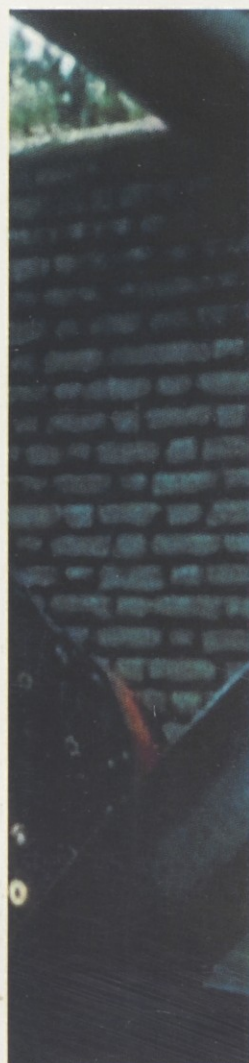


ekran

revija za film in televizijo

vol. 29 ■ letnik XLI ■ 1-2 2004 ■ 700 SIT



filmi leta 2003 ■ festival: berlin 2004 ■ zgodovina filma: filmski manifesti
žanr: leksikon "tough" režiserjev 40. in 50. let ■ slovar cineastov: robert siodmak ■

distribucija Kinoteka
predstavlja

Pomlad, poletje, jesen, zima...
in pomlad



režija
KIM Ki-duk

od 24. marca v kinodvoru

ekran

revija za film in televizijo



Murder My Sweet, Edward Dmytryk – Žanr

Na naslovnici:

Deset, Abbas Kiarostami, 2002

vol. 29 letnik XLI 1-2 2004 700 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!**

900401579

2 filmi leta

- 2 Nil Baskar Štirje nepogrešljivi
- 4 Jurij Meden Filmi leta
- 6 Stojan Pelko Dogville
- 8 Simon Popek The Brown Bunny
- 9 Andrej Šprah Deset
- 11 Mateja Valentinčič Skrivnostna reka
- 13 Melita Zajc Dogville

15 festival

- 15 Simon Popek Berlin 2004: Vrnitev

18 eseja

- 18 Nil Baskar Cantetovske utopistike
- 20 Rolando Caputo Od pet do deset: Pet refleksij o Deset Abbasa Kiarostamija

22 kritika

- 22 Nika Bohinc Zgubljeno s prevodom
- 24 Saša Bizjak, Nika Bohinc, Miša Gams, Nina Scagnetti, Zoran Smiljanič

28 staro za novo

- 28 Simon Popek Dobri tat, Hazarder Bob

31 avtor

- 31 Jurij Meden José Luis Guerín

34 zgodovina filma

- 34 Jela Krečič Film skozi filmski manifest – 1. del

40 žanr

- 40 Nebojša Pajkić Leksikon "tough" režiserjev 40. in 50. let – 1. del

46

slovar cineastov

- 46 Chris Justice Robert Siodmak

54 index

- 54 Ekran 2003

ŠTIRJE NEPOGREŠLJIVI



En construcción

1. *En construcción* (2001)* Španca Joséja Luisa Guerína. Potrpežljiv film o delu in v delu, ki spremlja gradnjo nove stanovanjske zgradbe v sicer neugledni in osiromašeni kitajski četrti Barcelone. Film vertikalnega gibanja, razsežna in večplastna socio-antropološka kronika spreminjajočega se prostora in človeških individualnih dram, ki so vezane na nek specifičen "biotop". Guerín začne pri samem dnu, tako konkretnem breznu gradbišča kot tudi na družbenem dnu, kjer najde svoje protagoniste: mlad par skvoterjev, ki se občasno vdaja mamilom, čudaškega klošarja s preteklostjo in imigrantske delavce. Film se skupaj s stavbo vzpenja višje, kjer dobiva konkretne obrise in interierje, vključno z novimi, dobro situiranimi stanovalci, indiferentnimi do "zgodovine" prostora in družbenih nenakosti, na katerih so zgrajene njihove rezidence.

Bolj kot režira, Guerín situacije anticipira ter iz njih destilira odnose in reakcije, ki tvorijo krhko, a prepričljivo dramaturgijo. Več kot enkrat se mu nasmehne sreča; med postavljanjem temeljev delavci, denimo, naletijo na rimsko grobišče in ga odkrijejo pogledu mimoidočih opazovalcev. Odprto drobovje zgodovine postane tako rekoč *in situ* ironična podmena konstrukcije same zgradbe in hkrati avtorjevega lastnega početja – vsaka zgodba/zgradba ima svojo arheologijo, ki se ji v guerínovskem filmskem iskanju ni moč izogniti (kar vodi neposredno k obema njegovima predhodnima deloma, *Tren de Sombras* (1997) in *Innisfree* (1990), spletenima okoli filmske arheologije in njene goljufive narave).

Poleg subtilne parabole o družbeni razslojenosti je torej *En construcción* predvsem luciden nauk o izmuzljivosti zgodovine in njenega branja – podobno kot skeleti iz drugega časa pri naključnih opazovalcih zbudajo mešane občutke in reakcije (paranoiki v njih vidijo žrtve Francovega režima, druge fascinirajo razkrite plasti časa sredi njihovega mesta), Guerín v zadnji fazi v svojo stavbo vgradi element dvoma, indic, da je *blueprintu* "realnosti" vsekozi sam kaj dodajal ali odvezal.

* Film sicer datira v l. 2001, a glede na frekvenco Guerínovih filmov (eden na štiri leta) in njegovo precejšnjo nevidnost na zemljevidu sodobnega avtorskega filma se zdi nespametno čakati na njegovo naslednjo – nedvomno odlično – stvaritev.

2. *Deset* (Ten, 2002). Kiarostamijev popolni (digitalni) kinematografski stroj – še več: ponovno majhno rojstvo filmske podobe, le da oko kamere tokrat dogodka ne pričakuje, temveč je vanj dobesedno vgrajeno in za nameček usmerjeno samo vase, v lasten, ponotranjen filmski prostor. V ta prostor introspekcije in radikalne filmske ekonomije (večinoma imamo opravka z dvema izmenjujočima se pogledoma na voznico in sovoznika) Kiarostami postavi voznico/voznico in njene sopotnike, v prvi vrsti njene nevrotičnega sina – pomanjšanega iranskega patriarha – ter vrsto različnih žensk, od sestre, prijateljice, starke do prostitutke itd., ki v pol-prepustni mikrouniverzum prinašajo rezine zunanje, obdajajoče realnosti. Skoraj vsako izmed desetih srečanj napeljuje na določene antagonizme iranske družbe, ki pa so hkrati tudi univerzalni: konflikti med identiteto posameznika (politično, seksualno, versko itd.) in družbo. A na zastavljena vprašanja Kiarostami ne poskuša odgovarjati in s tem reševati protagonistov (ali nas), temveč jim, nasprotno, dopušča, da poskusijo ustvariti svoj lasten diskurz in mikro-dramaturgijo, ki znotraj celotne pripovedi nima jasno začrtane poti in cilja. Zdi se, da avtorja tokrat najbolj zanima nenehno prehanje med singularnim in pluralnim, intimnim in javnim, med realnim in fikcijo, med moškim in ženskim diskurzom, prehanje, ki ga usmerja z nevidno roko.

Z Deset je Kiarostami nedvomno dosegel popolnost svoje filmske ekonomije in z njo avtorske poetike. Odslej film potrebuje le protagoniste, dispozitiv (avto-digitalna kamera) in trajektorij – vse ostalo nastane samo, montaža in glasba sta odveč. Nastane filmski dialektični stroj, katalizator podobe-gibanja, in kot tak je korak pred "dejanjskim" filmom, njegova skrita predhodnica; telesa, ki se znajdejo pred njegovim dvosmernim pogledom, šele izstopijo v "pravi" film, v svet, na ulico, v temo, na pot, v dogodek ... Pred "očmi" se pravzaprav ne zgodi nič, vse je opomba zunanjim, preteklim ali pričakovanim dogodkom. Z izjemo zaključnega razkritja; prijateljica voznice na koncu v emancipatornem dejanju odkrije svojo "pre-povedano" ženskost, ki pa – paradoksalno – lahko obstaja le kot deseksualizirani manko, samocenzura za pogled odsotnega cenzorja. Podoba, ki ne more izstopiti v dejanski "film", temveč obstane le znotraj osvobajajočega območja.



Shara

3. Če v *Deset* minimalistična igra dveh zasidranih očič izolira notranjost od zunanje, *off* realnosti, je v *Shari* (Sharasojyu, 2003), nasprotno, viden le ta manjkajoči in neukročni kos realnega. Naomi Kawase udejanji popolno kozmologijo, obenem srhljivo v svoji animistični in surovi brezpogojnosti, hipnotično v kakofoniji drobnih, komaj slišnih glasov, in katarzično v posameznih erupcijah in ritualih, s katerimi se telo prepušča elementarnim silam.

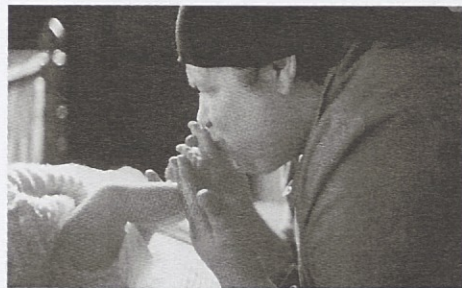
Podobno kot predhodna Kawasejina dela *Shara* raziskuje posledice izgube in odsotnosti – v družini z dvema sinovoma nekega poletnega popoldneva starejši izmed njiju dobesedno izpuhti v zrak. Šele leta kasneje se truplo izginulega dečka zopet pojavi, svojci pa se morajo soočiti s posledicami samozanikanja in globoke čustvene travme, ki je povsem hendikepirala njihova življenja. A ker se življenje vrača in prehaja prek materije v cikličnih valovih, izgubljenega brata nadomesti novo življenje in na koncu v velikem planu znova vzpostavi (nepopolno) harmonijo.

Shara je nedvomno tudi pripoved o duhovih, tavajočih v večnem budističnem kolesu življenja. Vključno z nepojasnjenimi misteriji izginotja, tavajočega duha, ponovnega rojstva in končne osvoboditve zemeljskega ujetništva, torej motivi, ki jih je japonska kinematografija vseskozi obilno črpala iz svoje bajeslovne folklore. A Naomi Kawase to dediščino, ki v nepravih rokah hitro postane odvečna spiritualistična navlaka, jemlje tako boleče zares, da ji ob tem težko očitam kakršnokoli preračunljivost ali pretencioznost. Nasprotno, pogum, s katerim zre v najbolj oddaljene pokrajine človeških strahov in bolečine (zlasti v svojem drugem lanskem filmu, dokumentarcu *Letter from a Yellow Cherry Blossom* (Tsuioku no dansu), ki spremlja počasno in neznosno boleče umiranje prijatelja), nosi s seboj globoko zavezo, ki ne dovoljuje distance.

4. Animizem povsem drugačne vrste je na delu v zadnji stvaritvi Michaela Snowa, dolgoletnega pionirja eksperimentalnega filma in vizualnih medijev. **Corpus Callosum* (2002) – v medicini sicer predel, ki povezuje levi in desni reženi možganov – ne skriva svojih cerebralnih temeljev, temveč, nasprotno, prav uživa v spodmikanju naših (in pogosto lastnih) interpretativnih naporov. Dodatni asterisk na začetku kot referenca zunanega označevalca, morda ključna, a predvsem neskončna – vsaka podoba in zvok v Snowovem korpusu poganjata nove sadike, ki so mogoče le v “novem” digitalnem svetu. Očitna preokupacija je medsebojna zamenljivost podob realnega in digitalno ustvarjenega/posredovanega. A v tem neskončnem gnetenju, morfanju in ponarejanju enotnosti slike in zvoka (katere iluzija še vedno določa naš pogled) ni kakšnega alarmizma niti slepega digitalnega evangeličanstva. Simulakri so preprosto med nami oziroma so tam bili že od nekdaj, kot je tudi sama percepcija digitalnega že zapisana v naših čutilih. “Kot da je [digitalna podoba/zvok, op.p.] že takoj v možganih, kot da je zaobšla oči, tako, da je njena spremenljivost in gnetljivost še vedno prisotna – je kot površina, še vedno razburkana. Podoba ni rezultat svetlobe, ki pada na reči. Ne gre toliko za fotone, kot za elektrone. Elektronskim podobam je inherentna določena nestabilnost.” Ta “nevralgična” kvaliteta digitalne podobe, ki jo Snow identificira v svoji sarkastični in psevdomedicinski maniri, je tudi glavni protagonist te težko opisljive filmske izkušnje. Digitalno ni več le “sintetično”, navidezno ali programibilno, digitalno je specifičen, a nestabilen način percepcije in pogleda. Pogleda, ki je zapisan neskončni permutaciji teles in objektov, a hkrati pri Snowu ni niti ahistoričen, še manj pa politično sterilen, kot so, žal, mnogi sorodni ekskurzi. Historičen kot timeline Snowovega ustvarjanja, vse od primitivnih animiranih začetkov v petdesetih, in političen kot uničujoče humorna subverzija govornice množičnih medijev, ki onesnažujejo našo percepcijo. Čisti *Braindance!*

FILMI LETA

jurij meden



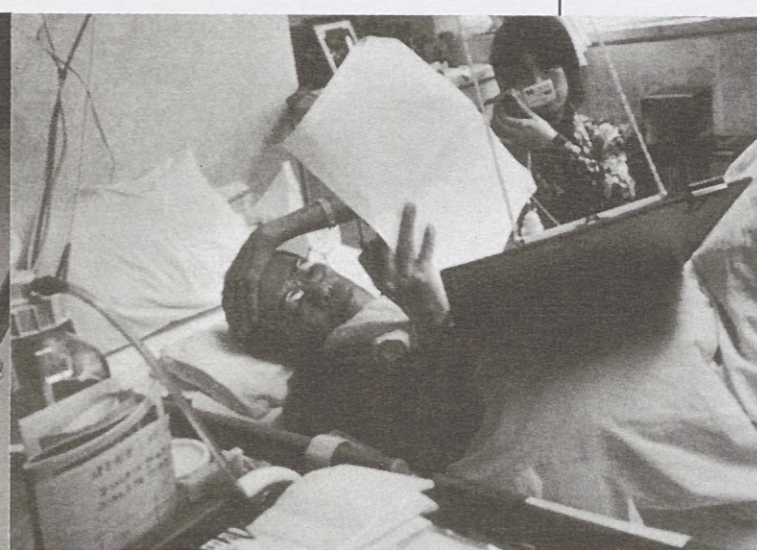
Življenska črta (Deset minut starejši: Trobenta)



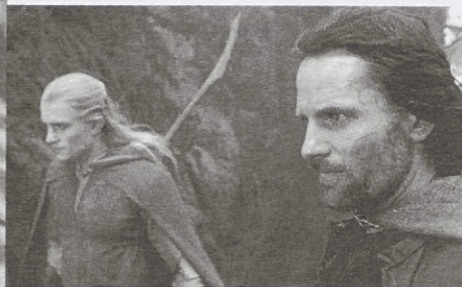
Star Spangled to Death



Drakula: Odlomki iz dnevnika device



Letter From a Yellow Cherry Blossom



Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev

Po vrstnem redu gledanja:

1. *Stossek 1968–86*, Alexander Binder/Werner Stoschek. Ker pokaže, da ni treba biti Jonas Mekas, da bi ustvaril/posnel družinsko kroniko, ki s pripovedno in izpovedno močjo sega onkraj rodovnika dokumentirane družine. Ker dokaže, da je bil prvi umetnik res pračlovek, ki je s prstom pokazal na lepo oblikovan oblak na nebu. Ker debeli dve uri lovi ravnotežje na najfinejši meji med najsmehnejšo komedijo in najgrozovitejšo tragedijo in nas vmes niti za hipce ne zaskrbi, da bomo omahnili. In ker še noben film prej ni tako jasno izstavil strašnega računa za ceno montažne hiše na podeželju. Mračna plat lepe fraze o snemanju filmov kot načinu bivanja v svetu.
2. *Shangri-La* (Kin'yuu hametsu Nippon: Tôgenkyô no hito-bito), Takashi Miike. Ker v japonščini na glas zakliče: "Proletarci nimajo ničesar izgubiti razen svojih okovov. Pridobijo pa lahko svet. Proletarci vseh dežel, združite se!" In mu ni ob tem nič nerodno, celo zabava se, mi pa z njim. Komedija leta.
3. *PTU*, Johnny To. Ker se je Johnny To po nizu slaboumnih komedij ("Ne zamerite mi. Potreboval sem denar za vsakdanji riž.") spet našel. Ne samo našel, temveč pograbil nit, ki jo tkal v do sedaj svojem najboljšem filmu *The Mission* (1999). Da je manj več, so vedeli že največji mojstri žanra, Johnny To pa tisto manj dobesedno zamrzne in tako doseže ne več, temveč vse. Zaključna pištolska orgija sodi tja gor, na Parnas, ob bok z najiminennejšim, kar so ustvarili kalibri tipa Peckinpah in Woo (ampak samo, če film gledaš na velikem platnu, ne pa na ekranu :-).
4. *Sympathy For Mr. Vengeance* (Boksuneun nau geot), Park Chan-wook. Kot solza čista žanrska meditacija o maščevanju. Ker ima vse tisto, česar Tarantinova lepljenka o maščevanju nima (živalska, boleče posredovana in boleče občutena nuja), ker ne premore trohice tistega, kar Tarantinovo lepljenko drži skupaj (filmski spomin in ironija, če že ne distanca in refleksija) in ker je na koncu cel kino mižal.
5. *Drakula: Odlomki iz dnevnika device* (Dracula: Pages from a Virgin's Diary), Guy Maddin. Ker legenda o Dra-

kuli ni samo ena najlepših pravljic o ljubezni, pač pa tudi ena najlepših pravljic o kinu. Kar je precej nespretno ugotavljal že *Shadow of the Vampire* (1998, E. Elias Merhige), Guy Maddin, največji pedofil med cinefili, pa iz tega zavedanja splete eno čudovitejših sinestezij filmske slike, glasbe in zvoka (Stoker + Murnau + Mahler = Maddin). Tudi zato, ker je smisel za humor dragocen in ker se mi je *The Saddest Music in the Word* (2003) že dvakrat izmaknil tik pred nosom.

6. *Letter From a Yellow Cherry Blossom* (Tsuioku no dansu), Naomi Kawase. Že zato, ker je šla Naomi Kawase v tem, kar v svojih video dnevnikih sicer počne, tokrat najdlje in najgloblje. "Snemam, da bi pustila sled za seboj ... da bi obstajal dokaz, da sem sploh živela." Hudo bolan prijatelj k postelji pokliče Naomi Kawase, da bi ga v zadnjih urah življenja negovala in posnela njegovo smrt. Film je omejen na štiri kvadratne metre sobe v bolnici, pogovarjata se, on, na začetku filma živ, na koncu mrtev, leži na postelji, Naomi se skriva za objektivom. Umirajoči moški: "Ljudje so po naravi hudobni. Zakaj me snemaš?" Naomi: "Snemam te, ker mislim, da nisi hudoben." Moški: "Dober odgovor. Nekoč ga bom tudi sam uporabil." Iz minute v minuto enournega filma bolnik vidno hira. Moški: "Zakaj si tako nemirna?" Naomi: "Daj mi malo časa." Moški: "Saj je čisto lahko. Šolar bi to zmožel." Ker bolnik na koncu lahko samo še šepeta, komaj razločno, se Naomi s kamero dotakne njegovih ustnic. Naomi: "Povej kaj v kamero." Moški: "Pohiti in umri že enkrat, bedak." Naomi: "Zakaj to govoriš." Moški: "Ker sem hudoben." Oba jokata. Ko se on ne more več premikati, mu Naomi k ustom nosi žličko s hrano. Kamero, ki na vrhovi svobodno binglja z njene podlakti, pusti prižgano. Vrti se okrog lastne osi in lovi povsem naključne podobe, za hip tudi okno in za njim razcvetelo češnjevo drevo na vrtu: odgovor na njeno prvo vprašanje izza objektiv: "Zakaj si me poklical?" Njen zadnji film bo najbrž dokument njene lastne smrti.

7. *The Skywalk Has Gone*, Tsai Ming-liang. Ker sem se v resnici vedno spraševal, če se bodo solze v zadnjem pri-

zoru filma *Živela ljubezen!* (Vive l'amour, 1994) kdaj posušile, molk v zadnjem prizoru *Reke* (The River, 1997) kdaj prelomil in nesojeno srečanje v *Koliko je tam ura?* (What Time is it There?, 2001) našlo svoj prostor pod nebom. Odgovor Tsai Ming-lianga v kratkem filmu *The Skywalk Has Gone*, podaljšku oziroma epilogu prejšnjega filma *Koliko je tam ura?*, je tsajjevski: neba ni več.

8. *196 BPM*, Romuald Karmakar. Ker pokaže, da lahko v sto šestindesetih minutah z video kamero posnameš sto šestindeset minut dolg film, ki utripa s sto šestindeset udarci na minuto in ob katerem se, če – tako kot jaz – zamudiš prvih šest minut, naslednjih sto devdeset minut sprašuješ, kaj si zamudil, čeprav dobro veš, da nisi zamudil ničesar oziroma si zamudil vse. Če Kiarostami svojemu *Deset* pravi "moji dve besedi" (nujno ozadje: "Kundera pripoveduje čudovito zgodbo, ki me je iskreno prevzela: spominja se, kako je besedni zaklad njegovega očeta z leti kopnel in se na predvečer življenja skrčil na dve besedi: 'Kako čudno! Kako čudno!' Do te točke seveda ni došel zato, ker bi ne imel ničesar več za povedati, temveč zato, ker sta ti dve besedi učinkovito povzeli njegovo celotno življenjsko izkušnjo. Besedi sta bili bistvo te izkušnje."), je *196 BMP* Karmakarjeva ena beseda.

9. *Punch-Drunk Love*, Paul Thomas Anderson. Ker lastnoročno izumi nov žanr. Ker v še nikoli poprej viden, strasten ljubezenski odnos spoji vlogo filmske glasbe v filmski pripovedi z vlogo filmske pripovedi v filmski glasbi. In ker uspešno odreši Adama Sandlerja nalepke idiota in ga ustoliči kot briljantnega igralca. In to navzlic dejstvu, da v filmu spet igra idiota.

10. *Gerry*, Gus Van Sant. Navsezadnje že zato, ker lani ni bilo drugega filma, o katerem se je toliko razpravljalo. In pisalo. In ob njem od jeze pihalo in od navdušenja molčalo. Van Sant se v formi ne prikloni, temveč pred Bélo Tarrjem poklekne (ne pa tudi klekne); obenem nas prosodušno vpraša, če je s tem res kaj narobe. Popolnoma nič, v kolikor njegov puščavski izlet poleg estetskega

presežka k življenju obudi bojni krik ameriške avantgarde (in še koga), da je forma vsebina in vsebina forma. In da film ni (samo) zgodba ("Fuck the thing!"), temveč tudi (predvsem) gibanje, čas, svetloba, tema, inštrument, material, utrip očesa, zrcalo.

11. *Življenska črta* (Lifeline), Víctor Erice; odlomek iz omnibusa *Deset minut starejši: Trobenta* (Ten Minutes Older: The Trumpet). Ker so bila v mojem prvem srečanju s katalonskim mojstrom prek velikega platna izpolnjena in presežena vsa pričakovanja, zrasla na pripovedovanih, branjih in televizijskem ekranu. Ker je deset minut lahko dovolj, da naslika vso razsežnost otekanja časa in vso polnost filmske prispodobne.

12. *Zgubljeno s prevodom* (Lost In Translation), Sofia Coppola. Ker je dobrih ljubezenskih filmov premalo. In ker Sofia ni poslušala svojega očca in je šla in film posnela na filmski trak.

13. *Skrivnostna reka* (Mystic River), Clint Eastwood. Ker ga je posnel Clint Eastwood.

14. *Ubila bom Billa* (Kill Bill: Volume 1), Quentin Tarantino. Ker, kot je v črno zadel že Nil (glej prejšnjo številko *Ekrana*), noben film, ki se začne z logotipom studia Shaw Brothers, ne more biti slab. In ker še ni bilo filma, ki bi v prvih dveh sekundah (umetno vsajen – z vsemi praskami in hreščanjem – logotip veličastne azijske produkcije) tako natančno napovedal in povzel svojo bit.

15. *Intolerable Cruelty*, Joel Coen. Ker vse od Caryja Granta v petdesetih ni bilo junaka, ki bi filmsko platno do zadnjega kotička nabil s tako vulkansko energijo in čistim užitek, ki je seveda obojestranski. Samo zaradi tega. Kapo dol pred Geomeom Clooneyem.

16. *Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev* (The Lord of the Rings: The Return of the King), Peter Jackson. Ker smo na našega Petra lahko ponosni. Ker zgodovine filma najbrž ne beležijo bolj strme in fantastične kariere: pred kratkim sem ob gledanju restavrirane kopije Jaskonovega prvenca *Bad Taste*, za mamine sendviče posnetega odpadka, kjer skoraj v vsakem kadru leži pozabljen sta-

tiv, pokrov objektiv ali kanister rdeče barve, osupnil ob letnici, ki se zarola v odjavni špici: 1987; dobro desetletje kasneje amater snema eno najdražjih filmskih produkcij vseh časov, epski spektakel brez primere. Ker najbrž še nihče ni skopal tako globokega brezna (Brezno Pogube?) med realnim in občutenim časom filmske projekcije. In zato, ker najbrž še dolgo ne bo filma, ki bi se tako velikodušno nudil v zobe tako raznorodnim in duhovitim interpretacijam, od estetskih do političnih, od religioznih do seksualnih. Ena bolj dišečih cvetk iz slednje kategorije film razume kot manifestacijo deškega strahu pred drugim spolom: prstan je v resnici natanko to, kar izgleda, da je: poročni prstan. Če si ga nadeneš, izgubiš razum. Ali pa se ti prikaže videnje Sauronovega očesa, ki je videti kot vneto vulva. Ko si Frodo v nekem trenutku natakne prstan, mu prst nemudoma odgriznejo – kastracija. Dečki in možje ves čas hlepeče zrejo drug drugemu v oči in se stiskajo; ko se v kadru pojavi kakšna ženska, jo takoj izrinejo.

17. *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (Bom, Yeoreum, Gaeul, Gyewool, Geurigo, Bom), Kim Ki-duk. Ker (še vedno) verjame, da filmi učijo živeti. Ker znameniti citat "Mac, that's part of your problem. You haven't seen enough movies. All the riddles of life are answered in movies." povzdigne v lirično himno, ki jo je treba najprej videti, da bi ji lahko verjeli, in ob njej jokati, da bi si jo lahko zapomnili.

18. Tudi zato, ker je za *Ekran* napisan tekst o filmu leta (Star Spangled to Death, Ken Jacobs) tik pred zdajci pristan nekje drugje, kjer se najbrž počuti bolj doma (glej program Kinoteke 13. marca).

stojan pelko

DOGVILLE

Shoot them all! To je stavek, ki ga bomo še dolgo pomnili. Je stavek, ki ga po ogledu *Dogville* izrekaš na način, kot so mulci nekoč uprizarjali Bruce Leejeve geste, ko so se v noč odprla stranska vrata temnega kina. Je torej nekaj, kar ostane, kot vsajeno v možgane, v telo – in kar to telo noče povnanjiti, da bi se ga zne bilo – ampak bi to prav po uživaško rado počelo še in še. En udarec, še en udarec, takoj za vogalom še en ... *Shoot them all ... shoot them all ... shoot them all*. Kot refren, ki ne gre več iz glave. Kaj je torej tisto, kar von Trierjeve filme dela za tako neznosno zapomnljive? Rekel bi, da dvoje: prvič, da avtor vztrajno preizprašuje mejo med fikcijo in realnostjo in skozi to početje izjemno učinkovito zamaje našo gotovost; in drugič, da na to mejo prepričljivo postavlja (praviloma ženske) like, ki prav zaradi vztrajne, najpogosteje trpeče in celo samožrtovalne hoje po njej zaplodijo skupnost. Imamo torej opravka z avtorjem, ki z isto gesto zamaje gotovost in zaplodi skupnost. Še več, ki morda ravnano s prvim šele zares stori drugo: s tem, ko radikalizira dvom v gotovost, spoji dvomeče v kompaktno občestvo. V tem vidim ključno razliko med dvema filmoma in avtorjema, ki sta ne le zaznamovala precejšen del gledalske in kritiške recepcije leta 2003, temveč se pravzaprav lotila istega problema: kdaj je maščevanje dovoljeno? Mislim na Clint Eastwooda *Skrivnostno reko* in Larsa von Trierja *Dogville*. V obeh primerih gre za vprašanje, ali eno grozodejstvo dovoljuje drugega, ali celo kliče po njem? Ali lahko za oko zahtevamo oko – in kaj se pri tem dogaja z našimi pogledi ... Če je učinek Eastwoodovega obračuna depresivno-regresiven (česar se kljub številnim drugačnim interpretacijam in pogovorom s kolegi po ogledu nikakor nisem mogel znebiti) in se ga ne da enoznačno reducirati na obsodbo družbe, ki poraja deviantne posameznike, temveč je prej videti, kot bi verjel v to, da je možno bolečino (in družbo!) "zacementirati" z izločitvijo vira zla, tedaj je von Trierjev finalni *shooting* dobesedno pozivljajoč, manično-progresiven, saj brezkompromisno stavi na to, da poprava krivic preprosto ni možna, da posejanega zla pač ne izkoreniniš, družba sama pa je radikalno ne-cela, nezaceljiva. Kaj se torej sploh da? Za vsako ceno izviti se iz sna drugega, poskusiti zasnovati medosebne odnose drugače kot skozi ujetje v sen drugega. Če se morda komu zdi, da je sanjaška funkcija lahko osvobajajoča, tedaj si že Deleuze ni delal nobenih iluzij, ko je glasno opozarjal: "Ko se enkrat znajdete v sanjah drugega, ste fuč!"

Kako torej prebiti ujetje v sen (drugega), kako se iztrgati iz sanjsko dobrih namenov Toma in Dogville – to je temeljna drama Grace. Že ob *Plesalki v temi* (Dancer in the Dark, 2000) sem za *Ekran* pisal, da je filmsko soočenje s slepoto glavne junakinje neizogibno tudi spogledovanje z njegovo lastno predpostavko, s pogledom, in potemtakem ena sama dolga predpriprava za veliki finalni obračun, za *final shooting*, ki ima vedno opravka tako s smrtjo akterja kot s problematizacijo smrti medija, z radikalno temo. Specifičnost prostora mjuzikla sem tedaj poskušal razumeti z vpeljavo deleuzovskega termina "poljubnega prostora", *espace quelconque*.

"Poljubni prostor ni univerzalno abstraktno v slehernem času in na slehernem kraju. Je popolnoma poseben prostor, ki je le izgubil svojo homogenost, se pravi, načelo



Dogville

svojih merskih razmerij ali povezavo svojih lastnih delov, tako da je spajanje mogoče izvajati na neskončno veliko načinov, je prostor virtualne povezave, dojet kot čist kraj možnega.” (Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, str. 147 slov. prevoda, SH, 1991)

Ta oznaka se ob filmu *Dogville* izkaže za še bolj uporabno, saj Trierjevo dejansko “ukinitev” številnih elementov filmske fikcije (najbolj očitno seveda scenografije) ne odpelje na nobeno drugo področje (npr. teater), temveč le veliko bolj radikalno odpre sam znotraj-filmski prostor za nekatere filmske elemente *par excellence*. Von Trierjevo mojstrstvo torej ni v tem, da bi film cepil ali ga celo “križal” na teater ali roman, temveč ga je uspel od znotraj in navznoter do te mere abstrahirati, da je izluščil prav najbolj specifične elemente modernega filma: heterogenost poljubnih prostorov, vrzelasto realnost, potep, klišeje in zaroto. Še enkrat: to je film razpočene realnosti (in zamajane vere vanjo) – a prav v taki realnosti se rojevajo najkompaktnjša občestva.

Kako? Tom in Grace nam ponujata dva temeljna tipa vodje – in režiserjeva jasna stava na Grace ter njen finalni *Shoot them all!* nam da vedeti, da je von Trier resignirani revolucionar, ki ve, da dobri (Tomovi) nameni peljejo le v pekel, milosten pa je lahko le strel (Grace). Transformacija samožrtvujoče Bess v neizprosno Grace je – kljub strukturno enako postavljenemu ženskemu liku – najbolj fascinantna premena v celem avtorjevem opusu. Skrajni domet Bessinega samožrtvovanja – ki si, kot Grace, niti za hip ni obotavljala vztrajati na izkustvu razlike, na bolečini gona (vse do tega, da si ga je pustila na najbolj brutalen način vrezati v kožo med obiskom ladje s sadističnimi mornarji) – je bil v tem, da je prav skozi svojo samoodpoved in smrt postala aktualni indic virtualne skupnosti, da je zaplodila nastavke nekega prihodnjega ljudstva. Sestrskemu ljudstvu je na zaključnem pogrebu uspelo prebiti mejo, ki je doslej prepovedovala udeležbo ženskam; zdravniku je uspelo prebiti žargon stroke z “manjšinsko” diagnozo najenostavnejše pokojničine “dobrote”; in celo bratska družčina delavcev na ploščadi, teh svojevrstnih stacioniranih mornarjev, je pričela na radarjih prihodnosti videvati nove slišne vizije.

Zanjo je še kako veljalo, kar sta v Kafki zapisala Guattari in Deleuze, da je “*funkcija najbolj samotarskega posameznika toliko splošnejša, kolikor trdneje se povezuje z vsemi členi serije, skozi katere se pomika.*”

Že v *Lomu valov* (*Breaking the Waves*, 1996) ženska torej ni bila več le klasični individuirani subjekt, temveč splošna funkcija, ki se razrašča sama iz sebe, nerazdružljivo povezana tako z družbenim kot z erotičnim, poželjiva mašina telesa, ki jo izrazni stroj besede ujame v družbeni ustroj želje. Bess v *Lomu valov* je dobesedno mnogoglasni ustroj. Lars von Trier je tedaj z le njemu lastnimi filmskimi sredstvi uprizarjal, da človeško bitje v svoji preprostosti vsebuje neskončno bogastvo virtualnih podob, od katerih pa se mu (žal) nobena ne pripeti.

Potem pa je šla Grace korak naprej (in vzela stvari v svoje roke): dokazala je, da je poljuben prostor, ki sta ga nakažovali že frenetična kamera *Loma valov* in dokumentaristična tekstura *Idiotov* (*Idioterne*, 1998), dokončno pa razpočila artifičnost stotih kamer *Plesalke v temi*, zares lahko dojet tudi kot čist kraj možnega, v katerem se čisto zares lahko kaj tudi pripeti. Če smo torej v očeh Bess, v tistem predirljivem pogledu, ki je luknjal platno, zrl v heglovsko “noč sveta”, tedaj je finalno maščevanje Grace natanko isto izkustvo čistega Sebstva kot abstraktne negativnosti – le da zdaj verjamemo, da njena virtualnost ni več posledica nemožnosti aktualizacije, temveč da virtualno mogoče vendarle pride od “virtues”, od vrlin. In da je tudi maščevanje lahko vrlo dejanje ...

Od tod izhaja še zadnje, morda najbolj tvegano aktualistično branje von Trierjevega filma: četudi se zdi, da bi ga zaradi časovne sočasnosti morali brati na ozadju bagdaskih obračunov, finalni obračun vendarle prej prikljče spomin na Bosno, kjer so lepe vasi lepo gorele. Kje je torej realno historično ozadje filma *Dogville*? Je to Bagdad ali Balkan? Jim mar Grace z mitraljezom kriči “*Pustite me pri miru s tem vašim prekletim ameriškim snom!*” in pogverilsko, od znotraj, razstreljuje okupacijske sile – ali pa na krilih zaveznikov prihaja od zunaj, da enkrat za večno zbombardira kraj nesrečnega imena, ki se je tako genocidno spozabil nad njo? Je Nicole Baasovka ali Bosanka? •

THE BROWN BUNNY

The Brown Bunny



simon popek

Ko so na lanskem Viennalu Vincentu Gallo priredili retrospektivo njegovega dela, vključno z nekaterimi filmi, v katerih je igral, ter prvimi kratkometražnimi režijskimi poskusi, ki segajo v sredino osemdesetih, se je v katalogu namesto običajnega kritiško-informativnega zapisa znašel kar njegov tekst. *Vincent Gallo by Vincent Gallo, Life-as-Job Work Ethic*. V njem je bralcu razložil svojo mladost, obdobje odraščanja in formiranja, poglede na svet in metode dela. Odraščal je v revnih, nasilnih predelih Buffala, New York, med črnci, Italijani in Judi; v mladosti je kradel, goljufal, spal z vsako žensko, ki je prišla mimo, sodeloval v manjših ropih. Kasneje, kadar ni šlo drugače, je delal na gradbišču ali v jeklarni. Vsak dan svojega življenja, tako pravi, je delal; v delu vidi smisel svojega življenja. Kljub sorazmerni slavi, ki si jo je ustvaril kot igralec, režiser in glasbenik, si ne pusti streči. Vse naredi sam; nima služkinje, nima vrtnarja, nima avtomehanika. Ima svojega zobozdravnika, pika. Še zobe bi si popravljval sam, če bi lahko. Če ga hočete najeti, da bi igral v vašem filmu, bo vztrajal pri ceni, ki jo postavi; zaveda se svoje tržne vrednosti. Toda če ga boste prosili, da vam pomaga pri selitvi ali popravi kolo, bo vedno na voljo.

Čemu ta uvod? Da ilustriram Gallovo totalno predanost delu, tako v vsakdanu kot pri filmu. Gallo ni le deloholik – kar ni nič posebnega –, je *control-freak* na potenco, kar pomeni, da noče imeti stvari zgolj pod nadzorom – vse hoče storiti sam, če je le v njegovi moči. Očitno je tip sumničavega, težaškega skeptika, ki nikomur ne zaupa. *The Brown Bunny*, njegov drugi celovečerni film, ima verjetno najkrajšo (odjavno) špico vseh časov, vsebuje namreč le dve kartici; na prvi stoji njegovo ime in vse funkcije, ki jih je v filmu opravil: producent, režiser, scenarist, direktor fotografije, montažer, glavni igralec, soavtor glasbe, scenograf, kostumograf, mojster maske, “umetniški vodja”, *casting director*, zvočni mojster. Celu zahvali se samemu sebi! Na drugi kartici so navedeni vsi sponzorji za artikle, ki jih je uporabljal v filmu: Vincent Gallo's boots by; Vincent Gallo's helmet by; Vincent Gallo's motorbike by; itd. Če ne bi nastopal v malodane vsakem kadru filma, bi bil verjetno še *focus-puller*. Koliko članov je štela smemalna ekipa, si sploh ne drznem pomisliti.

The Brown Bunny je zblojen, duhamoren, nihilističen in skrajno ego-centričen film. Predvsem pa fascinantna demonstracija zavestnega, avto-destruktivnega *salta mortale*, kakršnega ameriška kinematografija ne pomni, odkar je Dennis Hopper po uspehu *Golih v sedlu* (*Easy Rider*,

1969) v perujskih gorah posnel svoj drugi film, kritiški in finančni fiasko s primernim naslovom *The Last Movie* (1971).

The Brown Bunny še zdaleč ni film leta, kvečjemu anti-film leta. Na festivalu v Cannesu so ga namreč tako raztrgali, iz režiserja pa brili takšne norce, da se je na tiskovni konferenci vsem prisotnim začel opravičevati, ker je film sploh posnel. Ter takoj dodal, da gre za neke vrste delovno kopijo, ki jo je treba še spolirati, predvsem pa skrajšati. Canneska salonska publika pač ni vajena radikalnejših prijemov, sploh v tekmovalnem programu, kjer so film predvajali. Gallo je povlekel usodno potezo, ker je prekršil zlato pravilo vsakega samozavestnega režiserja: ne verjemi kritikom, sploh pa ne canneskim poročevalcem, ki režiserjev “usodni” drugi film še s posebnim zadovoljstvom pričakajo na nož. Če se vse bolj uveljavlja mišljenje, da kritika dandanes nima več nobenega vpliva na usodo filma, potem je Gallov film idealna ilustracija, da temu ni povsem tako. Zdaj obstajata dve različici *Rjavega zajčka*, izvirna, 120-minutna “delovna” verzija ter “popravljen”, “spolirana”, “komercialna” (sic!) verzija v trajanju 90 minut. Ki kakopak ni za nikamor. Predstavili so jo na Viennalu (kjer je prejela nagrado FIPRESCI, mednarodnega združenja filmskih kritikov) in na nedavnem festivalu v Rotterdamu.

Če je “*Brown Bunny 120*” samosvoja, morda malce naivna, a radikalna negacija stanja stvari v ameriškem neodvisnem filmu, ki je zadnja leta povsem izgubil svojo identiteto in postal bolj ali manj hlapčevska valilnica potencialnih kadrov za visoko proračunske studiojske projekte, je “*Brown Bunny 90*” žalostna negacija Gallove avtorske vizije ter še posebej njegove moralne drže, ki jo je kot stroga *anti-establishment* figura gradil in vzdrževal dobro desetletje. Gallo ni eden tistih “malih”, “neodvisnih” igralcev tipa Steve Buscemi, ki ga imamo vsi radi, ki občasno zrežira kak film (*Trees Lounge, Animal Factory*) in ki občasno vendarle sprejme klic Holivuda, kjer odigra kak ekscentričen lik (*Con Air, Armageddon, Big Fish*). Gallo je redke predstavnik izumirajoče vrste, saj principielno zavrača vse, v kar ne verjame; zato ne čudi, da kot igralec povetini nastopa v filmih režiserjev, ki so sami poosebljenje nekonformizma (Robert Kramer, Emir Kusturica, Abel Ferrara, Claire Denis).

Z *Rjavim zajčkom* se Gallo naslanja na kult ameriškega kontrakulturnega *road-movieja* sedemdesetih let, ki sta ga utelešala predvsem Richard C. Sarafian (*Vanishing Point*, 1971) in Monte Hellman (*Two-Lane Blacktop*, 1971). Gallo motiv (na prvi pogled) deziluzioniranega posameznika, čigar smisel življenja sta športni avtomobil, cesta in neskončna



DESET

andrej šprah

potovanja po ameriški pokrajini, v svojem filmu dvigne na nov, skorajda abstrakten nivo. Film lahko strnemo v parih besedah, "potovanje od vzhodne na zahodno obalo", toda Gallo pot Buda Claya, motociklističnega dirkača, ki svojo mašino naloži v črn kombi in se napoti domov, vmes osmisli oziroma mu da *raison d'être*, zlomljeno srce in hrepenenje po Daisy (Chloë Sevigny), za katero vse kaže, da jo je izgubil za vedno. Po uri in pol prostranstev, ki jih nismo bili deležni od zlatih časov Novega vesterna, se končno znajdemo v nebeško belem interierju hotelske sobe, kjer se Bud končno snide z (resnično/imaginarno) Daisy in kjer njegova agonija doživi epilog.

