nebes (do Boga) in s svojo neposrednostjo tja s seboj odpelje tudi gledalca. •



Po čudežu
(Stellan Skarsgård v Lomu valov)



Življenje
(Brigitte Federspiel, Emil Hass Christensen
v Besedi)

breaking the waves, healing the world



O vinu in pivu,
Bogu in živali,
o človeku in filmu

Življenje ne počiva, cel čas gara, gara... Kar je božjega, je vse na tri. Čudno, da so ljudje le na dva, piše Jani Kovačič v pesmi *Angelci angelci*. Lars von Trier bi jo lahko izbral za uvod v *Lom valov*, film, ki dokaže, da je moč človeško dvojino in dvojnost preseči. Glavni filmski lik, Bess, izbira med Bogom in živaljo, Janom, ki ga je Bog ustvaril s preslikavo preko ne popolnoma gladkega in ravnega ogledala. Ves film se ukvarja z vprašanjem, ki ga zastavlja Bess predvsem sama sebi – kdo lahko stopi mednju in s tem zaceli svet, zlomljen v valu. Odgovor, ki ni namenjen le njej, temveč vsem in vsemu, se v očeh ne zrcali takoj, a je vendarle jasen – filmski gledalec.

S podobnim vprašanjem se v hitu preteklega leta, filmu z naslovom *Sedem*, ukvarja med detektiva Somerseta in Millsa razcepljena Tracy. Somerset kot element popolnega (kulturnega, če hočete) človeka, ki je že vse videl in se morda prav zato ni odločil za rojstvo svojega otroka oziroma je morda ravno zato podredil čustva popolnemu izvrševanju zakona. Človek, ki je brezhiben – v obleki s telovnikom, na kateri najde vsako smet, nosi ličen nož, uro ter nalivno pero, svoja majhna zadovoljstva išče v viskiju, J. S. Bachu in visoki literaturi, spanec pa mu narekuje monotoni ritem metronoma. Mills kot "najbolj" človek (ali, manj pravilno, naravni človek) pa na drugi strani ne zna izgovoriti imena markiza de Sada, moti ga najbolj mestni zvok, hrumenje podzemne, običajno je neobrit in neostrižen, obožuje živali in brez zadržkov izraža svoja čustva. Povrh vsega pa namesto *single malta* in rdečega vina pije svetlo pivo. Skupna vez obeh detektivov je Tracy, ženska, ki poskuša loviti ravnotežje med kulturo in naravo; čeprav živi z Millsom, išče zavetje pri Somersetu. Med navidez božjo trojico pa se, če zgodbo skrajšamo, vrine John Doe. S tem, ko uniči bitje, ki povezuje skoraj Boga in skoraj žival, med njima dokončno odpravi razliko. Freeman postane "bolj-žival" in ob koncu resignirano obljubi: "I'll be around", Mills pa "bolj-Bog", v vsakem primeru je večji za neskončno veliko izkušnjo. Celo več, Doe spravi Millsa v navidezno past, saj ga mora mladi detektiv ustreliti, če hoče ostati človek, na tem mestu kot bitje, ki se ne podreja črki zakona, in šele po Doejevi smrti se, čeprav

nejc pohar

ve, da je z njo dosegel zmago, tudi v Somersetu lahko ponovno zbudi človek. John Doe je namreč film, *by himself*. Vsakdanji greh, greh, s katerim smo kaznovani z izgonom iz raja, poskuša uničiti s prevajanjem v še večji, filmski greh. Vendar se ga loti na način, ki obenem lepi svet, s tem ko ga - nenamerno, prav zato je tragičen, kajti "poseben nisem sam, temveč moje delo" - poskuša razrušiti že s svojo metodo, prevajanjem svetlobe, ki je potrebna za nastanek, snemanje filma (finalni prizori se odvijajo v slepečem soncu), v temo, brez katere ni življenja, gledanja filmov.

V **Lomu valov** je položaj še težji. Enostavne ločitve med božanskim in živalskim Bess sploh ne pozna. Čeprav poskuša biti čim bližje Bogu, jo ob prvem stiku z moškim telesom obnori žival, rastoča v njenem telesu, kar je moč uzreti že ob opazovanju njenega obraza, medtem ko Jan prvič prodira vanjo. Možnost izbire ji sploh ni dana. Vrojena je bila v svet, ki ga je obvladoval nikdar razpoznaven in jasen Bog. Vas, v kateri je živela, bi lahko označili kot kraj, kjer vlada nauk kalvinizma oziroma purizma. Ta si je prizadeval obnoviti cerkveni nauk v njegovi popolni čistosti, neomadeževanosti, predvsem s pomočjo stroge verske vzgoje in popolne ločenosti cerkve od posvetnih ustanov. Bog je, kot uči omenjeni verski nauk, že vnaprej določil, katere duše bodo pogubljene in katere odrešene. S tem pa človeku ni dano, da na zemeljskem svetu deluje kakorkoli. Zaradi absolutnosti Boga mora skozi življenje, ne glede na končni rezultat, potrditi Bogovo, že ob začetku sveta zapisano naklonjenost. Pri tem zanj ne obstajajo ovire, cilj dobesedno posvečuje sredstva, ena in edina možnost je popolna predanost Bogovi volji. V takšen svet - svet, kjer vaški starešina Janovemu prijatelju na sploščitev pločevinke Guinessa odgovori s krvjo v roki zdrobljenega kozarca, kjer se ljudje oblačijo v črno in ne poslušajo glasbe, celo glasbe cerkvenih zvonov ne - kot *deus ex machina* pade Jan, medvedasti naftni delavec, ki že s svojo podobo uteleša dobrodušno, nikomur nič hudega hotečo žival, ki v sebi ne skriva nič božanskega. Poleg tega, da je veseljak, dober delavec, prijatelj in ljubimec, je tudi odličen pivec piva. Telesnost jemlje kot najbolj običajno in eno izmed najlepših stvari (spomnimo se le na prizor, ko Bessino roko položi na svoje spolovilo), vaščani pa spolnosti kot užitka sploh ne poznajo. Jan jo potrebuje tako močno, da Bess po usodni nesreči, ki mu onemogoči, da bi lahko živel kot žival, naloži najbolj divjo izmed vseh možnih nalog. Zadovoljiti in pozdraviti svoje telo in preko njega človeka v sebi s pomočjo svoje zakonite žene. Ta z dobesedno predajo vsem vaškim potrebnežem, v katerih ni niti kančka boga, tudi sama postaja ena izmed njih. Počasi ji glas z neba ne odgovarja več. Z dokončno izbiro med Janom, zdaj zares živaljo, in Bogom, postavi Bess življenje na kocko. Njena usoda je še bolj nesrečna kot usoda Tracy oziroma Millsa. Če je Mills postavljen pred odločitev, ali naj ostane človek ter s tem reši film, Boga in žival, ali pa naj vsi trije propadejo, je Bess prisiljena izbrati ali bo ostala vdana Bogu in čakala, da ga ponovno zasliši, ali pa pustila Jana umreti in s tem zatajila tisto, kar ji je od tega (nebožjega) sveta najljubše. Tako tragična je prav zaradi navidezne nezdružljivosti božjega in živalskega, ki jo drži v rokah, ne da bi vedela, kako naj ju poveže. Šele z najbolj pogumnim izmed vseh možnih dejanj, z

zavestnim ponovnim odhodom na ladjo obeh izprijenih mornarjev, Bess omogoči Janu, ki jo ima rad, da zaceli rane tega sveta in s tem postane človek. Po njeni smrti jo Jan, medtem je shodil, žrtvuje morju. Krsta z njenim telesom dobesedno zlomi val, zlomi vaško skupnost, in ji dokaže, da je Boga razumela narobe. McNeillovi pritrdi tudi Bog, manjši od nje, zvonovi na nebu zadonijo, in svet je spet cel. Celo več, **Lom valov** s svojo zgradbo celi svet tudi skozi čas. S postopki in zgradbo grške tragedije reši vprašanje vere (predvsem krščanske) in nevere - namesto njiju na mesto tistega, v kar je moč verjeti, postavi film. Kot tragedija je **Lom valov** razdeljen v prolog, poroko med Bess in Janom, epizode, ki so ločene z zbornskimi spevi, popularnimi skladbami iz sedemdesetih, in epilog, zaključen z bučanjem zvonov. Rešitev pa je gledalcu ves čas nakazana že v zmrznjenih prizorih, prikazanih vzporedno z zbornskimi spevi, ki jih odmrzne določen rešilni element - helikopter, ki se prebije skozi nepremične oblake, mavrica, ki se razprostire nad pokrajino, sonce, ki obsije nepremično pokrajino, skozi katero se reka izliva v morje. Tudi zbor je, kot piše že Aristotel v Poetiki, eden od igralcev, "integralni del celote, ki aktivno posega v dejanja". Bowiejeva *Life on Mars*, zadnja zborovska pesem, se začne takole: *it's a god-awful small affair/to the girl with the mousy hair/but her mummy is yelling no/and her daddy has told her to go... now she walks through her sunken dream/to the seat with the clearest view/and she's hooked to the silver screen... sailors fighting in the dance hall/oh man! Look at those cavemen go/it's the freakiest show/take a look at the lawman/beating up the wrong guy*. Skratka, tu je vse, neznansko majhen dogodek, starša, ki se v prizoru, ko mama Bess ne spusti v hišo, odpove hčerki z rjavimi lasmi, sedež z najboljšim razgledom (nad nebeškimi zvonovi), *silver screen* - film, v katerega Bess strmi s široko odprtimi usti in očmi ter se mu čudi -, mornarji, ki se tepejo na plesišču (v prizoru, ko Bess prvič vstopi v lokalno pivnico, vse kaže, da do pretepa ni daleč), možje zakona, ki bi Bess strpali v bolnišnico, kar je vsekakor ena izmed najbolj nenavadnih predstav. In film? Če naj filmski gledalec v **Sedem** gleda filme tako, kot jih je gledala Tracy, s pogledom, ki združuje Boga in žival, čeprav ve, da takšnega, idealnega pogleda ne more doseči, saj je zaznamovan z grehom, ki ga lahko preseže le z ubojem filma (Mills ob koncu meri natančno med gledalčeve oči) ali koncem vsega, kar je, je film v **Lomu valov** tisti, ki gledalcu omogoča, da sploh vidi, da se poskuša čuditi filmu in preko njega svetu tako, kot se mu je čudila Bess, ki do konca ni vedela, ali gleda pravi film pravilno. A vsakdo, kdor se filmu čudi tako, kot se mu je čudila Bess, filmski pogled, rečeno v jeziku Sedmice, pripelje iz teme v svetlobo. Pravi pogled postane pogled filmskega gledalca, človeka, ki zlomi val, razpet med Bogom in živaljo, s tem pa omogoča, da svet, ki ga vidi preko filmskega platna, vedno znova postane idealen. •

orson welles ali razcepljena subjektivnost



Orson Welles
Državljan Kane

1

Kaj je vmesnik? Vsi vemo, kako izgleda uprizoritev Kaneovega predvolilnega shoda v filmu *Državljan Kane* Orsona Wellea: za Kaneovo postavo stoji ogromni plakat z njegovo sliko, kot da bi "realnega" Kanea podvajala pošastna senca. Mar dandanašnji ne srečamo tega postopka na skoraj vsakem večjem političnem srečanju in koncertu? Govorec ali pevec je komajda opazen v veliki dvorani ali stadionu, kjer se dogodek odvija, vendar pa je nad njim ogromni video zaslon, na katerem lahko tudi najbolj oddaljeni gledalec vidi obraz izvajalca in (ojačani) glas poveže s podobo... Ta ureditev ni tako samoumevna, kot bi se nemara zdelo: strašljivo je pri tem to, da izvajalec (politik, igralec, pevec) v svojih čisto "realnih" gestah in besedah že računa na dejstvo, da so te projicirane na video zaslon, ki tako posreduje med njim in njegovim javnim govorom; dogodek je tako istočasno "neposreden", "v živo" (ljudje plačajo ogromne vsote denarja, da bi videli Pavarottija "v živo", čeprav so njihove oči skorajda ves čas usmerjene proti zaslonu), in tehnološko reproduciran, pri čemer je podoba običajno še slabša od tiste na domačem televizijskem zaslonu... Zato vprašanje "Kaj od tega je bolj realno?" nikakor ni odvečno: prav sam zaslon na nek način jamči, da je gledalec dejansko priča "realnemu" dogodku.

Kieslowski je bil velik mojster v tem, da je gledalcu omogočil, da to razsežnost vmesnika zazna v običajnem prizoru – del realnosti nenadoma začne delovati kot "vrata zaznave", zaslon, skozi katerega postane zaznavna neka druga, povsem fantazmatska razsežnost. Kieslowskega odlikuje to, da v njegovih filmih ti magični momenti zaslona niso uprizorjeni s pomočjo standardnih gotskih elementov (kot so pojave v megli, magična zrcala...), temveč kot del običajne vsakdanje realnosti. V *Kratkem filmu o ljubezni* (*Krotki film o milošci*, 1988) je na primer kratki prizor v poštnem uradu, ko se Maria, junakinja filma, pritožuje nad denarnimi nakazili, posnet tako, da večkrat vidimo osebo povsem od blizu iz oči v oči, zadaj za njo pa na stekleni steni, ki ločuje uradnike od strank, veličastni odsev obraza druge osebe, s katero se pogovarja oseba, ki jo vidimo neposredno – s pomočjo tega preprostega postopka sredi povsem običajnega prizora (stranke se v mračnem vzhodnoevropskem poštnem uradu pritožujejo nad slabo opravljenimi storitvami) vznikne grozljiva razsežnost. Bržkone najdemo najboljši primer tega magičnega bežnega vznika zaslona v *Dvojnem Veronikinem življenju* (*La double vie de Veronique*, 1991): ko se Veronika vozi z vlakom, sedeč tik ob oknu, njeno stanje vznemirjenosti, ki napoveduje srčni napad, naznanijo komajda zaznavne motnje v tistem, kar vidimo skozi okno vagona in kar je posledica neravne steklene površine.¹ Ta prizor je posnet na izjemno pretanjen način: najprej naredi vidno vznemirjeno subjektivnost (drugače rečeno, subjektivnost kot tako, saj – kot je pokazal Deleuze – subjektivnost kot taka ustreza gubi, razvlečenemu ali ukrivljenemu madežu v realnosti), preoblečeno v svojo "objektivno ustreznico", v rahlo izkrivljen pogled na pokrajino skozi okvir okna, t.j. anamorfični madež, ki popači jasno videnje; potem Veronika vzame v roko magično stekleno kroglo, jo potrese in vanjo usmeri svoj pogled: razmerje med anamorfičnim madežem in realnostjo je zdaj obrnjeno, subjekt jasno zaznava "magično" notranjost krogle, medtem ko se "realnost" okrog nje razstopi v brezoblično packo – ta krogla je seveda lacanovski objet petit a kot objektni nadomestek za subjekta.² Tu se vsiljuje vzporednica med *Veroniko* in *Državljanom Kaneom*: mar ta magična krogla, ki privlači Veronikin pogled, ne igra iste strukturne vloge kot slavna steklena krogla z zasneženo hišo, ki za vselej očara Kanea? Prej omenjeni prizor iz *Veronike* ima svojo natančno ustreznico v prizoru proti koncu *Državljan Kanea*, v katerem se Kane, razbesnjen, ker ga je tik pred tem zapustila njegova druga žena, prepusti izbruhu otroške jeze in začne razbijati predmete v spalnici svoje žene, tako da soba kaj kmalu izgubi svoje jasne obrise in se spremeni v zamegljeno opustošenje; potem pa nenadoma obrne pozornost na majhen predmet, stekleno kroglo iz svojega otroštva in jo nežno vzame v svojo dlan. Potem ko se je celotno prizorišče okrog njega spremenilo v razdejanje, se zdi, da se tega malega predmeta oklepa kot svoje zadnje povezave z realnostjo... Definicija "odraslosti" pravi, da se je subjekt pripravljen odpovedati svoji magični stekleni krogli, t.j. objektu, ki jamči

