

365 Dienas

filmas



k i n o s k a t ī t ā j a g a d a g r ā m a t a

D i t a s R i e t u m a s u n N o r m u n d a N a u m a ņ a i z l a s e

365^{Dienas} filmas

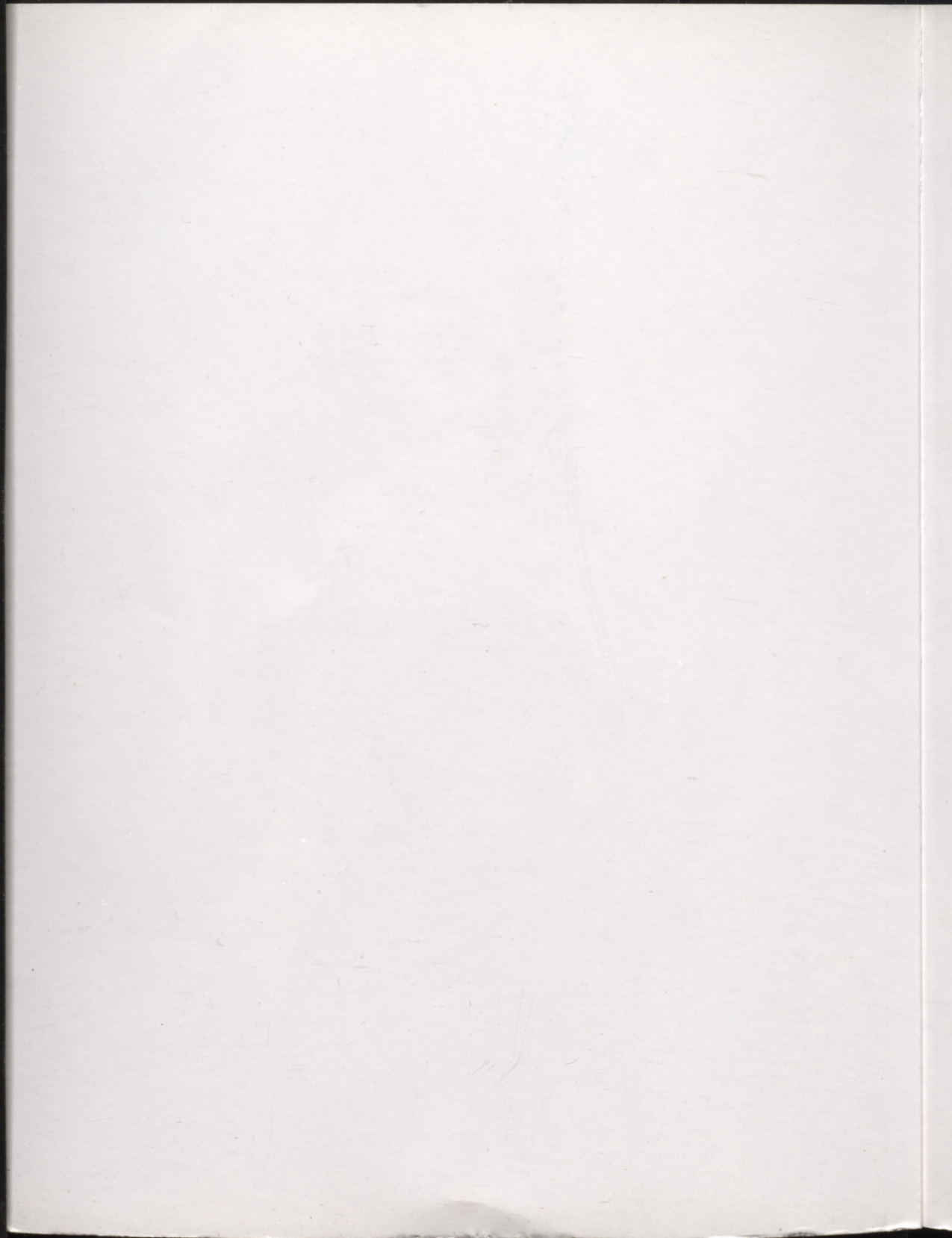
Cik lielisks būtu gads, kuru varētu pavadīt, katru dienu noskatoties vienu no 365 Ditas Rietumas un Normunda Naumaņa izraudzītajām filmām!

Šī grāmata stāsta par darbiem, kas veidojuši pašu kino būtību, par lieliem meistariem un spožām zvaigznēm. Te pārstāvētas deviņas kino desmitgades, atrodamas gan autorkino virsotnes, gan izklaide, detektīvi, komēdijas, melodrāmas. Te ir filmas, kas iezīmē būtiskus pavērsienus kino domāšanā, valodā, arī specefektos un tehnoloģiju iespējās. Autori nebaidās ar savu izvēli arī pārsteigt.

Rietuma un Naumanis skaidro to, kas kino padara dziļu un reibinošu, skaidro kadru, kas nes nu jau divos kino gadsimtos uzkrātu jēdzienisko slodzi. Ir daudzkārt interesantāk baudīt lietas, ko saproti. Rietumas un Naumaņa raksti par kino *Dienā* publicēti jau kopš deviņdesmito gadu sākuma, viņu vērtējums, kaislīgi pieņemts un noliegts, ir veidojis Latvijas kinoskatītāju izvēli.

Jūsu rokās ir ielikts kapitāls darbs, taču tajā nav enciklopēdiju vēsuma. Rietuma un Naumanis mīl kino un ir laimīgi par katru, ar ko var dalīties šajā milestībā.

Sarmīte Ēlerte



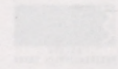
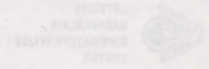
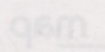
2005-4
L 183

365 Dianas
filmas

365 Dianas filmas

365 Dianas filmų katalogas
365 Dianas filmų katalogas

365 Dianas filmų katalogas
365 Dianas filmų katalogas



Lietuvos Respublika

Lietuvos Respublika

Lietuvos Respublika
Lietuvos Respublika

Lietuvos Respublika

Lietuvos Respublika
Lietuvos Respublika

Lietuvos Respublika

UDK 778.5

Ri 450

Dita Rietuma, Normunds Naumanis

365 Dienas filmas

Māksliniece **Inta Sarkane**

Foto *CORBIS/SCANPIX*, Rīgas Kino muzejs, laikraksta *Diena* arhīvs,
Baltic Cinema arhīvs, žurnāla *Rīgas Laiks* arhīvs, Aivars Liepiņš, *Diena*

Uz vāka: Rita Heivorte filmas *Gilda* reklāmfoto (*CORBIS/SCANPIX*)
un Laura Heringa kadrā no filmas *Malholandas ceļš*

Izdevumu atbalsta:



LATVIJAS
NACIONĀLAIS
KINEMATOGRAFĪJAS
CENTRS

map
print your pages

Korektore **Edite Lūkina**

Paldies Kristīnei Stripkānei, Aināram Ērglim, Unai Meisterei,
Jānim Putniņam, Viktoram Freibergam, Agnesei Gailei, Aleksejam Vasiļevam,
Ilzei Rudzītei, Elitai Korpiļovai, Atim Amoliņam

Laikraksta *Diena* izdevums *Dienas grāmata*

- © Dita Rietuma, Normunds Naumanis, teksts, 2005
- © Inta Sarkane, mākslinieciskais noformējums, 2005
- © Laikraksts *Diena*, 2005

ISBN 9984-19-728-x

2005-4
L 183

L
4

365 Dienas filmas

**Kinoskatītāja gadagrāmata
Ditas Rietumas un Normunda Naumaņa izlase**

●Dienas
Grāmata

0305045214

Kinoesības nepanesamais vieglums

Latvijas Nacionālā
bibliotēka

Lai arī diži baidos uzņemties risku paziņot, ka žurnālistikā, aktuālajā kritikā, ar ko mums ir lemts un patīk nodarboties diendienā, diemžēl vai par laimi, tieši nekavējoša rakstiskā reakcija ir kļuvusi par profesionālās lietderības pamatprasību, viens ir skaidrs, – tam, kurš mēdz aizdomāties, ieslīgt apcerē un pārdomāto ar nepieciešamo laiku distancēti sakārtot kopsakarībās, ir daudz mazākas izredzes plūkt preses operatīvista laurus nekā tādām censonim, kurš pamanās dauzīt burtus kalašņikova temporitmā un kam “viss vienmēr ir skaidrs”. Mēģinājums vienā ķermenī (autorā) apvienot abas šīs hipostāzes – pistoļžurnālismu un analītiķi – bieži noved pie traģikomiskiem personības dubultošanās recidīviem. Tādēļ mums īpaši vērtīga šķita iespēja līdz ar *Dienas* brīnišķīgo ieceri sākt izdevējdarbību grāmatniecībā uz laiku izkāpt no aktuālā žurnālistika čībām un paraudzīties uz savu saimniecību – nu jau pusotru desmitgadi ilgstošo rušināšanos kinožurnālistikā – no malas, distancētāk, mierīgāk, pārdomātāk. Sistematizēt un apcerēt tās norises vairāk nekā simt gadu ilgušajā kinematogrāfa uzvaras gājienā pa masu apziņas gaņģiem, kas mums šķitušas kā sava veida izteiksmīgi robežstabiņi, filmas – notikumi, filmas – svarīgas vizuālās pieredzes zīmes, filmas – pārsteigumi, filmas – lielās cerības... Un nepazaudēt to devu subjektivisma nosaukumu izvēlē un arī mūsu abu atšķirīgās gaumes kaprīzes pipariņu, kas neļautu pasludināt šo *Kinomaniaka gadagrāmatu* (tāds bija viens no iecerētajiem *365 filmu asorti* nosaukuma variantiem) par tādu rātņu akadēmisku minienciklopēdiju vai izziņu krājumu par 365 visu laiku vissvarīgākajām filmām pasaulē. Galu galā – izveidot pašiem savu sirdij tuvo filmu katalogu. Ar cerību, ka tāds var izrādīties nepieciešams darba rīks kādam, kas interesējas gan par veco, labo kinoklasiku, gan tam, kas grib kolekcionēt, mūsaprāt, vienkārši labu ķinīti, nekautrējoties nedz no pērnā gada ražas, nedz smeķējot aizmirstas labi nostāvējušās kinodelikatēses. Tātad – KAS TAS IR?

Patiesi, kopš pasaulē pār klasisko vārda jeb lingvistisko kultūru ir neatgriezeniski uzvarējusi vizuālo tēlu kultūra un bieži piesauktais un lamātais postmodernisms likvidējis jebkurus žanra tīrības (tātad kārtības) kanonus mākslā, kino kā pēdējais klasiskās mākslas mohikānis ir cietis visvairāk/visuzskatāmāk, pilnībā ir zudusi pretruna starp autorkino un komerciālo kino. Nu gluži kā šīs grāmatas filmu apvākā – pirmās puses spoguļi rotā klasisks, kanonizēts kadrs ar Holivudas prīmu Ritu Heivorti, kur viņas tēlotā Gilda veica tiem laikiem šokējošu erotisku striptīzu, lēnītēm novelkot... vien vienīgi cimdu, otru, grāmatas aizmuguri, – kadrs no mūsdienām, no Deivida Linča kulta filmas *Malholandas ceļš*, kur šīs Gildas motīvs ir postmoderni apsmaidīts, sākot no filmas darbības vides Holivudas, beidzot ar daiļu aktrisi – Heivortes (bet varbūt Gildas?) “klonu”. Kino bieži vien pārtiek pats no sevis, un mēs negribam laupīt tam šo prieku, vien atzīmēt to.

Tāpēc šī izlase, visnotaļ akceptējot jaunus postmodernās kultūras spēles noteikumus, ir mēģinājums, no vienas puses, restaurēt ainu "pirms postmodernisma grēkā krišanas" – atcerēties būtisku daļu no tā vērtīgā klasiskā kino mantojuma, uz kura kauliem tad arī tapa kino kā *po-mo* un komercizklaides industrijas produkts. No otras, pamēģināt arī šajā "zemajā" izklaides industrijā, par kādu masu apziņā nu kļuvis kinematogrāfs, saskatīt tās klasiskās saknes, barojošos impulsus, kad kino skaitījās liela māksla. Lai gan jau kopš kino dzimšanas pirmsākumiem tas iecerēts kā balagāns... Katrā ziņā mēs esam droši par vienu: šeit sakopotajā filmu un tās radījušo personību listē nav nejauši izvēlētu vārdu un nosaukumu, pat ja aprakstītās filmas nebūt nav nevainojami šedevri. Ikvienai filmai ir sava estētiska vai pasaules izjūtas rozīnīte, savs oriģināls spēka punkts, kas to padara īpašu, vai tā būtu kulta filmas statusu iemantojusi kādreiz margināla vērtība vai plašu rezonansi un peļņas histēriju izraisījis populārs hits, vai tīra māksla mākslas dēļ, vai kāda izcila režisora izcila "radošā neveiksme" (kura, kā zināms, ir vērtīgāka par viduvējības veiksmi)... Turklāt arī grāmatas koķetā struktūra – katrai dienai pa filmai jeb ne dienu bez kino – pieļauj atvērtā fināla dramaturģiju: citu gadu mūsu saraksts ar 365 dienu filmām būs cits. Grāmata taču ir domāta tiem, kas kino gluži kā dzīvu būtni vienkārši un sirsnīgi mīl un par to interesējas (lieki bilst, tomēr – visas šīs izlases filmas nopērkamas pasaules dižākajā virtuālajā universālveikalā *amazon.com*).

Paturot un respektējot savas un citu tiesības izvēlēties, esam centušies balansēt starp kinoklasikas vēsturi un kņudinošo vēlmi radīt savu alternatīvo kinoizlasi, cienot vispāratzītus klasiķus, esam nekautrējušies atzīties simpātijās saviem favorītiem kinomākslā. Šī grāmata nav mācību līdzeklis vai īsais kinovēstures kurss, bet pirmais mazais solis tās ideālās pasaules kinoenciklopēdijas virzienā, kādu latviešu valoda un tās lietotāji kinofani sen jau pelnījuši.

P.S. Par subjektivitāti runājos...

Ja jūs, cienījamais gadagrāmatas lietotāj, meklējat, piemēram, Stenlija Kubrika Mehānisko apelsīnu / A Clockwork Orange (1971), klasisku, par desmitgades šedevru atzītu filmu, aukstā kara atmosfēras inspirēto paranoidālo trilleri par anglokrievu valodā verveļējošu pārcilvēku apdzīvotu seksa un vardarbības impēriju, kur savu labāko lomu nospēlēja britu "sliktais puisis" Malkolms Makdauels, nākas jūs apbēdināt. Tas pats attiecas uz citu klasisku vērtību: skandalozā Romāna Polanska 1968.gadā tapušo Rozmarijas bērnu / Rosemary's Baby – 60.gadu izskanai tik principiālo, taču riskanti izaicinošo imigranta Holīvudā poļa Polanska mākslas flirtu ar sātānisma tēmu. Jā, noliedzami iespaidīgu filmu, kurā izcila ir Mīa Ferrova sava vīra, neveiksmīga aktiera, kas sievas miesu pārdevis nelabajam apmainā pret karjeru, noziedzīgo darījumu ar sātānistu sektu nevainīgā upura lomā. Pēc ilgām diskusijām nolēmām šīs filmas ignorēt, jo neviens neizrādīja kaislīgu vēlēšanos šos brutālos intelektuālā sadisma meistardarbus apcerēt. Tā nu tas ir – kritiki ir tikai cilvēki. Un labu filmu ir vēl pulku pulkiem. Toties mums Apelsīna un Rozmarijas vietā ir tīra sirdsapziņa par 365 citām filmām, kurām vārdi atradās bez smadzeņu berzes un morālām paģirām.

Normunds Naumanis

S a t u r s


- A** 1. Absolvents
 2. Absolūtā atmina
 3. Acis plati aizvērtas
 4. Adaptācija
 5. Āfrikas karaliene
 6. Agirre, Dieva dusmas
 7. Aleksandrs
 8. Amadejs
 9. Amarcord
 10. Amerikānis Parizē
 11. Amerikāņu draugs
 12. Amerikāņu grafiti
 13. Amerikāņu nakts
 14. Amerikāņu skaistums
 15. Andalūzijas suns
 16. Andrejs Rubļovs
 17. Anġļu pacients
 18. Aptumsums
 19. Arizonas sapnis
 20. Arsēns un vecas mežģīnes
 21. Asfalta džungļi
 22. 8^{1/2}
 23. 8 sievietes
 24. Astēniskais sindroms
 25. Ašeru nama gals
 26. Ašiķis Keribs
 27. Atgriešanās
 28. Atgūtais laiks
 29. Austrumos no Ēdenes
 30. Autsaideru banda
- B** 31. Bads
 32. Baseīns
 33. Baterfilda ielā 8
 34. Bedlendi
 35. Betmens
 36. Bezbēdīgie braucēji
 37. Bistamie sakari
 38. Bonija un Klaidis
 39. Brazīlija
 40. Breolins
 41. Briežu mednieks
 42. Brokastis pie Tifanija
 43. Buržuāzijas diskrētais šarms
- XX gs. **20.gadi**
 44. Būt par Dzonu Malkoviču
- C** 45. Ceļojums uz Itāliju
 46. Ceļš
 47. Cilvēks bez pagātnes
48. Cilvēks, kura nebija
 49. Cīņu klubs
 50. Citi
 51. Citplanētietis
 52. Cremaster
 53. 400 sitieni
 54. Čikāga
- D** 55. Dārgumīns
 56. Debesis pār Berlīni
 57. Debesu kapteinis un nākotnes pasaule
 58. Dejojāja tumsā
 59. Deva
 60. Dienas skaistule
 61. Dievu mīķkrēslis
 62. Dievu pilsēta
 63. Divas sievietes
 64. Divdesmitais gadsimts
 65. 12 pērtiķi
 66. 2001. Kosmiskā odiseja
 67. Dogvila
 68. Doktora Kaligari kabinets
 69. Doktors No
 70. Doktors Streindzļavs
 71. Drakula
 72. Dubultā apdrošināšana
 73. Dumpinieks bez iemesla
 74. Dusmu diena
 75. Dziedot lietū
 76. Džilais miegs
 77. Dzīvoklis
 78. Dzīvot savu dzīvi
 79. Džentilmeni izvēlas blondīnes
 80. Dzerīji
 81. Džezā tikai meitenes
 82. Džuljeta un gari
- E** 83. Eds Vuds
 84. eKsistenCe
 85. Eksotika
 86. Elizabete
 87. Elles anatomija
 88. Enija Hola
 89. Es nolīgu pasūtījuma slepkavu
- F** 90. Fanija un Aleksandrs
 91. Fargo
- XX gs. **30.gadi**
 92. Filadelfijas stāsts
 93. Forests Gamps
94. Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili
 95. Fotopalielinājums
 96. Francu sakarnieks
 97. Frankenšteina ligava
 98. Frida
- G** 99. Gataka
G 100. Gilda
 101. Gladiators
 102. Glens vai Glenda?
 103. Good Bye Lenin
 104. Gosforda parks
 105. Grand Hotel
 106. Gredzenu pavēlnieks
 107. Generālis
 108. Ģimenes portrets interjerā
- H** 109. Hirosima, mana mila
- I** 110. Iemilējies Šekspīrs
 111. Ilgu tramvajs
 112. Iluzionists
 113. Indiana Džonss un pazudušā skirsta meklētāji
 114. Īpašais ziņojums
 115. Īrnieks
 116. Istabenes dienasgrāmata
 117. Ivans Bargais
- J** 118. Jaunais Ādams
 119. Jautrie zēni
 120. JFK
 121. Jūtu impērija
- K** 122. Kabarē
K 123. Kabatzaglis
 124. Kabriņas nakts
 125. Kāds pārlaidās par dzeguzes ligzdu
 126. Kafija un cigaretes
 127. Kaligula
 128. Kallasa mūžam
 129. Kam no Vulfa kundzes bail?
 130. Karaliene Margo
 131. Karavadzo
- XX gs. **40.gadi**
 132. Kasablanka
 133. Kas notika ar mazulīti Džeinu?
 134. Kazino
135. Kerija
 136. Kikudziro
 137. Klavieres
 138. Klavierskolotāja
 139. Kods 46
 140. Krievu skirsts
 141. Kriminālie miļākie
 142. Kristus ciešanas
 143. Krusttēvs
 144. Kuce – mila
 145. Kurpe
 146. Kīniešu kvartāls
- L** 147. La dolce vita
L 148. Lazarete
 149. Lēdija no Šanhajas
 150. Leģenda par Jātņiekū bez galvas
 151. Lidz pēdējam elpas vilcienam
 152. Lielā ilūzija
 153. Lielās cerības
 154. Lielā zivs
 155. Lielpilsētas ugunis
 156. Logs uz sētu
 157. Losandželosa. Konfidenciali
 158. Lubene
 159. Lūriķis
 160. Launās ielas
 161. Launuma pieskāriens
- M** 162. M
 163. Magnolija
 164. Maierlinga
 165. Mājas pavards
 166. Mākslīgais intelekts
 167. Malholandas ceļš
 168. Maltas vanags
 169. Manhetena
 170. Mans draugs Ivans Lapsīns
 171. Mans personīgais Aidaho
 172. Mans tēvocis
 173. Marijas Braunas laulības
 174. Maskava
 175. Matadors
- XX gs. **50.gadi**
 176. Māte Roma
 177. Matriķss
 178. Mazais Buda
 179. Mazulis

