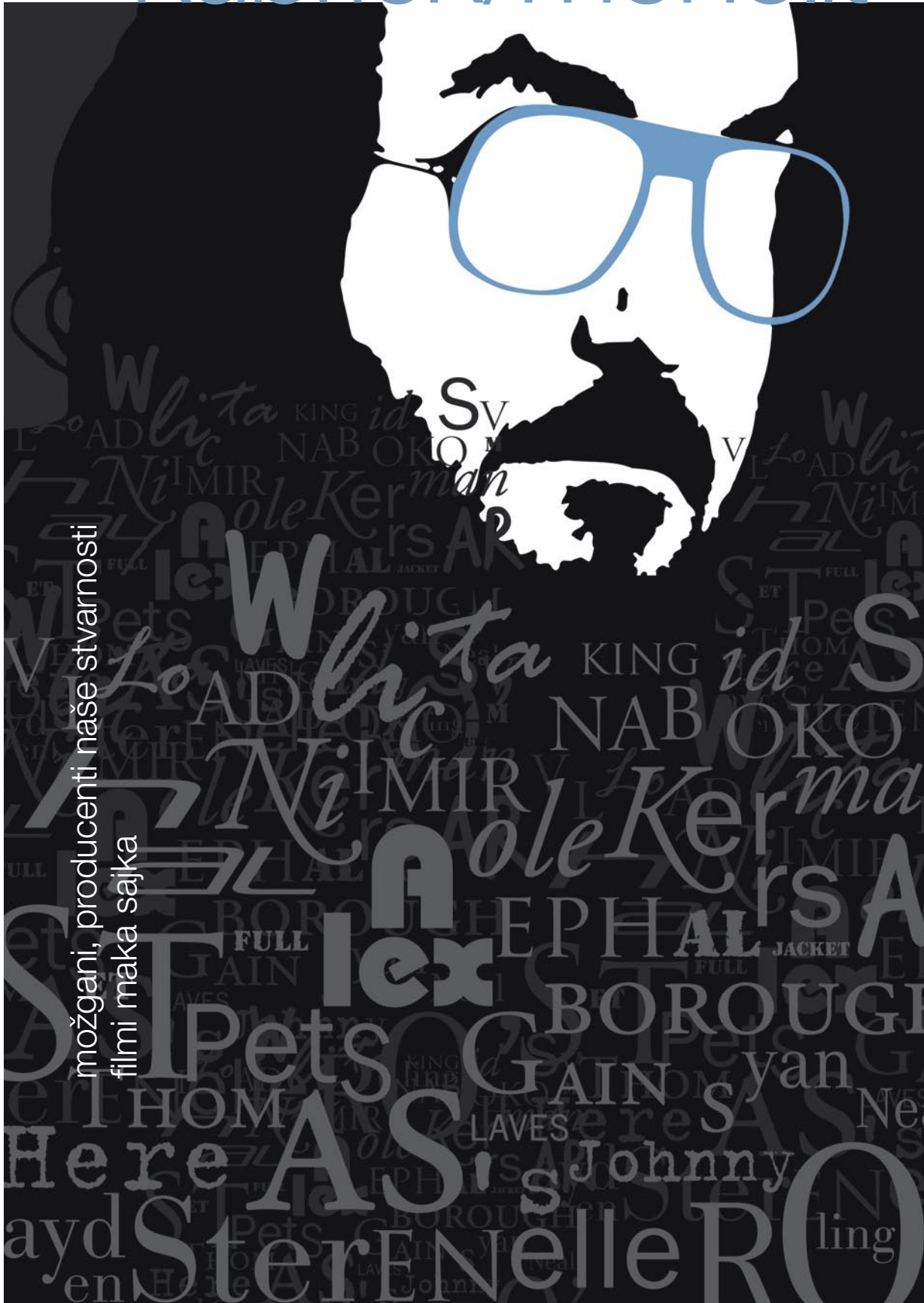


marec
2007

kinotečnik

kubrick/monolit



možgani, producenti naše stvarnosti
filmi maka sajka



K I N O T E Ć N I K L U B

2 Pomladni izzivi.

Skupaj s pomladjo se iz zimskega spanja prebujajo tudi sanje, hrepenjenja, želje ... Takšne in drugačne. Filmski del vaših želja vam lahko pomagamo izpolniti v Kinotečnem klubu, za ostale pa ustvarjamo dobro izhodišče. Povabljeni med nas!

Kinokatedra

Marčevska Kinokatedra vam ponuja širok in pisan nabor izobraževalno-družabnih dogodkov, ki se bo pletel predvsem okoli dveh osrednjih tem. V okviru retrospektive Stanleyja Kubricka bi vas rada opozorila na kratka predavanja, ki bodo pospremila nekatere njegove najbolj znane filme in jih poskušala umestiti v filmsko zgodovino, ter na okroglo mizo *Ekrani-zacija literarnih del v Kubrickovih filmih* v četrtek, 29. marca ob 21.30. Drugi sklop izobraževalnih dogodkov pa bo posvečen odnosu med filmom in možgani. Tretji teden v marcu je namreč mednarodni teden možganov in v Slovenski kinoteki skupaj s SiNAPSO, Slovenskim društvom za nevroznanost, pripravljamo štiri kratka predavanja in eno okroglo mizo pod skupnim naslovom *Možgani, producenti naše stvarnosti*. Izobraževalni dogodki bodo sledili petim različnim filmom, ki so povezani z delovanjem možganov; zaradi izobraževalne narave bodo ogledi za vse obiskovalce brezplačni. Več o dogodkih si lahko preberete na strani 27.

Izposojevalnica kinotečnih filmov

V našo zbirko so končno prišli tudi Wellesov **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941), Curtizova **Casablanca** (Casablanca, 1942) ter nabor filmov Andreia Tarkovskega.

Izposojevalnica kinotečnih filmov je namenjena samo članom Kinotečnega kluba, za katere je izposoja brezplačna.

Bazo kinotečnih filmov lahko najdete na spletni strani:

<http://www.hehe.si>

Klubski večeri

Bitka za film na marčevskem Klubskem večeru je bila huda in neizprosnna, v njej so nastopali skoraj vsi ponujeni filmi. Morda zato niti ni tako nenavadno, da si je prvo mesto priboril film z vojno tematiko. Govorim o **Bila je noč v Rimu** (Era notte a Roma, Roberto Rossellini, 1960), večplastni in vznemirljivi vojni drami, ki se dotika številnih tem, značilnih tudi za ostale Rosselinijeve vojne filme: moralne trdnosti in religioznosti, poguma, jezika in komunikacije, nedolžnosti in krivde ... V filmu se časovni in prostorski preskoki nizajo s tako preprostostjo, da je vez med preteklostjo in sodobnostjo izpostavljena povsem naravno.

Bila je noč v Rimu je (bil) pogosto, a neutemeljeno, spregledan Rosselinijev film. Prepričajte se, da si ogled zares zasluž!

To možnost boste imeli ob koncu tretjega četrta v tem mesecu, 22. marca ob 20. uri. Rada bi poudarila, da je filmska predstava namenjena vsem obiskovalcem, brezplačna pa je le za člane Kinotečnega kluba. Za Klubski večer v aprilu je sestavljen spodnji seznam 10-ih filmov, med katerimi lahko izbirate. Med njimi se odločite za tistega, ki bi si ga najraje ogledali na velikem platnu, in zanj glasujte. To lahko storite osebno z obiskom v pisarni (kjer imamo glasovalno skrinjico), po telefonu ali pa prek elektronske oziroma običajne pošte. Glasovanje bo potekalo do 15. marca, ko je potrebno zakoličiti aprilski program.

Noč lovca

(The Night of the Hunter), Charles Laughton, ZDA, 1955

Vesela 20-ta leta s Stanom in Olijem

(Laurel & Hardy's Laughing 20's), Robert Youngson, ZDA, 1965

Naš človek

Jože Pogačnik, Slovenija, 1965

The Great Niagara

(The Great Niagara), William Hale, ZDA, 1974

Pomladni veter

Rajko Ranfl, Slovenija, 1974

Dnevi sanj

(Dani od snova), Vlatko Gilić, Jugoslavija, 1980

Nostalgija

(Nostalgia), Andrei Tarkovsky, Italija/Francija/SZ, 1983

Tajvanska kanasta

(Tajvanska kanasta), Goran Marković, Jugoslavija, 1985

Steklena tišina

(Zwei Frauen), Carl Schenkel, Nemčija/ZDA, 1989

Trainspotting

(Trainspotting), Danny Boyle, VB, 1996

Članstvo v Kinotečnem klubu pomeni in prinaša:

- darilni bon za 2 vstopnici,
- brezplačno izposojilo filmov na DVD medijih,
- brezplačno udeležbo pri dogodkih v okviru Kinokatedre,
- brezplačno udeležbo na Klubskih večerih,
- do 30 % popust pri nakupu knjižnih publikacij,
- brezplačno izposojilo literature v knjižnici Slovenske kinoteke,
- redno obveščanje in možnost udeležbe pri vseh dogodkih in novostih Kinotečnega kluba.

Članarina znaša za celo leto, ki začne teči z dnem vašega vpisa, 25 EUR (5.991 SIT) oz. 75 EUR (17.973 SIT) za pravne osebe.

Vpis je možen v času uradnih ur v naši pisarni. Kadar v popoldanskem času ni uradnih ur, je vpis možen tudi pri blagajni Slovenske kinoteke.

Sedež Kinotečnega kluba in Izposojevalnice kinotečnih filmov je v pisarni programskega oddelka na Miklošičevi 28.

uradne ure Kinotečnega kluba:

- v ponedeljek, sredo in petek dopoldne od 9. do 13. ure
- v torek in četrtek popoldne od 16. do 20. ure

telefon

01 43 42 525

e-naslov Kinotečnega kluba

klub@kinoteka.si

Pomladno prebujena

Alenka

izdajatelj

Slovenska kinoteka

Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana

telefon 01 54 71 580

faks 01 54 71 585

e-naslov

kinoteka@kinoteka.si

domača stran

www.kinoteka.si

sofinancira

Ministrstvo za kulturo RS

direktor

Stas Ravter

vodja programskega oddelka

in odgovorni urednik

Boštjan Miha Jambrek

urednik

Klemen Belhar

oblikovanje

Špela Goltes

ilustracija na naslovnici

Andrejka Belhar Polanc

fotografije

Arhiv Slovenske kinoteke

DSFU

tisk

Delo, d. d.

Kam nam lahko pišete?

Slovenska kinoteka

Miklošičeva 28, 1000 Ljubljana

e-naslov

info@kinoteka.si

pisarna programskega oddelka

uradne ure od 9. do 15. ure

telefon 01 43 42 520

faks 01 53 42 521

nakup vstopnic

Vstopnice so naprodaj pri blagajni Kinoteke uro

pred začetkom prve predstave.

Seniorji, dijaki ter študentje imajo pri nakupu

vstopnic popust. Brezposelni si lahko

kinopredstave ogledajo brezplačno.

rezervacije vstopnic

telefon dopoldan 01 43 42 520

popoldan 01 43 42 524

elektronski naslov

blagajna@kinoteka.si

Rezervacije vstopnic za Retrospektivo filmov

Stanleyja Kubricka so možne samo za člane

Kinotečnega kluba.

Obiskovalce prosimo, da prihajajo na predstave pravočasno.

V dvorano Slovenske kinoteke ni dovoljeno

vnašati hrane ali pijače.

Prenosni telefoni morajo biti izključeni.

Svoja mnenja, predloge in pisma lahko pošljete na elektronski naslov: kinotecnik@kinoteka.si

Prihajaj Kubrick.

Film se začne z naslednjimi besedami: *Bog je svet ustvarjal šest dni. Sedmi dan mu ga je Stanley Kubrick poslal nazaj na tehnične izboljšave.* Tako se je o njem izrazil neki filmski kritik. V mesecu marcu boste o njegovih delih lahko prvič presojali sami. Na velikem platnu. Tam, kjer je njihovo mesto. Po štiridesetletnem embargu filmi Stanleyja Kubricka – pa čeprav samo za en mesec – prihajajo na platno Slovenske kinoteke. Izkoristite priložnost in si jih oglejte, to je vse, kar vam lahko svetujem na tem mestu. Več o režiserju in o tem, zakaj retrospektive njegovih filmov ne smete zamuditi, pa boste seveda izvedeli v nadaljevanju.

Naj vas na tem mestu tudi povabim na okroglo mizo, ki se bo zgodila konec meseca, v četrtek, 29. marca ob 21.30 uri. Stanley Kubrick je skoraj vse svoje filme posnel po obstoječih literarnih predlogah. Okrogla miza se bo zato ukvarjala z vprašanjem, kaj je tisto posebno, kar je iz literarnih predlog naredil Kubrick? kateri je bil tisti njegov prispevek, ki je pripravil večino avtorjev skorajda do tožbe proti režiserju? V čem je dopolnil in nadgradil obstoječe umetniško delo? Okrogla miza ima seveda naslov: Ekranizacija literarnih del v filmih Stanleyja Kubricka.

Vendar pa želim v uvodniku vašo pozornost usmeriti še na dva druga marčevska dogodka: na našo Kinokatedro, ki smo jo pripravili ob svetovnem tednu možganov in v sodelovanju z društvom SINAPSA. Kinokatedra ima naslov *Možgani, producenti naše stvarnosti*, potekala bo v tednu od 12. do 18. marca in izpostavlja teme, vezane na soočenje posameznika z različnimi oblikami možganskih disfunkcij. Predavanja bodo opremljena s projekcijami filmov, povezanih s posamezno temo. Vstop prost, vljudno vabljeni!

Drugi dogodek, ki sicer neformalno sodi v sklop retrospektive filmov Stanleyja Kubricka, je projekcija celovečernega dokumentarca **Temna stran Lune** (Operation Lune, William Karel, 2002). Filma, ki se začne z besedami, navedenimi na začetku uvodnika. Dokumentarca, ki je zamajal in pretresel svet, ki je sprožil polemike in ugibanja, ki je nekatere najbolj vplivne može sveta postil brez besed. Dokumentarca, ki postavlja pod vprašaj dojemanje naše stvarnosti. Dokumentarca, ki nas prisili, da se vprašamo o resničnosti, ki jo dobimo postreženo na prelepem srebrnem pladnju vsak dan, pri poročilih in skozi druge medijske oddaje. Obvezno gledanje za vse, ki verjamete v tisto, kar vidite.

In še povabilo k sodelovanju pri nagradni igri. Režiser filma **Vojna zvezd I: grozeča prikazen** (Star Wars: Episode I - The Phantom Menace, 1999), George Lucas, se je v tem filmu poklonil Stanleyju Kubricku. Na list papirja napišite, na kakšen način, mi pa bomo med odgovori izžrebali tistega, ki bo prejel privlačno nagrado: bon za pet brezplačnih obiskov naših predstav.

Zdaj pa obrnite stran in se potopite v vrstice in čez nekaj dni ... v retrospektivo filmov Stanleyja Kubricka.

V Slovenski kinoteki.

You are invited.

filmski ustvarjalec, inovator in vizionar

Stanley Kubrick spada med najbolj znana in zvoneča imena sodobne kinematografije kljub dejstvu, da je v svoji 45-letni karieri posnel relativno malo filmov, le trinajst (pet v zadnjih 30. letih), pred tem pa še tri začetniške kratkometražce. Vsak njegov film je poglavje zase, samostojen projekt, ki ga je težko klasificirati, saj je Kubrick vedno znova inovativen, tako glede filmske tehnike kakor tematike in njene zasnove. Z vsakim naslednjim filmskim projektom želi prekositi prejšnjega. Kubrick nima učencev niti posnemovalcev, težko ga uvrstimo v katerokoli kategorijo oz. filmsko gibanje, preizkusi se prav v vseh žanrih, ki pritegnejo najrazličnejše vrste gledalcev, ne glede na njihova pričakovanja. Žanrski okvir (od noira do vojnega in zgodovinskega filma, znanstvene fantastike in grozljivke), ki predstavlja svet s splošno poznanimi in sprejetimi vrednotami s strani gledalcev, režiserju nudi priložnost, da jim oporeka in jih postavi pod vprašaj ter s tem izzove močan emotiven odziv.

Bolj kot razumeti je pomembno Kubrickove filme doživeti. Največkrat sta ocena in pomen posameznega filma širši publiki podana s recenzijami, objavljenimi v časopisu in revijah, kar predstavlja analizo in interpretacijo samega kritika ob doživljanju filma. Obstaja torej toliko pomenov, kolikor je ljudi, ki so si film ogledali. Ravno zaradi tega Kubrick svoje filme posname tako, da se slika in zvok oz. glasbena spremljava povezujejo in usklajujejo z namenom vzbuditi emotiven odziv, popolno in intenzivno vizualno izkušnjo, ki jo je prav vsak od gledalcev sposoben doživeti. "Od tovornjakarja do mladega intelektualca – saj so si človeške emocije dosti bolj podobne kot pa intelekt, in film, ki uspe komunicirati na tej ravni, ima vsekakor večjo prodornost od katerekoli druge oblike tradicionalne verbalne komunikacije," je sam Kubrick dejal leta 1970 v intervjuju z Josephom Gelmisom. Naloga režiserja je pripraviti gledalca, da se ob gledanju prepusti občutkom in zapostavi razumsko dojetje filma. Tudi zaradi tega Kubrickovi filmi ne slonijo na obsežnih in strukturiranih dialogih, ampak je zgodba podana predvsem prek slike, zvokov in glasbe. Dialogi služijo zlasti za predstavitev odnosa, ki ga imajo liki do svoje okolice (ambient in ostali akterji v zgodbi), pomembni so za razumevanje njihovega značaja, notranjega sveta, misli

in čustev ter stvarnosti, v kateri se nahajajo. Zgodbe, ki jih Kubrick predstavi v filmih, so povzete po znanih literarnih delih različnih avtorjev (W. M. Thackeray, A. Schnitzler, V. Nabokov, A. C. Clarke, A. Burgess, S. King ...), izjema sta le prva dva celovečerca. Vendar ne gre za klasične ekranizacije ali za preprosto transponiranje besedila na filmski trak, roman služi le za iztočnico. Kubrick literarno predlogo dogradi in iz tega nastane nov umetniški izdelek. V nekaterih primerih se dogaja celo obratno, da literarno delo nastane na podlagi scenarija, ki ga Kubrick skupaj z izbranim avtorjem izdelava za film. A. C. Clark na primer svoj roman *2001: Odiseja v vesolju* napiše šele po scenariju za istoimenski film in postane slavni pisec znanstvenofantastične literature šele po izidu filma. Tudi roman *Peklenska pomaranča* postane kulturno delo šele po Kubrickovi ekranizaciji. Pri filmski adaptaciji literarnega dela so v ospredju notranje življenje protagonistov, njihova čustva in razmišljanja, kar za scenarista predstavlja vodilo za izpeljavo dogajanja, ki bo v filmu prikazano v skladju s psihologijo lika, brez nepotrebnih dialogov, ki bi ga le obremenjevali. Kubrick vseskozi izpostavlja vizualno naracijo, pripoved, ki jo ustvarja s slikami in ki dominira nad verbalno pripovedjo (v 139 minutah filma **Odiseja v vesolju** je le 40 minut dialogov).

Kubrick je dober opazovalec človeškega značaja in ga ne zanima zgolj avdivizualna plat in tehnična dovršenost (kar mu večkrat očitajo), čeprav tudi ti v veliki meri prispevata k njegovemu uspehu. Je mojstrski režiser izredno, skoraj manično natančen, dosleden in pozoren na vsak detalj, ki želi imeti delo in ekipo v celoti pod nadzorom – do sodelavcev se pogosto obnaša kot general do svojega bataljona. V vseh fazah nastajanja filma je njegov pregled popoln: sodeluje pri nastajanju scenarijev, s kamero upravlja sam in odloča o fotografiji, izbori si pravico do končne montaže in se celo ukvarja s standardi za projekcijo svojih filmov (imel naj bi spisek vseh svetovnih dvoran, kjer naj bi jih predvajali, in podatke o njihovi tehnični opremljenosti). Preverja tudi kakovost kopij, prevode podnapisov oz. število znakov, ki jih določeni podnapis sme vsebovati, da ne bi bilo moteno normalno spremljanje filma. Poleg predstavitve drznih in kontroverznih tematik (spolnost, izrazito nasilje) je zanj v enaki meri pomembno formalno eksperimentiranje. Znan

je po celi vrsti snemalnih in tehničnih inovacij, ki pozneje celo določajo standarde (zoom v Peklenski pomaranči, hitri objektiv za snemanje zgolj ob soju sveč v Barryju Lyndonu, steadicam pri snemanju Sijanja).

Stanley Kubrick se rodi leta 1928 v porodnišnici na Manhattnu, vendar odrasča v Bronxu. Oče je zdravnik, njegov praded je iz Avstrije emigriral v New York. Čeprav je nadarjen otrok, se v šoli na znajde najbolje. V upanju, da bo sina zaposlil in v njem vzbudil zanimanje, mu oče za trinajsti rojstni dan podari profesionalni Graflexov fotoapararat. Poleg tega ga navduši za branje leposlovja in ga nauči igrati šah. Vse te dejavnosti postanejo stalnica v Kubrickovem življenju. V teh letih občuduje dela znanega fotografa Arthurja Felliga – Weegejeja, ki je zaslovel s fotografiranjem newyorške črne kronike. Kontrastna fotografija in ulična estetika ga prevzameta, kar se pozneje odraža v njegovih prvih filmskih delih. Postane član šolskega fotografskega kluba in obiskuje lokalne kinodvorane, a se posveti predvsem fotografiji. Sedemnajstleten prične sodelovati kot poklicni fotograf pri reviji "Look" in si s tem nabira izkušnje pri predstavljanju različnih tem, na tehničnem področju pa pri nadzoruvanju svetlobe, izbiri različnih objektivov in sestavi kadra. V začetku 50. let si, naveličan fotografiranja portretov neznancev, zvezdnikov, uličnih motivov, športnih dogodkov in fotožurnalizma, želi sprememb in prestopi v svet filma. Seznan se z estetiko nemškega ekspresionizma, s delom Eisensteina in Pudovkina, s francoskim surrealizmom; sprva hoče postati le snemavec, pozneje pa ob enem tudi osvetljevalec, montažer, skratka, režiser s popolnim nadzorom.

Leta 1950 prične z realizacijo svojega prvega kratkometražnega filma. Zgodbo povzame po predhodni fotografski reportaži za revijo "Look" o profesionalnem boksarju Walterju Cartierju. Film **Dan obračuna** (Day of the Fight, 1951) je kratek športni dokumentarec, v katerem predstavi dan v življenju newyorškega boksarja. Sam napiše scenarij, ga posname, zmontira in doda zvok ter si tako pridobi neprecenljive tehnične izkušnje. Med posebnosti tega prvega filmskega izdelka spadata kontrastna fotografija in izvirni, s kamero iz roke posnet bokarski dvoboj s posebno dinamiko. Tudi za produkcijo filma poskrbi sam, sredstva zbira predvsem s igranjem šaha,

nekaj denarja si sposodi pri očetu in prijateljih. Športni dokumentarec odkupi družba RKO-Pathé. Ta mu ponudi tudi nekaj sredstev za naslednje projekte, nova dva kratkometražna filma **Leteči duhovnik** (Flying Padre, 1951) in **Morjeplovci** (The Seafarers, 1953), industrijski promocijski dokumentarec, narejen po naročilu sindikata pomorščakov.

Prvi celovečerni film, **Strah in poželenje** (Fear and Desire, 1953), Kubrick spet posname v neodvisni produkciji (sredstva prispeva njegov stric, ekipo sestavljajo prijatelji in njegova takratna žena). Drama o štirih vojakih in njihovih doživljajih je za distributerje nezanimiva, ne prinese zaslužka in je kaj kmalu pozabljena. Sam Kubrick jo kasneje v intervjujih označi za začetniški poskus in se ji odreče, tako kot tudi svojemu drugemu celovečercu, v katerem se posveti gangsterski tematiki in hkrati odkrivanju novih izraznih sredstev, predvsem kar zadeva fotografijo oz. osvetljevanje in načine snemanja. Film **Morilčev poljub** (Killer's kiss, 1955) posname na newyorških ulicah, v zakotnih lokalih in boksarskih telovadnicah, ki evocirajo vzdušje iz filmov noir. Izvirni koti snemanja, kontrastna fotografija ter izraziti in privlačni posnetki boksarskih dvobojev naj bi navdihnili celo Martina Scorseseja pri snemanju **Pobesnelega bika** (Raging Bull, 1980). Film, ki je premierno prikazan v New Yorku leta 1955, odkupi United Artists in doživi dokaj skromen komercialni uspeh. Zatem Kubrick spozna mladega producenta Jamesa B. Harrisa, ki se navdušuje nad njegovim delom in si želi z njim sodelovati. Ustanovita produkcijsko hišo Harris-Kubrick in njun prvi skupni projekt, ponovno v sodelovanju z United Artists, je film noir **Rop brez plena** (The Killing, 1956), posnet po romanu *Clean break* Lionela Whita. Tokrat na snemanje odideta v Los Angeles, in čeprav ga občinstvo ne sprejme z navdušenjem, film pripomore k njuni prepoznavnosti v hollywoodskih krogih.

