

revija za film in televizijo

ekran

vol. 23
letnik XXXV
7, 8 1998
600 SIT

festival
benetke '98
intervju
tsai ming-liang
kako razumeti film
bele noči
slovar cineastov
woody allen

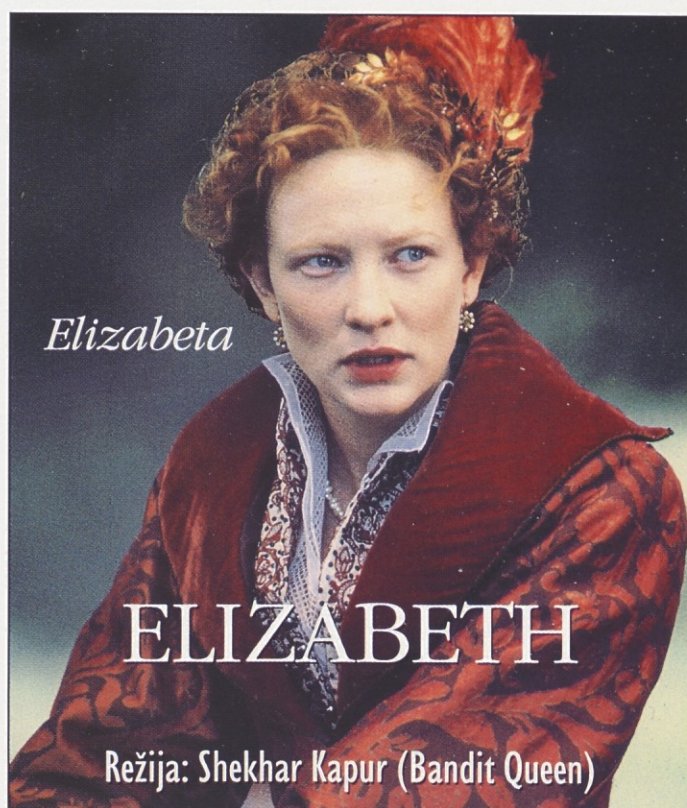
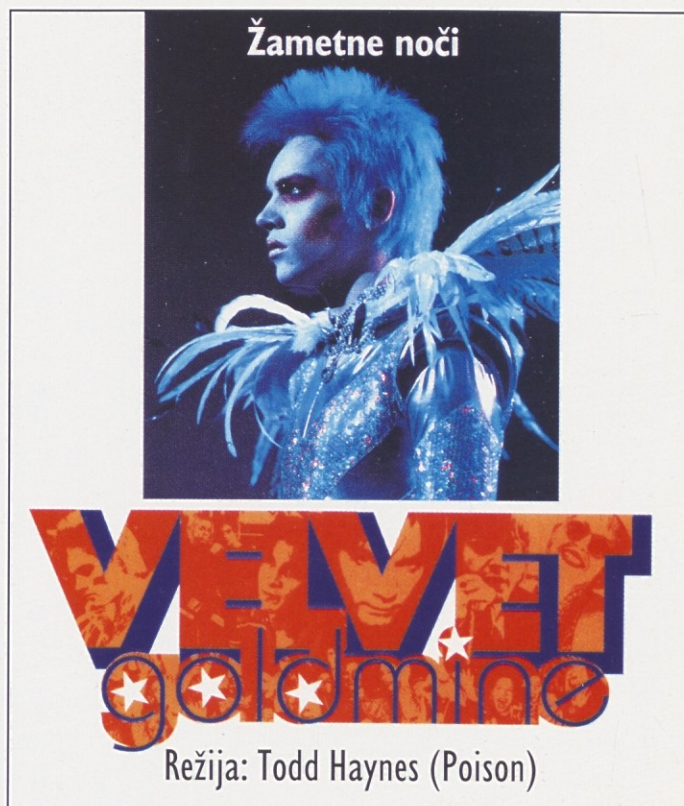
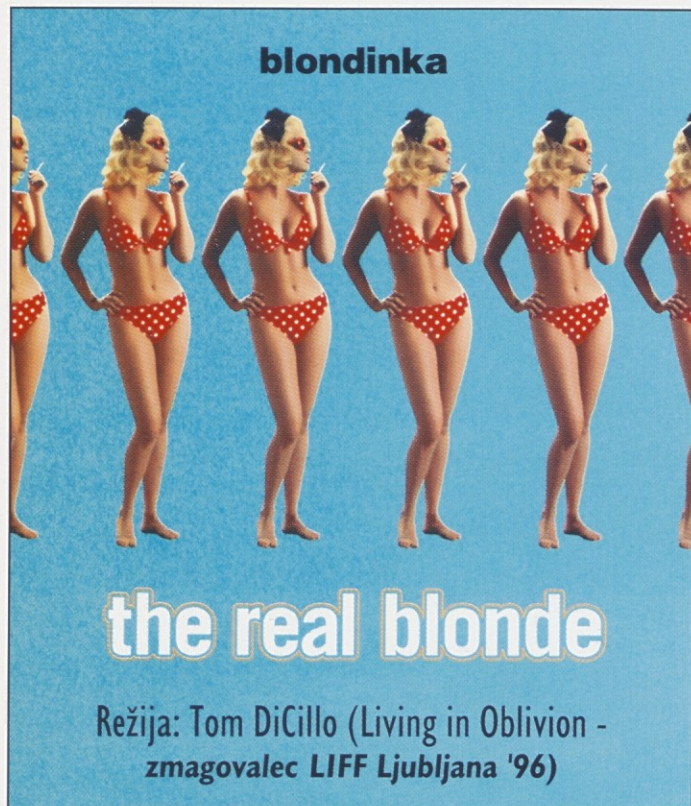


5687



F I L M

Predstavlja



ekran

revija za film in televizijo

uvodnik 3

simon popek dnevi dokumentarca
v dveh delih

zgodovina dokumentarnega filma, prvič 4

bill nichols dokumentarni načini
reprezentacije

festival: benetke 14

simon popek potovanje v tretjem razredu

hommage 20

miroljub vučkovič intervju: tsai ming-liang

branje 22

stojan pelko zvok
simon popek let's go! why not?

kritika 24

nerina kocjančič, max modic, nejc pohar,
simon popek, gorazd trušnovec,
mateja valentinčič

kako razumeti film 33

matjaž klopčič bele noči

pozabljeni in prezrti 38

aleš blatnik seksploatacija

slovar cineastov 40

blaž kutin woody allen

Na naslovnici: Lee Kang-sheng
Reka, režija Tsai Ming-liang, 1997

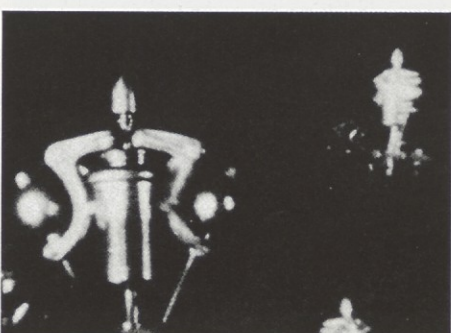
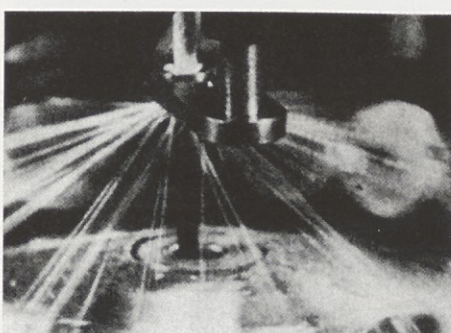
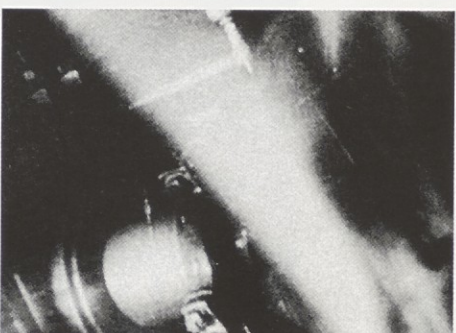
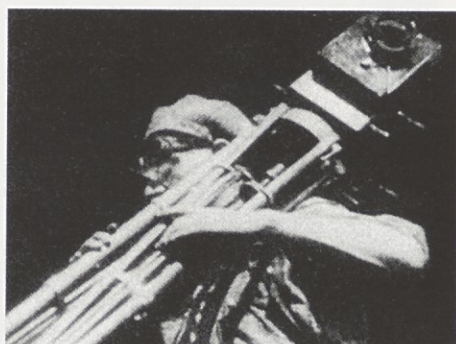
vol. 23 letnik XXXV 7, 8 1998

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Simon Popek **uredništvo** Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Tiskarna Jože Moškrič **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353; 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!

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





Mož s kamero
Dziga Vertov

"dnevi dokumentarca" v dveh delih

simon popek

V zvezi s Jesensko filmsko šolo, ki je v svoji deveti izdaji te dni potekala v Slovenskem gledališkem muzeju ter s projekcijami v Slovenski kinoteki, bi lahko rekli predvsem, da bi si zaslužila večjo pozornost revije *Ekran*, ki je dogodek nenazadnje tudi organizirala. Kolikor je *Ekran* v preteklih desetletjih redno spremljal dogodke na svetovnem filmskem prizorišču, kolikor je spremljal in v neki meri celo narekoval oziroma "soustvarjal" smernice (npr. 'črni' val), je na nek način "zapostavljal" nemara najžlahtnejšo, a hkrati najbolj manjšinsko, najbolj prezrto (in prezirano), najmanj "kinematografsko" ter v več pogledih najbolj izzivalno obliko filma – kakor se nam je zapisovalo ob predstavitvah letošnje šole. Če povzamem, v *Ekranu* nikoli ni bilo dovolj mesta ali časa za celovitejši pregled zgodovine dokumentarca. Napako smo se odločili popraviti ne le z letošnjo Jesensko filmsko šolo, temveč tudi s posebno številko – oziroma nosilnim blokom – ter z zbornikom taiste šole, ki naj bi izšel v prvi polovici prihodnjega leta; vsi predavatelji in njihovi teksti na enem mestu torej. Ker je zgodovina dokumentarca stara natanko toliko kot zgodovina filma nasploh (čeprav se tega najprej ni povsem zavedal), je vse seveda težko združiti v eni sami številki, še posebej z vsemi rednimi rubrikami vred. Zatorej naj že tako obsežni prevod Billa Nicholasa in njegovih *dokumentarnih načinov reprezentacije* služi kot uvod v še obširnejši in tisti "ta pravi" blok o dokumentarnem filmu, ki bo predvsem z domačimi avtorji poskrbel, da bo zgodovina dokumentarca našla svoje mesto tudi v *Ekranu* – tako z zgodovinskimi preleti, pregledom "modernega" dokumentarca zadnjih desetih let, ki ga je zaznamoval padec zidu, slovarjem – po mnenju uredništva – najpomembnejših dokumentaristov in dokumentarnih gibanj ter seveda s Slovarjem cineastov, ki bo slavil delo enega največjih, Chrisa Markerja. Ne smemo seveda pozabiti na knjigo Andreja Špraha, ki je v zbirki kinotečnih zvezkov izšla te dni in ki obravnava propagandni film med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno. Skratka, "dnevi dokumentarca" s konca oktobra bodo svoj drugi del ter zaključeno celoto našli v zadnji letošnji številki. •

dokumentarni načini reprezentacije



Robert Flaherty med pripravi na snemanje filmov *Louisiana Story* in *Elephant Boy*

Načini

Situacije in dogodke, dejanja in (sporna) vprašanja lahko predstavimo na različne načine. V dokumentarnem filmu prevladujejo štiri načini, ki strukturirajo večino filmov: razlagalni, opazovalni (observacijski), interaktivni in reflektivni. Te kategorije so deloma iznašli analitiki ali kritiki, deloma pa so proizvod samega dokumentarnega filmskega ustvarjanja. Termini so v glavnem moji, vendar se nanašajo na prakse filmskega ustvarjanja, ki jih tudi sami ustvarjalci priznavajo za distinktivne pristope k reprezentaciji realnosti. Ti štiri načini pripadajo dialektiki, v kateri zaradi omejitev predhodnih oblik nastajajo nove oblike in v kateri se kredibilnost vtisa dokumentarne realnosti skozi zgodovino spreminja. Novi načini prinašajo svežo, novo perspektivo realnosti. Postopoma postaja konvencionalna narava nekega načina reprezentacije vedno bolj očitna, in ko začnemo v filmu prepoznavati norme in konvencije, nas ne mika več pogledati skozi njegovo okno v realnost. Tedaj je napočil čas za novi način. Zelo površna zgodovina dokumentarne reprezentacije bi lahko potekala takole: razlagalni dokumentarec (Grierson in Flaherty, med drugimi) je nastal zaradi nezadovoljstva z zabavljaškimi lastnostmi igranega filma. Temeljlil je na "vsevednem" (Voice-of-God) komentarju in poskušal je tudi s poetičnimi perspektivami posredovati informacije o zgodovinskem svetu in ta svet na novo odkriti, čeprav je bilo to videti romantično ali didaktično. Observacijski dokumentarec (Leacock-Pennebaker, Fredrick Wiseman) izvira iz razpoložljivosti bolj mobilne, sinhrono snemalne opreme in nezadovoljstva z moralizirajočo karakteristiko razlagalnega dokumentarca. Observacijska reprezentacija je filmskemu ustvarjalcu omogočila, da na nevsiljiv način snema početje ljudi, ko se ne obračajo eksplicitno na kamero. Toda observacijski način je filmskega ustvarjalca omejil na sedanost in zahteval njegovo distanciranje od samih dogodkov. Interaktivni dokumentarec (Rouch, De Antonio in Connie Field) je povezan z isto tehnologijo mobilne snemalne opreme, vendar gre v njem za večjo navzočnost samega filmskega ustvarjalca. Ustvarjalci interaktivnih dokumentarnih filmov so se hoteli bolj neposredno zaplesti z ljudmi, ki so jih snemali, ne da bi pri tem uporabljali prijeme klasičnega razlagalnega načina. Tako so nastali različni stili intervjuja in intervencionistične taktike, ki so filmskemu ustvarjalcu omogočale bolj aktivno sodelovanje v aktualnih dogodkih. Filmski ustvarjalec je lahko s pomočjo prič in strokovnjakov poročal tudi o preteklih dogodkih ter pri tem uporabljal arhivske posnetke, s katerimi se je izognil rekonstrukcijam dogodkov in "vsevednemu" komentarju.

Refleksivni dokumentarni film (Dziga Vertov, Jill Godmilow in Raul Ruiz) je nastal iz želje, da bi razkrili same konvencije reprezentacije in postavili pod vprašaj vtis realnosti, ki je za ostale tri načine neproblematičen. Je najbolj samozaveden način: uporablja enake postopke kot drugi dokumentarni filmi, vendar tako, da jih izpostavi kot takšne in s tem gledalčevo pozornost usmeri tako na postopek kot na njegov učinek.

Čeprav ta kratek povzetek daje vtis linearne kronologije in implicitne evolucije v smeri večje kompleksnosti in refleksivnosti, pa so bili ti načini dejansko na voljo že zelo zgodaj v filmski zgodovini. Vsak način je imel svoje obdobje prevlade na določenih področjih ali v državah, vendar posamezni filmi načine reprezentacije velikokrat tudi kombinirajo in jih spreminjajo. Starejši pristopi ne izginejo, temveč ostanejo del kontinuiranega raziskovanja oblike glede na družbeni namen. Tisto, kar v določenem trenutku deluje in velja za realistično reprezentacijo zgodovinskega sveta, ni zgolj stvar napredka v smeri končne oblike resnice, temveč boj za moč in avtoriteto v sami zgodovinski areni.

Gledano z institucionalnega vidika, bi se tisti, ki se poslužujejo predvsem enega načina reprezentacije, lahko opredelili kot ločena skupnost, katere filmsko prakso narekujejo posebne preokupacije in kriteriji. V tem pogledu način reprezentacije obsega tudi vprašanja avtoritete in kredibilnosti govora. Zaradi skladnosti z normami in konvencijami, ki veljajo za določen način reprezentacije, tekst uživa ugled tradicije in avtoritete družbeno uveljavljenega in institucionalno legitimnega glasu, ni pa nujno idiosinkratični

izraz posameznega filmskega ustvarjalca. Kot načina reprezentacije bi lahko pojmovali tudi pripoved – ki vpelje moralno, politično ali ideološko perspektivo v tisto, kar bi bilo drugače zgolj kronologija – in realizem, ki zasidra reprezentacije v raznolikost vsakdana in subjektivno identifikacijo: toda pripoved in realizem sta splošnejši kategoriji in se pogosteje pojavljata v različnih oblikah v vsakem izmed prej naštetih štirih načinov. Elementi pripovedi kot posebne oblike diskurza in aspekti realizma kot posebnega reprezentacijskega stila rutinsko oblikujejo dokumentarno logiko in organizacijo teksta. Vsak način uporablja tehnike pripovedi in realizma na drugačen način ter iz skupnih sestavin ustvari različne vrste tekstov, ki se posvečajo različnim etičnim vprašanjem, imajo svoje tekstualne strukture in tudi pričakovanja gledalca so od načina do načina različna. Zdaj pa si oglejmo vsakega od teh načinov.

Razlagalna reprezentacija

Razlagalni film se neposredno obrača na gledalca tako, da z napisi ali glasovi napove razpravo o zgodovinskem svetu. Filmi kot *Nočna pošta* (*Night Mail*), *Bitka pri San Pietru* (*The Battle of San Pietro*) in *Zmaga na morju* (*Victory at Sea*), ki uporabljajo "vsevedni" komentar, so najbolj znani primeri razlagalnega teksta. Drug primer so televizijske informativne oddaje s svojimi moderaterji in zunanji poročevalci. Ta način je soroden klasičnemu razlagalnemu eseu ali poročilu in je že od leta 1920 glavno sredstvo prenašanja informacij in prepričljivega ustvarjanja dogodkov.

Če za dokumentarno filmsko ustvarjanje obstaja kakšno prednostno etično/politično/ideološko vprašanje, potem bi se lahko glasilo takole: "Kaj početi z ljudmi? Kako ljudi in njihove probleme primerno predstaviti?" Vsak izmed štirih načinov se tega vprašanja loteva drugače in praktikuje zastavlja različna etična vprašanja. Tako na primer razlagalni način odpira etična vprašanja glasu: ali tekst govori objektivno ali prepričevalno (ali kot sredstvo propagande)? In če govori namesto ali v imenu nekoga, kakšno odgovornost prevzema tako do subjekta filma kot do publike, katere soglasje išče?

Razlagalni filmi temeljijo na komentarju, namenjenem gledalcu, medtem ko podobe služijo za ilustracijo ali kontrast. Prevladuje nesinhroni zvok (razlagalna reprezentacija je prevladovala, preden je okoli leta 1960 postalo mogoče snemanje zvoka na lokaciji sami). Retorika komentatorjeve razlage je dominantna in poganja film glede na njegove potrebe prepričevanja (podobno kot v pravu ima tudi tu učinek prepričljivosti velikokrat prednost pred zahtevami utemeljevanja). Tudi montaža ima pri razlagalnem načinu predvsem to nalogo, da vzpostavlja in ohranja prej retorično kot pa časovno in prostorsko kontinuiranost. Takšna dokazna montaža uporablja tehnike klasične kontinuirane montaže, vendar z drugim namenom. Tudi rezi, ki proizvedejo nepričakovane povezave (juktapozicije), imajo ta namen, da ponujajo sveže vpoglede ali nove metafore, prav tako pa stopnje kontrasta, ironije, satire ali surrealizma, kot npr. v filmih *Dežela brez kruha* (*Las Hurdes*) in *Kri živali* (*Le Sang des bêtes*).

Razlagalni način poudari občutek objektivnosti in dobro utemeljene sodbe. Ta način podpira nagnjenost k posploševanju, ker lahko "vsevedni" komentar brez težav ekstrapolira iz določenih primerov slikovnega materiala. Razen tega nam z jedrnatimi in emfatičnimi poudarki prihrani napor za analizo, ker odstrani vsako referenco na proces, v katerem je vednost producirana in organizirana, zaradi česar je tudi sam podrejen historičnim in ideološkim procesom, o katerih film govori. Vednost je v razlagalnem dokumentarnem filmu pogosto epistemološka v Foucaultovem smislu, se pravi, da prevzema oblike nadosebne gotovosti, ki so skladne s kategorijami in koncepti, ki v določenem času in prostoru veljajo dane ali resnične, oziroma so v skladu s prevladajočo ideologijo zdrave pameti. Vsak tekst prispeva k tej zalogi vednosti novo vsebino, novo področje pozornosti, na katero lahko navežemo znane koncepte in kategorije. To je velika prednost razlagalnega načina, saj se lahko aktualnega problema lotimo v okviru reference, o kateri nam ni treba dvomiti ali jo ustvariti, temveč jo preprosto vzamemo za samoumevno. To lepo ponazarja že naslov dokumentarnega filma v produkciji National Film Board *Če ljubite ta planet* (*If You Love*

This Planet), ki se opira na govor dr. Helen Caldicott o nuklearnem holokavstu: če res ljubite ta planet, potem je vrednost tega filma nova vsebina, ki jo ponuja kot informacijo o nuklearni grožnji. Nenavadne juktapozicije in poetični elementi v razlagalnem načinu lahko njegove splošnosti tako podpirajo kot spodbijajo oziroma samoumevnost sprevrnejo v tujost. Prej omenjena filma Luisa Buñuela in Georgesa Franjuja kljubujeta naši navadi, da na druge kulture gledamo iz moralnega okvira naše lastne kulture (*Dežela brez kruha*), in spodnašata naše otopele domneve, da je meso na naši mizi simbol naše lovske in nabiralne dediščine ali celo plemenitosti tistega, ki nas oskrbuje s hrano, in ne simbol tehnike množične produkcije moderne klavnice (*Kri živali*). Klasični filmi poetične ekspozicije, kot so na primer *Pesem o Cejlonu* (*Song of Ceylon*), *Poslušajte Britanijo* (*Listen to Britain*) ali pa Flahertyjeva dela, dajejo poudarek ritmični in ekspresivni eleganci svoje oblike, s katero slavijo lepote vsakdanjika in tiste vrednote, ki nevsiljivo podpirajo vsakdanja prizadevanja (podjetnost in pogum, vzdržljivost in odločnost, sočutje in oliko, spoštovanje in odgovornost). Flaherty, Jennings in Wright so si (skupaj z drugimi) s humanistično-romantično senzibilnostjo prizadevali za promocijo družbene ali kolektivne subjektivnosti, ki bi temeljila na teh temeljnih kamnih



življenja srednjega razreda. Njihovi filmi se kljub poetičnos umeščajo znotraj razlagalnega načina reprezentacije, čeprav je poudarek prestavljen od neposrednega argumentiranja ali ugotavljanja, ki si pomaga z ilustracijo, na opisovanje načina življenja v svetu, ki izvira v formalni strukturi filma kot celote. Razlagalni način lahko vsebuje elemente intervjuja, ki pa so ponavadi odvisni od tega, kar hoče povedati "vsevedni" komentar kot glas avtoritete, ki organizira filmski tekst. Vsakršen občutek izmenjave misli med nosilcem intervjuja in subjektom je minimalen. Glasovi ostalih so vpleteni v tekstualno logiko, ki si jih podredi in jih usmerja; v glavnem so uporabljeni za podporo argumentu ali kot dokazni material za tisto, o čemer komentar govori. Od *Stanovanjskih problemov* (*Housing Problems*, 1935) do zadnje izdaje večernih novic dajejo priče svoje izjave znotraj okvira, ki ga ne morejo kontrolirati in morda niti ne razumeti. Tona in perspektive ne določajo sami. Njihova naloga je le ta, da prispevajo dokaze za zadevo nekoga drugega, in kadar je to dobro opravljeno (kot npr. v *Harvest of Shame*, *All My Babies*, *The Times of Harvey Milk*, *Sixteen in Webster Groves*), naša pozornost ni usmerjena na način, kako filmski ustvarjalec uporablja priče, da nekaj dokaže, temveč na učinkovitost argumenta samega. Gledalec dokumentarnih filmov, ki so posneti na razlagalni način, po navadi pričakuje, da bo zdravorazumski svet predstavljen z logično, vzročno-posledično povezavo med sekvencami in dogodki. Ponavljajoče se podobe ali fraze delujejo kot klasični refreni, ki poudarjajo določene teme ali njihove čustvene naboje, kot na primer pogoste montaže topniškega ognja in eksplozij v dokumentarnih filmih o vojnah, ki poudarjajo stopnjevanje bitke in njeno človeško ceno.

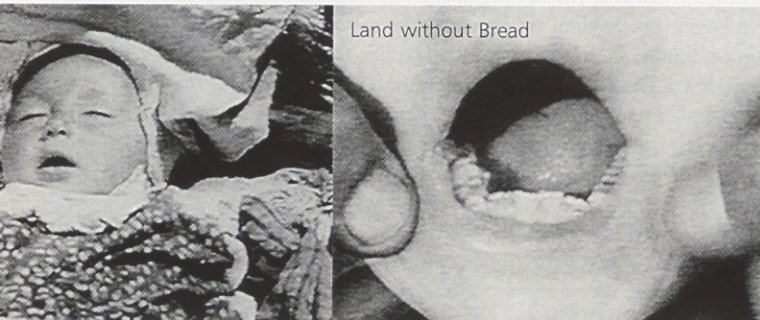
Predvsem pa gledalec pričakuje, da bo razlagalni film stremel k rešitvi problema ali uganke, se pravi, da bo predstavil novice dneva ali raziskovanje delovanja atoma ali vesolja, opisal posledice nuklearnih odpadkov ali kislega dežja, odkrival zgodovino kakšnega dogodka ali biografijo osebe. Takšna ureditev ima podobno vlogo kot je klasična enotnost časa v pripovedi, kjer se izmišljeni dogodki dogajajo znotraj fiksnega časovnega obdobja in se pogosto gibljejo

proti zaključku pod nekakšno časovno stisko. Seveda pa v dokumentarcu razlagalnega tipa ne gre za napetost reševanja skrivnosti ali ujetnika, zato pa pogosto ustvarja občutek dramatičnega zapleta zaradi nujnosti rešitve nekega problema. Ta nujnost pa je lahko produkt tako same razlagalne reprezentacije kot pripovednega suspenza, tudi če se nanaša na problem v zgodovinskem svetu. Prav zaradi takšnih teleoloških postopkov gledalec zamenja dinamiko reševanja problemov za dinamiko anticipacije, retardacije, pretvez in ugank, ki tvorijo suspenz.

Observacijska reprezentacija

Observacijski način je tisto, kar Erik Barnouw imenuje direktni film, oziroma kar drugi, kot na primer Stephen Mamber, opisujejo kot *cinéma vérité*. (Barnouw uporablja izraz *cinéma vérité* zgolj za interaktivno filmsko ustvarjanje Jeana Roucha in drugih). Za nekatere ustvarjalce in kritike sta izraza direktni film in *cinéma vérité* zamenljiva, drugi menijo, da predstavljata različna načina, pri čemer pripisujejo direktni film bolj observacijski metodi. Zaradi teh razlogov sem se odločil, da se izognem obema terminoma v prid bolj deskriptivnemu paru – observacijski in interaktivni način dokumentarne reprezentacije. Observacijski način poudarja nevmešavanje filmskega ustvarjalca. Takšni filmi bolj kot tisti, ki temeljijo na ostalih treh načinih, opuščajo "nadzor" nad dogodki, ki potekajo pred kamero. Observacijski filmi uporabljajo montažo za poudarjanje vtisa živega ali realnega časa. V svoji najčistejši obliki povsem opustijo "vsevedni" komentar, glasbo, ki ne izvira iz samega prizora, mednapise in celo intervjuje. Barnouw povzame ta način z razlikovanjem med direktnim filmom (observacijsko filmanje) in Rouchovim *cinéma vérité*.

Pri direktnem filmu dokumentarist postavi kamero pred neko napeto situacijo in čaka, da nastopi kriza, medtem ko jo Rouchov *cinéma vérité* poskuša sam izzvati. Avtor direktnega filma želi ostati neopazen, filmar *cinéma vérité* pa je pogosto neprikriti udeleženec. Umetnik direktnega filma igra vlogo nevpletenega gledalca, umetnik *cinéma vérité* pa prevzema vlogo provokatorja.



Land without Bread

Z observacijskim filmskim ustvarjanjem so povezani drugačni etični problemi. Čeprav filmski ustvarjalec poskuša ostati čim manj vsiljiv, pa se na etični ravni zastavljajo prav problemi vsiljivosti. Je filmski ustvarjalec zgolj zato, da bi posnel film, vdrl v življenja ljudi in jih nepreklicno spremenil, mogoče na slabše? Je njegova želja do filma oziroma do tega, da bi napravil kariero iz opazovanja drugih, pripeljala do zavajanja o naravi projekta in s tem tudi njegovih udeležencev? Ali filmsko pričevanje daje občutek spoštovanja do življenja drugih ali pa so bili le-ti uporabljeni le kot označevalci v diskurzu nekoga drugega? Ko se zgodi nekaj, kar bi lahko ogrozilo ali prizadelo kakšnega izmed družbenih akterjev, čigar življenje opazujemo, ali mora filmski ustvarjalec posredovati ali pa naj nadaljuje s snemanjem in ima do tega celo pravico? Do kakšne mere in na kakšne načine naj bo predstavljen glas ljudstva?

Za observacijske filme je značilno posredno naslavljanje in medsebojni pogovori družbenih akterjev, ki se ne obračajo neposredno h kameri. Običajna je uporaba sinhronega zvoka in relativno dolgih posnetkov. Te tehnike umestijo dialog in zvok v specifičen trenutek in zgodovinski prostor. Vsak prizor, podobno kot v klasičnem narativnem filmu, razodeva tridimenzionalno polnost in enotnost, v kateri je opazovalčeva pozicija zlahka določljiva.

6 Predstavljeni prostor je poln indikacij, da pripada zgodovinskemu

svetu, ne pa izmišljeni mizanscenski konstrukciji. Paradigma observacijskih filmov ni razreševanje nekega problema, marveč izčrpno opisovanje vsakdanjika. Ko npr. Fred Wiseman v filmu *Model* kakšnih petindvajset minut opazuje izdelavo polminutne televizijske reklame, dobimo občutek, da je opazoval vse, kar je bilo vredno opazovati pri snemanju. (Izpusti le pred- in postprodukcijske elemente te dejavnosti, kar za observacijski film ni nič nenavadnega: takšni filmi poskušajo izčrpno pokazati specifične trenutke in se ogibajo povzemanja procesov, ki bi zahtevali montažo tipičnih momentov. V tem filmu Wisemana zanima predvsem interakcija oglaševalnega sistema in njegovih družbenih akterjev, modelov, ne pa celoten sistem z njegovo ekonomsko strukturo, procesom sprejemanja odločitev, strategijami tržnega mehanizma itn.). Občutek izčrpnosti (in učinkovitosti) observacije pogosto izhaja ne le iz sposobnosti filmskega ustvarjalca, da opazi posebno pomenljive trenutke, temveč tudi iz izbire trenutkov, značilnih za sam doživeti čas, ne pa za tistega, ki bi ga lahko imenovali "čas zgodbe" (t.j. čas, ki ga poganja vzročno-posledična logika klasične pripovedi, v kateri prevladuje struktura s skrbno upravičenimi in dobro motiviranimi dejanji). "Mrtvi" ali "prazni" čas se razkrije tam, kjer se ne zgodi nič pomembnega za samo pripoved, kjer se ritmi vsakdanjega življenja ustalijo in uveljavijo. Pri tem načinu reprezentacije so montažni rezi namenjeni predvsem ohranjanju časovne in prostorske kontinuiranosti opazovanja, ne pa logičnega razvoja kakšnega argumenta ali problema. Celotno kadar se film preseli na drug kraj dogajanja, še vedno ohrani vtis prostorske in časovne povezanosti, ki se sklada s trenutkom snemanja, zaradi česar predstavlja observacijski film tako živo obliko reprezentacije "v sedanjiku". Prisotnost kamere "na kraju samem" priča o njeni navzočnosti v zgodovinskem svetu; njena nepremičnost nakazuje zavezanost neposrednemu, intimnemu in osebnemu, tj. vsemu temu, kar bi lahko doživel dejanski opazovalec/ udeleženec. Slike in zvoki so posneti v trenutku observacijskega filmanja, v nasprotju z uporabo komentarja in ilustracijskih slik v razlagalnem načinu. Razlagalni in interaktivni film sta primernejša za zgodovinske raziskave, medtem ko je observacijskemu filmu bližje sodobno izkustvo.

Njegovo območje je delovanje posameznikov znotraj specifičnih družbenih formacij, kot so družina, lokalna skupnost ali posamezna institucija oziroma njen aspekt (tematika mnogih filmov Freda Wisemana je na primer interakcija med institucijo in osebami, ki jih institucija rekrutira ali jim služi). Takšne observacije se pogosto oblikujejo okoli reprezentacije tipičnosti: tipa izmenjav in dejavnosti, ki se bodo po vsej verjetnosti zgodile (*High School*), procesa oziroma razvijanja niza odnosov skozi čas (*An American Family*) ali krize, npr. obnašanje posameznikov pod pritiskom (*Primary*).

"Čudne povezave" (jukstapozicije) pogosto delujejo kot primeri hibridnega stila, pri katerem se filmski ustvarjalec odloči za tehniko, ki je značilna za kateri drug način reprezentacije: tako npr. Fred Wiseman v *Titicut Follies* poveže prisilno hranjenje pacienta s poznejšimi pripravami za njegov pogreb. Takšne povezave oblikujejo poudarek v duhu razlagalnega filma in ne dopustijo, da se dogodki odvijajo v lastnem ritmu. Vendar je zelo malo verjetno, da bi konvencije observacijskega načina dopustile nenadne časovne in prostorske spremembe z namenom, da bi presenetile gledalca in mu odprle nov vpogled v dogajanje. Bolj verjetno so nenadne, presenetljive ali nepričakovane spremembe v perspektivi ali samopredstavitvi družbenega akterja kot na primer v *Soldier Girls*, ko narednik Abing odvrže krinko nepopustljivega vadbene inštruktorja in prizna, da je zaradi bojnih doživetij globoko ranjen in čustveno pohabljen. Takšni trenutki delujejo kot razodetja in se zdijo "resnični", se pravi, da izvirajo iz zgodovinskega sveta in ne iz potujitvenih strategij kakšnega dokazovanja. Preskoki ali čudne povezave, ki delujejo presenetljivo, izhajajo iz samih načinov, v katerih ljudje in dogodki doživljajo nenadne preobrate, ki so, kot pogosto pravijo, še bolj nenavadni od fikcije. Observacijski način so zelo veliko uporabljali kot etnografsko orodje, ker filmskemu ustvarjalcu dopušča, da opazuje dejavnosti drugih, ne da bi se pri tem zatekal k razlagalnim tehnikam, ki zvoke in podobe drugih uporabijo kot elemente v argumentu nekoga

drugega. Observacijsko filmsko ustvarjanje, etnometodološki pristop in pristop simboličnega interakcionizma imajo številna skupna načela. Vsi trije podarjajo empatičen, neobsojajoč in sodelujoč način opazovanja, ki zmanjšuje avtoritativno držo tradicionalnega razlagalnega načina. Observacijski film ponuja gledalcu vpogled v izkušnjo drugih, pridobitev občutka za ritme vsakdanjega življenja, videnje barv, oblik in prostorskih odnosov med ljudmi, daje mu slišati intonacijo, modulacijo in naglase, ki tvorijo "zrno" pogovornega jezika in razlikujejo enega govorca od drugega. Če lahko kaj pridobimo iz afektivne oblike učenja, potem je observacijski film dober forum za takšno izkušnjo. Čeprav je v nekaterih pogledih še vedno problematičen, pa ima lastnosti, ki jih ne premore noben drug način reprezentacije.

Observacijski dokumentarni filmi gledalcu ustvarijo referenčni okvir, ki je zelo soroden referenčnemu okviru fiktivnega filma. (Razlike so podrobno obdelane v naslednjih poglavjih). Opazujemo in poslušamo družbene akterje – ta termin označuje "posameznike" ali "ljudi". Tisti, ki jih opazujemo, le redko dobijo napotke za obnašanje. Z izrazom "družbeni akter" želim poudariti stopnjo, do katere posamezniki predstavljajo sebe drugim, kar lahko razumemo kot neke vrste igranje. Izraz je namenjen tudi temu, da nas spomni, da družbeni akterji, ljudje, na neki način igrajo znotraj same zgodovinske arene, v kateri se nahajajo. Občutek estetske oddaljenosti med imaginarnim svetom, v katerem igrajo igralci, in zgodovinskim svetom, v katerem živijo ljudje, ne obstaja več. Nastopanje družbenih akterjev je v mnogih ozirih podobno igri fiktivnih oseb. Posameznikova psihologija je bolj ali manj kompleksna, naša pozornost pa je usmerjena na njen razvoj ali usodo. Prepoznavamo in spremljamo pravila dejanj in ugank, ki so gibalne sile pripovedi. Pritegnejo nas zlasti tisti vedenjsko deskriptivni trenutki, ki naredijo obnašanje posameznikov še bolj prepričljivo. Znatno del pozornosti namenimo referenčnim kodeksom, ki so lahko v filmu na novo vpeljeni ali "dokumentirani" kot operativni kulturni kodeksi, ki se jih družbeni akterji držijo ali pa se jim opazno postavijo po robu. Prek svoje sorodnosti s fikcijo (na katero so v zvezi z italijanskim neorealizmom najprej opozorili sami ustvarjalci observacijskih filmov) ti filmi vabijo gledalca, da vzpostavi še bolj kompleksen odnos do referenčne dimenzije filma. Če gre pri fiktionalni estetiki – po precej konvencionalni, če ne celo problematični definiciji – za "nepraktične cilje", pa observacijski dokumentarec zgolj še poveča to možnost nepraktične, estetske vpletenosti. Namesto "preložitve dvoma" (*suspension of disbelief*), ki bi jo lahko predstavili kot "Dobro vem... (da je to le fikcija), a kljub temu... (jo bom vzel, kot da ni)", observacijski dokumentarec spodbuja prepričanje "Življenje je takšno, mar ne?" Gledalec izkusi film kot šablono dejanskega življenja. Predstavljajmo si, da je platno odstranjeno in da je omogočeno neposredno srečanje: en element gledalčeve vpletenosti je manjša imaginarna identifikacija z osebo ali situacijo, saj gre za bolj praktično preizkušanje subjektivnih reakcij izbranega udeleženca, prav tako pa tudi opazovalca predstavljenega zgodovinskega sveta.

Observacijski film torej podaja občutek neposrednega in neoviranega dostopa do sveta. Oseba za kamero in mikrofonom ne poskuša pritegniti pozornosti družbenih akterjev ali se z njimi na kakršenkoli način zaplesti. Gledalci pričakujemo, da bomo zasedli pozicijo idealnega opazovalca, ki se giblje med ljudmi in kraji, da bi našel najboljšo perspektivo. Dejstvo, da filmska mizanscena ni fabricirana, marveč je postavljena v areni zgodovinske realnosti, nalaga idealnemu opazovalcu vec omejitev kot v fikciji: in čeprav ga lahko dokazi o fizičnih ali tehničnih problemih opozarjajo na prisotnost filmskega ustvarjalca, vseeno pričakuje transparenten dostop.

Podobno kot v klasičnem pripovednem filmu je tudi tukaj naša težnja po vzpostavljanju imaginarnih odnosov z osebami in situacijami uspešna le pod pogojem, da je prisotnost filmskega ustvarjalca predvsem odsotnost. Njegova neopažena prisotnost utira pot dinamiki empatične identifikacije, poetične potopitve ali voajerskemu ugodju.

Interaktivna reprezentacija

Kaj pa če filmski ustvarjalec kljub vsemu le intervenira in sodeluje? Kaj pa če odstreemo tančico iluzorne odsotnosti? Na to možnost je v dvajsetih letih tega stoletja pokazal Dziga Vertov v svojih *kino-pravda*, na začetku 50. let pa so filmski ustvarjalci v številnih državah nanjo spet opozorili na poskusen in tehnično omejen način. V poznih 50. letih je ta možnost postala tehnološko uporabna v delu filmskih ustvarjalcev kanadskega Nacionalnega filmskega odbora (še posebej s serijo *Candid Eye*, 1958-59 in filmom *Les Racquetteurs/ Izsiljevalci* avtorjev Gillesa Groulxa in Michela Braulta iz leta 1958) in postala predmet tudi polemičnih razprav, ki jih je spodbudil film Jeana Roucha in Edgarja Morina *Kronika poletja* (*Chronique d'une été* 1960) – avtorja sta ga označila kot *cinéma vérité* – in uspeh filma *Primary* (1960) v produkciji Drew Associates.