fantazmatsko incestuozno povezavo – Kaneov problem je bil v tem, da tega ni zmožal storiti za časa svojega življenja, tako da je trenutek, ko spusti kroglo iz roke, tudi trenutek njegove smrti. "Normalni", "odrasli" subjekt se je sposoben "zadržati pri negativnem", preživeti svojo lastno smrt (presekat vezi z incestuozno stekleno kroglo). Zato težava s Kaneom ni v tem, da je vse svoje odraslo življenje iskal izgubljeni incestuozni objekt, ga skušal dobiti nazaj – težava je prej natančno nasprotna: tega objekta ni nikoli zares izgubil, oklepil se ga je do konca in tako ostal "neodrasel", mešanica veličine, "veličastne" vsemogočnosti in otroškega besa, ki mu je preprečeval, da bi se "vključil v svojo okolico". "Patološka" vez s tem objektom je kriva za nepretrgano vrzel med Kaneom in njegovim družbenim okoljem (oziroma, povedano s filmskim izrazoslovjem, med njegovim likom in ozadjem tega lika), ki se hkrati zdi manj realno – neke vrste fantazmatska, nezemeljska iluzija – in bolj realno, t.j. skala, ki vedno znova ovira njegovo trmasto voljo. Natančno v tem smislu učinek širokokotnega objektiv, ki je na delu pri vrzeli med subjektom v bližnjem planu in njegovim ozadjem, materializira in uravnava konstitutivno pomanjkljivost wellesovske subjektivnosti.³

2

Lotimo se tega bolj podrobno, saj nam nudi ključ za razumevanje celotnega Wellesovega opusa. Kot je pokazal James Naremore⁴, se giblje tipični film Orsona Wellesa od začetnega "realističnega", družbeno kritičnega prikaza družbene sredine, k osredotočenosti na tragično usodo veličastnega osrednjega junaka (*Kane*, *Falstaff*...). Ta premik od družbeno realističnega komentarja (liberalnega, blago kritičnega, "socialnodemokratskega", prikaza vsakdanjega življenja) k morbidni obsedenosti z gotskim pretiravanjem, nenavadnemu individualnemu in tragičnemu koncu njegove ošabnosti (ki mimogrede tudi ponuja ozadje za premik od Marion k Normanu v Hitchcockovem *Psihu*, 1960), je središčni nerazrešeni antagonizem Wellesovega univerzuma in, kot bi dejal Adorno, je Wellesova veličina v tem, da tega antagonizma ne razreši ali prikrije. – Tu moramo najprej opozoriti na alegorični značaj Wellesove obsedenosti s takšnimi veličastnimi liki: njihov končni propad nedvomno pomeni vstop, znotraj diegetskega prostora njegovih filmov, Wellesa samega, ošabnosti njegove lastnega umetniškega postopka in njegovega končnega propada. Druga stvar, na katero velja opozoriti, pa je način, kako ti pretirani liki združujejo dve nasprotni lastnosti: istočasno so agresivni, proto-fašistični, prežeti z brezobzirno slo po oblasti, in donkihotski, smešni, brez stika z realnim družbenim življenjem, živeč v svojem sanjskem svetu. Ta dvoumnost temelji na dejstvu, da gre za like "izginevajočih posrednikov": nedvomno spodkopujejo stari uravnoteženi univerzum, ki je Wellesu tako nostalgичno pri srcu (idila starega mesteca, v kateri živijo Ambersonovi in ki jo uniči industrijski napredek, ipd.), vendar pa nevede postavljajo temelje za svoj lastni propad, t.j. za njih v novem svetu, ki so ga pomagali ustvariti, ni prostora. Natančno v tem smislu je sam Welles "renesančni lik", kolikor je renesansa izginevajóči posrednik med fevdalnimi pritiski in sivino modernega "razočarajočega" industrijskega sveta. Še več, ta napetost med realistično družbeno satiro in ošabnostjo takšnega veličastnega lika je utelešena v radikalni dvoumnosti wellesovskega tipičnega formalnega postopka, njegovi manipulaciji z goriščem, ki jo doseže z uporabo širokokotnega objektiv. Po eni strani globina polja seveda odlično izvede potopitev posameznika v širše družbeno polje – posamezniki so zvedeni na enega od mnogih gorišč v parataktični družbeni realnosti; po drugi strani pa globinska ostrina "subjektivno" popači pravo perspektivo s tem, da "ukrivi" prostor in mu tako podeli sanjam podobno "patološko" lastnost – na kratko, globinska ostrina na formalni ravni zabeleži razcep med ekscesivnim likom in "običajnimi" ljudmi v ozadju:

"... medtem ko je bilo o globini polja v filmu (*Kane*) precej teoretskih razprav, pa je bilo dokaj malo rečenega o izsiljeni globini perspektive... Welles ne uporabi globinske ostrine vsakič znova kot 'realistični' način zaznave, temveč kot način, kako nakazati spopad med instinktnimi potrebami junakov in družbenim oziroma materialnim svetom, ki določa njihovo usodo. ... Kratka goriščna razdalja objektiv mu omogoči, da

izrazi psihologijo svojih junakov, komentira odnos med junakom in okoljem in tudi ustvari občutek komaj še obrzdane, skorajda manične energije, kot da bi kamera, podobno kot kakšen od njegovih junakov, šla predaleč."⁵

Širokokotni objektiv tako proizvede učinek, ki je natančno nasproten tistemu, kar je slavil André Bazin, t.j. harmonični realistični potopitvi glavnega junaka v njegovo okolje, kot eno od gorišč večplastne realnosti: širokokotni objektiv prej poudari vrzel med junakom in njegovim okoljem, ko istočasno naredi viden način, kako junakova presežna libidinalna moč skoraj anamorfčno popači realnost. Globina polja – ki s pomočjo širokokotnega objektiv popači realnost, ukrivi njen prostor tako, da patološko pretirano poudari bližnji posnetek glavnega junaka, in realnost, ki se razteza v ozadju, naredi za sanjsko – tako poudari vrzel, ki ločuje glavnega junaka od družbene realnosti; kot taka neposredno materializira wellesovsko "veličastno" subjektivnost v vsej njeni dvoumnosti, ko niha med ekscesivno, nadčloveško močjo in patološko smešnostjo. Tako lahko vidimo, da bazinovsko pojmovanje uporabe globine polja ni preprosto napačno: kot da bi sama oddaljenost med tema dvema uporabama globine polja pri Wellesu – bazinovsko realistične, pri kateri je posameznik vkleščen v večplastno družbeno realnost, in "ekscesivne", ki poudarja režo med posameznikom in njegovim družbenim ozadjem – v Wellesovem delu artikulirala napetost med liberalno-napredno kolektivistično držo in osredotočenostjo na veličastnega posameznika.⁶

3

Wellesov osnovni motiv – vzpon in padec veličastnega junaka, ki ga na koncu doleti "pravična kazen" – dopušča različna branja. Ena je Truffautova: "Glede na to, da je (Welles) sam pesnik, humanist, liberal, lahko opazimo, da je bil ta dobri in nenasilni mož ujet v protislovje med svojimi osebnimi čustvi in čustvi, ki jih je moral upodobiti v vlogah, ki so mu jih dodelili zaradi njegove postave. To protislovje je razrešil tako, da je postal moralistični režiser, ki je vselej pokazal angela v zveri, srce v pošasti, skrivnost tirana. To ga je pripeljalo do tega, da je izumil način igre, ki razkriva krhkost v ozadju oblasti, občutljivost v ozadju moči... Slabost močnih, to je tema, ki je skupna vsem filmom Orsona Wellesa."⁷ Očitna težava tega branja je, da romantizira pošast, pri kateri, globoko v njenem srcu, odkrijemo krhko, nežno naravo – kot pri standardnem ideološkem upravičevanju Lenina, ki so ga v stalinistični hagiografiji vedno opisovali kot človeka, ki so ga globoko ganile mačke in otroci in ga je Beethovnova *Appassionata* spravila v jok. (Skrajna inačica tega procesa je feminiziranje moškosti: pravi moški je v pasivno feminiziranem odnosu do božanskega Absoluta, čigar voljo udejanja...) Vendar pa Welles ne pade v to ideološko past: zanj je bistvena "nemoralna" dobrota (energični zanos) njegovih veličastnih junakov enako pomembna kot tisto, kar njihovo okolje dojema kot njihovo grozečo, "zlobno", "pošastno" razsežnost. Drugo, nasprotno branje je nietzschejansko: veličastni junak je "onstran Dobrega in Zla" in je kot tak v bistvu dober, energičen; zlomita ga ozkost in pritiski morale, prežete z občutkom krivde, ki ne prenese Volje po življenju. Krhkost in ranljivost wellesovskega junaka izhaja neposredno iz njegove absolutne nedolžnosti, ki ostaja slepa za pokvarjene metode, s katerimi skuša morala skvariti in uničiti življenje. (Mar ni drugi aspekt tega nietzschejanstva tudi Wellesova vse večja fascinacija s statusom videza, "prevare", resnice prevare kot take, itd.?) Ta veličastni junak je poln velikodušnosti, "onstran načela ugodja" in utilitarnih preudarjanj... Toda težava je tudi pri tem branju: nekako zgreši absolutno nujnost "pravične kazni", končnega padca wellesovskega junaka... Zato nas mika, da bi v zvezi z Wellesom še enkrat ponovili Adornovo tezo, da leži resnica Freudove teorije v samih nerazrešenih protislovjih njegovega teoretskega ustroja: notranje protislovje wellesovske subjektivnosti je ireduktibilno, ne moremo reči, da je ena stran "resnica" druge in postaviti velikodušno življensko substanco kot avtentično, s tem da moralno osebo zavržemo kot izraz mediokritetne množice, ki namerava zadušiti prvinsko Dobroto onstran dobrega in zlega; prav tako pa nasprotno ne moremo dojemati prvinske življenske substance kot nečesa,

kar je potrebno udomačiti s posegom logosa, da se ne bi spremenila v uničujočo neposlušnost. Welles sam se je dobro zavedal te nedoločljivosti: "Vse vloge, ki sem jih igral, so različne in različne Fausta. Sovražim vse in različne Fausta, ker verjamem, da ni možno, da bi bil človek velik, ne da bi priznal, da je še nekaj večjega od njega – bodisi zakon ali Bog ali umetnost – toda nekaj večjega od človeka mora biti. Te vloge so mi simpatične – človeško, ne pa moralno."⁸

Wellesovo izrazoslovje tu zavaja: njegovi veličastni junaki niakor niso "bolj človeški", temveč prav nasprotno – nečloveški, tuji "človeštvu", kar zadeva običajni pomen povprečne človeške eksistence in njenega drobnega veselja, bridkosti in slabosti... še več, ti veličastni junaki so porazdeljeni vzdolž osi, ki sega od *Falstaffa*, za Wellesa utelešenja bistvene dobrote in energične velikodušnosti, do Kindlerja, krutega nacističnega morilca v *Tujcu* (da ne omenjamo Harryja Limea v *Tretjem človeku* Carola Reeda) – v enem od svojih intervjujev za *Cahiers du Cinéma* je Welles v to zbirko vključil celo Goeringa kot nasprotje birokratskemu in mediokritetnemu Himmlerju...). Kako ti veličastni junaki postavijo na glavo običajna etično-politična nasprotja, je razvidno iz tega, kako je Kanea novinarju opisal Thompson, kar je sicer bilo vključeno v končni scenarij, ne pa tudi v sam film: "To je bil najbolj pošten človek, kar jih je kdaj živelo, le da je bilo v njem tudi precej sprijenosti. Bil je tako liberalen kot konservativen. Bil je ljubeč soprog – pa sta ga obe ženi zapustili. Le malokdo je znal biti tako dober prijatelj – pa je zlomil srce svojemu najstarejšemu prijatelju, tako kot bi odvrget do konca pokajeno cigareto. Onstran tega pa..."⁹

Prav tako tu ni na mestu poenostavljeno heideggerjansko branje, ki bi wellesovskega veličastnega junaka dojemalo kot najčistejšo ponazoritev ošabnosti moderne subjektivnosti: težava je v tem, da če se hoče subjektivnost v celoti izraziti, je potrebno ta presežek potlačiti, "žrtvovati". Tu imamo opravka z notranjim razcepom subjektivnosti na veličastni presežek in iz njega izhajajočo "normalizacijo", ki ga podredi hladnim oblastnim računam – zgolj s to samopotlačitvijo ali, bolje, samoutajitvijo, to omejitvijo, ki smo si jo sami naložili, ošabnost subjektivnosti izgubi svojo največjo ranljivost. Le kot taka, s pomočjo te samoomejitve, se lahko subjektivnost izogne "pravični kazni", ki jo čaka na koncu poti in tako resnično prevzame oblast – prehod od *Falstaffa* do princa Hala. Še drugače lahko rečemo, da je ta faustovski veličastni lik neke vrste "izginevalni posrednik" moderne subjektivnosti, je njegova utemeljujoča poteza, ki se mora umakniti iz svojega učinka. (Grobno in okorno zgodovinsko podobnost temu umiku lahko najdemo pri renesančnemu veličastnemu junaku, ki s svojo pretirano velikodušnostjo in nebrzdano potratnostjo deluje kot nujni posrednik med hierarhizirano srednjeveško družbo in kapitalističnim utilitarizmom polnim računov.)