Razlika med izvirnikom in revidirano različico je očitna; Gallo je v želji po večji sprejemljivosti svojega dela očitno rezal kar počez, ne ozirajoč se na ritem in štimungo filma, s tem pa izničil njegovo sublimno, skorajda metafizično razsežnost. Edino pozitivno posledico njegove ponovne montaže vidim v spremenjenem epilogu, ki ga Gallo iz definitivne Budove usode (smrt) spremeni v dvoumno, zamrznjeno sliko njegovega obraza. Gallov režijski prvenec *Buffalo '66* (1998) je bil očitno posvetilo Cassavetesu, kot kaže pa bo *The Brown Bunny* doživel podobno usodo kot njegov prvenec *Senca* (Shadows, 1959), katerega prvo, izvirno verzijo je, nezadovoljen z rezultatom, Cassavetes zavrgel, posnel dodatne prizore in dodobra premontiral. Izvirnik *Senca* je dobrih štirideset let veljal za izgubljenega, do pred kratkim, ko ga je po naključju našel Ray Carney, cassavetesolog številka ena. Vprašanje je, kaj bo z izvirno, za moj okus edino relevantno verzijo *Rjavega zajčka*; je Gallo v depresiji uničil prvotno kopijo ali jo je ohranil za *extra-features* DVD izdaje? •

Prvih deset leta 2004 (abecedno):

- *Biti in imeti* (Etre Et Avoir), Nicolas Philibert
- *Blissfully Yours*, Apichatpong Weerasethakul
- *The Brown Bunny*, Vincent Gallo
- *The Dreamers*, Bernardo Bertolucci
- *The Five Obstructions*, Jørgen Leth, Lars Von Trier
- *Oddaljen* (Uzak), Nuri Bilge Ceylan
- *Skrivnostna reka* (Mystic River), Clint Eastwood
- *Trilogija: Nenavaden par/Na begu/Po življenju* (La Trilogie: Un Couple Epatant/Cavale/Apres La Vie), Lucas Belvaux
- *Zadnji vlak* (Poslednij Poezd'), Aleksej German, jr.
- *Zgubljeno s prevodom* (Lost In Translation), Sofia Copola

Ime iranskega cineasta Abbasa Kiarostamija predstavlja nepogrešljivo konstanto na dragocenem seznamu tistih filmskih velikanov sodobnosti, ki jim z vsakim novim umetniškim dejanjem uspeva stopnjevati kreativno odloč(e)nost lastne umetnostne vizije. Pravzaprav je presenetljivo, kako iranski cineast ne popusti niti za nianso, temveč vztrajno in predano izpisuje poglavja zgodbe, ki bi ji Jonathan Rosenbaum rekel "nedokončani" in "interaktivni" film. Formulacija slovitega ameriškega cinefila in aktivista se seveda nanaša na Kiarostamijevo načelo "svobodne ustvarjalnosti", ki gledalčevo dejavno soudeležbo v procesu filmske realizacije predpostavlja kot nujni predpogoj njegovega kulturnega vpliva. Stvaritveno načelo, ki ga Kiarostami – povzemajoč Godardovo spoznanje, da tisto, "kar vidimo na platnu, ni živo, živo je, kar se dogaja med platnom in gledalcem" – prilaga v popotnico "drugega stoletja življenja filma", je hkrati tudi očitno programsko vodilo avtorju samemu, saj njegov opus izpričuje nenehno poglobljanje "spoštovanja" gledalca. Nepopustljivost v zavezi pričujoči "metodološki" stalnici je dokaz, da se v principu negotovosti, s katerim – s prepuščanjem (do)končne odločitve gledalčevi osebni interpretacijski kreativnosti – Kiarostami omreži zainteresirano občinstvo, odraža tudi zaveza temeljnega "politično razsvetljskega projekta" (Škafar), ki predstavlja osrednje gibalno njegove umetnosti. "Stanje negotovosti, v katerem pušča svoje gledalce, in potreba po preizpraševanju statusa podob na platnu vzbujata širšo željo po razumevanju kulture, v kateri so takšni filmi lahko nastali. Gre za vprašanje politike reprezentacije, a hkrati tudi za politiko kulturne specifičnosti v času naraščajočega zlorabljanja kulturne homogenizacije."¹ V takšni predpostavki je zaznaven tudi eden izmed možnih odgovorov na pogost očitek o "političnem eskapizmu" Kiarostamijevih filmov, ki ga je mogoče zaslediti v kritikah določenih iranskih intelektualcev (ti skoraj praviloma delujejo znotraj akademskega sistema Zahodnega sveta). Ker gre za izrazito kompleksno vprašanje Kiarostamijeve (a)poli-



Deset

tičnosti, se bomo na tem mestu osredotočili le na tistega izmed vidikov, ki je nemalokrat izpostavljen kot kronski dokaz njegovega izogibanja najbolj perečim problemom družbene stvarnosti. Prav "žensko vprašanje" je namreč presenetljivi *corpus delicti*, s katerim kritika njegov opus opredeljuje kot konzervativnega, politično korektnega in podrejenega okusu mednarodnega festivalskega občinstva: "Kiarostamijevi filmi se ne zmenijo za tematike najvišjega cenzorskega ranga, kot so politična ali družbena kritika; problematiki prikazovanja žensk pa se preprosto izognejo z odločno redukcijo ženskih likov."² Vsekakor bi bilo pretirano reči, da je *Deset* načrten odgovor takšnim površ(i)n(sk)im ali celo nestrpnim pogledom. Očitno je predvsem rezultat ustvarjalnega procesa, ki je z novimi tehnološkimi možnostmi dobil specifično razsežnost v svojem razvoju, s tem pa se je samoumevno razširilo tudi potencialno območje njegovega neposrednega delovanja. Kot rečeno, Kiarostami z najnovjšim filmom trdno vztraja na svoji konceptualni liniji "nedokončanega filma" s poglobljenim osredotočenjem na "... nedvoumnosti filmskega pogleda kot upoštevanja sveta in njegove resničnosti".³ Tako edini obrat, zaznaven zgolj na eksplicitni ravni, predstavlja izbira ženske za nosilni filmski lik. Dejstvo, ki odločno spodbija omenjeni kritikizem, je namreč predpostavka, da je (bil) ženski princip nezgrešljivo prisoten že v prenekaterem od njegovih remek-del. Mehrnaz Saeed-Vafa v svoji analizi Kiarostamijevega opusa razpravlja med drugim o fenomenu "ženske navzočnosti v odsotnosti", ki, skladno s širšim kontekstom njegove kinematografije, pravzaprav predstavlja značilno kreativno strategijo, v kateri "odsotnost odločno sugerira navzočnost" (Saeed-Vafa).⁴ Seveda pa pri tem nikakor ne moremo mimo osrednje ženske figure, ki v svoji permanentni ozadni navzočnosti preseva v najradikalnejša dela Kiarostamijevega opusa. Govorimo o eni najpomembnejših iranskih aktivistk, pesnici Forugh Farrokhzad, ki s svojo poezijo ni navdahnila samo filma *Veter nas bo odnesel s seboj* (The Wind Will Carry us, 1999), temveč je z izpostavljanjem "brezupa" kot ključnega dejavnika lastne pozicije v iranski družbi, ki jo je nenehno javno razgaljala, odločno zaznamovala njegovo celotno umetnost. Hkrati pa sama radikalnost filmske vizije v *Deset* izborni priča, da jo "poganja" temeljna zaveza in suvereno poznavanje izpostavljene problematike: položaj sodobne iranske ženske (ne samo) v urbanem labirintu dvanajstmilijonskega Teherana. V kolikor namreč pričujoči film gledamo kot svojevrstno improvizacijo, ki – na vsebinski ravni – preigrava registre "ženskega vprašanja" s takšno subtilnostjo in hkrati konciznostjo, kakršna je možna le v pogojih popolne predanosti, osebne prizadetosti in dejanskega vpogleda v jedro tematike ter – na formalni ravni – briljira v svoji "instrumentalni" virtuoznosti, je popolnoma jasno, da tako kompleksnega filma, kot je *Deset*, enostavno ne bi bilo mogoče "programsko" zasnovati, če njegova bistvena določila ne bi bila že substancialno navzoča v

dolgotrajnem "raziskovalnem procesu" predhodnih del. In da je specifična "preprostost", ki si jo v formalnih prijemih privoščil Kiarostami, mogoča šele takrat, ko jo podpira velikanska izkušnja, oziroma da pojem minimalizma (pogosto izpostavljan ob njegovi kinematografiji) nikakor ne predstavlja redukcije, temveč esencializacijo, kar izrecno poudarja avtor sam, ko si ob razmišljanju o svojem poslednjem filmu za ilustracijo jemlje zgodbo Milana Kundere; zgodbo, ki govori o usihajočem besednjaku pisateljevega očeta, ki se je ob koncu njegovega življenja zreduciral na zgolj dve besedi: "Čudno je! Čudno!" Kiarostami poudarja, da "... oče seveda ni došel do te stopnje zato, ker ne bi imel več ničesar reči, marveč zato, ker sta ti dve besedi učinkovito povzeli njegovo življenjsko izkušnjo. Bili sta njegovo dejansko bistvo. Morda je takšna tudi zgodba v ozadju minimalizma ..."⁵ Kiarostamijeva esencializacija, ki mu jo omogoča stopnjevanje digitalna tehnologija, s katero se je dodobra seznanil pri nastajanju filma *A.B.C. Afrika* (2001), je v *Deset* realizirana na osnovi pogleda dveh DV-kamer, pritrjenih na armaturo avtomobila, v katerem se po Teheranskih ulicah prevaža protagonistka, prelestna Mania Akbari (sodobna iranska slikarka) v vlogi dobro situirane, ločene in ponovno poročene fotografkinje zgodnjih srednjih let. V kabino vstopajo bolj ali manj naključne sopotnice (edina moška izjema je njen sin na pragu pubertete, prežet z ogorčenjem nad materino svobodomiselnostjo in uporništvom proti rigidnim normam vsakdanjosti), predstavnice različnih družbenih slojev, starosti in pogledov na svet. V desetih vožnjah, ki jih opravi voznica, se skozi dialog vzpostavi prav toliko specifičnih emocionalnih stanj, v katerih se razpira hipnost neposrednega soočenja s presunljivimi dejstvi stvarnosti. V trenutkih, ko se pogled in beseda združita v enaki bežnosti, v enakem – duševnem – nemiru, ki ga je nedavno tega Kiarostami še zapredal v prisposodbe vetra, dreves, ogleдалa ..., zdaj pa pred nami utripa v razgaljeni življenjski neposrednosti. A vsakič le za hip, mimobežen, kot naključno zazrtje malega Amina neposredno v objektiv, ko iznenada, kakor v sinkopi, vse zastane, da bi v naslednjem hipu še intenzivneje krenilo naprej. Skozi ta fragmentarni niz pogovorov voznice s sopotnicami in sinom se, kljub hermetični zaprtosti filmskega "prizorišča", pred nami razpira podoba sveta. Ne Kiarostamijevega sveta, temveč tistega, ki z njegovo intervencijo vznika v podobo, ki razvema gledalčev "ustvarjalni zanos" in čustva. Očitno je, da si Kiarostami to pot ni obotavljal iti do same skrajnosti načela, ki ga je Jean-Luc Nancy ob njegovih predhodnih podobah opredelil kot tiste razsežnosti "pričevanja filma", ki obsegajo "... vtis o resnobi in milini negotovega sveta, ki ga je včasih lahko deležen zavzet pogled: v trenutku ko realno zadobi navzočnost s pomočjo metode in srečnega naključja".⁶ Kajti v (za)ključni premisi desetih paragrafov, ki jih je iranski cineast na festivalski premieri v Cannesu priobčil v popotnico svojemu zaenkrat najradikalnejšemu filmskemu podvigu, jasno

SKRIVNOSTNA REKA

odzvanja odjek navedenega Nancyjevega postulata: "V vseh mojih filmih so posnetki, kjer emocionalni vpliv seže onstran režije, jo prevlada, in emocija postane močnejša kot film sam. /.../ To so posnetki, za katere nočem trditi, da sem jih ustvaril. Zaslužijo si kaj boljšega. Bil sem jih sposoben izzvati in jih dojeti v pravem trenutku. To je vse."⁷

Film leta:

- *Deset* (Ten), Abbas Kiarostami

Ostali filmski vrhunci:

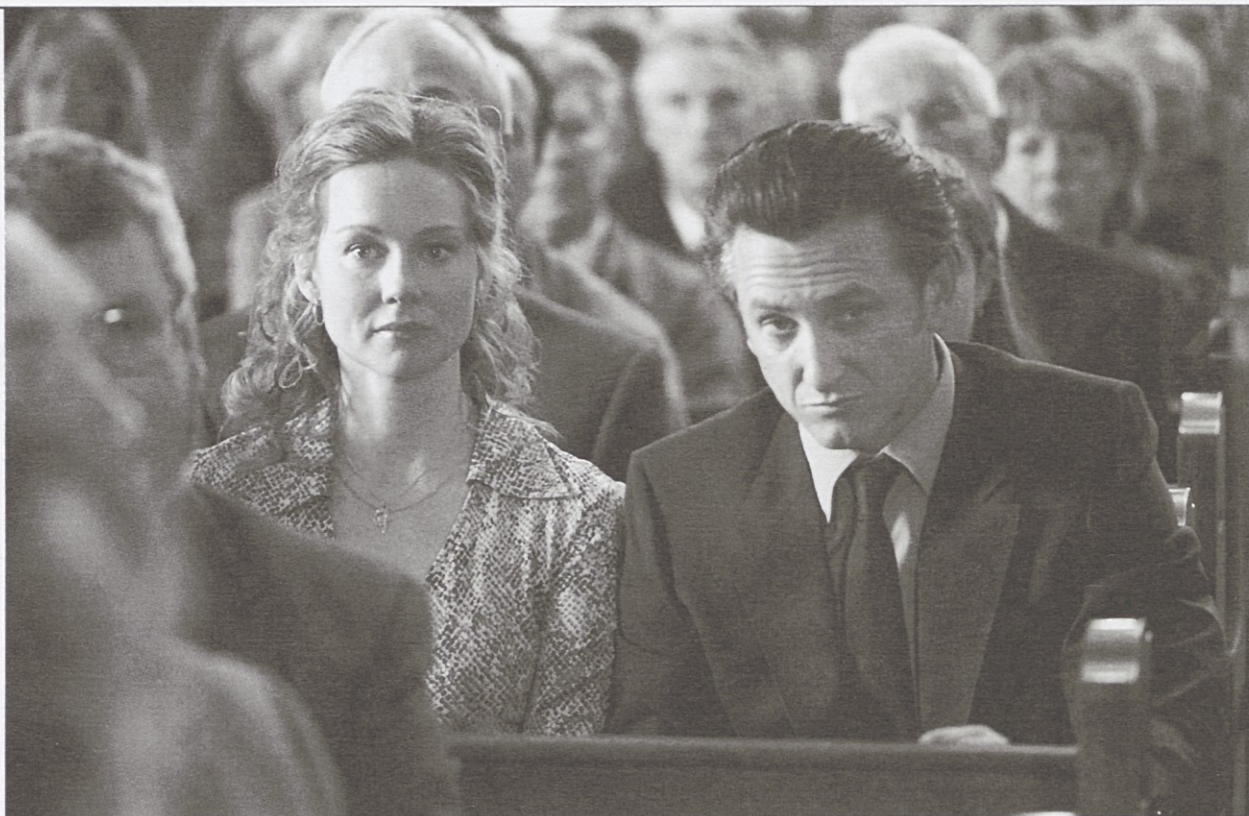
- *Dogville*, Lars von Trier
- *Peterka, leto odločitve*, Vlado Škafar
- *Shara* (Sharasoju), Naomi Kawase
- *Vrnitev* (Vozvračenje), Andrej Zvjagincev

Opombe:

1. L. Mulvey, "Afterword"; v: *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ur. R. Tapper, I.B. Tauris Publishers, London, New York, 2002, str. 254–261; str. 261.
2. A. Farahmand, "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema"; v: *Ibid.*, str. 86–108; str. 99.
3. "Kiarostami podobe in znake vsepovsod nadomešča s pogledom. Ali natančneje: pravzaprav ne 'nadomešča' ničesar v toliko, v kolikor podob in znakov ne izganja, temveč jih mobilizira, usmerja proti pogledu, pogled pa proti realnemu. Pogled: preciznost v kadriranju, v senzibilnosti filmskega materiala, v osvetlitvi – letni čas, obdobje dneva, avto, ujet v prežo objektivna (skratka, nič drugega kot film ..., toda, rečeno drugače: film, ki je intenziviran, gnan od znotraj proti bistvu, ki ga v veliki meri oddaljuje od reprezentacije in usmerja v prezenco; in 'reprezentacija' tako razkriva svoje dejansko delovanje)." J.-L. Nancy, *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Publisher, Bruxelles, 2001, str. 30.
4. Po njenem prepričanju je celo Kiarostamijevo "izogibanje" interierjem tesno povezano z načeli islama, ki prepovedujejo javno upodabljanje ženske brez chadorja ali kakšnega drugega islamskega pokrivala. V očeh tujca bi namreč – docela nerealistično – prikazovanje žensk, zakritih tudi v zasebnem življenju v krogu najbližjih, zgolj potencialno "Zahodnjakovo" – nemalokrat povsem neupravičeno oziroma površinsko – pojmovanje represivnosti, rigidnosti in fundamentalističnosti iranskih pravil obnašanja. Podrobneje glej: M. Saeed-Vafa, "Abbas Kiarostami"; v: M. Saeed-Vafa, J. Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, Univ. of Illinois Press, Urbana, Chicago, 2003 str. 45–78.
5. A. Kiarostami, "Statement on 10"; v: *Ibid.*, str. 124–125; str. 124.
6. J.-L. Nancy, *Ibid.*, str. 56.
7. A. Kiarostami, *Ibid.*, str. 125.

mateja valentinčič

Skrivnostna reka je grozljiv film. *Das Unheimliche*. Freud ga je definirjal kot tisto vrsto grozljivega, ki nas vodi nazaj k dobro znanemu in domačemu, medtem ko je Schelling v *Filozofiji mitologije* navrgel, da *Unheimlich* imenujemo vse tisto, kar bi moralo ostati skrito, skrivno, latentno in je prišlo na dan. V *Skrivnostni reki* na dan ne prihajajo skrivnosti, saj je tista, na kateri temelji celotna zgodba, razkrita že na samem začetku filma. Pripoved je namreč strukturirana okrog dogodka, ki se je zgodil v preteklosti in je usodno zaznamoval življenja treh prijateljev iz otroštva. Clint Eastwood je po romanu žanrskega pisca Denisa Lehanea in po predlogi Briana Helgelanda, ki je med drugim oscenaril tudi *L.A. zaupno* (*L.A. Confidential*, 1998, Curtis Hanson), enega bolj intrigantnih sodobnih *noir* filmov, posnel zelo mračno, tesnobe in nelagodja polno dramo, nekakšnega žanrskega križanca med črno kriminalko in ponotranjenim, sofisticiranim trilerjem, ki skozi klasični *whodunit*, policijsko preiskavo, govori predvsem o mehanizmu neke izvorne, nepresežene travme in njenem dolgotrajnem, pogubnem učinku na medčloveške odnose. *Mystic River* Bostončani ljubkovalno pravijo svoji reki Charles, medtem ko je dobesedni slovenski prevod lastnega imena v naslovu filma precej ustrezna metafora za zgodbo, ki jo pripoveduje. Če je starogrški filozof Heraklit zapisal, da dvakrat ne moreš stopiti v isto reko, da se torej vse nepovratno spreminja, pa *Skrivnostna reka* nasprotno dokazuje, da lahko spreminjajoči se tok življenja včasih obvladujejo nedoumljive silnice, ki so toliko bolj mogočne, kolikor so nezavedne. V tem smislu je zadnji, že štiriindvajseti Eastwoodov film presenetljivo freudovski. Seksualne narave je seveda tudi travma, ki kot odprta Pandorina skrinjica meče senco na življenja treh protagonistov *Skrivnostne reke* – najbolj usodno na Davea, ki sta ga pred dvajsetimi leti sredi otroške igre odveklela in tri dni spolno zlorabljal pedofila, a nič manj globoko na Jimmyja in Seana, priči ugrabitve, ki sta do prijatelja, čigar ime je za razliko od njunih ostalo zgolj napol izpisano v cementu na cestnem tlaku, od takrat čutila drugače, bolj nelagodno ... Dave je kot "damaged goods" v življenju postal zguba, Jimmy reformirani mali kriminallec in lastnik lokalne špecerije, Sean pa – kaj bi drugega – policaj, kriminalistični preiskovalec. Njihove poti se še enkrat prekrizajo, ko v bližnjem parku najdejo brutalno umorjeno Jimmyjevo najstniško hči iz prvega



Skrivnostna reka

zakona, za katero Jimmy, poosebljenje tradicionalne moškosti, v presunljivem izbruhu zatajevanih čustev in neizrekljive bolečine ob njeni izgubi, v trenutku popolne ranljivosti na verandi prizna Daveu, da jo je od nekdaj imel najraje. Že ta prizor sam, ki ti oči napolni s solzami, je apoteoza Eastwoodovega režijskega mojstrstva. Ne le da vedno sijajno izbere in zrežira igralce – v *Skrivnostni reki* so kar najbolj prepričljivi Sean Penn v vlogi Jimmyja, ki deluje po načelu pomagaj si sam in se ne boji vzeti pravice v svoje roke, sključeni in napol katatonični Tim Robbins v vlogi Davea, ki ga preganjajo vampirski demoni iz preteklosti, njegov edini življenjski uspeh pa je sin, ki ga vsak dan zaščitniško spremlja na poti v šolo, in zadržani Kevin Bacon v vlogi Seana, profesionalnega kriminalista, ki mu zaradi poklicne odsotnosti razpada zakon. Eastwood ima predvsem – kot eden poslednjih Mohikancev, avtorjev v Holivudu – nezmotljiv občutek za realistično pripoved, za režijsko ekonomičnost, ki daje vtis skrajne preprostosti, a obenem ne izključuje pretanjene psihologizacije likov. Pri Eastwoodu je tako kot pri klasikih vesterna manj zmerom več. V *Skrivnostni reki* je kot v žanrsko podobnem *Vrtu dobrega in zla* (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1997) vzpostavil izrazito moški univerzum, kajti zgodba se prvenstveno ukvarja z vprašanjem moškosti, z vprašanjem konstituiranja moške identitete, ki jo definirajo odnos do žensk in razmerja z ženskami. Tako Jimmy kot Sean se namreč z nekim nezavednim, a prisotnim občutkom krivde "preživelih" vse skozi sprašujeta, kako bi bilo, če bi namesto Davea v tisti avto takrat vstopila onadva. Jimmy na prvem policijskem pogovoru, tik po identifikaciji hčerinega trupla, ob Seanu in njegovem policijskem partnerju glasno razmišlja takole: če bi vstopil on, nikoli več ne bi zmozel samozavesti, da bi osvojil lepotico, kakršna je bila njegova prva žena, nikoli se ne bi rodila Kate, ki bi nikoli ne bila umorjena. Z moškostjo je pri Eastwoodu povezana tudi konstitucija moralne drže. Jimmy, ki hoče za vsako ceno maščevati hčerini umor in sam mimo policije organizira lov na morilca, še najbolj spominja na Eastwoodove vigilantske, mačistične junake, ki so vedno najprej streljali, šele potem spraševali. A v *Skrivnostni reki* Eastwood jasno izrazi svoje stališče, ki ni niti najmanj desničarsko: če vzameš zakon v svoje roke, se ti kaj hitro, tako kot Jimmyju,

lahko zgodi, da ubiješ napačnega človeka. Argumentacija, ki jo večinoma uporabljajo tudi nasprotniki smrtno kazni. Tisto, zaradi česar je Eastwoodov zadnji film zares grozljiv, *unheimlich*, je po eni strani sama konstelacija človeških razmerij, ki ima izvor v otroški travmi in skupaj s sovpadom nesrečnih naključij Jimmyja potisne v usodno zmoto, kar *Skrivnostno reko* dejansko obarva s pridihom antičnih tragedij. Po drugi strani pa je še veliko bolj grozljiv finale filma, ki gledalcu ne omogoča nobene katarze – ravno nasprotno, prepričuje ga, da je življenje džungla, v kateri preživijo le najmočnejši, običajno tisti, ki so tako srečni, da imajo podporo in zaupanje najbližjih, družine, zakoncev, prijateljev. Vse tisto torej, kar se je izmuznilo Daveu, ki mora kot žrtveno jagnje še enkrat z lastnim življenjem plačati ceno za to, da bi Jimmy in Sean končno zaživela, odrešena travmatičnega bremena preteklosti. Nelagodje, ki ga občutimo ob koncu *Skrivnostne reke*, poudari Jimmyjev odgovor Seanu na vprašanje, ali je kaj videl Davea. Jimmy, ki mu hkrati s Seanom v trenutku postane jasno, kaj se je zgodilo, mu počasi odvrne, da ga je nazadnje videl pred petindvajsetimi leti, ko ga je odpeljal tisti avto ... Zadeva je zanj zaključena. Slabo vest ob simbolnem izbrisu Davea pa jima čisto do konca izbrišejo njune ženske, edine prave nadaljevalke življenja. Eastwood epilog dogajanja postavi na tipično ameriško otroško parado z zastavicami in ponosnimi starši kot gledalci na ulici. Medtem ko neljalna Celeste histerično išče moža, Davea, in maha zaradi očetove odsotnosti žalostnemu sinku na paradaj, se Sean in Jimmy z družinama čez cesto zarotniško spogledata – vesta vse, ne rečeta nič. In tudi ne bosta. Poanta *Skrivnostne reke* danes že zrelega umazanega Harryja in avtorsko avtonomnega Clinta Eastwooda je natanko v gledalčevem nelagodju, ki mu ga uspe vzbuditi ob védenju, da zakonu ni bilo zadoščeno. Žanrski presežek lanskega leta. •

Top 2003:

- *Dogville*, Lars von Trier
- *Fantom*, Ema Kugler
- *Zgubljeno s prevodom*, Sofia Coppola
- *Načelo negotovosti* (O principio da incerteza), Manoel de Oliveira
- *Japonska* (Japón), Carlos Reygadas



melita zajc

DOGVILLE

Zgodbe o svetnikih, ki so si jih nekoč prebirali ob večerjeh, zgodovinske dele potihem, akcijske pa – na poziv “Legenda!” – tako glasno, da je prisluhnilo celotno omizje, niso služile temu, da bi smrtniki posnemali legendarna dejanja svetnikov, temveč so jih te zgodbe navdihovale v njihovem vsakdanjem življenju. Danes zgodb ne razumemo več na enak način, pravi pater Marko Ivan Rupnik v enem od slovenskih dnevnikov. Pravzaprav bi ne mogel bolje ponazoriti tega, v čem je problem branja filmov režiserja Larsa von Trierja, posebej njegovega zadnjega filma *Dogville*. Nerodno je le, da krivdo za takšno osiromašenje sodobnega človeka pripiše podobam. Zvest tradiciji ikonoklazma trdi, da so podobe tiste, zaradi katerih izgubljam sposobnost duhovnega razumevanja podob. Ne prepoznamo več prenesenega pomena, vse razumemo dobesedno. Zgodovinsko je ikonoklastom vedno pripadla vloga znanilcev novega, zato podob ni težko obtožiti in duhovno siromaštvo sodobnega sveta pripisati temu, da znamo delati podobe. Vendar – tudi pater Marko Ivan Rupnik jih zna, je mojster ustvarjanja podob, s tem je zaslovel in za to celo dobil Prešernovo nagrado. Tu vidimo, kako močna je pozicija ikonoklazma, tako močna, da se njegovim zagovornikom ni treba ozirati na nič, niti ne na lastno izkušnjo. In ker je odmaknjenost od izkustvene ravní, od prakse, prav element ideje ikonoklazma, je v tem celo konsistenten.

Nekoliko bolj natančni očitki pravijo, da je za dobesednost sodobnega branja zgodb kriva fotografija, ki z možnostjo relativno realistične reprezentacije po svoje res oži prostor domišljije – vendar je dodajanje, ki je sledilo tehničnemu izumu fotografije, pokazalo, da vsaka še tako realistična reprezentacija na koncu vendar ostane le približek, naj gre za film, ki je fotografijo spravil v gibanje, holografijo, ki je fotografiji dala globino, ali pač invencije eksperimentalnih filmarjev, ki so dodajali vonj in podobno. Realnost sama ima vedno nek presežek, nek več, ki se izmika in ga z nobeno reprezentacijo ni mogoče zajeti v celoti. Kar v obratni smeri pomeni, da ni podobe, ki bi lahko nadomestila stvar, ki jo upodablja. Spomnite se samo Dorian Graya, čigar avtor Oscar Wilde sam je bil globoko vpleten v prevratnosti, ki jih je v njegovem času napovedovala fotografija – to, da se sama podoba znajde na mestu tega, kar

upodablja, v primeru portreta Dorian Graya je to sam starajoči se junak Dorian Gray, pa se tudi pri njem slabo izteče.

Podoba je vedno podoba nečesa. Celo v zgodbah, recimo tisti o dveh slikarjih, ki sta tekmovala, kdo je boljši – prvi je tako zvesto naslikal grozdje, da so ga hodile zobat ptice, drugi, zmagovalec, je tako zvesto naslikal zaslon, da je prvi, ko ga je zagledal, prosil, naj ga odgrne in pokaže, kaj je naslikal. Junaka te zgodbe se očitno zavedata zakonitosti reprezentacije kot prenesenega (in ne dobesednega) pomena, prevara je možna zato, ker od upodobitve v izhodišču pričakujeta “nekaj drugega” – kot tudi klasično slikarstvo vedno govori o nečem drugem, Holbeinova *Ambasadorja* na primer, ob vsem razkošju, ki ju obdaja, govorita o smrti, ki jo napoveduje madež ob njunih nogah. Madež, anamorfočna podoba, ki gledalca usmerja drugam – k temu, da se skloni, zamenja gledališče in v madežu uzre podobo človeške lobanje.

V filmu *Dogville* ima vlogo anamorfočnega madeža “*kost, ki se je še drži meso*”, o kateri govori oče na začetku filma, ko se jezi na sina, da je kost vrgel psu, češ, “*kako dolgo že nismo imeli mesa*”. Stavek je neloģičen: kako naj bi se kost sicer znašla tam – če res že dolgo niso imeli mesa, potem tudi ne bi mogli imeti kosti, ki bi se je še držalo meso in bi jo sin lahko vrgel psu; če pa so imeli meso, oče v najboljšem primeru pretirava. Preveriti seveda ne moremo – ne le, da nismo videli, kaj se je dogajalo pred tem, pač pa tudi kosti v filmu nikoli ne vidimo. A tega tudi ni treba. Ima, kot pravim, podobno vlogo kot lobanja na *Ambasadorjih* – dokler gledamo sliko, je ne vidimo, prisotna je kot madež, nekaj nejasnega in neprepoznavnega. Je del slike, a vidimo jo šele, ko nismo gledali sliko. Vendar nas to ne sme zapeljati, do lobanje na sliki res pelje zapleten postopek, a prav zato, ker je na sliki, hkrati pa moramo zapustiti sliko, da bi jo videli, je lobanja tisto, kar je na sliki univerzalnega in s čimer slikar vpeljuje razmislek o človeku in njegovi minljivosti. Na podoben način deluje “*kost, ki se je še drži meso*” v *Dogvillu*. “*Psu sem vzela kost, tega si ne zaslužim*,” je prvi stavek, ki ga izgovori Grace, sestradano in preplašeno dekle, ki se je pred preganjalci zateklo v odročno vas na koncu sveta, in to je tudi eden njenih zadnjih stavkov. Tik preden ukaže pokončati vas, ker je to, kar se ji je v tej vasi

zgodilo, sramota za človeštvo, ji je znova žal in spet se pokesa, "psu sem vzela kost, tega si nisem zaslužila". Ne samo, da psu vzame kost in se s to direktno komunikacijo izenači z njim, temveč to potrdi tudi s primerjavo, v kateri je ona na slabšem, tega si "ne zasluži" – a obenem je to njeno iskreno in trajno kesanje tudi njena najbolj človeška gesta. V cellem filmu je to tudi edina res njena gesta, pravi akt subjektivacije. Vse, kar Grace v filmu pove ali naredi, počne v odgovor na zahteve ali na ravnanje vaščanov oziroma očeta in njegove družine, je pasivna izvrševalka ukazov in pričakovanj drugih, le ko psu vzame kost, je Grace tudi samostojen, aktiven, v sami izjavi o tem pa tudi etičen subjekt, saj sodi – ne da bi to kdo od nje pričakoval ali celo zahteval –, da tega ne bi smela storiti in ji je za to žal.

Kost, ki se je še drži meso in je v filmu *Dogville* nikoli ne vidimo, vendar slutimo, kako se filmskim likom, potem ko jo je Grace oglodala do zadnjega vlakna, valja pod nogami in končno obleži v prašnem jarku ob vaški poti, je tisti madež, tisti tujek, s katerim film spregovori o temeljnih pogojih človeka in človeškega in ki *Dogville* vpisuje med klasike kritike humanističnega dojetja subjekta. Vendar je tu tudi Grace, najprej ona. Legenda? Da branje *Dogville* zahteva prepoznavanje prenesenega pomena, seveda ne pomeni, da film nima zveze z realnostjo ali z našimi življenji, ne dotika se nas samo s pomočjo retoričnih figur, prek alegorije, temveč tudi prek povezav z resničnimi osebami, celo zgodovinskimi osebnostmi.

Lola Montez se je rodila leta 1821 na Irskem, od koder so se njeni starši za nekaj let preselili v Indijo, po očetovi smrti pa sta se z materjo, ki se je kmalu vnovič poročila, vrnili v Anglijo, kjer se je proti materini volji poročila, a kmalu tudi ločila in leta 1843 kot španska plesalka nastopila v Londonu. Zaslovela je kot plesalka in *femme fatale*, njena zveza z bavarskim Ludvikom I. je trajala do njegove abdikacije, po tistem se je preselila v Združene države, kjer je več let nastopala kot plesalka in artistka, dve leti je imela turnejo po Avstraliji, umrla pa je januarja 1861 v New Yorku za pljučnico. O njej, v razdelku o ženskah v ameriški zgodovini, govori celo *Enciclopedia Britannica*, zapomnili pa smo si jo po spektakularnem filmu, ki ga je leta 1955 pod naslovom *Lola Montes* posnel Max Ophüls. Po tistem nas je veliko Lol nagovorilo s filmskih platen, Demyjeva (1961), Fassbinderjeva (1981), Tykverjeva (1998). Vsaka ima svoje zgodovinske vzornice, Fassbinderjeva *Modrega angela* (Der blaue Engel, 1930) Josefa von Sternberga, Demyjevo pa, kot našo lepo Vido, zapelje mornar, le da je Lolin iz Amerike, Vidin pa iz Afrike. Nasprotno je Grace brez vsake historične poteze, a je zato v njej del vsake od njih – abstraktna figura ženske, ki se bori za obstanek v svetu, ki ga niso oblikovale ženske, in njenega hrepenenja po tem, da bi bila nekje drugje. To je prvo, kar družji Grace z Ophülsovo *Lolo Montes* – vsaka Lola, začeni z zgodovinsko Lolo Montez, bi bila rada "nekje drugje", Fassbinderjevi Loli se rušijo sanje o povojni Nemčiji kot neki novi Nemčiji in lepo Vido zapelje Afrika kot Demyjevo Lolo Amerika, pri Grace in Loli Montes pa ta "drugje" ni samo narativen, temveč strukturalen, ne le, da si želita drugam, temveč tudi dejansko sta na poti drugam, ne da bi tja zares prišli. Na begu. S tem je povezana tudi druga podobnost – oba filma sta posnela evropska režiserja in oba se dogajata v Združenih državah Amerike. Seveda ne zato, ker bi govorila o Ameriki, temveč sta svojo zgodbo očitno lahko povedala samo, da tako rečem, na tujem terenu.

In to je točka, kjer vsebina prehaja v formo in obratno – kot bi bila ženska v t.i. modernih zahodnih družbah tak tujek, da o tej naši tujosti ni mogoče govoriti drugače kot, dobesedno, drugje. S premostitvami, ki seveda najprej zadevajo prenesen pomen, poleg sanjarjenj posameznih junakinj in potujenih historičnih okolij pa tudi medij sam – obema omenjenima filmoma je namreč skupno tudi to, da sta prav dobesedno izstopila iz medija filma; oba, Ophüls in von Trier uporabljata nek nefilmski dispozitiv za to, da pripovedujeta zgodbi svojih junakinj. Pri Loli Montes so to takrat aktualne sejmšične atrakcije *tableau vivantes*, pri Grace gole deske sodobnega gledališča.

Odpoved specifično filmskim možnostim menjave lokacij in formalna omejitev na eno samo prizorišče, ki tako moti kritike pri *Dogville*, režiserjema najprej omogoči, da še bolj poudarita dejansko moč filma – filmski prostor ni resničen prostor, je konstruiran, diegetski prostor, Ophüls in von Trier pokažeta, da so za to dovolj formalni postopki kadriranja in montaže. Ophüls nevidno prepleta dogajanje v cirkusu z dogodki iz Loline preteklosti; von Trier pa sam tloris na deskah gledališkega odra nadgradi v kompleksno vaško naselje, s potmi, gredami, sadovnjaki, saloni in shrambami. S poudarkom na formalnih postopkih jasno vzpostavi distanco do hollywoodskega filmskega realizma in toliko sta nedvomno res kritična do Amerike, predvsem pa seveda do dobesednih branj – pokažeta, kako se moč filma prvenstveno napaja iz moči domišljije, zato je sposobnost dojetja prenesenih pomenov pogoj kinematografskega užitka.

Način rabe filmu tujega medija pa pokaže tudi na bistveno razliko med njima: medtem ko je, poenostavljeno rečeno, za Ophülsa življenje kot cirkus, za von Trierja življenje prav ni gledališče. V filmu *Lola Montes* je krutost cirkuškega življenja (obveznost rednega nastopanja ne glede na zdravje, tveganost nastopa, javno razkazovanje osebne bolečine) metafora brutalnosti družbe. V *Dogville*, nasprotno, pa komentar o krutosti družbe izhaja iz razlike med formalnimi družbenimi strukturami, ki jih reprezentira diagram na tleh, in motivov, ki dejansko vodijo ljudi pri njihovih dejanjih ne glede na formalna pravila. To dobro ponazori neka druga umetnina s podobno strukturo, namreč instalacija Petra Weibla z naslovom *Družba prošelj* (Die Bitte-Gesellschaft, 1995): velika prazna soba s parketom na tleh, na katerem so z belimi črtami označena polja teniškega igrišča, na vsaki strani mreže pa so v teh poljih postavljena zasajena drevesa različnih velikosti. V spremnem besedilu Weibel svari pred sodobnimi zahodnimi sistemi upravljanja družb, ki uveljavljanje interesov državljanov omejujejo z raznimi ukrepi in se s tem oddaljujejo od demokratičnih načel – državljanji svojega premoženja ne pridobivamo več s tem, da si ga zaslužimo (ali osvojimo, kot na primer v partiji tenisa), temveč tako, da nam ga, prek različnih komisij in drugih teles, dodeli država (kar je podobno, kot da bi drevesa igrala tenis). Ko so, tako Weibel, državljanji odvisni od upravnih instanc, to človeštvo vrača v neko kvazi naravno stanje in oddaljuje od družb, kjer so pravila enaka za vse in kjer so samo šibki deležni pomoči. *Dogville* – torej družba, kjer so šibki zatirani, zlorabljeni, pa celo eliminirani – je potemtakem nekakšna naravna posledica Družbe prošelj. Sistem "državnih pomoči", kot to imenuje EU in ki takorekoč vsakogar postavlja v vlogo pisca prošelj, s tem pa potencialno tudi v vlogo žrtve, je najbrž le eden od razlogov, zakaj ima danes dejansko kdorkoli priložnost izkusiti to, kar v *Dogville* doleti Grace. In zakaj se Grace kot lik žrtve tiče vsakogar, ne glede na spol.

Lars von Trier je v svoji kritiki družbenih razmer resen, prav nič ciničen. Vendar lačni ljudje ne hodijo več v kino in največja odlika *Dogville* ni realističnost reprezentacije zatiranja temveč metaforika osvoboditve – ki izhaja prav iz tiste kosti, ki se je drži kos mesa in za katero mora Grace tekmovati s psom. Weibel, eden bolj lucidnih kritikov humanizma v sodobni umetnosti, je veliko pred *Družbo prošelj* uprizoril nastop z naslovom *Iz zbirke pasjosti* (Aus der Mappe der Hundigkeit, 1969), kjer je, privezan na pasji povodec, po vseh štirih sledil svoji partnerici po ulicah Dunaja. Šlo je za avtorefleksijo umetnika, predvsem in najprej pa človeka ("pasjost" kot replika na "človekost") – nasprotno od utvar tradicionalnega humanizma je nečloveško del človeka samega. O tem govori metafora psa, ki je pozneje pogost motiv sodobne umetnosti, celo popa – spomnite se Madonne. Pogoj za vzpostavitev subjekta je zanikanje subjekta. Grace slednjič vzame usodo v svoje roke. Uniči *Dogville*, a to je že legenda. Ne bomo je posneli, vendar nas bo navdihovala. •

BERLIN 2004:

vrnitev



Infernal Affairs

Po dveletnem izostanku je bila vrnitev na berlinski festival kot stara pesem; Dieter Kosslick, novi šef Berlinale – letos ga je vodil tretjič –, je potrdil tezo, da za vodenje zvezdniškega A-festivala ni potrebna posebna ljubezen do filma, temveč predvsem marketinška spretnost, trda pogajalska izhodišča in sposobnost lobiranja. Uradni Berlinale je kot običajno tudi letos pospremil oskarjevske nominirance (*Cold Mountain*, *The Missing*, *Monster*) ter poskrbel, da veterani evropskega avtorskega filma – progresivni (Loach, pogojno Rohmer) ali regresivni (Angelopoulos, Boorman, Aragón) – niso ostali zapostavljeni. Precej manj je izpostavljal svojo tradicionalno vlogo “mostu” med Vzhodom in Zahodom, predvsem med (letos močno zastopanim) evropskim in (povsem zapostavljenim) azijskim filmom. Da sta za zlatega medveda tekmovala zgolj dva Azijca, Korejec Kim Ki-duk in Tajvanka Silvia Chang, je za Berlin skorajda senzacionalno, saj je azijskim kinematografijam – predvsem Kitajski – v drugi polovici osemdesetih let prvi na široko odprl vrata, tradicijo pa negoval vse do včeraj. No, glede na to, da niti v spremljevalnih sekcijah (Panorama, Forum mladega filma) nismo videli izrazi-tejšega Azijca, lahko Kosslickovo zanemarjanje vzhodnih kinematografij tokrat toleriramo.

Tekmovalni program letos ni bil katastrofalen, resnici na ljubo pa ni prinesel posebnih presežkov. Če daleč najboljši film v konkurenci posname veteran Ken Loach, potem nekje škripa. Berlinale je bil letos dokaj velikodušen do mladih avtorjev, saj je v konkurenci spustil "kar" štiri prvence, kar je v primerjavi s Cannesom, ki gre le še na zihier imena (povprečje zadnjih let je en prvenec), dokaj velikodušno dejanje. Prijetno je presenetila sekcija Panorama, ki ima po novem kar štiri pod-sekcije (Panorama, Panorama Special, Panorama dokumente, Panorama kratkih filmov), saj je prispevala dva daleč najboljša filma festivala, drugi film tunizijskega Francoza Abdela Kechicheja ter novi igrani film angažirane dokumentaristke, Italijanke Francesce Comencini, ki ju podrobneje obdelujem v nadaljevanju, medtem ko so v sekciji Forum mladega filma znova najbolj zažgali nekateri veterani (!) ali vsaj režiserji s kratko, a hiperaktivno kariero. S tem imam seveda v mislih daljnovzhodne mojstre žanra, predvsem Takashija Miikeja (*One Missed Call*), ki mu po Rotterdamu, Cannesu, Locarnu in Berlinu med vodilnimi festivali manjka le še beneški skalp, ter zadnji hit hongkonške kinematografije, super uspešno in ekstremno hvaljeno gangstersko trilogijo *Infernal Affairs* (1, 2 in 3), s katero sta režiserja Andrew Lau in Alan Mak prepородila zaspani in skorajda odcveteli žanr ter mu dala novega zaleta. Kako vitalna je lahko hongkonška industrija, predvsem pa kako hitro zna reagirati na ugodne komercialne rezultate, priča podatek, da so vsi trije deli prišli v kino v dobrem letu dni (med oktobrom 2002 in decembrom 2003), pri čemer je treba upoštevati, da trilogija še zdaleč ni bila načrtovana ter da sta avtorja za drugi in tretji del potrebovala minimalen reakcijski čas. Trilogija *Infernal Affairs* odpira povsem novo poglavje hongkonškega žanra, ki ga je koncem devetdesetih po malem odšknil že Johnnie To, ko je za kvalitetnejše scenarije novačil celo francoske pisce. Andrew Lau in Alan Mak sta namreč ustvarila tako inteligentno, trdno zgrajeno in sofisticirano prepleteno gangstersko dramo, da gledalec sploh ne pogreša običajnih akcijskih vložkov (v resnici jih skorajda ni). V hongkonškem akcijskem žanru se je zgodila mala revolucija: film ne ponuja zgolj dinamičnih užitkov, temveč od gledalca pričakuje aktivnejšo participacijo, predvsem pa zahteva, da pozorno spremlja razvoj dogajanja, sicer je hitro izgubljen. Kaj bo fenomen trilogije v zmatrano žanrsko kinematografijo Hongkonga prinesel dobrega, bo verjetno pokazala že letošnja letina. *Ekran* ji bo pozornost sledil, o *Infernal Affairs* pa bo natančneje in analitično pisal v naslednjih številkah; podpisane mu je sklepn del trilogije žal ušel, a brez panike, priložnosti za kompletiranje bo še veliko, prvenstveno na Festivalu Far East Cinema aprila v Udinah, sicer pa na prijaznih digitalnih nosilcih, ki so v času internetnih trgovin na dosegu roke.

