

186642

revija za film in televizijo

ekran

vol. 25
letnik XXXVII
7, 8 2000
600 SIT



ekranove perspektive
na 11. liffu
festival

benetke 2000

avtor

jacques doillon

žanr

pregled b režiserjev

slovar cineastov

werner herzog

filmska branja

slovenske kinoteke



izdava imago

izdava slovenski film

Dominique Villain: Montaža

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Michel Chion: Glasba v filmu

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

Kristin Thompson, David Bordwell: Zgodovina filma

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

cena v predprodaji: 7.200 SIT

Stojan Pelko: Matjaž Klopčič

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Zdenko Vrdlovec, Peter Zobec, Lilijana Nedič: Boštjan Hladnik

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

kino
teka

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

revija za film in televizijo

ekran

ekranove perspektive 2

uredništvo naš izbor na 11. liffu
simon popek samira makhmalbaf

festival 8

nejc pohar, simon popek, vlado škafar
benetke 2000

festival 19

nil baskar pesaro: jacques doillon

animacija 24

igor prassel nick park in kokoške na begu

kritika 26

aleš čakalič, max modic, nejc pohar,
gorazd trušnovc, mateja valentinčič

branje 35

mateja valentinčič r. arnhem: film kot
umetnost

kako razumeti film 36

matjaž klopčič lola montes

žanr 40

marcel štefančič, jr. budget job – pregled B
režiserjev (I.)

slovar cineastov 48

jure meden werner herzog

Na naslovnici: Platforma, režija Jia Zhangke

vol. 25 letnik XXXVII 7,8 2000

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka

sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni in odgovorni urednik Simon Popek

uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič,

Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan,

Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikovna zasnova Metka Dariš

stavek Ixia osvetljevanje filmov Demm tisk tiskarna Tone Tomšič naslov uredništva Metelkova 6,
1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 433 02 79; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki

vsak delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)

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

Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.



naš izbor na 11. liffu



svet žerjavov

Mundo grúa

Argentina **režija** Pablo Trapero

Ko smo že skoraj opustili upanje nad Južno Ameriko, ki se po vzponu in padcu tamkajšnjega zelo odmevnega novega vala v šestdesetih in sedemdesetih letih ni in ni mogla pobrati (z redkimi izjemami) in je prav žalostno tonila v manieristične in povrh še naivne kopije zahodnjaških vzorcev šund kinematografije, se je pojavil osemindvajsetletni Pablo Trapero in v črnem in belem pokazal, kaj je izvirna, občutena filmska pripoved, pognala iz domačih korenin. Govori o nekdanjem glasbeniku slovite argentinske rock skupine iz sedemdesetih, ki se s sinom stežka prebija skozi življenje, toda vselej pomirjenega in vedrega duha, tudi ko mora s trebuhom za kruhom daleč na drug konec države, za seboj pa pustiti komaj prebujeno ljubezen.

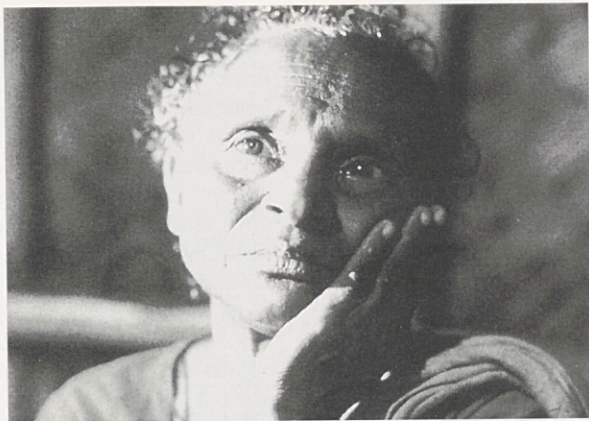
Traperova topla pripoved o nemoči zrelega človeka, da bi stvari spet zgrabil v svoje roke in da bi svojemu življenju povrnil dostojanstvo, je obenem tudi droben spomenik njegovi neuklonljivi volji, neuklonljivosti človeškega duha. Takšnih pripovedi pa je v sodobnem filmu zelo malo. Traperovo nizanje

prizorov deluje zelo naravno, z občutenim menjavanjem vzdušja ter neprisiljenim vizualnim komentarjem, naj so to totali vele mesta z žerjavi, ki govorijo o delu in napredku, ali bližnji posnetki domačih prizorov – med očetom in sinom, očetom in njegovo stalno družbo, očetom in njegovo novo ljubeznijo –, v katerih se neopazno približa njihovem vsakdanu, njihovim značilnim gestam, njihovim obrazom, prek katerih se pretihotapi do njihovih duš.

Odkritje lanskih Benetk, ki je poželo splošno navdušenje ne le Ekranovih skavtov, pač pa celotne slovenske delegacije (in ker nam ga je direktorica festivala ter selektorica perspektiv težkega srca odstopila), naj zato predstavlja most med Ekranovimi in ostalimi perspektivami.

Še dva mostova postavljajo Traperovi *Žerjavi*: prvega med Slovenijo in Argentino, saj ga je producirala naša rojakinja v Buenos Airesu, Lita Stantič, drugega pa med polovičko letošnjih Ekranovih perspektiv, ki je namenoma posvečena angažiranemu in sublimiranemu pogledu na temo delo in dom: *Svet žerjavov*, *Človeški zakladi*, *Julien: oslovski deček* ter *Suzaku*. Maja bo v Kinoteki na to temo stekla prva obsežna izvirna retrospektiva, zato je kar nabrusimo kose!

V.Š.



prestol smrti

Marana simhasanam

Indija **režija** Murali Nair

Izjemni, enourni prvenec režiserja iz Kerale, dobitnika canneske zlate kamere za najboljši prvenec leta 1999, je najbolj preprosto definirati kot politično satiro, a ne v klasičnem pomenu besede. Kar počnejo Američani na karseda agresiven način, slika Nair – ki ni v nobenem sorodu Miro Nair, režiserko *Kamasutre* – posredno, alegorično. Film se prične kot ruralna drama o težkem življenju večno lačnih kmetov in služabnikov. Počasi, strpno. In ko že pomislimo na sorodnost s slovenskimi ekranizacijami Vorančevih povesti, nas režiser v seriji pedantno vstavljenih dvoumnih prebliskov prične presenečati. Krishnan je preprost, reven, a pošten kmet. Nekega dne iz obupa revščine bogatemu plantažniku ukrade par kokosov. Zaprejo ga, toda ker se bližajo volitve, oblasti aretacijo izkoristijo in Krishnanu naprtijo še nerazrešeni umor, nad katerim je javnost še vedno zgrožena. Njegova usoda je zapečaten, si mislijo njegovi prijatelji in družina, a oblasti Krishnanu namenijo edinstveno vlogo: Indija stopa v novo dobo, posodablja se v vseh smereh, Američani pa so jim odstopili številne "prestole smrti", da bodo njihovi obsojenci na smrt lahko umirali moderno, v duhu 21. stoletja, brez bolečin in trpljenja. In prav Krishnan bo srečnejši, ki bo v svoji provinci "krstil" novo pridobitev, nov simbol napredka! Gre za satirično socialno-družbeno kritiko, za klofuto v obraz "novemu napredku", ki v Indiji verjetno še dolgo ne bo postal realnost. Nairov slog je preprost, zadane tam, kjer je treba, v svojem očitnem sarkazmu pa pretirava le izjemoma, praviloma v službi učinkovite satire (minister električni stol sproži z daljincem!). Eden lepših filmov zadnjega časa.

S.P.



človeški zakladi

Ressources Humaines

Francija **režija** Laurent Cantet

V pričakovanju socialnega potresa, ki naj bi po dolgem času močnejše stresel svetovni družbeni ustroj, zlasti na Zahodu, je bilo v zadnjih dveh letih tudi na filmskem zemljevidu čutiti, kot

da spet prihaja čas družbeno angažiranega, socialno militantnega filma (lani je bil na LIFF-u lep primer Tavernierjev **Začnimo takoj** (*Ça commence aujourd'hui*)); ne sicer tako močno in vseobsežno kot konec šestdesetih, a z zanesljivo popotnico samozvesti in pozitivnega prepričanja, ki naj bi stopila na mesto militantnega nihilizma in analitičnega cinizma.

Cantetovi *Človeški zakladi* so drugi pol zgodbe o novem ustroju dela, delavstva, družbenih in produkcijskih ter (kot katalizator vsega) družinskih odnosov po tehnološki revoluciji. Če je Traperov pogled bolj blag in kontemplativen, pa Cantet zelo neposredno nagovarja k dejanjem. Njegov angažma je razviden iz bogate bere dokumentarnih filmov in oddaj, naposled pa se je odločil udariti tudi v igrani formi. Rezultat je angažirana, *hard core* socialna in družinska drama, dramaturško strogo klasična, metodološko pa sodobna, saj precej svoje zares izjemne energije črpa iz dejanskega okolja in aktualne problematike, s kombinacijo neizrabljenih profesionalcev in naturščikov v glavnih vlogah.

Izhodišče je vroča tema francoske socialne politike, prehod na 35-urni delavnik, ki v teoriji delavcem ponuja nebesa, v praksi pa strah pred izgubo dela spreminja v paranojo (najsilajše sanje vsakega poštenega kapitalista). Pridni sin se s študija ekonomije vrne v domači kraj, kjer mu takoj ponudijo mesto v vodstveni strukturi lokalnega podjetja, s katerim in od katerega živi ves kraj. Ponos skromnega in staromodnega očeta nima meja, sinu pa ni čisto pogodu nov položaj, ki ga socialno dviguje nad okolico in oddaljuje od prijateljev, nehote pa je na preizkušnji tudi družinska hierarhija. Ko spozna, da skušajo vodilni prek njegove zagnanosti in naivnosti izigrati sindikat in elegantno odpustiti najstarejše delavce tik pred upokojitvijo (tudi njegovega očeta), v njegovi glavi počni in izvede navidezni *salto mortale* – postavi se na čelo stavkovnega odbora. Oče, ki je po stari navadi predan izključno poštemu delu in je pripravljen vdano sprejeti kakršnokoli odločitev svojih nadrejenih, je nad sinovim početjem globoko razočaran, kar samo še podžiga sinovo slepo jezo. Na tem mestu družbena in osebna drama kulminirata v narativno eksplozijo, v vrhunsko šahovsko kombinatoriko, v kateri "visijo" vse figure hkrati – oče, sin, mati, sestra s prijatelji, sindikalisti, šefi, delavci ... tovarna sama – in za katero se zdi, da se bo sesula sama vase, konča pa se mojstrsko – z "zmagovitim" remijem.

V.Š.



suzaku

Japonska **režija** Naomi Kawase

Naomi Kawase spada med filmske izbranice, med tiste redke genije v kratkih hlačah ali kiklicah, ki že zelo mladi začnejo razvijati in presenetljivo dokazovati svoj filmski talent. Z resnim filmskim delom je začela že pred svojim dvajsetim letom, najprej na 8mm filmski trak, in za zrele, domišljene ter občutene dokumentarne družinske portrete, ki so že precej izoblikovali njen kinematografski *credo*, prejela številna priznanja in nagrade. Zato ni niti malo presenetljivo, da je pred tremi leti v Cannesu postala najmlajša dobitnica zlate

kamere, nagrade za najboljši prvenec. Nagrajeni prvenec se imenuje *Suzaku*, po imenu božjega zaščitnika prefekture Nara, v kateri leži Noemin rojstni kraj. Kar navadimo se, pri Naomi je vse zelo osebno, v vsako svoje delo, v vsako svoje dejanje vloži celo sebe, brez ostanka. Začela je z občutenimi, a tudi brezkompromisnimi portreti svojih najbližjih, navzočih in manjkajočih (oče), igrani prvenec je skrajno spoštljivo in verodostojno posnela v domačih logih, pa še ni bila čisto prepričana, da je uspešno prenesla resnico na veliko platno (v glavnih vlogah – z eno izjemo – nastopajo sami domačini), zato se je takoj vrnila na "mesto zločina" in z minimalno tehnično ekipo ter na 16mm trak o teh ljudeh posnela še čisti dokumentarec z močnimi liričnimi elementi, brez katerih ni njenega kina. Tudi naslednja dva filma je zaznamovala močna osebna nota, dokumentarec **Mangukyo** (Kalejdoskop, 1998), v katerem se razčiščujejo tudi osebni odnosi s prijateljem fotografom in glavno igralko iz filma *Suzaku*, je podpisala s svežim moževim priimkom Sento, kar je povzročilo nemalo filmografskih nerodnosti, po hitrem koncu romance in boleči ločitvi pa je ob zadnjem filmu **Hotaru** (Kresnica, 2000) novi priimek izginil, Takenoru Sento pa se je, z drugim imenom in likom seveda, preselil v osrčje pripovedi. Poleg skrajno osebnega, čustvenega predajanja filmskemu mediju, je zanjo značilna privrženost japonskemu duhovnemu izročilu, zgledovanje pri japonskem klasičnem slikarstvu in filozofiji zena, med filmarji pa seveda pri Ozuju. Njen filmski izraz je sozvočje kontemplativne zadržanosti in, recimo temu, intuitivnega formalnega predajanja, s katerim dobesedno formalno začuti izbrano temo, tako pri pisanju snemalne knjige, kot tudi med samim snemanjem. Ta živalski kinematografski gon in zgodnji klic filmskih muz v marsičem spominjata na Larsa von Trierja.

V.Š.



podganar

Ratcatcher

VB režija Lynne Ramsay

V *Podganarju*, filmu, ki bi ga lahko uvrstili v "družbeno-kritično" linijo britanskega filma devetdesetih, se je debitantka Lynne Ramsay podala v Glasgow sedemdesetih let, v njegovo najrevnejšo četrt – med stavko smetarjev, ko so prebivalce poleg revščine dušili tudi nakopičeni odpadki –, da bi tam sledila odrasčajočemu dvanajstletniku Jamesu v njegovem spopadu s svetom. Okvirna zgodba je povsem preprosta in z ničemer ne daje slutiti kompleksne strukture, ki jo Lynne postopno razvija tako z narativnimi postopki kot z vzpostavitvijo številnih relacij med posameznimi liki. Tako se že kmalu po začetku filma soočimo s premestitvijo na ravni identifikacije, ki nas ujame povsem nepripravljene in je zato nadvse učinkovita: sledimo igri dveh fantov ob kanalu za blokom, med katerima na osnovi klišejev, ki jih imamo kot gledalci, kmalu izberemo tistega, ki naj bi bil nosilec zgodbe, torej tistega, v razmerju do katerega steče proces identifikacije;

prav ta fant pa čez kratek čas pade v kanal in se utopi. Šok je velik – tak kot takrat, ko že na samem začetku trčimo ob konec. Naša pozornost in dojemljivost se posledično povečata, Lynne pa seveda izkoristi "nastali" položaj in nam osupljivo subtilno predstavi dejanskega akterja, ki si je na svoja šibka pleča naložil krivdo nestorjenega zločina. In ko s to režiserkino intervencijo pričnemo svet nenadoma gledati z njegovimi očmi, začutimo vso neznosnost krivde, ki "nam" (si) jo je naložil mladi fant. To podvojitve v strukturi zgodbe Lynne Ramsay uporabi še enkrat, in sicer na samem koncu, ko nam, tokrat v funkciji razbremenitve, ponudi dvojni zaključek. Izmučen zaradi občutka krivde, ki ga vseskozi preganja, zaradi občutka nemoči ob neurejenih razmerah v lastni družini, pomanjkanja ljubezni in stabilnosti, sanja in hrepeni po mirnem življenju v malomeščanskem stanovanju (kakršnega je našel na obrobju mesta, čistega, urejenega, s kopalnico, predvsem pa praznega, kakor da bi čakal prav na njih, ki si ga tako zelo želi). Želja po izstopu iz nevzdržne realnosti ga privede do skrajnega dejanja – vrže se v kanal. Tu bi se zgodba lahko zaključila, toda Lynne jo podaljša z novim, obtožujočim koncem. James ni resignirano končal svojega življenja. Ne, pogumno se je podal na edino pot, ki ga je lahko popeljala v novi svet. In s seboj je "vzel" vso družino ter tako tudi njej omogočil, da si je končno priborila nadvse željeno stanovanje, ki jim ga država "ni mogla" zagotoviti.

Ob silovitosti in dovršenosti filma oziroma zrelosti, ki jo je v njem pokazala režiserka, je kar težko verjeti, da gre za prvenec. Njena režija je skorajda popolna: suvereno je obvladala kompleksno strukturo filma, spletla gosto mrežo relacij med posameznimi liki, v kateri ni šibkih točk, ob vsem tem pa opravila še odlično delo z igralci, katerih prepričljivost, še posebej mladega Jamesa, je izjemna. S *Podganarjem* ji je v določenem pogledu uspelo evocirati, poustvariti tisti svet mizerije in obupa, ki ga je v svoji "trilogiji" tako čudovito ustvaril Bill Douglas. Toda z estetizacijo podobe in z vnosom komičnega (naj se sliši še tako čudno, a *Podganar* je tudi nadvse duhovit film), nadvse nenavadnima elementoma za, pogojno rečeno, socialno dramo, ki pa ju je Lynne Ramsay genialno vključila v svoje delo, je storila še korak dlje.

Podganarja preprosto ne moremo ne imeti radi.

D.V.



moški moški ženska ženska

Nannan nünü

Kitajska režija Liu Bingjian

Homoseksualni film je pretežno getoiziran, potisnjen na obrobje sodobnih filmskih tokov in obsojen na ozek, lahko predvidljiv krog ciljne publike, ki je, recipročno, filmska umetnost kot taka ne zanima. Tako je tudi pri nas, ko se na Festivalu gejevskega in lezbičnega filma v Kinoteki redno zbira publika, ki je (spet govorim o večini, ki pa je zelo velika) sicer na filmske predstave ni na spregled. S tem nikakor nočem zmanjševati pomena festivala, želim le opozoriti na določen

simptom, proti kateremu se ni lahko boriti. Še posebej zato ne, ker se tudi sami filmi obnašajo tako, kot da že sama tematika opravičuje njihov obstoj. Za obstanek v filmski zgodovini ne gotovo ni dovolj, celo za obstanek v filmskem trenutku ne. Pri tem ne gre za nikakršno heterozaroto ali šovinizem, kot bi nekateri radi prikazali.

Za lepe primere nasprotnega se že nekaj let obračamo proti vzhodu, kjer je vzšlo kar nekaj mladih avtorjev, ki so se homoseksualne tematike lotili z izvirno filmsko govorico in očitnim kinematografskim talentom ter brez težav takoj prodrli v središče sodobnega filmskega dogajanja; najbolj znana sta Tsai Ming-liang in Wong Kar-wai, zadnja leta pa se vse bolj tihotapijo Kitajci. Dobesedno tihotapijo, saj je homoseksualna ljubezen na Kitajskem še vedno tabu. Pred leti so morali tako pretihotapiti Zhang Yuanovo **Vzhodno zahodno palačo**, ki je v Ljubljani prejela prvega vodomca, enako velja za Bingjianovo blago komedijo spolov z gornjim naslovom. Podeželski mladenič pride v Peking iskat delo. Ker je privlačen in nasploh zdrave zunanosti, ga takoj zaposli lastnica trgovine, pri kateri je iskal nekega znanca, in ga vzame za svojega. Skušga ga spečati z mlajšo prijateljico in ker ne trzne, ga označita za geja. Ko pride to na uho lastničinemu možu, se ga veselo loti, mladenič pa pobegne. V drugem delu zgodbe prijateljuje z umetnikom, ki zbira straniščno literaturo in obvladuje lokalno gejevsko sceno. Čeprav goji resno razmerje, ga premami sveža kri s kitajske province, kar pri partnerju upravičeno izzove ljubosumje. Nobenih melodramatičnih hokuspokusov, nobenega svetega patosa, ki tako pogosto "krasita" takšne štorije. Klasično komedijo ((homo)seksualnih) nravi Bingjian slika z neznosno lahkotno, a čutečo distanco, z neobremenjenim, a nikakor poljubnim, nizanem posameznih vinjet, v mizansceni, ki smo ji zadnje čase navajeni reči – skoraj dokumentarno. Nagrada kritike v Locarnu.

V.Š.



julien: oslovski deček

Julien: Donkey Boy

ZDA **režija** Harmony Korine

Ko sem letos pozimi v ekranovi rubriki Film leta ta častni naziv namenil mojstrovini *julien: donkey boy* mladega Američana Harmonyja Korina, je bila pri pisanju zaradi silnega vtisa kakršna koli kritiška distanca in posledično zaplутje v objektivnejše vode vnaprej na propad obsojeno podjetje. Po slabem letu dni lahko le odločno podčrtam ugotovitev, da gre v smislu vetrenja stoletje stare filmske govorice za enega najpomembnejših in najlepših prispevkov sploh. Film dosledno izpelje svoje drzne in izvirne formalne nastavke (povsem sveža opredelitev pojmov, kot so scenarij, režija, fotografija, montaža, vodenje igralcev, igra), jih napolni in nadgradi s presunljivo intimo ter s čistostjo svojega izraza sedmi umetnosti odpre nova obzorja, ki bodo zadoščala vsaj še za sto let.

S tečajev vrženi svet, kot nam ga kaže Harmony Korine, ni zgolj občudovanja in zgražanja vredno videnje, temveč izvrstna in izvirna stvaritev, ki si uspe izgraditi samostojno nišo neke

med igranim in dokumentarnim. Vloge iztirjenih članov pritlehnega univerzuma so odigrane s pristnostjo, ki poraja resne dvome v duševno zdravje igralcev samih. Pri tem nedvomno prednjači Werner Herzog v groteskni upodobitvi samega sebe: na vprašanje, kako je iz starega mojstra iztisnil tako pošast, Harmony začudeno odgovarja, da je Herzog na lokacijo prišel dve uri pred snemanjem in tam preprosto bil. Napisane ni bilo niti vrstice scenarija; odgovornost za film popolnoma sloni na avtorjevi neposredni življenjski izkušnji, je neločljivo zvezana s spontanostjo umsko in telesno pohabljenih portretirancev; je vizualno izjemno in navkljub vsej raztreščenosti ter izrazitosti ves čas intimno delo, ljubeče do svojih junakov. Ob vsem navedenem se zastavi vprašanje, koliko je obravnavani material sploh še filmska izmišljilja in koliko dokument: dokument zabeležene, resda izzbrane, drame (določeni prizori občevanja filmskih junakov z navadnimi ljudmi v javnih zgradbah in na ulici so posneti s skritimi kamerami) in še pristnejši dokument tenkočutne in rahlo premaknjene psihe mladega režiserja samega.

J.M.

jabolko

Sib

Iran **režija** Samira Makhmalbaf

Zapis o filmu na strani 6. •

samira makhmalbaf



Samira Makhmalbaf

simon popek

Družino Makhmalbaf bomo lahko kmalu razglasili na največjo (in najbolj kreativno) filmsko dinastijo. Ne brez razloga; že ata Mohsen je svojevrstna institucija: producent, režiser, scenarist, montažer, pisec dram in novel, pesnik, ustanovitelj lastne produkcijske hiše, občasni igralec ter inspiracija za filme drugih režiserjev (npr. Kiarostamijev *Veliki plan*). V domovini pol-bog, brez pretiravanja, sicer se ljudje kot Ali Sabzian ne bi polastili njegove identitete in pod pretvezo, da išče primeren objekt za svoj novi film, uživali udobje dobro situirane meščanske družine iz Teherana. Odslej mu bomo hvaležni še za eno "funkcijo" – očeta dveh hčera, Samire in Hannah.

Pričujoča rubrika se v bodoče nima ničesar bati, še najmanj pomanjkanja ustreznih mladostnikov, ki bogatijo filmsko sodobnost. Že Makhmalbafovi skrbijo za reden dotok sveže krvi. Drugemu velikemu Irancu, Abbasu Kiarostamiju, smo prav tako hvaležni za pomlad; njegov sin Bahman se je že predstavil z dvema filmoma, srednjemetražnima dokumentarcema, zato nestrpno čakamo njegov prvi celovečerni poskus.

Makhmalbafovi so ekscesni v vseh pogledih. Ata Mohsen pod šahovim režimom v sedemdesetih letih s svojo materjo ni spregovoril več mesecev, ker je šla nekega dni v kino. Po islamski revoluciji je sedmo umetnost objel z obema rokama in v naslednjih dvajsetih letih nanizal impozanten opus kratkih in celovečernih filmov, enega najobsežnejših v iranski kinematografiji. Nakar je s celuloidom okužil še obe hčerki, najprej osemletno (!) Hannah, ki je leta 1997 – pod budnim očetovim očesom seveda – režirala kratki filmček *Dan, ko je zbolela teta* –, nato še Samiro, ki je istega leta pričela s pripravi na celovečerni prvenec *Jabolko* (Sib) in ga naslednje leto predstavila v Cannesu.

Če gre v Hanninem primeru za resnično ekscesno situacijo in še ni povsem jasno, ali se bo dekletce odločilo ostati zavezano filmu, je Samirina usoda jasna. Po celovečernem prvencu (posnela ga je pri sedemnajstih letih!) je letos sledil drugi film, *Šolske table* (Takhte siah), s katerim je kot najmlajša režiserka (ali režiser) kdaj koli sodelovala v tekmovalnem programu Cannesa. Oče Mohsen je – tako kot *Jabolko* – film produciral, oscenaril in skupaj s Samiro zmontiral. Družinska naveza? Gotovo. Olajšana pot v mednarodno elito? Prav tako. Kar ne pomeni, da je treba oba Samirina filma takoj degradirati. Potrebno je poudariti, da so *Šolske table* nastale v koprodukciji s Fabrica Cinema, ki jo je Bennetonov (sedaj že bivši) umetniški direktor Toscani ustanovil za promoviranje radikalnih idej ustvarjalcev, mlajših od 25 let, ter da so film dokončali brez blagoslova iranske cenzorske komisije; zmontiranega so pretihotapili čez mejo, koproducent Marco Müller (sedaj že nekdanji direktor festivala v Locarnu, ki se aktivno vključuje v producerske posle), pa meni, da bo *Šolske table* v Iranu v roku dveh let vendarle moč prikazati. Mohsenov vpliv je pri obeh filmih čutiti predvsem v produkcijskem smislu, precej manj pa v stilističnem. Če Makhmalbaf-oče že vseskozi velja za revolucionarno, *hard-boiled* strujo iranskega poetičnega čudeža devetdesetih, gre Samira v neki meri še dlje. Oba filma sta izredno "groba", poetični elementi so skoraj v celoti izključeni, v obeh primerih imamo opravka s skrajno rudimentarno naracijo, zreducirano na zgolj eno prizorišče – v *Jabolku* domače



dvorišče, v *Šolskih tablah* malce razširjeno, a enovito skalnato pogorje v iranskem Kurdistanu, na meji z Irakom. Tja po bombnem napadu bežijo številni posamezniki, ki so ostali brez doma, službe in družine, med njimi naši "junaki" – učitelji, s šolskimi tablam na hrbtih, v iskanju novih učencev. Samira se kmalu osredotoči na dva; prvi sreča skupino starcev, ki se želijo preko meje prebiti v Irak, v domovino svojih prednikov, drugi skupino otrok, ki iščejo primerno zatočišče.

Kljub grobemu, skoraj dokumentarnemu značaju materiala, je *Šolska tabla* film o trojni ljubezni: o učiteljevi ljubezni do poučevanja, o ljubezni bežečih starcev do domovine, in o ljubezni prvega učitelja do ovdovele ženske z otrokom iz skupine starcev. A prav pretirana ljubezen – kot tolikokrat poprej – vodi v obsesijo. Oba učitelja nenehno, skoraj kompulzivno vztrajata na nujnosti poučevanja (tako otrok kot starcev), tudi za ceno laži oziroma prevare. S svojim znanjem vseskozi "težita" obema skupinama, celo med bombnimi napadi in streljanjem stražarjev na kontrolnih točkah; njuna črna tabla, prebarvana z blatom, pa dobesedno služi kot mimikrija, sredstvo zaščite, kot ščit, ki hkrati brani in razodeva (znanje kakopak). Ko starci zavrnejo plačilo učiteljevih "učnih ur", slednji pristane, da jih bo za skromno plačilo (ki ga sicer ne bi prejel) peljal do meje, a se kmalu izkaže, da ni pristal zaradi plačila, temveč zaradi možnosti nadaljevanja poučevanja. Učitelju se niti sanja ne, kje je meja z Irakom, nakar si na določeni točki kar izmisli mejno točko. Največja "tragedija" učiteljev je žrtvovanje šolskih tabel, ki ju oba najbolj vztrajna učitelja izgubita; prvi jo žrtvuje, da bi z razsekanimi kosi mobiliziral nogo ranjenega otroka, drugi jo izgubi po "ločitvenem postopku" od ovdovele ženske z otrokom, ki jo izvede starosta, modrec skupine; kot partija, ki zahteva ločitev (ženska se noče vrniti z njim, saj je ljubezen do domovine močnejša), učitelj izgubi svojo šolsko tablo. Zadnji kader filma, slovo nesojenih "ljubimcev", je tudi edini poetični trenutek filma: na tabli, ki sedaj odhaja z Njo, piše "ljubim te" – besede, ki jih je učitelj svoji ženi vseskozi želel vstaviti v usta.

V *Jabolku* je najbolj poetični prizor filma prav uvodni kader: otroška roka se skozi rešetke steguje proti roži v lončku. Massoumeh in Zahra sta sestri, ki sta ju oče in mati od rojstva, zadnjih dvanajst let, držala zaprti v hiši. Brez otroške nege, higiene ter prave vzgoje in izobraževanja. Razlog? Da pogledi in potencialni dotiki moških ne bi onečastili hčera in družine. In ta otroška roka hoče na vsak način zaliti rožo; ampak seže le do roba, ko pa se vrč z vodo nagne, se vsebina več ali manj razlije mimo lončka. Roža kot simbol prostosti, svobode, je v Mohsenovem opusu stalno prisotna, najbolj silovito v zaključnem (zamrznjenem) kadru *Kruha in rože* (Nun va goldun, 1997) ter nič manj zgovorno v zaključnem kadru Kiarostamijevega *Velikega plana* (Namay-e nazdik, 1990), ko Makhmalbaf–duplikat Makhmalbafu–unikatu kot gesto sprave podari veliko lončnico. *Jabolko* ima vsaj še eno močno historično vzporednico: primer zapostavljenega in retardiranega posameznika v Herzogovi zgodbi o Kasparju Hauserju (1975). Tako Herzogov kot Samirin film narekujejo resnični dogodki; no, *Jabolko* je veliko manj mitološko pogojeno, saj se je incident zgodil v devetdesetih, malce pred

pripravami na Samirin prvenec. Zgodba o očetu in njegovi slepi ženi, ki sta svoji hčerki dvanajst let držala zaklenjeni v svoji hiši, je šokirala iransko družbo. Socialna služba je dala staršema še eno priložnost, a izkazalo se je, da sta Massoumeh in Zahra popolnoma nesposobni zaživeti samostojno življenje. Samira je o incidentu želela najprej posneti dokumentarec, a je nazadnje dosegla, da so glavne vloge odigrali kar izvirni "protagonisti" incidenta! Gre torej za psevdo–dokumentarno rekreacijo dogodkov, identično kot v *Velikem planu*: tudi *Jabolko* mestoma uporablja dokumentarne posnetke, kar je razvidno iz grobo zrnate fotografije 16mm filmskega traku, najbolj vznemirljivo pa je prav dejstvo, da protagonisti niso zgolj podoživljali preteklih dogodkov, marveč so jih v nekaterih primerih soustvarjali – "ekskluzivno" za film. Ko npr. pridejo sosedje trkat na vrata gospoda Naderija in ga obtoževati zanemarjanja otrok in osnovnih človekovih pravic, gre sigurno za njegovo neposredno čustveno reakcijo. Naderi tarna, da ga obtožujejo po krivem, da mediji izkrivljajo zgodbo, da je deklici pretepal, kar ne drži, ipd. Vprašanje je le, koliko časa je minilo od dejanskega incidenta in snemanja filma oziroma kako sveža je njegova (v vsakem primeru verodostojna) reakcija. S Samiro Makhmalbaf kinematografija pridobiva ne glede na kreativno vpletenost očeta Mohsena. Dandanes je vse preveč mladih, egocentričnih ter posledično podpopovprečnih režiserjev, ki zavračajo vsakršno primerjavo s potencialnimi duhovnimi očeti in povzdigujejo svoje unikatno poslanstvo. Mi pa hlepimo za časi, ko se je natančno vedelo, kdo od kod prihaja, pri kom se je mojstril in na čigavih filmih se je učil. Za Samiro je vsaka referenca odveč. *For the record*: sedemletna je igrala v očetovem *Kolesarju* (Baysikelran, 1987), asistirala pa pri *Tišini* (Sokhout, 1998), kar je očitno zadostovalo za dva prepričljiva celovečerca. •

benetke

2000



dayereh

Krog

Iran/Italija **režija** Jafar Panahi

Ženske so v Iranu še vedno "drugorazredna" bitja, če pa so ravno kar prišle iz zapora, je za njih bolje, da se ne pojavljajo ne v javnosti ne v krogu družine. Tovrstno problematiko so si upale v filmih doslej – in precej plašno – problematizirati predvsem režiserke, zato je Panahi verjetno eden prvih, če ne celo prvi režiser, ki je v "boj" za ženske pravice posegal radikalno. Film je v domovini, logično, cenzuriran, zato so ga za potrebe beneškega festivala prek meje pretihotapili. In ko je Panahi v Benetkah zmagal, so se v Iranu takoj oglasili nasprotniki in film v medijih malodane križali: da ne prikazuje resničnega stanja; da potvarja resnico; da žali iranske ženske. Panahi se v filmu ne osredotoča le na tri iz zapora izpuščena dekleta, temveč skozi zgodbo predstavi še druge: prva se želi rešiti svojega nekajletnega sina in mu prek nadomestnih staršev omogočiti "boljše življenje"; druga je prisiljena lagati na

avtobusni postaji, da je študentka, in milo prositi za vozovnico, saj je brez spremstva moškega ali študentske identifikacije načeloma sploh ne bi smela kupiti; tretja, neporočena punca, pobegne iz zapora, ker je noseča in ker ne bi rada rodila, a jo družina brutalno nažene. Že prva sekvenca "nastavi" usodo iranske ženske: dekle je rodilo, a namesto dečka, ki ga je napovedal ultrazvok, se rodi deklica. Starši njenega moža pridejo obiskat novorojenca, toda njena mati si jim ne upa povedati novice. Panahijev komentar je jasen: čeprav so njegove "junakinje" na prostosti, v bistvu živijo v ujetništvu. Film se odreka konkretnosti naracije in bi ga lahko "prodali" tudi kot dokumentarec, kar je seveda v redu in v skladu z njegovim opusom, ki se iz filma v film radikalizira. Panahi nikogar ne obsoja, temveč slika golo in resnično podobo iranske družbe, kjer je ženska, ne glede na socialni status, drugorazredna državljanka. Konec je simbolen, a pomenljiv: vse junakinje se znova znajdejo v priporu, kamera pa jih pokaže sedeče v krogu.

S.P.

**nejc pohar
simon popek
vlado škafar**



merci pour le chocolat

Hvala za čokolado

Francija **režija** Claude Chabrol

Otvoritev je hitra, učinkovita, nevpadljiva. André, slavní pianist, in Mika, direktorica tovarne čokolade, se ponovno poročita.

Njun prvi zakon pred desetimi leti se je končal hitro in navidez brez posledic (tudi brez otrok). Pianist je pozneje vzel drugo, si z njo ustvaril družino, njuno srečo pa je prekinila ženina avtomobilska nesreča. Nesreča, čeprav ne docela pojasnjena, je pozabljena, ohcet poteka v radostnem vzdušju zgodbe o ponovni združitvi, zbrana je vsa provincialna smetana, pianistov sin Guillaume je uradno dobil (in sprejel) novo mamo. Na drugem koncu mesta mlada pianistka Jeanne napeto posluša šaljivo teorijo maminih prijateljic, da so jo ob rojstvu zamenjali s sinom slavnega pianista. Kar je za klepetave dame nagajiva zabava, je mladi punc resna intriga. Brez obotavljanja se odpravi na dom slavnega pianista in kar naravnost navrže razlog svojega obiska. Zakonca se muzata ob dekletovi prostodušnosti, obenem pa sta navdušena nad njeno neposrednostjo in odkritosrčnostjo. Punco takoj vzameta za svojo, Guillaumeu pa zgodba, naj je še tako neverjetna ali nedolžna, nikakor ne diši. Tudi vanj se naseli črv dvoma, ki ga vse bolj razjeda. Kmalu se namreč začnejo razkrivati številne podobnosti med Jeanne in Andréjem – glasbeni talent, sorodnost duha – in zdi se, da celo fizionomija. Jeanne in Guillaume združita detektivske moči in začeta sestavljati mozaik, ki vse bolj razkriva utemeljenost sumničenj, toda slika, ki se razkrije na koncu, govori o nečem čisto drugem in je veliko bolj grozljiva – z Miko v vlogi hladnokrvne serijske morilke.

Film je posnet po romanu *Čokoladna pajčevina* ameriške pisateljice Charlotte Armstrong, ki je klasični žanr detektivke osvežila s premikom poudarka proti moralni igri. V središču Chabrolovega zanimanja je spet perverzija, perverzija osebne morale, pri čemer ga bolj kot izrazite, eksplicitne, izjemne manifestacije perverzije zanimajo tista, komaj opazna popačenja človekove moralnosti, ki lahko, tako rekoč iz nič in pri vsakomur, sprožijo odklon od družbenih normativov, potencialno tudi s tragičnimi posledicami. Chabrol šarmantno in zadržano razkriva, kako krhke so v bistvu človeške vezi (družinske ali družbene), ki počivajo na takšni osnovi, kako absurdno je življenje, v katerem ni nobene gotovosti. Ob končnem razkritju ni dramatičnih reakcij, kaj šele akcij. Prevlada resignirana kontemplacija – na novo je treba premisliti življenje.

Chabrolova izvirna uporaba Hitchcockovega MacGuffina (pretveznega zapleta) je velik prispevek k sodobni filmski dramaturgiji: "Od Fritza Langa do Hitchcocka je ta pripovedni postopek, ki najbolj učinkovito vplete gledalca, najprimernejši princip za obravnavo katerekoli abstraktne teme." Pripoved krasi krasna kombinatorika: Chabrol v ospredje postavi intrigo, ki čisto do konca prikriva pravi obraz partije, katere veliki načrt se ob koncu kar naenkrat razodene pred očmi, kakor prikazen iz megle.

Na koncu Mika vstane s kavča, v kadru ostane samo rjava prevleka s pajčevinastim vzorcem, na kateri je počivala njena glava – čokoladna pajčevina, v katero se je nazadnje ujela sama. Chabrol je v vrhunski, morda v življenjski formi. Hvala za kino, so govorili prvi vtisi.

V.Š.



memento

ZDA **režija** Christopher Nolan

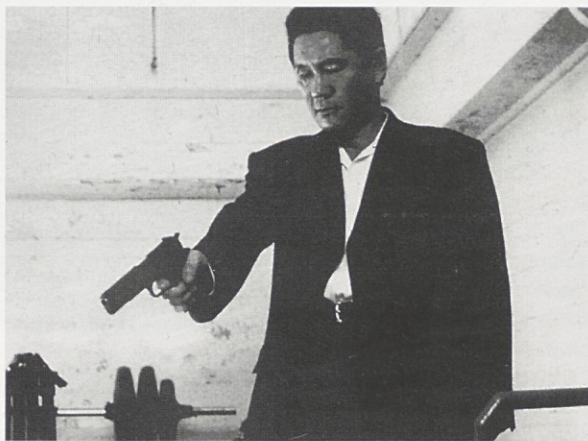
Christopher Nolan je v Benetkah opomnil z debelim klicajem. Težko ga štejemo za veliko odkritje letošnje Mostre, saj so si ga mnogi v svoje beležke zapisali že ob lanskem prvencu

Following, s katerim je vznemirjal po nekoliko manj razvpitih festivalih, so pa Benetke še pravočasno pristavile svoj delež k razkritju velikega talenta avtorskega žanrskega filma, ki je že na poti v Hollywood.

Tridesetletni Anglež, ki je prve filmčke posnel pri sedmih letih, dolgo ni uspel uveljaviti svoje poklicanosti, končno pa se je sam spustil v avanturo in v gverilskem slogu posnel prvenec, ki je navdušil s tematiko in stilom, z resno napovedjo moderne in izvirne obuditve enega najžlahtnejših filmskih žanrov – *filma noir*. Toda *Memento* je šokiral tudi Nolanove poznavalce. Če je *Following* izgledal kot intriganten, a skoraj sramežljiv mladostni poskus koketiranja s prvo žanrsko ligo, je *Memento* samozavestna, odprta, udarna partija izkušenega črnega mačka, ki *noirju* piše nova, svetla poglavja.

Film je obrnjena *hard-boiled* detektivka (napisal jo je Jonathan Nolan), ki se začne pri koncu in se v vrtincih nenehnega vračanja počasi spušča proti izhodiščni točki. Na začetku, torej na koncu, je umor. Leonard (zelo solidno ga igra Guy Pearce) v prepričanju, da je našel ženinega morilca, ubije prijatelja Teddyja. Zbudi se v motelski sobi, ki mu je čisto tuja. Ne spomni se ničesar. Fotografije po zidovih in v žepih ter tetovaže po celem telesu ga počasi spominjajo, da mora ubiti Teddyja, ki je ubil njegovo ženo ... In tako naprej in naprej, oziroma nazaj in nazaj. Leonard je ob ženini tragediji ostal brez kratkoročnega spomina. Gre za posebno, precej redko obliko amnezije, pri kateri človek novih informacij ne more več spraviti v spomin in v nekaj minutah izginejo, kot da jih nikoli ni bilo. Na tem mestu se spomnim shrlljivega dokumentarca Hirokazuja Kore-eda **Brez spomina** (Kiouku-ga ushenawareta-toki, 1997), portreta možakarja srednjih let, ki je vsak dan na novo spoznaval prijazno tujko, svojo ženo, in podobno svoja otroka, ki so pekel nenehnega ponavljanja in nenehne pozabe potrpežljivo prenašali. Leonard je ostal sam, s svojim spominom do ženine smrti in s sistemom ohranjanja koščkov realnosti, ki jih odtlej vedno znova sestavlja v trenutni spomin. Strukturo večnega vračanja in sestavljanja koščkov informacij v resnico spomina od sedanjega trenutka proti preteklosti, torej strukturo same bolezni, prevzame tudi filmska pripoved oziroma njen osrednji barvni del, vzporedna črno-bela pripoved pa kronološko podaja Leonardovo zgodovino pred ženino smrtjo, kakor je ta še vedno lepo spravljena v njegovem spominu. Ta pripoved govori o Leonardu pred tragedijo, vestnem in razumevaločem zavarovalniškem agentu, ki mora

za potrebe podjetja oceniti stanje bolezni nekega Jenkinsa, prav tako obolelega za to vrsto amnezije. Vratolomna dramaturška struktura, ki spretno in koncizno manipulira s koščki razbitega ogledala, ponuja v izhodišču dvojno detektivko – nenehno iskanje izgubljenega spomina, vsakokratno sestavljanje lastnega življenja ter klasično iskanje morilca svoje žene. V točki, ko se črno-bela in barvna pripoved nepričakovano srečata (to točko bi namreč pričakovali ob ženinem umoru), pa se sproži še tretja detektivka, iskanje oziroma sestavljanje lastne identitete. To je točka, ko Leonard ubije zavarovalniškega agenta in obleče njegovo obleko, prevzame njegovo identiteto. Ko se mu v vrtincu večnega vračanja razkrije spoznanje o temeljni samoprevari, se mu zruši celotna konstrukcija identitete. Njegov obseden spopad z boleznijo, v izhodišču plemenit boj za ohranitev lastnega spomina, identitete, življenja, ga je privedel najprej do tragedije in končno še do tragičnega spoznanja, saj je v palimpsestu svojega spomina prav "zahvaljujoč" tej obsedenosti izpraskal tudi tisto točko, ki bi morala za vedno ostati v pozabi. Kar je (in z njim gledalec) doživljal kot romantično misijo – maščevati zločin nad svojo ženo (ves čas mu pred oči hodijo podobe njune sreče in žgoča pomisel: "kako naj prebolim, če ne čutim časa" – kot dodatno prekletstvo) –, se izteče v tragično spoznanje o lastnem zločinu, ki se ga ni zavedal. Sam je namreč tisti amnezični bolnik, ki je imel težave z zavarovalnico, žena pa se z njegovo boleznijo nikakor ni mogla sprijazniti, zato se je odločila za samomor in pri tem z manipulacijo dosegla njegovo pomoč. Kar je bilo torej na začetku videti kot romantično iskanje ženinovega morilca, se na koncu labirinta izkaže za kompleksen zločinski konstrukt, ki ga je zgradil iz postulatov svoje bolezni, da bi izbrisal dejstvo, da je žena zaradi njegovega "stanja" naredila samomor in v to potegnila njega – kot morilca. Na tem mestu dobi zgodba razsežnosti vrhunske antične dramaturgije v moderni in aktualni preobleki – s tematizacijo sodobnih teorij in tehnologij identitete. Vrhunski amalgam psihološke shriljivke, *hard-boiled* detektivke in neoromantične ljubezenske zgodbe, ob katerem Mametova **Hiša iger** (House of Games, 1987) izgleda kot reševanje nedeljske križanke. **V.Š.**



brother

ZDA/Japonska/VB **režija** Takeshi Kitano

Za začetek. Lanski Liff nas je s posvetitvijo Kitanovemu režijskemu opusu dokončno postavil pred vprašanje. Bo genialni Japonec zdržal napade z Zahoda ali pa se bo postavil v vrsto pred hollywoodskimi vrati in podlegel slabi karmi, ki so se je med drugimi navlekli Tsui Hark, Jet Li, John Woo in Jackie Chan. Bo omniprezentni Takeshi s svojo produkcijsko hišo Office Kitano Inc. vztrajal v ritmu samurajskega kodeksa – in si s tem prihranil zvestobo oboževalcev širom sveta – ali pa bo tvegalec skok k drugim velikim družinam, zraslim na postavljanju vzporednega Zakona. Z *Bratom* je Kitano podlegel. A le delno. Hollywoodsko hotnico je zamenjal z otoško arty produkcijsko

hišo, ki se je pridružila Kitanovi matični produkcijski hiši. Recorded Picture Company (RPC) z Jeremyjem Thomasom (med drugim *Trk*, *Mali Buda*, *Goli obed*) se je združil z Office Kitano Inc. in na ameriških tleh osnoval korporacijo Little Brother Inc. Japonski del ekipe je poskrbel za friziranje scenarija, preskrbel Kitanovo stalno filmsko ekipo ter omogočil snemanje na Japonskem, RPC je zagotovila snemanje v Los Angelesu, najela ameriške igralce ter zagotovila svetovno distribucijo. In Kitano je z *Bratom* prvič poletel na krilih desetih milijonov dolarjev. In ob tem ponosno ugotovil, da je izkusil prednosti snemanja v Ameriki, ne da bi bil primoran v umetniške kompromise.