S Harrisom nato Kubrick posname še dva filma, **Steze slave** (Paths of Glory, 1957) in **Lolita** (1962). Prvi je zgodba o francoskih vojakih med prvo svetovno vojno, v katerem nastopa Kirk Douglas. Obravnava kontroverzno vojaško tematiko, zaradi česar je tudi umaknjen iz programa berlinskega festivala in v Franciji do leta 1974 celo prepovedan, vendar se Harris in Kubrick ponovno potrdita kot uspešna filmska ustvarjalca. Kmalu zatem Douglas Kubricka povabi k snemanju **Spartaka** (Spartacus, 1960). Takrat dvaintridesletni režiser se s svojimi dotedanjimi skromnimi izkušnjami prvič spopade s pravo hollywoodsko superprodukcijo z zvezdniško skupino igralcev (Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton, Tony Curtis), ki ni dovoljevala nobenega eksperimentiranja in je zaradi režiserjevega perfekcionizma in zahtevnosti povzročala vsakovrstne konflikte.

Leta 1962 se Kubrick zaradi manjših stroškov in davčnih olajšav za najete britanske ekipe začasno odseli v Veliko Britanijo za snemanje **Lolite** (1962), za takratne čase šokantne zgodbe Vladimirja Nabokova o ljubezenskem razmerju med starejšim moškim in dvanajst-

letno deklico. Hiša Warner Bros. ponudi svojo pomoč pri produkciji pod pogojem, da distribucije ne bi bremenil cenzorski žig. Za v romanu opisane eksplicitne in provokativne prizore je bilo treba najti sprejemljive sofiticirane rešitve.

Po **Loliti** se Kubrick in Harris ločita, saj se slednji odloči za samostojno režijsko pot. Kubrick se posveti snemanju črne satirične komedije o preteči jedrski katastrofi v obdobju hladne vojne. V filmu **Dr. Strangelove** (Dr. Strangelove or: How do I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964) zelo drzno in slikovito prikazuje, kako za okroglo zeleno mizo igrajo partijo pokra predsednik, generali in sovjetski veleposlanik. V igri je obstanek ali uničenje sveta. Kubrick, čigar osrednji interes ostaja raziskovanje fotografije, še enkrat potrdi svoj status mednarodno uspešnega režiserja in producenta, ki ima nadzor nad finančnimi, umetniškimi in tehničnimi vidiki filmskega procesa.

Konec 60. let spet izbere popolnoma drugačno smer, odloči se za refleksijo o odnosu človeka do vesolja in za snemanje znanstvenofantastične tematike, za kar ga navdihne kratka pripoved Arthurja C. Clarka, kasnejšega scenarista **Odiseje v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968). Kubrick želi gledalca znova popeljati v pravo vizualno izkušnjo, ki naj bi vzbudila občutke občudovanja, spoštovanja in strahu, kar doseže s pravišnje mero posebnih učinkov in vizualnih eksperimentov, z impozantno glasbeno spremljavo in minimalnimi dialogi. Takratna ameriška kritika se trudi z interpretacijo dokaj posebnega dela, ni mu preveč naklonjena, vendar film doživi uspeh pri mladini, ki se konec 60. let udejstvuje v kontrakturnih gibanjih in protestih. Kubrick se medtem umakne iz javnosti in se dokončno nastani na posestvu Abbot's Mead, severno od Londona, kjer se nahajajo tudi filmski studii Elstree, MGM in EMI. Prične sodelovati s produkcijsko hišo Warner Bros., ki v njem vidi kvalitetnega in zanimivega cineasta. Warner Bros. se zaveže, da bo financirala projekte po njegovi izbiri. Kljub dolgotrajnim predpripravam, izredno dolgim snemalnim obdobjem in prekoračitvam proračunskih sredstev mu zagotovi pravico do končne montaže in štiridesetodstotno udeležbo pri dobičku, kar predstavlja izredno veliko mero neodvisnosti pri delu.

Najbolj kontroverzna in provokativna, a hkrati najcenejša in najpreprostejša produkcija je Kubrickova **Peklenska pomaranča** (A Clockwork Orange, 1971), ki nastane po literarni predlogi Anthonyja Burgessa in je snemana na lokacijah v okolici Londona. Delo bremeni nekomercialna cenzorska oznaka X in ima težave pri distribuciji. Konzervativni in katoliški krogi z ostrimi kritikami napadejo prizore ekstremnega nasilja, ki naj bi podobna vedenja širili med mladimi. V filmu so videli celo vzroke za resnične izbruhe nasilja v Veliki Britaniji, zato leta 1974 sam Kubrick film umakne iz distribucije ter prepove njegovo prikazovanje za več kot dvajset let. Poleg inovativne uporabe zooma, s katerim lahko v eni potezi preide z detajla obra-

za v total celotnega prostora, se Kubrick še vedno posveča fotografiji, rafiniranim posnetkom, pri katerih za osvetljevanje prostorov izkorišča naravne in na lokaciji prisotne vire svetlobe, kar mu najbolje uspe pri njegovi zelo dragi, a najmanj komercialno uspešni produkciji filma **Barry Lyndon** (1975). Na filmsko različico romana W. M. Thackeraya vpliva v največji meri slikarstvo 18. stoletja s pejzaži in portreti mojstrov Thomasa Gainsborougha (1727–1788), Williama Hogarta (1697–1764), Johna Constabla (1776–1837) in drugih, ki jih Kubrick dobera preuči in prek katerih spoznava obdobje in podobe takratnega sveta, ki ga posnema in preoblikuje v gibljive slike. Ne zanimajo ga strukturirana zgodba, privlačni in dinamični dialogi ali dramaturški razvoj, največ truda vložijo v pripovedovanje s podobami, v vizualno plat filma, v fotografijo. Za snemanje izključno z uporabo obstoječih naravnih virov svetlobe (sonce, sij sveč), se posluži hitrega fotografskega objekтива, ki ga je družba Zeiss razvila za NASO. A za Kubricka to še ni dovolj, nenehno se spopada z inovativnimi tehnikami, tudi v naslednjem filmskem delu **Sijanje** (The Shining, 1980). Tokrat ga navdihne roman *The Shining* Stephenha Kinga in spoprime se z žanrom grozljivke, s pretresljivo zgodbo o pisatelju Jacku Torranceu (igra ga Jack Nicholson) in njegovi družini v gorskem hotelu Overlook. V film vključi posebno tehniko snemanja s steadicamom, posebnim nosilcem, ki omogoči, da je kamera s stabilizatorjem, ki preprečuje tresljaje in poskakovanje, pritrjena na telo snemalca. Kubrick steadicam uporabi predvsem za tesnobne prizore, v katerih po ozkih in dolgih hodnikih sledi malemu Dannyju Torrenceu na triciklu. Ne gre za grozljivko v klasičnem smislu, Kubrick se odpove konvencionalnim klišejem in melodramatičnosti in ustvari močan film, ki mu prinese največji komercialni uspeh.

Leta 1987 se spet vrne k vojni tematiki (tokrat gre za kruto kritiko vojne v Vietnamu) s filmom **Full Metal Jacket** (1987), ki ga ne posname v vietnamski džungli, ampak Vietnam ustvari kar na gričih v okolici svoje angleške rezidence. Do naslednjega filma in njegovega zadnjega projekta **Široko zaprte oči** (Eyes Wide Shut, 1999) mine več kot desetletje. Skupaj s scenaristom Fredricom Raphaelom zgodbo Schnitzlerjeve *Traumnovelle* prenese z Dunaja ob koncu 19. stoletja v sodobni New York. Ker gre za še eno pripoved o družinskih razmerjih in spolni obsedenosti, se spet trudi, da bi imel čimmanj težav s cenzuro. V zadnjih fazah postprodukcije, v začetku marca leta 1999, Kubrick umre zaradi srčnega infarkta. Med neuresničeni projekti ostane film o Napoleonu, ki si ga je Kubrick močno želel realizirati, saj je občudoval Bonapartejevo zanimivo osebnost, njegovo moč, vojaško disciplino in strateško sposobnost, lastnosti, ki so v določeni meri evocirale režiserjeve lastne obsesije. Dolgo je preučeval življenje in mit velikega vojskovođe, ki ga je hotel predstaviti v monumentalni produkciji, velikem epskem spektaklu, posnetem na izvirnih lokacijah v vzhodni Evropi.

stanley kubrick ali zakaj si morate njegove filme ogledati na velikem platnu

Ko me je Klemen, urednik Kinotečni-ka, prosil, naj napišem nekaj sprem-nih besed k retrospektivi, sem imel sprva pomisleke. Kako naj napišem nekaj *novih* besed, ko pa je izšla odlična knji-ga v slovenščini? Kako naj napišem nekaj, s čimer bom izpolnil Klemnovo navodilo in ljudem povedal, zakaj morajo priti gledat Kubricka v kinodvorano? Zakaj ni dovolj, da ste ga gleda-li na DVD-ju ali televiziji? Potem sem ugotovil, da bo morda najboljša pot tista, pri kateri bom opisal osebno doživetje Kubrickovih filmov. Kako sem ob njegovih delih spoznaval eno sa-mo stvar: kakšna škoda, da je za te filme veljal embargo, in kakšna škoda, da njegovih filmov nikoli ne bom mogel videti v kinu.

Kubrick je bil režiser, ki se je izražal sko-zi sliko. Upam si trditi, da eden redkih, ki se je raje odrekel pripovedi za ceno vizualno dovršenega posnetka. In to do te mere, da je slika postala naracija sama po sebi – povsem druga zgodba, povsem drug svet. Kubrick je bil fasciniran s sliko – in bodimo poštenu: ali ni to osnova filma? Danes prevladuje holly-woodski koncept – pa tudi sodobni avtorski film je takšen, če smo čisto natančni –, ki sliko uporablja zato, da pove zgodbo. Danes v luči *Dogme*, ki na neki način sliko/podobo prav-zaprav *degradira* v povsem nepomemben detajl, v luči vseh filmskih šol, ki učijo: če se glasba sliši, je zanič. V luči teh dejstev je vse prelahko pozabiti na režiserje, kakor so Ku-brick, Lean, Antonioni, in vse tiste, ki so film-ski medij razvijali skozi sliko. Režiserje, ki so občudovali veliki plan, in režiserje, ki jih je za-nimalo, kako film *izgleda*.

Kubrick je bil med njimi paradni konj. Povpre-čni gledalec – če ga smem tako imenovati – se bo ob Kubrickovih filmih pogosto pritože-val, da so dolgočasni, da se nič ne dogaja. Eden od razlogov za to je, da gledajo njegove filme na malem televizijskem ekranu. Tam, kjer je slika povsem pomanjšana, slabe ločljivosti (tudi če imate LCD HD zaslon, bo še vedno tako), brez barvne globine in kontrastov, tam pravzaprav nima Kubrick kaj iskati. Največja tragedija vsega skupaj je, da je bilo to edi-no, kar smo imeli na voljo zadnjih štirideset let. In eno najpogostejših vprašanj, ki so mi jih znanci postavljali predlanskim, ko je naša nacionalna javna televizija predvajala **Odise-jo v vesolju**, je bilo: *kako je lahko tebi ta film všeč?* Zdaj vam bom povedal, zakaj ...

Tiste noči ob morju, mnogo let pred tem, ob zori človeštva ...

S Kubrickom sem se srečal veliko prej, pre-den sem videl njegov prvi film – ne da bi vedel, kakšen zaklad bom odkril –, tam koncem osnovne šole. In ko smo v poletnih počitnicah sedeli na obali našega morja in si pripove-dovali filmske zgodbe, ki so se nam vtisnile v spomin, sem prvič slišal za nenavadno zgo-dbo, ki se začne v davni preteklosti, nekaj milijonov let nazaj ... Med opicami se pojavi skrivnosten monolit. In nas ponese v vesolje. Moj prijatelj se je kmalu izgubil v poskusu ob-nove in edino, kar mu je preostalo, je bilo, da je rekel: *Ne hecam se, to morate videti!* Žal pa ni vedel ne naslova filma ne režiserja. Ni-ti igralca in niti tega, iz katerega obdobja je film bil. Spomnite se. To je bilo leta 1988. Pred DVD-ji, pred internetom, predvsem pa pred IMDb-jem. Niti najmanjše možnosti nismo imeli, da odkrijemo, za kateri film gre. Potem sem na to dogodivščino za nekaj časa pozabi-li, vse do dne, ko sem si v knjižnici sposodil knjigo *2001: Vesoljska odiseja*. In bolj ko sem jo bral, bolj mi je postajalo jasno, da odkri-vam neki davno izgubljeni svet, neko zgodbo, shranjeno v kotičku zavesti, ki se je pojavljala vse ostrejša in vse bolj domača. S tem se je začelo. To je bil moj prvi stik s Kubrickom. A na prvi stik z *Odisejo* sem moral še nekaj ča-sa počakati.

Tam sredi Kolorada ...

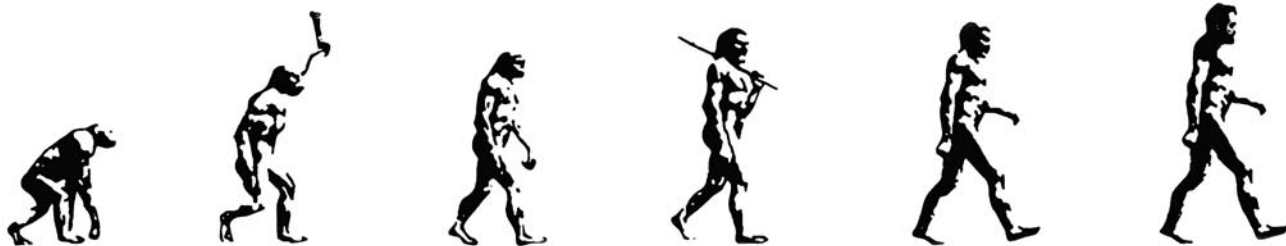
In potem, nekaj let pozneje, ko sem o tem filmu spraševal našega lokalnega kino-gu-ruja, najemnika videoteke, mi je začel razkri-vati srhljive zgodbe in podrobnosti o življenju in delu Stanleyja Kubricka. Takrat sem iz-vedel, da Kubrickovih filmov v Jugoslaviji niso smeli predvajati. Razen redkih projekcij na beograjskem FEST-u njegovih filmov v kine-matografih ni bilo. Kaj storiti glede **Odiseje v vesolju**? Nič razen tega, da me je naš lokalni kino-guru hitro potolažil. In mi izročil izvod videokasete **Sijanje** (*Shining*, 1980). Če čisto odkrito priznam, sem bil sprva skeptičen, po-tem pa me je pritegnilo to, da je film narejen po romanu Stephena Kinga. Vendar pa se je zgodilo nekaj nenavadnega. Bolj ko sem odkrival nove in nove plasti v filmu, bolj se je ob gledanju pojavljala neka groza, neki nov občutek, ki ga tedaj ob filmih nisem poznal. Od nekaj sem imel rad fantastiko, tudi gro-

zljivke so se utegnile znajti na dnevnem film-skem jedilniku, a občutek, s katerim mi je postreglo **Sijanje**, je bil zares grozljiv. Pre-senetljivo je to, da v filmu nihče ne skače v posnetek in govori *Bu!* Film gradi na trenutku, ko se v povsem praznem stanovanju zaveš, da nisi sam. Da nisi sam, čeprav si edini človek na tem planetu. Tovrstna groza pa ni stvar Stephena Kinga (ko sem pozneje bral **Sijanje**, sem bil zares razočaran nad knjigo). Tovrstna izkušnja je bila sicer do neke meri stvar Jacka Nicholsona, histerične Shelly Du-vall in apatičnega Dannyja, a za vsem tem je moral stati nekdo, ki je te ljudi vodil. Kdo je bil to? Stanley, seveda. Tisto, kar me je ob poznejših gledanjih tega filma presenetilo, je bilo dvoje. Najprej to, da film vedno znova, z nezmanjšano močjo, deluje. Na povsem enak način. In potem to, da v njem pravzaprav ni pravega krvavega nasilja. Da se dogaja v pol-no osvetljenih prostorih, podnevi, na svetlobi, s samo tremi igralci. Nobenih temnih kotičkov in nerazsvetljenih prostorov. Nobenih stvari, ki skačejo iz omare. Samo mala družina. Oče, mati in otrok. In zlovešč hotel s svojo voljo. Kar **Sijanje** vzame gledalcu, je občutek var-nosti. Pri grozljivkah je tako, da smo varni, ko se zdani. Takrat je vsega konec. Pri **Sijanju** pa ni tako. **Sijanje** se začne podnevi in nada-ljuje vse do trenutka, ko čas ni več pomem-ben. Je le še groza, ki se ne ozira na letni čas, dan ali uro. Neskončna groza. A nekaj je ob vseh teh projekcijah manjkalo. Nekaj ni bilo čisto v redu. Manjkalo je platno. Tista vrata dvigala, ki iz sebe spustijo grozo, kakršne še ni bilo na filmu, verjetno zares delujejo še, ko sedi v kinodvorani.

Post scriptum. Danes, ko tudi poučujem v šoli, je **Sijanje** eden tistih filmov, ki jih niko-li ne izpustim pri ogledih. In z nezmanjšanim navdušenjem ga sprejmejo tudi dijaki, ki živijo v Koloseju. Tisti, ki jim tam predstavljeni fil-mi pomenijo vrhunec ustvarjalnih zmoglosti. Tisti, ki so navajeni akcijskih spektaklov. Tisti nemo in v tišini, brez kopic in telefonov, zrejo predse dve uri in pol in ob koncu tiho izda-hnejo: *Kakšen psiho film!*

Stežice naše akademije

Nekje na sredini srednje šole sem odkril, da je na naši vrli filmski akademiji zaposlena prija-zna Tanja, ki skrbi za arhiv videokaset. Pri njej sem se oglasil vsaj enkrat mesečno, ne sa-



8 mo po nove in nove videokasete; v videoteko sem rad hodil tudi zato, ker je znala svetovati. Poznala je film in ga imela rada. A na AGRFT-ju nisem dobil ne **Odiseje v vesolju** niti **Peklenske pomaranče** (Clockwork Orange, 1971). Srečal pa sem se s filmom **Steze slave** (Paths of Glory, 1957). Filmom, ob katerem sem prvič prepoznal tisto, čemur danes povsem enoznačno lahko rečem *Kubrickov dotik*. Ne gre samo za to, da sem režiserja "prebral", niti da bi zdaj razumel bistvo njegovega izražanja. Ne, gre za to, da sem v njegovih delih ob tem filmu prepoznal *razvoj* njegove filmske govornice. Kako se je njegova izrazna moč iz filma v film krepila. Tisti, ki ste film videli in poznate dela Stanleyja Kubricka, veste, o katerih dveh prizorih govorim. O tisti neskončni vožnji kamere skozi strelske jarke, predvsem pa o zaključni sekvenci, o moledovanju mladega vojaka, ki se lahko primerja samo z monologom, ki ga je ustvaril Erich Marie Remarque v svoji knjigi **Na zahodu nič novega**. Morda samo misel, ki se nam je vsem takrat utrnila: kako bi bilo to videti na velikem platnu? V temni kinodvorani. Blagor tistim, ki so imeli to možnost! Gledati ta film z milijoni in milijoni odtenkov sivine. Z vso globino kontrasta, ki jo premora filmska emulzija. Kjer je bila bela res bela. In črna povsem črna. Za vse gledalce tega filma posebno presenečenje: v Kinoteki bomo predvajali digitalno obnovljeno verzijo! Ni izgovora, da zamudite.

Povsem neprebojni jopič

Full Metal Jacket (Full Metal Jacket, 1987) je bil v videoteki le nekaj polic stran od **Sijanija**. A si ga dolgo časa nisem izposodil. Ne zato, ker bi tako želel, temveč zato, ker je bil venomer izposojen. Moram priznati, da me razen tistih nekaj neverjetnih prizorov, ki jih boste lahko zdaj videli tudi v kinu, ni posebej ganil. Brezhibna fotografija, brezhibno gibanje kamere. Sarkastični Kubrick, a ne dovolj za moj okus. **Full Metal Jacket** se mi zdi preveč hollywoodski in danes je jasno, da pomeni obrat v Kubrickovem dojemljanju filma. Potem je sicer naredil le še en film – **Široko zaprte oči** (Eyes Wide Shut, 1999) –, toda slog se tudi v njem povsem razlikuje od njegovega klasičnega iz sedemdesetih let. Videti je, kot bi se režiser odrekel simetrični kompoziciji in jo nadomestil z nečim drugim, manj vidnim, manj opaznim. Je film, ki vse-

buje vse tiste avtorjeve podpise, a je še vedno videti, kot bi ga gnalo, da nekaj pove. Neko zgodbo. **Full Metal Jacket** je nov korak v Kubrickovem izražanju, korak, ki ga je – žal – dokončal v **Široko zaprtih očeh** (Eyes Wide Shut, 1999). Žal pravim zato, ker je prezgodnja smrt prekinila nadaljnji razvoj njegove filmske govornice.

Jaz sem Spartak. In jaz sem Spartak. Jaz sem Spartak

Tudi **Spartaka** (1960) imenujem ne-povsem-Kubrickovski film. Podobno kakor v **Full Metal Jacket** je sicer tudi tu mogoče povsem jasno razbrati določene Kubrickove poteze, a so žal skrite pod goro hollywoodske navlake. Presenetljivo je to, da se ga je režiser sploh lotil, pač glede na način, kako je pripravljaval filme. A nič zato. Film je odličen, ker je monumentalen. Več o tem boste izvedeli v zapisu Denisa Valiča, sam se v analizo nisem spuščal, ker se mi zdi, da je preveč v ospredju zgodba o uporu. Vse premalo je Kubrick v njem uporabljal kamero ali njeno gibanje iz čistega larpurlartističnega užitka. Vem samo to, da smo si po projekciji rekli: *zdaj si pa predstavljaj, da ta film gledaš v kinu. Tam, kjer vsa tista množica, tisoči in tisoči statistov – ne računalniško narejenih likov –, drvi drug proti drugemu. Predstavljaj si vse te detajle, posnete v takšni ločljivosti, kakršne ne zmore niti človeško oko. Samo predstavljaj si! Jambreki, so rekli prijatelji, nehaj sanjati.*

Dolgo potovanje domov

Odiseja v vesolju je bila prvi film, ki sem ga pogledal do konca, prevrtel na začetek in pogledal znova. Ker se je to zgodilo na neki zabavi – kjer sem ga prav po naključju odkril založenega med porniči –, sem se kar nekaj prijateljem v dno duše zameril. A nič ne de. Gledal sem ga tako ali tako samo jaz. In kljub temu, da sem bil proglašen za *partibrejkerja*, je obtožba zvodenela, ko sem dojel, zakaj je bil ta film prelomen za Kubrickovo ustvarjalno obdobje. Ne gre samo za to, da je vse modele naredil v praktično naravni velikosti, da mu je film prinesel edinega oskarja za taiste posebne učinke, da je pri snemanju sodelovala NASA, katere tehnologijo je uporabljal, da je snemanje potekalo v takšni tajnosti kot še noben projekt pred tem, niti ne gre za to, da je film nastajal skoraj sedem

let. V tem filmu se poleg vizualne popolnosti, ki se sprevrže v psihedelični orgazem, nahaja še nekaj drugega, nekaj, zaradi česar velja celo za enega najbolj spornih filmov vseh časov. Gre za to, da film prvič postavlja pod vprašaj koncept evolucije. Danes, ko je mogoče povsem zavestno reči, da se življenje razvija s pomočjo evolucije, da ni postopnih, zveznih prehodov v njem, se zdi ta misel malodane smešna, toda v času, ko se je pojavila **Odiseja v vesolju**, je bila evolucijska teorija tako globoko zakoreninjena, da je film prav za lahkoto sprožal polemike.