Način, kako se vsak poskus podrobnejše opredelitve wellesovskega kontrasta med "normalnimi" in "veličastnimi" vlogami ujame v ponavljajoči se cikel in se mora zateči k vrsti nezdržljivih parov nasprotij, izpričuje dejstvo, da imamo tu opraviti z lacanovskim Realnim, to se pravi, z antagonizmom, ki ga ni moč neposredno prevesti v simbolno nasprotje – izrazimo ga lahko le s ponavljajočim samonanašujočim postopkom, pri katerem "višji" pol prve trditve zamenja svoje mesto in postane "nižji" pol naslednje trditve: zaradi svoje velikodušnosti in volje po življenju je veličastni lik "človeški", v nasprotju s togim "normalnim" likom, vendar pa hkrati tudi pošastno presega "človeškost" običajnih ljudi. V svojem samonanašujočem ponavljanju "višja" simbolna poteza negira samo sebe: wellesovski junak je "bolj človeški" od običajnih ljudi, pa ga vseeno sam njegov presežek človeškosti naredi za nekoga, ki ni več ustrezno "človeški" – podobno kot pri Kierkegaardu, v čigar delu je Etično resnica Estetskega, pa vendar sama razsežnost Etičnega, če jo privedemo do njene skrajnosti, vključuje svojo lastno religiozno ukinitve. Wellesova ultimativna tematika, ki se ji z različnih perspektiv približuje vedno znova, je tako Realno, nemogoče jedro, antagonistična napetost v samem osrčju moderne subjektivnosti. Ključnega pomena je tukaj, kako je ta ista nedoločljivost na delu pri wellesovski formalni napetosti med realistično upodobitvijo življenja skupnosti in "ekspresionističnim" presežkom globine polja: ti "ekspresionistični" presežki (grozljivo postavljena kamera, igra s svetlobo in sencami, ipd.) so samonanašujoči

presežek forme, glede na mirni in transparentni prikaz "družbene realnosti", hkrati pa so pravim gonilnim in ustvarjalnim silam družbenega življenja precej bližje kot toge konvencije realizma... Tako torej ne le da Wellesovi formalni presežki in neskladnosti zgolj prikazujejo ali uprizarjajo inherentne neskladnosti upodobljene vsebine, temveč prej delujejo kot "vrnitev potlačenega" upodobljene vsebine, t.j. njihov presežek je korelativen luknji v upodobljeni vsebini. Poanta ni le v tem, da dvoumna uporaba globinske ostrine in globine polja kaže na dvoumnost wellesovskega ideološkega projekta, t.j. Wellesovo ambivalentno držo do veličastnih faustovskih likov, ki jih liberalno-humanistični progresivci obsojajo, hkrati pa delujejo kot očitni objekt fascinacije – če bi bilo to res, bi imeli med formalnim presežkom in ideološko neskladnostjo vsebine le preprosto razmerje odseva/zrcaljenja. Poanta je prej v tem, da formalni presežek razkrije "potlačeno" resnico ideološkega projekta: Wellesovo libidinalno identifikacijo s tem, kar njegov uradni liberalno-demokratski pogled zavrača.

V tem smislu bi lahko govorili o wellesovski obscenosti forme. Drugače rečeno, kolikor avtonomizirano formo dojemamo kot kazalec nekakšne travmatične potlačene vsebine, je kaj lahko identificirati potlačeno vsebino, ki vznikne v preobleki Wellesovih formalnih ekstravaganc in presežkov, ki pritegnejo pozornost nase (v *Kaneu*, v *Dotiku zla*): obsceni samouničujoči užitek nekastriranega "veličastnega" lika. Ko v kasnejših Wellesovih filmih (še posebej v *Polnočnih zvonovih*, čeprav je ta tendenca opazna že v *Ambersonovih*) ta presežek forme v večji meri izgine in da prednost bolj uravnoteženi in transparentni pripovedi, ta sprememba priča o premiku v poudarku v strukturni dvoumnosti "veličastnega" lika, od njegovega destruktivnega in zlobnega aspekta (Quinlan v *Dotiku zla*) k pomirjajoči dobroti, ki prinaša življenje (*Falstaff* v *Polnočnih zvonovih*) – ni naključje, da pridejo wellesovske formalne ekstravagance najbolj do izraza takrat, ko veličastni lik zaznamo v njegovem destruktivnem aspektu.

4

Mar ne srečamo enake življenja polne velikodušnosti, ki se mora soočiti s svojim propadom, v edinstvenem liku Bobbyja Peroua (ki ga igra Willem Dafoe) v filmu *Divji v srcu* (Wild at Heart, 1990) Davida Lyncha? Tako wellesovski veličastni junak kot Bobby Perou utelešata presežno naravo nagona (na katero pri Wellesu kaže njegova često ponovljena zgodba o škorpionu, ki piči žabo, ki ga nosi čez vodo, čeprav ve, da bo to pomenilo tudi njegovo smrt – ne more drugače kot slediti svojemu nagonu; pri Lynchu pa nanjo kaže Perouovo zagovarjanje življenja v samem aktu samouničenja). V obeh primerih je ta presežek prikazan z vrsto lastnosti, ki pričajo o svoji "avtonomiji", t.j. o svoji neodvisnosti od nepomembnih razmišljanj o dobičku in ostalih ozkih človeških zadevah: potem ko je svojega najtesnejšega sodelavca in domala prijatelja Lelanda odpustil, ker je napisal slabo kritiko Susaninega opernega debuta, sam Kane konča kritiko v sramotilnem Lelandovem tonu; ko iz Laure Dern izsili privolitve v spolni akt, Bobby Perou tega ne izkoristi, ampak jo z izjemno suvereno gesto pusti oditi... Osrednja nujnost, okrog katere se vrtila tragična razsežnost wellesovskega veličastnega junaka, je nujno izdajstvo enega njegovih najbolj vdanih prijateljev ali potomcev, ki lahko rešijo njegovo zapuščino in postanejo "tisti, ki ti bodo sledili" le tako, da organizirajo njegov propad. Zgled te zvestobe-skozi-izdajstvo nastopi, ko je edini način, da sin ostane zvest svojemu obscenemu očetu, ta, da ga izda, kot je to primer v razburkanem razmerju med *Falstaffom* in princem Halom v Wellesovem filmu *Polnočni zvonovi*, kjer je *Falstaff* nedvomno obsceni temačni dvojnik Halovega uradnega očeta (kralja Henrika IV.).¹⁰ V *Polnočnih zvonovih* je eden od najbolj grenkih prizorov nedvomno prizor odpovedi, ko princ Hal, zdaj sveže ustoličeni kralj Henrik V., spodi *Falstaffa*: intenzivna izmenjava pogledov pokaže lažnivost vsebine kraljevih besed in priča o neke vrste telepatski povezavi med obema, o skoraj neznosnem sočutju in solidarnosti – implicitno sporočilo, ki ga izdaja kraljev obupani pogled, je: "Prosim, moraš me razumeti, da to počnem zaradi zvestobe do tebe!". Izdajstvo princa Hala kot vrhovni akt zvestobe povrh vsega temelji v konkretni politični drži novega kralja: kot je dobro znano, je bil Henrik V. neke vrste kraljevska ustreznica Ivane

Orleanske, prvi "patriotski" protoburžoazni kralj, ki je vojne izrabljal za vzpostavitev narodne enotnosti in se naslavljal na nacionalni ponos običajnih ljudi, da bi jih mobiliziral – njegove vojne niso bile več običajne fevdalne igre, ki so jih bojevali plačanci. Tako bi lahko trdili, da je princ Hal "odpravil" (v natančnem heglovskem pomenu *Aufhebung*) svoje priljeljevanje s Falstaffom, svoje druženje z nižjimi sloji, svoje občutenje utripa običajnih ljudi in njihovega "vulgarnega" veseljaštva. Njegovo sporočilo Falstaffu je tako naslednje: "Le tako, da te izdam, lahko prenesem/vključim tisto, kar sem dobil od tebe, v moje opravljanje kraljevskih poslov." (Isto se zgodi pri izdaji očeta: le tako, da ga izdamo, lahko prevzamemo očetovsko simbolno funkcijo.)

Ta travma okrog pretirano uživajočega očeta, ki ga je treba izdati, je v samem jedru nevroze: nevroza vedno vključuje moteno, travmatično razmerje z očetom: pri nevrozi "prehod" (*Aufhebung*) *pere-jouissance* v Ime očeta ne uspe, lik Očeta ostane zaznamovan s travmatičnim madežem užitka, eden od travmatičnih prizorov, ki nevrotiku prinesejo tako odvraten užitek, pa je bodisi tisti, ko očeta ulovi "s spuščeniimi spodnjicami", t.j. pri dejanju pretiranega, obscenega užitka, bodisi tisti, ko je oče ponižan (v obeh primerih oče ni "na ravni svojega simbolnega mandata"). Zaradi takšnega prizora histerikov pogled otrpne, prizor ga paralizira: srečanje z realnim očetovskega užitka spremeni histerika v negibni, zamrznjeni pogled, ki je podoben Meduzini glavi. V knjigi *Bratje Karamazovi* Dostojevskega najdemo obe inačici te travme: sam oče Karamazov je obsceni oče, ki spravlja v zadrego s svojim vdajanjem pretiranim užitkom; poleg tega pa imamo tudi prizor, v katerem sin reveža, ki ga je napadel Dimitri, stopi do Dimitrija, ga medtem, ko ta pretepa njegovega očeta, povleče za rokav in milo prosi: "Prosim, ne tepite mojega očeta..." – tako je treba brati triado RSI očeta: simbolni oče je Ime Očeta; imaginarni oče je (ugledna, dostojanstvena...) "samo-podoba" očeta; realni oče je presežek uživanja, ki travmatično vzemiri to "samo-podobo". Srečanje s to travmo lahko privede do različnih strategij, kako se z njo soočiti: želja po smrti (oče naj umre, da me ne bo več spravljal v takšno zadrego – osnovni vir zadrege je samo dejstvo, da oče živi...); prevzem krivde nase, t.j. žrtvujem samega sebe, da bi rešil očeta; itd., itd. V splošnem bi lahko rekli, da skuša histerični subjekt v očetu odkriti manjko, ki bi ga oslabil, medtem ko se je obsesionalni nevrotik, ki zaznava očetovo slabost in se počuti kriv zanjo, pripravljen žrtvovati zanj (in s tem namerno zmede svojo željo, da bi očeta ponižal).

Mar ne srečamo obeh inačic obscenega očeta pri Wagnerju? Spomnimo se le travmatičnega razmerja med Amfortasom in Titurelom, ki povsem ustreza dialogu med Alberichom in Hagenom iz *Somraka bogov*. Razlika med tema dvema soočenjima med očetom in sinom je jasna: v *Somraku bogov* je dinamika (nervozno hujskanje, večji del govorjenja) na strani očeta, medtem ko Hagen večinoma zgolj posluša to obsceno prikazen; v *Parsifalu* je Titurel negibna moreča prisotnost, ki komajda odpre usta in izusti nadjazoško zapoved "Povej, kje je Gral!", medtem ko je dinamični dejavnik Amfortas, ki pojasnjuje, zakaj noče izvesti rituala... Mar ni jasno, če skrbno poslušamo ta dialog iz *Parsifala*, da resnično obscena pojava v *Parsifalu*, osnovni vzrok za propad Gralove skupnosti, ni Klingsor, ki je očitno le mali lopov, temveč prej Titurel sam, obscena ne-mrtva prikazen, umazani starec, ki se tako zelo naslaja nad Gralom, da zmoti običajni ritem njegovega razkritja? Nasprotje med Alberichom in Titurelom tako ni nasprotje med obscenim ponižanjem in dostojanstvom, temveč prej nasprotje med dvema modusoma obscenosti same, med močnim, morečim očetovskim uživanjem (Titurel) in ponižanim, razburjenim, šibkim očetom (Alberich). Še en primer ponuja sama biblija: "Noe je začel obdelovati zemljo in je zasadil vinograd. Ko pa je pil vino, se je upijanil in razgalil sredi svojega šotoru. Kam, oče Kanaanov, je videl nagoto svojega očeta in to povedal bratoma zunaj. Sem in Jafet pa sta vzela plašč, ga dala na svoje rame ter navzad gredoč pokrila goloto svojega očeta, tako da je bil njun obraz proč obrnjen in da golote svojega očeta nista videla. Ko pa se je Noe od vina streznil in zvedel, kaj mu je storil njegov najmlajši sin, je rekel: 'Preklet bodi Kanaan! / Bodil hlapec hlapcev bratoma!'" (Genesis 9:20-26)

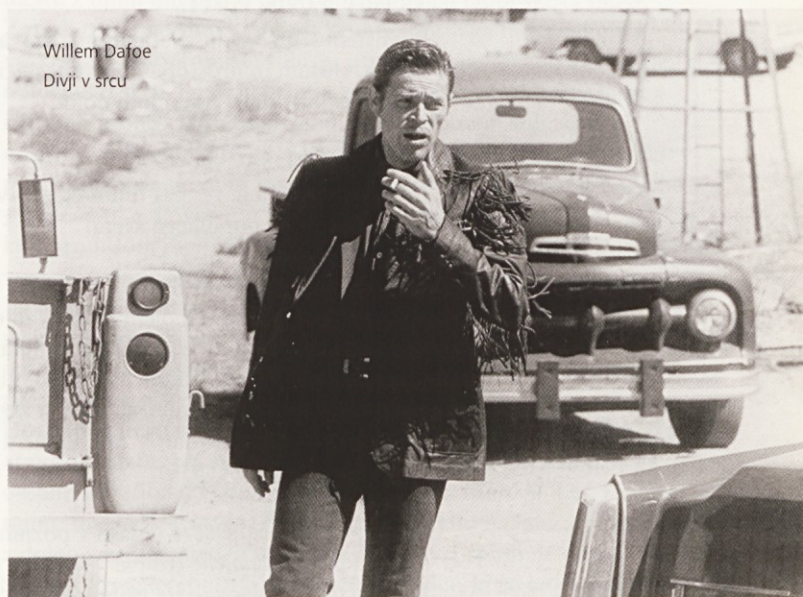
Če pustimo ob strani skrivnostno dejstvo, da Noe ni preklel neposredno Kama, temveč Kamove potomce (njegovega sina), kar so nekateri

interpreti izrabili za upravičevanje suženjstva (Kanaan pogosto opisujejo kot "črnega"), je ključnega pomena, da ta prizor jasno uprizori soočenje z nemočnim in obscenim *Pere-jouissance*: pravi sinovi spoštljivo pogledajo vstran, pokrijejo svojega očeta in tako branijo njegovo dostojanstvo, medtem ko zlobni sin škodoželjno trobi naokrog o očetovi nemočni obscenosti. Simbolna avtoriteta je tako utemeljena v prostovoljni slepoti, vključuje neke vrste voljo-po-NE-vedenju, držo *je n'en veut rien savoir* – o obsceni plati očeta. In Wellesovo delo nas vedno znova spomni na to obsceno drugo plat simbolne avtoritete.