180. Medisonas apgabala tilti
181. Meklētāji
182. Melnais vanags notriekts
183. Memento
184. Mesjē Verdū
185. Metropole
186. Mežoniģie sirdī
187. Miesa
188. Miglu krastmala
189. Milas skurbulis
190. Milas verdzene
191. Mildreda Pīrsa
192. Milētāji no Jaunā tīla
193. Miljons dolāru hotelis
194. Milzis
195. Mirdzums
196. Mironis
197. Mirušais nāk
198. Monstrs
199. Mulerūža
200. Murkška diena
201. Muša
202. Mūsdienu apokalipse
- N** 203. Nakts portjē
N 204. Nauda
205. Nāves ēnā
206. Nāve Venēcijā
207. Nesaderīgie
208. Neskaties tagad
209. Nicinājums
210. Nogalināt Bilu
211. Nokert zagļi
212. Nosferatu
213. Nosferatu, nakts spoks
214. Noshanojums milēt
215. Noslēpumu upe
- XX gs. **60. gadi**
216. Nostalgija
217. Nozagtie skūpsti
218. Nulle uzvedībā
219. Ninocka
220. Nujorkas bandas
- O** 221. Orfeja novēlējums
222. Ostā
223. Ozas burvis
- P** 224. Pa asmeni skrejošais
225. Pandoras lāde
226. Paradizes bērni
227. Parize, Teksasa
228. Pastnieks vienmēr zvana divreiz
229. Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais
230. Pavasaris, vasara, rudens, ziema ... un pavasaris
231. Pazudis tulkojumā
232. Pazudušo bērnu pilsēta
233. Pēdējais imperators
234. Pēdējais tango Parīzē
235. Pelni un dimanti
236. Pērn Marienbādē
237. Persona
238. Pie bagātās kundzes
239. Piedzīvojums
240. Piektais elements
241. Pilns aptumsums
242. Pilsonis Keins
243. Pirmizrāde
244. Pirms iestājas nakts
245. Playtime
246. Psiho
247. Psiho
248. Purva bridējs
249. Pusnakts kovbojs
250. Putni
- R** 251. Rampas ugunis
252. Rasjomons
253. Raudu spēle
254. Rekonstrukcija
255. Rekiēmns sapnīm
256. Riebums
257. Roko un viņa brāļi
258. Roma
259. Romāna gals
260. Romas brīvdienas
261. Romeo un Džuljeta
262. Rošforas meitenes
263. Rozenkrancs un Gildenšterns pagalam
264. Rudens sonāte
265. Runā ar viņu
- S** 266. Saderināšanās uz mūžu
S 267. Sala
268. Salds un nekrietns
269. Salmu suni
- XX gs. **70. gadi**
270. Samurajs
271. Saniknotais vērsis
272. Sanseta bulvāris
273. Sapnotāji
274. Sargājošās debesis
275. Sarkanais aplis
276. Saruna
277. Sātana izdzinējs
278. Sauja pilna dolāru
279. Saules impērija
280. Saules nogurdinātie
281. Seja ar rētu
282. Sejas
283. Sekss, meli un video
284. Sema vasara
285. Septītā gada drudzis
286. Sestdienas vakara drudzis
287. Sibīrijas bārdzinis
288. Sieviešu pilsēta
289. Sievietes uz nervu sabrukuma robežas
290. Sitkoms
291. Skārda bungas
292. Sliktā audzināšana
293. Sliktais leitnants
294. Sliktais un skaistā
295. Sliktā slava
296. Sliktās asinis
297. Sliktās meitenes
298. Smieklīgais skūbis
299. Solāris
300. Solījums
301. Spēles noteikumi
302. Spilvengrāmata
303. Spoku suns. Samuraja ceļš
304. Stundas
305. Sulainis
306. Sunu dienas
307. Suspiria
308. Svāna mīlestība
309. Šaujiet uz pianistu
310. Šis noslēpumainais iekāres objekts
311. Šķelot viņus
- T** 312. Taksists
313. Talantīgais misters Riplijs
- XX gs. **80. gadi**
314. Teātris
315. Telefobūšana
316. Telma un Luīze
317. Teorēma
318. Tēvs un dēls
319. Tieši pusdienas laikā
320. Tīģeris un drakons
321. Tīlts pār Kvai upi
322. Tītāniks
323. Tīts Androniks
324. Trainspotting
325. Trakais Pjēro
326. Trakie suni
327. Trauslā, sārtā linija
328. Trešais cilvēks
329. 39 soļi
330. Trīs krāsas. Sarkans
331. Trīs krāsas. Zils
332. Trīs stāsti
333. Tuvāk
- U** 334. Uguņošana
335. Un Dievs radīja sievieti
336. Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem
- V** 337. Valsējošie
338. Vampira ēnā
339. Vecais zēns
340. Vējiem lidzi
341. Velosipēdu zagļi
342. Vera Dreika
343. Veronikas Fosas ilgas
344. Vērsis
345. Vertigo
346. Vestsaidas stāsts
347. Videodroms
348. Vientulā vietā
349. Viensnica
350. Viņa brālis
351. Virve
352. Viss, ko lauj debesis
353. Viss par Ievu
354. Viss par manu māti
- Z** 355. Zēlģis
Z 356. Zemenu lauks
357. Zem smiltīm
358. Zilais engēlis
359. Zilais samts
360. Zilonis
361. Zudusi paaudze
362. Zvaigznu kari
363. Zannas d'Arkas ciešanas
364. Žils un Džims
365. Zokli
- 90./2000. gadi**

Praktiski padomi grāmatas ģeogrāfijā

Nemot vērā, ka šis tomēr ir divu kinoaprakstnieku kopdarbs pusotra gada garumā un visu 365 filmu atlasi esam veikuši draudzīgās sarunās, kā arī cienot katra tiesības ne tikai uz savu iecienītāko kinovēstures sektoru, bet arī uz privātām simpātijām, uzskatījām par nepieciešamu savu autorību norādīt neuzkrītoši ar iniciāļiem **DR** un **NN** zem katras filmas stāstina.

Blakus filmas fotokadram slīpinātajā tekstā allaž atradīsiet satura pārstāstu, virs tā pa kreisi būs norādīta filmas tapšanas valsts, gads, tās ilgums (minūtēs), kā arī žanra formulējums. Pa labi – filmas nosaukums oriģinālvalodā. Ja tā nav angļu, pievienojām arī filmas angļisko nosaukumu to lasītāju ērtībām, kas vēlētos filmu VHS vai DVD versijas pasūtīt amazon.com. Filmu nosaukumu latviskojumus ievērotas to līdzšinējās atveides tradīcijas.

Mazā melnā rocina  zem teksta un autoru iniciāļiem norādis citas filmas, kurām ir sakars ar konkrēto "dienas filmu" (tematikas ziņā, minēto režisoru, aktieru citi darbi) un kas arī ir aprakstītas grāmatā.

Grāmatā ir ietvertas astoņas esejas – sava veida "īsa kinovēstures kurss" jeb to procesu portretējumi, kas risinājušies kino kā mākslā un industrijā XX gadsimtā, kā arī pasaules divu galveno kinonotikumu – Amerikas Kinoakadēmijas balvas Oskars un Kannu kinofestivāla – laureātu saraksti. Gadagrāmatas beigās, kā jau pienemts, personu rādītājs.

Patīkamu un lietderīgu lasīšanu jums vēlot,
Dita Rietuma, Normunds Naumanis

Režisors Maiks Nikolss. Lomās Anna Bankrofta, Dastins Hofmans, Ketrina Rosa

Koledžas absolvents Bendžamins (Hofmans) bez īpaša entuziasma meklē savu vietu dzīvē. Viņa ceļš krustojas ar ģimenes pazīnas misis Robinsones (Bankrofta) alkām. Sieviete ap četrdesmit, kas varētu būt Bendžaminam mātes vietā, mērķtiecīgi paved pūsi, viņu intīmie randīni hotelos kļūst par abu dzīves normu. Tomēr Bendžamins izvēlas vienaudzi, misis Robinsones meitu Eleinu (Rosa).



Dastins Hofmans

Viena no 60. gadu beigu zīmīgākajām amerikāņu filmām. Tapusi hipijisko protestu gaisotnē, tā aprbrinotā veidā ir summējusi pavisam citas noskaņas nekā dumpiniecisķā gara pilnā *Bezbedīgie braucēji / Easy Rider* (1969). *Absolvents* ir piemineklis (paaudzes) konformismam, samierināšanās garam, kas visā pilnībā piemīt filmas divdesmitgadīgajam varonim Bendžaminam. Viņa iecienītākais stāvoklis ir planēšana privātmājas baseina vidū uz piepūšamā matrača, viņa tipiskākās bažas ir nevirīšķīgas, bērnišķīgas bailes no nobriedušās brunetes misis Robinsones, kura, bruņojusies ar rotaļīgu pašironiju, ir nolēmusi pavest Bendžaminu. Viņai šis romāniņš ar Bendžaminu drīzāk ir joks un iespēja dažādot triviālo pieaugušas meitas mātes un kaislibu zaudējušas laulības formāli piepildīto dzīvi. Bendžaminam tā ir glēvas panikas pilna padošanās apstākļiem, kaut apstākļiem piemīt tolaik tikai 36 gadus vecās, bet lomas vārdā meikapa novēcinātās aktrises Annas Bankroftas pārlieci-

nošais šarms. (Pašam Dastinam Hofmanam, kuru Bendžamina loma padarīja par savas paaudzes vienu no populārākajiem Holivudas aktieriem, tolaik bija jau 30.) Ja dzīvojat ilūzijās, ka 60. gadu nogalē jaunā paaudze nāca ar tradicionālo vērtību noliegumu un tā ierastākās formas bija sekss un rokenrols, *Absolvents* ir pierādījums pretējam. Bendžamina "izaicinājumam" piemīt vien nelegāla un pat viņa īsti negribēta romāniņa smārds, nevis vērīenīgas jūtu vai, dies pas, ideju drāmas spēks. Bendžamins ir pelnījis Eleinu – misis Robinsones tik banālo meitu, savu vienaudzi, kas metas viņam ap kaklu, aizbēgot no altāra laulību ceremonijas laikā ar citu... Saimona un Garfunkela dziesmas ir viena no *Absolventa* veiksmes atslēgām, gluži tāpat kā rotaļīgais, joprojām nenovecojušais operatora darbs un Hofmana/Bankroftas saspēle. Šis režisora Maika Nikolsa (1931) karjeras populārākās filmas pamatā ir Čarla Veba romāns. **DR**

➤ *Bezbedīgie braucēji* • Kam no Vulfa kundzes bail? • Tuvāk

Režisors Pols Verhovens. Lomās Arnolds Švarcenegers, Šārona Stouna, Reičela Tikotina

Curbis/Scampix



Arnolds Švarcenegers

Celtnieks Duglass Kveids (Švarcenegers) idilliski dzīvo ar blondo sievu (Stouna), taču naktīs murgo par sarkano planētu Marsu. Ieraugot reklāmu, kas piedāvā transplantēt atminas, teiksim, par nebijušo, lieliski pavadītu atvaļinājumu, Kveids dodas iegūt "atminas" par ceļojumu uz Marsu. Transplantācijas process ir traumatisks, jo izrādās, ka Kveida atmiņa reiz tikusi izdzēsta. Uz klausot videoierakstā sava līdzinieka Hauzera rīkojumus un bēgot no neizprotamiem vajātājiem, Kveids nokļūst uz Marsa, kur risinās dumpinieku sacelšanās.

Absolūto atmiņu dēvē par izbijušā austriešu kultūrista un tagadējā Kalifornijas gubernatora Arnolda Švarcenegera izaicinošāko aktierisko pieredzi un spēcīgāko lomu. Šī Nīderlandē karjeru sākušā režisora Pola Verhovena (1938) filma ir arī viens no perfektākajiem amerikāņu kino fantastikas žanra darbiem, kas savulaik pārsteidza ne tikai ar specefektiem (*Oskars*), bet arī ar piepildītu un blīvu jēgas slāni. *Absolūtā atmiņa* par tās sīžeta un pat filosofisko blīvumu (augsto tehnoloģiju potenciālais destruktīvisms, manipulācija ar realitāti un apziņu) var pateikties Filipam K.Dikam (1928–1982). Rakstniekam, kura darbi ir pamatā fantastikas žanra klasikai *Pa asmeni skrejošais/Blade Runner* (1982, rež. Ridlijs Skots), *Īpašais ziņojums/Minority Report* (2002, rež. Stīvens Spilbergs) u.c.

Ar *Absolūto atmiņu* Švarcenegera nopelnītie dāsnie komplimenti galvenokārt bija skaidrojami ar viņam tik netipisko varoni: nevis supermenu, pārcilvēku, bet gan manipulācijām pakļautu, apjukušu, vajātu cilvēku, kurš pazaudējis identitāti. Kas viņš ir – strādnieks Kveids vai spēcīgu nozombētus kamikadze Hauzera, kurš labprātīgi ļāvis manipulācijām ar savu atmiņu un identitāti, lai varētu izsekot un notvert Marsa dumpinieku

vadoni? Kas ir tās sievietes, kas apkārt Kveidam: blondā sieva, kas sagaida mīļoto ar automāta kārtu, un sportiskā brunete no Marsa, kas apgalvo, ka abus saistījusi mīlas dēka – sen izdzēsta no Kveida atmiņas? Verhovena filma virtuozī žonglē gan ar atbilstošiem variantiem, gan realitātes un šķietamības slāņiem.

Pola Verhovena Holīvudas karjera 90.gados piedzīvoja kulmināciju – gan *Absolūtā atmiņa*, kas atstājusi pamanāmas pēdas fantastikas žanra attīstībā, gan erotiskais trilleris *Pamatinstinkts/Basic Instinct* (1992) ir viņa populārākie darbi. Un vismaz divi aktieri Verhovenam var pateikties par savas karjeras labākajām lomām: jau pieminētais Švarcenegers un arī Šārona Stouna, kuru Verhovens filmēja abos savos darbos. Turklāt *Pamatinstinkts* Stounu padarīja par zvaigzni un apveltīja ar pārspilētu, taču aktrises citīgi nesto 90.gadu sekssimbola slavu. Tas ir arī Pola Verhovena grandiozās izgāšanās laiks: par tādu tika pasludināta Lasvegasas striptizdejojātājām un šovbiznesa aizkulisēm veltītā filma *Šova meitas/Showgirls* (1995), kas gan pamazām pamanījusies iegūt kičīgas kulta parādības statusu. **DR**

➤ Īpašais ziņojums

Režisors **Stenlijs Kubriks**. Lomās **Nikola Kidmena**, **Toms Krūzs**, **Medisona Egintone**, **Sidnijs Pollaks**, **Līli Sobieski**

Manhetenas veiksminieki – dakteris Viljams Harfords (Krūzs) un viņa skaistā sieva grasās doties uz biznesa ballīti. Pēc jautri pavadītās izpriecu nakts pāris izskaidrojas: sieva Alise (Kidmena) atzistas, ka sapņojusi attapties kāda ballītē redzēta pievilcīga un spēcīga svešinieka skavās, Viljams atceras, ka uzlūdzis dejot kādu nezināmu koketu daiļavu... Vārdu pa vārdam, un Alises vaļširdība kā greisirdības nasta moka dakteri: viņš nolemj atriebties sievai iedomātajā krāpsnā, metoties Ņujorkas nakts uzdzīvē. Baudās, kas lidzinās iracionālam karnevālam...

Freida drauga, Vīnes rakstnieka skandālista Artura Šniclera *Sapņu noveles* (1926) adaptācija. Ģēnija testaments – četras dienas pēc ilgi tapušās filmas (plānoto deviņu nedēļu vietā režisors pedants Londonas priekšpilsētas savrupmājā – filmēšanas paviljonā Holivudas zvaigznes ieslodzīja uz 19 nedēļām!) pabeigšanas Kubrikam (1928–1999) pēkšņi apstājās sirds. Pirmā, kas šo telefona ziņu no dižā Stenlija sievas nakts vidū saņēma Losandželosā, bija Nikola Kidmena. Aktrise, kurai sirmmais režisors bija kļuvis par uzticamības personu, raudot pārmeta netaisnību: kā viņš drikstēja mani pamest! Pēc pusgada Kidmena izšķīrās ar vīru, partneri filmā Tomu Krūzu. Tā dekadentā prozaika Šniclera *Sapņu noveles* piemērs par šķietami labklājīgas ģimenes krīzes risināšanas risku, ko slēpj līdz mokošai galējībai novesta pašizziņas kāre, iznīcināja vienu no skaistākajiem Holivudas mitiem – stāstu par divu ļoti bagātu, ļoti veiksmīgu aktieru saulaino kopdzīvi. Starp citu, Kubriks kādā sarunā par topošo projektu ieminējās, ka bailojas par galveno lomu tēlotāju, filmas laulāto izšķiršanos reālajā dzīvē, jo talantīgi spēlmaņi mēdzot jaukt iedomāto dzīvi (filmu) ar patieso...

Nenoliedzami, ka *Acis plati aizvērtas* ir strīdīga kā mākslinieciskā veiksmē gan paša Kubrika daiļrades areālā, gan kino tik pateicīgās tēmas par ģimenes neirozēm izpētē, taču neapstrīdams ir filmas sugestīvais magnētisms, ko uzkurina kā allaž Kubrika izsmalcināti atsijātā muzikālā partitūra – Ligeti, Šostakovičs, Aizeks, Džoslina Pūka – avangards un smalka simfoklasika. Tiesa, skeptiķi pārmet Kubrikam ekrāna bildes acimredzamu estētisku veciškumu, taču meistara aizstāvju kontrargumenti ir daudz ticamāks – filmas erotiskajām vīzijām (grandiozās balles mistērija, klīrīgās orgijas *la Venēcijas karnevāls* pēc receptes “kaili, bet maskās”, epizode, kurā savos nakts klejojumos nokļūst Krūzs–Harfords un kur viņam dota iespēja izmēģināt seksu ar jebkuru,



Nikola Kidmena un Toms Krūzs

bet kuru viņš baidās izmantot...) apzināti ir piešķirta nereālas, pārspilētas teatralitātes noskaņa, jo tieši tāda – izkāpināti nožēlojama, kariķēti teatrāla – ir iedomu slimnieka, nepamatoti greisirdīgā lauleņa uztvere. Tas, ka Kubriks sardoniski ironizē par vīrieša permanentajam ipašnieciskajām tieksmēm un aizvainotā bērna niķu kompleksu, kad tam mīlotā atļaujas pastāstīt, ka, lūk, arī viņai mēdz būt savas seksuālās fantāzijas, apliecina tikai klasika kārtā jau kanonizētā režisora veselīgo pašironijas sliekšni un drīzāk norāda uz humora izjūtas trūkumu tiem, kas gaidīja no maestro nez kādu vēstījumu nākamajām paaudzēm. Tā vietā Kubriks niekojas ar Ņujorkas vidusslāņa neirotiķiem un viņu estetizētajām, būtībā smieklīgajām ciešanām. Stratēģiski precīza filmas idejiskajā pasjansā ir izvēle filmēt galvenajās lomās tieši saldo pāriti Kidmena+Krūzs, kur pat tēlotāju subtilās faktūras (puišelskais sprīdītis Krūzs un atsvešinātā intelektuāle Kidmena) ir zīme režijas ģēnija izliktajās lamatiņās. Galu galā pat finālā, piedāvādams iluzoru laulāto izlīgšanas ainu (slavenais kadrs, kas izmantots arī *Acis plati aizvērtas* plakātā: Bils sapņaini iegrimis Alises matos un seļā, kamēr viņas acs lūkojas sāpus – prom!), Kubriks tā arī neatbild uz Šniclera grāmatā un filmā izskanējušo provokatīvo jautājumu: kādēļ tik skaistas sievietes, kuras varētu iegūt jebkuru vīrieti, tomēr vēlas apprecēties ar vienu konkrētu? Un kādēļ ikviens vīrieti sapņo par ideālu universālo sievu, kas spētu pildīt gan mātes, gan mīļākās funkcijas, kaut skaidri zina, ka šāds sapnis ir murgs? **NN**

☛ 2001. Kosmiskā odiseja • Doktors Streindžlavs u.c.