V poznih 50. letih je dosegljivost prenosne sinhrono snemalne opreme pripomogla k temu, da je interakcija postala bolj izvedljiva kot kdajkoli prej. Govor ni bil več omejen na postprodukcijo in odmaknjen daleč stran od življenja tistih, o katerih film govori. Filmskemu ustvarjalcu ni treba biti zgolj kinematičen, snemalno oko. Lahko se je bolj približal človeškim *cutom*, gledanju in poslušanju in temu, kako zaznavajo dogodke in se nanje odzivajo. Glas filmskega ustvarjalca je bilo mogoče slišati tako kot katerikoli drug glas, se pravi ne kot organizirajoči komentar, temveč kot glas na kraju dogajanja in v soočanju z drugimi. Interaktivni način neprimerno bolj kot observacijski omogoča filmarju, da je v odnosu do družbenih akterjev, nastopajočih v filmu, mentor, udeleženec, tožnik ali provokator.

Interaktivni dokumentarec poudarja pričevanje ali verbalno izmenjavo in podobe dokazovanja (tj. podobe, ki dokazujejo veljavnost ali pa tudi dvomljivost trditev prič). Tekstovna avtoriteta se pomika proti rekrutiranim družbenim akterjem: njihovi komentarji in odzivi predstavljajo osrednji del argumenta filma. Prevladujejo različne oblike monologov in dialogov (resničnih ali navideznih). Ti filmi dajejo občutek pristranskosti oziroma situirane



prisotnosti in lokalne vednosti, ki izhaja iz dejanskega srečanja filmskega ustvarjalca z drugimi. Od tod se porajajo tudi vprašanja razumevanja in interpretacije: kako se filmski ustvarjalec in družbeni akter drug na drugega odzivata? Ali reagirata na poudarke ali podtone v njunem pogovoru? Ali opazita pretok moči in želje med njima? (Zadnje vprašanje je jedro filma Rossa McElweeja *Sherman's March/Shermanov pohod*, kjer filmski ustvarjalec potuje po ameriškem jugu in snema svoje interakcije z vrsto žensk, ki ga privlačijo).

Funkcija montaže je ohranjanje logične kontinuitete med posameznimi stališči, ponavadi brez vsepovezujočega komentarja, čigar logika se osredotoči na razmerje med bolj fragmentiranimi izjavami subjektov v intervjujih ali kontraverznimi izmenjavami med filmskim ustvarjalcem in družbenimi akterji. (Film pa lahko govori o interakciji sami kot na primer *Shermanov pohod* ali *Hotel Terminus* in v tem primeru vodi logika manj k argumentu o svetu in bolj k izjavi o samih interakcijah in tistemu, kar razkrivajo o filmskemu ustvarjalcu in družbenih akterjih). Prostorske relacije so lahko večje ali celo nesorazmerne (kot npr. prostorski preskoki od prizorišča enega intervjuja do drugega in od intervjujev do arhivskih posnetkov kot v *Letu svinje/In the Year of the Pig* in drugih interaktivnih, zgodovinskih dokumentarnih filmih).

Nepričakovane jukstapozicije lahko zajemajo grafične mednapise (kot npr. slovarske definicije fuka, vstavljene zatem, ko žrtev posilstva pripoveduje, kako je bila "pofukana" v filmu JoAnn Elam *Rape/Posilstvo*); nenavadna kadriranja, posebno med intervjujem, ko odtavamo stran od "govoreče glave", da bi raziskali kakšen drug aspekt prizorišča ali osebe kot npr. fokusiranje kamere na čebelo na ovratniku pompozne govornice v filmu Chrisa Markerja *Le Joli Mai/Lepi maj* ali poudarek na "praznem prostoru" med filmskim ustvarjalcem in družbenim akterjem v *Surname Viet Given Name Nam* Trinha Minh-ha-ja, ki postavlja pod vprašaj resnost in avtoriteto intervjuja samega. Neskladne ali kontradiktorne izjave o istem problemu – kot npr. v Nixonovem v filmu Emila de Antonia *Millhouse* ali različni interpretaciji v *First Contact/Prvi stik*, ko udeleženci vsake kulture opisujejo zgodovinske fotografije in film o prvih srečanjih med belci in prebivalci visokih planot Nove Gvineje – prav tako dosežejo učinek čudne jukstapozicije. Gledalca spodbudijo, da ponovno oceni začetne izjave v luči drugih, nasprotnih izjav. Takšne jukstapozicije kljubujejo toku misli, značilnem za prvi referenčni okvir, da bi sprožile presenečenje, vpogled ali mogoče celo smeh. Razen samega procesa interakcije postanejo ključno sredstvo diskurzivnega repertoarja filmskega ustvarjalca.



Te možnosti zastavljajo filmskemu ustvarjalcu določena etična vprašanja. Do katere mere je lahko udeležen? Kako se določijo meje, ki jih filmski ustvarjalec ne sme prestopiti? Kakšne taktike dovoljuje "tožilstvo" izven formalnega pravnega sistema? Beseda "tožilstvo" se nanaša na proces družbene ali zgodovinske preiskave, v kateri filmski ustvarjalec vzpostavi dialog z pričami, da bi predstavil argument. Dejansko je lahko odnos do priče bližji odnosu javnega branilca kot pa javnega tožilca: to ponavadi ni nasprotno razmerje, temveč razmerje, v katerem iščemo informacije za argument. V takšnem razmerju etično vprašanje zadeva način, kako filmski ustvarjalec predstavi svoje priče, še posebej, ko so v igri različni motivi, prioritete ali potrebe. Errol Morris, režiser filma *The Thin Blue Line* v intervjuju z Billom Moyersom loči svoj primarni cilj filmskega ustvarjalca od želje intervjuvanca, ki hoče dokazati svojo nedolžnost. Morrisu je najpomembnejše posneti "dober film". V tem primeru je film koristil tudi subjektu filma, vendar v vseh primerih rezultati niso tako ugodni. (*The Things I Cannot Change*, zgodnji dokumentarec iz serije *Challenge for Change* v produkciji kanadskega Nacionalnega filmskega odbora, je na primer dober film, vendar je negativno vplival na življenje družine na robu preživetja, ki jo je obravnaval). Metode ABC-jevih oddaj "Nightline" nam lepo ponazorijo, kako lahko želja, da bi ustvarili dober program, oškoduje subjekte programa s tem, da jim odvzame nadzor nad načinom njihove lastne predstavitve. Oddaja predstavi medijsko zanimive posameznike, s katerimi se voditelj Ted Koppel pogovarja, vendar se nahajajo v ločenem studiu (celo ko se nahajajo v isti stavbi v Washingtonu, D.C.), nimajo monitorja, na katerem bi lahko spremljali Kopplo ali sebe med dialogom, in zanesti se morajo na slušalke, da bi slišali sobesednikova vprašanja in komentarje.

Te taktike so za gledalca neopazne in se v primerjavi s pristranskimi in podžigajočimi tiradami Mortona Downeya zdijo mile. *Show* Mortona Downeya spodbuja reprezentacije ekscesa. V teh oddajah ne gre toliko za izražanje progresivnih ali konservativnih stališč kot pa za emocionalno intenzivnost in gluhost za vsak razumen dialog.

Ta *show* tako krepko prekoračuje meje normalnega dialoga, da bi lahko celo rekli, da je znanilec konca javnega diskurza oziroma njegovo sprevrnitev v participativni spektakel. (Potem ko so ga začeli predvajati širom ZDA, so *show* zaradi slabe gledanosti ukinili.) Podobnost Downeyjevega showa etiki rimskega cirkusa zastavlja še druga sorodna vprašanja: kako daleč gre lahko provokacija? Kadar kakšen Geraldo Rivera zagovornike bele nadvlade izzove k fizičnemu nasilju, kakšna je njegova odgovornost za posledice? Ko Claude Lanzman v *Shoah* pričakuje ali celo vztraja, da njegove priče govorijo o travmi, ki so jo doživele kot žrtve koncentracijskega taborišča, ali lahko res domnevamo, da bo rezultat tako terapevtski, kot g. Lanzman verjame? Ko igralec-znanstvenik v filmu Stanleyja Milgrama *Obedience/Poslušnost* (film prikazuje Milgramov klasični eksperiment o poslušnosti avtoriteti) nagovarja nevedne subjekte poskusa, naj slabe učence kaznujejo s smrtonosnimi elektrošoki, kakšno odgovornost ima filmski ustvarjalec za čustvene posledice te izkušnje? V takšnih primerih se nam filmski ustvarjalci predstavijo s posebno odkritostjo, kar nam omogoči, da sledimo procesu diskusije, ki vodi k iskanemu rezultatu. Ocenimo lahko njihovo vedenje, postopke, ki vodijo raziskavo, in ravnotežje med dobljenimi informacijami in njihovo osebno ceno, toda ali to zadostuje, da upravičimo ustvarjalčevo početje? Katera so etična in politična merila, ki oblikujejo vzorce takšne družbene izmenjave? Interakcija pogosto vključuje obliko, ki je znana kot intervju. Ta oblika zastavlja svojevrstna etična vprašanja: intervjuji so oblika hierarhičnega diskurza, ki izhaja iz neenakopravne razdelitve moči: lepa primera sta spoved in zaslišanje. Kako obravnavamo inherentno hierarhično strukturo te oblike? Zastavlja posneto ustno izročilo (ali avdiovizualna zgodovina) različna etična vprašanja od tistih, ki se tičejo ustnega izročila, ki je namenjeno za arhivsko uporabo kot primarni vir gradiva? Kakšne zahteve in pravice ohranja intervjuvanec? V nekaterih primerih se lahko sklicujemo na ustavne pravice zaščite zasebnosti in zaščite pred klevetanjem. Druga smernica je etični princip pristanka, vendar ga mnogi filmski ustvarjalci ne upoštevajo, ker menijo, da imata procesa družbene ali zgodovinske raziskave iste pravice svobode govora in svobode tiska, ki novinarjem omogočajo precejšnjo svobodo v njihovem iskanju novic.

Interaktivni film ima lahko različne oblike, vendar vse družbenega akterja postavijo v neposredno soočenje s filmskim ustvarjalcem. Glas filmskega ustvarjalca, ki ga slišimo, se naslavlja na družbenega akterja na platnu in ne na gledalca. Nekatera dela, kakor Roucheva *Kronika nekega poletja* ali poznejši filmi, kot *Hard Metal Disease* Jona Alperta, *For the First Time in Talking about Punto Cubano* Octavia Cortazarja, *Poto and Cabengo* Jean-Pierra Gorina, *Sad Song of Yellow Skin* Michaela Rubba ali *Not a Love Story* Bonnie Klein (kot tudi *Sherman's March* Rossa McElweeja), temeljijo na trenutku same interakcije. Odlikujejo se z močnim vtisom naključnosti in dogajanja v sedanjiku. Dogodki, ki se bodo šele zgodili, lahko na podlagi interakcije, ki smo ji priča, uberejo tudi drugačno pot. V svojem etnografskem filmu *Tourou et Bitti* Rouch v komentarju zaupa gledalcu, medtem ko koraka proti vaškemu trgu, da namerava uporabiti kamero, ki jo nosi (in s katero snema dolge *travellinge*), za to, da bi izzval trans, za katerega si je že nekajkrat neuspešno prizadeval. Preostali del filma predstavi dogodek bolj ali manj observacijsko, vendar iz Rouchevega uvodnega pojasnila zdaj vemo, da ceremonija transa poteka v interakciji s kamero.

De Antoniov film *In the Year of the Pig* temelji na vrsti intervjujev z različnimi opazovalci ali udeleženci, ki so bili vpleteni v vietnamsko vojno. Film je pripomogel k uveljavitvi žanra zgodovinske rekonstrukcije, ki temelji na ustnih pričevanjih in arhivskih posnetkih. De Antoniova prisotnost je relativno prikrita, vendar je implicitna tako v komentarju (film se na primer začne s prikazovanjem kipov vojakov iz ameriške državljanske vojne, kar namiguje na notranjo, izključno vietnamsko naravo konflikta, ne pa zunanjo, kot "svobodni svet nasproti zaslužjenemu") kot v sami formi intervjuja. De Antonia sicer slišimo samo enkrat (v intervjuju s senatorjem Thurstonom Mortonom), toda jasno zgodovinsko poročilo o izvoru vojne, ki je očitno neskladno s poročilom ameriške

vlade, posredno kaže na de Antoniovo organizacijsko prisotnost. Njegov argument izhaja iz selekcije in razporeditve dokazov, ki so jih priskrbele priče, ne pa iz komentarja.

Kadar razlagalna reprezentacija vključuje intervju, ta ponavadi služi kot dokaz za podkrepitev argumenta samega filmskega ustvarjalca. Kadar pa interaktivna reprezentacija vsebuje intervju, je ta dokazno gradivo za argument, ki je posledica interakcije med filmskim ustvarjalcem in subjektom.

Prisotnost nekaterih filmskih ustvarjalcev v interakciji je razvidna, kar pomeni, da jih običajno vidimo ali slišimo. To lahko opazimo pri Jeanu Rouchu, v Harlan County Barbare Kopple, *Hard Metal's Disease* Jona Alperta, *Not a Love Story* Bonnie Klein, *Unfinished Diary* Marilu Mallet, *Shoah* Clauda Lanzmana, *Lightning over Braddock* Tonyja Bubbe in *Hotel Terminus* Marcela Ophulsa.

Občutena prisotnost filmskega ustvarjalca kot središča pozornosti za družbene akterje in gledalce poudari dejanje zbiranja informacij ali pridobivanja znanja, proces družbene in zgodovinske interpretacije ter učinek srečanja ljudi s filmskimi ustvarjalci, kadar lahko to srečanje pusti neizbrisen pečat v življenjih vseh vpletenih. To srečanje je lahko formalizirano v obliki intervjujev (kot npr. v *Shoah*) ali pa bolj nestrukturirano in spontano (kot npr. v *Lightning over Braddock*), toda občutek negotovosti vsakega trenutka – saj je potek filma odvisen od ravnesja izmenjave – dovolj močno razlikuje interaktivni ali participatorni način od observacijske reprezentacije.

Intervju je izrazito determinirana struktura. Ne izhaja samo iz ustnega izročila in opravlja več kot eno funkcijo. Intervju je lahko pokazatelj razmerja moči, v katerem pogovor narekujeja institucionalna hierarhija in ureditev. Intervju najdemo v večini "diskurzov treznosti", kot sem jih sam poimenoval, in v večini dominantnih institucij naše kulture. Michel Foucault obširno govori o tipu intervjuja s pacientom-klientom v družbenih ustanovah, posebno v spolni terapiji, ki izvirja iz religiozne prakse spovedi. Največ pozornosti Foucault nameni regulativni funkciji takšnih izmenjav, za katere se zdi, da spolnost osvobodijo bremena molka zgolj zato, da bi jo potem postavili v disciplinske postopke kakega institucionalnega režima. V medicini uporabljajo termin "anamneza", ko pacient govori o simptomih in njihovih možnih vzrokih, takšne pripovedi pa so potem uporabljene v diskurzu medicinske vede. V antropologiji je intervju pričevanje informatorjev-domorodcev, ki svojo kulturo opisujejo antropologu, ta pa potem njihove pripovedi uporabi v antropološki raziskavi. Na televiziji so iz intervjuja naredili žanr, znan kot *talk-show*. V policijskem delu je intervju zaslišanje. V pravo poznajo pričevanja, zaslišanja, obravnave in navzkrižno zasliševanje. V šoli je oblika intervjuja izpraševanje. Vse to so zgolj različne izvedbe iste osnovne strukture.

V vsakem primeru je hierarhija ohranjena, medtem ko informacija prehaja od enega družbenega akterja na drugega. Za razliko od tega, kar Teresa de Lauretis (po Foucaultu) imenuje "tehnologije spola", ki prek diskurza posamezniku vcepijo seksualno subjektivnost, bi lahko uporabili izraz "tehnologije znanja" za tiste dejavnosti, ki posamezniku vcepijo spolno, družbeno subjektivnost, ki nikoli ne prekine povezave znanja (ali spolnosti) z močjo. V teh tehnologijah ima intervju v različnih oblikah glavno vlogo. V filmu se ta povezava tehnike z močjo materializira kot prostor in čas, še posebno prostor. Tako kot način, kako si filmski ustvarjalec in subjekt delita prostor, pomeni etični problem, tudi intervju obdajajo vzporedna politična vprašanja hierarhije in nadzora, moči in znanja. Vsaka izbira prostorsko-časovne konfiguracije med filmskim ustvarjalcem in intervjuvancem ima implikacije in potencialni politični naboj, ideološko valenco, ki si zasluži pozornost. Ena skrajnost bi bil "pogovor", svobodna izmenjava med filmskim ustvarjalcem in subjektom, za katero se zdi, da ni naravnana na noben določen cilj in da ne sledi nobenemu načrtanemu programu. (Beseda je v narekovajih, ker sam proces snemanja takšnega pogovora povzroči, da pogovor ni tako spontana zadeva, kakor je videti). Na misel nam lahko pridejo *talk show*i s svojimi gostitelji, ki so nadomestek za filmski ali televizijski aparat in katerih govor se zdi spontan in široko zastavljen, ali pa neformalne izmenjave med

Rossom McElweejem in ženskami, ki jih srečuje ali obiskuje v filmu *Shermanov pohod*. Pogovor se odvija na meji institucionalne kontrole, kakor pravi Lyotard, ki ga razlikuje od diskurza znotraj institucionalnega okvira. Pogovori pritegnejo našo pozornost na igro moči med filmskim ustvarjalcem in subjektom. Variacija "pravega" pogovora je "maskirani intervju". V tem primeru filmskega ustvarjalca ne vidimo in ne slišimo, intervjuvanec ne govori filmskemu ustvarjalcu izza kamere, temveč se pogovarja z drugimi družbenimi akterji. Maskirani intervju nima jasne strukture intervjuja, marveč se bliža stilistiki fiktivnega filma. Značilnost takšnega dialoga je določena "negotovost", vendar gledalec brez nadaljnjih kontekstualnih informacij ne ve zagotovo, ali naj to negotovost pripiše kulturni razliki (med družbenimi akterji), zavedanju prisotnosti kamere ali sami formi v pogovor zakamufliranega intervjuja.

Film *Not a Love Story*, ki nasprotuje pornografski industriji, gradi velik del svojega argumenta na intervjujih med filmsko ustvarjalko, Bonnie Klein, ali njeno spremljevalko, bivšo striptizeto Lindo Lee Tracy, in različnimi udeleženci v pornografski industriji. Vsak intervju ima svoje mesto v tekstualnem sistemu, ki poudarja duhovno potovanje obeh nosilk intervjuja v tematični del človeške duše in njuno končno odrešitev. Vsak intervju nudi nosilkama intervjuja dejanske informacije in možnost, da zaznamujeta naslednjo postajo v svojem osebnem potovanju. Razvoj pripovedi teži k pridobivanju vednosti o pornografiji in – kar je za interaktivne filme precej netipično – k moralni rasti nosilk intervjuja kot družbenih akterjev.

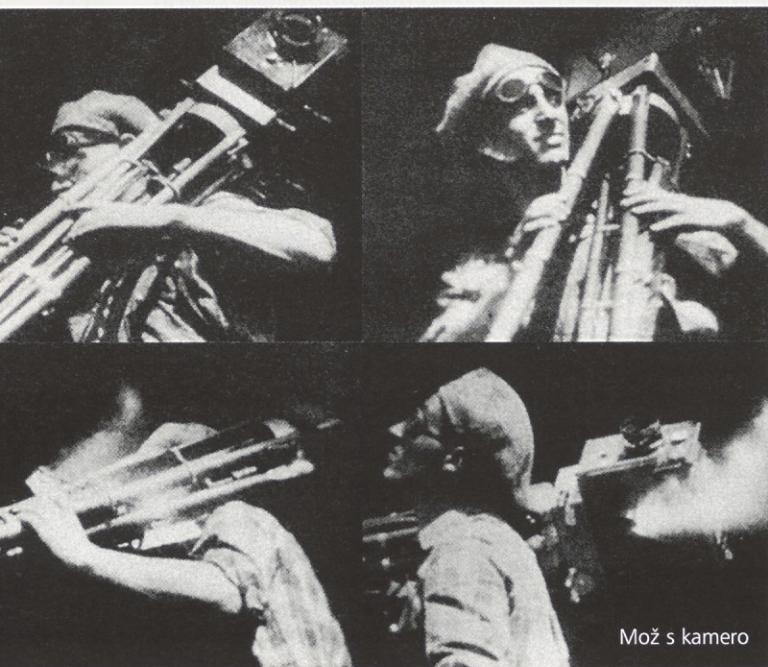
Vidna prisotnost družbenega akterja kot dokazne priče in vidna odsotnost filmskega ustvarjalca (ustvarjalčeva prisotnost kot odsotnost) dajeta tej različici intervjuja obliko "pseudomonologa". Tako kot je razglabljanje v obliki monologa namenjeno občinstvu, je tudi v pseudomonologu videti, kot da neposredno prenaša misli, vtise in spomine posameznih prič na gledalca. Odsotnost filmskega ustvarjalca proizvede učinek povezanosti, ki gledalca postavi v neposreden odnos z intervjuvancem. Medtem ko gledanje in poslušanje dialoga med filmskim ustvarjalcem in njegovim subjektom temelji na uporabi določenih tehnik, kot je zlasti montažna figura kader/protikader, ki gledalca postavi v položaj subjektivne vpletenosti, ne pa odmaknenosti, pa pseudomonolog krši pravilo "Ne glej v kamero", da bi dosegel bolj neposreden občutek naslavljanja na gledalca. Pseudomonolog naredi iz gledalca subjekt filmskega nagovora in izbriše prav tista posredovanja med ustvarjalcem, družbenim akterjem in gledalcem, ki jih interaktivni način sicer tako poudarja.

Pričakovanja gledalca interaktivnih filmov se zelo razlikujejo od pričakovanj pri razlagalnih in observacijskih filmih. Slednji za razliko od interaktivnih ali refleksivnih filmov brišejo sledi produkcijskega dela, učinke samega filmskega aparata, skratka, prikrivajo proces izjavljanja kot izrekovanja nečesa, kar se razlikuje od tistega, kar je rečeno. Kadar ima interaktivni film obliko ustnih pričevanj, ki so povezana skupaj, da bi prispevala k rekonstrukciji zgodovinskega obdobja ali dogodka, je rekonstrukcija očitno posledica sestavljanja teh ločenih vrst pričevanj. Takšen film nam daje občutek, da nas – ali našega namestnika, filmskega ustvarjalca oziroma nosilca intervjuja – nagovarjajo zgodovinsko situirani subjekti, zato je bližji diskurzu kot pa neosebni *histoire*. Gledalec interaktivnega teksta pričakuje, da bo priča zgodovinskemu svetu, kakor ga predstavlja tisti, ki v njem biva in ki iz tega prebivanja naredi glavno vsebino filma. Film se potemtakem loteva etike ali politike srečanja. To je srečanje med tistim, ki rokuje s filmsko kamero, in nekom, ki je ne. Določene strategije intervjuja in reprezentacije srečanja lahko zamaskirajo filmarjevo prisotnost na prizorišču, a kljub temu ostane občutek njegove telesne navzočnosti.

Refleksivna reprezentacija

Če je reprezentacija zgodovinskega sveta v interaktivnem filmu kraj srečevanja procesov družbene izmenjave, pa je za refleksivni način glavna tema sama reprezentacija zgodovinskega sveta. Tukaj ne slišimo le, kako filmski ustvarjalec interaktivno (participatorno, pogovorno) vzpostavlja stik z družbenimi akterji, marveč slišimo

tudi njegov metakomentar, ki nam ne govori toliko o zgodovinskem svetu (kar je značilno za razlagalne, poetično-dnevniške in interaktivne načine) kot o samem procesu reprezentacije. Medtem ko se velika večina dokumentarne produkcije ukvarja z opisovanjem zgodovinskega sveta, se reflektivna reprezentacija loteva vprašanja, kako opisati zgodovinski svet. Podobno kot pri poetični ekspoziciji je tudi tu žarišče prestavljeno od zgodovinske reference na značilnosti samega teksta. Poetična ekspozicija pritegne pozornost na lepoto oblike, reflektivnost pa na njene probleme. Reflektivni filmi ne upoštevajo le oblike in stila, kot je značilno za poetične, temveč tudi strategije, strukture, konvencionalne vzorce, pričakovanja in učinke.



Mož s kamero

Reflektivni dokumentarni filmi *Mož s kamero*, *The Thin Blue Line*, *Daughter Rite*, *Reassemblage*, *Lorang's Way*, *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh*, *Poto and Cabengo*, *Daleč od Poljske* in *Nedokončani dnevnik* na dva načina zastavljajo etično dilemo o tem, kako predstavljati ljudi. Pri prvem načinu je dilema predstavljena kot sama tema filma (kot npr. v *Daleč od Poljske* ali v *Daughter Rite*), pri drugem pa je ponujena gledalcu, ki mora presoditi, ali se ljudje oziroma družbeni akterji pojavljajo samo v funkciji filma. Interaktivni filmi lahko pritegnejo pozornost na proces filmskega ustvarjanja takrat, kadar ta proces povzroča probleme za udeležence; reflektivni film pa pritegne pozornost na ta proces zato, da bi zastavil problem za gledalca. Kako lahko reprezentacija ustreza temu, kar predstavlja? Kako lahko v filmu predstavimo delovanje delavskega sindikata *Solidarnost*, če filmski ustvarjalec ne more odpotovati na Poljsko (tema filma *Daleč od Poljske*)? Kako predstaviti čustvene vezi med materjo in hčerko, ko so le-te težko na voljo za dokumentacijo, ker so se zgodile v preteklosti in zunaj dosega kamere (*Hči Rite*)?

Ljudi, predstavljene v filmu s takšnimi problemi, ni mogoče priličiti konvencijam realizma. Realizem nam ponuja neproblematičen dostop do sveta skozi tradicionalno fizično reprezentacijo in nemoten transfer psiholoških stanj od osebe na gledalca (prek stila igranja, strukture pripovedi in smelnih tehnik, kot so npr. subjektivni kadri). Reflektivni dokumentarni filmi uporabljajo te tehnike zgolj zato, da jih prekinajo in razkrijejo kot takšne. Tako se npr. *Thin Blue Line* Errola Morrisa močno opira na konvencije intervjuja (in njegove sorodnosti s spovedjo), toda obenem pritegne pozornost na napetosti, ki nastajajo iz nasprotujočih izjav o tem, ali je Randall Adamsa, ki je bil zaradi umora policista obsojen na dosmrtno ječo, a prisega, da ni kriv, storil ta zločin ali ne. Morris dramatiizira iskanje dokazov in poudari dvome o obstoječih dokazih. Spomni nas, kako vsak dokumentarni film konstruira potrebne dokazne referenčne točke, kar v njegovem filmu poteka tako, da nas vedno znova vrača na prizorišče zločina s pomočjo

rekonstrukcije, ki poudari sugestivne, evokativne in tudi povsem nedokazane aspekte dogodka. Čeprav je film v mnogih pogledih realističen, pa blokira "naravno" oziroma nevprašljivo domnevo o neposredni skladnosti realizma z resničnostjo izjav o svetu. Ena izmed "čudnih plati" reflektivnega dokumentarnega filma je, da le redko reflektira etična vprašanja, razen z vzdihom distanciranega relativizma, ki raje kritizira izbiro drugih kot pa razmišlja o svoji lastni. Uporaba nastopov poklicnih igralcev in prisotnost filmskega ustvarjalca le redko služita kot neposredno opozorilo o etičnih problemih. Uporaba igralcev filmskemu ustvarjalcu prihrani uporabo ljudi za predstavitev bistva narave reprezentacije, ne pa narave njihovih lastnih življenj, vendar sama uporaba igralcev še vedno ne razreši problema, kako skupaj kombinirati obe sporni zadevi. Uporaba igralcev še ne pomeni, da bo se bo film nujno ukvarjal z vprašanjem etične odgovornosti filmskega ustvarjalca do subjektov filma ali gledalcev. Raziskovanja težav ali posledic reprezentacije so bolj pogosta kot razmišljanja o pravici do reprezentacije.

Očitna izjema je film *No Lies (Brez laži)*, ki nedvoumno govori o etiki interakcije med filmskim ustvarjalcem in subjektom in prek tega o odnosu filma in gledalca. Z uporabo igralcev za reprezentacijo situacije, v kateri "cinéma vérité" filmski ustvarjalec neusmiljeno intervjuira prijateljico o njeni nedavni izkušnji posilstva, ta film gledalca napelje do tega, da verjame, da je film dokumentarni posnetek tega dogodka. Na ta način opozarja na prikriti voajerizem observacijskega ali interaktivnega filmskega ustvarjanja, na zmožnosti kamere, da ljudi napelje do izpovednih nastopov, na brezbriznost do osebnih, čustvenih posledic, ki jih lahko povzroči takšno filmsko ustvarjanje; povrh vsega pa film tudi gledalca postavi v položaj tistega, ki je manipuliran ali prevaran, podobno kot ženska v tem filmu. Šele iz odjavne špice namreč zvemo, da sta protagonisti igralca. Po tem razkritju se nekateri gledalci počutijo ogoljufane. Verjeli so v resničnost reprezentacije, ki bi jo morali obravnavati kot fikcijo, vendar ta kršitev zaupanja lepo ponazori bistvo. Film *Brez laži* reflektivno dviguje našo stopnjo zaznavanja dinamike zaupanja, ki ga dokumentarni filmi tako izpostavljajo, ter prevar subjektov in gledalcev, ki so posledica tega zaupanja.

Reflektivna reprezentacija daje poudarek na srečanje med filmskim ustvarjalcem in gledalcem, ne pa na srečanje med filmskim ustvarjalcem in subjektom filma. Ta način se je uveljavil zadnji, ker je najmanj naiven in najbolj skeptičen do različnih možnosti komunikacije in izražanja, ki jih ostali načini jemljejo za samoumevne. Realistični pristop k svetu, možnost nespodbitega argumenta, nezlomljiva vez med sliko in tem, kar ta kaže – vsi ti koncepti so postali dvomljivi.

V svoji najbolj paradigmatični obliki reflektivni dokumentarec spodbuja gledalca k višji stopnji zavesti o njegovem razmerju do filma in prav tako o problematičnem odnosu med filmom in tem, kar reprezentira. Montaža ni toliko v funkciji reprezentiranja zgodovinskega sveta na drugi strani realističnega okna, kot opozarja na samo filmsko formo pogosto; in podobno velja za dolge posnetke, ki trajajo mnogo dlje, kot potrebuje "čas branja", tj. čas, v katerem prepoznamo družbeni pomen posnetka. Kadar slika traja dlje, kot je običajno, lahko priključijo pozornost samo nase, na svojo kompozicijo, na svoje preseganje vsebine ter na svoje robove. Nepričakovane jukstapozicije delujejo na način, ki so ga ruski formalisti opisali s pojmom *ostranenie*, ki pomeni narediti nenavadno domače in obratno. Referenčni okviru trčijo drug ob drugega in spočetka nemoten dostop do sveta postane otežen ali problematičen. Nepričakovane jukstapozicije ali stilistični odkloni od filmskih norm ali žanrskih konvencij realizem in referencialnost povsem potujijo. Na ta način gledalcu ni dovoljeno, da bi se neovirano prepustil reprezentaciji zgodovinskega sveta, marveč se prek stika z delovanjem filmskega aparata vrača k sebi kot gledalcu. Reflektivnost poudarja epistemološki dvom. Poudarja deformacijsko posredovanje filmskega aparata v procesu reprezentacije. Vednost ni samo lokalizirana, temveč je tudi sama postavljena pod vprašaj oziroma v odnos do bistvenih vprašanj o naravi sveta, strukturi in funkciji jezika, avtentičnosti slike in zvoka dokumentarnega filma,

težavah verifikacije in o statusu empiričnih dokazov v zahodni kulturi.

V primeri s tradicijo igranega filma, kjer satira, parodija in ironija uživajo pomembno mesto, pa je v dokumentarnem filmu refleksivnost relativna novost. To spraševanje lastnega statusa, konvencij, učinkov in vrednosti bi lahko predstavljalo dozorevanje žanra. Ta se seveda lahko nadaljuje tudi tako, da se vrača k zgodnejšim, domnevno bolj naivnim oblikam, vendar z večjo zavestjo o njihovih omejitvah.

Refleksivni dokumentarni film delno izvira iz zgodovine formalne spremembe, v kateri so prisile in omejitve določenega načina reprezentacije obenem pripravile podlago za njegovo zrušenje. Nov način bi lahko izviral tudi iz politične zgodovine, ko se učinkovitost dotlejšnjega načina zmanjša, ali ko drža, ki jo vzpostavi do zgodovinskega sveta, ni več primerna. Institucionalni okvir, ki obdaja dokumentarni film, je vendarle več desetletij varoval ta žanr pred tendencami dvajsetega stoletja k radikalnemu dvomu, negotovosti, skepticizmu, ironiji in eksistencialnemu relativizmu, ki so odprli pot modernizmu in potem mrhovinarskemu postmodernizmu.

Ko je refleksivni način dokumentarne reprezentacije končno dosegel neko stopnjo pomembnosti v 70. in 80. letih (z nekaj pomembnimi predhodniki, kot je zlasti *Človek s kamero*), je bilo očitno, da izvira tako iz oblikovne prenovе kot tudi iz politične nuje.

Poststrukturalistična kritika jezikovnih sistemov kot naprav za konstituiranje subjekta; teza, da reprezentacija kot semiotična operacija potrjuje buržuazno epistemologijo (in voajeristično patologijo); predpostavka, da radikalna transformacija zahteva delo na označevalcu in konstrukciji subjekta ne pa na predispozicijah že konstituiranih subjektov – vse to je peljalo k zahtevi, da mora biti reprezentacija realnosti soočena s preizprašanjem realnosti reprezentacije. Samo to lahko pripelje tudi do pomembnih političnih sprememb.



Problem je v tem, da so prepričanja o prosojnosti govorice, o spoznavnosti vidnega sveta ter o tem, da ga je mogoče opazovati z nepristranske pozicije objektivnosti, in prav tako predpostavka, da je mogoče doseči spremembo s prepričevalnim posegom v vrednote in prepričanja posameznih subjektov (ne pa z razpravami o ideologiji subjekta kot takega) – da so torej vse to temeljni kamni dokumentarne tradicije. Diskurz dokumentarnega filma je bil velik del svoje zgodovine zaščiten pred skepticizmom in radikalnim dvomom in je zato filmskemu ustvarjalcu lahko nudil le malo orodij za refleksijo in ironijo. Še manj, institucionalni diskurz ni ponujal potencialno bolj učinkovitega političnega sredstva, kot je prepričljiva prezentacija argumenta.

Ena izmed prvih razprav o refleksivnosti v dokumentarnem filmu je spis Julie Lesage *"Politična estetika feminističnega dokumentarnega filma"*. Feministične dokumentarce, ki jih analizira, ne obravnava formalno inovativne. Filmi kot *Growing up Female*, *The Woman's Film*, *Three Lives*, *Joyce at Thirty-four*, *Woman to Woman*, *Self-Health*, *Chris and Bernie*, *Like a Rose*, *We're Alive in We're Somebody* imajo v glavnem preprosto pripovedno strukturo, se tradicionalistično opirajo na realistične konvencije in kažejo "malo samozavesti o fleksibilnosti filmskega medija". Njihova refleksivnost se kaže kot paralelizem. Tako kot žensko gibanje v sedemdesetih letih – ki so poudarjala rast osveščenosti kot temeljni pogoj za transformacijo osebnega v politično, za umestitev vsega tistega, kar

so imele za zgolj osebno izkušnjo, v skupno izkušnjo politične kolektivnosti in feminističnega gibanja – tudi ti filmi "pokažejo ženske v zasebni sferi, ko se zbirajo, da bi definirale/redefinirale svoje izkušnje in izdelale strategijo za vdor v javno sfero". Kot pravi Lesagova:

Skoraj vsak film kaže žensko, ki kameri pripoveduje svojo zgodbo... Vendar pa zgodbe, ki jih ženske pripovedujejo, niso le "drobci izkušnje". Te zgodbe so v estetski funkciji reorganizacije pričakovanja gledalk, ki temeljijo na patriarhalnih pripovedih, in te pripovedi kritizirajo... Zvočni zapis feminističnega dokumentarnega filma skoraj v celoti temelji na ženskih samozavestnih in intelektualnih diskusijah o njihovi vlogi in spolni politiki. Film izraža tisto, o čemer se je v preteklosti govorilo izključno s patriarhalnega vidika. Splošno sprejete predstave o ženskah se umikajo tokovom njihovih pravih želja, protislovjem, odločitvam in družbeni analizi.

Refleksivnost torej ni nujno samo oblikovna, marveč je lahko tudi odločno politična. Ta feministična dela ne pritegujejo pozornosti na sredstva reprezentacije, na proces konstrukcije pomena, temveč spodnašajo vkoreninjene predstave o spolnosti in spolu in ženskam omogočajo, da s skupnim političnim izrazom (zatiranje, izkoriščanje, manipulacija, samopreziranje, razvrednotenje...) imenujejo izkušnjo, ki je bila pred tem osebna ali brezposledna. (Izjema je film JoAnn Elam *Posilstvo*, ki priključuje pozornost na filmski aparat in proces konstrukcije pomena, hkrati pa obravnava zelo osebno in zelo politično doživetje posilstva z uporabo istih strukturnih principov spodbujanja osveščenosti kot ostali filmi).

Takšni filmi, ki bi jih lahko uvrstili med prevladujoče razlagalne, interaktivne ali observacijske, nas spomnijo na "nečist", hibriden značaj večine dokumentarnih filmov. (Obravnavani štirje načini reprezentacije deloma temeljijo na diskurzivnih formacijah, institucionalnih praksah in konvencijah, deloma pa rabijo kot hevristični model, ki pokaže jasneje definirane alternative, kot jih najdemo v praksi.) Še več, paralelizem, o katerem govori Lesagova – ne opredeljuje ga kot refleksivnega, ker ne izpostavlja procesa pomenjenja ali gledanja – nas opozori na dejstvo, da refleksivnost ni povsem formalen postopek, kot smo mislili.

Feminizem je priskrbel sredstva, ki so dokumentarnemu diskurzu manjkala. Spodbudil je radikalno rekonceptualizacijo subjektivnosti in politike, ki je prek programov za osveščevanje dosegla učinek, ki ga lahko primerjamo z učinkom refleksivnosti. Gledalec, še posebno gledalka se je srečala z izkušnjo, ki je ponovno raziskala in rekontekstualizirala podlago izkušnje same. Dokazno gradivo iz življenja žensk, odvzeto moškim mitologijam o ženski, je zahtevalo radikalno problematiziranje kategorij in konceptov, tako temeljito, kot to zahteva refleksija. Če refleksivno reprezentacijo uporabimo, da domačo izkušnjo spremenimo v nenavadno, da opozorimo na pogoje opazovanja kot na primer subjektivnost gledalčevega položaja, pa feministični dokumentarni filmi, ki jih opisuje Lesagova, kljub očitnemu pomanjkanju zavesti o "fleksibilnosti filmskega medija" dosežejo natanko isti rezultat. In to celo v zvezi z zadevami, kjer lahko trdimo, da razlika res naredi razliko.

Tako kot poezija, tudi refleksivne strategije odstranjajo železne navade. Politična refleksivnost odstranja zarjavele ideološke vzorce, ki podpirajo obstoječi družbeni red, posebno tiste prakse, ki jih poznamo v vsakdanjem življenju. Pretesna zanka refleksivnosti lahko izloči ta družbeni element. Namesto tistega, kar lahko reprezentiramo z realizmom (dejansko izkušnjo) in na ta način ustvarimo fokus refleksivnosti, postane fokus samo vprašanje realizma ali reprezentacije (formalne strukture). Takšen pristop je pokazal Hayden White v delu *Metahistory*, saj se ukvarja bolj s samim tekstom kot pa z razmerjem med tekstom in bralcem/gledalcem. Refleksija o formi je potrebna, ker je vsebina forme, če uporabimo Haydnov izraz, zares bistvena, vendar moramo obenem upoštevati politično refleksivnost, ker je forma vsebine prav tako kritična. Če je gledalcev odnos do filma, igranega ali dokumentarnega, v znamenju normalnega nihanja med verovanjem in dvomom, pa mu oblika kritičnega angažmaja v vsakem načinu reprezentacije razkriva ideološke mehanizme in obenem odpira utopistično dimenzijo, ki kaže, kar bi lahko bilo ali moralo biti.

Refleksivne strategije

Pojem refleksivnosti ima različne definicije. Naš osnovni cilj je prikazati razliko med formalnimi in političnimi dimenzijami refleksivnosti. Pri tem ne gre za dve alternativni, temveč za dva različna načina moduliranja in dva različna pogleda na dan niz operacij. Gre za to, da je en in isti postopek (npr. uporaba zunanosti polja ali namig na filmarjevo navzočnost) lahko uporabljen kot prijem, ki spodnaša norme, spreminja konvencije in tako priteguje gledalčevo pozornost, v določenih primerih pa je lahko tudi politično refleksiven, se pravi, da poudarja razmerje moči in hierarhije med filmom in svetom.