Še o enem aspektu letošnjega Berlinala bomo podrobneje poročali že v naslednji številki, o izvrstni retrospektivi Novega Hollywooda (*Trouble in Wonderland, 1967–76*), natančnem pregledu zadnjega zares pogumnega, kreativnega in pomembnega obdobja Velike krmilnice, zlatih časih ameriškega filma, ko so po umiku starih studijskih šefov vajeti prevzeli mladi, progresivni in (med drugim) neodvisni producenti, ko so dobili pravico do zadnje besede režiserji, ko so imeli holivudski filmi kaj povedati in so kritično odražali duha časa in prostora, v katerem so nastajali, in nenazadnje, ko se je oblikovala ena najbolj talentiranih generacij, ki ji v prvi stoletnici filma po številčnosti in masovnem vplivu ne najdemo para. Med *Bonnie in Clyde* (1967) in *Taksistom* (*Taxi Driver*, 1976) – in še malce čez – so se vzdignili – in povečini propadli – tako "prvoligaši" Coppola, Bogdanovich, Friedkin, Penn, Cimino, Polanski, Altman, De Palma, Scorsese, Peckinpah kot njihovi subverzivnejši, manj izpostavljeni, a nič manj pomembni sodobniki Monte Hellman, Michael Ritchie, Peter Fonda, Dennis Hopper, Bob Rafelson, Hal Ashby ter najbolj radikalni, skorajda eksperimentalni predstavniki off-Holivuda, Shirley Clarke, Frederick Wiseman, John Cassavetes, Jim McBride, Haskell Wexler in celo Andy Warhol.

Če ste letos na Berlinalu preklinjali mediokriteto sodobnega filma, ste enostavno zavili v prvo retrospektivno dvorano in si izboljšali dan. Tam ni bilo slepih nabojev. Tudi zato pričujoče poročilo ne vsebuje običajnega pregleda solidnih, povprečnih, še – kar – gledljivih filmov ali filmov, o katerih običajno poročamo zgolj zato, ker so jih režirali vsem znani avtorji. Letvica je bila tokrat postavljena visoko, skozi sito so prišli tisti, ki se v odnosu do retrospektivnih filmov niso povsem osmešili. Zato podrobneje predstavim zgolj treh filmov (in en "poseben gost", *Infernal Affairs*), ki pa so se toliko bolj vrezali v spomin. Morda se jih bomo čez trideset let še spomnili.



l'esquive izmuznjeni
abdellatif kechiche

francija

Krasno presenečenje je pripravil Abdel Kechiche, tunizijski Francoz, ki je nase opozoril že s prvencem *La faute a Voltaire* (Voltaireova krivda, 2000). Njegov drugi film, na prvi pogled klišejska zgodba o odraščanju priseljencev (Korejcev, Arabcev ...) v pariških predmestjih, kjer vladajo nasilje, anarhija ter pomanjkanje izobrazbe in starševske vzgoje, ureže povsem drugo pot in nam prikaže povsem drugačno sliko, kakršno filmi, željni senzacionalizma in kvazi-naturalistične brutalnosti, običajno ignorirajo. Edina "agresivna" postavka Kechichejevega filma je njegov slog, nemirna kamera, "naravna", dokumentaristična slika (brez filtrov in naknadnih obdelav), ki pa bolj kot iz avtorske želje izhaja iz produkcijskih zagat, saj je Kechiche film posnel v malodane gverilskih pogojih in ni prejel podpore niti iz enega filmskega sklada, kar je v Franciji, deželi, ki radodarno podpira vse aspekte filmske kulture, skorajda neverjetno. Drug "agresiven" vidik filma predstavlja energija igralskih interpretacij, prepričljivost igre naturščikov, petnajstletnikov, ki jih je režiser nabral v okolju, kjer so snemali. Njihova sproščenost, slengovske fraze in smisel za improvizacijo dajejo filmu neverjetno energijo; v primerjavi z njimi so mulci iz filmov Larryja Clarka videti kot priučeni razvajenci. In o čem govori Kechichev film? Umazano predmestje enkrat za spremembo ni izključno leglo kriminala, drog in delikvence, temveč ljubezni, natančneje, težnje po ljubezni in razumevanju. Osrednji junak je Krimo, ki se je po dveh letih razšel z Magali, zdaj pa mu je glavo zmešala Lydia, punca, ki zaseda glavno vlogo v šolski gledališki predstavi, priredbi Marivauxove ljubezenske komedije *Igra ljubezni in naključja*. Introvertirani in redkobesedni Krimo je tako zatreskan v Lydijo, da svojega prijatelja Rachida prosi, naj se odpove vlogi Harlekina in jo prepusti njemu, zaradi svoje neprepričljive igre je celo pripravljen prenašati ponižanja pred celim razredom in posmehovanje svojih prijateljev ... Posledica ta rošade proti vsem pričakovanjem pretrese lokalno mladinsko sceno. Četrtr, kjer živijo vsi junaki, je namreč strogo razdeljena na klape, zaupne skupine, sklepajo se krvna prijateljstva in pakti. Krimovi prijatelji so zaskrbljeni, ker mu je vzvišena deklina, *outsiderka*, zmešana glavo in, predvsem, ker mu še ni dala odgovora, ali bo v bodoče njegovo dekle ali ne. Povrh vsega ga ima Magali, Krimova bivša, še vedno rada. Kar je za klapo nesprejemljivo in kar pomeni, da je treba kočljivo zadrego razrešiti "po moško". Če vam pade na misel Moodyssonov prvenec *Pokaži mi ljubezen* (*Fucking Amal*, 1998), ste kar na pravi poti; odvezemite mu lezbični kontekst in dodajte ščepec zdrave družbene kritike, pa dobite perfektno, rasno mešano ljubezensko melodramo.



mi piace lavorare (mobbing) rada delam
francesca comencini

italija

Kar so za stanje francoskega socialnega reda naredili Cantetovi *Človeški zakladi* (*Ressources humaines*, 1999), je za socialno stanje zaposlene italijanske ženske in stanje delavca nasploh naredila Francesca Comencini. Režiserka je zaslovela s serijo dokumentarnih filmov, še posebej z zadnjim, *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002), s katerim je obdelala tragedijo na protiglobalizacijskih protestih v Genevi, z igranim filmom *Rada delam* pa je na izreden način ilustrirala vso brutalnost sodobne ekonomije, globalizacije, združevanja megakorporacij, ki prizadenejo predvsem slehernika z nižje socialne lestvice. Firmo, za katero dela Anna (Nicoletta Braschi), je nedavno prevzela multinacionalka; prišlo je novo vodstvo in nova logika dela, odslej sta vodili stoodstotna angažiranost in zavezanost podjetju. Družinske težave in obveznosti nikogar ne zanimajo več, kar je za Anno, ki po ločitvi sama skrbi za dvanajstletno hčer Morgano, mučno spoznanje. Kljub temu skuša svoje delo v administrativnem oddelku opravljati hitro in profesionalno. Sčasoma pa se ji vse bolj zdi, da se okrog nje kopiči sovražno ozračje; sodelavci jo šikanirajo, njen neposredno nadrejeni jo vse pogosteje premešča na nepomembna delovna mesta in celo v delavske, "moške" oddelke, kjer je kot ženska predmet posmeha in celo fizičnih groženj. Očitno je, da se hoče Anne, ki jo varujejo sindikalne pogodbe, podjetje znebiti na grd način ... Če ste na lanskem LIFF-u videli soliden film Alaina Corneauja *Strahospoštovanje* (*Stupeur et tremblements*), ki korporativno logiko in njen destruktivni vpliv na "malega človeka" obdeluje z vidika prepada med kulturami (Japonsko in Francosko), potem ste okusili korektno in rahlo estetizirano vizijo *mobbinga*, (kar bi lahko prevajali kot nizkotno metanje polen). Comencinijeva nas v psihološko pretanjenem filmu vrže v jedro delavske sredine, kjer odmevajo trda tekmovalnost, paktiranja, zarotniške akcije, skratka, vsi natančni, težko prepoznavni, a boleči udarci. Pogumno delo.



ae fond kiss
ken loach

vb

Loachev prispevek k psihopatologiji sodobnih trenj med religijami, ki jih je še poudarilo post-11.-septembrsko sovraštvo do islama, je ljubezenska zgodba, postavljena na škotsko, konkretno v Glasgow, mesto, kjer se verska pripadnost izraža bolj slikovito – in silovito – kot kjerkoli drugje na svetu. Zavezanost protestantski oziroma katoliški veri se jasno in glasno manifestira že s pripadnostjo mestnim nogometnim rivalom, Celticu (katoliški klub) oziroma Rangersom (protestantski). Kar Loach zgolj nakaže, *Ae Fond Kiss* namreč ni kakšna športna drama, temveč film o trku religij, protestantske, katoliške in islamske, predvsem pa ljubezenska zgodba med Casimom, sinom pakistanskih priseljencev, in Roisin, katoliško vzgojeno učiteljico glasbe, ki se soočata z restrikcijami "matičnih" religij in tradicionalnimi družinskimi vrednotami. Casimu sta oče in mati našla primerno nevesto – pripeljala sta jo direktno iz Pakistana –, čemur se on upre, ker ljubi Roisin. Roisin se na drugi strani spopada s poklicnimi težavami, saj je na katoliški šoli ne morejo zaposliti, dokler ne dobi pisnega soglasja lokalnega duhovnika, slednji pa papirja ne bo podpisal, dokler ga ne bo prepričala, da živi v strogem katoliškem duhu – in v harmoniji s katolikom. Loach se je še enkrat izkazal kot eden redkih radikalnih komentatorjev sodobne družbe, prvič v karieri se je neposredno lotil tudi verske problematike, ki se najbolj izrazito manifestira v Roisinem obisku pri katoliškem duhovniku; v tem mučnem, brutalno realističnem prizoru se izkristalizira vsa nehumanost verskega fanatizma, zaznamujejo pa ga patrove besede, ki jih ni moč pozabiti: "*Če nisi sposobna živeti in delati po normativih katoliške vere, greš lahko poučevat tudi protestantske otroke!*" Hudo. •

CANTETOVSKÉ UTOPISTIKE

nil baskar

Človek, ki je izgubil svoje življenje in ki na vse možne načine poizkuša ponovno zasesti svoje mesto. (A. Artaud)

Pred časom smo v *Ekranu* (2003, št. 3–4) pisali o političnem filmu in oživljali klasifikacijsko berglo Comollija in Narbonija, s pomočjo katere bi *Izkoristek časa* (*L'emploi du temps*, 2001) Laurenta Canteta lahko uvrstili v četrto kategorijo političnih filmov; kritičnih izjav, ki pa formalno ostajajo znotraj konvencionalnih kodov in načinov reprezentacije. Drži, formalno je *Izkoristek časa* na eni strani otrok modernistične vizure odtujenega, izpraznjena, prehodnega in raz-značenega prostora, ki spremlja smrt skupnosti in utrujenost subjekta (nekaj, kar sta v sodobnem evropskem filmu najdlje prignala Antonioni in Wenders), hkrati pa je na drugi strani proponent trdega, faktografskega socialnega naturalizma, ki ga je Cantet bravurozno demonstriral že v *Človeških zakladih* (*Ressources humaines*, 1999). Nadaljujemo lahko, da je cantetovska družbeno-kulturna kritika razpeta med psihoanalizo in post-marksizem, kot je v predhodnem zapisu že pokazala Mateja Valentinčič (*Ekran*, 2001, št. 9–10). Prodornost Cantetove kritike, če se naslonimo na omenjeni zapis, je v ne-inhibiranem prikazovanju in razgaljanju osnovnih struktur družbe, družine in delovnega mesta, med katerimi je razpet njegov protagonist. Canteta pri tem ne vodi neka banalna politična retorika, temveč avtentičen socialni čut, iz katerega se rojeva njegov lastni politični diskurz, ki ga želimo na tem mestu tudi zoperstaviti zgoraj omenjeni dogmatični definiciji političnega filma. *Človeški zakladi* v tem pogledu stopijo korak dlje od večine sodobnih družbeno-kritičnih izjav; konkretni proizvodni obrat, ki je za sodobno post-industrijsko družbo neviden in kvečjemu arhaični ostanek neke druge faze ekspanzije (in z njim vred njegovi delavci), pri Cantetu ni le posplošeno prizorišče kapitalističnega izkoriščanja, odtujitve in razrednega boja, temveč tudi notranjega paradoksa in brezkompromisne samo-refleksije. Ne le da Cantet opomni, da delavski razred še vedno obstaja in z njim vred tudi vsa družbena razmerja, o katerih danes ni modno



Človeški zakladi Izkoristek časa



razmišljati – položaj tega fantomskega in bolj kot kdajkoli prej nevidnega človeka je danes še veliko slabši, saj je izgubil razredno solidarnost in pozicijo političnega izjavljanja. Da se mora v konkretnem primeru za pravice utrujenega delavca (oče) potegovati socialno ozaveščeni kapitalist (sin), je Cantetov paradoksalni komentar poraza delavstva in obenem njegova radikalna kritika: delavska solidarnost se je utrudila in naposled podlegla, ker je pozabila, da se modus kapitalistične produkcije ne preneha pred durmi tovarne, temveč odmerja odnose tudi doma, v družini in znotraj človeških afekcij.

A kakorkoli – kaj dela Canteta za političnega avtorja, nemara enega najpomembnejših v tem trenutku, navkljub temu, da je njegova filmska govorica sama po sebi pridružena in brez tiste manifestativne razsežnosti, ki preveča dela sodobnikov, v prvi vrsti sonarodnjaka Guédiguiana? *Izkoristek časa* se navsezadnje zaključuje z zelo dvoumnim *post-scriptumom*, ki ga lahko beremo kot junakovo nemočno resignacijo, a hkrati z olajšanjem, saj se junakova mučna odiseja skozi klobčič lastnih laži in konstruktov zaključuje. Ne smemo spregledati, da nas Cantet v Vincentovo eksistenčno laž previdno zaplete s pomočjo učbeniške hitchcockovske perverzije, ki nas sprva naredi sokriva za njegove drobne zločine vesti, na koncu pa nas milostno in kljub vsemu osvobodi v navidez katarzični razrešitvi, ob kateri zlahka spregledamo, da pred nami ni več isto telo, temveč izpraznjeno, deziluzionirano telo, lupina duše, ki jo je Vincent v usodni noči odvrigel v temo. *Izkoristek časa* lahko seveda zlahka gledamo kot shrlljivko banalnega vsakdana, kjer si želi poslednji človek prikrojiti in osmisliti (njegova nenehna romanja v višave, kjer sluti transcendenčno izkušnjo) svet po svoji podobi, a se na koncu zlomi in prepusti tatovom teles. Pomenljivo se zdi, da se junak do zadnjega upira breztelesnemu in zlovesče ljubečemu glasu svoje žene in očeta, ki pa ga doseže tudi v njegovem zadnjem pribežališču in naposled nad njim prevzame oblast. Vincent se zaustavi in izstopi v temo, kjer odvrže svoj pohabljeni ostanek.

A kje se prične junakova dematerializacija in z njo tudi

razkranje obdajajoče utopične projekcije? Vincent si realno prikroji po idealu liberalnega kapitalizma, kjer sam igra vlogo socialno ozaveščenega birokrata, ki načrtuje gospodarski razvoj v Afriki. V tej ultimativni in otroško naivni liberalistični fantaziji je Vincent pripravljen spregledati, da njegova projekcija komajda prekriva moteče simptome realnega, ki ga opozarjajo, da je le odvečna motnja (loža urada ZN, kjer v razsvetljenem zanosu fantazira o svojem delu; parkirišče motela, kjer skuša prebiti noč itd.). Vse dokler naposled ne naleti na neulovljivega Jean-Michela (Serge Livrozet, dejansko nekdanji kriminalce in politični militant), hudičevega advokata, drobnega preprodajalca ponaredkov, ki ga očetovsko posveti v resnico ustroja, dobesedno za zaprtimi vrati hotelske sobe. Neznosna resnica ekonomske matrice je seveda le cenen ponaredek – Armanijeva zapestna ura, narejena na Kitajskem –, agent te vzporedne realne ekonomije pa svoj posel šlepa izključno na simbolni vrednosti blaga. Vincenta razkriteje banalne in obscene resnice – kljub temu da skuša v njej najti svoje novo mesto – naposled sesuje, njegova abstraktna projekcija liberalnega kapitalizma (ki jo poleg Vincenta vidijo le uslužbenci STO) pa postane nevzdržna in vedno bolj odvratna – Cantet to sesutje jaza čudovito ilustrira, ko Vincentov zlom prikaže na zaslonu nadzorne kamere, kot kliničen fakt črne kronike. Sesut se junak nato skuša vrniti domov, kjer moč njegove projekcije nemara še vedno deluje, a v drugo se zlomi še tam, seveda v trenutku, ko prihaja oče. Njegovo končno dejanje, strahopetni skok skozi okno pred očmi lastnega sina, je zaključni akt cantetovske dematerializacije: telo, ki ni več niti mož, niti oče, niti sin, temveč le še madež na ruševinah, ki so realne in ga požrejo v svoji temi.

Ne gre pozabiti, da je shrlljivo dematerializacijo protagonista in dekonstrukcijo mentalnega okolja Cantet zarisal že v svojem prvencu, *Les Sanguinaires* (1997), ki je nastal v okviru skupinskega filmskega projekta *Leto 2000, kot ga vidijo* (2000 vu par ..., serija refleksij preloma tisočletja, med prispevki omenimo imena, kot so Tsai

Ming-liang, Abderrahmane Sissako, Hal Hartley, Ildiko Enyedi, Walter Salles, itd.). *Les Sanguinaires* je miniaturni in zgoščeni *blueprint Izkoristka časa*: François je utrujeni agent turistične agencije, ki želi ubežati profanemu spektaklu Novega leta, k svoji nameri pa pritegne še družino in prijatelje. Odvleče jih na otoček poleg Sardinije, seveda brez televizije, radia, mobilnih telefonov in drugih utrujajočih opomnikov globalizacije. Utopična namera zaradi tipičnih notranjih razkorakov (socialnih, kulturnih, spolnih in starostnih) in šokantnega razkritja, da je za ostale to vračanje v prvobitnost le rahlo perverzna komedija, seveda kaj kmalu propade. François reagira avtokratsko, skupina ga obtoži, da je fašist, nato se od njih – skupaj z ženo in sinom – distancira. V usodni najdaljši noči naposled izgine brez sledu, kot da nikoli ni obstajal drugače kot le simulaker očeta in moža, njegova osebnost pa je ves čas živela nekje drugje. Cantet sicer hermetično dramo značajev in principov mimogrede nadgradi še z alegoričnimi elementi, denimo vsadkom nedolžnega žrtvenega jagnjeta (natančneje osla, v enem na splošno najlepših posvetil Bressonu) in modro lučjo v morju, ki protagonista kliče k sebi. François je soroden Vincentu; za oba se zdi, da svoje življenje hote bolj simulirata, kot dejansko živita, nemara zato, da bi ubranila tisti intimni prostor, ki ga ne želita prepustiti diktatu kolektivnega imaginarija. Ločita se le po naravi utopije in ambiciji: François zastopa anarhistični komunitarizem, ki ne more obstajati onkraj izoliranega otočka, Vincent pa verjame v liberalno utvaro, ki lahko obstaja le v svetu njegove intimne totalitete, v svetu, ki ga sam razprostre čez obstoječega. Problem obeh je, da so njune utopije v osnovi spodletele, da pravzaprav zasledujeta tavitološko podobo družbe, svetov, ki že obstajajo. Prav ta Cantetov rafinirani humanizem in radikalna kritika utopične misli je dandanes nemara politični diskurz najodličnejše vrste; Cantet ne ponuja "nove" socialne vizije, temveč jo preprosto identificira in prevprašuje skozi oči njenega iskalca. •

rolando caputo

OD PET DO DESET:

pet refleksij o deset abbasa kiarostamija

5. odštevanje

Vključevanje odštevajočega se *leaderja*, traku na začetku filma, v telesu samega filma je ena najbolj obrabljenih gest avantgardnega filma. Sčasoma je postala prepoznavna kot samostojni označevalec in ne le kot standardna označba, da se film začne. Pri t.i. strukturalistični/materialistični tradiciji avantgardne filmske prakse je obelodanjenje *leaderja* reakcija, usmerjena proti tistemu drugemu, t.i. iluzionističnemu filmu. Abbas Kiarostamija nikoli ni bilo strah razkrivati te izumetničenosti filma. *Deset* je strukturiran prav okoli omenjenega *leaderja*. Deset epizod, ki se odštevajo; ko je filma konec, se, paradoksalno, šele začneja. Kako? Ko je Kiarostamijevega filma konec, upa, da se bo v gledalčevi glavi pričel odvijati drug, bogatejši, polnejši, bolj domišljjsko kreativen film. Gledalec bo dokončal, kar na platnu ostane nedovršeno. Nadvse demokratična vrsta kinematografije, ki pušča dovolj prostora in prostosti gledalčevemu angažmaju. A hkrati tudi tvegana, kajti če gledalčeva domišljija ni kos nalogi, se lahko film le zruši sam vase.

4. govoreče zdravilo

Na forumu nedavnega filmskega festivala v Melbournu je Kiarostami ponudil vpogled v genezo *Deset*. Na začetku so bile epizode osredotočene na psihologinjo, ki je bila zaradi prenavljanja pisarne prisiljena seanse s pacienti preseliti v svoj avto. Ko se je ideja razvijala, se zaplet v nekem trenutku ni več zdel verjeten in film je posledično začel dobivati drugačno obliko. A vendar ne toliko drugačno, da prvotna ideja v končanem filmu ne bi pustila svojega odtisa. Občutek, da prisostvujemo zelo zasebnim trenutkom med posamezniki – ti bi bili sicer še mnogo bolj intenzivni, če bi resnično šlo za razmerje med terapevtom in pacientom –, je še vedno prisoten. Čeprav Kiarostami teh žensk na noben način ne predstavlja kot učne primere za klinično analizo (nevarnost tega bi lahko videli v prvotni ideji), se njihovi pogovori prebijajo prav skozi težavna vprašanja identitete, želje, spolnosti, religije itd. Njihovi pogovori so na neki način seveda terapevtski, kajti nagovarjajo probleme, ki so težavni tako za posameznika, na individualni, zasebni ravni, kot tudi na obči ravni določene kulturne ideologije. Vprašanje glasu in formalnih variacij v njegovi rabi in pomenu, v in za pričujoči film, je še zlasti poudarjeno v epizodi s "prostitutko". Kiarostami razloži, da mu za vlogo ni uspelo prepričati dejanske prostitutke, zato se je moral zateči k igralki, ki je omenjeni del odigrala po scenariju. Ker telo igralkice večinoma ostaja v zunanosti kadra, poteka tudi izvedba njene vloge na popolnoma zvočni ravni. Ta vzorec figure v kadru/glasu v *offu* je eden od nenehno razvijajočih se formalnih tropov v *Deset*. Prav pričujoča epizoda pa je strukturno sorodna tudi uvodni, zamenjane so le vloge. V epizodi s "prostitutko" je voznica figura na ekranu, potnica pa glas v *offu*. V prvi, uvodni epizodi pa Kiarostami zadrži podobo ženske, dečkove matere, prav do zadnjega trenutka, tako da si ves čas njenega trajanja vizualiziramo podobo govornice s pomočjo zvočnosti glasu – njegove višine, barve, intonacije in teksture. Ko se podoba naposled pojavi, deluje kot razodetje, najprej zato, ker spodbija naša pričakovanja o tem, kako bi govornica lahko izgledala, in nato še zaradi občutka, da podoba nekoga razkriva občemu pogledu javnosti. Film se, konec koncev, ukvarja s podobo ženske znotraj islamske kulture. Med tem, kar je slišano, in tem, kar je videno, med glasom in telesom, igra *Deset* dovršeno igro ventrilokvizma. So ti čisti glasovi – začnši z voznico, nato prostitutko in sveto žensko – primeri tega, kar je Michel Chion poimenoval akuzmatično? Še-ne-

videnega glasu torej, glasu brez obraza. Če je, potem je prisojanje glasu njegovemu pripadajočemu vizualnemu viru – ustom, obrazu – "vselej podobno razdevičenju"¹, kot sugestivno pripomni Chion. Obrazov prostitutke in svete ženske nikoli ne ugledamo.

Prisotno pa je seveda tudi bolj dobesedno odstiranje v pogosto komentirani epizodi, kjer mlada liberalna ženska, ki jo je fant pustil na cedilu, odstrani svojo naglavno ruto, ki razkrije, da si je ostrigla lase. Bolj intriganten pa je po mojem mnenju začetek druge epizode, v kateri se sestra voznice, sama v avtomobilu, pahlja in občasno privzdigne pokrivalo, da bi telesu dopustila pihljaj sapice. V trenutkih, kot je pričujoči, se gledalec zave tako implicitnega voajerizma kot tudi svoje lastne, nepotešljive radovednosti o mejah tega, kar je mogoče in nemogoče prikazati. Prav to vprašanje je pred desetletjem kritičarka Farah Nayeri zastavila Kiarostamiju: "Je mogoče snemati filme o ženskah, ki živijo v mestu, ki delajo, ki vozijo automobile, kajti tako v resničnosti tudi živijo?"² *Deset* je njegov dolgo pričakovani odgovor.

3. o dečku

Po dolžini je približno tretjina filma posvečena pogovorom, natančneje, besednim dvobojem med dečkom Aminom in njegovo materjo. Pojavi se v deseti epizodi, prvi in najdaljši od vseh; v peti, ki je v središču filma; v tretji; in v prvi, najkrajši od vseh, kjer deček le vstopi v avto in od mame zahteva, da ga odpelje k babici. Pričujoče epizode oziroma prizori so hrbtenica, okoli katere se razporedijo preostale. Če je v *Deset* kje kakšen zaplet, lahko rečemo, da je prav v tem razvijajočem se dialoškem dvoboju med materjo in sinom. Epizodi deset in ena začetujeta simetrijo filma; na koncu se znova najdemo tam, kjer smo pričeli. Krog se zaključí, a novi se pravkar odpira. Življenje ima svoje ponovitve in ponovljene posnetke. Za dečka postane vožnja z avtom spiralna mora, ki se vrača, da bi ga mučila. Epizodi deset in ena se v popolnosti zlivata druga v drugo, kot dva konca kroga, ki sta se naposled srečala. Med njima se nič ne razreši, skorajda bi lahko pričakovali še en zasuk kolesa. A tokrat je Kiarostami pustil kolo v rokah gledalca. Poleg emocionalne intenzivnosti v izmenjavi med materjo in sinom so te epizode najbogatejše tudi v smislu podajanja osnovnih informacij pripovedi. Izvemo za zakonske muke Aminovih staršev, ločitev, izvemo za materin življenjski slog in njeno delo (fotografinja, ki je pogosto zdoma), veliko izvemo tudi o navadah Aminovega očeta (gleda pornografske filme) in odporu, ki ga do novega materinega partnerja čuti deček. Ponekod imajo materine besede prizvok socialnega komentarja, najbolj zaznavno takrat, ko jo Amin obtoži, da je med ločitvenim postopkom lagala, a njegovo trditev zanika in odvrne, da so ženske v to prisiljene, saj jim islamski zakoni ne dajejo prav dosti možnosti za ločitev. Ne preseneča, da so nekateri kritiki dečka označili za "utelešenje moške zatiralnosti v embrionalni fazi"³. Kakršen oče, takšen sin. Morda res, a po drugi strani to iz dečka naredi le šifro v določenem ideološkem zapisu. Kiarostami je prevelik humanist in preveč čuteč za materinsko dramo v osrčju njunega spopada, da bi iz dečka naredil tako očitno tarčo. Hkrati pa je morda Amin nov tip protagonista v njegovi kinematografiji: pripadnik srednjega razreda, izobražen, aroganten, in kar je morda najpomembnejše, agresiven nasproti starševski figuri. Zagotovo ne bi imel kaj početi v *Domačih nalogah* (Mashgh-e Shab, 1989), kjer so upodobljeni dečki večinoma spoštljivi, vljudni, učljivi, oklevajoči in boječi, ali v *Kje je hiša mojega*



prijatelja? (Khane-ye doust kodjast?, 1988), kjer deček ovire na svoji poti premaguje s tiho, skorajda pasivno odločnostjo. Amin se s svojo materjo spopada prsa ob prsa, velikokrat vračajoč z enako mero. V nekem trenutku, ko mati svoje pripombe najavi, rekoč, da želi povedati le dve stvari, jo Amin opozori, da je dejansko povedala tri stvari in da je prav ta ne-konsistentnost tisto, kar ga pri njej najbolj frustrira. Nekateri kritiki so bili do dečka krivično okrutni – res je, v njegovem obnašanju je mnogo odbijajočega –, a hkrati isti kritiki niso opazili, da je kljub razlikam med materjo in sinom tudi precejšnja značajska sorodnost, da sta oba uporniška in prepirljiva. In še, opazujte govornico njunih teles, občasne podobnosti v gestikulaciji rok. Njuna bitka je bitka resnične bistrosti in drznosti. Takšne trenutke nam film poklanja le redko.

2. baby, you can drive my car ...

Veliki filmski avtorji ustvarjajo svoje lastne kozmologije. Svetove na platnu, napolnjene in obdane s privilegiranimi predmeti, motivi, figurami in pokrajinami, ki se ponavljajo in vračajo iz filma v film. V srcu kiarostamijske kozmologije je avto. Avtomobili so v filmu dovolj pogosti, zlasti v *road moviejih*, a za razliko od ostalih Kiarostami avta ne fetišizira in ga ne napolnjuje s simbolnimi pomeni – svobodo, eksistenčno mobilnostjo, odtujitvijo, pobegom iz družbe –, kot to počnejo mnogi kulturni avtomobilski filmi, denimo *Week-End* (1976), *Peklenski asfalt* (Two Lane Blacktop, 1971), *Avto smrti* (Vanishing Point, 1971), *Eat my Dust* (1976). Sam po sebi ni prav nič posebnega, vozilo pač, večinoma neoprijemljiv in prototipen v dizajnu. Upira se, zakuha in odpove. Veter nas bo morda odnesel, a vendar je avto tisti, ki prevaža protagoniste od kraja do kraja. Iz filma v film je fascinantno opazovati trajektorije teh vozil, ko potujejo vzdolž nešteto ravnih, krivoljastih, vzpenjajočih se in cikcakastih poti. Avtomobili, skupaj s potmi in pokrajinami, ki jih prečijo, preraščajo v specifične ikonografske pomene. Pogosto Kiarostami zariše začetno smer gibanja avtomobila in jo obdrži kot ponavljajoč se motiv prostora. Tako v uvodnem krožnem gibanju voznika v *Okusu češnje* (Ta'm e guilass, 1997) kot v samem filmu, ki kroži okoli misli o samomoru. Ali v podobi strmega vzpona na cesti v *In življenje teče dalje* (Zendegi va digar hich, 1992), ki naposled rezultira v enem najbolj sublimnih zaključnih posnetkov v zgodovini filma, kjer se avto počasi, a odločno, ped za pedjo, vzpenja po navidez nepremagljivi strmini proti vrhu. Popolna vizualna korelacija naslovu in duhu filma ... in življenje teče dalje. Zdi se, da za Kiarostamija ni toliko pomemben cilj popotovanja, ampak način, kako konkretni protagonist preči prostor med dvema točkama. Zdi se še, da ima pot, ki jo ubere, najsi bodi linearna ali ovinkasta, vzpenjajoča se ali padajoča, cikcakasta ali prema, določeno metafizično pomembnost. *Deset* je prvi Kiarostamijev film, ki ne dopušča zunanjih posnetkov avtomobila med njegovim potovanjem. Avto je tukaj le kontejner značajev in njihovih dram, kolikor so te pomembne. S tem nam *Deset* odreka – vsaj pričujočemu gledalcu, čeprav v zameno ponuja druga povračila – enega velikih užitkov filma.

1. digitalni film na razpotju

Ko govorimo o poteh, se v spominu utrne trenutek iz filma *Veter z vzhoda* (Le Vent D'Est, 1968) Godarda/Gorina, kjer veliki brazilski režiser Glauber Rocha – podobno kot danes Kiarostami najpomembnejši avtor

svoje generacije iz Tretjega sveta – stoji pred razpotjem in govori o dveh smereh, ki se filmu odpirata ob tistem točno določenem zgodovinskem trenutku: “V tisti smeri je film estetske pustolovščine in filozofskega prevpraševanja, v tej tukaj pa film Tretjega sveta – nevaren, božanski in čudovit film, ki postavlja praktična vprašanja ...” Več kot trideset let pozneje se izbira morda ne zdi več tako skrajna (ali morda celo bolj, odvisno od vašega pogleda na stanje sodobnega svetovnega filma), a pripodoba razpotja je vredna ponovne formulacije. Morda gre le za efekt dveh filmov, ki sem ju videl v relativno kratkem času, a vendar sta s prihodom digitalne filmske dobe Kiarostamijevih *Deset* in *Ruski zaklad* (Ruskij kovčeg, 2002) Aleksandra Sokurova – oba v letu 2002 – vredna razmisleka kot dve nedavni manifestaciji nasprotnih smeri na nekem novem filmskem razpotju. *Ruski zaklad*, ki se odvija v muzeju Ermitaž, ima nekaj tisoč igralcev v kostumih, sto in več let ruske zgodovine in en sam, koreografiran, nenehno premikajoč se *steadycam* posnetek. Vizija Sokurova je ekspanzivna, operna in baročna. *Deset* ima na voljo avto, voznico, pet ali več figur, ki izmenično zasedajo potniški sedež in se z voznico zapletajo v različne pogovore, in dve digitalni kameri, fiksirani v zamejenih točkah pogleda. Oba filma se izogibata montaži, a na radikalno drugačen način; bolj očitno seveda pri zanosni planskvenci Sokurova (četudi imamo opravka z montažo znotraj posnetka in splošnejšim, neopredeljivim procesom intelektualne montaže, ki jo gledalec izkusi vpricho Sokurovovega platenja zgodovine). Tudi *Deset* privzame princip plana-sekvence, a le znotraj celovite epizodične forme. Epizode so razločene s časovnimi prekinitvami in elipsami; so tudi rezi, a njihovo število je malenkostno. Oba filma sta eksperimentalna. In hkrati filma, ki rešujeta probleme: digitalno tehnologijo privzame, da bi premagala zaznavne omejitve bolj “konvencionalne” filmske tehnologije. A za razliko od Sokurova uporablja Kiarostami digitalno tehnologijo kot sredstvo za vrnitev filma k ničelni točki, na svež začetek, da bi tako ponovno definiral pogoje dialoga med gledalcem in filmom. Končna točka: desetletja je klasična filmska teorija razglabljalna o primerni metafori, ki bi pojasnila filmski ekran: okno ali okvir? Je bil filmski ekran okno v svet, potemtakem zajeta realnost, ali njegov okvir, rekonstruirana realnost, slika in njen okvir? V mnogočem je Kiarostami najiminennejši dialektik teh dveh metafor. •

Prevedel in priredil Nil Baskar

Opombe:

1. Michel Chion, *The Voice in the Cinema*, Columbia University Press, New York, 1999, str. 23
2. Farah Nayeri, “Iranian Cinema: What Happened In Between”, *Sight and Sound*, letnik 3, št. 12, december 1993, str. 28
3. Geoff Andrew, “Drive He Said”, *Sight and Sound*, letnik 12, št. 10, oktober 2002, str. 32

Rolando Caputo je učitelj filmskih študij na univerzi La Trobe v Melbournu. Besedilo je bilo izvorno objavljeno v spletni publikaciji www.sensesofcinema.com, št. 29, november/december 2003.



ZGUBLJENO S PREVODOM

... in vendarle več kot samo bežno srečanje

Je režijski talent zapisan v genih? Ga je Sofia Coppola res podedovala od svojega slavnega očeta, Francis Forda Coppole? Seveda ne, samo kakšnega od njenih filmov si moramo pogledati, pa nam lahko nemudoma postane jasno, da nimamo opravka z nikakršnim klonom, z nobeno kopijo, niti plagiatom ne, temveč s povsem samostojno in suvereno filmsko avtorico. Ki sicer ne more in noče skriti, da je odraščala na snemanjih, v razširjeni družini igralcev, snemalcev, scenografov, kostumografov ..., ob očetu, ki je vladal Hollywoodu, pisal zgodovino filma in jo že kot dojenčka postavil pred kamero, kjer je odigrala svojo prvo filmsko vlogo novorojenega sina Michaela Corleoneja in se nato pojavila tudi v obeh nadaljevanjih mafijske sage, katere tretji del je zavoljo uničujočih kritik (igrala je hčerko Ala Pacina) najstniško Sofio za nadaljnjih deset in več let porinil v nemirno iskanje in preizkušanje identitete: fotografija, moda, dizajn, video spoti ... Ves čas se je vračala k umetnosti, jo tudi študirala na univerzi v New Yorku, le filmu se je na široko ogibala in precej let je moralo preteči, preden se je preizkusila v novi filmski vlogi – vlogi režiserke. Zanj namesto očitkov o protekciji, nenačrtenosti, brezbarvnosti ... žanje predvsem navdušenje, nominacije in nagrade. Mimogrede: če ji bo letošnji marec prinesel oskarja za *Zgubljeno s prevodom*, bo dinastija Coppola zlati kipec prejela kar tri generacije zapored; za glasbo v *Botru II.* (*The Godfather, part II.*, 1974) ga je dobil že njen ded Carmine Coppola ... A tistih, ki so prodornost mlade Coppolove tako vztrajno reducirali na vpliv družinskega zaledja, bo kljub temu vse manj.

Zgubljeno s prevodom je drugi celovečerec Sofie Coppola. Debitirala je pred petimi leti na canneskem festivalu z *The Virgins Suicide*, reminiscencami odraščanja v Ameriki sedemdesetih let. Za scenarij je vzela kulturni roman pisatelja Jeffreyja Eugenidesa in posnela film, ki je obenem pripovedka, detektivka in psihološka srhljivka, kratka, pravo rajanje žanrskih in režijskih pristopov – sila nenavadna zmes, vsekakor pa niti

od daleč ne spominja na najstniške filme, kakršne gledajo naše mlajše sestre. Na površju Coppola zapeljuje z nostalgijo in suhim humorjem, spodaj tli tiha histerija. Ko kamera Eda Lachmana mehko poboža ulice mirne primestne četrti Detroita, se v sliko že prikradeta neoprijemljiva groza in strah, kakršna z vsakdanjikom prebivalcev razkošnih hiš s skrbno urejenimi vrtovi in ličnimi verandami ne bi smela imeti nobene zveze. A vdirata od vsepovsod, se prepletata z življenji lepih sester Lisbon in dekljskimi sanjarijami, ki jih grenijo in zatirajo puritanski nazori njihovih versko blaznih staršev – dokler se zatiran sestriški podmladek lastno-ročno ne izbriše iz tega neznoznega sveta. Neznosnega zato, ker gre za svet, v katerem se zunanje grožnje (materializirane v obsesivni, čeravno navidez srečni, idealni družini) kot take manifestirajo kvečjemu še navznoter, se zažirajo v posameznika in tlačijo njegovo najintimnejšo notranjost, da ta ne more priti do svoje uveljavitve. Tako Coppolova že s svojim prvencem vzame nepreklicno slovo od iluzije srečnega ameriškega sna in se zasmeji v brk hipokrizirani družbi ter njenemu aparatu moralnih pritiskov. V močnih nadrealističnih zaključnih sekvencah filma protagonistom nadene groteskne plinske maske; prebivalci *Virgins Suicide* se lahko kvečjemu z njimi zavarujejo pred strupenimi parami okolja, ki duši in maliči življenja v njem.

V tej luči se zdi nekako logično, da je v svojem naslednjem filmu zbežala, kolikor je le mogla stran od Amerike, od pritiskov vsega znanega, domačega, od dežele, ki obenem predstavlja tudi režiserkin povsem osebni "doslej", tisto zgodovino, pred katero je tako težko in tako nujno pobegniti. Najprej so potovale sestre Lisbon, pa čeprav so jih v daljavo vodili le barviti letaki turističnih agencij; potovanje je režiserka hudo cinično in frustrirajoče zapisala v ime družine, ki se je vkopala v dušečo malomeščanstvo ameriškega *middle class*, in jo tako dobesedno zapisala smrti. Seveda so pred Coppolovo daljave iskali že številni cineasti (med njimi se v svojem eseju *Brez sonca* (*Sans soleil*, 1983) na Japonsko poda

tudi Chris Marker). Nasploh naj bi režiserji radi in veliko potovali, če želijo ustvarjati filme: *go the distance to get the distance*. Film in potovanje si delita veliko, podobno percepcijo, podobno senzibilnost, podoben jezik, ali bolje, ohlapnost jezika, odprtost obzorij pri odkrivanju. V obeh primerih gre za stegovanje rok po novem, za ostrenje čutov, pa še za nekaj najbolj bistvenega – za zrcaljenje intimnih izkušenj in za dvig nad tisto realno, ki nas vklepa s svojimi normativi in omejitvami (največkrat moralnimi). V kinu oziroma pri filmu nas od lastnih skrbi, obveznosti, dolžnosti, neumnosti in “muk spomina” odtegne tema dvorane, na potovanju to za nas opravi tisti “geografski” prepad, ki zaveza med našim doslej in nečim novim, kar se šele začinja. Začenja pa se potovanje, začenja se film.

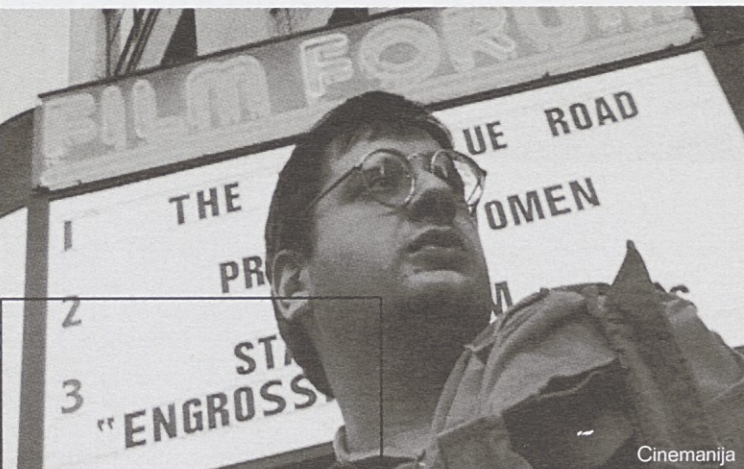
Da ne bo pomote – *Zgubljeno s prevodom* seveda ni film-potovanje (kot Markerjev *Brez sonca* ali na primer *Wimbledonski stadion* (Le Stade de Wimbledon, 2001) Mathieuja Amalrica, ki mi tukaj najprej pride pred oči), a vendarle lepo spregovori o radovednosti do tujega, o odkrivanju nepretipanih pokrajnih človeške duše, v katerih maske lahko začnejo odpadati z obrazov in kjer se prisila realnega (zunanjega) naposled zmehča, stali. Pa čeprav samo zato, da odstopi prostor neki drugi realnosti in največkrat tudi nekemu drugemu tiranu – tistemu notranjemu, za katerega se potem spet ne ve, kaj je pri njem bolj zagatno, pregnati ga ali (iz)bezati na plan.