Režisors Spaiks Džonze. Lomās Nikolass Keidžs, Merila Stripa, Kriss Kūpers, Džons Kjusaks, Tilda Svintone



Nikolass Keidžs

Kaut arī kopš brīža, kad Bovarī kundzes autors Ģistavs Flobers rakstīja viedos vārdus par "sievieti Emmu kā lielu daļu sevis pašā", daudz ūdeņu aiztecējis, mākslinieka darba kā viņa psiholoģiskā pašportreta/spoguļa ideja nekur jau nav zudusi. Tiek uzskatīts, ka visspožāk ar dvēseles greksūdžēm un bērniībā iemantotajām fobijām savā kino ticis galā Federiko Fellini, kuram katra filma ir poētiska un pašironijas pilna dienasgrāmata. Arī *Adaptācijas* autors, ekstravagantākais Amerikas scenārists, galvenokārt vielu mākslai smel, kas pa rokai – noņemas ar sevi, scenāristu, un vispār "gudru puisi". Jau *Būt par Džonu Malkoviču / Being John Malkovich* (1999) varoņus Kaufmans iepina neiedomājamā situācijā – lika tiem fiziski ložņāt pa aktiera galvas kambariem, paralēli pētot, kā uz šo jandāliņu reaģē Malkovičs (ko arī tēloja Malkovičs). *Adaptācijā* kinogājēju smadzeņu pūderēšanā (manipulēšanā ar skatītāja uztveri) scenārists iet vēl tālāk. Viņš ne tikai nosauc sevi par filmas galveno varoni, bet rada pat otru galveno varoni – Čārlija Kaufmana neeksistējošo diviubrāli (abus spēlē Keidžs, tās pagaidām ir aktiera labākās lomas), turklāt mistifikācija ir tik prasmīga, ka diviņi Kaufmani tiek nominēti gada labākā oriģinālscenārija *Oskaram* (arī ekstravagance!). Katru šīs filmas tēlu vajā apsēstība, un Kaufmans eleganti parāda, kurā purvā šādas apsēstības var novest. Kamēr Čārlijs izmisīgi cīnās ar saviem mazvērtības kompleksiem, Donalds jestrī driķē scenāriju par slepkavu maniaku, kurš sirgst ar dažādām psihes novirzēm (prototipam Donalds izmanto savu neirotisko radnieku). Viņa vājprātīgais scenārijs tiek izķerts, un Donalds no Čārlija ēnas kļūst par pieprasītāko Holivudas rakstnieku. Bet tad Čārliju piemek-

Neraugoties uz pirmā scenārija *Būt par Džonu Malkoviču* panākumiem, tā autoram Čārlijam Kaufmanam (Keidžs) totāli neveicas gan karjerā, gan personīgajā dzīvē. Kā pie glābsanas salmina viņš piekēras Ņujorkas intelektuāļu aprindās populāras rakstnieces Sūzenas Orlinas (Stripa) svaigajam romānam *Orhideju zaglis*, lai to adaptētu kino. Romāna galvenais varonis ir apsēsts bezzobis Džons Larošs (Kūpers), kurš kaut kur Floridas džungļos nodarbojas ar reto puku selekcionēšanu. Kamēr Orlina, romantisku jūtu dzīta, vajā sava romāna reālo varoni, pie Čārlija radošās krīzes nelaikā ierodas diviubrālis Donalds (arī Keidžs), kurš no laimes burtiski staro, jo viņš ir atšifrējis, kā kļūt par panākumiem bagātu scenāristu, un viņš tās kļūs!

lē atklāsme: viņš stulbo dilemmu ar diviubrāli "uzsēdina" uz populārās Orlinas (tā ir reāla Ņujorkas publiciste) un Laroša savstarpējo attiecību sīžeta.

Tā kā Džonzem šis ir jau otrs ekranizētais Kaufmana scenārijs (viņš režisēja *Būt par Džonu Malkoviču*), tad abi partneri par Holivudas aizkulišu dzīvi pajokojuši bez bremzēm, vienīgi šoreiz filma sirgst ar vēl krietnāku dozu teksta, kas brīžiem no ekrāna skan kā ložmetējs. Mēs varam pavērot, kā tad isti tapa filma *Būt Džonam Malkovičam*, un saprast, ko isti nozīmē "būt zvaigznes ādā", pabrīnīties par Merilas Strīpas vareno pašironijas devu, kad izcilā aktrise kopā ar talantīgo kolēģi Krisu Kūperu (*Oskars*) milas ekstāzē plančkājas pa tropiskā purva dubļiem kā riktīgi sivēni.

Viedokļi par filmu ir kardināli: bez slavinošām atsauksmēm *Adaptācija* tiek dēvēta arī par snobisku nieciņu iekšējai lietošanai, kuru var sagremot tikai tādi kinomaniaki, kas pazīst Holivudas koridorus labāk par personisko dzīvokli. Baudu gūt no *Adaptācijas* var vienīgi tad, ja skatītājs "adaptējas" dotajiem apstākļiem gluži kā viensūnas radijums, uztverot visu, kas redzams un dzirdams ekrānā, par tīru monētu. Tas ir komisks un absurds ceļojums pa neprātīgajiem radošās fantāzijas džungļiem, kurā smadzenes nav obligāts līdzī ņemamais aksesuārs. Vai tas būs atdzimis sirreālisma recidīvs kino, jaunlaiku Bunjuela/Dalī *Andalūzijas suns / Un chien andalou* (1928), vai popularitātes putu vilni uznestā Kaufmana nevērtīga egocentrisks izklaide, tāds vientuļš fantāzijas fontāns, rādīs laiks, kas pret šādām jocīgām filmām mēdz būt neprognozējams. **NN**

☛ *Būt par Džonu Malkoviču*

Režisors Džons Hjūstons. Lomās Katrīna Hepberna, Hamfrijs Bogarts

Pirmais pasaules karš. Āfrika. Britu mācītāja misionāra māsa Roza (Hepberna), kas citīgi spēlējusi ērģeles brāļa vadītajos dievkalpojumos, pēc viņa nāves ir pamesta liktena varā, vācu armijas daļai izpostot afrikāņu ciematu. Stingrā vecmeita Roza dodas līdz Čārlijam – nolaidīgam dzērājam un mutes bajāram, kuģīša Āfrikas karaliene kapteinim, kas piegādāja misionāriem pārtiku. Viniem abiem ir daudz cinu jāizcīnā – gan cīna par izdzīvošanu smagā kuģojuma laikā, gan savā starpā, gan finālcīnā pret vācu torpēdkuģi.



Katrīna Hepberna un Hamfrijs Bogarts

Šī piedzīvojumu žanra pērle, kas būvēta uz vecmeitas Rozas un dekaiņa Čārlija raksturu pretešķībām, ir gan vēstījums par diviem pretrunīgiem raksturiem kā pāri, kas galu galā dabonās, gan azartiska un spriega dēku filma. Katrīnas Hepbernas, kas dēvēta par visu laiku izcilāko amerikāņu aktrisi, un sikstā, neskaitāmas šarmanti grēcīgu detektīvu lomas nospēlējušā Hamfrija Bogarta saspēle un jūtu ķīmija filmai piešķir tikpat lielu vērtību kā tās spriegaizsizets, elastīgie, asprātīgie dialogi un unikālā vide: filma tapusi reālos un smagos apstākļos Āfrikā – Beļģijas Kongo un Ugandā. (Par ekspedīcijas sarežģītību liecina arī Hepbernas sarakstītās grāmatas *Āfrikas karalienes tapšana jeb Kā es devos uz Āfriku kopā ar Bogartu, Bekolu, Hjūstonu un gandrīz sajuku prātā* nosaukums). Ciniņa, dekaiņa Čārlija loma atnesa filmas tapšanas laikā 52 gadus vecajam Bogartam viņa karjeras vienīgo Oskaru, savukārt Katrīna Hepberna pierādīja, ka arī 44 gadu ve-

cumā viņa ir nevainojama komiskā stiegras vecavas lomā, turklāt ekstremālos dēku filmas diktētos apstākļos. *Āfrikas karaliene* bija jauna pieredze arī spožu žanrisku filmu meistaram režisoram Džonam Hjūstonam (1906–1987). Tā bija viņa pirmā krāsu filma, pirmā filma, kurā viņš spītīgi pakļāva filmēšanas grupu “dokumentāliem” apstākļiem, un piektā filma, kurā viņš strādāja ar Bogiju. Būdams viens no nozīmīgākajiem režisoriem Hamfrija Bogarta mūžā: klasiskajā Hjūstona *Maltas vanagā / The Maltese Falcon* (1941) Bogarts nospēlēja savu firmas lomu – cinisko detektīvu Semu Speidu; *Sjerramadres dārgumus / The Treasures of the Sierra Madre* (1948) – dekaini Fredu Dobsu. Hjūstons atrada veidu, kā atklāt vēl nezināmās Bogarta talanta šķautnes. Tik nesupermenisks, tik saņurcīts un tajā pašā laikā ellišķīgi virišķīgs Bogarts ir tikai *Āfrikas karalienē*. DR

☛ Kasablanka • Dziļais miegs • Vientuļā vietā u.c.

Agirre, Dieva dusmas

Aguirre, der Zorn Gottes /
Aguirre: The Wrath of God

Režisors Verneris Hercogs. Lomās Klauss Kinskis, Sesilija Rivera, Ruiss Gerra



Klauss Kinskis

1560.gads. Saujina spāņu konkistadoru dodas meklēt mitisko zemi Eldorado. Pa ceļam tie satiek gaišreģi Lopi de Agirri, kurš sapno kopā ar paša meitu Eldorado izveidot jaunu karalisku dinastiju. Ceļa grūtībās ekspedīcijas laudis iet bojā. Agirre paliek viens uz pļosta, kas traucas pa mežoni-gas upes krācēm. Viens ar pret debesīm sviestu lāstu – monologu tukšumā.

Agirre, Dieva dusmas ir emocionāli satricinoša filma – līdzība, stihiska izaicinājuma himna pragmatismā sligstošajai Eiropai, kurā alkatība ir sinonīms reālām (dvēselēs?) slāpēm, kas šausalīgāko asinsgrēku gatavas pasludināt par svētu, Dievam tikamu darbu. Režisors Verneris Hercogs šādai varbūtībai pretojas ar visu savu titānisko kinematogrāfista enerģiju. Tādēļ arī vienīgā liecība, kas paliek pēc asinskārā fanātiķa, pašpasludinātā konkistadoru vadoņa Agirres neprātīgās idejas un gājiena, ir mūka, kurš pavadīja ceļotājus, dienasgrāmata. Ar 1972.gadā tapušo filmu Hercogs (1942) izvirzās jaunā vācu kino viļņa (tā pazīstamākie pārstāvji ir Fasbinders, Trota, Venderss) liderpozīcijās. Viņš jau desmit gadus kopš pirmās, kā režisors atzinies, ar zagtu kameru uzņemtās īsfilmas *Hērakls* (1962) laikiem punktu par punktam rūpējies savu nonkonformista slavu. Režisors bija gatavs darbam ekstremālos apstākļos Peru džungļos, jo šo praksi viņš apguva, divus gadus strādādams par kinodokumentālistu NASA (ASV kosmosa pētniecības centrs) vajadzībām un paralēli studējams Pitsburgā. Atgriešanās dzimtenē vainagojās ar divām uzvarām – īsfilma *Pēdējie vārdi* (1967) iegūst galveno balvu Oberhauzenes festivālā un pirmā Griekijā filmētā spēlfilma *Dzīvības pazīmes*

Lebenszeichen (1968) saņem Berlīnes kinofestivāla balvu kā labākā debija. Par Hercoga apsēstību kļūst kafkiskais baiļu (no vientulības, no svešas vides, no citādības) un atsvešinātības motīvs, kuru režisors spilgti demonstrē tik formāli ekstrēmā darbā kā *Punduri arī ir bijuši mazi / Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) – par dumpi psihiatriskajā klinīkā jeb trako namā cilvēkiem ar auguma attīstības traucējumiem. Šai epatējošai filmai pa pēdām seko *Agirre* – grandiozs dabas stihijas spēka un cilvēka neprāta bezgalības portretējums (te uz reāla izmisīga ārprāta robežas galveno – Agirres lomu tēlo Hercoga filmu ideālais aktieris, varbūt arī režisora mīltais un nīstais *alter ego* Klauss Kinskis), pirms Hercogs jau dziļāk, izmantodams spēcīga, kaut neaizsargāta indivīda personību, pievēršas sabiedrības vairākuma uzskatā divaino autsaideru psihes un komunikāciju izpētes problēmām, kuru ilustrācijai kalpojusi laimīga nejaušība – iepazīšanās ar Bruno S. – neprofesionāli, aktieri tīrradni, kurš nospēlēja lomas vairākās Hercoga filmās (*Katrs par sevi un Dievs pret visiem / Jeder für sich and Gott gegen alle* (1974), *Strošeks / Stroszek* (1977) u.c.). Bet tas jau ir cits stāsts. **NN**

☛ Nosferatu, nakts spoks

Režisors **Olivers Stouns**. *Lomās Kolins Farels, Anželīna Džolija, Vels Kilmers, Džareds Leto, Entonijs Hopkins*

Kaut Maķedonijas Aleksandrs nodzīvoja vien 32 gadus, viņš tiešām ir dižākais karavadonis pasaules vēsturē: 12 gados ar makedoniešu – grieķu karapulkiem noieta 10 000 jūdzes, 70 kaujas bez neviena zaudējuma, deviņās desmitdaļās tolaik zināmās pasaules teritoriju uzbūvēta sapnu pilsēta Aleksandrija, baudīta un ciesta hiperintensīva dzīve, kādas pietiktu ducim. Mirst viņš vientuļš un ģenerāļu bara, kas plosās par varu, aplenkts...

Kolins Farels

Aleksandrs Lielais ir pārsteigums no tik politiski angažēta režisora kā Olivers Stouns (1946) – filmu – XX gs. politisko plakātu (Vjetnamas diloģija *Vads / Platoon* (1986), *Dzimis 4.jūlijā / Born on the Fourth of July* (1989), abas ASV prezidentu filmas *JFK / JFK* (1991), *Niksons / Nixon* (1995)) autora. Pārsteigums tai ziņā, ka Stouns riskē ķerties pie kanoniskākā žanra, t.s. *pepluma* (latīņu val.). Viņa mērķis: "Radīt *grand spectacle*, kā franči eleganti sauc šo *Kleopatras* stila kino, kino par varoni, kuru dzen jaunatklājēja naivā zinātkāre, nevis netīra pasaules pārdalīšana savtīgu lielvaru interesēs kā tagad."

Aleksandrā var atrast neveiklības kinovalodas ziņā, taču būsīm realīsti: kad Džozefam Mankevičam piedāvāja glābt no izgāšanās megaprojektu *Kleopatra / Cleopatra* (1963), arī to intelektuāli apšāudīja, kas netraucē *Kleopatrai* ieņemt vietu kinovēsturē. Ar *pepluma* žanru spēkojušies gan vizionārs Rīdlijs Skots (*Gladiators / Gladiator*, 2000), gan ģēnijs Stenlijs Kubriks (*Spartaks / Spartacus*, 1960). Vizuāli tik konkrētā māksla kino ir bezpalīdzīga pagātnes priekšā: grieķu un persiešu batālijas grandiozitāte no ērgļa skata, zirgu un ziloņu divkaujas, krāšņās Babilonijas panorāmas, lai cik efektīgi uzņemtas, pat Vangeļa mūzikas pacilājošais triumsfs nobāl vēstures metafiziskā dziļuma priekšā. Viss redzamais Stouna filmā atgādina kino rutīnu, labu, spēcīgu rutīnu. Tāds žanrs – vēsturisks koloss. Ar neapstrīdamām kvalitātēm – operators Rodrigo Prieto kameru un Vangeļa mūziku – varenim ieročiem, kas, Stouna lietoti, ļauj viņu saukt par spēcīgāko kauju ainu inscenētāju mūsdienu kino. To apliecina arī grandiozā 12 minūšu batāliju aina pie Gaugamēlām 331.gadā p.m.ē. – vīru ciņas Stounam izdevušās vairāk nekā godam.

Jūtīgie amerikāņu kritiķi Stouna filmā par dižāko karavadoni kā galveno saskata sengrieķisko, ne gluži platonisko mīlestības motīvu starp blondo Farelā Aleksandru un viņa draugu Hēfaistionu. Drīzāk gan filmas Aleksandru vilina *homo sapiens* vispār, viņš ir dzīveskārs. Stouns uzsver, ka viņu fascinē Aleksandra polimorfā personība, ar to saprotot nevis dāsnu vaļību attiecībās pret dzimumiem, bet gan bezaizspriedumu mīlestību pret tiem, ko



viņa tautieši dēvēja par barbariem. Viņa sapnis bija saprecināt Eiropu ar Āziju. Milēt draugu – tā jau bija grieķu tradīcija, kurai Aleksandrs bija uzticīgs līdz nāvei. "Mīlestībai ir dažādi veidi," viņš skaidro sievai. Emocionālajā atlikumā paliek skumjš stāsts par platonisma krahu erotikas priekšā. Šī tēma, šķiet, Stounam ir dārga, sirds asinīm rakstīta. Kur izčab visi mūsu cēlie, skaistie bērņības sappi? Traģisks stāsts par bērņības iespaidu dominanti cilvēka dzīvē: ar freidisko apsēstību iekārot paša māti un vienlaikus nīst to, par veltajiem šīs ideālās mātes mīlestības meklējumiem katrā sievietē, kuru nerodot dzimst tā šaušalīgā nespēja milēt nevienu citu kā vienīgi sevi pašu sev līdzīga vīrieša vai zirga Būkefala formā. Un, jo vairāk Aleksandrs aizraujas ar ķermeniskajām baudām, jo mazāk paliek vietas viņa visaptverošajai draudzībai ar Hēfaistionu, vienīgo cilvēku, kurš kā spogulis rāda Aleksandram viņa šaubas un bailes. Kā trāpīgi raksta kritiķis Teilors Vuds: "Arī intīmās ainās ar Hēfaistionu sinefils Stouns risina klasiķa Mankeviča *Kleopatras* stilā: pasniegt uzticības gredzenu kāzu naktī greizsirdīgais draugs ierodas, tērpies ādās un kaklarotās, tik izaicinoši būtu ģerbusies Elizabetes Teiloeres Kleopatra, pavadot krāpnieku mīloto pie citas." Nav jābrīnās par Stouna kaprīzi Aleksandra mātes lomā filmēt Farelā vienaudzi 28 gadus veco Džoliju – aktrises dabiskais manierīgums spoži pārtop traģiskā cēlumā. **NN**

• JFK

Režisors Milošs Formans. Lomās Toms Halss, F.Marija Abrahams, Elizabete Beridže

Psihiatriskajā klīnikā esošais komponists Saljēri (Abrahams) stāsta priesterim savu lielo atribes drāmu. Tās upuris ir viņa konkurents, ģeniālais komponists Mocarts (Halss), mērķis – Dievs, kurš ar izcilu talantu apveltījis nevis uzcītīgo viduvējību Saljēri, bet gaišīgo Mocartu. Saljēri atminu ainās aizslid Mocarta dzīvesstāsts.