Politična refleksivnost. Ta oblika refleksivnosti deluje predvsem na gledalčevo zavest, dviguje jo na raven progresivne politike v althusserovskem smislu, tj. politike, ki si prizadeva za visoko osveščenost o skupnosti. Portugalski izraz *conscientizacao* in španski *conscientizacion* poudarjata zvezo s socialno ali kolektivno zavestjo, ne pa osebnega iskanja in s tem povezanega močnejšega ali superiornega jaza, kar pogosto implicira angleški izraz *consciousness-raising*... Vsak tip formalne refleksivnosti ima lahko tudi političen učinek, odvisno od tega, kako deluje na določenega gledalca ali občinstvo. Ta učinek lahko izzovejo tako dela, katerih pomen je predvsem na vsebinski ravni (kot sta npr. *The Woman's Film* in *Janie's Janie*, ki ne skrivata afinitete do politike agitpropa), kakor dela, ki jih zanima forma kot npr. serija *Ways of Seeing*, ki je polna radikalnih jukstapozicij in rekontekstualizacij zahodne tradicije oljnega slikarstva.

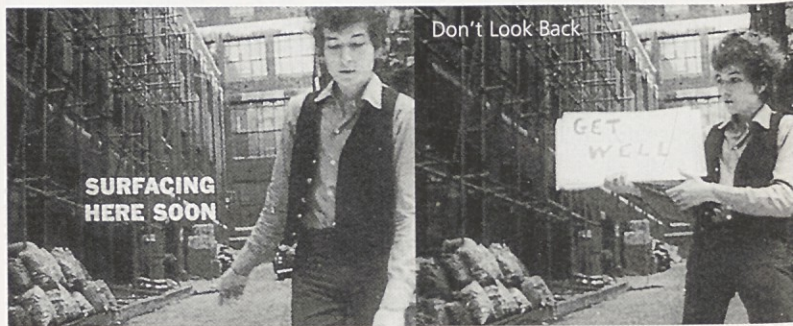
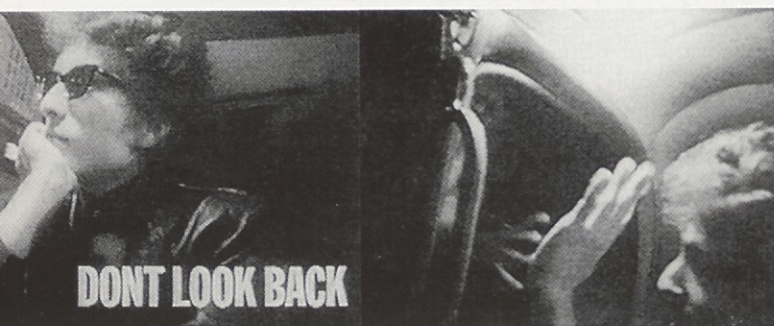
Formalna refleksivnost. Pri razčlenitvi tehnik refleksivnosti moramo upoštevati, da noben politični učinek ne izhaja iz konkretnega postopka ali strategije niti ni odvisen od kakšnega tipa formalnega postopka. Tako Hitchcock v *Dvoriščnem oknu* kot Tomas Gutierrez Alea v *Dokumentih o nerazvitosti* z oblikovnimi prijemi kažeta na sorodnost filma z voajerizmom (obe osrednji figuri uživata v opazovanju ljudi z daljnogledom, obe figuri iz vidnega, gradita pripovedi, ki vsebujejo tudi temi impotence in poželenja; obe figuri sta izolirani od svojega socialnega okolja zaradi poklica ali razrednega ozadja). Toda v *Dvoriščnem oknu* je refleksivnost predvsem formalna, medtem ko je politična dimenzija filma prisotna le v potlačenem podtekstu (npr. v moški ambivalenci glede ženske, prikriti patologiji voajerizma in fetišizma), ki ga večina gledalcev največkrat prezre. Refleksivnost *Dokumentov o nerazvitosti* pa načrtno in odkrito prikazuje odtujenost glavne osebe v družbenem kontekstu, medtem ko komentar poudarja patriarhalno in razredno podlago za ambivalenten odnos do žensk. Kljub temu ni nič samoumevno: učinki refleksivnosti so vedno odvisni od gledalca.

povezavo z zgodovinskim virom v korist notranjih komponent, kot so barva, zvočnost, kompozicija, globina, ritem ali avtorjeva posebna senzibilnost (to so filmi kot *The Nuer*, *Dež*, *Naked Spaces*, *Poslušajte Britanijo*, *Industrijska Britanija*, *Glass*, *Luisiana Story*, *N.Y., N.Y.*, *Pismo iz Sibirije*, *Nedelje v Peking*, *Poto and Cabengo*, *Razdeljeni svet*).

Drugo skrajnost predstavljajo dela, ki vsebujejo metakomentarje o svojih metodah in postopkih, vendar ostajajo v mejah realistične senzibilnosti ter se ne spuščajo v poetične sfere. Takšen je npr. film Raoula Ruiza *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh*, ki raziskuje kadre, "ki bi lahko bili" primerni za dokumentarec, medtem ko se avtor predstavlja kot "outsider", izločen iz dogodkov, o katerih poroča. Film kot *Brez laži*, *Dnevnik* Davida Holzmana in *Kronika nekega poletja* razvijajo kritični metakomentar o ustvarjalnih okoliščinah bolj posredno oziroma iz same svoje strukture in nas napeljujejo, da se poglobimo v etiko in politiko predstavljanja življenja drugih.

Podobno kot interaktivna refleksivnost (glej spodaj) je tudi stilistična refleksivnost odvisna od gledalčevega poznavanja dokumentarnih konvencij. Eden takšnih je nedvomno objektivnost. Vpeljava subjektivnih elementov, npr. stilistične ekspresivnosti in razvoja likov, lahko porodi vprašanja o zanesljivosti oziroma variabilnosti interpretacije dejstev kot tudi o odnosu ustvarjalca do njegovega materiala. Morrisov *The Thin Blue Line* je odličen primer, poln popolnoma subjektiviziranih predelav dogodkov in ikonično sugestivnih podob pisalnih strojev in pištol. Podobno kot Peter Watkins in Raul Ruiz se je tudi Morris odločil, da predstavi stvari na pogojni način, to je tako, kot bi se lahko zgodile, ne pa tako, kot so se. Njegov ton se lahko zdi precej oddaljen od navadno pretirane iskrenosti poročevalca, ki želi, da mu gledalci verjamejo. Morrisa bolj zanimajo ironični ali refleksivni učinki kot pa to, da je bilo praviči zadoščeno.

Uporaba stilističnih sredstev za doseganje refleksivnega učinka pa lahko privede tudi do zlorabe družbenih akterjev za filmske učinke. Če se ustvarjalec postavi kot glavna oseba – kot npr. v *Roger and Me* Michaela Moora in v manjšem obsegu v *Love Story* Bonnie Klein –, obstaja nevarnost, da bodo druge osebe padle v pripovedne kalupe za dobrotnike, pomočnike ali zlobneže. Družbeni akterji so tedaj podrejeni pripovedni trajektoriji filmarja kot protagonista. *Roger and Me*, ki so ga mnogi hvalili zaradi napada na brezbriznost korporacije General Motors do trpljenja individualnih žrtev, ki so ga povzročili, zreducira večino posameznikov v filmu na žrtve ali opeharjence. V pripovedovanju svoje zgodbe o tem, kako se je moral soočiti z izmikajočim se Rogerjem Smithom iz General Motors, Michael Moore prikazuje druge kot nemočne, brezbrizne ali nevedne v nasprotju s svojo junaško in odločno osebnostjo. Zaradi njegove uporabe ironije in satire ni čisto jasno, ali je hotel



Stilistična refleksivnost. Sem lahko uvrstimo vse tiste strategije, ki so v nasprotju s tradicionalnimi pristopi. Takšni filmi vsebujejo vrzeli in nepričakovane preobrate, ki pritegnejo pozornost na sam stil in postavijo obsesijo z iluzionizmom v narekovaje. Takšne vrste je ekspresionistični stil. Večglasni komentar v Trinh Minh-hajevem *Naked Spaces* postavlja na glavo vse naše predstave o običajnem komentarju.

Obstajata dve ekstremni obliki. Prvo predstavljajo dokumentarni stili, ki poudarjajo lastne vzorce in se tako običajno razvijajo v poetični ali esejistični način predstavitve, pri tem pa razrahljajo

biti tako kritičen tudi do nezaposlenih, kot je bil do General Motors, toda kot oseba je videti tako distanciran do odpuščenih delavcev (ki jih, mimogrede, srečamo zelo malo), kot je do nedostopnega Rogerja Smitha.

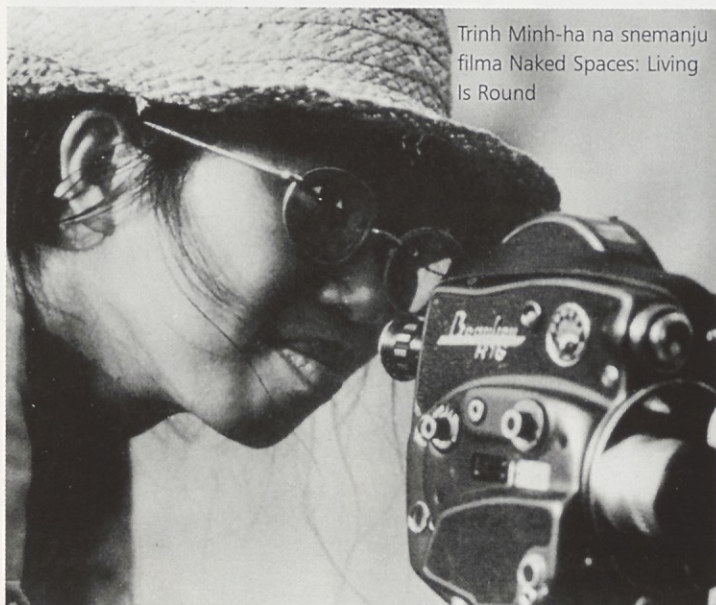
Dekonstruktivna refleksivnost. Tu gre za spreminjanje ali spodbijanje dominantnih principov in konvencij dokumentarne predstavitve in hkrati za poudarjanje njihove konvencionalnosti. Bolj kot za stilistične učinke gre za strukturne oziroma za dekonstrukcijo tistega, kar je veljalo za naravno in samoumevno.

Eden prvih filmov te vrste je bil *Dežela brez kruha* Luisa Buñuela (1932). Novejša dela, kot *Sans Soleil* Chrisa Markerja, *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh* Raula Ruiza in Trinh T. Minh-hajev *Ressemblage*, zelo uspešno dekonstruirajo konvencije objektivnosti v dokumentarcih, kažejo na pogojni status vsake slike ter ne nemožnost, da bi prišli do zanesljive resnice.

Interaktivnost. Ta način dokumentarne reprezentacije lahko deluje refleksivno tako, da nam daje vedeti za naključnosti trenutka, za oblikovne moči samega reprezentacijskega projekta ter za spremembe v ravnanju in vedenju, ki jih ta projekt lahko povzroči. Takšen učinek dosega npr. *Hard Metal's Disease* in *Kronika nekega poletja*.

Ironija. Ironične predstavitve imajo neogiben prizvok neiskrenosti, saj tisto, kar je rečeno, ni tudi tako mišljeno. Ironik reče eno in misli popolnoma nasprotno. Ironijo običajno formira večje zavedanje tradicije: obremenjena je s preobiljem znanja in pomanjkanjem domišljije, še posebno v postmoderni fazi. Ironija kot ton ali pristop pride za romanco, tragedijo in komedijo, ki jih vse izrine na rob in spodkoplje njihovo trdnost in treznost.

Ironija ima lahko obliko izostrenega vprašanja o avtorjevem odnosu do obravnavane snovi. V dokumentarnem filmu je še vedno razmeroma redka, saj je ta žanr ena izmed maloštevilnih diskurzivnih formacij ali institucionalnih praks, ki se je ognila spodbudam modernizma, refleksivnosti in ironije na splošno. Lahko pa se vendarle pojavi, kot na primer v filmih *The Thin Blue Line*, *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh*, *Roger and Me*, *Lepi maj*, *Les maitres fous*, *Les Racquetteurs* in *Lonely Boy*, čeprav redko pojavi kot trajna, radikalno refleksivna operacija. Zdi se, da je ironični potencial bolj prisoten v tendencah po odmiku ali skepticizmu, ko ustvarjalec želi nakazati distanco do nekaterih likov, vendar ne nujno do reprezentacijskih tehnik samega dokumentarca. Ruizov film *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh* predstavlja s svojimi radikalnimi vprašanji o dokumentarni formi izrazito ironičen pristop. Vendar mu ne gre za kakšen relativizem. Ruizova ironija izvira iz njegovega lastnega statusa čilskega izgnanca, ki dela v Parizu, kjer se mu sredi nacionalnih volitev Tretji svet zdi kot njihova strukturna odsotnost.



Trinh Minh-ha na snemanju filma *Naked Spaces: Living Is Round*

Richardu Nixonu, medtem ko sta *Cane Toads* in *Quebec*, USA parodiji na filme o naravi in na turistične filme. *Poto and Cabengo* je film, poln ostre satire na račun vedenjskih strokovnjakov, ki preučujejo in razlagajo jezikovne spretnosti dvojčkov v družbenem vakuumu zgolj na podlagi posnetih izjav in njihovih etimoloških analiz.

Frederic Jameson govori o *pasticcio* kot o postmoderni obliki parodije, ki opušča normativno sodbo o prejšnjih stilih v prid ravnodušnega izposojanja pri teh stilih oziroma nostalgije, ki niti ne povzdiguje niti ne omalovažuje tega, kar oživilja. Bližnja pastišu kot parodiji ali satiri je tudi uporaba odlomkov iz starih igranih filmov, ki v *Thin Blue Line* ali *The Making of a Legend* (o snemanju filma *V vrtincu*) služijo za kot zgodovinski vir: ti odlomki predstavljajo fiktivne stile, povezane s preteklim obdobjem na način, ki daje misliti, kot da je ta fiktivni stil sam že zgodovinsko dejstvo, vendar je še vedno živ v nostalgичnem miselnem okviru. Ta pristop omogoča predstavitev zgodovinske dokumentacije in uporabo pripovednih tehnik, in sicer brez bojazni, da bi ta kombinacija delovala neprepričljivo. Politična refleksivnost daje prednost parodiji in satiri pred pastišo in njegovi pomirjajoči nostalgiji ali udobnemu ikonoklazmu. Politična refleksivnost prispeva k temu, da ti obliki več kot le zasmehujeta ali majeta sprejete konvencionalne pristope, saj osveščenost sega nad trenutno izkustvo filma, v družbene navade, ki se zdijo zaradi moči dokumentarne reprezentacije bolj razumljive. •

Parodija in satira. Parodija lahko izzove večjo osveščenost o stilu, žanru ali tendenci, kategorijah, ki so bile prej samoumevne; satira pa je eden od načinov za osveščanje o problematičnem socialnem vedenju, vrednotah ali situacijah. Te oblike so v dokumentarcih premalo razvite, saj v tem žanru prevladujejo diskurzi o treznosti in čut za kalvinistično poslanstvo, kar velja zlasti za angleško govoreče dežele. Tam imajo dokumentarci te vrste poseben položaj nekakšne podzvrsti družbene kritike. *Sixteen in Webster Groves* in *Millhouse* sta satiri o najstnikih gornjega srednjega razreda oziroma o

benetke'98

Sean Penn, Anthony Drazan
Hurlyburly

Sophie Guillemin,
Charles Berling
L'ennui



potovanje v tretjem razredu

simon popek

Beneški festival je imel kot vsak drug svoje vzpone in padce. Letos je nedvomno doživel najgloblje brezno. Razlogi? Prvič, po lanskem samovšečnem nastopu, češ da je na Lidu konec z ameriškim filmom, je novi direktor, Felice Laudadio, letos storil ravno obratno in znova natrosil grmado studijskega povprečja; drugič, sestavil je tako kompromisarski tekmovalni spored, da bi ga lahko vzeli za zgled selektorskega podkupovanja, značilnega denimo za canneski festival (ki pa tega s svojim vsesplošnim zvezdništvom vsaj ne skriva); tretjič, nesprejemljivo ravnanje s profesionalnimi in akreditiranimi gosti, ki ne samo, da so jih ob vstopu na festival najprej obrali za okroglih sto mark (bedž, katalog, press box), temveč so jim za nameček filme vrteli pod šotorom (!), okrog katerega je brnelo kot v cirkusu – bodisi glasna glasba iz okolice bodisi helikopterji. In bog ne daj, da se je vsul dež, ker v sicer spodobno ozvočeni "dvorani" nisi slišal ničesar. Poročevalcem torej nikoli ni bilo dolgčas; če je bil film zanič, si se še vedno lahko zaposlil z ugibanjem, ali je zvočna kulisa s filma ali resnična – ali pa simbioza obojega. Četrtrič, ko je 95% novinarjev – vsaj tisti, ki so poročali dnevno ali niso zbežali domov – že na sredini totalno razsulo festival ter iz njega in še posebej iz direktorja brilo norce, je slednji pričel izdajati "dnevna sporočila javnosti", kjer ne le, da je prihajal sam sebi v nasprotje, temveč se je dobesedno smešil. In petič, Benetke so letos zavrtele tako majhno število filmov, da si že v tem pogledu ne zaslužijo niti oznake drugorazrednega festivala, prej festivala totalitarnega režima, saj se je v enem terminskem sklopu vrtel le en film. Izbire na Lidu nikoli ni bilo pretirano veliko, letos pa so jo preprosto ukinili. Točno to, vsaki dve uri – en film; če ti ni všeč, pojdi ven, toda potem naslednji dve uri nimaš kaj početi. Na festivale pa ne hodimo izgubljat čas, kajne?

Letošnje Benetke so bile torej največja agonija, kar jih cinefil lahko doživi, in v primerjavi z njimi je slovenski kinematografski spored prava paša za oči. Vse, kar je festival letos pokazal, je bila demonstracija fašističnega režima (filmski termini plus dejstvo, da so razjarjene novinarje zaradi nesposobne festivalske varnostne službe nazadnje krotili karabinierji!) ter potrditev neciviliziranosti domače srenje, ki še vedno ni dojela, da se med predstavo v dvorani, kljub vsakokratnim opozorilom, ne pogovarja po prenosnem telefonu.

Še pika na i: Felice Laudadio je po festivalu razočaran odstopil, toda kot da mu ni bilo dovolj poniževanj, je svojim naslednikom "svetoval", naj ukinejo nagrade, saj z umetnostjo (ki je letos povečini tako ali tako ni bilo) nimajo zveze; očitno mu spomin ne seže dovolj daleč, vsaj ne do sedemdesetih let, ko so se beneški organizatorji prvič odločili za to potezo, kar je festival pahnilo na rob obstoja, ga (kljub obrabljeni floskuli "najstarejšega") stalo izgube avtoritete ter potisnilo za nekaj razredov navzdol. Laudadio je v svojem dveletnem predsedovanju festival pahnil v tretji razred ne da bi ukinil nagrade, hkrati pa si je uspel zaradi sramotilnega otvoritvenega ceremoniala nakopati preiskavo, sproženo v parlamentu.

In kaj počne *Ekran* na takšni prireditvi? Išče nove in sveže filme, ki jih letos tako rekoč ni bilo. Izmed desetih, ki jih bomo omenili in so sploh vredni razprave, sta prvenca oziroma "mlada filma" le dva, Drazanov *Hurlyburly* in Mullanov *Orphans*, kar nazorno reflektira Laudadiovo progresivnost, glede preostalih pa se gre zahvaliti čudežu, da so vsi stari mački, legende, skratka, uveljavljeni režiserji, poslali svoje dobre filme ravno v Benetke – če so vsi taisti "mački" maja v Cannesu popolnoma razočarali. Vsi veterani seveda niso navdušili; na canneskem (poraznem) nivoju so tako bolj ali manj obstali Claude Lelouch (*Hasards ou coïncidences*), Abel Ferrara (*New Rose Hotel*), Larry Clark (*Another Day in Paradise*), Raoul Ruiz (*Shattered Image*) in Shinya Tsukamoto (*Bullet Ballet*), med tistimi, o katerih se bo (verjetno) še govorilo, pa lahko, po abecednem redu, izdvojimo naslednje:



allen, woody:

Celebrity (ZDA)

Woody ponovno v črno-beli tehniki in tokrat še posebej samorefleksiven; čeprav sam ne igra, je Kenneth Branagh s svojo nervozno dikcijo in lahnim jecljanjem tako woodyjevski kot Woody sam. Woodyjeva samoironija? Morda, še posebej, ker se loteva slavnih, in čeprav njegov končni cilj včasih ni povsem jasen. Branagh igra pisatelja-scenarista, ki je ravnokar zapustil svojo dolgoletno ženo (Judy Davis), nakar flirta z mnogimi mlajšimi, skuša za svoj scenarij navdušiti razvajene filmske zvezde (Leonardo DiCaprio), predvsem pa umiriti svoje življenje. Allen kot režiser je tokrat izrazito kaotičen, v absolutno predolgemu filmu (127') brez repa in glave ni jasna niti funkcija črno-bele fotografije, ki je prej moteča kot sugestivna, niti avtorjeva glavna obsesija, saj je kljub zvezdnškemu pridihu (ne le zaradi ponovno impresivne igralske zasedbe) znova v ospredju intimna zgodba Branagha-Woodyja, ki mu spolnost malce že načenja možgane, še posebej pa zafrustrirani Judy Davis, ki v maniri Madonninega *felacia* s steklenico v dokumentarcu **V postelji z Madonno** (*In Bed With Madonna*, 1991) perverzno demonstrira oralni seks – z banano. Woodyjev predhodni film, **Deconstructing Harry** (1997), je bil prav tako kaotičen in fragmentiran, toda imel je svoje logično notranje življenje, medtem ko *Celebrity* bolj izgleda kot razslojeni eksperiment s prebujno domišljijo. Kar seveda ne pomeni, da gre za slab film; Woody Allen je verjetno edini živeči (ameriški) filmski genij, ki kljub fantastičnemu tempu enega do dveh "avtorskih" filmov (scenarij + režija) na leto ohranja kvaliteto, ki se nikoli ne spusti pod raven visokega povprečja; in točno to, nič manj in nič več kot visoko povprečje, je dosegel s *Celebrity*.

drazan, anthony:

Hurlyburly (ZDA)

Zelo teaterski, v slogu kakšnega Davida Mameta, je *Hurlyburly* Anthonyja Drazana, ki je film posnel po lastni drami, pripoveduje pa o treh najboljših prijateljih, ki se zbirajo (oziroma živijo) v luksuzni hiši nad Los Angelesom. Mickey (Kevin Spacey) je brezemocionalni flegmatik, ki se ne zmeni za resne zveze, Eddie (Sean Penn) skuša ohraniti razmerje z Bonnie (Robin Wright-Penn), medtem ko želi emocionalno labilni in precej nasilni Phil (Chazz Palminteri) sestaviti zakon s svojo nosečo ženo. Trije tipi torej iščejo identiteto in skušajo pri tem ostati najboljši kolegi. Prijateljstvo je za njih vse in ga ne bi smelo ogroziti nič, opozarja Phil, nobena zveza, noben flirt, nič. Lepo napisan komad, ki se mu na filmu seveda pozna njegova gledališkost, toda slednje amerškemu filmu kvečjemu koristi. Drazan tempa ne gradi na fizični, temveč na verbalni akciji; enkrat za spremembo so karakterji dodelani, absolutno verjamemo vsemu, kar počnejo, pa čeprav predvsem Pennov karakter nekajkrat pošteno zamoralizira – tudi glede političnih vprašanj (Irak, lakota ipd.). Kdo ve, morda pa tega v amerškem filmu enostavno nismo vajeni. Vsekakor je *Hurlyburly* film igralcev, kjer v negativni luči izstopa Meg Ryan, ki je očitno želela narediti resno dramsko vlogo, pa je v hoteni resnobi izpadla smešno. V dobri igralski interpretaciji trdno skonstruiranega teksta je, vsaj zame, največja moč amerškega filma; najboljši igralci so v Ameriki, tako sanjske trojke kot so Penn, Spacey in Palminteri pa tudi ne sestaviš vsak dan, zato je glavna napaka žirije prav individualna nagrada Seanu Pennu, ko pa bi morala pripadati vsem trem – že zaradi neločljivosti, ki jo definira njihovo filmsko prijateljstvo.



ivory, james:

A Soldier's Daughter Never Cries (ZDA)

Ivory se po dveh povprečnih filmih (*Jefferson in Paris*, 1995; *Surviving Picasso*, 1996) znova vrača v starem slogu. Film bi na hitro lahko primerjali z lanskoletnim *Ice Storm* Anga Leeja, saj prav tako obravnava "razkol" med generacijo staršev in njihovih otrok koncem šestdesetih oziroma na začetku sedemdesetih. Kris Kristofferson je uspešen ameriški pisec, ki z ženo (Barbara Hershey), hčerko in posvojenim sinom živi v Parizu; sin ne ve, kdo je njegova mati in tega niti noče zvedeti, vse skupaj pa se zaplete ob družinskem povratku v ZDA, ko se otroka le stežka privadita na srednješolsko *amerikano*, ki je v nasprotju z "intelektualistično" in "umetniško" Francijo seveda precej bolj profana. Ivoryjev film je zrela družinska drama z mnogimi komičnimi vložki, ki rahljajo dobri dve uri dolg *homage* sedemdesetim, in če je bil Leejev *Ice Storm* s spolnostjo, post-hipijevstvom ter političnimi nastavki hkrati še socialno-družbeni komentar istega obdobja, potem *A Soldier's Daughter Never Cries* nima podobnih pretenzij in želi ostati "le" intimna družinska drama, kar lepo pokaže zaključni prizor filma ob jezeru, ko da Ivory vedeti, da očetova smrt ne bo okrnila (nekajkrat že vprašljive) družinske integritete.

kahn, cedric:

L'ennui (Dolgčas, Francija)

Profesor filozofije Martin (žena ga je zapustila) se zacopa v smrklo, srednješolko Cecilio. Cecilia je nekaj tednov poprej s svojim erotičnim nabojem mladodane pognala v smrt ostarelega slikarja, ko jo je portretiral za svojo serijo ženskih aktov. A fatalnost Cecilije ni pogojena z njenim hotenjem oziroma angažiranostjo – kar se bo potrdilo v njenem "razmerju" z Martinom –, temveč prav obratno, v njeni ignoranci do (starejšega) moškega spola. Martin je že tako ali tako bolešno obseden z njo, odpoveduje predavanja, pisanje njegove disertacije stoji, Cecilia pa mu za nameček – potem, ko mu je že zdavnaj razkrila, da ga obiskuje le zaradi golega seksa – "prizna" še, da istočasno hodi še s svojim "rednim", "normalnim" fantom njene starosti. Mladi režiser Cedric Kahn je v ekranizaciji romana Alberta Moravie za Francoza nenavadno satirično in že kar kruto obračunal s taistim francoskim intelektualističnim napuhom, ki da za vse obstoječe najde ustrezno teoretsko interpretacijo. Martina realnost dobesedno povozí, postaja depresiven, neracionalen, s svojimi dejanji se smeši, še posebej pred svojo nekdanjo ljubico, h kateri hodi po nasvete in ki vse skupaj opazuje ter uživa v njegovem padcu. Literarno predlogo je Kahn seveda posodobil, ves material pa nudi hitrogovorečo in nasploh naspidirano verbalno ekstravaganco. *Dolgčas* tvori tragikomično celoto, kjer dominirata Martinov meseni lik ter seveda Cecilijina spiritualna moč.

Komedija, ki ne želi biti le komedija in ciganski film, ki ne govori le ciganom in o ciganih, pravi režiser. Kusturica je nedvomno mojster postmodernistične lepljenke, ki se ne ozira na očitke, da je v film (znova) zmetel estetiko in štose vseh svojih prejšnjih filmov: tu so cigani, tu je hitra, veseljaška glasba, ki ne preneha igrati niti ob smrti, tu so pravljični, fantastični prizori, s katerimi "rešuje" nerazložljivo, tu so vsa tista pretiravanja, ki so bila vedno verjetna in prepričljiva prav zaradi svoje spontanosti. A nečesa tokrat ni; ni političnega komentarja, češ, da mu je dovolj obtožb in prerekanja, zato sedaj nekateri zmigujejo zaradi "kraj", kot da cela zgodovina filma ne bi bila en sam rop. Vsi Kusturicevi očetje so tu: Fellini, Kubrick, Vigo, poetični realisti. Nihče ne manjka. Kusturica je tokrat bolj baročen, nabuhel in hiter kot kdajkoli. Res je, *Črna mačka, beli maček* izgleda kot zbirka vseh njegovih filmov – toda kakšna zbirka! Stopnjevani Kusturica, nadrealističen, magičen, če hočete, kot bi že tako poskočno *long play* ploščo vrteli na 78 obratov. Morda celo najboljša komedija novega časa, pa čeprav se ne razglaša za komedijo, vsekakor pa film, ki ponuja največ zdravega smeha; kot bi združil brate Marx, Prestona Sturgesa in zgodnjega Jacquesa Tatija. A tudi to je res: naprej po isti poti ne bo šlo več, hitreje ne gre. Tu se Kusturica mora ustaviti in z naslednjim filmom začeti nekaj povsem novega, sicer se bo nekomu zmešalo, tistim, ki so se ga naveličali, ali pa tistim, ki ga imamo radi.



kusturica, emir:

Crni mačak, beli mačor (Črna mačka, beli maček, Jugoslavija/Francija/Nemčija)

Grga Pitić, ciganski boter, in Zarije, lastnik cementarne, sta najboljša prijatelja, čeprav se nista videla že petindvajset let. Zarijev sin Matko je postopač in fičfirič, ki si ne upa prositi očeta za uslugo, zato obišče Grgo in ga prosi za denarno posojilo, s katerim naj bi izpeljal črnoborzijsko operacijo. Da bi posel okrog cisterne nafte izvedel čimbolj mirno, ponudi sodelovanje zafiksanemu kralju ciganske mafije, Dadanu, ki Matka še isto noč opehari. Ne zavedajoč se Dadanove dvojne igre Matku po bankrotu ne preostane drugega, kot da sprejme njegovo zahtevo po "kompenzaciji": Matkov sin Zare se mora poročiti z Dadanovo sestro Afrodito, ki je tako majhna, ("metar i žilet"), da jo kličejo pikapolonica. Prične se poročna zabava, kjer pa vse vpletene strani niso enako navdušene.

Tole je najbolj preprost opis dveurnega rafalnega rajanja, ki skorajda brez predaha zaznamuje Kusturicev šesti film.

makhmalbaf, mohsen:

Le silence (Tišina, Iran/Tadžikistan/Francija)

Makhmalbafov junak Khorshid je slep; dela kot ugaševallec brenkal v Tadžikistanu, toda ker se lahko zanaša le na svoj sluh in ker ga prepogosto prevzamejo šumi, še posebej pa glasba, med potjo v službo vse prevečkrat sledi glasbi, se pri tem izgubi in tako zamuja na delo. Denarja za stanarino ni, toda Makhmalbaf se drži daleč od moraliziranja; raje se potopi v poezijo tadžikistanske pokrajine in njihove kulture ter se poigrava z dispojitivi slišnega in vidnega. Lep prizor je, ko izgubljenega Khorshida sredi nabite tržnice išče njegova vodnica, in ker ve, da se Khorshid predaja zvokom in glasbi, tudi sama zapre oči in ga izsledí s prisluškovanjem. V *Tišini* je vodilo torej predvsem zvok, ki fascinira tako junaka Khorshida kot gledalca, toda Makhmalbaf, ki je inspiracijo črpal v izjavi

nekega perzijskega poeta, "da se ne gre zanašati na preteklost, da je pomembna sedanjost oziroma tisto, kar bo šele prišlo, da je pomembno *izkoristiti trenutek*", nam je kot že nekajkrat doslej podal čudoviti svet barv, ki izvirajo iz bogate perzijske kulture. A če je v filmu **Gabbeh** (1996) precej eksperimentalen ter v naravi iskal genezo barvne lestvice, se je v *Tišini* enostavno predal starodavni kulturni dediščini ter se – klub odsotnosti historičnega – približal Paradžanovu in njegovim ljudskim bajkam. Kljub nesporni kvaliteti ter estetskim vrednotam pa imam še vedno raje Makhmalbafa-prevaranta in manipulatorja, kot ga poznamo iz njegovih najboljših filmov **Salaam cinema** (1995) ali **A Moment of Innocence** (1996). Makhmalbaf je vse preveč radikalen, da bi mu lirična poetika povsem ustrezala; nekaj motečega pa je nenazadnje tudi v tadžikistanskih prebivalcih ter predvsem navadah in pokrajini, ki z sosednjim Iranom sicer deli mnoge sorodnosti, a kljub vsemu ni povsem avtentična; to je pač cena režiserjevega pobega pred strogo iransko cenzuro, s katero se soočajo vsi iranski "disidenti", od Amirja Naderija, ki se ni našel v ZDA, do (zaenkrat le deloma) Makhmalbafa, ki je vse bližje svobodnemu francoskemu zraku. Vprašanje je seveda, koliko originalnosti in genija bo ta svoboda terjala od največjih iranskih avtorjev.



številnih nesrečnih okoliščinah vendarle srečala, iz Ottovega pa jo bo pred njegovimi očmi zbil tovarnjak, toda njegova podoba se bo pred smrtjo ohranila na njenemu pogledu. Ničesar ni preveč in ničesar premalo, kot bi Medem stvari dodajal ali odvezemal z merico; absolutno trezno, racionalno delo, katerega predhodnike bi lahko iskali v Wendersovem **Pariz, Teksas**; Ivoryjeve drame po Forsterjevih romanih bi denimo že delovale preveč estetizirano.

mullan, peter:

Orphans (VB)

Mullan je igral predvsem pri Loachu (**Riff Raff, My Name is Joe**), za vlogo Joeja v slednjem je letos v Cannesu celo prejel zlato palmo za najboljšo moško vlogo, *Orphans* pa je njegov odlični celovečerni režijski prvenec, ki mestoma morda spominja na **Praznovanje** (*Festen*, 1998) Thomasa Vinterberga. Trem bratom in sestri (na vozičku) umre mati; naslednji dan jo bodo pokopali, toda vmes je dolga noč, v kateri se bo odvila prava fantastična avantura. Enemu izmed bratov se zmeša, ker v gostilni na sedmini pijani delavci brijejo norce iz bolečine žalujočih, zato se njegov brat odloči "provokatorje" najti in jih kar pobiti; tretji brat, religiozni fanatik, želi poslednjo noč preždeti z materjo v prazni cerkvi, zato celo pozabi na hromo sestro na vozičku, ki se mora skozi deževno noč prebijati sama ipd. Mullan je izjavil, da so v filmu številne situacije, kjer ne veš, ali bi se smejal ali jokal, in vse to drži; *Orphans* je sijajna tragikomedija, ki pokaže vse slabe in neobvladljive, če ne kar bizarne strani človeškega karakterja, kljub občasnim rahlim pretiravanjem pa film ohranja močno socialno noto. Povedano drugače: na začetku filma se zdi, kot da gledamo Loacha, proti koncu se angleški delavski realizem vse bolj zliva z obskurnejšo varianto *screwball* komedije, da bi Mullan zaključil tam, kjer je začel. Vsekakor nenavadna in ubijalska kombinacija.

medem, julio:

Los amantes del círculo polar (Ljubimca s polarnega pasu, Portugalska)

Medemova ljubezenska drama je nedvomno vrsta filma, ki si ga želi vsak resni, malce akademski tip festivala, kakršne Benetke gotovo so. Dolg, počasen, resen film, z občasnimi lahkotnimi dovtipi – a le lahkotnimi, da ne bi motili trdno strukturirane zgradbe –, zrelo delo še ne odcvetelega avtorja, pravi evropski *art* film torej. Točno to predstavlja *Ljubimca s polarnega pasu*, ljubezenski film, ki se razteza čez dve desetletji. Otto in Ana sta usodno zvezana že v mladosti ("Obe imeni sta palindroma," dahne Ana), toda po mnogih razhajanjih ter bolj ali manj naključnih srečanjih se bosta, odrasla, dokončano srečala na Finskem, na robu polarnega pasu – ali pač ne? Medem namreč vsako epizodo njunega dolgoletnega "razmerja" pripoveduje z gledišča obeh protagonistov – tako Ane kot Otta. Vedno so izidi njunih srečanj drugačni, kot tudi zaključna epizoda na Finskem, ki naj bi ju zvezala za večnost; iz Aninega gledišča se bosta po



paskaljević, goran:

Bure baruta (Sod smodnika, Jugoslavija)

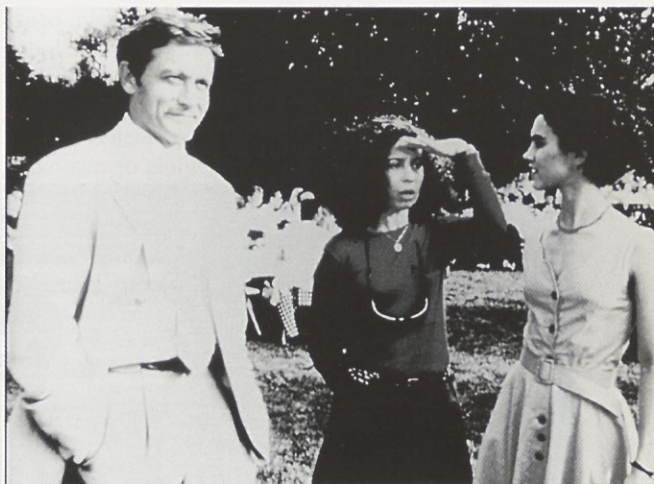
Odličan komentar k srbski sedanjosti in poleg Rohmerjevega filma nesporni vrhunec letošnje Mostre. Paskaljević opravi s politično situacijo v Jugoslaviji ne da bi politiko sploh omenil; jasno, dovolj so zgovorni "simbolizmi", ironija ter sugestije, ki jih niza skozi uro in pol trajajoči ambient absurda. Smo v Beogradu, kjer se v eni noči srečajo (ali pa tudi ne) usode navadnih Beograđanov: povratnik iz tujine (Miki Manojlović) išče nekdanjo ljubezen, ki jo je pred leti pustil za seboj (Mirjana Karanović); šofer avtobusa (Bata Živojinović) se spopada z vsiljivci na nočnem avtobusu, njegov sin pa se želi pridružiti kokainski mafiji; boksarski trener (Lazar Stojanović) ubije svojega najboljšega kolega (Dragan Nikolić), ker je spal z njegovo ženo, nakar z bombo v rokah sede na vlak... Skratka, gre za klasični melodramatski večkotnik, kjer se križajo usode navadnih ljudi; skupni imenovalec vseh je, da se načeloma končajo tragično, bodisi v realističnem bodisi v karikiranem smislu. Še en skupni imenovalec: "Nisem kriv!" kriči kar nekaj junakov, vključno z mladeničem, ki ga nazadnje pobesneta množica zamenja za avtomobilskega tatu in skorajda linča, kar naj bi ponazarjalo srbsko (zunanje-politično) stališče do vseh vojn, v katere so bili vpleteni v devetdesetih. *Sod smodnika* je trdna celota z veliko trpkega humora in ironične distance ter z nekaj zares močnimi sekvencami (mladeničevo mučenje v avtobusu, zaključni pregon "nedolžnega" fanta), sicer pa film v pravi tradiciji srbskih "mačističnih" dram; še najbližje mu je morda Draškovičev *Život je lep* (1985).

rohmer, eric:

Conte d'automne (Jesenska zgodba, Francija)

Rohmer je pri svojih 78-ih posnel zadnjo zgodbo iz serije svojih **Letnih časov** in novo malo mojstrovino. V ospredju so tokrat absolutno ženske, predvsem Isabelle kot nekakšna "ljubezenska svetovalka" 45-letni prijateljici Magali, ki se po osamosvojitvi svojih otrok čuti osamljeno; a Magali ima naenkrat dva snubca: Gérarda, ki ji ga Isabelle "zrihta" preko oglasov (ne da bi Magali to vedela), ter mlajšega Etienna, ki ji ga predstavi Rosine, dekle njenega sina Lea. Morda zveni zapleteno, toda Rohmer protagoniste mojstrsko vodi skozi ljubezenski klobčič, ki pa ga vendarle narekuje nekakšna rahlo perverzna vrsta (nikakor ne spolnega) izsiljevanja. Namreč, Rosine je nekdanja Etiennova ljubimka (on je bil njen

profesor), njuno nadaljnje prijateljstvo pa ona pogojuje s tem, da si on najde dekle, resno zvezo torej; le tako bosta lahko ostala zgolj prijatelja. Na drugi strani bo Magali sprejela novega fanta le preko povsem naravnega, naključnega srečanja in nikakor prek oglasov ali poznanstev, zato mora tudi njena "posrednica" Isabelle manipulirati z Gérardom, ki je sprva prepričan, da je njegov zmenek preko oglasa prav Isabelle. V *Jesenski zgodbi* se zares vidi, kdo je mojster, Rohmer je namreč najbolj genialen v najbolj preprostih trenutkih, majhnih detajlih, kjer prikaže vso človekovo nemoč ob sramu oziroma trenutkih komunikativne nerodnosti med spoloma. *Jesenska zgodba* je hkrati rahločutna ljubezenska "komedija", ki ji dajejo ostrino prav "nerodne" situacije, v katerih se znajdejo Rohmerjevi junaki. Gotovo gre za najbolj lahkotno epizodo iz serije, ki pa s tem ne izgubi ničesar rohmerjevskega; mojster je kvečjemu dokazal, da s starostjo in zrelostjo obravnavanje ljubezni (in spolnosti) ni nujno zgolj stvar obsesivnega vedenja ali frivolnega tekanja za mladimi dekleti, temveč inteligentno povedane zgodbe.



tsai ming-liang

"Bil sem tam, on pa tukaj; sedaj je on na nebu, jaz pa tu."