V **Odiseji** je prvič uporabil tisto značilno dolgo počasno kamero, vizualno dovršene posnetke, ki jemljejo dih – spomnite se samo tistega hodnika, skozi katerega se izstrelil David (Dave) Bowman. Popolna simetrija, uravnoveženost, ki kakor da se na ves glas posmehuje breztelesnosti glavnega akterja HALa 2000, kakor da jemlje shizofreno situacijo bolj za šalo kot zares. Odiseja s svojo pravilnično močjo potegne vase in nas popelje v nek povsem drug svet. Svet, kjer tudi sami postanemo *otroci zvezd*. Z neomejeno močjo, kjer so naše misli le še oddaljen spomin, kjer so sanje nekaj, kar smo davno tega pustili za sabo. Tudi če odmislimo, da je bila posneta v izjemni 70-milimetrski tehniki, opremljena s prostorskim zvokom že leta 1968, je potrebno vedeti, da je bil to eden tistih štirih Kubrickovih filmov, ki je bil narejen z zavestjo, da je kinodvorana edino, kar obstaja. Edino, kar šteje. Pred televizijo, brez nje. V temni prostora. S prijatelji smo zvedla že na tisti zabavi ugotovili, da to ni film za gledanje doma. *Ja kaj pa boš naredil? A boš Kubricka prosil, da posodi filmsko kopijo?* In če pogledamo zgodbo o srečanju z **Odisejo** z vidika tistih, ki so bili na tisti zabavi in so, namesto da bi se mi pridružili, dogajanje raje komentirali v drugem prostoru: *zdi se mi, da še danes v nekaterih krogih šepetajo zgodbo o nekem čudaku, ki je gledal film dvakrat zapored. Kateri film pa? Ma ne vem, stari, en zatežen film o enih opicah.*

Dr. Strangelove

Dr. Strangelove (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964) se je sicer pojavil v istem obdobju kot **Steze slave**, ne nazadnje je bil vir stare in povsem obrabljene videokasete

enak: prijazna gospa Tanja z AGRFT-ja. In ko me je nekega dne vprašala: *Kaj pa to? A si Dr. Strangelova že gledal? Ne. Kaj pa je to?* Ni trajalo niti toliko, da bi utegnil reči "nasvidenje", tako hitro sem stekel domov pred videorekorder. Očaran sem bil predvsem nad načinom, s katerim se je večno resni Kubrick spopadel s hladno vojno. Peter Sellers mi je bil sicer vedno ljub igralec, toda v tem filmu je v vseh vlogah, ki jih igra, zares izjemen. Samo v vednost: ni bilo čisto tako. Film sem prvič zares gledal v Slovenski kinoteki v okviru retrospektive *Imperij vrača udarec! Iz zakladnic Kongresne knjižnice*. Odlična kopija. Odličen film. Na velikem platnu.

Peklenški stroj v Guilfordu

V nekem trenutku življenja sem ugotovil, da bi rad nadaljeval svoje izobraževanje v Angliji. Ne nazadnje, kje pa je film doma, če ne tam, kjer je doma Kubrick in kjer so največji studii za posebne učinke na svetu (Pinwood Studios). In ker imajo sinovi navado posnemati očete – moj je v šestdesetih krenil na jagodna polja v Angliji –, sem se tudi jaz odpravil na otok. In potem sem nekega dne vstopil v tisto videoteko v Guilfordu, kjer so skrbeli za mojo filmsko izobrazbo v času bivanja v Angliji, in kar tako, brez posebnega razloga, vprašal prodajalca, ali si je mogoče pri njih izposoditi **Peklenško pomarančo** (A Clockwork Orange, 1971). Pogledal me je na tisti hladni angleški način in me potem povsem mirno poprosil, če lahko zapustim njegovo prodajalno. *But ... Sir. I do not want to be rude, but would you immediately leave my store? Now?!* Seveda sem brez besed, zmeden, zapustil prodajalno in potem doma lady vprašal, kako je s tem. Bila je bolj prijazna – a ne prav dosti bolj – in mi povedala, da je film prepovedan in da policija preganja vse, ki bi ga ilegalno distribuirali. Takšna policijska država mi ni bila všeč in odločil sem se, da se vrnem v domovino, kjer bi **Peklenško pomarančo** vsaj lahko gledal, če bi jo že imel. Kot je pri hecnih zgodbah v navadi, je tudi ta takšna, da je film imel moj kolega, pa mi tega ni povedal. Ker bojda ni vedel, da si jo tako želim videti.

Kratko potovanje v skandinavsko temo

Ko sem prvič slišal, da Kubrick pripravlja nov film, sem – kakor verjetno tudi marsikateri drugi ljubitelj njegovih filmov – upal in hre-

penel, da bo embargo v Sloveniji odpravljen. Da bo mogoče videti njegov novi film tudi pri nas. Saj navsezadnje nismo več v Jugoslaviji in imamo že pet let samostojno državo! Potem je vse potihnilo, nikjer se ni o tem filmu nič več slišalo, nihče ni o njem nič vedel. Ne *kinematografi*, kamor sem klical in klical, niti ekipa Kinoteke, ki sem jo moril s podobnimi vprašanji. S **Široko razprtimi očmi** pa sem obstal pred plakatom, ki je najavljal ta film (Eyes Wide Shut, 1999) na – Finskem.

Na Finskem sem se znašel s povsem konkretno nalogo: kot snemalec naj bi poročal o para-vrhu evropske unije. O protestih. O uporu. O nečem, česar nočemo. Namesto tega sva šla z novinarko v kino. Nika je bila proti in celo popoldne sem porabil za prepričevanje, da grem namesto na snemanje v kino. Pa če se evropska unija pri priči pogrezne v zemljo. Z bistrimi očmi me je pogledala in rekla: *Tebi je pa res veliko do tega, da vidiš ta film, kajne?*

In potem sem pojasnil, koliko bo zamudila, če ga ne vidi tudi ona. Takrat še ni poznala Kubricka in zdi se mi, da nanjo ni naredil velikega vtisa. Spet sem porabil neznansko veliko energije, da sem ji pojasnil, kaj vse je videla v tem filmu. Prizore, posnete zgolj ob svetlobi kitajskih lampiončkov, izjemne barvne kontraste, neverjetno igro (postavitev) glavnih igralcev, skrivnostno zgodbo, teorijo zarote na mikroravni, neverjetno izpoved režiserja, ki je s tem filmom dokončno prestopil v povsem novo obdobje svojega ustvarjanja. Režiserja, ki se je po tridesetih letih odrekel vsem načelom opazne kompozicije in jo zamenjal za pretanjeno skladnost, popolnost, barvno, vizualno, slušno ... Potem me je spet pogledala s tistimi modrimi očmi in me vprašala: *Tebi je pa tale režiser, Kubrick ali kaj je že, res všeč, a ne?* Tako se mi je prvič uresničila želja in sem Kubrickov film videl v kinu. In verjemite: bilo je vredno tveganja, da Evropo vzame hudič.

Post scriptum. Tisti, ki ste film **Široko zaprte oči** videli, boste razumeli ironijo usode, ki spremlja srečanje s tem filmom. Za tiste, ki ga niste: zgodba pripoveduje o skušnjavah, s katerimi se sooča zakonski mož, ki se sprašuje, ali naj prevara ženo ali ne. Zelo posplošeno, zelo poenostavljeno. Zanimiva dilema, ne govorite o tem pred ženo, ali možem. Mar bi bil tiho! Toda nisem mogel biti. Šlo je vendar za Kubricka! V kinu!

Barry, ki ne obstaja

Kljub temu da sem film gledal kar nekajkrat, ga v resnici še nisem gledal. In tako bo ostalo, dokler ga ne vidim v kinu. Brez odvečnih besed. Če zamudite ta film v kinu, je čisto vseeno, če v kinu ne vidite več nobenega drugega filma. Brez heca.

In potem ...

In potem sem nekega dne v februarju lanskega leta postal vodja programskega oddelka Slovenske kinoteke. Eno mojih vprašanj je bilo, kako bi bilo mogoče pripeljati Kubricka v Slovenijo. *Nemogoče*, so mi odgovorili, *too expensive*. A sem vrtal dalje. Bilo je naporno. In trajalo je natančno eno leto. A nisem se želel vdati. Upam, da je prav tako. Zato, da bomo njegove filme – pa čeprav s štiridesetletno zamudo – videli tako, kot so bili mišljeni. Na velikem platnu.

Zahvale

Mnogo ljudi je zastavilo svojo besedo za to, da smo lahko pripravili to izjemno retrospektivo. Andrew Youdell z British Film Instituta je že eden izmed njih in seveda Jan Harlan, Kubrickov svak in producent njegovih filmov po letu 1975; potem je tu še Crishi Jayawardena iz podružnice Warner Brossa v Londonu. Mnogo jih je. Hvala, ker ste pomagali.

Post scriptum. Aha ... takrat na obali našega morja, ko smo si pripovedovali filmske zgodbe, sem povedal zgodbo o odpravi vesoljske ladje združenih narodov na planet Uran. Zgodbo iz filma **Potovanje na sedmi planet** (Journey to the Seventh Planet, Sidney W. Pink, 1962). Na sporedu Slovenske kinoteke bo meseca novembra v okviru retrospektive znanstvenofantastičnih filmov. Najbrž. Če bomo našli kopijo.

kubrick in igralci

10 “S am od besa in nemoči ne vem več, kaj naj storim. Najraje bi se pri priči pobral drugam, pa naj bo tisočkrat Kubrick. Kot da ve, kaj se mi mota po glavi, prav takrat da znak za snemanje s pravo kamero. Snemamo trikrat. ‘V redu. Posneto,’ pravi in si zadovoljno mane roke. Gre mimo Toma in mu pomežikne. Mene sploh ne pogleda.”

Tako o svoji igralski izkušnji s Stanleyjem Kubrickom med snemanjem filma **Široko zaprte oči** zapiše Rade Šerbedžija v svoji knjigi avtobiografskih zapisov. Kubrick je bil nedvomno težaven in svojeglav režiser, ki je zaradi skoraj boleznega perfekcionizma in obsedenosti s popolnim nadzorom redno prihajal v spore s sodelavci, predvsem z igralci. Redki so, ki jim je priznaval genialnost, bojda samo Petru Sellersu, Jamesu Masonu in Malcomu McDowellu, z mnogimi se je za vedno razšel. Z Marlonom Brandom že pred snemanjem njunega prvega filma, s Kirkom Douglasom po snemanju drugega. A mnogi izmed njih o njem še danes govorijo s spoštovanjem in z občudovanjem. Tudi Šerbedžija. Jack Nicholson v kratkem dokumentarcu o snemanju filma **Sijanje**, enem redkih filmskih zapisov, ki so Kubricka ujeli pri delu, priznava, da uživa v delu z režiserji, ki imajo svoj pogled in ki mu zatorej ne dovolijo, da bi se vedno znova vračal k preverjenim prijemom. Razlaga, da je pred **Sijanjem** igral v številnih filmih, ki so težili k resničnosti izraza. Potem je naletel na Kubricka, ki mu je dejal: “Saj je resnično, ampak ni zanimivo.”

Kubrickov pogost način dela z igralci, ki ga med drugim opisuje tudi Šerbedžija, izhaja prav iz njegove želje po obvladovanju vseh elementov lastnega filma. Morda bi lahko govorili celo o pomanjkanju zaupanja, o režiserjevi želji, da bi preprečil naključnost v igralčevi izvedbi. Šerbedžiji namreč ni dopustil, da bi sam zaigral stanje bizarne norosti njegovega lika v filmu, marveč ga je skušal s preiščljenimi psihološkimi triki med dolgotrajnim snemanjem povsem iztiriti, zmesti in hkrati razkačiti ter na ta način dobesedno spraviti v stanje, v katerem naj bi se pravzaprav nahajal njegov lik.

Gre za način, katerega so se in se še danes polaščajo mnogi režiserji (Francis Ford Coppola je na snemanju Apokalipse zdaj Martina Sheena pripravil do srčnega infarkta), a vendar nekateri to počnejo s pomočjo in



v sodelovanju z igralcem. Mike Leigh denimo posamezne igralce v svoji zasedbi povsem ločeno, ne da bi vedeli drug za drugega, dolgo pripravlja in jih spravlja v njihove like in določena stanja, dokler jih ne sooči na skupnih vajah, kjer potem skozi improvizirane prizore, ki nastanejo s soočenjem dveh ali več izdelanih likov, nastajajo scenariji za končni film. Stanislavski ali Strasberg, oba velika botra igralskega poklica, učita prav postopno vživljanje v like, situacije in počutja, kar pomeni, da se je vsak vrhunski igralec (in Kubrick je delal zgolj s takšnimi) sposoben bolj ali manj sam vživeti v najbolj skrajne življenjske situacije in psihološka stanja ter hkrati tudi nuditi režiserju različne igralske izraze, med katerimi lahko ta izbira. A Kubrick je namesto sodelovanja večkrat manipuliral z igralci in njihovimi resničnimi emocijami, o čemer pričča tudi Shelley Duvall, Nicholsonova soigralka v filmu **Sijanje**, ki prav tako priznava, da ji je Stanley dostikrat zamajal tla pod nogami.

Dandanes seveda govorimo o Kubrickovem slogu in načinu dela, sam pa je bržkone poizkušal doseči večjo prepričljivost in neposrednost igralčeve izvedbe. Takšnega načina dela se seveda Kubrick ni mogel posluževati v vsakem primeru, saj je igralca, ki ga spraviš v določeno psihološko stanje, zahtevno in včasih celo nemogoče voditi skozi daljšo in dramaturško dodelano zgodbo. Zato

se je tega pogosteje loteval, ko je šlo za stranske igralce, z manjšimi karakternimi vlogami, medtem ko se je glavnim igralcem prilagajal. Tako je recimo med snemanjem filma **Dr. Strangelove** Kubrick v prizorih s Petrom Sellersom uporabljal dve kameri, ki sta snemali tudi njegove improvizacije, saj naj bi se igralčeva energija potrošila že po dveh ali treh posnetkih. Prav nasprotno pa je na snemanju filma **Sijanje** podiral rekorde v številu ponovitev posameznih posnetkov s Shelley Duvall. Podobno Šerbedžija piše o tem, da je bil Kubrick kot režiser zaljubljen v Toma Cruisea, glavnega igralca v filmu **Široko zaprte oči**. Še več, delovala naj bi kot oče in sin oziroma kot starejši in mlajši brat.

Kubrick je torej znal uporabljati različne pristope v delu z igralci in dostikrat je bila njegova težavnost še kako preiščljena in načrtna. Res je, da je izhajala iz njegove psihološke težnje po uveljavitvi lastne umetniške vizije, a je kot režiser deloval hladno in predvsem podrejeno končnemu cilju. Glede na ves njegov perfekcionizem in za današnje razmere neverjetno dolgotrajno in natančno pripravo vsakega posameznega projekta ter potem še povsem dosledno izpeljavo le-tega, je namreč nemogoče verjeti, da bi Kubrick dopustil, da način dela z njegovimi sodelavci določa njegova režiserska muhavost in naključno dnevno razpoloženje.

odiseja v vesolju

Kubrickova **Odiseja v vesolju** (2001: *A Space Odyssey*, 1968) sodi med tista dela znanstveno-fantastičnega žana, ki v mnogih pogledih pomenijo novo poglavje v filmski zgodovini. Vendar na tem mestu ne bom umeščal zgodbe v zgodovino žanra, temveč bom poskušal predstaviti, zakaj in na katerih točkah **Odiseja** pomeni prelomni film z vidika filmske govorice.

Filmska govorica pomeni tisto točko filma, kjer režiser/avtor uporabi določena vizualna sredstva za pripovedovanje zgodbe; pove nam, zakaj na določenem mestu uporabi ravno takšen izrez, zakaj se odloči ravno za izbrani položaj kamere. Filmska govorica je izredno širok pojem, ki pa je pri Kubrickovih filmih, in še posebej pri **Odiseji**, relativno prepoznaven tudi za laičnega gledalca. Za vse, ki niso študirali filmske teorije, in tudi za vse tiste, ki nimajo diplome filmske akademije – vsakomur bo ob spremljanju tega filma postalo jasno, da gleda nekaj, česar še ni videl. Ni rečeno, da je všeč vsem, toda kakovost dela je prepoznavna. In to je moč Kubrickove filmske govorice. Njegove značilnosti – poslastice za vse ljubitelje filma – so tisto, kar ga dela edinstvenega med mojstri filmske zgodovine. Seveda so ti režijski prijemi tudi stvar razprave, toda večina teoretikov jih bo brez oklevanja pripisala velikemu režiserju. Šest značilnosti, ki jih predstavljam, niso uradno priznana formulacija, temveč bolj osebni napotek k spremljanju filma; so nekatere točke osebnega videnja, povzetek del osrednjega ustvarjalnega obdobja Stanleyja Kubricka. To seveda ne pomeni, da te elemente najdete v vsakem njegovem filmu, to preprosto pomeni, da so prisotni, eden ali več.

Posnetki – dolžina in zaokroženost

Splošno "pravilo" med "filmskimi šolami" je, naj bi bil posnetek dolg od tri do šest sekund. V tem času lahko namreč človeško oko v polnosti dojame vsebino posameznega posnetka. Seveda vam bo potem vsaka šola v isti sapi zatrjevala, da obstajajo izjeme in jih naštel, utemeljila in umestila v filmsko zgodovino. Nekatere šole pa vam bodo povedale, da mora biti posnetek dolg toliko časa, dokler ni izkoriščen njegov vizualni naboj. To je tudi pravilo, ki se ga je do popolnosti držal Stanley Kubrick. Težava se pojavi na dveh

mestih: (1) sposobnost dojanja gledalcev, njihova hitrost obdelave vizualnih podatkov, se iz generacije v generacijo povečuje in (2) dolžina posnetkov je odvisna od režiserjevega dojanja stvarnosti. Hitri, impulzivni režiserji bodo uporabili veliko hitrejših posnetkov, saj bodo tudi sami veliko hitreje dojeli informacije v posnetku. Kubrick je sodil med režiserje, pri katerih je bil vsak kos *filmske resničnosti* na točno določenem mestu in s točno določenim razlogom. Ustvarjal je posnetke, v katerih so vsi objekti – tudi igralci so pri Kubricku večinoma zgolj objekti – uravnoteženi. In to se iz posnetka v posnetek ne spreminja, temveč se težišče samo prenaša.

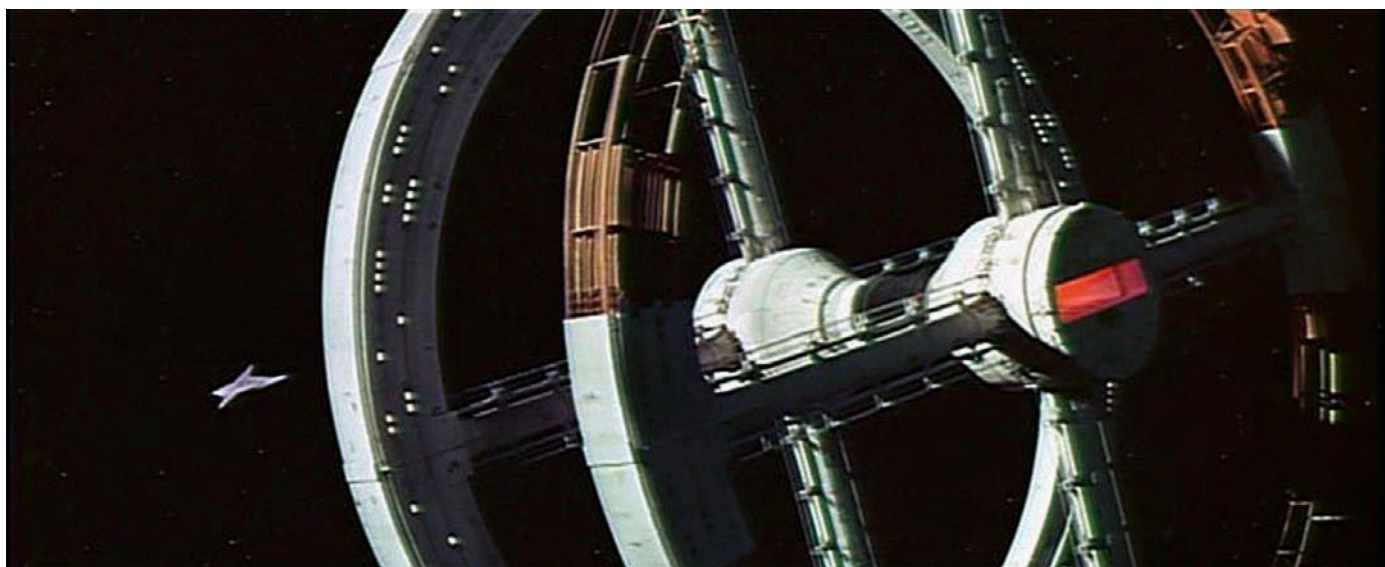
Naj ponazorim svojo trditve s primerom: ko boste – v kinu – gledali **Odisejo**, bodite pri prvih posnetkih vesolja pozorni na tri satelite, ki krožijo v orbiti. Vsak od njih ima znake v jeziku druge države (Nemčija, Francija in Kitajska). Tega na televizijskem zaslonu po vsej verjetnosti ne boste niti opazili. V času, ko so bili sateliti še izjema, je Stanley s tem nakazal mednarodni značaj vesolja. Nakazal, a ne poudaril. Ta del je seveda v resnici bistven za razumevanje podzgodbe¹ filma, ozračja, v katerem se zgodba odvija. A na subtilni ravni, ki jo prepozna samo tisti, ki kakor režiser opazuje detajle. Zaradi tega so Kubrickovi posnetki *dolgi*. A vendar je to edini način, da v sliki preberemo vse skrite informacije, ki jih je tja postavil režiser. Verjetno se še nihče pred njim ni toliko ukvarjal s pomenom drugega ali tretjega plana, s pomenom postavitve objektov v globini in drugimi nivoji zgodbe, ki jih s tem podaja. Režiserjeva obsedenost z detajli je preprosto narekovala dolžino posnetkov. In Stanley je poskrbel, da ima prav vsakdo možnost prebrati vse skrivne detajle, ki jih je umestil v film. Pa naj gre za drobne, res drobne kontrolorje poletov v lunarni bazi, medtem ko transporter s Heywoodom Floydom pristaja v hangar, ali pa za vse tiste napise v ozadju, vrtenje Zemlje med telefonskim pogovorom ... Vse tisto, česar doma ne boste opazili, pa bo v filmu zažarelo kakor na ... da, velikem platnu.

Zaokroženost posnetka pomeni, da režiser ujame trenutek, kdaj preiti z enega na drug posnetek. Danes, v dobi MTV-jevskih videospotov, se seveda klasična pravila rušijo, toda še nekaj desetletij nazaj je obstajal cel protokol – zaporedje posnetkov, ki jih je moral

uporabiti režiser, če je želel pokazati določeno stvar v filmu. Na primer: kako par vstopi v zgradbo. Danes se tega protokola ne držimo več, vendar pa je Kubrick razvijal svoje smerice, svoje pripovedne postopke. Predvsem pa je vedno zaključil posnetek. Naj razložim: predstavljajte si vlak, ki pelje v daljavi mimo nas. Če ni napovedanega nič dramatičnega, gre preprosto za posnetek, ki sporoča: vlak pelje v daljavi. Zaradi tega ni potrebno, da pokažemo, kako se vlak oddaljuje iz posnetka, nobene potrebe ni, da kamera zasuka, ko se vlak približa robu posnetka, niti da ga nato spremljamo, kako izginja v daljavi – kar je logičen zaključek. Preprosto lahko posnetek končamo, še *preden* vlak dejansko cel izgine iz našega vidnega polja. To je bistvo *sodobnega* urejanja posnetkov. Niti ne pokažemo, kako objekt vstopi v posnetek, niti ga ne pustimo, da iz njega odide. Pri Kubricku je zadeva povsem drugačna. Pri njem je vedno pomembno, kako se objekt pojavi, kako oseba vstopi² v posnetek in kako iz njega odide. Značilnost njegovih posnetkov – še posebej v **Odiseji** – je tako drugačna: vlak prihaja, pelje se mimo nas, odpeljal pa se bo tja in tja, ponavadi v nedoločeno daljavo. Če Kubrick ne bo imel želje, da bi povedal nekaj takšnega, potem posnetka sploh ne bo uporabil. Zato se njegovi posnetki nikoli ne končajo – niti ne začnejo, če smo čisto natančni – kar tako. Vedno ima, prav vsak posnetek, svoj začetek, svoje jedro in svoj zaključek. Vse skupaj deluje seveda nekoliko nenaravno – razen v prvih petindvajsetih minutah **Odiseje**, kjer tempo narekuje klasična glasba in breztežnostno stanje. Po udarek, ki ga Kubrick naredi s svojimi dolgimi in zaključenimi posnetki, je tako očiten, da postane poetičen. Presega meje klasične filmske pripovedi in postane tisto, za kar sem že povedal, da dela Kubricka izjemnega: postane motiv sam na sebi. Filmska govorica sama na sebi. Zaradi slike. Ne zgodbe.

Spreminjanje goriščne razdalje med snemanjem

Druga stvar, ki je značilna z Kubrickovo filmsko govorico, so spremembe goriščne razdalje – *zoomiranje*. Vsi tisti, ki ste kdaj držali v roki videokamero: to je efekt, ki ga dobite, kadar uporabljate gumb, s katerim si določen objekt približate³. Za *zoomiranje* velja, da se mu



v svetu filma izogibamo, saj človekovo oko ne pozna podobne izkušnje. Za razliko od nekaterih živali (na primer orla), ki si lahko objekt tudi optično približajo, tega človek ne more narediti. Zaradi tega je tehnika nenaravna. Še posebej moteče je bilo to takoj po odkritju objektivov s spremenljivo goriščno razdaljo z začetka šestdesetih let. In kar je bilo pri **Zadnjem človeku** (Omega man, Boris Sagal, 1971) zaradi pretirane uporabe videti kot napaka, pri Kubricku povsem deluje. Zakaj? Predvsem zato, ker Kubrick uporablja spreminjanje goriščne razdalje kot optični efekt, ki se mu ne izogiba. Ga ne skriva. V vsej veličini pravi, poglejte, tukaj je. Druga stvar je ta, da pri Kubricku vsaka sprememba goriščne razdalje razkrije bistvene nove informacije, ponavadi po metodi indukcije – giblje se od konkretnega k splošnemu. To tehniko je sicer povsem izpilil šele v filmu **Barry Lyndon** (1975), toda tudi v **Odiseji** najdete prelepe učne primere "zoomiranja".