Prevedel Boris Čibej

Opombe:

1. Na ta primer je opozorila Elisabeth Wright iz Cambrida.
2. Temu madežu (zamegljeno površje) na oknu vagona v Veronikinemu dvojnemu življenju moramo nasproti postaviti ime "Froy", ki se skrivnostno pojavi na oknu vagona v Hitchcockovem filmu *Dama, ki izginja*: nasprotje je seveda med objektom in označevalcem.
3. Drugo inačico tega fantazmatskega prostora znotraj steklene krogle najdemo v fantastičnih pustolovskih filmih: v obliki skrivnostne Druge dežele, v katero pustolovec vstopi potem, ko je premagal neko grozljivo prepreko (prepad, gorski prelaz, puščavo...), tako kot v filmu *Izgubljeno obzorje*, v katerem visoko v Himalaji, le korak onstran nevihtnega gorskega prelaza, leži čarobno in mirno kraljestvo Shangri La, odrezano od ostalega sveta. V vseh teh primerih vstopimo v samozadostno "varno" območje, ki je osvobodeno neuravnoteženosti želje (spomnimo se tudi nacistične fantazme, ki pravi, da zemlja ni v praznem vesoljskem prostoru, temveč, prav nasprotno, prazna krogla znotraj večnega ledu, ki ima v svojem središču Sonce...).
4. Glej James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, New York: Oxford University Press 1978, str. 61-63.
5. Op. cit., str. 48, 50.
6. O wellesovski uporabi globine polja bi še lahko rekli, da temačnosti in sencam podeljuje neke vrste ontološko zgoščenost: ko v "ekspresionističnem" posnetku v ozadju zaznamo preveč osvetljeni objekt, ki ga z obeh strani obkrožajo neprodušne temne sence, ta tema ni več preprosto negativ pozitivno obstoječih stvari, ampak je na nek način "bolj realna od realnih objektov samih" – stoji na mestu razsežnosti prvinske zgoščenosti materije, iz katere (začasno) vzniknejo konkretni objekti.
7. Navedeno po Joseph McBride, *Orson Welles*, New York: Da Capo 1996, str. 36.
8. Ibid., str. 157.
9. Ibid., str. 47.
10. Tu ne smemo spregledati tega, da je oče princa Hala (kralj Henrik IV.), nič manj kot Falstaff, slepar, ki mu grozi izguba prestola – Falstaffovo norčevanje iz kraljevskih ritualov tako bije v oči zato, ker kaže na sleparijo, ki je značilna že za "pravega" nosilca titule... Dva očetovska lika princa Hala, njegov kraljevski oče in Falstaff, si stojita nasproti tako kot izmozgani umirajoči, ki se oklepa simbolne titule, in velikodušni zanos, ki se norčuje iz vseh simbolnih titul. Vendar pa bi bilo napak reči, da si moramo prizadevati za idealnega očeta, ki združuje obe strani: Wellesovo sporočilo je natančno v tem, da se tega razcepa očetovskega lika na izmozganega nosilca simbolne titule in zanesenjaškega užitarja ne da prekoračiti – morata biti dva očeta.



kako razumeti film

zgodbe o nestanovitni luni ali

legenda o ugetsu



matjaž klopčič

Ugetsu monogatari

Japonska 1953

režija Kenji Mizoguchi **produkcija** DAIEI **scenarij** Yoda Yoshikata, Kawaguchi Matsutaro, Kenji Mizoguchi, po novelah Ueda Akinarija **fotografija** Miyagawa Kazuo **glasba** Hayasaka Fumio **scenografija** Ito Kisaku **igrajo** Machiko Kyo (princesa Wakasa), Mori Masayuki (Genjuro), Kinuyo Tanaka (Miyagi njegova žena), Sakae Ozawa (Tobei), Mitsuko Mito (Ohama, njegova žena), Ishisabura Sawamura otrok, Kikue Nori (služkinja).

Zapadni kritiki so bili navdušeni nad filmom. Nagrajen je bil na Beneškem festivalu 1953, na festivalu v Edinburghu 1955, uvrščen je med deset najboljših filmov na svetu, po izboru *Cahiers du Cinéma* (1958), revije *Sight and Sound* (1962 in 1972), mesečnika *Avant Scene du Cinéma* (1978) in revije *Positif* (1982). Film je bil premierno predstavljen 26. decembra 1957.

ANDRE BAZIN (1955):

Eisenstein se je navduševal nad predstavami japonskega "kabuki" gledališča. Posebej je občudoval njihov splet vidnih, slušnih in prostorskih manifestacij, ki so vznemirjale človeški razum. Zgodbe o nestalni luni so sublimna ilustracija podobnih odlik.

AKIRA KUROSAVA:

Izjemen avtor, ki je ves čas filmskega ustvarjanja zasledoval svojo osebno vizijo, s katero je strastno gradil podobe svojega popolnega sveta!

MIZOGUCHIJEVE MISLI

Želite, da bi govoril o mojem pojmovanju filmske umetnosti. To je nemogoče. Filmski ustvarjalec ne pozna besed, ki bi jih veljalo izgovoriti s tem namenom... Naj samo poudarim, da so ljudje, podobni meni, vedno znova zapeljeni z občutkom za lepoto, ki vodi vse njihove ustvarjalne vzgibe (1951).

Končno sem sposoben predstavljati si življenje kot ga vidim. Naučil sem se uporabljati dolge posnetke, ki sem jih postopoma uveljavljal. V njih kamera snema neprekinjeno sekvenco v enem samem posnetku, vedno na isti razdalji od dejanja (1936).

Profesor psihologije se je oglasil v poznih tridesetih letih in je navado Mizoguchija, ki se je v tistem času oklepal poenostavljene trditve "one shot - one feeling" kritiziral, saj si je težko predstavljal, da bi pozicija kamere točno odgovarjala psihološkemu trenutku, ki ga skuša uveljavljati.

Mizoguchi pa je v štiridesetih zapisal: "Med samim posnetkom se v meni pojavlja simpatija do prizora, ki se odvija pred menoj; žal mi je zarezati vanj z novim posnetkom. Raje se odločim za izbor, ki podaljšuje in tudi v večji meri krepi prizor!" Kasneje je dodal: "Dolgo časa sem se izmikal uporabi filmskih ločil nemega filma, v istem trenutku pa sem se strašno bal velikega plana, ki je že zlorabljeno sredstvo psihološke deskripcije nastopajoče scene..."

MIZOGUCHI O FILMU LEGENDA O UGETSU:

To je motiv, ki sem ga že dolgo želel realizirati. Naj povem odkrito, z izdelanim filmom nisem povsem zadovoljen. Ugetsu bi biti bolj človeški. V originalnem scenariju se oseba, ki jo igra Ozawa, ne spremeni. Še naprej stopa po svoji izbrani poti. Iz komercialnih razlogov je producent želel, da ga malo popravim, izrišem mehkejšega in bolj popustljivega. Težko je zadovoljiti producente močne produkcijske hiše. Mnogi Evropejci so mi očitali, da sem posameznike bolj prepričljivo oblikoval v filmu *Življenje udvorljive gospe O'Haru*. Mnogi so bili tudi mnenja, da je zgodba *Legende o Ugetsu* preveč izumetničena; vsekakor nima tistih odlik, zaradi katerih bi smel dobiti v Benetkah Zlatega leva...

ANDRE BAZIN, 1955:

Antonioni je v istem času že jasno poudaril: če se s kamero odmakne od prizora v psiholoških vrhuncih, se nam isti takoj izjemno vtisnejo v spomin, najbrž tudi zato, ker se mora v teh trenutkih uveljaviti gledalčev razum in dopolniti sceno s svojimi pojmovanji. Naj se ob bežni – pa tudi dragoceni pripombi – spomnimo besed Andre Bazina, ki je odsotnost montažnega reza v osupljivo dolgih posnetkih pri filmih Mizoguchija ocenjeval z besedami: "Odsotnost spogledljivosti vsakega montažnega reza (pa tudi podčrtovanja delov scene in prizorišča) dodaja prizoru občutek sugestivne resničnosti, zvišuje občutek prepričljivega utapljanja v življenje realnosti, v katero nas trajanje samega posnetka vodi...!"

VSEBINA FILMA

V zadnjih letih XV. stoletja Japonsko pretresajo državljanske vojne. V pokrajini Omi, na obalah jezera Biwa, živi svoje skromno življenje lončar Genjuro, ki ga ogrožajo vojaške tolpe armade Shibata. V dnevu, s katerim začenjamo spremljati njegovo življenje, je peka njegovih keramičnih vrčev posebno uspela. Ker ne more pozabiti napovedi uspeha prodaje lastne keramike, se napoti s svojim svakom Tobeijem v bližnje mesto. Njegovo ženo Miyagi, ki ostane sama z njunim sinom, zalotijo razpušчени najemniški vojaki. Ubijejo jo z udarcem sulice, otrok pa ostane živ. Medtem iztržita lončarja za njuno keramiko izvrstno ceno. Tobeiju se bo izpolnila velika želja: lahko si bo privoščil nakup razkošne samurajske uniforme. Njegova žena Ohama ga skuša odvrniti od nore misli in se izgublja med ljudmi, katerim se Tobei lažno predstavlja za vojskovodjo, ki naj bi ubil uglednega samuraja. Ohamo obkrožijo postave surovih plačancev in jo ubijejo s sulico. Njen otrok veka, izgubljen v gluhem gozdu... Genjuro je v mestu plen svojevrstne čarovnije. Očarljiva princesa Wakasa ga odpelje v svoj razkošni dom izven mesta in ga s svojimi čari povsem omreži. Genjura prevzema občutek izjemne ljubezni in sanjske sreče, ko začenja odkrivati, da je nezemska popolnost njegovega okolja le lažna predstava: razkošna palača princeze je že dolga leta v razvalinah, Wakasa je bila le privid... Duhovnik pretrga moč čarov, v katere se lovi lončar Genjuro, ki se naenkrat znajde brez vsakega imetja. Skrušen se vrne v rojstno vas, v kateri ga že čaka njegova žena Miyagi in mu odpušča vse njegove zmote. Genjuro leže zadovoljen k počitku, njegov zapuščeni sin zaspi poleg njega. Ko se prebudi, sprevidi, da je tudi ta srečna vrnitev samo sen.

Miyagi je nastopala samo v njegovem prividu: že dalj časa je mrtva. Njun sin skrbno prinaša rože in varuje njen grob. Genjuro se oklene svojega nekdanjega lončarstva, potem, ko se vrne v vas tudi Tobei, ki je našel Ohamo med padlimi ženskami bedne beznice. V bližnjo reko vrže samurajska odličja, ki si jih je tako želel, prispodobе svojega samoljubja. Življenje in delo preostalih članov obeh družin teče naprej.

JAPONSKI FILM

Film se prvič predstavi z Edisonovim "kinetoskopom" v mestu Kobe, 21. novembra 1896, kar velja za datum prve filmske projekcije na Japonskem. Kasneje se le-te postopoma uveljavljajo v vseh glavnih mestih države Araki; trgovec iz Osake se oklene Vitascope, ki ga nato zamenja Kinematograf bratov Lumière. Prve posnetke življenja Tokia iz let 1897 in 1899 najdemo v dokumentih bratov Lumière, posnetih s kamero Gaumont. Mednje sodi film iz leta 1898 z naslovom *Gyon Geisha*. Prvo filmsko reportažo zasledimo v filmu *Ginzagai* (1899); filmski tednik dobi Japonska v letu 1900.

Prvi "igrani" film, posnetek "kabuki" predstave z naslovom *Promenada pod javorji* (*Momijigari*, s Kikugoro in Danjuro) dobimo v letu 1902, in prve dokumentarce – filmske novice o poteku japonsko-ruske vojne in vojne bokserjev – v letih 1904-5; prvo dvorano s filmsko projekcijo odpro v Tokiu v letu 1903. Prvi filmski atelje dobijo v četrti Meguro japonske prestolnice, sledijo mu mnogi drugi domači in mednarodni: Pathéjevi že v letu 1910. V istem letu dobi Tokio že stalni kinematograf Saifukan, leto kasneje pa doseže ugled dokumentarni film s *Poročnikom Shirasejem* (1911), ki je posvečen japonski antarktični odpravi.

Japonski igrani film se je v svojem začetku oblikoval pod vplivom "kabuki" gledališke igre, čeprav moramo opozoriti, da je že v letu 1910 sindikat igralcev kabuki gledališč prepovedal nastopanje svojih članov na ekranu: nepremišljena prepoved je omogočila trenutni porast uvoza tujih filmov, ki je skoraj povsem ustavil japonsko filmsko produkcijo. Kasneje se združijo producenti v podjetje Nikkatsu, ki odpre filmska studija: enega v Mukojimi blizu Tokia in drugega v Kyotu. Z obema ateljejskima se v japonskem filmu zagotovita dve smeri: produkciji sodobnega in tudi zgodovinskega filma.

Japonski film pozna težave svojega obstoja kakor vsi podobno oblikovani nacionalni kulturni repertoarji. Tudi na Japonskem vidimo v reševanju njihove problematike zavest o nujnosti produkcije filmov, ki jih občinstvo najraje gleda, šele na drugem mestu z njimi ohranjajo dobro ime in ugled japonskega filma. Zaradi tega zasledimo v produkciji japonskega filma željo po vsakršnem kompromisu: filmski ustvarjalci se družijo v skupine, ki odločajo o snovi, repertoarju in zaposlitvi ključnih ustvarjalcev izbranih zgodb. Tako dobivamo vrsto skromnih izdelkov, ki odsevajo želje mnogih "ustvarjalcev": večinoma dobivamo zelo povprečna dela, le tu in tam zasledimo drobce njihove avtentične problematike. Povprečni japonski film skuša zadovoljiti kompromisom različnih želja in kriterijev. Navadno so to dela brez vsakršnih ambicij ter dosežki zelo povprečne filmske tehnologije. Japonski filmi, znani zahodnemu svetu, so produkt redkih posameznikov, ki so uspeli v neizprosni borbi z japonsko filmsko industrijo. Ti posamezniki so zaznamovali svoja dela z osebnim pečatom, ki ga v deželi vzhajajočega sonca tako redko srečamo. Dovolj trdno so verjeli v resnice svojih filmov, da so jih posneli v atmosferi stalne trmoglavosti, brez katere ne bi imeli nobenega osebnejšega filma. Povprečnega japonskega filma ni moč videti v tujini. Imena Bergmana, Antonionija ali Fellinija lahko primerjamo z dolgo vrsto japonskih mojstrov, ki jih svet sploh ne pozna. Seveda! Presenečeni smo nad imeni avtorjev, ki so se pojavili z

uspehom japonskega filma na mednarodnih festivalih v Cannesu, Berlinu, Benetkah. Vendar – če upoštevamo relativno redkost teh velikih uspehov, ki jih svet pozna –, koliko pravzaprav sploh je teh priznanih velikanov japonske filmske poetike? Mnogi med njimi so zabeležili velike mednarodne uspehe, pa tudi neuspehe: med poslednjimi je morda najbolj zanimiv Ichikawa. Mikio Naruse se izgublja v marginalnih, slikovitih problematikah sodobnih Japoncev, Kurosawa je naredil mnogo uspešnih filmov, pa tudi mnogo del s katerimi ni uspel. Navdušeno moramo pripomniti, da so vendarle svetu predstavili vrsto filmskih mojstrov, katerih število je že povsem izjemno!