Viena no izcilākajām biogrāfiskajām filmām, kaut apzīmējums "biogrāfisks" te ir pelnījis pēdīgas; filmu *Amadejs* rosinājusi Pitera Šafera luga – fantāzija, kuras pamatā ir fakti: apsēstas viduvējības atreibība Dieva izredzētam ģenijam. Argumenti ir cilvēciņi un zemiski, jo kāpēc izredzēts ir viņš, Mocarts, nevis es, Saljēri...

Šis čehu cilmes režisora Miloša Formana (1932) darbs bija viņa Amerikas karjeras spoža virsotne, teju ideāla Mocarta mūzikas un laikmeta gara sakabe, kuras karkasu veidoja temperamentīga atreibes dramaturģija. Milošs Formans karaliski jūtas teritorijā, ko diktē Mocarta dzīves sausie fakti un Šafera uzrakstītā "viduvējības ģenija" Saljēri apmātība. Viņi abi ir viens otra cienīgi pretinieki – jauneklīgā Toma Halsā (tolaiķ mazpazīstama teātra aktiera) ausīgais, brīžam pat vulgārais Mocarts, kas gatavs palaist jostu smiekliņu un rupju joku visnepiemērotākajos brīžos, un kā mietu norījušais Saljēri Marija Abrahama atveidā, kuru dzen atreibes dziņa Mocartam un Dievam... Formans ir meistars, kas organiski iejuties jebkurā vēsturiskā materiālā, jebkuros spēles noteikumos, vai tā būtu 60.gadu ASV psihiatriskā klīnika, kas kļūst par sabiedrības totalitārā spiediena modeli filmā *Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu* / *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) – tā saņēma piecus Oskarus, vai drāmas, kas izspēlētas vēsturiskā vidē, kā *Amadejs* un nedaudz vēlāk tapusi Šaderlo de Laklo romāna ekranizācija filma *Valmons* / *Valmont* (1989).

Ja pirmā 1968.gadā no Čehijas uz Ameriku emigrējušā Formana veiksmē bija *Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu*, tad *Amadejs* bija cienīgs tās turpinājums, kas otrreiz atnesa viņam labākā režisora Oskaru. *Amadejs* ar tā astoņiem Oskariem (kā labākajai filmai, Formanam par labāko režiju, labākajam aktierim Saljēri lomas tēlotājam F.Marijam Abrahamam, par labāko scenāriju, mākslinieka darbu, skaņu, kostīmiem un grimu) faktiski ir Formana karjeras kulminācija.

Ar *Amadeju* viņš atgriezās Prāgā, toreiz vēl Čehoslovākijā. Filma galvenokārt tika filmēta tur, pilsētā, kur Formans bija studējis kino un kur sākās viņa režisora karjera.

Kādreizējā Formana spožā debija *Melnais Pēteris* / *Cerny*



Toms Halss

Petr (1963) – autobiogrāfisku motīvu ietonēts darbs, kura galvenais varonis ir mazā čehu pilsētiņā dzīvojošs tīnis, pieteica viņa savdabīgo, ironiski reālistisko stilu. Viņa nākamie čehu perioda darbi *Blondīnes dēkas* / *Lásky jedné plavovlásky* (1965) un *Ugunsdzēsēju balle* / *Horí, má panenko* (1967) joprojām tiek minēti kā čehu kino 60.gadu noāgas (dēvēta par čehu kino jauno vilni) šedevri. 1968.gada politiskās krīzes – padomju tanku invāzijas Prāgā – laikā Formans jau bija Amerikā apspriest savas aizokeāna debijas nosacījumus. Slavas lutinātais *Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu* ir Formana trešais Amerikas projekts. Savukārt *Amadejs* – pēdējais Amerikā tapušais atzinības lolotais meistardarbs, kaut Formans 90.gados vēl filmējis divas šķietami biogrāfiskas filmas: pornogrāfa, *Hustler* dibinātāja Lerijs Flinta biogrāfiju (*Nācija pret Leriju Flintu* / *The People vs. Larry Flynt*, 1996) un komiķa Endija Kaufmana dzīvesstāstu *Cilvēks uz Mēness* / *Man on the Moon* (1999) ar Džimu Keriju galvenajā lomā, kas tiek uzskatīta par meistara neveiksmi. **DR**

➤ **Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu**

Režisors Federiko Fellīni. *Lomās Magali Noela, Pupella Madzio, Armando Bračīa, Džuzepe Lanigro, Bruno Zanīni, Džosiana Tancilī*

30.gadu Itālijas mazpilsēta, kas tik ļoti atgādina Fellīni bērnības pilsētas Rimini vaibstus. Te pirmās hormonu vētras un seksuālās dekas piedzīvo pusaugu zēns Tita (Zanīni), te savos rituālos un ikdienā omulīgi mītošajā provincē gozējas tās erotiskais centrs – kārdinošā frizierīte ar iesauku Gradiska (Noela), kaut daudz pieejamāka šķiet ciema mūķīte, ielenīte Volpīna (Tancilī). Te varas muskuļus demonstrē Musolini režīma fanātiki un milzīgās krūtīs – tabakas bodītes pārdevēja, te sagaidīt impērijas tehnikas sasniegumu megalainerī pulcējas visa mazpilsētas raibā sabiedrība...



Magali Noela un Federiko Fellīni

Atmiņas ir iespējams izdomāt, reiz savā autobiogrāfijā *Radīt filmu* rakstīja viens no XX gs. kinorežijas ģenijiem Federiko Fellīni (1920–1993). Cik no Fellīni paša pusaudža gados piedzīvotā ir kļuvis par materiālu *Amarcord*, cik tur piešauts klāt viņa fantasmagoriskās fantāzijas, varētu atbildēt vien pats Fellīni. Kaut viņš – režisors, kas no ikdienišķā dzīves plūduma vienmēr mācējis izdabūt vitalitātes un karnevālisma esenci, veidojot *Amarcord*, šķiet, bijis pedantiski uzticīgs savām pusaugu gadu atmiņām, tam laikam, kas pavadīts mazažā Rimini, no kuras Fellīni aizbrauca 1937.gadā, lai dotos iekarot Romu un sāktu būvēt savu karjeru itāļu kino. Kad jau pēc veiksmīgajiem pirmajiem soļiem Romā (Fellīni piedalās scenāriju rakstīšanā būtiskām neoreālistu filmām: *Roma, atklāta pilsēta / Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946)) 1946.gadā Fellīni atbrauc uz savu bērnības zemi Rimini, no viņa bērnības pilsētas ir palikušas vien drupas.

Taču 30.gadu sākumā, kad risinās *Amarcord* darbība, tuvinā katastrofa – karš – pat īpaši neiezīmējas pusaugu puiku bariņa problēmās un sajūtās. Jā, te impēriskā stilā maršē Musolini atbalstītāji un vadoņa dučas no ziediem veidotā megagalva – portrets, kas izstatīts pilsētas centrā, šķietami uzrunā Titu. Tomēr viņa un citu puiku vērtību sistēmā dučas monstrozo galvu pārmāc pikantie Gradiskas apaļumi, ielēns Volpīnas izsalkušas kaķenes plastika un tirgus sievu melnās drānās ieģērbtie dupši.

“Veidojot filmas, es cenšos sekot savai dabai – izstāstīt kino līdzekļiem dažādus stāstus, kas atbilst manam domāšanas veidam, stāstus, kurus man tā patīk izdomāt, savijot vienā sapīņķētā kamolā gan patiesību, gan fantāziju, gan

vēlmi pārsteigt, gan vēlmi izsūdzēt grēkus un attaisnot sevi, arī nevilgotu vēlmi patīkt un piesaistīt uzmanību, moralizēt, būt pravietim, lieciniekam un klaunam...” šis Fellīni autobiogrāfijā rakstītais teksts ideāli summē visu viņa filmu un it īpaši *Amarcord* būtību. Būdam viņa vispersonīgākais darbs, tā ne mirkli nenomāc ar autora ego spiedienu. Titas (Fellīni *alter ego*) ģimenes ķibeles (neprātīgais tēvocis, kurš, atvests no klinikas brīvdienās, uzkāpj kokā un tiranizē visus ar nemitīgiem brēcieniem “es gribu sievieti!”), principiāli apolitiskā tēva pazemojošais arests (apvainojot neuzticībā Musolini režīmam), pat itāliski temperamentīgās mātes lēnā aiziešana nebūtībā ir tikai viens no pavedieniem fantasmagoriski krāšņajā audeklā, kurā iederas arī fantāziju un klaucaines. Teiksim, komiskais stāsts par Gradiskas vienas nakts romānu ar princi, kura dēļ viņa tikusi pie iesaukas, kuras jēga ir “lūdzu”, vai pekstiņš par harēma viesošanas Rimini *Grand Hotel*, kas pilsētiņas zēnu apziņā bija greznības un varenības zīme... Fellīni *Amarcord* traģikomiskā intonācija – filma zīmīgi noslēdzas ar bērēm un kāzām (Titas mātes bēres un Gradiskas laulības) šķietami pavēl treknu svītru Fellīni bērnībai, kura pavadīta Rimini, pilsētā, kāda tā vairs eksistē tikai atmiņās un šajā Fellīni filmā.

Amerikāņu kinoakadēmija *Amarcord* novērtēja ar *Oskaru* par labāko ārzemju filmu. Šo balvu Fellīni saņēmis vairākkārt, 1993.gada *Oskaru* par unikālu ieguldījumu pasaules kinematogrāfā viņš saņēma neilgi pirms aiziešanas mūžībā. **DR**

► Ceļš • Kabirijas nakts • La dolce vita • 8 1/2 • Roma u.c.

Režisors Vinsente Minelli. Lomās Džins Kellijs, Leslija Karona, Oskars Levants

Amerikānis (Kellijs) mēģina klūt par gleznotāju mūžīgajā iedvesmas pilsētā Parīzē, kur viņš satiek jaunu meiteni (Karona).

Šodienas acīm skatoties, Holivudas grandiozie mūzikli, kuru veidošanā ne mazums nopelnu bijis režisoram Vinsentem Minelli, var šķist visnesaudzīgāk laika zobam un novecošanai pakļauti. Argumenti? Teatrālisms, kičīgums, kas iekodēts jau pašos spēles nosacījumos, liekot filmu mūziklu varoņiem laiku pa laikam ļauties dziesmām un mesties dejās. Un tomēr ne – žanra dzīvotspēju, kura vēsturē neiztikt bez *Amerikāna Parīzē*, apliecina arī kino mūzikla *Čikāga / Chicago* (2002) seši Oskari, kas saņemti 2002.gadā.

Arī *Amerikānis Parīzē* 1951.gadā saņēma sešus Oskarus. Vēl viens Oskars par karjeras nopelniem tika teju ikonogrāfiskai Holivudas mūziklu personībai – aktierim, dejotājam, arī režisoram un horeogrāfam Džinam Kellijam, viņš arī galvenās amerikāņa, kas Parīzē, lomas izpildītājs šajā filmā. Turklāt filma kļuva par to reto mūziklu, kurš ticis pie labākās filmas Oskara. Kopš 1929.gada, kad publiku, tik tikko vēl dzīvojušu mēmā kino ērā, pārsteidza pirmā Holivudas pieredze, alkaini izbaudot skaņu, dziesmu un deju mūziklā *Brodvejas melodija / The Broadway Melody*, tikai diviem citiem mūzikliem *Lielais Zigfelds / The Great Ziegfeld* (1936) un *Ejot savu ceļu / Going My Way* (1944) bija izdevies atkārtot šādu panākumu.

50.gados Holivudā joprojām turpinājās mūziklu laiks, joprojām kino, šķiet, nebeidza izbaudīt skaņas un Holivudas materiālo iespēju un ambīciju radītos nosacījumus. Kino mūzikli jau bija pārvarējuši bērnišķīgā primitīvisma laiku, kad to veidotāji vēl isti neprata sapludināt koncertnumurus un dramatisko darbību. Ja 30.gados mūzikla žanru spodrināja Basbija Bērklja grandiozās horeogrāfiskās etides, tad 40.gados Holivudas mūzikla attīstībā daudz darījis ir Minelli. Kopā ar Džūdiju Gārlendu (viņi abi ir *Kabarē / Cabaret* (1972) zvaigznes Laizas Minelli vecāki) viņi radīja tādu Holivudas hitu kā *Sagaidi mani Sentluisā / Meet Me in St.Louis* (1944), 50.gadi bija arī Minelli profesionālā triumfa laiks.

Amerikānis Parīzē, kaut savu teju divu stundu garumā balstās vien uz akvareliski iezīmēto melodramatisko



Leslija Karona un Džins Kellijs

sīzētu, kļuva par spilgtu pierādījumu gan Holivudas ambīcijām, gan rafinētajam profesionālismam. Viena no filmas joprojām populārākajām epizodēm ir 18 minūšu ilgs baleta numurs, skanot Džordža Gēršvina mūzikai. Tajā (gluži tāpat kā visā filmas vizuālajā tēlā) ir apspēlēti franču mākslas šedevri (Tulūza Lotreka, Renuāra, van Goga u.c. darbi). Šī baleta epizode vien prasīja pusgadu ilgus mēģinājumus, mēnesi ilgu filmēšanu un izmaksāja pusmiljonu dolāru.

Kino mūzikls kā mūzikas, horeogrāfijas, dekorāciju un režijas perfekcija – tāda bija Holivudas studijas *Metro Goldvin Mayer (MGM)* mūziklu producenta Artura Frida pārliecība, kurš uz Holivudu pārvilināja daudzus Brodvejas profesionāļus. Pateicoties viņam, režisoram Vinsentam Minelli un divu galveno lomu tēlotājiem Džinam Kellijam un septiņpadsmitgadīgajai debitantei Leslijai Karonai Holivudas vēsturē ir arī mūzikls ar Parīzes garšu. **DR**

◆ Dziedot lietū • Vestsaidas stāsts • Mūzikas skaņas • Kabarē • Čikāga

Režisors Vims Venderss. *Lomās Deniss Hoppers, Bruno Gancs, Nikolass Rejs, Semjuels Fullers*

Amerikānis Toms Riplijs (Hoppers) Hamburgā ir nonācis atkarībā no narkotikām. Lai nokārtotu parādus, viņš noziedzniekiem piespēlē tikko iepazītu gleznu ierāmētāju Džonatanu (Gancs) ar letālu diagnozi. Džonatans lielas naudas vārdā, kas nodrošinātu viņa sievas un dēla nākotni, piekrit kļūt par slepkavu. Riplijs pret savu manipulāciju upuri jūt simpātijas.



Vims Venderss 1980. gadā

Vācieti Vimu Vendersu (1945), vienu no Eiropas kino reprezentatīvākajām personībām, vienmēr ir fascinējis Amerika. Tās pārpārēm ir arī vienā no labākajām Vendersa filmām trilleri *Amerikāņu draugs* – tās ikoniskā Denisa Hopera kovboja personā un trillera žanra nosacījumos, kurus Venderss aizguvis no Patricijas Haismitas romāna. (Viņas noziegumu stāsti par misteru Ripliju ir arī filmu *Talantīgais Mister Riplijs/The Talented Mr. Ripley* (1999) u.c. pamatā). Arī divu leģendāru amerikāņu režisoru, jau vecu vīru Semjuela Fullera un Nikolasa Reja klātbūtne, kurus abus kā aktierus Venderss filmē *Amerikāņu draugā*. (Holivudas šedevru *Dumpinieks bez iemesla/Rebel Without a Cause* (1955) u.c. režisors Nikolass Rejs, kurš dažus gadus vēlāk mirst ar vēzi, kļuvis par Vendersa dokumentālās filmas *Zibens virs ūdens/Lightning Over Water* (1980) varoni, *Amerikāņu draugā* spēlē gleznu viltotāju vienaci, cits Holivudas režisors Semjuels Fullers – vienkārši mafiozo.) *Amerikāņu draugā* grūti būs atrast Vendersa vēlāko filmu indeves – pašvērtīgi estētizētu attēlu un grandiozas filosofiskas ambīcijas, tā vietā filma piedāvā grodu sižetu, spriegu intrigu un galvenā varoņa – slepkavas «aiz eksistenciāla izmisuma», Vendersam miļa aktiera Bruno Ganca spēlētā gleznu ierāmētāja Džonatana – drāmu. (Gancs ir arī viens no eņģeļiem Vendersa izcilajā filmā

Debesis pār Berlīni/Der Himmel über Berlin, 1987.) *Amerikāņu draugā* dāsni lietā liktās amerikāņu kino mācības savulaik aizkustināja Frānsisu Fordu Kopolu, kurš pēc šīs filmas uzaicināja Vendersu Amerikā filmēt *Hemetu/Hammett* (1982) kā melno filmu, veidotu pēc amerikāņu gangsterliteratūras klasiķa Dešela Hemeta dzīvesstāsta. Projekts izvērtās par katastrofu – Venderss filmēja ilgi un smagi, bet rezultāts galu galā tā arī neuzrunāja ne Amerikas, ne Eiropas skatītāju. Varbūt tādēļ, par spīti aizrautībai ar amerikāņu kino, ka Vendersam vienmēr bijuši pašam savi spēles noteikumi, tāli no komercikino likumbām. Būdams viens no Eiropas skaļākajiem režijas vārdiem, piederīgs leģendārā 60. gadu beigu vācu jaunā kino paaudzei līdzās Verneram Hercogam, Raineram Verneram Fasbinderam u.c., Venderss, iespējams, ir vistālāk no viņiem visiem ticis, ja ar “tālu” gribam saprast gan suverēna režijas rokraksta balstītu karjeru, gan solidus titulus (Eiropas Kinoakadēmijas priekšsēdis), gan arī iespēju filmēt Amerikā. Savā sapņū zemē viņš nereti strādā joprojām, uzņemot filmas, kas ar vienu kāju mēģina stāvēt amerikāņu kino tradīcijās, ar otru balstīties Vendersa paša neatkarīgajos principos. **DR**

Debesis pār Berlīni • Parīze, Teksasa •
Miljons dolāru hotelis • Dumpinieks bez iemesla u.c.

Režisors Džordžs Lūkass. *Lomās Ričards Dreifūss, Rons Hovards, Bo Hopkins, Harisons Fords, Čārlzs Mārtins Smits, Pols le Mats*

1962.gada karstā vasara, tik tikko koledžu absolvējušie jaunie cilvēki bauda dzīvi, kurai pietāv šikošana ar ekstravagantām mašīnām, dragreisi, ballītes un mīlas dēkas, krenki ar vecām un jaunām draudzenēm. Daudzskaitīgajā filmas varoņu pulkā iezīmējas Stīvs (Hovards), kurš grasās braukt prom no dzimtās pilsētas, Kurts (Dreifūss), kurš galu galā to arī izdara, un brillainais neveiksminieks Terijs (Smits), kurš, izmantojot no Stīva aizlienētu limuzīnu, tiek pie blondas draudzenes...

Lesācējs režijā, vienas fantastikas filmas *THX 1138* (1971) režisors Džordžs Lūkass (1944) bija apsēsts ar *Amerikāņu grafīti* ideju, daudzprāt, nejdzīgu un neperspektīvu projektu: mozaikveidīgu ainīņu sakopojumu ar lērumu varoņu – jauniem puisiem un meičām, lērumu gliu mašīnu, ātrās ēdināšanas restorānu *Mel's Drive* kā šo jauno ļaužu nemīgtīgās kustības centrālo asi un kādu nemitīgi skanošu didžeja balsi, kam jauniešu apziņā piemīt augstākās varas statuss. Pateicoties Lūkasa spītībai un veiksmi, filma galu galā gan tapa, gan kļuva par vienu no 70.gadu būtiskākajām Amerikas jauniešu filmām. Visi tās varoņi teju nemitīgi brauc, riņķo, didās savos auto... Viņi iepazīstas, ķircina un tricina cits citu, nemitīgi defilējot, braucot savās vai aizlienētās mašīnās, viņi klirējas un mačojas, kurš kuru – kuram glitāks vāģis, kuram ātrāks braucamais. Pats Džordžs Lūkass, kas *Amerikāņu grafīti* tapšanas laikā vēl i nenojauta, ka līdzās Stīvenam Spilbergam pavisam drīz kļūs par “jaunās Holīvudas” blokbusteru, miljonus izmaksājušo un miljonus pelnošo grāvēju “tēvu”, pagaidām vēl priecājas par mašīnām un savu atklāsmi: mašīnas amerikāņu, arī Lūkasa paaudzes dzīvē ieņem daudz lielāku vietu ne tikai kā pārvietošanās līdzeklis, tās ir prestiža, iepazīšanās rituāla atribūts un pat virsišķā spēka uzskatāms demonstrējums. No šīs idejas, paša bērnības sapņiem kļūt par profesionālu autobraucēju un mehāniķa pieredzes, paralēli mācībām skolā strādājot autoservisā, tad arī tapa Lūkasa veltījums savai paaudzei – 60.gadu sākuma tiņiem – un tai divainajai “jums visi ceļi vaļā” sajūtai, kas cilvēkbērniem iepotēta, pabeidzot skolu.