Kompozicija

Tretja stvar, ki je značilna za Kubrickovo filmsko govorico, je *kompozicija*. Besedo podajam v ležečih črkah, ker je preveč obširna, da bi o njej lahko govorili. A vendar obstaja neka drobna težava. Kompozicija v slikarstvu je povsem razdelana – za tiste, ki vas zanima to področje, zares priporočam izjemno knjigo Charlesa Bouleauja, **Skrivna geometrija slikarjev**⁴, toda pri filmu se pojavi težava. Oziroma: pogojno se pojavita dve. Prva – najbolj očitna – je ta, da za razliko od slikarstva ali fotografije film obvladuje čas. Kar pomeni,

da se kompozicijska pravila spreminjajo med "samo igro". Druga je ta, da mora biti prostor v filmu veliko bolj poudarjen kot pri statični sliki, saj fotografijo ali slikarsko delo lahko v miru proučujemo, pri filmu pa podoba kakor strela zdrvi mimo nas. Zaradi tega so podobe podvržene povsem drugim pravilom kompozicije, kot je v navadi pri slikarstvu.

Kubrick je – še posebej v treh filmih, ki jih lahko povežemo v kompozicijsko trilogijo: **Odiseji**, **Barryju Lyndonu** in **Sijanju** (1980) – sicer uporabljal povsem slikarska pravila, ki pa jim je dal izjemno globinsko kadriranje, postavitve objektov v globino na način, kjer do največje mere izrabijo prostor. Tega je še poudaril z uporabo spreminjanja goriščne razdalje. Vendar pa je prav **Odiseja** njegov paradni konj za uporabo povsem slikarskih tehnik – simetrične kompozicije, zlatega reza, S-krivulj, diagonalnih postavitvev itd. A to ni vse. Kubrick s temi elementi šele začenja graditi svoj film. S tem ko elemente prerazporeja – podobno kakor to počne izjemen kratki animirani film **Ravnotežje** (Balance, Christoph Lauenstein/Wolfgang Lauenstein, 1989), jim podaja nov pomen, novo vlogo, podredi jih novim pravilom. A vsakokrat znova so elementi spet v popolni kompozicijski harmoniji. Ne gre samo za tiste psihedelične hodnike v vesoljski ladji, gre za popolno – skladno, harmonično – kompozicijo v vseh posnetkih. **Odiseja** je prvi film, v katerem je Kubrick predstavil svojo "visoko pesem" simetriji – od prazgodovinske Zemlje do vizije oddaljene prihodnosti, **Odiseja** z vidika kompozicije pomeni potovanje po panorami mogočega. Uravnoteženost ob-

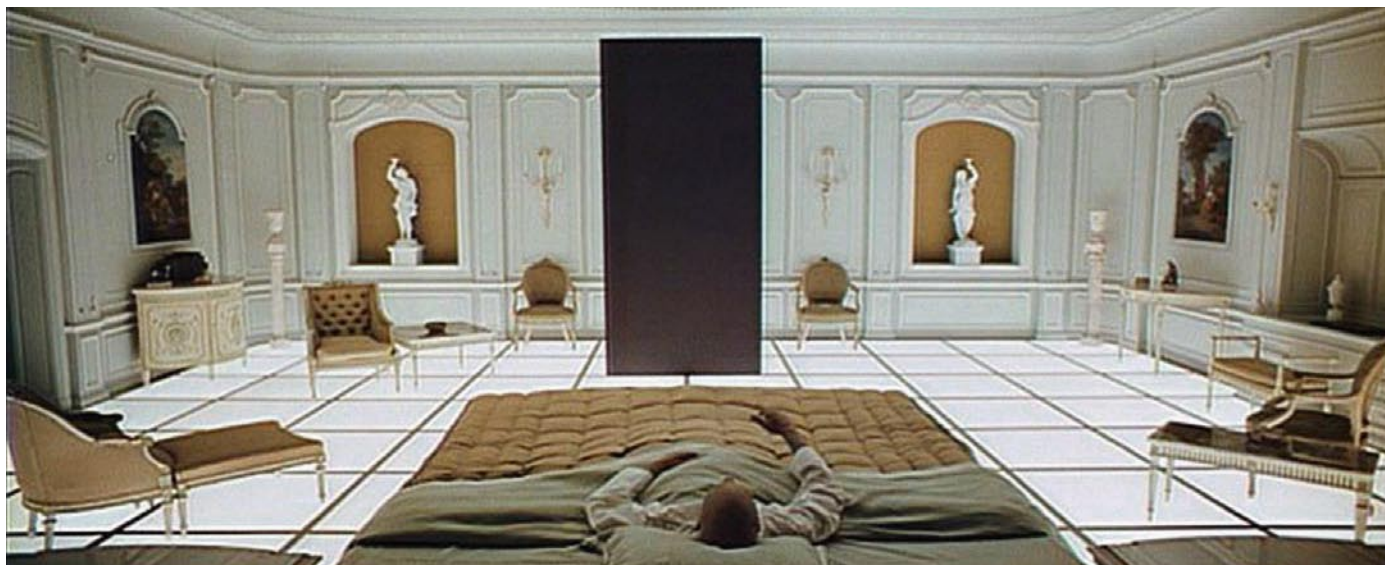
jektov v prostoru, globinska ostrina, s katero uporablja prostor, ki lahko zadira – spomnite se samo neverjetne globine polja na lunarni postaji med tiskovno konferenco –, vedno je vsak element prav tam, kjer z vidika pravila mora biti. Drži, da je bil Kubrick v svojih filmih neverjeten konformist, toda konformizem je pripeljal do te mere, da ga je na neki način prav s tem presegel.

Gibanje kamere

Četrti Kubrickov avtogram je zagotovo gibanje kamere. Seveda pred odkritjem steadycama in drugih sodobnih tehnik za gibanje kamere v prostoru ni imel na voljo toliko izrazne moči, a je namesto tega uporabil tisto, kar marsikdaj pomaga v takšnih okoliščinah: domišljijo. Kamere je postavljali na položaje, ki niso običajni zorni kot za opazovalca – pa s tem ne mislim samo na HALov osebni pogled –, gibanje kamere je uporabljal za ustvarjanje dinamike. Spomnite se tistega teka v vesoljski postaji, kjer Dave Bowman teče po obodu vesoljske ladje, ali pa potovanja kamere skozi ogromno vesoljsko postajo. **Odiseja v vesolju** kljub primanjkljaju sodobnih tehničnih sredstev – ali pa prav zaradi tega – ponuja vizualni spektakel brez primere.

Nove tehnologije in tehnološke inovacije

Za Kubricka je bilo vedno značilno, da je strokovna javnost z nestrpnostjo pričakovala vsak njegov novi projekt, saj je z njim ponavadi predstavil tudi novo, še ne uporabljeno tehnologijo, ali pa tehnologijo, ki so jo bodisi razvili posebej zanj ali mu jo dali na uporabo.



Pa naj gre za steadycam v **Sijanju**, posebno optiko v **Barryju Lyndonu** ali pa za posebne učinke v **Odiseji**. Posebni učinki, pod katere je podpisan tudi Douglas Thurbul – čeprav jih je veliko razvil Kubrick sam –, so bili delo 37-članske ekipe. A prepričljivost, s katero so postregli leta 1968, eno leto pred dejanskim prvim pristankom človeka na Luni, je presegala vse meje tedanjih predstav ljudi. Tehnološko gledano pomeni **Odiseja** še danes, kljub računalniško ustvarjenim posebnim učinkom, izjemen korak, in prav neverjetno je, da so ga uspeli narediti že leta 1968. In če primerjamo dva filma iz istega obdobja, Kubrickovo **Odisejo** in Antonionievo **Koto Zabriskie**⁵ (Zabriskie Point, 1970), za katere sta oba dobila primerljiv proračun (10 milijonov USD **Odiseja** in 7 milijonov USD **Kota Zabriskie**), vidimo, kako je porabil denar Kubrick in zakaj mu je studio vedno zaupal finance in vodenje projekta, bolj kot svojim ljudem. Pri Kubricku so pač vedeli, da je njihov denar na varnem.

Perfekcionizem

Kaj je perfekcionizem, je seveda relativno težko definirati v podobi splošno veljavne definicije, toda perfekcionizem v Kubrickovih filmih pomeni predvsem tole: obsedenost z detajli. Vedno in za vsako ceno uresničiti tisto, kar si je zamislil, vsak predmet, objekt ali likovni element izbrati s točno določenim razlogom in postaviti na natančno določeno mesto. V primeru, da se premakne, se premakne z razlogom. Gledalcu vidnim ali neopaznim. Nepomembno. Primerov, ki dokazujejo njegovo

obsedenost z detajli in ustvarjajo iz tega zanimive zgodbe, je skorajda neskončno. Naj jih dodam še nekaj iz **Odiseje**:

- Za potrebe snemanja je uvozil več ton posebnega peska ter ga dal oprati in prebarvati v pravi odtenek sivine, ki si ga je zamislil za površino Lune.
- Za snemanje je porabil skorajda 200-krat več filmskega traku, kot ga je v končni verziji filma; smemalno razmerje je bilo približno ena proti 150, kar pomeni, da so večino posnetkov ravno tolikokrat ponovili.
- Kubrick je zahteval, da vse posnetke posebnih učinkov posnamejo na izvorni negativ, saj se je le s tem ohranila primerljiva kakovost, prav tako pa delovnih posnetkov ni razvijal sproti, temveč je vse negative shranjeval, dokler niso bili pripravljani na razvijanje. S tem je dosegel, da so vsi posnetki enake kakovosti.
- In obsedenost z – na videz – nepomembnimi detajli: med izstrelitvijo Davida Bowmana so vidna navodila za zamenjavo eksplozivnih nabojev v kapsuli.

In za konec, spremna beseda za na pot v Kinoteko

Kakorkoli že obrnemo, **Odiseja** je neverjeten film. Neverjeten, ker (1) pripoveduje zgodbo o drugačnem vesolju, (2) neverjeten zaradi izjemne dovršenosti produkcije in (3) resnično prelomen Kubrickov film. Film, s katerim se je začel tisti Kubrick, ki je iz njega naredil legendo. Ozadje **Odiseje** je seveda dolgo. Pot, ki ga je pripeljala do tega – verjetno enega največjih filmov v zgodovini –, je dolga, naporna. A v vsakem njenem koraku, v vsakem njego-

vem filmu, je opaziti to postajo.

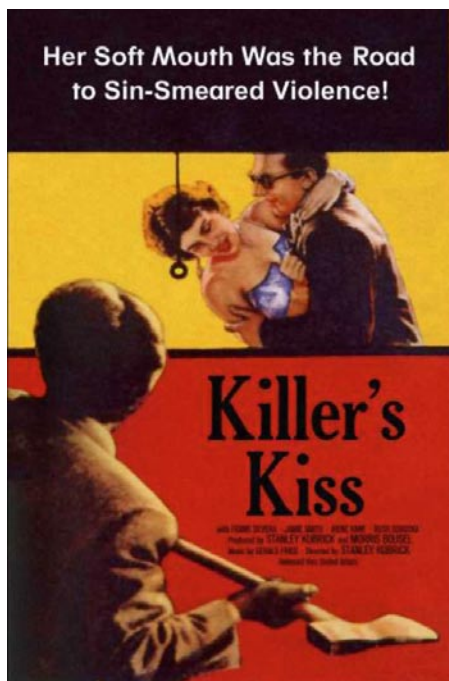
Oglejte si **Odisejo** v Slovenski kinoteki, prvič v njeni zgodovini. V ponedeljek, 12. marca 2007. Ob 20. uri.

opombe:

- 1 Subplot
- 2 Tom Cruise je moral en teden ponavljati snemanje: odpiranja vrat v filmu **Široko zaprte oči** (Eyes Wide Shut, 1999).
- 3 Prosim, prelepitate si ta gumb z lepilnim trakom in tega več ne počnite. Kubrick je to že naredil pred vami, vse ostalo je videti morda.
- 4 Bouleau, Charles, The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art, Editions du Seuil, 1963; Thames & Hudson/Harcourt, Brace & World, 1963
- 5 Če se še malo pozabavamo s številkami: **Odiseja** je v prvem predvajanju prinesla v svetu 191 milijonov USD, čemur se **Kota Zabriskie** ni niti približala. S tem seveda nočem primerjati kakovosti obeh filmov, toda tisti, ki ste videli **Koto Zabriskie** in **Odisejo**, boste hitro v glavi postavili naslednje vprašanje: Kam konkretno je Michelangelo Antonioni vložil denar, ki ga je dobil za film? Vse preveč poznana zgodba.

morilčev poljub

14



Drugi Kubrickov celovečerec se začne z njegovo vrnitvijo v boksarski ring. Genezo najdemo že v fotoreportaži, ki jo je Kubrick objavil v magazinu *Look* januarja 1949 in na osnovi katere je pozneje posnel kratki dokumentarni film **Dan obračuna** (*Day of the Fight*, 1951). Avtorju nič ni branilo, da ne bi pragmatično "kanibaliziral" svojega zgodnjega dokumentarca, tako da ga je v prvih petnajstih minutah ponovno posnel kot uvod v zgodbo starajočega se boksarskega šampiona, pripovedovano v flashbacku, oziroma v retrospektivni pripovedi, ki se osredotoča na tri usodne dni njegovega življenja. Davy Gordon je boksar s stekleno brado in kariero v zatonu, Gloria Price pa plesna partnerka "na izposajo", ki živi v istem stanovanjskem kompleksu in jo nadleguje njen sluzasti šef Vincent Rapallo. Ko se na večer po dvoboju v njun prepir vmeša Davy in prepodi Vincenta, je obema jasno, da sta si z Glorio usojena. Toda Vincent svojega plena noče kar tako izpustiti ...

Po filmu **Strah in poželenje** je Morilčev poljub drugi Kubrickov film, ki ne temelji na knjižni predlogi. Fabula sicer nikoli ni bila močnejša stran njegovih filmov, nategovane kratke in trivialne zgodbe s precej šibko izdelanimi in malce naivnimi karakterji na dolžino komaj nekaj čez eno uro pa je tu očitneje kot kjerkoli drugje. Med pripravo se je naučil "manire", da zgradi scenarij okoli nekaj temeljnih prizorov oziroma prizorišč (ki jih je – kar bo postala še ena njegova življenjska ekscentričnost – vse nabral v krogu nekaj kilometrov od svojega bivališča), namesto da bi naknadno iskal lokacije za svoje zgodbe. Nekaj mizanscenskih rešitev ter montažnih prehodov si je v Morilčevem poljubu gladko izposodil pri zgodnjem Hitchcocku, medtem ko lahko domnevamo, da je inventivno posnet uvodni boksarski dvoboj, ki traja vsega skupaj eno dobro rundo, vplival tudi na Scorseseja in črno-belo dinamiko njegovega **Pobesnelega bika** (*Raging Bull*, 1980). Danes že klasični motiv boksarja, ki je sicer poražen v ringu, a zmaga v življenju, je pred njim nepresegljivo obdelal Robert Wise v **Podtikanju** (*The Set-up*, 1949), najbolj pa ga je kajpak populariziral Stallonejev **Rocky** (režija John G. Avildsen, 1976). Daljni odmev sanjskega motiva vožnje po prazni ulici, za

katerega je Kubrick uporabil kar negativ filma, pa se bo ducat let pozneje znašel na koncu **Odiseje v vesolju** (2001: *A Space Odyssey*, 1968).

Kubrick je pri Morilčevem poljubu ugotovil, da lahko snema solidne filme tudi brez proračuna (med pripravo je prejemal podporo za brezposelne, film je snemal sam, brez vseh dovoljenj, pogosto kar s skrito kamero), da pa bo potreboval zgodbe in (ko)scenariste za realizacijo bolj velikopoteznih in dobičkonosnih vizij, čeprav mu je že pri prvih dveh



inkognito pomagal dramatik Howard Sackler. Vendar se je vseh lekcij Morilčevega poljuba, vključno s finančnimi, naučil zelo dobro in se že dobrega pol leta pozneje lotil filma **Rop brez plena** (*The Killing*, 1956).

rop brez plena

Po dveh "vajeniških" celovečercih je Stanley Kubrick pri 27-ih letih posnel svojo prvo nesporno mojstrovino, v kateri je s popolnostjo zilil stil in vsebino. Film je hkrati njegova prva ekranizacija kakega romana, sicer manj znane kriminalke "Clean Break", v kateri je debitant Lionel White z neizprosno realizmom in strukturno natančnostjo opisal rop, ki ga majhna skupina izvede nad organizatorji konjskih dirk.

Roman je ob izidu prinesel v žanr relativno svežo idejo časovno razdrobljene, toda natančno markirane pripovedi in vizualno zanimivo (ter do tedaj še neizkoriščeno) atipično lokacijo, medtem ko sta s producentom Jamesom B. Harrisom za delo na scenariju najela Jima Thompsona, "pouličnega Dostojevskega", veliko temnejšega pisca hard-boiled kriminalke od kakega Chandlerja, ki je pripomogel predvsem h globini karakterizacije in ostrini dialogov.

Film **Rop brez plena** je sestavljen kot šahovska strategija, ki z mehničnim hladom ponazarja drsenje proti neizogibnemu. Tu sicer ne gre nič narobe s popolnim načrtom, ampak s posledicami. Čas je tista peklenska mašina, ki ves čas grozi, da bo eksplodirala, toda do minute natančno izdelan plan, ki ga zvesto izvaja ad hoc skupinica, "miniatura človeške družbe", je realiziran nadvse uspešno (če odmislimo psihopatskega strelca Nikkija Arcana, ki si nekoliko presenetljivo ni uredil načrta za pobeg in se mu – kakšna ironija – v gumo zapiči za srečo podarjena konjska podkev). Človeški faktor je na koncu tisti, ki vse pokvari oziroma zaradi katerega vse odpove. Ali kot zadevo že sredi filma preroško napove Maurice Oboukhoff, wrestler in filozof: "Pogosto se mi zdi, da sta gangster in umetnik v očeh množic enaka. Občudujejo in obožujejo ju, a pod tem je zmeraj prisotna želja, da bi bila uničena na vrhuncu slave."

Oziroma kot pravi Maurice nekje drugje: "Si slišal za sibirskega pastirja, ki je hotel odkriti naravo sonca? Toliko časa je strmel v nebesno telo, da je oslepel. Ljubezen in smrt sta temu podobna." In v dobrih *noirjih* zmeraj hodita z roko v roki. Rop brez plena niti ne tako skrito ilustrira celo vrsto deviacij, od seksualnih manipulacij, splošne mizoginije, homoseksualnih namigov med Marvinom in Johnnyjem Clayem do sadomazohističnega odnosa med Georgeom in njegovo ženo Sherry, kjer v prizoru, ko jo umirajoč ustrelji, medtem ko ji prisega ljubezen, Eros in Tanatos zaplešeta v svojem vrhun-



cu. V Kubrickovih filmih se pojavljajo junaki, ki hočejo strmeli v sonce, so pa, kot George, zgolj ptiči, ujeti v svoje kletke. Mali ljudje, ki hočejo preveč. "Za kaj? Vse skupaj je samo slab štos brez poante," kot ugotovi Sherry.

Kubrick nadgrajuje svoj priljubljeni motiv podvojitve: roparja skušata pobrati drugi skupini roparjev denar, ki je tako ali tako "ukraden", saj prihaja od neuspešnih stav. Trupla, denar, neuporabni lističi, upanje, vse leži na koncu na tleh, kot prah, ki se povrne v prah. Ljudje so pač stavili nase in na svoje upe enako neuspešno kot na konje. "Čemu bežati? Saj nima smisla," pravi Johnny na koncu, vdan v usodo, čeprav je bil že dolgo pred tem poslednjim, kajpak simetričnim kadrom, "za rešetkami", le da tega še ni vedel.

Stanley Kubrick, ki je deset let gledal vse, kar je prišlo na spored, je do tedaj nabral dobesedno enciklopedično znanje o filmu (kar so mu priznavali tudi veterani v profesionalni ekipi), privzgojil pa si je tudi čut za zasedbo, ki v **Ropu brez plena** deluje kot zbornik ikon B-filma. Izstopajo Elisha Cook, Marie Windsor in Timothy Carey. Zasedbo Sterlinga Haydna v glavni vlogi lakonično-fatalističnega Johnnyja, ki je ves čas slutil, da so načrti vsej popolnosti navkljub obsojeni na propad, lahko razumemo

kot očiten poklon briljantni **Asfaltni džungli** (The Asphalt Jungle, 1950) Johna Hustona, enemu prvih filmov, ki so rop obravnavali iz perspektive roparjev, malih ljudi v vsakdanjih problemi, in jim s tem podelili veliko mero humanizirajoče naravnosti. **Rop brez plena** je nasploh nekakšen *homage* "magičnemu pesimizmu" Johna Hustona; sekvenca, v kateri se kovček na letališču odpre in piš motorja zavrtinči ves plen v vetru, je cinični, urbani odmev raztresenih vrečic zlatega prahu iz **Zaklada Sierra Madre** (The Treasure of Sierra Madre, 1948), Doc Riedenschneider, ki ga v **Asfaltni džungli** aretirajo zgolj zato, ker minuto predolgo sloni ob juke-boxu, pa je podoben Johnnyju in njegovi puncu, ki na letališče pride ta prepozno oziroma s prevelikim kovčkom. Film je bil posnet z malenkostnim proračunom, pri čemer je avtor neizogibno dokumentarističen pristop v polni meri izkoristil v svojo prid, ni pa povsem brez pomanjkljivosti (recimo v notranji logiki dveh karakterjev), a jih Kubrick prekriva s pregovorno vizualno perfekcijo in drvečim ritmom kronološko razdrobljene rašomonske strukture, ki je vplivala na cele generacije in se nazadnje, prek Tarantina in posnemovalcev, po pol stoletja prebila v mainstream oziroma pop kulturo.

Če **Spartak** iz Kubrickovega genialnega opusa izstopa kot delo, v katerem se je njegova individualnost z reducirala na minimum, kot pohabljen delo, ob snemanju katerega je moral pristati na številne kompromise, pa se **Steze slave** oddaljujejo od ostalih del zaradi svojega izjemno intenzivnega emotivnega naboja. A čeprav je res, da Kubrickov tretji celovečerni film – oziroma četrti, če upoštevamo še film **Strah in poželenje** (*Fear and Desire*, 1953), njegov celovečerni prvenec, ki pa ga je Kubrick osebno izločil iz svojega opusa ter prepovedal njegovo nadaljnje predvajanje – še zdaleč ni tako dovršen in kompleksen kot njegova pozna dela, od **Odiseje v vesolju** (2001: *A Space Odyssey*, 1968) do **Široko zaprtih oči** (*Eyes Wide Shut*, 1999), pa bi si vseeno lahko drznili reči, da gre za njegovo najbolj prefinjeno delo, za delo največjega emotivnega potenciala. Kar niti ni tako nenaavadno, saj je nastalo v tisti fazi Kubrickove ustvarjalne poti, ko njegova poznejša, hladna fascinacija nad logiko filmskega ustvarjanja še ni prevladala.

Kubrick je v svojih dveh predhodnih filmih, **Morilčev poljub** (*Killer's Kiss*, 1955) in **Rop brez plena** (*The Killing*, 1956), prespraševal in sprevačal elemente filma noir, s **Steza mi slave** pa je ponudil nekakšen odgovor na takratne vojne filme, ki se niso upali odločnejše in bolj temeljito soočiti s sprevrženo logiko vojne, pač pa so se povečini zadovoljevali s poenostavljenim prikazovanjem pekla vojne, kjer je bilo dobro nedvoumno identificirano in strogo ločeno od slabega. Kubrick je s **Steza mi slave** dobesedno spodnesel temelje takšnemu vojnemu filmu, njegovim udobnim in poenostavljajočim principom filmske naracije in karakterizacije ter promoviral povsem nov koncept vojnega filma, takega z jasnimi in izrecnimi protivojnim in protimilitarističnim stališčem, s kontroverzno in moralno dvoumno estetiko.

V nasprotju s tedanjo hollywoodsko produkcijo vojnega filma, ki je silila v epske širine, tako v produkcijskem kot vsebinskem pogledu – tipičen primer takega filma je bil Leanov **Most na reki Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), pompozna, visokoproducijska epopeja v cinemascopeu –, je Kubrick ustvaril majhno, neodvisno delo, s proračunom, nižjim od enega milijona ameriških



dolarjev, s sugestivno črno-belo fotografijo in dolžine, krajše celo od 90 minut, ter z izrazitim "evropskim" pridihom. Edina koncesija studijskemu sistemu, ki jo je v **Steza mi slave** naredil Kubrick, se je zgodila na ravni igralske zasedbe, saj je glavno vlogo zaupal Kirku Douglasu. **Steze slave** so priredba istoimenskega romana Humphreya Cobba, ki je bil sredi tridesetih let deležen precejšnje slave, Kubrick pa se je dela na scenariju lotil v sodelovanju s Calderjem Willinghamom in priznanim piscem krimičev Jimom Thompsonom, ki je v tistih letih, tako kot mnogi drugi, pristal na McCarthyjevi črni listi.