Kot da bi hotel reči, da je Japonska prekratka za njegov deveti film. Kot da bi hotel reči, da je napočil čas, da začne snemati filme o snemanju filmov, natančneje, filme o financiranju filmov. Kot da bi hotel reči, da je ves svet njegov. Kot da bi hotel reči, da Japonska noče vojne, a jo vseeno zanimajo drugi kontinenti. Kot da bi hotel reči – če me Japonska zapusti, sem še močnejši. Skratka. Yamamoto je zapuščen član jakuze. V vojni med družinami je njegov šef ubit, njegovi bratje po pištoli so ga zapustili. Njegov mlajši sangvini, brat Ken, je morebiti ogrožen. Yamamotu ne preostane nič drugega kot da se poda v L.A. in preveri stanje. Ko prispe v ZDA, ugotovi, da je Ken eden izmed članov majhne rasno mešane dilarske ekipe, ki je podložna različnim šefom. Yamamoto se uspešno prilagodi novi situaciji in kmalu prevzame poveljevanje novi družini. Apetiti se povečujejo, fantje zamenjajo trenirke za večerne obleke, nabavijo pištole večjih kalibrov in se začnejo prevažati v limuzinah. Tik pred prebojem na vrh se morajo soočiti z brezčutno mafijo, ki jim ne pusti dihati. Ob koncu so kljub umnim poslovnim potezam in samurajski disciplini potisnjeni v brezizhoden položaj. Skratka. Kot da bi Kitano hotel pokazati, da kvalitete produkcije (gangstrske celice) ne določa rasna pripadnost, ampak je skrivnost v duhu, ki pelje do realizacije skupnega cilja. Spet sledimo klasični Kitanovi strukturi dolgega uvoda, ločevanja od matične celice, ustanavljanju nove skupine (tokrat se združijo japonski, afroameriški in hispaniki odpadniki) ter ob koncu fašemo neizogibno končno in usodno akcijo. Tokrat samurajski kodeks nadomesti nekakšen globalizacijski duh, v katerem se skozi lojalnost in medsebojno pripadnost ujamejo japonska disciplina, afroameriški občutek za humor in latinska strast. In prav to prežemanje različnih strategij, kodeksov obnašanja in iz njih izhajajočih ritualov postavi Kitano pred nov izziv. Raznorodno pojmovanje časti, lojalnosti, ob koncu smrti, jezikovne težave in ostali kaomedkulturni zapleti mojstra tokrat stanejo njegove minimalistične filmske ekonomije, suspenz, ki je iz nje izhajal poprej, pa je obrnjen v nizanje akcij nove Yamamotove tolpe. Ne, Kitano ni dokončno zmanjkalo sape, a je njegov udarec vseeno nekolikanj mehkejši. Ortodoksni feni mu bodo očitali prilagajanje ameriškemu tržišču in umanjkanje samurajske predanosti ter svoje razočaranje utemeljevali v blede podobnostih s *Sonatino* (1993), kjer naj bi reševanje spora potekalo na razdalji Tokio-Okinawa, medtem ko *Brat* sliši na razdaljo Tokio-L.A. A se obenem zdi, da je tovrstna dogmatična kritika zadnjega Kitanovega filma plod romantiziranega pogleda na samurajski kodeks ter želje, da bi mojster vztrajal na trdi, eksotično japonski, gangsterski liniji. (Podobni očitki so padali že ob *Kikujiru*, mar ne.) *Brat* je na eni strani res film, ki ne skriva apetitov po velikem tržišču, a obenem v enem zamahu preigra *Sonatino*, *Vrnitev otrok* in *Kikujira*, ne da bi ob tem razpadel. Čeprav se Takeshi v njem neverjetno veliko smeji ...

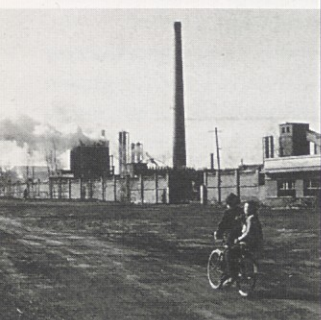
N.P.

zhantai

Platforma

HK/Japonska/Francija **režija** Jia Zhangke

Jia Zhangke velja za najbolj udarno ime novega kitajskega vala in pionirja neodvisne filmske produkcije na Kitajskem. Njegov



prvenec **Xiao Wu** (Stric Wu) smo si lani zaman prizadevali pripeljati na LIFF v okviru Ekranovih perspektiv, zato smo s toliko večjo nestrpnostjo pričakovali nadaljevanje. Njegov drugi film, ki je ime dobil po kitajski rockovski uspešnici iz osemdesetih (mednarodni angleški naslov je bolj pragmatičen), govori prav o tem obdobju, o desetih letih počasne, a zanesljive in nadobudne liberalizacije kitajske družbe tako na ekonomskem kot kulturnem področju. Na Kitajskem je bil to čas neznosne lahкости bivanja, ki si ga po moriji na trgu Nebeškega miru ni mogoče več niti zamisliti, vse kar je od tistih upov ostalo, je boleča nostalgija. V takšnem ozračju, na takšni platformi je zgrajena pripoved o skupini mladih kulturnikov, ki se po razpustitvi enote za delavsko propagando zaradi pomanjkanja denarja odločijo sami nadaljevati odisejajo po kitajskem podežlju in s svojim programom kulturniško razsvetljevati ljudstvo. Namesto parol ljudem ponujajo rokenrol, v kar je všteta tudi silno uspešna in koreografsko navdahnjena priredba absurdnega evrohita *Brother Louie* dua Modern Talking. A naj je ta transkulturalija še tako smešna, v njej vendarle počiva nek omen. Ime dua lahko namreč čisto lepo v dveh besedah povzame, za kaj je v Kitajski tedaj šlo, kaj so romantični nomadi ljudem prinašali – novo govorico. Drugo, bolj tiho, proti koncu pa vse bolj prevladujočo nit pripovedi gradi ljubezenski trikotnik, ki se zdi sprva čisto neobvezen, v retrospektivi pa vendarle malo zapeče.

Čeprav gre za generacijski film s precej glasbe, je *Platforma* daleč od melodramatične hitparade, daleč od zabavljaštva. Neizprosna dramaturgija, ki se otepa slehernega zapleta in vztraja na golem nizanju hiperrealističnih, radikalno nedramatiziranih, navidez čisto poljubnih prizorov, ki se suho nalagajo v nepremične makrosekvence, dokler počasi ne vzvalovijo v silovito fresko prostora in časa – ta pripovedna strategija je radikalen in izviren prispevek sodobni realistični filmski pripovedi. Platforma mestoma zavrti v prazno, kar se pri tako radikalni obravnavi epske strukture hitro primeri, a tridesetletni Zhangke je zadnji, ki bo sklepal kompromise. V.Š.



la faute a voltaire

Voltairova krivda

Francija **režija** Abdel Kechiche

Če sem ob pisanju o Ekranovi perspektivki Noemie Lvovsky novi novi (francoski) val naivno razdelil med sociologe in psihologe na prisotnosti male, pozabljene Francije, kjer se na podlagi sprememb političnega sistema in ekonomskih kazalcev preigravajo majhne zgodbe o slehernikih z margine, bi lahko Kechichev prvenec umestil na presečišče nove francoske filmske ekipe, ki se je v Benetkah s podobnimi filmi pokazala še dvakrat (*Samia* Philippa Faucon in *Mirno mesto* Roberta Guediguiana). Zgodba o sedemindvajsetletnem Tunizijcu, Jallelu, ki v Parizu zaradi neurejenega statusa imigranta bega med priložnostnimi deli, prijateljevanjem s podobnimi ljudmi z ekonomskega (in še kakšnega) roba in iskanjem usodne

ženske, bi film peljala k sociologismu; natančen portret človeka, ki se je sredi tujega sveta znašel brez vsega, se sčasoma prilagodil in ustalil, našel prijatelje in ljubezen svojega srca, pa bi ga poslal med psihologe. Lepota *Voltairove krivde* ni v njegovi družbeni kritičnosti in emotivnosti, ki izhaja iz nje, ampak v preigravanju obeh. Doslej smo videli dovolj filmov o imigrantih, ki se med izogibanjem zakonu srečujejo z najrazličnejšimi "posebnostmi", a večina izmed njih se je zadovoljila že z orisovanjem stanja ter pokroviteljskim shematiziranjem teh "čudaških" likov oziroma njihovi redukciji na najbolj prepoznavno (odbito, odrolano, če uporabim njihov besednjak) značajsko potezo. Kechiche ne zanika, da ga zanima prav tovrsten svet, a za njegovo ceno noče prezreti osnovne človeške emocije. Tako se v tej bandi z roba kot osrednja junaka izrišeta Jallel kot naivno dobrosrčni Tunizijec v Parizu in Lucie kot krhek večni otrok v telesu ženske, ki poskuša najti varnost in toplino skozi seks s komerkoli že. Jallel in Lucie se v svoji drugačnosti seveda prepoznata in zaljubita, ob strani jima stojijo prijatelji, ki jih pestijo podobne težave. Kechiche natančno zgradi zgodbo o prepoznavanju in pripoznavanju njune in njihovih posebnih krhkosti in samoti, ki zdrži predvsem zaradi natančnih igralskih kreacij, zadržanih, a premišljenih mizanscenskih rešitev in močnih dialogov. Na neki način preseganje gledališča, kjer se je Kechiche mojstril, in od koder se je vrgel v film, najprej kot igralec (med drugim v filmih Nourija Bouzida in Andréja Techinéja). Film na trenutke do neba spet odpelje moja najljubša francoska bejba devetdesetih, Elodie Bouchez, (sledita ji Aure Atika in Virginie Darmon), četudi ji je moč očitati, da vedno znova zablesti v karakternih vlogah noric in premaknjenk. Tudi Kechichu bi lahko, kljub preprosto in čisto pripovedovani zgodbi, brez odvečnega balasta in samodokazovanja, v osnovi očitati zguljeno tematiko in politično korektnost, ki ju je prepoznala tudi žirija z nagrado za najboljši prvenec.

N.P.



der kriegler und die kaiserin

Bojovnik in princesa

Nemčija **režija** Tom Tykwer

Sisi (Franka Potente, Lola iz Tykwerjevega *Lola teče*) in Bodu je usojeno, da se srečata ... in zaljubita. Ona je sestra v psihiatrični bolnišnici, on je marginelec, vedno na begu – še najbolj pred samim seboj. Srečata se pod tovarnjakom, ko njo šofer zbije, da bi se izognil bežečemu Bodu, ki je ravnokar ušpičil manjšo tatvino. Bodo ji reši življenje in zbeži. Toda njuni poti se bosta srečali predvsem po zaslugi njene vztrajnosti, saj je prepričana, da gre za usojenega ji moškega njenega življenja. Tykwerjev četrti celovečerec je njegovo najbolj dovršeno delo doslej – in prvo, ki ga je moč jemati kot zrelo, zaključeno celoto. Res je, da Tykwer še vedno vztraja na nenehno premikajoči se kameri (predvsem okrog igralcev), na perfekciji zapletenih operacij s krani, da "posiljuje" s krožno

narativno strukturo, kjer se na koncu vsi detajli izidejo (ali pa tudi ne), toda po drugi strani je pričujoči 130-minutni film nabit z energijo, kratkočasen in psihološko izredno "našponan". Veliko k temu pripomoreta glasba (tudi Tykwerjevo delo) in vtis "usojene epskosti", skratka, Tykwer se zaveda svojih narativnih moči, ki resda izhajajo iz ameriškega *mainstream* filma, a polnočna projekcija je zmanjšala festivalskega obiskovalca dodobra predramila. Tykwer je brez dvoma na poti v Hollywood, kjer bo njegov talent doživel povsem drugačno preizkušnjo.

S.P.



seom

Otok

Južna Koreja **režija** Kim Ki-duk

On, Hyun-Shik, je nekdanji policaj, ki je nedavno ubil svoje dekle zaradi prešuštva. Ona, Hee-Jin, je nekakšna "taksistka" na jezeru, kjer na sredini zasidrane plavajoče barakice služijo za "sobe užitkov". On prispe tja, da bi se skril; vmes zato občasno izkoristi funkcionalnost, sčasoma pa se z Njo vse bolj zblížujeta in prakticirata nenavadno in mestoma mazohistično seksualno razmerje. Ona si ga očitno želi le zase, zato počasi eliminira vse tiste, ki bi ji ga lahko odtujili – tako spolno (cipa) kot fizično (policija).

Korejci so očitno precej mazohistično nastrojeni cineasti, o čemer pričajo obsesije mnogih tamkajšnjih novih filmov, predvsem Jang Soon-wooja, ki ga boste s filmom **Laži** (Gojital, 1999) spoznali na letošnjem 11. LIFFu. Tule telesna bolečina dobesedno pogojuje razmerje naših junakov, saj bosta očitno lahko koeksistela šele takrat, ko bosta oba izkusila grozljivo samopohabljenje: On si v usta vtakne številne trnje in jih dodobra prežveči, ona pa si jih v "zamenjo" vstavi v mednožje ... in potegne vrvice! V osnovi gre za "lepo", umirjeno ljubezensko zgodbo o osamljenem paru; občutek idiličnosti potencira še odmaknjeno jezero, kjer se film odvijeta od začetka do konca, tovrstno "štimmungo" pa občasno zmotijo le surrealistični elementi, v katerih režiser človeka enači s floro in favno. Med korejskimi filmi zadnjega časa je *Otok* gotovo eden bolj pomnljivih izdelkov, tako v estetskem kot grafičnem smislu: zaradi neke gledalke, ki je med sadističnimi prizori kratko malo omedlela, so prekinili projekcijo ...

S.P.

liulian piao piao (durian durian)

Hong Kong/Kitajska **režija** Fruit Chan

Durian je več kot sadež. Na Kitajskem je durian kot božanstvo. Durian je tudi filozofija, pogled na življenje. Na zunaj je čuden in povprečnim očem neprivlačen; poleg tega hudičevo smrdi. Njegovo jedro pa je najslajši sadež. Če se, na primer, spomnimo pravljice o žabjem princu, ugotovimo, da gre za najbolj univerzalno, arhetipsko prisposobo.

Durian durian spremlja zgodbi dveh deklet, ki svoje hongkonške dni preživljata v isti soseščini. Fan je na pragu najstniških let in je z

družino pred kratkim prišla v Hongkong s kitajskega podeželja, s trebuhom za kruhom, Yan pa je pri koncu svojih najstniških let, v obljubljenem mestu je prišla že pred časom z revnega kitajskega severa in tudi njen edini motiv je denar. Na prvi pogled ni ničesar, kar bi ju utegnilo družiti: Fan cele dneve prebija okrog zasilnega bivališča in pomaga staršem pri delu, Yan pa je prostitutka, ki z zvodnikom pohajkuje po soseščini in čaka na klice strank. Pot jo večkrat zanese mimo Faninega domovanja in v nekaj pogledih (med katerimi minejo tedni) se splete nerazložljiva simpatija. Fan je navdušena nad Yanino prostodušnostjo in videzom popolne svobode, Yan pa v deklici vidi podobo svojega otroštva, revnega in nedolžnega. Do edinega konkretnjšega stika med puncama pride ob incidentu, ko pred Faninim bivališčem z durianom napadejo Yaninega zvodnika. Druga njuna srečanja se merijo v trenutkih, v skrivnih pogledih hrepenjenja. Potem Fan z družino izžene iz Hongkonga, ker jim poteče viza, Yan pa se odpravi domov. Toda kraja njenega hrepenjenja ni več; družinska srečanja, snidenja s prijatelji, obiski krajev njenega otroštva drug za drugim pričajo o izginotju sladkega sveta mladosti, ki si ga je rada umišljala med "umazanijo" početjem v Hongkongu. Toda ta prazna mesta jo čustveno izpolnjujejo veliko bolj kot hongkonški izgubljeni raj, po katerem hrepeni vsa njena okolica. Za novo leto prejme od Fan durian s sporočilom o lepšem življenju na podeželju, kot sladko potrdilo lastne odločitve, da ostane doma in njenega posebnega stika. Na koncu je podoba Yan, ki oblečena v opravo tradicionalne kitajske opere na odru sredi mesta poje pesem rezkega hrepenjenja.

Prav osrečujoče je spoznanje, kako lepo je Fruit Chan dozorel. Njegova kinematografija ponuja sladke sadeže sodobne klasike. Zna vse, in vse z občutkom premeša; njegovi koktejli dokumentarnega realizma, liričnega minimalizma, patetičnega popa ... so točeni v kompaktne čaše moderne dramaturgije, ki samozavestno in prikrito paberkuje sekvenčne senzacije v donečo konstrukcijo filmske celote. Za tiste, ki so videli tudi Chanov prvi letošnji film **Xiang Xilu** (Mali Chang), je *Durian* še bolj sladek: deklica Fan je namreč tudi v tej zgodbi odločilna epizodistka, ki z glavnim junakom doživlja svojo prvo ljubezensko izkušnjo. S tem, ko Fruit Chan isto stransko figuro postavi v središče dveh pripovedi, ki se dogajata v istem času in kraju, le da z drugimi glavnimi junaki, in ko "post festum" pokaže del njenega "življenja" izven posamezne filmske pripovedi, odškrne vrata v njeno širno soseščino, jo obogati s presenetljivim kontekstom, doseže nenavaden odmev, zven nečesa večjega od same pripovedi; po drugi strani pa v seštevku glavno vlogo podeli mali Fan, obe "veliki zgodbi" pa v tej novi luči postaneta epizodi njenega življenja, ki pa sta spet mnogo več kot epizodi. Takšna pripovedna strategija uspe razpeti gigantsko mrežo, vanjo pa se seveda ujame veliko življenja, predvsem njegova neujemljiva in neizčrpna prostranost.

V.Š.



roozi keh zan shodam

Dan, ko sem postala ženska

Iran **režija** Marzieh Meshkini



Neposreden prikaz sodobne stvarnosti, sploh družbeno kritičen, v iranskem filmu ni pogost, zato je bila letošnja Mostra precejšnje presenečenje. Za prvi šok je poskrbela Makhmalbafova žena Marzieh Meshkini, ki je v sekciji tedna kritike predstavila prvenec *Dan, ko sem postala ženska*, družbenokritični triptih (po moževem scenariju), ki v treh poglavjih oriše položaj ženske v današnjem Iranu prek predstavnic treh generacij.

Prva epizoda se začne nedolžno, v klasični maniri iranskega neorealizma, in pripoveduje o deklici, ki na svoj deveti rojstni dan izve, da je postala ženska; konec je otroštva, prijatelj, iger, ogrnili jo bodo v čador in zaprli v hišo. Toda bistra punčka izsili priznanje, da je do njene polne ženskosti še nekaj ur, ki jih sklene do konca izkoristiti. Čudovita in silna je zaključna podoba prve epizode, ko deklica ob izteku časa (meri ga s senco vejice, ki postaja krajša in krajša) da svoj čador fantoma, da ga uporabi za jadro na svojem plovilu, v katerega bo pihnil veter in ju potegnil do širnega obzorja. Druga epizoda, o kolesarki (ženske v Iranu ne bi smele kolesariti), ki ji med dirko drug za drugim grozijo z izobčenjem mož, bratje, družina, starešine..., je izjemna alegorična srhljivka, ki vizualno in dramaturško sugestivno ter pretresljivo opiše hrepenenje iranske ženske. Triptih se izteče v nadrealistično komedijo o starki, ki pred smrtjo nakupi vse tisto, o čemer je sanjala, pa si nikoli ni mogla privoščiti. Na stara leta se je iz tujine vrnila v Iran, polna denarja, in zdaj v spremstvu množice nosačev "pustoši" po teheranskih trgovinah. Kolona nosačev in stvari je vse večja, prav tako začudenje navadnih iranskih smrtnikov. Na koncu vse skupaj naložijo na provizorična plovila (podobna tistemu iz prve epizode) in odplujejo proti obzorju. Brezhibna prva režija, v drugi epizodi celo izjemna, čeprav je težko oceniti, kolikšen delež odpade na Mohsena.

V.Š.



testing democracy

Preizkušanje demokracije

Iran **režija** Mohsen Makhmalbaf

"Demokracija na vzhodu je kot podoba deklice, ovite v čador, ki pada z neba v valovito morje, z volilno skrinjico v rokah."
(Mohsen Makhmalbaf)

Preizkušanje demokracije je Makhmalbafov najbolj neposreden politični krik doslej. Je klic po svobodi in klic k orožju – na bojišče, ki je Film. Tehnična revolucija – nastop digitalne tehnologije, ki v Iranu ne pomeni le dostopnosti za vsakogar, pač pa tudi absolutno izigranje cenzure – končno omogoča enakopraven spopad ideologij in prepričanj. Digitalna kamera je orožje v boju za nov Iran, ki ne bo slepo podvržen fundamentalistični ideologiji, ampak bo domovina svobodnih in enakopravnih državljanov. Digitalna kamera je orožje za novo kinematografijo, ki ne bo odvisna ne od denarja (torej tudi ne od komercialnega uspeha) ne od ideologije. Digitalna kamera bo filmarja končno približala tisti stopnji svobode, kot jo ima književnik, ko se s pisalom loti belega lista papirja. Zato

je podoba Makhmalbafa, ki s kamero nad zemljo simulira pisanje peresa po papirju, ne le čudovito sugestivna, ampak tudi preroška.

Makhmalbaf, prvi otrok islamske revolucije med umetniki (zanjo je lep čas presedel v zaporu), pravi zdaj Rafsandžaniju – dovolj je (njegovo sveto podobo, ki visi na vsaki iranski steni, dobesedno zazida), pravi Hatamiju – ni toliko časa, in pravi svojim ljudem – čas je za novo revolucijo – "naj pride do spremembe, tudi če umrem."

V.Š.



tilsammans

Skupaj

Švedska **režija** Lukas Moodysson

Elisabeth je naveličana popivanja svojega moža; ko jo znova udari, popoka svoja otroke, hčerko in sina, in odide k bratu Goranu – v hipijevsko komuno, kjer v eni hiši živi približno deset ljudi. Prostora je malo, toda tam se živi v "harmoniji", kar pomeni skrajno liberalnost v vseh pogledih, uveljavljanje marksističnih načel, delitev vseh dobrin, veliko popivanja, skrajni hedonizem ... in vsestranska seksualna razmerja med člani komune. Piše se leto 1975 in v Španiji je ravnokar umrl Franco. Elisabeth in še posebej njena otroka se na komuno stežka privajajo; otroka nimata dovolj prostora zase, Elisabeth pa mora prenašati agresivno dvorjenje lezbične članice komune, ki se je ravnokar sprla s svojim ljubimcem ... Moodyssonov drugi celovečerec ni kakšna hipijevska drama, temveč film o ljudeh, ki skušajo živeti skupaj, včasih bolj uspešno, drugič malce manj, film o skupnosti kot močni celici. *Skupaj* je malce raztrešen, fragmentiran filmček, kar je logično, saj vsak flamboyantski karakter (ki jih v švedski kinematografiji ne najdemo zlepa) zahteva svojo porcijo prostora, še zdaleč pa ne gre zgolj za serijo nanizanih satiričnih vinjet, ki bi kot konstrukcija razpadle. Tako uspešnemu prvencu, kot je bil **Pokaži mi ljubezen** (Fucking Amal, 1998), je pač težko najti spodobnega naslednika.

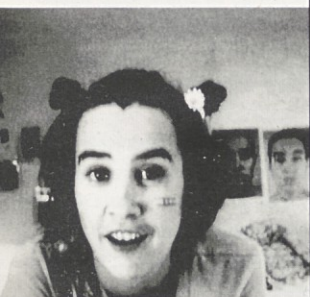
S.P.

tomas est amoureux

Tomas je zaljubljen

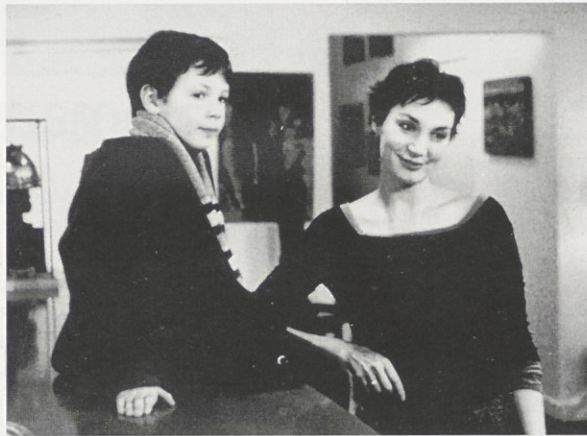
Belgija/Francija **režija** Pierre-Paul Renders

V letošnje Benetke je počasi, a zanesljivo, vdirla digitalna tehnologija, največkrat v vlogi nosilca subjektivnega pogleda koga izmed glavnih akterjev (Raul Ruiz) ali pa kot abstraktni komentar h klasični naraciji (Clara Law). Rendersov prvenec se je odločil za nasprotno strategijo. Celoten film je posnet na 35 mm, a se (z izjemo uvodne animacije) gleda kot no budget DV projekt. Glavnega junaka Tomasa muči agorafobija in se zato že osem let ni premaknil iz lastnega stanovanja. Vsi njegovi stiki so omejeni na računalniški ekran, kjer se Tomas srečuje z osebnim psihiatrom, človekom iz firme, ki skrbi za njegove domače aparature, virtualno seks-bombo ... Skoraj srečen je, a sam. Zato se prijavi na internetno konferenco "zlomljenih src",



kjer ga namesto "virtualnih" ljubimk pričaka kopica žensk, ki bi ga rade srečale "v živo". Ko Tomas končno sreča žensko, ki jo zanima partnerstvo, grobo rečeno, "na daljavo", se znajde na prepihu emotivne zmede in občutka zasedanja njegovega intimnega sveta ... Lepota Rendersovega prvenca je v gladkem združevanju različnih vizualnih medijev, ki drug drugemu nočejo kazati svojih posebnosti in neizogibnosti, ampak se skozi Rendersove oči sestavijo v aparat, skozi katerega je humorno pripovedana osnovna človeška zgodba, zgodba o ljubezni. Ker Tomas noče oziroma ne more iz svojega stanovanja, vanj pa nikogar ne spusti, je njegova komunikacija z ljudmi, tokrat dobesedno tam zunaj, sestavljena iz posnetkov teh drugih ljudi na računalniškem ekranu. Pravzaprav je ob tej enostavni narativni domislici pripovedovanja zgodbe (človeka, ki ga ne moremo videti, a ga lahko ves čas slišimo v *offu*) moč preinterpretirati tudi filmski dispozitiv. Tokrat namreč ni jasno, ali se gledalec identificira s tistim, česar ne vidi, a mu da videti, s kamero torej, ali na njeno mesto stopi provoosebni pripovedovalec, s čigar očmi gledamo, ne da bi ga videli, ali pa se kot ključ do odgovora mednju vpisuje računalniški ekran (skozi katerega vidi glavni junak), "preslikan" na kinematografsko platno?

N.P.



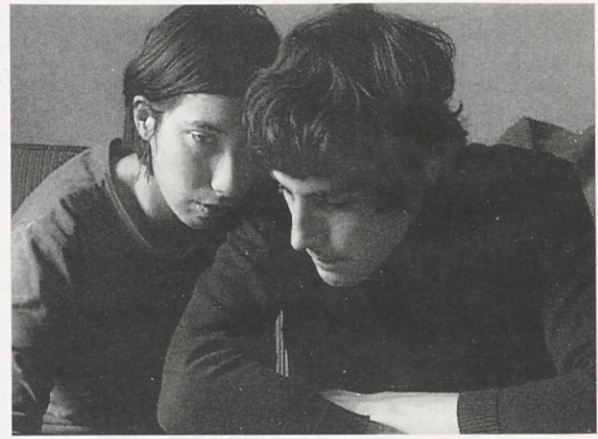
fils de deux meres ou comedie de l'innocence

Otrok dveh mater ali komedija o nedolžnosti

Francija režija Raul Ruiz

Ruiz nadaljuje s svojimi stalnimi obsesijami, vprašanji identitete, dvojnikov, razcepljenih osebnosti, ipd. V primerjavi s povsem neposrečenim ameriškim poskusom izpred dveh let (*Shattered Image*, 1998) je Ruiz tule precej bolj umirjen in predvsem "dosleden", če je to pri njem (ob neverjetni kvantiteti opusa) sploh mogoče. Camille je devetletni deček; njegovo obnašanje prične med očetovo službeno odsotnostjo skrbeti njegovo mati Ariane (Isabelle Huppert). Camille, ki že več let snema filme na digitalno kamero, se pogovarja s svojim namišljenim bratom Paulom. Nekega dne začne mater klicati po imenu in zahteva, naj ga pelje v neznano hišo, kjer naj bi prebivala njegova prava mati Isabella (Jeanne Balibar). Isabella, ki je svojega sina pred leti izgubila v nesreči, Camilla prav tako "prepozna" kot svojega sina. Začasno se priseli v Arianino hišo, a bolj zato, da bi bila bliže Isabellinemu bratu Sergu (Charles Berling), psihiatru, ki naj bi razložil obnašanje tako neznanke Isabelle kot Camilla. Ruiz ima zanimive momente, v nekem trenutku pa – precej logično – zaplet primerja z mitološko zgodbo o Salomonovi sodbi, ki jo gledalec prepozna po stenskih grafikah. Kot koscenarist se Pascal Bonitzer, Ruizov stalni sodelavec v devetdesetih – presenetljivo – ne pojavlja več.

S.P.



noites

Noči

Portugalska režija Claudia Tomaz

Doslej smo videli preveč filmov o raznovrstnih odvisnikih z margine, da bi nas *Noči*, v katerih Joao in Teresa poskušata ubežati heroinu, zmogle do konca prepričati. Hecno je tudi to, da portugalska narkomanska naveza deluje v sorodni dokumentaristični špuri, kjer je meja med fikcijo in fakcijo dokončno zabrisana že od *Kosti* (Ossos, 1997) Pedra Coste. Joao in Teresa se pač zadevata, njuna odvisnost ju mentalno ohromi in pritisne ob zid brezizhodnosti emotivne otopelosti, prodajanja teles in umanjkanja kakršnekoli akcije. Film, ki "zgolj" kaže – kot nemi spremljevalec črne ljubezenske zgodbe. Če lepota res prebiva v očeh gledalca, so *Noči* film, ki mestoma prebije povprečnost z natančno zadržanostjo uprizarjanja bede, iz katere se izvija neustavljivi pesimizem, prebije z izjemno sekvenco na smrt bolne glavne junakinje ter s težkim, pesimistično počasnim ritmom. V filmu, ki se gleda kot *prequel* portugalskih *Kosti*, se je na dnu brezizhodne noči klinično odtujenega sveta kot temna zarja svetila dokončna in brezpogojna predanost obeh glavnih junakov. Plus bonus track: režiserka je odigrala glavno žensko vlogo.

N.P.



dolce

Rusija režija Aleksandr Sokurov

Čustveni vrhunec letošnjih Benetk je bila še ena krasna sladko-grenka elegija leningrajskega poeta Aleksandra Sokurova. Strani iz družinskega albuma japonskega pisatelja Toshia Shima. V prepoznavnem slogu dokumentarnega in izmišljenega, bližine in distance, udeleženi in odmaknjenosti, sočustvovanja in opazovanja, življenjske filozofije in meditacije v petih stavkih pripoveduje življenjsko zgodbo ostarele japonske dame, ki se je povsem zaprla v spomine in davne bolečine. V prvem stavku prek fotografij iz družinskega foto-albuma izpiše biografijo velikana sodobne japonske književnosti Toshia Shima, čigar življenje, zlasti

družinsko, je bilo prežeto s številnimi tragedijami, ki pa ni pustil, da bi zmotile njegovo ustvarjanje. Sledijo štirje dolgi meditativni dokumentarni stavki, ki spremljajo vsakdan njegove ostarele vdove Miho Shimao. Kamera Sokurova je spet neverjetno nenavzoča, kot del sten, ki obdajajo staro gospo. Njeno življenje, njena duša sta ujeta v te stene in okna, ki prinašajo veličastni in tihi spektakel narave. Ti stavki so kot potrpežljivi izganjalci njene duše, ki večinoma počiva v starkinih prsih, potem pa se iz popolne zamaknenosti nenadoma izlije, tako naravno in neposredno, kot smo to doslej lahko videli le pri Sokurovu, le da je tokrat učinek še močnejši. Starkina skoraj negibna navzočnost po sugestivnosti dosega mojstre tradicionalne opere. Nenadni izlivi, ob katerih poteze obraza ostanejo čudežno nespremenjene, so pretresljivi sami po sebi, stokanje njene duše ob spominih na osebne tragedije omili glas Sokurovove melanholične duše, ki prevaja starkino neutolažljivo bolečino v univerzalne glasove žalostinke. Tudi angleški podnapisi občuteno prihajajo in odhajajo v počasnih prelivih. Starkini nenadni in neskončni premolki suspenz privedejo do praznine, ki spominja na zenovski Mu, Ničes. Kot bi prisluhnila Ozuju, prehaja iz obupa – "ne vem, kako bom živel naprej?" – po neskončnem premolku do pomiritve s svetom in z usodo: "*Gotovo bodo v življenju še trenutki sreče in radosti.*" Mogoče se je spomnila objema z nemo in duševno zaostalo hčerko na njenem stopnišču. Slika je skoraj dvodimenzionalna in pokončna. Starkin obraz in glas Sokurova odmevata v davnino japonske (vizualne) umetnosti. V.Š.



liam

VB režija Stephen Frears

Ves čas pozabljam, da je Frears zrežiral kostumska **Nevarna razmerja** (Dangerous Liaisons, 1988) in z njimi, četudi na prvi pogled neočitno, vzpostavil svojo družbeno kritično linijo ter ljubezen do ekranizacije literarnih del. Tokrat se Frears od komedije vrača k "resnejšemu" žanru, a mu ne uspe zatajiti svojih televizijskih učnih let in BBC-jeve produkcije. *Liam* je film o industrijski Angliji tridesetih let, kot jo vidi deček, ki odrasča v liverpolski delavski irsko-katoliški družini. Osnovna enačba *Liam* je enačba melodrame – neuspešno družbeno stanje se zrcali v osebnem neuspehu, tokrat v obliki očetove izgube službe, ki ji sledijo raznorodni politično osnovani spori s tragičnim finalom. Vrnitev v varnost zgodovinsko nevarnega obdobja depresije, videno skozi tragikomične oči otroka, postavlja Frearsa med sodobna angažiranca, Kena Loacha in Mikea Leigha, in zgodovinsko navdahnjenega severnega soseda, Jima Sheridan. Končni rezultat je povsem gledljiv, a nikjer prebijač film z razkošno scenografijo in kostumografijo ter toplo fotografijo, ki privrženost gledalca išče med katoliško-protestantsko-judovsko napetostjo in otroškim pogledom izjemenega mladeniča Anthonyja Borrowsa.

N.P.



pollock

ZDA režija Ed Harris

Vedno več igralcev hoče režirati filme. Med njimi je tudi Ed Harris, ki se je v prvem poskusu spopadel z biografijo slikarja in sam odigral tudi naslovno vlogo. Kar je še vedno boljše kot Julian Schnabel, slikar, ki poskuša kot režiser ufilmati zgodbo pisatelja (glej film *Preden pade noč*). Harris se je v dveurnem zamahu "lotil" filma o razvpitem očetu abstraktnega ekspresionizma, Jacksonu Pollocku. Ključno vprašanje vseh filmskih biografij je to, kaj postaviti na prvo mesto – umetnikovo življenje ali umetnikovo delo. Najradikalnejši odgovor je doslej poiskala vzhodna linija s Sergejem Paradžanovom (*Barva granatnega jabolka*, 1968) in Andrejem Tarkovskim (*Andrej Rubljov*, 1969), druga upodabljanja slikarjev pa so ostala osredotočena predvsem na njihove življenjske zgodbe. Harrison je po eni strani posnel gledljiv film o Pollocku, a obenem zamudil priložnost soočenja resničnosti filmske kamere in resničnosti *action paintinga*, v zameno pa ponudil insajdersko točno razvojno linijo med Pollockovim slikanjem pred usodnim letom 1947 in po njem. Še vedno se zdi, da je filmsko fiksijsko biografitiranje bližje biografiji kot fikciji, čeprav velja poudariti, da je Harris v tej špuri držal kot režiser in kot igralec. Vprašanje, ki zaradi neznanih razlogov umanjka tudi ob razvpitem Pollockovem *drippingu*: ali se je s kamero moč splaziti v čopič in osvojiti subjektivni pogled slikarskega platna? Zato toliko manj razumemo režiserjevo pogumno citiranje Pollocka, ki v povezavi s svojim delom ves čas poudarja odsotnost naključja.

N.P.



possible worlds

Kanada režija Robert Lepage

Alternativni naslov bi se lahko glasil tudi "vzporedni svetovi" (kakor so film prevedli Italijani). Gre namreč za še eno Lepageovo obsesijo s človekovimi dvojniki, alter-egi, vprašanji identitete, vse, kar smo spoznavali v **Spovednici**

(Le confessional, 1995) ali **Poligrafu** (Le polygraphe, 1997). Link z Raulom Ruizom? Samo psihološko, medtem ko oba avtorja v vizualnem pogledu stojita na povsem različnih bregovih. Osebo imam raje Ruiza in njegov rudimentarni stil; Lepage je pač esteta, gledališčnik, vizualec – kamor spadajo skoraj vsi kanadski eklektiki devetdesetih, vključno s Patricio Rozema (**When Night Falls**, 1994), Clementom Virgom (**Rude**, 1994) in Denysom Arcandom (**Jesus de Montreal**, 1989).

Zgodba "vzporednih svetov", Lepagevega prvega angleško govorečega filma, je morda še najbolj abstraktna – "kubistična", kakor jo označuje režiser. Policija najde umorjenega moškega, Georgea; nenavadno je to, da so mu morilci odprli glavo in ukradli možgane. Takoj zatem spoznamo živega Georgea oziroma njegovega dvojnika; ne ve se natančno, ali gre za Georgea pred smrtjo ali preprosto za njemu identičnega človeka. Spoznavamo več Georgeov v različnih, vzporednih (oziroma možnih) svetovih, v vseh pa išče svojo ljubimko Joyce (Tilda Swinton), ki se pojavlja v različnih inkarnacijah: enkrat je nevrologinja (kako prikladno) in do njega hladna, čeprav se ga spominja iz šole; drugič je seksualna "agresorka" Joyce; tretjič preživita romanco v obalni koči; četrtič sta poročena, ipd. Zgodbe so nepovezane, kar je za pričujoči tip filma edino primerno narativno orodje. Gledalec ostaja zbezan, toda pomembna je celota, resda pretirano estetizirani konstrukt, a dovolj prijetno metafizično potovanje.

S.P.



small time crooks

ZDA režija Woody Allen

Ray (Allen), mali, zanični slehernik, hoče priti na hiter način do denarja. S kolegom (Jon Lovitz, Michael Rapaport) hočejo oropati banko – tako, da bodo poleg nje najeli prazno štacuno in do nje izkopali rov! Da zadeva ne bi bila sumljiva, bo Rayeva žena Frenchy (Tracey Ullman) dejansko odprla in vodila trgovino. Pa prične peči piškote po svojih receptih ... in ti piškoti postanejo vsesplošni hit, združba pa nazadnje ne obogati z ropom, temveč s Frenchyjinimi piškoti! Sedaj so vsi bogovsko bogati ... le obnašati se ne znajo; nimajo ne kulture ne znanja, ne spoznajo se na umetnost, kar Raya sicer ne moti, Frenchy pa si zato omisli privatnega tutorja, Angleža Davida (Hugh Grant), ki naj bi ju – socialnemu stanu primerno – podučil v bontonu in vsemu, kar pritiče. Novi Woody Allen se kakopak norčuje iz ameriških kulturnih vrednot in ameriškega gospodarskega čudeža, ki iz razmeroma normalnih ljudi dela arogantne debile brez kulture. Novi Woody je precej kaotičen, nepovezan, mestoma celo infantilni (na kar smo se že navadili), še vedno pa razmeroma smešen, čeprav se Mali veliki človek vse bolj poslužuje *slaptsticka* in brije norce predvsem iz samega sebe ter svoje uboge pojave, kar lahko postane z vsakim novim filmom bolj problematično. Samoironija namreč v njegovem primeru izgublja bistvo, saj ne doseže več svojega namena. Woody je navzven že tako sesut in deformiran, da je

smešen v trenutku, ko stopi pred kamero – kar morda funkcioniira v televizijskih *sitcomih*, na platnu pa precej manj. Zanj je v tem trenutku najbolj pomembno, da se posveti delu za kamero, da se dostojanstveno umakne, igro pa prepusti z vseh vetrov zbranim zvezdnikom najširšega formata, ki v njegovih filmih očitno nastopajo še raje kot pri Robertu Altmanu.

S.P.



before night falls

ZDA režija Julian Schnabel

Mick Jagger je v Benetke bojda prišel zato, da bi pozdravil prijatelja Schnabla in njegov film o kubanskem pisatelju Reinaldu Arenasu. Kar vam, ob poznavanju Jaggerjevega utrjenega lizanja rokenrola, veliko pove o filmu, ki poskuša v isto oko strpati zgodbo o totalitarni Castrovi Kubi, ki homoseksualnost obsoja kot kriminalno dejanje, ustvarjalno pot genialnega pisatelja in njegovo obračanje grenke izkušnje pa v optimizma polno potovanje proti obljubljeni Ameriki. Če je Schnablov prvenec **Basquiat** (1996) zgorel ob spregledu meje med zunanjim in notranjim pogledom življenja Jeana-Michela Basquiata, ki ga je režiser odpravil s sekvencami neskončnega morskega vala kot metafore svobode v vlogi umetniškega ideala, se film *Preden pade noč* zlomi na upodabljanju Kube kot deviške, neokrnjene dežele, v katero zareže Castrovi diktat. Kot v mnogih Discoveryjevih dokumentarjih smo tudi tokrat ugledali predcastrovsko Kubo kot deželo velikih avtomobilov, sladke melanholije, popoldanskih literarnih srečanj na razkošnih vrtovih in splošnega veselja do življenja. Schnablu je v drugem filmskem poskusu poleg redukcije ustvarjalnega procesa na romantični mit o vzponu in gotovem padcu pisatelja "uspela" tudi vzporedna romanticizirana upodobitev Kube. A težava ne tiči v pravljicaški naraciji, ki se vedno bolj jasno kaže kot tržni trnek, temveč v nediscipliniranem vizualnem prehodu iz Kube v Ameriko. Končni kvazidokumentarni posnetki pisateljevega bivanja v ameriškem vele mestu dokončno poudarijo naivnost Schnablove misije, zato gledalcu ne preostane drugega, kot da poskuša občudovati režiserjevo obrtno spretnost in simpatično sladkega Javierja Bardema v naslovni vlogi.

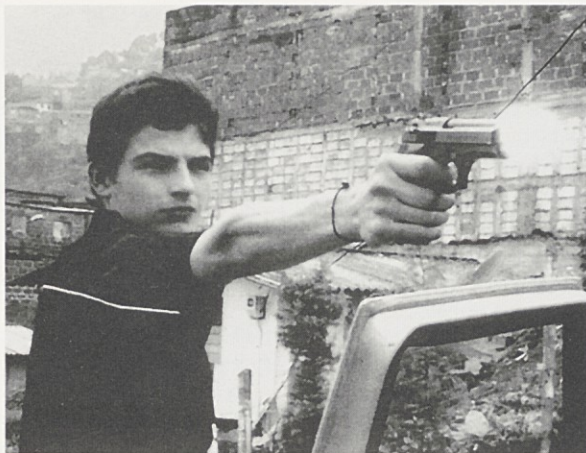
N.P.

la virgen de los sicarios

Naša gospa morilcev

Francija/Kolumbija režija Barbet Schroeder

Schroeder se ves čas loteva filmov, kjer nekdo nekam pride, tam nekoga spozna, potem pa nekdo umre nasilne smrti. Tudi v Naši gospe. Po tridesetih letih se pisatelj Vallejo vrne v rojstni Medelin, kjer osamljenost in nostalgijo premaguje s strastno romanco z Alexisom, najstniškim plačanim morilcem. Medelin je konfuzno mesto, polno nasilja in revščine, ki ju ljubimca skušata spregledati tako, da obiskujeta Vallejevo priljubljena mesta iz



mladosti in se zateketa v cerkve. Spotoma poskušata uskladiti generacijski prepad. Vallejo še verjame v ljubezen, Alexis pa deluje samo po zakonu pištole. Nekega dne Alexis zaradi maščevanja ubije neznanec na motorju, Vallejo ostane sam, a si kmalu najde novega ljubimca. Izkaže se, da je njegov novi prijatelj Alexisov morilec ... Naša gospa se mestoma gleda kot domača video vaja, mestoma pa kot filozofski esej o poslednjih rečeh. Schroederju uspe portretirati surovost moderne Kolumbije brez moraliziranja in patetiziranja, njegov redek čut za aleatoriko in črn humor mestoma prehaja v naivnost, a Naša gospa kljub temu ostaja izvrsten portret modernega človeka, razpetega med naključje, poljubnost in strat. Metažanrski film pod pretvezo klišejev skriva družbeno kritiko, vredno Gasparja Noéja, četudi se je loteva z druge, mehkejši strani. Umor je dokončno postal najvsakodnevnije opravilo.

N.P.

branca de neve

Sneguljčica

Portugalska **režija** Joao César Monteiro

Priznam. Sneguljčica je prvi Monteirov film, ki sem ga videl. In tudi teksta Roberta Walserja nisem poznal. Zato je Monteiro v povezavi Walserjem udaril toliko močnejše. Skratka ... film se prične s špico, statično podoba kičaste slike (morda je bil celo goblen) Sneguljčice v rjavkastih tonih, sledijo mu črno-bele fotografije mrtvega moškega v snegu. Več tovrstnih fotografij. Moški v snegu je avtor literarne predloge, Robert Walser, "prijazni sodobnik" Franca Kafke. Potem grob rez v temo, v črn ekran. Iz njega se zaslišijo mehki portugalski glasovi, ki interpretirajo Walserjev izjemno poetičen tekst o Sneguljčici, ki ob koncu deluje kot *sequel*/Grimmove pravljice. In še vedno črn ekran. Zatem, po približno desetih minutah, grob preskok v belino komajda premikajočih se oblakov. Tišina. In spet tema črnega ekrana, iz katerega pršijo glasovi kralja, kraljice, lovca, princa in Sneguljčice. Izjemno besedilo v popolni temi. In spet oblaki brez besed. In spet tema. Iz nje z grobim rezom gibljiva slika, premikajoča se podoba prijaznega starca, ki z izrečenim, a neslišanim stavkom zaključuje pravljico. Nem, a do konca zgovoren stavek. Prijazni stavek z detektivsko čepico je Monteiro sam. Bojda se pojavlja v vseh svojih filmih. A tokrat dokončno premišljeno, duhovito in obenem smrtno zares. Edini film, katerega projekcijo so kolegi in kolegice množično zapuščali. Težka, a obenem izjemno lahkotna lekcija o filmu samem. O temi in svetlobi, razmerju med statično in dinamično sliko, med zvokom in podobo, med ne-zvokom in ne-podobo, med zvokom brez podobe in podobo brez zvoka. Popolno temo in idealne pogoje so radikalno zmotili dvojezični kričeče oranžni podnapisi in ne, naprimer, zvokovni prevod besedila, kar pomeni, da se nikjer nismo dokopali do zares popolne teme. Pa še Roberto Ghezzi je sedel poleg mene in ves čas glasno vzdihoval: "*Bellissimo, bellissimo.*"

N.P.



the goddess of 1967

Avstralija **režija** Clara Law

Clara Law z *Boginjo* ostaja v isti špuri hongkonško-londonsko-avstralske naveze, "medkulturnih" izpraševanj in obsedenosti s spolom. Tokrat se v Avstralijo poda japonski heker, obseden z gojenjem plazilcev, da bi v objubljeni deželi kupil kulturni avtomobil. Citroën ds, 1967. Ob prihodu ugotovi, da je domnevni prodajalec mrtev, a spozna sedemnajstletno slepo dekle, ki mu obljubi, da ga bo seznanila z resničnim prodajalcem. Na svoji cestni avanturi se nenavadni par prebija skozi avstralske puščave in opuščena rudarska mesta, da bi ob koncu poti skupaj premagala dekletovo travmo, oziroma jo, natančneje, zacelila. Spotoma se zaljubita. Film se skozi nekatere osupljive vizualne rešitve spopada z vprašanjem incesta, posilstva, osamljenosti, samote, paradoksa in skrivnosti življenja, a mu v njegovi želji ozdravljenja osebne travme in vzporednega komentarja o avstralski stvarnosti zmanjka narativne sape. Direktno citiranje Rolanda Barthesa se gleda in bere predvsem kot zapeljevanje teoretikov, forma *road-movieja* pa kot poklon poznemu Wimu Wendersu.