Uporniki neonskega boga

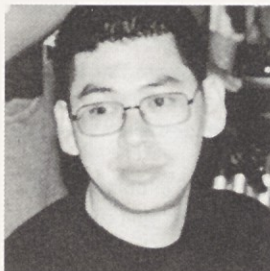
Reka

Čeprav je Tajvan dežela nagle ekonomske rasti in vsesplošnega razcveta, so tematike tamkajšnjih filmov vse prej kot optimistične – in to gledalce na Zahodu načeloma tudi najbolj bega. Morda je odgovor v recesiji filmske produkcije, saj se je število na leto posnetih filmov v zadnjih petnajstih letih s številke dvesto zmanjšalo na neverjetnih dvajset do trideset, s tem, da doma niti teh filmov praktično nihče ne gleda. V devetdesetih je na nebu zasijala nova festivalska zvezda tajvanskega filma, Tsai Ming-liang (njegov *Živela ljubezen* ste lahko videli na FAF-u '95), eden najbolj samosvojih avtorjev druge polovice desetletja. Ming-liang je vse od zmage v Benetkah leta 1994 festivalski ljubljenelec občinstva, preseneča pa, da si je vsesplošno popularnost pridobil navkljub svoji skrajno počasni, "nekomunikativni" in pesimistični estetiki, kjer med seboj skrajno alienirani junaki v celem filmu praviloma spregovorijo manj kot v enem prizoru "normalnega" filma.

Zgodnji opus zaznamujeta njegova televizijska srednjemetražca *All Corners of the World* (1989) ter *Boys* (1991), ki sta lepo nakazala razvoj njegovega stila; iz trde, v bistvu nerodne televizijske estetike, kjer so gibalo filma vendarle predstavljali še dialogi in precej dinamična montaža, je nastal kinematografski prvenec *Uporniki neonskega boga* (*Rebels of the Neon God*, 1992). Ming-liang tam dokončno opravi s svetom, kakršnega poznamo; ustvari svoj hladni, klinični univerzum, kjer se na videz nepovezljive usode ves film logično razhajajo, da bi se na koncu – povsem nezavedno – med seboj (pogojno) združile; a to običajno vemo le mi, gledalci, medtem ko junaki ostajajo malodane na isti točki kot na začetku filma. Za Ming-lianga družina ni svet ljubezni in razumevanja, temveč ravno obratno, v njej razkriva vso perverzijo lažne harmonije, kar so večinoma odražali vsi njegovi nadaljnji filmi: *Živela ljubezen* (*Vive l'amour*, 1994), *Reka* (*He liu/The River*, 1997) in *Luknja* (*The Hole*, 1998). Krajši intervju, ki ga je na canneskem festivalu, dva dni pred razglasitvijo nagrad, posnel Miroljub Vučković, objavljamo v čast *hommageu*, ki ga bo Tsai Ming-liang z vsemi štirimi celovečerci doživel na novembrskem 9. Ljubljanskem filmskem festivalu.

S.P.

miroljub vučković



Tsai Ming-liang

V filmih *Reka* in *Luknja* je ogromno vode, ki mora na koncu tisočletja "oprati mesto" ter "prečistiti" njegove stanovalce. *Luknja* ne prihaja iz tišine: od prvega kadra smo obkroženi z zasvinjanimi zvoki. Zakaj ste spremenili "otvoritev" igre?

Moj cilj je poenostaviti, kontrapunktirati človeško nedolžnost nasproti propadli sredini, ki se – korak za korakom – spreminja v ruševino. Na srečo imajo moji liki instinkt za preživetje in se med seboj razlikujejo, kot so ljudje v različnih okoljih pač lahko različni. Ko se ukvarjam z obliko in vsebino, se ubadam hkrati tudi z obliko in veličinami, pri čemer je moje osnovno sredstvo, osnovno orodje, ideja kontrasta. Pri tem ne mislim le na enostavno dejstvo, da so moji liki soočeni z okolico; so celote, ki jih sam postavljam v kontrapunkte. V *Luknji* prvič glasbo uporabim v precejšnji, izraziti meri. *Glamour* glasbenih prizorov, ki sekajo tok filma, je, gledano najbolj enostavno, v funkciji kontrasta mučnim, mračnim situacijam, v katerih moji liki živijo.

Vedno sem želel le, da bi bili moji filmi karseda stvarni, realistični ali pa vsaj blizu stvarnosti. Pogosto in zelo rad uporabljam plan-sekvence, kar mi v filmih omogoča na specifičen način obravnavati čas in prostor. Čas teče v kadru, jaz pa se trudim, da bi tisto, kar gledalec vidi znotraj kadra – v času, ki ga ustvarjam –, postalo blizu realnemu. Obenem se moramo seveda zavedati, da je prizor na ekranu – četudi nekaj najbolj stvarnega na svetu – vendarle nekaj na novo ustvarjenega, ustvarjena realnost torej.

Za televizijo ste posneli štiri filme, letos pa na oder postavljate Brechta. Kako organizirate prostor in čas na gledaliških deskah in kako na filmu?

Gledališče in film sta si zelo blizu, tako da med konceptom prostora in časa na filmu ali v gledališču ne delam velike razlike. Ko delam v gledališču, se opredeljujem na sceno, ki ni fragmentirana, za celovito zgrajeno scenografijo torej, za gib znotraj dolgega kadra, brez rezov in sekvenc, običajnih za organiziranje prizora na filmu. V gledališču so dolgi kadri, realistična scena, pripravljena, da sprejme dogodek, da postane prizorišče dogajanja. Moji filmi so prav tako zasnovani in omejeni z idejo scene, ker se, brez obzira na to, da se film ne dogaja v okviru škatle, odvija v ograjenem prostoru, na svojevrstni sceni.

Celebralno ali emocionalno – kaj je pomembnejše v vaših filmih?

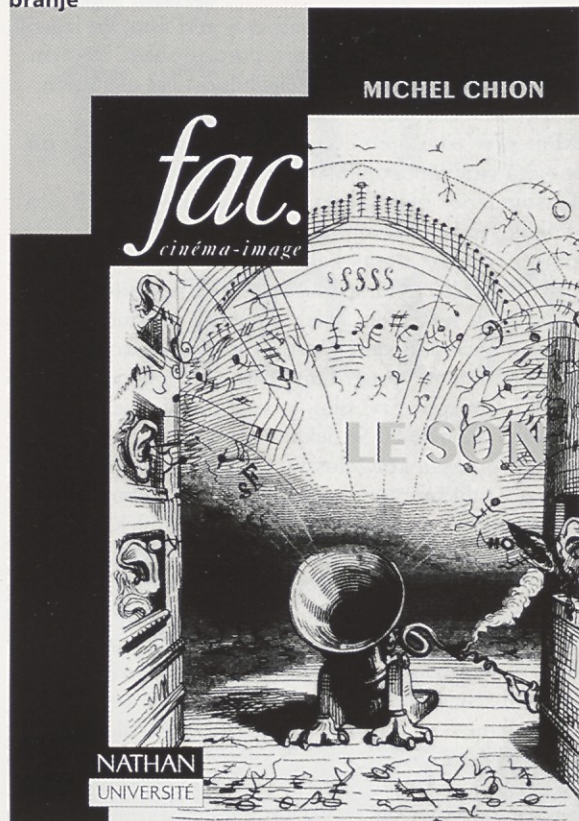
Nimam nikakršnih predhodnih namer niti med njimi ne delam razlik; oboje je enako pomembno. Ko dodelujem psihološke strani likov, ko opredeljujem njihove emocije, ko definiram estetske osnove filma, takrat pričnejo funkcionirati možganske sposobnosti, zato so – tako učinki in rezultat – posledica razuma in intelekta.

Ko ste v Berlinu predstavljali svoj prvi film, ste izjavili, da ste ob Fassbinderjevi smrti potočili solzo. Povsem očitno je, da ste vsrkavali senzibilnost del nekaterih evropskih režiserjev.

Moje prve izkušnje z evropskimi režiserji segajo v čas mojega študija. Spominjam se, da sem videl Fassbinderjev film *Vsi drugi se imenujejo Ali*. Bil sem globoko ganjen, prve pol ure filma sem bil v šoku, povsem prevzet s tem, kako je Fassbinder začel film in predstavil like. Trideset minut sem se počutil neprijetno, težko sem sedel na mestu; presenečen sem bil nad načinom, kako ustvarja stanja, situacije, kako pristopa k temi. Drugi veliki evropski vpliv je François Truffaut; njegov prvi film, ki sem ga videl, je bil *Zgodba o Adèle H.* Še nekaj dni po ogledu nisem občutil drugega kot žalost in razumel sem, da se film lahko v tolikšni meri dotakne čustev. Pa izkušnje z Bressonom, z vžigalicami, s stekleničko mleka, ki jo je bilo treba zagreti za otroka, o ženskem oprsju, ki je taisto mleko zagrelo. Ti mali, tako rekoč neopazni detajli so mi pokazali pot, ki je še kako koristna; naučil sem se, kako malenkosti iz življenja navadnih ljudi vstaviti v novi kontekst, da bi izzval oziroma ustvaril željeni učinek na gledalca. Ti mali detajli nas lahko ganejo globlje in pomembneje kot velike teorije in prepričevanja.

Nagisa Oshima je, ko je delal dokumentarni film ob stoletnici japonskega filma, izjavil, da je sto let filma na Japonskem zgodovina neke mladosti. Se lahko ta izjava v neki meri prenese tudi na izkušnjo filma in Tajvana?

Mladost je status. Družba je zelo mlada in vse se giblje z veliko hitrostjo; vse je skokovito, hitrosti so ogromne. Bojim se, da je na nek način nezdravo, če se cela družba giblje v tej smeri. Po eni strani je dejstvo, da vse vre, se vrti od energije, pozitivno, po drugi strani pa sem prepričan, da je naravno, da se mora zaradi te hitrosti, s katero se vse spreminja, plačati določena cena. •



auditum

Michel Chion: *Le son*, zbirka "Cinema-Image", Nathan, Paris, 1998, 342 strani.

Če Michela Chiona prosite, naj vam rezervira sobo v pariškem hotelu, boste zagotovo spali s pogledom na notranje dvorišče: "Tam je manj hrupno." Če ga povabite na Jesensko filmsko šolo, tedaj boste med njegovimi zapisi *Čuječnega sprehajalca* našli tudi presenetljivo intimen tekst z naslovom *Ljubljansko jesensko listje*, iz katerega boste razbrali, da sta najmočnejša spomina, ki ju je odnesel iz Ljubljane, dva zvoka, natančnejše, šelesta: šelest hiperinflacijsko nedolžnih, tedaj še jugoslovanskih bankovcev, in šelest listja v parku Zvezda. Celo če torej nikoli niste vstopili globoko med njegove knjige o glasu, zvoku, govoru in glasbi na filmu, med izjemne monografije Tatjana in Lyncha, med kolumne v *Le Monde de la Musique*, med podobe njegovih filmov in med plošče njegove elektroakustične glasbe, vam bo prišlo na ušesa, da je podoba njegovega sveta preprosto drugačna, kot smo je sicer v naših malih vsakdanjih opravilih vajeni – da je njegov svet dobesedno avdio-vizualen.

Zato je bilo samo vprašanje časa, kdaj se bo ta specifičen poslušal za svet lotil skoraj enciklopedičnega podjetja artikulacije četrstoletnega študija v eno samo, "veliko" knjigo. Ta knjiga je zdaj tu, reče se ji preprosto *Zvok*, njeno branje pa dobesedno obnavlja izkustvo pisanja, saj seli bralca na tako raznolika področja, da brez dodatne literature skoraj ne gre. Vsi, ki Chiona poznajo predvsem kot filmskega pisca, bodo gotovo kar malo zbegani, saj je v najnovejši knjigi film le eden od mnogih "nosilcev zvoka". Prej se mi zdi, da sodi knjiga *Zvok* med tista temeljna dela, ki smo se jih v Sloveniji navadili povezovati z mehko zelenimi platnicami zbirke Studia Humanitatis: med dela torej, ki temeljno trasirajo nek teren, izumljajo terminologijo in postavljajo standarde. Freud, Jakobson, Saussure, Foucault, Deleuze... Nekaj vzvišenega je v početju, ki se do "zvočnih objektov" obnaša približno tako, kot se kak pustolovski morjeplovec, ki se je znašel na eksotičnem otoku, lahko poigrava z imenovanjem novoodkritih, še neznanih ptic. Razlika je le ta, da nam za Chionova odkritja ni treba ne pluti ne plavati nikamor,

ampak se dobesedno ves čas kopljemo v njih, le da jim doslej pogosto nismo znali niti prisluhniti niti jih poimenovati. Izhodiščna točka Chionove analize je, da je bilo mogoče zvoke, te bežne in minljive reči, obdelovati in analizirati šele od trenutka, ko jih je človek znal posneti. Prej so se odmevi seveda lovili v gorske vence in votle buče, o njih so peli pesniki in jih opisovali pisatelji, a objekti so postali šele z dobo tehnične reprodukcije, torej pred nekaj več kot sto leti. Teoretski objekti pa so postali še pol stoletja kasneje, ko jim je Pierre Schaeffer namenil *solfeggio* zvočnih objektov. Prav Schaeffer vzdolž celega Chionovega dela nastopa kot brezprizivna teoretska referenca, ki je dobesedno prvi "dal slišati" zvok, razvezan vzroka in sporočila. Tako smo nemudoma že kar sredi osnovnega nesporazuma z zvoki. Schaeffer je namreč razločil tri tipe poslušanja:

- *kavzalno poslušanje* skuša v zvoku razbrati vse tiste indice, ki bi lahko poslušalca poučili o vzroku, izvoru zvoka;
- *semantično poslušanje* skuša predvsem dekodirati signal, da bi doumelo sporočilo;
- *reducirano poslušanje* pa abstrahira vzrok in pomen, da bi se ubadalo z zvokom "na sebi", z vsemi njegovimi čutnimi kvalitetami, kot so višina, ritem, "zrnatost", materija, masa, volumen...

Šele rezultat reducirane poslušanja je resnični "zvočni objekt", ki ga poskušamo poimenovati, klasificirati, reproducirati, predvsem pa ujeti in pojmovati kot celoto, omejeno v času. Od tod se ponuja neka temeljna distinkcija, na kateri je zgrajena cela Chionova knjiga:

"Zvočni objekt natančno zapolnjuje svoje mesto v času, stvar pa obstaja skozi čas kot objekt, kot bitje, kot entiteta. Zvok je manifestacija stanja in dejavnosti, življenja stvari, ki jo percipiramo, kot če bi bili slepi." (*Zvok*, str. 130)

Šele tovrstno pozicioniranje "zvočnega objekta" prepreči osnovne nesporazume, ki priličijo zvok neposredno njegovemu izvoru ("Slišiš sekro?") ali pa ga v celoti pripišejo fizikalnim, kemičnim in psihološkim reakcijam v človeškem organizmu. Chion po sledi Schaefferja vztraja, da je zvok po sami svoji definiciji objekt, da je "vedno fantomska prisotnost reči", naj si bo še tako abstrakten, nevtralen ali umeten. Čisto na koncu knjige, med hipotezami za prihodnje skupinsko delo, kot neke vrste domačo nalogo, Chion celo predlaga svoje izvirno ime za Schaefferjev "zvočni objekt" – in sicer latinski auditum, kot dobesedno oznako "slišane reči". Po eni strani zato, da bi pustil besedo "zvok" z vso njeno dvoumnostjo zdravemu razumu in ekspertom, *sound-makerjem*; po drugi pa tudi zato, da bi ujetost v času Schaefferjevega zvočnega objekta razvezal v časovno nedoločeno, v odprto trajanje.

"Auditum je zvok kot zaznan zvok, brez morebitne zmešnjave tako z realnim virom (ali vzročnim kompleksom, ki je njegov izvor) kakor tudi s fenomeni fibracije, ki jih preučuje akustika." (*Zvok*, str. 273).

Prav v zvezi z globoko časovno naravo slehernega zvočnega fenomena najdemo v Chionovi knjigi nekatere najbolj daljnosežne trditve, ki tudi najbolj neposredno zadevajo film kot avdio-vizijo. Ko govori o "avdio-vizogenih učinkih", je prav temporalizacija najbolj značilen primer dodane vrednosti, kjer zvok usodno priskoči na pomoč sliki. Zvok lahko dobesedno vnese trajanje podobam, ki je same nimajo (klasičen primer je Markerjev film *La Jetée*, ki je v celoti sestavljen iz statičnih fotografij), lahko pa usodno obarva njihovo siceršnje inherentno trajanje. Če jih zgolj naniza, govorimo o linearizaciji, če pa jih še orientira s tem, ko jim vtisne pečat pričakovanja ali napredovanja, govorimo o vektorizaciji. Chionova včasih prav ludistična radost ob iznajdevanju neologizmov pride prav na področju stika med podobo in temporalizirajočim zvokom posebej do izraza, ko iznajde sinhez: trenutek, v katerem pride do sinhronije med zvokom in sliko, zaradi česar pride do nenadejane sinteze dveh pobočij avdiovizije. Poskusite čez video-posnetek, ki ste

mu utišali zvok, spustiti poljubno ploščo – pa se boste kaj hitro tudi sami zalotili pri postopku, ki nam ga Chion vsem pripiše: da smo namreč željni sinhronizacije, da nas že najmanjše možno ujemanje slike in zvoka navda s prav posebnim navdušenjem! (Ko sva z Alešem Verbičem za potrebe nekega demo-posnetka zmontirala neme podobe nekega spota za Laguno in hrvaški retro-komad *Tata, kupi mi avto*, sva skoraj vriskala, ko je tisto, kar je bilo še malo prej le navadno drsenje avta skozi ovinek, ob vsega nekaj taktih postalo skorajda obrat dunajskega valčka, da ne rečem avto-mehanični balet.)

Če pa je treba iz Chionove knjige povzeti eno samo poslovilno hipotezo, tedaj se brez premisleka odločam za odstavek iz poglavja z dovolj zgovornim naslovom *Besednjak*, ki ga je treba spisati, saj v njem Chion posega prav na področje temeljnih dejanj, utemeljitvenih gest, ki ga postavljajo ob bok odkriteljem novega: "Naša hipoteza je, da je zahteva po aktivni verbalni natančnosti bistveno sredstvo piljenja in kulture zaznave, odgovornega poslušanja. Prav ta natančnost lahko naredi, da ne bomo objekt, temveč subjekt naših čutenj, da bomo torej sposobni o njih kaj povedati in obenem prevzeti odgovornost za to, kar povemo."

(Zvok, str. 304)

Dobro prisluhnite; povejte, kar slišite; izmislite si ime za to; povejte drugim.

C'est aussi simple que ça.

Stojan Pelko



MARCEL ŠTEFANČIČ Jr.
ZORAN SMILJANIČ

prinesite mi glavi smiljaniča in štefančiča

Zoran Smiljanič, Marcel Štefančič, jr.: *Let's Go! Why Not?* – *Divje življenje in divji filmi Sama Peckinpaha*, založba FUN, Ljubljana, 1998, 156 strani

Zgornji naslov je lahko še kako pomenljiv – ali pa tudi ne. Kaj naj bi človek počel z glavama dveh peckinpahovcev? Kaj drugega kot to, da bi ju odprl, pogledal noter in skušal izvedeti resnico? Resnico o njuni iskrenosti namreč, o

resničnosti njunega pisanja, distanci in vsem, kar je potrebno, ko se spraviš pisati knjigo. Kljub odličnosti in lucidnosti njunega pisanja sem bil namreč vseskozi malce v dvomih. Koliko lahko verjamemo avtorjema knjige, ki sta s Peckinpahom, njegovimi filmi in življenjem obsedena do te mere, da jima je krojil življenje? Poznam veliko ljudi, profesionalcev ali laikov, ki radi govorijo o svojih najljubših filmih ali režiserjih in jih je pri tem – z menoj vred – težko ustaviti, toda nihče ne izstrelji tako sunkovito kot naša avtorja: Peckinpah! Bang! *Divja banda!*

Marcel pravi, da bi danes verjetno prodajal karte na železniški postaji v Logatcu, če pri svojih enajstih ne bi videl **Divje horde** (oziroma **Divje bande**). Za Smiljaniča ne vem, toda dovolj zgovoren je podatek, da je med svojih deset ob Ekranovi anketi ob stoletnici filma uvrstil štiri Peckinpahe: **Bando**, **Slamnate pse**, **Pata Garreta** in **Alfreda Garcio**. Oba pa kot v en dah *Bando* razglašata za najboljši western in enega najboljših filmov vseh časov. Ja, *Divja horda* je njun **Državljan Kane**; tu ni dileme, vedno bo prvi.

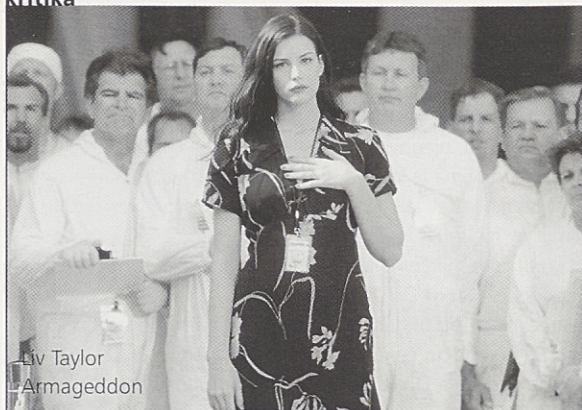
Kako torej zaupati absolutnima in brezkompromisnima fanoma, da bosta spisala korektno knjigo, ko pa vemo, da je o svojih oh in sploh naj režiserjih, filmih itd. najtežje pisati, predvsem pa težko ohraniti distanco in trezno glavo; ko vemo, da nas prepogosto zanese in postanemo emocionalni ter hote ali nehote tako spregledujemo očitne napake; in nenazadnje, ko vemo, da smo vse te filme videli že nešteto krat, da jih znamo na pamet, kar pomeni, da včasih že pričnemo mešati resnično in filmsko. Kako torej verjeti knjigi *Let's Go! Why not?* Ena rešitev bi bil tretji avtor, po možnosti zadržati anti-peckinpahovec ali vsaj anti-hollywoodar, ki mu je "Bloody Sam" sicer všeč, toda le do neke mere; recimo, da ne mara krvi in nasilja, nekdo torej, ki *Divji hordi* priznava njene kvalitete, a začetni in zaključni pokol vedno prevrti, v Kinoteki pa namerno zamudi predstavo in jo predhodno zapusti. To je seveda le hipotetična rešitev, ki sta se ji avtorja izognila tako, da v analizi Peckinpahovega dela (Štefančičeva polovica) nista pisala le o njegovih filmih in o filmih nasploh, temveč o vseh obstranskih, obskurnih in le redko obravnavanih elementih, ki spremljajo njegov opus. Ter na drugi strani, v njegovem življenjepisu (Smiljaničeva polovica), nista upoštevala le njegove herojske narave ali faktografskih podatkov, temveč s treznim razmišljanjem mestoma logično "analizirala" posamezne nikoli dovolj pojasnjene epizode iz njegovega življenja.

Samovi westerni torej niso zgolj westerni, izvemo, temveč na nek način kronike dvajsetega stoletja, njegov opus prav tako ni zgolj navaden opus, temveč ima začetno fazo, vrh v *Divji hordi*, ki povzema vse njegove prve filme, ter drugo fazo, ki pomeni odmik od Horde, itd.

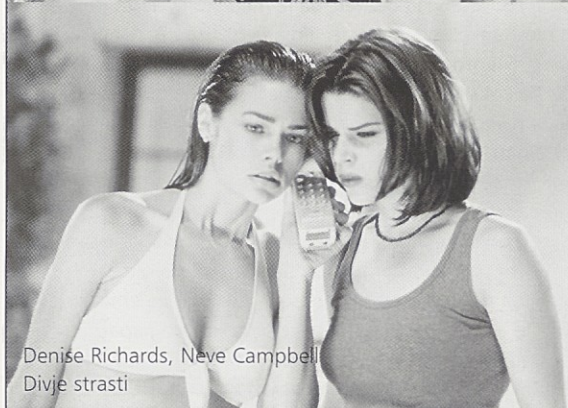
Še največje presenečenje njunega pisanja je precej strog odnos do filma *Pat Garret & Billy the Kid*, sicer mojega osebnega favorita, ki je kot Peckinpahov poslednji western in predvsem post-Wild-Bunch western nekako druga velika preokretnica Peckinpahovega dela; po njem se bo Sam dokončno zafiksiral, zapil, sprl s producenti ter nazadnje končal kot studijski režiser pod kontrolo (**Ostermanov vikend**).

Let's Go! Why not? je lep zgled zaokrožene študijske celote, kjer ni vse podrejeno zgolj hiper teoretski analizi opusa, temveč za popolno razumevanje poskrbi vse premalokrat vključena biografija, popolna filmografija ter obsežna in ilustrativna zbirka fotografij. Pravzaprav pogrešamo le kakšen cede, ki je ob branju tovrstne literature za popolno zadovoljstvo tako rekoč obvezen člen (še posebej pri manj zahtevnem delu). Sicer pa, zame je dobra knjiga tista, ki me zintrigira do te mere, da iz arhiva potegnem ves razpoložljivi opus ter si ga v miru ponovno pogledam, en film za drugim, tudi zato, da iščem napake ali momente, ki bi jih Štefančič in Smiljanič morebiti spregledala – a jih ni in ni.

Simon Popek



Liv Taylor
Armageddon



Denise Richards, Neve Campbell
Divje strasti

armageddon

ZDA 1998 145'

režija Michael Bay

scenarij Jonathan Hensleigh, Robert Roy Pool
(+8 prirejevalcev)

fotografija John Schwartzman

glasba Harry Gregson-Williams, Trevor Rabin

igrajo Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Liv Tyler, Ben Affleck, Steve Buscemi

Zgodba

Asteroid gromozanskih razsežnosti se bliža planetu Zemlja in vedno bolj ogroža njegov obstoj. Ekipa najboljših vrtalcev zemeljske skorje je poslana na asteroid z namenom, da vanj spusti bombo in ga tako uniči. Oče umre, a hčerka nadaljuje rod.

Armageddon, simbol kraja končnega obračuna s silami zla (*Razodetje*, 16,12-16), je visoko proračunska ameriška uspešnica, ki poskuša pred koncem tisočletja preko zunanjega motečega elementa, asteroida, obračunati s prvovrstnim ameriško krščanskim tabujem, z incestom, kot ga lahko transparentno beremo preko umora Joe Benetta oz. ves čas zastavljamo zoprn religiozno vprašanje o očetovstvu in materinstvu človeštva od Adama in Eve ter njunih sinov Kajna in Abela naprej. Liv Tyler je hčerka naftnega vrtalca Brucea Willisja, ki zanjo nima dovolj časa, zato jo vzgajajo njegovi sodelavci. Njihov odnos do nje je ambivalenten, razpet med vlogo očeta in starejšega brata, da ne zapišemo strica ter potencialnega oplojevalca. Vse se zaplete, ko Willis odkrije člana vrtalne posadke, igra ga Ben Affleck, med rjuhami s Tylerjevo in pobesni. A kasneje, na asteroidu, ponižno izjavi, da mu je Affleck kot sin, in namesto njega celo umre, a s tem reši planet Zemlja in posledično ohrani svojo raso, saj Tylerjevi in Afflecku omogoči ukvarjanje s potencialnimi potomci. V kratkem predsmrtnem *flashbacku*

se Willisu prikaže zgolj in samo hčerka, o njeni mami in še komu ni niti sledu. Willis s svojo herojsko smrtjo torej omogoči spojitve svojega sodelavca – "bil si mi kot sin" – in hčerke. Vzporedno moralno sporočilo asteroidne sladkobnice govori o proletariatu, ki s svojimi "skrhanimi" življenjskimi usodami in odsotnostjo ali pak gromozanskim številom žensk, vsem namreč manjkajo monogamne družine ali stalne življenske sopotnice, reši svet ter s tem pokaže sterilnim ameriškim vesoljskim znanstvenikom, kdo zares drži niti v rokah. Za jokavo melodramo o družinskih razmerjih, krogli in svedru, ki vanjo (za)vrtla in spušča (uničevalne) bombe, se sploh ne bi bilo treba odlepiti od tal, ampak zgolj povprašati Američane, česa se najbolj bojijo, a za zaprtimi vrati boja mnogokrat prakticirajo. **N.P.**

čudežni meč

Magic Sword

ZDA 1998

režija Frederik Du Chau

scenarij Vera Chapman, Kirk De Micco, William Schiffrin

glasba Patrick Doyle, David Foster, Carole Bayer Sager

igrajo (glasovi) Jessalyn Gilsig, Gary Oldman, Andrea Corr, Celine Dion, Pierce Brosnan

Zgodba

Hčerka umrlega viteza okroglo mize, njen slepi prijatelj ter dvoglavi ostareli zmaj se podajo na lov za izgubljenim mečem ekskaliburjem. Ko ga najdejo, sta Camelot in kralj Artur rešena.

Ko sem bil še bolj mali, sem imel veliko srečo, ker sta me mama in ata dovolj hitro predstavila Medvedu Puju in nikdar dovolila Disneyu, da bi kazil Milnejevega medvedka in ga strpal v priročno embalažo. Enkrat kasneje je pomežniknila še Ava Gardner kot kraljica Guinevere in se je zasvetil ekskalibur, kraljujoč nad okroglo mizo. Če tamali danes včasih ne vejo, kdo je Medved Pu, ni to nič strašnega, če pa morajo uboščki gledat adaptacijo vitezov okrogle mize, je pa grozno hudo. Zaključimo torej hitro in moralistično ter ob tem zapretimo bralkam in bralcem, naj jih nikar ne premami. Pravzaprav sem po dolgem času v stanju, ko sem zelo vesel, da danes nimam sedem let. Rajši še dvakrat *Flubberka* kot še enkrat *Čudežni meč*. Je pa vseeno pomenljivo, s kakšno vehemenco se je Warner lotil velikih in relativno obrobnihih zgodovinskih tem, o čemer smo v enem izmed prejšnjih *Ekranov* poročali ob kratki in grenki oceni **Anastazije**, Warner-Brosovega animiranega prvenca. **N.P.**

dež za ubijanje

Hard Rain

ZDA 1997 95'

režija Mikael Salomon

scenarij Graham Yost

glasba Christopher Young

fotografija Peter Menzies jr.

Igrajo Morgan Freeman (Jim), Christian Slater (Tom), Randy Quaid (šerif), Minnie Driver (Karen), Edward Asner (Charlie), Michael A. Goorjian (Kenny)

Zgodba

Tom s svojim stricem, varnostnikom, v oklepniku prevaža nekaj milijonov dolarjev

gotovine, ki jo banka rešuje pred katastrofalnimi poplavami. Ko obstaneta v nevarno naraščajoči vodi sredi evakuiranega mesteca in čakata na pomoč reševalcev, se pojavi Jim s kavbojskim klobukom in pohlepno tolpo živčnih tipov, ki bi se radi čimprej dokopali do svojih deležev. Ko se enemu od njih sproži puška, starejši varnostnik pade mrtev, mlajši pa pobegne z vsem denarjem. Začne se akcijski tobogan, na katerem Freeman divja za Slaterjem in svojo pokojnino.

Staromodni duh *westerna* preplavlja ta film pregona, ki podobno kot **Begunec** (*The Fugitive*, 1993) Andrewa Davisa obdeluje človekovo naravo, vendar z nespregledljivim žanrskim premikom od trilerja k najčistejši akciji. Pa ne gre za kakšno bondiada ali *kick boxing* akrobacije v stilu Stevena Seagala, temveč za idejo o prvobitni akumulaciji kapitala, ki jo v filmu *Hard Rain* Morgan Freeman udejanja na stara leta. Zato deluje zrelo, premišljeno in nepopustljivo, saj ima pred sabo jasen cilj in skoraj bi lahko rekli, da tudi vednost (o osnovnih zakonitostih kapitalistične ekonomije namreč), kar ga v nasprotju s pajdaši, instinktivnimi, nereflektiranimi grabežljivci in prav takimi varuhi zakona, ki se kot *bad guys* v *westernih* zmasakirajo med sabo, kvalificira v kategorijo dobrih fantov, še posebej, ko izvemo, da je bil neposrečen rop oklepnika dogovorjen z njegovim varnostnikom. Morgan Freeman, samotni jezdec socialne kataklizme, se na čolnu pripelje v deževni noči, zasledovanemu Slaterju priskrbi "true romance" in lekcijo iz družbene pogodbe ter se končno tudi z njegovo vednostjo z vrečo denarja odpelje novemu dnevu oziroma razredu nasproti. Od zdaj naprej bo tudi sam plačeval davke. Za razliko od ciničnih rešiteljev planeta v filmu **Armageddon**, na primer. V tem je razlika med hedonističnim vigilantstvom *Hard Raina*, solidnega akcionerja, za katerega se na prvi pogled zdi, da ne sporoča ničesar, in med prividnim mesijanstvom politične korektnosti nekaterih novejših filmov katastrofe. **M.V.**

divje strasti

Wild things

ZDA 1997 107'

režija John McNaughton

scenarij Stephen Peters

fotografija Jeffrey L. Kimball

glasba George S. Clinton

igrajo Kevin Bacon (Ray Duquette), Matt Dillon (Sam Lombardo), Neve Campbell (Suzie Toller), Theresa Russell (Sandra Van Ryan), Denise Richards (Kelly Van Ryan), Daphne Rubin-Vega (Gloria Perez), Robert Wagner (Tom Baxter), Bill Murray (Ken Bowden)

Zgodba

Ko je eden izmed profesorjev obtožen posilstva svoje dijakinje, je njegov poklicna kariera načrtno uničena. Vendar se ob bližanju sodbe pojavi prijateljica domnevno posiljene dijakinje z razbremenilnimi dokazi. Ko se detektiv Ray zakopje v primer, ugotovi, da je resnica daleč od razložene zgodbe in da nič ni tako, kot se zdi. Kar je za Slovenijo duhovščina, je za ZDA

šolski sistem. Dovolj intimističen in spoštovan, da se lahko znotraj njega dogajajo ogabno-pohotne zgodbe, in po drugi strani dovolj hiearhičen, da je moč tovrstne neprijetnosti zakriti. Mednje lahko uvrstimo tudi spolno nadlegovanje. Film z naslovom *Divje strasti* je ena izmed tistih inaič *menage a trois*, kjer se namesto izrekanja ljubezni na zemljevidu politike soočimo z deviantno spolnostjo kot ekonomsko kategorijo v dobesednem smislu. Je film, ki nam govori, da so otroci bolj pokvarjeni kot mi sami, ne glede na socialni status in spol. Je film, ki nas prepričuje, da je spol kategorija, s katero se da vedno obogateti, in je končno film, ki opozarja, da so časi romantične ljubezni ena na ena, predvsem v heteroseksualni inačici, daleč za nami. A obenem tudi ta stvaritev predvsem Neve Campbell in režiserja McNaughtona zagotavlja globoko moralno sporočilo, brez katerega v visokopračunskih izdelkih očitno ne gre več – kapitalizem je povzročil razpad klasične monogamne družine, prav zaradi nje pa si punce lahko prisvajajo kapital brez kakršnihkoli moralnih zadržkov, s tem pa gledalce opozarjajo vsaj na dejstvo, da živijo v časih, ko so *noir*-asti filmi rariteta, potuhnjena v tako opolzke nadaljevanke, kot je Beverly Hills. Podoben domet kot **Hudičevki** iz leta 1996.

N.P.

elitni morilci

Replacement Killers

ZDA 1998 87'

režija Antoine Fuqua

scenarij Ken Sanzel

fotografija Peter Lyons Collister

glasba Harry Gregson-Williams

igrajo Chow Yun-Fat (John Lee), Mira Sorvino (Meg Coburn), Michael Rooker (Stan 'Zeedo' Zedkov), Kenneth Tsang (Terence Wei), Jürgen Prochnow (Michael Kogan), Til Schweiger (Ryker), Danny Trejo (Collins)

Zgodba

John Lee je najboljši poklicni morilec na tržišču, toda ko zavrne naročilo, kjer je tarča sedemletni deček, postane tarča sam; "nadomestni morilec" naj bi najprej ubili njega, nato pa izvršili prvotno naročilo. Ko John naroči lažne dokumente za pobeg iz države, spozna spretno in okretno Meg Coburn, ki bo v hipu postala njegova enakovredna partnerka.

Prvenec Antoina Fuqua izgleda kot navdušenje vzbujajoč adolescentni poskus sledenja svojim vzornikom, v tem primeru tako interaktivnih video iger kot seveda ameriško-hongkonškega akcijskega filma, ki se je s prepoznavno "estetiko" modernih samurajev s po dvema pištolama v rokah razbohotil po prodoru Johna Wooja in še posebej Quentina Tarantina. *Remake remakea* torej, plus ne vem kateri poskus slepega capljanja za modnimi trendi, ki že zdavnaj niso več zanimivi, kaj šele razburljivi. Tu ne pomagata niti obe ikoni, ki sta v osemdesetih žanr hongkonškega akcionerja pravzaprav izpopolnili, Woo kot izvršni producent ter Chow Yun-Fat v svoji prvi ameriški vlogi; film, ki naj bi Chowa lansiral v Novi svet, izgleda kot ostanki hongkonške atrakcije, tisto torej, kar na Orientu kot "premalo atraktivno" ostaja

na montažnih mizah; predvsem pa, kaj v mačističnem akcionerju počne ženska, mišičasta Mira Sorvino, ki svojo resno grimaso skozi ves film prodaja, kot bi ji šlo za življenje? *Elitni morilci* lahko fascinirajo pobiče, ki jim za adrenalinsko iglo zadostujeta pok ali dva ter vžigalica med herojevimi ustnami, vsakdo, ki je videl več kot dva izvira orientalna *thrillerja*, pa filma ne bi uvrstil niti za predfilm v zakotnem *drive-inu*.

S.P.

godzilla

ZDA 1998 138'

režija Roland Emmerich

scenarij Dean Devlin in Roland Emmerich

fotografija Ueli Steiger

glasba David Arnold

igrajo Matthew Broderick (Dr. Niko Tatopoulos), Jean Reno (Phillipe Roach), Maria Pitillo (Audrey Timmonds), Hank Azaria (Victor "Animal" Palotti), Kevin Dunn (polkovnik Hicks), Michael Lerner (župan Ebert)

Zgodba

Južni Pacifik. Raj na zemlji z manjšo lepотно napako. Idilo kazijo velikanske dimne gobe, ki so posledica nenehnih jedrskih eksplozij. Toda nekaj je preživel. Preživel in mutiralo v nekaj neznanega in orjaškega, kar nezadržno plava proti mestu, ki nikoli ne spi. In ko bo skrivnostno bitje ugriznilo v Big Apple, ga ne bo ostalo prav dosti.