Ti uspehi prepričujejo, da so mnoge bitke za uspešni japonski film vendarle že dobljene. Še več: vrsta teh velikih imen nas opozarja, da se je tudi filmska kultura manj znanih držav z Vzhoda v zadnjih letih izvrstno uveljavila. Ne gre samo za najštevilčnejšo Kitajsko. Poznamo še Filipine, Novo Zelandijo, Avstralijo, Gruzijo, če površno omenim nekaj na novo odkritih filmskih produkcij zadnjih desetletij, ki se v marsičem lahko zgledujejo po uspehih Japonske. Medtem pa njihov domači film živi kot priznani del nacionalnega kulturnega repertoarja in tudi zato predstavlja v študiju filmske poetike enega velikih, svetovnih uspehov sedme umetnosti. Z vso odgovornostjo trdim, da veljajo, na primer, filmi Kenjija Mizoguchija, za sijajna poetična dela, ki dosegajo odlike shakespearjanske univerzalnosti in se uveljavljajo kot najvišji dosežki svetovne filmske poetike...

KENJI MIZOGUCHI (1898-1956)

V letošnjem poletju so v pariških kinematografih prikazovali osemnajst izbranih filmov Mizoguchija: priznana revija *Cahiers du Cinéma* je ob tej priložnosti skušala utemeljiti razloge občudovanja Mizoguchijevih filmov. Izbrali so šest najpomembnejših, ki po mnenju redakcije zagotavljajo japonskemu mojstru mesto v panteonu med največjimi vseh časov. Preletimo jih na hitro.

1. Projekcije Mizoguchijevih filmov so dandanes redke. Njegov opus, ki se začne v dvajsetih letih in nadaljuje vse do 1956, leta njegove smrti, šteje preko sto filmov, katerih dve tretjini veljata za izgubljeni, med njimi skoraj vsi njegovi nemi filmi. Njegovi filmi petdesetih let so med svetovno kritiko izjemno občudovani in cenjeni – predvsem *Zgodbe o nestalni luni* in *Načelnik Sansho* (*Sansho Dayu*, 1954) – žal ne tudi filmi, ki so nastali takoj po koncu druge svetovne vojne, zato je že njihova projekcija izjemen dogodek.

2. Film Mizoguchija poznajo malo poglobljenih študij. Jean Luc Godard je opozoril na njegovo preprostost, ki ne vzpodbuja navdušujočih analiz, kot pri kakšnem Hitchcocku. Predstavlja se nam kot redkobeseden, dragocen avtor, katerega izjemnost

filmskega jezika vodi k nememu občudovanju, s katerim sprejemamo silovitost njegovega filmskega jezika, prodorne analize japonskih socialnih problemov in izjemnosti dramaturgije, ki se uveljavljajo v intenzivnosti členjenja posameznih prizorov. Le-te se navadno združujejo v motive velikih vizij razpleta človeških življenj. 3. Film Mizoguchija so divji! Morda nas ti odtenki njegovih filmov danes najbolj osupljajo: kljub temu, da se vrsta njegovih motivov nevarno približuje trenutkom smrti, so pravzaprav zelo odmaknjeni od krutosti. Podobne trenutke razrešuje z dvema premislekoma: če gre za trenutke izvrševanja smrtnih kazni ali pa za samomore, ki jih redko doživljamo, se Mizoguchi oklene elipse, s katero nam dejanje predstavlja, zrcali, odseva. Lahko gre za razlite kroge vznemirjene vodne gladine v *Intendantu Sanshuju* ali pa za spretno montirani odmev notranjega monologa, ki ga zaključuje – če se temu sploh lahko to reče – glas usmrčene Yang-Kwei-Fei, ki tava v praznih sobah njenega ljubimca in mu obljublja večno zvestobo. Smrtna obsodba, ki je že vnaprej sprejeta, bi vsako nepotrebno ilustracijo v filmu obarvala z banalnostjo in slabim okusom. Miyagina smrt, ki je v *Zgodbah* povsem nepričakovana, je oblikovana v največji možni meri kot naključje. Dejanje ni važno, saj zaznamuje rablja in žrtev; predvsem nas zanimata njuni reakciji!

4. Mizoguchi in hrepenenje! Hrepenenje zaznamuje in znanjšuje svobodo njegovih junakov. Hrepenenje, tudi poželenje, povzročata vrsto socialnih, družinskih in političnih sprememb. Njegovi junaki, ki izrabljajo občutek svoje osebne svobode, se morajo ves čas odkupovati zanj. Čeprav so zaradi teh slabosti vedno obsojeni na neuspeh, saj gre po drugi strani za dejanja, v katerih odkrivamo plemenitosti njegovih junakov, je vedno bolj dostojanstveno, da zaradi njih propadeš, kot da se jim zaradi strahopetstva odpoveš! V nepotešenem hrepenenju junak prepozna Mizoguchija kot pravo karakteristiko sveta, ki je moten in nejasen; z njim sproži mehanizem sveta, ki nas obdaja. Hrepenenja, ki nenadoma vzcvetijo, ogrožajo stabilnost danega sveta in sprožajo destrukcijo družbenega sistema, odkrivajo njegove slabosti in omejenosti sistema, v katerem živijo.

5. Mizoguchi in denar! Ne poznam avtorja, ki bi tako natančno razpredel vse povezave, zaradi katerih denar spleta vse mogoče vezi med ljudmi. Bresson je imenoval denar kot "vidnega Boga": vsa čustva se zaradi denarja takoj spridijo. V filmu *Križana ljubimca* (*Chicamatsu Monogatari*, 1953) gradi njegova problematika osnovno zanko prvega dela. Vse čustvene vezi med ljudmi, ki se ljubijo in sovražijo, niso povsem čiste. Slej ali prej se vsako poželenje pervertira v pohlep: v ontološkem smislu prinaša denar destrukcijo!

6. Odrptost Mizoguchijevih filmov. Zaključki njegovih filmov ne zaznamujejo srečnega konca, prej pomenijo začetek novega iskanja. Njegova podoba sveta se v zadnjem filmu zaključuje z ugotovitvijo: "Predstavil sem vam življenje, kakršno je! Prepustite se mu in uveljavljajte svoja lastna pravila..." Film je medij, ki nas mora učiti samostojne misli in akcije!

Zaradi vseh navedenih odlik nas učijo njegovi filmi živeti jasno in dobro!

Dragoceni klasik Kenji Mizoguchi se je suvereno in z močjo svojega izbora uveljavljal še posebej v letih, ko se svetovna filmska industrija osveščala ob grozljivi infantilnosti filmskega repertoarja druge svetovne vojne.

Prvič sem zasledil ime Mizoguchija v poznih petdesetih letih, ko sem v lestvici najpomembnejših filmov revije *Cahiers du Cinéma* odkril njegov film s čudnim naslovom, takrat so ga prevajali kot *Legedno o Ugetsu*. Originalni naslov so mi moji japonski kolegi, s katerimi sem obiskoval pariško Allianso, izpisali slikovito, a povsem

56 nečitljivo v šolski zvezek: *Ugetsu monogatari* ima scenarij izpisan po

Kenji Mizoguchi



dveh zgodbah Ueda Akinarija (1734-1809) in je bržkone njegov najznamenitejši, črnobeli film.

Tako sem se takrat peljal v dvorano kinoteke v Zagreb, kjer sem prvič videl Vigojevo *Atalanto* (1934), kakor tudi Mizoguchijevo mojstrovino. Projekcija obeh filmov name ni naredila vtisa, ki sem ga pričakoval. Posebno Mizoguchi mi je bil povsem tuj. Nerazumljivi so mi bili neverjetni pokloni francoskih filmskih kritikov, zato sem skušal doumeti njegove filme, ki sem jih v letih mojega študijskega bivanja v Parizu lahko natančneje proučeval in mnogokrat videl. Tista leta so me osupnile projekcije mnogih filmov, o katerih sem že kaj bral, povsem prevzet pa sem bil samo ob nekaterih, ki jih do tedaj v Ljubljani nisem mogel videti. Ni jih bilo mnogo: prevzeli so me filmi Dovženka, zgodnjega Kinga Vidorja, nemi filmi Sternberga, dela petdesetih let Maxa Ophülsa in predvsem filmi Kenjija Mizoguchija. V njih sem občudoval izjemno večjo dozirano dramaturgijo in uveljavljanje izbora globinske mizanscene ter prepotrebni akcentov, ki jih je navadno Mizoguchi izvirno oblikoval. Ob njegovih filmih sem iskal vzroke za izbor in tankočutne poudarke, ki so se včasih tako jasno razlikovali od mnogih, tudi histeričnih, včasih izumetničenih intenzivnosti mnogih mojstrov zvočnega filma.

POEZIJA MIZOGUCHIJA

Projekcije Ophülsa in Mizoguchija sem vsrkaval kot vzorce odličnih, predvsem slikovnih rešitev, ki naj bi se družile zaradi svojih jasnih odlik s filmsko poetiko in izvirnostjo motivov. Do takrat sem jih navadno odkrival le v filmih Antonionija in njemu podobnih avtorjih, pa seveda v povsem drugačnih zgodbah in okoljih. In še drug poudarek je ločil filme Antonionija od Mizoguchija. Film našega italijanskega soseda so odgovarjali senzibilnosti sodobnega avtorja, ki je hlastal po problemih družbe tedanjega časa, poznih šestdesetih let, komaj kdaj so se dotaknili problemov Mizoguchijevih junakov, ki se spletajo z zahtevnimi usodami arhetipskih nians večnega hlastanja ter borbe proti krivicam socialnih kontradikcij japonske preteklosti. Modrost njegovih junakinj se oglaš v letih, ki segajo vse do petnajstega, šestnajstega stoletja. Bogastvo izbranih simbolov in usod junakov Mizoguchijevega sveta se pojavlja v naši filmski zavesti z osupljivo in dragoceno melodijo velikih vprašanj o modrosti odločitev, njihovi nevarni ambivalentnosti, ki nas utegne pahniti v povsem nedomišljen, naiven svet odločitev, ki se jih ni mogoče nikdar preprosto okleniti in jih hvaliti. Mizoguchijevi filmi so polni arhetipskih motivov in situacij, zaradi razreševanja katerih se je človeški rod obranil pred strahovitimi apetiti mnogih slabih naključij življenjskega kaosa. V študijskih letih bivanja v Parizu je moja pripadnost njegovemu delu počasi rasla, v meni se je sprožala kristalizacija slutnega občudovanja: njegovih posebnosti preciznega slikanja vseh spremljajočih vrednosti rekvizitov, notranje scenografije, pa tudi kostumografije, portretov njegovih junakinj in osupljivo lirčnih tonov mnogih rešitev, izjemne čustvene presunljivosti njegovega kadriranja, s katerim je v petdesetih letih, tudi z novimi odenki, obogatel globinsko mizansceno in dramaturške spretnosti, v katerih se je nekdanja spontanost povezovala z navidez naključnimi, enostavnimi dramaturškimi vozlišči. Odlike njegove filmske poetike so me vznemirjale. Spomnim se, kako sem z navdušenjem gledal povsem novo kopijo, ki so jo nekdanji Jugoslovanski kinoteki v Beogradu darovali predstavniki japonskega veleposlaništva! Kot bi gledal povsem novo verzijo filma *Načelnik Sansho*. Svet svetlobe in senc se je skrival v dragocenih leskih svetlobnih pramenov, nad katerimi je odmevalo žalostno petje izgubljene matere. Šumenje morja in trpkost staranja, ki zaznamuje poslednje odenke ljubezni med ločenima obrazoma sina in matere, nas napolnjujeta v mojstrovini Kenjija Mizoguchija do občudovanja sublimnih vrednot.

Njegovi filmi mi niso bili takoj dostopni: sistematično ocenjevanje vseh mogočih odenkov dramaturgije in predvsem občutljiva merila posameznih rešitev, ki so odločale o odlikah kompozicije in



Legenda o Ugetsu

posnetkih slike in zvoka, sem natančno ločil šele kasneje. Postopno vstopanje v svet njegove filmske poezije, kajti o tem moramo govoriti, kadarkoli pomislimo na filme Mizoguchija petdesetih let, je prihajalo za mano in plenilo moje občudovanje kakor lepota posameznih Mozartovih simfonij in koncertov, nekaterih oper. Najprej sem se oklenil prizorov smrti v njegovih filmih, ubojev, borb, javnih manifestacijah ljubezni in okrutnosti, kot je na primer zaključni spreved v filmu *Križana ljubimca* (1954). V mojem spominu so ohranjali občudovanje sijajno poiskanih, slikovnih rešitev. Spreved, ki na morišče vodi oba ljubimca z dvignjenima glavama, se pomika z vsem dolžnim pompom ter vzbuja presenečene besede opazovalcev: "Še nikdar nista bila tako zadovoljna, srečna... Tako mirna!" In vendar sem bil najprej začuden: solucija prizora je bila najprej samo lepa, gladka, harmonično ubrana s celoto, potem pa sem začel odkrivati odgovore na vprašanja: "zakaj" ... "kako" ... "morda se motim". Pomembno se mi je zazdelo dejstvo, da je scena dovršeno izpeljana in da nima odvečnih besed. Mnogokrat sem v portretih njegovih nastopajočih oseb odkrival tisto nujno skrivnostnost, zaradi katere – tako je trdil Dostojevski – se nam posamezni obrazi neverjetno intenzivno vpisujejo v spomin.

Višek bivanja v družbi in palači princeze Wakasi v *Ugetsu* je sublimno lepo in ubrano, še več: kakor bi žarčilo v filmu naprej in nazaj, do samega začetka... V njenem fantomu, prikazni, je moč zaznati nujnost in obojenost ambicije po uspehu in slavi, ki se veže, tako pogosto pri filmih Mizoguchija, z begom, tavanjem in blodnjami, kar potem zaključí, dopolni z grenkobo razočaranja, nesmiselnega potovanja, hlastanja za srečo, varljivim uspehom vseh vrst. Nato sem odkrival tankočutno mešanje sanjskega in realnega, zazdelo se mi je, da so se podobne rešitve zgodbe o *Načelniku Sanshu* (1956) dvigovale do vrednosti dragocenega ustnega predajanja zgodbe v japonski kulturi, ki govori o usodi, odkupu, morda celo "zveličanju" odnosov med starši in otroci.