N.P.



my generation

ZDA **režija** Barbara Kopple

Hej, hipiji! Čas se ni ustavil. Woodstock 1999 se ni odvijal v Woodstocku, pa še plačat je bilo treba. Med precej številčno slovensko sekcijo 57. Mostre je bilo opaziti nezaupanje do sekcije *Cinema del presente* (Kino sedanjosti) in dvom v zvezi z italijanskimi, nemškimi in španskimi filmi. *Moja generacija* je sicer ameriški film, in tako tudi zgleda, ampak predstavili so ga prav v omenjeni, med Slovenci ne najbolj priljubljeni sekciji. In čeprav smo doslej videli dovolj filmov o treh dneh miru in glasbe ter ob njih zasledili klasični dokumentaristični *one man band* trend (D.A.Penneabaker, M. Wadleigh) ter nostalgijo v času drugega Woodstocka leta 1994, ko so fantje ponovili



vajo iz leta devetinšestdeset, se je Barbara Kopple prva poskusila s primerjalno študijo o treh Woodstockih. O letniku 1969, 1994, 1999. Rezultat je klasičen glasbeno-festivalski dokumentarec (izjave udeležencev, izjave glasbenikov, komadi, spremljevalni dogodki – metanje v blato ...), ki noče direktno zamoriti s podučnimi montažnimi rezi, skozi katere bi lahko ugotovili, da so ljudje v devetdesetih postali sprijaznjeno zdolgočaseni in da je družbeni upor ujet v potrošništvo, ampak ta morebitni nauk prepusti gledalcu. V bistvu je fino gledati poblahane, pod nosom puhaste najstnike iz leta 1999, ki so nadomestili neobrite dolgolasce iz usodnega 1969, smešno videti Carlosa Santano, ki ne zmore več hitrih solaz, in v oklepaju ugotoviti, da so tripe in marihuano nadomestila drugačna poživila. Tudi znamenito valjanje po blatu se na kožo lepi drugače. Moja generacija noče moralizirati, ampak zgolj kazati, a ob tem ostati všečna.

N.P.



otesanek

Češka republika **režija** Jan Švankmajer

Zakonca Horak ne moreta imeti otrok; nesrečna je predvsem ona, zato nekega dne, ko mož prinese domov smešno oblikovano korenino, ki jo je izkopal na vrtu, v svoji imaginaciji slednjo "proglasi" za svojega sina, Oteka. "Ljudje bodo posumili, kako sva dobila otroka," reče mož, zato se odločita, da bosta z blazinami pod obleko simulirala njeno nosečnost. Po osmih mesecih se žena, nestrpna, odloči, da bo Oteka rodila predčasno. Toda Otek je lačno bitje, raste iz dneva v dan, dokler kmalu ne postane pošast, ki – da bi zadovoljil svojo lakoto – prične jesti ljudi, najprej poštarja, potem socialno delavko in nazadnje starega soseda ... Oteka je treba zaradi dimenzij sčasoma zapreti v klet, zanj pa prične skrbeti sosedova hčerka Alžbetka, ki se boji, da bi ga doletela usoda iz češke bajke o Otesanečku ... Švankmajer je eden največjih svetovnih lutkarjev in animatorjev – in eden najbolj obupnih režiserjev. Otesanek ima, žal, bore malo animacije. Rezervirana je za par prizorov z Otekom, in še te bi brez usodnejših posledic lahko nadomestile, denimo, drevesne veje. Povedano natančneje: Švankmajer se je lotil "običajnega" igranega celovečerca, kar je za seboj povleklo kopico problemov: 125-minutni izdelek se vleče v nedogled, kadriranje je katastrofalno, zastarelo, saj lahko kot takšno zdrži le v svetu animacije, fantazijskega sveta in bizarnih idej, ki smo jih bili deležni tako v **Faustu** (1993) kot v **Zarotnikih sle** (Spiklenci slasti, 1996), ne pa v "konvencionalnem" narativnem filmu. Prejšnji celovečerci so imeli malodane abstraktno naracijo, ki mu je dala svobodo tako narativnega kot vizualnega eksperimentiranja, v Otesanečku pa Švankmajer ne zmore niti tekoče peljati zgodbe, saj nam z Alžbetkinim branjem bajke že na polovici sugerira razplet. Zelo mučno gledanje; celota še najbolj spominja na šolsko vajo študentov prvega letnika akademije. •

S.P.

Benetke – nagrade:

Zlati lev za najboljši film:

Dayereh (Krog), Jafar Panahi

Grand prix žirije:

Before Night Falls, Julian Schnabel

Posebna nagrada:

Uttara, Buddhadeb Dasgupta

Najboljši scenarij:

I cento passi (Sto korakov), Marco Tullio Giordana

Pokal Volpi za najboljšega igralca:

Javier Bardem za **Before Night Falls**

Pokal Volpi za najboljšo igralko:

Rose Byrne za **The Goddess of 1967**

Nagrada Marcello Mastroianni:

Megan Burns za film **Liam**

Zlata medalja italijanskega senata:

La virgen de los sicarios, Barbet Schroeder

Nagrada Venezia Opera Prima:

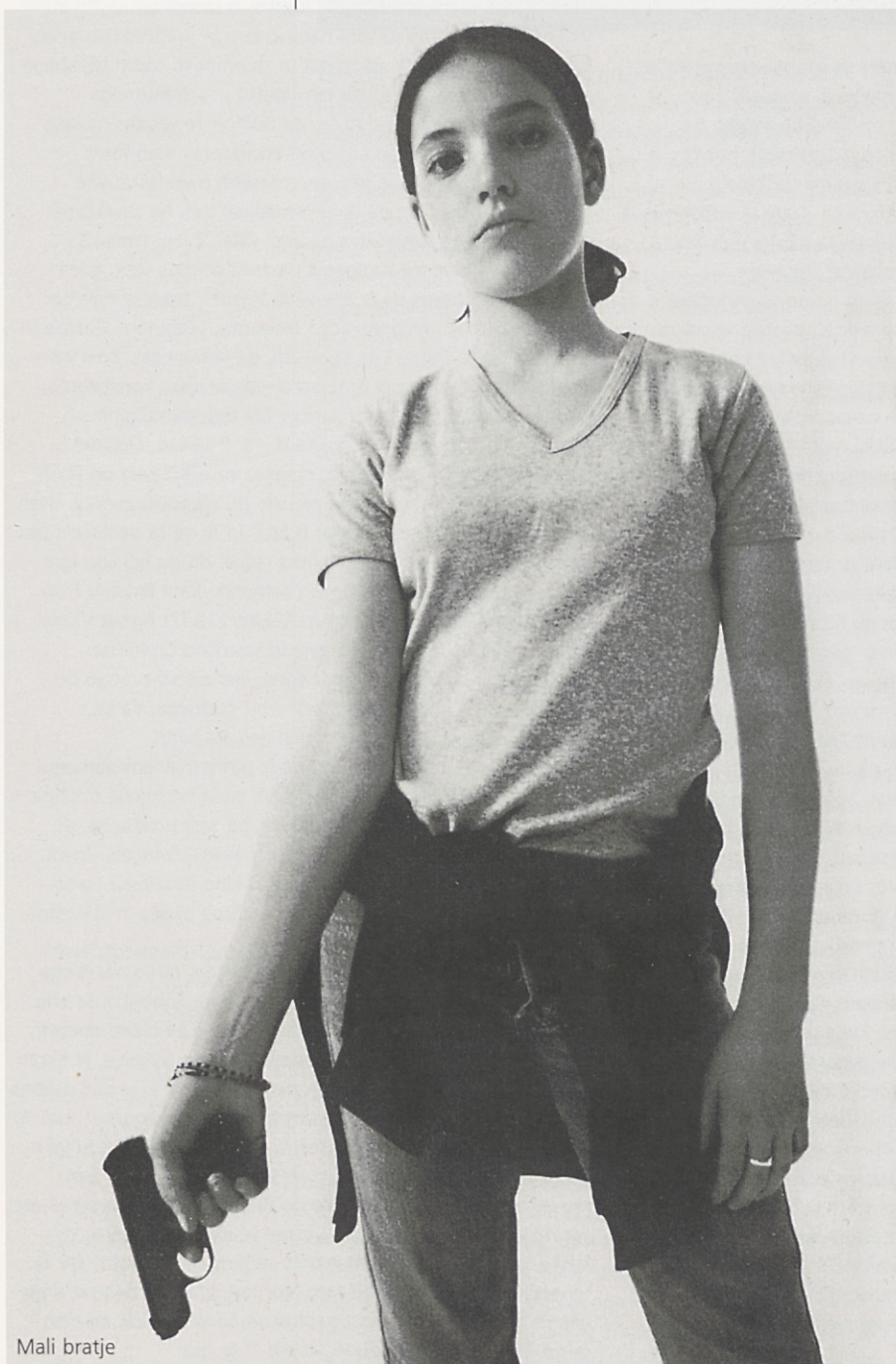
La faute à Voltaire, Abdel Kechiche

pesaro

jacques doillon:

nil baskar

kako se je bressonov osel vrnil od mrtvih,
v doillonovski kino

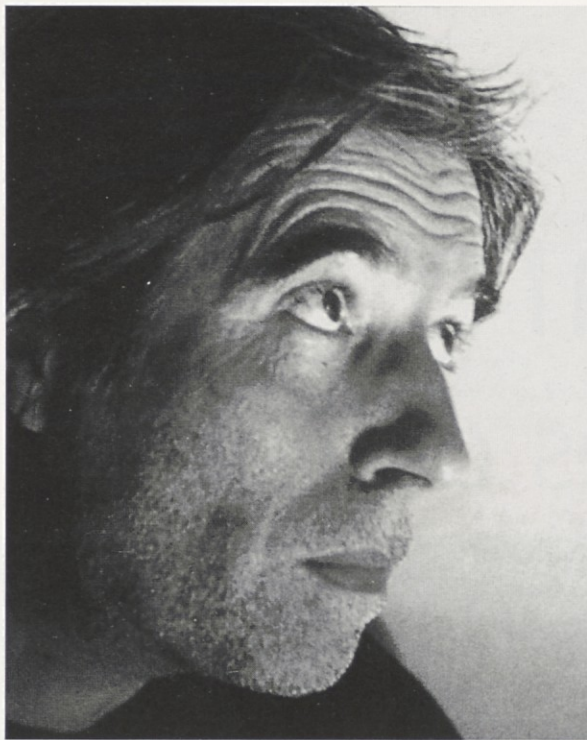


Mali bratje

*"Rodil sem se s filmom – v času, ko se je vsako leto pojavil nov Wellesov, Bressonov, Antonionijev ali Fellinijev film; – danes jim ne najdem ekvivalentov. Kje so dandanes Welles, Bresson, Antonioni, Dreyer, Cassavetes, Tati? Vidim le posnetke, vidim le film drugega razreda, ponavljajoč se in parodičen. Morda pa ti ljudje obstajajo, a se na površje prebijejo le tisti, ki so sicer nadarjeni, toda nimajo prave drže. Tudi na vzhodu, kot lahko vidim, obstajajo dobri režiserji, a vendar ne veliki režiserji."*¹
(p. p.)

Morda malce pretirana opazka režiserja, ki pa prizna tudi naslednje: *"A ko sem se pri Dreyerjevem Trpljenju Device Orleanske zavedel, da obstaja tudi film drugačne vrste, je bila hkrati prisotna tudi neka terorizirajočega emocija, tako nasilna, da nisem mogel vstati in zapustiti dvorane. V kinu zato nikoli ne sedim v prvi vrsti, da bi vstopal v podobe, temveč zadaj, da ne bi bil pogoltnjen, da bi prišel ven živ. Do kina sem imel vselej takšen odnos in še danes se mi zdi, da bi me lahko stal glave. Zato sem zelo previden in filme navadno gledam po televiziji. Potrebujem možnost izhoda, pobega od filma, kar pa ne pomeni, da mi film ni všeč, temveč nasprotno, da me je tako prevzel, da tega ne zmorem več prenašati."*²
(p. p.)

Avtorju obeh izjav, Jacquesu Doillonu, pač ne moremo zameriti singularnega pogleda na trenutno stanje filmskih praks, ko pa je njegov lastni položaj znotraj dominante filmske kulture obstranski, a kljub temu dovolj suveren – Doillon namreč že kakšnih petindvajset let vztraja pri edinstveni filmski sintaksi, ki opazovalce filma vsake toliko navduši, bolj pogosto pa sproža burne, iracionalne odklonilne reakcije in ignoranco pri publikah, kritikih in producentih v enaki meri. Govorimo o verističnem in izredno dialoškem filmu, denimo v rohmerovski ali v splošno francoski maniri, ki goji kontinuirano kulturo jezika (morda ena konstitutivnih lastnosti francoskega filma, ki je bila lastna tako nekdanjim ždoločenim tendencam francoskega filma' in novemu valu kot tudi aktualni kinematografiji), kjer ima beseda izvršno avtoriteto nad dejanji in dogodki. Doillon je v odrekanju vizualni dekoraciji, v opoziciji vizualnemu fetišizmu dominantne filmske kulture morda eden najradikalnejših 'avtorjev' francoskega in evropskega filma. Če se je namreč Bresson posluževal zvoka in odrekal glasbi, se Doillon navadno vzdrži obojega: zvok sicer ostaja pomebna komponenta predvsem kot elaborirana in raziskana govorica, ki jo Doillon ukrade in vrne igralcem, glasba pa vselej brez izjem deluje le kot interpunkt. Kar pa ne pomeni, da je Doillonov film počasen ali statičen, nasprotno, Doillon je mojster dolgih in funkcionalnih planov–



Jacques Doillon

sekvenc, dinamičnih zasukov kamere in izrabe scenografij ter scenerij. Doillonov film se praviloma godi v naravi, v odmaknjeni gorski hiši, v poletni rezidenci ob morju, na megleni bretonski obali ali v interierjih brezimnih hotelov, v sobah, ložah in zlasti hodnikih, ki v spomin priključijo Bergmana (glavnemu ženskemu liku v *La Pirate* je ime Alma, kot v *Personi*, fotografija Bruna Nuyttena oživilja duh Svena Nykvista, nenazadnje pa imamo obakrat opraviti z emocionalnim vampirizmom). Filmi se navadno pričenjajo s prihodom na eno od omenjenih prizorišč, postopno odkrivanje globine horizonta, pejsaža ali perspektive poteka v skladu z gibanjem teles, prostori nikoli ne ostajajo prazni, vedno že vsebujejo neko telo; zakaj je tako, bomo videli pozneje. In če smo rekli, da so Doillonovi filmi veristični, moramo takoj dodati, da je 'učinek realnega' pravzaprav najzahtevnejši konstrukt filmske umetnosti. Kritiške opazke v zvezi s filmom *La Drôlesse* komentira takole: "V zvezi z mojimi filmi se pogosto omenja naturalizem. S tem se ne strinjam preveč. Skedenj je bil zgrajen posebej, mizanscena in razvoj likov so vselej izmišljotina, laž. Osebe v mojih filmih so vedno v dramatičnih situacijah, v intenzivnih trenutkih svojega bivanja. Ne gre za banalno vsakdanjost. To so 'ekstremne' podobe, ki jih nekdo nosi v sebi, ki pogosto nimajo 'eksternega' obstoja – snemanje filma je dober način, da jih spraviš iz sebe."³ (p. p.) V osrčju verizma je torej fikcija, ki pa jo je seveda treba rekreirati z njenimi lastnimi sredstvi, z jezikom, govorico in gibom, ki jih Doillon vselej intenzivno študira, dokler ne preidejo v avtomatizem – takrat se loti pisanja scenarija. Nato pred snemanjem besedilo še enkrat prilagodi igralcem, da ti prenehajo igrati in namesto tega vloge posredujejo, agirajo, saj so zasnovane na njih in ne obratno. Je torej eden tistih režiserjev, ki so zmožni tik pred snemanjem vreči scenarij proč in nato vsako jutro sproti pisati prizore, ki njihovim igralcem takorekoč že ležijo v ustih. Pristop, ki ne pozna razcepa med scenarijem in režijo, temveč se prvi organsko nadaljuje v drugo. Zato v Doillonovem filmu težko najdemo interpretativne klišeje, psihologizme, utečene narativne mehanizme ...

Težko opazimo tudi montažo, saj je v osrčju doillonovskega kina akt snemanja. Pascal Bonitzer v kritiki filma *Comédie*: "Comédie! je norost, formalna in estetska. Je, če hočete, performans režije, performans igralcev in oboje je odlično. Comédie! s klicajem pomeni "simulacija", "film"! Je obtožba. In je film v pravem pomenu besede, njegova histerična različica..."⁴ (p. p.)

Film se torej zgodi v magičnem trenutku registracije podobe – snemanje je za Doillona vselej avantura, če ne zaradi drugega, zaradi negotovega finančnega zaledja, ki je večkrat zaustavilo tekoče produkcije. Avantura še zato, ker Doillon snema filme o otrocih z otroci, od štiriletnega nagrajenke Beneškega festivala l. 1996 Victoire Thivisol v vlogi *Ponette*, ki jo je izbral med petsto deklicami, prek enajstletne Mado v *La Drôlesse* ali mulcev v *Les petits freres*, do petnajstletne Juliette v *La fille de quinze ans* ali fanta v *Le petit criminel* ...

Ker pa je Doillonova kinematografija tudi v naših krajih bolj slabo znana, si na tem mestu na kratko oglejmo njegov biografski opus in opišimo še nekaj preostalih najočitnejših značilnosti njegove kinematografije ...

Na Doillonov drugi celovečerni film *Les Doigts dans la tête* opozori Truffaut, ko ga vnese na sam konec svoje knjige *Les films de ma Vie*, antologije zapiskov o filmih, ki so ga posebej zaznamovali. Truffaut Doillona hvali kot naslednika novega vala, redko izjemo sredi aktualnega filma, ki ga označi za 'kvazipolitično', programsko, mehanistično, daljinsko vodeno, aprioristično, nekredibilno in razčustvovano nasledje novega vala, kina, ki bi ga Bazin poimenoval 'kibernetični'. Kaj ali koga točno ima Truffaut v mislih, na tem mestu ne bomo ugaibali. Nadalje Doillona primerja z Renoirjem, konkretno omenja film *Toni (1934)*; govori o sorodni subtilnosti pri spajanju emotivnega plana z družbeno kritiko, o sorodnem duhu in vitalnosti ter hkratni lucidni natančnosti in preprostosti obeh filmov. Neposrednost, iskrenost in skromnost, 'čisto beleženje', skratka – *cinéma-verité*. Na tem mestu in s trenutnega gledišča si drznemo dodati še, da Doillon že ves čas na svoj osebni in ne-dogmatski način prakticira prav tisto idejo kinematografije, ki si jo je v devetdesetih manifestativno prisvojila danska Dogma, ki je 'temeljila' tudi na zavračanju 'izumetničenega nasledstva novega vala'. Zveni znano? Doillon tako postane naslednik vrednot novega vala, eden izmed '*petits freres de la Nouvelle Vague*', bratcev novega vala, kot poimenuje generacijo Jacquot, Téchinéja, Garrela in Doillona Serge Daney⁵. In če se zdi, da je francoski novi val med drugim tudi napol družinsko – prijateljska konstelacija, zgodovina otrok, očetov in stricov (ali tet), namišljenih ali uresničenih kot v primeru Truffaut – J. P. Léaud, Doillon vsekakor nadaljuje s tradicijo: njegova prva hči Lola pri štirih letih nastopi v *La femme qui pleure*, pri njegovih zadnjih dveh filmih, *Les petits freres* (zopet bratci) in *Je ne te demande pas une histoire d'amour* je asistentka režije, druga hči Lou igra skupaj z materjo in Doillonovo partnerico Jane Birkin v *Trop (peu) d'amour*, pa še v *Kung fu Master (1987)* Agnes Varda, skupaj s sinom Jacquesa Demyja in sestrično Charlotte Gainsburg. Družinsko podjetje torej, kjer otroci skačejo po setih filmov, ki jih snemajo starši – nič čudnega, da se Doillonova produkcijska hiša imenuje *Lola films*.

Doillon je torej tudi avtor v skorajda patriarhalnem pomenu besede: ne le, da filme snema s člani svoje razširjene družine, v celoti jih oscenari in režira, če se da, pa tudi producira. V osemdesetih mu pomaga koscenarist Jean – François Goyot, ki ustrezno pripomni, da je doillonovski kino družinska 'saga' relacije očeta in hčere, ki zavzema različna okolja in starostna razmerja.

Sam Doillon igra večkrat, navadno deškega, rahlo nezrelega moškega srednjih let, razpetega med ženo, ljubimko, še eno ljubimko ali celo punco svojega sina – če je že težko ubežati vtisu, da pred kamero razgalja svoje intimno življenje, je hkrati več kot očiten njegov strasten odnos do filma, ki je pač osebna potreba. "Morda jih snemam samo zato, da bi spoznal ljudi, ki jih ljubim,"⁶ izjavi. Spoznal tiste, ki jih že ljubi in tiste, ki jih v njegovem življenju še sploh ni. In še: "Verjamem, da sem precej tradicionalen režiser, če ne že kar običajen, in veseli me – zato upam, da bom lahko posnel še mnogo filmov –, če lahko igralcem prepuščam vedno večji delež. Ne zato, ker bi jih hotel zapustiti, temveč zato, ker vse, kar sem napisal, šteje vedno manj. Vse, kar sem napisal, je bil le izgovor, da smo lahko tri ali štiri tedne delali skupaj."⁷ (p. p.)



Filmsko podjetje tako postane grajenje nekakšne kvalitete mikroskupnosti, komune, široke družine, skozi katero potujejo ljudje, se v kreativnem procesu privlačijo in odbijajo.

Prav o tem govori Deleuze v *Image-temps*, v kratkem pasusu, kjer Doillon eksponira kot zastopnika 'filma telesa', 'podobe-telesa' nasproti klasični podobi-akcije (V čem je razlika? V filmu 'podobe-telesa' protagonist ne poseduje svojega telesa v celoti, slednje mu vedno nagaja, ostaja področje, nad katerim nima celovitega pregleda ali nadzora. Premika se po prostoru, ki v nasprotju s prostorom podobe-akcije ne pozna ciljev, izhodišč, ovir in hierarhije; neodloč(e)na telesa se v njem vzajemno prekrivajo in razkrivajo, prava ovira ni določljiva, bolj gre za "mnogost načinov prisotnosti v svetu"): "Situacija telesa, vpetega v dve zvezi, hkrati ujetega v dve ekskluzivni zvezi, je za Doillon tipična. Pot sta odprla Truffaut (Jules in Jim, Dve Angležinji in kontinent) in Eustache z Materjo in kurbo, ki sta znala konstruirati prav ta prostor ne-izbire. A Doillon ta dvomni prostor obnavlja in znova raziskuje. Lik – telo, pekarski vajenec v Les Doigts dans la tête, mož v La femme qui pleure, dekle v La pirate, vsi oscilirajo okoli dveh žensk ali med žensko in moškim, vsekakor pa med dvema združbama, med dvema načinoma življenja, dvema skupkoma, ki zahtevata različno navezavo ..."⁸ (p. p.)

Ljubezen poveže telesa v pare, a eno izmed teles želi vezo razdreti, medtem ko jo želi drugo za vsako ceno ohraniti. Lepa ilustracija je seveda zaključni prizor filma *La pirate*, umeščen v kovinsko drobovje trajekta, s somračnimi podpalubnimi kamrami, zapuščenim ladijskim barom, strnimi vertikalnimi stopnicami in megleno palubo – trki likov so tolikanj bolj usodni, kot je prostor grozeč, klavstrofobičen, prepaden. Še bolj radikalno nazoren pa je v ilustraciji principa 'podobe-teles' zaključek filma *Un homme a la mer*: na puščobni bretonski plaži se Doillon, žena in dve ljubimki podobno približujejo in oddaljujejo v pretanjeni koreografiji dolgega plana-sekvence. Radikalna je nazornost v odprtosti prostora, kjer so silnice privlačnosti razvidne že kot sledi v pesku. Na misel pride troje: *ugrabljanje*, ki je pogosto dejanje Doillonovih protagonistov, *pištola* v otroški roki, pogosto povezana z ugrabitvijo, in *verovanje*, pospremljeno s *čudežem*, kjer ne bomo mogli obiti Bressona.

V *Drôlesse*, enem zanimivejših Doillonovih zgodnjih filmov (1979), rahlo disfunkcionalen adolescent globoko na francoskem podeželju ugrabi enajstletno dekle. Punca se pravzaprav niti ne upira, saj je življenje z materjo tako ali tako peklenko. Fant jo zapre na podstreho skednja, kamor se sam

umika pred enako nevzdržnimi krušnimi starši. A z njo ravna nadvse nežno, kot bi imel opravka z živo lutko: pripelje jo v sobo, jo posadi na stol, jo premika in ji daje jesti. Nato jo, ko mora zapustiti prostor, poskuša nadzorovati z nekakšno lažno kamero, ki jo namesti pod strop. A njegova avtoriteta kmalu izpuhti, saj se izkaže, da je emocionalni slabič. Punca prevzame nadzor nad njegovim zatočiščem, deseže celo, da se mora pred vstopom izkazati z vrvcio, ki jo potisne skozi majhno luknjico v steni. Zlagoma prevzame vse niti v svoje roke in organizira takorekoč zakonsko življenje, ki mu on nikakor ni več kos. Ko ga na koncu nagovarja, naj ji naredi otroka, se on zlomi in jo odpelje nazaj v gozd. V zadnjem prizoru smo zopet priča ugrabitvi z začetka, le da odmik kamere odkrije, da gre za policijsko rekonstrukcijo.

Prvi med Doillonovimi filmi o ugrabitvah je tudi najbolj arhetipski: ugrabitelj je nedorasel dejanju, stvari mu spolzijo iz rok, ko ga ugrabljenec emocionalno pretenta. Podobno je v *Le petit criminel*: ko petnajstletni delinkvent ugrabi policaja in ga prisili, da skupaj poiščeeta njegovo sestro, ki mu edina lahko pomaga najti izgubljenega očeta, se med potovanjem razmerje moči v trikotniku ves čas spreminja, seveda ne brez komičnih učinkov. V *Pirate* je shema ugrabitve veliko bolj kompleksna in usodnejša. Film, ki ga Doillon sam označi za "čustveno prometeno", vsebuje dva trikotnika, oba razpeta okoli Alme (Jane Birkin): v prvem sta njen mož in njena ljubimka, v drugem možev prijatelj, tragični bedak, in skrivnostno dekle, ki na koncu z revolverjem brutalno razreši prezapleteno situacijo. Težko je reči, kdo je čigav ugrabitelj, dejstvo pa je, da želijo Almo vsi, a so prav zaradi tega tudi njeni talci. Tukaj nobeno telo ni suvereno, vsi so ujeti v fizični mikrokozmos, ki orbitira okoli Alme, sama pa je ujeta v nezmožnost izbire med možem in ljubimko.

Doillonov film se navadno prične sredi travme, bolečine, akutne krize, manjka, ki ga lahko pozdravi le nepretrgan tok besed, pogovor. Včasih gre za manjkajočo polovico para, za izgubljeno telo – denimo v *Ponette*, kjer deklica pričakuje mrtvo mater, ali sestra/oče, ki ju išče fant v *Le petit criminel*. Spet drugi se zdi, da je promet okoli posameznega telesa premočan, napetost preintenzivna: *La Pirate*, *Un homme a la mer*, *La femme qui pleure*, kjer je žena razpeta med možem (Doillon), njegovo ljubico in hčerko, pa *La fille de quinze ans*, kjer oče (znova Doillon) s sinom tekmuje za naklonjenost njegove koketne punce: ta je tipična polivalentna figura 'podobe-telesa', ki niha med obema, ne glede na intence, ki jih izražajo njene besede. *Comédie!* je zanimiv korak globlje v

Preveč (premalo) ljubezni



raziskovanje prostora 'podobe-telesa', Ona (Jane Birkin) histerično občuti prisotnost preteklih deklet, ki jih je On (Alain Souchon) vabil v svojo hišo na deželi. Ustvari mentalno topografijo razmerij, kjer preperela zobna ščetka, postelja v njegovi sobi ali bazen pred hišo predstavljajo ovire za njun odnos. Hiša postane tretji udeleženelec razmerja, ki jo obda tako silovito in grozeče, da njena fizična neodločenost meji na burlesko. Analogija z *Drôlesse* je več kot prisotna, a v resnici je situacija diametralno nasprotna: če dekle podstrešje preoblikuje v *mentalni labirint*⁹, v katerem se njen ugrabitelj izgublja, hkrati pa na list papirja nariše imaginarno hišo, kjer bosta lahko nekoč skupaj zaživela, se v drugem primeru tokrat izgublja Ona, v razporeditvi, ki so jo fizično nekoč izrisovale njegove ljubimke. A Ona vseeno uspe za hip najti zavetje, ko se zapre v njegovo otroško sobo, ki postane kratkotrajna ječa – hkrati za njo, ki je v njej zaprta, in za njega, ki vanjo ne more brez njene privolitve. Ko ga spusti noter, se komedija lahko zaključi.

Omenjali smo pištole: "Orožje, ki spremlja moje filme, je gotovo preostanek iz otroštva, pištola Garyja Cooperja ..." ¹⁰, hudomušno ugotavlja Doillon. Dodamo pa lahko, da pištola, bolje revolver, ta emblematicni objekt podobe-akcije, pri Doillonu igra vlogo radikalno drugačne narave kot tista v rokah Garyja Cooperja. Revolver zavzame instrumentalno funkcijo, skladno s 'stanjem prostora'. Če je emocionalni promet pregost, ga pištola v rokah skrivnostnega dekleta v *La Pirate* zredči, nasprotno pa v rokah majhnega kriminalca (*Le petit criminel*) promet šele ustvarja, služi kot orodje, s katerim, paradoksalno, fant kani poiskati očeta, najde pa ga le za hip v policaju, ki ga je s pištolo ugrabil. Bolj kot fetiš tako postane orožje potrebno, celo koristno orodje: v *Petits freres* junakinja prepriča fanta, da ji priskrbi pištolo, s katero oropa meščanski par. Denar potrebuje za odkup svojega pitbulla, ki so ji ga izmaknili majhni gangsterji iz soseske. Izgubljeni pes je analogen izgubljenemu očetu ali materi v *Ponette*, končni člen v zapleteni verigi ekonomije odnosov.

Poznamo še nož v rokah Jane Birkin, nekontrolirano in neodločno rezilo, ki histerično leti na vse strani in se po čudežu ne zadre v njeno telo, ki pa je bolj kot orodje rekvizit opozorilne nevroze. Rešite me, drugače bo rezilo slej ko prej končalo v meni, pravi.

Ker verjetno nima smisla posegati še globlje v znakovje in zankovje doillonovskega kina, ko pa večina navajanih filmov bralcu verjetno ni na voljo, omenimo vsaj še *Ponette* (1996), enega izjemnejših Doillonovih filmov, kjer lahko zasledimo tako Bressona, kot Dreyerja in nenazadnje Deleuza.

Ponette je, preprosto rečeno, vpogled v glavo štiriletnih punčke, ko je ta prisiljena spoznati, da se njena mati, umrla v prometni nesreči, ne bo več vrnila. Zaposleni oče jo prepušča teti na podeželju, v družbi bratranca in sestrčne istih let, ki jo tolažita s svojimi otroško fantastičnimi predstavami o smrti, religiji, Jezusu, ki se je vrnil iz onostranstva ... Ko jih skupaj oddajo v popoldansko varstvo, Ponette od drugih otrok dobiva vedno več različnih razlag življenja, smrti, boga. Ena izmed punčk, očitno verska fundamentalistka, jo podvrže vrsti preizkusov, s katerimi mora dokazati, da verjame v boga. Nato Ponette nekega dne odide na pokopališče. Pojavi se mati, ji razloži, kaj se je pripetilo, pove, da je ne bo več nazaj, in ji pusti rdeč pullover, ker postaja hladno. Nato izgine. Očetu pove o materi, nato pa postane spokojna in brezskrbna kot vse štiriletna deklica ...

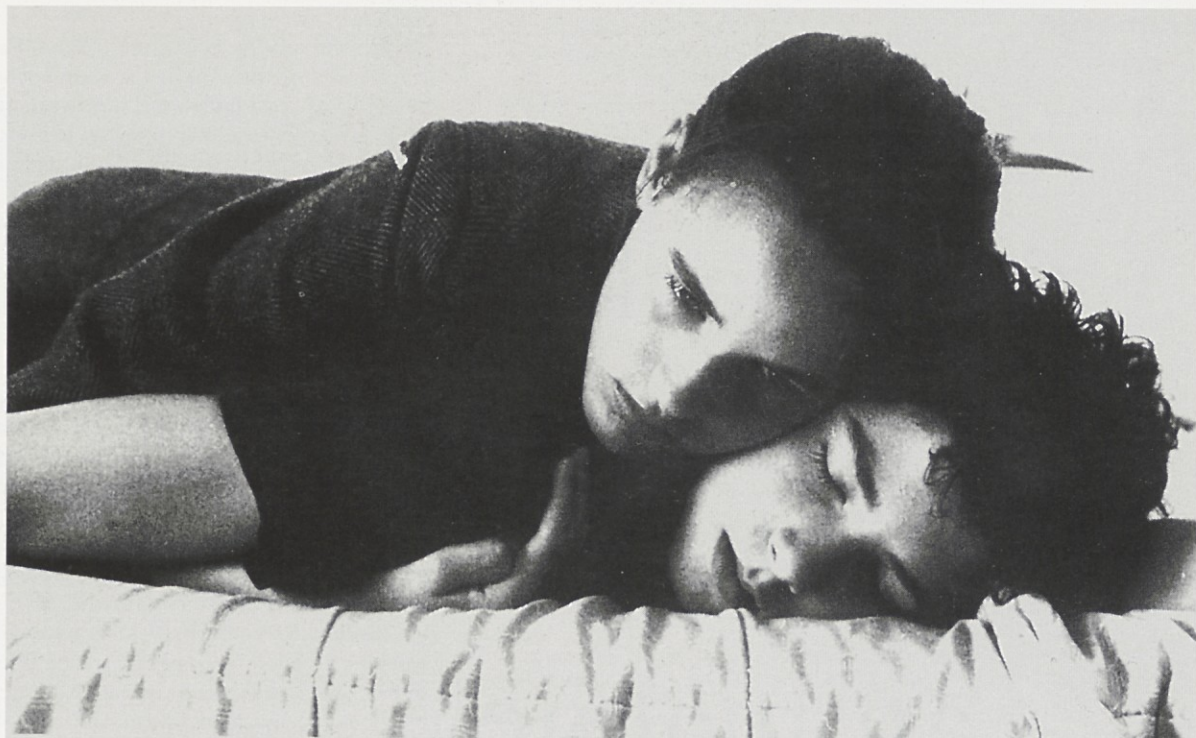
"... Sam nisem veren, film pa se ne ukvarja z vstajenjem od mrtvih. Od nekega trenutka dalje to ni več moj film, je film te deklice, film, ki se odvija znotraj njene glave. Sam nisem odgovoren za zadnje četrt ure filma. Film je želja te deklice ..." ¹¹ (p. p.) Izpolnitev želje, čudežno utelešenje matere, seveda spomni na Dreyerjevo *Besedo* (Ordet, 1943) ali čudeže bressonovskega reda ...

Žal je prostora premalo, *Ponette* pa prekompleksen film, zato gre zadnja beseda Deleuzu in zaključku *Image-Temps*: "Verjeti moramo v telo, kot v klico življenja, kot v zrno, ki razpre pločnik, v telo, ki se ohranja, *perpetuera* v mrliskem prtu ali povojih mumije in ki priča za življenje v tem svetu, takšnem, kot je. Potrebujemo etiko in verovanje (...); ne gre za potrebo verovanja v kaj drugega, ampak verovanja v ta svet tukaj." ¹² (p. p.)

Kljub vsem značilnostim, ki smo jih poskušali zgostiti v pričujočem sestavku, Doillonov opus odpira mnoge kompleksne ravni filmske misli. Enostavno rečeno: "Doillonov film je vselej tik pred našimi očmi, neprebojen. Prisoten in skrivnosten. Enostaven in kontradiktoren. Celovit in spremenljiv. Skratka: Comedie! Zgoščen in krhek, kot življenje človeka." ¹³ (p. p.)

Čisto zadnja opazka gre predzadnjemu filmu, ki v režiserjevem delu morda odpira novo poglavje. Stranski pojav potovanja v/z podobe – telesa je morda potovanje v/z formalne askeze; Doillon si nikoli ni prav veliko privoščil, v *Les petits freres* morda največ – dogajanje tako prestavi v urbano predmestje, opravka imamo torej z aktualnim in eksplozivnim *banlieu* obrazcem, (kar se pri nekaterih kritikah filma močno pozna, ko zavrti občutki krivde (ob prikriti ksenofobiji?) vrejo iz nekaterih

Zaljubljen



zapisov ob filmu, ki ne morejo skriti nelagodja ob Doillonovem odnosu do politizirane tematike. Doillon se seveda ne pusti uloviti v preprost, univerzalističen socialni angažma ali nasprotno, psihologistično patetiko. Nasprotno, Doillonov pogled je osvežilen in paradoksalen, kompleksen kot vedno. Dogajanje je večinoma postavljeno v zelen otoček sredi blokovskega naselja, trajektoriji protagonistov niso frustrirani pobegi, temveč smiselna in motivirana potovanja, življenje je bedno, a ne brez humorja, pokvarjenost otrok je očitna, a hkrati vitalna in optimistična. Kot bi se vrnili na začetek, k besedam, s katerimi je Truffaut pospremil *Les Doigts dans la tête*, na primerjavo z Renoirjem in otroci novega vala ... Film po koščkih raste tako dolgo, da na koncu preraste celo doillonovske zastavke, znesek se zdi večji od seštevka, film večji od življenja. Če je *'bigger than life'* tisti avtohtoni učinek ameriškega filma akcije, potem se zdi, da si ga je Doillon za hip prisvojil. Film, ki Bressonovega osla pusti pri življenju, še več, obda ga z otroci – kot v kakšni anarhični otroški utopiji, kjer multietnično krdelo malčkov v odsotnosti dominantne kulture staršev in države osnuje svojo skupnost, vendarle posega na teritorij podobe–akcije! •

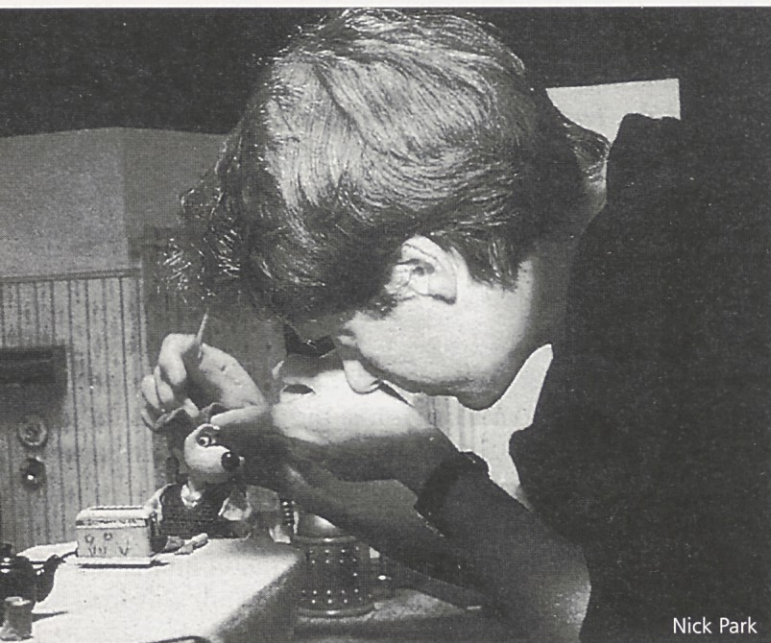
Opombe:

- 1 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 2 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 3 Pogovor s Claire Devarrieux, Le Monde, Maj 1979
- 4 P. Bonitzer, Cahiers du cinéma, 400, octobre 1987
- 5 A. Aprà: Presente singolare. Conversazione con Serge Daney, Marsilio, 1992
- 6 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 7 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 8 G. Deleuze, Cinéma 2: L'Image-temps, 1985, Les Éditions de Minuit
- 9 F. Suriano, L'Occhio degli attori, Filmcritica, 448, september 1994
- 10 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 11 Intervju z Vincentom Remyjem, Les enfants, eux, savent dire non, Télérama, 2437, september 1996
- 12 G. Deleuze, Cinéma 2: L'Image-temps, 1985, Les Éditions de Minuit
- 13 L. Barisone, Jacques Doillon: Di pari passo con l'amore e la morte. Il cammino di Jacques Doillon negli anni Novanta, Il Castoro, Junij 2000

filmografija:

- 1972 *L'An 01* (Leta 01)
- 1974 *Les Doigts dans la tête* (Prsti v glavi)
- 1975 *Un sac de billes* (Torba s frnikulami)
- 1978 *La Femme qui pleure* (Objokana ženska)
- 1979 *La Drôlesse* (Čudakinja)
- 1981 *La Fille prodigue* (Razsipno dekle)
- 1982 *L'Arbre* (Drevo - TV)
- 1983 *Monsieur Abel* (Gospod Abel - TV)
- 1984 *La Pirate* (Pirat)
- 1985 *La Vie de famille* (Družinsko življenje)
- 1985 *La Tentation d'Isabelle* (Isabellina skušnjava)
- 1986 *La Puritaine* (Čistunka)
- 1987 *Comédie!* (Komedija)
- 1987 *L'Amoureuse* (Zaljubljenka)
- 1989 *La Fille de quinze ans* (Petnajstletnica)
- 1989 *La Vengeance d'une femme* (Maščevanje neke ženske)
- 1990 *Le Petit criminel* (Mali kriminallec)
- 1990 *Pour un oui ou pour un non* (Za ali proti -TV)
- 1991 *Contre l'oubli* (Proti pozabi)
- 1992 *Amoureuse* (Zaljubljenka)
- 1993 *Le Jeune Werther* (Mladi Wertner)
- 1993 *Un homme a la mer* (Moški na morju - TV)
- 1994 *Du fond du coeur* (Iz globine srca)
- 1996 *Ponette* (Ponette)
- 1998 *Trop (peu) d'amour* (Preveč (premalo) ljubezni)
- 1999 *Petits freres* (Mali bratje)

nick park – genij plastelinske animacije



Nick Park

Kariera

Življenjska zgodba Nicholasa (Nicka) Parka je zgodba o človeku, ki je doživel svoje otroške sanje. Kultni status, ki si ga je s časom pridobil, pa je izključno sad njegovega večletnega trdega dela v filmskem studiju. S svojim delom je Nick Park postavil nove standarde v medij animiranega filma, ki že dolgo ni več samo "disneyvska risanka".

Ko je bil Nick star sedem let, je njegov oče, ki je bil profesionalni fotograf, mami za darilo kupil 8mm Bell and Howell kamero, s katero naj bi snemali družinske spomine. Na tej kameri je bil tudi poseben gumb, pod katerim je pisalo animacija. Od takrat dalje je bil Nick obseden z animacijo. Še preden pa so mu dovolili uporabljati tisto kamero, je mali Nick požiral televizijske risanke in znanstveno-fantastične filme. Prek risanja stripov je poskušal razumeti proces ustvarjanja risanih filmov. Pri trinajstih mu je oče prvič razložil principe animiranega filma in mu dovolil uporabljati družinsko kamero. In čeprav je njegova prva, klasično zrisana risanka za vedno izgubljena¹, je od takrat dalje Nick Park prikovan za animacijsko kamero ... Kot sedemnajstletni nadebudni avtor je doživel profesionalni debi, ko so na BBC predvajali njegov kratki animirani film *Archie's Concrete Nightmare* (1975). Umetniško izobrazbo je absolvirал najprej na sheffieldski umetniški gimnaziji in bil leta 1980 sprejet na slavno National Film and Television School. NFTS takrat še ni imela oddelka za animirani film, zato je Park učna leta posvetil predvsem učenju splošnih filmskih veščin: montaži, režiji, pisanju scenarijev, rabi luči ... To znanje je kasneje tudi v celoti izkoristil. Leta 1982 je začel delati na svojem diplomskem filmu *A Grand Day Out* (1989) – prvem delu animirane plastelinske trilogije z Wallacom in Gromitom v glavni vlogi. V času, ko so na šoli nabavili vso tehnologijo, ki jo je Park rabil za dokončanje filma, je dobil ponudbo za sodelovanje z avtorsko skupino Aardman Animations, ki sta jo leta 1972 ustanovila David Sproxtton in Peter Lord. Pri Aardmanu so se že od vsega začetka ukvarjali z animacijo plastelina, njihova posebnost pa je bila tudi produkcija animiranih filmov posnetih po "real-life" zvočni podlagi. Park je pri njih najprej asistiral na produkciji kultne plastelinske animirane serije *The Amazing Adventures of Morph* (1981) in pozneje dokazal vse svoje sposobnosti animacije plastelina pri delu na glasbenem spotu Petra Gabriela *Sledgehammer* (1986)². Leto 1989 je usodno zaznamovalo Parkovo ustvarjalno pot. Ob dokončanju *Creature Comforts* (1990), enega izmed petih Aardmanovih "Lip Synch"³ dokumentaristično animiranih filmov, delanih po naročilu televizijske hiše Channel Four, je Parku po dolgih šestih letih končno uspelo dokončati tudi diplomski film *A Grand Day Out*. Pri njem gre za dokaj preprosto zgodbo: Wallace nenadoma ugotovi, da mu je zmanjkalo sira in si zato začne graditi vesoljsko plovilo, s katerim bo odpotoval na luno, ki je, kot vsakdo ve, narejena iz sira; film je pomemben predvsem zaradi predstavitve dveh glavnih likov, Wallaca in njegovega pasjega prijatelja Gromita, ki bosta postala Parkov zaščitni znak. V *Creature Comforts* pa nam predstavi antropomorfizirane prebivalce živalskega vrta, ki komentirajo in se pritožujejo nad nehumanimi bivalnimi pogoji, neokusno hrano in neumnim obnašanjem obiskovalcev. Izrazito družbeno kritični in groteskni naboj filma razkrije šele podatek, da so zgodbe, ki jih pripovedujejo živali, v bistvu prezrcaljene resnične izjave ljudi o njihovih lastnih življenjskih pogojih in stiskah.

Park je za oba filma najprej pobral točo britanskih nagrad in se v zgodovino zapisal kot eden redkih prejemnikov oskarja, ki je bil na isti podelitvi nominiran za dva filma (Akademija je prestižno nagrado podelila *Creature Comforts*). Čez noč je postal zvezdnik, toda ni podlegel mamljivim komercialnim ponudbam, ampak se je še z večjo vnemo posvetil novemu filmu. Seveda se mu je to bogato obrestovalo, in ko je dokončal drugi "Wallace in Gromit" kratki animirani film *The Wrong Trousers* (1993), je ponovno pobral oskarja in sprožil pravo množično euforijo. Tokrat je bila zgodba bolj kompleksna in Parku se je prvič pridružil kolega Steve Box, ki je prevzel animacijo novega lika – sleparskega nemega Pingvina, ki postane Wallacov in Gromitov ustanovalec. Komercialni uspeh je tako velik, da je moral Park za snemanje tretjega iz serije "nore dogodivščine Wallaca in Gromita" zbrati ekipo petindvajsetih kameramanov, animatorjev in izdelovalcev modelov. *A Close Shave* (1995) je bil dokončan v

igor prassel



poldrugem letu in kot so že vsi pričakovali, ponovno pobral vse nagrade, s tretjim oskarjem vred! Park se je prvič znašel v vlogi režiserja, ki nima popolne kontrole nad filmom, kar pa ni vplivalo na kvaliteto in originalno podobo filma.