Ko se v Tokiu srečata hollywoodski igralec v krizi srednjih let in mlado-poročena diplomantka, oba Američana, na dan pridejo vse tiste misli in pomisli, ki jih je doma vztrajno odplakovala rutina vsakdanjika ter njegovih obveznosti. Te so ostale v Ameriki in šele v razosebljenih sobanah razkošnega tokijskega hotela, kjer se, nespečna, zgubljena in osamljena, začneta srečevati, lahko prideta do novega pogleda na svoje življenje, ki jima razkrije, da sta nekje na poti zašla. Razočarani in vsega naveličani Bob (Bill Murray) na Japonskem snema reklame, namesto da bi igral v kakšnem filmu, medtem ga žena po telefonu in faksih z druge strani oceana bombardira z očitki in banalnimi sporočili, ki prihajajo sredi noči. Charlotte (Scarlett Johansson) je prav tako razočarana nad svojim pre zaposlenim in vase zagledanim možem, ki se spogleduje s stupidno hollywoodsko starleto ter jo pušča samo v hotelski sobi, kjer posedna na okenski polici in zre v neznano mesto, neznane pa so tudi smernice njene življenja, za katerega ne ve več dobro, kam ga obrniti. Nič nenavadnega, nepredvidljivega ali pretirano filmskega ni v tem, da se najdeta in se tudi zblížata, da se med njima splete nežno prijateljstvo, je pa toliko bolj neobičajno in osupljivo, s kakšnim posluhom za intimno in s kakšno zrelo obzirnostjo je njuna – neotipljiva, nikdar zares dorečena – zveza prenesena na platno. Coppola je posnela ljubezenski film, kakršne so delali le v starih dobrih časih, v njem subtilno prepletla registre osamljenosti, romantike, erotike, melanholije in tudi suhega cinizma ter pri tem ignorirala vse konvencije ljubezenskih žanrov. Naj se zato na tem mestu začudim nekaterim kritičnim redukcijam filma na žanr ali žanrski presežek – *Zgubljeno s prevodom* je namreč zelo oseben in zelo avtorski film, kolikor je takšna (opre)delitev sploh umestna, vsekakor pa ni nastal z namenom, da bi izpovedal kakršnokoli ljubezensko zgodbo. Prej ga zanimajo pogoji, v katerih se ta lahko razvije, in pri iskanju slednjih beži stran od kodov, konvencij in represij, ki so imanentne (kateremukoli) žanru ... Vanj se vpletajo magični trenutki (na začetku filma, ko limuzina dremajočega Boba vozi po tokijskih ulicah, na bleščečem neonskem panoju zagleda svojo fotografijo, ki jo bo šele posnel, Charlotte v cesarski palači vidi tradicionalno poroko japonskega para ...), koščki realnosti (največkrat v podobi nadležne prisotnosti ameriške popularne kulture, nikjer tako bizarne in potencirane kot ravno v z zahodom obsedeni Japonski, kjer v hotelskem baru ameriški ansambel pretenciozno

preigrava jazzovske balade in kjer se vedno najde kakšen nadležen rojak, ki začne nadlegovati Boba in siliti vanj), skopi, nedokončani dialogi (ki nakazujejo, da se ta zgodba pravzaprav odvija še vse kje drugje kot pred objektivom kamere), banalni spori (ko Bob preživi noč z voljno pevko iz nočnega bara), izvrsten humor (v katerem je slutiti žlahtno *screwball* komedijo in razpeta krila Billa Murraya), s katerim Coppola rahlja prevladujoči melanholični ton filma, ter vse polno drobnih nakučij. Zdi se zdi, kot bi režiserka skupaj z igralci nenehno in sproti podirala vnaprej napisan scenarij, da je ves film naravni tek, povsem verjeten in podoben življenju, tako podoben, da se ji ga na trenutke zdi potrebno prekiniti s kakšnim nadvse filmskim obrazcem (denimo zgodbo o iskanju sorodnih duš in številnimi *gagi*, ki jih bolj kot sama japonska kultura izvablja njena drugačnost, tujost), če ga sploh še hoče ohraniti na meji verjetnega, realnega.

Coppola zanima improvizacija. Ravno tu se najbolj pozna, da so mlado Sofio izdatno hranili s celuloidom, razkrije pa se tudi njena neobremenjenost s filmsko zgodovino, avtorskimi govoricami in eminencami. V *Zgubljeno s prevodom* nekaj najbolj zajedljivih (čeprav podtalnih) puščic leti ravno na abotno, samozadostno ameriško filmsko industrijo in njene *playerje*. Citate ter reference obvlada (privošči si le prizor iz Fellinijevega *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960) z Marcellom Mastroiannijem in Anito Ekberg), a jih pušča v ozadju, v zunanosti polja, ter jih uporablja kot podlago pri komponiranju celote, kar počne še posebej impresivno. Njenim filmom bi težko kaj vzeli in še težje kaj dodali, so popoln paket, do popolnosti prignana mešanica osnovnih elementov: igra (vedno plod improvizacije izvrstne igralske zasedbe, ki jo Coppola nerada vodi), zvok (malo režiserjev si drzne svoje podobe tako pogumno voditi z glasbo), kamera (še manj jih zna kadre snovati tako, da bi vsak izmed njih lahko stal zase, kot kakšna fotografija), scenografija – iz te impresivne kompozicije se lušči ne samo osnovna tema, temveč tista emocija, ki poganja film in gledalca vleče v njegovo razpoloženje.

The Virgins Suicide in *Zgubljeno s prevodom* sta dva zelo različna filma, a nobenega dvoma ni, da se je pod njiju podpisala ista režiserka. Coppola potuje, ne ostaja tam, kjer je končala svoj prvenec, zato lahko zdaj spoznamo tudi drugačno Coppola – Coppola sanjačico, ki se sicer dobro zaveda razpetosti človeka med njegovo individualnost in nekakšno stigmo, ki lega na posameznika z vso težo lastne in družbene preteklosti, a istočasno poskuša ohraniti pri življenju tisti drugi, pravi (ameriški, filmski?) sen, sen svobodne miselnosti, sen ljubezni in lepega. Ali zato verjame v pravljice? Zgolj v pravljice? V misli se mi prikradeta John Cassavetes (Coppola pogosto spominja nanj, čeprav je dosti drugačna, bolj mila in manj neizprosna pri kritiki impotentne ameriške malomeščanskosti ter nezmožnosti čiste komunikacije v njej) in njegov film *Minnie in Moskowitz* (1973), kjer v nekem prizoru Minnie (potem ko se s prijateljico vrne iz kina, kjer sta gledali Casablanca, ultimativni film srečanja in srečevanja, kar je, ne nazadnje oziroma vsaj deloma, tudi *Zgubljeno s prevodom*) malce okajena in zagrenjena takole pokomentira filmsko iluzijo: “Filmi so kot zarota, pripravijo te do tega, da verjameš, da verjameš v ideale, ljubezen in romantiko, čeprav veš, da v življenju ni takih reči.” Seveda je to ta isti razlog, zaradi katerega imajo tako Minnie kot Cassavetes in Coppola radi najprej film, posledično pa tudi življenje. In redko kateri film je o njem spregovoril tako romantično in obenem tako surovo iskreno, povsem brez iluzij, kot se je to “posrečilo” Sofii Coppola v najlepšem prizoru te zgodbe, pogovoru med Charlotte in Bobom, preden skupaj zaspita na postelji njegove hotelske sobe. Njun dotik je rahel in le bežen, bližina absolutna. Kot velja tudi za razmerje med filmsko iluzijo in resničnim življenjem. No, vsaj v vsakem res dobrem filmu. •



cinemanija

Cinemanija

Nemčija 2002 80'

režija Angela Christlieb, Stephen Kijak

fotografija Angela Christlieb

glasba Robert Drasnin, Stereo Total

nastopajo Jack Angstreich, Erik Chadbourne, Bill Heibredner, Roberta Hill, Harvey Schwartz

zgodba

Glavni "junaki" tega celovečernega dokumentarnega filma so newyorški filmofilji, katerih temeljna življenjska preokupacija je gledanje filmov vseh vrst. Pozorni in občutljivi so na vsak segment in prizadevno sledijo kakršnimkoli spremembam zvoka, slike ali dolžine filma. Večinoma so brezposelni in se gibljejo na robu preživetja, za vse pa je značilno, da je film edino, kar jih ohranja pri življenju.

Čeprav je na svetu veliko filmofilov takšne ali drugačne vrste, pa vendar nastopajoči v tem filmu izstopajo na poseben način. Kar je skupno Jacku, Eriku, Billu, Roberti in Harveyju, je dejstvo, da imajo vsi obsesivno-kompulzivno motnjo, kar pomeni, da jih k obiskovanju kinematografov vleče neka notranja prisila in ne več zgolj želja. Bill to lepo opiše s procesom predpriprav, ki jih "mora" opraviti, preden vstopi v kino. Te zajemajo vse od pakiranja toplih oblek do skrbnega umivanja in sila natančnega brisanja očal na stranišču kina. Tudi drugi priznavajo zasvojenost s tem, da sedijo na točno določenem sedežu v dvorani in da so pozorni na detajle, predvsem na to, da jih med ogledom filma ne sme nič zmotiti. Njihova "tolerantnost" seže tako daleč, da se jim zdi povsem upravičeno zadaviti nekoga, ki jim raztrga vstopnico, ali odstraniti hrano, ki jo jedo drugi obiskovalci. Kot se izrazi eden izmed njih, bi bilo povsem upravičeno tudi ubiti človeka, ki moti s svojim hranjenjem, če te posledično zaradi tega policija ne bi predčasno odtrgala od ogleda filma. Čeprav je vzrok njihovega obiskovanja kinematografov beg iz realnosti in nevroza s primesmi psihoze, vsi priznavajo, da ob tem uživajo. Še več, njihov obrambni sistem si je preračunal popolno ekonomijo užitka, ki sega od tega, da se hranijo s točno določeno hrano, do skrbno izdelanega urnika predstav in prometnih povezav. Vsak izmed njih prezira dosežke moderne tehnologije, kot so video, televizija in internet, in doma raje hrani stare gramofonske plošče s filmsko glasbo, čeprav ni nujno, da ima ob tem še gramofon. Eden izmed njih opisuje natančnost svojih

seksualnih fantazij, ki obsegajo ljubljenje z igralko zgolj v črno-beli tehniki. Ti novodobni, bolesteri nomadi na trenutke delujejo sila komično, ko vsak s svojo torbo tekajo od ene projekcije do druge; pri tem je tragično, da ne živijo svojega življenja, ampak življenja junakov na platnu. So sužnji svojih gonov in fantazij ter na lep način predstavljajo staro misel, da smo narejeni in takšne snovi kot sanje ...

M.G.

človeški madež

The Human Stain

ZDA/Nemčija/Francija 2003 106'

režija Robert Benton

scenarij Nicholas Meyer, po romanu Philipa Rotha

fotografija Jean-Yves Escoffier

glasba Rachel Portman

igrajo Anthony Hopkins (Coleman Silk), Nicole Kidman (Faunia Farley), Gary Sinise (Nathan Zuckerman), Ed Harris (Lester Farley), Wentworth Miller (mladi Coleman Silk)

zgodba

Profesorju in dekanu Colemanu Silku se življenje sesuje zaradi ene same besede. Z besedo 'spook' označi dva manjkajoča študenta, črnca, svet univerze ga obtoži rasizma in kmalu se znajde brez službe, nato pa še brez žene, ki jo novica tako razburi, da mu umre na rokah. Zatem se Silk zaljubi v ekscentrično čistilko Faunio. V igro se vpletejo še njen nevarni mož Lester in pisatelj z blokado Nathan. Za Colemanu Silku končno pride čas, da se sooči s svojo veliko skrivnostjo, od katere beži že celo življenje.

To je film o politični korektnosti. Za moto, izhodišče, si vzame Billa Clintona in tisto, kar je počel z Monico. V jeziku politične korektnosti ni izraza, ki bi opisal to, kar se je zgodilo. Seks? Prevara? Ne, saj ga ni dal not. Neprimerno obnašanje? Prav gotovo, ampak kako ga opisati? Jezik politične korektnosti je prikriti nekaj neprijetnega, kar je očitno in vsem jasno, pa se o tem ne govori. Če o tem ni besed, tudi ni dejanj. Če torej ni besed, ki bi to opredeljevale, se ni zgodilo. Neprijetnosti ni več.

Ali pa črnici. V jeziku politične korektnosti je črncem postal afriški Američan. Ne več nigger, coloured ali black. Junak filma Coleman Silk je črncem. Zaveda se, da s svojo barvo kože ne bo daleč prišel. Da je obsojen na geto. No, in ker je barva njegove kože zaradi pigmentarne igre usode zelo, zelo svetla, takorekoč bela, sklene,



da svojega porekla ne bo preveč razglašal naokoli. Zamolčal bo, da je črncem. Tako kot tista zelo svetlopolta punca iz *Imitacije življenja* (Imitation of Life, 1959) Douglasa Sirk. Sirk – Silk. Besede so meso postale. Tisto, kar je problematično, travmatično, neprijetno, enostavno zamolčijo. Kot pri otroku, ki zameži in misli, da ga nihče ne vidi: ni, ni! Ne obstaja več. Coleman Silk je s tem, da ni razglašal dejstva, da je črncem, to na nek način tudi uresničil. In ravnal politično korektno. Skril je tisto ključno besedo, naredil se je, da je ni. Zaradi tega je uresničil svoje sanje, ustvaril je briljantno akademsko kariero, kakršne sicer nikoli ne bi. Trideset let se je sončil v rezultatih svoje prevare. Potem pa je, v jeseni svojega življenja, propadel zaradi ene same besede: *spook*. Beseda, s katero ni mislil nič hudega, ga je odplaknila tja, kamor spada. Obtožili so ga rasizma in vse je šlo le še navzdol. Besede so, kot hudič, prišle po svoje, po tisto, kar jim pripada. Ne glede na politično korektnost.

"Politična korektnost?" je cinično pribil Silk, "saj si že obe besedi nasprotujeta." Film, ki o problemih črncev razkrije več kot ducat žolčno angažiranih izdelkov Spika Leeja, Johna Singletona ali Stevena Spielberga. Zato je politično nekorekten.

Z.S.

21 gramov

21 Grams

ZDA 2003 125'

režija Alejandro González Iñárritu

scenarij Guillermo Arriaga

fotografija Rodrigo Prieto, Fortunato Procopio
igrajo Sean Penn (Paul Rivers), Naomi Watts (Cristina Peck), Benicio Del Toro (Jack Jordan), Charlotte Gainsbourg (Mary Rivers), Melissa Leo (Marianne Jordan), Clea DuVall (Claudia), Danny Huston (Michael)

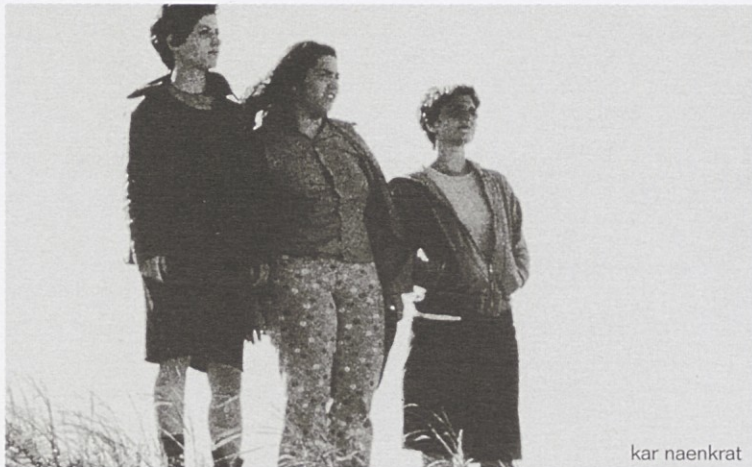
zgodba

Zakon profesorja Paula Rivera in Mary se znajde na prelomnici med življenjem in smrtjo. On je na smrt bolan in čaka na presaditev srca, medtem ko ona upa, da mu bo s pomočjo umetne oploditve podarila otroka. Christina Peck je skrbna mati dveh deklet, ki ju skupaj z možem povzici bivši kaznjene Jack Jordan. Po tragični izgubi se preda alkoholu in drogam. Ko spozna Paula, se odloči, da bo maščevala smrt svojih najbližjih.

Mehiški režiser Alejandro González Iñárritu se je svojega drugega celovečernega filma lotil na videz nadvse spretno, saj je z malimi

zvijačami skušal prikriti scenaristične slabosti. Film sloni na dokaj klasično in neustvarjalno pisanem scenariju, v katerem se prepleta usoda treh glavnih igralcev. Bivši kaznjeneec Joe povzroči nesrečo, odvedla Christine pa podari možu srce Paulu. Ta s transplantacijo ne dobi le novega vira življenja, ampak tudi nov vir sreče in zadovoljstva, ko se zaradi svoje kurioznosti odpravi na lov za iskanjem svojega darovalca in (kako presenetljivo) pristane v Christini postelji. Joe se iz bivšega zapornika spremeni v religioznega fanatika, ki skuša grešne ovčice speljati na pravo pot, a kmalu ne ugotovi le tega, da je takšna ovčica mogoče tudi on sam, pač pa tudi, da se njegov Odrešenik morda poigrava z njim in ga ima za nekakšnega poskusnega zajčka, ki preizkuša njegovo vero. Tako se vedno znova znajde v zagatah, a kaj ko v filmu nekdo pač mora biti rojen pod nesrečno zvezdo. Linearni potek dogodkov ne odstopa od večine hollywoodskih scenarijev. Malce bolj zgodba funkcionira na platnu, saj režiser s parceliranjem naredi kronološko neslednje dogodkov. Po drugi strani pa je to ena izmed variant, s katerimi režiserji lahko prikivajo neinovativnost in predvidljivost napisanega poteka dogajanja. A to ne pomeni, da bi v sledenju prizorov gledalec našel zelo trd oreh. Prav nasprotno! Film je v končni fazi zmontiran neambiciozno, tako da se tudi razdrobljena fabula ne odreši prozornosti. A saj režiserjev namen tudi ni bil, da bi iz gledalca naredil Sherlocka, tako da (malce ironično rečeno) v duhu svoje dežele ponudi še eno emocij polno limonado, le s to razliko, da je servirana drugače – na način kolača oziroma destrukcije. Razlika v primerjavi z omenjenimi TV nadaljevankami je morda tudi ta, da film poskuša reševati filozofska vprašanja o duši, usodi in vesti. Slednja je pretirano upodobljena v Del Torovem liku; ta prostovoljno sprejme pokoro za nesrečo, ki jo je povzročil, in tako vztraja pri svojem mesijanstvu. Škoda je, da Iñárritu v zastavljeno filozofsko tematiko poseže dokaj plitko, tako da na koncu ostanemo pri pičlih 21 gramih, pri teži morda petih kovancev, ki naj bi jih vsak izgubil ob svoji smrti. 21 gramov na koncu filma ostane izrečena metafora za človekovo dušo, in morda je to tisto mesto, kjer bi film lahko dobil filozofsko razsežnost, saj bi s svojo destruktivno formo kazal na moderno dobo, v kateri so nekoč osrednje filozofske teme destruktivirane in o njih ni več mogoče govoriti.

Odlika filma je izvrstni igralski trio, ki s prepričljivo igro kaže na svojo dobro igralsko



kar naenkrat

kondicijo in mojstrstvo, a kaj ko celota *per se* ne prepriča in podobno kot Sean Penn ostane brez duše, pa čeprav bojda govori o njej.

S.B.

kar naenkrat

Tan de repente

Argentina 2002 90'

režija Diego Lerman

scenarij Diego Lerman, María Meira

fotografija Luciano Zito, Diego del Piano

glasba Juan Ignacio Bouscayrol

igrajo Tatiana Saphir, Carla Crespo, Verónica Hassan, Beatriz Thibaudin, María Merlino, Marcos Ferrante, Luis Herrera

zgodba

Mlada Marcia je zdolgočasena in debelušna prodajalka v trgovini s spodnjim perilom v Buenos Airesu. Nekega dne k njej na ulici pristopita Mao in Lenin, lezbični par, in ji predlagata skupinski seks. Mao celo nemudoma razglasi, da je zaljubljena v Marcio. Nenavadna trojica ukrade taksi in se odpelje iz mesta proti obali. Potovanje, začinjeno s humorjem in fantazijskimi vložki, postaja iz dneva v dan bolj nenavadno ...

Svet žerjavov (Mundo grua, 1999).

El Bonaerense (2001) in *Majhne zgodbe* (Historias minimas, 2002) so samo trije izmed filmov, ki v zadnjem času mnogim cinefilom pomenijo upanje na novo odkrito deželo, ki bi s svojim filmskim repertoarjem lahko ponudila nekaj svežega in inovativnega – Argentino. V ta sklop prav gotovo lahko uvrstimo prvenec Diega Lermana, nekakšen minimalističen, v črno-beli tehniki posnet *road movie*, ki ekranizira melanholično obarvano avanturo lezbičnega trikotnika. Kolesa se začnejo vrteti zaradi kapriciozne težnje punkerske prestopnice Mao, ki hoče pravkar najdeni Ljubezni (Marcii) dokazati pravovernost svojih čustev. Prvi del potovanja poteka počasi, a mehko in tekoče ter se, tako kot kolesa prevoznih sredstev, s katerimi potujejo, večkrat zaustavi – ob že tolikokrat slišanih dialogih o lezbištvu in seksu. Paradoksalno je to, da film steče šele v trenutku, ko se popotna trojica zaustavi, in to v mestu, kjer običajno že dolgo neobiskano Leninino sorodnico. Karakterji se tu emocionalno odprejo in pokažejo svojo drugo plat. Vzpostavi se neke vrste mala komuna, v kateri Marcia kar naenkrat začuti naklonjenost do Mao in se prvič v življenju seznanja s svojo, očitno potlačeno, lezbično naravo, prej hladna in nedostopna Lenin pa postane skrbna,

sočutna in ljubezniva. Edini lik, za katerega se zdi, da ostane ves čas enak, je Mao, delikventka ulic Buenos Airesa, ki skozi ves film ostaja svojeglava in arogantna ter razen kraje in fuka ne priznava ničesar. V ta Kafkovski 'splet norosti in bolečine', v trpljenje zaljubljenih in čustveno manipuliranje ljubljene, kar naenkrat (pa čeprav samo za trenutek) vstopi zavest o mlajštvu človekove biti. Kolesa se zopet zavrtijo in Lerman nas s samo nakazanim preobratom (morda novih ljubezenskih parov) pripelje h koncu svojega *road tripa*.

Mladi argentinski režiser s prvencem podaja svojstveno estetiko in z rahlo melanholijo začinjeno ozadje argentinskega načina bivanja, mišljenja in čustvovanja. Po eni strani dobro zasnovana eksistencialna tematika, ki pa se zaradi prekomernega ostajanja v območju pubertetniške deviantnosti ne dvigne na raven visoko kvalitetne umetnine, ampak, podobno kot večina prvencev, ostaja še v nekakšnem samoiskanju režiserjevega (filmskega) pripovedovanja. Vseeno perspektivno!

S.B.

plačilo

Paycheck

ZDA 2003 110'

režija John Woo

scenarij Dean Geogaris, po kratki zgodbi Philipa K. Dicka

fotografija Larry Blanford

glasba John Powell

igrajo Ben Affleck (Michael Jennings), Aaron Eckhart (James Rethrick), Uma Thurman (Rachel Porter), Paul Giamatti (Shorty), Colm Feore (Wolfe) Joe Morton (agent Dodge)

zgodba

Michael Jennings je mojster za retrogradno analizo tehnologije in to svoje znanje ponuja konkurenčnim računalniškim podjetjem. Po vsaki 'akciji' mu vedno izbrijejo spomin, da ne bi mogel izdati skrivnosti poklica in delodajalcev. Nekega dne dobi naročilo, ki naj bi bilo tako dobro plačano, da mu ne bi bilo treba več nikoli delati. Jennings ponudbo sprejme, nato pa se ves preostali del filma skuša dokopati do tega, kaj se mu je zgodilo. Skozi pustolovščino mu bo pomagala vrečka z devetnajstimi na videz nepomembnimi predmeti, ki jih je poslal samemu sebi.

Nekoč je bil John Woo. V Hong Kongu je snemal akcijske filme s sicer nekoliko tenkimi zgodbami, a z vrhunsko skoreografiranimi



Poslednji samuraj

akcijskimi prizori. Njegov zaščitni znak so beli golobi. Pri zgodbah se je zgledoval pri Jean-Pierru Melvillu, pri akciji pa pri Samu Peckinpahu, z obilno nadgradnjo. Rezultat je bilo nekaj res intenzivnih filmov, med najboljšimi so *The Killer* (1989), *Bullet in the Head* (1990), in *Hard Boiled* (1992). V slednjem je zrežiral petminutni prizor brez enega samega reza, v katerem junaka tečeta po hodnikih in med številnimi eksplozijami postrelita več kot trideset barab. Prizor je osupljiv prikaz vrhunske koreografije, vojaške koordinacije in natančnega tempiranja. Američani so Wooja hitro zavohali, ga poklicali v Hollywood, potem pa mu niso pustili, da bi delal tisto, kar najbolje obvlada: trde, brezkompromisne akcijske filme. Vedno se je moral držati nazaj in paziti, da s pretiranim nasiljem ne bi koga užalil. Dobival je vse dražje filme, ki so postajali vedno bolj prazni. Od tistega starega Wooja ni ostalo skoraj nič več. Njegovi ameriški filmi so postali sterilen prikaz tehnologije, posebnih učinkov in šablonskih zgodb. Zadnji film, *Plačilo*, je še posebej žalosten in pust izdelek, saj Wooja ne spoznamo niti po akcijskih prizorih, ki so bili nekoč njegov zaščitni znak. Zdaj so postali leni in neinventivni, kot bi jih zrežiral kakšen Michael Bay. Zgodba Philipa K. Dicka je sicer dovolj zanimiva, še posebej domislica z devetnajstimi predmeti v vrečki, toda Woo ji ni znal vdahniti življenja tako, kot je to uspelo *Iztrebljevalcu* (Blade Runner, 1982), *Popolnemu spominu* (Total Recall, 1990), pa tudi Spielbergovemu *Posebnemu poročilu* (Minority Report, 2001). Hrbtenica filma sta čudaško ravnodušni in nekarizmatični Ben Affleck, ki je s svojo prisotnostjo uničil že marsikateri film, in presenetljivo neprivlačna Uma Thurman, ki deluje, kot bi šla po *Ubila bom Billa 1* (Kill Bill, vol. 1, 2003) na ponesrečeno plastično operacijo podočnjakov. Ne vem, komu naj bi bil ta film in njegov razelektreni parček, ki ne premore niti minimalne medsebojne kemije, sploh namenjen? Mladim? Najstnicam? Osnovnošolcem? Nekoč je bil John Woo. Od njegovih belih golobov je v *Plačilu* ostal le še eden, ki zaplaha ob nepravem času, na nepravem mestu. Pa še ta ni pravi, ampak digitalen.

Z.S.

poslednji samuraj

The Last Samurai

ZDA 2003 154'

režija Edward Zwick

scenarij John Logan, Edward Zwick, Marshall Herskovitz

fotografija John Toll
glasba Hans Zimmer
igrajo Tom Cruise (Nathan Algren), Ken Watanabe (Kacumoto), Timothy Spall (Simon Graham), Billy Connolly (Zebulon Gant)

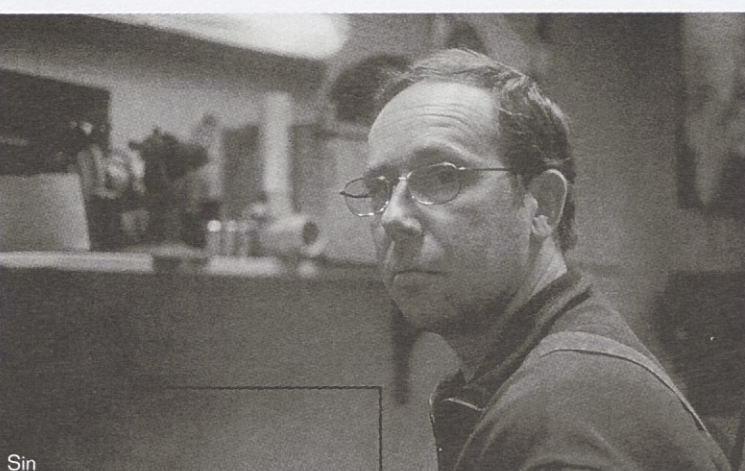
zgodba

San Francisco leta 1876. Čustveno pohabljen od preliivanja krvi v secesijskih spopadih in številnih zavojevanj indijskih staroselcev, Nathan Algren tone vse globlje v alkoholno omamo. Iz besa do militantne ameriške politike ga predrami poslovnež Omura, ki želi, da stotnik izšola japonske nabornike za bojevanje s sodobnim orožjem. Oblast v deželi vzhajajočega sonca se je namreč odločila z vojaško silo zadušiti tradicionalistično upiranje samurajev proti cesarjevim modernizacijskim ukrepom.

Kaj kaže *Poslednji samuraj*, ki je belino velikega platna ugledal pod finančnim okriljem produkcijskega magnata Warner Bros. in režijsko taktirko *mainstreamu* zapriženega Edwarda Zwicka, če ne simptomatičnih lastnosti potencialnega *box officea*? Da zgodovinski spektakel (glede 140 milijonov dolarjev težkega proračuna nedvomno markanten) nesramežljivo pretendirja vsaj po "zelencih", če že ne tudi po oskarjih, razkriva že "zlati" brat-pack zvezdnik v naslovni vlogi. Zwick osebno je s tem mega projektom najprej izrazil fascinacijo nad japonsko sedmo umetnostjo oziroma poplačal inspirativni dolg mojstru Akiri Kurosawi in njegovim *Sedmim samurajem* (Shichinin no samurai, 1954), potem pa se ga je lotil še zato, ker očitno ljubi čas druge polovice devetnajstega stoletja in tematiko ameriške državljanske vojne – spomnimo se samo njegove *Vojne za slavo* (Glory, 1989) in *Jesenske pripovedi* (Legends of the Fall, 1994).

Problem *Poslednjega samuraja* je, da temelji na impresivnem razkošju vizualnega, kar gre na rovaš senzibilnega orisa individualnih človeških usod, popolnoma podrejenih kaprici zgodovinskega razvoja dogodkov. Razen tega dimenzija herojstva na filmskem traku dobi tako široko razsežnost, da v narativni funkciji ne dopušta prostora za histografsko raziskavo, ki bi konzumpirala te kostimirane epopeje naredila bolj zanimivo. Zato je tudi melodramatičen epilog formalno zgledno stilizirane vojne pripovedi, avtenticirane z intimnim trkom imperializma divjega zahoda in meditativnostjo daljnega vzhoda lahko le katarzičen v najbolj hollywoodskem pomenu besede.

N.S.



Sin

sin

Le fils

Belgija/Francija 2002 103'

režija Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

scenarij Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

fotografija Benoît Dervaux

igrajo Olivier Gourmet (Olivier), Morgan Marinne (Francis), Isabella Soupart (Magali)

zgodba

Učitelj v poklicni šoli za tesarje preseneti prihod novega vajenca. Začne ga zasledovati in kmalu izvemo, da gre za nekoga, ki je pred leti brutalno posegel v njegovo družino. Učiteljeva nekdanja žena je noseča z novim partnerjem in ne razume odnosa, ki se začne spletati med njenim bivšim in fantom. Ta odnos postaja vedno bolj oseben in zaupljiv, kar pa posledično pripelje do soočenja s preteklostjo in do vprašanja odpuščanja.

Pričujoči film je prava poživitve evropskega filma; presega klasične obrazce dramaturgije, snemanja in montaže ter se loteva psihološke problematike in z njo povezane etike na inovativen način. Film sta režirala brata Dardenne, ki sta pod okriljem lastne produkcijske hiše proizvedla okoli šestdeset dokumentarnih filmov in jih večinoma tudi sama režirala. Tudi njune igrane filme odlikuje dokumentarni narativni stil, sledenje junakom s pomočjo ročne kamere, ki tako proizvede občutek, da živijo igralci svojo vlogo tudi brez nas, gledalcev. Čeprav bi se režiserja na začetku filma lahko v nedogled igrala s skrivnostjo, ki jo nosi v sebi glavni junak, in ga prikazala kot mešanico voajerja, pedofila in fanatika, ga že v prvi tretjini filma umestita v kontekst očetovstva. Ko izvemo, da je zasledovana oseba morilec njegovega sina, se nam v glavi nehote porodi misel, da bo šlo za klasičen vzorec nerazčiščenih odnosov med lovcom in žrtvijo, vendar nas film pripelje v neslutene dimenzije, ki presegajo celo tematiko krščanskega odpuščanja in se umeščajo v polje Nietzschejeve volje do moči. Zdi se, da neznana sila vleče preganjanega k zasledovalcu, od katerega si želi vedno večje intimne. Po drugi strani je tudi jasno, da preganjalec sam čuti neustavljivo potrebo po druženju z nekom, ki je na nezaveden način povezan z njegovo preteklostjo. Oba se akrobatsko vrtita okrog neraziskanih dimenzij svojih vlog; oče si želi obuditi odnos do mrtvega sina prek njegovega morilca, ta pa si želi skonstruirati očeta skozi pogled svojega mentorja. Drug drugega potrebujeta, da bi lahko začela na novo živeti in odpuščati.

Čeprav v filmu na trenutke lahko slutimo napetost, še posebej v prizoru, ko morilec spregovori o umoru, nam režiserja ne dovolita naslajanja nad očetovo maščevalnostjo, ampak nam prikažeta dvoboj skozi igro mačke in miši, ki se konča v trenutku teatralnosti, ko samo za hip morilec postane žrtev, da bi v naslednjem trenutku lahko postal njegov izgubljeni, ponovno odkriti sin.

M.G.

teksaški pokol z motorko

The Texas Chainsaw Massacre

ZDA 2003 98'

režija Marcus Nispel

scenarij Kim Henkel, Tobe Hooper, Scott Kosar

fotografija Danel C. Pearl

glasba Steve Jablonsky

igrajo Jessica Biel (Erin), Jonathan Tucker (Morgan), Erica Leerhsen (Pepper), Mike Vogel (Andy), Eric Balfour (Kemper), Andrew Bryniarski (Thomas Hewitt - Leatherface), R. Lee Ermey (šerif Hoyt), David Dorfman (Jedidiah)

zgodba

Rimejk kultne grozljivke iz leta 1974 opisuje dogodke, zelo ohlapno povzete po resnični zgodbi. Pet mladih ljudi na poti na rock koncert obtiči v zanikrni teksaški provinci. Splet okoliščin jih heizogibno pripelje v kremplje sadistične družine, v kateri je najhujši retardirani psihopatski morilec Leatherface, ki zaradi hude kožne bolezni na obrazu nosi masko, sešito iz človeške kože, njegovo priljubljeno orožje pa je motorka, s katero mesari svoje žrtve. Sledi veliko ropotanja, kričanja, bežanja in klanja, masaker preživi le najlepše in najbolj seksi dekle.

Trideset let pozneje in nekaj deset milijonov dolarjev več. *Remake* Hooperjevega *Teksaskega pokola* (1973) se zelo trudi, da bi bil videti kot njegov slavni predhodnik iz sedemdesetih let: umazan, grob, poceni, z amatersko režijo in igro, okorno kamero, zrnato fotografijo bledih barv, s skoraj dokumentarnim pristopom. Avtentični vtis, ki ga je original dosegel spontano, takole "od oka", je pri rimejku plod dolgotrajnega procesa, v katerem je sodeloval kup ljudi. Pri originalu so odpadke in umazanijo le našli in posneli, pri rimejku so jih morali ustvariti. Original je bil reven in zato prepričljiv, rimejk se dela revnega, da bi bil prepričljiv. Treba je priznati, da mu to tudi uspeva, vsaj



Umazane podrobnosti

na začetku. Film je res videti, kot bi bil iz sedemdesetih let. Obnašanje mladih hipijev, kajenje trave, svobodna ljubezen, način govora in vsesplošna brezskrbnost delujejo avtentično in verodostojno. Prav tako tudi junaki, frizure, način govora in obleke, tako da sem res verjel, da ti mulci niso gledali filmov tipa *Krik* (Scream, 1996) in da nimajo pojma, kaj jih čaka. Vse je šlo lepo in prav, potem pa ... je udaril izdajalski detalj. Ko sem opazoval zapeljivo postavlo glavne junakinje, natančneje, njeno izzivalno miniaturno majčko, ki je več odkrivala kot skrivala, še natančneje, njeno bujno oprsje, ki ga je nastavljala objektivu, kadarkoli se ji je za to ponudila priložnost, me je nekaj zmotilo. Ne vidi se bradavičk! Hej, saj ta punca nosi modrc! Če se spomnimo filmov iz sedemdesetih, ni nobeno pošteno hipi dekle nikoli nosilo modrca, saj se to nikakor ni skladalo z njihovimi nazori. Modrc so nosile le buržujke, bogate desničarske babure. Modrc pomeni žalitev za gibanje, ki je propagiralo svobodo, naravo in ljubezen. Puncam so joški veselo plapolali pod majčko in videle so se jim bradavice. Zaradi te napake je šla vsa težko prigrarana avtentičnost v hipu po gobe. Vsi nadaljnji šokantni detalji, s katerimi nas film zasipa, so postali plehki, umetni in skonstruirani. Kosi mesa, kozarci z vloženi človeškimi očmi, odžagane noge, ljudje na kavljih, šivanje človeške kože, odrezani prsti in kar je še morbidnih domislic, so postali zgolj neprepričljivi artefakti. Vse to zaradi enega samega modrca, ki je bil tam, kjer ne bi smel biti.

Z.S.

umazane podrobnosti

Dirty Pretty Things

VB 2002 107'

režija Stephen Frears

scenarij Steve Knight

fotografija Chris Menges

glasba Nathan Larson, Christian Henson

igrajo Audrey Tautou (Senay), Sergi López

(Sneaky), Chiwetel Ejofor (Okwe), Sophie Okonedo (Juliette), Benedict Wong (Guo Yi), Zlatko Buric (Ivan)

zgodba

Okwe, ilegalni priseljenec iz Nigerije, v Londonu živi iz rok v usta kot dnevni taksist in nočni vratar v hotelu. Ko tam v eni izmed kopalnic najde zdravo človeško srce, ki je zamašilo straniščno školjko, se mu počasi utrne, da mondno gostišče ni samo nekakšen bordel, ampak tudi mednarodna prodajalna

človeških organov. Ker ima receptor afriškega porekla diplomo iz medicine, mu šef predlaga, naj zanj na črno opravlja operacije na pribežnikih, ki so se za ponarejen potni list in s tem vozovnico v novo življenje pripravljene odpovedati ledvici. Osupli Okwe ga zavrne ...

Kaj nastane, če Stephen Frears spoji žanrske elemente melodrame, ostrega socialnega komentarja in gotskega trilerja? Nenavaden projekt avtorskega preverjanja, ali je s črnim britanskim humorjem mogoče rutinsko ujeti magično režijsko ravnovesje med ljubezensko zgodbo in dokumentarističnim filmom o podzemlju Londona – te vitalne, a izjemno nevarne metropole, ki hkrati ponuja preveč in premalo.

Mar ni enako s Frearsovimi *Umazanimi podrobnostmi*, v katerih si sladki sen in nočna mora podajata roko? Njegovo nekonvencionalno pripoved sicer popestrijo iskre verbalne in situacijske ironije ter vid jemajoč arhitekturni blišč otoškega megapolisa. Toda perfidnost zahodnjaške politike, za katero je značilen hipokritičen in zelo negostoljuben odnos do apartidov, ki jo kamera lovi v bližnji plan, prepleta toliko drobnih zgodb, da ob prenosu na filmski trak nekako ni dovolj senzibilno izpostavljena. Tudi ekstravagantni liki osamljenih azilantov (spretni priložnostni kirurg, nedolžna sirota, filozofski Kitajec, vlačuga z zlatim srcem), ki jih diabolčni nemir žene v svet iskat novo identiteto, na velikem platnu dihajo zgolj površinsko.

Umazane podrobnosti so turbulentna kreacija, ki odstira vse: od prvinskega preživetvenega nagona, prek boleče osamljenosti do zatajevane spolne privlačnosti ... Radikalna pripoved, katere uvodni učinek ekstaze kaj hitro mine in gledalce, zlasti tiste, ki jim je tankočutni genij Stephena Frearsa zbudil spoštovanje v kulturnih *Nevarnih razmerjih* (Dangerous Liaisons, 1988) in *Kombiju* (The Van, 1996) ali jih ganil v *Zvestobi do groba* (High Fidelity, 2000), pusti zmedene.

N.S.

vdor barbarov

Les Invasions barbares

Kanada/Francija 2003 99'

režija Denys Arcand

scenarij Denys Arcand

fotografija Guy Dufaux

glasba Pierre Aviat

igrajo Rémy Giar (Rémy), Stéphane

Rousseau (Sébastien), Dorothee Berryman

(Louise), Louise Portal (Diane), Dominique



Vdor barbarov

Michel (Dominique), Yves Jacques (Claude)

zgodba

Remyja, levičarskega univerzitetnega profesorja iz Montreala, napade smrtonosna bolezen. Zato Louise, njegova nekdanja žena, prepriča njunega ambicioznega sina Sebastiena, ki je postal mega uspešen londonski yuppie, naj se vrne domov. Mladi in bogati deloholik sprva le stežka ustreže materini želji, kasneje pa skliče vse Remyjeve stare prijatelje, da bi očetove zadnje dni naredil čim lepše. Nostalglično razpoložena družčina se naseli v idiličnem vikendu ob jezeru.

Denys Arcand se v *Vdoru barbarov*, nadaljevanju svojega filma *Propad ameriškega imperija* (Le Déclin de l'empire américain, 1986), uspešno dotika mnogih tem in motivov, ki jih skupaj oblikuje v izjemno natančno sliko sodobnega urbanega vsakdana – od ameriškega imperializma na globalni, prek kaotičnega zdravstvenega sistema in zlorabe drog na lokalni, do medgeneracijskih konfliktov ali zajedljivih komentarjev o spolnosti na mikro ravni družbe –, s katero ta kanadski cineast na osupljivo nazoren način prikaže človeško krhkost. Dialogsko pretanjeno in kontemplativno domiselno zna z ganljivo prepričljivostjo na velikem platnu oživiti manične obsesije, kakor se razkrivajo med tkivom raznovrstnih človeških razmerij. Pripoved o najrazličnejših ljubeznih in strahu pred smrtjo je sicer vpeta v realistično filmsko formo, dobi pa tudi meditativno intelektualno raven, sinhronizirano z natančno režijo. Arcandu je treba priznati, da nima dobrega občutka le za nepretenciozno naracijo in izgradnjo atmosfere, ampak tudi za izbiro igralcev. Z atraktivnim pripovednim ritmom pokaže, kako ima lahko sredi sivine optimizem zdravilen učinek, in tako ustvari toploto, ki navzlic skepsi, s katero so zavarovani liki, preplavi film.

Njegova klasična družinska drama se približuje biserom Laurenta Canteta v aktualni francoski in umetninam bratov Dardenne v belgijski kinematografiji. Arcand je s svojimi *Barbari* elegantno "vdrl" na lanskoletno izdajo canneskega festivala in osvojil naklonjenost kritiškega očesa, nagrade pa upravičeno lahko pričakuje tudi v nadaljevanju svoje "invazije".

N.S.

veronica guerin

ZDA/Irska/VB 2003 98'

režija Joel Schumacher

scenarij Mary Agnes Donoghue, Carol Doyle

po zgodbi Carol Doyle

fotografija Brendan Galvin

glasba Harry Gregson-Williams,

Michael A. Levine

igrajo Cate Blanchett (Veronica Guerin),

Gerard McSorley (John Gillian),

Ciarán Hinds (John Traynor), Brenda Fricker

(Bernie Guerin)

zgodba

Dublin leta 1994. Novinarica prestižnega časnika Sunday Independent, Veronica Guerin, začne objavljati serijo člankov o kraljih irskega podzemlja, ki "beli prah" prodajajo že med otroki. Zaradi svojega pisanja postane tarča mafijcev. Čeprav je ranjena in prestrašena, pa razpečevalce drog še naprej vehementno razkrinkava.

"Samo v šestih letih po smrti Veronice Guerin so zaradi njihovega dela ubili 189 časnikarjev in poročevalcev," preberemo v najavni špici najnovejšega filma v režiji Joela Schumacherja. Njegovo *Veronico Guerin*, adaptacijo dejanske zgodbe, je torej mogoče gledati kot nekrolog, posvečen vsem imenom raziskovalnega novinarstva, ki jih je eksistencialna drznost zvabila na trnovo pot odstiranja umazane resnice.