Devlin in Emmerich, sanjsko moštvo ameriških blagajn, že od **Univerzalnega junaka** dalje, sta z **Zvezdnimi vrati** in **Dnevom neodvisnosti** več kot uspešno dokazala, da se na področju megaspektaklov zlahka kosata s Cameronom ali Spielbergom. Ognjemet specialnih efektov sta vsakič učinkovito podprla z dovolj kompaktnim scenarijem, ki ga resda ni razganjalo od izvirnosti, je pa zato toliko bolj spretno in nepretenciozno preigrala klišeje *sci-fi* žanra. Pri prvi hollywoodski *Godzilli*, ki je bila do štarta filma med najbolj skrbno varovanimi skrivnostmi, je za zgodbo očitno zmanjkalo entuziazma, zato ni preostalo drugega kot staviti na velikost. Stampeto mutantskega plazilca po newyorških avenijah je res edinstven, tehnološko dovršen spektakel brez resne konkurence, žal pa zaradi nespretnega doziranja in pretirane dolžine filma njegov učinek vse prehitro popusti. K temu največ prispeva eklekticizem že tako tenke zgodbe, ki se gleda kot vodič po "the best of" prizorih iz mejnikov žanra, kot so **Žrelo** ("Potrebovali bomo večje orožje"), **Osmi potnik 1-4** (zarod v podzemni), **Jurski park** in **Izgubljeni svet** (ikonografija pošasti), **Dan neodvisnosti** (spektakularno razdejanje New Yorka) in Guillerminov **King Kong** (razplet filma z zamenjanima vlogama lepota in zveri), češ film, ki posnema dobre filme, že ne more biti slab. Hm, *Godzila*, ki že itak zgleda kot T-Rex, citira tako rekoč vse razen *Godzile* in ves čas popolnoma asimetrično niha med dramatičnim in parodičnim, kar je za suspenz filma milo rečeno pogubno. V spektaklskem narcizmu gre *Godzila* celo tako daleč, da imata kreator digitalno animirane pošasti in glavni junak, ki ga zmedeno upodablja Matthew Broderick, isti priimek – Tatopoulos. Naj se ve, kdo je tu glavna zvezda, ne. Se še



Chow Yun-Fat, Mira Sorvino
Elitni morilci



Gary Oldman
Izgubljeni v vesolju

spomnite, kaj je bila glavna atrakcija *Dneva neodvisnosti*? Žarek, ki razstrelji Belo hišo. Emmerichovo diskretno poigravanje s subverzivnim v *Godzilli* zamenja politična korektnost, ki elegantno zaobide dejstvo, da je mit o tej pošasti dejansko posledica eksplozije ameriške atomske bombe. Da, Emmerich se dela Francoza. Dobesedno. Godzilin marš na New York tako ni maščevanje kreatorju po vzoru *Frankensteina*, marveč zmeda, ki so jo zakuhali Francozi z jedrskimi poskusi na otočju Mururoa. Skratka, ZDA s tem nimajo nič. Godzila je nedolžna žrtev dobe, v kateri filme namesto domišljije ustvarjajo računalniki. Hollywood je pač vedno in povsod izjema. Tisto, kar v Hollywoodu trenutno ustvarja pošasti, ni spanje razuma, temveč prav nasprotno, suha racionalnost oziroma preračunljivost, ki ne polni filmskega spomina, marveč zgolj filmska platna in sedeže kinodvoran. Če bi bila izvirnost tako pomembna kot velikost, bi bila *Godzila* hkrati tudi eden najboljših filmov vseh časov.

M.M.

izgubljeni v vesolju

Lost In Space

ZDA 1998 130'

režija Stephen Hopkins

scenarij Akiva Goldsman

fotografija Peter Levy

glasba Bruce Broughton

igrajo Gary Oldman (Zachary Smith), William Hurt (John Robinson), Mimi Rogers (Maureen Robinson), Matt LeBlanc (Don West), Heather Graham (Judy Robinson)

Zgodba

Film je nastal po motivih istoimenske kultne TV-nanizanke, ki se je vrtela po svetu in pri nas v drugi polovici šestdesetih. V filmu se rahlo disfunkcionalna družina Robinson

odpravi na misijo, ki naj bi rešila zemljo pred bližajočo apokalipso. Na poti jih čaka zunanji sovražnik (pasti neznanega vesolja) pa tudi notranji (hudobni Dr. Smith).

Zdi se, da je v studiu prišlo do zmešnjave: scenarij kot da je napisal marketinški oddelek, film kot da je režiral kak računalničar in kot da so ga odigrale rezervne banane. V nečem pa film vendarle je skoraj umetniški: na koncu nihče več ne ve, zakaj je na začetku sploh šlo – misija naj bi rešila Zemljo. Medtem ko se družina ubada s krvočnimi mehanskimi pajki, robotiziranimi igračkami, plastičnimi opicami in zvijačami dr. Smitha, krade film posamezne sekvence **Vojni zvezd**, **Krvavemu obzorju**, **Zvezdnim stezam**, in pozabi na vsakršno logiko. No, da je le družina ostala skupaj, da so se izpovedali drug drugemu in da so se krivci pokesali; Zemlja bo že kako. Če le ne bo klonila pod težo take filmske navlake, kot so *Izgubljeni v vesolju*.

G.T.

krik 2

Scream 2

ZDA 1998 116'

režija Wes Craven

scenarij Kevin Williamson

fotografija Peter Deming

glasba Marco Beltrami, Danny Elfman

igrajo Neve Campbell (Sidney Prescott), David Arquette (Dwight "Dewey" Riley), Courteney Cox (Gale Weathers), Liev Schreiber (Cotton Weary), Jada Pinkett (Maureen Evans), Omar Epps (Phil Stevens), Duane Martin (Joel), Laurie Metcalf (reporterka), Lewis Arquette (Louis Hartley), Marisol Nichols (Dawnie)

Zgodba

Od tragičnih dogodkov v Woodsboru sta minili dve leti. Sidney in Randy študirata na windsorskem kolidžu, Cotton se je vrnil iz zapora, Gale je napisala knjižno uspešnico, ki

so jo spremenili v filmski hit z naslovom *Zabodi in ki je terjala precej življenj*. Zato se je v Woodsboro namenil Dewey, da bi obvaroval Sidney, a se je v študentskem kampusu soočil z mnogimi umori, ki so, če že drugega ne, vsaj zmanjšali število osumljenцев.

Če ločnico med modernim in postmodernim kontekstom nekolikanj površno določimo z zamenjavo ustvarjalne strategije, ki se od inovacije preseli k renovaciji, lahko drzno zatrdimo, da je odnos med njima podoben odnosu med določenim filmom in njegovimi nadaljevanji. Toliko bolj znotraj trdega žanra grozljivke, kjer je potrebno vse umrle nadomestiti z novimi, a umrlim podobnimi junaki, in ob tem ohraniti osnovni morilski sistem – vsaj morilca, njegove tehnike in lastnosti potencialnih žrtev. Položaj je toliko bolj zapleten, če ključna žrtev preživi, s tem gledalca ali gledalko prikraja za končno katarzo, sebe pa porine v prostor, kjer lahko živi le v pričakovanju ponovnega prihoda morilca. Zato je prav znotraj žanra grozljivke ukvarjanje s preživelimi smiselno in v končni instanci neizogibno. Gledalca prisili v cinično voajeristično držo sledenja glavnemu junaku, ki ne živi zares, temveč se le bliža svoji smrti oziroma deluje kot svetovalec, ki naj bi ostalim potencialnim žrtvam pomagal preživeti, morilcu pa umreti, čeprav ve, da je tovrsten cilj nedosegljiv. Kot ključno vprašanje dveh najznamenitejših grozljivk v osemdesetih, osmih delov **Umora v ulici brestov** in sedmih delov **V petek trinajstega**, so si resnejši cinefili zastavljali prav problem, kako preseči prejšnji del, ga dopolniti ter uiti nekolikanj predvidljivemu sistemu. Rešitev se je ponudila že znotraj *Umora v ulici brestov*, kjer so junaki morilca poskušali pregnati iz svojih sanj, Wes Craven pa je z drugim delom zdaj že kultnega *Krika* segel še dlje in ustvaril nadaljevanje, ki poskuša obračunati z medijem in žanrom. *Krik 2* je torej film, ki izhodiščne točke ne išče niti v zaresnem svetu niti v svetu prvega *Krika*, prepredenega z razpitiimi filmskimi citati, temveč kot glavno referenco navaja film, posnet po "resničnih tragičnih dogodkih", ki smo jih spremljali v prvem delu. To torej ni več film o filmu, temveč film o filmu, nastalem zaradi filma. Zato se tragični položaj preživelih zaplete, saj ne vejo, kam naj gledajo, da bi živeli vsaj še nadaljevanje več. Prav tovrstno, na mnoge filme oz. mnoge diskurze razcepljeno iskanje rešitve *Kriku 2* omogoča, da ga vsaj na načelni ravni proglasimo za grozljivko devetdesetih, kjer se je nevarnosti težko upreti, saj ne vemo, v katerem hodniku labirinta brez začetka in konca se skriva. Prostor brez izolirane skrivnosti in središčnega telosa, deleuzovski rizome, je prostor, kjer se lahko grozljivemu elementu upremo le z renovacijo, in še ta nas morda pripelje v mrtvi rokav. Čeprav se po našem mnenju *Krik 2* ob koncu vendarle zateče k predvidljivi grozljivkarski shemi, je pot do nje zapletena, napeta in segajoča do kosti. Takšna, kot se za grozljivko spodobi. Pustite se torej presenetiti, natančneje, natančno preštejte žrtve in upajte, da v tretjem delu *Krika* na platnu ne boste zagledali lastne krvi.

N.P.

let bele golobice

Wings of a Dove

VB 1997 101'

režija Iain Softley

scenarij Hossein Amini, po romanu Henryja Jamesa

fotografija Eduardo Serra

glasba Ed Shearmur

igrajo Helena Bonham Carter (Kate Croy),

Linus Roache (Merton Densher), Alison Elliot

(Milly Theale), Charlotte Rampling,

Elisabeth McGovern

Zgodba

Leto 1910, London. Kate, revna, a odločna varovanka svoje aristokratske tete, ima strastno ljubezensko razmerje z levičarskim novinarjem Mertonom, ki ji vztrajno ponuja poroko, ona pa ga vztrajno zavrača, saj bi si s tem kot nekoč njena mati onemogočila vstop v visoko družbo in pravico do upanja na tetino dediščino. Možno rešitev svoje dileme zagleda v prihodu mlade in lepe Milly, neizmerno bogate, a na smrt bolne, prijateljstva in ljubezni željne Američanke. Kate skuje preračunljiv načrt, ki vse tri na ozadju slikovitih Benetk zaplete v nevarna razmerja, ki se končajo tam, kjer so se začela – v sobi brez razgleda.

Nedvomno film, za katerega bi zlahka rekli, da gre za še eno Merchant-Ivory produkcijo, čeprav ne tako vrhunsko kot **Howardov kot** (Howards End, 1992), ampak bolj na ravni **Sobe z razgledom** (Room With a View, 1987) ali **Bostončank** (The Bostonians, 1984), ki jih je Ivory prav tako posnel po literaturi Henryja Jamesa. Pri takšnih ekranizacijah je primat avtorstva nesporno na strani velikih klasikov, režiserji pa so bolj ali manj subtilni poustvarjalci. V teh realističnih, psihološko pretanjenih, kostumskih dramedijah nravi je razmerje med filmom in literaturo prenosorazmerno razmerju med literaturo in zgodovino. Spomnite se le filmov po romanih Jane Austen, E. M. Forsterja, Evelyn Waugha ali Edith Wharton in Henryja Jamesa (nazadnje smo gledali njegov **Portret dame** v režiji Jane Campion, v spominu pa nam ostaja tudi **Dedinja** (Heiress), ki jo je leta 1949 posnel William Wyler po romanu *Washington Square*) – vedno gre za analitično prikazovanje primarne vpetosti subjektivnih ekonomij želje v razredni, ekonomski interes družbe, za odstranjanje te "druge" človekove narave, ki jo je ravno na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje epistemologiziral Freud. Hočem reči, da se pri tovrstnih filmih ne da kaj dosti zgrešiti, težje pa je z njimi zares navdušiti. Zgrešil ni niti Iain Softley s sofisticirano vizualizacijo in izbiro igralcev, zlasti s Heleno Bonham Carter, ikono angleških kostumskih dram, čeprav si ne moreš kaj, da bi ob razpletu ljubezenskega trikotnika ne pomislil na akorekoč identičen, a režijsko neprimerljivo veličastnejši razplet ljubezenskega trikotnika v Frearsovih **Nevarnih razmerjih** (Dangerous Liaisons, 1989). Zato *Let bele golobice* v očeh gledalca nehote izgubi nekaj svojega poleta.

M.V.

Krik 2

Linus Roache, Helena Bonham Carter
Let bele golobice

maščevalci

The Avengers

ZDA 1998 85'

režija Jeremiah Chechik

scenarij Don Macpherson, po motivih TV nanizanke

Maščevalci

fotografija Roger Pratt

glasba Joel McNeely in Laurie Johnson

igrajo Ralph Fiennes (John Steed), Uma Thurman

(dr. Emma Peel), Sean Connery (Sir August De

Wynter)

Zgodba

Veliki Britaniji in svetu grozi manijak, ki je ugrabil vreme in se ga naučil kontrolirati. Oh in sploh tajno Ministrstvo pošlje na misijo svoja manekena, pardon, najboljša agenta. Mar bi poklicali Mirana Trontlja.

Nekoč so bila šestdeseta in nekoč je bila izvrstna TV-nanizanka z naslovom *Maščevalci*, polna duhovitih dovtipov, domiselnih zgodb in akcijske elegancije, za katero sta skrbela Diana Rigg kot dr. Emma Peel in Patrick Macnee kot John Steed, agenta britanskega Ministrstva. *Maščevalci* so bili za mali ekran tudi v naših krajih tisto, kar je bil James Bond za veliko platno. Pustolovščina s stilom in mestoma Bondova edina resna konkurenca. Zdaj, po dobrih tridesetih letih, se najde neki Jeremiah Chechik – režiser, ki je že gledal na idiotski rimejk Clouzotovih *Hudičevk* (Les Diaboliques, 1954) na tem svetu očitno samo zato, da bodisi iz neznanja bodisi iz nekega perverzega užitka masakrira klasike –, ki misli drugače. V njegovi interpretaciji so *Maščevalci* nekaj med modno revijo, na kateri s kretenskim nasmeškom paradija Ralph Fiennes, kičastim spotom za novo znamko ličil, ki jo s polomljenim angleškim naglasom reklamira štorasta Uma Thurman, ter cirkuško točko, v kateri se smeši Sean Connery kot nori znanstvenik, ki s slabim vremenom ustrahuje London. Hm, koga le, saj na ulicah poleg omenjenih treh karikatur ter peščice pajacev v vlogah nasilnežev tako ali tako ni videti žive duše. Prištejte k temu še žrtve v kostumih plišastih medvedkov, klon Ume Thurman, tajnega agenta z imenom Mati in tajno agentko z imenom Oče, pa dobite nekaj, kar še najbolj spominja na gručo bečkov, ki se za zidovi norišnice igrajo vohunske igrice. Chechikovi *Maščevalci* so film, ki nima začetka, ne ustvari nobenega zapleta, ne najde vrha, spregleda razplet in preskoči konec. Z eno besedo film, ki je tako zanikrno dolgočasen in šlampast, da mu izrečeš pohvalo, če ga označiš za neumnega, in tako sramotno prazen, da 85 minut, kar je običajno okolju in gledalcu prijazna dolžina filma, podaljša v morasto večnost.

M.M.

mimik

Mimic

ZDA 1997 106'

režija Guillermo Del Toro

scenarij Matthew Robbins, Guillermo del Toro; po kratki zgodbi *Mimic* Donalda A. Borne

fotografija Dan Lausten

glasba Marco Beltrami

igrajo Mira Sorvino (dr. Susan Tyler), Jeremy

Northam (dr. Peter Mann), Giancarlo Giannini

(Manny), F. Murray Abraham (dr. Gates), Charles

Dutton (Leonard)

Zgodba

Znanstvenica in njen mož združita znanje, da bi preprečila epidemijo v New Yorku, ki bi zahtevala veliko otroških življenj. S kombiniranjem DNK naj bi ustvarila nov organizem, ki bi s sposobnostjo mimikrije preslepil in uničil glavne prenašalce bolezni – ščurke. Nova, umetno ustvarjena vrsta se prikrade v legla ščukov in jih uniči. Evolucija pa krene svojo pot in po treh letih začne nove generacije ščurkov posnemati fizične in psihične lastnosti najnevarnejšega plenilca – človeka.

Film *Mimik* lahko opišem z dvema besedama: že videno. Naslov je torej povsem ustrezen; film ne le da opisuje tujo vrsto, ki začne imitirati značilnosti človeka, ampak imitira druge sorodne filme. V prvi vrsti je seveda treba omeniti *Aliena*, zraven bi lahko dodal še *Leviatana* (ki je bil itak klon *Aliena*), pa *Stvor* (*The Thing*), od novejših pa se znajde v *Mimiku* košček *Jurskega parka* (narava vedno najde svojo pot; znanstveni poskus, večji od življenja...). Rezultat tega pastiša je tretjer-azredna popkorn grozljivka, v kateri junaki vedno gredo gledat na samotne kraje, kaj pomenijo skrivnostni šumi itd. Temačnost je tu nadomestek za suspens, film se poigrava s klišeji grozljivk – pošast je bolj nakazana, bolj prezenca, zvok, kot pa očiten stvor. Ko se pošast vendar prikaže, pa gre v drugo skrajnost – gorja in gravža ni konca. Oddelek za posebne efekte je sicer na ta račun precej prihranil, toda s stališča "prezence" je videti kot vaja v estetizaciji horror klišejev. No, ima pa verjetno najbolj morbiden prolog od vseh letošnjih filmov. Film *Mimik* ni ne pošten horror ne karkoli drugega: če je pri tovrstnem žanru zgodba papirnato tanka, je ne bo odebelila še tako mojstrska atmosfera (izjeme seveda so, toda *Mimik* ne spada v to skupino). Glede na to, da sta pri scenariju sodelovala tudi *auteurja* z ameriške neodvisne scene, John Sayles in Steven Soderbergh, in da sta med igralci dva dobitnika oskarja (Sorvino in Abraham), prav beden rezultat.

G.T.

noro mesto

Mad City

ZDA 1998 144'

režija Constantin Costa-Gavras

scenarij Tom Matthews

fotografija Patrick Blossier

glasba Thomas Newman

igrajo Dustin Hoffman, (Max Brackett),

John Travolta (Sam Baily), Alan Alda (Kevin

Hollander), Ted Levine (Lemke), Robert Prosky

(Lou Potts)

Zgodba

Max Brackett je raziskovalni novinar, ki se je zaradi "neprofesionalnega obnašanja" moral posloviti od slave; obsojen je na lokalne novice iz malega kalifornijskega mesteca. Med poročanjem o nekem muzeju pa zavoha veliko zgodbo, saj prav tedaj nekdanji uslužbenec muzeja Sam Baily ugrabi upravnico in skupino otrok ter zahteva službo nazaj. Max sklene, da mu te zgodbe ne bo vzel nihče ter da bo iz situacije rešil Sama – postane njegov svetovalec za odnose z javnostjo. Vendar pa se delodajalci – profitniška TV-mreža – spet vmešajo in povozijo njegov humanizem.



Sean Connery in John Travolta
Maščevalci



Dustin Hoffman, John Travolta
Noro mesto

Noro mesto temelji na enem izmed najboljših *noirjev* vseh časov, na Wilderjevem filmu iz leta 1951, *Ace in the Hole*. Cinični, oportunistični novinar Kirk Douglas je takrat sklenil, da bo oživil svojo kariero na račun rudarske nesreče, ki jo je pripravljen povzdigniti v nacionalno senzacijo; medtem, ko se odvija medijski karneval, žrtev tiho umre. *Noro mesto* ni v tem pogledu pravzaprav nič novega; dandanes je bolj kot kdajkoli prej popularno kriviti medije za vse; pravzaprav ni sploh več nihče kriv, krivi so mediji. Natančneje, krivi so tisti, ki jih določijo mediji. V *Norem mestu* je oportunist Dustin Hoffman, star novinarski maček, ki se znajde v pravem času na pravem mestu – v situaciji, ko si poskušata tako on kot ugrabitelj dobiti "službo nazaj". Spočetka sta skupaj na dobri poti, dokler se nad zgodbo ne spustijo večji medijski šakali v podobi Maxovega starega sovražnika, TV-superzvezde Kevina Hollanderja. Film kljub svojim likom, ki so bolj arhetipi, celo karikature, kot živi ljudje, ni tako očitno satiričen, kot so bili recimo *Pasji dnevi* (*Wag the Dog*, 1997), čeprav imata določene skupne elemente. Po koncu filma mi kljub vsemu ni bilo jasno, zakaj napadati medije (kot da bi bila TV kriva za vse tegobe), in s kakšno pravico to počnejo filmi, ki so navsezadnje tudi zgolj medij. Ker pa sem že začel s starimi kriminalkami – samo predstavljam si lahko, kaj bi iz tega sinopsisa (v katerem je lepo razvidno, kakšna je moč množic oz. javnega mnenja, in kdo z njo manipulira) naredil kak Fritz Lang.

G.T.

preveč izvirne ideje. *Pankrta* ni nič drugega kot na hitro vkup zmetani in obsceni *fast food* brez posebne vizije, njegov scenarij je pred Boylovim uspehom verjetno več let preležal v predalu. Imamo Jeremyja in Juliana, ki v malem podeželskem mestecu delata zgago; uvodni sarkazem in cinizem (recimo prvih deset minut) se z minutažo vse bolj razgublja, film pa se do konca utaplja v realističnih kriminalnih vodah. Ne tič ne miš; ne Loach ne Boyle, temveč pretenciozni *kindergarten* hibrid.

S.P.

plešem sama

Stealing Beauty

Italija/ZDA 1996 115'

režija Bernardo Bertolucci

scenarij Susan Minot

fotografija Darius Khondji

igrajo Liv Tyler (Lucy Harmon), Jeremy Irons, Sinead Cusack, Rachel Weisz

Zgodba

Američanka Lucy pride v svojem devetnajstem poletju na obisk v umetniško komuno nekam v Toskano, kjer je svoj čas živela tudi njena mati, sicer znana pesnica. Iz njenih zapisov sklepa, da je bila spočeta prav v nekje v hribih. Zgodba o iskanju očeta je dobršen del filma prikrita; poleg tega, da naj bi tamkajšni slikar izdelal njen portret, je Lucy trdno odločena predvsem izgubiti nedolžnost. In ta mladostna misija vlije novega ognja v umetniško komuno, predvsem pa podaljša življenje umirajočemu dramatik.

Plešem sama je eden izmed redkih filmov, ki izrabi dejstvo, da je glavna igralka sicer manekenka – da je torej s kamero v ljubezenskem odnosu. Oba naslova, tako izvirni kot slovenski, sta več kot ustrezna. Kdo tu krade lepoto, je jasno – v prvi vrsti režiser, preko njega pa tudi gledalci. Film vseskozi preveča lahkotnost (ne cenenost!), stiliziran eroticizem, blaga dekadenca, hkrati pa se zdi, da pleše režiser še bolj sam kot glavna junakinja. Frivolnost je geslo dneva, občasno tudi pompoznost in samozadovoljstvo; temu se pri umetnikih najbrž ne da izogniti. Film je bolj ali manj statičen. Karakterji se v osnovi ne spreminjajo; pravzaprav so bolj skice kot junaki. Stranski liki – nekaj je izredno zanimivih – prihajajo in odhajajo. Manj je več! Razen devištva je Lucy na koncu ista kot na začetku. Film je do "razvoja karakterjev" povsem brezbrizen, a se za ljudi, zbrane z vseh vetrov, kljub temu zdi, da se poznajo že od vekomaj in so nam domači brez odvečnega pojasnjevanja. Tu ni fabulativnega vprašanja "kdo je krivec"; no, pravzaprav je, vendar ni treba biti videc, da bi predvidel razplet; ni niti standardne scenariistične dramaturgije. In vendar gre na nek način za klasične stvari. Pomembna je atmosfera, občutek za prostor, za nemara najlepšo evropsko pokrajino. Bertolucci je umik v estetiko? Morda, toda še bolj se mi zdi, da gre pravzaprav za opomin, da je lepota iz sodobne filmske produkcije pravzaprav izginila in da izginja tudi umetnost. Zato ni nenavadno, da je postal film *Plešem sama* poletni art hit.

G.T.

policaži

Cop Land

ZDA 1997 104'

režija James Mangold

scenarij James Mangold

fotografija Eric Alan Edwards

glasba Howard Shore

igrajo Sylvester Stallone (šerif Freddy Hefflin), Harvey Keitel (Ray Donlan), Ray Liotta (Gary "Figgys" Figgis), Robert De Niro (Moe Tilden), Peter Berg (Joey Randone), Janeane Garofalo (namestnica Cindy Bretts), Robert Patrick (Jack Duffy), Michael Rapaport (Murray Babitch), Annabella Sciorra (Liz Randone), Malik Yoba (detectiv Carson), Cathy Moriarty (Rose Donlan)

Zgodba

Freddy je šerif majhnega mesta v New Jerseyu, kjer domuje mnogo razvpitih članov newyorške policije. Ko ugotovi, da so njegovi policijski idoli odgovorni za smrt civilista, mu ne preostane drugega kot da začne lastno preiskavo in znotraj newyorškega policijskega oddelka odkrije zahrbtno zaroto.

Cop Land je film, razpet med New York in mesteca Divjega Zahoda ali kot bi rekel lokalni šerif Freddy, je film, razpet med ljudi, ki nabijajo fliperje, in med ljudi, ki se zabavajo z video igracami; med tehnologijo, ki je uničila ponos in čast, in stare šerifovske zakone, ki so sicer ohranili čast in na prvo mesto postavili človeško življenje, a Fredu prav zato onemogočili napredovanje. Zakaj Fred ni pristal v razvpitem NYPD? Ker je ob reševanju ženske oglušel na eno uho in ostal primestni šerifek, ki skrbi za mulce in žaluje za potencialno ženo. V etičnem smislu gre za klasičen western. Oni so veliki in brezkompromisni, a jim je vseeno za vse, le za svoje kariere ne, on je majhen in navidez oškodovan, a prav zaradi zmernosti in lovljenja mere spravljen s sabo, a skorajda nemočen zaradi zakoličenega sistema pravne (ne)varnosti v mestu vseh mest, zaznamovanem z estetiko, nastalo v letih temnih **Senc, Pobesnelega bika in Pasjega popoldneva**. *Cop Land* je torej film, ki poskuša ugotoviti, kako funkcionira kaotično vlemesto, in ob tem opazovati moralnega posameznika, samega proti vsem, ki mu položaja ne uspe nadzorovati zaradi vere v pravni sistem, ampak zaradi notranje nuje, nastale zaradi okoliščin, ki mu niso dovolile poklicne kariere. Logika je pravzaprav svetopisemska. Če boga zamenjamo s pravico in pravičnostjo, lahko zatrdimo, da bodo obrobni šerifi nekoč prvovrstni policijski šefi, ti pa obrobni šerifi. Vprašanje, ki ostaja ključno – bi Fred ostal tako ponosen, če mu je ne bi zagodlo uho, vsaj od Lyncha naprej ključni filmski organ. Opozoriti velja na igralski zvezdniški trojček in poudariti, da Sly vsemu navkljub zna zaigrati tudi drugačne, resnejše like.

N.P.

poštar

The Postman

ZDA 1997 177'

režija Kevin Costner

scenarij Eric Roth in Brian Helgeland

po romanu Davida Brina

fotografija Stephen Windon



Sylvester Stallone, Annabella Sciorra
Policaži



Kevin Costner
Poštar

pankrta

Twin Town

VB 1997 99'

režija Kevin Allen

scenarij Kevin Allen, Paul Durden

fotografija John Mathieson

glasba Mark Thomas

igrajo Llyr Evans (Julian Lewis), Rhys Ifans (Jeremy Lewis), Dorian Thomas (Grey), Dougray Scott (Terry Walsh), Buddug Williams (ga. Mort)

Zgodba

Julian in Jerema se vozita naokrog v starem BMWju ... in sta v težavah. Njuna družina se komajda preživlja, fanta pa se prebija s preprodajanjem drog in vlomi v avtomobile. Ko njun oče med delom pade z odra, načrtujeta mačevanje lastniku kluba, ker očetu ne nudi ustrezne finančne kompenzacije za poškodbe. Skratka, veselo življenje v kvartu brez prihodnosti.

Najbolj sem pa vesel skakanja na vlakec – ne *train-spottinga*, temveč *train-ridinga*.

Trainspotting Dannyja Boyla ter njegov gromozanski svetovni uspeh je že v začetku leta 1997 rojeval prve pankrte; v Berlinu so nam tistega leta ponujali "danski *Trainspotting*", pa "belgijski *Trainspotting*". Zamujali niso niti Valežani, ki so v filmu *Pankrta* v vlogo izvršnega producenta postavili kar samega Dannyja Boyla – uganili ste, režiserja *Trainspottinga*. Ziher je ziher. Ta je takoj jel razlagati, kako ga je "tema res pritegnila in da je vesel, da lahko mladim cineastom pomaga na poti do prvega filma". Mar bi jim razložil, naj malce manj očitno in stereotipno kopirajo njegove – že tako ne

glasba James Newton Howard
igrajo Kevin Costner (Poštar), Will Patton
(Bethlehem), Larenz Tate (Ford), Olivia Williams
(Abby), James Russo (Idaho), Tom Petty (župan)

Zgodba

Melanholični Costner pešači skozi atomski vek, oziroma skozi tisto, kar l. 2013 v Ameriki od njega ostane. Najde pošgarsko uniformo ter nekaj pisem, kar je dovolj, da preživeli v njem prepoznajo glasnika upanja, znanilca boljšega jutri, narodnega buditelja in moža, ki bo ponovno združil razbite ZDA.

Dve stvari lahko počnete med ogledom teletriurne sentimentalne brozge Kevin Costnerja, ki mu gre že več kot očitno na otročje. Prvič, lahko štejete, kolikokrat Kevin izjavi "Verjamem v Združene države Amerike", in drugič, lahko mozgate o tem, kako bi bebvost filma opisali na najbolj plastičen način. Izbirate lahko med *Pleše s preživeli*, *Moje pesmi, moje sanje 21. stoletja*, postholokavstni družbenokritični vestern ali *Potopljeni svet na pesku*. Kakorkoli, v nobenem primeru ne boste udarili mimo. Poštar, najnovejši režijski podvig oskarjevca Kevin Costnerja, je nepopisen kretenezem, strahovita potrata časa in denarja, pri kateri ne veste, kaj je bolj grozno, osnovnošolski patriotizem filma ali naivni diletantizem Kevin Costnerja, ki si tako skrpucalo upa pokazati gledalcem. Upravičeno se lahko vprašate, če si je to parado dolgovestnosti pred štartom kdorkoli od tehnične ekipe sploh ogledal. Če si jo je, potem bi mu morali z zakonom prepovedati kakršnokoli delo pri filmu. Če niste mazohist ali pa če štejete več kot deset let, temu "poštarju" ne odpirajte vrat, pa naj še tako vztrajno zvoni. Prihodnost namreč še nikoli ni bila bolj dolgočasna.

M.M.

predmestje

SubUrbia

ZDA 1997 118'

režija Richard Linklater

scenarij Eric Bogosian

fotografija Lee Daniel

glasba Sonic Youth

igrajo Jayce Bartok (Pony), Amie Carey (Sooze), Nick Katt (Tim), Ajay Naidu (Nazeer), Parker Posey (Erica), Giovanni Ribisi (Jeff), Samia Shoaib (Pakeesa), Dina Spybey (Bee-Bee), Steve Zahn (Buff)

Zgodba

Pet "luzerskih" mladeničev in mladenk zapravlja svoj čas na parkirišču ob trgovini in včasih razmišlja o tem, da bi mogoče nekega dne storili kaj pametnega. Nekega večera jih obišče njihov nekdanji prijatelj Pony, ki je zapustil predmestje in postal rock zvezda. V eni noči se lahko marsikaj zgodi tudi v kraju z imenom Burnfield.

Jeff in njegovi prijatelji bi pred nekaj desetletji še veljali za upornike brez razloga, ob koncu tisočletja pa so samo izgubljeni iz predmestja, za katere je režiser Richard Linklater našel fikcijsko mesto Burnfield, ki simbolizira pokrajino njihovih želja. Tudi tokrat se filmska pripoved dogaja v eni noči, kar je Linklaterjeva stalnica v vseh njegovih dosedanjih filmih. Toda Burnfield prav gotovo ni Dunaj iz Linklaterjevega prejšnjega filma

Pred zoro (Before Sunrise, 1994), v katerem nam kamera prav tako pokaže mestne predele brez ljudi ali dopolnjene s filmskimi osebami. Prava generacija X ne zapuša svojega rodnega kraja, ampak ji rodni kraj v podobi parkirišča pri trgovini pomeni oder življenja. Junaka iz filma *Pred zoro* se neprestano premikata po dunajskih ulicah in odkrivata njene prebivalce, medtem ko se junaki *Predmestja* ob vsakem premiku počutijo nelagodno: prevozna sredstva jim povzročajo slabost ali pa so celo kraj možnega zločina. Burnfieldski zgubidani se najbolje počutijo na parkirišču, kjer se vsak dan srečujejo in najdejo razloge za svoje neperspektivno življenje. Film noče prikriti, da je Eric Bogosian scenarij napisal po svoji dramski predlogi. Tudi Stonov **Talk Radio** (1988) se ni pretirano trudil, da bi omilil glavno poanto zgodbo: blebetanje radijskega D.J.-a, ki mu je obraz in besedilo posodil taisti Eric Bogosian. Hecno je, kako sta se našla stari levičar in mladi režiser, ki mu je glavno opravilo pisanje zamisli za svoj naslednji film. Bogosianov čas se zrcali v Jeffu, ki preklinja pokvarjenost multinacionalnega sveta, vendar kljub temu ne more skriti zavisti ob uspehu prijatelja Ponyja, ki je postal rock zvezda in ravno tako produkt multinacionalnega duha. Pony se je osvobodil predmestja in celo ostal normalen, navidezno celo bolj, kot njegovi bivši prijatelji, ki nimajo denarja, ne čutijo ljubezni in je alkohol edina oporna točka njihovega življenja. Iz Dunaja v Burnfield, iz gibanja v obmetavanje z besedami na parkirišču pri trgovini, ki jo vodita dva priseljence. Onadva znata ceniti državo vseh svobod, pa kljub temu doživita skoraj rasistični napad. Skoraj – kajti v tem kraju tudi nasilje je skoraj mogoče, vedno prisotno in grozeče, vendar do njega ne pride, kajti naši "luzerji" so najbolj nevarni samim sebi. *Predmestje* je pravzaprav najbolj žalosten dan iz zbirke Linklaterjevih filmskih dnevov. Zato se je letos odločil, da bo svoj filmski čas raztegnil v najbolj žlahtno ameriško filmsko obliko: v vestern. Posnel je **The Newton Boys** (1998), zgodbo o največjem oboroženem napadu na vlak.

N.K.

preživetje

The Edge

ZDA 1997 117'

režija Lee Tamahori

scenarij David Mamet

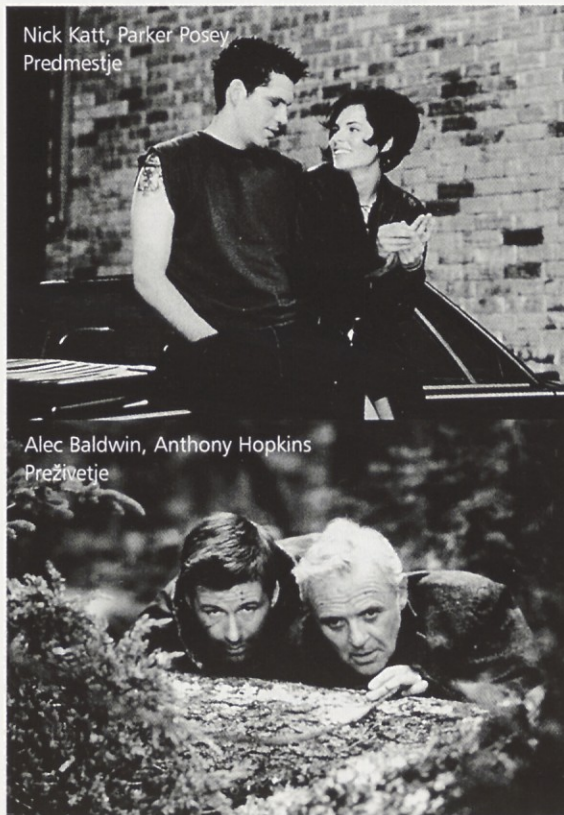
fotografija Donald M. McAlpine

glasba Jerry Goldsmith

igrajo Anthony Hopkins (Charles Morse), Alec Baldwin (Robert Green), Elle Macpherson (Mickey Morse), Harold Perrineau Jr. (Stephen), L.Q. Jones (Styles)

Zgodba

Miljarder Charles Morse spremlja svojo precej mlajšo ženo Mickey, ki je fotomodel, na snemanje v divjino Aljaske. Charles sumi, da žena prešuštuje s fotografom Robertom Greenom; ta se odloči, da bo šel iskat Indijanca za snemanje še globlje v divjino. Charles ga spremlja, vendar na poti strmoglavijo letalo. Da bi preživela v gozdovih, kjer vladajo krvočni grizljivi, pa potrebujeata drug drugega.



Nick Katt, Parker Posey
Predmestje

Alec Baldwin, Anthony Hopkins
Preživetje

Film korenini v tipični prednajstniški utopiji, da je mogoče – če le prebereš dovolj knjig – preživeti v divjini in celo premagati kakega postavnega hudobneža, ki ti grena življenje. Tisti, ki je v tem filmu prebral največ knjig, je ekscentrični bogataš Charles. Glede na to, da že na začetku filma bere knjigo *Preživetje v gozdovih*, zaključek ne bo presenetljiv. Film je posrečena mešanica avanturistične fantazije in Mametove odrske psihodrame. Saj so pejsaži čudoviti in pripomorejo k občutku popolne izolacije karakterjev, saj so napadi medveda vsaj tako strašni kot napadi dinozavrov, toda vseskozi se nisem mogel znebiti občutka, da gre le za gledališko predstavo dveh moških, da bi se lahko odigrala kjerkoli in da se pravzaprav odigra vsak dan; divjina Aljaske je samo ozadje, ki pripomore k ekstremnosti tega testosteronskega boja (in v praznih tekih filma zaposluje oko gledalca). Toda za kakšno predstavo gre! Hopkins in Baldwin že dolgo nista odigrala tako dobrih vlog; ob Mametovih vedno izvrstnih dialogih to tudi ni bilo tako težko. Scenarij ima nastavke za blago ironijo oziroma celo satiro, toda možati Lee Tamahori jih je zanemaril; zdi se, da je Mamet nameraval avanturistični žanr parodirati, Tamahori pa se, prav nasprotno, trudi, da bi ga jemali povsem resno. Poanta je prav nasprotna – rešitev je v igri, fantaziji, spominih – tudi takrat, ko gre za eksistenco, ni prave potrebe, da bi bil človek povsem resen. Charles kot da je že nad življenjem, Robert pa si ga šele hoče odrezati svoj kos. Zadnji del filma, v katerem dobi Charlesu dokaz o prešustvu kot *deus ex machina*, ni prav prepričljiv, toda nekaj takih pomanjkljivosti filma ne potopi, čeprav vanj občasno vdira voda.

G.T.

rdeči kot

Red Corner

ZDA 1997 119'

režija Jon Avnet

scenarij Robert King

fotografija Karl Walter Lindenlaub

glasba Thomas Newman

igrajo Richard Gere (Jack Moore), Bai Ling (Shen Yuelin), Bradley Whitford (Bob Ghery), Byron Mann (Lin Dan), Peter Donat (David McAndrews), James Hong (Lin Shou)

Zgodba

Jack Moore, korporativni biznismen, skuša na Kitajskem skleniti pogodbo o prodaji paketa ameriških satelitskih TV-programov. Cenzurni odbor, ki mu očita preveč seksa in nasilja, prepriča z argumentom, da bo kitajsko ljudstvo to le še bolj prepričalo o škodljivosti demokracije. V baru sreča kitajsko manekenko in jo odpelje v hotelsko sobo. Ko ga zgodaj zjutraj vojaška policija strese s postelje, je punca mrtva, sam pa obtožen umora. Ameriška ambasada se od primera distancira, kitajsko sodstvo pa mu pro forma dodeli lepo, mlado, perspektivno zagovornico po službeni dolžnosti.

Film *Rdeči kot*, eklektična zmes kvazi političnega trilerja in sodne drame, kot film še najbolj spominja na nedavno videni **Sedem let v Tibetu**, seveda ne zaradi kitajske problematike kršenja človekovih pravic, pač pa zaradi tipičnega glorificiranja hollywoodskega zvezdnika – Brada Pitta oziroma Richarda Gera. In če pri Annaudu to še lahko prebavimo kot možno interpretacijo avtobiografskih zapiskov resnično živečega alpinista (ti pa so, kot vemo, bolj ali manj vsi narcisistično zagledani vase), pa filmu, ki hoče biti politično angažiran, pri čemer nas posiljuje z naivno zgodbo in s pojavnostjo Richarda Gera, ki smo se mu smejali že v vlogi irskega terorista v **Šakalu**, tega enostavno ni moč odpustiti. Če si si pridobil "kredibilnost" kot javni kritik uradne kitajske politike v resničnosti, ni nujno in samoumevno, da ti bo kdo verjel v filmu z luknjastim scenarijem, ki tako očitno podcenjuje kitajsko stran, da žali gledalce. Prej nasprotno. Melodramatski zvezdniški imaginarij Richarda Gera ne sodi v nobenega od trdih filmskih žanrov, sploh pa ne v nekaj tako kompleksnega, kot je ali bi moral biti politični triler.