Metode dela

V vseh Parkovih filmih imajo glavno vlogo majhne plastelinske figurice z izbuljenimi očmi, širokimi usti, gomoljastimi nosovi in prevelikimi okončinami. Večinoma gre za antropomorfne živali, razen pri Wallacu, ki pooseblja vlogo ekscentričnega izumitelja s posebnim okusom za sir in ga je Park razvil po liku svojega očeta. V vseh svojih plastelinskih "stop-motion"⁴ animacijah Park posveča pikolovsko pozornost detajlom, profesionalni rabi filmskega jezika (gibanje kamere, svetlobni efekti in kompleksna scenografija, ki realistično kopira objekte v realnem svetu), dinamičnim, ironije polnim monologom, ki jih montira z originalno tonsko in tematsko zvočno sliko. Vsi njegovi filmi so tudi polni referenc na filmske klasike⁵. Tako je *A Grand Day Out* hommage Mélièsovega *Potovanju na luno*. V *The Wrong Trousers* je scena z vlakom očiten citat iz filma *Veliki napad na vlak* (*The Great Train Robbery*, 1903) pionirja Jamesa Stuarta Blacktona, ki je tudi, kot eden prvih, začel uporabljati plastelin kot sredstvo za animiranje objektov (v filmu *Chew Chew Land*, 1910). V istem filmu najdemo tudi referenco na *Tretjega človeka* (*The Third Man*, 1949) Carola Reeda, glasbena partitura Parkovega skladatelja Juliana Notta, pa je hommage Bernardu Herrmannu. *A Close Shave* pa je v bistvu žanrska mešanica romance, znanstvene fantastike in kriminalke, v kateri lahko prepoznamo namigovanja na Langov *Metropolis* (1926), *Frankensteina* (1931) Jamesa Whala, *Bežno srečanje* (*Brief Encounter*, 1945) Davida Leana, *Osmega potnika* (*Alien*, 1979) Ridleya Scotta, Spielbergov *Lov za izgubljenim zakladom* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) in nenazadnje Cameronov *Terminator* (1984).

Kokoške na begu

Kar se tiče *Kokošk*: že dolgo časa se je govorilo o celovečernem animiranem filmu, ki naj bi ga pripravljali v Bristolskem Aardmanu. Pravoverni feni Nicka Parka so seveda čakali na dolgotražno plastelinsko dozo Wallaca in Gromita, dobili pa so plastelinske kokoške. Ne se bati, celovečerne dogodivščine Wallaca in Gromita bodo prav gotovo kmalu prišle na kinematografska platna, najprej pa so aardmanovci morali narediti (finančni) kompromis s družinsko orientirano hollywoodsko mašinerijo, točneje s Spielbergovim DreamWorks. Finančna konstrukcija celovečerne plastelinske animacije seveda ni mačji kašelj, zato je bila ta naveza nujna za izpeljavo bodočih Aardmanovih celovečercev. To potezo najbolje razlagajo besede Michaela Rosea, aardmanovca in izvršnega producenta pri *Kokoškah*: "*Prehod s kratkih risank in reklam na celovečerec je bil velik korak. Že od nekdaj smo želeli sodelovati s Hollywoodom, toda čakali smo na ponudbo, ki bi nam zagotovila neodvisno ustvarjanje v svojem studiu. Menimo, da smo to pri tem animiranem filmu tudi imeli. To nam je omogočilo, da smo najboljše iz Hollywooda prinesli v angleški Bristol.*"

Režiserja Peter Lord in Nick Park sta napisala osnovno zgodbo, iz katere je hollywoodski scenarist Karey Kirkpatrick ustvaril končno zgodbo o skupini kokošk, ki delajo načrt za beg iz farne jajc, preden jih ljudje pojedo. Ponovno je v filmu polno referenc iz polpretekle filmske zgodovine. Tokrat gre seveda za žanr humornih zaporniških oz. taboriščnih filmov kot npr. Sturgesov *Veliki beg* (*The Great Escape*, 1963) ali Wilderjev *Stalag 17* (1953). Davek Hollywoodu je poleg prirejenega scenarija plačan predvsem v obliki standardno spektakularne glasbene partiture, ki vodi gledalčeve emocije. Brezkompromisna in nadstandardno kvalitetna pa ostaja aardmanska animacija plastelinskih kokošk. Pod vodstvom glavnega animatorja Loyda Pricea (*A Close Shave*, *Nightmare Before Christmas*) se je štirideset animatorjev v dveh skupinah – vsako je vodil en režiser – lotilo detajlnega oživljanja antropomorfnih kur. Za razliko od hollywoodskih računalniško animiranih spektaklov ali disneyevih politično korektnih industrijskih izdelkov, aardmanovci gledalcu vendarle ponudijo angažirano vsebino. Tokrat gre za zgodbo malega človeka, ki se bori za svobodo, tako da se upre logiki liberalnega kapitalizma. Utopija, za katero se danes, bolj kot kdajkoli prej, zdi, da v realnosti ne bo nikoli obstajala, se nahaja prav v svetu plastelinskih likov. Aardmanova ekipa je naredila to, kar so sanje vsakega revolucionarja – infiltrirali so se v epicenter industrije zabave in v globalno vas spustili zakodirano sporočilo. •

Opombe:

- 1 Potem ko so film po pošti poslali razvit v Kodakov laboratorij, se je za njim izgubila vsaka sled.
- 2 Kompleksno mešanje klasične in plastelinske animacije so ob Parku delali še Peter Lord, brata Quay in David Anderson.
- 3 V prostem prevodu "Lip Synch" pomeni sinhronizirane ustnice – simultano predstavljanje gibanja ustnic in besed, ki jih izgovarja lik. V animaciji snemanje sinhroniziranih ustnic ni snemalni proces, kakor v igranih filmih, temveč gre za spreminjanje pozicije ustnic glede na vnaprej posneto zvočno podlago (pri Aardmanu so razvili metodo ti. "fly-on-the-wall" snemanja izjav).
- 4 Efekt "zamenjave", ki so ga pionirji animatorji izpopolnili v tehniko "arret de camera", po angleško "stop-motion" (ustavitev kamere – sprememba položaja objekta/narisanega lika – sprožitev kamere). Ta efekt pri gledalcu povzroči iluzijo preobrazbe v času in prostoru.
- 5 V intervjuju, ki je bil objavljen v knjigi *Projections 5*, John Borman in Walter Donohue ed., Faber and Faber (1996), Park omenja tako vplive Vzhodnoevropskih animatorjev, Starewita, Trnko in Švankmajerja, kot tudi filme Hitchcocka, cenene grozljivke in znanstveno-fantastične filme iz petdesetih (predvsem dela Raya Harryhausena) in *King Konga* Willisa O'Briena.

b. monkey

ZDA 1998 90'

režija Michael Radford

scenarij Andrew Davis, Michael Radford

fotografija Ashley Rowe

glasba Jennie Musket

igrajo Asia Argento (Beatrice), Jared Harris (Alan), Rupert Everett (Paul), Jonathan Rhys-Meyers (Bruno), Julie T. Wallace (ga. Sturge), Ian Hart (Steve Davis)

Zgodba

Alan je umirjen srednješolski učitelj, ki mu življenje "zares" pokaže šele divja Beatrice Monkey, ki ga kot profesionalna tatica popelje skozi divje londonske ulice.

Reči, da je za noir dovolj divja bejba in cigaretni dim v poltemi, bi bilo žaljivo do žanra, ponavljati, da je Radford zrežiral simpatično naivnega Poštarja (*Il Postino*, 1994) bi bilo žaljivo do Poštarja. Navkljub razkošno izpeljanemu pohodu po londonskih ulicah in zanimivih karakterjih z roba se zdi B. Monkey nevreden filmskih dvoran. Razen če ni vaše anglofilstvo dovolj veliko, da spregledate kaoduhovito tipizacijo in sicer fino naslovno junakinjo.

N.P.

dekle tvojih sanj

La Nina de tus ojos

Španija 1998 121'

režija Fernando Trueba

scenarij Rafael Azcona, David Trueba et al.

fotografija Javier Aguirresarobe

glasba Antoine Duhamel

igrajo Penelope Cruz (Macarena Granada), Antonio Resines (Blas Fontiveros), Loles Leon (Trini), Rosa Maria Sarda (Rosa Rosales)

Zgodba

Španska filmska družba se v časih Francove španske državljanske vojne odpravi v Hitlerjevo nacionalsocialistično Nemčijo, kjer naj

bi posnela film – glasbeno komedijo. A španska filmska družina kmalu ugotovi, da ni na severu nič drugače kot doma.

Vprašanje, ali je za mehčanje vojne kot totalilizacijske prakse potrebna časovna distanca, lahko opazujete ob mnogih nedavno minulih bližnjih in daljnjih primerih, gotovo pa je, da je druga svetovna vojna in čas pred njo v devetdesetih večkrat predstavljala zgodovinsko odskočišče za filmske komedije. Če vas ni prevzela **Zlata doba** (Belle Epoque, 1993) režiserja *Dekleta tvojih sanj*, ste se gotovo ujeli na oskarjevsko **Življenje je lepo** (La Vita e bella, 1998) Roberta Benigni. Finta vojne je v okviru mehke komedije, težje zapišem romantične – četudi je identifikacijsko jedro podobno –, njena ekstremnost. Na eni strani ubijalski stroj, na drugi neomadeževan, deviški, čist pogled, ki ne zmore doumeti resnosti položaja oziroma stavi vse karte na osnovno človeškost, humanizem v izvornem pomenu. V nedavni italijanski inačici na družinska razmerja, v španski na vročično slo razmerij med spoli. Rečeno drugače. Za patos v pozitivnem pomenu je vedno potrebno ujemanje osebnosti in obče zgodovine, soobstoja razkošnega kino voznega parka in intimne zgodbe. Konec koncev vprašanje, kako ufilmati zgodovino. *Dekletu tvojih sanj* umanjka zgečkljiva telesnost Zlate dobe, a jo nadomesti z razkošno scenografijo, bleščavo kostumografijo in sijajno fotografijo ter dah jemajočo Penelope Cruz. Izjemen vizualni užitek. A ob koncu samo to. Kot da je spektakelska forma pozabila, da hoče še enkrat ujeti ključno zgodovinsko obdobje in ob tem spregledati Lubitscha, ki mestoma že sladkobno štrli kot citat.

N.P.

deveta vrata

The Ninth Gate

ZDA/Španija/Francija 1999 133'

režija Roman Polanski

scenarij John Brownjohn, Enrique Urbizu, Roman Polanski, po romanu *The Club Dumas* Artura Pérez-Reverteja

fotografija Darius Khondji

glasba Wojciech Kilar

igrajo Johnny Depp (Dean Corso), Frank Langella (Boris Balkan), Lena Olin (Liana Telfer), Emmanuelle Seigner (dekle), Barbara Jefford (baronica Kessler), Jack Taylor (Victor Fargas), James Russo (Bernie), José López Rodero

Zgodba

Dean Corso je oportunističen knjižni posrednik, ki ga stari klient Boris Balkan, lastnik ene od treh knjig o "devetih vratih do kraljestva senc", najame, da poišče še ostali dve, ju primerja z njegovo in ugotovi, katera je avtentična. V Evropi se Corso zaplete v labirint nepojasnjenih umorov in skrivnostnih satanističnih obredov, njega samega pa med misijo varuje skrivnostno dekle z nadnaravnimi sposobnostmi.

Pravzaprav nam je postalo že popolnoma vseeno, o čem govorijo filmi Romana Polanskega, notoričnega kozmopolita, ki so mu ustvarjanje v socialistični Poljski preprečile njegove neortodoksne vsebinske preference, ameriško kariero pa njegov pretirano hedonističen življenjski stil. Iskreno rečeno, zaradi nas lahko posname tudi triler o satanističnih obredih Marsovcev, pa ga bomo še vedno z veseljem pogledali. Polanski pač nikoli ne razočara, niti tedaj, ko po vrsti odpovedo sama renomirana imena kot npr. Scorsese (**Med življenjem in smrtjo**/Bringing Out the Dead, 1999), Stone (**Za vsako ceno**/Any Given Sunday, 1999) in Verhoeven (**Mož brez telesa**/Hollow Man, 2000). Okej, že res, da **Besnilo** (Frantic, 1988), **Grenka luna** (Bitter Moon, 1991) in **Deveta vrata** nimajo več tistega magičnega presežka, ki je iz **Slepe ulice** (Cul-de-Sac, 1966), **Rosemaryjinega otroka** (Rosemary's Baby, 1968) in **Kitajske četrti** (Chinatown, 1974) delal čudeže, toda še vedno je tu prisoten nek neprecenljiv avtorski feeling za misterioznost, anksioznost in vsesplošno alienacijo. Polanski se dejansko zdi edini dostojni naslednik Hitchcocka, v smislu, da na psihoanalitični podlagi gradi zapletene kriminalne konstrukte,

hkrati pa Hitchchevo žanrsko poigravanje poglobi z vpletanjem lastnih travm, ki so ga skozi burno osebno zgodovino spremljale na vsakem koraku (smrt matere v nacističnem lagerju, dolgotrajna osamljenost, hiter pobeg prve žene, nasilna smrt druge itd.). Polanski je potemtakem malce bolj oseben Hitchcock, Hitchcock pa malce manj frustriran Polanski. In kot se še prav dobro spomnite, je Hitchcock po svoji drugi veliki psihoanalitični seansi z naslovom **Marnie** (1964; prva je bila kajpak **Uročen**/Spellbound iz leta 1945) snemal le še neizrazite filme, ki so bili v primerjavi s prejšnjimi triumfi pač inferiorni. S Polanskim ni nič kaj drugače: le kako naj človek, ki je bil v šestdesetih nesporni kralj filmskega univerzuma – pet mojstrov od petih celovečercer v eni dekadi je dosežek, ki ga nista ponovila niti Coppola v sedemdesetih (4 od 4) niti Wenders v osemdesetih (3 od 4) – vso svojo kariero drži tempo **Slepe ulice**, **Rosemaryjinega otroka** in **Kitajske četrti**? Ali če hočete, le kdo bi lahko takemu človeku zameril upehano sapo?

A.Č.

hipnoza

Stir of Echoes

ZDA 1999 99'

režija David Koepp

scenarij David Koepp, po romanu *A Stir of Echoes* Richarda Mathesona

fotografija Fred Murphy

glasba James Newton Howard

igrajo Zachary David Cope (Jake Witzky), Kevin Bacon (Tom Witzky), Kathryn Erbe (Maggie Witzky), Illeana Douglas (Lisa), Kevin Dunn (Frank McCarthy), Conor O'Farrell (Harry Damon), Lusia Strus (Stella McCarthy)

Zgodba

Enolično življenje tričlanske predmestne družine dobi novo dimenzijo, ko očeta Toma na lokalnem žuru hipnotizira svakinja Lisa. Nekaj gre narobe in Tom podoživi tudi detajle, ki jim poprej ni bil priča. Ko se mu hipne vizije nekega zamegljenega umora začnejo prikazovati tudi v budnem stanju in se



B. Monkey



Deveta vrata

prepletejo z nepojasnjenimi dogodki okoli izginotja najstniške šolarke, postane jasno, da je pot nazaj možna le z razrešitvijo skrivnosti, ki jo je globoko v podzavest potisnila Tomova soseska.

Nizkopračunski nadnaravni triler *Hipnoza* je v ameriške kinematografe planil kmalu za megalopušnim **Šestim čutom** (The Sixth Sense, 1999, M. Night Shyamalan) in povsem pogorel, toda razlagati finančni fiasko *Hipnoze* s preveliko podobnostjo med obema filmoma bi bilo površno in vseprek zgrešeno. Res je, tudi tukaj imamo otroka – Tomovega petletnega sina Jaka –, ki vidi duhove mrtvih ljudi in se z njimi pogovarja, tudi njegova funkcija v ekonomiji filmske naracije sovпада s tisto, ki jo je v *Šestem čutu* imel mali Cole; le v primerjavi subjektov, ki jim naša mala "posrednika" prisluhneta, ne moremo potegniti vzporednic. In to je tisti ključni element, ki je pokopal *Hipnozo*. Jake in Cole sta torej fantiča z nadnaravnimi sposobnostmi: komunicirata lahko z mrtvimi, jim pomagata, jih tolažita. Jake mora s pomočjo očeta Toma, ki je nadnaravne sposobnosti pridobil prek hipnoze, razjasniti nepojasnen umor iz preteklosti, skratka s prstom pokazati krivca, zadostiti pravici – in duh umorjenega ne bo več strašil naokoli; v *Šestem čutu* pa po drugi strani spremljamo eno samo avtorefleksijo posmrtnega jaza, postopen uvid v lastno mrtvost, ki pa ni mogoč brez Colovega posredovanja – šele s pomočjo dečka, ki je sposoben videti duhove, umorjeni protagonist spozna, da je v resnici tudi sam eden izmed teh duhov. Na vprašanje, kdo ga je ubil, si odgovori še v istem hipu sam. Rekli boste, v čem je potemtakem efektnost *Šestega čuta* in v čem šibka prepričljivost *Hipnoze*? Nič lažjega: *Šesti čut* je naredil duha vseprisotnega, postavil ga je v glavno vlogo in nas z njim identificiral. Od začetka sicer nismo vedeli, da gledamo mrtveca, toda ko nam je to postalo jasno, ni bilo razloga, da filmu ne bi verjeli. *Šesti čut* se je začel

kot divergenten nadnaravni horror, končal pa kot konvergentna in povsem kredibilna psihodrama o evidenci lastne smrti. Vsi nastavki zgodbe so našli svoje mesto v finalu. Tudi *Hipnoza* sicer vse svoje nastavke, vse namige in ključne razloži v finalu, le da ta finale ostane v mejah žanra in si nadene povsem klišejski izraz: umor je razrešen, krivci razkrinkani, duh pa lahko poslej počiva. Še največ svobode si je Koepp privoščil pri izbiri *soundtracka*: morilci žrtvine krike preglasijo z remiksom komada *Paint It Black*, ki sta ga Jagger in Richards napisala leta 1967, torej devet let po nastanku literarne predloge za *Hipnozo*. Triumf *Šestega čuta* je posledica transcendence lastnega žanra in svežega vetra v filmskem obravnavanju duhov (gledalec prepozna duha šele tedaj, ko tudi duh prepozna sam sebe), debakl *Hipnoze* pa gre pripisati njihovemu konzervativnemu stereotipiziranju. Zakaj snemati nizkobudžetni neodvisni film, če potem v njem imitiraš Hollywood, ki je le nekaj mesecev poprej izvršil revolucijo?

A.Č.

jaz, irene in jaz

Me, Myself & Irene
ZDA 2000 117'

režija Bobby in Peter Farrelly
scenarij Bobby in Peter Farrelly, Mike Cerrone
fotografija Mark Irwin
glasba Peter Yorn, Lee Scott
igrajo Jim Carrey (Charlie Baileygates), Renee Zellweger (Irene P. White), Chris Cooper (poročnik Gerke), Robert Forster (polkovnik Parington)

Zgodba

Frustracije in stresno življenje Charlieja Baileygatesa razcepijo na dvoje. Če hoče Charlie ostati Charlie, se mora basati s tabletami, ki pa končajo v drugem planu, ko se zatreska v mično Irene, ki jo preganjajo skorumpirani FBI-jevci. Vse lepo in prav, toda v Irene se zagleda tudi Hank, njegov zlobni alter ego. Kar pomeni sila stresno novico za telo, ki si ga lastita dve nič kaj sorodni duši.

Kdor je predober, je oslu podoben, pravi naša ljudska modrost. Vas zanima, kako zgleda predober človek? Potem spoznajte Charlieja Baileygatesa, zelo prijaznega, skrajno ustrežljivega in neverjetno naivnega policaja iz največje male ameriške države Rhode Island. Charlie je arhetip malega človeka: skromen, ponižen in pošten. Popolnoma miren ostane, ko ga žena takorekoč že na prvi poročni dan prevara s sitnim temnopoltim pritlikavcem, zakompleksanim do te mere, da v vsakem, še tako nedolžnem stavku sliši šovinistične in rasistične opazke. Tudi ko ga zapusti s tremi temnopoltimi dojenčki, ki odrastejo v zajetne in marljive intelektualce, ne reče nič. Ne ugovarja, čeprav cela soseska brije norce iz njega. Ne znori, ker sosedova žena vsako jutro na stranišču bere njegov časopis. Ne protestira, ker sosedova doga izdatno serje po njegovi trati. Ne vzroji, ko mu tip ležerno vrže ključke, naj pač premakne njegov avto, ki je že tri dni nepravilno parkiran. In ne povzdigne glasu, ko ga pederzen deklči pošlje v tri krasne. Charlie tiho požira poniževanja, tlači frustracije in golta občutek nemoči. Dokler mu nekega dne ne počí film. Grmada neprebavljenih travm predrami njegovo temno polovico, ciničnega, sadističnega, nesramnega, agresivnega in neuvidevnega Hanka, popolno Charliejevo nasprotje, ki z užitkom počne reči, ki si jih Charlie nikoli ni upal. Žali vseprek, pretepa tečne otroke in prostaško nadleguje nežnejši spol. Hank in Charlie si napovevata boj do zadnjega diha za Irenino naklonjenost in pri tem ne izbirata sredstev. No, po pravici povedano, tudi brata Bobby in Peter Farrelly jih ne. *Jaz, Irene in jaz* je neizgledljiv proizvod istega odštekanega tima, ki je z bizarnim, robotim in včasih naravnost svinjskim humorističnim potencialom filmov *Butec in butec*, *Kingpin*, *Nori na Mary* ponovno naelektril rahlo anemično zvrst komedije. Črne komedije, s katerimi zažigata brata Farrelly, kar pršijo od politične nekorektnosti in zlobno čislajo vse, čemur se filmska

industrija v strahu za naklonjenost mas preračunljivo izogiba. *Jaz, Irene in jaz*, ki ga v prvi vrsti poganja fenomenalni, neprekosljivi Jim Carrey, pri tem ni izjema. Brata Farrelly sta sprivatizirala pravico do slabega okusa in jo inteligentno izkoriščata do maksimuma. Njuna vulgarnost kakopak ni sama sebi namen, ampak ima točno določen namen – radikalno sparodirati čistunstvo Hollywooda, ki na račun čim večjega inkasa žrtvuje filmsko individualnost in neselektivno, neživiljenjsko poneumlja filmske zgodbe. Tisto, o čemer konkurenca govori le med vrsticami, si brata Farrelly upata pokazati jasno in glasno. V prvem planu. V tem je prvinski čar njihovih filmov. Ni jima nerodno poudariti, da je največ predsodkov, frustracij in kompleksov v glavah tistih, ki prisegajo, da so njihove žrtve. V tem pogledu bi *Jaz, Irene in jaz* znatno pridobil na ostrini, če bi Bobby in Peter zgodbo rahlo strnila in simpatično perverzemu Hanku posvetila za spoznanje več pozornosti.

M.M.

kokoške na begu

Chicken Run
ZDA/VB 2000 84'

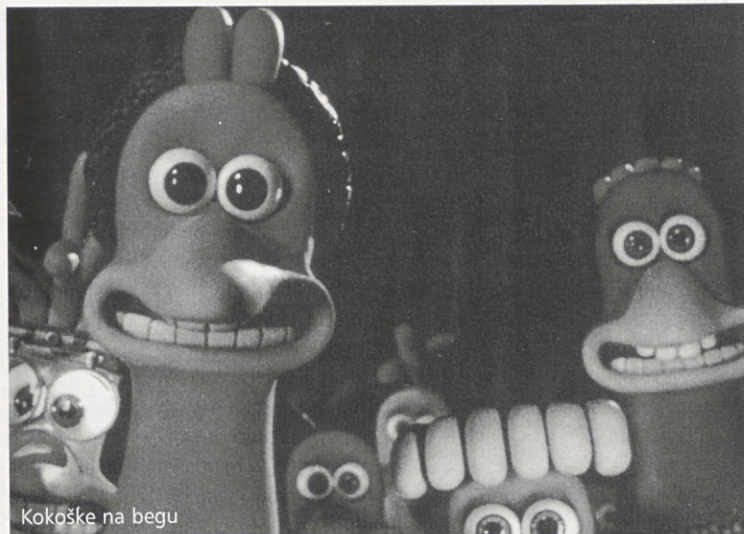
režija Peter Lord, Nick Park
scenarij Karey Kirkpatrick, po zgodbi Petra Lorda in Nicka Parka
glavni animator Loyd Price
fotografija Dave Alex Riddett
glasba John Powell, Harry Gregson-Williams
igrajo/glasovi Mel Gibson (Rocky), Julia Sawalha (Ginger), Miranda Richardson (Mrs. Tweedy), Tony Haygarth (Mr. Tweedy), Jane Horrocks (Babs), Benjamin Whitrow (Fowler), Lynn Ferguson (Mac), Imelda Staunton (Bunty), Timothy Spall (Nick), Phil Daniels (Fetcher)

Zgodba

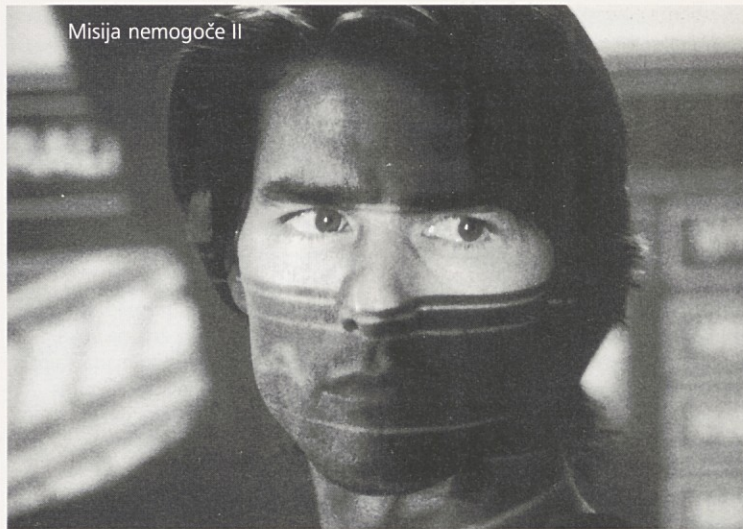
Na Farmi jajc Mrs. in Mr. Tweedy kokoške trepetajo za svoja življenja in sanjarijo o prostosti. Toda vsak poskus bega je zatrt v kali, ubežniki pa kaznovani s samico. Vsaka kokoška, ki ne znese določenega števila jajc in ne doseže norme, je ob



Hipnoza



Kokoške na begu



glavo. Ginger in njene pernite prijateljice se zato trdno odločijo, da bodo ušle, preden podležejo kruti usodi. Edina možnost za beg, ki je še niso poskusile, je prelet bodoče žice. Poleg tega jim zmanjkuje časa, saj se pogoltna Mrs. Tweedy odloči, da bo farma jajc spremenila v tovarno za proizvodnjo kokošjih pit. Ravno v tistem času, pa se na farmi znajde svobodni petelin Rocky, ki zna leteti in kokoškam obljubi, da jih bo naučil, kako odleteti iz kurnika ...

Zapis o filmu glej na strani 24

kolesa

Točkovi

Jugoslavija 1999 94'

režija Djordje Milosavljević

scenarij Djordje Milosavljević

fotografija Dušan Ivanović

glasba Lajko Felix

igrajo Dragan Mićanović (Nemanja),

Bogdan Diklić (Čorić), Neda Arnerić

(gospa Čorić), Anica Dobra (Žana),

Ljubiša Samardžić (lastnik motela)

Zgodba

Nemanja je obubožan mladenič, ki ga na poti k očetu zajame nevihta in primora, da se zateče v motel, poln čudnih in še bolj čudnih modelov. Vse, kar mu ostane ob čakanju na serijskega morilca, ki čaka nekje v bližini, je pištola.

Ob filmih, ki so s svojo umetno vsiljeno vmesno pozicijo med "visoko" umetnostjo in "nizko" pop potrošno robo ves čas burili duhove častilcev prvih in apologetov drugih, so si zobe vedno brusili razlagalci "splošne družbeno-politične" situacije. V tem smislu je nekdanja Jugoslavija, natančneje Zvezna republika Jugoslavija, predstavljala izjemno ugodno gojišče najrazličnejših robnih zapletov, s katerimi so filmarji "kao" komentirali vedno nevarnejši položaj. Vrhunec je predstavljalo sijajno obdobje t.i. črne vala (Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik) z brutalnim naturalizmom marginalcev na raznorodnih družbenih robovih, ki so

ga politični vrhovi kmalu poskušali prepričati kot liberalno zalego. Potem so se zrolale vojne. Težišče filmov se je preselilo k medvojni in povojni travmi, filmi pa, ki so se delali, da se ni nič zgodilo, so bili obsojeni na producentstvo nekdanjih jugoslovanskih igalskih zvezd. V kino naj bi torej hodili po nekdanjo slavo. In v Kolesih se je navkljub pošiljki sveže krvi pripetilo natančno to. Močna zvezdniška zasedba se je znašla tako rekoč v eni sobi, na eni lokaciji, v enem hotelu, a potem ni vedela, kako naprej. Ljubiša Samardžić in Bogdan Diklić sta poskušala iz svoje kože, natančneje iz celuloida njenih poprejšnjih vrhuncev, a jima ni neslo dlje kot do veder "should be" komične krvi. Kolesa so film, ki se šlepa na to, da je bil narejen v Srbiji, a ob tem pozablja na lastno kinonacionalno zgodovino oziroma jo spregleda na račun šepave ameriške lekcije. Kdor je videl slovenski Blues za Saro (1998, Boris Jurjašević), ve, da se za parodijo paradije ne skriva nič užitnega. Še najmanj triler zmešnjav, ki hoče na poti do kriminalke obkljukati še komedijo in se ob tem primerjati s Tarantinom.

N.P.

lekcija za gospo Tingle

Teaching Mrs. Tingle

ZDA 1999 96'

režija Helen Williamson

scenarij Kevin Williamson

fotografija Jerzy Zielinski

glasba John Frizzell

igrajo Helen Mirren (Mrs. Tingle), Katie

Holmes (Leigh Ann Watson), Jeffrey

Tambor (Coach "Spanky" Wenchell),

Barry Watson (Luke Churner), Michael

McKean (Principal Potter), Molly

Ringwald (Miss Banks), Vivica A. Fox

(Miss Gold)

Zgodba

Leigh je nadarjena, prav dobra dijakinja, ki ima na poti do štipendije in ven iz zakotnega mesteca nekaj tednov pred maturo samo eno oviro: glavno grozo srednješolcev,

profesorico Tingle. Za svoje cilje je Leigh pripravljena storiti vse, s tem pa postavi na preizkušnjo zvestobe in zaupanja predvsem svoje prijatelje.

Kevin Williamson, guru novega horrorja s konca devetdesetih (trilogija Krik itd.), se obnaša natanko tako kot Stephen King – ko mu zmanjka svežih idej, predeluje stare (celo svoje) in jih skuša na vsak način vnovčiti, pri čemer je najboljši kredit prav njegovo ime. Tu gre namreč za prvi scenarij, ki ga tedaj še neznani neznani Williamson ni mogel spraviti v promet. Ne morem si kaj, da se ne bi vprašal, kaj pa je moral storiti za uspeh on sam? No, celo po pisanju, občutku za jezik in karakterje sta si avtorja podobna – dokaj očitno vzporednico, vsaj po atmosferi in "sporočilnosti", da je svet odraslih preprosto v zaroti proti najstnikom nasploh, bi lahko postavil s Kingovim romanom Rage, v katerem se jezni najstnik upre in zapre v šolski razred. No, v obeh primerih relativni uspeh grozljivke (s pridihom trilerja in črne komedije) temelji na situacijah, ki smo jih v svojih srednješolskih dnevih preživeli nemara vsi, ali pa vsaj razmišljali o njih.

Če pa spregovorimo o filmu kot takem, pa ne gre brez resne kritike. Williamson je v svojem režijskem prvencu zgolj ilustriral scenarij, ni pa mu uspelo niti to, da bi ga uravnotežil. Dramaturški lok je šibek, posamezni prehodi predvidljivi, karakterizacija pločevinasta, mizanscena klišejska. Le kam je izginila – ali bolje, od kje se je vzela – duhovitost, svežina in izvirnost Krika? Kot da avtor ne bi bil en in isti. V osnovi gre v filmu za dvoboj dveh močnih ženskih likov, vendar pa Helen Mirren s svojo satansko, karizmatično pojavnostjo zasenči čisto vse karakterje. Po drugi strani, težko si predstavljam režiserja, ki bi bil sposoben rešiti scenarij, kakršne imamo priliko videti na videotržišču ali kabelskih postajah – v kino pa ga je, naj se sliši še tako perverzno – nemara izstrelil prav aktualen val nasilja v ameriških srednjih šolah. G.T.

letošnja ljubezen

This Year's Love

VB 1999 108'

režija David Kane

scenarij David Kane

fotografija Robert Alazraki

glasba Simon Boswell

igrajo Douglas Henshall (Danny), Catherine McCormack (Hannah), Ian Hart (Liam), Kathy Burke (Marey), Jennifer Ehle (Sophie), Dougray Scott (Cameron)

Zgodba

Danny na poroki s Hannah izve, da ga je nevesta pred kratkim prevarala s poročno pričo. Kot pravi mačo besno odreagira in odide, s tem pa oba znova pahne na vrtiljak emocionalnih iskanj in ponavljajočih se nepravih razmerij samskih odraslih v poznih dvajsetih. Družbo jima delajo še "fat bird" Marey, back vokalistka in čistilka, samohranilka Sophie, ki se je prednosti družinskega bogataškega okolja odpovedala v korist socialne podpore, psihično nestabilen ljubitelj stripov Liam ter njegov sostanovalec Cameron, tretjerazredni slikar, ki tekmuje v podiranju "osamljenih src" iz časopisnih oglasov.

Zdi se, da so otočani zaradi svojega pragmatizma in dobro znane razslojenosti britanske družbe postali pravi mojstri sodobnih urbanih komedij. Koliko le-te so ali niso romantične, je odvisno od socialnega čuta vsakega avtorja posebej, pri čemer so celo tiste najbolj romantične neprimerljivo bolj realistične in duhovite od hollywoodskih štanc z več milijonov težkimi maskotami, kot so Meg Ryan, Sandra Bullock ali Julia Roberts. Letošnja ljubezen je prvenec gledališkega človeka, kar se mu tudi pozna. V prvi vrsti gre za scenariistični film, katerega realističnost temelji bolj na režiji igre in igalskih kreacijah kot na ustvarjanju specifičnega vzdušja, saj sama struktura scenarija, heterogenost in epizodičnost med sabo prepletenih (poskusov) ljubezenskih razmerij, tega morda niti ne dopušča. Takšni filmi, ki sledijo

zgodbam več osrednjih protagonistov, so pravzaprav udobni in kot nalašč za uspešne prvence, ker kvantiteta dogajanja in posamezne dialoške duhovitosti v očeh povprečnega gledalca zlahka zakrijejo pomajkanje dramskega razvoja in globine v odnosih. Že res, da je romantična komedija lahkotnejši, a hkrati tudi v subjektivnost zagledan žanr, ki temelji na dialogih, nesporazumih in (ponovni) konstituciji para, zato je tisto, kar prispeva k vrhunskosti takšnega izdelka, poleg iskrih dialogov in humorja, predvsem režiserjeva sposobnost, da ne ostane le pri prikazovanju "realizma vsakdanjega življenja", temveč prek vpeljave emocij (romantičnost!) o njem pove kaj bistveno več od tega, da se dogaja. Vsi vemo, da obstajajo različni karakterji z različnimi *backgroundi*, ki v različnih situacijah različno reagirajo, ko pa dobijo še telesa in obraze in so postavljeni v ljubezenske dogodivščine, smo jim iz čisto primarnih vzgibov takoj pripravljeni slediti. Zadnji film s podobno strukturirano zasnovo so bile **Srčne igre** (Playing by Heart, 1999) Willarda Carrolla, prav tako avtorski prvenec holivudskega tipa, ki pa se kljub dražji produkciji zaradi neuravnoteženih ljubezenskih epizod in občasnega približevanja osladnosti v tem pogledu ne more meriti s sicer simpatično, kompaktno, čeprav povprečno, gledljivo in sploh nesentimentalno *Letošnjo ljubeznijo* Davida Kanea, ki mu socialna ostrina in emocionalna teža filmov rojaka Mikea Leigha zaenkrat še ostaja nedosegljiva.

M.V.

mirno jezero

Lake Placid
ZDA 1999 82'
režija Steve Miner
scenarij David E. Kelley
fotografija Daryn Okada
glasba John Ottman
igrajo Bill Pullman (Jack Wells), Oliver Platt (Hector Cyr), Bridget Fonda (Kelly Scott), Brendan Gleeson (Šerif Hank Keough)

Zgodba

Na severu ZDA straši orjaški krokodil. Peščica ljudi mu je na sledi. Za razliko od starih dobrih šokerjev, skoraj vsi preživijo, pa tudi krokodilu ni hudega.

Kaj počne azijski krokodil v idiličnem jezeru zvezne države Maine na severu ZDA? Komu mar, važno, da je velik – pravzaprav orjaški – in da grize. Grize pa izredno prepričljivo. Človeka pregrizne kot slano palčko. Vreščeča gmota, ki jo šerif potegne v čoln, je namreč le tretjina potapljača, ki je šaril po dnu. Tudi grizli, strah in trepet ameriških gozdov, je mala malica za našega krokodila, krave in losi pa so zgolj poobede. Hm, tukaj

nekaj ne štima, se praskajo po glavi gozdni nadzornik, jezikava paleontologinja in ekscentrični bogataš, ki fanatično časti vse krokodile. 15 metrov je pretirana dolžina za krokodila, modrujejo, a stvari se brž razjasnijo. Skrivnost je v zdravi domači hrani. Rekordni krokodil ni pošast, kot bi si utegnili misliti, marveč hišni ljubljeneček. Kako se hišnim ljubljencem godi v Ameriki, pa vemo. Godi se jim bolje kot ljudem. Kar je slaba novica za film. Brez pošasti namreč ni grozljivke. *Mirno jezero*, ekološka revizija videošodra **Aligator** in **Aligator II: Mutacija**, kjer se orjaška zverina zaredi v velemestni kanalizaciji, je precej bedast film, ampak za razliko od večine hollywoodske sredinske produkcije bedast na simpatičen način. Za lažje prebavljanje je ozaljšan s kopico duhovitih dialogov in okleščen na človeku prijaznih 80 minut, kar je v času, ko vsak tretjerazredni filmoklepec s kompleksom umetnika utruja z epskimi dolžinami preko dveh ur, velika redkost. Režiral je Steve Miner, režiser drugega in tretjega dela **Petka 13.**, sedmega dela **Noči čarovnic** ter melodrame **Večno mlad**, kjer "pošast" igra – Mel Gibson.

M.M.

misija: nemogoče II

Mission: Impossible II
ZDA 2000 123'
režija John Woo
scenarij Robert Towne, po zgodbi Ronald D. Moora in Brannona Braga
fotografija Jeffrey L. Kimball
glasba Hans Zimmer
igrajo Tom Cruise (Ethan Hunt), Dougray Scott (Sean Ambrose), Thandie Newton (Nyah Nordoff-Hall), Ving Rhames (Luther Stickell), Richard Roxburgh (Hugh Stamp), Rade Šerbedžija (Dr. Nekhorovich), Anthony Hopkins

Zgodba

Agent Ethan Hunt mora dobiti vzorec nevarnega genetsko ustvarjenega virusa, poimenovanega Himera, ter njegov prostistrup Belerofont. Misijo mu otežkoča nekdanji agent, ki ima virus v rokah in z njim izsiljuje svet oziroma farmacevtsko industrijo. Pri tem mu pomaga vrhunska tatnica – ki je zapovrh bivša ljubica odpadniškega agenta.

Trivia pravi, da je renomirani scenarist Robert Towne pri projektu *MI:2* delal kot najeta sila; napisal naj bi zgodbo, ki bi povezovala posamezne prizore, kot si jih je vnaprej zamislil guru hongkonške akcijske kinematografije na delu v Hollywoodu, John Woo. Najsi gre za zloben komentar ali resnično anekdoto, to pove o filmu pravzaprav vse. Še en zgovoren detajl: Anthony Hopkins (isto velja za Šerbedžijo), ki naj bi dal filmu tisto evropsko tradicijo, žlahtnost, kultiviranost in nobleso, ki je Jamesu

Bondu imanentna, se pojavi le v dveh kratkih sekvencah.

Misija: nemogoče naj bi postala franšiza, čeprav je kot nanizanka to že bila, z določeno kontinuiteto (inflaciji podob Toma Cruisa bi težko rekel razvoj) in vsakokratnimi spremembami. Če je De Palma, največji Hitchcockov učenec, v prvi del vnesel dobršen del inteligentega poigravanja s suspenzom in vprašanji identitete/nošenjem mask na račun razumljivosti fabule, je ostalo v drugem delu le ščepec od vsake posamezne kvalitetne sestavine. Vsebuje nekaj suspenza, čeprav gre pogosto za absurde preobrate, vsebuje sekvence snemanja mask z obraza, imamo za ščepec Hitchcocka (spomnimo se **Razpite** (Notorious, 1946), kjer se je morala ženska za potrebe dobrih fantov vrniti k prejšnjemu ljubimcu, ki je bil vohun), nad vsem pa prevladuje osebni prepoznaten stil Johna Wooja (graciozni pretepi, upočasnjeno gibanje, dvoboj pištol, golobi sredi akcije, itd.). Ne stil, ki bi bil v funkciji zgodbe, ampak stil sam po sebi, vaja v slogu, tekorekoč larpurlartizem. Vse skupaj pa se seveda ni zgodilo brez vzročno-posledičnih povezav. To je ta milenium; vsi karakterji so cool in pazijo na svoj izgled, polni so denarja in tehničnega znanja, nasilje je balet, seksa je bolj malo, še takrat, ko pride do njega, je bolj motnja. Glavna želja negativcu so delnice, svetu pa vlada farmacija. No, franšiza ima v produkcijskem smislu določeno prednost: ni treba razvijati karakterjev in že zadnji Bondi so pokazali določeno tendenco, Hunt je pa sploh ameriška, fast food različica Bonda. Fabulativni zapleti, dialog in razvoj karakterjev so vse manj pomembni; akcija JE zgodba. Čeprav kot gledalci še zmeraj ne moremo mimo tistega zlatega pravila, da je protagonist toliko izrazitejši, kolikor močnejši je njegov antagonist. In tokrat je negivec še posebej bled – čeprav megaloman, deluje kot tip, za katerega se zdi ves trud nekam odvečen. Na koncu nimamo občutka, da je Ethan Hunt rešil svet (in dekle), ampak da je samo potreboval malce adrenalina, preden odide nazaj planinarit. Patetično, pravzaprav.

G.T.

mož brez telesa

Hollow Man
ZDA 2000 112'
režija Paul Verhoeven
scenarij Andrew W. Marlowe
fotografija Jost Vacano
glasba Jerry Goldsmith
igrajo Elisabeth Shue (Linda McKay), Kevin Bacon (Sebastian Caine), Josh Brolin (Matthew Kensington), Kim Dickens (Sarah Kennedy), Greg Grunberg (Carter Abbey), Joey Slotnick (Frank Chase), Mary Randle (Janice Walton)

Zgodba

Pentagonovim eksperimentom v zvezi z nevidnostjo načeljuje arogantno–egoistični znanstvenik Sebastian Caine. Poskus vrnitve iz nevidnega v vidno stanje je na opici že uspel, vendar Sebastian to nadrejenim zamolči, saj bi si rad pridobil nekaj časa, da eksperiment izvede tudi na človeku. Te časti pa ne privoščijo komurkoli, ampak le samemu sebi. Težave nastopijo, ko mu vrnitev v vidno stanje spodleti.

V *Moža brez telesa* je Paul Verhoeven, nizozemski guru znanosti in tehnologije na začasnem delu v Hollywoodu (**Popolni spomin**/Total Recall, 1990, **Vesoljski bojevniki**/Starship Troopers, 1997), zmetal fascinantne, dovršene, karseda realistične specialne efekte izginjanja in vnovičnega pojavljanja človeškega telesa. Pozabil se je le vprašati, komu na čast? Ne moremo sicer reči, da ni vsaj pomislil na vse tiste (ne)zaželene konsekvence, ki jih za seboj potegne nevidnost – denimo možnost neomejene svobode –, toda vse idejne smernice, ki jih v prvem delu filma začrta, se v drugem delu iztečejo v klasično krvavo odštevanje, v kateri neka raziskovalna ekipa obtiči v prostoru, iz katerega ni več izhoda, za povrh pa jih ogroža še krvoločni monstrum, ki ima pred njimi odločilno prednost: skorajda ga ni mogoče videti, v hipu, ko ga uzeš, si že mrtev. Od Platona k Ridleyu Scottu, torej.

Okej, Ridleyeva ideja utesnjenega prostora, v katerem se brez možnosti simbioze gnete sedem ljudi in en nezemeljski tvor, morda res ni bila stoprocentno originalna, toda njegov **Osmi potnik** (Alien, 1979) je predstavljal povsem konsistenten sci-fi horror, alegorijo boja za obstanek in svarilo človeku, da morda vendarle obstaja bitje, ki ga lahko dotolče. Dvajset let kasneje je Renny Harlin križal *Osmega potnika* s Spielbergovim **Žrelom** (Jaws, 1975) in nastal je toboganski akcioner **Globoka modrina** (Deep Blue Sea, 1999): sedemčlansko posadko podvodne raziskovalne baze, neke daleč na odprtem morju, ustrahujejo "pametni" morski psi, njihove lastne kreacije (v Ekranu 1,2 2000 je o povezavi med Shelleyjinim romanom o Frankensteinu in Harlinovim filmom pisal Gorazd Trušnovec). Drži, *Globoka modrina* je imela zelo globoke žanrske korenine in je bila daleč od vsakršne izvirnosti, a imela je vsaj dostojanstvo akcijskega popkorna. Več od Harlina ne bi mogli pričakovati, manj pa tudi ne. Od Verhoevna smo kajpak pričakovali več, mnogo več, kot pa nam daje *Mož brez telesa*. In kaj smo dobili? Nič več kot le film, ki z "apdejtanimi" efekti najprej imitira Whalovo klasiko **Nevidni človek** (The Invisible Man, 1933), potem pa dosledno kopira *Osmega potnika* in *Globoko modrino*.



Tako dosledno, da na prvi pogled ne opazimo niti razlike v številu članov posadke in v končnem številu preživelih. Torej, Paul, komu na čast? Cinefilom prav gotovo ne.

A.Č.

muza

The Muse

ZDA 1999 97'

režija Albert Brooks

scenarij Albert Brooks, Monica McGowan Johnson

fotografija Thomas E. Ackerman

glasba Elton John

igrajo Sharon Stone (Sarah), Albert Brooks (Steven Phillips), Jeff Bridges (Jack Warrick), Andie MacDowell (Laura Phillips), Steven Wright (Stan Spielberg), Cybill Shepherd, Lorenzo Lamas, James Cameron, Martin Scorsese, Rob Reiner, Concetta Tomei, Marnie Shelton

Zgodba

Stevenu Phillipsu, hollywoodskemu scenaristu, začnejo producenti nenadoma zavračati scenarije, češ da nimajo več pravega roba, zato se na priporočilo kolega Jacka po pomoč in navdih zateče k muzi Sarah. Žal pa ima Sarah zelo neskromne in muhaste navade – rada je najdražjo hrano in stanuje v najelitnejših hotelih, pa še cele dneve peče kekse z njegovo ženo Lauro!

Muza kot specifični atribut antike ima s filmom kot izrazito novodobno umetnostjo le tanko zvezo, a če kje, potem je prav v Hollywoodu vse mogoče. Tudi filmska muza. Vendar pa Brooksova woodyallenovska komedija o nevrotičnem scenaristu, ki mu živce parata kreativna blokada in razvajena muza Sharon Stone, ni le satira na hollywoodske producerske mehanizme v maniri Altmanovega **Igralca** (The Player, 1992) in Coloma **Bartona Finka** (1991) bratov Deola, ni le film–o–filmu, torej metafilm prvega reda, ampak kar film–o–samem–sebi, torej metafilm drugega reda oziroma metafilm *par excellence*. Na tem mestu se spontano zastavi ključno vprašanje: je sploh mogoč popoln metafilm, torej film, ki bi v celoti zajel samega sebe?