Družbeno-kritično angažirano pripoved o izjemni ženski, s peresom podžigajoči vojno proti podzemlju, odlikuje zgledna igralska interpretacija Cate Blanchett. Ob portretu preproste posameznice, ki postane nacionalna junakinja, je prepričljiva tudi retorika prostora, sestavljena iz natančno izrisanih fresk irske prestolnice. Še bolj od mračnjaškega pogleda na srhljivo lepoto dublinskih ulic, polnih zavrnjenih malčkov in nesrečnih klatežev, pa je za poetični presežek v poučni, a estetsko skopo navdahnjeni biografiji zaslužen pretresljiv glas Briana O'Donella. Schumacher se očitno zaveda, da je za izčiščeno filmsko naracijo gola vizualna podoba premalo in da sedenje na režiserskem stolu zahteva tudi ustvarjanje z zvokom. *Slow motion* sekvenca spektakularnega uboja avtorice odmevnega pogovora s kontroverznim, v Južno Ameriko prebeglim irskim škofom in reporterke o razvpitem večmilijonskem ropu umetniških draguljev iz galerije Beit, raztrgane med ljubezen do družine ter odgovornost do javnosti in svoje dežele, ki kot prolog in epilog uokvirja film, je dramatična prav zato, ker



Veronica Guerin

izzveni kot veličastna molitev, v bolečem krču izvita iz grla uličnega pevca.

N.S.

zgubljeno s prevodom

Lost in Translation

ZDA 2003 105'

režija Sofia Coppola

scenarij Sofia Coppola

fotografija Lance Acord

glasba Kevin Shields

igrajo Scarlett Johansson (Charlotte),

Bill Murray (Bob Harris), Akiko Takeshita

(g. Kawasaki), Giovanni Ribisi (John),

Kazuyoshi Minamimagoe (medijski agent),

Kazuko Shibata

zgodba

Sterejši moški in mlada ženska, oba Američana, običičita v luksuznem tokijskem hotelu. On je filmski igravec, ki na Japonskem snema reklamo, ona mladoporočena žena fotografa rockovskih skupin. Vsak posebej skušata zabiti odvečni čas, počasi pa se prek kratkih srečanj v hotelskem baru spoznata in začneta družiti.

Kritiko glej na strani 22.

Saša Bizjak, Nika Bohinc, Miša Gams,
Nina Scagnetti, Zoran Smiljanič

DOBRI TAT, HAZARDER BOB



Hazarder Bob

V poplavi povečini neuspešnih, inferiornih rimejkov evropskih filmskih klasik, ki so (med drugim) zaznamovali ameriško kinematografijo devetdesetih, je moč najti prgišče zanimivih, distinktivnih poskusov, ki izvirnika niso zgolj vampirizirali in ga predrugačili v komercialno spektakularno robo, temveč so spoštovali duha originala oziroma ga prestavili v sodobnost ali celo drug milje z vsemi pripadajočimi elementi tamkajšnjega okolja.

Spomladi leta 2003 je v tuje kinematografe prišel *The Good Thief*, novi film Neila Jordana, ki je vzel za izhodišče klasiko francoske kriminalke, *Hazarderja Boba* (Bob le flambeur, 1955) Jean-Pierra Melvilla. Je šlo za novo herezijo klasičnega "teksta"? Neil Jordan je v nekem intervjuju takoj demantiral neposredni rimejk Melvillovega filma, čeprav je priznal, da se je izvirna ponudba glasila "rimejk *Hazarderja Boba*". Hkrati je takoj priznal, da ni poseben občudovalec Melvillovega opusa, ter dodal, da se mu je zdela edina logična poteza "podvojitve" naracije, s čimer je ustvaril drugačen film, ki je resda obdržal številne reference do originala, vendar še zdaleč ni šlo za običajen plagiat.

Kje so torej najočitnejše razlike med obema verzijama? Pri Melvillu je Bob ostarel, izkušen in uglašen hazarder, "kralj Montmartra". Ker ga zadnje čase spremlja smola in ker izve, da je casino v Deauvillu poln denarja, se odloči za zadnji veliki podvig. Njegov prijatelj, policijski inšpektor Ledru, sumi, da Bob pripravlja akcijo, zato ga skuša prepričati, naj zamisel opusti, sicer ga bo spravil za zapahe. Bob, ki je medtem pod svoje okrilje vzel mlado Anne, v katero se zaljubi njegov vajenec Paulo, kljub temu zbere ekipo starih mačkov in sestavi popoln načrt, toda v noči odločitve gre vse narobe. Bob, ki bi moral nadzirati potek natančno zamišljenega ropa, ima v casinu neverjetno srečo in priigra milijone, medtem ko ostali padejo v policijsko zasedo.

Jordanova različica ohranja osnovno premiso Melvillovega filma: Bob Montaigne (igra ga Nick Nolte) je nekdanji kriminallec, večkrat obsojeni ropar, ki uživa stara leta na Azurni obali; preživlja se z igranjem pokra in prijateljuje s policijskim komisarjem Rogerjem (Tcheky Karyo), ki skrbi, da Bob ne bi zašel na stara pota kriminala. Zaradi nepremišljene stave na konjskih dirkah, s katero izgubi večino premoženja, Bob sprejme sodelovanje v drznem ropu: iz trezorja casina v Monte Carlu kanijo ukrasti številne umetniške slike, ovaduhe in Rogerja pa nameravajo prepričati, da je njihov cilj blagajna z denarjem.

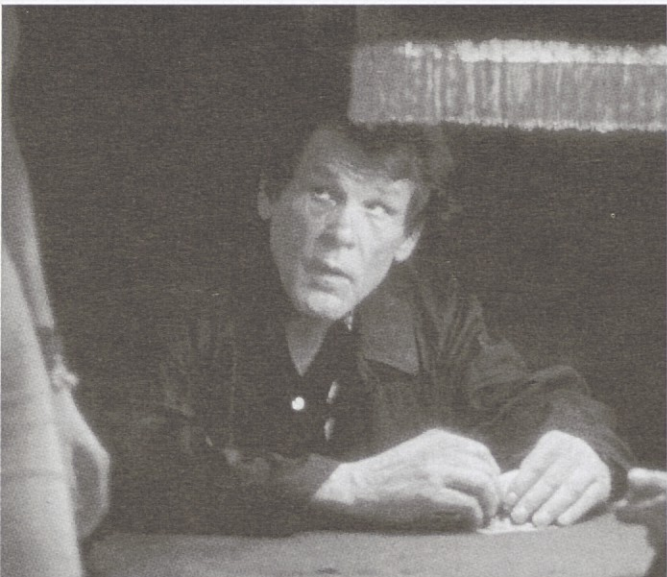
Jordanova "inovacija" leži predvsem v t.i. *sub-plotu*, dvojni igri Boba in partnerjev, s čimer doda malce spektakelske razsežnosti in dinamizira dogajanje. S tem Jordan tudi na najlepši način potrdi, da ni Melvillov občudovalec oziroma da ne razume njegove senzibilnosti, ki je praviloma temeljila na grajenju atmosfere, obsedenemu posvečanju detajlom, težnjam po približevanju realnega časa, kar so Angleži poimenovali *cinema of process*. Jordanova pripoved akumulira "dvojnike" ter vzpostavlja diskurz originalov in ponaredkov, kar odražajo npr. umetniške slike na zidovih casinója, ki so lažne (originali so v trezorju), Bobov ponarejeni Picasso v njegovem stanovanju, pa tudi enojajčna dvojčka, na katerih temelji uspeh vzporednega ropa denarja v taistem casinóju v isti noči. Jordanov film postopoma zaseda vse več likov (med njimi je najbolj ekscentričen Emir Kusturica v vlogi računalniškega *wunderkinda*, ki v svojem hangarju preigrava Hendrixa), kar intenzivira akcijo, vendar mu hkrati jemlje poetični šarm prostora, v katerem se giblje Melvillov Bob Montagné. Jordanov film je postavljen v Nico in odraža vso multietnično podobo sodobne Francije; v podzemlju je Bob pomešan z (ilegalnimi) priseljenci vseh vrst, Alžirci, Maročani, ruskimi striptizetami in natakarcami. Celo Bob je "mešanec", sin ameriškega vojaka in francoske kmetice, s heroinom zasvojen džanki, ki nazadnje – v duhu konvencionalnega *mainstream* filma – dekle dobi zase.

Melville pač ni delal konvencionalnih filmov niti ne filmov, kjer bi zvezdniški potenciali diktirali razvoj zgodbe. Kot dolgoletni *outsider* znotraj francoskega filma je *Hazarderja Boba* ustvarjal v težavnih produkcijskih pogojih; brez licence filmskega sindikata in za desetino tedaj običajnega proračuna, kar se je filmu poznalo pri slabši osvetlitvi, težavah z neposrednim snemanjem tona in provizorični scenografiji. A *Hazarder Bob* je kljub svoji navidezni "amaterskosti" (mnogi so mu očitali klišejski zaplet, slab scenarij, "banalno" igro) postal ključno delo francoskega *série-noire* cikla petdesetih ter eden izmed filmov, ki so imeli ključen vpliv na bodoče novovalovce. Če berete Truffautov tekst *Določena tendenca francoskega filma*, v katerem je leto dni poprej napadal "tradi-

jo kvalitete", spolirane literarne adaptacije v studiih posnetih filmov ter pozival k Novemu filmu, potem *Hazarder Bob* izgleda kot darilo z neba oziroma neposreden odgovor na Truffautove želje: trd, neolepšan, povečini posnet na ulicah ali realnih lokacijah, kratka, avtentičen in realiziran izven mainstream produkcije. Še več, Melville je novovalovce navduševal s svojo cinefilijo, poznavanjem (in citiranjem) ameriškega B-filma in še posebej kot kompleten avtor. *Hazarderja Boba* je Melville režiral, ga (s pomočjo Le Bretona) oscenaril, produciral, zanj prispeval *off-glas*, povrh vsega pa je bil lastnik studia na ulici Jenner. Filmski človek *par excellence* torej.

Cikel francoskih policierjev, klasičnih kriminalk petdesetih, so v enaki meri kot *Hazarder Bob* zaznamovali še *Ne dotikaj se denarja* (*Touchez pas au grisbi*, 1953, Jacques Becker), *Obračun med gangsterji* (*Du Rififi chez les hommes*, 1954, Jules Dassin) in *Chnouf* (*Razzia sur la Chnouf*, 1955, Henri Decoin), vsi posneti po literarnih klasičnih francoske *série-noire*, Simonina in Le Bretona. Konec štiridesetih je šel *policier* še skozi vmesno, parodično fazo, ki jo je zaznamovala predvsem trilogija *Mission à Tanger* (1949), *Méfiez-vous des blondes* (1950) in *Massacre en dentelles* (1951), v kateri je Raymond Rouleau nastopal v vlogi raziskovalnega novinarja, s svojim humorističnim tonom, eksotičnimi lokacijami, prikazovanjem *jet-seta* in razkošnim, hedonističnim življenjem pa je do neke mere celo napovedoval serijo o Jamesu Bondu. V sredini petdesetih je francoski policier dokončno dozorel. Vzporedno s tradicijo "kriminalk med navadnimi ljudmi", ki jo v najlepši luči ilustrira film *Hudičevki* (*Les Diaboliques*, 1955, Henri-Georges Clouzot), se je post-vojni *policier* pod vplivom cikla *série-noire* in ameriškega žanra dokončno preselil v svet profesionalcev, gangsterjev, policije in preiskovalcev. Francoska desnica se je na višku hladne vojne uprla – po njihovem – amerikanizaciji francoske kulture in celo organizirala javne protestne shode; ameriške kriminalke so videli kot "agenta za kontaminacijo francoske mladine". Celo Georges Sadoul, sloviti filmski zgodovinar, je Hustonovo *Asfaltno džunglo* (*The Asphalt Jungle*, 1950), Melvillov najljubši film in enega ključnih vplivov za nastanek *Hazarderja Boba*, označil za primer holivudske dekadence. Realnost je bila drugačna, popularnost ameriških filmov je bila v Franciji razmeroma nizka, prevladovala je nacionalna preferenca.

Tako kritiški kot komercialni uspeh francoske kriminalke režiserji kakovak dolgujejo literarni tradiciji *série-noire*, katere ime si je leta 1945 izmislil Jacques Prévert, za začetnika pa velja Marcel Duhamel, ki je pričel angleške in ameriške kriminalke sprva prevajati, kasneje pa pisati izvirne romane. Ameriški vpliv pa je bil tako očiten, da so francoski avtorji svoje "ameriške" zgodbe podpisovali tudi z ameriškiimi psevdonimi, npr. 'John Silver Lee' in 'Vernon Sullivan' (v resnici Thomas Narcejac in Boris Vian). Avtorji so svoje romane kmalu pričeli pisati pod pravimi imeni in jih – kar je najbolj pomembno – postavljati v francosko okolje. Predvsem Albert Simonin in Auguste Le Breton sta uveljavila številne francoske značilnosti, centralizacijo Pariza, sleng in bolj "prepustno" mejo med kriminalci in policaji, medtem ko so nekateri drugi noir avtorji celo združevali gangstersko kriminalko z vojno, nacistično kriminalko, kamor lahko štejemo tudi Melvillov nikoli realizirani scenarij z naslovom *Un flic* (1956), ki je govoril o kolaboracionizmu z nacisti in ga ne smemo mešati s njegovim filmskim testamentom *Policaј* (*Un flic*, 1972).



The Good Thief



Hazarder Bob

Ena glavnih značilnosti tako "črne serije" kot Melvillovega opusa je brez dvoma očitna mizoginija ali vsaj marginaliziranje ženskega lika, kar so mnogi pripisovali post-vojnemu kontekstu, patriarhalnemu obračunavanju in "polaganju računov" za stare grehe. V Melvillovih filmih bi težko našli pomemben ženski lik. Nekajkrat so ženske resda dobile izrazitejšo vlogo, npr. Nicole Stéphane kot nema upornica v *Tišini morja* (*Le silence de la mer*, 1947) ali Simone Signoret kot Mathilde, pripadnica Odpora v *Vojski senc* (*L'armée de ombres*, 1969), toda v obeh primerih sta bila ženska lika močna v simbolnem, nikakor pa ne v dramaturškem smislu. Podobno je v *Hazarderju Bobu* z Anne (Isabel Corey), mladenko, ki jo Bob nastani v svojem stanovanju, nato pa, po principu fatalke, raztrobi Bobov načrt ropa deauvillske igralnice. A Anne je daleč od klasične *femme fatale*; *Hazarder Bob* je namreč tako kot nekateri drugi Melvillovi filmi (*Najstarejši Ferchaux/L'ainé de Ferchaux*, 1953; *Rdeči krog/Le cercle rouge*, 1970) zgodba o kamaraderiji med moškimi, o svetem, "družinskem" statusu moške družbe, kamor ženske nimajo vstopa. *Hazarder Bob*, podobno kot *Ne dotikaj se denarja in Obračun med gangsterji*, slavi profesionalizem svojih junakov, občutek pripadnosti in še posebej zadovoljstvo ob skupinskem delu. Melvillovi poznejši filmi, superiorne analize klinično natančnih roparskih eksekucij (*Rdeči krog, Policaj, Špicelj/Le doulos*, 1962), nasploh veljajo za metafore *film-makinga* (režije, montaže), saj vsebujejo prizore natančnega načrtovanja ropa, vaj pred "akcijo", časovnega usklajevanja in celo *storyboardinga*. Ja, v *Hazarderju Bobu* roparji potek ropa vadijo na travniku, na katerem je Bob zrisal tloris igralnice, medtem ko si v *Špiclju* in *Samuraju* (*Le samouraï*, 1967) Belmondo in Delon pred izvršitvijo umora nadene ta bele montažne rokavice! Ko Bob pred ropom izve, da je Anne ovaduhu posredovala informacijo, jo zgolj oklofuta; veliko bolj je jezen na Paulovo jezikavost, ki je informacijo sploh prinesla do Anne. Na koncu bo Paul, simbolično, umrl, saj je izdal moško "družino".

Zaključek *Hazarderja Boba* je sploh presenetljiv, saj se poigra z žanrskimi kodi in se oddalji tako od ameriškega vzora kot od francoskih rivalov. Ne samo, da Bob Montagné iz igralnice odide neizmerno bogat (za igralno mizo je priigrjal več, kot bi dobil, če bi jo uspešno oropali), po vsej verjetnosti se bo kot soudeleženec pri načrtovanju ropa celo izognil zaporni kazni! Motiv "jalovosti človeškega truda", ki ga Melville tu predstavi v malodane razigranem tonu, bo kasneje postal osrednja – in izrazito temačna – tema Melvillovega opusa. *Hazarder Bob* je tako eden redkih filmov-*noir* s srečnim koncem, medtem ko je v primerjavi z njim zaključek Jordanovega filma, milo rečeno, konvencionalen, saj se

nasloni na tradicionalno logiko, po kateri junak (zvezdnik) filma nazadnje dobi dekle in z njo odkoraka proti sončnemu zahodu (v tem primeru vzhodu).

Še en zanimiv detalj ilustrira dejstvo, da *Hazarder Bob* kljub svojemu neizpodbitnemu statusu znotraj francoskega *policierja* sploh ni klasičen *heist* oziroma *caper* movie, film o (neuspelem) ropu torej, saj prve tričetrt ure sploh ni govora o načrtovanem zločinskem dejanju. Kaj Melville torej počne skoraj polovico filma? Najenostavnejša razlaga je, da znotraj prostora, v katerem živi in dela, definira ikono gangsterskega junaka. V tem smislu je uvodna sekvenca paradigmatična, šolski primer vzpostavitve filmskega prostora in časa: Melville pokaže ulice Montmartra in Pigalla, na griču cerkev Sacre Coeur, nakar se oglasi režiserjev glas, ki naznani, da "*Montmartre predstavlja tako nebesa ... kot pekel*". V približno petih minutah, kolikor traja uvodna sekvenca, nam Melville v malodane neorealistični maniri razkrije Pigalle – kot center "umazane zabave" (strip-klubi, neonske luči), a tudi kot običajno četrt s stanovanjskimi bloki, trgovinami, trafikami in jutranjo čistilno službo. In znotraj tega prostora junaka, legendarnega Boba Montagnéja – čigar ime in pojav poznajo vsi, od barskih lastnikov do prodajalcev v trafikah –, ki se po noči kartanja vrača domov. Pričujoča sekvenca kaže dva obraza Melvillove poetike; prostor, v katerem se giblje Bob, je, kot rečeno, prikazan skoraj neorealistično, medtem ko Bobova pojava, neprestano ponavljanje njegovega imena, poudarjanje njegove silhuete, dramatična glasba in narcisizem kažejo na Melvillovo zavestno citiranje holivudskega arhetipa, ki pa se, presenetljivo, ne naslanja na ameriški gangsterski film petdesetih (tega je Melville oboževal čez vse), temveč na klasično obdobje tridesetih in štiridesetih, časa gangsterja-ikone (Bogart, Cagney, Mitchum), kar odražata tako Bobov slog oblačenja kot obnašanja.

Hazarder Bob ni bil zgolj posnet na realnih lokacijah, temveč predstavlja, skupaj z *Najstarejšim Ferchauxom* in *Dvema moškima na Manhattanu* (*Deux hommes dans Manhattan*, 1959), Melvillovo "ljubezensko pismo" mestom, ki so mu še posebej pri srcu – Parizu, Ameriki in New Yorku. S poudarjanjem specifičnih lokacij je ustvaril "atmosferske filme", kakor jih je poimenoval sam, znotraj njih pa je ameriškega arhetipskega junaka prestavil v francoski kontekst, v katerem le-ta ne gleda več v prihodnost, temveč se melanholično ozira v preteklost. Njegova "tragedija" ni več napetost med uspehom in neuspehom (kakor je Robert Warshaw v knjigi *The Gangster as a Tragic Hero* (1976) definiral ameriškega junaka), temveč v melanholiji in pogubnem poskusu, da bi podoživel lastno preteklost. •

JLG = JOSE LUIS GUERÍN



zgodnja dela

“Da ne bi bili arogantni, moramo pred snemanjem filma vedeti, kdo pred nami je že obdelal isto tematiko. In tisto, kar mi je najbolj všeč, je nato ustvarjanje plodnega dialoga s filmskimi avtorji, ki so prišli tja pred menoj.”

José Luis Guerín

film kot način bivanja v svetu

Zanesljivo najlepši dragulj lanske izdaje filmskega festivala v Pesaru – tako bleščeč, da bi skorajda zasenčil ves festival, ko bi ta ne ponujal še celotne retrospektive Johna Saylesa – je bila retrospektiva štirih celovečernih filmov katalonskega cineasta Joséja Luisa Guerína, ki sva ga bila v začetnem navalu navdušenja z bolj treznim tovarišem iz uredništva revije *Ekran* pripravljena razglasiti za največje evropsko odkritje zadnjih dveh desetletij ... in vsaj osebno priznam, da so meseci refleksije bore malo načeli imenitnost prvega vtisa. Spoštljivo pozornost je že pred ogledom prvega Guerínovega filma vzbudil predstaviteni



Los motivos de Berta



Innisfree

esej v festivalskem katalogu, ki ga je spisal nihče drug kot Víctor Erice. Erice, ki ga z Guerínom družijo najmanj žalostna, nadvse krivična anonimnost zunaj najožjih, najbolj občutljivih in najbolj radovednih cinefilskih krogov, svoj tekst začne z besedami:

“Poleti leta 1994 sem v španski La Coruña predaval o filmu. Seminar z naslovom Film kot izkušnja resničnosti se je ukvarjal z razmerjem med dokumentarcem in fikcijo. Med udeleženci – vsega skupaj je bilo tam petnajst ljudi, ki se jih vseh živo spominjam – je sedel tudi José Luis Guerín. Osebnost ga še nisem poznal in spočetka me je njegova prisotnost v razredu vznemirila. Nisem si mogel predstavljati, da bi se nekdo, ki ima pod pasom že dva celovečerna filma (*Los motivos de Berta* in *Innisfree*) sploh hotel udeležiti takega predavanja. Ko sem ga kasneje bolje spoznal, sem ugotovil, da bi šlo morda za redke primer med režiserji, ne pa med ustvarjalci filmov. Za ustvarjalca filmov, vsaj v začetni fazi, film nikakor ne predstavlja – za razliko od režiserjev – poklica ali obrti, temveč primarno življenjsko izkušnjo, na kateri temeljijo vse druge. Z drugimi besedami ... gre za način bivanja v svetu, o katerem je teoretiziral Jean Eustache, ko je govoril o eksistencialnih razmerjih in posledično sklepanju superiornih kompromisov. Nekdo lahko zrežira film ali dva, pa še vedno ni ustvarjalec filmov. José Luis Guerín, vsaj tako sem prepričan, sodi v skupino ustvarjalcev filmov.”

kratka biografija

José Luis Carroggio Guerín se rodi leta 1960 v Barceloni. Že od najmlajših let ves svoj prosti čas namenja barcelonski kinoteki (Filmoteca), kjer vzneseno strmi v dela avtorjev, ki jih kasneje navaja kot svoje učitelje. To so Chaplin, Flaherty, Godard, Murnau, Ozu, Rossellini, Sternberg, Straub, Rouch, Stroheim, Tati. Čez platno se potem nekoliko sprehodi Robert Bresson in se Guerína dotakne tako globoko, da se na pamet nauči Bressonove *Zapiske o kinematografu*. Eksperimentiranje s Super 8mm in kasneje s 16-milimetrsko filmsko kamero mu bliskovito odpre vrata do celovečernega prvenca *Los Motivos de Berta* (Bertini motivi, 1983), ki ga Guerín dokonča pri triindvajsetih letih. Eden najbolj uglednih barcelonskih filmskih kritikov, pokojni José Luis Guarner, ob ogledu tega zrelega in dovršenega filma najprej osupne in ga nato suvereno okliče za trdo verzijo Ericijevega *Duha panja* (*El espíritu de la colmena*, 1973) in mehko verzijo Bressonove *Mouchette* (1966). Primerjava, ob kateri velja dodati, da je Guerínov film vendarle tudi univerzum povsem zase, je vsekakor na mestu. V duhu uvodoma navedenega

citata je namreč Guerín med pripravami na snemanje svojega filma o odraščanju najstnice na podeželju petkrat potoval v Francijo in se tam z Robertom Bressonom pogovarjal o njegovih izkušnjah ob snemanju filma *Mouchette*, tej ključni prisposobi dekliškega odraščanja v surovem okolju. Ker snemanje filmov zanj ni pripovedovanje zgodbe, poklic, obrt ali konjiček, temveč nič več in nič manj kot način življenja, za vselej “prekletega” z opojnim vpogledom v orjaški korpus filmskih zgodovin in posledično “zadolženega” z neizmerljivo odgovornostjo do lastnega vložka v to ljubezensko razmerje, Guerín v dveh desetletjih do danes posname samo štiri filme. Samega sebe rad označi za amaterja v etimološkem smislu besede *amante*. Kot nekoga, čigar razmerje s filmom presega razumevanje filma (filmske umetnosti) kot načina pisanja in se namesto tega tesno prepleta z golim načinom naslavljanja ljudi in resničnosti. S svojim zaenkrat zadnjim filmom *En construcción* (2001) je Guerín končno deležen širšega kritičnega priznanja (nagrada mednarodnega združenja filmskih kritikov in posebna nagrada žirije na festivalu v San Sebastianu). Med enim in drugim filmom predava o filmih.

guerínovi motivi

Kot že rečeno, Guerínov prvi celovečerni film, *Los Motivos de Berta*, je pripoved o najstniškem odraščanju (podnaslov filma se celo glasi *Najstniške fantazije*) in obenem avtorjev (zaenkrat) edini čistokrvni igrani film. V retrospektivi se zdi, kot da je Guerín že pri triindvajsetih dokončno raziskal in pustil za seboj film kot igrano zvrst ter se posvetil svobodnejšim formam, ki so njegovi ljubezni, domišljiji in raziskovalni žilici puščale bistveno bolj razvezane roke. *Los Motivos de Berta* je v prvi vrsti izbruh ljubezni do filma, konkretnije, ljubezni do določenih filmov in avtorjev, ki ga je mladi cinefil najbrž preprosto moral spraviti iz sebe, da bi lahko nadaljeval svojo pot kot ustvarjalec in ne več kot samo gledalec in oboževalec. Uspeh filma je dvojen. Po eni strani Guerín nazorno demonstrira, da je že goli priklon viru navdiha lahko samostojna umetniška celota, po drugi strani pa si za predmet obravnave izbere snov, ki mu je – odraščajočemu mladeniču – očitno blizu in posledično ustvari natančno fresko nekega kraja, časa, vzdušja in življenjskega obdobja. Berta je osamljena deklica, ki živi v skoraj zapuščenem kamnitem zaselku sredi valovite planote, ki ji na obzorju ni videti konca. Družijo se z mnogo mlajšim dečkom, občasno izmenja besedo tudi s kakšnim odraslim, ki ji prečka pot. Njena domišljija se razvname, ko v vas prispe zaljubljeni



Tren de sombras



En constuccion

blaznež, ki žaluje za svojo pokojno ženo. Berta je edina, ki verjame, da je njegova žena mrtva. Trenutek streznitve, ki je hkrati trenutek dekonstrukcije obstoječe realnosti, napoči, ko v vas pripotuje blazneževa žena, ki žaluje za ljubljnim moškim, za katerega ne obstaja več. Med omenjenimi tremi protagonisti se tako vzpostavi nenavadna elipsa, ki jo poganja v gibanje, ohranja pri življenju in napaja z ljubeznijo večna, nerazrešljiva napetost med prividom in dejanskim stanjem, bolje rečeno med dvema predstavama. Ta ljubezenski, fantazijski krogotok na lep način simbolizira še eno ljubezensko, fantazijsko razmerje s tremi vpletenimi strankami, razmerje med zgodovinami filma, Guerínom in njegovim lastnim filmom. *Los Motivos de Berta* je poleg opisanega prežet s filmskimi referencami, neobveznimi v toliko, da v ničemer ne kratijo užitka in razumevanja filma, in ključnimi v toliko, da pospešujejo prej omenjeno kroženje do hitrosti, pri kateri se – tako kot Berta, ki na koncu filma pobegne, skoči na kolo in na pedala pritiska s tako ihto, kot da bi se hotela izbrisati iz kadra – izstrelimo v višjo orbito, v kateri moramo filme začeti snemati sami. Nobenega dvoma ni, da je opisani konec filma referenca na zaključni tek dečka v Truffautovem *Štiristo udarcev* (*Les Quatre cents coups*, 1959), vključno z morsko obalo, kjer se beg konča. Odlična črno-bela fotografija v najširšem formatu, zaprašena in zapuščena krajina, vzdušje melanholije in nostalgije ter tematika izgubljene nedolžnosti priključijo v spomin *Zadnje kino predstavo* (*The Last Picture Show*, 1971), še en (skoraj) prvenec mladega zaljubljenca v kino Petra Bogdanoviča. Kar sta za Bogdanoviča Ford in Hawks, natančneje njegova *Rdeča reka* (*Red River*, 1948), je za Guerína Bresson, natančneje njegova *Mouchette*. Od podobne in podobno obravnavane snovi do konkretno podvojenih prizorov, kot je kotaljenje deklice po bregu navzdol (znameniti prizor v *Mouchette*, ki se usodno razplete v zunanosti polja), od vizualne in značajske podobnosti obeh junakinj (na čelu s trmastim pogledom, ki ne izdaja čustev) do podobno prozaičnega naslova. Bertini motivi ne obstajajo zato, da bi se v klasičnem smislu pripovedi skozi film razgaljali v pomene, temveč enostavno zato, da jih prepoznamo kot svoje. In se izstrelimo.

“is this the way to innisfree?”

John Ford je leta 1952 na Irskem z Johnom Waynom in Maureen O'Hara posnel komično romanco *Mirni človek* (*The Quiet Man*), ki je obveljala za njegov najbolj priljubljen (če že ne najbolj cenjen) film. *Mirni človek* se začne s posnetkom vaške železniške postaje, na katero pris-

pe vlak, iz njega izstopi John Wayne, se ozre okrog sebe in lokalnega kretničarja pobara po smeri idilične vasice, v katero je namenjen: “*Is this the way to Innisfree?*” John Ford je med drugim znan po zanimivem odgovoru na vprašanje, zakaj v svojih filmih glavno vlogo znova in znova namenja Johnu Waynu. Odvrnil je, da od vseh stvari pri filmu najbolj sovraži uvodna predstavljanja junakov filmske zgodbe, uvajalne prizore, ki pa so vendarle nujni zato, da lahko steče akcija. Če pa v prvi kader filma postavi Wayna, uvajanje ni več potrebno, ker vsi nemudoma vedo, da gledajo glavnega junaka, ki ga odlikuje take in take značajske lastnosti (Wayne je pač skozi celotno kariero ponavljal drobne variacije enega in istega lika). Osemindeset let pozneje na košček zelenega otoka, ki ga je pred zobom časa ohranil Ford, oborožen s kamero in vprašanji pripotuje Guerín. So se pokrajina in hiše v letih spremenile? So lokalni stranski igralci še vedno živi? So se zavedali, da bodo postali nesmrtni? *Innisfree* (1990), kot se imenuje Guerínov drugi celovečerni film, je navzlic sila enostavni dispoziciji vse prej kot zgolj dokumentarni portret nekega vaškega miljeja ali posvetilo Johnu Fordu. Iz trka dveh realnosti, ki sta hkrati dve oddaljeni časovni obdobji, se rodi tretja, povsem avtonomna, katere glavna odlika je korenito prevpraševanje siceršnjega, navidez neproblematičnega pogleda na štiri temeljne postulate filma: Innisfree nekoč, Innisfree danes, Innisfree kot fikcija in Innisfree kot dokumentirana realnost (prvi trnek tiči že v dejstvu, da Innisfree v resnici sploh ne obstaja). Guerín: “*Zelo pomembno je, da se gledalec v vsakem trenutku sprašuje o izvoru posamezne podoobe. Da se nenehno čudi in si zastavlja vprašanja: Na kateri stopnji se nahajam v tem trenutku? Kaj jo loči od realnosti? Kje se v resnici skriva resnica?*” Če je Ford že v prvem kadru svojega filma samozavestno nakazal smer, v katero se bo razpletla pripovedna nit, Guerín v prvem kadru svojega filma s pomočjo duhovitega citata stori isto (le da njegova smer ne kaže na razpletanje pripovedi, temveč na spletnje prej omenjene tretje platforme): *Innisfree* se začne, osemindeset let pozneje, z enako uokvirjenim posnetkom iste železniške postaje, ki je uvedla že Fordov film. Z bršljanom obrasel, zapuščen peron nenadoma dobesedno prebode značilno nosljav glas iz zunanosti polja, nemudoma prepoznaven tudi tistim, ki Fordovega izvirnika niso gledali: “*Is this the way to Innisfree?*”.

jela krečič



Gospod West, Lev Kulešov



Kino-pravda

FILM SKOZI FILMSKI MANIFEST

1. del

V tem tekstu izhajamo iz predpostavke, da je moč zgodovino filma motriti skozi spekter filmskih manifestov. Še več: naša stava je, da nas filmski manifesti privedejo v samo jedro problema filma. S te pozicije bomo najprej na kratko predstavili kontekst manifesta, nato pa analizirali pet filmskih manifestov: manifesta Dzige Vertova kot predstavnika sovjetskega nemega filma 20-ih let, manifest Cesara Zavattinija kot predstavnika italijanskega neorealizma po koncu druge svetovne vojne, manifest Alexandra Astrucsa in manifest Françoisa Truffauta kot predstavnika francoskega novega vala v 50-ih in 60-ih letih, oberhausenski manifest skupine nemških režiserjev iz leta 1962, in pa Dogmin manifest iz leta 1995, ki sta ga podpisala Thomas Vinterberg in Lars von Trier. Zanimale nas bodo ključne razlike med njimi in pa tisto, kar jih druži. Pretresli bomo tudi razmerje med določenim manifestom in filmskim gibanjem. Ustavili se bomo ob navnem vprašanju, zakaj sploh manifest, in poskušali opredeliti njegov status. Na koncu bomo izvlečke naše analize umestili v teoretski okvir Gillesa Deleuza, kot ga je razvil v svojih filmskih zvezkih: *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, predvsem ob konceptih misel v filmu in moč lažnega¹.

Preden preidemo k stvari, velja opravičiti izbor zgoraj omenjenih manifestov. Naše merilo so v prvi vrsti referenčni teksti, ki jih na temo filmskega manifesta ne najdemo veliko. Zdi se, da se je problem filmskega manifesta dodobra oblikoval šele s pojavom Dogme 95, saj različni teoretiki ob analizi tega naštevajo tudi njegove predhodnike². Nadalje lahko izbor povojnih manifestov deloma opravičimo z Deleuzovim razumevanjem filma. Deleuze osnovno napetost v svojih knjigah o filmu postavi med klasični film oziroma film podobe-gibanja in moderni film oziroma film podobe-časa. Prva knjiga o filmu se osredotoči predvsem na klasični film in že tudi naznani njegovo krizo, ki v radikalni obliki nastopi po drugi svetovni vojni. Drugi filmski zvezek, *Podoba-čas*, se posveti povojnemu filmu, v katerem pride do iznajdbe nove podobe, podobe-čas. Kraji in obdobja izuma nove podobe si sledijo takole: Italija leta 1948, Francija 1968 in Nemčija 1978. Deleuze izpostavi natanko tista povojna gibanja, pri katerih najdemo tudi filmski manifest. Fenomena danske Dogme v Deleuzovih knjigah ni, saj je njegova smrt prehitela Dogmin manifest. Toda ostanemo mu povsem zvesti, če v Dogmi vidimo (do danes) zadnje filmsko gibanje, ki med drugim prinaša tudi svojo verzijo podobe-časa.

kontekst manifesta

Sprva se velja ustaviti ob vprašanju, kaj je manifest. Etimologija te besede izhaja iz latinske besede *manifestum*, ki pomeni javno izraženo misel, izvor pa ima v besedi *manifestus*, ki pomeni jasen, očiten in dokazan. Manifest postane zelo popularen žanr v 19. stoletju, predvsem med političnimi strankami, pa tudi med drugimi političnimi in družbenimi gibanji. Ključna značilnost manifesta je v tem, da igra performativno vlogo, kar pomeni, da mora biti nujno predstavljen javnosti, pri čemer je najpomembnejša v manifestu dana obljuba oziroma zaveza, da bo gibanje svoje cilje uresničilo. Manifest je v 19. stoletju politični žanr, ob katerem se po eni strani artikularajo nacionalne zavesti, po drugi strani pa gibanja, ki opozarjajo na družbene konflikte oziroma protislovja, kot je na primer Komunistični manifest Marxa in Engelsa.

V 20. stoletju srečamo manifest v okviru avantgardističnih gibanj. Prvi, *Futuristični manifest*, ki ga je leta 1909 objavil F.T. Marinetti v časniku *Le Figaro*, predstavlja učinkovito matrico, po kateri od tedaj pa do tridesetih let prejšnjega stoletja nastane množica avantgardističnih manifestov. Avantgardistična gibanja so v svojem času močno pretresla umetniško in družbeno sceno. To gre pripisati dejstvu, da so v prvi vrsti destruirala sam koncept umetnosti – stara, tradicionalna umetnost mora umreti, nova umetnost mora biti umetnost za množice – in obenem terjala tudi radikalno spremembo družbenopolitične situacije. Njihovo obnašanje, oblačenje, delovanje v vsakdanjem življenju, pa tudi novi umetniški pristopi (npr. proces dela pred končnim izdelkom) so odbijali občinstvo. Ob tem so prav avantgardistični manifesti odigrali ključno vlogo. Najprej velja reči, da se manifest v okviru avantgarde predrugači. Na ravni vsebine v njem ponavadi najdemo ekstremne, pogosto tudi absurde ideje, pozive in psovke. Na ravni forme se v njih pojavlja nenavadna uporaba pridevnikov, uporaba matematičnih formul in znakov, likovnih elementov ipd. Manifest tako deluje nadvse obskurno. Zdi se, kot da nekaj prikriva, po drugi strani pa je manifest po definiciji povsem jasen, dostopen in odkrit. Gre za paradokso strukturo, za katero ni bistveno, ali so protagonisti manifesta v njem uresničili zastavljene cilje, pač pa prej to, da pomeni radikalni prelom z obstoječim in terja zvestobo temu rezu – ne s sledenjem eksplicitno zadanim nalogam, pač pa z zvestobo tej paradoksnii strukturi. Zvestobo manifestu lahko med drugim vidimo prav v umetniškem in političnem delovanju avantgardistov, kot smo ga na kratko povzeli zgoraj.

Med avantgardističnim in filmskim manifestom obstaja neposredna povezava³. V prvi vrsti gre za to, da je bil film v očeh avantgardistov razumljen kot nova, osvobajajoča umetnost. Razumeli so jo kot umetnost za množice, umetnost kot sredstvo izobraževanja ljudstva, umetnost, ki združuje vse ostale veje umetnosti. Manifest *Futuristični film*, ki ga leta 1916 napiše Marinetti v sodelovanju z Brunom Corro, E. Settimmelijem, Arnaldom Ginom, Giacocom Ballom in Remom Chitijemleta, nazorno naslika avantgardistično oziroma futuristično navdušenje nad filmom⁴. V njem ponovno najdemo nabuhel slog, tipično množenje pridevnikov, nenavadnih metafor, priča smo dozdevni formalizaciji teksta v načinu točk in formul, ki so opremljene z matematičnimi znaki in z bombastičnimi vzkliki. Avtorji v veliki meri govorijo o futurističnem filmu, ki mora zadostiti futurističnim aspiracijam. Manifest *Futuristični film* je tako v funkciji futurističnega gibanja, zato se zdi, da ta manifest še ni filmski manifest. Dozdevno razliko med avantgardističnim in filmskim manifestom bomo poskusili utemeljiti ob eni najbolj vznemirljivih epizod v zgodovini filma – obdobju sovjetskega nemega filma, natančneje, na tekstih Dzige Vertova.

sovjetski nemi film in filmski manifest

Obdobje po prvi svetovni vojni je v zgodovini filma zaznamovano predvsem z dejstvom, da so evropske kinematografije zaradi vojne utrpeli veliko škodo. Po drugi strani se v tem obdobju hollywoodski studijski sistem dokončno vzpostavi in utrdi, začrta standarde komercialnega filma in uveljavi vvezdniški sistem. V tem obdobju hollywoodska filmska produkcija postane vodilna in najbolj vplivna na svetu (Bordwell, Thompson, 2001: 61). Sovjetski nemi film dvajsetih let je dobil ime cesarstvo montaže. Dejstvo je, da so montažo izumili F. Williamson, E. Porter in D.W. Griffith v ZDA okoli leta 1915. Zasluga sovjetskih cineastov pa je: "... da so izum teoretsko odkrili in ga prepoznali kot temeljni postopek, ki je preoblikoval film v 'specifično izrazno sredstvo'. Šele to spoznanje je vzpostavilo montažo kot koncept ter suvereni in avtonomni učinek." (Vrdlovec, v 1981: 20)

Montaža je bila osrednji problem in preokupacija vseh najpomembnejših filmskih ustvarjalcev v Sovjetski zvezi v 20-ih letih. Lev Kulešov, avtor znanega efekta Kulešov, montažo razume na način nalaganja opeke na opeko, Vsevolod Pudovkin s pojmom montaže misli predvsem na

dinamično, pogosto diskontinuirano pripovedno montažo, za Vertova montaža zajema ves proces filmskega ustvarjanja od izbire snovi in snemanja do končne obdelave filma. Eisensteinova teoretska linija poteka od montaže atrakcij do intelektualne montaže, pri čemer pomembno vlogo odigra koncept konflikta filmskih elementov.

Andrej Šprah v knjigi *Dokumentarni film in oblast* opozarja, da koncept montaže ni izšel iz polja filmskega kot njegov avtentični element, pač pa je montaža produkcijski način, ki so ga izumile zgodovinske avantgarde. Kakorkoli pa montaža kot umetniški postopek zgodovinskih avantgard vseeno ni ista kot montaža v filmu. V prvem primeru gre za združevanje elementov raznovrstnih umetnosti, pri čemer se udejanja najprej težnja k povezovanju vseh umetnosti znotraj avantgardističnega gibanja in, nadalje, promocija procesa ustvarjanja umetniškega dela pred končnim izdelkom. V nasprotju s tem pa filmska montaža temelji na povezovanju in sestavljanju zgolj filmskih elementov. Filmska umetnost je najbolj radikalno prevzela in razdelala teorijo montaže (Šprah, 1998: 33–34).

Če bi hoteli shematizirati kontekst nastanka in delovanja sovjetskega filma dvajsetih let, bi izpostavili dva dogodka: oktobrsko revolucijo in konstruktivistično gibanje, ki ju moramo vsaj v obdobju takoj po revoluciji brati skupaj. Vertov je sodeloval v konstruktivistični skupini, kar je vidno predvsem v njegovem prevzemanju konstruktivističnih idej, ki se poleg standardnega avantgardističnega zavračanja tradicionalne umetnosti in afirmacije nove umetnosti navdušujejo nad težko industrijo ter gojijo specifično estetiko, ki je prispevala k iznajdbi kolaža, geometrične abstrakcije in prostorske konstrukcije. Podobno kot v ostalih avantgardah je tudi tu poudarjena politična zainteresiranost. Umetnost mora postati tvorni element pri izgradnji socializma in novega človeka. V tem smislu je umetnost lahko le umetnost za množice, tako da je istočasno poudarjena njena propagandna in izobraževalna funkcija.

Po drugi strani je film postal privilegirani medij nove revolucionarne oblasti. Propagandne funkcije filma se je Lenin dobro zavedal in Lunačarskemu, sovjetskemu ministru za prosveto, dejal, da je film od vseh umetnosti najpomembnejši (Vrdlovec, v 1981: 13–14). Prav afiniteta revolucionarne oblasti do filma je prispevala k vzpostavitvi tistih pogojev v sovjetski kinematografiji, ki so ljudem kot Lev Kulešov, Dziga Vertov in Sergej Eisenstein vsaj v obdobju do leta 1930 omogočili plodno ustvarjanje na področju filma⁵.