Amerikāņu grafīti tapšanas vēsture nebija gludi asfaltēts lielceļš, Lūkasa ideju traģikomiskai retrofilmai par autiņiem un trauksmaino mirkli pirms “lielās dzīves” potenciālie naudas devēji neuzņēma ar atplestām rokām. Pirms Džordžs Lūkass – nākamais *Zvaigžņu karu* / *Star Wars* (1977–2005) sāgas radītājs – nebija ar *Amerikāņu grafīti* projektu ieinteresējis režisoru Frānsisu Fordu Kopolu, tolaik pamatīgu lielumu amerikāņu kinoindustrijā, kurš piekrita būt par *Amerikāņu grafīti* producentu,



Rons Hovards

tas nekustējās ne no vietas. Tagad, kad Lūkass kino vēsturē ir ierakstīts kā postmodernās pasakas *Zvaigžņu kari* radītājs, kas faktiski paralizēja šī talantīgā režisora radošo darbību, iegrozojot to tikai un vienīgi *Zvaigžņu karu* industrijas radīšanā (filmas no šīs “sērijas”, ko Lūkass nerezisēja pats, viņš producēja un rakstīja tām scenārijus), *Amerikāņu grafīti* ir ekstravagants piemērs izslavas un bagātības vēl nelutināta talantīgā censoņa jaunības, kurā ir tik daudz viņa paša biogrāfijas un ambīciju. Tā tiešām ir lieliska filma – komiska un smeldzīga, amizanta un dramatiska, tā konfrontē jauniņo varoņu trauslo mulsumu, lielās cerības un galu galā visai skarbo realitāti: kas noticis ar jaukajiem puisiem reālajā dzīvē, Lūkass “uzraksta” filmas beigu titros...

Aktieriem, vairākumam no kuriem *Amerikāņu grafīti* bija pirmā lielā filma, tā kļuva par perfektu karjeras sākumu. Lūkasam un šai filmai par to var pateikties gan tolaik galdniecībā strādājošais Harisons Fords, gan nezināmais Ričards Dreifuss, gan arī jauneklis ar amizantu veidolu Rons Hovards, kura vēlākā karjera Holīvodā ne tik daudz ir saistīta ar aktiermākslu, kā režiju. Tas ir tas pats Hovards, kurš veidojis *oskaroto Apollo 13* (1995), *Brīnišķīgo prātu / A Beautiful Mind* (2001), arī *Grinču / The Grinch* (2000) u.c. **DR**

☛ *Zvaigžņu kari*

Režisors Fransuā Trifo. Lomās Žaklina Bisē, Žans Pjērs Leo, Fransuā Trifo, Žans Pjērs Omons

Kino par kino tapšanu – filmēšanas grupa režisora Ferāna vadībā (pats Trifo) Nicā uzņem filmu ar nosaukumu "Iepazīstieties, Pamela".



Žaklina Bisē un Žans Pjērs Leo

Amerikāņu nakts – tehnisks slengs, paņēmienu kops, kas ļauj naktī notiekošu epizodi filmēt gaišā dienā. Režisora, reiz kritiķa, 60.gadu franču kino jaunā viļņa režijas zvaigznes Fransuā Trifo (1932–1984) brieduma laika darbs *Amerikāņu nakts* ir atzīšanās milā kino maģijai, arī niansēts, ironisks vēstījums par kino tapšanas kolektīvo procesu, kurā neiztikt bez filmēšanas grupas dalībnieku attiecību peripetijām.

Trifo savā filmā virtuozī sapludina divas sižeta l inijas – filmēšanas grupas ļaužu attiecību stāstus un tās filmas, kuras vārdā viņi sapulcināti *Iepazīstieties, Pamela*, sižetu. Jauns cilvēks (Leo) ir atvedis savu jauno sievu angļieti (Bisē) uz Nicu, lai iepazīstinātu ar vecākiem. Viņa tēvs (Omons) iemīlas vedeklā un aizbēg kopā ar viņu. Tāds ir "filmas, kas filmā" *Iepazīstieties, Pamela* sižets. Savukārt galvenā varoņa aktiera Alfonsa (Leo) milas problēmas un nervozais romāns ar britu zvaigzni (Bisē), kura pārdzīvojis attiecību krīzi un nesen precējies ar savu ārstu, ir viens no "dzīves, kas filmā", stāstiem.

Galvenajā lomā *Amerikāņu nakts* Trifo filmē savu iemīļotāko aktieri Žanu Pjēru Leo, ko kā puisēli atklāja *400 sitienu/Les 400 coups* (1959) un turpināja filmēt citos savos darbos, kuru galvenais varonis ir Antuāns Duanel – trausls virietis ar maigu ādu, arī paša Trifo alter ego.

Pēc Trifo apgalvojuma, *Amerikāņu nakts* ir dramatiska komēdija, par kādas uzņemšanu viņš domājis kopš tā brīža, kad nonācis filmēšanas laukumā, jo katras filmas tapšanas laikā taču notiekot tik daudz kā interesanta! Būdam kino par kino, *Amerikāņu nakts* ir arī Federiko Fellīni klasiskās filmas *8 1/2* (1963) līdziniece, kaut Trifo filmas varoņiem ir svešas tās skaistās radošās mokus, kas nelika mieru *8 1/2* galvenajam varonim – režisoram krīzē. *Amerikāņu nakts* nosacīti sākas tajā brīdī, kad beidzies *8 1/2*: nebūdam filmā par kino dzimšanu kā radošu moku pieredzi, tā ir pierādījums kino tapšanai kā kolektīvi aizrautīgam procesam. DR

400 sitienu • 8 1/2 • Nozagtie skūpsti • Žils un Dzīms • Mājas pavards • Šaujiet uz pianistu

Režisors Sems Mendess. Lomās Anete Beninga, Kevins Speisijs, Tora Bērca, Kriss Kūpers, Vess Bentlijs, Mena Svuri

Cerbis/Scannix



Kevins Speisijs un Mena Svuri

Viens no pēdējās desmitgades negaidītākajiem pārsteigumiem – traģikomiska pusmūža krīzes drāma, kas, par spīti tās mazpazīstamajam režisoram un Holivudas mērogiem ļoti pieticīgajam budžetam, tika nominēta astoņiem Oskariem un saņēma piecus.

Tas šķietami bija projekts bez īpašām perspektīvām – Amerikāņu skaistuma scenāriju, ko veidojis TV seriālu rakstnieks ar iesistu roku Alans Bals, noraidīja vai visas Holivudas lielās kompānijas un, ja nebūtu Stīvena Spilberga perfektās materiāla izjūtas, tam diez vai būtu izdevies ieraudzīt dienasgaismu. Šī filma kļuva par britu teātra režisora, gan ar Brodvejas pieredzi, Sema Mendesa (1965) debiju kino un Holivudā un arī necerētu Spilberga studijas Dreamworks komerciālu veiksmi (filmas budžets – 15 miljoni, tās ieņēmumi – desmitkārtīgi). Taču ne jau negaidītajā finansiālajā veiksme un pierādījumā, ka maza ģimenes drāma var tikt pie labākās filmas Oskara, slēpjas Amerikāņu skaistuma šarms. Drīzāk tajā īpašajā “ķīmijā”, ko veidoja filmas izsmalcinātais vizuālais stils (te vainojams klasiskis 73 gadus vecais operators Konrāds Hols, kurš pat vēja dzenātu polietilēna maisiņu spēj nofilmēt kā atklāsmi), un tās stāstījuma smeldzīgajā, traģikomiskajā intonācijā. Arī režisora Sema Mendesa prasmē sabalansēt kariķēto, komisko, poētisko un nenovēršami traģisko. Teiksim, Anetes Beningas spēlētās Karolinas eksaltēto paraugģimenes mātes uzvedību un profesionāli perfektā

Kevina Speisija – Lestera sapņus, gara acīm skatot savu kaisles objektu – jauniņu blondīni sarkanu rozlapiņu vannā. Amerikāņu skaistumā tiek spēlēts ar atklātām kārtīm: dzirdot jau mirušā Lestera aizkadra monologu filmas sākumā (šāds paņēmieni bija populārs Holivudas 40.gadu melnajās filmās), šaubu nav: šī drāma, kuras teju katram varonim ir sava krīze, savas fobijas un mazi grēciņi, beigsies kā traģēdija.

Un tikai viens no viņiem – Lesters – sajūtīsies brīvs, gan tikai mirkli pirms nāves.

Būtībā Amerikāņu skaistums turpina noteiktu amerikāņu kino apsēstību – mazpilsētas idilles dekonstrukciju. Look closer/paskaties tuvāk – šīs filmas reklāmsauklis ir arī tās atslēgas vārdi: ielūkojies tai telpā, kas slēpjas aiz glieti izcakināto namiņu fasādēm! (Te Mendesa priekšgājēji ir gan Deivids Linčs (Zilais samts/Blue Velvet, 1986), gan Tims Bērtons (Edvards Šķērrocis/Edward Scissorhands, 1990): viens šādās pilsētelēs uzraka materiālu biedējošiem trilleriem, otrs izspēlēja traģiskas pasakas.) Būdamā lielās Holivudas studijas paspārnē tapusi maza filma, Amerikāņu skaistums turpināja to ģimeniskā diskomforta sajūtu, kas 90.gadu nogalē intensīvi iezīmējas arī amerikāņu neatkarīgajā kino, it īpaši Toda Solondza filmā Laime/Happiness (1998), kas gan netika skaļas slavas lutināta. DR

Amerikas mazpilsēta. Lesters Bērnhems (Speisijs) – pusmūža žurnālists ar problēmām darbā – iemīlas meitas (Bērca) klases biedreni (Svuri). Kaislība kalpo gan par motivāciju Lesteram sākt jaunu dzīvi, cītīgi trenējot miesu, gan kļūst par viņa sievas Karolinas (Beninga) histēriju imeslu. Bērnhemiem kaimiņos mit atvaļināts pulkvedis (Kūpers), kura dēls (Bentlijs) ir fanātisks videoamatieris un narkotiku dīleris.

☛ Zilais samts

Režisors **Luiss Bunjuels**. Lomās **Pjērs Batčevs**, **Salvadors Dalī**, **Luiss Bunjuels**

Prologs. Nakts. Balkons. Virietis (Bunjuels) asina bārdas nazi. Viņš skatās caur stiklu un redz nelielu mākonīti, kas tuvojas pilnmēnesim. Sievietes seja. Plaši iepleestas acis. Acij tuvojas asmens. Mākonis šķērso mēnesi. Asmens pārskeļ aci. Prologa beigas. Kāds cits virietis un sieviete dzīvokļa istabā...



Luiss Bunjuels



Es ne vienu reizi vien savās filmās izmantošu sapņus, atskatoties piešķirt tiem racionālu jēgu un neielaižoties sīkajos paskaidrojumos, – apgalvojis Luiss Bunjuels (1900–1983), ironizējot par mēģinājumiem *Andalūzijas suni* skaidrot ar loģikas vai psihoanalīzes paņēmieniem. Tikai 17 minūtes fascinējošu un šokējošu kadru – tāda ir pirmā Luisa Bunjuela filma, viens no spilgtākajiem sirreālisma darbiem kino, kura tapšanā piedalījušies divi XX gs. ģēniji – Bunjuels un nākamā glezniecības leģenda Slavadors Dalī. *Andalūzijas suns* tapa kā divu jaunu cilvēku izaicinājuma un ekstravagances auglis, kurā sirreālistu kustības aktivisti saskatīja ideālu atbilstību saviem principiem – izraisīt skandālu. Filma, ko divi spāņi – Bunjuels, kas nesen bija sācis strādāt par franču režisora Žana Epšteina asistentu, un Dalī – radija Parīzē, bija ideāls materiāls skandālam: fizioloģiska un erotiska šoka elementi (acs, ko Bunjuels pārgriez ar bārdas nazi, virieša roka uz kailas sievietes krūts), arī racionālās loģikas skaidrojumam nepakļāvīgie tēli (virietis, kas piesiets pie diviem ķirbjiem, diviem mācītājiem, klavierēm un beigta ēzeļa...) veidoja filmas būtību.

Skandāls bija XX gs. 20.gados tik aktīvā sirreālistu strāvju cīņas ierocis, bet viņu mērķis – jauneklīgi naiva vēlme uzspridzināt sabiedrību, mainīt dzīvi. Tomēr Parīzes bohēmas baidītāja, 28 gadus vecā Bunjuela tuvināšanās sirreālistiem drīzāk bija skaidrojama ar spēles prieku un “neprātīgu milestību pret sapņiem un baudu, ko tie rada, bez jēlkādiem mēģinājumiem apjēgt to saturu” (L.Bunjuels), nevis racionālu programmu.

Andalūzijas suns tika nofilmēts divu nedēļu laikā. Kaut pirms tam dzima ideja un notika divu sapņu satikšanās. Bunjuela sapnī pavidējās mēness, ko pārskeļ mākonis, un

acs, ko pārgriez bārdas nazis. Savukārt Dalī sapnī redzējis roku, ko apsēdušas skudras. Dalī pieder ideja no abiem šiem sapņiem atvasināt filmu.

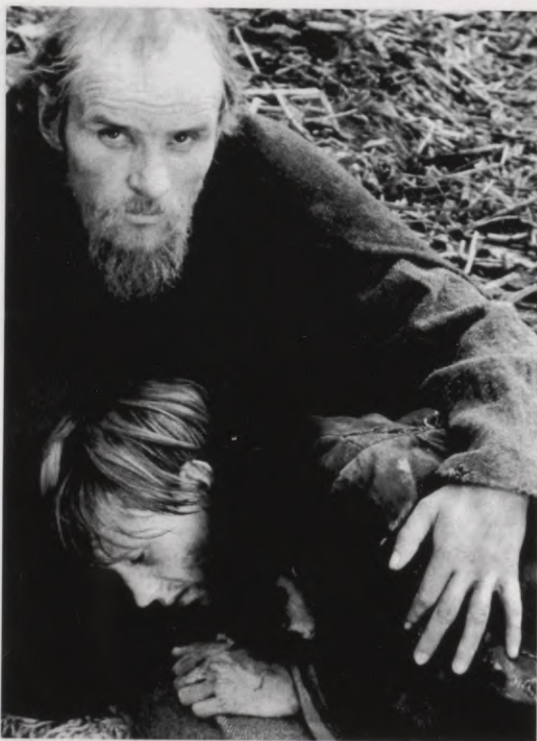
Filmas scenārijs top nepilnas nedēļas laikā, dzelzaini ievērojot principu – nepievērst uzmanību nekam, kas prasa racionālu, psiholoģisku vai kultūrvēsturisku izskaidrojumu, paverot ceļu iracionālajam. Tiek akceptēts tikai tas, kas abus autorus pārsteidz, ignorējot jēgu. Tā esot bijusi nevainojamas saprašanās nedēļa.

Kad scenārijs bija gatavs, Bunjuels vērsās pie mātes ar lūgumu aizdot naudu, lai viņš pats varētu būt filmas producents. Jau pirmizrādē *Andalūzijas suns* sastapa sajūsmīnātus atbalstītājus Parīzes sirreālistus.

Bunjuela trīs gadus ilgā pieredze sirreālistu lokam atstāja iespaidu arī uz viņa brieduma gadu filmām, kurās reālais un sirreālais nereti tiek sastrādāts grodā audeklā. Sirreāla, ar nenotveramu sīzētu ir arī pirmā Bunjuela pilnmetrāžas filma *Zelta laikmets / L'Age d'or*, kas top 1930.gadā un rosina Holivudas interesi par jauno, šerpo režisoru (Bunjuelam piedāvā pusgadu tur apgūt amerikāņu kino principus). Tomēr viņš no Holivudas atgriežas jau ātrāk un Spānijā filmē skarbu dokumentālo filmu *Zeme bez maizes / Las Hurdes* (1932). “Man bieži jautā, kas notika ar sirreālismu. Nezinu, ko atbildēt. Reizēm saku, ka sirreālisti uzvarēja sīkumos, taču cieta sakāvi galvenajā... Sirreālisti ne pārāk centās iekļūt literatūras vēsturē, bet gan izmainīt pasauli, dzīvi. Taču šajā punktā mēs zaudējam.” Salvadora Dalī vēl viena izpaušme kino ir sapņa dekorācija Alfreda Hičkoka trillerim *Apmātais / Spellbound* (1945). **DR**

■ **Istabenes dienasgrāmata • Dienas skaistule • Buržuāzijas diskrētais šarms • Šis noslēpumainais iekāres objekts**

Režisors Andrejs Tarkovskis. Lomās Anatolijs Solonicins, Ivans Lapikovs, Nikolajs Grinko, Irma Rauša, Nikolajs Burlajevs, Jurijs Nikuļins, Rolans Bikovs



Anatolijs Solonicins un Nikolajs Burlajevs

Krievzeme, XV gadsimts. Tatāru sirotāju ordu apdraudēto slāvu zemju asinainā, pagāniskā, pirmatnējā vēsture, skatīta ar Dievam uzticīga mākslinieka, baznīcas ikonu gleznotāja Andreja Rubļova acīm.

Tēzi par krievu tautas un tās ģeniju radīto garīgās mākslas šedevru izdzīvošanu, nevis pateicoties, bet par spīti vēstures svārstā nežēlīgajām kustībām, *Rubļova* tolaik jaunie scenāristi Androns Končalovskis un Tarkovskis izkopuši līdz sadistiskai virtuozitātei. Cietēju (lasi: izredzētās, mesianiskās) tautas liktenis atkārtojas no gadsimta gadsimtā kā svēts nolemtības rituāls, kurā ne mazu nozīmi spēlē laikam jau autoru akceptēta barbariskā ideja par šādu “dabisko izlasi” kā priekšnoteikumu izredzētās rases eksistencei. Mūžīgo ārējo naidnieku un iekšējo reliģisko karu (starp pagāniem un oficiālo pareizticīgo baznīcu) plosīta eposa vēriena eksistenciālā drāma, kuru kā aculiecinieks pieredz ģeniālais gleznotājs autodidakts, šokē ar savu kinematogrāfiskajā valodā tvertu fizioloģisko naturalismu (ainas ar ķeceru spīdināšanu, verdošas darvas liešana rīklē skomorohiem – viduslaiku aktieriem u.c.), grandiozo senās dzīves ainu muzejisku rekonstrukciju slodzi (gigantiski episkā aina ar baznīcas zvana liešanu, mongoļu–tatāru batālijas, Ivana Kupalas nakts rituālā kailpelde ar simtiem statistu...), kāda pa spēkam šodien būtu vien miljonbudžetu Holivudai. Mokoši ilga filma, kuru skatīties ir pat fiziski grūti, kura var izraisīt šausmu šoku, kaut gan iespēju gūt traģēdijas attīrošo katarsi vismaz padomju laikos piedzīvojuši tūkstošiem Tarkovska fanu. Apbrīnojams operatora Vadima Jusova darbs, kā arī aktieru ansambļa pašreizējā spēle, kuru gribas šoreiz saukt par kalpošanu. Kopš 1969.gadā Kannās iegūtās *FIPRESCI* balvas arī rietumos šī ir viena no padomju lielā stila, turklāt cenzūras ilgstoši spīdināta kulta filma. Lielā klasika, kuras priekšā var sastīgt. Filma, kurā režisors mokoši un tieši (līdzīgi *Upurēšanai / Sacrifice* (1986), *Solāris / Soĵaris* (1972) u.c.) noskaidro savas attiecības ar Dievu, ne velti tās centrālais personāžs ir mākslinieks garīgā pašizciņā starp pagānismu un institucionalizēto reliģiju, sava veida autora *alter ego*. Filma – varoņdarbs, kas gan var likt domāt arī par vienas tautas nolemtības nepārvaramo sliekšni, un šo bēdīgo domu īpaši iespaidīgu dara režisora krietni mazohistiskais talants. Kā kategoriski izteikusies cita ekspadomju režisore, Tarkovska talanta līdziniece Kira Muratova, uzzinot, ka režisors šīs filmas kadru vajadzībām sadedzinājis vairākus mājlopus (pīles, vistas, vienu govī): “*Groš cena takomu iskusstvu, radi kotorogo gibnut nevinnije*” (nav vērtes tādai mākslai, kas prasa nevainīgo upurus). **NN**

Režisors **Antonijs Mingela**. Lomās Kristina Skota-Tomase, Reifs Fainss, Vilems Defo, Žiljeta Binoša

II pasaules karš no otras puses. Sprādzienā apdedzis cilvēks (Fainss) mirst pamesta Itālijas klostera klusumā. Viņa vienīgais mierinājums ir jaunas, skaistas slimnieku aprūpētājas (Binoša) pacifistes mierīgā klātbūtne. Bezešanas svešinieka stāsts ir aizraujošs piedzīvojums.