Brooksova *Muza* je metafilm drugega reda v toliko, kolikor skuša nehoti razširiti Rossellinijevo izjavo, da je vsak film že tudi dokumentarec o lastnem snemanju, tudi na fazo pred samim snemanjem. Točno, *Muza* je film o težavah s scenaristično inspiracijo, ki ima tudi sam te težave. Še več, *Muza* je videti kot kronika resničnih dogodkov, ki so pripeljali do njenega nastanka, od začetnih težav, ko so producenti Brooksa/Phillipsa postavili na realna tla, pa do *deus ex machina* razpleta, v katerem mu kar na lepem odobrijo nek bedast scenarij. Ta pa se ravno toliko razlikuje od scenarija *Muze*, da fascinanta podvojenost ni popolna, da film–v–filmu ni stoodstotno čist.

Prva asociacija, ki se nam porodi ob ogledu *Muze*, je vsekakor Escherjeva grafika Print Gallery iz leta 1956. Kaj lahko tam vidimo? Obiskovalec galerije si ogleduje razstavo grafik; tista grafika, v katero je uprt njegov pogled, se od spodaj začne s prikazom pristanišča, potem pa se povsem neevklidsko usloči in zajame še velik del mesta; balkon ene od hiš sloni na stebrih, ki so hkrati tudi podporni stebri prav tiste galerije, v kateri je na ogled omenjena grafika. Escherjeva poanta je potemtakem nek začaran krog, v katerem gledalec s pogledom zajame sliko, ki v končni fazi vsebuje tudi njega samega. In le kaj je *Muza* drugega kot film, ki skraja zajame samega sebe? Da je vsebina scenarija, ki ga Brooksovemu filmskemu liku odobrijo, drugačna od vsebine scenarija *Muze*, pa je le Brooksov odgovor na vprašanje, ali je mogoč popoln metafilm: ni mogoč, saj je vedno prisoten nek neujemljiv presežek, neka nespregledljiva, pa četudi minimalna točka, kjer se mora slika, roman ali pa film obrniti vase. Drži, Escher je dobro vedel, zakaj je na sredji grafike pustil belo liso.

A.Č.

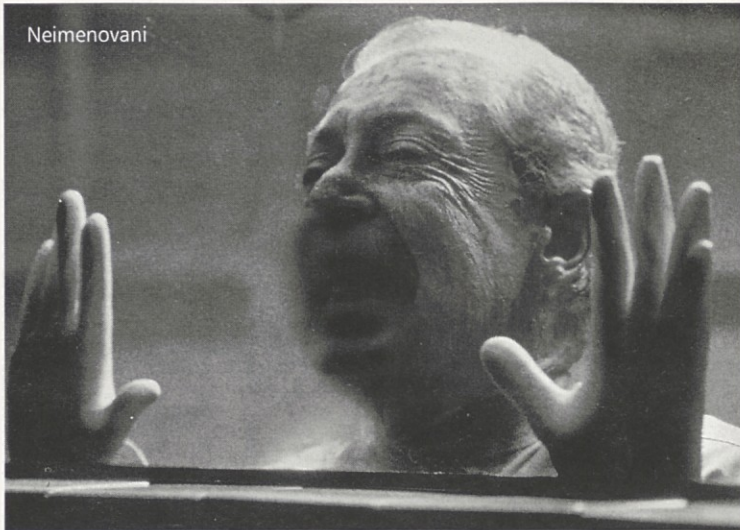
neimenovani

Los sin nombre

Španija 1999 102'

režija Jaume Balagueró

scenarij Jaume Balagueró, po romanu



Ramseya Campbella

igrajo Emma Vilarasau, Jordi Dauder, Jessica Del Pozo, Karra Elejalde, Carlos Lasarte, Pep Tosar, Tristán Ulloa

Zgodba

Staršema ugrabijo in na grozljiv način ubijejo hčerko. Po petih letih travm in enem telefonskemu klicu začne mati dvomiti, da je hčerka zares mrtva; v raziskavi se ji pridruži utrujen bivši policaj in ambiciozen raziskovalni novinar. Na sled pridejo skupini sadističnih ekscentrikov, ki raziskujejo korenine hudodelstva in absolutnost zla.

Če izvzamem milenijsko mrzlico, ko je število grozljivk nesorazmerno naraslo, menim, da je grozljivka v zadnjem desetletju premalo čislan in negovan žanr. Še posebej zato, ker gre za žanr, takorekoč imanenten filmu, saj s svojo dramaturgijo najbolj neposredno trka na jungovske arhetipe in nezavedno zaznavanje nasploh, kar je za (fabulativni) film bistvenega pomena. Poleg tega je to nemara edini žanr, ki se ga umetnost še najmanj "sramuje", saj praviloma skozi simboličen jezik izraža kolektivne bojazni in strahove.

V klasični dilemi sugestije proti neposredni prezentaciji se avtor *Neimenovanih* ne opredeli ne za eno ne za drugo. Režiser, debutant, na eni strani zelo spretno uporablja izrazna sredstva; zvočna plat ni le klasična kulisa, *soundtrack*, ampak vsaj enakovredna vizualni. Tu se – spet v prid izrazu – pretirani baročnosti odpove, in tako s *chiaroscuro* temačnostjo kot spranimi, bledimi sepia toni poudarja strahove, bolečino in izpraznjenost junakov. Morda je tu tudi ključen problem filma – veliko je stila, pretencioznosti, suspenza, pa pravzaprav malo vsebine, psihologije, logike – če bi bila že "razlaga" preveč banalna zahteva. Na koncu ostanemo na majavih tleh; vse se lahko začne znova, junakinja bo morda šla ponovno skozi identičen

krog trpljenja in če je to prikaz pekla, potem je avtor dosegel svoj namen. *Neimenovani* nikakor niso revolucionaren film na svojem področju, se pa film zaveda svojih korenin in vzorcev in jih preigrava v svoj prid. Tako fabulativni elementi kot mizanscenske rešitve so napaberkovane od tu in tam in jih nemara niti nima smisla naštevati. Čisto na ravni atmosfere, misterioznosti, nekakšne grozljive prezence, pa me je film spomnil na prvenec Johna McTiernana, **Nomads** (1986) – razlike med filmoma so hkrati razlike med osemdesetimi in devetdesetimi leti. V nekem pogledu pa bi *Neimenovane* lahko postavil tudi ob bok Almodovarjevi kriminalki **Meseno poželenje** (Carne tremula, 1997). Oba sta namreč posneta po angleških romanih; avtor prvega je Ramsey Campbell, avtorica drugega pa Ruth Rendell, ki še posebej velja za "hladno". Lahko bi rekel, da je španska kri v obeh primerih transcendirala stereotipe nacionalnih temperamentov in oplemenitila nastalo zlitino, kakorkoli se že do nje opredelimo.

G.T.

patriot

The Patriot

ZDA 2000 160'

režija Roland Emmerich

scenarij Robert Rodat

fotografija Caleb Deschanel

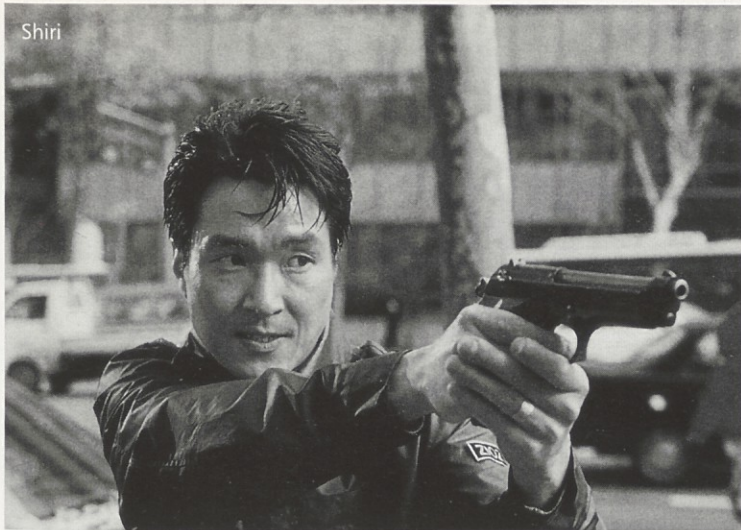
glasba John Williams

igrajo Mel Gibson (Benjamin Martin), Heath Ledger (Gabriel E. Martin), Rene (Reverend Oliver)

Zgodba

Benjamin Martin, junak vojne s Francozi, zavrne "povabilo" k udeležbi v ameriški vojni za neodvisnost, saj mora kot vdovec varovati svojo številčno družino. A odločitev najstarejšega sina, da se udeleži spopada, ga prisili k drugačni odločitvi.

Ključno zgodovinsko vprašanje, ki se ga filmski žanr zgodovinskega spektakla venomer dotika, zmoremo



strniti v obliki vprašanja, kdo so gospodarji, ki pišejo zgodovino, oziroma kdo so lastniki produkcijskih sredstev, ki omogočajo snemanje filmov tipa *Patriot*. S kotičkom očesa še vedno navijam za natančno, razkošno kostumografijo, a obenem opozarjam, da velja *Patriota* gledati kot del ameriške republikanske predvolilne kampanje. Mel Gibson na bojno polje vstopi v trenutku, ko je ubit njegov prvorojeni sin, ki je padel za domovino, za neodvisnost, in iz nje izstopi, ko je monogamna heterogena družina spet vzpostavljena. Če je v visokih časih melodrame formula družinskega zapleta *à la* Douglas Sirk še delovala kot družbeno vezivo, je v začetku "novega stoletja" mnogokrat preigrana varianta patriarhalnega samca, ki se preda domovini zaradi ohranitve družine, nekoliko smešna. Pa ne zato, ker je "ideološko" sporna, ampak zato, ker se šlepa na žanr, kjer je tovrstna domneva že davno presežena. Preteklost ni tradicionalistično pojmovanje domovine in ne konzervativen čut za družino, temveč zgolj zglanec in nikjer razbit in zlomljen filmski sijaj, ki ga ne zmremo več ugledati skozi tovrstna očala. Režiser Roland Emmerich (*Godzilla*, *Dan neodvisnosti*, *Zvezdna vrata*) še vedno izpolnjuje zaobljubo hudiču, skritev v naivno vulgarnem gledalcu, Mel Gibson pa tone niže in niže. In če na volitvah zmaga Bush junior? Mel bo potonil, sladki Hollywood bo dokončno zavegetiral z njim vred, bralstvo Ekрана pa itak ne bo hotelo več v kino.

N.P.

shiri

Shiri

Južna Koreja 1999 124'

režija Je-kyu Kang

scenarij Je-kyu Kang

igrajo Han Suck-kyu (Yu, JongWon), Choi Min-Shik (Park, Mu-young), Song Kang-ho (Lee, Jang-gil), Kim Yu-jin (Lee, Myung-hyun)

Zgodba

Yu je poseben južnokorejski agent, ki dobi nalogo, da zaustavi serijo umorov, ki jih pripisujejo severnokorejski vohunki po imenu Lee, ki zapovrh izmakne nevaren nov eksploziv, s katerim naj bi preprečili združitev obeh Korej. Vendar se mu zdi, kot da bi Lee vnaprej vedela za vsak njegov korak. Kmalu odkrije resnico, ki jo njegov partner plača z življenjem – neusmiljena morilka je njegova nežna ljubimka.

Žanrski filmi nasploh so zadnje čase z izkoriščanjem *cherchez la femme* maksime (zaradi preveč očitne smeri razvoja postane zato marsikatera fabula prav dolgočasna) postali preveč predvidljivi; zato pa je morda zanimiva osvežitev film, ki se tega zaveda od vsega začetka in dela iz pomanjkljivosti atribut. Ostale luknje spektakel tako ali tako maši z visokooktansko akcijo, s fascinantno posnetimi pregoni, obilico puškarjenja (uvodna sekvenca severnokorejskega vojaškega drila po brutalnosti skoraj lahko parira tisti z začetka *Reševanja vojaka Ryana*), vohunskimi dilemami in nenazadnje socialno-političnimi alegorijami. Na račun vizualne dovršenosti lahko površen gledalec spregleda nekonstentnosti v logiki in tehničnih detaljih, mnoge po nepotrebnem zavajajoče sledi in pravzaprav prozorno prikrito politično propagando. Vsem tovrstnim pomislekom navkljub pa kaže vseeno pripomniti, da *Shiri* ni le serijsko posnemanje hollywoodskih obrazcev, ampak vzornike v marsičem prekaša. Film namreč preveča tista neprekosljiva, šarmantna vzhodnjaška mešanica grobosti in solzavosti, suspenza in meditacije, eksplozij in zlomljenih src, akcije in sentimentalnosti. Kot vsaka dobra zgodba je tudi ta v svojem jedru ljubezenska: nekakšna mešanica *Nikite* (1991) ter *Romea in Julije* (1997) v času (niti ne tako hladne) vojne – obe Koreji sta po spopadu 1950–1953 tehnično še vedno v vojni, saj nista nikoli podpisali mirovnega sporazuma.



V končni fazi – kajpak retrospektivno – pa je najbolj profitabilen film vseh časov na Korejskem polotoku videti zgolj kot vrhunska marketinška poteza za letošnjega nobelovega nagrajenca za mir, južnokorejskega predsednika Kim Dae Junga, ki je nenazadnje omogočil snemanje takih filmov – pred njim je bila namreč zapovedana kulturna politika parodiranja/sovražnosti v prikazovanju komunistov. Pa ne, da gledajo akademiki žanrske filme?

G.T.

skozi oko zasledovalca

Eye of the Beholder

Kanada/VB 1999 107'

režija Stephan Elliott

scenarij Stephan Elliott

glasba Mario de Vries, Björk, Madonna

igrajo Ewan McGregor (Eye), Ashley Judd (Joanna Eris), k.d. lang, Patrick Bergin, Genevieve Bujold, Jason Priestley

Zgodba

Mlad detektiv začne po službeni dolžnosti zasledovati žensko, ki naj bi izsiljevala sina visokega britanskega uradnika. Kmalu ugotovi, da ima opraviti s travmatizirano serijsko morilko moških, namesto da bi jo razkril, pa se zaradi lastnih travm in odtujenosti z njo vse bolj identificira. Skrivnostna tujka, ki jo v mislih povezuje z lastno izgubljeno hčerko, s svojo ranljivo izgubljenostjo do boleznosti obseda njegov voyerizem v trku erotičnih impulzov, očetovskega kompleksa in želje po nadzorovanju in obvladovanju drugega.

Tule imamo še en izdelek, celo remake francoskega filma *Smrtonosna pot* (Mortelle randonnée, 1983) Claudea Millerja, ki se bolj kot po filmskem ali literarnem izvirniku po svojem izrazu, "globini" in dometu nehote zgleduje po tistem, čemur običajno pravimo plaža, šund, kič oziroma pretenciozna smet. "Noir" zgodbo, ki je v tokratni različici postala zgolj sinonim za

patetično kvazipsihologiziranje v imenu nekakšne cenene usodnosti v razvlečeni videospotovski maniri, je že pred leti povsem zadostno in profesionalno, sploh pa v ustreznem formatu, obdelala med drugimi tudi Madonna v spotu za komad *Bad Girl*. Če se je režiser nameraval lotiti žanra, črnega filma ali psihološkega trilerja, mu je spodletelo že pri njegovem temeljnem zakonu, namreč gradnji napetosti, suspenza, ki kulminira v presenetljivem preobratu, morda razkritju skrivnosti, ki na novo vzpostavi razmerja med protagonist ali vsaj vnačaj reinterpreterja tisto, že videno ... Ravno ta žanr namreč s svojim dispozitivom zalezovanja, ogroženosti in paranoje ponuja nič koliko možnosti za ustvarjanje intenzivnosti vseh vrst – duševnih stanj, medsebojnih odnosov, situacij. Od tega ne boste v filmu *Skozi oko zasledovalca* kajpak zasledili ničesar, saj je režiser vse probleme zaobšel na najlažji način, ko je oba junaka preprosto potisnil v road movie in gledalca skozi detektiveve oči v vlogo voveurja. Skrajno zdolgočasenega seveda, ker sta junaka povsem nekredibilna, njuna dejanja pomanjkljivo motivirana, da o kakšni erotiki niti ne zgubljam besed, saj je Ashley Judd, našemljena v kostime odcvetelih fatalek iz štiridesetih let, v filmu videti prej mama kot fantazija transpottovskega Ewana MacGregorja; bolj zgrešenega igralskega izbora od slednjega bi si človek le stežka zamislil! Če mora film, da bi bajal o odtujenosti in osamljenosti sodobnega človeka, razkazovati high-tech embalažo in prepotovati Ameriko vse do Aljaske, potem zagotovo ni imel v vidu Coppolovega *Prisluškovanja* (The Conversation, 1974) niti Melvillovih samotnih samurajev in tudi ne Winterbottomovega filmčka *Moja boš* (I Want You, 1997)... Kaj šele da bi se mu posvetilo, da je nekdo nekoč na isto temo posnel celo *Kratki film o ljubezni* ... Bi verjeli, da je ta isti Stephan Elliott zrežiral in oscenaril *Priscillo – kraljico puščave* (The Adventures of Priscilla, Queen of the



Desert, 1994)? Bi, saj je tudi Michael Radford po sijajnem **Poštarju** (Il Postino, 1995) "ustvaril" tisto, Elliottovemu nadvse podobno – plehko in neumno –, skropucalo B. Monkey. Beda.

M.V.

stigmata

Stigmata

ZDA 1999 102'

režija Rupert Wainwright

scenarij Tom Lazarus

fotografija Jeffrey L. Kimball

glasba Elia Cmiral

igrajo Patricia Arquette (Frankie Paige), Gabriel Byrne (Andrew Kiernan), Jonathan Pryce (Daniel Houseman)

Zgodba

Frizerko Frankie začnejo obsedati nenavadne sile. Ko v mesto prispe katoliški duhovnik, ki naj bi preveril, če so stigmata resnične, ugotovi, da je ženska obsedena. *S čim? S kom? Je to sporočilo? Iz Kristusovih časov?*

V izogib očitkom o umetnostnozgodovinski usmerjenosti se vzdržujem uvodnih besed o zgodovini manifestacij Kristusove prisotnosti ter raznorodnih s krščanstvom povezanih obsedenosti in povezav med telesom in duhom ter namesto njih izzivam s stavo, da *Stigmata* ne bo doživela slave in nadaljevanj, ki so doletela Friedkinovega **Izganjalca hudiča** (The Exorcist, 1973), četudi z njim ves čas koketira. *Stigmata* poskuša delovati kot film, ki v isti sapi odpravi vprašanje krščanske doktrine in ekstremnih psiholoških stanj fizične nosilke sporočila, a ji v preveliki želji uspe predvsem vizualno izčiščen izdelek, ki cepi MTV-jevski mysticism z estetikom razvpite Fincheverjeve sedmice. Film, ki bi deloval, če bi si vzel čas za osrednjo junakinjo in njene psihične boje, se obrne v nizanje mutacij njenega telesa, ne da bi sledil stanju duha in razpetosti med čudež in vsakodnevni ritem vlemesta. Dejstvo, da tokrat krvavi ženska, poskuša vzpostaviti novo razsežnost erotičnega odnosa med žrtvijo/odrešenico in izbranim/

kaznovanim, ki pa nas nikjer ne pripelje do vrhunca. Navkljub koncu z dramatičnimi razsežnostmi in plotu z roba, ki precej spominja na križanca med spotoma Madonna (*Like a Prayer*) in Stonesov (*Anybody Seen My Baby*).

N.P.

trenutki odločitve

Rules of Engagement

ZDA 1998 123'

režija William Friedkin

scenarij Stephen Gaghan, po zgodbi

Jamesa Webba

fotografija William A. Fraker

glasba Mark Isham

igrajo Samuel L. Jackson (Terry L. Childers), Tommy Lee Jones (Hayes Hodges), Guy Pearce (Mark Biggs), Bruce Greenwood (William Sokal), Ben Kingsley (Ambasador Mourain), Blair Underwood, Anne Archer, Philip Baker Hall

Zgodba

Ameriški častnik, ki mu naprtijo odgovornost za masaker, v katerega se spremenijo demonstracije lokalnega življa pred ameriško ambasado v Jemnu, prosi svojega pravkar upokojenega kolega, sicer pravniškega začetnika, naj ga brani na sodišču.

Za ceno ene kino vstopnice nam renomirani režiser ponuja dva filma; na eni strani imamo vojni oz. vojaški film, ki skozi več akcij raziskuje vprašanje, kje je meja med umorom in streljanjem na sovražnika oziroma upravičenostjo obrambe, samoobrambe in napada. Priznati je treba, da je Friedkin še zmeraj mojster akcije; prizori bojevanja so nadstandardni celo za sam film. V drugi polovici se film spreobrne v tipično sodno (melo)dramo z vsemi pripadajočimi klišeji vred: po nedolžnem obtožen protagonist, politična zarota v ozadju, odvetnik z osebnimi problemi, patetično patriotski zaključni govor itd. In rezultat? Vsej avtoriteti avtorjev navkljub – zgodbo filma je razvijal nekdanji uslužbenec ameriške vojske –



Trenutki odločitve

gre za izrazito razcepljen film, tako po zvrsteh, ki jih skuša združiti in ki sta že vsaka zase dovolj kompleksni, kot po samem pristopu podajanja zgodbe. Ta je namreč izredno razbita; kot gledalec se nisem mogel znebiti občutka, da je v filmu nekako vsega preveč. Preveč je razdrobljenih ambicij, preveč moralnih dilem, ki jih skušajo razrešiti v kratkem času, preveč naključij, kadrov, desničarsko politikantskih podtonov, nihanja v dramaturški gradnji (odločilna presenečenja se kar nizajo), enoplastne karakterizacije, preveč znanih obrazov in očitnih krivcev. Avtorji so se zavedali, da ne odkrivajo ničesar na novo, vendar pa je rezultat v izrazito podrejenem položaju do vzornikov (**A Few Good Men**, 1992; **Courage Under Fire**, 1996; **Paths of Glory**, 1957).

Kar vse skupaj vodi v logičen zaključek: filmu resno manjka kredibilnosti. Vse skupaj je eno samo ameriško posipanje s pepelom in povzdigovanje svoje politike brez prave katarze. Videti je, da so se tega zavedali tudi avtorji filma, saj na koncu zapišejo, kaj se je s posameznimi karakterji kasneje zgodilo – kot da bi šlo za kak dokumentarec ali vsaj resnično zgodbo. (Ha, so računali na *Blair Witch* efekt?) Verjetno pa jim je pri vsej dolžini le zmanjkalo časa za ustrezen zaključek.

G.T.

za vsako ceno

Any Given Sunday

ZDA 1999 162'

režija Oliver Stone

scenarij John Logan, Oliver Stone, po

zgodbi Johna Logana in Daniela Pynea

fotografija Salvatore Totino

glasba Swizz Beat, Bill Brown, Richard Horowitz, Camara Kamdon, Paul Kelly, Moby, Robbie Robertson

igrajo Al Pacino (Tony D'Amato), Cameron Diaz (Christina Pagniaci), Dennis Quaid (Jack 'Cap' Rooney), James Woods (dr. Harvey Mandrake), Jamie Foxx (Willie Beamen), LL Cool J (Julian Washington), Matthew Modine (dr. Allie Powers), Charlton Heston (komisar), Ann-Margret (Margaret Pagniaci), Aaron Eckhart (Nick Crozier), Jim Brown,

Lela Rochon, Lauren Holly, Elizabeth Berkley, Oliver Stone (poročevalec)

Zgodba

Veteran ameriškega nogometa **Cap Rooney**, podajalec pri ekipi **Miami Sharksov**, se med igro hudo poškoduje. Zamenja ga ambiciozni in vihravi **Willie Beamen**, ki kmalu postane ključni mož ekipe. Ko se Rooney po dolgotrajnem okrevanju počuti sposobnega za comeback, se trener **Tony D'Amato** znajde v nevhvaležnem položaju: z Rooneyjem ga veže dolgoletno prijateljstvo, z druge strani pa nanj pritiska pragmatična solastnica ekipe **Christina Pagniaci**, ki ji je z ekonomskega vidika jasno, da bi se Beamen v končnici bolje obnesel.

Oliver Stone, paranoični teoretik zarote, čigar filmografija se bere in gleda kot unikatna osebna vizija ameriške zgodovine in kulture zadnjih štirih dekad, je spet doma. Doma je bil že v okrvavljenem Vietnamu (trilogija **Platoon–Rojen četrtega julija–Nebo in zemlja**), doma je bil v Salvadorju, ko je tam razsajala državljanska vojna (**Salvador**, 1985), pa med pohlepnimi finančniki na newyorški borzi (**Wall Street**, 1987), med radijskimi šovi (**Talk Radio**, 1988) in popkulturnimi artefakti (**The Doors**, 1990), doma je bil v Dallasu, ko je tam izdihnil Kennedy (**JFK**, 1991), vživel se je v medijsko obsedenost z nasiljem (**Rojena morilca/Natural Born Killers**, 1994) in se infiltriral v dušo nerazumljenega predsednika Nixona (**Nixon**, 1995). Če odmislimo povsem irelevantna hororčka **Seizure** (1974) in **The Hand** (1981), lahko pravzaprav rečemo, da je Stone meje svojega avtorskega teritorija prestopil le enkrat, in sicer tedaj, ko si je privoščil oddih v žanru noir trilerja. Ja, s **Popolnim preobratom** (U Turn, 1997), briljantnim hibridom **Kitajske četrti** (Chinatown, 1974, Roman Polanski) in **Idiotске noči** (After Hours, 1985, Martin Scorsese), je Stone nakazal svoje žanrske potenciale tako neubranljivo privlačno, da smo dve leti živeli v



upanju, da je zdaj dokončno našel svoje pravo poslanstvo, svoje mesto pod soncem.

Upali smo zama; Stone ni mogel iz svoje kože in se je vrnil domov. Na ogled je postavil tipično problemsko dramo, ki zaradi motiva konfliktnosti (spor D'Amato-Pagniaci, še bolj pa nemara spor med starejšim in mlajšim zdravnikom, ki ju igrata Woods in – že spet – Modine) še najbolj spominja na njegova zgodnja hita *Platoon* (Tom Berenger vs. Willem Dafoe) in *Wall Street* (Charlie Sheen vs. Michael Douglas), zaradi enega specifičnega prizora, ki ga je ameriška cenzura brez oklevanja izrezala, pa na brezkompromisni naturalizem Bunuelovega

Andaluzijskega psa (Un Chien andalou, 1929). Hja, smo si rekli, intenzivne prepire, impulzivne reakcije, krvave pretepe in šokantne prizore Stone pač obvlada, tu ni kaj; je pa po drugi strani res, da manj od nekdanjega Scorsesejevega učenca niti ne bi pričakovali. Škoda je le, da nič v tem filmu ni specifično nogometnega; z drugimi besedami, *Za vsako ceno* je le na športno ozadje projicirana stoneovska zgodba o ambicijah, želji po dokazovanju, prijateljskih vezeh in idejnem nesporazumu. Morda hoče Stone samo reči, da sta ekonomski mehanizem in boj za obstanek prisotna povsod – tako v vojni in na borzi kot tudi v mikrokozmosu nogometnega kluba –, toda dejstvo ostaja, da je *Za vsako ceno* v primerjavi s *Popolnim preobratom* korak nazaj – in to ne majhen, pač pa po Armstrongovo gigantski.

A.Č.

zvestoba do groba

High Fidelity

ZDA 2000 113'

režija Stephen Frears

scenarij D.V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack, Scott Rosenberg, po romanu Nicka Hornbyja

fotografija Seamus McGarvey

glasba Howard Shore

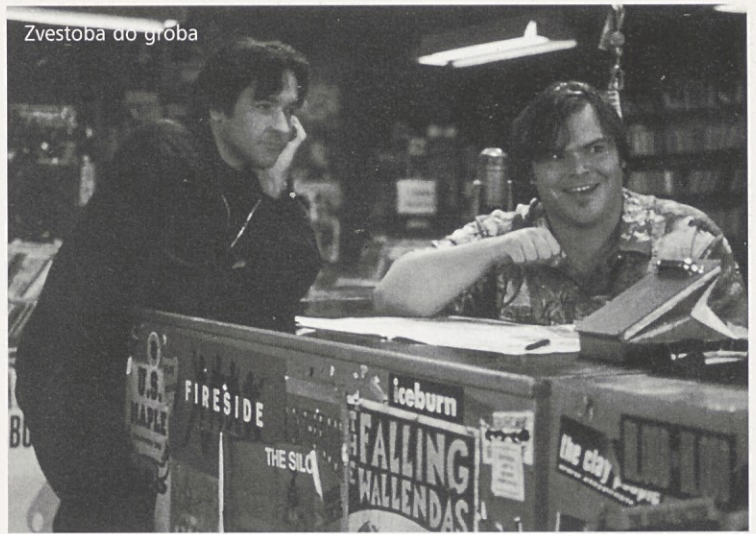
igrajo John Cusack (Rob), Iben Hjejle

(Laura), Todd Louiso (Dick), Jack Black (Barry), Lisa Bonet (Marie DeSalle), Joan Cusack (Liz), Tim Robbins (Ian), Lili Taylor (Sarah), Natasha Gregson Wagner (Caroline), Catherine Zeta-Jones

Zgodba

Rob, pomankljivo ambiciozen, nekoliko izgubljen in nostalgichen petintridesetletnik, lastnik trgovine z rabljenimi raritetnimi vinili, se v prestajanju prve krize srednjih let sprašuje o smislu življenja in dotedanjih razmerjih z nasprotnim spolom, pri čemer mora še enkrat podoživeti svojih top 5 razhajanj, da bi prišel do sklepa, da bi se bilo za punco, ki ga je ravno zapustila, vredno potruditi, saj je bila najboljša, kar je kdaj imel.

Zvestoba do groba je nedvomno romantična komedija letošnjega leta, daleč nad tistimi, ki jih je v prejšnji sezoni zaneslo na platna kinematografov. Glede na ime Stephena Frearsa to niti ne čudi preveč, saj slovi kot režiser z nosom za dobre scenarije, iz katerih zna na filmičen, zabaven in hkrati inteligenčen način, preprosto in neprisiljeno potegniti kar največ emocij. Spomnite se, na primer, na njegov največji holivudski uspeh, ekranizacijo **Nevarnih razmerij** (Dangerous Liaisons, 1988), v katerih je z učinkovito uporabo velikih planov docela zasenčil po isti literarni predlogi istočasno posnetega **Valmonta** Miloša Formana, ki se je izgubil v množici drugih kostumskih dram. *Zvestoba do groba* je nastala sicer v ameriški produkciji, vendar se po svoji majhnosti in tematiki, čeprav brez provokativnosti in družbeno kritičnih motivov, uvršča v tisto serijo Frearsovih britanskih filmov, ki so nas razveseljevali v 80. in malo manj v 90. letih. Čeprav je *Zvestoba do groba* na prvi pogled bolj lahкотen in frivolen film od prej naštetih, pa v svojem osredotočanju na ironična, "življenjska in romantična" razglabljanja enega samega, ravno prav neodločenega in donkihotskega glavnega junaka, ki se v precejšnji



meri naslavlja celo neposredno na kamero, gledalcem ponuja več identifikacijskih točk in smisla, kot bi mu ga lahko kdajkoli ponudile sodobne, ideološko oportunistične holivudske romantične komedije, katerih osnovni model in nenehno reproduciran vzorec je povzet v "kešabilnih" ženskih obrazcih, družinskih vrednotah in politični korektnosti. Stephen Frears je tudi tokrat uspešno združil svoje nesporne obrtniške izkušnje, narativno senzibilnost in primerno igralsko ekipo ter zrežiral "it feels good" film, katerega pripoved kljub časovnim preskokom teče gladko in sproščeno, brez ostrih rezov, zato pa z obilo šarma, duhovitosti in nostalgčnih pop štiklov, ki dajejo slutiti, da je vanj vložil še kakšen košček ali dva lastnega srca.

M.V.

brez komentarja:

deuce bigalow: moški žigolo

Deuce Bigalow: Male Gigolo

ZDA 2000 88'

režija Mike Mitchell

scenarij Harris Goldberg, Rob Schneider

fotografija Peter Lyons Collister

glasba Teddy Castellucci

igrajo Rob Schneider (Deuce Bigalow), Arija Bareikis (Kate), Eddie Griffin (T.J. Hicks), William Forsythe (detektiv Chuck Fowler)

Zgodba

Deuce Bigalow je pravkar odpuščen čistilec akvarijev. Ko sreča žigola Antoina, mu ta v varstvo zaupa svoje dragocene akvarijske ribe in stanovanje. Ne mine dolgo, ko je vse v razsulu, Deuce pa v težavah. Da bi škodo popravil, se tudi sam zateče k najstarejšemu poklicu na svetu.

hiša debele mame

Big momma's House

ZDA 2000 98'

režija Raja Gosnell

scenarij Darryl Quarles, Don Rhymer

fotografija Michael D. O'Shea

glasba Richard Gibbs

igrajo Martin Lawrence (Malcolm), Nia Long (Sherry), Paul Giamatti (John), Terrence Dashon Howard (Lester)

Zgodba

Malcolm in John sta agenta FBI, ki morata ujeti pobeglega roparja Lesterja. Sumita, da je Lesterjevo bivše dekle Sherry tista, pri kateri je skrit denar.

jake, brian in ana

Keeping the Faith

ZDA 2000 128'

režija Edward Norton

scenarij Stuart Blumberg

fotografija Anastas N. Michos

glasba Elmer Bernstein

Aleš Čakalič, Max Modic, Nejc Pohar, Gorazd Trušnovc, Mateja Valentinčič

igrajo Ben Stiller (Jacob Schram), Edward Norton (Brian Kilkenney Finn), Jenna Elfman (Anna Riley), Anne Bancroft (Ruth Schram), Eli Wallach (rabin Lewis), Ron Rifkin (Larry Friedman), Miloš Forman (oče Havel)

Zgodba

Brian Finn in Jake Schram sta bila v otroštvu kljub razlikam v religiji najboljša prijatelja. Brian kasneje postane duhovnik, Jake rabin. Nekega dne v se v njuno življenje vrne bivša sošolka in prijateljica Anna Reilly, ki je odrasla v uspešno poslovno žensko...

kremenčkovi – viva rock vegas

The Flintstones in Viva Rock Vegas

ZDA 2000 90'

režija Brian Levant

scenarij Deborah Kaplan, Harry Elfont, Jim Cash, Jack Epps Jr.

fotografija Jamie Anderson

glasba David Newman

igrajo Mark Addy (Fred Flintstone), Stephen Baldwin (Barney Rubble), Kristen Johnston (Wilma Slaghoople), Jane Krakowski (Betty O'Shale), Joan Collins (Pearl Slaghoople)

Zgodba

Fred Kremenček in njegov najboljši prijatelj Barney Grušč dobita službo v kamnolomu. Še vedno sta samska, neke noči pa ju obišče vesoljček Gazoo, ki ga zanimajo človeški paritveni rituali.

mišek stuart little

Stuart Little

ZDA 1999 84'

režija Rob Minkoff

scenarij M. Night Shyamalan, Greg Brooker

fotografija Guillermo Navarro

glasba Alan Silvestri

igrajo Geena Davis (ga. Little), Hugh Laurie (Frederick Little), Jonathan Lipnicki (George Little), Michael J. Fox (Stuart Little – glas), Nathan Lane (Snowbell – glas), Chazz Palminteri (Smokey – glas)

Zgodba

Gospa in gospod Little sta par, ki svojemu sinu Georgeu obljubita malega bratca. Po obisku sirotišnice se odločita da bosta raje posvojila malega miška Stuarta. George Stuarta težko sprejme za člana družina, še težje pa hišni maček Snowbell, ki se ga želi na vsak način znebiti.

najina zgodba

The Story of Us

ZDA 1999 94'

režija Rob Reiner

scenarij Alan Zweibel, Jessie Nelson

fotografija Michael Chapman

glasba Eric Clapton, Marc Shaiman

igrajo Bruce Willis (Ben Jordan), Michelle Pfeiffer (Katie Jordan), Tim

Matheson (Marty), Rob Reiner (Stan), Julie Hagerty (Liza)

Zgodba

Ben in Katie sta nesrečno poročen par. Po petnajstih letih zakona sta skupaj le še zaradi otrok, pred katerima igrata navidezno družinsko srečo. S pomočjo prijateljev ugotavljata, kaj je šlo v njunem zakonu narobe.

oropaj policijsko postajo

Blue Streak

ZDA 2000 93'

režija Les Mayfield

scenarij Michael Berry, John Blumenthal, Steve Carpenter

fotografija David Eggby

glasba Ed Shearmur

igrajo Martin Lawrence (Miles Logan), Luke Wilson (Carlson), Peter Greene (Deacon), David Chappelle (Tulley)

Zgodba

Miles Logan s pajdaši oropa draguljarno. A partner Deacon enega od članov iz pohlepa ustreli in policija obkoli stavbo. Preden ga ulovijo, uspe Milesu diamant skriti v še ne dograjeno stavbo. Ko se po dveh letih vrne iz zapora, ugotovi, da je stavba postala los angeleška policijska postaja.

pekel

Inferno

ZDA 1999 96'

režija John G. Avildsen (kot Danny Mulroon)

scenarij Tom O'Rourke

fotografija Ross A. Maehl

igrajo Jean-Claude Van Damme (Eddie Lomax), Pat Morita (Jubal Early), Danny Trejo (Johnny), Gabrielle Fitzpatrick (Rhonda)

Zgodba

Eddie Lomax, nad življenjem razočarani vojni veteran, sredi puščave išče svojega indijanskega prijatelja Johnnyja. Naleti na razgrajaške sinove lokalnega prekupčevalca z mamili Hogana. Ti ga pretepejo in pustijo umreti – vendar ga v pravem trenutku reši Johnny.

romeo mora umreti

Romeo Must Die

ZDA 2000 115'

režija Andrzej Bartkowiak

scenarij Eric Bernt, John Jarrell

fotografija Glen MacPherson

glasba Stanley Clarke

igrajo Jet Li (Han Sing), Aaliyah (Trish O'Day), Isaiah Washington (Mac), Russell Wong (Kai), Delroy Lindo (Isaak O'Day)

Zgodba

Spor med dvema mafijskima družinama (ena azijska, druga

temnopolta) se zaostri, ko nekdo umori sina azijske glave družine. Ko vest prispe v zapor v Hong Kongu, se odloči Han Sing, brat umorjenega, pobegniti in najti storilca.

tiger in medvedek pu

The Tigger Movie

ZDA/Japonska 2000 77'

režija Jun Falkenstein

scenarij Jun Falkenstein

glasba Harry Gregson-Williams

igrajo Jim Cummings (Tigger/Winnie – glas), Nikita Hopkins (Roo – glas), Ken Sansom (Rabbit – glas), John Fiedler (Piglet – glas)

Zgodba

Tigger skozi nepregledni gozd išče svojo družino.

vihar vseh viharjev

The Perfect Storm

ZDA 2000 129'

režija Wolfgang Petersen

scenarij William D. Wittliff, po romanu Sebastiana Jungerja

fotografija John Seale

glasba James Horner

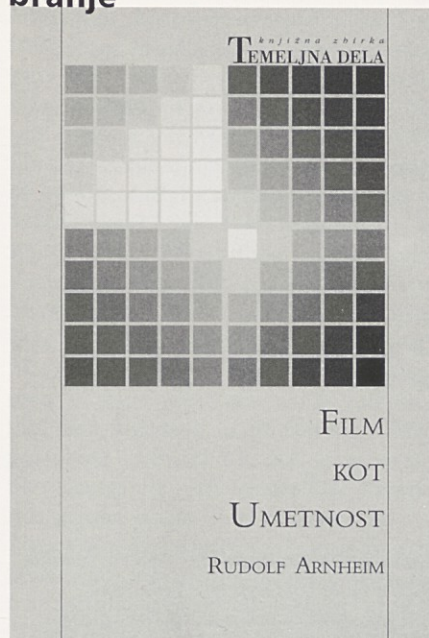
igrajo George Clooney (Billy Tyne), Mark Wahlberg (Bobby Shattford), Diane Lane (Christina Cotter), Karen Allen (Melissa Brown), Mary Elizabeth Mastrantonio (Linda Greenlaw), John C. Reilly (Dale Murphy)

Zgodba

Jeseni leta 1991 se iz Gloucestra odpravi ribiška ladja s posadko, ki ji poveljuje kapitan Billy Tyne. Tyne ima za sabo sezono slabega ulova, zato posadko odpelje izven njihovega ustaljenega rajona...



Kokoške na begu



novi stari laokoon

Rudolf Arnheim: *Film kot umetnost* (Knjižna zbirka Temeljna dela, Krtina, Ljubljana, 2000), 167 strani

"In primitivci se v velikih mestih zbirajo pred filmskimi platni..." (str.110) Tale udarni stavek sicer ni Arnheimov, ga pa citira v poglavju z ironičnim naslovom *Popolni film*, v katerem najnovejše pridobitve filmske tehnike od uvedbe zvoka, barv, širokega platna do poskusov tridimenzionalnega filma označi kot temeljni poraz filmske umetnosti in hkrati izpolnitev stoletnih želja po popolni iluziji. Ne glede na to, da tu in tam tudi zvočnemu filmu prizna njemu lastne umetniške potenciale, postane iz nastrojenosti celotne knjige kmalu očitno, da mu slednji predstavlja predvsem radikalno osiromašenje, saj je ravno zaradi odsotnosti govora nemi film sploh lahko razvil svojstven slog in se iz sejemске atrakcije prelevil v specifično umetniško formo.

Knjiga *Film kot umetnost* iz leta 1957, ki smo jo v tekočem prevodu Petre Kaloh in z vzpodbudno spremeno besedo Vida Pečjaka s skoraj sedemdesetletno zamudo končno dobili tudi Slovenci, je delni angleški ponatis nemškega izvirnika *Film als Kunst* iz daljnega leta 1932. Rudolf Arnheim je konec dvajsetih let v Berlinu doktoriral iz eksperimentalne psihologije vizualnega izražanja in trideseta leta preživel kot plodovit filmski teoretik, prevajalec ter sourednik načrtovane mednarodne *Enciclopedie del Cinema* pri Ligi narodov v Rimu, dokler ni leta 1940 pred fašizmom, nacizmom in vojno emigriral v ZDA, kjer so se mu odprla vrata izjemno dolge akademske kariere. V tem nedvomno klasičnem delu filmske teorije je Arnheim združil svoja ključna razmišljanja iz tridesetih let o filmski estetiki, o začetkih in prihodnosti filmske umetnosti, o praktičnih posledicah umetniških sintez in učinkih novih, celo futurističnih medijev, za kar je takrat veljala televizija.

Poglavitna teza knjige je povzeta v Arnheimovem prepričanju, da so prav tiste lastnosti, ki filmu in fotografiji manjkajo za popolno reprodukcijo stvarnosti, potrebna oblikovna sredstva in pogoj umetnosti. Osnova njegove estetske teorije je danes že zastarela *gestalt* psihologija, ki pri osredotočenju na fiziologijo človeškega zaznavanja poudarja oblikovno celostnost duševnih pojavov, pri čemer, na primer, tudi najbolj elementarni procesi gledanja ne proizvajajo mehaničnih zapisov zunanega sveta, ampak ustvarjalno organizirajo surov senzorni material po načelih preprostosti, pravilnosti in ravnotežja, ki upravljajo mehanizme sprejemanja. Potemtakem umetniško delo v skladu s tem ne more biti zgolj imitacija ali celo mehanična reprodukcija stvarnosti niti zgolj njeno

selektivno podvajanje, temveč preoblikovanje opaženih značilnosti v oblike danega medija. Film je zares izšel iz želje po mehaničnem beleženju stvarnih dogodkov, toda ko je postal umetnost, se je zanimanje njegovih ustvarjalcev preusmerilo s snovi na oblikovne vidike.

Na prvih sto straneh *Filma kot umetnosti* se Arnheim podrobno ukvarja z možnostmi filmske govorice, saj (nemi) film in fotografijo brani pred v tistem času še vedno pogostimi obtožbami neumetniškosti, češ da je bistvo njune narave v goli mehanični reprodukciji. Po Arnheimu filmska reprodukcija ni mehanični proces, ker gre za projekcijo tridimenzionalnih predmetov na ravno površino, ki je lahko dobro ali slabo opravljena, kar je vedno odvisno od večje ali manjše senzibilnosti ustvarjalcev. Film se kot oživiljena slika z odsotnostjo zvoka in barv, tridimenzionalne globine, z ostro zamejenostjo z robom platna in montažo uspešno odmika od realizma in ustvarja le delno iluzijo, zato "lahko dojemamo predmete in dogodke kot žive in istočasno kot imaginarne, kot stvarne predmete in kot preproste svetlobne vzorce na projekcijskem platnu." (str.26) In prav to, pravi Arnheim, omogoča filmsko umetnost.

Toda občinstvo od filma zahteva kar največjo podobnost s stvarnostjo, kar naj bi z vpeljavo zvočnega in barvnega tridimenzionalnega filma ter širokega platna označevalo vrhunec stremeljenja k mimetičnosti, ki je ne glede na platonizem prežemala celotno zgodovino vizualnih umetnosti. Zaradi okrepljene iluzije stvarnosti gledalci ne bodo mogli več ceniti določenih umetniških učinkov, zmanjšal se bo pomen kompozicije slike, medtem ko bosta montaža in spreminjanje kota snemanja postala neuporabna, kajti kamera bo le še v funkciji nepremičnega stroja za beleženje, vsak rez na filmskem traku pa bo veljal za pohabljenje. Arnheim svojo mračno vizijo paradoksalnega razvoja filma zaključí s trditvijo, da takšnega filma ne bo mogoče več šteti za posebno umetnost, saj bo postavljen nazaj na svoj lastni začetek – v čas statične kamere in nemontiranega filmskega traku. Če se je pozneje izkazalo, da je Arnheim v svojem pesimizmu glede prevlade tehničnih aspektov filma nad njegovimi ustvarjalnimi potenciali pretiraval, pa je že sredi tridesetih let v eseju *Prerokba o televiziji* (1935) zaznal dvoreznost tega "kulturnega prevoznega sredstva", ki lahko po eni strani obogati naš zaznavni svet, vendar hkrati s čaščenjem kulta čutne stimulacije pomeni tudi nevarnost duhovnega osiromašenja, zazibanje v iluzijo, da je zaznavanje enako znanju in razumevanju. Ali kot je zapisal sam: "Ko pa je komunikacija mogoče doseči tako, da pokažemo s prstom, usta obmolknejo, roka preneha pisati in možgani se skrčijo." (str. 135) Danes, ko televizija kraljuje v vsakem domu, temu ni mogoče oporekati, saj je ravno zato postala ideološki medij *par excellence*, privilegiran objekt želje oglaševalcev in politike. V knjigi *Film kot umetnost* je poleg Arnheimove obširne analize psihologije našega zaznavanja (globine, bližine, barv, gibanja, kavzalnosti itd.) ter razlik med človeškim zaznavanjem in filmom, iz česar izvirajo njegove umetniške možnosti, zbranih še nekaj lucidnih premislekov, ki jih velja omeniti. Arnheim v člankih *Gibanje* (1934) in *Misli, ki so oživile sliko* (1933) že desetletja pred Deleuzom govori o filmu kot novem in drugačnem mediju ravno zaradi njegove bistvene lastnosti – gibanja, torej sposobnosti prikazovanja spreminjanja v času in prostoru. V zadnjem eseju z naslovom, ki si ga je sposodil pri Lessingovih umetnostnih spisih, *Novi Laokoon: umetniške sinteze in govorni film* (1938) se ob nelagodju, ki mu ga vzbuja zvočni film, ker naj bi kot hibridna oblika med govorjeno besedo in gibljivo sliko cepil gledalčevo pozornost, še enkrat vpraša, ali se kombinacija medijev, med katerimi ni enotnosti, sploh lahko imenuje umetnost. Vprašanje ni tako zgrešeno, kot se na prvi pogled zaldi z današnje perspektive, kajti film se je ob prevladi Hollywooda iz vizualne umetnosti dejansko transformiral v "literaturo za nepismene". V multipleksih, ob kokicah in kokakoli... Zato tudi prvi stavek tega zapisa žal ne zveni tendenciozno, ampak realistično. •

lola montes



Max Ophüls

Lola Montes

Francija/Nemčija 1955 110'

producent Albert Caraco **režija** Max Ophüls **scenarij** Max Ophüls, Annette Wademant, po noveli *La Vie Extraordinaire de Lola Montes* Cécila Saint-Laurent **dialogi** Jacques Natanson **fotografija** Christian Matras **glasba** Georges Auric **igrajo** Martine Carol (Lola Montes), Peter Ustinov (cirkuški manager), Anton Walbrook (Ludwig I), Henri Guisol (Maurice), Lise Delamare (ga. Craigie), Paulette Godbode (Josephine), Oskar Werner (študent)

Vsebina filma

Cirkus v New Orleansu, zadnja leta preteklega stoletja. Povezovalac napoveduje senzacionalen program, ki združuje "odlike spektakla, čustev, akcije in zgodovine ...". Zvezda programa je slovita plesalka Lola Montes, ki s svojim drznim vedenjem polni mednarodne družabne kronike že pol stoletja. Pred gledalci bo predstavila poglavja svojega življenja, odgovarjala bo na najbolj indiskretna vprašanja in nastopala gola med zvermi. Vsi člani cirkusa Mamut – klovn, trapezisti, pritlikavci in akrobati – sodelujejo pri veliki predstavi, ki spretno zakriva globoko bolečino. Kajti Lola je do konca utrujena in izmučena plesalka z bolnim srcem. Spominja se enega svojih poslednjih ljubimcev, glasbenika Franca Liszta, ki ga je srečala na jesen svojega slabo izrabljenega, zavoženega življenja.