M.V.

riba, imenovana sharon

The Snapper

VB 1993 92'

režija Stephen Frears

scenarij Roddy Doyle

fotografija Oliver Stapleton

igrajo Tina Kellegher (Sharon Curley), Colm Meaney (Dessie Curley), Ruth McCabe (Kay Curley), Eanna MacLiam (Craig Curley), Peter Rowan (Sonny Curley), Joanne Gerrard (Lisa Curley)

Zgodba

Sharon je še kar normalna dvajsetletnica še kar normalne irske ulične skupnosti, obdana s številnimi družinskimi člani, prijateljicami in sosedmi. Kvart, kjer vsi vedo vse o vseh. Kar je precej zoprno, ko se izve, da je Sharon noseča, in toliko bolj zoprno, ko intimno prizna, kdo je oče, in javno oznani, da bo otroka obdržala.

Snapper je drugi del romanescne trilogije Roddyja Doylea z zasilnim imenom fiktivne dublinske četrti Barrytown. V Sloveniji smo jo z zelo čudnim prevodom naslova v rednem kinematografskem sporedu pričakali čudno pozno in se ob tem še enkrat spomnili, da je bil film prvenstveno posnet kot televizijsko delo; povsem pravilno, če lahko večino romanov Roddyja Doylea označimo kot stvaritve, ki nihajo med emotivno plažo ter izjemnim kuhinjsko-sosodskim realizmom, prepredenim s toplo nevoščljivim irskim predmestnim humorjem. Ekranizacija Doylea je hudičevo delo predvsem zato, ker je, če nekoliko neumestno parafraziramo Tarkovskega, težko upodobiti duhovna stanja, zapisana v romanu. (Ob tem se spomnimo vsaj na zadnje strani kasnejšega Doylevega romana *Paddy Clarke, ha, ha, ha*.) Frearsu je uspelo ohraniti ključne prvine osrednjih likov in jih tudi vizualno razviti v zgodbo, ki bi lahko na mnogih mestih postala cenena in predvidljiva, predvsem zaradi osrednje teme – generacijskega prepada in njegove prebroditve. (Oče preživlja večere v istem pubu kot hčerka, čeprav se le redko vidita tudi doma). Pravzaprav je Frears ustvaril film, kjer lahko gledalec in gledalka izstopita iz svojega pogleda in si pričarata hipotetični prizor številne dublinske družine, ki nabasana v dnevno sobo gleda Fearsov film, pod nogami pa se ji podijo najmlajši družinski člani. Sorodstvena formula se pri dvojcu Frears-Doyle bere kot oče – hčerka – najmlajši brat, le nekolikanj starejši kot prihajajoči otrok tretje generacije, postavljen v časovno težko opredeljeno, a nedvomno irsko okolje znosne, a nikdar do konca izživete in živete sreče velikih družin v najmlajši evropski državi, kjer je več kot pol populacije mlajše od 25 let. Navkljub umanjkanju pretiranih političnih poudarkov ali morda prav zato bi lahko film postal ena izmed lekcij za slovensko filmografijo. Morda se rešitev res skriva v nogometu in liberalni demografski politiki.

N.P.

smrtonosni spopad 2

Mortal Kombat 2: Annihilation

ZDA 1997 86'

režija John R. Leonetti

scenarij Brent V. Friedman, Bryce Zabel

fotografija Matthew F. Leonetti

glasba George S. Clinton

igrajo Robin Shou (Liu Kang), Talisa Soto (princesa Kitana), Brian Thompson (Shao-Khan), James Remar (Lord Rayden)

Zgodba

Ultimativni principi Dobrega in Zla si ob letu osorej nekje na robu časa in prostora napovejo randi ter se ob pomoči računalniške animacije sklofajo do nezvesti. Trpijo izključno tisti, ki se pomotoma znajdejo v kinu.

Če ste član krožka zasvojenecv z ultra nasilno ter hiper uspešno računalniško igrico *Mortal Kombat* – ki je, mimogrede, že zdavnaj *passé*, – potem veste, da je l. 1995 doživela svojo premiero na velikem platnu. Mularija je bila navdušena, češ ena najboljših ekranizacij računalniških igric naploh. Kul. Še posebej, če se spomnimo, da sta se pred *Mortal Kombatom* v kinu gledal dva, največ trije filmi, posneti po motivih računalniških igric. Vsa beda *Smrtonosnega spopada*, ki ga je takrat režiral Paul Anderson, je obtičala v dejstvu, da se prav v ničemer – izvzemši dolžino – ni razlikoval od svojega računalniškega izvirnika. Kar pri gledalcu, ki razmišlja logično, pogoji dve vprašanji: zakaj bi kdorkoli v kinu gledal *Smrtonosni spopad*, če ga je že na domačem PC-ju? In drugič, še bolj umestno, zakaj bi kdorkoli v kinu gledal *Smrtonosni spopad*, če ga niti na domačem PC-ju ne? Hm. Vprašanje, komu ali čemu je potemtakem namenjen drugi del *Smrtonosnega spopada*, prvovrstnega, katatoničnega tehnobola z 12-minutno odjavno špico, prepuščam vaši domišljiji. To je namreč edini način, da v povezavi s *Smrtonosnim spopadom 2* sploh naletite na karkoli domišljijkega.

M.M.

smrtonosno orožje 4

Lethal Weapon 4

ZDA 1998 127'

režija Richard Donner

scenarij Alfred Gough, po zgodbi Jonathana Lemkina

glasba Eric Clapton, Michael Kamen, David Sanborn

fotografija Andrzej Bartkowiak

igrajo Mel Gibson (Martin Riggs), Danny Glover (Roger Murtaugh), Joe Pesci (Leo Getz), Rene Russo (Lorna Cole), Chris Rock (Lee Butters), Jet Li (Wah Sing Ku), Steve Kahan (kapetan Ed Murphy)

Zgodba

Riggs in Murtaugh se tokrat podita za kitajsko mafijsko triado, ki v ZDA tihotapi poceni kitajsko delovno silo; Murtaghu se prestreženi Kitajčki tako priljubijo, da jih nastani kar v svojem domu, Riggs pa je tik pred tem, da dobi naraščaj. Družinska akcijska komedija torej.

Riba, imenovana Sharon



Tole pa je višek neumnega humorja, slabih akcijskih domislic ter absolutnega nespoštovanja osnovnih realnih meril: Murtaugh denimo Riggsa, sredi policijske akcije seveda, preseneti z novico, da bo Lorna, Riggsova žena, rodila otroka. "Kaaj?", pravi mož, se vrne domov, mi pa jo vidimo s kot balon velikim vampom. ??? Halo ??? Se nista videla osem mesecev? Četiri del *buddy-buddy* nanizanke po "izvirnosti" prekaša celo južnoameriške telenovele, ki jih vrtijo na koprski televiziji, nasploh pa potrjuje več kot očitno dejstvo, da Hollywood niti neobveznih akcijskih filmov ne zna več snemati, z *Godzilla*, *Armageddonom* in ostalimi vred. Včasih si vsaj mirno prežvečil tisti dve uri ter pet minut po odjavni špici pozabil na film (v redu, zabava), tole pa te preganja še tedne po ogledu, pa ne iz navdušenja, kakopak. Vsej "komični distanci" navkljub je četrti del sluzasto korekten *all-american* izdelek, kjer ne zadostuje več, da imamo mešani, črno-beli policijski par; ne, sedaj Murtaugh simpatizira s kitajskimi sirotami in jih kar nastani v svoji hiši, z denarjem dela kot Rockefeller, ne pa kot usrani (in še poštenei povrh) policaj. V petem delu bosta možakarja verjetno že kampirala z marsovc.

S.P.

spawn

Spawn

ZDA 1997 95'

režija Mark A.Z. Dipp

scenarij Mark A.Z. Dipp, in Alan McElroy po stripu Todda McFarlanea

fotografija Guillermo Navarro

glasba Graeme Revell

igrajo Michael Jai White (Al Simmons/Spawn), John Leguizamo (Klovn), Martin Sheen (Jason Wynn), Theresa Randle (Wanda), Melinda Clarke (Jessica Priest), Miko Hughes (Zack), Todd McFarlane (klošar)

Zgodba

Profesionalni morilec po smrti postane satanov elitni nabiralec grešnih duš in sploh vsestranski maščevalec iz pekla, ki se zaradi ščepca humanosti, ki preživi v njegovi črni duši, upre svojemu stvarniku.

Spawn, superheroj ameriške stripovske založbe Image Comics, ima v domovini kultni status in zvest krog bralcev, toda na velikem platnu, kamor se papirnati junaki masovno selijo, se mu ne godi nič bolje, kot se je ostalim ekraniziranim stripovskim likom. Spawn v stripu ter v superherojskem univerzumu nasploh funkcionira dokaj zadovoljivo, na filmu pa izgleda milo rečeno bedasto. Bedasto kot tretji del *Smrtonosnega spopada* ali *Vrana*, nesmiselno kot četrti del *Highlanderja* in otročje kot peti del *Batmana*. Spawn je bolj kot filmu podoben debilni videoigrice, ki že po najavni špici nima več kaj povedati, režijo Marka A.Z. Dippéja, mojstra vizualnih efektov pri drugem *Terminatorju* in *Jurskem parku*, pa bi še najlažje primerjali z igrakanjem razvajenega mulca, ki iz zadnjega krika računalniške tehnologije izvabi le serijo obrabljenih klišejev in rafale cmokajočih, švigajočih ter žvenketajočih zvokov. Zgodba zase je tudi "zvezdnik" Michael Jai White v naslovni vlogi, saj ni

jasno, ali je v resnici tako štorast ali pa je vzrok njegove lesenosti tona plastike in šminke, pod katero hlača poldrugo uro. Lukenj v samem scenariju nima smisla šteti, saj *Spawn* scenarija sploh nima oziroma deluje, kot da ga ne bi imel. Vse, kar iz filma izveste, je, kako in za kaj se računalniške animacije ne uporablja. Torej še en filmski dolčas s plastiko, tehniko in šminko v glavnih vlogah.

M.M.

spice world

Spice World - the movie

ZDA 1998 93'

režija Bob Spiers

scenarij Kim Fuller, Jamie Curtis

fotografija Clive Tickner

glasba Paul Hardcastle

igrajo Scary Spice, Posh Spice, Sporty Spice, Baby Spice, Ginger Spice, Elvis Costello, Bob Geldof, Elton John

Zgodba

Film zasleduje Spice Girls in njihove, največkrat fiktivne, spremljevalce ob vsakdanjih opravilih pred bližajočim se koncertom.

Časi, ko so začeli nekateri filmarji študirati izključno oglaševalske knjige, so daleč za nami, meja med iskrivim umetniškim doživetjem in čim večjim izkupičkom v kinematografih pa bojda presežena. Zato se število memorabilij iz filma v film večja, kot najbolj zapomnljiv in obenem najtežje ulovljiv pa še vedno ostaja *soundtrack*, če se izrazimo po njihovo. Naredite film, potem prodate majčke in srajčke, končate pa s prodajo filmske glasbe. V muziki je pot obratna. Naredite muziko, potem prodate majčke in srajčke, končate pa s prodajo filma. Pa čeprav vmes umre Lady Di in razpade tudi slovita ženska vokalna skupina z imenom *Začinjena dekleta*, ki je, ne glede na navidezno stupidnost, ostajala znotraj Warholove maksime o površini, pod katero se nič ne skriva. Lahko tovrstni pop pobegne izpod krempljev kapitala zgolj zaradi sladkobnega moralnega nauka o deklinški moči? Hecno je vsaj to, da so ene izmed redkih prepoznavnih filmskih obiskovalk prav ljubiteljice začinjenk, vse same frajljice s pobarvanimi lasmi in skrbno izdelanim samozavestnim nastopom, česar znotraj moškega dela filmske populacije nismo zaznali niti ob kakšnem hitrem akcionerju. S tovrstno identifikacijo občinstva je namen ustvarjalk in ustvarjalcev dosežen, Spajsice pa so se definitivno približale popartističnemu idealu lepih in praznih, natančneje votlih. Ni ga bolj pop(aste)ga kot so (bile) pop(aste) Scary, Posh, Sporty, Baby in Ginger. Kar sploh ni slabo.

N.P.

šest dni, sedem noči

Six Days Seven Nights

ZDA 1998 100'

režija Ivan Reitman

scenarij Michael Browning

fotografija Michael Chapman

glasba Randy Edelman

igrajo Harrison Ford (Quinn Harris), Anne Heche (Robin Monroe), David Schwimmer (Frank Martin), Jacqueline Obradors (Angelica), Temuera Morrison (Jager), Danny Trejo (Pierce)

Zgodba

Emancipirana novinarka z zaročencem in kariero prifrči na Tahiti. Na dopust. A ker gre za tipično emancipiranko, ki v vsakem trenutku bolj misli na službo kot seks, se ji pripeti nesreča. Z robotim dedcem, pilotom leteče škatle, trešči na samotni otok, kjer že za prvo skalo odkrijeta romanco.

Romantična komedija? Dajte no, gre za šlamparijo, ki resno potrebuje pomoč, pameten nasvet in je skregana tako z resničnostjo kot z zdravo pametjo. Tahiti so posneli na Havajih, v vlogo ženske, ki pade na prvinski moški šarm, so postavili deklarirano lezbijko in neverjetno kladasto Anne Heche, v ključno vlogo starega panja, ki se po dolgih letih spet vname, pa lesenega Harrisona Forda, ki premore dva obraza oziroma izraza: prvi je za Indiano Jonesa, drugi za vse ostale filmske podvige. Kaj lahko pričakujete od filma, v katerem največ pametnega pove bejba z imenom Angelica, ki zgleda kot Jessica Rabbit? Hja, Ivan Reitman nam očitno sporoča, da je Hollywood liberalen in prav nič diskriminatoren do istospolno usmerjenih.

Že mogoče, toda zakaj potem Anne Heche igra heteroseksualko in ne lezbijko? In zakaj v filmih kot *Je ali ni?* ali pa *Želim si te* geje igrajo heteroseksualci? Okej, morda v devetdesetih spol in spolna usmerjenost res nista več pomembna za romanco, toda zakaj potem v vlogo, ki jo igra Anne Heche, niso postavili Leonarda di Capria? Če pa so že hoteli Anne Heche, zakaj niso potem namesto Harrisona Forda izbrali Vanesse Redgrave?

M.M.

tako je ljubka

She's so lovely

ZDA 1997 97'

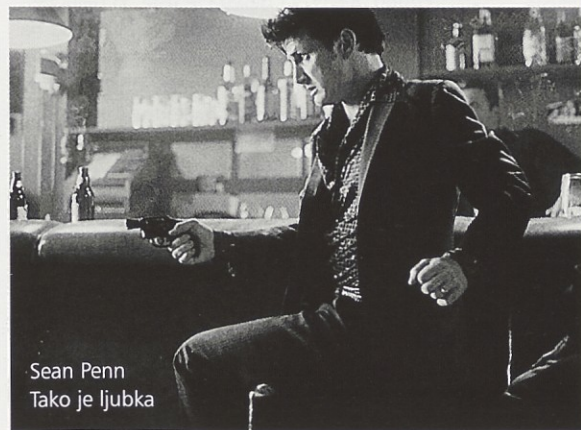
režija Nick Cassavetes

scenarij John Cassavetes

fotografija Thierry Arbogast

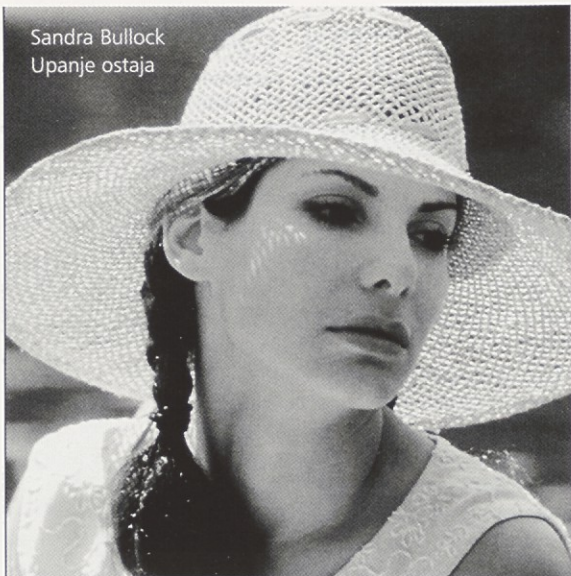
glasba Joseph Vitarelli

igrajo Sean Penn (Eddie), Robin Wright Penn (Maureen), John Travolta (Joey), Harry Dean Stanton (Tony 'Shorty' Russo), Gena Rowlands (Miss Green)



Sean Penn
Tako je ljubka

Sandra Bullock
Upanje ostaja



Zgodba

Maureen je noseča, njen mož Eddie pa je izginil za nekaj dni. Maureen odide na pijačo s sosedom, ki jo poskuša posiliti in jo pretepe. Ko se Eddie vrne in to zve, znori in po nesreči rani bolničarja. Eddie preživi v norišnici deset let. Maureen se je medtem poročila z Joejem in je mati treh otrok, med katerimi je najstarejša Jeanie Eddiejeva hčerka. Eddieja izpustijo iz norišnice.

Nick Cassavetes nima samo slavnega očeta Johna, ampak tudi slavno mamo, igralko Geno Rowlands, ki je redno nastopala v filmih Johna. Njej je Nick Cassavetes posvetil svoj prvenec z naslovom **Unhook the Stars** (1995). Svoj drugi film je Nick posvetil očetu, saj je tokrat izbral scenarij, ki ga je napisal sam John. Ta sicer pri pisanju ni mislil na svojega sina, ampak na Seana Penna, kateremu naj bi bil ta scenarij pisan na kožo. Nick je pri režiji filma to upošteval in Pennu namenil veliko prostora, ravno tako pa je poudaril tudi vlogo njegove žene Robin Wright Penn. Sean Penn je tudi tokrat dokazal, da je eden največjih igralcev svoje generacije in je na lanskem canneskem festivalu za ta film pobral nagrado za najboljšo moško vlogo. V filmu izgine že na začetku in že s tem napove nenavadno obnašanje svojega junaka Eddieja, ki v svojem življenju pozna eno samo stalnico: svojo ženo Maureen. To je pravzaprav še ena zgodba o ljubezni, ki se loteva tanke črte, ki ločuje zdravo in nezdravo ljubezensko obsedenost. Že ko to zapišemo, zveni čudno. Ravno ta beseda je tista, ki najbolje opiše vzdušje filma *Tako je ljubka*. Čudno na začetku skoraj ne obstaja, kajti prvi del filma se dogaja med ljudmi na robu družbe. Tam je čudno najbolj doma. Šele drugi del filma, ki se dogaja v predmestnem okolju, pa lahko vso težo ljubezenske obsedenosti preobrne v res čudno zgodbo, kjer otroci pijejo pivo, matere pa jih meni nič tebi nič kar zapustijo. Kajti Eddie in Maureen sta neločljivo povezana in ločiti ju ne more nihče: ne norišnica, ne drugi moški in tudi ne otroci. Obsedenost z ljubeznijo je v filmu Nicka Cassavetesa pokazana kot skrajnost, kar je edini smisel filmske fikcije in kar je bilo tudi glavno vodilo Johna Cassavetesa, ki bi svojo

verzijo prav gotovo prežl tudi z anarhističnim duhom, ki ga njegov sin ne pozna. Nick Cassavetes obsedenost, ki bi lahko postala moreča, razrahlja s humorjem, ki ga prinaša Joey-Travolta v vlogi moža, ki mu je vse jasno, vendar pa se ne želi predati takoj na začetku. Moralistični pomislek, da v resnici normalna ženska ne bi nikoli zapustila svojih otrok zaradi norca, ki je ravnokar zapustil norišnico, zgreši bistvo. Film s poudarjanjem skrajnosti zaobseže vse majhne detajle iz resničnosti, vse tiste trenutke, ko nekoga ne vidimo, ne slišimo in ne opazimo njegovih potreb, ker smo v nekem trenutku za vedno pokopali naše sanje.

N.K.

upanje ostaja

Hope Floats

ZDA 1998 110'

režija Forest Whitaker

scenarij Steven Rogers

fotografija Caleb Deschanel

glasba Dave Grusin

igrajo Sandra Bullock (Birdee Pruitt), Harry Connick, jr. (Justin Matisse), Gena Rowlands (Ramona Calvert), Mae Whitman (Bernice Pruitt), Michael Pare (Bill Pruitt), Cameron Finley (Travis), Kathy Najimi (Toni Post)

Zgodba

Sandri Bullock gre življenje po zlu in vrne se v rodni kraj, da bi v družbi odštekane mame in histerične hčerke zvedela, kaj, kdaj in kje je storila narobe. Eh, saj ni, mož je.

Sandra Bullock na teve šovu tipa Jerry Springer zve, da jo mož vara z najboljšo prijateljico. Uf! Vsaka druga bi najboljšo prijateljico vsaj zlasala, če že ne skloftala, toda naša Sandra ni taka. Niti "fuck!" ne reče kot npr. Julia Roberts v **Čenčah**, ampak pobaše hčerko in jo mahne k mami Geni Rowlands v srce Teksasa. Hej, v mestece, iz katerega je celo mladost poskušala pobegniti! Tudi z udeležbo na tekmovanju za Kraljico koruze. Hja, takrat je bila naša Sandra še edina ženska med gospodinjami, zdaj, ko se vrne, pa je edina gospodinja med ženskami. A brez skrbi, nič ni še izgubljeno, vse je še tako, kot je bilo, celo princ na belem konju, ups, v belem džipu je še prost. Skratka, lepo je videti film, ki trdi, da ženska brez moškega nikoli ne bo popolnoma emancipirana, in film, v katerega paše celo Sandra Bullock. Pa čeprav vse skupaj zgleda kot bonboniera za valentinovo.

M.M.

veliki lebowski

Big Lebowski

ZDA 1998 117'

režija Joel Coen

scenarij Joel Coen, Ethan Coen

fotografija Roger Deakins

glasba Carter Burwell

igrajo Jeff Bridges (Jeff 'The Dude' Lebowski), John Goodman (Walter Sobchak), Julianne Moore (Maude Lebowski), Steve Buscemi (Donny), David Huddleston (Veliki Lebowski), John Turturro (Jesus Quintana), Peter Stormare (nihilist), Sam Elliott (tujec), David Thewlis (Knox Harrington), Ben Gazzara (Jackie Treehorn), Jimmie Dale Gilmore (Smokey), Tara Reid (Bunny Lebowski), Flea (nihilist #2), Torsten Voges (nihilist #3), Jon Polito (privatni detektiv)

Zgodba

Dude Lebowski je lenuh in zguba, ki najraje keglja s prijatelji; nekega dne ga izterjevalci zamenjajo za drugega Lebowskega, premožnega invalidnega starca, katerega mlada žena kralju porno industrije dolguje večjo vsoto denarja. Da so se zmotili, je Dudu vseeno, toda da so se mu poscali na preprogo, "center njegove sobe", je preveč, zato se Dude odloči raziskati ozadje in spoznati Velikega Lebowskega.

Veliki Lebowski je nedvomno fascinanten, tako na pogled kot za dušo, le da sta tokrat brata Coen, mojstra ultra črnega humorja, mestoma malce pretiravala ter preveč zabredla v spiritualne seanse svojega fantastičnega imaginarija. V grobem Lebowski povzema obsesiji njunih zadnjih dveh filmov, film-ugrabitve iz **Farga** (1996) ter pravljичni svet **Hulahopa** (*Hudsucker Proxy*, 1994), svet, v katerem se giblje tudi apatični in zakajeni Dude, ki ga bodo – kot v vsaki pošteni *screwball* komediji – zamenjali za nekogega drugega. Ko govorimo o "komedijah" bratov Coen, seveda ne moremo mimo Prestona Sturgesa, ki je s svojimi "korporativnimi" komedijami "spočel" že njun prezrti in premalo cenjeni *Hulahop*; v Lebowskem – oziroma obeh Lewbowskih, v bogatašu in v zgubi – zlahka najdemo sorodnosti z manipulativnim politikom (Akim Tamiroff), ki v Sturgesovem **Velikem McGintyju** (*The Great McGinty*, 1940) s ceste pobere klateža in ga postavi najprej za župana in kasneje še za guvernerja. Dudu kaj podobnega seveda ne more uspeti, preprosto zato, ker je preveč len, po drugi strani pa smo v devetdesetih, ko je ameriška vera v "deželo sanj" že zdavnaj izplahnela. "Od bedaka do junaka" fenomen se danes preprosto ne more več zgoditi. Mar brata Coen moralizirata? Ne bi mogli reči, čeprav se je prvič v njunem opusu zgodilo, da sta v svoj film spustila delček "resne" realnosti – ameriško posredovanje in Kuvajtu leta 1991 in celo televizijski posnetek Bushovega nagovora narodu –, pa čeprav se nazadnje iz nje ponorčujeta. **Veliki Lebowski** je eklektičen zbir opusa bratov Coen, ki prvič izgleda kot film iz tridesetih ali štiridesetih (**Millerjevo križišče**, **Barton Fink**, **Hulahop**), ne da bi se v tridesetih ali štiridesetih tudi zares dogajal; ponovno imamo kričečega debeluha, tretjič v podobi Johna Goodman in prvič sta se brata nevarno približala nekemu sodobnemu trendu, obrabljeni tarantinovski estetiki, ki se odraža predvsem v besednjaku njunih junakov, barviti pop-scenografiji ter seveda kričeči "seventies" glasbeni podlagi. Kakorkoli že, njun talent je vse preveč unikanen, da bi ga morala zapravljati za spogledovanje s sicer povsem uspelimi "modnimi" dodatki. **Veliki Lebowski** tako navdušuje predvsem v seriji izjemnih sekvenc, medtem ko bi nekatere ostale lahko tudi brez velike škode črtali. Če sta brata v *Fargu* trdnost strukture prignala do popolnosti, je Lebowski gotovo korak nazaj, sicer majhen korak, a vendarle. Ob njunih filmih smo vajeni govoriti zgolj v presežnikih, zato naj Lebowski obvelja kot "dober film bratov Coen". Kaj to pomeni v primerjavi z ostalo ameriško produkcijo, je verjetno jasno.

S.P.

zorro

The Mask of Zorro

ZDA 1998 136'

režija Martin Campbell

scenarij John Eskow, Ted Elliott, Terry Rossio

fotografija Phil Meheux

glasba James Horner

igrajo Antonio Banderas (Alejandro Murrieta/Zorro), Anthony Hopkins (Zorro/Don Diego de la Vega), Catherine Zeta-Jones (Elena), Stuart Wilson (Don Rafael Montero), Maury Chaykin (upravnik zapora), Pedro Armendáriz Jr. (Don Pedro), L.Q. Jones (Jack)

Zgodba

Pravi Zorro, don Diego de la Vega, se znajde v zaporu, ko Španija podeli Kalifornijo Santa Anni. Po dvajsetih letih se Zorrov nasprotnik vrne v Kalifornijo, da bi obogatel na račun lokalnih prebivalcev. Pravi Zorro pobegne iz zapora ter izuri dečka, ki mu je v mladosti rešil življenje, v svojega pravičnega naslednika, da bi tako prekrizal špančeve načrte. Povrh vsega si nasprotnika delita še potomko, osvoji pa jo novi Zorro.

Kar je Robin Hood za Otok, je Zorro za Združene države oz. Kalifornijo, ki se ni dala zlahka. Prototip superjunaka s filmskimi koreninami v Niblovi ekranizaciji McCulleeyeve plaže z naslovom *Prekletstvo Capistrana*. Zorro je torej politični bojevnik levičarsko usmerjenih Americanosov, postavljen v zoprno "do it for the others" situacijo, ki je ne razumemo povsem, predvsem zato, ker ga od kasnejših klasičnih kavbojev v nasprotju z ubogimi Mehičani ločita plemeniti stan ter gosposka vzgoja. Je bral Kropotkina ali se vzgajal ob ruskem dvojcu? Kar niti ni važno. Njegovo superjunaštvo je okrnjeno povsem drugače kot nezemeljski status Supermana ali netopirskost Batmana. Zorro je utemeljen v sorodstvenih razmerjih, (v Holivudu očitno vedno manj zakritem odnosu) oče – sin, a dokončno pojasnjen predvsem z odsotnostjo moškega potomca prvega Zorra (Hopkins) in rešen s sinom njegovega nadomestnega sina Banderasa. In še hčerka mu je zaradi nepokorščine politični ureditvi, še kar fevdalni, odtujena, že ob rojstvu. Zorro je torej sladek in zgolj nakazan miks špageti westerna, socialne drame, zgodovinske epopeje, a tudi nič od tega. Predvsem je naiven blockbusterski akcionar, ki pa ni nikjer popolnoma stupiden, prej nasprotno. Zaradi mečevanja, relativno zapletene zgodbe s še kar srečnim koncem, stoičnega Hopkina in dovolj zanimive akcije ter dosledne delitve na njih, ki pokajo tudi s puškami in nanj, na Zorra, ki je tradicionalist in ne odstopi od hladne sablje, je Zorro romantični akcionar "at his best". Seveda pod pogojem zožitve pogleda na devetdeseta v Holivudu.

N.P.

želim si te

The Object of my Affection

ZDA 1998 111'

režija Nicholas Hytner

scenarij Wendy Wasserstein, po romanu Stephena McCauleya

fotografija Oliver Stapleton

glasba George Fenton

igrajo Jennifer Aniston (Nina Borowski), Paul Rudd

(George Hanson), John Pankow (Vince McBride), Nigel Hawthorne (Rodney Fraser), Alan Alda

Zgodba

Nina je socialna delavka v Brooklynu, ki se zaljubi v svojega simpatičnega sestanovalca Georgea, ki je gej. Ko izve, da je noseča z bivšim ljubimcem Vinceom, prosi Georgea, naj postane nadomestni oče njenega otroka. S tem se skupini ljudi precej zapletejo življenja...

Za ljubezenske zgodbe dandanes ni več pravih ovir. Vera, socialni položaj, starostne razlike, koga to še moti. Zato pa so našli ustvarjalci izziv v zgodbi o tipičnem, se pravi samosvojem newyorškem dekletu, ki najde svojega princa v obliki gejevskega sestanovalca. Izostanek seksa naj ne bi bil problem, in seveda sledi trpko-smešna zgodba (pravzaprav jih je več) o ne-vračanju ljubezni. Film na trenutke spominja na Spellingovo produkcijo sentimentalnih zapletov in razpletov; a je k sreči bistveno bolj kompakten, predvsem na račun komornega števila vlog. Scenarij je dobro spisan – že to, da ni očitnih, priročniških "plot points" kot v podobnem filmu **Moj bivši se poroči** je dosežek – in liki zanimivi. Poglavje zase so idilične newyorške lokacije, na katerih se film odvija; kakšnih bistvenih presežkov pa film ne nudi. Film, kot je *Želim si te*, bi bil odličen v času, ko sta vladala Cary Grant in *screwball* komedija, danes pa deluje nekoliko amorfnost.

G.T.

ženitni posrednik

Matchmaker

ZDA 1998 96'

režija Mark Joffe

scenarij Greg Dinner, Karen Janszen, Louis Nowra, Graham Linehan

fotografija Ellery Ryan

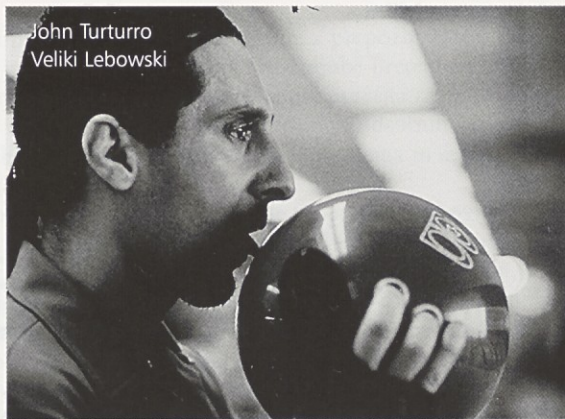
glasba John Altman

igrajo Janeane Garofalo (Marcy Tizard), David O'Hara (Sean Kelly), Milo O'Shea (Dermot), Denis Leary (Nick), Jay O. Sanders (senator John McGlory), Paul Hickey (Declan)

Zgodba

Medijska zastopnica ameriškega senatorja se odpravi na Irsko, kjer naj bi poiskala sorodstvene korenine svojega nadrejenega in mu s tem omogočila ponovno izvolitev. Vendar se znajde sredi ženitnega festivala, kjer se je kot novinke v tipični irski vasi lotita dva izmed mnogih ženitnih posrednikov, obenem pa oko nanjo vrže tudi lokalni natak.

Gospod Clinton se prvič ni opravičil na domačih tleh, ampak je moral odleteti na evropski Otok, kar je kasneje botrovalo enotnemu stališču Evrope, ki je ameriškemu predsedniku oprostila. *Ženitni posrednik* se ukvarja s podobnim položajem senatorja, ki izhod iz politične krize poskuša poiskati prav na irskih tleh in s tem prepričati svoje volilce, da v njem še tli starodavna strast po Guinnessu, nežnih domačih napevih in veličastnih pokrajinah, posutih z resjem. In



John Turturro
Veliki Lebowski



Jennifer Aniston, Paul Rudd
Želim si te

kaj je lepšega za mladoporočence kot uživati v romantični domorodski naivnosti lokalnih pivnic in nekolikanj obskurnih karakterjih irskega podeželja? Se morda celo udeležiti festivala ženitnega posredovanja in ugotoviti, da "sva se midva našla na povsem drugačen način". *Ženitni posrednik* ves čas izgleda kot razglednica turistične agencije, ki Irsko trži kot deželo, kjer se svet še ni iztiril. Garofalova kot tipična predstavnica ameriškega potrošniškega sistema, z misijo seveda, se v uri in pol odloči, da je zanjo, navkljub cinični močnatosti in dokončni urbanizaciji, lepše in koristneje uživati ob irskem postavnežu kot drveti v sijajno poklicno prihodnost, a ob tem ostati nepotešena in samska. Rešitev za ameriško frigidnost se torej skriva v eksotičnih deželah, polnih šarma, (glej vsaj še **Šest dni, sedem noči**), kolonialni duh pa vseeno ostaja skrit v bojda duhoviti situacijski komiki s predvidljivim zaključkom.

N.P.

Nerina Kocjančič, Max Modic,
Nejc Pohar, Simon Popek,
Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

bele noči

matjaž klopčič

Le notti bianche

Italija 1958 čb

produkcija CIAS - VIDES (Rim), Intermondia (Pariz) **producent** Franco Cristaldi **direktor filma** Franco Notariani **režiser** Luchino Visconti
scenarij Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, po istoimenski zgodbi Dostojevskega **direktor fotografije** Giuseppe Rotunno **snemalec** Silvano Ippoliti **montažer** Mario Serandrei **umetniško vodstvo** Mario Chiari, z asistentom Mario Garbugliom **glasba** Nino Rota **glasbeni vložki** "O Cangaciero", "Scusami...", "Thirteen Women" - Bill Haley **kostumi** Piero Tosi **koreografija** Dick Sanders **zvok** Vittorio Trentino **igrajo** Marcello Mastroianni (Mario), Maria Schell (Natalija), Jean Marais (podnajemnik), Clara Calamai (prostitutka), Dick Sanders (plesalec)
nagrade srebrni lev mednarodnega filmskega festivala v Benetkah 1957

Maria Schell, Marcello Mastroianni

Režiser Luchino Visconti je posnel 1958 leta film po istoimenski "peterburški" noveli Fjodorja M. Dostojevskega (1821-1881), ki jo je pisatelj napisal v svojem sedemindvajsetem letu (1848). V opusu Viscontija je film sledil začetkom "neorealizma" *Obsedenosti* (*Ossessione*, 1942), poskusu ekranizacije Verge v filmu dokumentaristične manire *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948) in *Najlepši* (*Bellissima*, 1951). Sledila je mojstrovina, še dandanes eden najvznemirljivejših dosežkov barvnega filma v svetu, *Senso*, 1954. V takšno zaporedje Viscontijevih filmov se uvršča nastanek ekranizacije *Belih noči*...

Poleg italijanskega filma Luchina Viscontija poznamo še sovjetski, istoimenski film Ivana Pirjeva iz leta 1959 in Bressonovo verzijo, ki se imenuje *Štiri noči sanjača* (*Quatre nuits d'un reveur*, 1971). Ob svojem nastanku Viscontijev film ni bil dobro sprejet. Mnogi so bili mnenja, da se režiser izogiba načelom neorealizma in zapada v nizanje povsem "nerealnih" prizorov, ki ga povsem ločujejo od povojnega italijanskega filma...

VSEBINA FILMA

Natalija živi (v Peterburgu) sama s svojo babico, ki je skoraj slepa; preživlja se s krpanjem starih preprog in z denarjem podnajemnikov, ki jim oddajata stanovanje. Dekle vse večere pričakuje vrnitev enega podnajemnikov, ki ga ljubi in se mora vrniti ponjo, kot je obljubil. Med njenim čakanjem jo ogovori osamljeni neznanec, ki si počasi pridobiva njeno zaupanje. Začneta se dobivati vsak večer v urah belih noči, ki jih pozna mesto. Kmalu pa se vrne ljubljeni podnajemnik in Natalija odide z njim. Zapusti novega prijatelja, ki je zdaj še bolj sam...

NASTANEK FILMA

Visconti je iskal scenarij, ki bi omogočil uveljavitev Marcella Mastroiannija v italijanskem filmu. Spomnimo se, da je samo leto poprej – v letu 1957 nastopal pri nas v Portorožu z Isabello Corey v filmu *Dekle s soline* režiserja Františka Čapa.

Izbor igralca, za katerega je Visconti iskal scenarij, v opusu uglednega avtorja, grofa di Mondrone, daljnega sorodnika nekdanjih lastnikov Milana, ni osamljen. Že v filmu *Najlepša* je našel vlogo za Anno Magnani, kateri je že davno obljubil vlogo v *Obsedenosti*, ki jo je morala 1942 odkloniti, ker je bila takrat že visoko noseča. Poznamo njegovo privrženost obrazu Alaina Delona, kasneje igralcu Helmutu Bergerju, pa tudi poklon talentu Romy Schneider, ki se pojavlja v njegovi gledališki predstavi 1962. leta v Parizu: *Tis Pity She's a Whore* (Škoda, da je cipa) angleškega avtorja Johna Forda skupaj z Alainom Delonom in v filmih, kot so *Služba* (*Il lavoro*, 1962), v epizodi filma *Boccaccio*, v *Ludwigu*, 1972.

Marcello Mastroianni je debitiral v petdesetih letih z dramskimi predstavami Luchina Viscontija. V filmu so mu do tedaj običajno namenjali "vloge italijanskih šoferjev", v gledališču pa je že doživel uspeh v Čehovih *Treh sestrah*; v *Stričku Vanji* se je uveljavil v vlogi Astrova. Visconti je v njem prepoznaval izvrsten obraz, ki je po *Belih nočeh* silovito vstopil v italijanski film in v njem blestel vse do svoje smrti v preteklem letu.

Scenarij je svobodna adaptacija novele, ki se opira na elemente svobodne fantastike in režiserjeve domišljije. Osnovna zgodba ostaja seveda ista: osamljeni mladenič sreča obupano in izgubljeno dekle, ki vznemiri njegovo samoto. Vendar ljubi dekle drugega, njegovo vrnitev čaka že celo leto. Počasi izgublja vsako upanje in vse kaže, da se bo popolnoma prepustila svojemu naključnemu zancu. V istem trenutku se končno pojavi in vrne njen ljubljeni moški. Našemu junaku preostaja le še spomin na bežno srečo, ki ga je za trenutek prevzela...

Bele noči so izjemno dovršen, rafiniran film, ki namenja pozornost najmanjšemu detajlu ali odtenkom celotne črno-bele palete kostumov Piera Tosija. Izvrstna obraza, posebno še sproščena in virtuoзна igra Marcella Mastroiannija oblikujejo njuno sentimentalno avanturo v okolju, ki je bilo mojstrsko izdelano v ateljejih rimskega studija. Kompletna scenografija dovoljuje odtenke, ki spominjajo na mojstrske dosežke scenografa Traunerja iz poznih tridesetih let, izdelane za filme Marcela Carnéja. Vsi nastopajoči so dokaj bežno, a premišljeno, sijajno oblikovani in oblečeni.