Reifs Fainss

Pēc holandiešu rakstnieka Maikla Ondātjes slavenā romāna tapusi filma – melodramas un piedzīvojumu filmas etalons – lika raudāt miljoniem cilvēku pasaulē, atnesdama līdz šim nepazīstamam britu režisoram septiņus Oskarus, arī gada labākās filmas titulu. Brits Antonijs Mingela (*Talantīgais misters Riplijs / The Talented Mr. Ripley* (1999), *Aukstais kalns / Cold Mountain* (2003)) pieder tai retajai kinoprofesionāļu sugai, kas klasiskā žanra kanonos prot iedvest tādu kā avantūrista apdvestu dzīvību. Arī *Angļu pacientā* – eposa vērienīgumā filmētā pasakā, kā amerikāņu kareivji Ellas Ficdžeraldas bravūrīgās balss pavadībā atbrīvo Itāliju no fašistiem. Un kā Jaunās pasaules kārtības spēka nesēji lepnā uzvarētāju maksimalismā tiesā Veco pasauli Eiropu, par varas makti noskaidrojot, kas tad isti slēpjas zem strutās pūstošās marles pārsējiem tītās sejas – angļu oficiers vai vācu spiegs?

Tikmēr Mingelam (1954) svarīgāka (un arī simpātiskāka) ir nevis ideoloģisko antagonistu atmaskošana, bet šī Svešinieka – ungāru grāfa Almaši vētrainā dzīve Sahāras tuksnešos, arābu prinču teltīs, kur brīnumainā kārtā neiederīgi, tomēr izmitinājās kara laika štābi, Āfrikas pilsetu svelmainajā, erotizētajā tveicē, kur dzima vienīgais, kā dēļ vērts dzīvot, – mīlestība. Visbeidzot tuksneša alā, kurā grāfs uz rokām aiznesa mirstošo mīloto, ietītu skaistā zida šallē. Lūk, šo visu neticami krāšņo leģendu par mīlu no sakropļotā militārista mutes kā mainījusies lomām Šeherazade *Tūkstoš un vienas nakts pasakās* klausās slimnieku kopēja. Lai, stāstam un cilvēkam izdzīstot, iekāptu atbrīvotāju armijas kravas mašīnā un dotos celt jaunu dzīvi, tikai nu ar svešas, noklausītas milas svētītās brīvības smaidu uz lūpām. Viņa dodās prom no klostera mūriem kā grāfa reinkarnācija. **NN**

☛ Talantīgais misters Riplijs u.c.

Režisors Mikelandželo Antonioni. Lomās Monika Viti, Alēns Delons, Fransisko Rabals, Lila Brinjone

Cerbis/Stampix



Monika Viti un Alēns Delons

Tulks Vitorija (Viti) savu dzīvi uztver kā lēnu slidēšanu pretī neizbēgamajam, kā stūrainā daiļslidotāja viņa met attiecību lokus starp bijušo un esošo līgavaini, draudzeni, kaimiņieni, māti, kura spēlē birzā... Vīnas izrunātie vārdi – pārmetumi, pamācības vai milas zvēresti – skan it kā bezrūpīgi viegli un bez atbalss Antonioni noorganizētajā globālajā eksistenciālajā tukšumā – dzīvē visapkārt un cilvēkā.

XX gadsimta kinematogrāfa tukšuma ģenija Antonioni (1912) un slavenā itāļu rakstnieka Tonīno Gverras sarakstītais scenārijs *Aptumsumam* ir vidus daļa režisora slavenajā 60.gadu triloģijā (starp *Nakti/La notte* (1961) un *Sarkano tukšnesi/Il deserto rosso* (1964)) un kā trio centrs, iespējams, visprecīzāk iezīmē tās būtību: ar skopi izteiksmīgiem kino līdzekļiem parādīt, ka cilvēks vienmēr paliek viens. Viņš gan mokās savā vientulībā, taču vienlaikus tiecas pēc tās pretēji paša gribai. Režisora Antonioni pienākums ir fiksēt šo duālo emocionālās uzvilkības stāvokli – bez līdzjūtības, bez hiperbolizētām ekstrēmām situācijām, atklājot eksistences dramatismu nevis tās nervozajā saspringumā, bet plastiskās, vijīgās pozās, šķietami bezgalīgos mulsinošos kadrus un ar to jūtīgam prātam uztveramo tukšuma pulsāciju, kuras dēļ mēs arī sakām, ka dzīve ir sāpīgs pasākums. Protams, Vitorijas dzīvē notiek kaut kādas haotiskas pārmaiņas, taču tās, pēc Antonioni daiļrades manieres kvēlā pielūdžēja un sekotāja, vācu režisora Vima Vendēsa precīzā formulējuma, vienmēr ir “tikai māņu kustības”. Antonioni filmu varoņi (kaut šis vārds skan divaini, runājot par viņa filmu personāžiem) vienmēr ir ar nolemtības zīmogu sejā: viņi nolemti bezsakarīgām

sarunām, mūžīgai novērotāja pozīcijai un, jā, nesamierināmai cīņai pašiem ar sevi – šo lāstu. Mūsdienās šādu emocionālo diskomfortu mēdz raksturot ar banālo frāzi “tāds lūzeru/zaudētāju ideoloģijas manifests”. Cilvēki kā eskeipisma (bēgšanas) filosofijas dzīvie piemēri. Taču viņi ir godīgi: patvērušies savā vientulībā kā bruņurupuči čaulā, viņi tur iekapsulējas un rada savu, nevienam neizprotamu pasauli. Antonioni kino jūtīgi, taču bezkaislīgi kā ārsts demonstrē, kā konkrēti šī bēgšana notiek – vispirms jau kā neprasme sarunāties. Iespējams, dižais vientuļnieks *Aptumsumā* kā viedais paredzēja savu nākotni (režisors jau ilgus gadus ir paralizēts un sazinās ar ārpasauli ar sievas – mēmo valodas tulka – starpniecību, kaut gan turpina filmēt: 2004.gadā viņš pabeidz 36.filmu noveli *Eross*). Iespējams, *Aptumsumā* visspēcīgāk atklājas Antonioni mūzas un viņa kino sejas aktrises Monikas Viti savpatais, iekšup vērsta skatiens, viņas atsvešinātības pilnais, ne-šīs-pasaules talants. Filmas verbālā atslēga ir Vitorijas frāze – refrēns: “Es ne to gribēju pateikt.” Režisors pats atzīst, ka *Aptumsumā* filmējies nevis jūtu izžušanu, bet gan to pilnīgu neesamību. **NN**

► Piedzīvojums • Fotopalielinājums u.c.

Režisors Emirs Kusturica. *Lomās Džonijs Deps, Džerijs Lūiss, Feja Danaveja, Lili Teilore, Vinsents Gallo*

Divdesmit trīs gadus vecais Aksels (Deps) strādā Nujorkas zivsaimniecībā, bet sapnos nemitīgi redz Aļasku un milzīgu zivi. Vina tēvocis un aizgādānis Leo (Lūiss) no Arizonas vēlas, lai Aksels kļūtu par vedējēju vina kāzās ar jaunu polieti un tirgotu kadļjakus vina autosalonā. Aksels kopā ar brālēnu Polu (Gallo) tiešām mēģina apgūt andeļšanās mākslu, taču iemīlas savā pirmajā klientē ekscentriskā dāmā Ellenā (Danaveja) ar pieaugušu meitu Greisu (Teilore) un sapnī lidot.



Džonijs Deps, Feja Danaveja un Emirs Kusturica

Filmā *Arizonas sapnis* daudz laika un telpas aizņem sapņi: jauniņā Aksela (jauniņā Džonija Depa laba loma) sapnis par lielo zivi, kas spēj peldēt ne tikai Aļaskā, bet arī Arizonas debesīs. Viņa un par viņu divreiz vecākās Ellenas kopīgais sapnis par lidošanu, būvējot aizvēsturiska paskata lidojošu daiktu, ar kuru viņiem izdodas pat atrauties no zemes, ietriekties kokā un atkal sapņot par lidojumu. Pat jancīgais Pols Vinsenta Gallo atveidā sapņo par lidmašīnām, piedaloties štata mākslinieciskās pašdarbības konkursā ar Kerija Grānta bēgšanas no lidmašīnas epizodes imitāciju (Kusturica dāsni iemontējis savā filmā kadrus no Hičkoka filmas *Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem* / *North by Northwest*, 1959).

Arī pašam agri režijas brīnūbērna statusā kronētajam un starptautisko balvu lutinātajam dienvidslāvam Emiram Kusturicam (1955) šī filma bija sapnis – par darbu Amerikā, par projektu, kas bija mērķēts daudz augstākam lidojumam (komerciālam) kā viņa pirmās filmas. Kusturicas agrīnie darbi bija kā zibens no skaidrām debesīm: ar savu otro filmu *Kad tētis bija komandējumā / Otac na službenom putu* (1985) Kusturica tiek gan pie Kannu festivāla balvas, gan pie *Oskara* nominācijas. Par spīti vēl sociālisma sektora eksistences laikā tapušās filmas sociālajam skarbumam (bērna acīm skatīta 50.gadu sākuma Dienvidslāvija), jau tad Kusturica pietieca savu jau karnevālisko un tajā pašā laikā smeldzīgi dramatisko stilu, par kura būtisku sastāvdaļu kādu laiku kļūst arī Gorana Bregoviča mūzika. Viņa nākamo darbu *Čigānu*

laiks / Dom za vesanje (1988) nereti uzskata par Kusturicas izcilāko filmu, kuras ekscentriskais poētisms – Balkānu gars – vēlāk Kusturicam kļūs par nebeidzamu pašcītātu avotu. Seko *Arizonas sapnis* – katra Eiropā atzinību guvuša režisora šķietamais mērķis filmēt/iekarot Ameriku. Kusturicam tas nenākas viegli, viņš filmē ilgi un grūti. Rezultāts ir pamatīga garuma un minimālas darbības, vien sapņu un ilgu piepildīts kino: vizuāli skaists, aktieriski temperamentīgs, šizetiski jengans. Kusturica apvienojis Džoniju Depu un 60.–70. gadu Holivudas zvaigzni Feju Danaveju, piesviežot vēl ekscentrisko Gallo un amerikāņu neatkarīgā kino iecienīto aktrisi Lili Teilori. Rezultāts ir tieši tas savdabības koncentrāts, kas šai līdzīgas filmas spēj padarīt par kulta parādībām, lai arī publikas/kritikas reakcija pēc pirmizrādēm bija atturīga. Kopš *Arizonas sapņa* Kusturica vairs nav mēģinājis filmēt Amerikā. Viņš strādā Eiropā, joprojām ir viens no Kannu un Venēcijas kinofestivālu balvām lutinātākajiem režisoriem, arī par politiski angažēto filmu *Pagride / Underground* (1995), kas tapusi Dienvidslāvijas kara noskaņās, kaut šļāgera statusu iemantojusi viņa “čigānu laika” garā veidotā *Melnais kakis, baltais kakis / Crna macka, beli macor* (1998). Bez politiskā patosa, taču joprojām tik balkāniski temperamentīgi Dienvidslāvijas kara laiku Kusturica izspēlē melodrāmā *Dzīve ir brīnums / Život je čudo* (2004), kuras varoņi sapņo un lido gluži kā *Arizonas sapnī*. DR

☛ Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem u.c.

Režisors Frenks Kapra. Lomās Kerijs Grānts, Prisila Leina, Reimonds Meisijs, Pīters Lorre, Džozefīne Hala, Džina Adēra



P.Lorre, R.Meisijs, Dž.Hala, K.Grānts, P.Leina un Dž.Adēra

Teātra kritiķis Mortimers Brūsters (Grānts) ir satraukuma pārņemts – viņš precas. Viņa nākamās sievas (Leina) namu no Brūstera dzimtas mājām šķir tikai nelieli kapīni, bet dzimtas namā mītošās lāga kundzītes, Brūstera tantes Ebija un Marta (Hala un Adēra) savu radnieku aplaimo ar lielu uzticību. Kāda kunga likis, ko Brūsters atklāj lādē, ir jau trīspadsmitais abu kundzīšu slepkavību virknē – viņas atpēsti no vientulības padzīvojušus vīriešus, noindējot tos un apbedot nama pagrabā. Brūsteru namiņā ierodas negaidīti viesi, arī Mortimera brālis recidivists (Meisijs).

T rakums manā ģimenē plosās kā neprātīgs! – šo nabaga teātra kritiķa Brūstera atklāsmi (ārkārtīgi netipiska Kerija Grānta loma) savai svaigi izceptajai sievai nevar skaidrot vienīgi ar stresu pēc iekļūšanas precēto ļaužu kārtā. Brūsteru namiņā tiešām valda elite: masu kapīni nama pagrabā, ar arsēnu uzlabots viņiņš glaunā karafītē kundzīšu skapī, omulīgs radnieks, kas griezīgi pūš taurītē ik mīļu brīdi un iedomājas sevi esam ASV prezidentu Teodoru Rūzveltu, un vēl negaidītais viesis – atbaidošais recidivists, kas tik ļoti līdzinās Frankenšteina monstram no populārajām Holivudas šausmu filmām un ir nobriedis beidzot atriebies par savām bērības traumām, nomušījot brāli, tātad Mortimeru... Turklāt paķēris līdzī uz dzimtas mājām ne vien personīgo plastisko ķirurgu (koloritais raksturlomu tēlotājs Pīters Lorre: *M* (1931), *Kasablanka/Casablanca* (1942)), bet arī liķi, kuru par varītēm grib iedabūt pagrabā, tā līdz sirds dziļumiem apbēdinot solidās kundzītes. Kā!!! Līdzās viņu kungiem gulēs kaut kāds svešinieks? Galva dzīnkst no makabrā, piķa melnā humora koncentrācijas, ar ko pārsteidz režisora Frenka Kapras (1897–1991) *Arsēns un vecas mežģīnes*. Filmas iedarbības spēks nav ne par kriptu maigāks kā karafē izšķīdinātais indes pulveris... Tas nopļauj ar vienu cirtienu.

Kaprize, tikai kaprize un filmas kļiedzošā neiederība 30.–40.gadu režijas zvaigznes Frenka Kapras kopējo darbu ainā ir tā, kas tieši *Arsēnu un vecas mežģīnes* mudina piedāvāt kā šī savulaik tik populārā režisora stila paraugu. Kaut arī filmas pamatā esošā luga (savulaik arī populārs Brodvejas iestudējums) nekāds īpašus kine-

matogrāfiskus eksperimentus nepiedāvā (tās varoņi tā arī histēriski skraidelē pa kapīņiem un liķiem piebāzto namiņu teju teātra nosacītībā), *Arsēns un vecas mežģīnes* ir tas darbs, kurā Frenks Kapra lauž kanonisko priekšstatu par sevi kā režisoru, mazā cilvēka garaspēka, ētiskā kodola un neierobežoto spēju apdziedātāju un 30.gadu oskaroto filmu *Misters Dīds dodas uz pilsētu/ Mr. Deeds Goes to Town* (1936) un *Misters Smīts dodas uz Vašingtonu/ Mr. Smith Goes to Washington* (1939) autoru. Tik azartisku spēles prieku un rafinētu cinismu kā *Arsēnā un vecajās mežģīnēs* no Kapras neviens nebija gaidījis, kaut, iespējams, šis teatrālais, dzirkstošais un melni komiskais nieks bija loģiska saitīte, kas Kapru tuvināja vēl vienam absolūti nenovecojošam darbam, pirmajai pēckara gados tapušajai filmai *Šī brīniskīgā dzīve/ It's a Wonderful Life* (1946), kuras galveno varoņi no pašnāvības izglābņēņģelis, lai piepildītu viņa izmīsumā izkļēptos vārdus: "Es vēlētos, lai es nekad nebūtu dzimis!" Un, izrādās, pasaule kļūst tik plīka, salta un neejdzīga, jo tajā taču ik katram ir sava vieta un sūtība, pat izsamīsušam puisim, šķietamam neveiksmīnīkam. *Šī brīniskīgā dzīve* rietumos sen kļuvusi par vienu no klasiskajām Ziemassvētku skatāmvielām – kulta filmām. Kaut, šķiet, Frenks Kapra sev tik raksturīgajā mierinošā stāstnieka intonācijā tajā apstrīd un mazgājas balts no tām jestrajām un joprojām tik šarmanti groteskajām rotaļām ar slepkavniekiem un 13 liķiem pagrabā, ar ko viņš tā amizējies *Arsēnā un vecajās mežģīnēs*. DR

☛ M • Kasablanka • Noķert zagli u.c.

Režisors **Džons Hjūstons**. Lomās **Stērlings Heidens**, **Sems Džafe**, **Lūiss Kalherns**, **Merilina Monro**

No apcietinājuma atbrīvotā kriminālās pasaules autoritāte **Doks Ridensnaiders (Džafe)** ir iepļānojis mūža noziegumu, kam jākļūst pēdējā viņa karjerā, – juvelierveikala aplaupīšanu. **Doks** plānā iesaista noziedzīgajai pasaulei tuvo advokātu **Emeriču (Kalherns)**, kuru attiecības ar blondīni **Andželu (Monro)** ir novedušas līdz bankrotam. **Doks** nojauš, ka partnera izvēlē kļūdījies – **Emeričs** ir gatavs nodevībai. Viņam atliek uzticēties brutālajam **Diksam (Heidens)**.



Corbis/Sterpix

Merilina Monro un Lūiss Kalherns

Asfalta džungļu sižeta motīvu – to ideālo un grandiozo aplaupīšanu, gadsimta noziegumu, kura pedantiskajai sagatavošanai un spriegajai izpildei ir lemts sekot skatītājam – Holivuda ir izspēlējusi ne reizi. Džona Hjūstona (1906–1987) *Asfalta džungļi* savulaik radīja ideālu modeli šāda tipa filmām. Tās pedantiskais, līdz sadzīvīskām detaļām precīzais stāstījums un rūpīgā aplaupīšanas epizode zinātkāriem noziedzīgās pasaules pārstāvjiem var kalpot par uzskatāmu instrukciju, kā un ko darīt, ja vien tos nebiedē *Asfalta džungļu* skarbās morāles pilnais traģiskais fināls.

Filmas nosaukums *Asfalta džungļi* tikpat labi kalpo kā ciniskas lielpilsētas tēls, kuras iemītnieku attiecību pamatā ir zemiskas intereses, alkātība un nodevība. Arī tādēļ Džons Hjūstons vienu no saviem neveiksmīgajiem laupītājiem sūtīs nomirt viņa bērnības zemē – lauku plašumā starp savvaļā skrejošiem zirgiem. Pasaulē, no kuras viņš aizmucis, lai tiktu asfalta džungļu iznīcināts. Nereti tiek uzsvērtā *Asfalta džungļu* saistību ar Holivudā 40. gados tik populāro melnās filmas stilu – ekspresīvo vizualitāti, fatālo atmosfēru, pat blondā Monro, kas *Asfalta džungļos* nospēlēja vienu no savām pirmajām lielākajām lomām, atbilst valdzinošās un destruktīvās vellatas para-

metriem. Džona Hjūstona filma *Maltas vanags / The Maltese Falcon* (1941), ar kuru jau atzītāis scenārists debi-tēja režijā, tiek uzskatīta par pirmo Holivudas *film noir*, tālab saikne ir nenoliedzama. Tomēr *Asfalta džungļi* drīzāk tuva trillera žanram, kuras stilā gan nojaušams Džona Hjūstona vēsturiskais ieguldījums *film noir* radīšanā. Hjūstona režisora karjera ilga teju pusgadsimta garumā (viņa pēdējā filma *Mirusais / The Dead* top 1987.), paralēli režijai viņš rakstījis scenārijus un arī filmējies kā aktieris. Zīmīgs Hjūstona aktierdarbs ir rafinēta nelieša loma Romāna Polaņska *Ķīniešu kvartālā / Chinatown* (1974) – cieppilnā veltījumā tām filmām, kādas savulaik tik spoži veidoja Hjūstons, īpaši *Maltas vanagam* un *Asfalta džungļiem*.