Denis Arkadijevič Kaufman si je okoli leta 1915 nadel vzdevek Dziga



Sergej Eisenstein

Dziga Vertov



Stavka, Sergej Eisenstein

Vertov⁶. Leta 1918 je pod nadzorom Kulešova začel snemati prvo serijo filmskih novic: *Film-teden*. Naslednje leto je iz materialov za tednike režiral film *Obletnica revolucije*. Šprah poudarja, da so ti prvi izdelki Vertova pomembni bolj kot učne ure, šele pozneje je z razvitjem svoje teorije in z raziskovanjem formalnih in tehničnih možnosti filma dobil svetovni sloves (Šprah, v 1998: 26). Leta 1922 je začel snemati novo serijo filmskih novic *Kino-resnice*. Vertov je okoli sebe izbral skupino somišljenikov, nato pa beležil raznovrstna dogajanja iz življenja naroda⁷. Leta 1922 je v reviji *Kino-fot*⁸ izšel tudi prvi od množice njegovih manifestov – *Mi*, ki po strukturi ustreza avantgardističnemu manifestu. Vertov najprej predstavi svojo skupino, ki se imenuje Kinoki, v nasprotju s “kinematograferji”⁹. Podobno kot futuristi tudi Vertov obsodi dotedanjo filmsko produkcijo, ki še ni uporabila novega medija na primeren način. “*Nam se zdi rusko-nemška filmska drama, (...), absurdna.*” Film se mora po Vertovu otresti glasbe, literature in gledališča. Nasprotuje tudi mešanju različnih umetnosti, “*kar mnogi imenujejo sinteza*” (Vertov, v 1984: 6–7).

V nadaljevanju se sicer zahvali Američanom za hitro izmenjevanje kadrov in iznajdbo velikega plana, vendar jim očita, da gibanja niso primerno preučili. V manifestu najdemo navdušenje nad strojem, ki je popolnejši od človeka. Človek s svojimi pomanjkljivostmi ne more biti subjekt filma in zbuja zgolj sram. Stroj bo pripomogel k stvarjenju novega človeka, ki pa bo dobil svoj prostor v filmu. Iz tega preide k razlagi pojmov, kot so montaža in interval. Naloga montaže je doseči geometrični ekstrakt gibanja, ki se oblikuje skozi napredovanje podob. Najpomembnejša karakteristika filma je gibanje. Zato je Kinočestvo (v nasprotju s kinematografijo) umetnost organizacije gibanja predmetov v prostoru kot ritmične umetniške celote. Interval je prehod od enega gibanja k drugemu in kot tak del umetnosti gibanja. Sledi izpeljava: “*Organiziranje gibanja je organiziranje njegovih elementov ali njihovih intervalov v fraze. Kompozicija je sestavljena iz fraz, kot so fraze sestavljene iz intervalov.*” (Vertov, 1984: 8–9) Proti koncu manifesta Vertov – podobno kot futuristi – niza eksaltirane, evforične stavke, ki se v nadaljevanju spremenijo v verze: “*MI padamo, mi se dvignemo ... skupaj z ritmom gibanj – upočasnjenega in pospešenega ...*” Ali pa: “*(...) Naše oči, ki se vrtijo kot propelerji, odplavajo v prihodnost na krilih hipotез (...)*” (Ibid.: 9) Manifest je prežet s pompoznim slogom, pokrovi-teljskim tonom in megalomansko samoafirmacijo.

Vertova in futuriste družijo obračunavanje s preteklo filmsko produkcijo in navdušenje nad novim medijem, ki je povsem specifičen. Vertovov manifest pa se od futurističnega razlikuje po tem, da za film terja osvoboditev od ostalih umetnosti in razmišljanje o možnostih njegove pravilne uporabe, medtem ko so futuristi v manifestu navdušeni nad možnostjo spajanja različnih vej umetnosti v filmu. Ključno razliko med obema in hkrati razlog, da Vertovovemu manifestu pripisujemo večjo težo, gre pripisati predvsem dejstvu, da je Vertov snemal in režiral filme¹⁰. Naša stava je torej naslednja: filmski manifest dobi svojo relevantnost, svojo učinkovitost šele v kontekstu določene filmske produkcije. Futuristični manifest moramo torej brati kot avantgardistični manifest, kot zarezo, ki terja zvestobo gibanju, futurizmu, kar je navsezadnje vidno v tem, da manifest govori o futurističnem filmu. Vertov v manifestu sicer propagira ideale konstruktivistov, predvsem v evforičnem navdušenju nad stroji, vendar ne govori o konstruktivističnem filmu. Govori o Kinokih, ki pa s svojim imenom izražajo zvestobo kino-

očesu, ki je kamera, torej simbol filma. Dejstvo, da je rezultiral v določeni filmski produkciji, postavlja manifest *Mi* med filmske in ne avantgardistične manifeste¹¹. Filmski manifest torej v prvi vrsti terja zvestobo filmu. Preden izpeljemo te predpostavke do konca, si pogledjmo nekaj drugih tekstov, najprej bolj znani in citirani Vertovov manifest z naslovom *Kinoki: Prevrat*, ki je bil leta 1923 objavljen v reviji *LEF*¹².

Manifest je sestavljen iz petih delov. Prvi je najbolj podoben avantgardističnim manifestom, saj v njem Vertov poziva filmske delavce in lastnike gledališč ter nanje naslavlja “prijateljsko opozorilo”: čas propadanja filma je zdaj končan (Ibid.:11). Drugi del se nanaša na *Svet treh*¹³ in Vertov poudari, da je film še vedno zasidran v literaturi. V tretjem delu ponovno govori o krizi kinematografa, ki tiči v tehnični zaostalosti in v pomanjkanju aktivnega mišljenja zaradi brezposelnosti. V četrtem delu *Svet treh* toži nad nespodbudno situacijo v filmu, zato napove, da bo v naslednjem delu manifesta Vertov predstavil odlomek iz svoje knjige *Kinoki: Prevrat*. Podrobneje se bomo ustavili samo pri tem, zadnjem delu, sestavljenem iz petih točk, saj prinaša največ teoretskih nastavkov in je zato tudi najbolj citiran.

Vertov sprva ugotovi, da kritika Kinokov, ki je doletela film leta 1919, še vedno velja. Danes ni filma ali filmskega eksperimenta, ki bi osvobodil kamero. Kamera je še vedno zaslužnjena in podrejena nepopolnosti in kratkovidnosti človeškega očesa. Kinoki izhajajo iz tega, da uporabljajo kamero kot kino-oko, bolj popolno od človeškega očesa za raziskovanje kaosa vizualnega fenomena, ki zapolnjuje prostor (Ibid.:15). Poleg tega lahko kamero izpopolnjujemo, medtem ko človeškega očesa ne moremo. Doslej je kamera posnemala delo našega očesa, zdaj pa jo moramo osvoboditi in jo prisiliti, da dela v nasprotni smeri.

V drugi točki ponovno poudari, da se mora človeško oko podrediti kameri. V tretji točki prikaže naravo kamere skozi življenje v njeno vlogo: “*Jaz sem kino-oko. Jaz gradim ...*” In pozneje: “*Jaz sem kino-oko, jaz gradim človeka, ki je popolnejši od Adama ... Od ene osebe vzamem roke, najmočnejše in najbolj večje, od drugega vzamem noge, najbolj čvrste in najhitrejše, od tretjega vzamem najlepšo in najbolj izrazito glavo – in skozi montažo ustvarjam novega, popolnega človeka.*” (Ibid.: 17) V četrtem delu najdemo pomenljiv stavek, kjer se Vertov še vedno identificira s strojem-kamero. Kamera kaže življenje tako, kot ga vidi. Je v konstantnem gibanju, ki se približuje in oddaljuje od predmetov, ki pleza pod in nad predmete. Svobodna je in lahko združuje točke iz vsega vesolja po svoje ter tako kreira svežo percepcijo sveta. V peti točki loči funkcijo očesa in ušesa. Samo oko je tisto, ki vstopa v kaos gibanja. Nadalje omenja kino-pilota, to je režiser, ki bo z osvobojeno kamero in s svojo strategijo dal svež rezultat.

V tem manifestu je očitno Vertovovo raziskovanje po eni strani filmskega medija in po drugi strani kamere kot tistega “stroja”, ki je medij ustvaril. Če ostajajo tarče njegovih napadov isti ljudje in stanje kot v prvem manifestu, če se še vedno navdušuje nad strojem kamero, pa je zdaj treba videti ključen premik v vpeljavi kino-pilota, človeka, ki je za kamero. Kino-pilota lahko razumemo tudi kot tistega, ki je zaslužen in odgovoren za montažo, torej za “pravilno” ustvarjanje filma oziroma “pravilno” upodabljanje realnosti. Koncept montaže se vrine v manifest skozi zahtevo po osvoboditvi kamere in skozi opis narave kamere, ki omogoča stvarjenje popolnega človeka. “Pravilno” slikanje realnosti oziroma življenja je pri Vertovu eksplicitno podvrženo ideološki poziciji, zato realnost ni nikoli zajeta v t.i. realistični način snemanja, pač pa je



Mož s kamero, Dziga Vertov



Berlin: simfonija velemesta, Walther Ruttmann

vselej proizvedena, ustvarjena skozi uporabo – montažo materialov, ki jih prinaša stroj-kamera. V manifestu je to vidno predvsem na tistih dveh mestih, ko kameri in kino-pilotu pripiše sposobnost, da s svojim delovanjem ustvarjata nekaj novega.

Kot pripominja Šprah, gre pri Vertovovemu kino-očesu očitno za dvo-pomenje. Kino-oko ne govori le o tehnični dovršenosti in superiornosti kamere, pač pa gre tudi za ideološke možnosti, ki jih nudi snemalna naprava. V nadaljevanju najdemo: "In če je torej kamera lahko nosilec boljšega, čistejšega pogleda, izvira njena večja popolnost iz predpostavke, da je idejna pozicija, iz katere gleda, prav tako boljša – popolnejša. Njene neomejene možnosti pa niso toliko v vseskoznem napredku tehnoloških izboljšav, temveč predvsem v dejstvu, da lahko vedno znova 'odpre oči' za nove predpostavke in pogoje, ki jih je v filmskem aktu sposobna ustvariti." (Ibid.: 41–42)

Omeniti je treba še en manifest – *Izjava o zvoku* – izpod peresa treh sovjetskih filmskih genijev: Sergeja Eisensteina, Vsevoloda Pudovkina in Grigorija Aleksandrova, ki je izšel leta 1928. Spodbudila ga je iznajdba zvoka konec dvajsetih let 20. stoletja.

Za minimalni okvir tega manifesta naj zadostuje naslednji oris. Eisensteinovo in Vertovovo razumevanje filmskega medija in samega filma se je močno razlikovalo. V prvi vrsti je šlo za problem, ali je film umetnost ali ne, pri čemer je Vertov, zvest konstruktivističnemu nauku, trdil, da film ne sme biti umetnost, Eisenstein pa je, nasprotno, vztrajal pri tem, da film je umetnost. Po drugi strani se je problem sukala okoli igranega filma. Za Vertova je igrani film pomenil ohranjanje buržoazne ideologije, medtem ko je bil za Eisensteina igrani film način razkrivanja resnice buržoazije. Eisenstein je Vertovovega *Moža s kamero* označil za formalistično igračkanje in ga obtožil, da uporablja kamero na škodljiv način, ki ga sam film ne opravičuje¹⁴. Toda morda gre medsebojno obtoževanje Eisensteina in Vertova prej razumeti kot znak njune bližine. Annette Michelson namreč poudarja, da je Vertovov *Mož s kamero* (Če-lovek s kinoaparatom, 1929) redefiniral intelektualni film, kar je Eisenstein zelo motilo. Vertov je po njenem mnenju s svojim delom proizvedel hrbtno plat Eisensteinovih nerealiziranih projektov: načrtov za snemanje *Kapitala* in Joycovega *Uliksesa*.

Zanimivo je, da v vsem Eisensteinovem obsežnem publicističnem delu najdemo samo zgoraj omenjeni manifest, *Izjava o zvoku*, ki je prvič izšla v nemščini v reviji *Lichtbildbühne* 28. julija 1928¹⁵. Že na prvi pogled se loči od vseh Vertovovih manifestov, saj je napisana v obliki teksta in po formi ne spominja na avantgardistični manifest. V njej ni psovka, hujskaštva ali kakšnih drugih slogovnih čudes. *Izjava o zvoku* je nastala ob izumu zvoka v filmu. Avtorji pozdravijo zvok kot realizacijo dolgotrajnih sanj, a v isti sapi izrazijo bojazen, da bo zvok v filmu uporabljen iz napačnih razlogov. Še več, zvok lahko povsem uniči vse dosežke, ki so že nastali v filmu.

Dosežek, o katerem govorijo, je princip oziroma metoda montaže, ki je poskrbela za velikanski vpliv in uspeh sovjetskega filma. Za razvoj filma so pomembne tiste iznajdbe, ki širijo možnosti uporabe montažne metode vplivanja na publiko. Pri tem je barva neprimerljivo manj pomembna od zvoka. Avtorji svarijo pred naturalistično uporabo zvoka v filmu, t.j. takšno uporabo, kjer zvok ustreza vizualni podobi. Tako uporabljen zvok bo uničil kulturo montaže, saj "zvok v montažnem fragmentu intenzivira njegovo ohlapnost in njegovo neodvisno pomembnost; to je nedvomno škodljivo za montažo, ki ne deluje s fragmenti,

ampak na način spajanja teh fragmentov" (Eisenstein, v 1998: 81). Tej ugotovitvi sledi napotek, da je sprejemljiva zgolj kontrapunktna uporaba zvoka glede na vizualne fragmente montaže. Ali drugače: med vizualnimi podobami in zvokom mora obstajati absolutno neujemanje. Zvok kot nov element montaže bo razrešil še tako kompleksne probleme v filmu. Kontrapunktna uporaba zvoka namreč ne bo oslabila internacionalne narave filma, pač pa bo njenemu pomenu dodala moč in visoko kulturno raven. Zvok ne bo ujet v okvire nacionalnih trgov, ampak bo povečal možnost pospeševanja idej filma po celotnem planetu, ne da bi ogrozil njegov obstoj (Ibid.).

Izjava o zvoku moramo brati kot reakcijo na novo tehnološko pridobitev in poskus, kako obdržati dosežke montaže¹⁶. Eisenstein se je od *Izjave* kasneje distanciral in uporabljal zvok tudi na naturalističen način, kar je poskušal upravičiti s konceptom notranjega monologa. Dejstvo, da danes mnogi avtorji omenjajo *Izjavo*, četudi se jim zdijo njene predpostavke in napovedi napačne, govori o močnem vplivu sovjetske kinematografije tistega časa, kar odseva tudi v avtoritativnem tonu avtorjev manifesta. Poleg tega je treba v njej videti absolutno predanost konceptu montaže kot spajanju fragmentov na način konflikta, ki se mu Eisenstein ni odrekal niti v času najhujšega pritiska s strani oblasti¹⁷. Zdenko Vrdlovec *Izjava o zvoku* – predvsem dvom ob vpeljavi zvoka v film – pospremi z besedami: "Za Eisensteina, ki je govoril, da je jezik izvorno metaforičen, je potemtakem prav montaža povzdignila film do govornice, po njeni zaslugi je film že govoril (...)." (Vrdlovec, 1987: 58) Koncept montaže pa je inherentno povezan z njegovim odnosom do realnosti. Realnost je za Eisensteina invencija. Edina legitimna podoba realnosti je namreč tista, ustrezna sintezi, ki sledi iz konflikta dveh fragmentov.

Praktično identičen način razumevanja zvoka v filmu je v manifestu *Zvočni filmi* predstavil Walter Ruttmann, ki se je v zgodovino filma vpisal kot vodilna figura nemške abstraktne animacije in kot avtor filma *Berlin: simfonija velemesta* (Berlin, die symphonie eines grosstadt, 1927)¹⁸. Podobnosti med obema manifestoma o zvoku najdemo v pomeni, ki ga Rusi in Ruttmann dajejo občinstvu. Druži jih tudi to, da ne delujeta kot avantgardistični manifest: ne najdemo več nabuhlega sloga, žaljivk in nasilnih obračunavanj z drugimi. V obeh tekstih je vidna težnja smiselno in jasno oblikovati svoja stališča ter jih tudi ustrezno argumentirati.

Črni petek na newyorški borzi leta 1929 je pomenil konec relativno optimističnih dvajsetih let. Zaznamoval je tudi filmsko industrijo. Toda to ni bil edini udarec kinematografijam po svetu. V Sovjetski zvezi je prehod k socialističnemu realizmu pod Stalinom pomenil konec in diskreditacijo dosežkov montaže. Nemčija je s prihodom Hitlerja na oblast prav tako podlegla specifični totalitarni estetiki. Daleč najbolj močan udarec filmu po vsem svetu pa je povzročila druga svetovna vojna.

Cilj tega bežnega pogleda na usodo filma po koncu sovjetskega nemega obdobja montaže je naglasiti spremembo v svetovni družbenopolitični konstelaciji, ki je botrovala nastanku filmskih gibanj po drugi svetovni vojni. Najbolj očitno je vojna zaznamovala italijanski in nemški film. Učinek velikega travmatskega dogodka, ki je terjal nov premislek na strani filmskih ustvarjalcev, bo navzoč tudi v povojnih filmskih manifestih.



Obsedenost



Rim, odprto mesto

italijanski neorealizem

Številni avtorji opozarjajo, da je pojem italijanskega neorealizma problematičen. V grobem namreč meri na italijansko filmsko produkcijo v obdobju po drugi svetovni vojni, vendar izraz ne označuje niti šole niti stila¹⁹. André Bazin poudarja, da neorealizem ne obstaja, obstajajo pa neorealistični režiserji²⁰. Tematike in postopke različnih neorealističnih režiserjev težko spravimo na isti skupni imenovalec. V grobem pod imenom neorealizma izstopijo naslednje karakteristike.

“Prevrat” neorealizma je povezan z ekonomskimi, socialnimi in političnimi okoliščinami v Italiji po drugi svetovni vojni. Bazin pravi takole: “V Italiji, (...), osvoboditev ni pomenila vrnitev v preteklo, bližnje svobodo, temveč politično revolucijo, zavezniško okupacijo, ekonomski in družbeni prevrat.” (Ibid.: 8)

Osrednje geslo neorealizma se glasi “Nazaj k realnosti!” Filmsko dogajanje je v duhu imperativa realnosti, takšne, kot je, predstavljeno v realni prostor. Glavna korpusa tem sta, prvič, antifašistični odpor in partizansko gibanje ter, drugič, realnost, ki obkroža ustvarjalce. Ob tem velja opozoriti, da ti režiserji vztrajajo na principu sedanjosti v nasprotju z zgodovinskimi, kostumskimi spektakli, ki so bili značilni za italijansko kinematografijo v času fašizma. Bazin vrnitev k realnosti komentira kot ponovno odkritje realnosti oziroma dovršeno iluzijo realnosti (Bazin, 1967: 13). Ali drugače: ne gre za to, da neorealistični režiserji težijo k temu, da bi posneli realnost, takšno, kot je, pač pa prej v tem, da vedo, da taka “realnost, kot je”, ne obstaja.

Problem zgoraj naštetih karakteristik je predvsem to, da ne zadenejo tistega, za kar naj bi v neorealizmu šlo. Bazin na primer primerja realizem Orsona Wellesa in Roberta Rossellinija in pri tem poudarja, da dejstvo, da je Welles snemal v studiu in ne na prostem, prav nič ne odvzame realističnemu učinku filma. Nadalje je znano, da je Rossellini posnel nekaj filmov z eno najslavnejših zvezd tistega časa, (svojo ženo) Ingrid Bergman, pa ti filmi še vedno sodijo k neorealistični tradiciji.

Preden poskusimo ponuditi izhod iz omenjene zagate, se vrnimo k dolgočasni faktografiji, ki bo prispevala k določenemu teoretskemu uvidu. Zaplet namreč nastane tudi pri uvrščanju neorealističnih avtorjev in ustvarjalcev. V knjigi *Neorealizem v italijanskem filmu*, ki jo je uredil Sergio Turconi, so izpostavljeni naslednji ustvarjalci: Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Federico Fellini, Renato Castellani²¹. S tem izborom bi se strinjal tudi André Bazin, pri čemer v njegovih tekstih največkrat analizira in izvzema naslednje avtorje: De Sico (v navezavi z Zavattinijem), Rossellini in Fellinija²². Zanimivo je, da v kronologiji neorealizma na internetu²³ ne najdemo Fellinija, pojavljajo pa se imena kot Lattuada, Germi in Colleti.

Kaj naj si mislimo o teh seznamih? Seveda nam ne gre za to, da bi poskušali izdelati optimalni seznam neorealističnih režiserjev, pač pa za to, da v sami nemožnosti izdelave popolnega seznama razberemo določeno poanto. Morda se nam slika nekoliko odstre, če se obrnemo k manifestu neorealizma. Stava seveda ni v tem, da nam bodo filmski manifesti posredovali pravilno definicijo neorealizma – prej bodo dali na ogled neko držo, ki bi jo lahko razumeli kot neorealistično.

Cesare Zavattini se je v zgodovino filma zapisal kot scenarist in soustvarjalec pri mnogih danes že kulturnih italijanskega neorealizma, pa tudi kot avtor manifesta *Nekatere ideje o filmu* (Alcune idee sul cinema)²⁴. Zavattini je bil goreče privržen gibanju neorealizma in tudi eden redkih, ki se je identificiral s to oznako. Manifest je bil objavljen leta 1953. Precej dolg tekst bi lahko grobo povzeli kar v najpopularnejšo besedno zvezo neorealizma “nazaj k realnosti, taki, kot je”. To predvsem pomeni, da avtor nasprotuje hollywoodskim spektaklom. Koncept realnosti terja preusmeritev pozornosti k običajnim dogodkom. Imperativ postane: naj spregovorijo stvari same. Zavattini propagira realnost v imenu morale. V prikazovanju realnosti, takšne, kot je, se namreč kaže spoštovanje do drugih in vsega, kar obstaja. Tudi iskanje in prikazovanje resnice sodi med moralne dolžnosti človeka oziroma je edina pravilna moralna drža. Ideja realnosti vpliva tako na pripovedno strukturo kot tudi na razumevanje filma. Tovrstno razumevanje ustreza dokumentarističnemu duhu, ki ga Zavattini prav tako terja pri neorealizmu. Nadalje film razume tudi v njegovi funkciji posredovanja reči ljudem. V tem se kaže moč filma, ki zato od njega terja odgovornost (Ibid.: 394–397).

K ideji realnosti lahko uvrstimo tudi zahteve, ki jih avtor postavi proti koncu manifesta: to je zahteva po sedanjosti v filmu. Sedanjost sodi k moralni dolžnosti, da snemamo stvari, ki so pred nami. Prek koncepta sedanjosti Zavattini ponovno afirmira trenutek in vsakdanjost. Prav tako je z idejo realnosti povezana zahteva po junakih, ki so povsem navadni ljudje. Tako avtor nasprotuje zvezdniškemu sistemu in se zavzema za zaposlovanje neprofesionalnih igralcev. V duhu afirmacije realnosti se mu zdi v filmu bolj prepričljiva uporaba narečja kot knjižnega jezika. Neorealizem prelamlja z vsemi dosedanjimi shemami snemanja filma. Pri tem je pomembna vloga režiserja. Razlika med scenaristom in režiserjem mora izginiti, obstajati mora samo en avtor filma (Ibid.: 401–406).

Ustavi se tudi pri trenutnih rezultatih neorealizma. Zdajšnji neorealizem je kompromis, saj imamo v Rossellinijevih filmih *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945) ali *Paisa* (1946), v de Sicovem *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948) ali v Viscontijevem *Zemlja drhti* (La terra trema, 1947) še vedno opravka z izmišljenimi zgodbami in ne s čistim dokumentarnim duhom. Obstaja torej neki duh neorealizma, toda ni še filma, ki bi možnosti neorealizma do kraja izčrpal (Ibid.: 395).

Tema neorealizma morata biti revščina in beda. Naloga umetnika je pokazati problem, ne pa tudi, da zanj najde rešitev. Dovolj je, če pokaže, da je rešitev potrebna. Nenaazadnje se z izborom teme neorealizem upre tudi logiki kapitala. Po Zavattiniju, zanimivo, finančna konstrukcija filma sodi k problemu moralne drža. Vsaka umetnost teži k temu, da se izraža čim bolj ekonomično. Moralna umetnost manj stane, film pa zaenkrat stane še preveč. Na koncu da priznanje dosežkom ameriškega, francoskega in ruskega filma, toda Zavattini verjame v italijanski film, ki mora ohraniti in poglobiti svoje dosežke (Ibid.: 399–407).

Za Zavattinija je osrednji problem neorealizma, kako se – karikirano rečeno – dokopati do resnične realnosti v nasprotju z velikimi spektakli



Paisa



Tatovi koles

Hollywooda. Realnost, resničnost, iskanje resnice v filmu postane moralna dolžnost ustvarjalcev. Vse se mora podrediti imperativu realnosti, tako tema filma, igralci, jezik in fotografija kot vloga in naloga režiserja. Pri tem je seveda ključno vprašanje, o kakšni realnosti avtor sploh govori. Če na tem mestu poskušamo na kratko načrtati razliko med sovjetskim in italijanskim manifestom, potem moramo v prvi vrsti izpostaviti to, da je kontekst obeh bistveno drugačen. Sovjeti nastopajo kot stvaritelji filma, medtem ko neorealizem vstaja proti izdelanemu kodu klasičnega filma. Na tem mestu izstopi Deleuzova ločnica med predvojnimi in povojnimi filmom. Nadalje ločnica poteka tudi pri izboru vsebine. Če Ruse zaznamuje svojevrstna indiferentnost do posnetega materiala, pa je pri neorealizmu posneti material ključen. Zavattini propagira (dokumentaristično) askezo: snemanje na terenu z neznanimi igralci.

Preden zaključimo poglavje o italijanskem neorealizmu, velja opozoriti na dvoje. Prvič, Zavattinijev manifest podobno kot manifest Eisensteina in Ruttmana niti po formi niti po vsebini ne deluje več kot avantgardistični manifest. Kar ga z njim družijo, je vloga, ki jo igra: manifest pomeni neko zarezo, ki terja zvestobo. V primeru filmskega manifesta gre za zvestobo filmu. Drugič, opozarjamo na to, da se italijanski neorealizem “uradno” začne leta 1945 z Rossellinijevim filmom *Rim, odprto mesto* – čeprav nekateri kot prvega navajajo že Viscontijevo *Obsedenost* (Osessione, 1942) –, medtem ko je manifest neorealizma izšel leta 1953. Kaj to pomeni za samo gibanje in kaj za status manifesta? Če privzamemo, da filmski manifest (ali pa avantgardistični) zaseda strukturno mesto v odnosu do filmov (oziroma do filmskega gibanja), potem se status manifesta zaradi tega časovnega zamika prav nič ne spremeni. Manifest neorealističnim filmom in režiserjem podeli neki nov okvir delovanja tudi za nazaj. •

Opombe:

1. Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1991, in Gilles Deleuze, *Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985.
2. Izbor filmskih manifestov prinaša zbornik *Dogma 95*, Postfach, Berlin, 2001. Podoben izbor najdemo na internetnih straneh, ki se ukvarjajo z Dogmo in filmskim manifestom: Scott McKenzie: *Direct Dogma: Manifestos and fin de siecle*: http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_10/section_4/artc6A.html in Peter Schepelern: *Film According to Dogma*: <http://tvropa.com/tvropa1.2/film/dogme95/news/interview/schepelern.htm>.
3. Navsezadnje se tudi obdobje prodora tako avantgardističnih gibanj kot filma vrši v istem času.
4. Omenjeni manifest najdemo v knjigi *Teorija filma*, ki jo je uredil Dušan Stojanovič, 1978: 267–271.

5. O ideoloških momentih sovjetskega filma v 20-ih letih piše Šprah v zgoraj omenjenem delu. Njegova teza je, da je državni ideološki okvir mnogim filmskim ustvarjalcem (ne samo v Sovjetski zvezi) puščal relativno veliko ustvarjalno svobodo. Revolucionarnost sovjetskih filmskih ustvarjalcev pa gre pripisati dejstvu, da so bili pri obrambi ideološkega nazora bolj pravoverni od same uradne ideologije (Šprah, 1998: 43).

6. Džiga v ruščini pomeni vrtavka, Vertov pa vrtenje. Z nekaj previdnosti bi lahko rekli, da je Džiga Vertov že s svojim vzdevkom začel svoj življenjski projekt, snemanje, montiranje, predvsem pa nezaustavljivi umetniški in politični angažma.

7. Zgolj kot zanimivost: Vertov je bil le redko prisoten na kraju dogodkov. Večino časa je preživel za montažno mizo in sestavljal prispelo gradivo.

8. *Kino-fot* je bila revija konstruktivistov, ki ji je načeloval Aleksej Gan, med drugim znan po manifestu *Konstruktivizem*, v katerem se navdušuje nad filmom kot produktom industrijske dobe. Film mora ujeti življenje, kinematografija pa ga mora organizirati (Ibid.: 29).

9. “Kinematografjerji” so direktn in morda ne najbolj posrečen prevod iz angleškega “cinematographers”, s katerimi Vertov meri na vse tiste filmske ustvarjalce, ki niso dojeli pravega značaja kamere in filma, kot bomo videli v nadaljevanju.

10. Vertov je v zgodovino filma vpisan predvsem kot začetnik dokumentarnega oziroma neigranega filma. Razliko med igranim in neigranim filmom zaenkrat puščamo ob strani.

11. Vertov je zaslovel s filmom *Mož s kamero*. Za namene tega teksta naj zadostuje le površen oris. *Mož s kamero* je dvojni film o filmu. Prikazuje nastajanje filma, je film o filmu in film v filmu. Istočasno namreč govori o sovjetskem delavcu in o delu filmarja. Več o filmskem opusu Vertova: Šprah, v 1998.

12. V angleščini se naslov znamenitega manifesta glasi *Kinoks: A revolution* (Michelson, 1984: 11–21).

13. Svet treh je ožji krog Vertovovih sodelavcev. Sestavljali naj bi ga Vertov, Mikhail Kaufman (njegov kameraman in brat) in Elizaveta Svilova (njegova montažerka in žena) (Michelson, v 1984: 12).

14. Anette Michelson: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, 1984: XX.

15. Nanašamo se na angleški prevod manifesta *Statement on Sound*, ki je izšel v knjigi *The Eisenstein Reader*, 1998: 80–81.

16. Nasploh je izum zvoka pretresel filmske ustvarjalce po vsem svetu. Morda je najbolj znan bojkot zvoka v filmu primer Charlieja Chaplina, ki ga je prvič uporabil šele v *Velikem diktatorju* leta 1940.

17. Leta 1935 je bil v Moskvi kongres delavcev sovjetske kinematografije, na katerem so partijski veljaki opravili s “formalizmom”, ki je vladal v sovjetskem filmu. Med drugim so hude kritike doletele tudi Eisensteina.

18. Ruttmann, v *The German Avant-Garde Film of the 1920's*, Goethe Institut, München, 1989: 116–118.

19. Sergio Turconi, v 1961: 6.

20. André Bazin, 1967: 110.

21. Glej: Serdo Turconi: *Neorealizam u italijanskem filmu*, 1961.

22. André Bazin: *Šta je film IV*, 1967

23. <http://www.inblackandwhite.com/ItalianNeorealismv2.0/neo-chro.html>

24. Tekst povzemamo po nemškem prevodu (*Einige Gedenken zum Film*) v knjigi *Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*, 1999.



Poljub smrti, Robert Aldrich

LEKSIKON "TOUGH" nebojša pajkic
REŽISERJEV 40. IN 50. LET



Quillerjevo poročilo, Michael Anderson



The Rise and Fall of Legs Diamond, Budd Boetticher

Pričujoči leksikon poskuša prepoznati neko sorodnost – nagnjenje k določenemu motivu – med avtorji znotraj hollywoodske produkcije, ki so ustvarili globoko pesimistično in zato skrajno odgovorno videnje razpadajočega sveta. Za te avtorje, ki pogosto pripadajo ideji “črne serije” (*film-noir*) ali se spogledujejo z njo, je značilna grozljiva, dramatična, mračna ali, če hočete, patološka projekcija, ki z uporabo narativne tehnike in avdio-vizualnega izraza razbija oklep nekomunikativnega, samozadostnega, solipsističnega intelektualističnega seciranja ali mistificiranja nedoumljivosti sveta.

Gre za avtorje s konca 40. let, ki jih emocionalna popkovina še vedno veže na travmo II. svetovne vojne, pri čemer ji daje dodatno težo dejstvo, da je stileme petdesetih let v precejšnji meri določala apatridska melanholija židovskih emigrantov iz Evrope. Vzročno gledano se zdi, da je prav židovska naježena obrambna strategija proti antisemitizmu onemogočila, da bi se ta pesimistični duh sistematičneje preučil z vidika stare zaveze, ki je očitno implicitna vsaj pri nekaterih avtorjih, kot sta na primer Fuller in Ulmer. Končno gre za vprašanje jedra, ki je formiralo skrajno mračen pogled na svet, povezan z vrhunskim, rafiniranim in obenem subverzivnim stilističnim postopkom.

1. robert aldrich

Dve prelomni deli v Aldrichevem opusu uvrščata tega režiserja med reprezentativne avtorje *hard-boiled*, trde serije: to sta *Poljub smrti* (*Kiss Me Deadly*, 1955) in *Grissomova tolpa* (*The Grissom Gang*, 1971). Čeprav je bila Aldricheva kariera zelo pestra, pa ta dva filma (vsak po svoje značilna predstavnika dveh desetletij, 50. in 70. let, ki uokvirjajo optimistično liberalna 60. leta) v vseh pogledih – tako avtorsko, slogovno, ideološko, produkcijsko kot žanrsko – opozarjata na režiserja, ki ga vodi izostren čut za tisto najbolj krčevito, napeto, nevralgično točko ameriške tesnobe. Kontrastna črno-bela fotografija (snemalec je bil Wilderjev madžarski varovanec, Ernest Laszlo) hladnovojnega trilerja po istoimenskem romanu Mickeya Spillana (scenarij je napisal A. I. Bezzerides, eden najtrših hollywoodskih scenaristov), ki odkriva nerazčiščene arhetipske frustracije minule vojne (Laszlo je debitiral s filmom *Hitler Gang*, 1944), in na drugi strani sluzasto-znojni, klavstrofobični kolorit Grissomove tolpe, posnete po enem najbolj obskurnih romanov črne serije (Chaseovem *No Orchids for Mrs. Blandish*), ki je povsem degradiral ikonografsko mitomanijo 20. let; ta filma torej predstavljata Aldricha kot avtorja, čigar subverzivnost napoveduje zametke filmov zarote. Že seznam nekaterih njegovih učiteljev, ki jim je asistiral (Jean Renoir,

Fred Zinneman, Albert Lewin, Lewis Milestone, Abraham Polonsky, Joseph Losey in Charles Chaplin), je več kot simptomatičen. Na srečo Aldrichevi poznejši filmi, kot sta *Najdaljši jard* (*The Longest Yard*, 1974) ali *Nevarno mesto* (*Hustle*, 1975), kažejo bolj na obrtniške, pa tudi svetovnonazorske poteze, ki bi jih lahko prevzel pri Wellmanu, kakor pa na komunistične simpatije omenjenih režiserjev.

2. michael anderson

Čeprav sta šele dva poznejša filma v Andersonovi karieri, langovski pastiš *Doc Savage: The Man of Bronze* (1975), premišljena ikonografija tega filma izkazuje globoko razumevanje Goebbelsove produkcije) in znanstvenofantastični triler *Loganov pobeg* (*Logan's Run*, 1976), s svojo prefinjeno avtorsko pisavo in intelektualnim cinizmom dokazala, da je bila Sarrisova zadržanost do Andersona le pretirana (če odmislimo senzacionalistično, angleško dekadentno uspešnico *V 80 dneh okoli sveta* / *Around the World in 80 Days*, 1956), pa ne smemo spregledati *Quillerjevega poročila* (*The Quiller Memorandum*, 1966), posnetega po Pinterjevi priredbi Trevorjevega oziroma Halllovega romana. Gre za enega najbolj ekspresivnih, četudi zapoznelih izrazov protinemške paranoje, ki jo je hollywoodski črni seriji 50. let vtisnil židovski emigrantski lobi. *Quillerjevo poročilo*, podkrepjeno z ironičnimi toni *Doc Savagea* in *Loganovega pobega*, zato zahteva pozornost branje Andersonovih filmov suspenza iz 50. let. S filmi, kot so *The Naked Edge* (1961), ki ga označuje temna atmosfera nad utrujeno Cooperjevo avro (čeprav se filmu pozna pregroba konceptualizacija, sicer tipična za hitchcockovsko epigonstvo), *Shake Hands With the Devil* (1959), pitoreskna mojstrovina z izjemnim izkoristkom bizarne energije poznega Cagneyja, ali *The Wreck of the Mary Deare* (1959) z misterioznim potencialom, s temi filmi se Anderson potrjuje kot režiser, ki mu je kljub nerazumevanju zdaj občinstva zdaj kritike uspelo skozi vso kariero ohraniti ironično zajedljivost, zavito v angleško uglajenost. Čeprav po zunanjih značilnostih njegovi filmi ne sodijo v hollywoodsko “trdo” šolo, pa je njihovo prikrito sporočilo pogosto radikalnejše, kot bi gledalci lahko pričakovali ali kritiki razumeli.

3. budd boetticher

Ko sem pred časom pisal o Budu Boetticherju za Ekranov Slovar cineastov (*Ekran*, št. 1-2/1996 kjer najdete podrobnejši zapis o profilu enega najbolj izvornih hollywoodskih samotarjev, avtorja popolnoma izolirane, bridko samozadostne poetike), nisem imel priložnosti videti njegovega poznega filma-*noir* *The Killer is Loose* (1956); skupaj z

The Rise and Fall of Legs Diamond (1960) ga predstavljata – če pustimo ob strani sloviti ciklus vesternov in mitološko zanosne matadorske sage – kot enega najbolj provokativnih demistifikatorjev liberalno kapitalističnega sistema. Tisto, kar ga odlikuje med *tough* režiserji, je dejstvo, da njegovega pogleda na svet ne moremo opredeliti ne kot levičarskega (prokomunističnega) ne kot desničarskega (retrogradno antiprogresivnega), marveč izhaja iz nekega transideološkega pogleda, katerega romantizem evocira duha izvorne ameriške anticivilizacijske, primitivne metafizike “divjine”, ontološkega Divjega zahoda. Torej so vesterni vendarle osrednje polje Boetticherjeve osebne ideologije.

4. jack cardiff

Cardiff je nedvomno predvsem eden največjih snemalcev, če govorimo o *technicolorju*, nemara celo največji. Posnel je *Črna narcisa* (*The Black Narcissus*, 1947) Powella in Pressburgerja, *V znamenju kozoroga* (*Under Capricorn*, 1948) Alfreda Hitchcocka, *Pandora in Letečega Holandca* (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) Alberta Lewina, torej nekaj umetniško in estetsko najbolj izdelanih filmov (ki do neke mere marginalizirajo njegove poznejše režijske poskuse), in prav ta snemalni perfekcionizem, to obrtniško mojstrstvo mu je omogočilo, da se je lahko v svojem avtorskem opusu izražal brez trohice nagnjenosti k umetniškimi mistifikacijam. Njegov vohunski triler *The Liquidator*, posnet leta 1965 (leto prej je v korežiji z Johnom Fordom posnel film *Young Cassidy*, tudi tokrat z Rodom Taylorjem v glavni vlogi), razorožuje z osupljivo neobveznostjo, ki nikoli ne zapade v parodijo ali bondovsko psevdožanrsko trivialnost in ideološko patetiko. Lahkotnost njegove režije izhaja iz tehnične izurjenosti in politične zrelosti (med vojno je posnel nekaj najbolj zaupnih propagandnih materialov), obenem pa se opira na enega najtrših, najkonzervativnejših svetovnonazorskih modelov, ki ga je na svoji brezkompromisni, nekonformistični, povsem samosvoji poti dokazal v zgodnjih režijskih bravurah. S filmoma *Intent to Kill* (1958), anticipacijskim političnim trilerjem, katerega razkošni cinemascope je v popolnem nasprotju z angleško pridušeno dramo, in *Web of Evidence* (1959; z zelo delikatnima igralcema Vanom Johnsonom in Vero Miles) je pokazal, kako je mogoče z inspiracijo pri Hitchcocku priti do originalnega, več kot agresivnega, temačnega filmskega izraza, kar mu je uspelo veliko bolje in izvirneje od mnogih, ki so si upali stopiti na ta spolzka tla. Cardiffova avtorska avtentičnost temelji na antinomični vrlini, da je v pretencioznih trenutkih neobvezno sproščen in v ležerno nepretencioznih več kot delikaten. Prav iz tega paradoksa izvira njegova prodornost.

5. roger corman

Kot producent in režiser se je oblikoval sredi 50. let ter v naslednjih desetletjih postal paradigmatična figura neodvisne nizkoprorračunske produkcije, ki pokriva “trde” žanrske oblike, od grozljivke, znanstvenofantastičnega, gangsterskega in kriminalnega filma nasploh, trilerja do *drum-rock* projektov, ki eksplicitneje od klasičnih žanrskih subverzij sesuvajo konvencije puristične, WASPovske Amerike. Čeprav je Corman pomemben predvsem kot producent, ob katerem se je v 60. in 70. letih oblikovala vrsta najpomembnejših ustvarjalcev “novega Hollywooda” (ti so reafirmirali in reinterpretirali celotno žanrsko *hard-boiled* tradicijo in potem, ko so se uveljavili v 70. in 80. letih, na prehodu v 90. leta utrdili to konservativno žanrsko politiko kot mainstream), in čeprav so njegovi komercialno najuspešnejši filmi psihedelično okultne grozljivke iz 60. let, med katerimi sta najznačilnejši pojevski reminiscenci *The Raven* (1963) in *The Tomb of Ligeia* (1965), pa je že s filmi *Machine Gun Kelly* (1958), s Charlesom Bronsonom v naslovni vlogi, paranoičnim *Attack of the Crab Monsters* (1957) in resnično grozljivim *The Little Shop of Horrors* (1960) začrtal smer koncem petdesetih let prihajajočega vala žanrske obnove. Sicer pa je v svojih delih v kar največji meri zgostil strahove hladne vojne, prežete s potlačeni židovsko-krščanskimi frustracijami.

6. gordon douglas

Je eden izmed najznačilnejših predstavnikov nizkoprorračunske *hard-boiled* serije 50. let, kljub spoštljivemu opusu pa se je uveljavil šele v šestdesetih letih z brutalnimi vesterni (*Rio Conchos*, 1964; *San Fernando*, 1966; *Chuka*, 1967), v katerih brez predsodkov povezuje pesimistični naboj 50. let s paroksističnimi piruetami italijanske operete nasilja. Te udarne vesterne dopolnjujejo Douglasovi dekadentni *camp-trilerji* s poznim Sinatrom (*Tony Rome*, 1967; *The Detective*, 1968; *Lady in Cement*, 1968), posneti v nostalgično-melanholičnem tonu, čeprav je očitna nostalgija za petdesetimi leti zakrita s cinizmom, ki doseže sarkastični vrhunec v filmu *Viva Knievel* (1977). V tem filmu časovne nedoločljivosti je Douglas, ki se je v 50. letih izkazal z odsotnostjo vsakršne intelektualne distance, pokazal neverjetno sposobnost za odprto avtobiografsko samoironijo. Takšnega radikalnega seciranja neskladnosti med dobo in lastnim pogledom na svet je lahko sposoben samo avtor, ki je že na začetku svoje kariere posnel mojstrovino s simboličnim naslovom *Kiss Tomorrow Goodbye* (1950), s Cagneyjem v najeksplozivnejši izdaji, in nato še celo desetletje nadaljeval v tem duhu kot eden najbolj nepri-

Machine Gun Kelly, Roger Corman



Lady in Cement, Gordon Douglas



lagodljivih in na trenutke najbolj vulgarnih predstavnikov *hard-boiled* šole.