Kaj nam (danes) ostaja od filma

Desetletja po neuspeli premieri – z vsemi škandali in krivičnimi očitki – spoznavamo, da gre tu za visoko dovršen avantgardni film.

Predvsem zaradi uporabe barv, ki odsevajo vrednosti dramaturgije centralne zgodbe; Ophüls slednjo dograjuje s flashbacki – scenami v cirkusu, v naravi, hotelih, gostilnah in posnetkih skorajšnje revolucije v Monakovem. V vseh pogledih gre za film, ki ga Evropa v tem času ni hotela sprejeti z odprtimi rokami. Še več: bojkotirala ga je, razrezala, razmontirala. Film je bil v pravem smislu preklet – "maudit", kot bi rekli Francozi. Zakaj?

Uporaba cinemascopa v tem desetletju je bila sama po sebi tvegana. Predvidevam, da se zadnje kopije filma kvarijo, barve se spreminjajo. Odhajajo. Velike inovacije, s katerimi je Ophüls želel odpirati in ožiti filmski izrez (z vratci ob objektivu je poljubno sliko širil in ožil), se izgubljajo. Prav tako izgubljam njegove rešitve zatemnitev, prehodov ene scene v drugo – je vse izgubljeno? Samo pogledajte film, pa boste takoj videli, da je realizacija zahtevala izredno energijo. Ophüls, človeka, ki je ustvaril izjemno in povsem novo delo, je neuspeh zelo potrl (film je bil finančni polom, Martine Carol je bila za svojo vlogo deležna hudih kritik ...), ob tem pa je dobil še brco publike, ki zahval pač nikomur in nikoli ne daje.

Kdor je videl premiere filmov (pa tudi dram) v Parizu ali v Cannesu, bo razumel hlad, ki ga lahko podeli publika "izbrancev" med in po projekciji kateregakoli dela. Strašno. Ta led, otopenost, krivičnost. In nasprotno, ovacije ob povsem povprečnih delih. Koliko sem jih že doživel?

Spominjam se predstave Goldonija v Atelieru. Sijajno gledališče, kljub temu pa smo na Goldonijevi predstavi *Morskega monstruma* sedeli povsem sami, dokler nas med odmorom ni obiskal sam direktor

matjaž klopčič

gledališča, ki ima sijajno lego v srcu Pigalla. Povabil nas je na čašo šampanjca, ker predstava pač ni šla. Spomnim se obraza Marie Dubois, pa izvedbe *Jajca*, *Idiota*, zmagoslavja *Meseca dni na kmetih* – prav tam, kjer je Delphine Seyrig s svojim mehkim, napol pojočim glasom očarala v predstavi, ki je bila izglasovana za najboljšo tistega leta ... Kje je šele Martine Carol, kje ubogi, nerazumljeni Ophüls s filmom, ki spominja na Fellinija osemdesetih let. (Ophüls pa je z *Lolo Montes* poskušal v sredini petdesetih!)

Se norčujete? – Ne! Tako je bilo.

Kako, zakaj? Slabe kritike Sadoula, celo neugodna, nerazumna ocena Andréja Bazina: filma pariška publika nikakor ni hotela sprejeti in še manj razumeti. Protest, ki so ga podpisali mnogi ugledni avtorji tega časa v Figaróju, je samo odsev velikega nerazumevanja, s katerim so film ocenjevali. Številni kritiki so mu zamerili "težavnost, nepotrebno pretiravanje v stilu", kar naj bi vsebino samo še bolj zameglilo. Ni bilo scen, kakršnih so bili vajeni pri Martine Carol, ki se je pogosto pojavljala v kopalnih kadeh, te pa so se vrstile od francoske revolucije do razcveta "*la belle époque*"... (Poglejte prevod članka v *Figaróju tistega leta*: oceno filma *Madame de...*)

"Izmišljeni avantgardizem", je zapisal Sadoul. Montažo so nenehno popravljali, vse proti Ophülsovi volji. Upali so, da bo normalna rekonstrukcija pripovedi lažja in filmu bolj prijazna. Pa ni bilo tako. "Pripoved škandalozne ženske in njenega življenja" ni bila nič prijaznejša. Orkestracija Ophulsove virtuoznosti je bodla v oči, prijatelji revije *Cahiers du cinéma* so jo ocenili kot popolnoma novo in pogumno, vendar pa je računala na bolj izbran okus in večjo občutljivost gledalcev. Nič ni uspelo. Vse do danes film ostaja relativno malo znan in neuspel.

Naj danes – v letu 2000 – dodam lastno izkušnjo. Ogledal sem si svojo, popolnoma novo kopijo, narejeno v letu 1990, ki pa ni več uporabna: vsa črna, temna je. Barve negativa se kvarijo in kakor se kvari moja kopija, se verjetno kvarijo vse, ki so bile kdaj narejene, tudi tista, ki mi jo je gospod Patalas zaupal v osemdesetih letih v Münchnu, kjer jo je ves vesel prikazoval v tamkajšnjem filmskem muzeju. Ne verjamem, da je tista kopija še polna barvnih odtenkov, ki sem jih videl pred petnajstimi leti. Verjetno izginjajo – na vseh kopijah. To je bil čas, ki še ni poznal zanesljive Eastmanove barvne tehnike, saj se je tovrstna produkcija šele začejala. Zato sklepam, da na svetu ni več nobene kopije, ki ne bi že začela razpadati in izginjati. Enega velikih dosežkov kinematografije ni več mogoče videti na pravi način. Tehnika in razvoj barvne negativna sta kriva za podobne nesreče. Danes si spet vrtim *Lolo*, videl sem jo že vsaj desetkrat, poznam barve fresk in nekdanjih prizorišč, vse barvne odtenke, ki jih je Ophüls dosegal s takšno težavo in jih dandanes film izgublja. Škoda. Zato Ophüls ostaja skoraj nepoznan: razen znanih pripomb na igro Martine Carol ostaja *Lola Montes* "un film maudit", kakor bi rekli Francozi. Škoda, ampak tako je ...

To je bila zadnja predstavitev Ophülsa in njegovega filmskega jezika, kinematografije človeka, ki se je vse življenje selil in ostajal brez trdnega doma. Njegov zadnji, najzanimivejši dosežek izginja, se kvari. V tem je podoben svoji junakinji...

V filmu je Ophüls obsojal medijsko drznost novinarjev tistega časa, ki so hlastali za indiskretnimi podrobnostmi. Ta banalni svet in njegovo nerazumno radovednost je režiser obsojal – žal, zaman. "*Grozljiva je želja, da bi radi izvedeli prav vse, hlastajo po osebnih podatkih, ki jih potem ne spoštujejo. Tako se pač ne dela. Ne gre!*", pravi Ophüls leta 1955.

Istočasno pa gradimo po Wagnerju projekt "totalnega spektakla", originalno barvno skalo in variante izreza, ki ustvarjajo vtis spremenljivega formata ekrana in izpostavljajo neverjetno mobilnost kamere. Kamera se poigrava s scenografijo, rekviziti, osebami in njihovimi čustvi; vse to je zajeto v filmu *Lola Montes*. V resnici je mogoče govoriti o estetiki mobilnosti kamere.

Ta presenetljiva in povsem nova filmska forma prikazuje faze Lolinega življenja; spremljajo in delno zakrivajo ga zlati odtenki in številne, prirejene maske obraza. "Vendar posamezni odtenki prihajajo do nas in nas vznemirjajo. Ta ognjemet duha – kakšna odlična ocena – ne zakriva utripanja srca, zaradi katerega ob filmu vztrajamo, ga gledamo in z užitkom tudi sprejemamo."

Angleški teoretik Paul Willeman odpravi Ophülsa z vzvišenim stavkom: "*Ophülsova kinematografija je dramatizacija njegovega*

Ophüls na snemanju



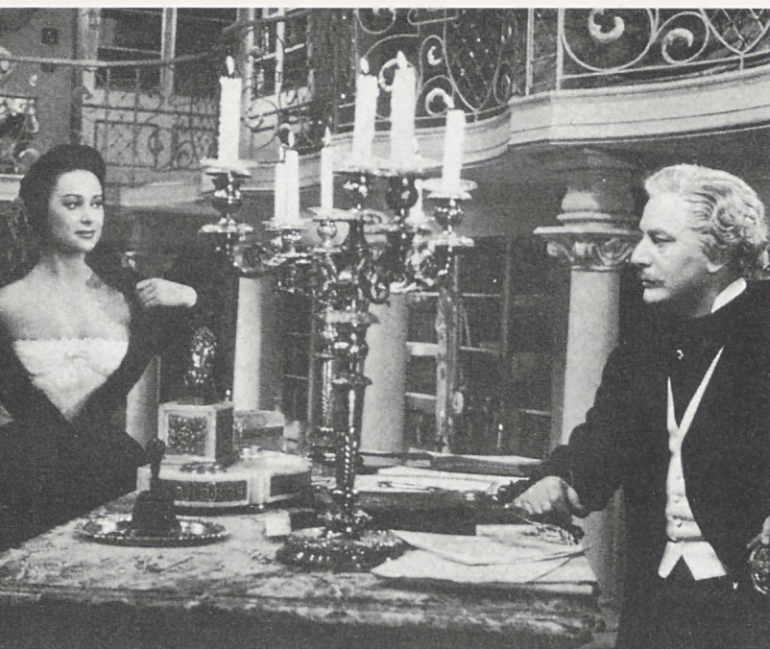
občutka represije, preganjanja in zavrtosti; to pri Ophülsu občutimo kot pri preganjanem Židu, ki je vse svoje življenje pravzaprav bežal, ob tem pa iskal priložnosti za filmsko delo in dograjevanje lastne vizije."

Geoffrey Nowell Smith pa ga leta 1999 v svoji knjigi opiše takole: "*Ophüls je imel za seboj že desetletje gledaliških režij, ko se je lotil filma z ekranizacijo Prodane neveste, tej pa je sledilo nadvse uspešno Ljubimkanje (Liebele, 1932). S tema filmoma je Ophüls vstopil v nemški zvočni film tridesetih let, vendar je moral že v letu 1933 kot Žid zbežati pred nacisti (njegov pravi priimek je bil Oppenheimer). Leta 1954 se vrne v Francijo, kjer posname štiri umetnine, eno boljšo od druge. Petdeseta leta beležijo razcvet njegovega filmskega jezika in osebnih inovacij. Vse to se zaključi s katastrofalno sprejetim filmom Lola Montes, ki pa v resnici ostaja njegova najpomembnejša, stilistično in dramaturško najbolj izbrušena mojstrovina.*"

Vsi njegovi filmi se ukvarjajo z ljubeznijo, ki je vedno neizpolnjena, nepotrebna, slabo ocenjena, prinaša nesrečo enemu ali pa obema ljubimcema. Čeprav se filmi le redko srečno končajo, niso ljubezenske okoliščine nikoli umazane ali nemogoče – v prvi vrsti zaradi Ophülsovega izbranega filmskega jezika. Kamera se v njegovih filmih lahko premika, drsi ob predmetih, ki so razkošni in ob gledanju vzbujajo pravi užitek. Svet njegovih junakinj je izredno privlačen, medtem ko se njegovi junaki drzno vzpenjajo na vrtočlave vrtiljake. Ophüls se rad posveča tistim, ki jih z vrtoglavih vrtiljakov – srečnih naključij – izločijo. Zaradi navdušenja, razposajenosti ali skrajne sreče njegovi junaki grešijo in pogosto naredijo pogubne napake. Ni junakov, ki bi se podobnim napakam znali izogniti, ni junakov, ki bi zaradi njih uspevali. Ophülsova glavna pozornost pa velja junakinjam, ženskam, obsojenim zaradi predanosti ljubezni. Prav zaradi pozornosti do žensk je bil Ophüls zelo cenjen – čeprav v istem hipu tudi zasmehovan.

Moške junake slika ironično in grenko: večinoma so to posamezniki, ki prinašajo nesrečo, so zaverovani sami vase, ne poznajo obzirnosti do ljubljenega bitja. Drzno odločitev je treba sprejeti in se ob tem uveljaviti, kajti samo takšna, tvegana odločitev, obljublja veliko srečo, po kateri hrepenijo junakinje.

Okvir je pripomoček, pogosta figura, ki jo Ophüls velikokrat uporablja. Mnoge zgodbe se odvijajo v *flashbacku*, s pomočjo komentarja, ki ga uveljavlja z zvokom *off* ali z uporabo zanimivih preigravanj, mešanja dialogov in šumov, včasih le napol prepoznavnih, "slučajno" povedanih besed, dialogov, ki marsikateri film neverjetno nadgradijo ali pa ga Ophüls s svojim poznavanjem radijske tehnike izboljša in dopolni. Usoda glavnih oseb je navadno znana vnaprej: njegove junakinje so posvarjene pred usodnim dejanjem, kateremu bi se lahko še izognile, pa vendar navadno zamudijo trenutek odločitve ali pa ga ne prepoznajo dovolj zgodaj. Film dobivajo elegičen značaj: obžalujemo nerazumno dejanje, ki bi lahko preprečilo usodni nesporazum pred dokončno izgubo.



Kritiki, ki so v Ophülovih filmih iskali analizo socialnih razmer časa in družbe, so mu velikokrat očitali, da je v tem pogledu površen, celo izumetničen. *Ljubimkanje* in *Dunaj* zares predstavljata nečitljiv, morda manj odločujoč svet Christine in njenega očeta, ki igra v dunajski operi: v njunem svetu so naivnost, užitek in izpolnitev osebnih želja vezani na upoštevanje bogastva in moči posameznika. Če se posvetimo filmskemu jeziku *Lole*, ki ostaja Ophülovo najboljšo delo, moremo takoj omeniti neverjetno uspel, drzen začetek filma. *Lola* se odpre z vozečim posnetkom. Ta poišče glavno junakinjo med otenki drzno izpeljane vožnje, ki "odpira" scenografijo z vozečim posnetkom (o njem je že govoril snemalec Matras), da bi z njim odkril tračnice, po katerih bo drsela kamera. Ophüls se je tega zavedal in je tračnice v resnici postavil po ateljejskih tleh; prekril jih je z nekakšno preprogo, po kateri je morala brez tresljajev drseti kamera, ki je snemala miren, krožni obod cirkusa, in vrsto ljudi, ki so bili videti kot lutke.

Izvesti je moral vrsto improvizacij znotraj posnetka. Zanje je uporabil cirkus, v katerega se spušča – mirno, kot nekakšno svetilo – in poglablja posnetek še z nihanjem, ki dodatno bogati. Ker pa je vožnja krožna, mora v istem posnetku upoštevati začetek glasbe, medtem ko se dvigajoča in izginjajoča oblika prirejene kovinske luči (beneškega vzorca) dviguje znotraj posnetka kot dodatna odlika. Pozdraviti moramo krožno vozečo kamero, ki spremlja napredek *Lole Montes* v družbi zgodnjega devetnajstega stoletja. Tovrstne vožnje v Ophülovi ekranizaciji izražajo fatalnost, izzivanje kazni. Nato se pojavijo v vrtoglavem trepetu posnetkov, ki oživljajo Lolino mladost, trenutke, ki vodijo v njen zgodnji zakon, in vrsto umazanih poslov, ki jih je morala sprejeti in pretrpeti...

Motivi in prizorišča

Zavestno določeno lokacijo scenografije, ki je predvidena za vozeče posnetke filma, moramo najprej določiti za postavitev tračnic, po katerih se bo kamera premikala. Dandanes bi verjetno uporabili možnosti "steadicama", vendar moramo predvideti njegovo namestitvev tudi v scenografiji današnjih dni.

Ophüls se je izmikal osnovnemu zakonu vozečih posnetkov. Pri tradicionalnem vozečem posnetku je vedno treba upoštevati zakon, ki določa, da se vožnja ne sme končati na tistem mestu, kjer se je začela. To pravilo je zavestno kršil. Zakaj? Verjetno tudi zaradi prepričanja, da so vožnje, ki upoštevajo menjavo začetka in konca, do neke mere varljive.

Vožnje obdaja z občutkom mehke usodnosti in stalnega preigravanja: vse se začne tam, kjer se tudi konča. Svet je poln zasmehovanih uspehov, dosežkov, ki se utapljajo v nostalgiji – tudi v občutku nekakšne muzikalnosti, ki nas tolikokrat presune in preseneti v njegovih filmih. Če se kamera premika, se zdi, kot da bi blodila po preteklosti. Njegova kamera vedno opisuje nekakšen vrtljak, *la ronde*, njegova dunajska scenografija dobiva z vožnjami dinamiko, ki

preveva čustvene scene in jih oživlja, čeprav se v naslednjem trenutku razkrije njihova nepopolnost, varljivost. Njegova prizorišča so polna pritajenih simbolov, voženj, plesa, življenja, ki nas preseneča v še tako skrbno varovani, cesarski operi, predstavi, snidenju.

Zato lahko poiščemo scenografske motive, ki se Ophülsu posebno dobro prilagajajo. Najprej so tu nešteta stopnišča, ki se odvijajo v spiralah, različnih prepletanjih in naklonih.

Vrata, vhodi, predsobe označujejo prihode in izginotja oseb. Spalnice so le redko mesta strastnih objemov, pogosteje v njih prihaja do ločitev, občutka oddaljenosti, čakanja, nesporazumov (zakonske postelje v filmu *Vrtljak* (*La ronde*, 1950) in *Madame de...* (1953)) Postaje ali vlake Ophüls velikokrat uporablja za prizore prihodov in odhodov, nema snidenja ali slovo.

Kontrasti: sterilnost odnosa zakoncev v filmu *Madame de...* je prikazana v kontrastu s strastnimi objemi ljubimcev in celo v prizoru Loline ločitve od Liszta.

Prizori plesa upodabljajo Lolino misel, da je "življenje stalno gibanje, beg, hlastanje, lovljenje..."

Pri izbiri glasbe moramo poudariti večkratno uporabo Mozartovih del, kar je vezano tudi na tradicijo glasbenega Dunaja. Gluckova arija žaluje za izgubljeno ljubeznijo, valčki Oscarja Straussa zvenijo skozi filma *Madame de...* in *Vrtljak*, Lisztov valček "Zbogom" pa se oglašča v filmu *Pismo neznanke*. Ambivalentna glasba obeh Straussov se s svojim patosom in veseljem oglašča v vseh njegovih filmih.

"Nekdanji Dunaj" obstaja kot mesto, prizorišče. Atmosfera, življenje, stičišča, večeri in noči prinašajo občutke tedanjega časa, ki ga danes ni več mogoče začutiti (razen deloma pri Kubricku, ki je prevzel vrsto motivov iz Ophülovskega sveta, česar ni nikoli zanikal).

V sceni *Vrtljaka* Ophüls riše nekdanji Dunaj s pomočjo sijajnega Walbrooka, ki rad živi v tem mestu preteklosti, saj "...ne pozna lokavosti sedanosti in negotovosti prihodnosti!"

Gledališča, opere in zabavišča služijo predvsem kot izgovor za preobleke njegovih junakov; obdajajo se z ugankami dvoumnosti nastopanja in resničnosti.

Vojska oziroma vojaki pojem gledališča in nastopanj v različnih preoblekah še razširijo.

Dvoboji so prizori, v katerih se gledališka igra in življenje nesrečno stikata – s to razliko, da se po dvoboju v zaključni sliki igralec ne more poslavljati ob odprtem odru.

Pestra in nasičena dekoracija, polna lestencev, zrcal, stekla in lesketanja, nabuhla in istočasno dušljiva, ulovi med posnetke vozeče kamere veliko detajlov (stebrov, listja, točilnih pultov, glasbenih aparatov, gramofonov, osebnega nakita...).

Ophüls rad uokvirja posameznike v zrcala, vhode, med stebre in v okenske odprtine. Večinoma so to ujeti trenutki gibanja oseb med vozečimi posnetki, ko se osebe premikajo iz prostora v prostor, z enega prizorišča na drugo, kakor jih vodi njihova usoda.

Odmevi in ponavljanja se velikokrat pojavljajo skozi ves film: "Kdo je?" "Brandt!" "Dober večer, gospod Brandt!" Ali retorično vprašanje: "Koliko je ura?" Vprašanja se pojavljajo v muzikaličnem ritmu, z otenki ironije in rezkosti. Obnavljajo občutek za preteklost, da bi podčrtala razdalje, ki so jih junaki morali premagati; včasih poudarjajo paralele v dejanjih.

Flashbacki: vožnja s sankami se pojavlja v igrani sceni sredi filma (*Ljubimkanje*) in zopet v zaključku, ko sta že oba ljubimca mrtva.

Podobne scene v filmu *Lola Montes* sodijo k domiselni strukturi dramaturgije in niso samo dekorativni priveski, polni nostagičnih otenkov; njihova uporaba ključno odlikuje izpoved filma.

Krogi: vrtljak v filmu *Vrtljak*, cirkuška ograja v filmu *Lola Montes*, pojavljanje diapozitivov tujih dežel v filmu *Pismo neznanke*, celo začetni posnetek filma *Madame de...*, ki kroži po sobi in se spet vrača na motiv dveh uhanov. Zvezanost motiva s ponavljanjem v filmu in z motivom *flashbackov*, ki jih ves čas zaznavamo v strukturi *Lole Montes*...

Usoda: Walbrook v *Vrtljaku* predstavlja povezavo med stilom in temo, motivom, režijo in usodo. On je "vsakdo", človek iz publike, obenem pa izpolnjuje našo željo, da predstavlja posameznika, ki mu je vse znano. Usoda pa za Ophülsa ni nekaj absolutnega, lahko se spreminja, dopolnjuje, razširja, popravlja: vrtljak se kvari in grozi s posledicami, ki ne bodo izpolnile napovedanega prepleta usod. Se krog motivov filma morda ne bo zaključil?

Čas, ure, zvočno merjenje časa: Ophülsove osebe so vedno žrtve časa, njegovega minevanja, potekanja, minljivosti. Osebe vedno sprašujejo po točnem času in vedno je ura več, kot mislijo. V resnici so ujetniki časa, ki beži z njihovimi željami vred. Propada, teče, odhaja, beži. Motivi v *Madame de...* so tako sijajno zvezani z razraščanjem ljubezni zadnjega plesnega para na postopoma vse bolj praznem plesišču, da moramo na tem mestu poudariti dvojno vrednost valčka, ki ga Ophüls celo podaljšuje. Konec vodilnega plesnega motiva najavi že sluteno grenkobo pregrešnega para, ki se pogovarja o generalovi vrnitvi z vojaških vaj, v resnici pa misli na ovire nastajajoče ljubezni, ki je nosilka plesne predstave v enem najsijajnejših prizorov plesa, kar jih poznamo v svetovnih filmih.

Ophülsovi posnetki

Vsak posnetek predstavlja popoln paralelizem vozeče kamere, zasledovanja igralcev in premikanja nastopajočih. Njegove osebe so v stalnem gibanju in se redkokdaj ustavljajo – odtod velik pomen prizorišč na stopniščih, vhodih, postajah, plesiščih. V istem trenutku so to tudi spretno nastavljene pasti, ki se jim morajo junaki ves čas izogibati. Od *tod* morajo *tja*: vedno so v gibanju, obenem pa tudi ves čas zaprti, ujeti, nesvobodni – podobni so glasbenemu motivu, ki se mora, če se enkrat začne, tudi dokončati. Ophülsovi vozeči posnetki simbolično predstavljajo Čas in Usodnost. Hrepenenje samo ni zelo pomembno. Ni nič! Ljubezen, nasprotno, je vse.

Sreča je samo v čistosti in resnici (kakor trdi Fernand Gravey v filmu) *in ne v grozljivem obstoju zvijač, laži in stalnih nevarnosti, ki jih pozna meščanska razuzdanost!* Za smešnim, spoštovanim in obenem zasmehovanim posameznikom se prepoznavajo nemirna srca, ki trpijo in drhtijo v neprestanem strahu. *“Smrt ureja vsa naša bivanja, ki se vedno končujejo s porazom. Znak naše nemoči je čas, ki vedno zmaguje!”*

Vsebina njegovih filmov se vedno znova dotika ženske psihologije. Točneje: *zaljubljene ženske!* Bodimo še preciznejši: *nezrečno zaljubljene ženske!* Morda Ophüls edini med velikimi cineasti in stilisti predstavlja žensko, ki prerašča socialni prerez izbranega časa. Hrepenenja posameznih junakinj spoznavamo in doživljamo kot v velikih romanih; v njihovih zmotah je uspel predstaviti večno nasprotje med ideali in življenjem, kakor se nam pravzaprav vedno znova odkriva, ne glede na čas.

V zvezi s to ugotovitvijo moram posebej poudariti zavestno in dragoceno razliko v menjavanjih, ki jih mojstrsko predstavlja, ko ustvarja nasprotja med *subjektivno* pripovedjo in – nasprotno – *objektivno* predstavo.

Ali kakor trdi Stefan v filmu *Pismo neznanke*: “Za naju so se ustavile ure celega sveta!” To je trenutek najbolj grenke ironije, ki spremlja Liso in Brandta ob dokončnem slovesu. Edina rešitev iz pasti časa je nakazana v “flashbackih”, ki podoživljajo scene preteklosti in jih presegajo: odtod tolikšna vrsta podobnih dramaturških rešitev. Zaključek *Pisma neznanke* (Letter From an Unknown Woman, 1948) je posebno grenak in sijajen, tragičen in obenem afirmativen. Stefan se na svoji zadnji poti na dvoboj – tako ta odhod pojmuje – ozre na Liso, ki ga gleda podobno kot prvič, ko sta se spoznala, le da zdaj zre za njim bleda in nemočna. Občutimo strašno bolečino ob slutnji izgube, bližnji smrti Lise, ki se pravzaprav žrtvuje za nedosegljiv ideal, s tem pa se tudi odpoveduje življenju, ki bi ga lahko živela s Stefanom. Istočasno je to tudi trenutek odrešujočega zmagozslavlja, ki ga občutita oba glavna igralca, čeprav je eden tako rekoč že mrtev, drugi pa na poti v smrt. Stefanova odločitev, da gre na dvoboj, pomeni njegovo kesanje in njegov samomor, obenem pa tudi Lisino žrtev, saj brez tega ne more doseči svojega hrepenenja po popolnosti življenja. S to odločitvijo se uvršča med najdragocenejša “romantična” bitja, ki v skrajnem trenutku ulovijo popolnost lastne usode, kar Ophülsu služi za odrešujoč zaključek filma.

Še nekaj biografije. Lola Montes je bila rojena kot Eliza Gilbert 1818 v Limericku na Irskem, čeprav je sama navajala za mesto svojega rojstva Seville v letu 1823, njeno ime pa naj bi bilo Maria Dolores Porrez y Montez. Njen oče je bil praporščak v angleški vojski. Z Lolino materjo se je poročil, ko mu je bilo komaj osemnajst let, njej pa trinajst ali štirinajst in je že pričakovala Lolo. Oče je odšel v Kalkuto, kjer je kmalu nato umrl za kolero, gospa Gilbert pa se je znova poročila. Lolino očim je postal kapitan Patrick Craigie, ki je



Lolo poslal na Škotsko, kjer so jo nato vzgajali sorodniki. Ko je imela osemnajst let, jo je mama skušala poročiti s šestdesetletnim sodnikom Lumleyem, vendar ga je Lola zavrnila. V Dublinu se je leta 1837 poročila z materinim “spremljevalcem” Thomasom Jamesom.

Poročnik James se je kasneje (zaradi druge ženske) razvezal od Lole in jo – drugače kot v filmu – zapustil. Na potovanju v Anglijo se je Lola seznanila in zapletla v razmerje s kapetanom Lenoxom, ki jo je kasneje tožil zaradi preloma obveznosti in pogodb, čeprav je v tistem času že začejala nastopati kot “plesalka”. Kot osebnost je bila mnogo bolj zanimiva kot figura iz baletnih nastopov.

Ophülsov film ni “pripovedovana zgodba” ampak prej poema, vrsta prizorov Lolinega psihičnega stanja, portret ženske, ki se razblinja v vrsto drobcev, ali kot so zapisali najsijajnejši kritiki, “baročna freska, podobna sestavljenim oltarjem, poliptihom, ki so jih posvečali svetnikom, osebam, katerih življenja so se spreminjala v legende. Mar ni sam princip drobcev, katerih sestava nas preseneča z lepoto bleščečega kristala, njegova prepričljiva dragocenost, neskončnost našega utisa, ki omamlja? Mar ni to pravzaprav merilo lepote, ki nas prevzame v tem filmu?”

Lola nam v svetlobi obstreta cirkusa nameni mnogo izrazov, ki se v žarkih lomijo ob njenem obrazu kakor okoli dragocene zvezde. Vsaka vrnitev v preteklost predstavlja enega njenih žarkov. *Lola Montes* je pravzaprav vrtoč glava animacija vseh elementov filmske estetike in njenih dosežkov v petdesetih letih. Film, ki tu in tam dosega četrto dimenzijo, ostaja ena velikih, večnih umetnin filmske umetnosti. Obenem je tudi domišljena meditacija o varljivosti “našega” – najboljšega vseh svetov!

“Prepuščam se osupljivi vrtočglavosti umetnine!” je zapisal navdušeni Audiberti. “Vsi lažni motivi umetnosti so zbrani v tem delu, ki nam zagotavlja, da je samo Resnica njena neizpodbitna kraljica!” •

Prihodnjič:

Satyajit Ray: Glasbeni salon (Jalsagar, 1958)

budget job – pregled b režiserjev (I.)



Shock Corridor (Samuel Fuller)

marcel štefanič, jr.

B filmi iz zlatega h'woodskega obdobja so idiom samega filma, zato je čas, da se B režiserje razčleni in razloči. Tale pregled bo torej pojasnil, kdo je kdo, kdo je kaj posnel in komu je najboljše neslo. Da smo si takoj na jasnem: gre izključno za obdobje med prihodom zvočnega filma in začetkom šestdesetih, kar pomeni, da bodo B režiserji iz druge polovice šestdesetih in sedemdesetih – vključno z vsemi cormanovci – počakali na svojo rundo. Mnogi A režiserji so svoje kariere začeli z B filmi, toda potem so jih tudi hitro zapustili in prešaltali na bolj prestižno studijsko robo – William Wyler (*Her First Mate*, 1933), George Stevens (*Cohens and the Kellys in Trouble*, 1933), Jean Negulesco (*Singapore Woman*, 1941), Douglas Sirk (*Hitler's Madman*, 1943), Fred Zinnemann (*Eyes in the Night*, 1942), Robert Wise (*The Body Snatcher*, 1944), Mark Robson (*The Seventh*

Victim, 1943), James Whale (*Journey's End*, 1930), Walter Lang (*Hell Bound*, 1931), Garson Kanin (*A Man to Remember*, 1939), John Sturges (*Mystery Street*, 1950), pa tudi mlajši, recimo Arthur Hiller (*The Careless Years*, 1957), Robert Altman (*The Delinquents*, 1957) in Irvin Kershner (*Stakeout on Dope Street*, 1958). Tale pregled jih zato ne upošteva, upošteva pa mnoge druge, ki so nihali med A in B ali pa so idiom B filma zanesli v svoje A projekte.

Kralji

Budd Boetticher. Bikoborec, ki je posnel kultno serijo efektnih, zrelih, dobro komponiranih, živčnih vesternov z Randolphom Scottom, polnih nepozabnih replik, revolveraških blefiranj in dobrih razlogov za maščevanje: *Seven Men from Now* (1956), *The Tall T* (1957), *Decision at Sundown* (1957), *Buchanan Rides Alone* (1958), *Ride Lonesome* (1959), *Westbound* (1959), *Comanche Station* (1960). Efekten krimič: *The Killer Is Loose* (1953). Efektna gangsteriada: *The Rise and Fall of Legs Diamond* (1960). In seveda, efektni bikoborbi: *The Bullfighter and the Lady* (1951), *Arruza* (1968–72).

John Brahm. Mojster mračne, gotske, nevrotične, onirične, opresivne, noir atmosfere in nestabilnih, stresnih, dementnih, patoloških, psihopatskih likov: *The Lodger* (1944), *Guest in the House* (1944), *Hangover Square* (1945), *Singapore* (1947). Flashback–v–flashbacku–v–flashbacku: *The Locket* (1946). 3 D fantazmagorija: *The Mad Magician* (1954). Kul Philip Marlowe: *The Brasher Doubloon* (1947). Družina vs. delinkventi: *Hot Rods to Hell* (1967). **Edward L. Cahn.** Verjetno najhitrejši režiser, tako da ga niso zaman klicali "Fast Eddie". Samo leta 1961, dve leti pred smrtjo, je posnel kar 11 filmov! Ni bil brez idej niti brez sloga, predvsem pa je v vsakem žanru pustil efektno sled. Horror: *The Four Skulls of Jonathan Drake* (1959). Vestern: *Law and Order* (1932). Krimi: *Destination Murder* (1950). Pustolovska melodrama: *Dangerous Partners* (1945). Anticipiral je moto–delinkventske filme: *Motorcycle Gang* (1957). In anticipiral je Omega potnika: *It! The Terror from Beyond Space* (1958).

William Castle. Kulni režiser, agresivni promotor, Goebbels filmske publicitete in grandomanski showman, ki ni bil brez soli, še ko je bil le studijski garač: *When Strangers Marry* (1944) je bil zelo dober "poročila–sem–se–z–morilcem" noir, lansiral pa je tudi popularno serijo o *Whistlerju* (1944; *Mark of the Whistler* je bil posnet kar po zgodbi Cornella Woolricha). Ko pa je šel v petdesetih na svoje, je moral misliti na vse, tudi na dobro, efektno, konkurenčno grozljivo robo: *Macabre* (1958), *The Tingler* (1959), *The House on Haunted Hill* (1959), *Homicidal* (1961), *Mr. Sardonicus* (1961), *The Old Dark House* (1963), *The Night Walker* (1965). Zdelo se je, kot da je izumil high-concept: *I Saw What You Did* (1966). Trgovca–auteur.

Roger Corman. Najvplivnejši in najbolj imitiran B režiser. Prilepil se je na vsak trend, jasno, na svoj poceni, toda inventiven način. Ni žanra, trenda ali pa ciklusa, iz katerega v zelo omejenih pogojih ne bi potegnil klasičnega maksimuma. Gangsterski: *Machine Gun Kelly* (1958). Horror: *The Little Shop of Horrors* (1960). Sci-fi: *War of the Satellites* (1958). Moto: *The Wild Angels* (1966). Narko: *The Trip* (1967). Vestern: *Five Guns West* (1955). Vojni: *The Secret Invasion* (1964). Dirkaški: *The Young Racers* (1963). Angažma: *Intruder* (1962). Tinejdžerski: *Teenage Doll* (1957). Iz Poeja pa je itak naredil svoj žanr: *The House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963), *The Terror* (1963), *The Masque of the Red Death* (1964), *The Tomb of Ligeia* (1964).

Jules Dassin. Na začetku štiridesetih ni obetal veliko, potem pa je udaril z valom štirih trdih, napetih, lucidnih, črnih, zelo fizičnih in realističnih kriminalk, v katerih so imele tempo celo avtentične, naravne lokacije: *Brute Force* (1947), *The Naked City* (1948), *Thieves's Highway* (1949), *Night and the City* (1950). Škoda, da se je potem začela velika protikomunistična gonja in da je zbežal v Evropo – no, na srečo je med mnogimi antičnimi blodnjami posnel tudi dva kulturna roparska filma (*Du rififi chez les hommes*, 1955; *Topkapi*, 1964).

Andre de Toth. Zelo ekonomičen z zelo sodobnim smislom za akcijo, toda vedno tudi dovolj angažiran. Dobro je razumel psihologijo, nasilje in neuspeh ameriškega sna. Prvi studijski 3-D film: *House of Wax* (1953). Odlična filma noir: *The Pitfall* (1948), *Crime Wave*

The Killers (Robert Siodmak)



(1954). Serija efektnih vesternov z Randolphom Scottom: *The Man in the Saddle* (1951), *Carson City* (1952), *The Stranger Wore a Gun* (1953), *The Bounty Hunter* (1954). V drami *None Shall Escape* (1944) je nacističnim vojnim zločincem sodil črnc. Curio: snežni vestern *Day of the Outlaw* (1959), v katerem revolverašu zmrzne sprožilec. Plus, prilika o džankiju: *Monkey On My Back* (1957). Na koncu je snemal evropske koprodukcije, včasih nadpovprečno, zelo zeitgeistovsko: *Play Dirty* (1968).

Gordon Douglas. Truma rutinskih, programskih filmov, v katerih se je trlo drugorazrednega materiala in drugorazrednih zvezdnikov, toda imel je tudi dobre trenutke: v filmu *The Devil with Hitler* (1942) na Zemljo pride Satan, da bi Hitlerja prisilil v vsaj eno dobro dejanje, preden ga pošlje v pekel. V petdesetih je dobro, tudi zelo lucidno zajezdil protikomunistično paranojo: *Walk a Crooked Mile* (1948), *I Was a Communist for the FBI* (1951), *Them!* (1955). Efekten film noir: *Kiss Tomorrow Goodbye* (1950). V šestdesetih so mu budžeti zrasli, pa tudi ambicije. Okej vesterni: *The Fiend Who Walked the West* (1958), *Rio Conchos* (1964), *Stagecoach* (1966), *Chuka* (1967), *Barquero* (1970). Njegove A kriminalke s Frankom Sinatro so imele B stas: *Tony Rome* (1967), *The Detective* (1968), *Lady in Cement* (1968).

John Farrow. Posnel je kopico zelo mobilnih, kompleksnih, ekscentričnih, podjetnih, atmosferskih, mračnih in predvsem klasičnih B filmov: *Five Came Back* (1939), *Wake Island* (1942), *The Hitler Gang* (1944), *The Big Clock* (1948), *Night Has a Thousand Eyes* (1948), *Alias Nick Beal* (1949), *Where Danger Lives* (1950). Tudi ko je v film dobil Johna Waynea, je ohranil jezuitsko kompaktnost in magazinsko dinamičnost B filma: *Hondo* (1953), *The Sea Chase* (1955). Ni čudno, pri desetih filmih mu je pri scenariju – in predvsem pri mračnih, bizarnih, eliptičnih dialogih – asistiral John Latimer, ključni noir romanopisec, ki je znal poskrbeti, da je imela tempo tudi atmosfera.

Samuel Fuller. Svoje obsedene, primitivne, odtujene, izčrpane, prestrašene in prizadete junake je poganjal po brutalnih, psihotičnih, skorpupiranih bojiščih, nihal med cinizmom, anarhijo, panično moralo, estetiko, tabloidnostjo, impulzivnostjo in biblično nemezo, preziral naciste, komuniste, rasiste in politično korektne filistre, toda pridelal opus in vizijo brez B primere, kjer živijo le trdi žanri – vesterni, vojni filmi in krimiči: *I Shot Jesse James* (1949), *The Baron*

of Arizona (1950), *The Steel Helmet* (1951), *Fixed Bayonets* (1951), *Park Row* (1952), *Pickup on South Street* (1953), *Hell and High Water* (1954), *House of Bamboo* (1955), *Run of the Arrow* (1957), *Forty Guns* (1957), *China Gate* (1957), *Verboten!* (1958), *The Crimson Kimono* (1959), *Underworld USA* (1961), *Merrill's Marauders* (1962), *Shock Corridor* (1963), *The Naked Kiss* (1964), *Shark!* (1967), *Dead Pigeon on Beethoven Street* (1972), *The Big Red One* (1980), *White Dog* (1982), *Les voleurs de la nuit* (1983), *Sans espoir de retour* (1988).

Byron Haskin. Posnel je nekaj povsem solidnih avanturističnih filmov (*Treasure Island*, 1950; *Tarzan's Peril*, 1951; *Long John Silver*, 1954) in dva efektna filma noir (*I Walk Alone*, 1947; *Too Late for Tears*, 1949), svojo pravo nišo pa je našel v sci-fiju, kjer je pokazal velik smisel za žanr in specialne efekte: *The War of the Worlds* (1953), *Conquest of Space* (1955), *From the Earth to the Moon* (1958), *Captain Sinbad* (1963), *Robinson Crusoe on Mars* (1964). In seveda, le kdo bi lahko pozabil na kanibalske marabunte: *The Naked Jungle* (1954).

Stuart Heisler. Dolga, zelo stabilna kariera, polna efektnih trilerjev: *The Monster and the Girl* (1941), *Among the Living* (1941), *The Glass Key* (1942), *I Died a Thousand Times* (1955). Znal je biti tudi zelo angažiran, predvsem ko je šlo za vprašanje rasne diskriminacije: *The Biscuit Eater* (1940), *Storm Warning* (1951), *Hitler* (1962). Le z Bogartom mu ni ravno šlo: *Tokyo Joe* (1949). *Beachhead* (1954) je bil zelo hiter, rafiniran, fluiden akcijski film, iz Susan Hayward pa je naredil srhljivo pijanko: *Smash-Up* (1947).

Phil Karlson. Kralj divjih, brutalnih, kompaktnih, verističnih, urbanih trilerjev, ki niso bili brez genialnih prebliskov, dobre psihologije, nič slabše sociologije in nevrotičnih, konfliktnih figur: *Scandal Sheet* (1952), *Kansas City Confidential* (1952), *99 River Street* (1953), *Tight Spot* (1955), *The Phenix City Story* (1955), *The Brothers Rico* (1957), *The Scarface Mob* (1958). Klasični roparski film: *Five Against the House* (1955). No, pred vsemi temi trilerji je posnel komični triler s Senco (*Behind the Mask*, 1946) in presenetljivo kompleksen, zelo nasičen vestern *Thunderhoof* (1948). V sedemdesetih se je vrnil z dvema sijajnima, sadističnima, histeričnima, deliričnima ruralnima vendetama: *Walking Tall* (1973), *Framed* (1974).

Herschell Gordon Lewis. Eisenstein gorja, groze in gravža. Začel je z "nudističnimi" filmi, potem pa s svojimi sadističnimi, krvavimi, šokantnimi klasikami premaknil meje nasilja in brutalnosti ter lansiral nov žanr – gore: *Blood Feast* (1963), *Two Thousand Maniacs* (1964), *Color Me Blood* (1965). To so bile krvodajalske akcije, nekaj med krvavicami in krvolitjem, hardcore krvavci. Kot je rad rekel: Ni važno, da je film zglangan, važno je, da šokira.

Joseph H. Lewis. Že v prvih filmih, posnetih za beraški PRC (*Bombs Over Burma*, 1942; *Minstrel Man*, 1944) in Monogram (3 x East Side Kids), mu je neslo višje kot drugim, njegov kulturni status pa je vezan predvsem na morbidne, pesimistične, cinične, toda realistične kriminalke o obsedencih in nevrotikih, *So Dark the Night* (1946), *Gun Crazy* (1949), *Undercover Man* (1949) in *The Big Combo* (1954), precej manj pa na PRC film *Secrets of a Co-ed* (1943), v katerem je eksperimentaliziral z 10-minutnim kadrom. Model odličnega B trilerja je vsekakor *My Name Is Julia Ross* (1945), kjer je Nina Foch anticipirala Hitchcockovo *Razupitost*.

Don Siegel. Imel je podobno kariero kot Fleischer: kariero je začel leta 1946 s kul filmom (*Verdict*), svoje prve klasike posnel že v petdesetih, toda v sedemdesetih so bili njegovi filmi še vedno srhljivo sodobni in ostri. Hja, A filme je snemal kot B, tako da ni nikoli pozabil na tempo, akcijski timing, realizem, stresno psihologijo, osamljenega junaka in eksistencialno presijo: *The Big Steal* (1949), *Riot in Cell Block II* (1954), *Baby Face Nelson* (1957), *The Lineup* (1958), *The Killers* (1964). V genialnem sci-fi trilerju *Invasion of the Body Snatchers* (1956) so ljudje postopoma izgubljali identiteto, kar je morda dobra metafora za h'woodske režiserje, toda sam je ni izgubil: *Madigan* (1968), *Charley Varrick* (1973) *The Black Windmill* (1974) in *Telefon* (1977). In seveda, Clint Eastwooda je tako dobro razumel le Sergio Leone: *Coogan's Bluff* (1968), *The Beguiled* (1971), *Dirty Harry* (1971), *Escape from Alcatraz* (1979).

Jacques Tourneur. Imel je zelo neuravnoteženo kariero, ki na začetku, v francoskem obdobju, ni kaj dosti obeh, potem pa je po dopadljivi kriminalki *Nick Carter, Master Detective* (1939) za Vala Lewtona

posnel tri danes klasične, kultne, gotske, tesnobne, hiper ekspresionistične grozljivke, polne fantomov in nestabilnih likov: *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943), *The Leopard Man* (1943). Po dveh odličnih, kompaktnih, definitivnih filmih noir, *Out of the Past* (1947) in *Berlin Express* (1948), se je razrasel v neizrazite filme, na dobre stare čase pa je spomnil le še bežno, predvsem v hitrem trilerju *Nightfall* (1956) in gotski ekspresiji *Curse of the Demon* (1958), medtem ko je *The Flame and the Arrow* (1950) le matineja, toda vrhunska.

Edgar G. Ulmer. "Frank Capra studia PRC", "un cineaste maudit", samozvani asistent vseh filmskih genijev (Max Reinhardt, Fritz Lang, F.W. Murnau, G.W. Pabst, Ernst Lubitsch, Cecil B. DeMille, Erich von Stroheim, William Wyler), scenarist, producent, snemalec, scenograf, samozvani "korežiser" prelomnega nemškega filma *Menschen am Sonntag* (1929), režiser židovskih mjuziklov, ukrajinskih komedij, črnskih vesternov, indijanskih socialk in predvsem hišni režiser beraškega studia PRC, za katerega je recimo leta 1945 posnel tri filme: *Club Havana* ("rimejk" Grand Hotela a la Rossellini), *Strange Illusion* (freudovska parafraza Hamleta) in *Detour*, ekstremno morasti, delirično klavstrofobični in dementno fatalistični film noir, ki je postal kult kultov in klasika klasik, pa čeprav ga je posnel v petih dneh in za drobiž. Bil je mitomanski grandoman, ki je menda v enem letu posnel 24 vesternov (?), marginelec, daleč od establišmenta in daleč od potrebe po konformizmu, tako da je lahko ustvaril svoj mali, delirični, fantazmagorični, ezoterični, paranoični, disonantni paralelni univerzum brez alibijev, v katerem je žanr prignal do abstrakcije, do paroksizma: *The Black Cat* (1934), *Girls in the Chains* (1943), *Isle of Forgotten Sins* (1943), *Jive Junction* (1943), *Bluebeard* (1944), *The Strange Woman* (1946), *The Naked Dawn* (1955), *The Daughter of Dr. Jekyll* (1957), *The Amazing Transparent Man* (1960).