Hjūstonam vienmēr bijusi laba aktieriskā materiāla izjūta, viņa filmās savas populārākās lomas nospēlēja Hamfrijs Bogarts – gan cinisko detektīvu Semu Speidu *Maltas vanagā*, gan dēkaiņa lomu *Āfrikas karalienē / The African Queen* (1951), kas sagādāja aktierim viņa vienīgo *Oskaru*. Darbs Hjūstona režisētājās filmās saslēdz lokā arī Monro īso mūžu: *Asfalta džungļi* bija viena no viņas pirmajām filmām, *Nesaderīgie / The Misfits* (1961) – pēdējais darbs. **DR**

• **Maltas vanags** • **Āfrikas karaliene** • **Ķīniešu kvartāls** u.c.

Režisors **Federiko Fellini**. Lomās **Marcello Mastrojāni**, **Klaudija Kardināle**, **Anuka Emē**, **Sandra Milo**, **Edra Gale**



Marcello Mastrojāni un Anuka Emē

Neraugoties uz starptautiskajām ovācijām par Federiko Fellini šedevru *Ceļš/La strada* (1953), Itālijas kinokritikā notika asa polemika, meistaram inkriminējot neoreālisma nogalināšanu. Pēc *La dolce vita* (1960) režisors kvēlo neoreālistu aprindās bija kļuvis par likumīgu nodevēju, un punkts. Tagad redzam, ka Fellini (1920–1993) izveda neoreālismu no strupceļa, jo tieši viņš pirmais kino pierādīja, ka par t.s. vienkāršajiem cilvēkiem ir iespējams runāt ne tikai kvazidokumentālā, sadzīvi aprakstošā manierē, bet arī līdzības un masku komēdijas tēlainajā, teatrālajā (ak, šis kino tik nistamais vārduš!) mēlē. Dzelsomina, meiča – klauns, svētā muļķīte, un viņas miesu nopirkušais rupjais cirka tēvainis, ķēžu rāvējs Dzampāno – tās bija itāļu *commedia dell'arte* maskas, ļaunais Arlekīns un viņa Matilde, tāpat kā abu ceļā satiktais poēts, vijolnieks un jokdaris Mato – skumjais Pjēro. Arī režisora filma 8 1/2 (Fellini līdz 1963.gadam bija uzņēmis sešas lielfilmas plus trīs īsfilmas, tātad kopā septiņarpus – tāda bija ironiskā izeja no jaunās filmas nosaukuma meklējumiem) ir klasiska masku un situāciju komēdija. Tas vienmēr bijis savādi, bet dziļāko mākslas darbu pārstāsti bieži vien izklausās sentimentāli un vecmodīgi, taču absolūti nepārstāstāmi ir Fellini filmu fantāzijas kopsakari, kadrā redzamais (nevis kas, bet kā) ar to īpašo manieri, skata leņķi, kas ir neatkārtojams kā autora rokraksts. Fellini tas ir izteikti savs. Aktieru pašaieliedzīgā spēle (kā Mazīnai *Ceļā*, kā Mastro-

Viņam ir sieva (Emē), šīka intelektuāle, un mīlākā (Milo), lēta daiļava. Viņš ir noguris no darba un savas jutekliskās apetītes, kuru turklāt neprot "menedžēt" – tā, lai gan sievai, gan mīlākajai labi. Vēl viņam, Guido (Mastrojāni), ir jātiek galā ar filmu, kuru visi gaida kā traki. Tā vietā, lai strādātu, filmētu "bezjēdzīgu epizožu sēriju, bet tā, lai tās neizskatītos pēc kaut kāda avangarda", Guido dodas atminu, viziju ceļojumos uz bērnību, kur jūras malā satika skaisto briesmoni Saraginu (Gale), kur katoļu mācītājiem bez dievvārdiem allaž aiz ādas bija kas nekītrs. Atminu galerijā ieaūzās arī iedomātā dzīve kopā ar daiļu, vēsu medicīnas māsinu (Kardināle). Vārdu sahot, radosā krīze. Guido: "Laime ir tad, kad iespējams runāt patiesību, nevienam nenodarot sāpes." Izrādās, šāda laime neeksistē.

jāni, Emē, Milo 8 1/2 vai Ekbergai *La dolce vita*) ir tikai tās krāšņās mežģīnes, kas ieskauj būtību, filmu esenci, šo Fellini stilu lūkoties uz pasauli ironiskā labvēlībā. Pirmajā acumirkli pat nevar saprast, kas tik ļoti piesaista acis režisora klasiskajās filmās. Instinktīvi jūtot, ka filma ir izcila, uzreiz nav iespējams paskaidrot, kāpēc. Vai režisora paša piezīme uz topošās filmas scenārija pirmās lappuses "Federiko, neaizmirsti, ka šī ir komēdija" kaut ko spēj izskaidrot? Vai tas, ka daudzās filmās sievietēm vārdi ir tādi paši kā aktrisēm (Klaudija Kardināle filmā ir Klaudija, Sandra Milo – Sandra...), nozīmē to, ka Fellini nav robežu starp tēlu un cilvēku, pat ja viņš ir aktieris? Vai tajā, ka Fellini ļoti vēlējas, lai galveno lomu te spēlētu britu teātra un kino slavenība Lorenss Olivjē (ar filmas vārdu Marcello), un tajā, ka filmā galu galā nofilmējās tagad par Federiko *alter ego* uzskatītais Marcello Mastrojāni (filmā Guido), ir kādas zīmīgas sakritības? Šī taču ir filma par filmas tapšanu un to, cik bezcerīgi jūtas režisors, kad viņam nav ko teikt (ši "nav ko teikt" retulzātā top XX gs. kino principiāli melnbaltais šedevrs). "*La bella confusione*," rakstīja Fellini scenārija titullappā – apjukuma skaistums. Fellini darbiem laikabiedri pārmeta vizuālo tēlu empātiju – ka viņam tēlainība ir svarīgāka par filmā paužamajām idejām. Laiks pierāda, ka idejas mirst, bet tēli ir mūžīgi. **NN**

• Ceļš • Kabirijas naktis • La dolce vita • Amarcord u.c.

Režisors Fransuā Ozons. Lomās Fanija Ardāna, Izabella Ipēra, Katrīna Denēva, Virdžīnija Ledoģēna, Ludivīne Sanjē, Emanuela Beāra, Daniele Darjē, Fermīne Ričarda

Pagājušā gadsimta 50.gadi. Nomaļā muižinā Francijas laukos ģimenes svinībās pulcējas viesi. Vienīgā vīrieša – nama saimnieka – pēkšnā slepkavība liek meklēt vainīgo astonu sieviešu lokā, kas uzturas namā. Ikvienai no viņām: sievai (Denēva), viņas mātai (Ipēra), sievasmātei (Darjē), istabenei (Beāra), arī vienai no abām meitām (Sanjē un Ledoģēna), pat nelaiķa mātai (Ardāna) bijis iegansts viņu nogalināt.



Francū “nešpetnā puiseļa” – 90.gadu provokatīvākā un savdabīgākā režisora Fransuā Ozona (1967) kompromisa darbs, ar kuru viņš gūst plašu publikas milestību. Kāpēc ne – krāšņa franču aktrišu buķete, izsmalcināti 50.gadu tradīcijās izcakināti tērpi, muzikāli numuri, kas sacerēti katrai no filmas astoņām aktrīsēm, traģikomiskais sižets *8 sievietes* padarījuši par līdz šim populārāko Ozona filmu. Kaut aiz krāšņās formas Ozons ir paslēpis vienu otru cinisku joku un dzelstīgu ironiju, turpinot sev būtiskas radošās apmātības: viņš perfekti dresē filmas teatrālo formu (*8 sieviešu* tāpat kā citas Ozona filmas *Ūdens lāses uz nokaitētiem akmeņiem* / *Gouttes d'eau sur pierres brūlantes* (1999) pamatā ir luga), ļauj pārsteigt aktrīsēm, par kurām, šķiet, mēs visu zinām, un ar elegantu spēles prieku citē franču un Holīvudas kino pagātnei. *8 sieviešu* budžets ir iespaidīgs Eiropas filmai – 10 miljoni dolāru ļāvis šķietami askētisko, teatrālo vidi padarīt par spēles laukumu, kurā kā krāšņas un indīgas puķes savus rēķinus un attiecības kārtu astoņas sievietes. Kaut bieži dēvēts par ironista un ciniķa spāņa Luisa Bunjuela skolnieku, Ozons *8 sievietēs* citē un piesauc citu kultūras un kino pieredzi: gan amerikāņu Vinsentes Minelli mūziklus, gan 50.gadu amerikāņu Duglasa Larā melodramas. Viņš azartiski izspēlē citātos odziņas, kā pārbaudot skatītāja apkalumu un kompetenci, piemēram, liekot Fanijai Ardānai citēt leģendāro Ritas Heivortes deju ar

cimdiem no amerikāņu filmas *Gilda* (1946) un kalponei Emanuelas Beāras atveidā tērties kā Žannas Moro varonei un valkāt šporzābakus – fetišista pielūgsmes objektu no Bunjuela filmas *Istabenes dienasgrāmata* / *Le journal d'une femme de chambre*, 1964). Viņš liek Izabellai Ipērai parodēt pašas nospēlēto klavierskolotāju austrieša Mihaela Hanekes tāda paša nosaukuma filmā (*Piano Teacher*, 2001) un Beārai pielūgt aktrises Romijas Šneideres fotogrāfiju līdzīgi kā to bērībā darijis pats Ozons, apgalvodams, ka uz bildes ir redzama viņa māte... Robēra Tomā luga, kas ir *8 sieviešu* pamatā un ko īsi pirms nāves gribējis ekranizēt Alfreds Hičkoks, piedāvā iemīļotu Ozona motīvu – ideālas ģimenes ilūzija, kas jūk un brūk slepkavības fakta gaismā. *8 sievietēs* Ozons spārda ilūziju par laimīgas ģimenes iespējamību, atceroties to ciniskā melnā humora koncentrātā, kas raksturoja viņa agrīnās filmas *Sitkoms* / *Sitcom* (1997) un *Kriminālie mīļākie* / *Les amants criminels* (1998). Vien forma *8 sievietēs* ir cita – grezna, glezna, muzikāla, cēli teatrāla, kuras aizsegā Ozons palicis uzticīgs savai nešpetna puikas būtībai, kaut radījis sev pavisam citu – populāra, slavenu aktrišu iemīļota režisora – tēlu. Vēl nesen Ozona teiktais, ka Francijā mani mil daudz mazāk nekā ārzemēs, pēc *8 sievietēm* vairs neatbilst patiesībai. Viņš ir piespiedis ar sevi rēķināties pat tos, kas no viņa labprātāk izvairītos. **DR**

● Sitkoms • Kriminālie mīļākie • Zem smiltīm • Gilda u.c.

Režisore Kira Muratova. *lomās Olga Antonova, Sergejs Popovs, Gaļina Zahurdajeva, Pāvels Poļiščuks*

Trīs vecenītes, tādas folklorizētas babuļkas, smalkās balstiņās filmas prologā dzied: ja visi laudīs uz Zemes izlasīs Leva Nikolajeviča Tolstoja sacerējumus, pasaule tai pašā mirkli kļūs laimīga un daiļa. Tālākā noveļu virkne pilnībā sagrauj šo idillisko pareģojumu par dzīvi padomju paradīzē, kurā vara būtu vien tiem pareizajiem vārdiem un humānām idejām.

Filma, kas sastāv no vairākām krasi atšķirīgām novēlēm, ir kā vājprāta murgi, fantasmagoriska vizija socrealisma un absurda teātra formā, kā padomju sistēma, kas līdzīgi vēzim nemanāmi, bet nežēlīgi saēd personību, kam pasaules uzskatu pamatā ir mīti par tā dēvēto padomju inteliģenci jeb virtuves disidentismu. Šo katastrofisko degradāciju Muratova pēta aukstasinīgi un bez nožēlas. Franča Šūberta mūzikas pavadījumā. Filma, kurā tās dažādā, griezīgi kontrastējošā kinovaloda apšaubā arī iespēju estētiskās formās izteikties par padomju sistēmu, kuras baisums izraisa vēlmi runāt nenormatīvajā leksikā – rupji un tieši.

Pirmā novele ir par sievieti, kas apglabā vīru un, šoka stāvoklī atgriezusies no kapiem, nekontrolējamās agresijas lēkmē izdemolē savu dzīvokli. Režisore dokumentē savas varones sāpes un zaudējuma sajūtu kā pilnīgu kultūras tabu un labas audzināšanas nosacīto likumu iznīcināšanu: ētika, profesionālie pienākumi (varone ir ārste, bet tagad viņa pilnībā ignorē darbu), sadzīvīkie rituāli kā laikus paēst, nomazgāties, sakopt seju, pat elementāra pieklājība pret kāpņu telpā sastaptiem kaimiņiem – viss tiek aizmirsts. Arī režisore it kā apmulst šo milzīgo bēdu priekšā un "pamet" savu varoni ciešām vientulībā, sākot jaunu sižetu par literatūras skolotāju, puisi, kas aizmieg metro. Viņa snaudošais stāvoklis jeb pusapziņas nomods kalpo kā filmas jēgas metafora: tāpēc ka skolotājs visu laiku aizsnauzas, viņš īsti nevar saprast, kas ar viņu notiek darbā, uz ielas. Zūd robeža starp īstenību un pusnomoda vizijām. Līdz dzīve pati pārvēršas neapjēdzamā plūsmā, kurā varonis jūtas kā svešinieks. Realitāte, kas provocē uz bezjēdzīgu rīcību: te skolotājs sāk muļķīgu kautiņu ar savu mazgadīgo skolēnu, te sievasmātes acu priekšā izrij burku "nebaltaī svētku reizei" paglabātos melnos ikrus. No skaito vārdu skandētāja lobās ārā "svešais" – rupjš tēvainis, nekaupa, kurš spēj šo pasauli (ģimenes mikromodeļa formā) tiranizēt ar fizisko pārspēku. Izsmalcinātā, augsto matēriju metaforām pārpilnā proza, kuru viņš, neviena neatzīts, savā nodabā sacer, kļūst par idiotisku vārdu



Pāvels Poļiščuks

plūsmu, redzot, uz ko šis "rakstnieks" patiesībā ir spējīgs. Būdam kaismīgs, taču vienlaikus gudrs un aukstasinīgs cilvēks, režisore Muratova izmanās ideāli saglabāt ironisku distanci starp savu "neprātīgo varoņu" agresīvajiem, absurdažiem žestiem (it kā dodot iespēju pašai dzīvei izrunāties no ekrāna pēc sirds patikas) un no malas vērojošas režisores skatienu. Taču – un tā laikam ir vārdos neaprstāmā Muratovas filmu cietsirdīgā maģija – ne mirkli nepiezogās sajūta, ka autore viebtos par saviem varoņiem. Pat par skolas mācību pārzini, resnu bābu ar čehu kafijservizēm piekrautu dzīvokli, kura nezina, kas tas Šekspīrs tāds par zvēru. Pārzīne atnāk mājās, notiesā desmit konfektes un sāk savu miļāko nodarbi – viņa spēlē trompeti. Un dara to apbrīnojami skaisti.

Seko divas filmas kvintesences ainas, kurās Muratova kļūst nežēlīga padomju sistēmas ienaidniece: lopkautuvē, kur kamera bezkaislīgi slid gar nāvei nolemtu bezpajumtes suņu simtu būriem, un psihiatriskajā slimnīcā. Režisore norauj jebkuru distancējošo aizsargmehānisma plivuru, un tu vairs nevari nepārdzīvot svešas sāpes. Filmas izskaņā režisore atsakās no mākslinieciskās izteiksmes kā tādas, ilgi "uzklausat" kādu bābieti, kura bez jebkāda iemesla metro vagonā sāk uz visiem lamāties ļoti rupjiem mātesvārdiem... Jā, vardarbīgs, tiešs, taču ļoti efektīvs paņēmieni, kurš parāda galveno *Astēniskā sindroma* vēstījumu – to, ka estētika kapitulē dzīves priekšā. Gorbačova *perestroika*s eiforijā Muratovas filma tika atzīmēta ar *Niki* kā gada labākā PSRS spēlfilma. **NN**

☛ Trīs stāsti

Režisors Rodžers Kormens. Lomās Vinsents Praiss, Marks Deimons, Mirna Fāeja

Ceļotājs (Deimons) ierodas vērienīgajos Ašeru īpašumos, apgalvojot, ka ir nama saimnieka māsas Madelēnas (Fāeja) līgavainis. Vinas brāļa Roderika (Praiss) uzvedība ir divaina – viņš lūdz ceļinieku atstāt Ašeru namu, cik ātri vien iespējams. Pamazām noskaidrojas arī lūguma motivācija – Madelēna ir apsēsta ar nāvi un mīl uzturēties ģimenes kapličā, kur viņu jau gaida zārks ar plāksnīti "Madelēna Ašere".



Vinsents Praiss 1959.gadā

Ar smalku biznesa ožu apveltīta producenta (viņa kontā ir vairāk nekā 350 producētu filmu) Rodžera Kormena (1926) režisēta filma, kas ne tikai kļuva par komerciāli veiksmīgu, bet arī kritikas slavētu darbu. *Ašeru nama gala* pamatā ir Edgara Alana Po noskaņā filigrānais un baisais stāsts, un šī filma kļuva par pirmo no astoņiem Kormena tā dēvētās "Po sērijās" darbiem.

Ašeru nama gala darbība risinās greznā muižā/pilī, tā filmēta dārgajā *Technicolor* tehnoloģijā un paša Kormena karjerā bija gan risks, gan nebijusi izšķērdība, jo savu producenta reputāciju viņš bija ieguvis, ar ārkārtīgu askēzi un ekonomiju producējot melnbaltas filmas, kas tika filmētas maksimāli ātri, vēlams, vairākām filmām izmantojot vienas un tās pašas dekorācijas, tā maksimāli samazinot izmaksas.

Kaut kinovēsturē cieņpilni piemin pirmo E.A.Po stāsta ekranizāciju – franču režisora Žana Epšteina 1928.gadā tapušo filmu, arī Kormena veiktā Po stāsta ekranizācija apliecina viņa atzīstamo režisora talantu, prasmi radīt pamatīgu spriedzi un klaustrofobiski biedējošu atmosfēru, kas iedarbojas uz skatītāja maņām, par spīti nedaudz teatrāli nosacītajai filmas darbības videi – zirnekļu tiklu klātiem labirintiem, Ašeru kaplicai un ekspresīvajiem nolādētās Ašeru dzimtas pārstāvju portretiem, kas dāsni

rotā nama sienas. Filmas centrālais nervs ir aktieris Vinsents Praiss – ar ideju, ka paša dzimta ir nolādēta, apsēstais Roderika Ašera tēlotājs, viņš nospēlēja galvenās lomās astoņās "Po sērijās" filmās. Būdam šausmu filmu žanra zvaigzne, Vinsents Praiss (1911–1993) ir savdabīgā režisora Tima Bērtona kopš bērnības iemīļots aktieris. Bērtons savu sapni filmēt Praisu īstenoja filmā *Edwards Šķērocijs/Edward Scissorhands* (1990), uzaicinot aktieri apsēsta zinātnieka lomā, kurš savam "bērnim" Edvardam nebija spējīgs dāvēt istas cilvēka rokas.