Zgodba filma nas prestavi na evropsko bojišče med I. svetovno vojno, na frontno črto med Francozi in Nemci, kjer v tretjem letu vojne razgledani, a moralno sprevrženi francoski general Broulard svoji možem zaukaže napad na močno utrjen hrib, ki je v rokah Nemcev. Podrejeni general Mireau ve, da je to samomorilska akcija, a odločen je, da bo svoje može žrtvoval, saj bo to koristilo njegovi vojaški karieri. Kljub načelnemu nasprotovanju može v boj vodi polkovnik Dax. Izid je porazen. Priča smo klanju izpostavljenih mož, ki nimajo niti najmanjše možnosti za uspeh. Ko bi se iz jarkov moral v gotovo smrt zagnati nov val vojakov, se ti uprejo. Ogorčen, general Mireau zaukaže artileriji, naj za kazen in kot spodbudo, da bi le zapustili jarke, strelja nanje. Prepriča se namreč,

da je za neuspeh nore in nemogoče misije kriva strahopetnost vojakov, saj bi sicer moral priznati svojo zmoto, ko je zaukazal napad. Zato morajo vojaki plačati. Povsem arbitrarno, brez logike in smisla, izberejo tri vojake, ki morajo za kazen pred eksekucijski bataljon, polkovniku Daxu pa je zaupana na neuspeh vnaprej obsojena obramba trojice na procesu, ki se izkaže za srhljivo farso.

Zgodba premore klasično preprostost, ob kateri Kubrickovo jasno izraženo stališče še danes ne izgubi trohice svoje silovitosti. Njegov bes ob soočenju z izprijenostjo, ki jo v času vojne pokaže tako posameznik kot tudi poveljstveni aparat, je silovit. Kubrick ne pokaže usmiljenja, ko slika človekovo naravo: general tako niti za trenutek ne pomisli, ko krivdo naprti vojakom, ne pa ukaze delečim oficirjem. Neusmiljen je tudi do polkovnika Daxa, ko razkrije njegovo nemoč, da bi kljub jasni zavesti o sprevrženosti logike odgovornih navadne vojakove, žrtve te sprevrženosti, popeljal v upor. In neusmiljen je do sistema, ko proces uprizori kot travestijo pravice in srhljivo farso.

Za avtorja, ki so mu večkrat očitali pretirano distancirane in hladne študije karakterjev, so **Steze slave** skoraj šokantno emotivno delo, polno trpinčenega *pathosa*. Gledalca vpelje v trdno in hladno strukturo zgodbe, kjer nanj pritisnejo srh vzbujajoča pričakovanja in šokantna usoda protagonistov. Dialoga ni veliko, zato pa je toliko bolj funkcionalen. Tako se na primer proti vrhuncu filma beseda vse pogosteje umika v ozadje ter s tem likom pobere še tisto malo humanosti, ki jim je ostala. Klasična protivojna mojstrovina.

Še vedno se spomnim svojega prvega srečanja s Kubrickovim **Spartakom**. Intimna dimenzija tega srečanja je precej nepomembna, saj bi potvarjal preteklost, če bi rekel, da je šlo za nekakšno usodno soočenje, prelomnico v mojem življenju. Daleč od tega. Nasprotno pa lahko izid tega srečanja pove nekaj ključnega o Kubrickovem delu, o naravi njegovega dela. Zame je bil to čas zadnjih razredov osnovne šole, ko sem se v dopoldanskem času, čakajoč na pouk, prek italijanskih televizijskih postaj lahko in povsem naključno seznanjal z nekaterimi akterji in poglavji zgodovine filma in televizije: s komiki, kot so bili Charlie Chaplin, Buster Keaton, Jerry Lewis in zgodnji Robin Williams, s televizijskimi serijami kot *The Avengers*, *Baretta* ali *Happy Days*, vojnimi filmi in vesterni ter, kot sem odkril šele veliko pozneje, očitno tudi z nekaterimi velikimi avtorji svetovne kinematografije.

A predvsem je bilo to obdobje, prva polovica osemdesetih, ko so italijanske televizijske postaje predvajale ogromno zgodovinskih, antičnih spektaklov, tako imenovanih peplumov. Kar niti ni tako nenavadno, če vemo, da je Italija domovina tega podžanra zgodovinskega filma. Spomnim se, da je bil najpogostejši junak teh filmov Herkul, saj je bilo varijacij na naslov *Maciste* ... nešteto: Herkul proti temu in onemu, Herkul to in ono, Herkul od tam in drugod. Čeprav sem imel zgodovinske filme še posebej rad, zlasti tiste, ki so bili umeščeni v antiko, zaradi pogoste mitološke nadgradnje, pa peplumov nisem maral. Vsaj pri tistih italijanskih je bilo vse preveč očitno, da gre za drugorazredno produkcijo, ki ni imela nobenih pretenzij po historični korektnosti ali umetniških ambicij. Potem se pa nekega jutra pojavi delo, pri katerem je bilo že od vsega začetka očitno, da vsaka njegova podoba sega daleč onkraj utesnjenega okvirja malega televizijskega ekrana; pri katerem je skoraj vsaka podoba s svojo intriganostjo in dvoumnostjo zastavljala toliko vprašanj, kot vsa ostala dela skupaj. Film, katerega podobe so suvereno in odločno pričale, da so delo avtorja.

Stanley Kubrick je s **Spartakom** neizpodbitno dokazal, da je tudi v njegovem najbolj neosebnem filmu – mnogi menijo, da je po vstopu v Hollywood prav v **Spartaku** degradacija Kubrickove avtorske individualnosti dosegla vrhunec, da je bila v njem njegova umetniška senzibilnost na najnižji ravni – silovitost avtorske vizije tolikšna, da njegovega avtorskega



podpisa, potem ko ga enkrat spoznamo, preprosto ne moremo zgrešiti.

Vedeti namreč moramo, da ideja za film o dejanskem uporu sužnjev v antičnem Rimu, ki ga je vodil gladiator Spartak, ni bila Kubrickova. Tega projekta se je potem, ko mu William Wyler ni namenil glavne vloge v epskem zgodovinskem spektaklu **Ben Hur** (1959), lotil sam Kirk Douglas. Projekt je zastavil resnično ambiciozno, saj je hotel na vsak način zasenčiti Wylerjevega **Bena Hurja**. Ne le da mu je uspelo zbrati za tiste čase rekorden, 12-milijonski proračun, pač pa je v želji po uspehu tvegalo celo toliko, da je kot scenarista najel uveljavljenega in priznanega Daltona Trumbo, ki pa je bil tedaj še vedno na McCarthyjevi črni listi. Trumbo je v igro vstopil malo pozneje, saj je nadomestil Howarda Fasta, avtorja literarne predloge. Projektu pa se je šele po dveh tednih pridružil tudi Kubrick. Sprva je bil namreč za režiserja predviden Anthony Mann, s katerim pa vodilni možje studia niso bili zadovoljni, zato so ga po dveh tednih snemanj odslovili. Takrat je Douglas k projektu povabil Kubricka, s katerim sta sodelovala že pri **Stezah slave** (*Paths of Glory*, 1957).

Čeprav je imel tedaj Kubrick za sabo že dva zelo uspešna hollywoodska filma, **Rop brez plena** (*The Killing*, 1956) in **Steze slave**, s katerima si je utrdil sloves enega najperspektivnejših mladih hollywoodskih režiserjev, pa mu studio ni odobril tolikšne avtonomije, kakršne si je sam želel in pod kakršno je bil že navajen de-

lati. To mu je v veliki meri onemogočilo, da bi udeležil svojo vizijo upora sužnjev, ki jo je hotel brezkompromisno zasnovati na surovem in grenkem realizmu, brez ideološkega ali moralnega opredeljevanja, brez sentimentalizma in cenenih iluzij. Njegova velika želja je bila, da bi naredil kolikor je le mogoče historično korekten film, a, kakor je sam izjavil, mu je pri tem največjo oviro predstavljal sam scenarij, ki je le redkokdaj zvesto sledil zgodovinskim dejstvom o Spartaku. Kubrick si je v skladu s svojo avtorsko etiko prav tako želel, da bi lahko nasilje, brutalnost in pokvarjenost obeh strani, tako gospodarjev kot sužnjev, prikazal grafično čim bolj neposredno in s tem občinstvo prisilil, da samo izbere stran. A Douglas mu je že vnaprej prepovedal večino brutalnih in krvavih prizorov, od tistih nekaj, kar jih je posnel, pa jih je bilo v končno različico filma ob cenzuri studia vključenih le nekaj.

Kubrick se je hotel na vsak način izogniti nekritični glorifikaciji upora sužnjev, ki jo je Trumbo favoriziral v svojem scenariju. A tega ni mogel storiti brez razkritja temeljne resnice o dogajanju med vstajo sužnjev in njihovem vojnem pohodu, česar pa mu niso dopustili. S tem je bil **Spartak** na neki način pohabljen, onesposobljen. Vseeno pa je Kubricku z razkritjem strašnih žrtev, ki jih vsaka vojna nalaga tistim, ki jo bojujejo, izpostavil vprašanje, ali lahko še tako plemenit cilj, kot je svoboda, opravičuje visok človeški davek.

dr. strangelove: se tako resnemu in aktualnemu filmu sploh spodobi smejati?

18

Če Stanley Kubrick ne bi posnel filma **Dr. Strangelove** (v originalu ima še dodatek k naslovu, ki se glasi: *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), bi se bržkone vselej znova spraševali, kako bi se režiser, ki je uspešno snemal filme najrazličnejših žanrov, znašel na spolzkem terenu ustvarjanja komičnosti. A čeprav za mnoge njegove privrženca **Dr. Strangelove** predstavlja eno najboljših črnih komedij vseh časov, vrhunsko satiro in celo enega najboljših filmov, ki so jih kdaj posneli, si bom sam tokrat vseeno dovolil podvomiti v Stanleyjeve tako močno opevane sposobnosti humorista.

Ob vnovičnem ogledu filma se mi je namreč zgolj poglobil vtis, da je film s komične plati nekoliko raztresen, neenoten in da predvsem nima natančne komične strukture, dramaturgije in potrebnega duha, da bi jo brezmadežno odnesel z oznako komedija. Kar ima, so predvsem Peter Sellers, George C. Scott in Slim Pickens, ki svoje ilike odigrajo zelo komično, celo parodično, in nam pretežno zgolj z lastno nadarjenostjo in angažmajem uspejo privabiti nasmešek na obraz, pa čeravno gredo mnogokrat v svojem početju predaleč. Poleg tega je tu še nekaj simpatičnih in dobro izpeljanih gagov, kot je tisti s telefonsko govornico in avtomatom za kokakolo, ter nekajkrat spretno in smešno poudarjen absurd celotne situacije. A to je tudi bolj ali manj vse.

Morda boste rekli, da je to več kot dovolj, a za oznako ene največjih filmskih komedij filma nedvomno manjka čarobni dotik, ki ga Stanley v žanru komedije žal ni premogel. Na to namigujejo že številni prizori (in ti so morda celo v večini), namenoma posneti izrazito nekomično in že skoraj naturalistično, s katerimi si Kubrick vseskozi prizadeva poudarjati močan kontrast med usodnostjo situacije in komičnostjo svojih likov, kar je legitimno početje prekaljenega režijskega mojstra, ne pa tudi komika. V komičnih prizorih film namreč potuje od vojaške parodije prek prikupne in nadvse simpatične komike do trpke in ostre politične satire. Zdi se, da se znotraj komičnega dela filma prepleta več komičnih podžanrov in tu seveda nastane glavni problem. Film **Dr. Strangelove** skupaj očitno držijo predvsem čvrsta struktura trilerja in Kubrickovo prepričljivo ustvarjanje napetosti, medtem ko so komični prizori vseskozi



v vlogi medkliccev oziroma režiserjevih ciničnih in satiričnih komentarjev, ki včasih delujejo nekoliko na silo priključeni celotnemu filmu. V primerjavi z največjimi filmskimi komiki se Kubricku vsaj na trenutke pozna pomanjkanje tistega prirojenega občutka, zato je v filmu vseskozi čutiti preveč skrbne premišljenosti in hladne intelektualne zasnove, ki bi jo rojnim genijem filmske komedije uspešneje skrili za virtuoznost izvedbe. Stanleyju seveda ne gre oporekati, da mu je kljub temu uspelo ustvariti dober, celo odličen film, a hvala, ki je je deležna komična plat filma, se mi zdi vsaj delno pretirana. Že dejstvo, da se je Stanley Kubrick kasneje vračal tako na področje vojne kot tudi na področje politike, nikoli več pa ne na področje komedije, je dovolj pomenljivo. Kar se mi zdi po drugi strani vredno obudovanja današnjega gledalca pa je zastrašujoča moč tega filma. Današnji svet je namreč poln podobnih absurdov, neprestanih napetosti in večnega boja velikih sil, da lahko v likih iz filma prepoznamo mnoge danes aktualne svetovne politične akterje. Retorika, ki na 20 milijonov žrtev gleda z vidika končnega uspeha, vojaške strategije, ki ne seže dlje od vojaške zmage na bojnem polju, ter ideje, iz katerih puhti prikrita nacistično obarvana zasnova, so dandanes v izražanju in obnašanju

svetovnih velesil na čelu z Združenimi državami še bolj zaznavne kot kdajkoli prej. Obrazi politike relativizma in oportunitizma, ki za svoje cilje več ne izbira sredstev, so na današnjem političnem zemljevidu že tako močno prisotni, da bi Kubrick z njimi zlahka napolnil več filmov in več vojnih sob. Če samo pomislimo na to, da Jack D. Ripper, general, ki v filmu izda usodni ukaz za jedrski napad na Sovjetsko zvezo in s tem posledično sproži dokončno pokončanje življenja na Zemlji, neusmiljeno spominja na predsednika ZDA, ko napoveduje boj proti terorizmu, nas želja po smehu v hipu mine. V Kubrickovem ogledalu družbi na robu zdravega razuma pa se lahko brez dvoma zagledajo še številni drugi svetovni politični veljaki, od Ahmedinedžada do Putina. **Dr. Strangelove** je namreč brezčasni politični biser, ki raztrga politiko orožarskega mnogoboja na koščke. Ob tem postane razprava o komičnosti filma povsem obrobna. Mogoče bi bilo zato treba v dvorano Slovenske kinoteke povabiti na njegov ogled vse vpletene v trenutno aktualen nakup dragega orožja in v, milo rečeno, nerazumljive slovenske vojaške akcije v Iraku ter si skupaj z njimi zastaviti mnogo relevantnejše vprašanje, ki se glasi: Ali se tako grozljivo resnemu in zastrašujoče aktualnemu filmu sploh spodobi smejati?

Dr. Strangelove ostaja še naprej zelo visoko na vseh mogočih lestvicah najboljših filmov vseh časov zavoljo svojega parodiranja hladne vojne in jedrskega oboroževanja ter zaradi treh nepozabnih igralskih izvedb Petra Sellersa. A če se mu boste želeli nasmejati, boste morali malce pozabiti na trenutno dogajanje v svetu. Česar pa vam film sam še zdaleč ne bo olajšal.

peklerska pomaranča

Moram priznati, da mi sprva ni bila všeč. Bila je preveč stilizirana in nekateri posnetki tako neprečljivi. Dajte no! Kdo bi lahko verjel, da se četverica v resnici vozi v avtomobilu? Vsakokrat, ko sem film pozneje gledal, sem v njem odkril nove in nove elemente, ki so me prevzeli, dokler na neki točki – izjemno pomembni točki – nisem ugotovil, da je tudi ta ekranizacija boljša od izvorne knjige. Od tu do posplošenja pa je bil le en korak. Kubrick naredi iz literarne predloge tisto, kar ni uspelo niti avtorju: umetnost. Pri **Peklerski pomaranči** je presenetljivo to, da je večina (ampak res večina) notranjih posnetkov narejena samo s tremi 800 W lučmi. Saj veste, to so takšni reflektorji, kot jih lahko kupite v Bauhausu ali Baumaxu za 15 evrov po kosu. S tega vidika je film ne samo izjemen, temveč kar nemogoč. Vsi, ki ste ga videli, se spomnite tistih čarobnih posnetkov, neverjetnih senc in grozljive vsakdanjosti, ki jo pričara izjemna fotografija – tedaj še vajenca – Johna Alcottja. Podpisan kot snemalec/osvetljevalec je v filmu kljub svetlobi pričaral – temačno vzdušje Londona-v-ne-tako-oddaljeni-prihodnosti. **Pomaranča** ima seveda mnogo višje ambicije od preproste vizualizacije Burgessovega romana. Tudi če odmislimo povsem sintetično glasbo, ki kakor glasba v **Sijanju** gradi vzdušje, je tu še sporočilo filma. Morda eno najbolj izrazitih v vseh Kubrickovih filmih, morda eno najbolj protestnih, eno najbolj kontroverznih. Zgodba, zaradi katere naj bi bil film – kakor tudi knjiga – v Angliji prepovedan. Sporočilo o tem, da je vsako nasilje posameznika opravičljivo, če mu ob bok postavimo nasilje, ki ga izvaja država. A če se v knjigi zgodba umakne formi, se v tem primeru pri Kubricku zgodi nekaj izjemnega, nekaj neverjetnega, skoraj nemogočega. Forma se podredi zgodbi. Kar pomeni, da v filmu skorajda ni opaziti njegovih slogovnih eksperimentov, saj se jim je razen nekaj izjem povsem odrekel. Odrekel za ceno stila. Cel film je videti kakor mesto *Dogville*, neresničen, umeten, plastičen, kjer se bomo le hip pozneje zbudili v našo realnost, kakor iz grdih sanj sintamilka in sintamilka plus. **Peklerska pomaranča** je eden tistih filmov, ki kakor **Sijanje** pritegne tudi mlado – vsega hudega navajeno(?) – generacijo. Ki s svojo nenavadno pripovedjo potegne, po zaslugi glasbe, sloga, s katerim zgodbo pripoveduje mladi Alex, in seveda zaradi izjemnih – in skoraj neverjetnih – barvnih kontrastov. Paradoksalnih situacij. **Pomaranča** je film, ki povečuje nasilje. A ko ga opazujemo, se mu ne izogibamo, ker je film tako briljantno posnet.



lolita

Lolita je film o pedofiliji, bo treba napisati. Film o ljubezni profesorja Humberta Humberta do štirinajstletne Lolite. Posnet je po istoimenskem romanu Vladimirja Nabokova iz leta 1954, iz časov, ko *pedofilija še ni obstajala*. Mnogi so roman označevali z izrazi kot "pornografija", "umazan" in ga celo prepovedovali. Dobršni meri cenzorskih posegov je bil podvržen tudi film. V njem ne vidimo nobenih zares spornih stvari. Profesor in Lolita ne storita tistega ...

Danes bi se zgodba o pedofiliji morala odvijati povsem drugače. Danes je pedofilije kolikor hočete. Kar naprej jo srečujemo, obsojamo in si izmišljujemo najhujše kazni za pedofile. Danes je pedofil lahko le zločinec, ki ga preganjajo v kakšnem trilerju. Pošast najhujše sorte. Humbert Humbert ni tak. Je le otroško zatrapan v Lolito in ona se njegove pozornosti ne brani. Naredil bi vse, da bi bil v njeni bližini. Celo poroči se z njeno materjo.

Lolita ni videti kaj preveč otroška. Ne zdi se nebogljena deklica, ki je žrtev psihopata. Še več, videti je zelo ženska, zapeljiva. Podobe Lolite so dokaj domače. Videvamo jih vsak dan, v podobah, ki nas neprestano obkrožajo. Manekenske kariere se začnajo pri štirinajstih, petnajstih letih. Lepotni ideal, s katerim nas zasipajo in obstreljujejo, je najbolj zaželen, a hkrati prepovedan. Ženske, bodite take; moški, želite si takih žensk, nam zapovedujejo. Kdor zapoved spoštuje, postane pedofil. Je morda prav Kubrick začel dolgotrajen trend? Lolita je bila videti izredno. Bolje kot tedanje dive, koncept lepote se je spremenil. Podobe so dobivale vse večjo moč in podoba Lolite je postala kulturni fenomen, ki še ni ugasnil.

Kubrick je bil gotovo podobarski režiser. Prizori v filmu niso tam zgolj zato, da bi pripovedovali zgodbo, temveč imajo tudi neke vrste fotografski, celo slikarski imperativ. Kot bi se pred snemanjem vsakega kadra spraševal: "Kakšno naj bo videti deklice, Lolita, ki bi povsem prevzela in očarala ostarelega profesorja?" Film je odgovor. Pozneje tak postopek razvije skoraj do skrajnosti. V **Barryju Lydonu** gre morda le še za takšno slikanje. Če so že izumili izraz film-roman, bi lahko tudi izraz film-slika in ga pripisali Kubricku. Ali kot je zapisal Deleuze, podoba-gibanje. Ni toliko važno, kaj Humbert in Lolita doživita, ampak kako izgledata, ko to počneta. In izgledata izjemno. V tem je bil Kubrick nepresegljiv. To je moč njegovih podob in njegovih režijskih postopkov.

To pomeni tudi to, da ni dovolj, da poznam zgodbo filma. V resnici ga je treba videti, čeprav vem, kaj se bo zgodilo. Zlasti dva prizora ostajata v spominu. *Prvi* se odvija v drive-inu. Humbert, Lolita in njena mati sedijo v avtu in gledajo grozljivko. Profesor je na sredi. V trenutku groze ga mati prime za roko in skoraj istočasno še Lolita. Katera ga bo imela? Tovrstno pripovedovanje je značilno za Kubricka. *Drugi* se dogaja na začetku filma, ko se Humbert razgleduje po hiši in ni prepričan, ali bi najel sobo. Lastnica ga odpelje na vrt, kjer zagleda Lolito. Nič se ne zgodi, ni nebeške glasbe iz ljubezenskih filmov. Ko jo vidi, je soba najeta, to ve on in vemo gledalci. Režiser nič ne reče, a vse pove.

barry lyndon – posameznik ob dogodkih zgodovine

Brane Gorupič

20 **P**ravzaprav lahko vsakdo, ki vsaj malo pozna filme Stanleyja Kubricka, kmalu ugotovi, da gre za režiserja, ki se je vedno znova loteval različnih zvrsti. K temu je pristopal obsežno in z namenom, da doseže ne le uveljavljene standarde, pač pa jih tudi nadgradi. Kubrick ni posnel toliko filmov kot nekateri njegovi kolegi, ki so delovali bolj kot ne v eni smeri in v njej iskali različne variacije. Tudi **Barry Lyndon** je izdelek, ki ga opredeljuje avtorska širina in ga lahko dojemamo na več ravneh, ob tej priložnosti pa omenimo le tri: narativno, moralno in likovno.

Dogajanje je postavljeno v osemnajsto stoletje, gre pa za obdobje, ki ga poznamo kot baročno. Danes ga dojemamo kot slikovito in izjemno razgibano. Takšno je bilo zlasti ob svojem izteku, ko je barok prešel v rokoko in še bolj poudaril svoje lastnosti, ko je šlo za pravo zgostitev le-teh. Kot osnova za scenarij je bil uporabljen roman angleškega pisatelja Williama Makepeacea Thackeraya, ki pripoveduje o družbenem vzponu Irca Barryja Lyndona. Pripoved je oblikovana kot značilen pustolovski roman tistega časa, menjajo se dogodki nekega posameznika, v ozadju pa so prikazane socialne razmere, ki so bile v Evropi takrat prav tako precej razgibane. Države so bile v stalnih sporih, potekale so vojne, revščina pa je tako še bolj prišla do izraza. Precej dobra znanka je bila tudi Lyndonu in resno si je postavil nalogo, da se je bo otresel, kolikor bo le mogoče. Poklica ni imel, saj je večji del svojega moškega obdobja preživel kot vojak; takrat je bilo to sicer dokaj cenjeno opravilo, zlasti če si bil pomemben častnik. Ker pa Barry to ni bil, se je pač moral nekako znajti, da bi prišel do denarja, zato je izbral ljubezen, torej enega od najslabših načinov.

Kot mladenič je bil v ljubezni razočaran, saj se je njegovo ljubljeno dekle poročilo z nekom, ki je bil dosti bolj premožen, posredno pa je zaradi tega tudi odšel v vojsko. Pri nekaterih se po takšni izkušnji spremeni odnos do ljubezni; bodisi da po njej še bolj hrepenijo ali pa postanejo dosti manj občutljivi do žensk. Lyndon je zavzel stališče, ki ni bilo naklonjeno resnemu zaupanju, in v razmerju do žensk ni več iskal oziroma našel izrazitejših čustev. Tudi zato se je poročil predvsem zaradi denarja in tistega, kar mu



je zagotavljalo vzpon v družbi. Vendar se njegov sistem ni obnesel tako, kot si ga je predstavljajal, in eno od sporočil filma je tudi v vprašanju, kaj je prava plemenitost in kako jo razvijati v medsebojnih odnosih.