B po duhu

Robert Aldrich. Po dveh filmih je prerasel statusne okvire B filma in posnel serijo slogovno, ritmično, vizualno in žanrsko odlično informiranih filmov, v katerih je skušal svojo filozofijo in politiko izpovedati v mračnem, krutem, pesimističnem, ciničnem, morastem, stresnem, gotskem, anksioznem, jeznem jeziku B filma: *Apache* (1954), *Vera Cruz* (1954), *Kiss Me Deadly* (1955), *Attack!* (1956), *The Last Sunset* (1961), *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), *Hush... Hush, Sweet Charlotte* (1966). Njegova kariera je podobna Fleischerjevi in Sieglovi – prve klasike je posnel že sredi petdesetih, toda v sedemdesetih so bili njegovi filmi še vedno zelo moderni, kritični in impulzivni: *The Dirty Dozen* (1967), *Too Late the Hero* (1970), *The Grissom Gang* (1971), *Ulzana's Raid* (1972), *Emperor of the North Pole* (1973), *The Longest Yard* (1974), *Hustle* (1975), *Twilight's Last Gleaming* (1977). Brutaliziral je celo žanre, ki že itak slovi po svoji brutalnosti.

Michael Curtiz. Mnogi njegovi začetni filmi so bili nizkobudžetni, žanrsko raznoliki in agresivni, vizualno inventivni, avstro-ogrsko klavstrofobični, nemško ekspresionistični, warnerjevsko hitri, dobro ritmizirani in kadrirani, eliptični in dialoško poantirani, v skrajni liniji melanholični, cinični, fatalistični in dekadentni, noir: *The Mad Genius* (1931), *The Strange Love* (1932), *Doctor X* (1932), *20.000 Years in Sing Sing* (1933), *The Mystery of the Wax Museum* (1933), *The Kennel Murder Case* (1933), *The Case of the Curious Bride* (1935). Ko so mu budžeti in ambicije narasli, ga je rešila prav ta B poetika: *Captain Blood* (1935), *The Walking Dead* (1936), *The Charge of the Light Brigade* (1936), *Kid Galahad* (1937), *The Adventures of Robin Hood* (1938), *Angels with Dirty Faces* (1938), *Dodge City* (1939), *The Sea Wolf* (1941), *Yankee Doodle Dandee* (1942), *Casablanca* (1943), *Mission to Moscow* (1943), *Mildred Pierce* (1945), *Young Man with a Horn* (1950), *The Breaking Point* (1950), *The Comancheros* (1961). Vse filme – ne glede na žanr – je snemal kot B trilerje.

Delmer Daves. Njegovi vesterni – vedno protirasistični, proindijanski, socialno osveščeni, liberalni – niso bili B po budžetu, ampak po duhu: *Broken Arrow* (1950), *Drum Beat* (1954), *Jubal* (1956), *The Last Wagon* (1956), *3:10 to Yuma* (1957), *The Hanging Tree* (1959). Ker ni bil fanatik individualizma, je znal vedno prisluhniti vsem svojim likom, kompletnemu kolektivu, tudi v drugih filmih: *Pride of the*



Naked City (Jules Dassin)



Bucket of Blood (Roger Corman)

Marines (1945), *The Red House* (1947), *Dark Passage* (1947), *Task Force* (1949).

Edward Dmytryk. Po kopici nizkobudžetnih filmov je nase opozoril s filmi *Confessions of Boston Blackie* (1942), *Hitler's Children* (1943), *The Falcon Strikes Back* (1943) in *Tender Comrade* (1944), njegovo zgodnje obdobje pa zaokrožujejo štirje efektni, črni, mestoma halucinantni trilerji: *Murder My Sweet* (1944), *Cornered* (1945), *Crossfire* (1947) in *Obsession* (1949). Leta 1951 so ga zaradi simpatiziranja s komunizmom zaprli ("Hollywood 10"), po vrnitvi iz zapora pa je javno obsodil komunizem in ovadil nekatere kamerade, kar mu je morda prineslo slabo vest, toda tudi precej višje budžete in največje zvezde, ja, superprodukcije, v katerih je njegova vera v kolektivizem, heroizem, dostojanstvo, odrešitev in drugo priložnost postala populistično transparentna. No, duhu B filma se v nekaterih A filmih ni odrekel: *The Sniper* (1952), *Broken Lance* (1954), *The Mountain* (1956), *Warlock* (1959).

Richard Fleischer. Imel je izjemen smisel za akcijo, elipso, tempo, psihologijo in energične pregone v omejenih, tesnih, labirintnih prostorih, predvsem vlakih in kitajski četrti: *The Clay Pigeon* (1949), *Follow Me Quietly* (1949), *Trapped* (1949), *Armored Car Robbery* (1950), *The Narrow Margin* (1952), *Violent Saturday* (1955), *Bandido* (1956). Toda A filmi ga niso ubili, saj jih je posnel kot B: *20.000 Leagues Under the Sea* (1954), *Vikings* (1958), *Fantastic Voyage* (1966), *The Boston Strangler* (1968), *The Last Run* (1971), *The New Centurions* (1972), *Soylent Green* (1973), *The Spikes Gang* (1974), *Mr. Majestyk* (1974).

Henry Hathaway. Original, ki so ga imeli le za obrtnika. Po seriji nizkobudžetnih vesternov z Randolphom Scottom, posnetih po romanih Zanea Greya, je hitro zapustil B film (1935 – *The Lives of Bengal Lancer*, *Peter Ibbetson*), toda njegovi najboljši, najbolj originalni, najbolj angažirani in vizualno najbolj eksperimentalni filmi so čisti meta B: *Johnny Apollo* (1940), *Shepherd of the Hills* (1941), *Nob Hill* (1945), *The House on 92nd Street* (1945), *The Dark Corner* (1946), *13 Rue Madeleine* (1947), *Kiss of Death* (1947) in *Call Northside 777* (1948), pa tudi *The Desert Fox* (1951), *14 Hours* (1951), *Diplomatic Courier* (1952), *Niagara* (1953), *Garden of Evil* (1954) in *Five Card Stud* (1968). Brez kozmičnega ali pa liričnega patosa je mešal realizem in tehniko, *noir* in verizem, režiral igralce in kamero, bil pragmatičen in luciden ter unikatno in zelo direktno drsel po tesnobi, nevrozi in nevarnosti.

Anthony Mann. Ni potreboval niti baroka niti supermanskikh likov, da bi svojo preprosto mizansceno in linearno naracijo prebodel s popolnim ritmom, zelo grafično topografijo in eksplozivnimi izbruhi nasilja, tako v napetih akcijskih – magari kostumskih – filmih *T-Men* (1947), *Raw Deal* (1948), *Reign of Terror* (1949), *Devil's Doorway* (1950) in *The Tall Target* (1951) kot v dobro budžetirani seriji vesternov z Jamesom Stewartom: *Winchester '73* (1950), *Bend of the River* (1952), *The Naked Spur* (1952), *The Man from Laramie* (1955), *The Far Country* (1955). Ko je bil *noir*, je bil atipičen: *Strangers in the Night* (1944), *Strange Impersonation* (1946), *The Furies* (1950). Na stara leta se je predal superprodukcijam (*El Cid*, 1961; *The Fall of the Roman Empire*, 1964), toda v vojni avanturi

The Heroes of Telemark (1965) in genialni špijonadi *A Dandy in Aspic* (1968) so –ahas! – opazne njegove B korenine.

Nicholas Ray. Zapisan slavi ostaja kakopak s filmom *Rebel without a Cause* (1955), toda že v briljantnem prvencu *They Live by Night* (1948) je najavil svoj B program: kinetični tempo, intelektualno lucidnost, vizualni forte, afiniteto do agoničnih outsiderjev, eksistencialno tesnobo, absurдни fatalizem, opresivno atmosfero, ki lovi zrak, in paramoralno rousseaujevstvo. To je zanesel tudi v svoje ekscentrične, atipične filme *noir*: *In a Lonely Place* (1950), *On Dangerous Ground* (1951), *Johnny Guitar* (1954). Ne da se je temu odrekel v drugih filmih: *Knock on Any Door* (1949), *The Lusty Men* (1952), *Bigger Than Life* (1956), *Party Girl* (1958). Sprega z epskim producentom Samuelom Bronstonom je obetala veliko, toda dala je le konec njegove kariere.

Robert Siodmak. Že v Nemčiji se je izkazal, predvsem s kulturnim cineritejem *Menschen am Sonntag* (1929), ki ga je – menda? – korežiral z Edgarjem G. Ulmerjem, v Hollywoodu pa je skupaj zlil naturalizem, fetišizem, moško paranojo, tevtonsko morbidnost in perversni fatalizem ter se prelevil v nedvoumnega klasika filmov *noir*: *Phantom Lady* (1944), *Christmas Holiday* (1944), *The Suspect* (1945), *The Killers* (1946), *The Dark Mirror* (1946), *Cry of the City* (1948), *Criss Cross* (1948), *The File on Thelma Jordan* (1950). Tudi v drugih žanrih je pustil globoko sled. Psihotriler: *The Spiral Staircase* (1945). Delirični šoker: *Cobra Woman* (1944). Gusariada: *The Crimson Pirate* (1952). Vestern: *Custer of the West* (1968).

Kralji terorja

Jack Arnold. Pri studiu Universal je posnel serijo efektnih, še danes kulturnih hladnovojnih grozljivk, v katerih so iz veselja prihajali demonični pralci možganov: *It Came from Outer Space* (1953), *The Creature from the Black Lagoon* (1954), *Revenge of the Creature* (1955), *Tarantula* (1955), *The Incredible Shrinking Man* (1957), *Monster on the Campus* (1958), *Space Children* (1958). Navdih za svojo famozno "kreaturo" je menda dobil pri kipcu Oskarja. No, njegova vizualna potenca je bila žal obratnosorazmerna z intrigantnostjo materiala, tudi v trilerju *The Glass Web* (1953), ki se odvrti v TV studiu. Potem je prešaltal na presenetljivo kompetentne komedije: *The Mouse That Roared* (1959), v kateri najmanjša država na svetu napove vojno Ameriki, je klasika (očitno ne le zaradi Petra Sellersa), toda nič manj kot groteskna, samoparodična marihuanska farsa *High School Confidential* (1958). Huh, na stara leta je ščal blaxploitation (*Boss Nigger*, 1975).

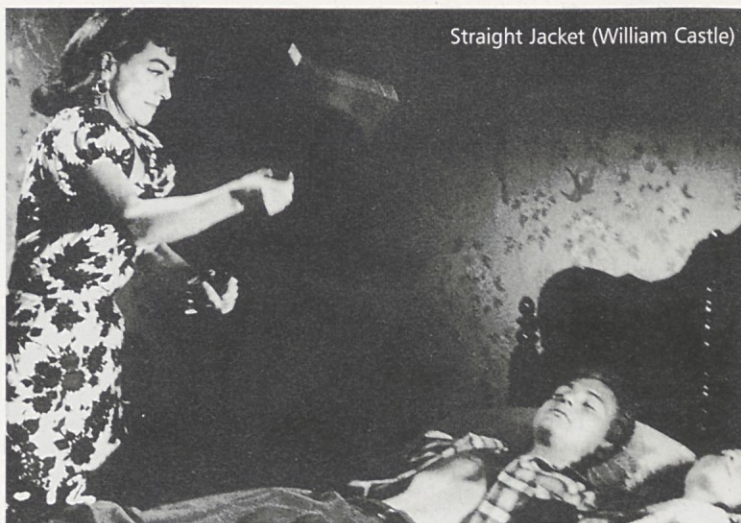
Gene Fowler, jr. Režiral je le dobri dve leti, a pustil dve kulturni hladnovojni smeti: *I Was a Teenage Werewolf* (1957), *I Married a Monster from Outer Space* (1958). Tudi ko je snemal vesterne (*Showdown at Boot Hill*, 1958) in angažirane filme s Charlesom Bronsonom (*Gang War*, 1958), ni bil nezanimiv.

Karl Freund. Golem in Januskopf v varietetu *Metropolis*? Huh, pogledajte si njegovi atmosferski, ekspresionistični, enigmatično kantovski klasiki *The Mummy* (1932) in *Mad Love* (1935).

Bert I. Gordon. V njegovih filmih je bilo vse neprepričljivo, konfekcijsko in infantilno, od pošasti in kostumov do scenografije in



Kiss Me Deadly (Robert Aldrich)



Straight Jacket (William Castle)

specialnih efektov, ki so bili vedno njegova kreacija, toda kljub temu je užival v svojem naivnem spektaklu: *King Dinosaur* (1955), *Beginning of the End* (1957), *The Amazing Colossal Man* (1957), *Attack of the Puppet People* (1958), *War of the Colossal Beast* (1958), *The Spider* (1958), *The Magic Sword* (1962), *The Food of the Gods* (1976), *Empire of the Ants* (1977).

Eugene Lourie. Scenograf, ki se je v petdesetih priključil stampedu paranoičnih filmov o pošastih: *The Beast from 20.000 Fathoms* (1953), *The Colossus of New York* (1958), *The Giant Behemoth* (1959), *Gorgo* (1961). No, njegove pošasti so bile v glavnem patetične mutantske kreature, ki bi se v manj histeričnih časih nemara celo asimilirale.

Ib Melchior. Režiral je le dva filma, toda oba sta postala sci-fi kulta: *The Angry Red Planet* (1959), *The Time Travelers* (1964).

Cinemagični izlet na rožnati Mars in fatalno potovanje skozi čas – ne genialno, toda dovolj čudno.

William Cameron Menzies. Sloviti scenograf, ki je najprej nekaj filmov korežiral, potem pa je v Angliji posnel *Things to Come* (1936), kultni sci-fi o kolapsu družbe. V petdesetih se je vrnil, resda absurdno paranoičen in histerično protikomunističen: *The Whip Hand* (1951), *Invaders from Mars* (1953).

Kurt Neumann. Posnel je kopico Tarzaniad in mikro mjuziklov a la *Fall In* (1943), ki je trajal le 48 minut, toda bolj mu je ležal material, v katerega je lahko spumpal ekspresionistično atmosfero: *The Secret of the Blue Room* (1933), *Unknown Guest* (1943). Najbolj v polno pa je udaril s sci-fijem: *Rocket Ship X-M* (1950), *She-Devil* (1957), *Kronos* (1957), *The Fly* (1958). V slednjem je prišel na svoj kafkovski račun: moški mutira v muho.

Arch Oboler. Radijski avtor, ki je imel strašanski smisel za show. *Bwana Devil* (1952) je bil prvi 3-D film. *The Bubble* (1967) je posnel v "space-vision" tehniki. V filmu *Strange Holiday* (1946) se Claude Rains vrne iz tujine in ugotovi, da so v Ameriki ukinili demokracijo. V trilerju *Bewitched* (1945) je imela Phyllis Thaxter dve osebnosti ("V 59 minutah bo mrtva"). V filmu *Five* (1951) atomski holokavst preživi le pet ljudi. Ja, publiki je hotel dati nekaj več. Na svoj pretenciozen, poceni način, ki mu ni ušlo niti Kinseyevo poročilo: *1 + 1: Exploring the Kinsey Reports* (1961). Vse filme je financiral sam!

Fred F. Sears. Umrl je leta 1957, pri štiriinštiridesetih, kar pa ni čudno: v letu svoje smrti je na platno padlo 6 njegovih filmov, leto po smrti pa še 5. Vse je posnel za Columbio, njegov slog pa je bil exploitation: na smrt obsojeni Chessman (*Cell 2455*, *Death Row*, 1955), rokenrol (*Rock Around the Clock*, 1956), najstniško nasilje (*Teen-Age Crime Wave*, 1955), II. svetovna vojna (*El Alamein*, 1953) in predvsem hladnovojna paranoja a la sci-fi: *The Werewolf* (1956), *Earth vs. the Flying Saucers* (1956), *The Giant Claw* (1957). Bombastičen, ne nezanimiv.

George WaGgner. Mali mojster grozljivk studia Universal, ki je znal zelo dobro voditi igralce in atmosfero, tako da njegov horror ni le posneta literatura, ampak... ee, izkušnja: *Man Made Monster* (1941), *Horror Island* (1941), *The Climax* (1944). Definiral je tudi novo filmsko pošast – volkodlaka: *The Wolf Man* (1941).

Fred McLeod Wilcox. Posnel je sicer dva filma o Lassie (*Lassie Come Home*, 1943; *Courage of Lassie*, 1946) in zelo spodobno ekranizacijo romana *The Secret Garden* (1949), toda s šekspirjansko-freudovskim sci-fijem *Forbidden Planet* (1956) je presegel samega sebe.

Jean Yarbrough. Nihal je med komedijami in grozljivkami – med komičnim tandemom Abbott/Costello in filmi, v katerih so bili zombiji tajna ameriška vojska (*King of the Zombies*, 1941). Njegov opus je prostran, eklektičen, čeprav najbolj zanimiv v mraku: *The Devil Bat* (1940), *House of Horrors* (1946), *She-Wolf of London* (1946), *The Brute Man* (1946).

Nadarjeni oportunisti

John G. Adolfi. Najraje je snemal filme o velikih ljudeh, "genijih" (vedno jih je igral George Arliss), da bi lažje prikril svojo negenialnost in neizrazitost. *Alexander Hamilton* (1931), *The Man Who Played God* (1932), *Voltaire* (1933). Cel Central Park (1932) je posnel v newyorškem Centralnem parku.

Franklin Adreon. Okej, bolj so mu ležali seriali (*Canadian Mounties vs. Atomic Invaders*, 1953), toda posnel je kul noir (*Terror at Midnight*, 1956) in direktno anticipacijo *Terminatorja* (*Cyborg 2087*, 1966), ki je bila žal preveč lesena, da bi vžgala. Ni vedel, kaj ima v rokah. Delal je prepoceni, da bi vedel. Hej, delal je prepoceni, da bi si lahko sploh kaj domišljjal.

Irving Allen. Kratka serija rutinskih, neangažiranih filmov, toda 16 *Fathoms Deep* (1948) ni bil brez sloga. Morda zato, ker je šlo za rimejk in ker je imel pred sabo model. Hja, moral bi snemati le rimejke.

William Asher. Znan po seriji šašavih bikini mjuziklov a la *Beach Party* (1963). Dobro je znal režirati mivko, sonce in surfe, malo manj drugorazredne bende, še najmanj pa igralce, za katere bi bilo itak bolje, da bi se igrali z mivko.

Edward L. Bernds. Ni bil ravno občutljiv, toda pobral je vse, kar je dišalo po senzaciji: *World without End* (1956), *Reform School Girl* (1957), *Queen of Outer Space* (1958), *The Return of the Fly* (1959). Patetično agresiven.

David Bradley. V štiridesetih je s svojim denarjem snemal poceni ekranizacije klasičnih del: *Oliver Twist*, *Peer Gynt*, *Treasure Island*, *Macbeth*, *Julius Caesar*. Po hitu *Dragstrip Riot* (1956) je posnel ambiciozni sci-fi horror *12 to the Moon* (1960), ki pa ga je pokopal.

Edward Dein. *Shack Out on 101* (1955): natararica v boju proti komunizmu. *Seven Guns to Mesa* (1958): eksistencialni vestern. *Curse of the Undead* (1959): vampirski vestern, v katerem lahko vampirja zaustavi le krogla z miniaturnim križem. *The Leech Woman* (1960): bejba cuza moške hormone. Eh, alkimist, ki pa je skušal biti vsaj zanimiv.

Felix E. Feist. Melodramatičen je bil ne glede na žanr: *The Man Who Cheated Himself* (1950), *This Woman Is Dangerous* (1952), *Donovan's Brain* (1953). Ne brez sadistične domišljije: v filmu *The Deluge* (1933) je New York zgazil vizualno efektni potresni val.

Phil Ford. Preden se je pogreznil v dokaj rutinske vesterne (*Angel in Exile*, 1948; *Trial without Jury*, 1950), je posnel *Valley of the*



The Big Combo (Joseph H. Lewis)



Detour (Edgar G. Ulmer)

Zombies (1946), kjer ni bilo zombijev, le nekaj dobre atmosfere, ki je obetala.

James P. Hogan. Specialist za policijske filme (*Bulldog Drummond*). Ne brez šarma, toda brez ambicij, tudi ko je bil v najboljši in najbolj srhljivi formi: *Queen of the Mob* (1940), *The Mad Ghoul* (1943) & *The Strange Death of Adolf Hitler* (1943), kjer Hitler dobi dunajskega dvojnika.

William K. Howard. Specialist za britanske teme (*Scotland Yard*, 1930; *Transatlantic*, 1931; *Sherlock Holmes*, 1932), zato ne preseneča, da je v Britaniji režiral tudi all-star zgodovinsko dramo *Fire over England* (1937). *Money and the Woman* (1940) je posnel po romanu Jamesa M. Caina, *Bullets for O'Hara* ni bil brez tempa, Orson Welles pa je gotovo videl njegov flashback o magnatu: *The Power and the Glory* (1933).

Rowland V. Lee. Vsestranski, toda vedno statičen in apatičen: *Zoo in Budapest* (1933), *The Son of Frankenstein* (1939), *Tower of London* (1939). Tudi do Fu Manchuja ni kazal več respektja. Tako kot so nekatere ženske nore na uniforme, je bil on nor na kostume: trije mušketirji, kardinal Richelieu, grof Monte Cristo, londonski stolp.

Irving Reis. S svojimi filmi o Falconu in efektnim krimičem *Crack-Up* (1946) je producente očitno tako očaral, da so mu dali nekaj prestižnih projektov (*The Bachelor and the Bobby Soxer*, 1947; *All My Sons*, 1948), po katerih pa je spet zdrsnil v B, toda pod ceno.

Phil Rosen. Ni bil nenadarjen, toda scenariji, bolj ali manj kriminalni (v obeh smislih), so ga silili v prodajanje pod ceno, le včasih pa so mu dali krila: *Shadows of Sing Sing* (1933), *Unwelcome Stranger* (1935), *The Mystery of Marie Roget* (1942), *Charlie Chan in the Secret Service* (1944), *The Secret of St. Ives* (1949).

Roy Rowland. Kariero je končal s špageti vesterni, toda ob nekaj dobrih krimičih (*Scene of the Crime*, 1949; *Rogue Cop*, 1954) je posnel tudi *The 5.000 Fingers of Dr. T* (1953), čudaški sci-fi o morah malega pianista, in šovinistični, mačistični triler *The Girl Hunters* (1963), v katerem je detektiva Mikea Hammerja igral njegov kreator – Mickey Spillane.

Bernard Vorhaus. Spočel je serijo o dr. Christianu (*Meet Dr. Christian*, 1939), potem pa bil intriganten le, če mu je film posnel John Alton (*Mr. District Attorney in the Carter Case*, 1941; *The Affairs of Jimmy Valentine*, 1942; *The Amazing Mr. X*, 1948), ali pa če je v njem igral Turhan Bey (*Bury Me Dead*, 1947). Še bolje je bilo, če je imel oba pri istem filmu: *The Spiritualist* (1948).

Stuart Walker. Ni mu neso prav daleč, toda posnel je prvi film o volkodlakih (*The Werewolf of London*, 1935) in dve fini ekranizaciji Dickensa, *Great Expectations* (1934) in *The Mystery of Edwin Drood* (1935).

Richard Wallace. Ležali so mu bolj lahkotni, romantični, farsični žanri, ki jih je med drugim nagradil tudi z odlično komično kriminalko *A Night to Remember* (1943), vrhunsko romanco *The Little Minister* (1934), efektno vojno dramo *Bombardier* (1943) in *Tycoon* (1947), v katerem je John Wayne gradil železnico. Malce višji budžeti, dobri scenariji in zvezde naredijo svoje.

Charles Marquis Warren. V svojih romanih (npr. *Valley of the Shadow*), TV serijah (*Rawhide*, *Gusmoke*, *The Virginian*) in filmih je

opeval divji zahod, dokaj himnično in angažirano, pogosto zelo bizarno, nerutinsko, bolj v smislu "zgodovinskega" filma: *Hellgate* (1952), *Arrowhead* (1953), *Seven Angry Men* (1955), *Tension at Table Rock* (1956). Bolj entuziast kot režiser.

Harold M. Young. V Angliji je posnel razkošni špijonski spektakel *The Scarlet Pimpernel* (1934), po vrnitvi v Hollywood pa pristal v B diviziji studia Universal, posnel screwball komedijo *There's One Born Every Minute* (1942), v kateri je debitirala 9-letna Elizabeth Taylor, in prgišče konzumnih filmov: *The Mummy's Tomb* (1942), *I Escaped from Gestapo* (1943), *The Frozen Ghost* (1945), *Trauma* (1962).

Avtorji z alibijem

Lewis Allen. Rad je mešal melodramo in kriminalko, vse skupaj je tudi redno malce spodmaknil in decentiral, suspenz mu ni bil španska vas, toda efektno idejo je vedno prehitro gratiniral s klišeji. Plus: ko mu je melodrama preglasila kriminalko, je film postal dolgčas. Bolj mu je ležala akcija kot pa romanca, a tega mu ni nihče omenil, kot da ne bi hoteli, da uspe: *The Uninvited* (1944), *The Unseen* (1945), *So Evil My Love* (1948), *Chicago Deadline* (1949), *Appointment with Danger* (1951), *A Bullet for Joey* (1955), *Illegal* (1955). Curio: *Suddenly* (1954), v katerem Franku Sinatru spodleti atentat na ameriškega predsednika. Plus *Desert Fury* (1947), film noir v Technicolorju!

Earl Bellamy. Vedno zanesljiv. Dva solidna vesterna: *Incident at Phantom Hill* (1956), *Stagecoach to Dancers' Rock* (1962). Okej horror: *Munster, Go Home!* (1966). Okej nadaljevanje filma *Walking Tall* (1975). In okej akcijski krimič: *Speedtrap* (1978).

Hubert Cornfield. *The Night of the Following Day* (1969), njegov inirčni triler z Marlonom Brandom (junaki tega filma so bili brez imen), je sicer podcenjen A, toda na začetku kariere je posnel nekaj efektnih, lucidnih, mračnih B krimičev: *Lure of the Swamp* (1957), *Plunder Road* (1957). *Pressure Point* (1962) je pop freudovska študija denacifikacije ameriškega najstnika, v tandemu z Wendkosom pa je razkrinkal pridigarje: *Angel Baby* (1961).

Ray Enright. Hollywood mu je zaupal musical, toda koreografijo je prepustil Busbyju Berkeleyyu (*Dames*, 1934). Zaupal mu je Bogarta, toda pred Casablancu (*The Wagons Roll at Night*, 1941). Zaupal mu je Ginger Rogers, toda brez Freda Astairea (*Twenty Million Sweethearts*, 1934). Zaupal mu je Johna Waynea, Marlene Dietrich in Randolpha Scotta (*The Spoilers*, 1942), toda v času, ko so bili vsi trije brez cene. Ergo, Hollywood mu ni zaupal, sam pa ni bil dovolj samozavesten, da bi vsak njegov film izgledal tako atraktivno kot *Gung Ho!* (1943) ali pa kot triler *Tomorrow at Seven* (1933), v katerem morilec ubija ob sedmih zvečer, vedno pa na žrtvi pusti pikovega asa. Včasih antologijsko luciden: v trilerju *The Silk Express* (1933) je morilsko orodje krogla iz ledu, ki ne pusti sledov. Hja, dobra kost za *Tri Kondorjeve dneve*.

Tay Garnett. Iz spoštovanja do publike in žanra ni kaj dosti eksperimental, ampak je raje služil apetitom – vedno je bil dovolj sentimental, dovolj romantičen, dovolj eksotičen, dovolj avanturističen in dovolj humoren, da je filme režiral skoraj 50 let, običajno na varnih budžetih, skoraj programirano in parazitsko. *The*



Postman Always Rings Twice (1946) je kakopak klasični *noir*, resda pa zelo datiran, kar velja tudi za druge njegove klasike, ki so bile v A spakiran B, toda na rutinski, oportunističen, sekularen način: *China Seas* (1935), *Trade Winds* (1939), *Bataan* (1943), *The Valley of Decision* (1945), *Cause for Alarm* (1951).

Alfred E. Green. Ker je bil rutinski in zanesljiv, mu dela ni zmanjkalo. Sam ni bil nikoli slaven, kar je kompenziral s filmi o slavni (Disraeli, 1929; *The Jolson Story*, 1946; *The Jackie Robinson Story*, 1951; *The Eddie Cantor Story*, 1953). V as-if moralki *Invasion USA* (1952) Ameriko napadejo Rusi, toda le v glavi hipnotiziranih barskih mušic.

Ben Hecht. Svoja najboljša filma, sicer napol kafkovska poganjka ekspresionizma, je posnel v tandemu s Charlesom MacArthurjem: *Crime without Passion* (1934), *The Scoundrel* (1935). V solo filmih ni bil nič manj čudaški, le še bolj lasciven: *Specter of the Rose* (1946), *Actors and Sin* (1952).

George W. Hill. Bil je tako brutalen, mračen in *hard-boiled*, da ni čudno, da je leta 1934 naredil samomor: *The Big House* (1930), *Min and Bill* (1930), *The Secret Six* (1931), *Hell Divers* (1931), *Clear All Wires* (1933). Brez njega Wallace Beery ne bi bil to, kar je bil.

Jerry Hopper. Vedno zanesljiv in angažiran, ne glede na žanr: *The Atomic City* (1952), *Pony Express* (1953), *Hurricane Smith* (1952), *Private War of Major Benson* (1955). Znal se je prilagoditi, vključno s slogom.

Edwin L. Marin. Njegov opus je podcenjen, običajno reduciran na studijsko ropotarnico, toda vmes najdete tudi odličen *film noir* *Nocturne* (1946), zelo trdo kriminalko *Johnny Angel* (1945), kul umor-v-filmskem-studiu (*The Death Kiss*, 1932), dopadljivo božično priliko *A Christmas Carol* (1938) in prgišče finih vesternov: *The Younger Brothers* (1949), *Colt 45* (1950).

Rudolph Mate. D.O.A. (1949) je klasični *film noir*, malo manj klasični sta zelo temni kriminalki *The Dark Past* (1949) in *Union Station* (1950), medtem ko je sci-fi *When Worlds Collide* (1951) le za silo klasičen. Vse ostalo – vključno z vesterni a la *Branded* (1951), dramami a la *No Sad Songs for Me* (1950) in peplumi – je bil antiklimaks za tako efektne začetke kariere.

Roy William Neill. Za Universal je posnel serijo solidnih filmov o Sherlocku Holmesu (Basil Rathbone & Nigel Bruce): *The Pearl of Death* (1944). Vedno je ustvarjal misteriozno atmosfero, bolj ali manj zato, da bi prikril svojo očitnost. In včasih mu je uspelo, na črno: *The Black Room* (1935), *Black Angel* (1946). V trilerju *The 9th Guest* (1934) 8 oseb naleti na 8 praznih grobov, ki čakajo na njihova trupla – pred Agatho Christie (*And Then There Were None*).

Max Nosseck. Imel je čut za zvite, grobe, zelo trde krimiče: *Dillinger* (1945), *The Brighton Strangler* (1945), *The Hoodlum* (1951). Toda kot vsi grobijani je bil v resnici romantik, ki je hotel le eno – da bi se lahko pogovarjal z živalmi: *Black Beauty* (1946), *The Return of Rin Tin Tin* (1947).

Joseph Pevney. Tehnično briljantni deček za vse studia Universal, ki so mu najbolj ležale melodrame: *Because of You* (1952). Vedno je

skušal biti angažiran – kritiziral je razizem, militarizem in delinkvenco, posnel zelo hiter, robusten, zanj atipičen triler *Shakedown* (1950) in TV film *Who Is Black Dahlia?* (1975), ki je navdihnil Jamesa Ellroya.

Arthur Ripley. Po dveh neobičajnih, bizarnih filmih, *Prisoner of Japan* (1942) in *Voice in the Wind* (1944), v slednjem – evropsko počasnem – na koncu vsi umrejo, je posnel dve še bolj neobičajni, že kar halucinantni, delirični, psihedelični kriminalki, *The Chase* (1946) in *Thunder Road* (1958), ki sta postali kulturni, tako prva, posneta po zgodbi Cornella Woolricha, kot slednja, ki je bila kaprica Roberta Mitchuma. A hecno, to je bilo vse – drugih filmov ni posnel!

Sidney Salkow. Vedno zanesljiv in soliden, primerno vsestranski in produktiven: kul filmi o Lone Wolfu, dobra ekranizacija Jacka Londona (*The Adventures of Martin Eden*, 1942), prorusi *The Boy from Stalingrad* (1942), efektna verzija Custerjevega debakla (*The Great Sioux Massacre*, 1965) in mračni, gotski, srhljivi postholokavstni triler *Last Man on Earth* (1964).

W.S. Van Dyke II. Zelo eklektični studijski režiser, ki je vse filme posnel za MGM, predvsem nižje budžetirane, vključno s serijo o Thin Manu (William Powell & Myrna Loy), genialno komično melodramo *Penthouse* (1933) in gangsteriada *Manhattan Melodrama* (1934), ki je zaslovela po gangsterju Johnu Dillingerju – ustrelili so ga po odhodu iz dvorane, v kateri so vrteli prav to melodramo, ki se konča z eksekucijo gangsterja (Clark Gable).

Richard Wilson. Njegovi mafijski trilerji niso brez resosance in brutalnega, realističnega šlifa: *Al Capone* (1959), *Pay or Die* (1960). Nič manj sadističen ni bil v trendovski, profeministični "vojni spolov" *Three in the Attic* (1968).

L-men

Harry Lachman. Kot ilustrator in postimpresionistični slikar bi imel več šans, tako pa je vzel tisto, kar so mu dali, in se trudil, da ne bi bil preveč specifičen, čeprav mu je včasih uspelo: *Dante's Inferno* (1935), *Charlie Chan at Circus* (1936), *Our Relations* (1936), *They Came by Night* (1939), *Dr. Renault's Secret* (1942).

Charles Lamont. Truma filmov v slogu: postavi kamero in snemaj. Hja, skrbel je za program: Abbott & Costello, Ma & Pa Kettle. Brez navdiha. Vrhunca: *The Long Shot* (1939) & *Salome, Where She Danced* (1945).

Lew Landers alias **Louis Friedlander.** Najboljši je bil, ko je imel v filmih obsedence: *Raven* (1935), *Power of the Whistler* (1945), *Shadow of Terror* (1945), *The Mask of Dijon* (1946), *Inner Sanctum* (1948). Zelo produktiven (vojni filmi), toda vedno zelo soliden in ambiciozen, občasno tudi kulten: *Return of the Vampire* (1943). *Conspiracy* (1939) se dogaja za železno zaveso, še preden se je sploh zares pojavila.

Sidney Lanfield. Jazzist in gagman, ki se je udingal lahkotnim bulvarskim komedijam (Bob Hope), toda s filmom *The Hound of the Baskervilles* (1939) je spočel Foxovo B serijo o Sherlocku Holmesu (Basil Rathbone & Nigel Bruce).

Arnold Laven. Posnel je malo filmov, toda vedno je bil efektan, realističen in grob, ne glede na žanr, čeprav že v svojem času za

svojim časom. Krimi: *Without Warning* (1952), *Down Three Dark Streets* (1954), *Slaughter on 10th Street* (1957). Sodna drama: *The Rack* (1956). Horror: *The Monster That Challenged the World* (1957). Western po Peckinpahu: *Geronimo* (1962), *The Glory Guys* (1965). Dean Martin kot psycho: *Rough Night in Jericho* (1967). Reginald LeBorg. Vsestranski, znan po seriji o Joeju Palooki in šarmantnih komedijah (*San Diego I Love You*, 1944), sicer pa interstudijski trubadur, ki mu je najbolj ležal napol mistični horror: *Calling Dr. Death* (1943), *Destiny* (1944), *Dead Man's Eyes* (1944), *Weird Woman* (1944), *The Mummy's Ghost* (1944), *The Black Sleep* (1956), *Voodoo Island* (1957), *Diary of a Madman* (1963). D. Ross Lederman. Dotaknil se je skoraj vsakega serijskega junaka (Boston Blackie, Whistler, Lone Wolf, Tarzan), čeprav ne povsem apatično. Zelo rad je imel fantomske junake: *The Body Disappears* (1942). Ni čudno, tudi njegovi filmi so bili taki – nevidni. Tudi ko so se gangsterji patriotsko prelevili v protinasistične komandose: *The Racket Man* (1944).

Irving Lerner. Zelo se je trudil, da bi njegove kriminalke izgledale tako detajlno in klinično, kot da so snete z ulice: *Murder by Contract* (1958), *City of Fear* (1959). Ni bil brez ostrine in pretenzij, zato ne preseneča, da je – povsem spodobno, četudi monotono – ekraniziral tudi dve literarni klasiki (*Studs Lonigan*, 1960; *Royal Hunt of the Sun*, 1969).

Henry Levin. Ker je bil vedno priden, programsko zanesljiv in prilagodljiv, je kariero sklenil s kul sci-fijem *Journey to the Center of the Earth* (1959), za katerega je bil bolj kriv scenarist Charles Brackett, MGM-mjuzikli a la *Where the Boys Are* (1960), avanturami Matta Helma in ameriško-britansko-nemško-jugoslovanskimi koprodukcijami a la *Genghis Khan* (1965). Vrhunec: western *The Lonely Man* (1957). Toda v krimiču *Night Editor* (1946) je Janis Carter Williama Gargana zaklala med poljubom.

Albert Lewin. Filmski kritik, ki je postal desna roka Irvinga Thalberga in kasneje režiser zelo kultiviranih, rafiniranih, toda za svoje dobro preveč teatrskih in teoretičnih filmov, med katerimi prednjačita *The Picture of Dorian Gray* (1945) in *Pandora and the Flying Dutchman* (1951). Za vseh svojih 6 filmov je napisal tudi scenarije, zelo intelektualne, dekadentne, pogosto dolgečasne – film se mu je pač zdel čudež, okej, kulturni evangelij.

Arthur Lubin. Filmi o govoreči muli Francis so bili njegovo maslo (in Clint Eastwood!), kakor tudi *The Incredible Mr. Limpet* (1964), v kateri je Don Knotts hotel postati riba. No, ta komedija je zelo vplivala na Jima Carreya, pri slovenski povojni publiki pa je bil hit *Ali Baba and the 40 Thieves* (1944). Abbott & Costello se mu lahko zahvalita za *Hold That Ghost* (1940), eno izmed svojih boljših komedij, Karloff & Lugosi pa za *Black Friday* (1940), variacijo na dr. Jekylla in g. Hydeja. Znal je biti res kremasto farsičen (*I'm Nobody's Sweetheart Now*, 1940), tudi mračno akcijski (*San Francisco Docks*, 1941).

Edward T. Ludwig. Obtičal je med A in B, hja, kot *Smish Family Robinson* (1940) na tistem eksotičnem otočku, toda motivirali ga niso niti John Wayne (*Wake of the Red Witch*, 1948) niti soliden, paničen material: *The Man Who Reclaimed His Head* (1935), *They Came to Blow Up America* (1943), *The Black Scorpion* (1957).

Levičarji

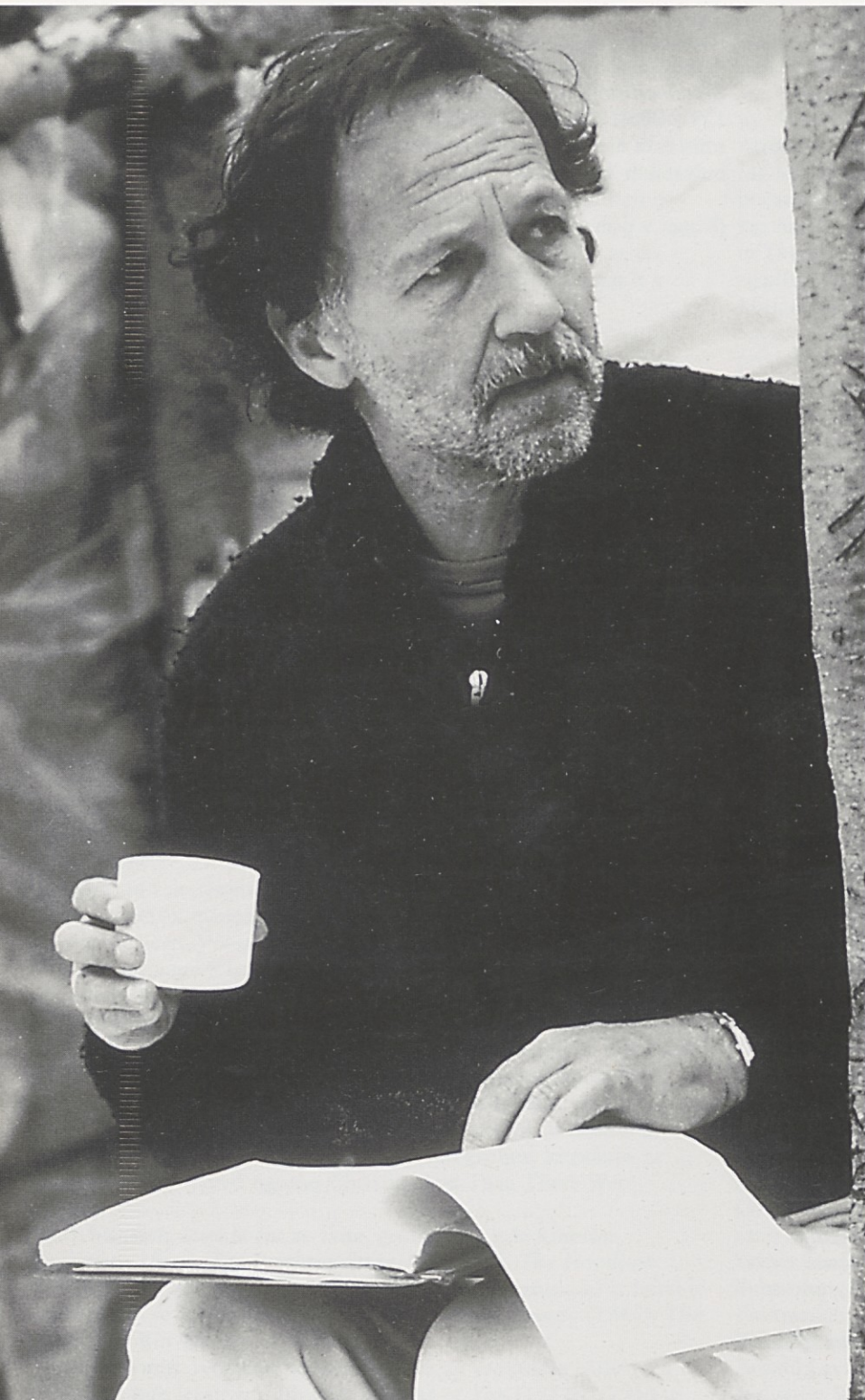
John Berry. Po prgišču filmov, med katerimi sta tudi dva zelo živčna, socialno obtežena filma noir, *Tension* (1949) in *He Ran All the Way* (1951), in anarhični, bizarni *Casbah* (1948), je padel na protikomunistično črno listo, prebegnil v Francijo, napisal dober krimič (*Ne izdaj me*), pri sinhronizacijah v francoščino posojal glas ameriškim igralcem (Charles Bronson, Lee Marvin), pri sinronizacijah v angleščino pa francoskim (Jean Gabin). Comeback: *Claudine* (1974).

Herbert J. Biberman. Preden so ga zaprli in vrgli na črno listo ("Hollywood 10"), je posnel levičarsko kriminalko *Meet Nero Wolfe* (1936) in protinacistični pamflet *Master Race* (1944), potem pa angažirano, tako rekoč socrealistično dramo *Salt of the Earth* (1954), ki je imela s cenzuro in distribucijo več težav kot pedofilski porniči.

Cy Endfield. Ko je zbežal v Evropo, kjer je posnel nekaj spektakularnih akcijskih fimov (*Mysterious Island*, 1961; *Zulu*, 1964; *Sands of the Kalahari*, 1965), ni mogel reči, da je senator McCarthy prekinil genialno kariero, kajti njegovi ameriški filmi so bili zelo nevpadljivi, celo običajni: *The Underworld Story* (1950). Howard W. Koch. Bolj znan je bil kakopak kot producent, toda pustil je tudi nekaj brutalnih, realističnih trilerjev: *Shield for Murder* (1954), *Big House USA* (1955), *Badge 373* (1973). Bil je derivativen: *Violent Road* (1958) je parafraza *Plačila za strah*. Irving Pichel. Korežiral je dve efektni grozljivki, *The Most Dangerous Game* (1932) in *She* (1935), toda kot kaže, ni bil le statist. V njegovem eklektičnem opusu namreč najdete odlično melodramo (*Tomorrow Is Forever*, 1946), odličen film noir (*They Won't Believe Me*, 1947), odlično komedijo zmešnjav (*Something in the Wind*, 1947), odlično ekranizacijo Edgarja Wallacea (*Before Dawn*, 1933), odlično kriminalko (*Quicksand*, 1950), odličen western (*Santa Fe*, 1951), odličen sci-fi (*Destination Moon*, 1950) in *Martina Lutherja* (1953), ki ga je tik pred smrtjo posnel v Evropi s protestanskim denarjem. V Curtizovem filmu *British Agent* (1934) je igral Stalina – ironično, v času protikomunistične gonje je pristal na črni listi. Frank Tuttle. Studijski garač, ki mu je ob simpatičnem mjuziklu *Big Broadcast* (1932) uspelo posneti nekaj odličnih kriminalk: *The Glass Key* (1935), *This Gun for Hire* (1942). Za akcijo kakega blaznega smisla res ni imel, a njegovo srce je bilo itak pri bolj lahkotnih, bulvarskih žanrih. •

(Konec v prihodnji številki)

werner herzog



"Obdajajo nas izrabljene podobe in zaslužimo si nove." (W. Herzog)

0. Podoba resničnosti – resničnost podobe

Werner Herzog se rodi kot Werner Stipetič 5. septembra 1942 v Münchnu. Odrašča na odročni kmetiji v bavarskih gorah in že od malih nog ve, da bo nekoč snemal filme. Pri petnajstih napiše prvi scenarij; ko produkcijska hiša golobradega mladeniča arogantno zavrne, se ta odloči delovati na lastno pest. Denar služi kot delavec v železarni, nadzornik parkirišča, rodeo jezdec in tihotapec televizorjev čez mehiško mejo (nekateri viri namesto televizorjev navajajo orožje), ukrade 35mm kamero z münchenske filmske akademije, za kratek čas študira zgodovino, literaturo in dramatiko v Münchnu in Pittsburgu (ZDA), ustanovi lastno produkcijsko hišo in leta 1967 posname prvenec *Znaki življenja*. Od tega trenutka dalje o brkatem podobotvorcu ni več mogoče razpravljati v faktografski maniri, saj se okrog možakarja in njegovih izdelkov še danes krešejo nasprotujoča si mnenja. Nekateri ga razglašajo za romantičnega preroka Novega nemškega kina, drugi njegovo ekscentrično pojavo častijo kot povsem edinstveno v vseobčem merilu. Njegove mogočne krajine, prebodene s čudaškimi junaki, se hkrati berejo kot omamen, plemenit, poduhovljen izraz resnično predanega poeta in kot cenena tvorba zaostalega, samovšečnega in naivnega romantika.

Za vso zmedo in razpuščenost je v veliki meri kriv Herzog sam, saj je skoraj vsak svoj film širokogrudno in ponosno komentiral, delil napotke za gledanje, pripovedoval neverjetne zgodbe s snemanj in se ni nikdar branil velikih in lepih besed, ko je govoril o samem sebi. Žal je Herzog s tem početjem številnim kritikom in gledalcem delo preveč olajšal: namesto v podobo so ti zagrizli v kost, ki jo je povrhu zalučal režiser, in tako brez truda klepali površne interpretacije. Da so slednje v končni fazi sodile zgolj človeku za kamero in ne njegovemu pogledu, ter da so prihajale venomer do enih in istih rezultatov (mojster ali prevarant), ni očitno motilo nikogar.