Morda bi se ob Natalijinih spominih na deklška leta in njeno bivanje pri babici spomnili na merilo, ki njeno očarljivo mladost podčrta z ogromnostjo stopniškega ramena, ki vodi v podnajemnikovo sobo, ali na skoraj nedosežni, gledališki balkon, ki kot da se lušči iz odlomkov njenih nekdanih sanj. Vprašanje merila v teh "povečanih" objektih spominja na poudarke, ki jih je Visconti dosegal tako kakor nekaj let prej David Lean v svojih **Velikih pričakovanjih**. Prestop v spomine doraščajočega Pipa v prvem filmu in Natalije, ki se v *Belih nočeh* prepušča spominom o zavetju v nekdanih sobanah pri babici in pozna med njenimi preprogami enako izgubljenost: svet se v trenutkih slutenj prve ljubezni čudežno veča, spreminja, pa je še vseeno dosegljiv, pregleden in se kot tak javlja v njenem spominu. Kako dragocena posebnost likovnih obdelav povratkov v preteklost! Izredno jasna odlika koncepta, ki ga je Visconti – po njegovih besedah – nadvse pozorno izdelal! Druga posebnost, ki se uveljavlja v prvem delu filma: "prehodi" v preteklost se izpeljejo brez vsakih prelivov. Enostaven, več kot 180 stopinjski zasuk, morda odtenek v svetlobi, tudi nekajkrat prepoznaven znak uporabe svetlih, mrežastih, skoraj polsanjskih, meglenih tilov v scenografiji opozarjajo na časovne preskoke dramaturgije. Tudi ta istočasnost dekoracije, ki jo zaznavamo znotraj izključno uporabljenih zasukov, nas seznanja z različnimi stopnjami časa v preteklosti ljubezenske zgodbe, ki nas je pripeljala v sedanje čakanje in občutke vznemirjenosti, s stopnjo

nesvobode, ki pripelje filmsko spominjanje v prepoznavanje sedanjosti, ki ima naenkrat vse odlike in obljube preteklosti in seveda tudi neizprosno beleženje resničnega, pravega razpoloženja med ljubečim in pričakovanim. Zapuščenimi in odsotnimi... Med ljudmi, katerih hrepenenje po ljubezni kmalu omaga in se skoraj izgublja...

Naj opozorim na pritajeni obisk Natalije v podnajemnikovi sobi, ko Visconti s podobno invencijo podčrtava izgubljenost in čarobnost Natalijinega presenečenja, njene oči hlepijo in žarijo izza knjig, s katerimi se njena pojava postopoma zakriva. Samo njen pogled je vse bolj živ, presenečen, polna je pričakovanja in hrepenenja prve ljubezni, ki jo bo sama določila in izbrala. Velik trenutek sijajne mizanscene: toni sivih in črnih okvirjev oblikujejo podnajemnikovo sobo s prepletanjem sivih in svetlih tonov: med odtenke sanj, ki postopoma prevzemajo barvo nenevarne preteklosti, ki se končno pojavi iz vsakodnevne realnosti ateljejskega mesta v zanesljivo slikanje okolja v belini svežega snega. Odstrl se bo še zadnji dvom o moči naših želja, ki bodo sanje bližnje preteklosti pripeljale do izpolnjenih želja bodočnosti? Naša naklonjenost silovitosti ljubezenskega poleta nas seznanja z uresničenjem želja, ki spreminjajo zunanost sveta, v katerem se naenkrat odkrivamo...

LUCHINO VISCONTI (IZ POGOVORA, 1951)

Vprašanje: Pripadate italijanskemu neorealizmu... Kaj vas torej loči od De Sice ali Germija?

Odgovor: Zdi se mi bolj prav, če bi poudarjali predvsem "realizem", saj se posvečam predvsem njemu.

Po mojem mnenju je velika zmota omenjenih avtorjev, ki ju sicer izjemno cenim, da ne izhajata iz obstoječih značilnosti našega življenja. Pri nas je mnogo brezdomcev, nezaposlenih in azilantov vseh slojev. Vendar pa v našem življenju zastoni iščete "zaključke" iz *Čudeža v Milanu* ali filma, kot je *Pot upanja*: podobnih prizorov preprosto ni! Mislim, da se v njih nevarno meša resničnost z romanticizmom. Na koncu mojega filma *Zemlja drhti* je več upanja in obljub kot v poletu na metlah, ki zaključujejo *Čudež v Milanu*. Ne moremo, ne smemo se izmikati realnemu življenju. Jaz osebno sem strašno proti podobnim rešitvam...

Vprašanje: Je vaša praksa v gledališču vplivala na vaše filmske projekte?

Odgovor: Ne verjamem. *Zemlja drhti* je moj prvi film, ki sem ga posnel po vrsti predstav v gledališču in v njem ni podobnih vplivov. V *Sensu* morda, vendar sem to izrecno želel, sam začetek filma to jasno potrjuje. Na odru vidimo predstavo melodrame, ki se kasneje preseli v življenje. Zgodba *Sensa* je melodramatična, zato sem začel film z gledališko predstavo, čeprav sem imel na razpolago velik izbor možnosti. Prvotni scenarij se je začel s prihodom italijanskih čet v Verono... V vojaški bolnišnici smo prepoznali malce noro žensko, ki se ni zavedala niti od kod prihaja, ne kam gre. To je bila grofica Serpieri. Šele med snemanjem filma sem se zavedal, da nas mora ves čas prevzemati razpoloženje operne melodrame, italijanskega *Trubadurja*...

Bele noči imajo skupnega z gledališčem samo dejstvo, da gre za zgodbo dveh, ki je bila posneta v filmskih ateljejih. V tem se morda čuti vpliv gledališke scenografije. Zaradi pogojev produkcije filma nismo snemali v Livornu, kar bi *inexi* neverjetno podaljšali čas snemanja. Poleg tega so zimski snemalni dnevi zelo kratki in Mario Schell smo imeli na razpolago le kratek čas. To so bili pogoji, ki so vplivali na snemanje filma, za katerega smo potrebovali šest ali sedem tednov...

Bele noči so nastale v času najtežjih produkcijskih pogojev italijanskega filma. Nameravali smo narediti film, ki ne bi bil zahteven, drag, ki bi ga lahko pripovedovali dokaj hitro in jasno, pa bi se vendar dokaj opazno dotikal sanj... Veliko smo iskali med obstoječimi teksti, potem nam je Emilio Cecchi svetoval *Bele noči* Dostojevskega. Poudariti moram, da sem se hitro navdušil nad novelo, saj sem odkrival v njej možnosti, da se z ekranizacijo preselimo v svet sanj, prebujanja v jutranjih urah, ko postane vrsta prepoznavanj neprijetnih, ko tri ure sanjarjenja, ki jih preživim z dekletom, ponujajo nekaj komaj slutenega, skoraj nedosežnega... Igra med sanjami in resničnostjo me je navduševala in vodila...





Morda sem se temu kontrastu preveč posvečal, ritem samega filma se temu motivu ni najbolje prilagajal...?

MOJSTRSKI DOSEŽEK ATELJEJEV

Glavni elementi izvrstne dekoracije in prenosa obal Leningrajske Neve v filmske ateljeje Rima odlikuje vzorna natančnost in izvrstne nianse črno-bele fotografije, odtenkov scenografije in izvirne rešitve za vrnitev v preteklost. V času, ko je film nastal, ni bil navdušeno sprejet. Za večino kritikov je pomenil trenutni umik režiserja v romantično nizanje nerealnih detajlov, ki bi z okoljem zgodbe prej odgovarjali devetnajstemu stoletju kot petdesetim letom našega časa. Mnogo kritikov tistega časa ni sprejemalo inovacij filmske režije za dosežke, ki bi bili v čast italijanskemu filmu. V razgovorih s scenaristko filma, z gospo Suso Cecchi d'Amico, ki nas je pomladi letos obiskala v Ljubljani, sem podrobneje spoznal okoliščine nastanka tega filma.

Po moji oceni gre za formalno osupljivo, natančno in sijajno delo. Film je v strokovni kritiki povsem zanemarjen, predstavlja pa v mojem pregledu enega najpomembnejših dosežkov filmskega jezika z vrsto antologijskih rešitev. Skušal bom predstaviti film, v katerem Visconti z izjemno natančnostjo niza rešitve, ki fotografijo igranega, črno-belega filma uveljavljajo v vzornem sožitju s filmsko dramaturgijo. Realizacija *Belih noči* izpeljuje idealno željo, da je formalna odlika samega filma že del njegove vsebine. S podobno predpostavko, ki je sprožila naše navdušeno mnenje, je film mala mojstrovina. Naj skušam podčrtati nekaj njegovih najbolj osupljivih odlik.

IZ RAZGOVORA S SCENARISTKO, SUSO CECCHI D'AMICO, LJUBLJANA 1998

"Produkcijo filma je omogočil dogovor s koproducenti, ki smo vložili svoj denar v predračun, v katerem smo imeli – po dogovoru – vsi enak vložek finančnih sredstev. Gre za koprodukcijo "vložkov" Viscontija, Mastroiannija, Cristaldija in mene. Kljub nizkim stroškom produkcije film ni prinesel nobenega dobička, vendar smo se zanj odločili zaradi očitkov, da so filmi Viscontija izredno dragi, pretirano natančno izdelani in zahtevajo izredne produkcijske termine. Kljub vsemu ne obžalujem, da smo izpeljali produkcijo filma, ki je silovito spodbudil igralsko pot Marcella Mastroiannija in predstavlja enega velikih dosežkov italijanskega filma. Scenografija filma, ki je bila vsa izdelana v Cine Citta, je ostajala še dolgo časa pripravljena za naslednji filmski projekt, s katerim so vedno znova odlašali. V petem paviljonu rimskih ateljev so jo še več let občudovali, dokler je niso, neuporabljene, porušili..."

FOTOGRAFIJA - MOJSTROVINA

Tu moram podčrtati najsijajnejši dosežek filma: nepreseženo, črno-belo fotografijo nekdanjega fotografa rimskih ateljev, Giuseppe Rotunna, ki je že po Aldovi smrti pristopil v ekipo

snemalcev *Sensa* – zame najsijajnejše filmske fotografije vseh časov – kasneje pa je izoblikoval vrsto znamenitih dosežkov barvnega filma. Spomnimo se samo velikih nalog v filmih Fellinija, Viscontija in Zinemanna, osvetlitve gledališča v Fellinijevi *Casanovi*, ki velja za njegov najvišji dosežek...?!

Rotunno nas preseneča z mojstrskim obvladovanjem črno-belega filma, skoraj neslutnim dosežkom v poznih petdesetih letih. Igrivo obvlada njegovo tehnologijo, kar opozarja tudi na potencialne sposobnosti italijanskega filma petdesetih let. Najsijajnejši odenki *Belih noči* predstavljajo dandanes čudež tedanje kinematografije v Italiji; oblikovanje svetlobe prevzema postopoma barvo sanj v mojstrskih odenkih, ki jih podpirata ritem in koncept glasbene opreme vrhunca tretje noči, v sceni nočnega lokala. V harmonični dograditvi motivov preteklosti, ki se pojavljajo že v prvih Natalijinih pripovedih, in v razcvetu oniričnih motivov drugega dela, ki se zaključujejo in prepoji – lahko bi rekel – z belino novega snega, ki obenem sporoča – nenavadno, čudež – izpolnjene ljubezenske obete treh noči naših junakov. V tem sijajnem *crescendu* njunih motivov, ki se plejejo, povsem naravno, s samim obstojem mesta in zgodbe, vidim najvišje dosežke filma, ki se zaradi mojstrske koherentnosti uvršča zame med enega najsijajnejših dosežkov filmske poetike.

Avtorica scenarija, gospa Suso Cecchi d'Amico, nam je pripovedovala, da gre pri filmu za povsem njen scenarij, ki se je okvira skromne zgodbe komaj dotikal. Primerjava z "novelo" nas seznani z dejstvom, da je ohranjenih zelo malo dialogov ruskega avtorja. Po moji oceni je scenaristka v sodelovanju z Viscontijem spremenila in izpisala sceno, ki se v noveli dogodi v tretjem večeru. Pomembnost treh noči, ki upoštevajo število klasičnih, dramaturških nalog, odlikuje osnovno karakteristiko dramaturgije. Nezanimiv dialog glavnih igralcev je scenaristka nadomestila z nemo sceno plesišča, ki se s svojo natančnostjo uvršča med najsijajnejše prizore filma. S skoraj nemimi prizori predmestja – Livorno nadomešča Peterburg – v povsem ateljejskem prizorišču, središču mesta z avtobusno postajo, naniza nekaj sijajnih vizualnih motivov, ki postopoma opozarjajo na simpatičnost Natalijinega prijatelja, na njegovo malce pritajeno naveličano uglajenost in izgubljenost. Celotni strah pred snidenjem z Natalijo Mastroianni sijajno gradi z bežnimi pozdravi dekletu, ki se norčavo javlja z dahnjenim pozdravom "Ciao!" na orošeni šipi, po kateri piše s svojim prstom. Sicer se mi v posameznih montažnih odlikah zdi situacija na plesišču najvažnejša. Pa tudi povsem izjemna v Viscontijevem opusu.

Povsem kratko: scena na plesišču omogoča bližnji kontakt med Natalijo in Mariom, intimno razpoloženje med njima se stopnjuje s premišljenim začetkom (vstopom) dveh melodij: razigranemu *rock in rollu* sledi *slow* "amore mio baciami mi..." ali "scusami", ki služi za podlago postopnemu približevanju, stapljanju osebnih svetov Maria in Natalije. Stopnjuje se z izvrstnim montažnim zaporedjem vse večjih, vedno bližnjih planov, ki se namesto običajnega stopnjevanja paralelne montaže prekinejo s tišino, v kateri se ples zaključi in glasba nenadoma utihne.

Nihajna vrata udarjajo... Čutimo jih kot povsem neprijetno cezuro šumov plesišča, ki ogroža njuno harmonijo. Oddaljeni klic okolice, ki sprašuje po točni uri in opozarja na pozen čas, nas ogroža, kot bi se Natalija bala nadaljevanja... Sproži se razigrani ples, v katerem se Mastroianni prepušča plesu in spontanemu ritmu: gre za enega najočarljivejših trenutkov v njegovi celotni igralski karieri.

Mastroiannijev ples podvaja virtuozni ples Dicka Sandersa.... Sijajno zaporedje prizorov znotraj nočnega bara v *Belih nočeh* lahko primerjamo z intenzivnostjo Čukorjevega začetnega nastopa, petja Judy Garland v filmu *Zvezda je rojena*: s pripombo, da je metaforična vrednost mest onkraj kanalov v Livornu (tam naj bi se dogajal ves film) sijajno vključena v prizor velikega razočaranja, ko nas vsa Viscontijeva umetnost pripravlja na Natalijino usodno odločitev. Pravzaprav jo podpre s povsem izjemnimi tonskimi vrezi: plesišče, nihajna vrata, razposajenost Dicka Sandresa, smeh Marie Schell in seveda vstop beline, ki spomin podpre z odločitvijo, ki nas prepričuje v zanesljivost preteklosti – ki pravzaprav ne pozna senc in se stopnjuje samo z belino, ki skuša biti čim bolj verjetna, možna in dragocena.

Belina se kasneje podčrta z začetkom sneženja, ki nas prepričuje, da je hrepenenje po sanjsko neresničnem pričakovanju vrnitve ljubljenega moškega vse bolj zaznavno v življenju v polmraku livornijskih mostov, teh zavitih kanalov in ulic, med katere se plete vse manj prepričljivo pričakovanje čudežne vrnitve, ki veže motiv hrepenenja ljubeče osebe po prihodu "podnajemnika", ki ga brez izgovorjene besede, v temnem, gladkem dežnem plašču prepoznavamo v obrazu, ki spominja na samega Viscontija in situacija morda na njegovo neusojeno ljubezensko situacijo z Windischgraetzevo: javlja se s pojavo sneženja, med katerim nas sprejema zvonjenje oddaljenih cerkva, ki dodajajo Natalijini odločitvi nekaj povsem irealne odločnosti, skoraj čudežnega prepričanja, s katerim se zgodba mlade ljubezni v filmu zaključuje. Akord glasbe Nina Rote, ljubezenskega motiva med Natalijo in Mariom, kaplja v našo zavest kakor izgubljeni pes, ki samotno tava v preobleki zasneženega mesta, kjer ni prostora za presenečenost čustev, kjer je nerealnost samega motiva podprta z nastajajočim jutrom.

Vstop v plesišče nočnega lokala, razpoloženje in igrivost, celo norčavost obeh moških glavnih likov, očarljivost Mastroiannijeve nesprenosti in virtuoznost Dicka Sandersa, ki ga podčrtava tudi plesna zanesenost Marije Schell in njena razposajenost. Če k tem elementom prištejemo zanesljivost trdne preteklosti, ki se v Natalijinih spominih predstavlja v virtuožno presvetljenih trenutkih življenja "nekdaj", in seveda prepričljivost vsesplošne harmonije, svetlega, belega in povsem dobrodošlega, mehkega sveta, ki ga dosega Visconti s snežinkami in z belino samega prostora, okolja, mostov, lahko ugotovimo, da Visconti gradi zadnji del filma *Bele noči* z virtuosnim stopnjevanjem, kjer nas lastna domišljija obrača v zagovornika navdušujočega, čeprav od "realnosti" skrajno oddaljenega, motiva in z virtuosnimi rešitvami filmskega jezika, ki ga tista leta pravzaprav ne poznajo. Spretna dramaturgija vseh prizorov je nastala na podlagi zanesljive scenaristične fature d'Amicove, vendar pa ga je dogradila presenetljiva in natančna režijska analiza, ki spreminja doživljanje filma v opazno bogato in navdušujočo filmsko interpretacijo skromne novele v dosežek, ki visoko vrednoti osebno fantazijo in nadgradnjo Viscontijeve režije v petdesetih letih. Pa čeprav je film služil predvsem kot motiv za zasedbo in uveljavitev Marcella Mastroiannija, je nemogoče, da se ne bi poklonili virtuoznosti režijskega rokopa *Belih noči*: fotografija Giuseppe Rotunna je morda tu dosegla svoj najvišji vrh v črno-beli filmski fotografiji. Če je film *Senso* v letu 1954 postavil merila za blestečo ubranost barvne skale in vseh elementov, scenografije in predvsem – bodimo si o tem na jasnem – za sijajno popolnost vseh barvnih odtenkov kostumov, ki jih razvršča Piero Tosi v realizaciji novele Boita, potem je dosežek Rotunna v *Belih nočeh* dokaz virtuoznosti snemalne tehnike, ki ključno vrednoti dosežek črno-belega filma v svetu in je dandanes, žal, povsem nedosegljiv...

UBRANOST FILMSKE POETIKE

Spomnimo se, da je pokojni François Truffaut, ki je znal sijajno pisati o svoji ljubezni do filmskega ustvarjanja, pogosto poudarjal, da ga prevzemajo predvsem filmi, ki po njegovem mnenju zazvenijo s popolnostjo in tudi velikokrat nedopovedljivo ubranostjo izraza in motivov. Takrat ostajajo prepreženi z režijskimi invencijami, ki spreminjajo projekcijo filma v čustveno navdušenje, opojnost in izraz sreče. Mislim, da *Bele noči* prinašajo občutek prtajene vibracije, zvenenja navdušujočih dosežkov, ubranih z mojstrskim Viscontijevim okusom – ki spreminja vse elemente občudovane novele –, dva dragocena obraza evropskega filma petdesetih let v izbrusenem, sijajnem darilu, ki osrečuje toliko bolj, kolikor znaš uloviti iz vrste povsem ateljejskih prizorov dragoceno zvenenje sijajne filmske režije, ki nas popelje po mostovih in mimo slepih ulic nekdanjega Livorna v svet komaj slutene, povsem nerealne topografije mesta. *Bele noči* nas seznanjajo z dragocenim hrepenenjem, ki nam približuje svet motivov Viscontijeve črno-bele mojstrovine s filmsko poezijo, ki nas s svojo irealnostjo povsem prevzema, razžari in opaja. V njej se izgublamo, 37 ponovno smo za hip mnogo mlajši, povsem nezreli junaki zgodbe



Dostojevskega, v katere obrazih morda za hip prepoznavamo nekdanjo mladost Luchina Viscontija, dekletce plemiške družine Irmo Windisch-Graetz v smehljajoči Mariji Schell, pa tudi samega režiserja, ki se pojavlja kot pričakovani podnajemnik z obrazom Jeana Maraisa. Morda je izbor igralca vodila podobna Viscontijeva želja?!

Znotraj vrste filmov, ki so se vedno znova poglobljali v pričevanja, karakteristike in opise življenja italijanske države in njenega življenja zadnjega stoletja, (v katerega je Visconti velikokrat posegal in jo s svojo omiko prepoil z drugimi modeli svetovne literature): v skupino velikih vzornikov, ki so zrcalili njegov osebni razvoj, sodijo tudi sijajne *Bele noči*. Film je morda podobno negotov, saj se dotika sanj kakor dvoumni podpis graditelja mostu ob žepi našega Iva Andrića. V njem občudujemo del oživljene kronike doraščanja Luchina Viscontija, njegovo neuslišano mladostno ljubezen. Absolutna vrednost čustva, ki ga je Visconti demonično, drzno in strastno in usodno zarisoval v vseh svojih filmih, je značilna tudi za delo, ki se naslanja na Dostojevskega in se tako uvršča med filme, ki utrjeno smer razcveta neorealizma presegajo v trenutkih premora, ki bo prihodnje Viscontijeve filme vsekakor drznejše povezoval z zgodovino Evrope in krizami italijanskega gospodarstva, razpetega med nasprotja visoko razvitega in organiziranega severa in karakteristikami prebujenega juga in njunih kultur. •

Prihodnjič:

Zadnji človek (Der letzte Mann, 1924)

režija Friedrich Wilhelm Murnau

filmska ropotarnica: seksploatacija

aleš blatnik



Seksploatacija je eden najbolj razširjenih filmskih žanrov. Prav nemogoče je oceniti, koliko filmov so posneli iz čisto seksploatacijskih vzgibov. Konec koncev se lahko ozrete naokoli in videli boste, da je povsod, kamor pogledate, sama seksploatacija. Tudi v drugih žanrih. Za božjo voljo, saj je imel še James Bond pred leti elemente seksploatacije. Le kaj so bili drugega vsi tisti posterji, kjer veliki J.B. s pištolo strelja med nogami neke postavne lepotic. Da srhljivk sploh ne omenjamo. Še posebej *slasherji* iz 80-ih so imeli goro nagih starlet, ki so jih pobesneli psihoti potem pospravljali eno za drugo. Seks se pač prodaja. Vedno in povsod. In v vsakem žanru.

A obstaja več vrst seksploatacij. Bondi, *Petki 13.* itn. so še vedno le bolj prikrite seksploatacije. Ker pa naše rubrike ne zanimajo tovrstni *mainstream* filmi, temveč nas zanimajo zgolj pritlehni filmi nizkoprodajne produkcije, je kajpada najbolje, da se znova ozremo v času nazaj.

Seks je bil z nastankom filma povezan takorekoč od začetka. Med najstarejšimi filmi, katerih kopije so se pretolkle skozi desetletja, je moč najti prav osupljivo število erotičnih in pornografskih filmov. A tudi ti nas ne zanimajo. Zanima nas predvsem seksploatacija skozi žanrski film. Se pravi, filmi, ki so jih občinstvu prodajali kot žanrske, a so vedeli, da jih boste šli v resnici gledat zaradi njihovih seksploatacijskih elementov. Ups! Gre skorajda za brezmejno morje tovrstnih filmov. In čeprav je filmska industrija erotične in pornografske filme snemala praktično od svojih začetkov, so se žanrski filmi z elementi seksploatacije razbohotili šele v čudovitih, nepozabnih 50-ih. In takrat v malodane vsakem žanru.

O džungelskih filmih, ki v osnovi niso drugega kot izgovor za prikazovanje primerno pomanjkljivo oblečenih lepotic, smo že pisali. Seksploatacijo je bilo najbolj možno zaznati kar s filmskih posterjev samih. Celo ZF-filmi takratnega obdobja so bili polni čudovitih seksploatacijskih posterjev: *Attack of the 50 Foot Woman* (1958), *Astounding She Monster* (1958), *Queen of the Outer Space* (1958)... In tudi kasnejša *Barbarella* (1968) je z vsem svojim srcem seksploatacijski filmček. In če so ravno ZF-filmi dokaz, da je seksploatacija cvetela v vseh filmih, je ni bilo nikjer več kot v takomenovanih WIP-filmih (*Women In Prison*) oziroma "Bad Girls" žanru. Med običajnimi osumljenci na tem področju je bil seveda tudi naš stari znanec Roger Corman. In če so njegovi filmi po tem – kar se ženske golote tiče – razočarali, se je znova vsaj s posterjev zdelo, da gre za čisto seksploatacijo: *Swamp Women* (1956), *She Gods of Shark Reef* (1956), *Reform School Girl* (1957), *The Wasp Woman* (1959) in nenazadnje *Last Woman on Earth* (1960). Tudi v kasnejših časih, ko je bil Roger že priznan in cenjen filmar, se je z vso dušo rad vračal k dobrotam pritlehne spolne eksploatacije. Ko je kar po vrsti produciral filme za svoji veleuspešni filmski družbi New World in Concorde, se je zmeraj znova potrudil, da jih je začnil s primerno dozo žgečljivosti, ne glede na to, za kateri žanr je šlo.

Tudi naš drugi junak, Ed Wood, se ni branil seksploatacije. Celo več. Nasproti ji je tekkel z odprtimi rokami. Ed Wood je bil namreč *fen* seksploatacije. S ponosom je pisal pogrošne romane z domiselnimi naslovi (*Parisian Passions*, *Bye Bye Broadie*, *Raped in the Grass*, *The Perverts*, *The Sexecutives*, *Hell Chicks*, *Mama's Diary*, *Death of a Transvestite Hooker*, *Swedish House...*) za mladane porografske filme, ki jih je posnel (*Take It Out In Trade*, 1970; *Necromania*, 1971...), pa je bil prepričan, da gre za čisto umetnost.

A Ed Wood in Roger Corman kljub svojim izredno dobrim namenom danes ne veljata za prava kralja seksploatacije. Ta laskavi naslov si delita Russ Meyer in David E. Friedman. Onadva seksa niti nista skušala spokati v kak drug žanr (Woodove filme so namreč – eh – tržili kot problemske drame). Delala sta v bistvu prav nasprotno kot njuni filmski soborci. Namesto da bi seksploatacijske elemente dodala žanrskemu filmu, sta svojim docela seksploatacijskim filmom dodala ščepec akcije ali groze. Odvisno od trenutne politične klime in okusa pač. Čeprav, verjemite: na politično klimo sta se ponavadi prav veselo poživžgala. Russ Meyer, ki se je filmske obrti naučil v vojski, je gledalce začel osrečevati že zelo zgodaj. Njegovi filmi, kjer nikoli ne manjka obdarjenih žensk, pa so postali od prvega do zadnjega kulturni. Ne samo da v njih ne manjka prsatih žensk, nasprotno, človek se začne odkrito spraševati, kje je Russ našel toliko zagrelih ljubiteljic sedme umetnosti s proporcij, ki jih tako ponosno razkazujejo gledalcem. Nekaj Russovih filmov, ki jih morate videti: *The Immoral Mr. Teas* (1959), *Faster Pussycat, Kill! Kill!* (1966), *Mondo Topless* (1966), *Common-Law-Cabin* (1967), *Vixen* (1968), *Cherry, Harry and Raquel* (1969), *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), *Supervixens* (1975), *Up!* (1976)...

Friedman – na drugi strani – si je v dobrih starih časih pridobil sloves človeka, ki snema predvsem *horror* filme. To zaradi tega, ker je bil dolga leta sodelavec Herschella Gordona Lewisa, še enega mojstra eksploatacije. Skupaj sta posnela slavno, razvpito in za tiste čase do konca ekscesno trilogijo *Blood Feast* (1963), *2000 Maniacs* (1964) in *Color Me Blood Red* (1965). Toda Friedman je pri filmski umetnosti vztrajal še dolga leta zatem, ko je Lewis že odnehal. Podobno kot Russ Meyer je tudi Friedman razvil svoj tenkočutni filmski posluš, ko je bil snemalec ameriške vojske v 2. svetovni vojni. Njegov prvi potop v seksploatacijo je bil film *The Adventures of Lucky Pierre* (1961). A slavo nesmrtnega kralja seksploatacijskega šodra so mu prinesli filmi kot *The Lustful Turk* (1968, "Isto kot *Lawrence Arabski*, samo da s puncami!"), *Daughter of the Sun* (1962), *A Smell of Honey* (1966), *A Swallow of Brine* (1968) in *Starlet* (1969). Film Davida Friedmana so med zbiralci izredno zaželeno in iskano blago. Kaj ne bi bili... Toda vprašajte kateragakoli samooklicanega cinefila, ki ga poznate, pa bo samo debelo buljil v vas. A poznavalci vedo bolje. Da je Friedman tako malo znan, je tudi posledica tega, da izhaja še iz stare šole, ko so bili v javnosti kot avtorji filma splošno priznani producenti. Sentiment se je zadnja leta seveda obrnil in nekdanji prometni policaji so čez noč postali ljudje z vizijo, medtem ko so producenete degradirali v "upravljalce denarja". Kakorkoli že, če imate kje možnost videti filme, ki jih je Friedman produciral, à la *Bummer!* (1972) in *Space Thing* (1968), za katerega je celo Friedman sam rekel, da se v primerjavi z njim *Plan 9 From Outer Space* zdi kot *Državljan Kane*, potem si jih na vsak način oglejte.

Friedman, Corman, Meyer in Wood predstavljajo neko nostalglično vejo seksploatacijskega žanra, ki je izumrla nekje s 70-imi – takoj ko so na plan prišli mojstri eksplicitnega *horrorja* (o njih smo v *Ekranu* tudi že pisali). Med njimi prevladuje Jess Franco s svojimi številnimi psevdonimi in še bolj številnimi seksploatacijskimi filmi: *Sadist Erotica* (1967), *Amazones* (1973), *Barbed Wire Dolls* (1975), *Erotic Rites of Frankenstein* (1972), *Erotismo* (1980), *Loves of Irina* (1973), *Macumba Sexual* (1981)... Franco je bil verjetno eden najbolj produktivnih filmarjev, kar jih je bilo, saj je mladane nemogoče nanizati vse njegove filme, kjer v zgodbi ni nobene potrebe po ženski goloti, a zato z njo toliko bolj od srca veselo pretirava.

39 Eden od seksploatacijskih žanrov, ki se je razvil v 70-ih, so bili tudi

RUSS MEYER'S BOSOMANIA

Russ Meyer's BIG GALS....



COMMON-LAW CABIN

directed by Russ Meyer
AN EVE PRODUCTION
IN EASTMAN COLOUR

BIG women...
BIG appetites...
BIG trouble!

18

A.C. STEVENS' ORGY OF THE DEAD



A MASTERPIECE
OF EROTIC
HORROR!

SCREENPLAY BY ED WOOD

filmi, ki so se dogajali v esesovskih koncentracijskih taboriščih. Tako ste lahko v filmih, kot so *Women Camp 119* (1976), *Gestapo's Last Orgy* (1976), *SS Experiment Love Camp* (1976), *Deported Women of the SS Special Section* (1977) in številnih drugih občudovali vse packarije, ki so jih nacisti počeli z golimi jetnicami. Osemdeseta in z njimi dosti bolj konzervativna svetovna politika, značilna za to obdobje, so pomenila začetek konca *horror* seksploatacije. Večina avtorjev (jep, to so bili res pravi avtorji) je z ustvarjanjem preprosto nehala. Nekateri bolj vztrajni, kot recimo Joe D'Amato (poznate ga tudi pod imenom Aristide Massaccesi), pa so se prešvercali v čisto porno industrijo, kar kaže na popoln poraz nekega žanra. Amata bomo tako bolj kot po porničih, ki jih snema sedaj (Tarzan in podobne neumnosti) – pa čeprav so tudi ti v primerjavi z ostalo ponudbo na zelo visoki ravni –, v spominu ohranili predvsem po filmih *Erotic Nights of the Living Dead* (1979), *Immagini di un Convento* (1979) in *Porno Holocaust*, ki je bil leta 1980 takorekoč labodji spev seksploatacijskega *horrorja*. Jasno, tudi v 80-ih so bili ljudje, ki so se trudili. Kot rečeno, Corman s svojimi produkcijskimi firmami. Pa nova generacija ljubiteljev cinefilske pritlehnosti. V prvi vrsti gre pohvaliti Jima Wynorskega (*Forbidden World*, 1981; *The Lost Empire*, 1986; *The Haunting of Morella*, 1989; *Hard to Die*, 1992; *Hollywood Scream Queen Hot Tub Party*, 1992...) in Freda Olena Raya (*Star Slammer*, 1985; *Hollywood Chainsaw Hookers*, 1988; *Beverly Hills Vamp*, 1989; *Bad Girls from Mars*, 1990; *Inner Sanctum*, 1992...). A ti filmi so počasi začeli izgubljati rob. Kmalu so nastajale le še blage in žgečljive seksi komedije. Skratka, filmarji so zavrgli resne, *tour-de-force* žanre in jih zamenjali z neumnostmi. Če se tako sprehajate po filmskem trgu v Milanu, kjer bi moralo kar mrgoleti seksploatacije, lahko v najboljšem primeru najdete kake na video posnete imbecilnosti à la *Bikini House Calls* (1996). A to je v primerjavi s seksploatacijskim *mainstreamom* še dobro. Verjemite nam. Baywatch pač ne bo mogel nikdar uporabiti reklamnega gesla kokakole. Enostavno ni *The Real Thing!*•

woody allen

blaž kutin



Film Woodyja Allena gledalec spozna že po prvih sekundah najavne špice. Bele napise na črni podlagi režiser uporablja že skoraj dvajset let. Tudi filmska ekipa, s katero dela, ostaja pretežno ista, spreminjajo se le imena igralcev. Poleg tega najavne špice njegovih filmov skoraj vedno spremlja podobna glasbena spremljava: avtor je zaprisežen jazzu, ki predstavlja njegov *trademark*, saj v sicer pretežno raznovrstnih zgodbah ustvarja značilno vzdušje. Zgodbe Allenovih filmov se skoraj vedno odvijajo v New Yorku, liki v njih pa so praviloma Manhattančani. Vsaj zadnjih petnajst let glavni protagonisti najpogosteje pripadajo zgornjemu srednjemu sloju, ki ima svoje značilnosti in svojo mentaliteto. Allen poleg tega v svoje scenarije redno vključuje paket tematik, ki zavaljo značilnega načina obravnave prav tako predstavljajo *trademark*. Naj jih naštejemo le nekaj: antisemitizem, nadnaravno, smisel življenja, seks, smrt, medsebojni odnosi (s poudarkom na medpartnerskih), poudarjanje kulturnih referenc, vprašanja o obstoju boga in smislu življenja, psihoanaliza idr. Kot stalnici je vsekakor treba dodati še značilno uporabo jezika in (tudi z njim) poudarjeno nevrotičnost likov. Vse to je več kot dovolj, da si Allenov film zapomnimo kot njegov, pa naj v njem (kot še en *trademark*) nastopi ali ne. Da pa ne bi zašel v dolgočasje, sta režiserju med drugim v pomoč žanrska raznolikost in neizčrpnost večine omenjenih tematik.

Woodyju Allenu je bila od nekdaj najpomembnejša beseda. Ko je začel snemati filme, je bil komik in prvi celovečerci so mu služili predvsem za nadaljevalno stopnjo televizijskih skečev in samostojnih nastopov na odru: filmska kamera je vizualizirala *gag*e, ki so postali bolj smešni, saj film ponuja boljše možnosti prikaza. Allen verjetno nikoli ne bi igral, če *gagi* ne bi bili pisani predvsem na njegovo kožo, in nikoli ne bi režiral, če mu v nasprotnem primeru ne bi predelovali scenarijev (na primer scenarij za film *Kaj je novega, mucka?*). Filmi *Vzemi denar in zbeži*, *Banane*, *Vse*, kar ste si želeli vedeti o seksu, pa si niste upali vprašati, *Povampirjeni Milles*¹ ter *Ljubezen in smrt* so t.i. *zany comedies*: ne le, da so norčave komedije, ki želijo le zabavati, tudi njihove zgodbe nimajo prav trdne zgradbe oziroma je niti nočejo imeti – so sestavljanke posameznih *gagov*. Njihova kakovost je povsem odvisna od duhovitosti scenarija in izvedbe komika. Allen se je torej v svojih zgodnjih filmih

držal preverjene formule, ki je slonela na njegovem že prej dokazanem in piljenem talentu komika in mu tako dala čas, da se postopoma izuči za režiserja. To je veljalo do *Annie Hall*, ki je pomenila prelom v njegovi karieri, saj ni šlo več za komedijo v dobesednem smislu te besede. Poleg tega pa je s svojim uspehom bistveno pripomogla, da mu je studio omogočil posneti *Notranjosti*, ambiciozno dramo, ki je bila zaradi svoje drugačnosti že vnaprej obsojena na finančni neuspeh.

Pogled na Allenov dosedanj opus kaže tako glede režije kot tudi poglobljenosti vsebine očitno napredovanje. Filmski jezik postaja iz filma v film vse zahtevnejši, drznejši, čeprav je res, da pripovedna teža navadno ostaja na besedi, katere pomen je Allenu še vedno središče ustvarjanja filma. Tako velja tudi za njegove največje filmske dosežke, kot so *Annie Hall*, *Manhattan*, *Škrlatna roža Kaira*, *Hannah in njeni sestre*, *Zločini in prekrški* ter *Možje in žene*. V vseh Allenovih filmih je jezik oklevajoč, neodločen, nepopoln. Izraža praznino in odsotnost, ko nadvse zagnano poskuša doseči popolnost in celoto.

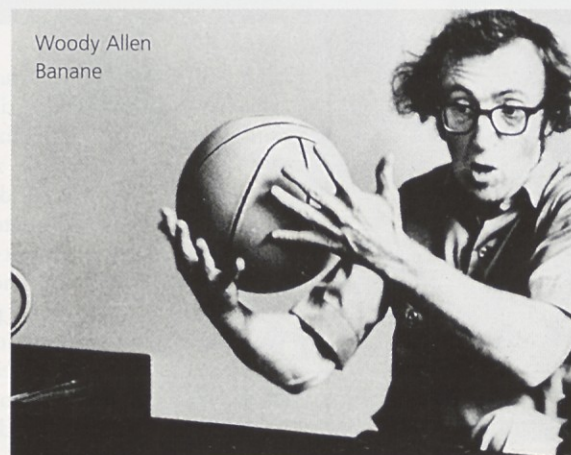
Scenarija za *Annie Hall* in *Manhattan*, ki ju je Allen podpisal skupaj z Marshallom Brickmanom, enkratno prikazujeta negotovost vsakdanjega govora; premori, praznine in množica različnih mašil kažejo na globoke negotovosti in prikrite strahove ter želje.

V nasprotju s tipično hollywoodsko dramo Allenovi protagonisti v najslabšem primeru ne prenehajo jecljati, v najboljšem pa se k temu vsaj nagibajo. Za Allena so, tako se zdi, praznine v jeziku in govoru najbližje resnici. Sam Girgus v zvezi s tem meni, da je Allen "iznašel jecljajočo poetiko nesigurnosti, poetiko, ki nam sugerira svet neznanih pomenov in realnosti."² Allenov humor nam to nesigurnost ne le predstavlja, temveč jo tudi uspešno izrablja, medtem ko režiserjeva vizualna inventivnost jezikovnim spodrseljajem daje globlji pomen, pri čemer iz njih ne ustvarja izumetničene ali nepravilne zveze.

Besede protagonistom Allenovih filmov nikoli niti za ped ne pomagajo razjasnjevati medsebojne odnose. Tisto, kar zgleda razhajanja oziroma nasprotnika prepriča, da spremeni svoje mnenje, niso besede, ampak čas in čustva. Argumenti v verbalni obliki v Allenovih filmih nimajo prave teže, čeprav so še tako prepričljivi. Ali drugače: v Allenovih filmih beseda ne more prepričati že zato, ker je le beseda. Po Allenu jezik izkrivlja, pomeni nič manj kot ločitev oziroma globoko prepreko med mislijo in sogovornikom, ki mu je namenjena. Ni čudno, da Allenovi junaki to občutijo kot frustracijo. Ko Ike v *Manhattanu* spozna Yaleovo ljubimko Mary, ki bo kasneje začasno postala njegova partnerka, ob njeni rabi jezika reagira instiktivno nelagodno. Mary poskusi razložiti svoje filadelfijsko poreklo, rekoč: "Mi verjamemo v boga." Ike se razburi: "Kaj hudiča naj bi to pomenilo? Kaj je to... kaj... kaj misliš... kaj misliš... kaj neki misli... kaj neki misliš s tem?" Takšna frustracija z jezikom se kaže tudi drugod v *Manhattanu*. V eni kasnejši sceni Ike nasprotuje Mary zaradi njenega poudarjanja intelekta in jezika. Medtem ko Mary našteva imena Saturnovih satelitov, je Ike celo zadovoljen, da jih ne pozna: "Nič, kar je vredno vedeti, ne moremo dojeti z razumom. Mislim, da so možgani najbolj precenjen organ." Mary se ne strinja: "Le kje bi bili brez racionalne misli?" pravi. Allen tako pretirano racionalnost oziroma ujetje v razum, ki predstavlja okolje skoraj vsem njegovim filmom, povezuje z nevrozami, ki jih povzroči klobčič nenehno zastavljanj vprašanj. Ob tem zmanjka časa

za njihovo razumevanje, če zanemarimo, da so ta vprašanja že sama po sebi popolnoma odvečna, kot pravi Ike, ko si diktira idejo za kratko zgodbo o "um, ccc, ljudeh na Manhattanu, ki si ne prenehajo ustvarjajo te res, uh, nepotrebne nevrotične probleme, ker jih to zaposluje pred reševanjem, uh, bolj nerešljivih, strašljivih problemov v zvezi z, uh, veseljem." Ike se ne more lepo izraziti, saj je tudi sam del opisanega problema. Leži na kavču in govori v mikrofona. Ta zamenjuje psihiatra, česar se, sodeč po njegovi drži in legi na kavču, Ike tudi sam zaveda. Mikrofona radikalizira stalno vlogo psihiatrov v Allenovih filmih, saj za razliko od slednjih ne predstavlja le nadomestka, temveč popolno odsotnost človeškega kontakta v za Ikea še enem trenutku velike potrebe po njem. Hkrati postavlja jezik in govor v položaj komunikacije s samim seboj (kot že v uvodni sekvenci istega filma), kjer se ne odrežeta nič bolje kot sicer.