"MIZO" - MEDNARODNI MOJSTER

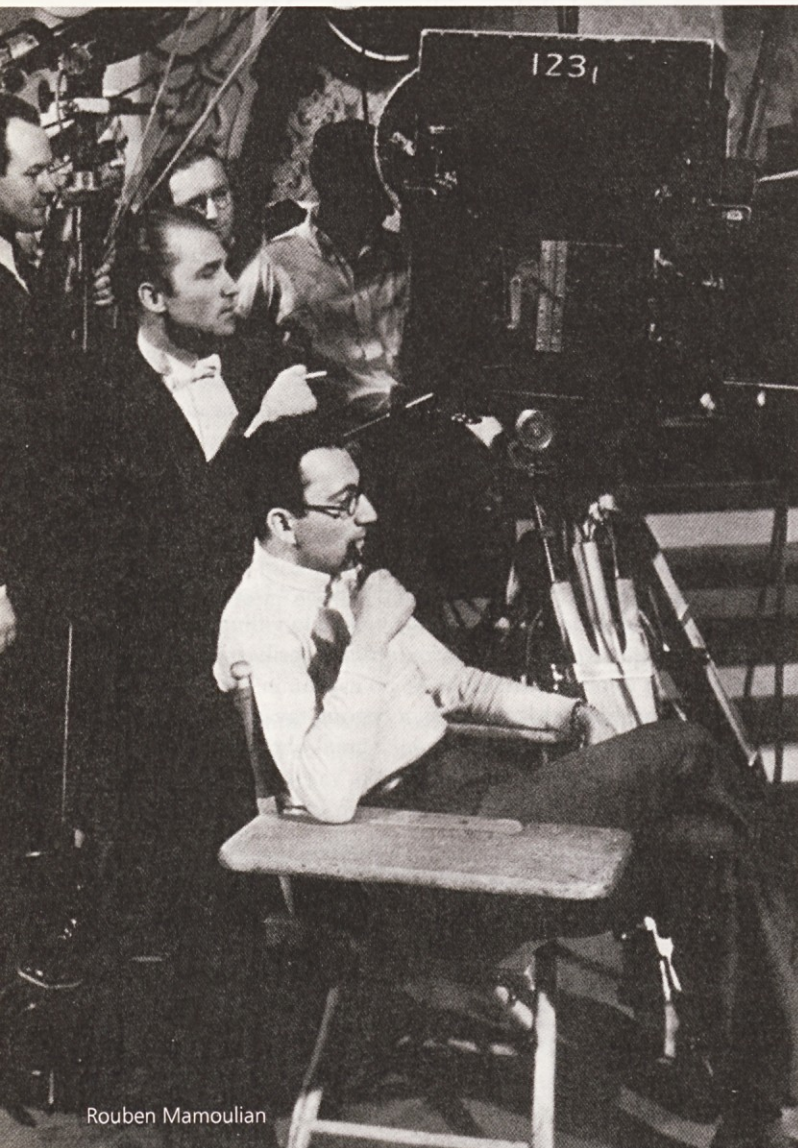
V zadnjih letih njegovega življenja so ga oslabili napadi neozdravljive levkemije. Že med realizacijo *Križanih ljubimcev* (1954) je prenehal s svojimi diktatorskimi zahtevami po popolnosti; film so posneli v 28. dneh. Velik ljubitelj literature, občudovalec in sovražnik žensk, ustvarjalec mnogih sijajnih zgodovinskih filmov avtentičnih odlik, ki so skrivali mnoga čustva v oddaljenih, z lirizmom oblikovanih dolgih posnetkih, ki so se pletli v razkrivanju pasti politike in ljubezni, režiser Kenji Mizoguchi, je umrl 1956, kot veren častilec budizma. •

Prihodnjič:

Luchino Visconti, *Senso* (1954).

rouben mamoulian

nebojša pajkić



Rouben Mamoulian

Inovativni imitator ali usoda armenskega dandyja

Pogosto se mi je dogajalo, da sem se povsem spontano zatopil v premišljevanje ob "dejstvu", da je Rouben Mamoulian brez pravega vzroka najbolj zanemarjen avtor izmed vseh režiserjev "Panteona" Andrewa Sarris. Ko sem se ponovno lotil Sarrisovega vodiča (*American Cinema - Directors and Directions*, 1929-68), delno tudi z namenom, da bi med posvečenimi našel še koga s podobno usodo kot je Mamoulianova, me je čakalo osupljivo odkritje. Ne samo, da Mamouliana ni najti v Sarrisovem Panteonu, med avtorji njegove veličine kot npr. Renoir, Sternberg, Welles, Ophüls, Lubitsch in Lang, marveč je celo uvrščen v normativno najbolj intriganten ter glede na izbor vključenih avtorjev tudi najbolj problematičen (najpogostejše tudi problematiziran) razdelek z nedvoumno etiketo: *"Less Than Meets The Eye"*.

Najpogostejši ugovori, naposled tudi Sarrisova samokritika, so se naslavliali predvsem na podcenjevanje Billyja Wilderja, ki se je tu, za osvežitev spomina, znašel v družbi skupaj s Hustonom, Kazanom, Leanom, Mankiewiczem, Reedom, Wellmanom, Wylerjem, Zinnemanom in že imenovanim Mamoulianom. In čeprav je v rokopisu večine teh avtorjev, resda še najmanj pri Wilderju, moč prepoznati aspekt, ki je izzval Sarrisov idiom *"invisible ink"*, bi se – če izvzamemo Zinnemana kot paradigmatični primer svojega "razreda" – slehernega izmed apostrofiranih avtorjev, celo Leana in Wylerja, dalo uvrstiti v katero od višjih kategorij, Mamouliana, kot napovedujejo že moje uvodne besede, pa v sam Panteon.

Sarris ga je, nasprotno, odpravil z več kot kategorično nedvoumno diskvalifikacijo; svojo notico o Mamoulianu začne z udarcem kija: *"Mamoulian's tragedy is that of the innovator who runs out of innovations."* ("Problem z Mamoulianom je v tem, da gre za inovatorja, ki mu je zmanjkalo idej.") Sklepne besede so še bolj morilske, kakor bi šlo za poskus knock-outa, dasiravno kritik ne demonstrira poznavanja Mamoulianove virtuozne boksarske sage *Golden Boy*, ko povzema: *"The innovator has become an imitator, and the rest is mediocrity."* ("Inovator je postal imitator, vse ostalo je povprečje".)

Ko že načenjamo vprašanje Sarrisove sistematizacije, se poleg vprašanja, ki je za to razpravo ključnega pomena, namreč, zakaj je Mamoulian tako nizko in pretenciozno negativno rangiran, ne moremo izogniti tudi nekemu drugemu: kaj bi lahko predstavljalo najmanjši skupni imenovalac, skupni atribut kolektivne tragične krivde navedenih avtorjev?

Rešitev druge uganke že predstavlja tudi realni okvir poskusu razumevanja Mamoulianovega podcenjevanja izpod peresa nekega mladoturka, ki si je nadel avreolo apostola, tvorca svojevrstnega filmskega katekizma.

Preprosto povedano, Sarrisova teorija avtorjev je zasnovana na dveh enako močnih kot tudi subverzivnih konceptih: na antiintelektualizmu Farberjeve filmske amerikane, deklarirano zoperstavljene atrofirani literarno-teatralni retoriki evropskega uvoza, in revizionizmu francoske "politike avtorjev", prek katere je bila v francoski kontekst vbrizgana adrenalinska injekcija filmske amerikane *à la* Farber.

S tem, ko je Farberjev tradicionalizem spojil s francoskim revizionizmom, se je Sarris dokopal do nekega pojma filma, ki je v bistvu blizu samonegaciji. Izhajajoč iz fabulativne figure o gozdu in drevesih ter vice versa, je na koncu prišel do svojega emblematičnega mahagonija – Johna Forda, okrog mitizacije le-tega pa je zgradil celotno poetiko. Sledeč Farberjevemu izvornemu antiintelektualizmu, ki je vitalizem nove civilizacije branil pred dominantnim proevropskim snobizmom (npr. Huston, Stevens, Wyler in drugi), torej nekemu povsem specifičnemu avtorskemu postopku, ki je bil v svojem dometu korektiven, je Sarris skonstruiral pogled na film, katerega neoklasicistična pretencioznost se nagiba k ideološkemu kiču. V projekciji Forda kot Sofokla se je Sarris ustoličil v obličju Aristotela. In če se je v svoji doktrini pionirskega tradicionalizma Farberjevi "underground" triadi Walsh - Hawks - Wellman izognil na ta način, opirajoč se pri tem na bazinovsko fotografsko ontologijo, več kot primerno za glorifikacijo remingtonovsko/ruselovske pastoralne Amerike, bi lahko z malce več poguma (ki ni manjkal bolj pretanjenemu Bogdanovichu), in še posebej, če je že sprejel Hawksa za svojega Evripida, v Dwanu končno odkril tudi svojega Ejshila. A brez primordialnega prototipnega pripovedovalca zgodb, prinašalca mitov, ne moremo govoriti o katerikoli verziji klasicizma - niti tistega, v katerem Teksas figurira kot center sveta, Rio Grande pa kot ognjena reka oziroma meja neskončnega. Ta dolg gre pripisati neintelektualnemu antiintelektualizmu, ki je Sarrisu onemogočil, da bi se soočil z različnimi oblikami kinestetične stilizacije, zlasti tistimi, ki so implicirale afilmske oziroma predfilmske oblike artifične retorike. Ker ni uvidel antiaksiološkosti, pa tudi antiideološkosti opozicij staro-novo, klasično-moderno, naivno-sofisticirano, je moral, obremenjen s svojim "izvornim", "neokonzervativnim", "psevdoklasičnim", tendenciozno "primitivnim" purizmom, vsak poseg po stilizacijskih obrazcih "elitne", "evropske", "newyorške", "gledališke", "francosko-filozofske" kulture že vnaprej obsoditi kot napihnjene, lažni rokopis (*invisible ink*). In čeprav vsak izmed avtorjev "*Less Than Meets The Eye*" skupine nosi vsaj večino, če že ne vseh "sedem smrtnih grehov" sarrisovskega katekizma (če izvezamemo Wellmana, ki je tu zato, da bi pozabili na

Farberja), pa je ravno armenski dandy, wildovski dekadentni Rouben Mamoulian – ta apologet popolne stilizacije, vsega, kar je protipol stvarnosti, človek, ki mu je gledališče predstavljalo to, kar je Boetticherju pomenila torcida, Mishimi kamikaze, Miliusu surf, Warholu diskoteka ali Godardu leto '68 – s svojim celotnim habitusom predstavljal rdeče ogrinjalo "modernizma" pred razjarjenim vodnikom bližajočega se stampega zagovornikov populističnega elitizma, čigar topot bo pregazil vse, kar je bilo lažnega v evropskem in ameriškem filmu, ne pa tudi vedete prav avtentično filmskega populističnega eklekticizma, katerega prepoznanje terja ideološki odklon, sofisticirano relaksiranost, ki v tolikšni meri manjka vsem prvoborcem. Če Sarris ne bi imel namena (podobno kot Iznogudov trip o sultanu-nad-sultanom) iz filma narediti umetnost-proti-nadumetnosti, bi med teoretiki humanizma in renesanse, ki jih je inspiriral Vergilov eklekticizem – npr. v Scalidieriju ali Boccacciu – lahko našel primernejše vzore od Aristotela. Teoretiku populistične umetnosti bi v deželi, v kateri so *show-business*, *entertainment* in *box-office* pomembnejši od kateregakoli gnoseološkega, estetskega in nenazadnje metafizičnega vprašanja, le-ti bolje služili za zgled spoštovanja eklektičnega esteticizma in razumevanja dandyjevskega manierizma, pri katerem posnemanje vzora velja vsaj toliko kot posnemanje narave. Za takšnega Sarrisa pa je moral biti seveda Mamoulian pretrd oreh.

Rouben Mamoulian je, za razliko od večine ameriških režiserjev, katerih poznavanje teorije Stanislavskega se je končalo s prvim delom Sistema, skoraj pri dvajsetih v Tbilisiju vodil lastno gledališko skupino, ki je v MHAT-u skupaj z Vahtangovo predelovala teorije Stanislavskega. Prek londonskih gledaliških predstav je prišel do Rochestra, kjer je za Georgea Eastmana režiral opero, da bi zatem postal ena vedet broadwayske režije. Od tod je, seveda s pojavom zvoka, pot vodila v Hollywood. Armenec, ki je do Hollywooda prispel tako rekoč s Kavkaza in prek londonskih in newyorških gledaliških odrov, spominja na prototip komičnih prikazni, ki so jih utelešali ekscentriki tipa Mischa Auer ter liki v komedijah Prestona Sturgesa, Gregoryja La Cava ali Lea McCareya, skratka, dobesedno vzhodnjak, evropsko dekadent, urbano degeneriran, neprilagodljiv daljnemu Zahodu, neuskladjiv s pionirskim pojmom Washington-Lincoln-Rooseveltove amerikane, idealen, da postane emblematični protagonist farberjevsko/sarrisovske ideje gledališčnika, ki izkorišča producersko bebavost, da bi odžrl kruh tistim, ki so sledili Griffithu. In ko takle "povzpeticnik", ki Indijanca ni videl niti na platnu, debitira leta 1929 s filmom kot je *Aplavz*, ter pri tem demonstrira najrazličnejše vrste laičnih afinitet, od eksperimentiranja s tonskimi plani do konsekventnega nagnjenja k nekonsekventnemu gibanju (skorajda vrtenju) kamere, v nasprotju s pionirsko fordovsko doktrino, po kateri se kamera premika samo, če se premakne junak, poleg tega pa film posname na

avtentičnih objektih in to na vzhodni obali, sredi New Yorka, potem so mu s stališča Sarrisovih presodkov odslej zaprte vse poti.

Objektivno je imel Sarris prav: Mamoulianov prototeam je res zajemal vso tisto množico maloumnih gledaliških režiserjev, ki so jih s pojavom zvoka pripeljali v Hollywood, ker naj bi se domnevno spoznali na dialog (na srečo so si zanje zelo hitro izmislili mutacijo "dialog director"), pa čeprav so komajda razlikovali kamero od reflektorja, vendar to še ne bi smelo biti razlog za ignoriranje njegovega ekskluzivnega genija. Če je **Aplavz** s svojo senzibilnostjo ter tehnično kakor tudi strukturalno inovativno polituro bližje interesom Adama Citneyja kot Andrewa Sarrisa, če gre torej za enega izmed najpomembnejših filmov ameriške avantgarde (zaradi česar bi lahko Mamouliana, poleg imen kot sta Darren ali Vorkapic, obravnavali tudi v kontekstu takšne kontinuitete), to še ne bi smelo pomeniti razloga za tako grobo podcenjevanje njegovega prihodnjega, ne velikega, vendar mojstrsko izbrusnega opusa. **Ljubi me nočno** je Sarris ocenil kot imitacijo Lubitscha, pospremljeno z režiserskimi ekshibicijami. Ta Sarrisova pripomba, ki hkrati razodeva vso praznino kritiške stroke, ločene od prakse, že meji na absurd. Ko so namreč Mamouliana poklicali iz *front-officea*, da bi ga vprašali, če bi režiral novi film Janet MacDonald, je režiser odgovoril: "Why not Lubitsch?"