Brez dvoma drži vsaj, da je Herzogu uspel izjemen zabris in posledično zlitje dokumentarne in igrane filmske forme. Igrane filme je snemal kot dokumentarce, obenem pa so njegovi "pravi" dokumentarci v svoji avtorski viziji videti hudo umetelni in ponarejeni. Podoba orjaške železne barke, ki jo najeti indijanci vlečejo po strmih hribu navzgor v Herzogovem morda najbolj zloglasnem filmu *Fitzcarraldo*, se bolj kot igrana ilustracija ideje oziroma zgodovine kaže kot verodostojen dokument Herzogove (resda vnaprej domišljene in promovirane)

megalomanske obsedenosti. Obenem pa, na primer, z zamaknjenimi sanjskimi pasažami sekan portret gluhozemih, katerih zgodbe Herzog pripoveduje v *Deželi teme in tišine*, prej kot dokumentarec deluje kot nežen, izredno poetičen igrani film. Zaradi vseh teh dilem se mi o režiserju ne zdi smiselno pisati sistematično in njegov opus cepiti kronološko, razvojno, na igrane in na dokumentarne filme (naj v ta namen služi na koncu navedena filmografija). 30. aprila 1999 Herzog spiše manifest, naslovljen *Minnesota declaration* (ime dobi po kraju spočetja) oziroma *Lessons of Darkness* (Lekcije Teme), ki v dvanajstih kratkih točkah pojasni njegovo mnenje o (dokumentarnem) filmu. Teoretsko in hudomušno zastavljen zapis lahko za razliko od Herzogovih številnih konkretnih izjav služi kot krasen okvir, znotraj katerega lahko najdemo mnoge prvine režiserjevega ustvarjanja.

1. *Prek zavesti o samem sebi se cinéma-vérité (film-resnica) izprazni resnice. Sposoben je zgolj plitve resnice, računovodske resnice.*

Da je Herzog eden tistih zasanjanih režiserjev, ki predano verjamejo v svoje delo in si pri ustvarjanju zastavljajo absolutne, abstraktne cilje, postane človeku jasno po ogledu katerega koli izmed njegovih številnih filmov. Obsedene Herzogove podobe jasno pričajo, da je zanj legitimna in edina prava podlaga za ustvarjanje večno hlepenje po tem absolutnem, kar je razlagalce Herzogovega opusa zmotno napeljevalo na primerjavo z drugim velikanom svetovne kinematografije, Andrejem Tarkovskim. Vsaka podobnost med obema se namreč takoj po presegu te teoretske postavke neha, saj je Rus po absolutnem težil z namenom, da bo slednje utelešeno v filmu povratno in programsko vplivalo na gledalce, Herzogovi filmi pa v svojem čaščenju zlahtnega te želje ne kažejo. Absolutno v Herzogovem primeru je resnica in zgolj resnica, ki je v svoji najsvetlejši točki povsem osamosvojena od odjemalca, katerega razsvetljenje, prevzetost in čudenje postane zgolj (neobvezen) stranski produkt avtorjevega naprežanja. Ravno ta resnica nemudoma izkrivi predstavo o Herzogu kot naivnem romantiku, ki vzdihuje za nedosegljivim, saj Herzog ves čas pragmatično polaga na znanje, da v svoje ideale (ideal) trdno verjame in jim šele s postopnim preseganjem širi meje. Bistvenih razlik med dokumentarno in igrano, kratko in dolgometražno, visoko in nizkoprorračunsko formo Herzog ne dela. V končnem izdelku sta čudovito zabrisana pojma scenarij in režija; najlepša pri tem je lahkotnost, eleganca in čistost Herzogovega filmskega jezika, ki med drugim jasno sporoča, da je njegov tvorec povsem neobremenjen z večnim in racionalnim naprežanjem tistih avtorjev, ki nočejo zgolj ilustrirati teksta, temveč film zaznamovati z režijo. Simptomi preudarnosti se v Herzogovih filmih kažejo le prek izmuzljivega pojma režiserjeve načrtne obsedenosti ter ločeno obravnavo pri vcepljanju te znamenite obsedenosti živim (igralci, živali) in mrtvim (krajine) elementom njegovega univerzuma.

2. *Znan predstavnik struje cinéma-vérité je javno razglasil, da se do resnice dokoplješ zlabka, samo kamero vzameš in se trudiš biti iskren. Podoben je nočnemu čuvaju vrhovnega sodišča, ki se ne ozira na pisane zakone in pravne postopke. "Zame," pravi, je dovolj en sam zakon, "slabi fantje naj gredo v zapor." Žal je marsikje in mnogokrat res tako.* Nemški režiser Helmut Herbst je na koncu šestdesetih v petih enostavnih točkah opredelil značilnosti Novega nemškega filma. Te točke so dolgo časa služile kot

vatel za merjenje vseh novih nemških filmov iz tega obdobja. Če se je večina režiserjev znotraj tako začrtanega prostora počutila udobno, je Herzog (takisto potrjen tem programskim analizam) s svojimi filmi postopoma ovrgel eno točko za drugo. Vendar tega ni storil s preprostim zanikanjem in prestopom v opozicijo, temveč je presežke vedno izvajal z zakoračenjem v povsem nov, nepredvidljiv prostor.

Herbst je filme tega vala najprej označil za polne inovacij, ki se ne ujemajo s tradicionalnimi pričakovanji filmskega potrošnika. Lahko opredeljuje inovativne prvine Herzogovih zgodnjih del (*Znaki življenja, Škratje*), kot so razsuta dramaturgija in skrajno nenavadne zgodbe, kmalu zamenja zgolj Herzogu lastna vseprežemajoča čudna neprizemljenost, fanatičnost in hipnotičnost, ki sploh ne razume več tradicionalnih pojmov, kot so prej omenjana dramaturgija, scenarij ipd. Resda je koščke te edinstvene atmosfere mogoče razložiti kot posledico zamaknjene glasbe Popola Vuha, slikanja norih likov in uporabo hudo sugestivnih pokrajin, vendar niti *krautrock* niti demenca v glavni vlogi niti eksotične pokrajine iz nobenega režiserja nikdar niti približno niso napravile Herzoga.

Druga Herbstova točka filme Novega nemškega vala označi za politične in kritično nastrojene proti establišmentu. Političnemu pogoju se morda ukloni le Herzogov *Tudi škratje so pričeli majhni*, pa še ta v okviru politične razlage predstavlja radikalen zasuk, saj Herzog z njim ne sesuje zgolj malomeščanstva, temveč njegovi pritlikavi in smešni anarhisti predstavljajo tudi sijajno metaforo za revolucionarna študentska gibanja leta 1968. Herzog je vnaprej zasul izgubljene iluzije teh nemirov, francoski novi val mu ni bil blizu, na živce sta mu šla zlaganost in sprenevedavost na obeh straneh barikad. Od tu dalje je vsakršni politični kontekst Herzogu zavestna tujka in tudi takrat, ko se njegovi filmi kotilijo po kakšnem še posebej kričnem političnem platnu (npr.

sužnjelastništvo v *Zeleni kobri*), Herzog pereče družbene razmere izrablja zgolj v namen izčrtavanja likov filma ali odsliskavo svojih idej, povezanih s tem. Dalje po Herbstu filmi tega vala zavračajo moralo srednjega razreda. Herzog se s kakršno koli moralo – razen svoje lastne in morale svojih junakov – ni nikdar ubadal, zato je v zvezi z njegovimi filmi nesmiselno govoriti o preseganju nekih povprečnih moralnih pravil. Pravzaprav je edina morala, ki se Herzogu zdi zanimiva, tista, ki jo ustvari sam in vcepi svojim likom. Fitzcarraldo in Aguirre se gibljeta po svetu pravil in hotenj, ki so v celoti izšla iz njiju samih: Herzog teh duhovnih sfer – edinih, ki sploh kaj štejejo v njegovih filmih – ne zavrača, ne komentira, ne kritizira in ne presega temveč le vzorno upodablja. To počenja z naravnost otroško zanesenostjo in njegovi iskrenosti je pač treba verjeti: konec koncev je bil sam tisti, ki je te sfere ustvaril in po njih oblikoval svoje junake. Herbst zaključí, da za je Novi nemški val značilna izraba novih in nenavadnih filmskih tehnik; pri tem misli in navaja nove filmske formate (8mm film), inovativnost pri projekcijah filmov, multimedije... Nove in nenavadne tehnike res zaznamujejo Herzogov opus, vendar so te nove in nenavadne v najbolj dobesednem smislu, saj si jih Herzog ponavadi izmisli kar sam. Že od začetka se mu ne zdi vredno ukvarjati z eksperimenti, ki se tičejo neuveljavljenih filmskih formatov (Herzog mirno od prvenca dalje snema na 35mm trak) ter iskanja svežih kotov in zasukov kamere (v tem pogledu so Herzogovi filmi zelo tradicionalno naravnani in naravnost dolgočasni). Zanima ga le

tisto, kar se znajde pred njegovim objektivom: vsa njegova izvirnost in pomembnost tiči v predstavitvi tega.

Konec sedemdesetih se nemški novovalovci na čelu s Fassbinderjem, Herzogom in Hauffom zberejo v Hamburgu in podpišejo še en manifest, tokrat mnogo krajši in odprtejši. "Ne bomo se več delili na režiserje igranih in dokumentarnih filmov, niti razlikovali med filmi uveljavljenih filmarjev in angažiranimi filmi nove generacije, niti ločevali teh filmov od narativnih ali tržno naravnanih." Manifest je Herzogu napisan na kožo in zdi se, da se ga je držal le on. Njegovi filmi so vedno nezmotljivo njegovi in se le kot taki razlikujejo od filmov drugih režiserjev, pa naj razpolaga z minimalnimi sredstvi ali ogromnim proračunom, doživi komercialni uspeh ali popoln zlom, snema igrani film ali dokumentarec.

Woyzeck

3. *Cinéma-vérité meša dejstva z resnico in tako orje le po kamenju. In vendar imajo včasih dejstva čudno, bizarno moč, ki njihovo vrojeno resnico napravi neverjetno.*

Za doseganje svojih ciljev je Herzog uporabljal nevsakdanje tehnike, ki se na prvi pogled zdijo šarlatanske (uporaba pravih pritlikavcev in duševnih bolnikov kot igralcev, hipnotiziranje filmske ekipe, snemanje na nevarnih, odročnih, eksotičnih lokacijah), vendar so vse uporabljene skrajno resno in z globokim namenom. Herzog v svojem sledenju resnici pač ni izbiral sredstev; če je iz igralcev hotel iztisniti kar največ, se z njimi ni pregovarjal, ni na dolgo in široko pojasnjeval svojih tako ali tako preveč lebdečih zamisli, temveč je v želji po silovitosti in pristnosti ubiral steze, ki bi jim lahko rekli kar mukotrpne bližnjice. Hoteni rezultati niso nikdar izostali. Da bi čim bolj verno upodobil psihozo strahu, v katero zapadejo prebivalci starinske bavarske vasi po smrti starega steklarja, ki je s čudovitim rubinastim steklom vdihoval življenje okraju, je Herzog celotno igralsko ekipo zazibal v hipnozo. Tako omehčano materijo je zlahka prepojil s svojo vizijo, hkrati pa iz vseh duševnih spon osvobojenih naturščikov izvlekel presenetljive dosežke. Igralcem v transu je povedal, da se bo pred njihovimi

oči znašla v rdeč dragulj vrezana pesem velikega pesnika. Povedal jim je, da bodo prvi na svetu, ki jim bo to pesem dano prebrati. Vsakemu je potem naročil, naj (neobstoječo) pesem prebere, ko se bo dotaknil njegove rame. Nekoč se je odpravil v hlev, kjer je srečal starega, povsem neizobraženega vaščana, ki je petinpetdeset let delal kot čistilec hlevov. Herzog je položil roko na njegovo ramo in stari mož je s čudnim glasom počasi "prebral" pesem: "Zakaj ne moremo popiti lune? Zakaj je ne moremo položiti v nobeno skledo?" S podobnimi prelepimi verbalnimi konstrukti, ki niso imeli nobene zveze z njihovo omejeno, blatno, vaško resničnostjo, so mu postregli tudi vsi ostali "igralci".

Jezik kot sredstvo komunikacije, tekst kot podlaga filma, je tako na enkrat način ločen od nastajanja filma (Herzog se otrese scenarija v klasičnem pomenu besede, film ni več ilustracija teksta, temveč lahko končno spregovori s povsem svojim jezikom) in kasneje čudovito zlit s končnim izdelkom, v katerem igra povsem novo, v svežem smislu osamosvojeno vlogo. Tej se Herzog pokloni v zadnjem kadru *Steklenega srca*, z zamrznjeno podobo galebov nad morjem ploščate zemlje, ki se zliva v prepad, in prelepim verzom, ki se izpiše prek slike. Herzogov film *Skrivnost Kasparja Hauserja* govori o človeku, ki svojo mladost prebije v temni sobi povsem brez stika z okolico. Preprosti, duševno zaostali fizični delavec Bruno S. se izkaže kot idealen izbor igralca za upodobitev človeka, očiščenega vseh sledi socializacije. Oba, Kaspar in Bruno, sta se sposobna iskreno, otroško čuditi; sposobnost abstraktnega razmišljanja, velike besede za oba predstavljajo razodetje: tako za zanemarjenega Bruna, ki mu jih Herzog polaga v usta, kot za zvedavega Kasparja, ki osupel stoji sredi sveta, pred katerim so mu doslej zatiskali oči. Herzogov ostro kritizirani (zloraba duševnega bolnika) pristop k filmanju resnične zgodbe, ki se je pripetila v Nemčiji v začetku devetnajstega stoletja, obrodi sijajne rezultate, ranljivi igralec se povsem stopi z ranljivim protagonistom in posreduje eno najlepših kontemplacij o pravem izvoru identitete.

4. *Dejstva proizvajajo pravila in resnica razsvetljenje.* Dejstva Herzoga ne zanimajo. Njegovi dokumentarci nikdar ne slikajo stanja stvari in ne opozarjajo na pretresljiva ali zanimiva dejstva, kot smo pri tovrstnih filmih sicer navajeni. Dejstvo je, da so portretiranci v *Deželi tišine* in *teme* nemi in gluhi, da je puščava v *Fatamorgani* prelepa in skrivnostna, da so pilota Dietra iz filma *Mali Dieter hoče leteti* ujeli in mučili vietnamski vojaki. Herzog vse to razumeva le kot predpogoj snemanja, kot nekaj samoumevnega – kakor je samo po sebi razumljivo tudi to, da bo za snemanje potreboval kamero. Resnico, ki jo opeva, je mogoče najti šele v odmevih portretiranih objektov na dejstva in sploh ne v teh samih. Resnica bliska iz oči pohlevnega Dietra, ko razlaga o svoji mladosti in svojih ranah, in se zrcali v načinu njegovega govorjenja. Resnica tiči v edinem drobnem grafičnem spominu od otroštva slepe stare gospe, ki bi ta spomin, podobo smučarskega skakalca v letu, v svoji ganljivi dobroti rada delila z nami, polnimi vidnih vtisov. Herzogov odpor do dejstev je v tesni povezavi z njegovim načelnim odporom do jezika in sploh do vseh vnaprej urejenih konstruktov. Herzog jezika pogosto ne uporablja kot nečesa funkcionalnega, temveč le kot element svojega filmskega izraza, ki čustveni vtis prek svoje specifične sicer dosega, vendar v nič večji in večvrednejši vlogi kot kateri koli drug element njegovega ustvarjanja. To izenačenost Herzog doseže z



uporabo naključno ali napačno sestavljenih besednih kombinacij, ki kot nerazumljiva besedna solata (zaščitni znak večine njegovih junakov) sicer ne pomeni nič, hkrati pa v sebi nosi popolnoma določen in prenosljiv občutek. Ti, na prvi pogled semantični kratki stiki, skozi prizmo Herzogove ideje zaživijo svoje, povsem legitimno in zaključeno življenje. Ne gre več za zlorabo, nasilje nad jezikom, temveč za (morda edini pravi) način, kako jezik potopiti v jezik filma.

5. Film pozna globlje plasti resnice, govorimo lahko tudi o poetski, zamaknjeni resnici. Taka resnica je skrivnostna in se izmika razlagi, dosežemo jo lahko le s pomočjo potvarjanja, domišljije in stilizacije.

Resnico, ki ji sledi, Herzog rad poimenuje ekstatična resnica. Njegovi filmi so kašipoti, dejansko pot do nje pa si mora vsako človeško bitje tlakovati samo. Herzogove podobe služijo kot vzvodi, ki v človeku vzbudijo vznese občutke, ki jih poprej ni poznal ali pa jih ni znal nikamor umestiti. Ta lepa notranja razburkanost in razganjanje megle nad deviškimi teritoriji, kamor stremijo njegovi filmi, je v slednjih včasih neposredno ponazorjena. Predstavlja jo blodnja Kasparja Hauserja na smrtni postelji, ki zbranim okrog lastnega hirajočega telesa pripoveduje o svojih sanjah, o karavani kamel v puščavi: vizija, ki je v svojem zavoženem življenju nikdar ni mogel uzreti. Dalje jo predstavlja poetična zgodba, ki jo jasnovidni kravji pastir pripoveduje morilcu v zaporu na koncu *Steklenega srca*; zgodba o človeku in njegovih prijateljih, ki se v majhnem lesenem čolnu na vesla podajo na razburkano morje, da bi priveslali na sam rob ploščate zemlje: tja, kjer se morje zliva v vesolje.

Ekstatično resnico Herzog išče tam, kjer drugi ne iščejo nič ali v najboljšem primeru ceneno zabavo. Pokvečena okolja njegovih filmov, spačeni obrazi pritlikavcev, trzanje blaznih junakov in presunljiv vsakdan socialnih spačkov so bili dostikrat pojmovani kot utelešenje groteske v filmu. Groteske kot kotička, kamor ne pokaže kompas običajnega življenja; groteske, po kateri stremi in na kateri gradi svojo avtorsko vizijo marsikateri režiser, Herzog pa se potaplja vanjo z naravnost nezno lahkostjo. Vendar za Herzoga to groteskno stanje vedno predstavlja le izhodišče. Res se po njem spreletava z navidezno lahkoto, vendar je pri tem zazrt v nekaj povsem drugega. Pritlikavci v njegovem filmu so morda res pritlikavci, vendar se s tem vse skupaj šele začne in ne konča. Groteska, nesposobnost orientacije glede na pričakovanja in izkušnje, služi kot posrednik za sporočilo, ki ga groteskni okoliš ne razume in ga popači, vendar ga obenem in ravno zato oplemeniti s čistostjo posredovanja (neobstoje vsebinske oblike interpretacije), katere to sporočilo ne bi bilo deležno v bolj urejenem, dostopnem, racionalnem okolju. Aguirrova slepa obsedenost bi bila v sodobnem svetu pojmovana kot primitivna norost in kot taka hitro deležna prisilnega jopiča, prizanesljivih pogledov ali izolacije. V grozovitem novoveškem pragozdu jo tovariši blazneža in gledalci filma sprejemajo kot nekaj smrtno resnega, jo zavzeto preučujemo in jo živimo ter se iz njenega okvira iztrgamo šele po poslednjem kadru filma. Pritlikavci, ki krog sebe odločno sejejo norost, zelo kmalu izbrišejo ves dvom o smiselnosti svojega početja tudi pri gledalcu, ki njihovo zgodbo poslej spremlja z iskrenim, razumevajočim zanimanjem. Nazaj na raven groteske jo Herzog spravi šele z izredno dolgo podoba škrate, ki se smeje klečeči kameli: potrebna je nenavadna

dolžina in asketskost kadra, da bi se lahko iztrgali iz škrate revolucije in ponovno pokvarili svoj kompas, grotesko dojeli kot groteskno.

6. Sledilci nauka cinéma-vérité spominjajo na turiste, ki pritiskajo na sprožilec fotoaparata sredi starodavnih ruševin dejstev.

Herzogu se s snemanjem ne mudi. Aktualen je toliko, kolikor je aktualna resnica. Dejstvom, pokrajinam in ljudem okrog sebe se vedno približa povsem neobremenjen in očiščen postavke časa: diskurz glede pravočasnosti ali blodenja po ruševinah v njegovih filmih sploh ne more obstajati. Čas kot izrazno filmsko sredstvo mu je sicer izredno ljub, vendar sodi v kategorijo tistih prvin njegove filmske atmosfere, ki jih režiser ustvari popolnoma sam in po svoje. Čas mnogokrat zaznamuje njegove posnetke pokrajin, vendar težki, zamrznjeni oblaki ali pospešeno pretakajoče se meglice nikdar niso tam zato, da bi ponazorili kako minevanje ali trajanje, temveč zato, da bi podobi vcepili pridih religioznosti, intimne mogočnosti. S kompozicijo kadra je v njegovih posnetkih pokrajin skoraj vedno nekaj narobe: pogosto ni v planu nobene oporne točke, po kateri bi si človek lahko prišel na jasno z razmerji objektov v sliki. Čas, ki to ni, in krhki prostor delujeta drug na drugega povratno: vedno bolj izgubljeni v času in prostoru se kot edine rešilne bilke (trdnih tal za razumevanje) oklenemo vzdušja, subjektivnega dojemanja podobe ter tako Herzogu začnemo verjeti močno in doživeto.

Herzogove dokumentarne podobe so bile pogosto ožigosane za izumetničene in daleč od resnice. Ta naj bi bila v pravem dokumentarnem filmu predstavljena neposredno in objektivno, skratka brez komentarja avtorja. Kakšna krivica. Ravno s skrbnim tesanjem (uporaba glasbe, tehnika upočasnitve posnetka, poetičen in skrajno subjektiven komentar, nenavadni, na videz naključni montažni spoji) grobega materiala Herzog iz tega materiala izloči resnico, ki ni vezana na obstoj posnetega dejstva, temveč je njeno sporočilo večno. Njegov mojstrski komentar predstavlja čisti presežek in v odnosu na golo slikanje dejstev opozicijo

Fitzcarraldo





tistemu komentarju, ki bi rad dejstva ukrotil po svoje in jih spravil v službo svojemu (političnemu, estetskemu ...) namenu.

7. Turizem je greh in pešačenje čednost.

Herzog je rad hodil. Trdil je, da hoja na dolge razdalje bistri razum in človeka krepí v doveznosti, tankočutnosti, pronicljivosti in ustvarjalnosti. Po njegovem naj bi študentje filma namesto štirih let na akademiji štiri leta pešali po svetu in se tako o filmu naučili neprimerno več kot v učilnicah in kinodvoranah. Še kot najstnik Herzog prepešči Jugoslavijo. Leta 1974 se sredi najhujše zime peš odpravi iz Münchna v Pariz v znak podpore težko bolni prijateljici, filmski zgodovinarici Lotte Eisner. Na poti piše dnevnik, ki ga leta 1978 izda pod naslovom *O hoji v ledu* (Vom gehen in Eis). Znamenita so tudi njegova romanja na filmske festivale; v Cannes je nekoč iz Nemčije pripešal s koluti svojega filma pod pazduho.

Pešajo ali kako drugače polzijo naprej tudi vsi njegovi filmski liki, vendar cilj njihovega potovanja nikdar ni opredeljen zgolj krajevno, pač pa prek svojega (fizičnega) gibanja vsi stremijo k nečemu višjemu: sreči, bogastvu, samodokazovanju, izkazovanju, dušnemu miru ali spoznanju. Pogosto se njihova prizadevanja izjalovijo, vendar je sadov njihovih naporov prek čez cel film razlezene in stopnjujoče se katarze deležen vedno vsaj gledalec. Herzog tovrstna prizadevanja pogosto sam označi za nesmiselna, kar predstavlja enega njegovih redkih (morda edinega) režijskih posegov v smislu napeljevanja gledalca na pravilno razumevanje filma. Metafora za nesmisel prizadevanja je pri Herzogu zdrž iz linearnega v zaprto, krožno gibanje: krožno gibanje kamere (npr. okrog mrtvaškega splava v zaključnem kadru *Aguirra*) ali krožno kolobarjenje predmetov, ljudi in živali (na koncu *Strozska*, *Škratov*). V *Fitzcarraldu*, morda svojem najbolj osebnem in doživetem filmu (da bi posnel film je moral režiser prestati natanko iste ali celo še večje muke kot junak), je Herzog kritičen že od samega začetka in ne šele na koncu, vendar je tokrat njegova kritika blaga in

prizanesljiva, vedno v drugem planu in nepomembna za potek zgodbe: nanjo namiguje krožno gibanje gramofonskih plošč, ki jih strastno posluša Fitzcarraldo. Vendar so vsi ti s komentarjem režiserja pospremljeni in v duhu njegovih siceršnjih načel najbolj igrani koščki Herzogovega opusa še vedno oviti v značilno mistiko in vznesenost, ki dopušča, da kritiko povsem spregledamo in jih beremo kot triumf železne volje, ki ne bo nikdar klonila in se v neskončnost zaletavala v nepremostljive prepreke.

8. Vsako pomlad horde ljudi z motornimi sankami popadajo skozi tanek led v mrzlo vodo jezer Minesote in se utopijo. Na novega guvernerja se vršijo pritiski, naj z zakonodajo poseže na nesrečno področje.

Guverner, bivši rokoborbec in telesni stražar, modro odgovarja, da neumnosti ni mogoče podrediti zakonu. Navzlic vsej megalomaniji (snemanje v nevarnih, neobljudenih, odročnih predelih sveta, nemogoči pogoji dela, slepa zaverovanost v svoj prav, vsiljevanje svoje tiranske volje vsem sodelujočim, kar vse skupaj njegove filme pretopi z neprimerljivo in neomadeževano avtorsko vizijo), Herzog ves čas ohranja prefinjen smisel za humor. Ves čas dopušča možnost, da se iz otroške zavzetosti, ki naseljuje njegove filme, norčujemo in se ob njej zabavamo, saj tovrstna sproščenost, ki jo sam med snemanjem ne premore, posledično njegovo poglavitno idejo sprejme vase lepše in mehkeje, kot pa togo in zadrženo motrenje strogih in vzvišenih prizorov. Herzog se v intervjujih rad muza in smeje ter povsem neprizadeto požira vse kritike na svoj račun, kar priča o trdnosti njegovih verovanj. "Film je umetnost nepismenih," pravi.

9. Bojna sekira je izkopana.

Najbolj strupeno je po režiserju pljuval ekscentrični igralec Klaus Kinski, Herzogov "najljubši sovražnik", ki je s svojo izjemno prezenco čez in čez porisal nekaj Herzogovih filmov. Prehuda je trditev, da je Kinski napravil iz Herzoga Herzoga (prej bi veljalo ravno obratno), nedvomno pa drži, da je bil le Kinski sposoben odigrati svoje vloge v Herzogovih filmih in da si jih brez njega danes ni mogoče predstavljati. Burnemu delovnemu razmerju je igralec posvetil lep kos svojih dnevnikov, režiser pa cel dokumentarni film z naslovom *Moj najljubši sovražnik*. Tako Kinski o enem prvih stikov s Herzogom piše: "Ko me obišče v mojem stanovanju, je tako plašen, da se sprva sploh ne upa vstopiti. Morda se prenareja. Kakor koli že, po pragu se prestopa tako idiotsko dolgo, da ga moram dobesedno zvleči noter. Ko je enkrat tam, začne govoriti o filmu Aguirre, srd božji, ne da bi ga sploh kdo kaj vprašal. Povem mu, da sem prebral scenarij in da poznam zgodbo. Napravi se gluhega in v nedogled govori dalje. Pomislim, da se ne bo mogel ustaviti, čeprav bi to sam hotel. Ne pripoveduje hitro, kot slap, kakor ljudje označujejo tiste, ki govorijo tekoče in z žarom in ki besede izstreljujejo iz sebe. Ravno nasprotno: njegov monolog je okoren, krstače nemaren, razvlečen, monoton in razdrobljen. Besede se kotalijo iz njegovih ust v koščkih stavkov, ki jih zadržuje v ustni votlini, kar se le da dolgo, kot da bi tako pridobivali na pomembnosti. Celotno večnost in še dan zapovrhu je potreben, da iz sebe iztisne svoj možganski smrkelj. Potem zasope v boleči ekstazi, kot bi svoje črvice zobe pomočil v sladkor. Zelo počasna blebetava mašina. Brezkoristen stroj z nedelujočim stikalom – ne da se ga ustaviti, razen če ne izklopiš elektrike. Moral bi mu razsuti gofijo. Ne, pravzaprav bi ga moral zbiti do nezavesti. Pa še nezavesten bi

Kjer sanjajo zelene mravlje

najbrž govoril. Govoril bi tudi z izrezanimi glasilkami, iz trebuha. Tudi če bi mu prerezal goltanec in odsekal glavo, bi oblački besed še vedno viseli z njegovih ust, kot plini, ki se tvorijo ob notranjem razkroju. Nimam pojma, o čem govori, razen da je brez vidnega razloga prevzet sam nad sabo in navdušen nad svojo drznostjo, ki ni nič drugega kot diletantska nedolžnost. Ko misli, da mi je končno postalo jasno, kako velik mož je on, izpljune slabe novice in trdo pojasni vse o posranih življenjskih in snemalnih razmerah, ki nas čakajo. Zveni kot sodnik, ki izreka zaslužen kazen. Oblizne svoje ustnice, kot bi govoril o kakšni kulinarični specialiteti, in odrezavo pojasni, da se ostali člani ekipe že veselijo nepredstavljivega stresa in odrekanj, samo da bi lahko sledili njemu, Herzogu. Brez pomisleka bi zanj vsi žrtvovali svoja življenja. Trmoglavost razloži, da je odločen iti do konca, pa če pri tem umre. Potem spokojno zatisne oči, oblit s svojo megalomanijo, ki jo zmotno zamenjuje za genialnost. Skromno prizna, da ga lastne nore ideje včasih napravijo kar omotičnega in ga ponesejo v višave." Na kritike se Herzog odzove s smehljajem in pojasni, da sta s Klausom med snemanji te dnevnike pisala skupaj in da je večina grdobij o samem sebi dejansko zrasla na njegovem zelniku. Sam se igralca v svojem dokumentarcu vendarle loti z več spoštovanja in ga prikaže kot neukročeno, mitično zver, ki je svojega gospodarja (režiserja, ki je njeno silovitost edini znal usmeriti kreativno) sovražila ravno toliko, kolikor ga je tudi ljubila. Nasprotno Kinski v svojih(?) zapisih postaja vedno bolj ihtav: "Herzog je pomilovanja vredna, sovraštva polna, zlobna, pohlepna, pogoltna, umazana, nesramna, izdajalska, strahopetna pokveka. Njegov tako imenovani "talent" ni nič drugega kot eno samo mučenje nemočnih kreatur, ki jih je za lastne potrebe pripravljen tudi umoriti. Ne briga ga nič drugega kot lastna propadla kariera tako imenovanega filmarja. Žene ga patološka zasvojenost s senzacionalizmom, izmišlja si najbolj nemogoče zapreke in nevarnosti ter tako spravlja v življenjsko nevarnost ljudi okrog sebe – samo da bi se na koncu lahko pohvalil, da je on, Herzog, premagal navidez nepremagljivo. Za svoje filme najema retardirance in naturščike, ki jih potem poriva naokrog (in bojda celo hipnotizira!) in jim plačuje mizerne denarje ali pa sploh nič. Uporablja spačke in pohabljenice vseh vrst in velikosti, samo da bi bili njegovi filmi videti zanimivi. Niti približno se mu ne sanja, kako se snemajo filmi. Še trudi se ne, da bi režiral igralce. Odkar sem mu pred dolgim časom nekoč rekel, naj zapre svoj gobec, me niti vpraša ne več, če sem pripravljen izvajati njegove neumne in dolgočasne ideje." Da je med umetnikoma poleg prezira obstajalo tudi nežno prijateljstvo, priča naslednji odstavek Kinskega: "Medtem ko smo snemali *Nosferatuja*, sem mu iz Pariza prinesel par belih hlač Yvesa Saint-Laurenta. Nisem več vzdržal pogleda na njegov en in isti par starih, s prdci prepojenih, umazanih, z drekom obarvanih hlač."



rezervirana za like, ki jo naseljujejo: za gledalca je čudovita šele kot projekcija duševnih stanj teh likov nanjo; kot njihova intima, celotna eksistenca, razpotegnjena na gore, njive, polja, morje, vulkane, gozdove, meglice, oblake, veter. Tako navzlic svoji veličastnosti nikdar ne nastopa kot nekaj grozečega, kot sovražna moč, ki jo je treba premagati, temveč kot nekaj skrajno krhkega, osebnega, ranljivega in zaščitne potrebne.

11. Lahko smo hvaležni, da Vesolje tam zunaj ne pozna nasmeha.

Če bi Herzog živel v srednjem veku, bi bil najbrž eden tistih zagnanih inkvizitorjev, ki so imeli smeh za hudičevo maslo in so na grmadah kurili prešerne ljudi. Danes pa ga med filmarji lahko štejemo za najbolj doslednega advokata dejstva, da bog nima smisla za humor.

12. Življenje v oceanih mora biti gol pekel. Orjaški, neusmiljen pekel neprestane in neposredne nevarnosti. Tak pekel, da so nekatere vrste – vključno s človekom – v teku evolucije zlezle in pobegnile na majhne zaplate suhe zemlje, kjer se Lekcije Teme nadaljujejo. •

Skrivnost Kasparja Hauserja

10. Luna je dolgočasna. Mati Narava ne kliče in se ne pogovarja s tabo, čeprav ledenik občasno prdne. In ne poslušajte Pesmi Življenja. Herzogova narava, pa čeprav jo tako rad snema in se dobesedno naslaja nad njeno mogočnostjo, nikdar ničesar ne sporoča kot taka, temveč vedno zgolj obdaja in daje obliko filmskim likom, ali pa, očiščena slednjih, nastopa kot kanal neke druge ideje, posredovane prek akuzmatičnega glasu, glasbe ali prek podobe izpisanega teksta. Je krasna in strahoospoštovanja vredna, vendar taka nikdar sama po sebi, temveč šele zrcaljena skozi Herzogova hotenja. Njena lepota je

Werner Herzog – filmografija

Opomba: zaradi obsežnega opusa je podrobneje predstavljeno le Herzogovo dolgometražno delovanje izven okvirov televizije. Prevodi so navedeni pri tistih filmih, ki so bili prikazani v Sloveniji.

1962
Herakles (kratki)

1964
Spiel im Sand (kratki)

1967
Letzte Worte (kratki)
Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz (kratki)

1968
Znaki življenja
Lebenszeichen
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch
glasba Stavros Xarchakos

igrajo Peter Brogle, Wolfgang Reichmann, Wolfgang von Ungern-Sternberg

Ranjeni nemški padalec Stroszek skupaj z dvema kolegoma in medicinsko sestro, domačinko, okreva na majhnem grškem otoku. Utaborijo se v razpadajoči trdnjavi, kjer stražijo skladišče orožja. Spricho brezdelja, uročine in enoličnosti vsakdana se Stroszku zmeša. Zavzame trdnjavo, iz nje napodi tovariše in grozi, da se bo razstrelil. Vsi tuhtajo, kako ga umiriti.

1969
Maßnahmen gegen Fanatiker (kratki)
Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika (TV dokumentarec)

1971
Tudi škratje so pričeli majhni
Auch Zwerge haben klein angefangen
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch, Jörg Schmidt-Reitwein

glasba Werner Herzog
igrajo Helmut Döring, Paul Glauer, Gisela Hertwig, Hertel Minkner, Gertraud Piccini, Marianne Saar

Skupina pritlikavcev v čudnem zavodu sredi čudne pokrajine se odloči za upor in napade svoje skrbnike. Nemiri se dobijo alarmantne razsežnosti. Polomijo palmo, zažgejo lončnice, pokvarijo avto, na križ pribijejo opico in kamelo prisilijo, da poklekne.

Dežela tišine in teme
Land des Schweigens und der Dunkelheit (dokumentarni)
režija Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
nastopa Fini Straubinger

Portret Fini Straubinger, ženske, ki je od zgodnje mladosti gluha in slepa. Potuje po Nemčiji in se srečuje z drugimi gluhonemimi ljudmi; pomaga jim pri vključevanju v svet, v katerem se težko znajdejo.

Fata morgana (dokumentarni)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Händel, Mozart, Blind Faith, Couperin, Leonard Cohen
igrajo Wolfgang von Ungern-Sternberg, James William Gledhill, Eugen des Montagnes

Film, posnet v puščavi, pripoveduje zgodbo o stvarjenju sveta. Niz impresivnih in nepovezanih podob sveta, kot ga vidijo neke druge, ne človeške oči.

Behinderte Zukunft (TV dokumentarec)

1972
Aguirre, srd božji
Aguirre, der Zorn Gottes
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch, Francisco Joan, Orlando Macchiavello
glasba Popol Vuh
igrajo Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Nigro, Ruy Guerra, Peter Berling, Cecilia Rivera, Daniel Ades, lokalni indijanci

Skupina španskih konkvistadorjev se spusti s planot Peruja navzdol po Amazonki in išče zlato. Vodstvo odprave kmalu prevzame

nori, obsedeni Aguirre, ki kljub vedno hujšim preprekam zdesetkano moštvo neusmiljeno vodi v osrčje pragozda.

1973
Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (dokumentarni)
režija Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Popol Vuh
nastopa Walter Steiner

Psihološka študija znamenitega šampiona v smučarskih skokih Walterja Steinerja, po poklicu mizarja.

1974
Skrivnost Kasparja Hauserja
Jeder für sich und Gott gegen alle
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein, Klaus Wyborny
glasba Orlando di Lasso, Pachelbel, Albinoni, Mozart
igrajo Bruno S., Walter Landengast, Brigitte Mira, Hans Muspus, Willy Semmelrogge, Michael Kroecker, Henry van Lyck, Enno Patalas, Kidlat Tahimik, Herbert Achtenbursch

Na trgu malega bavarskega mesta se nekega jutra leta 1828 znajde mladenič po imenu Kaspar Hauser. Ne zna hoditi in govoriti, in izkaže se, da je ves čas otroštva preživel v temni sobi, povsem brez stika z ljudmi, in da so ga iz neznanih razlogov ravnokar izpustili. Njegova socializacija obrodi zanimive in žalostne rezultate. Po resnični zgodbi.

1976
Stekleno srce
Herz aus Glas
režija Werner Herzog
scenarij Herbert Achtenbursch, Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Popol Vuh, Studio für Frühe Musik
igrajo Josef Bierbichler, Stefan Güttler, Clemens Scheitz, Volker Prechtel, Sonja Skiba

Majhna bavarska vas slovi po izdelovanju čudovitega rubinastega stekla. Glavni steklar umre in skrivnost pihanja stekla odnese v grob. Vaščani od obupa padejo v



množično psihozo in zaman poskušajo odkriti skrivnost.

Mit mir will keiner spielen (kratki)

How much Wood Would a Woodchuck Chuck (dokumentarni)
Primerjalna analiza ekonomiji podrejenega življenja prodajalcev govedi in asketskega življenjskega sloga v bližini nastanjenih Amišev.

1977
Stroszek
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch, Ed Lachmann
glasba Chet Atkins, Sonny Terry
igrajo Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz, Wilhelm von Homburg, Burkahard Driest, Alfred Edel

Bruna Stroszka spustijo iz zapora in mu zabičajo, naj neha piti. Preživlja se kot ulični harmonikaš in se spoprijatelji s prostitutko Evo. Nadlegujejo ju Evini bivši zvodniki, zato se par preseli v Ameriko. Bruno dela kot mehanik, Eva kot natakarica; kupita si prikolico, vendar se idila novega življenja kmalu prične krušiti.

La Soufriere (dokumentarni)
režija Werner Herzog
fotografija Edward Lachman

Leta 1976 otoku Guadaloupe grozi uničujoč izbruh vulkana. Mesto pod vulkanom zapustijo vsi razen enega prebivalca. Herzog se z duema kameranoma poda na nor obisk.

1979
Nosferatu
Nosferatu: Phantom der Nacht
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog po motivih romana Brama Stokerja
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Popol Vuh
igrajo Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Walter Ladengast

Kontemplativna, hipnotična, v vseh pogledih herzogovska priredba znamenitega nemega filma Nosferatu F. W. Murnaua, ki je za Herzoga predstavljal nesporni vrhunec nemške kinematografije.

Woyzeck
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog po drami Georga Büchnerja
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Fidelquartett Telc, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello
igrajo Klaus Kinski, Eva Mattes, Wolfgang Reichmann, Willy Semmelrogge, Josef Bierbichler, Paul Burian, Volker Prechtel, Irm Hermann, Dieter Augustin, Herbert Fux

Štorija o soldatu Woyzecku, ki ga nenehni pritiski s strani poveljujočih oficirjev in žene popolnoma iztirijo. Zmeša se mu in ubije svojo ženo.

1980
Huies Predigt
(TV dokumentarec)
God's Angry Man
(TV dokumentarec)
Glaube und Währung
(TV dokumentarec)

1982
Fitzcarraldo
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Thomas Mauch
glasba Popol Vuh, Richard Strauss, razne operne arije
igrajo Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy, Miguel Angel Funetes, Paul Hittscher

Obsedeni ljubitelj opere želi zgraditi opero sredi južnoameriške džungle. Da bi izpolnil svojo željo, mora najprej obogateti s prodajo kavčuka. Njegov drzni načrt med drugim vključuje tudi vleko ogromne rečne ladje prek strmega hriba v drug rečni rokav. Pomagajo mu indijanski domačini.

1984
Kjer sanjajo zelene mravlje
Wo die Grünen Ameisen träumen
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Jörg Schmidt-Reitwein
glasba Wandjuk Marika
igrajo Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika, Ray Berret, Norman Kaye, Ralph Cotterill, Nick Lathouris, Basil Clarke

Geolog se zaposli pri avstralskem rudarskem podjetju, da bi napravil zemljevid

področja, pokritega z mravljišči, kjer se skrivajo domnevne zaloge urana. Sreča skupino aboriginov, ki mu razložijo, da na tem mestu sanjajo zelene mravlje. Trdijo, da bo človeštvo uničeno, če bodo sanje mravelj prekinjene.

Gasherbrum – Der leuchtende Berg (TV dokumentarec)
Ballade von kleinen Soldaten (TV dokumentarec)

1988
Zelena kobra
Cobra Verde
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog po romanu Vicekralj Ouidaha Bruca Chatwina
fotografija Viktor Ruzicka
glasba Popol Vuh
igrajo Klaus Kinski, King Ampaw, José Lewgoy, Salvatore Basile, Peter Berling, Guillermo Coronel

Film o pustolovcu, ki ga razjedajo lastne sanje in uničujejo spletke sveta, v

katerem živi. Odpravi se v Afriko, kjer trguje s sužnji in se kmalu znajde v središču kolonialnih vojn. Razum se mu vedno bolj mračí.

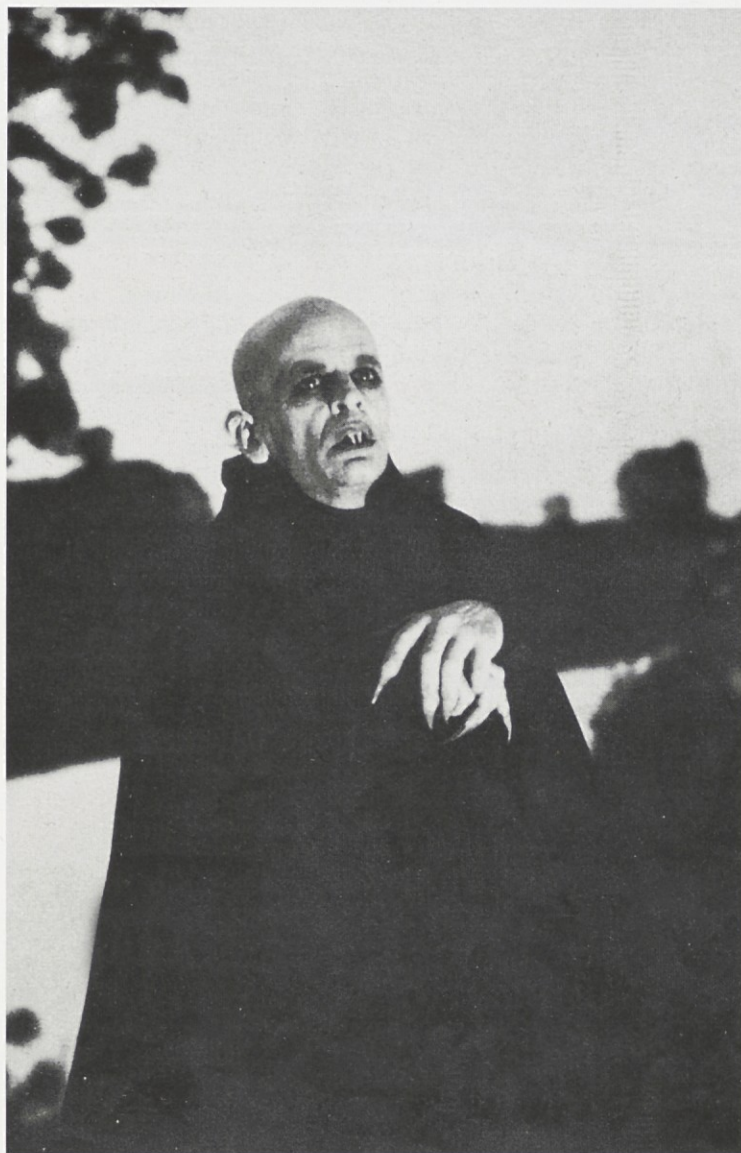
Les Gauloises (kratki)

1989
Wodaabe – Die Hirten der Sonne. Nomaden am Sudrand der Sahara, (TV dokumentarec)

Giovanna d'Arco (TV dokumentarec)

1990
Echos aus einem düstern Reich (dokumentarni)

1991
Krik stene
Cerro Torre: Schrei aus Stein
režija Werner Herzog
scenarij Reinhold Meßner, Werner Herzog
fotografija Rainer Klausmann
glasba Stewart Dempster, Sarah Hopkins, Alan Lamb, Ingram Marshall, Atahualpa Yupanqui, Richard Wagner





Znaki življenja

igrajo Vittorio Mezzogiorno, Mathilda May, Stefan Glowacz, Donald Sutherland, Brad Dourif, Al Waxman

Izkušen star planinec in mlad prosti plezalec stavita, kateri izmed njiju je boljši. Naskočita izredno težko goro El Toro v Patagoniji. Rivalstvo med njima pripelje do vedno hujših osebnih zdrak in smrti drugih alpinistov. V bitki s časom in peklenko steno ju naposled čaka presenečenje.

Jag Mandir: Das excentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur (TV dokumentarec)

1992

Lektionen in Finsternis (dokumentarec)

režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Paul Berriff, Rainer Klausmann
glasba Arvo Pärt, Edward Grieg, Gustav Mahler, Sergei Prokofiev, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Richard Wagner

Po koncu zalivske vojne se Herzog poda v Kuvajt in tam snema goreča naftna polja. Z nežno glasbo podložene podobe pekla se gledalcu kažejo kot prečudovito lepe.

La donna del lago (TV kratki)

1993

Glocken aus der Tiefe (dokumentarec)

1994

Die Verwandlung der Welt in Musik (TV dokumentarec)

1995

Tod für fünf Stimmen (TV dokumentarec)

1997

Mali Dieter hoče leteti Little Dieter Needs to Fly (dokumentarni)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Peter Zeitlinger
nastopa Dieter Dengler

Osebna izpoved pilota Dietra, nemškega emigranta v Ameriki, ki ga med vietnamsko vojno sestrelijo, ujamejo in mučijo vietnamski vojaki. Dieter uspe pobegniti; po dolgem času tavanja in skrivanja po indokitajskem pragozdu, ga sestradanega, ranjenega in izčrpanega najdejo tovariši. Dieter ohrani smisel za humor in voljo do življenja.

1998

Wings of Hope (TV dokumentarec)

1999

Mein liebster Feind (dokumentarec)
režija Werner Herzog
scenarij Werner Herzog
fotografija Peter Zeitlinger
glasba Popol Vuh
nastopajo Klaus Kinski, Werner Herzog, Claudia Cardinale, Eva Mattes

Portret razburkanega odnosa med režiserjem Wernerjem

Herzogom in igralcem Klausom Kinskim. Megalomana, ego-manijaka in obsedenca sta se v času svojega druženja sovražila, pretepala in ljubila.

2000

Invincible

Celovečerni igrani film v nastajanju pripoveduje zgodbo o svetlolasem židovskem silaku, ki v nacističnem Berlinu nastopa kot arijski heroj Siegfried.





podganar, režija lynne ramsay