Čeprav imata jezik in njegova raba v Allenovem opusu najvažnejšo, celo osnovno vlogo, Allen scen v svojih filmih ne gradi na besedi vedno in za vsako



Woody Allen
Banane



Gene Wilder
Vse, kar ste vedno želeli vedeti
o seksu...



Woody Allen, Diane Keaton
Annie Hall



Diane Keaton, Kristin Griffith, Marybeth Hurt
Notranjosti

ceno. V sceni iz *Manhattana*, ki sledi otvoritveni sekvenci in se odvija v gostilnici pri Elaine's, se jasno vidi pomen pravilne vizualizacije: gledalec, očaran nad lepoto vele mesta, ki je zaznamovala prejšnjo sekvenco, se naenkrat znajde za nagneten mizo, v nagneten gostilni, v nagnetenem mestu. Neznosna bližina daje občutek odtujitve in dehumanizacije; cigaretni dim in prenatrpanost sta zadušljiva – celo Ike prižge cigareto. Obrazi prisotnih (razen Tracyjinega) se zdijo popačeni kot v cirkuškem zrcalu. Tu in tam je polovica obraza ali kozarca odrezana, kar le še dodatno poudarja razbitost prizora. Različni deli teles drugih gostov hodijo mimo kamere in zakrivajo pogled za mizo. Humor in pogovor prisotnih sta prijazna, prijateljska, vendar slika sporoča nekaj povsem drugega. Slika tu na nek način pove več kot tisoč besed, ki bi jih ti ljudje morda izrekli.

Toda *Manhattan* sodi kljub omenjenemu primeru med Allenove izrazito estetske filme. S svojo črno-belo fotografijo je prava paša za oči. Ne smemo zanemariti, da je Allen do danes v svoji karieri posnel kopico filmov, ki se po filmski formi zelo razlikujejo. Med njimi najdemo tudi take, v katerih se vizualno povsem podreja vsebini. V filmu *Možje in žene*, na primer, slika ne olepšuje, temveč je povsem podrejena zgodbi, ki jo prikazuje. Njena funkcija je takorekoč dokumentarna: posneto na film naj izgleda čim bolj verodostojno. Ker vemo, da je zgodba izmišljena, je vse skupaj zgolj igra: kamera "igra" nekaj, kar v resnici ni. Moč in sploh smisel *Mož in žena* je v tem, da gledalec v filmu dejansko vidi sebe – tako v Judy, Sally, Gabeu, Jacku, kot tudi v drugih likih, v vsakem je ščepec resnice, tistega, kar se je oziroma se dogaja tudi gledalcu in njegovim prijateljem. Bolj ko so *Možje in žene* podobne dokumentarcu, bolj je Allenu uspelo. Kajti dokumentarcu verjameš, veš, da ni popolnoma izmišljen, in si hkrati domišljaš, da je popolnoma pristen. Film *Možje in žene* se že na prvi pogled močno razlikuje od Allenovih prejšnjih filmov, saj je posnet popolnoma drugače. Allen se je tu prvič odločil za snemanje iz roke, za kar je uporabil eno samo kamero. Poleg tega je očitno, da se v postprodukciji nihče ni kaj dosti ukvarjal s korekcijo barve, montažo in drugim; vse je koncentrirano na

zgodbi. To daje filmu dodatno surovost: gledalec ima občutek, da je vse skupaj posnel nek vsiljivi televizijski novinar in se je drama, ki jo gleda, v resnici zgodila. Poleg tega se je Allen v maniri Jean-Luca Godarda odločil za preskoke v kadru (uporablja jih skozi celoten film), ki dodatno povečujejo vzdušje realističnosti, hkrati pa poudarjajo nervozo in občutek nevrotičnosti protagonistov. Allen pravi, da si je tak film želel posneti že dolgo. "Tudi Sence in meglo bi lahko posnel na tak način, če bi hotel," trdi. "Prav tako Alice. In celo vrsto drugih. Kajti tisto, kar da film občinstvu na čustvenem, duševnem nivoju, je vsebina. Torej osebe, zgodba. Filmska forma je le preprosta, funkcionalna stvar."³

Može in žene lahko brez zadržkov uvrstimo med psevdodokumentarce. Zanimivo je, da to ni prvi Allenov film, ki se spogleduje s formo dokumentarca. Že Allenov prvenec *Vzemi denar in zbeži* je narejen kot dokumentarni film, ki nam predstavlja kariero znanega roparja. Tu je seveda pripovedovalec v *offu* dodan povsem v komične namene. Precej drugače pa je z *Zeligom*, ravno tako psevdodokumentarcem, kjer je v tej smeri storjen še precejšen korak naprej. Film je posnet v slogu obdobja, v katerem poteka zgodba (20. in 30. leta 20. stoletja). Ko je bil *Zelig* posnet, so ustvarjalci namerno zmečkali filmski trak, da bi gledalec dobil občutek, kot da dejansko gleda posnetke iz tistega časa. Med prikazovanjem "arhivskih" posnetkov, ki kažejo človeka-kameleona, torej obravnavano osebo (Zeliga), o njem pripovedujejo tisti, ki so ga poznali – med najetimi igralci vidimo tudi resnične osebe, tako na primer Susan Sontag in Bruna Bettelheima. Za *Zeliga* bi lahko rekli, da se od pravih dokumentarcev razlikuje le po tem, da na odjavni špici piše *Igrali so*, torej po tem, da je zgodba izmišljena.

Vzemi denar in zbeži ter *Zelig* sta narejena kot klasična dokumentarca, ki pripovedujeta zgodbo neke osebe in njegovega časa. *Vzemi denar in zbeži* je sicer komedija, pri kateri je vse sredstvo edinega cilja – nasmejati. *Zelig* pa, čeprav še vedno komedija, meri mnogo višje, ko analizira človekovo željo po sožitju z okoljem in sprašuje po stopnji prilagoditve, ki smo je sposobni. Može in žene v primerjavi z omenjenima filmoma po formi še najbolj spominjajo na *Real World*, MTV-jevo voajeristično oddajo, v kateri gledalci opazujejo življenje skupine mladih, ki so jih posebej za to priložnost za več mesecev naselili v skupno stanovanje. V *Možeh in ženah* spremljamo bivanje določenih ljudi na določenem območju, še vedno pa nas zanimajo izključno medosebni odnosi, s poudarkom na tistih med spoloma. Protagonisti bi prav lahko tako živeli tudi zunaj filma; le da tam ne bi bilo kamere, ki bi to beležila, in izpraševalca, ki bi iz njih izvabljal neizrečene misli in občutja.

Ko Alvy Singer v *Annie Hall* kot argument v prepiru s profesorjem v vrsti za vstopnice izza filmskega panoja privleče kar predmet spora, torej Marshalla McLuhana, je očitno, da gre le za šalo. Alvy namreč gledalcu takoj potoži: "Fant, ko bi bilo tako tudi v življenju." Take čarovnije so torej možne le na filmu, a ker so možne, jih Allen prav rad uporablja. Liki v njegovih filmih so v glavnem izrazito razumske osebe, ki si nenehno zastavljajo morje racionalnih vprašanj – od preprostih, kot so: "Zakaj me ne mara?" ali "Kje sem ga polomil?", do temeljnih, kot so smisel življenja in veselje. Vsi veliko govorijo, so zelo razumski, a jim, kot že rečeno; to kaj dosti ne pomaga (jih celo ovira). Naj se posamezen lik vzrokov določenega problema zaveda ali ne, nikoli v

resnici ne ve, kako problem tudi uspešno rešiti. Čeprav si prizadeva po svojih najboljših močeh, stvari nikakor ne uspe spremeniti sebi v prid. Reševanje težav je v Allenovih filmih najpogosteje prepuščeno materi Naravi, pred katero smo vsi, na filmu ali zunaj njega, tako ali tako nemočni, oziroma življenju samemu, katerega smisel ni nikomur v resnici jasen. Da bi Allen to poudaril, do rešitev velikokrat pripelje po nadnaravni poti: na razumska vprašanja, zastavljena zavoljo razumljivih, logičnih težav, odgovarjajo magična, nelogična dejanja in dogodki oziroma rešitve.

Filmi Woodyja Allena najpogosteje vsebujejo elemente, ki zgodbo, naj je še tako resno zastavljena, vsaj delno poenostavijo in gledalcu, če to želi, omogočijo umik pred bolj poglobljenim sprejemanjem ponujene snovi. Lahko bi rekli, da to ne velja le za štiri filme, ki jih je posnel do danes: *Notranjosti*, *September*, *Skrivnost neke ženske* in *Možje in žene*, ki pa, razen slednjega, niso tipični Allenovi filmi in hkrati ne skrivajo vpliva evropskega filma. Predvsem gre za spogledovanje s filmi Ingmarja Bergmana: prvič, zaradi tematske sorodnosti, saj zgodbe razkrivajo zapletene in večplastne odnose, polne frustracij in napak iz preteklosti, bodisi kot izvor stisk v sedanjosti bodisi kot povod za končni obračun s samim seboj; drugič, ker je takšna snov prikazana na pretežno molčeč način, ki niti malo ne spominja na siceršnje Allenove gostobesedne scenarije, v katerih je večina misli in čustev protagonistov gledalcu posredovanih skozi usta in ob živahni spremljavi ameriškega jazza; tretjič, po načinu snemanja, pri katerem je kamera precej statična, s številnimi velikimi plani (pri *Skrivnosti neke ženske* je bil Allenov direktor fotografije prvič Sven Nykvist, ki je dve desetletji sodeloval prav z Bergmanom); in četrtič, zavoljo umirjene igre, ki ji predvsem precejšnja

odsotnost gestikuliranja in drugih neposrednih, agresivnih zunanjih znakov razpoloženj daje ton, ki ni značilen za Allenove filme. Včasih se dejansko zdi, da Allen, kadar želi posneti resen film, oponaša skandinavsko kinematografijo. In da bi ga obravnavali popolnoma resno, sam v takšnem filmu nikoli ne nastopi.

Pravzaprav je do danes kar precej njegovih filmov bilo označenih za "preveč" podobne filmom različnih znanih režiserjev. Tako je njegova zgodnejša komedija *Ljubezen in smrt* po mnenju mnogih predelava Hopeovega *Monsieurja Beaucaireja*. Douglas Brode, avtor knjige *The Films of Woody Allen*, pravi, da je Allen "namesto, da bi bil pod pozitivnim vplivom Fellinija (vsak umetnik ima pravico, da si izbere smernice iz del starejšega umetnika), naredil *Stardust Memories*, ki so neposredna kopija filma *8 1/2*. Kot da bi bila Woodyjeva skrivna fantazija nastopiti v *8 1/2*, ki je ni le izživel, ko je posnel *Stardust Memories*, ampak od nas tudi pričakoval, da bomo za ta njegov trip plačali vstopnico"⁴. Italijanskemu mojstru veliko dolgujejo tudi *Dnevi radia*: zgodbo, ki se odvija v času avtorjevega odrasčanja v Brooklynu, namreč zaznamuje podobno vzdušje kot *Amarcord*. Toda v Allenovih filmih je Bergmanov vpliv zagotovo najopaznejši, kot je v likih, ki jih igra Allen, opazno tudi ponavljajoče se poudarjanje, da je Bergman za njih največji filmski režiser. Bergmanov vpliv je bil prvič zaznaven v *Notranjostih*, ki jih brez njega zagotovo nikoli ne bi bilo. Vse v tej sicer presenetljivo dobri drami o treh sestrh, njihovih možeh in ločenih starih spominja nanj: posnetki, odsotnost glasbe,



Diane Keaton, Woody Allen
Manhattan



Woody Allen, Mariel Hemingway
Manhattan

igra, vprašanja, ki se zastavljajo likom, ne nazadnje bližina morja. Po drugi strani je enega Allenovih najlahkotnejših filmov, posnetih po letu 1975, in edinega, ki opeva naravo, *Seksi komedijo kresne noči*, zgodbo o treh parih, ki konec tedna preživijo na podežlju in razpravljajo o filozofiji in znanosti ter se prepuščajo navzkrižnim romancam, še najlažje opredeliti kot poklon švedskemu režiserju in njegovega mu *Nasmehu poletne noči* (*Sommarnattens leende*, 1955). Allen je odšel nedvomno najdlje v tej smeri, ko je posnel *Skrivnost neke ženske*. Podobnost med slednjo in Bergmanovimi *Divjimi jagodami* (*Smultronstället*, 1957) je tako očitna, da lahko v tem primeru pogojno govorimo že kar o *remakeu*. *Skrivnost neke ženske*, *September* in *Notranjosti* so filmi, kakršne Allen – čeprav redko – najraje snema: resni so in po možnosti tragedije, žanr, ki ga avtor ceni veliko bolj kot komedijo. Douglas Brode pravi: "Ironično je, da bodo njegovi komični filmi preživeli domnevno resne, kot sta *September* in *Skrivnost neke ženske*, za katere bi avtor rad, da bi se ga po njih spominjali."⁵

V svojih drugih, ne tako osebno ambicioznih filmih, Allen v sicer resno zasnovo rad vključuje elemente romantičnosti: *Manhattan*, komičnosti: *Zelig*, *Sence in megla* ali najpogosteje elemente obojega: *Škrilatna roža Kaira*, *Hannah in njeni sestre*. Navadno je glavni nosilec poenostavljanja prav lik, ki ga odigra Allen sam. Allen do danes ni igral v sedmih filmih, ki jih je režiral. To so *Krogle nad Broadwayem*, že prej omenjene tri drame, v katerih Allen-avtor ni dal

Charlotte Rampling,
Woody Allen
Stardust Memories

prostora Woodyju-komiku, *Škrlatna roža Kaira*, *Alice* in *Dnevi radia*, v katerem pa ima vlogo pripovedovalca in je tako kljub temu, da se nikoli ne pojavi, ves čas prisoten. Glede na to, da je Allen do danes režiral 28 filmov, se torej v veliki večini filmov tudi pojavlja – navadno v glavni vlogi. Vendar paleta likov, ki jih igra, ni ravno široka. To lahko delno ponazorijo tudi poklici, ki jih opravljajo liki, katere igra Allen. V *Odnehaj in še enkrat poskusi*⁶ je igral filmskega kritika, v *Hannah in njeni sestri* je delal na televiziji, v *Annie Hall* je bil komik, ki kasneje postane dramatik, v *Manhattanu* komik, ki postane pisatelj, v *Stardust Memories* ter *Zločinih in prekrških* filmski režiser in v *Možeh in ženah* pisatelj. Allen torej navadno igra tistega, katerega delo zna tudi sam opravljati in se družiti z ljudmi, s katerimi bi se prav lahko družil tudi v resničnosti. "Ne morem igrati znanstvenika, ne morem uspeti kot mehanik. Poznam le jezik določenih ljudi," pravi.⁷

A pri vsakem filmu, naj v njem kasneje nastopi ali ne, se mora režiser odločiti o vlogi predvsem po tem, ali film dopušča lik Woodyja, saj ima občinstvo o njem že izoblikovano določeno predstavo. Allen pred kamerami povzroča smeh ne le s svojo specifično pojavo in obnašanjem, temveč tudi zaradi številnih komičnih vlog, ki jih igra že vse od začetka kariere. To pomeni, da mora biti film, če naj v njem igra, temu primeren, saj v nasprotnem primeru obstaja nevarnost, da bo napačno dojet. V filmu, ki naj bi ga sprejeli z vso resnostjo, se Allen ne sme pojaviti v glavni vlogi. Potrdilo takšne teze je nemara film *Krinka* (*The Front*, 1976), eden redkih, v katerih Allen zgolj igra. Tako je bilo zato, ker je šlo za prvi film, ki je obračunaval z obdobjem makartizma, kot tudi zavoljo ekipe, ki ga je naredila (režiser Martin Ritt, scenarist Walter Bernstein in Allenov soigralec Zero Mostel so se v preteklosti tudi sami znašli na črni listi), pričakovati skrajno resen, jezen film. Toda v *Krinki* je zgodba izpeljana na način, v katerem se tragično prepleta s humorjem in nosilec slednjega, ki je tako situacijski kot verbalni, je prav Woody Allen. Ni pomembno, ali je film zato boljši ali slabši, pomembno je, da so ustvarjalci takšen učinek hoteli, sicer Allena ne bi bili povabili k sodelovanju. Brez njega v glavni vlogi namreč film ne bi deloval pol

tako duhovito, pa čeprav je scenarij, vključno s komičnimi zapleti, napisal nekdo drug. In čeprav je Allen v filmu karseda resen. Po tej plati so *Možje in žene* izjema. V njih Allenov lik ni ne komičen ne kakorkoli lahкотen, torej ne predstavlja tisti pol svojega filma, ki je namenjen temu, da si gledalec odpočije. Prav tako vloga Gabea Rotha, ki jo igra, ni stranska, vsaj nič bolj kot ostale. Kljub naštetemu pa presenetljivo ne izgubi na prepričljivosti. V *Možeh in ženah* se Allen sooči z likom Woodyja in ga presenetljivo uspešno preobrazi: prvič se zgodi, da kot igralec ne soustvari vzdruja na platnu, temveč se mu popolnoma prilagodi.

Allenovi filmi se z leti vedno bolj odvijajo v zaprtem svetu, v kakršnem živi tudi avtor sam. V svetu, v katerem ni prostora za naravoslovje, domače živali, popularno glasbo (napisano po letu 1950), socialna vprašanja itd., skratka za stvari, ki Allenu niso blizu oziroma z njimi nima opravka. Ker nikoli ne piše o tistem, česar ne pozna, pozna pa le življenje, ki ga živi – njegov način življenja, tako kaže, ne dopušča spoznavanja drugih načinov življenja – vedno znova poudarja tisto, kar mu je blizu, oziroma kritizira, kar mu ni. Allenovi filmi so vedno veljali za sodobne in napredne, hkrati pa so z leti postajali vse bolj branišča stališč ali elementov, ki se desetletja niso spreminjala. Allen pravi: "Spremembe so smrt. To je moje mnenje. Sem proti spremembam, kajti spreminjanje je enako staranju, spreminjanje je enako teku časa, uničenju starega reda. (...) Sprememba je včasih tvoj začasni zaveznik, a ne bo nikoli tvoj prijatelj."⁸ S tem seveda misli na spremembo v absolutnem smislu, češ na koncu zavoljo nje vsi umremo, umreti pa noče nihče. Toda za tem stališčem se skriva tudi odgovor na vprašanje: Zakaj se Allenovi filmi, ki si neprestano prizadevajo biti kar se da različni, zdijo vendarle tako podobni? Junaki Allenovih filmov se iz zgodbe v zgodbo znajdejo v različnih vlogah, filme bi lahko spredalčkali v različne žanre, vendar vse to najpogosteje ne skrije ponavljajočih se začimb. Lik, kakršnega igra Allen, bi lahko odpeljali na Himalajo ali k Amazonki, lahko bi bil krojač ali zidar, vedno bo razlagal in krilil z rokami, češ da je Bergman super in da obožuje kitajsko hrano. Redni gledalec Allenovih filmov spremlja avtorjev okus od najljubših restavracij in hrane prek glasbe, arhitekture in slikarstva do filma, literature in vrste drugih reči. In da bi ne bilo kakšne dileme, zagovarja okus Woodyja Allena seveda njegov alter ego.

Zdi se, da se od Allenovih prvih filmov pa do danes avtorjev filmski pogled spreminja od mladega levičarja v smeri vse večje konservativnosti. Douglas Brode meni: "Allen je v svojih zadnjih filmih, ki kažejo njegovo vse izrazitejšo konservativnost (v filozofskem, ne socialnem smislu), že nakazal, kakšna tematika ga bo v prihodnje zanimala. Privlačnost, ki jo v zadnjih nekaj filmih čuti do krščanstva, ni ne hec ne naključje. Allen bo v prihodnje cenil, celo strahospoštoval, preprosto, ustaljeno družinsko življenje."⁹ V filmu *Alice* dr. Yang vpraša naslovno junakinjo: "Mislite, da so pingvini katoliki?" Tako se že drugič v istem filmu postavi vprašanje, ali je *Alice* dobra katoličanka. V *Alice* je najzanimivejša in tudi vsebinsko najvažnejša ter najusodnejša prav zveza med katolištvom kot utrdbo vrlin in nadnaravnim. Katolištvo pa je bilo v Allenovih filmih sicer prikazano raje negativno kot pozitivno. Dr. Yang v eni kasnejših scen v svoji polomljeni angleščini vpraša Alice: "Ga. Tait verjame v duhove?" Alice ne ve



Woody Allen, Mia Farrow
Broadway Danny Rose

zagotovo, ampak pravi, da domneva. "Kaj ne verjamejo v duhove vsi katoliki?" spet vpraša dr. Yang in si zavoljo prepričanosti v svoj prav odgovori kar sam: "Duhovi. Katoliki verjamejo v duhove." Nadnaravno, ki naj bi bilo ena od značilnosti katolištva, pomaga Alice, ki je katoličanka. Značilno je, da sta tu tako katolištvo kot nadnaravno prikazana strogo resno, brez vsakršnega humorja oziroma razdalje in ju je zato treba tako tudi jemati, kar je glede na ostale Allenove filme dokaj čudno. Celo Allenovo spogledovanje s katolištvom štiri leta pred tem, ko je kot Mickey Sachs v *Hannah in njeni sestrji* v različnih religijah (tako tudi v katolištvu) iskal smisel življenja, se je končalo z njegovo odvrnitvijo od njega ("Ne morem gledati razpela.") – iz krize mu ni pomagal bog, ampak bratje Marx. V *Alice* pa se zdi, kot da katolištvo kot edino absolutno dobro pomaga naslovni junakinji, zaradi česar se mu ta poskuša na koncu tudi oddolžiti, ko odide v Kalkuto, da bi pomagala redu Matere Tereze. Alice je kot prototip pravega katolika že kot majhna punčka občutila pravo srečo samo takrat, ko je pomagala nesrečnim in starim. Torej je nosila katolištvo v sebi, še preden je vstopila v katoliško dekliško šolo in si je kot mlado dekle želela postati nuna. Katolištvo tako ni nekaj, česar se človek lahko nauči ali nekaj, kar lahko izgubi. In tu nastopi nadnaravno, ki verniku ponovno pokaže pravo pot. Za Alice to pomeni zapustiti višji družbeni sloj, ki je že sam po sebi v nasprotju z "religijo malega človeka", ter zapustiti moža in z njim spolnost (Alice zadnjega od predpisanih zelišč, to je "močnega ljubezenskega napoja", kot mu pravi dr. Yang, s pomočjo katerega si lahko izbere kateregakoli moškega, sploh ne uporabi).

Vse večjo konservativnost Allenovih filmov je moč občutiti tudi v socialnem smislu. Glavnim likom v Allenovih filmih že v 70-ih letih ni bilo vseeno, s kom se družijo. Vedno so bili zaprti in polni kritike, celo predsodkov do ljudi, ki so počenjali tisto, česar sami niso odobravali. Navadno je šlo za drobne reči, ki naj bi označevale celotnega človeka, na primer kateri časopis nekdo bere in ali posluša rock'n'roll (kar naj bi bilo znamenje pomanjkanja okusa). Toda ob gledanju teh filmov gledalec nima občutka, da se za

kritiko in posmehljivostjo skrivata prezir in vzvišenost. Alvy Singer v *Annie Hall* spi z novinarko Rolling Stonea, ki mu deklamira pesem Boba Dylana in razlaga o karizmatičnosti Micka Jaggerja. Alvy sicer odgovarja s ciničnimi pripombami, a vse to medtem, ko z njo čaka na nastop Maharishija, ki je prav tako v območju njegovega nezanimanja: "Ne morem resno jemati religij, ki oglašujejo v *Popular Mechanics*," pravi. Ike se v *Manhattanu* z Mary Wilke spoprijatelji, še več, postaneta celo ljubimca, ki v postelji razmišljata o skupnih otrocih. Pa vendar je v sceni, v kateri se prvič srečata, Mary predstavljena kot Ikeov intelektualni antipol, oziroma če uporabimo Ikeovo definicijo, kot "psevdointelektualistična smet". Na koncu njuna zveza sicer razpade, vendar je ne prekine Ike, ampak Mary, vzrok za prekinitve pa spet ni razumske, temveč čustvene narave. Gabeova in nato Jackova reakcija na astrologijo in aerobiko v *Možeh in ženah* se zdita v primerjavi s tem precej bolj radikalni. Jack na zabavi svojo punco Sam prekine sredi pogovora, v katerem ta skuša skupino skeptičnih intelektualcev prepričati v moč planetov, jo dobesedno zvleče ven v avto, pri čemer ona kriči, on pa se zaleti v sosednji avto. Nastane, skratka, grda scena in edina utemeljitev, s katero Jack opravičuje svoje ravnanje, je: "Ljudje bi radi navezali pogovor na intelektualni ravni, ti pa jih moriš s temi svojimi bedarijami!" Alvyja in Ikea je sicer vodil motiv seksa, vendar njunega dejanja ne gre enačiti z Jackovim joggingom in vegetarijanstvom. Ta si nastopa Maharishija prav gotovo ne bi ogledal, kajti intelektualcu Jackovega kova se je na kulturnem področju precej težje prilagoditi, še težje pa bi pomislil imeti otroke z nekom, ki bodisi izhaja iz drugačnega družbenega okolja bodisi z njim ne deli simpatij ali antipatij do istih kulturnih referenc. New York je prizorišče skoraj vseh Allenovih filmov. Allenova navezanost na to mesto je več kot znana, zato o njej ne gre izgubljeni besedi. Zanimivo pa je, da se režiser iz "svojega" mesta nemalokrat ponorčuje. V *Ojdipovih tegobah* se tako nihče preveč ne vznemirja nad dejstvom, da nad njihovimi glavami lebdi ogromna ženska glava, ki neprestano vrti jezik. Vsak sicer vidi dobre ali slabe strani tega pojava (recimo Sheldon), nihče pa si ne beli glave nad pojavom samim. Župan mesta, na primer, meni, da "smo ji lahko le hvaležni in upamo, da bo tam ostala za vedno, saj nam v marsičem pomaga – recimo pri odkrivanju kriminala". Čudeži so za sicer strogo racionalne, a že vsega navajene Newyorčane nekaj, česar ne priznavajo, a se po drugi strani ob pojavu nadnaravnega tudi prav dosti (ali celo nič) ne vznemirjajo. Allen se je večkrat tako posmehoval tej pragmatičnosti svojih someščanov, med drugim v filmu *Alice*, ko Alice in njen ljubimec Joe Ruffalo nevidna izstopita iz taksija in Joe pripomni: "Newyorških taksistov res nič več ne preseneti." A ne gre le za posmeh, ampak za še nekaj globljega. Allenovi junaki se vse manj čudijo skrivnostim življenja, še posebej tistim, ki se jih najbolj ne tičejo in na katere tako ali tako nimajo vpliva. Res je, da se ne prenehajo spraševati o zakonitostih sveta okoli sebe, vendar menijo, da je najbolje, če stvari (nepričakovane obrate, presenetljive dogodke, nelogične spremembe) sprejemajo take, kakršne so. Hkrati ohranjajo svoja strogo razumska stališča, kar je ne le paradoks, temveč nakazuje tudi praznoverje: razum jim, čeprav brez vsakršne moči, služi za obrambo pred nerazumljivim. Allen, ki je izrazit deloholik, že od nekdaj snama po



Mia Farrow, Barbara Hershey, Dianne Wiest
Hannah in njeni sestre



Martha Plimpton, Gena Rowlands
Skrivnost neke ženske



en film na leto – ko je prejšnji še v postprodukciji, že končuje scenarij za naslednjega; ko ima prejšnji svetovno premiero, se je režiser navadno ne udeleži, kajti ravno snema naslednjega. Tak tempo je za scenarista/režiserja/igralca precejšen in brzokone pogosto prispeva k slabšemu rezultatu, predvsem pa povzroči, da so njegovi filmi skoraj vsi po vrsti "majhni" – v smislu intimnosti, nespektakularnosti in nepretencioznosti. Toda ves ta čas, odkar snema filme, Allenu uspeva, da vsakih nekaj let posname takšnega, ki se zapiše v zgodovino ameriškega filma. Vendar tudi te filme vidi le maloštevilno občinstvo. Zato imajo njegovi filmi v najboljšem primeru minimalen zaslužek (največ zaslužka do danes je z 45,7 milijona dolarjev prinesel *Manhattan* davnega leta 1979) in še ta praviloma prihaja iz Evrope, kjer je avtor bolj cenjen kot v domovini. Kljub temu ima Allen s studiom sklenjeno ekskluzivno pogodbo, ki mu zagotavlja stalen, čeprav za ameriške razmere majhen proračun, in pa popoln nadzor nad vsakim filmom, ki se ga odloči posneti, kar je med režiserji redkost. Tako že dve desetletji ne glede na relativno nekomercialnost svojih del lahko posname dobesedno vse, kar hoče.

Woody Allen je konec 70-ih let štel za glasnika svoje generacije, t.j. razmeroma liberalne generacije srednjih let, ki je preživela Woodstock in pometla z marsikaterim predsodkom svojih staršev. Allenovi

filmi so bili odsev urbanih predelov ameriške družbe, ki se je ukvarjala s feminizmom, psihoanalizo, proučevanjem religioznih odgovorov na metafizična vprašanja idr., hkrati pa sta jo pretresala vojna v Vietnamu in Watergate. Vse to je opaziti v filmih, kakršna sta *Annie Hall* in *Manhattan*: v nevrotičnih, pogosto zmedenih likih, polnih dilem in obremenjenih s prav vsem možnim, so gledalci prepoznali sami sebe. Ni čudno, da je *Annie Hall* v boju za oskarje premagala *Vojno zvezd* (*Star Wars*, 1977). Toda Allen takih filmov ni želel snemati v nedogled: ponovno – prvič je to storil, ko je prenehal snemati burkaške komedije – je skrenil z utečene in varne poti uspeha in se podal po poti snemanja manj opaznih, majhnih filmov o majhnih ljudeh, ki niso več neposredno v stiku s tako širokim krogom ljudi, kot jih predstavlja povprečni ameriški meščan. Gledanost je v trenutku padla in do danes ostala precej nizko. Le še enkrat so ljudje množično odšli gledat Allenov film – to so bile *Hannah in njeni sestre* leta 1986. Ta film se je namreč približal širšim tematikam, ki jih je Allen nekoč že obravnaval, če zanemarimo, da predstavlja hkrati tudi njegov doslej najbolj pozitiven pogled na ljubezen, ki se konča s klasičnim *happy endom* (to je sicer za Allenove filme nekaj nepredstavljivega). Allenov položaj danes še najbolj spominja na položaj "simpatičnega prežitka": stroka in kritika ga cenita kot enega najpomembnejših še živčih ameriških filmarjev, vendar njegovih filmov, čeprav jih kritike pretežno hvalijo, praktično nihče več ne hodi gledat. Čeprav v senci, se Allenov opus iz leta v leto bogati in vsaj za zdaj še ni čisto jasno, ali je avtor že posnel vse svoje najpomembnejše filme ali ne.

Kratek življenjepis

Allan Stewart Konigsberg se rodi leta 1935 v newyorški četrti Bronx. Tri leta kasneje vidi prvi film (Disneyevo *Sneguljčico*). S šestimi leti prvič stopi na Manhattan. Leta 1944 se Konigsbergovi preselijo v Brooklyn, kjer bo Allan preživel otroštvo. Pri trinajstih se začne v prostem času ukvarjati s čarovniškimi triki, pri petnajstih v roke prvič prime klarinet. Leta 1952 se mladi Konigsberg preimenuje v Woodyja Allena. Newyorškim kolumnistom začne pošiljati svoje šale. Istega leta si s prijatelji ogleda film Ingmarja Bergmana *Poletje z Moniko*, ker naj bi bil v njem prizor z golo žensko. Pri osemnajstih začne za svoje šale prejemati tedensko plačo, ki znaša 2 \$. Istega leta na newyorški univerzi pade na sprejemnih izpitih, smer film. Pri 21. letih se poroči z Harlene Rosen, zakon traja pet let. Naslednje leto začne pisati za Sida Caesarja. Leta 1959 prvič obišče psihiatra. Zdaj zasluži že 1700 \$ na teden. Pet let kasneje svoje šale že pripoveduje sam, s čimer si tedenski zaslužek za nekajkrat poveča. Sredi 60. let pride v kinematografe film *Kaj je novega, mucka?*, za katerega je Woody napisal scenarij. Leta 1966 se poroči z Louise Lasser, napiše dramo *Don't Drink the Water* in sinhronizira japonsko različico bondijade *Kagi No Kagi*, ki jo, predelano v parodijo, v ZDA prikazujejo pod naslovom *What's Up, Tiger Lily?*. Harlene Rosen Woodyja in NBC toži za milijon dolarjev, češ da se njen bivši mož iz nje dela norca. Leta 1969 režira svoj prvi film *Vzemi denar in zbeži*. Na Broadwayu igra glavno vlogo v svoji drami *Odnehaj in še enkrat poskusi*. Loči se. Dve leti kasneje začne s svojo skupino New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra redno nastopati v Michael's Pubu. Založba Random House izda njegovo prvo zbirko črtic *Getting Even*. Leta 1976 začne v



Jerry Orbach, Martin Landau.
Zločini in prekrški



Joe Mantegna, Mia Farrow
Alice



Jennifer Tilly
Krogla nad Broadwayem

Opombe:

- 1 Tako se glasi slovenski prevod filma *Sleeper*, pod katerim je igral v redni distribuciji.
- 2 Girgus B., Sam: *The Films of Woody Allen*, Cambridge University Press, 1993, str. 35.
- 3 Björkman, Stig: *Woody Allen on Woody Allen*, Faber and Faber, 1993, str. 246.
- 4 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, str. 131.
- 5 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, str. 132.
- 6 Tako se glasi slovenski prevod filma *Play It Again, Sam*.
- 7 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, str. 188.
- 8 Björkman, Stig: *Woody Allen on Woody Allen*, Faber and Faber, 1993, str. 230.
- 9 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, 133.

180. časopisih v 60. državah izhajati strip *Inside Woody Allen*. Riše ga Stuart Hample, šale pa so Woodyjeve. *Annie Hall* je leta 1977 med drugim nominirana za najboljši film, scenarij in režijo (nazadnje se je to posrečilo Orsonu Wellesu za *Državljana Kanea* leta 1941). V času podelitve oskarjev Woody igra klarinet v Michael's Pubu ("Fantov iz skupine nisem mogel pustiti na cedilu," pravi). Skoraj vsi njegovi naslednji filmi bodo nominirani za oskarje v vsaj eni kategoriji. Leta 1979 spozna Mio Farrow. Osem let kasneje mu ta rodi sina Satchela O'Sullivan Farrowa. Leta 1991 začne snemati *Može in žene*, zadnji film z Mio Farrow v glavni vlogi in prvi film, ki ga po devetih letih ne bo posnel za Orion Pictures – ta se je znašel v finančnih težavah –, ampak za TriStar Pictures. Nekaj mesecev kasneje Mia Farrow najde fotografije gole posvojenke Soon Yi, ki kasneje postane Woodyjeva žena. Woody še naprej snema en film na leto. Zadnji se imenuje *Celebrity*. Predstavljen je bil na letošnjem beneškem festivalu. •

woody allen

filmografija



Zelig

Pravo ime: Allan Stewart Konigsberg
 Rojen 01.12.1935, Brooklyn, New York, USA.

kot režiser:

- 1966 Kaj je novega, mucka? (What's Up, Tiger Lily?)
- 1969 Vzemi denar in beži
(Take the Money and Run)
- 1971 Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story (TV)
- 1971 Banane (Bananas)
- 1972 Vse, kar se vedno želeli vedeti o seksu,
pa si niste upali vprašati
(Everything You Always Wanted to Know
About Sex But Were Afraid to Ask)
- 1973 Povampirjeni Milles (Sleeper)
- 1975 Ljubezen in smrt (Love and Death)
- 1977 Annie Hall
- 1978 Notranjosti (Interiors)
- 1979 Manhattan
- 1980 Stardust Memories
- 1982 Seksualna komedija poletne noči
(A Midsummer Night's Sex Comedy)
- 1983 Zelig
- 1984 Broadway Danny Rose
- 1985 Škrlatna roža Kaira (The Purple Rose of Cairo)
- 1996 Hannah in njeni sestre
(Hannah and Her Sisters)
- 1987 September
- 1987 Dnevi radia (Radio Days)
- 1988 Skrivnost neke ženske (Another Woman)
- 1989 Zločini in prekrški
(Crimes and Misdemeanors)
- 1989 Newyorške zgodbe (New York Stories)
- 1990 Alice
- 1991 Sence in megla (Shadows and Fog)
- 1992 Možje in žene (Husbands and Wives)
- 1993 Umor na Manhattnu
(Manhattan Murder Mystery)
- 1994 Krogle nad Broadwayem
(Bullets Over Broadway)
- 1994 Don't Drink the Water (TV)
- 1995 Mogočna Afrodita (Mighty Aphrodite)
- 1996 Vsi pravijo 'ljubim te'
(Everyone Says I Love You)
- 1997 Razstavljanje Harryja (Deconstructing Harry)
- 1998 Celebrity

kot igralec (v filmih drugih režiserjev):

- 1964 That Was the Week That Was (TV serija)
- 1967 Casino Royale (r: John Huston, Ken Hughes,
Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath)
- 1970-71 Hot Dog (TV serija)
- 1972 Zaigraj še enkrat, Sam / Odnehaj in še enkrat
poskusi (Play It Again, Sam; r: Herbert Ross)
- 1976 Krinka (The Front; r: Martin Ritt)
- 1986 Meeting Woody Allen / J.L.G. Meets W.A.
- 1987 Kralj Lear (King Lear; r: Jean-Luc Godard)
- 1991 Scenes from a Mall (r: Paul Mazursky)
- 1994 Don't Drink the Water (TV)
- 1995 The Sunshine Boys (TV)
- 1997 Cannes... les 400 coups (TV)
- 1998 The Impostors (r: Stanley Tucci)
- 1998 Antz (samo glas)
- 1998 Wild Man Blues

veliki lebowski, režija joel coen



zbirka

Prvinski nagon

MESARČEK

PATRICK MCCABE

NICHOLAS EVANS
ŠEPETATI KONJEM

Jane Smiley

ELMORE LEONARD

DALEČ OD OČI

Heinrich Harrer

SEDEM LET
V TIBETU

Santa Evita

Trainspotting

IRVINE WELSH



Frankenstein Mary Shelley

Daleč od oči Elmore Leonard

Ljudožerca iz Tsava John Henry Patterson

John Grisham Klient

Frances H. Burnett Skrivni vrt

Šepetati konjem Nicholas Evans

Tisoč akrov Jane Smiley

Jurski park Michael Crichton

John Le Carré Naša igra

KNJIGE POVEDO VEČ

James Graham Ballard Trk

Michael Crichton Izgubljeni svet

Vesoljski bojevniki Robert A. Heinlein

Izbruh Richardd Preston

Trainspotting Irvine Welsh

Elmore Leonard

Rumov punč

Razkritje Michael Crichton

Razsodnost in rahločutnost

Jane Austen

Tomás E. Martínez Santa Evita

Kongo Michael Crichton

Intervju z vampirjem Anne Rice

Heinrich Harrer

Sedem let v Tibetu

Patrick McCabe Mesarček

John Grisham Firma



Zbirka "Prvinski nagon" je na voljo
v vseh knjigarnah in po tel.

(061) 140 5 140
<http://www.dzs.si>