Zakaj je Mamoulianovo vprašanje razumljivo, Sarrisova pripomba pa nesmiselna? Zato, ker je imel Mamoulian v času, ko je sprejel ponudbo, za sabo poleg **Aplavza** še dve mojstrovini, **Mestne ulice** in **Doktor Jekyll in gospod Hyde**, ki sta vsak v svojem žanru predstavljali ključni hollywoodski deli, obe pa bosta odločilno vplivali na razvoj gangsterskega filma in idioma horrorja. Njuna magija traja vse do današnjih dni. Kar se tiče filma **Ljubi me nočno**, so ga številni strokovnjaki za musical, med njimi Vincente Minelli, priznali za delo, ki je imelo nanje največji vpliv, vendar pa tega vpliva ne izčrpajo žanrske paradigme, ki jih je Mamoulian vnesel v hollywoodski musical, temveč gre vse prej za neko splošno občutenje filma, za nek odprt model stilizacije, čigar propozicije je lahko postavil samo režiser visoke

kulture – človek, katerega pretanjeni občutek transcendira konvencionalne opozicije gledališkega in filmskega, originalnega in posnemovalnega, naravnega in umetnega, skratka, umetnik *par excellence*. Istega leta, zlovesčega 1968., ko je Sarris obelodanil svojo kapitalno sistematizacijo ameriških režiserjev, v kateri se je tako neupravičeno znesel nad Mamoulianom, je ta v nekem intervjuju z razlago distinkcije med gledališčem in filmom mojstrsko definiral svojo poetiko: "Na odru imate eno samo dinamiko, dinamiko igralca, medtem, ko imate na platnu tri vrste dinamike: dinamiko igralca, kamere in montaže." Ta strnjena razlaga poleg tega, da natanko določa kreativno superiornost filmskega medija, najbolj neposredno kaže na to, da je Mamoulian s svojim pristopom k režiji zadel v črno: dinamiko (akcijo) določa kot osnovni aksiom tako gledališke kot filmske umetnosti, medtem ko je akcija v svojem abstraktnem bistvu gibanje, *movie*, *motion picture*.

V filmu **Ljubi me nočno** je Mamoulian z duhovitostjo, s katero bi se komajda lahko primerjali njegovi predhodniki (Lubitsch in Clair), kakor tudi njegovi najdoslednejši nasledniki (Minnelli, Donen, Lester, da o postmodernistih sploh ne govorimo), ustvaril neke vrste ironični panegirik najrazličnejšim možnostim demonstriranja akcije v filmu in skozi film. Sarrisova pripomba je bila nesmiselna, saj od avtorja katekizma filmskega populizma ni umestno, da bi v prevzemanju vplivov prepoznaval nekaj avtorstvu neprimerne; še bolj je nesmiselna, če upoštevamo, da gre za zlata leta studijskega sistema, v katerem je bil odnos med produkcijo in zvezdo osrednji člen v kreiranju procesualnega, serialnega pojma filma. In končno je nesmiselna zato, ker predstavlja z aksiološkega gledišča popolnoma zgrešeno oceno, saj z njo zmanjšuje vrednost delu, ki je eden najbolj prepoznavnih členov zgodovine ameriškega pojma filma. Kadar govorimo o ameriškem pojmu filma, moramo na srečo upoštevati tudi njegovo inkluzivnost, ki je analogna inkluzivnosti amerikane. Tako kot lahko v bazinovsko-sarrisovski tradiciji porečete, da je, upoštevaje ameriško nagnjenje k historicizmu in mitomaniji, pravi ameriški film western, lahko s stališča ameriškega agnosticizma trdite, da je pravi ameriški film komedija, z vidika ideološkega infantilizma (ameriški sen) melodrama, in nazadnje, če za kriterij vzamete ameriški duh, izražen skozi behavioristično filozofijo akcije, bo pravi ameriški film musical. Vsi štirje osnovni modeli glorificiranja amerikane, western, musical, komedija in melodrama, hkrati izražajo tudi težnjo k medsebojnemu prehajanju, inkluzivno odprtost sprejemanju ostalih ter nagnjenje k stapljanju in izgubljanju v njih. Mamoulian je bil mojster komedije, melodrame in musicala.

Čeprav je režiral nekaj najbolj "čistih" melodram, predvsem dve iz leta 1933, **Kraljico Kristino** z Greto Garbo, in **Pesem pesmi** z Marlene Dietrich (s tem pa

Jeanette Macdonald,
Maurice Chevalier
Ljubi me nočno



zarisal zaključno retušo mitu prve ter postavil nov hollywoodski ključ za tretma poltenosti druge), je Mamoulian, poleg svojih posebnih zaslug v kolorističnih inovacijah (**Semenj ničevosti**, **Kri in pesek**), predvsem eden največjih avtorjev musicala - pravega ameriškega filma. **Veseli tolovaj**, za katerega je celo Sarris našel kako lepo besedo, upoštevajoč, da je dobil priznanje newyorške kritike, je obenem film, ki predstavlja mamoulianovsko perverzno projekcijo razigranega prepevajočega westerna (ta je med drugim Landisu pomagala, da je s **Tremi amigosi** (*Three amigos*, 1986) izpeljal mutacijo s parodije na sofisticirano camp verzijo humorja). Skupaj s filmoma **Visoko**, široko in čudovito ter **Poletnimi počitnicami** gre za naslove, ki podkrepljujejo tezo, da je studio z izborom Mamouliana za novega režiserja Janet MacDonald in Mauricea Chevalierja pokazal daljnovidnost, ki je Sarris ni doumel niti s tako velike zgodovinske distance. Zadnji film v Mamoulianovem opusu, **Svilene nogavice**, glasbena verzija Lubitscheve **Ninočke**, je najduhovitejši izraz Mamoulianovega "imitativnega" odnosa do Lubitsch-*toucha*. Čeprav so nekateri njegovih filmov, predvsem tisti v štiridesetih, **V znamenju Zorra**, **Kri in pesek**, pa tudi **Veseli tolovaj** v tridesetih, razodevali Mamoulianovo posebno naklonjenost poigravanju z romantičnimi klišeji, skozi katere se polivalentno prepletajo melodramski arhetipi z ironičnimi implikacijami, je bil Mamoulian predvsem mojster spoja melodrame in musicala, ta odnos pa se zdi najbolj večplasten in hkrati tudi najbolj idealen žanrski koncept. Tako kot je musical najprej koreografija fizične akcije, je melodrama koreografija gibanja emocij; v tem smislu je, po behaviorističnemu bistvu amerikane, musical zunanji izraz notranje, melodramske akcije. Rouben Mamoulian, Armenec visokega stila, tega ni le razumel, marveč je vse to tudi udejanjil v svojih mojstrskih filmih, katerih sofisticiranost se je kot zvezdni prah razpršila po opusih prihajajočih hollywoodskih dekadentov, od Otta Premingerja in Douglasa Sirka, vse do bratov Schroeder, Johna Badhama ali Johna Watersa.

Mamoulian je pravzaprav tipični avtor Hollywooda tridesetih. Leta 1929, v času porajanja ameriške ideje filma in ideje kinematografije sploh, je debitiral z eksperimentalnim **Aplavzom**, in čeprav je v štiridesetih režiral še nekaj filmov, da bi leta 1957 s **Svilenimi nogavicami** podčrtal svoj opus, je trideseta izpolnil v delovnem ritmu enega filma do enega in pol letno, kar je Robert Aldrich svojčas razglasil za hollywoodski optimum. Prvi, **Mestne ulice**, in zadnji, **Zlati deček**, predstavljata okvir te kontinuitete. Čeprav je prvi gangsterski, posnet po zgodbi *hard-boiled* komunista Dashiella Hammeta, drugi pa klasična melodrama, ki se kriminogenega konteksta dotika le toliko, kolikor miljeja profesionalnega boksa ni moč izločiti iz mafijske interesne sfere, Mamoulian v **Zlatem dečku**, posnetem po socialno-kritični drami Clifforda Odetsa, moško-žensko, ali bolje rečeno, žensko-moško linijo odnosa (Barbara Stanwyck - William Holden) razvija z naslonom na že eksploatirano relacijo (Sylvia Sidney - Gary Cooper). Tega obrazca, ki na videz temelji na dvolični naravi

ženske, nikakor ne smemo razlagati kot mizoginega potenciala Mamoulianovega avtorskega postopka. Poudarek je, nasprotno, tako v gangsterski sagi **Mestne ulice**, kakor tudi v socialni melodrami **Zlati deček**, drugje. Tisto, na kar se obrača Mamoulianov interes, se je v obe zgodbi vtihotapilo iz neformiranih karakterjev-protagonistov. Gary Cooper kot The Kid (leto prej je nastopil kot Kid "Quico" v Cromwellovem, prav tako Paramountovem projektu **The Texan**) je obsesivno predan Nan (Sylvia Sidney) in njenim kompleksnim načrtom. Cooper je kot mlada zvezda (rojen 1901) prišel v igralsko zasedbo **Mestnih ulic** pravzaprav zato, da bi Schulbergovi ljubljenci, kontroverzni zvezdi nemega obdobja Clari Bow, pomagal utrditi njen položaj v zvočnem filmu. Vendar se je muhasta Clara (ki je imela za seboj že nekaj živčnih zlomov) na vsem lepem poročila z zvezdo westernov Rexom Bellom, se z njim umaknila na njegov ranč v Nevadi, studio pa pustila na cedilu. Čeprav so Mamouliana - skupaj z njegovim prefinjenim gledališkim čutom ter po uspešnem filmskem promoviranju Helen Morgan, zvezde nočnega kluba (**Aplavz**) - pripeljali iz New Yorka, da bi skupaj s Cooperjem pripomogel k reintegraciji nesrečne Clare Bow, se je režiser ponovno soočil z "debitantko". Kljub temu, da **Mestne ulice** za Sylvio Sidney niso bile popoln debi, kot so v času premiere zmotno navajali sicer pregovorno netočni vsevedni filmski magazini Screenland ("*Sylvia is a smash hit in her screen debut...*") ali Motion Picture News ("*Sylvia Sidney in her film debut...*"), je bila Nan njena prva glavna vloga. Dejstvo, da je studio fabulozno zvezdo zamenjal z igralko, ki je imela za seboj le dve neznatni

Maurice Chevalier
Ljubi me nocoj



vlogi, v *Broadway Nights* (1927) in *Threw Different Eyes*, (1929) – ne glede na to, kaj je povzročilo takšno odločitev, neodgovorna gesta zvezde, ki bo odslej hollywoodske bulevarje sanjala v sanatorijih, ali pa Mamoulianovo mojstrsko vodenje Morganove v *Aplavzu* – je režiserja postavilo v inverzno pozicijo. Soigralec, ki naj bi podpiral zvezdo, je postal nosilec filma. Zdi se, da je hipersenzibilnega Mamouliana prav ta premik težišča osem let kasneje pripravil do tega, da je za odnos, ki je zahteval zrelejšo junakinjo, ob Barbari Stanwyck – kot paradigmatična *noir lady* je imela v tem trenutku (kot Stella Dallas, 1937) za seboj že nominacijo za oskarja – angažiral golobradega, najmanj enajst let mlajšega Holdena, z vsega dvema odigranima vlogama na filmu. Ko je razlagal bistvo koncepta filma *Mestne ulice*, je Mamoulian poudaril: "Vi sicer veste, da se v zgodbi zgodi deset umorov, vendar pa v bistvu ne vidite nobenega." Takšna dramaturška konstrukcija, zasnovana na agresivni stilizaciji, je Mamouliana napeljala, da je v sodelovanju z enim največjih perfekcionistov hollywoodske snemalne šole, Leejem Garmesom, izdelal vizualno polituro filma, katere črno-beli kontrast bo kot osnova za detaljno razdelavo fetišev gangsterskega miljeja (klobuki, težak tekstil, metuljčki, kravate, prstani, cigarete, telefoni, revolverji) predstavljala orkestracijo, ki jo lahko primerjamo le še s Sternbergovimi vizualnimi simfonijami. Če pustimo ob strani Hawksovega neponovljivega *Brazgotinca* (*Scarface*, 1932), ki ga v variiranju ter parodiranju pustolovca in cinika ni dosegel niti Siegelov Harry Callahan, lahko rečemo, da so Mamoulianove *Mestne ulice*, po prvem gangsterskem filmu, Sternbergovemu *Podzemlju* (*Underworld*, 1927), ter poleg Le Royevega *Malega Cezarja* (*Little Caesar*, 1930) in Wellmanovega *Državnega sovražnika* (*Public Enemy*, 1931), najusodnejše vplivale na formiranje idiomov gangsterskega filma, ki jih bodo v petdesetih (npr. Fuller ali Boetticher) le dogradili, da bi v zgodnjih sedemdesetih (in pozneje) doživeli polno evokacijo. Lahko bi rekli, da to, kar predstavlja Le Royev *Mali Cezar* za Miliusovega *Dillingerja* (1973), ter Wellmanov *Državni sovražnik* za Leonejev *Bilo je nekoč v Ameriki* (*Once Upon a Time in America*, 1983), veljajo *Mestne ulice* za Coppolovega *Botra* (*The Godfather*, 1972). Tom Milne (cf. Richard Road) trmasto insistira pri Mamoulianovi večkratno eksploatirani finesi filigransko stkanega podteksta; ta opozarja na zelo tanko črto, ki organiziranega gangsterja ločuje od državljana z Wall Streeta. Prav to problematiziranje videza in hrbtni strani družbenih fenomenov, je značilno za Mamoulianovo dualistično doživljanje sveta. Dvojnost pojavov, dvojnost odnosov, dvojnost motivov in likov je že v samem jedru Mamoulianovega sveta, in videli bomo, da dvojnost določa tudi njegov odnos do tega sveta, odnos, ki sega od romantičnega do komičnega, od ironičnega do melodramskega, da bi se najustrezneje razrešil v koreografski stilizaciji musicala, čigar ritmične potenciale je Mamoulian transponiral v vse svoje filme. Barbara Stanwyck in golobradi William Holden sta prototipska Mamoulianova junaka prav v *Zlatem dečku*, ki predstavlja vrh Mamoulianove trdne poti skozi generično dekada Hollywooda. Govorimo o dualnosti. Mladi Holden (kot Joe Bonaparte) je talentiran violinist, vendar ima poleg tega še nek drug,



več kot kontrasten boksarski talent. Bonaparte je rojen v revnem, moralno čistem religioznem okolju in nagrajen z dvema zlatima darovoma, enim duhovnim in drugim fizičnim, od katerih ga prvi vleče v negotovost, drugi pa ponuja hitro pot k vrhu. Z vsakim novim dvobojem je bliže tronu in bogastvu, a tudi nevarnosti, da bi si poškodoval roke, kar bi ga za vselej ločilo od violine. Barbara Stanwyck (njen priimek je Moon) bo s svojim očarljivim sex-appealom, ki spominja na srnin magnetizem širokooke Sidneyeve, v očeh infantilnega Kida predstavljala tisto energijo erosa, ki s svojo hipnotično močjo Bonaparta spreminja v vodenega lunatika. Temna stran meseca, magija sle in carstvo Lilith proti moralnim predsodkom in pravoslovju, demonsko proti angelskemu, magijsko proti religijskemu, zlo proti dobremu – vsa ta nasprotja bo Mamoulian povsem nedvoumno izostril že v svojem tretjem filmu, epohalni ekranizaciji Stevensonove klasike, *Doktor Jekyll in gospod Hyde*. Tako pred Mamoulianom kot po njem so sicer nastala mnoga uspešna videnja te viktorijanske komprimirane verzije faustovskega motiva, toda tisto, kar njegovo interpretacijo Stevensona dela neponovljivo in ultimativno – ali, kakor bi ob neki drugi priložnosti dejal Peckinpach, "definitivno" – je prav Mamoulianovo senzacionalno fokusirano demaskiranje renesančnega homocentričnega, bogorušiteljskega, davincijskega kulta znanosti kot kreacije. Središčna točka te demistifikacije je legendarni prizor, v katerem se doktor Jekyll v subjektivnem planu pred ogledalom transformira v gospoda Hyda – pred našimi očmi in brez reza! Ključna člana Mamoulianove kreativne ekipe, Hans Dreier, veliki nemški umetniški direktor, na čigar inovacijah je temeljil Paramountov atelje (delal je za Sternberga, De Milla, Lubitscha in druge), in Karl Struss, eden najvplivnejših ameriških snemalcev, sta z uporabo

barvnega filtra, ki je temeljil na Strussovi iznajdbi za film **Ben Hur** (1926), omogočila nenavadni alkemijski prizor, ki obenem asociira na goethejevski mit Fausta in Homunkulusa – ter tako v en sam pošastni poskus spaja prisvajanje božanskih kompetenc.