Gotovo pa je film izjemno prepričljiv tudi z likovnega stališča. Seveda ima vsako filmsko delo, ki je postavljeno v preteklost, posebno povezavo s tistim obdobjem in njegovimi posebnostmi. Režiser se je predstavitev tistega časa lotil natančno in ničesar ni prepustil slučajnostim. Tako je za oris poznega baročnega obdobja preštudiral številne slike, ki so nastale takrat, predvsem angleške slikarje. V slikah ni iskal le posebnosti, ki jih najdemo pri takratnih oblačilih, opreми stanovanj ali kakšnih družabnih srečanjih. Tisto, kar je posebej zanimivo, je, da je določene scene oblikoval po načinu slikanja, ki je bil prisoten v osemnajstem stoletju. To pomeni, da je kamera sledila shemam, ki jih je uveljavljalo slikarstvo tistega stoletja, recimo njihovemu dojetju pokrajine, postavitvi figur, obravnavi perspektive. Čeprav se mogoče lahko zdi, da gre za precej običajen pristop do zgodovinskega filma, pa vendar ni povsem tako. Mnogi avtorji namreč razvijajo sistem, pri katerem se tudi takšnih vsebin lotevajo na način interpretacije, ki jo določa njihov, torej naš čas. Še posebej v filmu prepoznamo številne likovne sloge, ki se hitro menjajo, kajti gre za kulturno industrijo, ki je prisotna na trgu in odvisna od zanimanja širše javnosti, ta pa je praviloma informirana predvsem o novejših trendih in jo dosti manj zanimajo povzemanja preteklosti, ki izhajajo iz njene originalne osnove. Prav zato ima omenjeni film tudi to posebnost, kar ne velja le za Kubrickove filme, pač pa mu lahko takšen status damo tudi v širšem kontekstu del, ki imajo v svojem izhodišču dogodka iz zgodovine.

Film je izjemen tudi zato, ker so pri snemanju uporabljali zgolj naravno svetlobo, notranjost pa so osvetljevali s svetili tistega časa, s svečami. Za takšno snemanje so morali razviti posebne leče, kar gotovo sodi v sklop mnogih nenavadnih Kubrickovih perfekcionizmov, iz katerih so se porodili ti čudoviti filmi. Uporaba naravne svetlobe pa film še bolj približa slikarstvu. Slike je treba videti v živo, tudi filmske.

sijanje: prostor kot prispodoba

Obožujem hotele. Hotele kot mesta brez spominov. Kot mesta, na katerih čas ne pušča sledi v obliki odvečnih spominkov, obrabljene staromodnega pohištva in osebnih potrebščin, ki so se jih njihovi lastniki že zdavnaj naveličali. Hoteli, vsaj tisti razkošni, moderni in na vso moč brezosebni, so zame na neki način pribežališče pred opominjajočo minljivostjo, pred mimobežečim časom, pred lastnimi in tujimi spomini. Preden stopiš v svojo za kratek čas najeto sobo, sobarice skrbno počistijo vse sledi predhodnega obiskovalca. Manjši, družinski in za marsikoga prijetnejši hoteli se trudijo ohranjati spomin na svoje obiskovalce v obliki raznih sporočil, obrablenih knjig in drugih vidno uporabljenih predmetov v svojih sobah, jedilnicah, sprejemnicah. Luksuzni hoteli pa se, prav nasprotno, trudijo doseči spokojnost občutka, da se je čas znotraj njih ustavil, svojo zgodovino pa dosledno zakrivajo in se trenutnega prebivalca trudijo prepričati, da je prav on njihov prvi gost.

Ko je Stephen King zgodbo svojega horror romana *The Shining* postavil v enega takšnih razkošnih hotelov, je s tem ustvaril zelo močno kontrastno vzdušje med nevidnostjo preteklosti in njeno otipljivo pojavnostjo v samem dogajanju v knjigi (kar je kasneje Kubrick v filmu še dodatno poudaril in eksplicitno prikazal). Vse, kar se pripeti v prostoru, kakršen je hotel, ostane skrito le v spominu takratnih obiskovalcev in zaposlenih, kar je seveda lahko izvrstna in uporabna prispodoba za samo človeško nprav. Hotel kot človek, ki je svoje nesrečne, temačne spomine skrnil na nevidno mesto, globoko v svoji podzavesti, do koder pa vedno vodi pot, po kateri se ti spomini lahko vrnejo nazaj na površje. Labirinti hodnikov, skozi katere se sprehajajo junaki romana in filma **Sijanje**, vodijo zatorej naravnost do temne preteklosti praznih, čistih in urejenih sob.

Takšen hotel, ki ima za povrh na dvorišču še pravi pravcati labirint, je posledično lahko primerna prispodoba tudi za mnoge reči, ki jih sama zgodba ne izpostavlja oziroma nanje zgolj namiguje. Samo zato je lahko takšna zgodba tudi pritegnila nekoga, kot je Stanley Kubrick, ki nadene hotelu ime *Overlook*, kar bi pomenilo tudi spregledati, ga postavi na nekdanje indijansko pokopališče in napolni z bolj ali manj prikritimi referencami na neskončno



grešno in nadvse krvavo ameriško zgodovino, ki jo Američani, ko rade volje pridigajo vsemu svetu o demokraciji, svobodi in pravičnosti, še dandanes najraje kar spregledajo.

A to je le eden od številnih izhodov iz tega veličastnega Kubrickovskega labirinta. Velikopoteznost Stanleyja Kubricka in njegovega filmskega pripovedovanja namreč dostikrat ogroža prav njegove lastne filme in jim grozi s tem, da ne bodo pravilno in v celoti dojemljivi. Gre namreč za to, da so Kubrickovi filmi na površju tako neizmerno privlačni, tako vizionarsko postavljeni in skrajno stilsko dovršeni, da se gledalcu dostikrat ne zazdi potrebno pokukati pod površje. Drugače povedano: gledalčeva blodnja po Stanleyjevem filmskem labirintu je tako zadovoljujoča in navdihujoča, da preprosto zavira njegovo radovednost po iskanju izhodov. Takšna je moja izkušnja z njegovo **Odisejo v vesolju**, takšna je v veliki meri izkušnja z njegovim zadnjim filmom **Široko zaprte oči** in takšna je, morda še najbolj od vseh, moja izkušnja s filmom **Sijanje**, po mnogih kultno grozljivko iz leta 1980.

Ob gledanju le-te se namreč udobno namestimo in s Kubrickovo drsečo kamero počasi odpotujemo po hodnikih, sobanah in nešteti sobah hotela *Overlook*. Potujemo nazaj v grozečo krvavo preteklost, ki nezadržno izbija na površje, potujemo v črne, mračno zapeljive misli glavnega junaka Jacka Torrencea, ki ga maestralno uprizarja Jack Nicholson, potujemo proti neizbežno krutemu koncu in pov-

sem zlahka spregledamo številne znake, smernice in opazke, ki nam jih nastavlja prebrisani Stanley. **Sijanje** v svoji neprekosljivi izvedbi namreč odlično deluje kot preprosta in pomensko nezahtevna grozljivka. Gledalec si ob koncu seveda lahko zastavi vprašanje, kaj mu je hotel ta film pravzaprav povedati, a se lahko temu vprašanju tudi odreče, ne da bi se moral zaradi tega odpovedovati filmskemu užitku. Stanleyja, lucidnega posrednika zahtevnih moralnih in filozofskih sporočil, lahko torej prekaša prav Stanley, obrtniški režijski velemojster, ki svojo edino grozljivko režira v maniri največjih mojstrov žanra in jih v tem celu nadgradi.

Tako kot se v preteklost zaziramo predvsem takrat, ko nam sedanost ne ponuja dovolj vznemirjenja in prihodnost ne dovolj pričakovani, se pod površje prostovoljno podajamo, ko nam na površini avtorji servirajo medlo in neprepričljivo delo ter nas potem vseskoci očitno opozarjajo, da je bistvo drugje. Pri Stanleyju Kubricku pa se lahko vsak gledalec sam pri sebi odloča, ali bo ostal na površju ali pa se bo podal v širne globine. V vsakem primeru mu bo Stanley postregel s svojim mojstrstvom. Njegovi filmi so kot najbolj razkošni in ustrežljivi hoteli, ki svoje goste zasipajo z uslužnostjo in ugodjem v prijetnem vzdušju brezčasa, a po drugi strani skrivajo tudi svojo bogato zgodovino, svoje zanimive zgodbe, skrite pomene in sporočila, do katerih pa se mora dokopati vsak obiskovalec sam.

full metal jacket

22



Po treh "protivojnih" filmih – **Strahu in poželenju**, **Stezah slave** in **Dr. Strangeloveu** (prvi in zadnji sta sicer žanrski hibrid) – je želel Kubrick narediti "vojni film" oziroma pokazati vojno kot tako, ali kot je izjavil po premieri: "**Full Metal Jacket** namiguje, da je mogoče o vojni povedati kaj več kot samo to, da je slaba." Vietnamska vojna je pustila odtis na vseh, ki so jo preživeli, toda po prvem valu filmov s konca sedemdesetih je zanimanje zanjo nekoliko upadlo. Sredi osemdesetih je bila tema ravno prav odmaknjena, da se je je lahko Kubrick lotil s potrebno distanco.

Prva tretjina filma se osredotoča na trening in razosebjanje skupine mladih marincev v oporišču Parris Island, nato se preseli v Vietnam, kjer se vojni dopisnik Joker kmalu naveliča posedaanja v zaledju Da Nanga in izzove nadrejenega, da ga pošlje na bojišče takoj po začetku ofenzive Tet, kjer se prvič zares sreča z boji. Zadnja tretjina se osredotoča na čiščenje ulic v stari prestolnici Hué, kjer se cinični in zafkantski Joker prvi sooči z izbiro "ubijaj ali pa boš ubit". Zdrava pamet in senzibilnost postaneta manj uporabni od brutalnosti in instinktivne volje do življenja.

Pri pisanju scenarija je Kubrick sodeloval z dvema avtorjema, ki sta že med vojno poročala s terena. Pripovedno ogrodje in like je naslonil na roman "The Short Timers" Gustava Hasforda; za sleng, ironično atmosfero in nekatere epizode pa je poskrbel Michael Herr, avtor sijajne, reportažno-esejistične knjige "Dispatches", morda najboljše na temo vietnamskega konflikta. Herrova knjiga (avtor je bil sicer zaslužen že za voice-over pripoved in nekatere strukturne rešitve v **Apokalipsi zdaj**) vojno z vso močjo ekspresije postavi v zgodovinske in družbene okoliščine, Hasfordova pa v individualno izkušnjo, pri čemer je scenarij po metodi "manj je več" dobro pregnetel obe.

V primerjavi z džungelsko bohotnostjo vizualnih in vsebinskih metafor Coppolove mojstrovine gre tu za naravnost minimalističen pristop, za nizanje prizorov in dialogov, drobnega ritualnega dokazovanja moškosti in dozorevanja, pri katerem ni ne prave akcije ne dramaturških neizogibnosti. Po "odstranitvi" očetovske figure inštruktorja Hartmanna Joker z družbo brezcljino blodi po Vietnamu in še na ostrostrelko naleti njegov vod zgolj zato, ker se je na poti izgubil. Kar je skoraj tako dobra prisposodba vojne ironije kot finalni umor "iz humanosti" ali

pa sam trening, ki je bolj nečloveški kot spopad. "Tu sem, da bi spoznal starodavno kulturo, srečal vznemirljive ljudi in jih pobil", pravi Joker. Film je nasploh napolnjen s slogani, vojaškim žargonom, "dobacivanjem", citati iz filmov, songov in pop-kulture, od Johna Waynea do Mickeyja Mousa. Wittgenstein je imel prav: meje njihovega jezika so meje njihovega sveta. Kubrick se je v filmu odpovedal vsemu spektakelskemu, tako psihozi bitke pri Khe Sanhu, ki se je dogajala vzporedno z ofenzivo Tet in zavzema dobršen del Herrove knjige, kot genocidu, ki so ga nad civilisti v mestu Hué zagrešili odredi smrti Severnega Vietnama. Kamera, ki je večino filma le pasivni, vojaški "opazovalec" in spremljevalec, postane nazadnje, skozi akcijo, del samega odreda, s čimer Kubrick razkrije svojo pozicijo. Nesposobnost asimetričnega načina vojskovanja ter pomanjkanje vizije in strateškega načrtovanja s strani generala Westmorelanda sta se najbrž organsko upirala Kubricku, ki pooseblja jasno vizijo in šahovsko načrtovanje. Ob pregovornem perfekcionizmu pa je tudi tu prevladal Kubrickov gverilski duh in skopuški čut za racionalnost: vse lokacije je našel v radiu 50 km od lastne hiše, za ves dekor je uporabil le par tankov, helikopterjev in nekaj tovornjakov, ki jih je razporedil okrog opuščeni skladišč v okolici Londona, pred kamero pa je bilo redko več kot ducat igralcev naenkrat.

Mimogrede: Full Metal Jacket je marsikaj pobral iz filma **Fantje iz 3. čete** (The Boys in Company C; režija Sidney J. Furie, 1978), ki v prvi polovici prav tako obravnava dril rekrutov, leta 1968 poslanih v Vietnam, kjer se na patroljah ob zvokih rock'n'rolla obnašajo kot turisti sredi korupcije domačinov, splošne nekompetentnosti in odsotnosti sovražnika. In v katerem je bil sadistični inštruktor taisti R. Lee Ermey, ki dominira pri Kubricku ... Premiera filma je bila pol leta za **Vodom smrti** (Platoon; Oliver Stone, 1986) in malo pred **Hamburger Hillom** (John Irvin, 1987), s čimer je Kubrick, kot ponavadi, lepo izkoristil trende, na katere je bil vsaj z enim očesom zmeraj pozoren.

Skozi štiri Kubrickove "vojne" filme se lepo kaže razvoj njegovega prepričanja, da je vojna samo logični izraz človeške narave, ki rada tekmuje, se bori in ubija, oziroma da je mogoče vsakega človeka v pravih okoliščinah preobraziti v ubijajoči stroj. "Sem do vratu in govnu," pravi na koncu Joker, "toda živ sem in ni me strah." In vojska mašira dalje v sončni zahod.

široko zaprte oči

Široko zaprte oči (*Eyes Wide Shut*, 1999) je zadnji film, ki ga je veliki Stanley dokončal. Pred izidom so ga dolgo časa napovedovali in v filmskem svetu je bil film težko pričakovan. Kubrick je le malokrat sodeloval z velikimi igralskimi zvezdami. Resda je dva filma posnel s Kirkom Douglasom, snemal je tudi z Ryanom O'Nealom, a nikdar ni pri enem filmu sodeloval z dvema največjima zvezdnikoma tistega časa, kar sta bila leta 1999 – in sta morda še vedno – Tom Cruise in Nicole Kidman. Takrat še poročena. Sanjski filmski par velikih uspešnic in dobičkov ter čudaški režiser odličnih, a nenavadnih filmov. Sanjskost moštva povečuje tudi veliki režiser Sydney Pollack v stranski vlogi. Nekateri so jih prikazovali kot "dream team", ki bo zagotovo ustvaril izreden film, drugi smo bili skeptični, kajti raznim sanjskim moštvom je le malokrat uspelo.

V filmu nastopa tudi igralec, ki je velika zvezda na naših meridianih in izohipsah – Rade Šerbedžija. V vlogi čudaškega izposojevalca oblek in kostumov, ki ima še bolj čudaško hčer. V filmu se piše Milić in zaradi porekla se je zdel primeren za to vlogo. V njej, kljub njeni majhni pomembnosti, zablesti. Zanimivo je, da mu je Kubrick pustil razviti vlogo do te mere. Pri igri sanjskih zakoncev se čuti, da sta bila pod strogim nadzorom režiserja. Njuna igra je čudna. Govorita, kot bila omamljena z drogami, ki uspevajo zgolj v Kubrickovem svetu. Še posebej Nicole Kidman, ko na zabavi pleše z madžarskim zapeljivcem. Šerbedžija je edini, ki pokaže svoj temperament, in edini, ki normalno govori. Je to posebna spretnost, čast, igralska veličina – ali trma, večja od Kubrickove?

Z ostalimi Kubrickovimi filmi **Široko zaprte oči** družni literarna predloga, dodelana vizualnost, scenografija in ne preveč pozornosti za zgodbo. Ta ne steče zares. Nas pa vedno znova presunejo izjemni prizori, ki si neprestano sledijo. Očara nas fotografija, ki zares zaživi šele na filmskem platnu.

Široko zaprte oči je film o zakoncih, ki imata spolne težave. Pravzaprav jima primanjkuje seksa. Nikakor jima ne uspe. Žena (Kidman) izda možu (Cruise) svojo fantazijo, in ta moža tako prevzame, da začne povsod oprezati za seksom. Vsak odhod od doma želi izrabiti za pot do seksa. In res, priložnosti se ponuja-

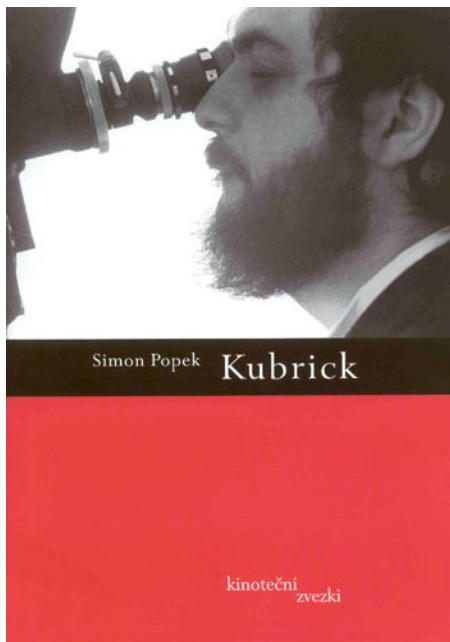


jo same od sebe. Kar naprej. Kljub obilici pa mu ne uspe izkoristiti niti ene, kar še povečuje njegovo frustracijo. V svojem iskanju zaide tudi na veliko orgijo skrivnostne bogataške družčine, ki se zbira v nekem dvorcu in skozi skrivno obredje organizira obilico seksa. Zaradi teh prizorov so **Široko zaprte oči** naslavljali tudi kot film o svingerstvu, čeprav je šlo za orgijo z najetimi prostitutkami in ne za pravo svinganje.

Film se izteče v spoznanje, ki naj privede k srečnemu koncu. Zakonca spoznata, da morata fukati (pravi Nicole Kidman) – in to čimprej. Film je pisan na kožo slovenskemu gledalcu, ki se navdušuje nad filmi in drugimi umetniškimi stvaritvami, kjer je umetnost pomešana (in prodajana) z obilico seksa. Mi se vprašamo: Je Kubrick hotel posneti pornič?

simon popek: kubrick

24



“V Kubrickovih filmih o liku praviloma izvedemo veliko več prek načina, kako lik naseljuje določen prostor, kot prek tistega, kar v filmu izgovori.” (*Kubrick*, 2006, str. 20) Če tej misli dodamo Kubrickovo obsesijo s tehnologijo, dobimo učinkovit aparat za obravnavo mnogoplastnosti in konstruirane avre skrivnostnosti Kubrickovega filmskega ustvarjanja.

Ta prostorska konfiguracija (vzpostavitev značajskih potez lika v relaciji s prostorom) – ki je hkrati vizualna metafora Kubrickovega “mentalnega labirinta” (upodabljanja njemu priljubljenih kompleksnih značajev) – je zanesljiv, kredibilen in uporaben interpretativni material. In če upoštevamo številne nepreverjene, napihnjene in špekulantske legende o “generalu Kubricku”, ki so deloma plod režiserjevega strogega ločevanja med javnim in zasebnim (zadnjih 20 let življenja pa skorajda popolnega zatišja informacij), vidimo, da je poskušal Popek z monografijo podati neko objektivno, korektno in nepristransko vizijo Kubrickovega ustvarjanja. Popek je s publikacijo dopolnil tudi manko v slovenskem kulturnem prostoru, ki je že po-prej koreninil v Jugoslaviji. Ironično, prav po Kubrickovi zaslugi Jugoslavija zaradi nelegalnega kopiranja in neplačevanja tantiem ni imela redne distribucije njegovih filmov. V Sloveniji je bila podobna zgodba – zadnji Kubrickov film, **Široko zaprte oči** iz leta 1999, smo lahko videli na redkih projekcijah šele leta 2005. In kar zadeva slovensko publicistiko o Kubricku: navkljub režiserjevemu embargu in zahodni kritiki, ki ga ni imela vedno v čislju (“hladni tehokrat”), imamo poleg pozitivnega pisanja Ekranovcev (ki so mu zvesto sledili po festivalih) še Štefančičevo knjigo *A. I.*, ki jo je vzpodbudil “heretični” in nepričakovani spoj dveh popolnoma nasprotujočih si režiserjev.

Popek je težko nalogo, kako zaobiti nerelevanten biografski material in kako koherentno zaobjeti režiserjevo filmsko ustvarjanje, učinkovito rešil s tem, da je monografijo razdelil na dva dela: analitičnega in biografskega. Analitični del je vizualna, tehnično-režijska razlaga, je poskus interpretacije, ki se naslanja na dešifriranje, branje režijskega jezika in njegovih pomenov. V biografskem delu pa se na podlagi faktografskih, preverjenih poda-

tkov loti risanja osrednje življenjske poti, ozadja nastajanja njegovih filmskih projektov ter načina delovanja, s katerim si je izbojeval status prvega neodvisnega mainstream režiserja.

Popek sledi Kubrickovemu prepričanju, da je film potrebno tolmačiti na podlagi narekovanjih kinematskih kodov, predvsem podob in tehnično režijskih postopkov, in manj na ravni besed. Tako je pričujoča monografija daleč od drzne in pretenciozne filmske biografije, saj se Popek zaveda, da zaradi Kubrickovega rigoroznega varovanja zasebnosti in preračunljivega nadzora nad difuzijo informacij noben poskus razlage ni absoluten in definitiven.

Nagrada igra: Simon Popek *Kubrick*

V četrtek, 1. februarja 2007, se je v Kinoteški odvila projekcija filma **Dr. Strangelove**, na kateri smo vam predstavili novo kinotečno publikacijo *Kubrick* avtorja Simona Popka, gledalci pa ste lahko sodelovali tudi v nagradni igri.

Vprašanja in pravilni odgovori so bili:

1. Kaj je bil prvi Kubrickov 'poklic'?
 - a. fotograf
2. V koliko vlogah se v filmu **Dr. Strangelove** pojavi Peter Sellers?
 - a. treh
3. Koliko let že izhaja kinotečna knjižna zbirka *Kinotečni zvezki*?
 - b. 43

Med vprašalniki s pravilnimi odgovori smo izžrebali nagrajenca, ki prejme knjigo Simona Popka *Kubrick*. Nagrajenec je Gašper Antauer iz Celja!

Gašper, čestitamo! Knjigo lahko do konca meseca marca dvigneš pri blagajni Slovenske kinoteke (v času uradnih ur), z morebitnimi vprašanji pa se obrni na raziskovalno-založniški oddelek na telefonsko številko 01 434 25 04 (vsak dan med 10. in 14. uro).

teden možganov
12. – 18. marec

Mirjana Borčič

bežen pogled v ustvarjalnost maka sajka

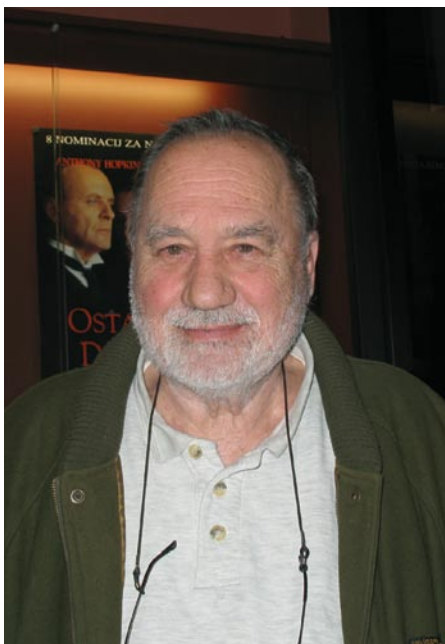
Mako Sajko je filmski avtor, ki se je v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja na samosvoj in zanimiv način odzval duhu časa. To je bil čas odkrivanja tabujev in prevrednotenja vrednot.

To je bil hkrati čas, ko se je bolj pogumno začelo odslikavati takratno družbeno resničnost. V slovenski kinematografiji sta se temu trendu odzvala predvsem Jože Pogačnik in Mako Sajko. Oba vneta raziskovalca svojega časa in odnosov v njem. Med seboj sta se razlikovala, vendar sta vsak na svoj način v naš prostor prinesla nov veter dokumentarnega filma, ki je vznemiril kritike in gledalce.