7. jules dassin

Eden iz množice hollywoodskih komunistov, ki so bili žrtve izdaje, ko so se nekateri odločili za sodelovanje z odborom za odkrivanje protiameriške dejavnosti (House Committee on Un-American Activities – HUAC), kot npr. režiserja Edward Dmytryk in nedavno preminuli Elia Kazan. Dassin pa je tudi skoraj edini pomembnejši avtor, čigar kariera bi zaradi ovadbe skorajda šla po zlu, čeprav je tudi drugim korenito spremenila tako poklicno kot zasebno življenje. Vseeno je Dassin svoj najpomembnejši film posnel po emigraciji v Veliko Britanijo. *Noč in mesto* (Night and the City, 1950) zaokrožuje Dassinove ideje s konca štiridesetih let, filme kot *Groba sila* (Brute Force, 1947), *Golo mesto* (The Naked City, 1948) ali *Sejem tatov* (Thieves Highway, 1949), ki so bili s svojo neusmiljeno kritiko temeljnih načel krščanskega etosa in državljskih pravic nadvse hvaležen material za razvpito McCarthyjevo komisijo, s katero sta tesno sodelovala hollywoodski velikan Cecil B. De Mille in kasnejši ameriški predsednik Ronald Reagan.

Kakor koli že, Dassinovi filmi v nadaljevanju njegove kariere v evropskem eksilu pričajo bolj o samozadostnosti dezideologiziranega in deziluzioniranega nekdanjega levičarja, kot pa se opirajo na njegove prodorne avtorske postavke s konca štiridesetih. Kljub temu so njegovi pozni filmi, čeprav so med njimi najboljši primeri dekadentne umetnosti (*Topkapi*, 1964), neke vrste antipod zgodnjemu naturalističnemu Dassinu (hkrati pa ohranjajo lubitschevsko-mankiewizcevske dramaturško mrežo). A že to, kar mu je uspelo narediti v Ameriki, je Dassina postavilo za mojstra levičarskega *hard-boiled* toka hollywoodskega antiamerikanizma.

8. delmer daves

Poleg Williama Wellmana še eden od režiserjev, ki so bili zaradi Sarisovega neusmiljenega čiščenja terena okoli Fordovega slavoloka slabo zapisani pri avtorski kritiki. K temu je še pripomogla nekritična, levičarska recepcija njegovega nemara najslabšega, patetično angažiranega vesterna *Zlomljena puščica* (Broken Arrow, 1950; z vidika alegoričnega branja hollywoodskih klasik pa se ob sedanji ameriški zunanjepolitični strategiji znova vsiljuje njegova aktualnost). Toda Daves je prav v drugače intoniranih filmih, prav tako vesternih, kot sta predvsem *Zadnja kočija* (The Last Wagon, 1956) in *3:10 do Yume* (3:10 to Yuma, 1957), po

zgledu walshevske etike v Richardu Widmarku in Glennu Fordu našel idealna protagonista izvirnega ameriškega antidržavljskega navdiha (vedeti moramo, da je Daves dolgo živel z Indijanci Navajo in svojo filozofijo in ideologijo potopil v magmo predkolumbijske ideje Amerike). Če upoštevamo, da je bil Daves scenarist *Okamenelega gozda* (The Petrified Forest, 1936: "pol življenja sem bil v zaporu, drugo polovico bom mrtev", pravi Bogart), da je njegov *Dark Passage* (1947) eden najbolj vplivnih, najbolj posnemanih in parodiranih filmov *noir* in da so njegove mračne, melodramske kvazikomedije (*Red House*, 1947, *A Kiss in the Dark*, 1949) najslikovitejši primeri walshevskega črnega manirizma, lahko Davesa opišemo kot enega najdoslednejših *hard-boiled* avtorjev, čigar vizija Amerike presega liberalno kapitalistične in demokratske klišeje. Satirični vestern *Kavboj* (Cowboy, 1957), ki sesuje vse psevdomitete Divjega zahoda, je Davesov najduhovitejši avtorski poudarek.

9. andré de toth (andras toth)

Madžarski priseljenc v Hollywoodu, v štiridesetih letih se je razvil v avtorja s posebnim črnim nabojem (deloma zaradi za režiserja nizkopračunske produkcije nezadostnega obsega filmov), ki pa so ga najpogosteje gledali v senci režiserjev z večjim opusom. Vendar je De Toth v svojih filmih, vesternih in mračnih trilerjih, pokazal izjemno občutljivost za izobčene like, ki z animalično upornostjo delujejo v svetu porušeni kriterijev. V petdesetih letih je De Toth razen vesternov, kot so *Poslednji Komanč* (The Last of the Comanches, 1952), *Indian Fighter* (1955) in *The Day of the Outlaw* (1959), v katerih se junaki zoperstavljajo problematičnim družbenim konvencijam, posnel tudi *The Crime Wave* (1954, s Sterlingom Haydnom, ki je presegal najtrše vloge Roberta Ryana pri Fullerju). *The Crime Wave* je dramatična črna zgodba, v kateri preganjani junak s svojo radikalno držo in tragičnim potencialom doseže neke vrste transcendentalno dostojanstvo, ki bi ga lahko imeli za metafizično paradigmo izobčenskega patosa.

10. edward dmytryk

Je ena najmračnejših in obenem najdelikatnejših figur ne le *hard-boiled* manire, ampak tudi krute hollywoodske vsakdanjosti. Ta komunistični, antifašistični zanesenjak, avtor slavni *Hitlerjevih otrok* (Hitler's Children, 1943), je dolgo časa uspeval s svojimi virtuoznimi transformacijami, proti koncu kariere pa je došel do umirjenega pronacističnega pastiša, *Sinjebradca* (Bluebeard, 1972). Zanimivejše pa so zgodnje faze njegove vratolomne režiserske in politične kariere. Čeprav se njegovi režiji

Noč in mesto, Jules Dassin

Dark Passage, Delmer Daves



poznata, da je Dmytryk začel kot montažer, včasih pa je tudi vizualno in dramaturško nedodelana, moramo vseeno priznati, da nekaterih njegovih filmov (tako tistih, ki so nastali pred Dmytrykovim ovajanjem hollywoodskih kolegov, zlasti Judov komunistov, Odboru za odkrivanje protiameriške dejavnosti, kot tistih, nastalih pozneje) ne more izpustiti nobena sistematizacija stila *noir*. Hollywoodski kolegi, med njimi Jules Dassin, ki mu je Dmytryk uničil ameriško kariero, bog ve zakaj, Dmytryka niso imeli v tako slabem spominu kot Elia Kazana, prav tako hollywoodskega ovaduha, čigar *noir* stil prav tako ni zanemarljiv.

Kakor koli že, Dmytrykovi filmi so, tako kot njegova kariera in njegova prepričanja, vselej nekje na pol poti, ne peljejo ne sem ne tja, so bodisi prenapeti bodisi frivolni, prezapleteni ali imajo napihnjene like. In to velja tako za filme, ki konkretno obravnavajo narativne in stilistične motive filma *noir* (kot npr. ekranizacija Chandlerjevega kulturnega romana *Farewell My Lovely/Murder My Sweet*, 1944, ali napeti antirasistični triler *Crossfire*, 1947), kakor za tiste, ki samo nakazujejo pesimistično vzdušje (kot je npr. angleški film *Give Us This Day*, 1949).

Če je bil Dmytryk v čem zgleden, tedaj je bil v tem, da je znal izbirati igralce in z njimi delati. Sicer pa je Actor's Studio bil in je še vedno tako igralska šola kot šola boljševizma; med enim in drugim pa ne stoji samo Stanislavski.

11. samuel fuller

V petdesetih letih je kot režiser, scenarist in občasno tudi producent ustvaril okoli deset filmov, ki ga potrjujejo kot najbolj samosvojega avtorja, kar mu sicer raje priznavajo francoski kot pa ameriški kritiki. Izbral si je vojne zgodbe (tudi sam se je boril v drugi svetovni vojni, od severne Afrike do Sicilije in Normandije) in jim vtisnil poseben mačo-režijski pečat, prepoznaven v filmih, kot so *Steel Helmet* (1950), *Fixed Bayonets* (1951), *China Gate* (1957), ali v hladnovojnih trilerjih kot *Pickup on South Street* (1953) in *Hell and High Water* (1954) ter kriminalnih melodramah, kot sta *House of Bamboo* (1955) in *The Crimson Kimono* (1959). Fuller je razvil značilen režijski postopek, ki je prepoznaven po hkratni enostavnosti in ekspresivnosti, zasnovan pa je na dramatičnih zgodbah, v katerih ne manjka nevrotičnih protagonistov in brutalnih prizorov nasilja. Osrednjo konfliktno dramsko situacijo Fuller največkrat zaostri s prepletanjem psiholoških, etičnih in etnično-političnih dvoumnosti; tako gre v njegovih filmih skoraj vedno za spopad dveh nasprotnih svetov, najsi gre za ideološke nasprotnike v vojni, gangsterje in policaje ali pripadnike različnih ras. Med temi svetovi začrta trdno mejo, jih zoperstavi drugega proti drugemu in nato sledi posledicam nji-

hovega spopada. Nekateri kritiki mu očitajo reakcionarnost in šovinizem, medtem ko tisti, bolj temeljiti, prepoznajo svet izostrenih nasprotij, ki včasih narastejo do antinomij, v katerih je posameznik nepovratno izgubljen.

12. phil karlson

V petdesetih letih se je razvil v enega najpomembnejših predstavnikov hollywoodske "šole nasilja", ki se je z nazornim prikazovanjem nasilja uveljavila v kriminalkah. Karlson, po izobrazbi pravnik in doma iz Chicaga, je imel velik uspeh s filmom *The Phoenix City Story* (1955), kjer se je na povsem nov način lotil teme korupcije. V istem letu, 1955, je posnel še dva pomembna nizkoprorračunska filma, *High Spot* in *Five Against the House*, če pa k temu dodamo še filme *Scandal Sheet* (1952), *River Street* (1953) in *The Brothers Rico* (1957), dobimo tudi seznam njegovih najpomembnejših del. Svoj *tough* imidž je še utrdil z režiranjem nekaj epizod *Nezlomljivih* (The Untouchables) – iz dveh je nastal popularni *Scarface*. Sicer pa je bil Phil Karlson zelo plodovit režiser, posnel je okoli petdeset filmov.

13. richard fleischer

Leta 1946 je debitiral z družinsko dramo *Child of Divorce*, potem je režiral nizkoprorračunske filme različnih žanrov, v katerih se je izkazal z mračnimi akcijskimi dramami, kot je *Narrow Margin* (1950), klavstrofobičen triler o prevozu priče z vlakom. Po sodelovanju v komercialni hollywoodski produkciji višjega proračuna v 60. letih se je vrnil k izvirnemu navdihu, *Bostonskemu davitelju* (The Boston Strangler, 1968), ki je emblematičen za prikaz podvojenih, shizoidnih likov, na začetku 70. let pa je režiral svoj najboljši film, *Morilec s trga Rillington* (10 Rillington Place, 1971), v katerem je na presenetljiv, bressonovski asketski način zgostil film *noir* z njegovim gotskim izhodiščem. Fleischer je eden redkih režiserjev, ki jim je, tako kot Aldrichu in Sieglu, uspelo stilistične prijeme, oblikovane v petdesetih letih, na enako vitalen način ohraniti in še močneje izraziti v sedemdesetih.

14. henry hathaway

Je eden najbolj podcenjenih hollywoodskih veteranov, čigar recepcija najočitneje kaže tiranijo psevdoelitističnega, kvaziumetniškega, togega in pravzaprav snobovskega intelektualizma. Čeprav je v različnih obdobjih svoje kariere režiral nekaj največjih filmov, katerih pomen je v fenomenološkem smislu presegal vidike ameriškega žanrskega in/ali avtorskega filma, pa je dejstvo, da je na začetku svoje režiserske kariere po-

Murder My Sweet, Edward Dmytryk

Pickup on South Street, Samuel Fuller

Kiss of Death, Henry Hathaway



snel nekaj filmov (in to najboljših) v t.i. B produkciji – med njimi ekranizacije Greyevih western romanov –, vplivalo na sistematično minoriziranje Hathawayevega pomena. Pa vendar gre za avtorja, ki je že leta 1935 režiral Petra Ibbetsona, ki je Garyja Cooperja promoviral kot misteriozni seks simbol, ki vse do današnjih dni ni našel naslednika. In kakor je Ibbetson nedvomno vplival na prenašanje nadrealističnih postopkov v neodadaistično obsedenost s fotogenijo, tako je Hathaway kakšnih dvajset let pozneje s perverzno melodramskim suspenzom v *Niagari* (1953) anticipiral pop art. V obdobju med tema mojstrovinama je Hathaway režiral mračne in napete filme, ki so najneposredneje vplivali na oblikovanje hladnovojne paranoide kupole Hollywooda v petdesetih letih. To so filmi kot *The House on the 92nd Street* (1945), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), ki s svojo atmosfero, dramaturško gradnjo, s svojimi liki, vizualno fakturo in igralskim behaviorizmom predstavljajo enega najbolj zgoščenih izrazov tesnobe doživljanja sveta, ki mu ne ostane več veliko. Žal v okviru tega prispevka ne moremo povedati kaj več o Hathawayevih vesternih, ki s svojim stilom, filozofijo in poetiko predstavljajo most med Fordom in Hawksom na eni ter med Davesom in Mannom na drugi strani.

15. John Huston

Ko je svet šel navzdol, je Huston šel navzgor. Ne da bi se zmenil za Hitlerjeve imperialne pretenzije, je Huston leta 1941 napisal dva scenarija, za *High Sierra* (režija Raoul Walsh) in *Narednika Yorka* (Sergeant York, režija Howard Hawks), obenem pa je režijsko debitiral z novo ekranizacijo Hammettovega *Malteškega sokola* (*The Maltese Falcon*; prva ekranizacija iz leta 1931 se Del Ruthu ni tako posrečila), ki je postala prelomno delo *hard-boiled* manierizma, temelječega na nadrealističnem konfliktu pesimizma in eskapizma. Četudi ne bi ničesar več režiral, bi že s tem, da se je umestil med Hawksa in Forda, ki v farberjevski doktrini ameriškega underground filma veljata za temeljna avtorja, Huston zasedel trajno mesto v zgodovini hollywoodskega črnega rokopisa. Vendar gre za avtorja, ki je naredil še veliko več, o čemer je bilo že veliko povedanega, tukaj pa bi ga izpostavil kot avtorja *Asfaltne džungle* (*The Asphalt Jungle*, 1950), ki združuje najrazličnejše, v veliki meri tudi divergentne smeri evroameriškega kriminalnega filma, od Del Rutha do Melvilla in Polanskega.

Huston je kot avtor, razpet med razumom in nagonom, altruizmom in individualizmom, svetim in profanim, ezoteričnim in eksotičnim, hermetičnim in populističnim, moškim in žensko, bogom in hudičem. Nekateri v njegovem avtorstvu prepoznajo izbrušeni artizem, drugi ga

vidijo kot pretencioznega in prenapetega umetnika, ki je kljub svojim protislovjem celih štirideset let režiral filme najrazličnejših žanrov, med katerimi so bili nekateri zelo uspešni, drugi pa popolnoma neuspešni. Nekateri Hustonovi filmi predstavljajo sploh najmračnejše primere filmske umetnosti; ti so tudi najboljši.

16. Robert Siodmak

Rodil se je v družini strogega leipziškega bankirja, ki je emigriral v ZDA in se ustalil v Memphisu. Oče ga je poslal študirati v domovino, na marburško univerzo. Kot Američan na študiju v Nemčiji se je moral preživljati sam in tako se je začel ukvarjati z igralsvom. Čeprav je imel v tem poklicu precej uspeha, se je moral na očetovo zahtevo zaposliti kot bančni uradnik. Leta 1925 se je vrnil k filmski industriji, kjer je dobil delo kot pisec mednapisov (kar pa ni njegova edina podobnost s Hitchcockom) za ameriške filme. Bil je tudi montažer, leta 1929 pa je režijsko debitiral z mojstrovino *Ljudje v nedeljo* (*Menschen am Sonntag*), v korežiji z Edgarjem G. Ulmerjem. Film, ki ga zaznamuje poetika *kammerspiela* in je vplival tako na rosselinijevski neorealizem kot godardovski novi val, je bil startna točka tudi za Robertovega brata Curta Siodmaka, Freda Zinnemana in Billyja Wilderja, ki je sodeloval kot koscenarist. Siodmak se je kmalu uveljavil kot avtor napetih trilerjev, v katerih se je izkazal z režisersko energičnostjo in trdnostjo ter pripovedni diskurz transponiral v čisto fotogenijo, ne da bi pri tem kršil žanrska pravila. Z vzponom nacizma je kot Jud emigriral najprej v Pariz, pred nemško okupacijo Francije pa v ZDA.

Psihološke trilerje, ki jih je Siodmak snemal za Universal, je Andrew Sarris označil kot "*bolj nemške od njegovih nemških filmov*". Posrečeno doziranje skrivnosti in suspenza ter skorajda nietzschejanski pristop so prispevali k stilni prepoznavnosti in uspehu večine njegovih B-filmov: s filmi *Ženska fantom* (1944), *The Suspect* (1945), *Uncle Harry* (1945), *Spiralne stopnice* (1946) in *The Dark Mirror* (1946) je v 40. letih postal kulturni avtor. V iskanju "in-telektualnega" je nato v 50. letih skušal preseči nemško trdno gradnjo in železni *découpage* ter tako oblikoval specifično sintezo ameriške noir senzibilnosti in nemške trdnosti. Iz tega nenavadnega spoja nemške šole in ameriškega občutka za tempo in *timing* je nemški "tough" stil razvil v smeri mistično skrivnostne parabole, ki je spominjala na njegove začetke. •

Prevedla Andreja Kuhelj

Malteški sokol, John Huston





chris justice



Morilci
Navzkrižna igra



Robert Siodmak

najživahnejši odtenek noira

ROBERT SIODMAK

Ustvarjalni opus Roberta Siodmaka je eden najbolj podcenjenih in nerazumljenih v zgodovini Hollywooda, odlike Siodmakove filmske umetnosti pa so med najbolj kontroverznimi. Med strastnimi cinefili, predvsem med tistimi, naklonjenimi filmu *noir*, velja Siodmak za začetnika žanra. Izmed vseh režiserjev je ustvaril največ kvalitetnih *noirjev* in njegov opus je pogoj za zares avtentično študijo žanra. Njegovi najpomembnejši filmi *noir* so *Ženska fantom*, *The Strange Affair of Uncle Harry*, *Spiralne stopnice*, *Morilci*, *The Dark Mirror*, *Cry of the City*, *navzkrižna igra* in *The File on Thelma Jordan*. Kljub temu pri manjšini filmskih kritikov velja za enodimenzionalnega "prikimavca", ki se je kratko malo ravnal po zapovedih študijske administracije; ti kritiki namigujejo, da je bil Siodmakov uspeh neposredno plod študijskega sistema in kadra filmskih ustvarjalcev, ki so mu jih studii določili. In končno, Siodmak med priložnostnimi ljubitelji filma dejansko ni priljubljen. Mnogi zanj še nikoli niso slišali, in če so, znajo le redko izgovoriti njegovo ime (*see-odd-mak* – s poudarkom na *odd* (čudaški, op. p.)). Zadnji oce- ni Siodmakovega ustvarjanja sta netočni, saj je bil prvi med avtorji enega najpomembnejših ameriških filmskih žanrov.

Nejasnosti so celo okoli Siodmakovega rojstnega kraja. Nekateri trdijo, da se je rodil v Memphisu v Tennesseeju leta 1900, ko sta bila njegova mama in oče bankir na počitnicah v Ameriki. Siodmaki so se potem kmalu vrnili domov – v Dresden na nemško Saško. Drugi kritiki, med katerimi je najpomembnejši J. Greco z analizo Siodmakovega opusa *noir* *The File on Robert Siodmak in Hollywood: 1941–1951*, domnevajo, da se je Siodmak rodil v Dresdnu in da je Amerika kot njegov rojstni kraj le izmišljilja, ki jo je režiser uporabil, da je v Parizu dobil vizo.¹ Četudi so Grecovi podatki točni, je nedvomno res, da se je Siodmak močno zavedal, kako pomembno je bilo, če si bil v štiridesetih letih režiser nemškega rodu, rojen v Ameriki. Ta spor je mikrokozmos polemik, ki obdajajo Siodmakovo profilirano režijsko ustvarjanje.

V zvezi s Siodmakovim rojstvom obstajata dve skrivnostni naključji. Prvič: dejstvo, da je bil rojen v prvem letu novega stoletja, napeljuje na to, da je kronološko povezan z modernizmom, enim prvotnih estetskih principov dvajsetega stoletja. In četudi je to v kronološkem smislu morda naključje, v stilističnem zagotovo ni. To, da v svojih filmih obravnava mnoge sodobne snovi, kakor so duševne travme, nemiri v družini, kriminologija, nasprotja med spoloma, poklicno gangsterstvo in nasilje, ni naključje. In ni naključna njegova prodorna uporaba modernističnih filmskih tehnik, kot so globinska ostrina, številni *flashbacki*, mizanscena in ekspresionistična osvetljava. Drugo dejstvo je, da je film *noir* ameriški filmski slog, na katerega je močno vplival evropski način razmišljanja. Eksistencializem, nemški ekspresionizem in velika izpostavljenost evropski kulturi, ki jo je spodbudila druga svetovna vojna, so ustvarili novo evropsko senzibilnost, ki je močno vplivala na ameriško kulturo. Če velja film *noir* za uspešno zvezo med ameriški in evropski estetski

senzibilnostmi in če verjamemo, da rojstni kraj neizbežno oblikuje pogled na stvari, ni noben drug hollywoodski režiser teh trditev branil bolje od Roberta Siodmaka. Zaradi spornega rojstnega kraja in pomembnega mesta, ki ga ima v opusu filma *noir*, vidimo Siodmaka kot preroka na razpotju ameriških in evropskih filmskih slogov.

Ljudje v nedeljo

Siodmak je obiskoval Univerzo v Marburgu, v sredini dvajsetih let pa je začel delati pri nemškem državnem filmskem podjetju Universum Film A. G. ali Ufa, ki ga je ustanovil general Erich Ludendorff in ga je podpiral tretji rajh. Najprej je delal tudi kot prevajalec mednapisov v ameriških nemih filmih. Leta 1929 je Siodmak režiral svoj prvi film, psevdodokumentarec *Ljudje v nedeljo*, v katerem je predstavljena vrsta pomembnih nemških filmskih ustvarjalcev, ki so pozneje vsi uspeli v Hollywoodu: denimo Edgar G. Ulmer kot korežiser, Fred Zinnemann kot pomočnik direktorja fotografije, režiserjev brat Curt Siodmak in Billy Wilder pa kot koscenarista. Siodmakove trdne režijske spretnosti so se v času njegovega zgodnjega ustvarjanja neizogibno oblikovale v sodelovanju s temi nadarjenimi možmi.

V času ne preveč uspešnega ustvarjanja v Nemčiji je Siodmak posnel vsega skupaj petnajst filmov. Da bi pobegnil pred naraščajočim valom nacizma v Hitlerjevi Nemčiji, se je leta 1933 preselil v Pariz in dan pred uradnim začetkom druge svetovne vojne leta 1939 odplul v Ameriko. Leta 1941 je v Hollywoodu podpisal prvo pogodbo s Paramountom. Pri Paramountu je posnel tri ne preveč zanimive B filme: *West Point Window* (1941), *Fly-by-Night* (1942) in *My Heart Belongs to Daddy* (1942). Zasluga za to, da so ga najeli, gre v glavnem Prestonu Sturgesu, ki ga je menda "zabaval škratu podoben mož z nemškim naglasom"². Čeprav Siodmak ni bil zadovoljen z vse bolj razširjenim slovesom režiserja B filmov, se je v njem spet prebudilo upanje, ko mu je brat Curt – ta je leta 1937 imigriral v Ameriko in uspel kot scenarist grozljivk – prikrbel mesto režiserja pri studiu Universal. Brata sta sodelovala pri filmu *Son of Dracula* (1943), v katerem že lahko vidimo začetke Siodmakovega "sloga".

Brata Siodmak sta se dobro razumela. Medsebojno spoštovanje sta ohranila vse življenje, čeprav je Curt – umrl je leta 2000 – menil, da Robert nikoli ni povsem dosegel svojega režiserskega potenciala. Brata Siodmak sta popularnost grozljivk v poznih tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih izkoristila za lansiranje svojih hollywoodskih karier. Medtem ko je Robert po žanru grozljivk le čofotal, je bil Curt, čigar kariera je brčkone enako pomembna kot bratova, vanj potopljen. Curtova profilirana kariera scenarista grozljivk vključuje več pomembnih filmov, med njimi *The Invisible Man Returns* (Joe May, 1940), *The Wolf Man* (George Waggner, 1941) in *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943). Curt je pisal tudi znanstveno-fantastične romane; najpopularnejši je bil *Donovan's Brain*.

Po filmu *Son of Dracula* je Siodmak v *Cobra Woman*



Ženska fantom

(1944) raziskoval technicolor. Čeprav film ni kaj prida pripomogel k razcvetu Siodmakove kariere, pa je razkril njegovo nagnjenje do raziskovanja barv in vizualnih estetik.³ Takoj ko je bila produkcija *Cobre* pri koncu, so Siodmaka najeli za režijo filma *Ženska fantom* (1944), ki ga imajo mnogi za prvi resnični *trademark* filma *noir*. Film, posnet po romanu Cornella Woolricha, je Siodmaka uveljavil kot enega visokih svečnikov žanra. Nekateri menijo, da so Siodmakovi filmi *noir* postali arhetip, drugi, denimo David Shipman, pa trdijo, da Siodmakova obsedenost z žanrom "ne le, da ni pripomogla k njegovemu slovesu, temveč ga je tako rekoč uničila"⁴, ker je iz njega naredila ozko usmerjenega in enodimenzionalnega režiserja.

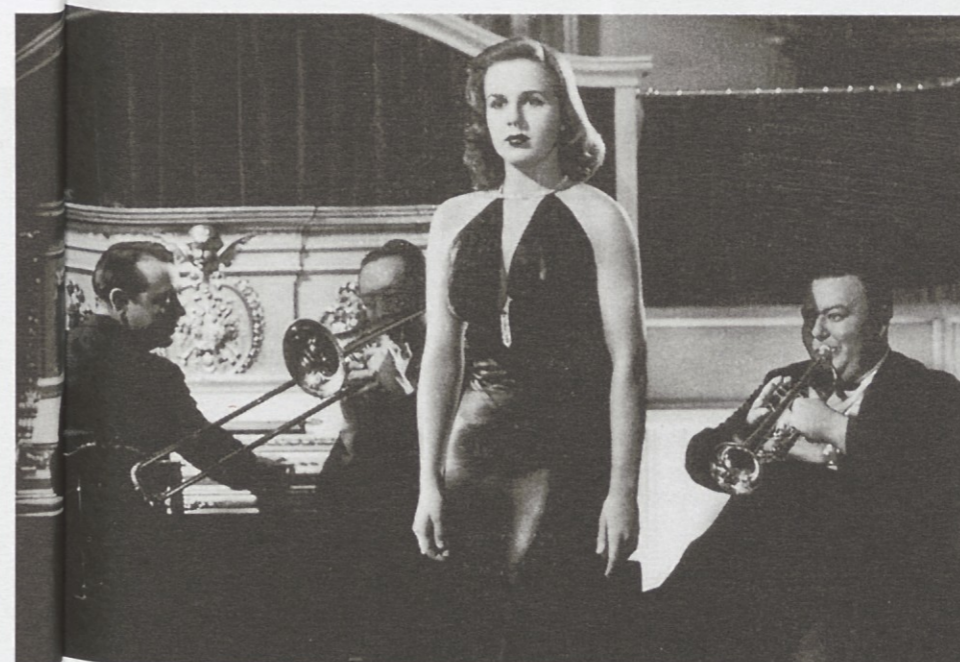
Shipman v svojih komentarjih poudarja paradokso naravo Siodmakovega ustvarjanja. Režiral je več filmov, ki jih mnogi kritiki visoko cenijo, le redko pa pridejo na seznam najboljših filmov. Siodmak je ustvarjal hkrati z Alfredom Hitchcockom, ki ga je pozneje tudi zasenčil, kljub temu pa Siodmaku pripada letnica, ki ji nobena Hitchcockova ne seže do gležnjev: leto 1946. Tistega leta so bili kar trije Siodmakovi filmi nominirani za oskarja. Nominacije so prejeli: Ethel Barrymore za stransko žensko vlogo v filmu *Spiralne stopnice*, Siodmak za režijo filma *Morilci*, Vladimir Pozner za izvirno zgodbo filma *The Dark Mirror*, Anthony Veiller za scenarij filma *Morilcev*, za isti film pa še Miklos Rozsa (uglasbitev drame ali komedije) in Arthur Hilton za montažo. Kakor pri vsem, kar je povezano s Siodmakovim ustvarjanjem, se odpira vprašanje: je Siodmak uspešno izkoriščal dobre filmske ekipe ali so te ekipe izkoriščale Siodmakove režijske veščine?

Najpogostejša kritika Siodmakovega ustvarjanja je, da se je njegova nadarjenost razcvetela le v enem žanru. Če bi mojstrsko zrežiral vsaj še en film drugega žanra, kakor, denimo, njegov sodobnik Fred Zinnemann, čigar talent je

blestel v vesternu *Točno opoldne* (High Noon, 1952), v filmu *noir* *Nasilje* (Act of Violence, 1949) in v romantični drami *Od tod do večnosti* (From Here to Eternity, 1953), ne bi bilo več mogoče ugovarjati Siodmakovemu mestu v zgodovini filma. Vendar ni tako. Siodmakovo ustvarjanje je blestelo v kratkem obdobju desetih let, od leta 1943 do leta 1953, in ni naključje, da je to obdobje tudi zenit filma *noir*. Siodmakovo ustvarjanje je bilo v tem obdobju vsekakor plodno, vendar je z nezmožnostjo, da bi segel onstran parametrov filma *noir*, vzbudil mnoge dvome o svojem talentu. Obenem pa lahko nekdo popolnoma obvlada slog le takrat, ko se povsem potopi v svojo umetnost. Torej, če izkoristim Grecov domiselni naslov – kakšna je kartoteka Roberta Siodmaka?

morilci

Če obstaja vsaj ena značilnost Siodmakovih filmov, je to zagotovo bogastvo njegove filmske vizije. Kakor vsi veliki režiserji je bil mojster v tkanju mnogih posameznih delov v celoto. Siodmak se ni nikoli zadovoljil s filmom kot izraznim sredstvom za posamezne filmske motive ali tehnike. V njegovih filmih vidimo splet stekajočih se režijskih slogov, ki ustvari mogočen občutek mizanscene. Siodmaku je holistična vizija pogosto omogočila, da je obvladal več estetskih nagibov hkrati. Kakor vsi klasični filmi, ki so markacije določenega sloga, se, na primer, *Morilci* dotaknejo prav vsake od pomembnih tematik filma *noir* – mnogi drugi filmi *noir* so, prav narobe, osredotočeni na določene podvrste motivov. V *Morilci* najdemo omamno *femme fatale* v podobi Ave Gardner kot Kitty Collins, zanimiv prizor kraje avtomobila, psihiatrične profile mreže poklicnih gangsterjev, pogubno prevaro, duh silnega fatalizma in – v liku Burta Lancastra kot Oleja Andersena – *hard-boiled* protagonista, pogubljenega zaradi eksistencialne usode. Vsak izmed motivov se razvija natančno in s stilom. Siodmak je blestel tudi v



Christmas Holiday



The Suspect

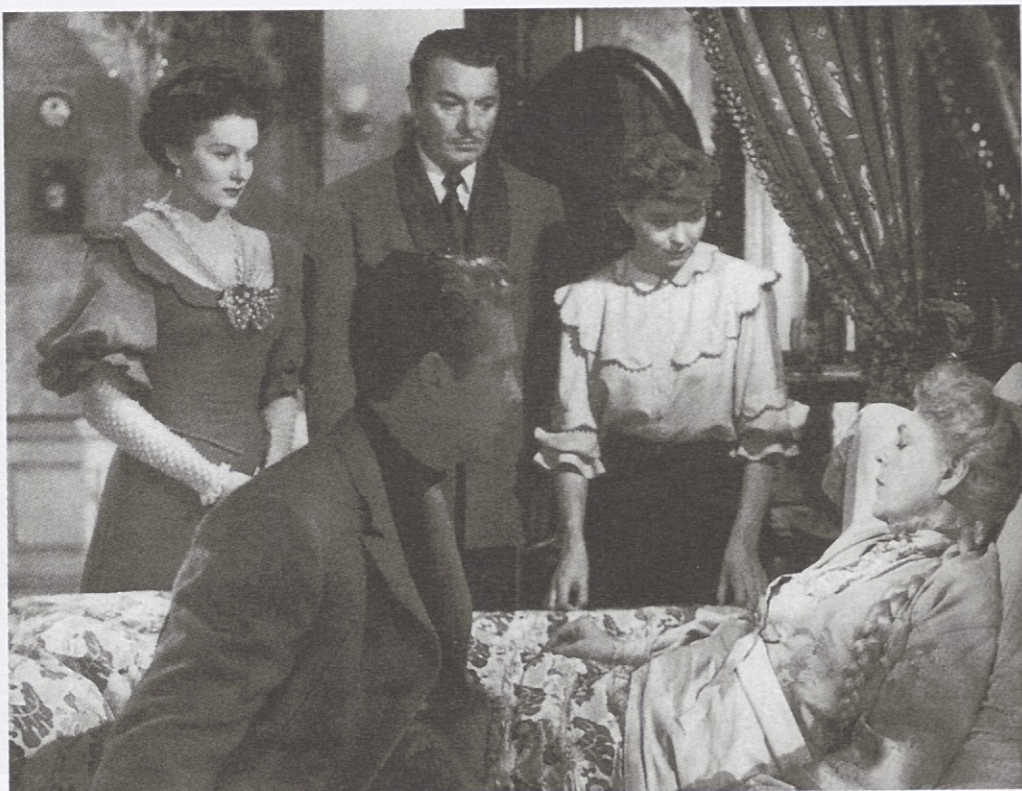
tem, da je iz stranskih likov izvabil vodilne nastope. V kritikah njegovih filmov so pogosto omenjene pomembne in nepozabne stranske vloge. Vloge Elishe Cooka v *Ženski fantomu*, Ethel Barrymore v *Spiralnih stopnicah* in Richarda Longa v *The Dark Mirror* so odlični zgledi. In dasiravno je celota vedno vsota sestavnih delov, so v Siodmakovih filmih ti deli vselej izjemni. V mnogih njegovih filmih so v središču družinski prepiri, razpad zakona, nerazrešene ojdipske napetosti ter rivalstvo med brati in sestrami. Prodornost takih tematik ustvari splošen vtis nelagodja, ki daje slutiti, da je osnovna enota človeških odnosov iz ravnovesja, da se je izjalovila ali da se spreminja z vznemirljivo hitrim tempom. V filmu *Navzkrižna igra* (1949), na primer, si Steve Thompson in Anna Dundee – igrata ju Burt Lancaster in Yvonne DeCarlo – prizadevata, da bi razrešila paradokso naravo njunega odnosa. Že ločena ne moreta ostati narazen. Anna se igra s Stevovim fatalističnim poželenjem, saj ve, da se lahko z manipulacijo materialno okoristi. Njuno razmerje ni mogoče, a vendar se zavedata, da morata za uresničitev svojih sebičnih želja sodelovati pri njegovem razpadu. Za Steva so te želje telesne; Anine so finančne narave. V *Navzkrižni igri* in *Spiralnih stopnicah* protagonisti pred grozečimi nevarnostmi svarijo močni materinski liki. V prvem filmu nevarnost predstavlja Anna, v drugem zalezujoči morilec, v obeh primerih pa se junaki, ki so v nevarnosti, ne zmenijo za dominantno pre-zenco materinskih likov: bodisi zaradi zadovoljitve telesnih (Stevova strast do nekdanje žene) bodisi intelektualnih (Helenina radovednost v zvezi z raziskovanjem umora) želja. Poleg vsega tega že tako napeto družinsko ozračje v *Spiralnih stopnicah* dodatno stopnjuje spor med polbratoma Warren. V filmu *Ženska fantom*, v katerem je nesrečno poročni inženir Scott Henderson obtožen umora svoje žene, ker si ne more zagotoviti zadovoljivega alibija, pa si družinske napetosti v mislih pričarajo ta-

ko detektivi kakor gledalci. Brez obotavljanja lahko domnevamo, da je šlo za družinski prepir. V Siodmakovih filmih družinska prizorišča niso pribežališča, temveč prej vir dodatnih duševnih travm.

Siodmak je splošno znan tudi po ustvarjanju prizorišč, polnih drugih napetih duševnih stanj. V filmu *Ženska fantom*, na primer, predstavi inšpektor Burgess – igra ga Thomas Gomez – relativno sofisticirano razlago kriminalnega uma. Burgess opisuje, kako je porajajoče polje psihologije "preprosto evropsko" in da je morilec Jack Marlow "paranoik" z "neverjetnim egom" ter da "prezira življenje". Detektivova razmišljanja o kriminalnem umu izoblikujejo nekatera temeljna načela moderne psihologije. Tony Williams pravi, da Marlowov dovršeno moten um odseva vpliv nemškega ekspresionizma na Siodmakov slog.⁵ Groteskno abnormalni liki, kakršna sta Caligari in Nosferatu – dve izmed najbolj znamenitih stvaritev ekspresionistov –, so neposredni predniki blaznega Marlowa. In v filmu *The Dark Mirror* sta dvojčka, osumljena umora, vizualna metafora za psihološke nevarnosti shizofrenije in razcepljenih osebnosti. Tudi v tem filmu postane psihiater dr. Scott Elliott, ki ga igra Lew Ayres, osrednji lik.

ženska fantom

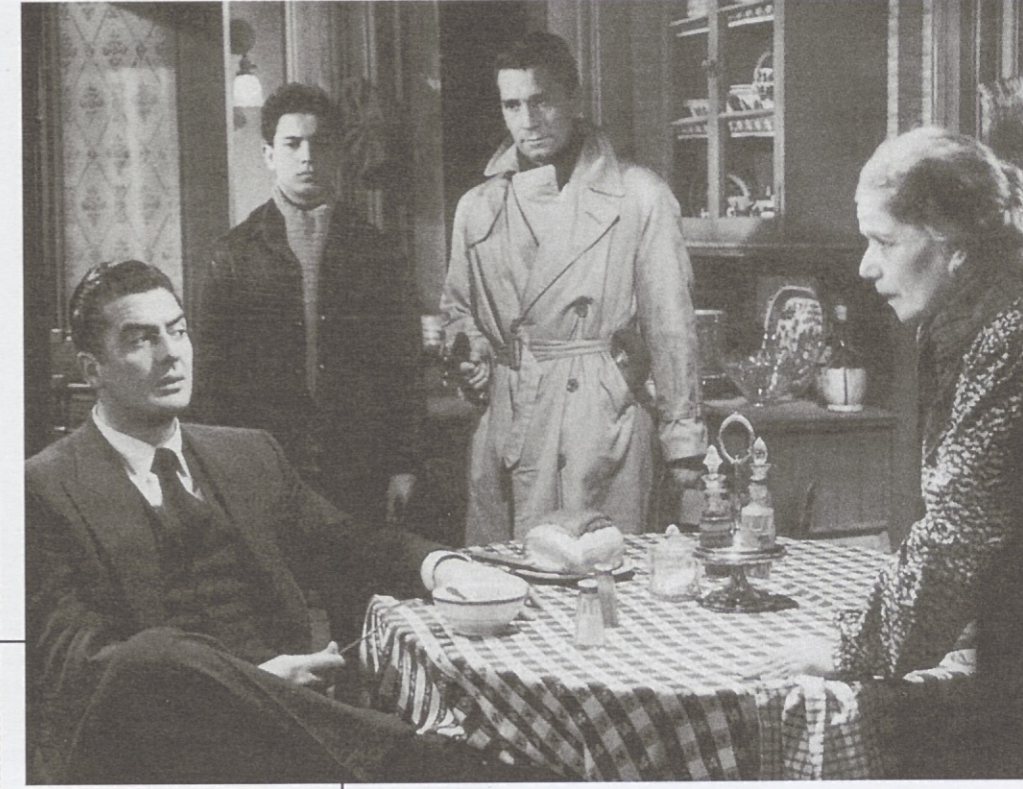
Naslednji *trademark* Siodmakovih filmov je enkratna uporaba glasbe, vizualnih podob in ekspresionistične montaže, s katerimi izraža seksualno energijo. In v *Ženski fantomu* jih uporablja še bolj kakor v vseh drugih filmih. Ko seksualno prekipevajoči Elisha Cook pripelje Ello Raines na klepet ob poslušanju jazza, Siodmak bliskovito montira obraze in dele teles glasbenikov s podobnimi kadri Elle Raines. Montaža v spremljavi klimatičnih zvokov jazza in ekstatičnih obrazov glasbenikov ustvari vizualni orgazem, ki je v filmski zgodovini brez primere. Podoben prizor teče v *Navzkrižni igri*, ko Steve



Spiralne stopnice



Dark Mirror



Cry of the City

v klubu The Round-Up prvič zagleda Anno. Tu se hitri montažni rezi osredotočijo na številne dimenzije in gledišča Annine osebnosti, postavljene ob enodimenzionalni pogled na Anno, ki ga ima v tem prizoru Steve. Kakor zapiše Greco, "je ta prizor morda najumetelneje izdelan prizor zapeljevanja v vsem filmu noir".⁶ Ekspresionistična montaža je v tem primeru vir Stevevega seksualnega poželenja; njegova nezmožnost, da bi dojel celoto Annine osebnosti, je gonilna sila njegovega propada. In, ne nazadnje, tudi neskladni ritmi v klubu Green Cat proti koncu *Morilcev* spodkopljejo seksualno igro, ki jo Kitty igra za Oleja. Kitty ne namerava sodelovati z Olejem in neskladnost melodij v klubu nam to naznani. Četudi je bil Siodmak nedvomno ustvarjalen, kar je vidno iz omenjenih primerov ekspresionistične montaže, pa je tudi dolžnik bratovščine režiserjev, katerim se je v svojih filmih pogosto poklonil.

Eden izmed Siodmakovih idolov je bil Fritz Lang. Čeprav lahko Langov vpliv najdemo v številnih Siodmakovih filmih in v filmih drugih režiserjev, uspešnih v tridesetih, štiridesetih ali petdesetih letih, je Siodmakova obsesivna uporaba ogledal izjemen poklon temu režiserju.⁷ Siodmak z uporabo ogledal še močneje podčrta psihološko bogastvo svojih filmov in likov v njih. Le redko se zgodi, da v tridesetih minutah Siodmakovega filma vsaj enkrat ne naletimo na izzivalni posnetek v ogledalu. Ogledala v filmih uporablja v izobilju, saj z njimi vizualno podčrtava psihologijo svojih likov. Morda najboljši primer najdemo v *Ženski fantomu*, ko Marlow z Burgessom razpravlja o naravi kriminalnih dejanj. Ko Burgess pojasnjuje svoje razumevanje kriminalnega uma, sedi Marlow pri maskirni mizi z ogledalom, sestavljenim iz treh delov. Kakor se razraščajo Burgessove teorije, tako se množijo odsevi

Marlowovega profila. Najprej vidimo samo Marlowa. Potem vidimo Marlowa in njegov odsev. In končno se pokažejo Marlow in njegova dva odseva, prelep prikaz razcepljene osebnosti. Že sama navzočnost ogledal v tako rekoč vsakem prostoru Siodmakovih prizorišč nam daje slutiti, da njegovi junaki živijo v svetu, kjer je samopodoba zapletena in razdrobljena mreža vplivov.

Pomembno je tudi, kako Siodmak uporablja globinsko ostrino, s katero doseže dva pomembna cilja. Prvič, z njo se mu posreči vizualno pojasniti občutek kompleksnega jaza, saj ustvarja kaotična in večplastna prizorišča, ki vsebujejo prve plane, zadnje plane in prostor vmes, kjer je vse polno dogajanja, predmetov in zvokov. Nered v značilnem Siodmakovem prizorišču je navadno eden izmed vzrokov za pogoste razdrobljene osebnosti likov, ki potemtakem trpijo zaradi nekakšne oblike duševnega stresa. Graščina v *Spiralnih stopnicah* je polna viktorijanskih ornamentov, ki izražajo hrepenenje, ne le po kronološki preteklosti, temveč tudi po nečem slutenem, a ne povsem spoznavnem. Siodmak se z uporabo globinske ostrine pokloni tudi *Državljanu Kanu* (Citizen Kane, 1941) in Orsonu Wellesu, visokemu svečeniku prav te režiserske bratovščine. Siodmak je odkrito izkoristil Kanov vpliv, da bi izboljšal svoje filme, in kakor mnogi dobri režiserji tistega časa, je to počel kreativno ter s tem slavil Wellesa, ne da bi ga neposredno posnemal. *Morilci* so odziv na *Državljana Kana* na način pripovedi filma *noir*. Uporaba vsaj osmih *flashbackov* v filmu je neposreden poklon temu Wellesovemu pripovednemu načinu. Siodmak je ponovno uporabil podoben – četudi manj sofisticiran – pristop v filmu *Christmas Holiday* (1944).