Ženske v **Mestnih ulicah** in **Zlatemu dečku** sicer generirajo temno stran moškega potenciala, a je Mamoulian posnel tudi dve izredno lepi ženski melodrami, **Pesem pesmi** za Marlene Dietrich in **Kraljico Kristino** za Greto Garbo; poleg gotsko temačnega in dubioznega **Doktor Jekyll in gospod Hyde** pa je praktično istega leta posnel tudi neustavljivo vihrav in lahkoten musical **Ljubi me nočoj**, delo, ki se ga neizogibno povezuje z duhom Reneja Claira ali Ernsta Lubitscha – pogosto, žal, da bi se podčrtalo Mamoulianovo epigonstvo, čeprav tokrat njihov odnos najduhoviteje definira Halliwell v svojem sicer prepogosto problematičnem *Film Guideu*: "*One better than the best of Lubitsch and Clair*" ("Eden, ki je boljši od najboljšega Lubitscha in Claira"). Ta duhovita glasbena komedija, ki daje vtis, kot da bi si Mamoulian po prenapetem Stevensonu želel dati duška, predstavlja arzenal dramaturških (vse mogoče variacije časovnih diskontinuitet), tehničnih (nekonvencionalni montažni prehodi, originalen tretma števila fotogramov na sekundo), ironičnih (odnos do likov in zgodbe) in tonskih (široka paleta sinhronih in anahronih odnosov med sliko in zvokom) inovacij, ki so zaščitni znak Mamoulianovih stilizacijskih afinitet. Navzlic brutalnemu poigravanju z absurdnimi konteksti, bo imela ta zgodba o krojaču, ki ga naključje zanese v aristokratske kroge, nešteto replik v kasnejši zgodovini filma, med katerimi je vsekakor najbolj kontroverzna Koitnerjeva, z antisemitizmom koketirajoča groteska **Obleka naredi človeka** (*Kleider machen Leute*, 1940). Zanimivo je, da je bil za ta film v Mamoulianovi scenaristični ekipi tudi ruski Žid Samuel Hoffman, pesnik in kritik newyorškega Evening Suna, po čigar scenarijih sta nastala dva filma najgloblje krščanske vokacije, Sternbergova nekoliko pozabljena ekranizacija Dresserjeve **Ameriške tragedije** (1931), neprimerno polivalentnejša od kasnejše proporcionalno bolj razvpite verzije, ter Mamoulianova najbolj nenavadna, minuciozno estetizirana mojstrovina **Pesem pesmi**. Hoffman in Mamoulian sta namreč sodelovala pri treh filmih zapored in dejstvo je, da so hkrati to tudi tri najrazličnejša dela v celotnem Mamoulianovem opusu; slednje govori o sorodni naklonjenosti tandema aristokratski relativizaciji vulgarnega razumevanja stilistične doslednosti, ki praviloma privede do samoparodije, kar je lastnost, ki jo demonstrira večina evropskih kvazi avtorjev. **Doktor Jekyll in gospod Hyde**, gotski horror iz obdobja viktorijanske Anglije (Hoffman se je kasneje ukvarjal tudi z Edgarjem Allanom Poejem), rokokojski musical **Ljubi me nočoj** in asketska melodrama **Pesem pesmi**, ki s svojo atipično trdo in izsušeno formo fiksira odnos med estetskim in erotičnim, poetičnim in pornografskim, ljubeznijo in poželenjem, nedolžnostjo in izživetostjo – povsod tu, tako kot v **Kraljici Kristini**, dominira mamoulianovski triumf ženskega principa. Če je lahko kdo v prostodušnosti zgodnje Marlene Dietrich v **Pesmi pesmi** še našel sledove ironije, potem izjemno lepe ljubezenske afere nordijske kraljice z romanskim vročerkvnim in niti malo svetlolasim diplomatom –

katere emocionalno energijo je v marsikaterem odtenu prepoznati tudi v nedavni (brez razloga podcenjevani) **Eviti** Alana Parkerja – ne morete sprejeti drugače kot odo ženski ideji ljubezni. Kraljica, po načelu mamoulianovske dualnosti razpeta med osebnim in občim, patriotizmom in strastjo, žrtvuje prestol ter se v zanosu tragične krivde (nekoč bo treba razčistiti še odnos med antično tragedijo in hollywoodsko melodramo) napoti za umirajočim Gilbertom. Ni lahko govoriti o tako opevanem zaključnem kadru tega filma, v katerem je Mamoulian ustvaril nekaj, kar presega celo njegovo že običajno tehnično inventivnost *à la* Hitchcock. V poslednjem kadru razkošno ekspresivne melodrame mu je uspelo Greto Garbo, največjo in nemara edino uspešno hollywoodsko melodramsko zvezdo ekspresionističnega poleta, zaledeniti do melvilovskega pojma *underplay* interpretacije. Tišina in emocionalna praznina bosta igralko, ki jo bo osem let pozneje zagnila skrivnost, otrpnila v serijo kamnitih izrazov. Istega leta je armenski dandy ekraniziral tudi Marlene Dietrich (ta se bo znotraj filmskega okvirja najbolj fotogenično postarala), ki je ravno stopila na sled magične Lilian Gish in božanske Grete, ki bo z odhodom na vrhuncu svoje kariere najdosledneje zaščitila mit mlade zvezde. Kot bi ta sklepni kader iz **Kraljice Kristine** vplival na osamljeno postfilmsko utopijo skrivnosti Grete Garbo, bo tudi Mamoulian, kljub nekaterim projektom, ki jih ni uspel realizirati in med katerimi se je našel tudi en kolut grandiozne **Kleopatre**, svojo kariero zaključil z remakeom predzadnjega filma velike dive, katerega režiser je bil usodni Ernest Lubitsch, ki so ga Sarris in njegovi nasledniki skušali obesiti kot kamen okoli vratu Mamoulianovi avtorski integriteti. Toda! **Svilene nogavice** s Fredom Astairom in Charissovo demonstrira vso superiornost dandijevsko dekadentnega Mamoulianovega komentarja vsem prihodnjim poskusom primitivnega viviseciranja eklekticizma na račun asocialne originalnosti. Za *remake* nedosegljive **Ninočke**, katere režiser po mnenju mnogih ostaja Mamoulianov nedoseženi vzor, je Armenec za merico sarkazma izbral in imitiral postopek Vincenta Minellija, režiserja, ki je rad dejal, da se je vsega naučil pri Mamoulianu. Je sploh potrebno poudariti, da je ta retroavantgardni *hommage* (ne)sojenemu vzoru in (ne)sojenemu učencu hkrati komedija, melodrama in musical, z eno besedo – pravi ameriški film. •

Greta Garbo
Kraljica Kristina



rouben mamoulian

(1897 - 1987)

Bio-filmografija

- * 8. oktober 1897, Tiflis, Gruzija, Rusija
- + 4 december 1987, Woodland Hills, Kalifornija, ZDA

Filmografija

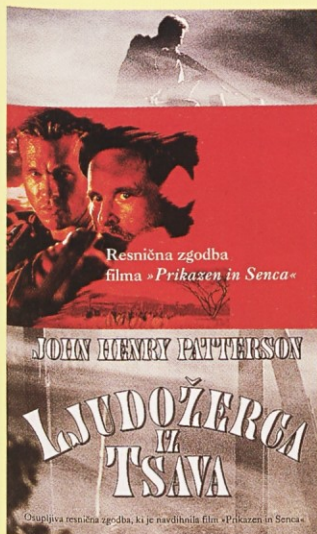
- 1929 APPLAUSE (Aplavz)
- 1931 CITY STREETS (Mestne ulice)
- 1932 DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Doktor Jekyll in gospod Hyde)
- 1932 LOVE ME TONIGHT (Ljubi me nocoj)
- 1933 QUEEN CHRISTINA (Kraljica Kristina)
- 1933 SONG OF SONGS (Pesem pesmi)
- 1934 WE LIVE AGAIN (Na novo živiva)
- 1935 BECKY SHARP (Semenj ničevosti)
- 1936 THE GAY DESPERADO (Veseli tolovaj)
- 1937 HIGH, WIDE, AND HANDSOME (Visoko, široko in čudovito)
- 1939 GOLDEN BOY (Zlati deček)
- 1940 THE MARK OF ZORRO (V znamenju Zorra)
- 1941 BLOOD AND SAND (Kri in pesek)
- 1942 RINGS ON HER FINGERS (Prstani na njenih prsih)
- 1948 SUMMER HOLIDAY (Poletne počitnice)
- 1957 SILK STOCKINGS (Svilene nogavice)

Kot igralec

- 1945 RHAPSODY IN BLUE (režija Irving Rapper)

Filmi se iztečejo knjige ostanejo!

Filme, ki ste jih videli na velikih platnih, lahko še enkrat podoživite z našimi filmskimi romani!



John Henry Patterson

Ljudožerca iz Tsava

Resnična zgodba filma Prikazen in Senca. Srhljivo napeta avtobiografska pripoved angleškega podpolkovnika Pattersona iz pionirskih časov osvajanja notranjosti Črne celine, ki je pred desetletji navdihnila pisatelja Ernesta Hemingwayja, pred nedavnim pa tudi ustvarjalce filma Prikazen in Senca.

Poznavalci dogodkov so priznali, da so resnični samo neverjetni deli zgodbe o lovu na orjaška ljudožerska leva.

Prepričajte se!

194 strani (11 x 19,5 cm)

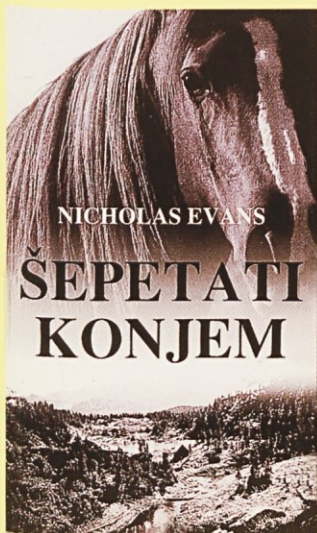


Tomás Eloy Martínez

Santa Evita

Nenavadna knjiga argentinskega časnikarja o še bolj nenavadnih dogodkih, ki so sledili smrti Eve Peron. Mnogi so jo častili kot svetnico in verjeli, da bo lepega dne vstala od mrtvih in spremenila Argentino v diktaturo beračev, drugi pa... Če ste videli film Evita ali si ga nameravate ogledati, vsekakor preberite še ta roman in razumeli boste marsikaj, kar je režiser Alan Parker le nakazal ali obrnil po svoje.

350 strani (11 x 19,5 cm)



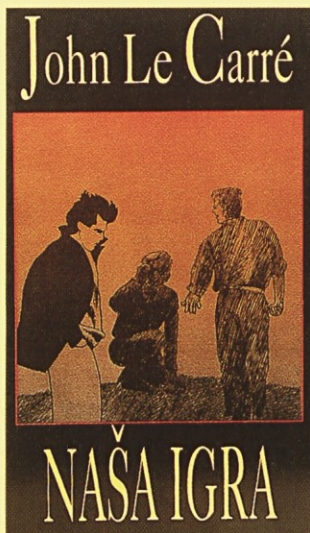
Nicholas Evans

Šepetati konjem

Pretresljiva pripoved o nenavadni povezanosti usod trinajstletne Grace in njenega konja Pilgrima, potem ko ju zadane in pohabi tovarnjak. Obupana dekličina mati poišče pomoč pri skrivnostnem možu v Skalnem gorovju, ki zna s šepetanjem čarobnih besed zdraviti konje ...

Knjiga je postala, tako kot po njej posnet film, velika svetovna uspešnica.

395 strani (11 x 19,5 cm)



John Le Carré

Naša igra

Roman o vohunu in njegovem stvaritelju, ki jima ob koncu kariere ni dano, da bi uživala v spokojnosti angleškega podeželja. Pred bralcem se razgrinja mračna zgodba zaljubljenega in prevaranega moža, ki išče pobeglo ljubico in prijatelja, pri tem pa se tudi sam zaplete v vohunsko mrežo ... Skratka, še eno sijajno delo mojstra vohunskih in detektivskih romanov!

368 strani (11 x 19,5 cm)

Ostale knjige v zbirki "Prvinski nagon"

Michael Crichton: **Jurski park**
Michael Crichton: **Razkritje**
Michael Crichton: **Kongo**
Michael Crichton: **Vzhajajoče sonce**
Anne Rice: **Intervju z vampirjem**
Frances Hodgson Burnett: **Skrivni vrt**
John Grisham: **Firma**
John Grisham: **Pelikanovo poročilo**
John Grisham: **Klient**
Richard Preston: **Izbruh**
Mary Shelley: **Frankenstein**
Ames Graham Ballard: **Trk** (izid: junij)
Irvine Welsh: **Trainspotting** (izid: junij)

Cena posamezne knjige je samo 2490 tolarjev!

Zbirka "Prvinski nagon" je na voljo v vseh knjigarnah in prodajnih mestih, naročila sprejema tudi založba DZS, Mestni trg 26, Ljubljana ali po telefonu 061 140 5 140.





emily watson
lom valov, lars von trier