Mako Sajko je izbiral teme, s katerimi je lahko kot dokumentarist opozarjal na neskladja naše vsakodnevnosti, na zapostavljeno ali spregledano. V letih svojega najbolj intenzivnega ustvarjanja skoraj ni posnel filma, ki ne bi trkal na našo človeško in državljansko zavest. Pa najsi bo to ekološko opominjanje **Strupi** (1964), kritičen zapis o zanemarjenem gospodarstvu **Muzej zahteva** (1967), opozarjanje na pereče, vendar pogosto zamolčane probleme **Samomorilci, pozor** (1967) in **Promiskuiteta** (1974) ali poizkus etnografskega zapisa s kritičnim pridihom **Noša** (1975). Filmi **Plamen v dvonožcu** (1968), **Turnir pri Šumiku** (1965) in **Potopljena obala** pa so drugačni, delujejo predvsem na ravni poetičnega. Skoraj v vseh filmih uporablja komentar, ki z neko prijetno, a hkrati poudarjeno ironijo tolmači dogajanje pred kamero.

V filmih **Strupi**, **Plamen v dvonožcu**, **Turnir pri Šumiku** in **Potopljena obala** se je izognil komentarju. Podal se je v raziskovanje čistega filmskega izraza, govornice, v kateri se slika in zvok zlijeta v nedeljivo celoto. Brez inventivnosti komponistov Branimirja Sakača **Strupi** in **Potopljena obala**, Jakoba Ježa **Turnir pri Šumiku** in Aleksandra Skaleta **Plamen v dvonožcu**, bi se ta zamisel težko uresničila.

S sodelavci montažerko Maričko Pirkmajer, snemalcema Vikijem Pogačarjem in Rudijem Vavpotičem je ustvaril filme, katerih vrednost so potrdile visoke nagrade na festivalih v Beogradu, Gottwaldovem (danes Zlin na Češkem) in francoskem Toursu.



Svoj avtorski prostor v dokumentarnem filmu je našel na eni strani na ravni novinarskega raziskovanja, na drugi pa umetniškega upodabljanja izbrane teme. Oba pristopa pa sta za takratni čas bila primerna in zaželena. Oba sta prinašala nekoliko drugačno avtorjevo in gledalčevo razmišljanje o dogajanju v okolju, kot smo ga bili vajeni.

Njegova stališča so bila zanimiva tudi za filmsko vzgojo, ki je v takratnem konceptu zahtevala predvsem senzibilacijo gledalca za dojetje odnosov v okolju, tudi s pomočjo filma. V ta namen je Vitko Musek, skupaj s Francetom Kosmačem in Tonijem Tršarjem povabil Mako Sajka v gibanje za filmsko kulturo. Skupaj z mnogimi filmskimi ustvarjalci, publicisti in pedagogi so začeli veliko bitko za kritičnega filmskega gledalca. Mako Sajko je sodelavci obiskal skoraj vsa filmskovzgojna žarišča v Sloveniji, tesno sodeloval z najbolj vnetimi aktivisti filmske vzgoje, vzdrževal organizacijske stike s filmskimi komisijami, ki so bile v večini občin ter predaval na posvetih in seminarjih. Znatno je bil njegov delež pri razvoju otroške in mladinske ustvarjalnosti ter amaterskega filma odraslih. Za to dejavnost je napisal nekaj zanimivih priročnikov.

15. marec ob 20. uri
Otvoritev 9. mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Cankarjevem domu

25

Retrospektiva dokumentarnih filmov Mako Sajka: Iskanje filmskega grala **Samomorilci pozor!**

Slovenija, 1967, 13', 35 mm

Strupi

Slovenija, 1964, 13', 35 mm

Kje je železna zavesa?

Slovenija, 1961, 13', 35 mm

Muzej zahteva

Slovenija, 1967, 13', 35 mm

Narodna noša

Slovenija, 1975, 11', 35 mm

Plamen v dvonožcu

Slovenija, 1968, 11', 35 mm

Po projekciji pogovor z avtorjem.

19. marec ob 20.30 uri
Večer DSFU

Retrospektiva dokumentarnih filmov Mako Sajka: Iskanje filmskega grala

ob avtorjevi 80-letnici, v Slovenski kinoteki

Kaj za vas?

Slovenija, 1962, 14', 35 mm

Turnir pri Šumiku

Slovenija, 1965, 11', 35 mm

Potopljena obala

Slovenija, 1967, 13', 35 mm

Stopnice ljubezni

Slovenija, 1971, 13', 35 mm

Slavica exception

Slovenija, 1971, 10', 35 mm

Avtor bo filme pospremil s komentarjem.

26 **5** maja 1980 zjutraj Josip Broz – Tito tudi uradno umre. Jugoslavija doživi enega najbolj veličastnih mednarodnih multimedijskih spektaklov v svoji zgodovini. Mestom in svetu pokažejo poslednjo Titovo pot in zbor svetovnih veljakov, ki so se mu prišli pokloniti. Napetosti med republikami, partijami, vojsko, teritorialno obrambo, drugimi paradržavnimi in parapolitičnimi organizacijami se stopnjujejo. Gospodarski položaj je katastrofalen. Cveti črni trg preprodaje deviz, za pot čez meje bi naj plačevali visoko pristojbino.

Na Kosovu počí. Albanski upor vojska in zvezna policija surovo zadušita, pomagajo tudi slovenske policijske enote. To je ena od taktičnih napak, ki se nam kasneje doma k sreči dobro obrestuje: prvi se zveznemu lo-mastenju po Sloveniji uprejo prav policaji, ki vedó, kakšno je v resnici videti tako posre-dovanje ... ko protokolarna vozila gazijo po cvetju in ljudeh.

Celo najbolj okoreli partijski aparatčiki se v Sloveniji ovedó nevarnosti. Ljubljanski metro-polit postane Alojzij Šuštar, po dolgih letih odlaganja in prekladanja lahko izide roman Branka Hofmana "Noč do jutra", ki govori tudi o Golem otoku. Pripravlja se izhajanje nove revije – "Nove revije". Konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let je čas, ko smo na slovenskem naredili presenetljivo veliko fil-mov. Med njimi je tedaj tudi "Krizno obdobje" Francija Slaka; kakšno naključje!

Pank postaja paradno mladinsko gibanje, ki ga podpira tudi Zveza socialistične mladine Slovenije. Ta postane kovačnica današnjih oblastnikov in zasebnikov.

Na Hrvaškem spet sodijo Franju Tuđmanu. Filmi ljubljanske AGRFT se spomladi leta 1981 prvič predstavijo na mednarodnem bie-nalnem festivalu študentskih filmov v Karlovih Varih. Jeseni istega leta sodelujemo tudi na Mednarodnem festivalu visokih filmskih šol v Münchnu, kjer film Žarka Lužnika "V temi" prejme prvo nagrado v kategoriji dokumen-tarnih del. Na filmskem področju se še vedno blagodejno kaže koristen vpliv Franceta Štiglic, ki se vse bolj zavezuje politiki. Filmi so navidez razkošni, smemalna mesta so lahko še vedno kjerkoli. Brez velikih denarnih zategovanj. Tako so nastali pričujoči filmi, ki so jih naredili "tri in eden". Tri študentke in en študent. Nabor filmov je pomemben tudi za-

to, ker so vsi štirje študentje postali pomem-bni filmski in televizijski delavci. Vsak na svoji način, vsak zase dragocen.

Filma Jasne Hribernik – dokumentarni in igra-ni – nosita prepoznaven pečat svoje sno-vateljice: odprto zgodbo, ki temelji na vidnih učinkih in ni zavezana vzročno posledičnemu zaporedju pripovedovanja; z močno oporo v zvokovnem delu – z učinkovito preoblikovani-mi naravnimi zvoki in sugestivno glasbo. Nav-dih, naključje, igra, preskušanje, domneve ... prevladujejo. Dogodki se začenjajo in konču-jejo brez trdne logične povezave. Šele celota jih zgosti v nedoločno, pa silovito učinkovi-to izpoved, ki jo vsaj v dokumentarcu pod-pira tudi upodobitev Vilka Filača z izzivalnimi, na prvi pogled celó napačnimi snemalskimi postopki. V igranem filmu, v katerem ni moč do kraja prepoznati vseh sodelavcev, sta za-gotovo znana oba ključna mentorja – France Štiglic in Andrej Inkret.

Andreja Humar pripoveduje svojo realisti-čno zgodbo na filmsko bolj ustaljen način. V zamolkljivih rjavih tonih – snemalska odlika Rada Likona! – se pred nami odvije preprost spopad ljudi v skrajni socialni stiski, ki bi se lahko zgodil kadarkoli. Gre pa gotovo za eno prvih upodobitev literarnih del Lojzeta Kovačiča, kakor smo bili temu priča že v primerih Gregorja Strniše in Rudija Šelige: Akademija je bila prva! Razveseljiva je obširnost filmskih sodelavcev, saj srečamo asistente, drama-turge in prvič tudi snemalko in oblikovalko zvoka. Tako se je režiserka lahko temeljito posvetila delu s štirimi igralci, ki so vrhunsko izpolnili svoje naloge.

Polona Sepe s Karpom Godino in predvsem z imenitno igralsko zasedbo, na čelu katere je Vladoša Simčičeva, pričara prepričljivo zgodbo o starosti, na spolzkem robu med komičnim in tragičnim, kjer pa ji v nobenem trenutku ne spodrsne. Predvsem gre pou-dariti izjemno lepo izbrano in imenitno upo-dobljeno okolje, ki z barvami in arhitekturnimi prviniami podpira zložno pripoved, kjer je dra-ma prikrita pod navidez zloščeno površino.

Film edinega moškega predstavnika v tokrat-nem naboru, Žarka Lužnika, je značilna podo-ba zblojenega, zabljuženega časa, v katerem se nekaterim ni dano ustaliti in jim zato tudi ne uspe najti najpreprostejših vzrokov za biva-nje. Kakor skozi Dantejeve kroge pekla se "ju-nak" prebija skozi značilne dogodke cvetlične

generacije. Dogodke gleda zanesljiva in, kljub težavnim pogojem, vedno neoporečna ka-mera Rada Likona. Film je pomemben pri-spevek tudi zaradi številnih nastopajočih, ki so bili tedaj v resnici značilni predstavniki upodo-bljenega sloja ljudi. Brez velikih pomislekov bi ta film lahko uvrstili kar med dokumentarce! In naj bo v spoštljiv spomin Žarku Lužniku.

Soba

AGRFT 1980, dok. barvni 16 mm, 12' scenarij, režija, montaža: Jasna Hribernik Prijateljstvo dveh deklet: študentke igre in invalidke.

Arventur

AGRFT 1981, igrani barvni 16 mm, 11' po noveli Aleksandra Grina scenarij, režija, montaža: Jasna Hribernik mentorja: Andrej Inkret in France Štiglic igrajo: Peter Boštjančič, Pavle Ravnohrib, Boris Jurjaševič, Livija Pandur, Miha Šoukal Zelo odprta zgodba o fantu, ki išče, pa še sam ne ve kaj.

Odločba

AGRFT 1980, igrani barvni 16 mm, 15' po noveli Lojzeta Kovačiča "Svita se" scenarij, režija, montaža: Andreja Humar, igrajo: Slavko Cerjak, Damjana Grašič, Matjaž Turk, Milan Vodopivec Mladi par čaka na skorajšnjo vselitev v stano-vanje, za katerega se poteguje tudi zagrizen tekmeč. Socialna slika iz bližnje preteklosti.

V spomin

AGRFT 1982, igrani barvni 16 mm, 18' scenarij, režija, montaža Polona Sepe igrajo: Vladoša Simčičeva, Jožica Avbelj, Sil-va Čušin, Ašperger Cintia, Urban Gradišar Univerzitetna Prešernova nagrada 1983, po-sebna nagrada Metoda Badjure 1982 Slika iz življenja upokojenke, ki živi v domu in ji vedno bolj peša spomin.

Bljuz

AGRFT 1981, igrani barvni 16 mm, 32' scenarij, režija, montaža Žarko Lužnik igrajo: Srečo Papič, Vilja Kralj, Mitja Milavec, Marko Derganc, Peter Mlakar Posebna nagrada Metoda Badjure 1981 Zgodba o že malo ostarelem hipiju, ki po vrsti značilnih dogodivščin odbljuzi neznano kam.

teden možganov
12. – 18. marec

Alenka Tančič

možgani, producenti naše stvarnosti



Filmska umetnost je tako kot vse, kar doživljamo, zaznavamo ali izvajamo, neizogibno povezana z delovanjem (naših) možganov. Le-ti so namreč osnova naše duševnosti, najbolj skrivnosten biološki organ, ki omogoča in opredeljuje naše zaznave, misli, čustva, doživljanja ..., torej tudi dojemanje, vživljanje in interpretiranje dogajanja na platnu ali ekranu. Vendar pa filmska umetnost prinaša še nekaj. Predstavlja namreč medij (čeprav ne edini), v katerem lahko možgani s svojim delovanjem nastopajo tako v vlogi subjekta kot objekta. Ni namreč malo filmov, ki za svojo osrednjo temo, ali kot orodje za njen razvoj, postavljajo fenomene, povezane z delovanjem normalnega ali motenega delovanja možganov in posledično duševnosti. Filmska umetnost je tako hote in nehote pomemben nosilec in ustvarjalec naših predstav o tem fascinantnem kompleksnem duševnem aparatu. Predstav, ki so lahko bolj ali manj pravilne oziroma celo napačne.

In zato Slovenska kinoteka v sodelovanju s SiNAPSO, Slovenskim društvom za nevroznanost (www.sinapsa.org), ob tednu možganov, ki poteka od 12. do 18. marca, pripravlja sklop izobraževalnih dogodkov. Teden možganov je mednarodni dogodek, ki poteka vsak tretji teden v marcu in v katerem sodeluje več kot 60 držav in 1600 organizacij. Njegov namen je ozaveščanje laične in strokovne javnosti o pomenu možganov za kakovost vsakdanjega življenja ter osebnih in družbenih koristi raziskovanja možganov in živčevja.

Teden možganov v Slovenski kinoteki bo zaznamovan s ciklom petih filmov, ki so na določen način povezani z delovanjem možganov, in s spremljevalnim izobraževalnim programom, ki bo vključeval štiri kratka predavanja in eno okroglo mizo pod skupnim naslovom *Možgani, producenti naše stvarnosti*. Vsak dan v tem tednu bomo zavrtili (za natančen urnik prelistajte spored) en film, za katerega bomo obiskovalcem zaradi izobraževalne narave omogočili prost vstop, sledil pa mu bo izobraževalni dogodek, ki bo predstavljal odziv na določen duševni fenomen in njegovo prikazovanje na platnu.

Predavanja bodo sledila filmom **Memento** (2000), **Mož brez preteklosti** (2002), **Rain man** (1988) in **Moj mali Idaho** (1991):

• Filma **Memento** (2000) in **Mož brez preteklosti** (2002) obravnavata izgubo spomina po poškodbi možganov. Pri prvem bomo lahko podrobneje govorili o kognitivnih vidikih izgube spomina ter možnih strategijah spoprijemanja z njimi.

• Pri drugem pa se bomo lahko dotaknili vprašanja, v kakšni meri spomini definirajo posameznikovo osebnost ter kako lahko poškodbe možganov vodijo do sprememb osebnosti.

• Film **Rain man** (1988) bo izpostavil tematico avtistične motnje ter realnih, življenjskih in vsakodnevnih težav, s katerimi se srečujejo ljudje z avtizmom.

• Film **Moj mali Idaho** (1991) bo izpostavil problematiko nevrološke (spalne) motnje narcolepsije.

Osrednji dogodek tedna možganov pa bo okrogla miza, ki bo v četrtek, 15. marca, sledila filmu **Prebujenja** (1990). Le-ta bo odprla diskusijo o sindromu vklešenosti (lock-in sindromu): o stanjih, v katerih so ljudje sicer zavestni, hkrati pa nimajo možnosti gibanja in komunikacije s svetom; dotaknili pa se bomo lahko tudi novih pristopov in kompromisov pri zdravljenju možganov.

Vsi predavatelji in gostje okrogle mize bodo priznani strokovnjaki in zanimivi sogovorniki s področja nevroznanosti, ki jih bo v našo sredino povabilo društvo SiNAPSA. Nepogrešljivi in pomembni oblikovalci dogajanja ob tednu možganov pa boste tudi vi, dragi obiskovalci, ki boste lahko na vseh izobraževalnih dogodkih sodelovali s svojimi vprašanji, mnenji in željo po obravnavi te skrivnostne, privlačne tematike.

Prijazno vabljeni!

spooredk

28

Dragi obiskovalci! Stanley Kubrick si je vse življenje prizadeval za zagotavljanje najvišje kakovosti projekcije in kar najboljše izrazno moč slike. Zaradi tega je z nezadovoljstvom gledal na podnaslavljanje svojih kopij. Velikemu režiserju v čast bomo tudi v Slovenski kinoteki enkrat zavrteli vsak film tako, kot bi to želel Stanley Kubrick – brez odmora in brez podnapisov. Te ponovitve bodo posebej označene.

ponedeljek, 5. marec

18.00

Večer Slovenskega filmskega arhiva **NA PAPIRNATIH AVIONIH** Slovenija, 1967, 94', čb, bp
režija: Matjaž Klopčič
igrajo: Leopold Bibič, Štefka Drolc, Snežana Nikšić

Obdobje zrelih let v življenju moškega in neprijetno spoznanje o jalovosti dotedanega življenja. Preiskovanje vzrokov in posledic te jalovosti in iskanje rešitve v zakonu z dekletom, ki ji iluzija občutij ne dovoli videti nesmiselnosti takšnega početja. Utopljanje še enega zakona v kopici povprečnosti, z zakoncem, ki začneta početi tisto, česar nikoli nista želela.

20.00

Večer filmov študentov AGRFT

SOBA
1980, dok., 12'
režija: Jasna Hribernik
ARVENTUR
1981, 11'
režija: Jasna Hribernik
ODLOČBA
1980, 15'
režija: Andreja Humar
V SPOMIN
1982, 18'
režija: Polona Sepe
BLJUJZ
1981, 32'
režija: Žarko Lužnik

torek, 6. marec

20.00

Otvoritev retrospektive Stanleyja Kubricka

Nov nakup Slovenske kinoteke
STEZE SLAVE
(Paths of Glory), ZDA, 1957, 86', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Kirk Douglas, Ralph Meeker,

Adolphe Menjou

Francija, 1916. General Broulard pride na frontno črto in kolegu Mireauju, ambicioznemu in oportunističnemu generalu, ukaže, naj zdesetkani vojski zapove nemogoč, samomorilski napad na Ant Hill, pomembno strateško točko, ki je že več mesecev v rokah Nemcev. Polkovnik Dax protestira, saj se zave da, da je osvojitve trdnjave nemogoča, a je svoje vojake vseeno prisiljen poslati v boj. Juriš v celoti spodleti, vojaki se umaknejo, Mireau ponori. Najprej ukaže streljanje na lastno vojsko, naslednji dan pa skliče vojaško sodišče, ki bo "strahopetce" kaznovalo po najhitrejši poti. Izbrani so trije možje, ki bodo v opozorilo neposlušnim naslednji dan usmrčeni. Dax spozna licemerstvo vojaškega vodstva, ki je za lastne ambicije pripravljeno žrtvovati življenja navadnih vojakov ...

sreda, 7. marec

19.00

Predstavitve knjige Simona Popka: **Kubrick** in pogovor z avtorjem

20.30

Počastitev 8. obletnice smrti Stanleyja Kubricka ŽIVLJENJE V SLIKAH (Life in Pictures), ZDA, 2001, 142', dokumentarni, svp
režija: Jan Harlan
Življenje v slikah je neverjeten dokumentarni film, ki ga je posnel Jan Harlan, producent Kubrickovih filmov po letu 1975. Skoraj dveipolurni dokumentarec v neverjetnih podrobnostih osvetli življenje in delo tega izjemnega režiserja. Izjemni intervjuji in pričevanja, ki jih o Kubrickovem delu podajajo vodilni možje filmske industrije. Od bližnjih prijateljev, kot je Steven Spielberg, do igralcev, ki so pod Kubrickovo diktaturo ustvarjali nepozabne vloge. Film je zanimiv tudi za vse tiste, ki so se vedno spraševali: pa kaj za *hudiča* je na tem Kubricku? In seveda obvezno čtivo za vse, ki osupli strmite nad režijskimi dosežki samotarskega ameriškega Angleža.

četrtek, 8. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka DAN OBRAČUNA (Day of the Fight), USA, 1951, 16', bp

režija: Stanley Kubrick

pripovedovalec: Douglas Edwards
Dokumentarec o Walterju Cartierju, boksarju srednje kategorije iz New Yorka. Kamera ga spremlja na dan dvoboja, od prebujanja, zajtrkovanja, zdravniškega pregleda, molitve v cerkvi, odmora na plaži, do končnih priprav in večernega dvoboja proti Bobbyju Jamesu v treh rundah. Komentar pripovedovalca najprej predstavi statistične podatke ameriške boksarske zveze in nato pesimistično zaključuje, da se bo le desetina članov lahko z boksom tudi preživljala, komaj odstotek pa jih bo od tega dobro živel. Pripovedovalec neprestano ponavlja, da boksarja ne "ubija" pretepanje v ringu, temveč čakanje na večerni dvoboj, še posebej zadnja ura v slačilnici ...

LETEČI DUHOVNIK

(Flying Padre), USA, 1951, 9', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Bob Hite (pripovedovalec), Fred Stadmueller
Film prikazuje dva delovna dneva v življenju Freda Stadtmuellerja, katoliškega misijonarja iz Mosquera v New Mexicu, ki je v duhovniškem poklicu že osem let. Svoje poslanstvo opravlja na področju, velikem 600 kvadratnih kilometrov, zato potuje naokrog z enomotornim letalom, ki ga kot prevozno sredstvo uporablja šesto leto. Preleti več kot 15.000 kilometrov letno, pri tem pa ne opravlja zgolj misijonarskega dela, temveč v stiski pomaga tudi bolnim in zapostavljenim. Zjutraj se udeleži pogreba, popoldan se vrne v Mosquero in daruje večerno mašo. Naslednji dan ga najprej obišče dekletce, ki ima težave z nagajivim sovrstnikom Pedrom ...

MORILČEV POLJUB

(Killer's Kiss), ZDA, 1955, 67', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane
Davy Gordon živčno postopa po železniški postaji in čaka na odhod vlaka; na sledi so mu tako policija kot gangsterji. Med čakanjem v mislih povzema dogodke zadnjih dni, ki so ga pripeljali v kritično situacijo. Davy je povprečen boksar, ki je ravnokar izgubil svoj zadnji dvoboj. Živi v zaničnem bloku in skozi okno vsak dan opazuje Glorio, dekle v stanovanju čez cesto. Ko nekega dne vidi, da

jo Rapallo, lastnik lokala, kjer Gloria dela, spolno nadleguje, Davy poseže vmes in vsiljivca prežene. Po krajšem spoznavnem druženju želita novo-pečena ljubimca zapustiti mesto in začeti novo življenje, a Gloria bi rada od Rapalla izterjala plačilo. Rapallo jo skuša prepričati, naj ostane, in nad Davyja pošlje svoje može. Med pregonom po newyorških ulicah se Davy zateče v skladišče z lutkami, kjer mu uspe onesposobiti Rapallo-va plačanca ...

20.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka SPARTAK

(Spartacus), ZDA, 1960, 184', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons
Leta 70 pred našim štetjem se skupina sužnjev pod vodstvom Tračana Spartaka upre gospodarju Lentulusu Batiatusu in začne največji suženjski upor v rimskem imperiju. V senatu se v medsebojnem obračunavanju, predvsem med hladnokrvnim Crassusom in temperamentnim Gracchusom, vendarle rodi tudi strategija boja proti upornikom. Spartak med pohodom sužnjev osvobodi Varinio, dekle, ki jo je spoznal v dneh pred vstajo, in mladega Antoniusa, osebnega sužnja senatorja Crassusa, ki mu senat podeli popolno vojaško oblast. Crassus s svojo vojsko v nekaj mesecih porazi uporniške sužnje, ki želijo čez morje pobegniti na svobodno ozemlje; zadnji udarec jim zada pred mestom vkrcanja, kjer Spartakovo neorganizirano vojsko pričaka s številčno armado in jo v neenakem boju porazi. Med preštevanjem ranjenih Crassus zahteva, naj mu pripeljejo Spartaka, ker ga namerava pred vsemi križati ...
Film bomo predvajali v dveh delih s petnajstminutnim odmorom.

petek, 9. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka ROP BREZ PLENA

(The Killing), ZDA, 1956, 83', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards

kinoteke

pridružujemo si pravico
do spremembe sporeda

Johnny Clay po vrnitvi iz zapora ne sedi križem rok; v nekaj tednih izdelava natančen načrt za rop blagajne na hipodromu. Rop zahteva veliko priprav in pisano družino pomagačev, zato k sodelovanju povabi finančnika Marvina Ungerja, natakarka Mika O'Reillyja, do vratu zadolženega policajca Randyja Kennana in Georgea Peattyja, poročenega slabiča, zaposlenega na hipodromu. Poleg ožje ekipe potrebujejo še človeka, ki bo z roba dirkališča ustrelil enega izmed konjev, ter silaka, ki bo v baru sprožil pretep in odvrnil pozornost policije. Peterica se loti priprav, toda večina med njimi že vnaprej prinaša negativno energijo: eden je alkoholik, drugi se skriva pred upniki, George pa je tako rekoč zaslužjen s svojo promiskuitetno in pohlepno ženo Sherry. Slednja izve za Johnnyjev načrt in z ljubimcem Valom se odločita, da bosta skupino po opravljenem ropu presenetila in okradla ...