Prizori ropov so ena od stalnic filma *noir* in Siodmak je zrežiral dva izmed najbolj nepozabnih. V *Navzkrižni igri*

prizori lovljenja roparjev, ki se v plinskih maskah pomikajo skozi oblake solzivca, gledalce spominjajo na prizore bojišč iz obzornikov iz druge svetovne vojne. Nadrealistične podobe ustvarjajo občutek odtujitve, saj se liki zdijo kakor duhovi samih sebe, odtujeni od svojih prejšnjih namer.⁸ Prizor opomni gledalce, da so junaki, predvsem Steve, že mrtvi in da obstajajo le še kot prikazni. J. P. Telotte naredi v analizi Siodmakovih moških likov še korak naprej. Pravi, da se "njegovi (Siodmakovi) moški liki ... zdijo spremenljivi, potencialni fantomi, kakor da bili tudi oni okuženi z nalezljivim izhlapevanjem jaza"⁹. Prizor ropa v *Morilcih* imamo zlahka za enega najbolj provokativnih v vsem filmu *noir*. Posnet v enem samem kadru, z izdelanim dvigajočim se posnetkom, je dovršeno kaotičen. Celo Siodmak sam je priznal, da je prizor poln napak, vendar te napake delujejo.¹⁰ Spremenljivost tega prizora spodkopava natančno načrtovanje, ki naj bi prizor izpeljalo, in vendarle še dodatno spodkopava nevarnosti, ki prežijo na osumljence. Dvigajoči posnetek ustvari tudi vtis nepristranske vzvišenosti, tako da je prizor ropa videti vsakdanji, posveten in brezoseben. Kakor opaža Robert Porforio, "še ta ločitev stopnjuje s stvarnim prigrvarjanjem dvigajoče se kamere ... Taki kodi izražanja družno razpršijo večino napetosti, naznačene v neposrednosti prostorsko-časovnega reda."¹¹ Siodmak je torej mojstrsko zrežiral še en trademark filma *noir*.

Kakor mnogi režiserji filmov *noir* je Siodmak imenitno uporabljal evokativne osvetljevalne tehnike. Njegova *low-* in *high-key* osvetlitev ter uporaba dovršenih dopolnilnih, zadnjih in glavnih luči je vzor za film *noir*. Primerov je veliko, a najbolj odmevnega najdemo v uvodnem prizoru *Morilcev*. Na začetku filma je glavna luč daleč v ozadju, kamera pa spredaj. Razdalja med redom

in zmešnjavo ali svetlobo in temo je razsvetljujejoča. Glavna luč je edina luč v prizoru, posnetem ponoči. Restavracija in "morilca", ki vse bližje iščeta Oleja, so tako pahnjeni prej v senco kakor v resničnost. Njuni postavi preplavi grozeča navzočnost njunih senc.

navzkrižna igra

Uporaba sončne svetlobe je za režiserja filmov *noir* precej nenavadna. Siodmak je sončno svetlobo ponavadi uporabljal kot kontrast stereotipnim *noir* prizorom. V *Navzkrižni igri*, na primer, prizore, v katerih Steve hodi po soseski svojih staršev, osvetljuje naravna sončna svetloba, ki nam daje slutiti, da lahko Steve v družinski stanovitnosti najde nedolžnost; sončna svetloba nasproti zatemnjeni osvetljuje lokalnega bara. Vendar pa je domača fronta v omenjenem filmu Stevu komaj kakšno zatočišče in tako postane sončna svetloba del pasti, v katero se pogreza. V nekem prizoru filma *Ženska fantom* se Scott Henderson, ko ga obišče njegova vztrajna tajnica-odrešiteljica Carol, nagne čez rešetke. Sončna svetloba, ki se razliva skozi okno zapora, ustvarja skoraj cerkveno ozračje, ki namiguje, da s Carol prihaja nekakšno upanje. Vendar pa zmes sence in sončne svetlobe ustvari nenavadno *noir* kvaliteto, ki izključi moralno sodbo in poudari suspenz, saj podaljšuje dvoumno naravo Hendersonove usode.

In nazadnje, Siodmakovi moški liki pogosto nosijo uniforme.¹² Uniforme moškim likom pomagajo obnoviti izgubljene identitete, kar je znan in velikokrat poudarjen motiv *noir*. Moški liki se pogosto voljujejo za identitete, ki so jih bili izgubili v letih vojne, medtem ko so ženske, narobe, dobile delo v mnogih družbenih ustanovah. Tellote piše, da "še zdijo Siodmakovi filmi skorajda



The File on Thelma Jordan

klasični primeri za ilustracijo napetosti med spoloma, ki so v Ameriki prihajale na plan po drugi svetovni vojni¹³. Kostumiranje mnogih izmed junakov v uniforme vizualno dovoljuje moškim, da dobijo nazaj svoje nekdanjo identiteto ali da si ustvarijo nove, pa četudi umetne. V *Navzkrižni igri* je Steve oblečen v uniformo varnostnika oklepnega avtomobila. Ko v *Morilcih* prvič vidimo Oleja, nosi uniformo črpalkarja. Očitno je, da je moška identiteta pomembna tema Siodmakovih del.

Ko je film *noir* v zgodnjih petdesetih letih dosegel vrh, je Siodmakov hollywoodski repertoar začel pojemati. Z romanopisecm Buddom Schulbergom je sodeloval pri scenariju, po katerem je Elia Kazan kasneje posnel *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954), a ker je bil Schulberg povezan s komunisti, sta z delom nenadoma prenehala. Siodmak je pozneje za 100.000 dolarjev tožil Sama Spiegla, ki je odkupil pravice za scenarij, in zmagal, vendar ga v špici filma nikoli niso navedli med avtorji.¹⁴ Po burnem režijskem doživetju med snemanjem filma *The Crimson Pirate* leta 1952 je zapustil Kalifornijo in se vrnil v Evropo, kjer je delal še šestnajst let. Po Siodmakovih besedah je bilo za največ hrupa krivo egomanično vedenje igralcev, ki so kar naenkrat dobili velik nadzor nad izdelavo filma. Še posebej je bil razočaran nad spakovanjem in pretiranimi zahtevami Burta Lancastra za kamero, čeprav sta prej uspešno sodelovala pri *Morilcih* in *Navzkrižni igri*. V marsičem je bil *The Crimson Pirate* Siodmakova poslednja postaja. Po letu 1952 je sodeloval z nizom filmarjev in v Evropi posnel še štirinajst filmov, a vsi so bili deležni precej skromnega uspeha. Kartoteka o Siodmaku je bila do sredine petdesetih let tako zaprta. Siodmakovo ustvarjanje je treba ceniti po filmih, ki jih je ustvaril, in ne po tistih, ki jih ni. Četudi ni nikoli razširil svojih filmskih obzorij, pa je doživel v opusu filma *noir* velik režijski uspeh, ki mu v zgodovini Hollywooda ni para.

To je vrhunski rezultat, po katerem se je treba Siodmaka spominjati. Kakor je nekoč duhovito izjavil legendarni trener ameriškega nogometa Bill Parcells: "Dober si le toliko, kolikor je dober tvoj rekord." Siodmakov "rekord" ali filmografija govori sama zase.

Prevedla Varja Močnik

Opombe:

1. J. Greco, *The File on Robert Siodmak in Hollywood: 1941–1951*, United States, Dissertation.com, 1999, str. 9.
2. Greco, op. cit., str. 7.
3. Michael Grost, "The Films of Robert Siodmak", v *Classic Film and Television Page*, 2003, <http://members.aol.com/MG4273/siodmak.htm>.
4. David Shipman, *The Story of Cinema*, St. Martin's Press, New York, 1982, str. 699.
5. Tony Williams, "Phantom Lady, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic" in Alain Silver and James Ursini (ur.), v *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 1996, str. 136.
6. Greco, op. cit., str. 126–128.
7. Grost, *ibid.*
8. Lawrence Russell, "Crisis Cross", v *Film Court*, 2000, <http://www.culturecourt.com/F/Noir/CrisisX.htm>.
9. J. P. Telotte, "Siodmak's Phantom Women and Noir Narrative", v *Film Criticism*, 11. 3, Spring, 1987, str. 9.
10. Greco, op. cit., str. 98.
11. Robert G. Porfirio, "The Killers: Expressiveness of Sound and Image in Film Noir" in Alain Silver and James Ursini (ur.), op. cit., str. 179.
12. Grost, *ibid.*
13. Telotte, op. cit., str. 2.
14. Greco, op. cit., str. 162.

Chris Justice na The Community College of Baltimore County v Catonsvillu (Maryland) uči literaturo in filmske študije.

RS

filmografija

Rojen: 8. avgusta 1900, Dresden, Saška, Nemčija
Umrl: 10. marca 1973, Locarno, Ticino, Švica



Pièges



Ženska fantom



Morilci

- 1929 **Menschen am Sonntag** (Ljudje v nedeljo)
- 1930 **Abschied**
- 1931 **Der Mann, der seinen Mörder sucht**
- 1931 **Voruntersuchung**
- 1932 **Stürme der Leidenschaft**
- 1932 **Quick (I., II.)**
- 1933 **Brennendes Geheimnis**
- 1933 **Le Sexe faible**
- 1935 **La Crise est finie**
- 1935 **La Vie parisienne**
- 1936 **Mister Flow**
- 1946 **Symphonie D'Amour**
- 1937 **Cargaison Blanche**
- 1938 **Mollenard**
- 1938 **Ultimatum**
- 1939 **Pièges**
- 1941 **West Point Window**
- 1942 **Fly-By-Night**
- 1942 **The Night Before the Divorce**
- 1942 **My Heart Belongs to Daddy**
- 1943 **Someone to Remember**
- 1943 **Son of Dracula**
- 1944 **Cobra Woman**
- 1944 **Phantom Lady** (Ženska fantom)
- 1944 **Christmas Holiday**
- 1945 **The Suspect**
- 1945 **The Strange Affair of Uncle Harry**
- 1946 **The Spiral Staircase** (Spiralne stopnice)
- 1946 **The Killers** (Morilci)
- 1946 **The Dark Mirror**
- 1947 **Time Out of Mind**
- 1948 **Cry of the City**
- 1949 **Criss Cross** (Navzkrižna igra)
- 1949 **The Great Sinner**
- 1950 **The File on Thelma Jordan**
- 1950 **Deported**
- 1951 **The Whistle at Eaton Falls**
- 1952 **The Crimson Pirate**
- 1954 **Card of Fate**
- 1955 **The Rats**
- 1957 **The Devil Came at Night**
- 1958 **Dorothea Angermann**
- 1959 **The Rough and The Smooth**
- 1960 **Adorable Sinner**
- 1960 **My School Chum**
- 1961 **The Nina B. Affair**
- 1962 **Escape from East Berlin**
- 1964 **The Shoot**
- 1965 **The Treasure of the Aztecs**
- 1965 **Pyramid of the Sun God**
- 1967 **Custer of the West**
- 1969 **The Fight for Rome (I., II.)**

avtorji člankov

BASKAR, Nil
En, dva; Peron – film leta 1,2/2003 (str. 2)
Pesimizem inteligence, optimizem volje: utopija na robu Evrope v filmih Roberta Guédiguiana – politični film 3,4/2003 (str. 6)
Očetova Palestina je mrtva, živel nova Palestina! – politični film 3,4/2003 (str. 11)
Brat z drugega Planeta: John Sayles Retro v Pesaru – avtor 9,10/2003 (str. 40)
Pogovor z Johnom Saylesom – avtor 9,10/2003 (str. 45)

BOHINC, Nika
Med zakonodajo, trgov in samoregulacijo – kalna voda in v njej slovenski film – Slovenski film 1,2/2003 (str. 24)

ČAKALIČ, Aleš
Kleščar, Boš pa mrzlo jedo, Che Sarà: Arbitrarna refleksija slovenskih lokalnih filmskih scen in letošnje produkcije AGRFT – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 20)

ČAR, Aleš
Nepovratno v izdaji neponovljivega – dosje: nepovratno 1,2/2003 (str. 20)

DOLLHOFER, Christine
Pogled od zunaj: festival slovenskega filma, Celje 2003 – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 15)

ĐOGIĆ, Sabina
Clermont-Ferrand: letos kot štirje letni časi v enem dnevu – festivali 3,4/2003 (str. 44)

ELLIS, John
Cinefilija 7,8/2003 (str. 23)

FRENCH, Phillip
Post vestern – vestern 100 5,6/2003 (str. 28)

GALLAGHER, Tag
Obračun pri žanrskem Corralu: problematičnost 'evolucije' vesterna – vestern 100 5,6/2003 (str. 10)

GAMS, Miša
Magija in psihoanaliza filmov Jana Švankmajerja – kinoteka 7,8/2003 (str. 36)
Laži – Kritika 9,10/2003 (str. 30)

GAUT, Berys
Avtorstvo in sodelovanje pri filmu – teorija 7,8/2003 (str. 39)

GOLJA, Marko
Noč lovca: Dobro proti zlu – kinoteka 3,4/2003 (str. 53)

HILL, John
Ken Loach – slovar cineastov 3,4/2003 (str. 28)

HROMADŽIĆ, Hajrudin
Film in politično: filmska produkcija devetdesetih na področju bivše Jugoslavije – politični film 3,4/2003 (str. 17)

KALUDERČIĆ, Vanja
Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev – kritika 9,10/2003 (str. 28)

KOVAČ BRUS, Ingrid
Intervju z Rando Chahal Sabbag: "O tragičnih stvareh ne morem pripovedovati v tragični maniri" – intervju 7,8/2003 (str. 32)

MANOVICH, Lev
Novi jezik filma – digitalni film 9,10/2003 (str. 15)

MEDEN, Jurij
Drakulova zaročenka – film leta 1,2/2003 (str. 3)
Zgodilo se je na Manhattnu – esej 3,4/2003 (str. 48)
Sin – Esej 5,6/2003 (str. 52)
Intervju z Vladom Škafarjem – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 11)
Lutke – kritika 9,10/2003 (str. 31)
Deset minut starejši: Trobenta – kritika 9,10/2003 (str. 33)

MURRAY, Katherine
Daleč od nebes: zadnje mesto na svetu – esej 3,4/2003 (str. 46)

PAJKIĆ, Nebojša
Živojin Pavlovič – slovar cineastov 1,2/2003 (str. 48)
Ideja novega vesterna – vestern 100 5,6/2003 (str. 22)

PELKO, Stojan
Govori z njo – film leta 1,2/2003 (str. 5)

POHAR, Nejc
Nepovratno – film leta 1,2/2003 (str. 6)
Noé/Bellucci/Cassel – dosje: nepovratno 1,2/2003 (str. 17)
Čas razkrije vse – dosje: nepovratno 1,2/2003 (str. 21)
Bovling za Columbine: road-movie z razlogom – politični film 3,4/2003 (str. 15)

POPEK, Simon
Femme Fatale – film leta 1,2/2003 (str. 7)
Med namišljenim in realnim: politična vizura Michaela Moora – politični film 3,4/2003 (str. 15)
Rotterdam 2003: francoski trojček, tajski čudež – festival 3,4/2003 (str. 41)
Sto in nekaj kapljic – uvodnik 5,6/2003 (str. 2)

Klasični vestern – vestern 100 5,6/2003 (str. 4)
John Ford –slovar cineastov, vestern 100 5,6/2003 (str. 36)
Cannes 2003 – festivali 5,6/2003 (str. 44)
Peterka: leto odločitve – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 10)
Benetke 2003 – festival 7,8/2003 (str. 29)

PRASSEL, Igor
Annecy 2003, 27. mednarodni festival animiranega filma – ko podobe s platna zaživijo v nas – festival 9,10/2003 (str. 20)

ROSENBAUM, Jonathan
Razmišljanja ob 11. septembru in njegovih posledicah – politični film 3,4/2003 (str. 24)

SMILJANIČ, Zoran
Slovar Divjega zahoda – vestern 100 5,6/2003 (str. 5)
Kako je propadel Divji zahod: novi vestern od 1960 do 1980 – vestern 100 5,6/2003 (str. 18)
Diagnoza vesternov od 1980 do danes – vestern 100 5,6/2003 (str. 26)
Ikone vesterna – vestern 100 5,6/2003 (str. 31)

STERGEL, Jelka
Berlin 2003 – festival 1,2/2003 (str. 40)

ŠKAFAR, Vlado
Poker 2002 – film leta 1,2/2003 (str. 8)
Čas razkrije vse – dosje: nepovratno 1,2/2003 (str. 22)
Iranski politični film: Mohsen Makhmalbaf in Abbas Kiarostami – politični film 3,4/2003 (str. 13)

ŠPRAH, Andrej
Mož brez preteklosti – film leta 1,2/2003 (str. 9)

ŠTEFANČIĆ, jr., Marcel
Jezdec škrlatne kadulje: serija Z in neuspeh ameriškega sna – vestern 100 5,6/2003 (str. 14)
Debeluška: Maupassant, Goldoni, Hammett in drugi kavbojski pisci – vestern 100 5,6/2003 (str. 30)
Pravi zločin: Transplantacija Clinta Eastwooda – esej 9,10/2003 (str. 26)

ŠTRAJN, Darko
Produkcija vedenja in videnja v dobi dividualnosti – digitalni film 9,10/2003 (str. 4)

VALENTINČIĆ, Mateja
Mullholand Drive – film leta 1,2/2003 (str. 10)
Pod njenim oknom – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 2)
Intervju z Metodom Pevcem – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 6)

Kajmak in marmelada – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 18)
Dogville: parabola o svetu, ki bi lahko bil, če bi vanj hoteli verjeti – esej 9,10/2003 (str. 24)

VALIČ, Denis
Mullholand Drive; Prostor na zemlji – film leta 1,2/2003 (str. 11)
Gitai: Iskanje celovite podobe v nasilju in kaosu Bližnjega vzhoda – politični film 3,4/2003 (str. 8)
11' 09'' 01 – 11 september – politični film 3,4/2003 (str. 20)
Božje posredovanje v deželi s preteklostjo in možno prihodnostjo, a le virtualno sedanostjo – esej 9,10/2003 (str. 22)

VRDLOVEC, Zdenko
En, dva – film leta 1,2/2003 (str. 12)
Kronologija Ekрана, 3. del (1991–2000) – ekran 40 1,2/2003 (str. 58)
Od političnega modernizma do političnega filma – uvodnik 3,4/2003 (str. 2)
Samo ena strast – uvodnik: novi slovenski film 7,8/2003 (str. 2)
Na planincih – novi slovenski film 7,8/2003 (str. 17)

WILLEMEN, Paul
Amos Gitai – dokumentarist – politični film 3,4/2003 (str. 8)

ZAJC, Melita
Trije – film leta 1,2/2003 (str. 13)
Intervju: Gaspar Noé – dosje: nepovratno 1,2/2003 (str. 15)
Popolna melodrama – dosje: nepovratno 1,2/2003 (str. 18)
Dediščina ikonoklazma – slovenski film 1,2/2003 (str. 32)
Matrica Reloaded ali androidi so električne ovce – esej 5,6/2003 (str. 49)
Kino – ko podobe s platna zaživijo v nas – ob otvoritvi kinodvora 7,8/2003 (str. 21)
Uvodnik: Digitalni film – digitalni film 9,10/2003 (str. 2)
Kino – med koncem in večnostjo: O rabah digitalnih tehnologij na področju filma – digitalni film 9,10/2003 (str. 10)

več avtorjev
Mateja Valentinčič, Vlado škafar – Intervju: Saša Jovanović – slovenski film 1,2/2003 (str. 29)
Vlado Škafar, Stojan Pelko, Marcel Štefančič, jr. – Pogovor o Rezervnih delih – slovenski film 1,2/2003 (str. 36)
Politični zemljevid – politični film 3,4/2003 (str. 26)
Kaj pomagajo zakoni, ko pa ... – Slovenski film (strokovno omizje) 3,4/2003 (str. 36)
Vlado Škafar, Koen van Daele, Simon Popek – ekranove perspektive 7,8/2003 (str. 24)

originalni naslovi filmov

8 Mile – 3,4/2003 (str. 49) – Curtis Hanson
10 – 1,2/2003 (str. 8) – Abbas Kiarostami
11' 09'' 01 – 11. september – 3,4/2003 (str. 20) – omnibus
13 Conversations About One Thing – 5,6/2003 (str. 56) – Jill Sprecher
21 Grams – 7,8/2003 (str. 31) – Alejandro González Inuárritu
24 Hour Party People – 1,2/2003 (str. 44) – Michael Winterbottom
25 th Hour – 5,6/2003 (str. 55) – Spike Lee
28 Days Later – 3,4/2003 (str. 49) – Danny Boyle

A

About Schmidt – 3,4/2003 (str. 51) – Alexander Payne
Adaptation – 5,6/2003 (str. 55) – Spike Jonze
All or Nothing – 1,2/2003 (str. 47) – Mike Leigh
Amen. – 3,4/2003 (str. 49) – Costa Gavras
American Splendor – 5,6/2003 (str. 46) – Shari Springer Berman, Robert Pulcini

B

Blissfully Yours – 3,4/2003 (str. 43) – Apichatpong Weerasethakul
Bloody Sunday – 7,8/2003 (str. 34) – Paul Greengrass
Bowling For Columbine – 3,4/2003 (str. 15, 16) – Michael Moore
Brown Bunny, The – 5,6/2003 (str. 48) – Vincent Gallo
Buongiorno, notte – 7,8/2003 (str. 29) – (Marco Bellocchio)

C

Callender Girls – 9,10/2003 (str. 35) – Nigel Cole
Catch Me if You Can – 1,2/2003 (str. 47) – Steven Spielberg
Cherf-volant, Le – 7,8/2003 (str. 32) – Randa Chahal Sabag
Chicago – 3,4/2003 (str. 50) – Rob Marshall
Cidade de Deus – 3,4/2003 (str. 50) – Fernando Meirelles, Kátia Lund
Confessions of a Dangerous Mind – 5,6/2003 (str. 54) – George Clooney
Confidence – 9,10/2003 (str. 37) – James Foley
Crimen del Padre Amaro, El – 9,10/2003 (str. 39) – Carlos Carrera

D

Die Another Day – 1,2/2003 (str. 47) – Lee Tamahori
Divine Intervention (3,4/2003 (str. 8–11), 9,10/2003 (str. 22) – Elia Suleiman
Dog Soldiers – 5,6/2003 (str. 54) – Neil Marshall
Dogville – 5,6/2003 (str. 47), 9,10/2003 (str. 24) – Lars von Trier
Dolls – 9,10/2003 (str. 31) – Takeshi Kitano
Dreamcatcher – 5,6/2003 (str. 54) – Lawrence Kasdan
Dreamers, The – 7,8/2003 (str. 29) – Bernardo Bertolucci

E

Elephant – 5,6/2003 (str. 45) – Gus Van Sant
Elsker dig for evigt – 7,8/2003 (str. 35) – Susanne Bier
Emtehan – 7,8/2003 (str. 24) – Naser Refaie
Experiment, Das – 1,2/2003 (str. 44) – Oliver Hirschbiegel

F

Far From Heaven – 3,4/2003 (str. 46) – Todd Haynes
Femme Fatale – 1,2/2003 (str. 7) – Brian de Palma
Fiancée de Dracula, La – 1,2/2003 (str. 3) – Jean Rollin
Fils, Le – 5,6/2003 (str. 53) – Jean-Pierre in Luc Dardenne
Five Obstructions – 7,8/2003 (str. 30) – Jørgen Leth, Lars von Trier
Fleur du mal, La – 1,2/2003 (str. 42) – Claude Chabrol
Fog of War, The – 5,6/2003 (str. 47) – Errol Morris
Frida – 3,4/2003 (str. 50) – Julie Taymor

G

Gangs of New York – 3,4/2003 (str. 52) – Martin Scorsese
Gerry – 7,8/2003 (str. 34) – Gus Van Sant
Gojimal – 9,10/2003 (str. 30) – Jang Sun Woo
Goodbye, Lenin – 1,2/2003 (str. 42) – Wolfgang Becker
Goodbye, Dragon Inn – 7,8/2003 (str. 31) – Tsai Ming-Liang
Gouttes d' eau sur peirres brûlantes – 9,10/2003 (str. 35) – François Ozon

H

Hable con ella – 1,2/2003 (str. 5) – Pedro Almodovar
Hollywood Ending – 9,10/2003 (str. 35) – Woody Alen
Hours, The – 3,4/2003 (str. 52) – Stephen Daldry
Hulk – 7,8/2003 (str. 34) – Ang Lee

I

In This World – 1,2/2003 (str. 41) – Michael Winterbottom
Invasions barbares, Les – 5,6/2003 (str. 47) – Denys Arcand
Io non ho paura – 1,2/2003 (str. 43) – Gabriele Salvatores
Irréversible – 1,2/2003 (str. 6, 15-23) – Gaspar Noé
It's All About Love – 9,10/2003 (str. 38) – Thomas Vinterberg

J

Japón – 7,8/2003 (str. 26) – Carlos Reygadas

K

Kajmak in marmelada – 7,8/2003 (str. 18) – Branko Djurić
Kill Bill: Volume 1 – 9,10/2003 (str. 38) – Quentin Tarantino

L

Laurel Canyon – 7,8/2003 (str. 35) – Lisa Cholodenko
Ljeto u zlatnoj dolini – 7,8/2003 (str. 25) – Srdjan Vuletić
Lord of the Rings, The: The Two Towers – 1,2/2003 (str. 44) – Peter Jackson
Lord of the Rings, The: The Return of the King – 9,10/2003 (str. 28) – Peter Jackson
Lost in Translation – 7,8/2003 (str. 29) – Sofia Coppola

M

Magdalene Sisters, The – 1,2/2003 (str. 46) – Peter Mullan
Maid in Manhattan – 3,4/2003 (str. 48) – Wayne Wang

Matchstick Man – 9,10/2003 (str. 37) – Ridely Scott
Matrix Reloaded, The – 5,6/2003 (str. 49) – Andy in Larry Wachowski
Matrix Revolutions, The – 9,10/2003 (str. 36) – Andy in Larry Wachowski
Mesto na zemle – 1,2/2003 (str. 11) – Artur Aristakisjan
Mies vailla menneisyttä – 1,2/2003 (str. 9) – Aki Kaurismäki
Monsoon Wedding – 1,2/2003 (str. 46) – Mira Nair
Mullholand Drive – 1,2/2003 (str. 8, 10, 11) – David Lynch
My Big Fat Greek Wedding – 1,2/2003 (str. 45) – Joel Zwick
My Life Without Me – 1,2/2003 (str. 41) – Isabel Coixet
Mystic River – 5,6/2003 (str. 46), 9,10/2003 (str. 26) – Clint Eastwood

N

Na planincih – 7,8/2003 (str. 17) – Miha Hočevar
Night of the Hunter, The – 3,4/2003 (str. 53) – Charles Laughton

O

Oligarh – 9,10/2003 (str. 37) – Pavel Lungin

P

Peuple migrateur, Le – 3,4/2003 (str. 51) – Jacques Perrin in Jacques Cluzaud, Michel Debats
Peterka: leto odločitve – 7,8/2003 (str. 10) – Vlado Škafar
Petites coupures – 1,2/2003 (str. 42) – Pascal Bonitzer
Pianist, The – 3,4/2003 (str. 51) – Roman Polanski
Pod njenim oknom – 7,8/2003 (str. 5) – Metod Pevec
Pollock – 5,6/2003 (str. 54) – Ed Harris
Poslednj poezd – 7,8/2003 (str. 25) – Aleksej German, ml.
Profesionalac – 9,10/2003 (str. 36) – Dušan Kovačević

Q

Quiet American, The – 5,6/2003 (str. 56) – Phillip Noyce

R

Rezervni deli – 1,2/2003 (str. 36) – Damjan Kozole
Ring, The – 1,2/2003 (str. 45) – Gore Verbinski
Russkij kovčeg – 1,2/2003 (str. 8) – Aleksandr Sokurov

S

Seabiscuit – 9,10/2003 (str. 36) – Garry Ross
Sentiments, Les – 7,8/2003 (str. 30) – Noemie Lvovsky
Solaris – 1,2/2003 (str. 41) – Steven Soderbergh
Son Frere – 1,2/2003 (str. 42) – Patrice Chéreau
Soul of a Man – 5,6/2003 (str. 47) – Wim Wenders
Sweet Sixteen – 1,2/2003 (str. 46) – Ken Loach

T

tan de repente – 7,8/2003 (str. 24) – Diego Lerman
Temps du loup, Le – 5,6/2003 (str. 48) – Michael Haneke

Ten Minutes Older: The Trumpet – 9,10/2003 (str. 33) – omnibus
Terminator 3: Rise of the Machines – 7,8/2003 (str. 35) – Jonathan Mostow
Thirteen – 9,10/2003 (str. 38) – Catherine Hardwicke
Twilight Samurai, The – 1,2/2003 (str. 42) – Yoji Yamada

U

Uzak – 5,6/2003 (str. 45) – Nuri Bilge Ceylan

V

Va savoir – 1,2/2003 (str. 44) – Jacques Rivette

W

Whale Rider – 9,10/2003 (str. 35) – Niki Caro

Y

Yi, Yi – 1,2/2003 (str. 2, 12) – Edward Yang
Young Adam – 9,10/2003 (str. 36) – David Mackenzie

Z

Zatoichi – 7,8/2003 (str. 29) – Takeshi Kitano
Zhantai – 1,2/2003 (str. 2) – Jia Zhangke

slovenski distribucijski naslovi filmov

8 milj – 3,4/2003 (str. 49) – Curtis Hanson
11' 09'' 01 – 11. september – 3,4/2003 (str. 20) – omnibus
13 pogovorov o eni stvari – 5,6/2003 (str. 56) – Jill Sprecher
21 gramov – 7,8/2003 (str. 31) – Alejandro González Iñuárritu
24-urni žurerji – 1,2/2003 (str. 44) – Michael Winterbottom
28 dni kasneje – 3,4/2003 (str. 49) – Danny Boyle

A

Amen. – 3,4/2003 (str. 49) – Costa Gavras

B

Bomo videli – 1,2/2003 (str. 44) – Jacques Rivette
Bowling za Columbine – 3,4/2003 (str. 15,16) – Michael Moore
Božje mesto – 3,4/2003 (str. 50) – Fernando Meirelles, Kátia Lund
Božje posredovanje – 3,4/2003 (str. 8); 9,10/2003 (str. 22) – Elia Suleiman

C

Chicago – 3,4/2003 (str. 50) – Rob Marshall

D

Daleč od nebes – 3,4/2003 (str. 46) – Todd Haynes
Dekleta s koledarja – 9,10/2003 (str. 35) – Nigel Cole
Deset – 1,2/2003 (str. 8) – Abbas Kiarostami
Deset minut starejši: Trobenta - 9,10/2003 (str. 33) – omnibus
Dogville – 5,6/2003 (str. 47); 9,10/2003 (str. 24) – Lars von Trier
Drakulova zaročenka – 1,2/2003 (str. 3) – Jean Rollin

E

Eksperiment – 1,2/2003 (str. 44) – Oliver Hirschbiegel
En, dva – 1,2/2003 (str. 2, 12) – Edward Yang

F

Frida – 3,4/2003 (str. 50) – Julie Taymor

G

Gerry – 7,8/2003 (str. 34) – Gus Van Sant
 Gospod Schmidt – 3,4/2003 (str. 51) – Alexander Payne
 Gospodar prstanov: Stolpa – 1,2/2003 (str. 44) – Peter Jackson
 Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev – 9,10/2003 (str. 28) – Peter Jackson
 Govori z njo – 1,2/2003 (str. 5) – Pedro Almodovar

H

Hladne kaplje na vroče kamne – 9,10/2003 (str. 35) – François Ozon
 Hulk – 7,8/2003 (str. 34) – Ang Lee

I

Izpit – 7,8/2003 (str. 24) – Naser Refaie
 Izpovedi nevarnega uma – 5,6/2003 (str. 54) – George Clooney

J

Japonska – 7,8/2003 (str. 26) – Carlos Reygadas

K

Kajmak in marmelada – 7,8/2003 (str. 18) – Branko Djurić
 kar naenkrat – 7,8/2003 (str. 24) – Diego Lerman
 Konec Hollywooda – 9,10/2003 (str. 35) – (Woody Alen)
 Krog – 1,2/2003 (str. 45) – Gore Verbinski
 Krvava nedelja – 7,8/2003 (str. 34) – Paul Greengrass

L

Laurel Canyon – 7,8/2003 (str. 35) – Lisa Cholodenko
 Laži – 9,10/2003 (str. 30) – Jang Sun Woo
 Legenda o jezdecu kitov – 9,10/2003 (str. 35) – Niki Caro
 Lovca na sanje – 5,6/2003 (str. 54) – Lawrence Kasdan
 Lutke – 9,10/2003 (str. 31) – Takeshi Kitano

M

Matrica Reloaded – 5,6/2003 (str. 49) – Andy in Larry Wachowski
 Matrica Revolucija – 9,10/2003 (str. 36) – Andy in Larry Wachowski
 Mladi Adam – 9,10/2003 (str. 36) – David Mackenzie
 Moja obilna grška poroka – 1,2/2003 (str. 45) – Joel Zwick
 Monsunska svatba – 1,2/2003 (str. 46) – Mira Nair
 Mož brez preteklosti – 1,2/2003 (str. 9) – Aki Kaurismäki
 Mullholand Drive – 1,2/2003 (str. 8, 10, 11) – David Lynch

N

Na planincih – 7,8/2003 (str. 17) – Miha Hočevar
 Nepovratno – 1,2/2003 (str. 6, 15–23) – Gaspar Noé
 Noč lovca – 3,4/2003 (str. 53) – Charles Laughton
 Nomadi neba – 3,4/2003 (str. 51) – Jacques Perrin in Jacques Cluzaud, Michel Debats

O

Odpri srce – 7,8/2003 (str. 35) – Susanne Bier

P

Pasji vojaki – 5,6/2003 (str. 54) – Neil Marshall
 Peron – 1,2/2003 (str. 2) – Jia Zhangke
 Peterka: leto odločitve – 7,8/2003 (str. 10) – Vlado Škafar
 Pianist – 3,4/2003 (str. 51) – Roman Polanski
 Pod njenim oknom – 7,8/2003 (str. 5) – Metod Pevec
 Poletje v zlati dolini – 7,8/2003 (str. 25) – Srđjan Vuletić
 Pollock – 5,6/2003 (str. 54) – Ed Harris
 Poslednja noč – 5,6/2003 (str. 55) – Spike Lee
 Prilaganje – 5,6/2003 (str. 55) – Spike Jonze
 Profesionalec – 9,10/2003 (str. 36) – Dušan Kovačević
 Prostor na zemlji – 1,2/2003 (str. 11) – Artur Aristakisjan

R

Rezervni deli – 1,2/2003 (str. 36) – Remzan Kozole
 Ruski zaklad – 1,2/2003 (str. 8) – Aleksandr Sokurov

S

Seabiscuit – 9,10/2003 (str. 36) – Garry Ross
 Sestre magdalenke – 1,2/2003 (str. 46) – Peter Mullan
 Sin – 5,6/2003 (str. 53) – Jean-Pierre in Luc Dardenne
 Skrivnostna reka – 5,6/2003 (str. 46); 9,10/2003 (str. 26) – Clint Eastwood
 Sladkih šestnajst – 1,2/2003 (str. 46) – Ken Loach
 Sleparka – 9,10/2003 (str. 37) – Ridely Scott
 Solaris – 1,2/2003 (str. 41) – Steven Soderbergh
 Strogo zaupno – 9,10/2003 (str. 37) – James Foley

T

Tajkun – 9,10/2003 (str. 37) – Pavel Lungin
 Terminator 3: vstaja strojev – 7,8/2003 (str. 35) – Jonathan Mostow
 Tihi Američan – 5,6/2003 (str. 56) – Phillip Noyce
 Tolpe New Yorka – 3,4/2003 (str. 52) – Martin Scorsese
 Trilogija: Neverjeten par; Na begu; Po življenju – 3,4/2003 (str. 41) – Lucas Belvaux
 Trinajstletnici – 9,10/2003 (str. 38) – Catherine Hardwicke

U

Ubila bom Billa 1 – 9,10/2003 (str. 38) – Quentin Tarantino
 Ujemi me, če me moreš – 1,2/2003 (str. 47) – Steven Spielberg
 Umri kdaj drugič – 1,2/2003 (str. 47) – Lee Tamahori
 Ure do večnosti – 3,4/2003 (str. 52) – Stephen Daldry

V

Vdor barbarov – 5,6/2003 (str. 46) – Denys Arcand
 Vse ali nič – 1,2/2003 (str. 47) – Mike Leigh
 Vse za ljubezen – 9,10/2003 (str. 38) – Thomas Vinterberg

Z

Zadnji vlak – 7,8/2003 (str. 25) – Aleksej German, ml.
 Zbogom, Lenin – 1,2/2003 (str. 42) – Wolfgang Becker
 Zgodilo se je na Manhattnu – 3,4/2003 (str. 48) – Wayne Wang
 Zgubljeno s prevodom – 7,8/2003 (str. 29) – Sofia Coppola
 Zločin očeta Amara – 9,10/2003 (str. 39) – Carlos Carrera

režiserji/osebe

Allen, Woody (Hollywood Ending)
 Almodovar, Pedro (Hable con ella)
 Aristakisjan, Artur (Mesto na zemle)
 Arcand, Denys (Les invasions barbares)
 Becker, Wolfgang (Goodbye, Lenin)
 Bellocchio, Marco (Buongiorno, notte)
 Belvaux, Lucas (Trilogija: Neverjeten par; Na begu; Po življenju)
 Berman, Shari Springer (American Splendor)
 Bertolucci, Bernardo (The Dreamers)
 Bier, Susanne (Elsker dig for evigt)
 Bonitzer, Pascal (Petites coupures)
 Boyle, Danny (28 Days Later)
 Caro, Niki (Whale Rider)
 Carrera, Carlos (El Crimen del Padre Amaro)
 Ceylan, Nuri Bilge (Uzak)
 Chabrol, Claude (La Fleur du mal)
 Chéreau, Patrice (Son Frere)
 Cholodenko, Lisa (Laurel Canyon)
 Clooney, George (Confessions of a Dangerous Mind)
 Cluzaud, Jacques (Le peuple magrateur)
 Coixet, Isabel (My Life Without Me)
 Cole, Nigel (Calendar Girls)
 Coppola, Sofia (Lost in Translation)
 Daldry, Stephen (The Hours)
 Dardenne, Jean-Pierre (Le Fils)
 Dardenne, Luc (Le Fils)
 de Palma, Brian (Femme Fatale)
 Debats, Michel (Le peuple magrateur)
 Djurić, Branko (Kajmak in marmelada)
 Eastwood, Clint (Mystic River)
 Foley, James (Confidence)
 Ford, John (Slovar cineastov, 5,6/2003 (str. 36))
 Gallo, Vincent (The Brown Bunny)
 Gavras, Costa (Amen.)
 German, ml., Aleksej (Poslednij poezd')
 Gitai, Amos (3,4/2003 (str. 8 - 11))
 Greengrass, Paul (Bloody Sunday)
 Haneke, Michael (Le temps du loup)
 Hanson, Curtis (8 Mile)
 Hardwicke, Catherine (Thirteen)
 Harris, Ed (Pollock)
 Haynes, Todd (Far From Heaven)
 Hirschbiegel, Oliver (Das Experiment)
 Hočevar, Miha (Na planincih)
 Iñuárritu, Alejandro Gonzáles (21 Grams)
 Jackson, Peter (The Lord of the Rings: The Two Towers; The Lord of the Rings: The Return of the King)
 Jonze, Spike (Adaptation)
 Kasdan, Lawrence (Dreamcatcher)
 Kaurismäki, Aki (Mies vailla menneisyyttä)
 Kiarostami, Abbas (10)
 Kitano, Takeshi (Zatoichi; Dolls)
 Kovačević, Dušan (Profesionalac)
 Kozole, Damjan (Rezervni deli)
 Laughton, Charles (The Night of the Hunter)
 Lee, Ang (Hulk)
 Lee, Spike (25th Hour)
 Lehrman, Diego (tan de repente)
 Leigh, Mike (All or Nothing)
 Leth, Jørgen (The Five Obstructions)
 Loach, Ken (Slovar cineastov 3,4/2003 (str. 28), Sweet Sixteen)
 Lund, Kátia (Cidade de Deus)
 Lungin, Pavel (Oligarh)
 Lvovsky, Noemie (Les Sentiments)
 Lynch, David (Mullholand Drive)
 Mackenzie, David (Young Adam)
 Marshall, Neil (Dog Soldiers)
 Marshall, Rob (Chicago)
 Ming-Liang, Tsai (Goodbye, Dragon Inn)
 Moore, Michael (3,4/2003 (str. 15–17))
 Mostow, Jonathan (Terminator 3: Rise of the Machines)
 Meirelles, Fernando (Cidade de Deus)
 Morris, Errol (The Fog of War)
 Mullan, Peter (The Magdalene Sisters)
 Nair, Mira (Monsoon Wedding)
 Noé, Gaspar (Irréversible, intervju 1,2/2003 (str. 15))
 Noyce, Phillip (The Quiet American)
 Ozon, François (Gouttes d' eau sur peirres brûlantes)
 Pavlović, Živojin (Slovar cineastov, 1,2/2003 (str. 48))
 Payne, Alexander (About Schmidt)
 Perrin, Jacques (Le peuple migrateur)
 Pevec, Metod (Pod njenim oknom, intervju 7,8/2004 (str. 5))
 Polanski, Roman (The Pianist)
 Pulcini, Robert (American Splendor)
 Refaie, Naser (Emtehan)
 Reygadas, Carlos (Japón)
 Rivette, Jacques (Va savoir)
 Rollin, Jean (La fiancée de Dracula)
 Ross, Gary (Seabiscuit)
 Sabag, Randa Chahal (intervju 7,8/2003 (str. 32), Le cerf-volant)
 Salvatores, Gabriele (Io non ho paura)
 Sayles, John (9,10/2003 (str. 40), intervju (str. 45))
 Scorsese, Martin (Gangs of New York)
 Scott, Ridley (Matchstick Men)
 Soderbergh, Steven (Solaris)
 Sokurov, Aleksandr (Russkij kovčeg)
 Spielberg, Steven (Catch Me if You Can)
 Sprecher, Jill (13 Conversations About One Thing)
 Suleiman, Elia (Divine Intervention, (3,4/2003 (str. 8–11), 9,10/2003 (str. 22))
 Sun Woo, Jang (Gojimat)
 Škafar, Vlado (Peterka: leto odločitve, intervju 7,8/2003 (str. 11))
 Tamahori, Lee (Die Another Day)
 Tarantino, Quentin (Kill Bill: Volume 1)
 Taymor, Julie (Frida)
 Van Sant, Gus (Elephant, Gerry)
 Verbinski, Gore (The Ring)
 Vinterberg, Thomas (It's All About Love)
 Von Trier, Lars (Dogville, The Five Obstructions)
 Vuletić, Srđjan (Ljeto u zlatnoj dolini)
 Wachovsky, Andy (The Matrix Reloaded, The Matrix Revolutions)
 Wachovsky, Larry (The Matrix Reloaded, The Matrix Revolutions)
 Wang, Wayne (Maid in Manhattan)
 Weerasethakul, Apichatpong (Blissfully Yours)
 Wenders, Wim (Soul of a Man)
 Winterbottom, Michael (In This World, 24 Hour Party People)
 Yamada, Yoji (The Twilight Samurai)
 Yang, Edward (Yi, Yi)
 Zhangke, Jia (Zhantai)
 Zwick, Joel (My Big Fat Greek Wedding)

ARENA FILMS

distribucija Kinoteka
predstavlja



VALÉRIE

VINCENT

LEMERCIER

LINDON

PETEK (VENDREDI SOIR)

REŽIJA
CLAIRE DENIS

ZVEČER



TEKMOVALNI PROGRAM BENETKE 2002



od 3. marca v kinodvoru