20.00 Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka LOLITA

(Lolita), ZDA/VB, 1962, 152', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon
Pisatelj in predavatelj Humbert Humbert se po umoru skrivnostnega Quiltyja spominja dogodkov zadnjih nekaj let ... V mirnem, odročnem mestecu Humbert čez poletje najame sobo pri Charlotte Haze, spozna njeno trinajstletno hčer Dolores in se vanjo nemudoma zaljubi. Domisli se pretkane strategije – poroči se s Charlotte; ko slednja umre v prometni nesreči, Humbert nadaljuje s strogo vzgojo Dolores. Pastorko želi obvarovati pred kvarnimi vplivi družbe, moti ga tudi njeno prijateljstvo z vrstniki, zato nekaj časa skupaj potuje ta po deželi. Dolores se mu vse bolj izmika in želi postati samostojna; njeno neposlušnost Humbert brez izjeme strogo kaznuje, zato Dolores nazadnje pobegne. Humbert izgublja razum in pristane v bolnišnici na psihiatričnem oddelku. Dolores si medtem najde resnega fanta, se ustali na podeželju in zanosi ... Film bomo predvajali v dveh delih s petnajstminutnim odmorom.

sobota, 10. marec

19.00 Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka DR. STRANGELOVE

(Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), ZDA/VB, 1964, 93', sp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden
Generalu Jacku D. Ripperju je dovolj hladne diplomacije z Rusi, zato nad Sovjetsko zvezo pošlje letala, opremljena z atomskimi bombami. Še prej se zabarikadira v svoji vojaški bazi, akcijo zavaruje s kodo, kapetana Mandraka pa vzame za talca. Medtem se v Vojni sobi, poveljstvu ameriške vojske, zbere vsa politično-vojaška elita. Predsednik Muffley zaradi kočljive situacije dovoli vstop celo sovjetskemu ambasadorju De Sadeskemu, kar pri generalih sproži ogorčenje. Po skrajnih prizadevanjih in po Ripperjevem samomoru generalom uspe odpoklicati vsa letala, razen enega, ki mu poveljuje major Kong. Z njim je prekinjena vsakršna komunikacija, zato se zdi odpoklic nemogoč. Kong sledi natančnim ukazom, dekodira šifre in pripravlja bombardiranje sovjetske vojaške baze ...

21.00 Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka STEZE SLAVE

(Paths of Glory), ZDA, 1957, 86', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou
(glej torek, 6. marec ob 20. uri)

ponedeljek, 12. marec

17.00 Kinokatedra: Možgani, producenti naše stvarnosti MEMENTO

(Memento), ZDA, 2000, 113', bp
režija: Christopher Nolan
igrajo: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano
Skrivnostni triler, katerega glavni junak je moški, ki je v tragičnem dogodku izgubil kratkoročni spomin. Po projekciji bo predavanje na temo filma v sodelovanju z društvom SiNAPSA.

20.00 Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka ODISEJA V VESOLJU

(2001: A Space Odyssey), ZDA/VB, 1968, 139', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester
Film je razdeljen na štiri dele: Zora človeštva; Lunarna sekvenca; Misija na Jupiter, 18 mesecev pozneje; Jupiter: Neskončnost in onstran. Osrednji motiv filma je črni monolit, s katerim se seznamimo že v uvodni epizodi, postavljeni štiri milijone let v zgodovino, kjer človeški prednik živalsko kost uporabi za prvo orožje ... Na začetku 21. stoletja Američani pod Luninim površjem odkrijejo še en primerek monolita, zaznajo pa tudi signal, ki ga objekt pošilja v smeri proti Jupitru. Tja se z vesoljskim plovilom Discovery napoti odprava dveh aktivnih astronautov, Bowmana in Poolea, treh zamrznjenih članov posadke in super-inteligenčnega računalnika z imenom HAL 9000. Misija poteka po načrtih, po nekaj manjših incidentih pa Bowman in Poole začneta sumiti v HALovo vdanoost in pomoč, zato potihem razmišljata o njegovem odklopu. HAL sprevidi njuno igro in se sklene maščevati ... Film bomo predvajali v dveh delih s petnajstminutnim odmorom.

torek, 13. marec

17.00 Kinokatedra: Možgani, producenti naše stvarnosti RAIN MAN

(Rain Man), ZDA, 1988, 133', bp
režija: Barry Levinson
igrajo: Dustin Hoffman, Tom Cruise, Valeria Golino
Prodajalec luksuznih avtomobilov Charlie Babbitt ugrabi svojega dotlelj nepoznanega avtističnega brata Raymonda in njuno pestro potovanje, polno odkritij, se začne. Ganljiva zgodba o odnosu med bratoma, med dvema različnima svetovoma, je bila nagrajena s štirimi oskarji. Po projekciji bo predavanje na temo filma v sodelovanju z društvom SiNAPSA.

20.00 Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka PEKLENSKA POMARANČA

(A Clockwork Orange), ZDA/VB, 1971,

137', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates
Štirinajstletni Alex DeLarge in njegovi droogs, pajdaši Pete, Georgie in Dim, pustošijo po londonskih predmestjih. Pretepajo klošarje, posiljujejo ženske, kradejo in se drogirajo – z mlekom. Po incidentu v hiši ženske, imenovane Cat Lady, ki jo Alex z ogromnim umetnim penisom ubije, Alexa ujamejo in obsodijo na štirinajst let zapora. Po dveh letih se javi za prostovoljca v tveganim znanstvenem eksperimentu, "postopku Ludovico". Alexa privežejo na stol in ga pod vplivom zdravil silijo, da ob zvokih Beethovnovne Devete simfonije gleda prizore vojne in skrajnega nasilja. Znanstveniki nameravajo mladega delinkventa že po nekaj tednih terapije "predrugčiti" v poštenega, umirjenega in poslušnega državljana. Poskus uspe, Alexa izpustijo. Nastani se pri starših, a se ob vrnitvi v družbo sooči z enakim nasilnim svetom, kakršnemu je nekoč pripadal ...

sreda, 14. marec

17.00 Kinokatedra: Možgani, producenti naše stvarnosti MOŽ BREZ PRETEKLOSTI

(Mies vailla menneisyttä), Finska, 2002, 97', ap
režija: Aki Kaurismäki
igrajo: Markku Peltola, Kati Outinen, Juhani Niemelä
Zgodba o moškem, ki se zaradi hude amnezije ne more spomniti niti lastnega imena in je zato prisiljen, da na novo ustvari svoje življenje. Po projekciji bo predavanje na temo filma v sodelovanju z društvom SiNAPSA.

20.00 Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka BARRY LYNDON

(Barry Lyndon), ZDA/VB, 1975, 183', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee
Šestdeseta leta 18. stoletja na Irskem. Redmond Barry je mladenič, zaljubljen v svojo sestrično Noro Brady. Istočasno ji dvori tudi kapetan

angleške vojske Quin, zato ga Barry izzove na dvoboj. Ker je premožni snubec za družino preveč pomemben, dvoboj s pištolami uprizorijo. Barry v prepričanju, da je Quina ubil, zbeži iz rodnega kraja. Priključi se angleški vojski in sedemletni vojni proti Franciji, Nemčiji, Švedski in Avstriji, vendar kmalu dezertira in prevzame identiteto ubitega častnika. Razkrije ga pruski zaveznik Potzdorf; Barry je prisiljen delati zanj in razkriti De Balibarija, domnevnega irskega vojuna v pruskih vrstah. V patriotskem zanosu Barry De Balibariju razkrije svojo identiteto; skupaj pobegneta s sovražnega ozemlja in začeta kariero kvartopirskih goljufov v najvišjih družbenih krogih ...

Film bomo predvajali v dveh delih s petnajstminutnim odmorom.

četrtak, 15. marec

16.00

Kinokatedra: Možgani, producenti naše stvarnosti **PREBUJENJA**

(Awakenings), ZDA, 1990, 121', bp
režija: Penny Marshall
igrajo: Robert De Niro, Robin Williams, Julie Kavner
Pretresljiv film o katatoničnih bolniških, ki jih iz njihovega stanja skušajo zbuditi z novim zdravilom. Posnet po resnični zgodbi.

Po projekciji bo okrogla miza na temo filma v sodelovanju z društvom SiNAPSA.

20.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka **SIJANJE**

(The Shining), ZDA/VB, 1980, 142', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd
Jack Torrance sprejme petmesečno službo zimskega oskrbnika v odročnem gorskem hotelu Overlook. Kot pisatelj potrebuje mir, zato mu pozimi zaprti hotel ponuja idealno delovno okolje. Pred odhodom ga hotelsko vodstvo opozori na tragične dogodke iz preteklosti; eden prejšnjih oskrbnikov, Grady, je namreč izgubil razum ter s sekiro pobil svojo ženo in obe hčerki. Jack v hotel pripelje ženo Wendy in sina Dannyja. Slednji ima telepatške sposobnosti in naveže stik s hotelskim kuharjem Hallorannom, ki nato odpotuje. Zaradi izoliranosti in občutka klavstrofobije, ki ga vzbuja hotel, se začne po mesecu dni v Jackovem vedenju odražati znaki psihičnih motenj; med drugim se mu dozdeva, da je "nekoč že prebival tu". Vse bolj se znaša nad ženo, ki jo skrbi njegovo psihično stanje. Wendy med pregledovanjem rokopisa ugotovi, da Jack že več mesecev tipka en in isti stavek ...

SNEMANJE: "SIJANJE"

(Making "The Shining"), ZDA, 1980, 35', dokumentarni, svp
režija: Vivian Kubrick
Po priporočilu Kubrickove fundacije bomo film **Snemanje: "Sijanje"** predvajali z DVD nosilca.

petek, 16. marec

16.00

Kinokatedra: Možgani, producenti naše stvarnosti **MOJ MALI IDAHO**

(My Own Private Idaho), ZDA, 1991, 102', sp
režija: Gus Van Sant
igrajo: River Phoenix, Keanu Reeves, James Russo

Film o prijateljstvu med dvema fantoma, ki se drogirata in živita na cesti; med tihim, homoseksualno usmerjenim Mikeom, ki trpi za narkolepsijo, in uporniškimi Scottom, ki si je takšen način življenja izbral zaradi kljubovanja očetu.

Po projekciji bo predavanje na temo filma v sodelovanju z društvom SiNAPSA.

19.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka **FULL METAL JACKET**

(Full Metal Jacket), ZDA/VB, 1987, 116', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio
Parris Island, Južna Karolina, 1967. Ameriška vojaška baza za urjenje vojakov, ki so namenjeni v vietnamsko vojno. Narednik Hartman uri novo generacijo mladeničev po ustaljenem receptu: verbalno poniževanje, trpinčenje, zaničevanje. Iz ljudi hoče narediti vojaške stroje, brezkompromisne ubijalce. Med vojaki izstopa Gomer Pyle, debeli nesposobnež, s katerim Hartman ravna še posebej kruto. Pyle postopno izgublja razum; po končanem urjenju najprej ustrelj narednika in nato še sebe. Vietnam, nekaj mesecev pozneje. Joker, uradno narednik J. T. Davis, pripada oddelku za propagando in obveščanje. Kot poročevalec za vojaško glasilo Stars and Stripes spoznava manipulacije medijskega obveščanja. Ko gre s četo v izvidnico, začne nevidni ostrostrelec v ruševinah mesta Huế desetkati vrste ameriških vojakov ...

21.30

Kubrick po Kubricku **A.I. UMETNA INTELEGENCA**

(Artificial Intelligence: AI), ZDA, 2001, 146', sp
režija: Steven Spielberg
igrajo: Haley Joel Osment, Frances O'Connor, Sam Robards
Zgodba pripoveduje, da se je Stanley Kubrick dolga leta pripravljala na snemanje tega filma. Vsak ponedeljek zjutraj je naredil fotografijo dojenčka, ki je iz tedna v teden odrasčal v fantka ... Vse dokler Kubricka niso prepričali, da svet filma še ne premore tehnologije, s katero bi lahko v nekaj trenutkih postaral človeka, je Kubrick vztrajal pri svojem. Slednjič se je pustil prepričati in je projekt prestavil za nedoločen čas, na žalost vse do svoje prezgodnje smrti v letu 1999. Leto pozneje je Steven Spielberg, njegov bližnji prijatelj, sklenil, da uresniči veliko poslednjo željo režiserja in v njegovem imenu dokon-

ča začeti projekt. Tehnologija, ki jo je uporabil, je zdaj omogočala neverjetne posebne učinke; kljub značilnim izletom v *Spielbergovo realnost* je uspel obdržati nekatere najbolj pretresljive elemente Kubrickove pripovedi in njegove režije. Ne verjamete? Eden največjih dokazov za to, kako dobro je Steven opravil svoje delo, je, da so gledalci film sprejeli mlačno. Kakor vse Kubrickove filme ...

sobota, 17. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

ODISEJA V VESOLJU

(2001: A Space Odyssey), ZDA/VB, 1968, 139', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester
(glej ponedeljek, 12. marec ob 20. uri)

21.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

ŠIROKO ZAPRTE OČI

(Eyes Wide Shut), ZDA/VB, 1999, 159', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Tom Cruise, Nicole Kidman, Madison Eginton
William in Alice Harford sta srečna zakonca, starša sedemletne deklice. Alice nekega večera pod vplivom marihuane Williamu zaupa svoje erotične fantazije o aferi z mornariškim častnikom. William se iste noči odzove na službeni klic, nato pa zbežan in ljubosumen tava po newyorških ulicah. Zaplete se v pogovor s prostitutko Domino in pozneje v baru sreča nekdanjega sošolca, pianista Nicka Nightingala, ki mu razkrije svojo ne navadno "službo": na bogataških orgijah v razkošnem gradu igra klavir – z zavezanimi očmi. William Nicka prosi, naj mu zaupa geslo za vstop v grad. Zamaskiran se pridruži orgiastični družini, vendar ga kot nepovabljenega gosta kmalu razkrinkajo. Vodja združbe ga želi kaznovati, a se zanj zavzame skrivnostna rdečelaska, ki je pripravljena sprejeti njegovo kazen. Williamsa izpustijo, naslednji dan pa v časopisih prebere vest o ženski, umrli v čudnih okoliščinah ...

ponedeljek, 19. marec

18.00

Večer mladih filmskih ustvarjalcev **LAHKO NOČKO**

Slovenija, 13', bp
režija: Miha Dulmin, Nika Kozjak
igrajo: Simona Škulj Bogataj, Žiga Čamerlik, Vesna Bohinc
Mati Patricija zanosi, čeprav z možem uporabljata kondome. Prezaposlena mlada starša komajda opravita svoje starševske obveznosti pri enem otroku, zato sta zelo vesela pomoči prijazne osamljene sosede; ta ji-ma pomaga tudi pri drugem otroku. Patricija pa, čudno, zanosi še enkrat.

18.30

Večer mladih filmskih ustvarjalcev **KOMPOZICIJA: KUBRICK**

Slovenija, 2006, 15', dokumentarni režija: Miha Vozelj

19.00

Spremljevalni program Retrospektive filmov Stanleyja Kubricka / "Resnica" o pristanku na Luni **TEMNA STRAN LUNE**

(Opération Lune), Francija, 2002, 52' (TV), dokumentarni, svp
režija: William Karel

Ozadje *prepovedanega* in redkokje objavljenega dokumentarnega filma **Tema stran Lune** predstavlja srečanje režiserja Williama Karela z vdovo Stanleyja Kubricka. Režiser je želel leto dni po Kubrickovi smrti o njem posneti dokumentarec. Skozi pogovore z njegovo vdovo pa je vse bolj presenečen ugotavljal, kako močna je bila naveza med NASO in Stanleyjem Kubrickom. Ne gre samo za optiko, ki jo je dobival na uporabo, tudi ne za vse tiste podatke, ki jih je potreboval pri snemanjih, gre predvsem za sodelovanje v drugi smeri. Kaj je Kubrick lahko ponudil NASI? Ogled filma na lastno odgovornost.

20.30

Večer DSFU / Iskanje filmskega grala – retrospektiva dokumentarnih filmov Maka Sajka ob avtorjevi osemdesetnici **KAJ ZA VAS?**

1962, 14'

TURNIR PRI ŠUMIKU

1965, 11'

POTOPLJENA OBALA

1967, 13'

STOPNICE LJUBEZNI

1971, 13'

SLAVICA EXCEPTION

1971, 10'

Filme bo s komentarjem pospremil avtor.

torek, 20. marec

17.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

LOLITA

(Lolita), ZDA/VB, 1962, 152', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon
Film bomo po želji režiserja predvajali brez prekinitev in podnapisov. (glej petek, 9. marec ob 20. uri)

20.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka **SPARTAK**

(Spartacus), ZDA, 1960, 184', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons
Film bomo po želji režiserja predvajali brez prekinitev in podnapisov. (glej četrtek, 8. marec ob 20. uri)

sreda, 21. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

ROP BREZ PLENA

(The Killing), ZDA, 1956, 83', bp
režija: Stanley Kubrick

igrajo: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards
(glej petek, 9. marec ob 18. uri)

20.00

Spremljevalni program Retrospektive filmov Stanleyja Kubricka / "Resnica" o pristanku na Luni

TEMNA STRAN LUNE

(Opération Lune), Francija, 2002, 52' (TV), dokumentarni, svp
režija: William Karel
(glej ponedeljek, 19. marec ob 19. uri)

21.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

ODISEJA V VESOLJU

(2001: A Space Odyssey), ZDA/VB, 1968, 139', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester

Film bomo po želji režiserja predvajali brez prekinitve in podnapisov.
(glej ponedeljek, 12. marec ob 20. uri)

četrtek, 22. marec

17.30

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

PEKLENSKA POMARANČA

(A Clockwork Orange), ZDA/VB, 1971, 137', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates
(glej torek, 13. marec ob 20. uri)

20.00

Klubski večer

BILA JE NOČ V RIMU

(Era notte a Roma), Italija/Francija, 1960, 136', svp
režija: Roberto Rossellini
igrajo: Peter Baldwin, Sergej Fjodorovič Bondarčuk, Leo Genn

Druga svetovna vojna v Italiji. Trije zavezniški vojni ujetniki, Rus, Anglež in Američan, pobegnejo iz taborišča in se zatečejo v Rim. Lepa mladenka, ki jim ponudi skrivališče, kmalu postane jabolko spora med prijatelji in na dan privrejo vse nacionalne frustracije in sovraštva.
Film po izboru članov Kinotečnega kluba.

petek, 23. marec

19.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

DAN OBRAČUNA

(Day of the Fight), USA, 1951, 16', bp
režija: Stanley Kubrick
pripovedovalec: Douglas Edwards

LETEČI DUHOVNIK

(Flying Padre), USA, 1951, 9', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Bob Hite (pripovedovalec), Fred Stadmüller

MORILČEV POLJUB

(Killer's Kiss), ZDA, 1955, 67', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane
(glej četrtek, 8. marec ob 18. uri)

21.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

SIJANJE

(The Shining), ZDA/VB, 1980, 142', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd
(glej četrtek, 15. marec ob 20. uri)

sobota, 24. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

FULL METAL JACKET

(Full Metal Jacket), ZDA/VB, 1987, 116', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio
(glej petek, 16. marec ob 19. uri)

20.30

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

BARRY LYNDON

(Barry Lyndon), ZDA/VB, 1975, 183', bp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee
Film bomo po želji režiserja predvajali brez prekinitve in podnapisov.
(glej sredo, 14. marec ob 20. uri)

ponedeljek, 26. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

STEZE SLAVE

(Paths of Glory), ZDA, 1957, 86', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou
(glej torek, 6. marec ob 20. uri)

20.00

Kinokatedra

(pred filmom kratko predavanje) SIROKO ZAPRTE OČI

(Eyes Wide Shut), ZDA/VB, 1999, 159', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Tom Cruise, Nicole Kidman, Madison Eginton
(glej sobota, 17. marec ob 21. uri)

torek, 27. marec

18.00

Redni spored kinotečnega arhiva ZGODILO SE JE ČISTO BLIZU VAS

(C'est arrivé près de chez vous), Belgija, 1992, 92', čb, sp
režija: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde
igrajo: Benoît Poelvoorde, Jacqueline Poelvoorde-Pappaert, Nelly Pappaert
Filmska ekipa sledi serijskemu morilcu ter snema njegove brutalne akcije in poetična razmišljanja. Sčasoma se iz opazovalcev prelevijo v sodelavce pri zločinih. Ko jim sredi snemanja zmanjka finančnih sredstev, jih s krvavim denarjem podpre portretiranec. Obešenjaški poskus prikaza nasilja in absurda je belgijski trojci navrgel številne častilce po vsem svetu in tudi v Ljubljani v hipu postal kult.

20.00

Kinokatedra

(pred filmom kratko predavanje) PEKLENSKA POMARANČA

(A Clockwork Orange), ZDA/VB, 1971, 137', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates
(glej torek, 13. marec ob 20. uri)

sreda, 28. marec

18.00

Kinokatedra

(pred filmom kratko predavanje) ODISEJA V VESOLJU

(2001: A Space Odyssey), ZDA/VB, 1968, 139', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester
(glej ponedeljek, 12. marec ob 20. uri)

20.30

Kinokatedra

(pred filmom kratko predavanje) BARRY LYNDON

(Barry Lyndon), ZDA/VB, 1975, 183', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee
(glej sredo, 14. marec ob 20. uri)

četrtek, 29. marec

18.00

Spremljevalni program Retrospektive filmov Stanleyja Kubricka

SNEMANJE: "SIJANJE"

(Making "The Shining"), ZDA, 1980, 35', dokumentarni, svp
režija: Vivian Kubrick
Po priporočilu Kubrickove fundacije bomo film predvajali z DVD nosilca. Vstop prost.

19.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

SIJANJE

(The Shining), ZDA/VB, 1980, 142', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd
(glej četrtek, 15. marec ob 20. uri)

21.30

Kinokatedra – okrogla miza: Ekranizacija literarnih del v filmih Stanleyja Kubricka

petek, 30. marec

18.00

Redni spored kinotečnega arhiva DOBRO JUTRO, VIETNAM

(Good Morning, Vietnam), ZDA, 1987, 120', sp
režija: Barry Levinson
igrajo: Robin Williams, Forest Whitaker, Tung Thanh Tran, Bruno Kirby
Robin Williams je DJ Adrian Cronauer, ki ga s Krete premestijo v Vietnam, da bi s pomočjo radijske oddaje dvignil moralo med vojaki. Studio prilagodi svojemu značaju, eksplozivni mešanici humorja in vedrega pogleda na svet. Njegov nasprotnik je nadrejeni, ki ob pomanjkanju prave-

ga smisla za humor ne prenese Adrianovega načina dela in vedenja. Vendar pa je Adrianov značaj takšen, da uživa popolno zaščito tudi pri najvišjih činih. Stvari tečejo povsem v redu, dokler se nekega dne ne znajde iz oči v oči s pravo vojno. S kruto resničnostjo Vietnamu. Adrian se odloči in na radiu objavi resnico, drugačen pogled na vojno od uradnega stališča. Seveda ga odstavijo, vendar je to šele začetek njegovega boja, da bi pridobil nazaj svojo oddajo.

20.30

Kinokatedra

(pred filmom kratko predavanje) FULL METAL JACKET

(Full Metal Jacket), ZDA/VB, 1987, 116', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio
(glej petek, 16. marec ob 19. uri)

sobota, 31. marec

18.00

Retrospektiva filmov Stanleyja Kubricka

PEKLENSKA POMARANČA

(A Clockwork Orange), ZDA/VB, 1971, 137', svp
režija: Stanley Kubrick
igrajo: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates
(glej torek, 13. marec ob 20. uri)

20.30

Zaključek retrospektive Stanleyja Kubricka

ŽIVLJENJE V SLIKAH

(Life in Pictures), ZDA, 2001, 142', dokumentarni, svp
režija: Jan Harlan
(glej sredo, 7. marec ob 20.30 uri)

legenda:
sp=slovenski podnapisi
svp=slovenski video podnapisi
ap=angleški podnapisi
bp=brez podnapisov
brez oznake=podatek bo objavljen naknadno

Rezervacije vstopnic za Retrospektivo filmov Stanleyja Kubricka so možne samo za člane Kinotečnega kluba.
Zgodbe filmov Stanleyja Kubricka so povzete po knjigi Simona Popka *Kubrick*.
Filmi v okviru Kinokatedre: Možgani, producenti naše stvarnosti, so za obiskovalce brezplačni.

Nicole Kidman