Izmaksās tik lēto filmu producentam Kormenam, kurš laiku pa laiku ir nodarbojies ar režiju (visaktīvāk 60.gados, tad ieturējis paūzi un atgriezies režijā 90.gados), par atbalstu karjeras sākumā var pateikties virkne patlaban Holivudā ietekmīgu aktieru un režisoru (Džeks Nikolsons, arī Džonatans Demme, Džeimss Kamerons, Pīters Bogdanovičs, Mārtins Skorsēze u.c.). Viņa pateicīgie audzēkņi Kormenam ir apliecinājuši cieņu, filmējot viņu cameo (epizodiskās) lomās virknē filmu, arī trilleri *Jēru klusēšanā/The Silence of the Lambs* (1991) un pirmajā Holivudas filmā, kas pieskārs *AIDS* tematikai, *Filadelfija/Philadelphia* (1993), abu režisors ir Dž.Demme. **DR**

☛ Mirdzums u.c.

Režisors Sergejs Paradžanovs. Lomās Jurijs Gojans, Sofiko Čiaureli, Ramazs Čhikvadze, Konstantīns Stepankovs

Romantiska pasaka pēc Mihaila Lermontova poēmas motīviem, kas stāsta par brīnumaino dziedoni (viduslaiku menestrelī) Ašiku Keribu, kurš savas izredzētības – dziesmu varas dēļ – spiests atteikties no precībām ar mīloto, kaut iemesls ir formāls – viņam trūkst naudas pūram. Turpmāk viņš 1000 dienas un nakts klejo pa ciematiem, par vakarīnu tiesu dziedot un iepriecinot bērnus un sirmgalvjus. Kaut arī laicīgā vara dziedoni vajā, par Ašiku gādā sargengēlis.

Diplomētais Tbilisi konservatorijas operdziedonis un dzelzceļa transporta inženieris, mākslinieks autodidakts, scenārists, vairāku teātra izrāžu, piecu dokumentālo, astoņu spēlfilmu režisors Sergejs Josifa dēls Paradžanovs (1924–1990) pasaules kinematogrāfā, iespējams, ir slavēnākais Gruzijas armēņu–ebreju asiņu jauktenis. Tikai pateicoties tēva, slavena juveliera, mūža mācībai, ko pušēlim iedzina galvā, kārtējo reizi policijas sirojuma laikā liekot apšē brīlīntus un lai vai kas – smaidi un centies klusēt, izdzīvoja kā padomju režīma vajāts mākslinieks un radija tik oriģinālus mākslas darbus (filmas, gleznas, kolāžas, cepures un rotas slavenībām), ko apjūsmoja Berlīnes un Venēcijas, Ņujorkas un Tokijas kinofestivālos, kamēr pats režisors gadiem ilgi safabricētu krimināllietu dēļ par “amorāla dzīvesveida piekopsānu” sēdēja cietumā un *Gulagā*. Tikai par *Ašiku Keribu* nāca oficiālā starptautiskā atzinība (Eiropas Kinoakadēmijas prēmija *Fēliks* par mākslinieka darbu, kā arī *Nike* 1989.gada labākajai filmai), kaut gan Paradžanova aizstāvēbai un atbrīvošanai no ieslodzījuma petīcijas rakstīja Andrejs Tarkovskis, Verners Fasbinders, Žanna Moro, Vims Venderss, Francijas akadēmija.

Viņa filmas *Ukrainu rapsodija / Ukrainiskaja rapsodija* (1961), *Aizmirsto senču ēnas / Teni zabutih predkov*, (1964), *Granāta krāsa / Cvet granata* (1970) un *Leģenda par Suramas cietoksni / Leģenda Suramskoj krepsti* (1984) ir vizuālās kultūras dārgakmeņi. Paradžanova scenārijus *Etīdes par Vrubeli* un *Gulbju ezers – zona* (1989, 1990) var lasīt kā aizraujošu dokumentālo prozu.

Strukturālisma filosofijas klasiķis Jurijs Lotmans slavēnajā esejā par Paradžanova filmu *Leģenda par Suramas cietoksni* atklāj kādu universālu tā dēvētā vizuālā folkloras kino kodu: šīs filmas ir divdabīgas, jo ir gan “pašpieņemams māksliniecisks veselums”, gan klasiska ilustrācija, “stāstījums ar nekustīgu bilžu starpniecību”.

Paradžanova filmu epizodes vienlaikus ir gan statiskas,



Ramazs Čhikvadze

sastingušas gleznas, gan atdzīvojušās “aizmirsto senču ēnas”: antikās un senās kultūras konteksts un leģendas satvars tajās ir ļoti nozīmīgs, lai neuzvertu filmu kadrus tikai kā valdzinoša skaistuma pilnas *nature morte* /klusās dabas. Režisors brīvi interpretē kultūras slāņus, šķērsojot robežas nepiespiestā, pat kičīgā spontanitātē, līdzīgi bērnam, viņu valdzina estētiskais un turpat blakus konkrēti sociālais. Paradžanova filmas vienmēr ir gan vizuāli pragmiģi inscenētas, gan spēcīgi naratīvas un mitoloģiskas. Pasaku motīviem allaž ir pārļaicīga un konkrēta nozīme, brīžam tā var būt pat ļoti politizēta. “Kadru jēgpilnā intensitātē,” Lotmana vārdiem, spējīga samulsnāt pat pieredzes bagātus vēsturniekus. Un, protams, obligāts kadra “priekšmets” ir skaisti cilvēki, teju ikoniska daiļuma iemiesojumi – jaunekļi un jaunavas kā bildes, kā alkainas iekāres objekti, jo meistara darbos grūti ignorēt erotiskos, nebūt ne eņģeliskos zemtekstus. Kaut arī viss duālistiskais filmu pasaules kopums ir reliģioza simbolisma un garīga estētisma, pat hiperizsmalcināta manierisma apdvests. Arī pēc vitālā dzīves mākslinieka nāves rietumos rekonstruētajās DVD versijās Paradžanova filmas nezaudē savu sulīgumu, epigoņiem neatkārtojamu paradžanovisko garšu, varbūt pat otrādi. Varbūt Paradžanova darbiem kino ir daudz vairāk sakarību ar virtuālo realitāti, datora neierobežoto pasaules ģenēzes semiotiku, nekā ar mūsu kolektīvo lingvistisko pieredzi. **NN**

Režisors Andrejs Zvjaginčevs. Lomās Vladimirs Garins, Ivans Dobronravovs, Konstantīns Lavronenko, Natālija Vdovina

Kamēr divi brāļi, provinces puīšeli, palaidnīgi dauzoties, noskaidro attiecības, kurš ir glēvulis, kurš varonis, mājās pēc ilgās prombūtnes atgriežas skarbs virietis, par kuru zenku māte saka – tas ir jūsu tēvs (Lavronenko). Trijotne kopā dodas ekskursijā uz ezeru, kura vidū ir sala ar augstu torni...



Nevienam pat Krievijas kinovidē isti nepazīstamā debianta Andreja Zvjaginčeva (skopi CV fakti: dzimis 1964.gadā, iebraucis Maskavā no provinces, mācījies, piestrādājis TV ar reklāmām un seriālu sīžetiem utt.) absolūtais triumfs Venēcijas kinofestivālā 2003, no kura režisors atgriezās ar galvenajām balvām – *Zelta lauvu* labākajai filmai un labākajam debijas darbam, bija neprognozēts zibens spēriens no skaidrām debesīm. Kamēr vieni ironizēja par t.s. tipisko margināja sindromu, kad Venēcijas žūrētāji, lūk, esot nolēmuši pabalstīt pieklājīgi nofilmētas vispārzināmās patiesības (lasi: klišejas) par krievu noslēpumainās dvēseles refleksijām kinematogrāfā, jo Lido salas Kinopili sen Krievijai nekādu zelta suvenīru nav pasnieguši (2002.gada specbalva režisoram Andronam Končalovskim par *Muļķu māju / Dom durakov* Krievijai neskaitās, jo šis režisors drīzāk dzīvo, strādā rietumos, nevis dzimtenē...), citi aizgūtnēm lielijās ar likumsakarīgu krievu nacionālā kinematogrāfa renesansi, kuru iemiesojis Zvjaginčevs, meistarīgi sintezējot (lasi: pilnā nopietnībā atdarinot) drūmās metafizikas ģēnija Tarkovska un tā paša Končalovska buržuāziski šarmantās *Muižnieku ligzdas / Dvorjanskoe gnezdo* (1969) laika stilu. Ar *Atgriešanās* panākumiem patiešām notikusi institucionalizēta Krievijas kino atgriešanās pasaulē: plašsaziņas līdzekļu sakultā interese par režisora – pelnrušķīša likteni bija tas katalizators, kas nostrādāja uz abām pusēm. Pēc šādas uzvaras pieauga lepnuma inspirēta ziņkāre par pašmāju filmām (kas uz Holivudas produkta uzsēdinātajai kinogājēju paaudzei jau nozīmē daudz), pieauga valsts finansālā lidzatlīdzība nacionālā kino stutēšanā. Rezultātā 2004.gadā Krievijā kases ienākumu līderis ar 16 miljonu peļņu ir nevis tapis ASV, bet gan Krievijā (Ti-

mura Bakmabetova pēc Holivudas grāvēju receptēm tapušais fantastikas trilleris *Nakts sardze / Nočnoj dozor*). Saistība starp *art house* projektu *Atgriešanās* un “nacionāli kosmopolitisko blokbusteru” tikai pirmajā mirklī šķiet sadomāta. Patiesībā tā ir loģiska jaunas apziņas veidošanas shēma, kurā pašsaprotamu vietu turpmāk atradis gan autorkino zvjaginčevi, gan universālās kinovalodas – populāras lokalizējumi. Turklāt *Atgriešanās* jau arī ir universāls izstrādājums, kurā ideāli sakombinēta kinolidzības formula (filmas pamatā stāsts par pazudušā dēla atgriešanos, tikai apgrieztā veidā – pazudušais ir tēvs, kurš tā arī paliek neiepazītā svešnieka traģiskajā situācijā, jo atpakaļ no ezera dēliem nākas vest tēva liķi), kas gudri papildināta ar aktuālajiem identitātes meklējumiem (kur atrast vēl emocionālāk iedarbīgu paņēmieni, kā abu puīšu izmisīgo vēlmi noskaidrot, kurš no viņiem ir līderis, istais virietis, pat ja uz riska likta bērnu dzīvība, pat ja jauniegūtais tēvs šo sāncensību visādi provocē!). Ar šādu universālā stāsta visiem saprotamo zīmju tīrību arī skaidrojami filmas labie biznesa rādītāji rietumos; tā izplatīšanai pārdota vairāk nekā 60 valstīs. Un, protams, visu trīs filmas viriešu – arī divu pusaudžu – apbrīnojami precīzais, emocionāli pašaieliedzīgais tēlojums. Tas šim aptuvenajam (filmā iznīcinātas konkrētas norādes par darbības laiku/telpu, kaut arī vide – telpu interjeri, mežs, ceļš, ezera spogulis, visbeidzot sala – raisa divaina klausitrofobiska skaistuma, pat ļaunu vēstošas mironīgas zonas, līdzīgas Tarkovska *Stalkers / Stalker* (1979), iespaidu) vēstījumam piešķir ticamības fakturējumu un saspringto emocionalitāti. **NN**

☛ Solāris • Andrejs Rubļovs

Režisors Rauls Ruiss. Lomās Katrīna Denēva, Emanuela Beāra, Vensāns Peress, Džons Malkovičs, Kjara Mastrojāni, Marčello Macarella



Filma, lūkota kā mirstošā rakstnieka Marsela Prusta (Macarella) pirmsnāves atmiņu šķembu mozaika. XX gadsimta pirmā dekāde, stila un tikumu modes citadele Parīzē, augstākās sabiedrības aristokrātiskais parādos grimstošais krējums sāk savu kaunpilno koketēriju ar nacionālo lielburžuāziju, ar lielo naudu. Pirmais pasaules karš, kas kā skumjā rotaļā aizrauj nāvē nācījas ziedus. Tas ir diža gala nožēlojams sākums.

Kinomaģijas brīnums kristāliskā formā: kopš astoņdesmito gadu sākuma huntas laikiem apradušam dzīvot trimdā, čīlietīm Raulam Ruissam (1941) izdodas sasniegt mērķi, pēc kura daudzi kinomeistari ilgojas. Viskonti un Louzijam Prusta darbus neizdevās uzfilmēt, Šlendorfa (*Svāna mīlestība/Un amour de Swann*, 1982.) un Šantālas Akermanes (*Gūstekne/La captive* (2000), Prusta V grāmatas versija) filmas par adekvātām prustiāniskā kosmosa transkripcijām kinovalodā var uzskatīt daļēji. Tomēr būtībā jau tieši Marsels Prusts (1871–1922), kas Ruisa trīs stundu filmā padarīts par naratoru/stāstnieku ar sava romānu cikla titulu *Pazuodušā laika meklējumos* ir atradis to universālo kinematogrāfa esences formulu – kino kā cilvēciskotas laika un telpas atdzīvināšanu. Un kuru Ruiss jau trīskārt veiksmīgi lietojis, ekranizējot pašā Prusta darbus (skat. arī *Trīs dzīves un viena nāve/Trois vies & une seule mort* (1996) un *Nozieguma ģenealoģija/Généalogies d'un crime* (1997), kas ir Prusta daiļdarbu motīvu mūsdienīgots adaptācijas). Režisors, kurš drosmīgi sevi uzskata par Luisa Bunjuela un Parīzes kinosirreālisma tradīciju tiešo mantinieku, patiesi prot Prusta sižeta likločus un zemapziņas fiksāciju tekstuālos džungļus izrullēt aizraujošā dvēseles detektīvā, kurā nav pamanāmas pārejas no reālās uz fantāzijas pasauli, vismaz ne tik brutālā veidā, kā parasts ar sirreālo misticismu oderētā kino. Kaut kas lincīšks, kāds iracionālo baiļu elements arī vēl klāt – pat tad, ja runa ir tikai par diku

vasaras tējas dzeršanu piejūras kūrortā vai neobligātajām plāpām par mūziķa sīkumiem Parīzes kafejnīcā. Ruiss skatītāju prot arī iemilināt savos/Prusta varoņos, vecos un gluži jauniņos, kā, ilgstoši pētot senus dzimtas fotoalbumus, pamazām un ar maigumu pieradināt pie ģimenes locekļiem. Te dzēlīgi satīrīks Parīzes krējuma sadzīves detaļu uzlūkojums dzīvo paralēli nevainojamai impresionistiskai ainavai, toponīmiski precīza promenāde pa Prusta teksta kultūras biežajiem slāņiem sader ar filosofiskām meditācijām par *vanitas vanitatem*/godkāres laicīgumu. No Prusta jucekļīgās, bieži vien neirotiski izkāpinātās domas daudzkrāsainajām dziļīņām Ruiss iemanās izveidot aprīnājami mierīgu, pat ornamentāli skaidru zīmējumu jeb tēlu galeriju. Ir bauda skatīties: jā, dažam šie zudušā laika meklējumi talantīgi izdodas.

Visbeidzot. Nezinu, varbūt tā ir nerakstīta profesionālā goda lieta – piedalīties "Prusta filmās", taču arī Ruisa filmas aktieru komanda ir īsta sappu blice: franču kino granddāma Denēva kā Odeta de Kresī, delverīgais Malkovičs – baudkārais barons Šarli (abi ir no *Svāna mīlestības* – "labojusies" kurtizāne Odeta Svāna un plāpīgais barons – gejs), Denēvas un Marčello Mastrojāni meita, daiļā Kjara Prusta jaunības sēri lirisko nopūtu objekta Albertīnes lomā... Pat ja sirds īsti neguļ pie Marsela Prusta komplicēto cilvēku attiecību mežģīņumiem, ar prieku var vērot aktierus un konstatēt, ka viņiem ļoti patīk šīs lomas. **NN**

☛ Svāna mīlestība

Režisors **Elija Kazans**. Lomās **Džeimss Dīns**, **Džūlija Herisa**, **Reimonds Mesejs**, **Ričards Davaloss**, **Džo van Flīta**

1917.gads, ASV, pilsētina Salaina. Kels Trasks (Dīns) fanātiski vēlas atklāt ģimeni pametušās, it kā mirušās mātes noslēpumu un iekarot tēva (Mesejs) mīlestību. Savu māti viņš atrod tepat pilsētā, viņa ir bordēļa saimniece Keita (van Flīta). Ceļu uz tēva sirdi, kura milulis ir otrs dēls Ārons (Davaloss), Kels neveiksmīgi mēģina bruģēt ar saviem pirmajiem panākumiem biznesā. Vinu atbalsta Ārona ligava Eibra (Herisa).



Džeimss Dīns

Pirms *Austrumos no Ēdenes* nojausma par to, kas tas tāds Džeimss Dīns, bija retajam, pēc filmas nākšanas kļājā bija dzimusi zvaigzne, kuras teju mitisko vietu kinovēsturē motivēs tikai trīs filmas: spožā debija Džona Steinbeka dzimtas drāmas ekranizējumā *Austrumos no Ēdenes*, filma ar pašam Dīnam pravitietisku nosaukumu *Dumpinieks bez iemesla / Rebel Without a Cause* (1955) un *Milzis / Giant* (1956), kuru Dīnam pašam nebija lemts redzēt. Divreiz – par savu pirmo lielo lomu un pēdējo, jau pēc nāves – Dīns tika nominēts *Oskaram* kā labākais otrā plāna aktieris. Viņš gāja bojā savā *Porsche* pa ceļam uz Salainu Kalifornijā, vietu, kurā, starp citu, risinās arī filmas *Austrumos no Ēdenes* darbība. Dīnam bija 24 gadi. Kā labi izstāstīts stāsts un groda literatūras ekranizācija *Austrumos no Ēdenes* ieņem stabilu vietu Holivudas 50.gadu vēsturē. Tās režisoram, rafinētam profesionālim teātra un kino režijā, grieķu izcelsmes imigrantam Amerikā Elījam Kazanam, kas veidojis *Ilgu tramvaju / A Streetcar Named Desire* (1951) un *Ostā / On the Waterfront* (1954), piemīt pretrunīga reputācija. (50.gadu sākumā viņš nodeva virkni savu kolēģu – Holivudas aktierus un režisorus – Antiamerikāniskās darbības izmeklēšanas komisijai, tā nolemdams šos cilvēkus bezdarbam, jo viņiem aizliedza strādāt kino; šī iemesla dēļ 1999.gadā, kad Kazanam

Amerikas Kinoakadēmija piešķīra *Oskaru* par mūža nopelniem, daļa zālē sēdošo svilpa.)

Kazanam piemita spējas atklāt izcilus aktierus, piemēram, jutekliskos un apbrīnojami organiskos Marlonu Brando un Džeimsu Dinu. Tieši Dina Kels Trasks – aizvainotais, nemilētais un pūcīgais lielais bērns – kļuva par filmas *Austrumos no Ēdenes* centrālo tēlu un dzīvo nervu. Viņa izmisīgie kliedzieni “parunā ar mani, mammu!”, jau kuro reizi tiekot mestam laukā no publiskā nama, kur viņš atradis savu māti, ienaglo grīdā. Viņa atriebība brālim, tēva milētajam Āronam, iesviežot sejā pazemojošo patiesību – abu māte nav mirusi un sen eņģeļa kārtā, bet dzīvāka par dzīvu nodzērusies vecene bordelī, – ir satriecoša, bet saprotama. Tā ir Dina unikālā spēja – padarīt savu nebūt ne ideālo varoni par skatītāja emociju, līdzpārdzīvojuma un aklas mīlestības zagli. Ass, neiecietīgs, brāļa ligavā iemilējies un mīlestības izsalcis ir Dina varonis *Austrumos no Ēdenes* – profesionāli nevainojamā drāmā, kas atklāja izcilu aktieri un traģisku personību.

Par mātes lomu *Oskaru* kā labākā otrā plāna aktrise saņēma Džo van Flīta, Dīnam, Kazanam un filmas scenārija autoram Polam Osbornam tika *Oskara* nominācijas. **DR**

☛ **Ilgu tramvajs • Ostā • Dumpinieks bez iemesla • Milzis**

Režisors **Žans Liks Godārs**. Lomās Anna Karina, Klods Brasērs, Semi Frejs

Coubis/Stampix



Žans Liks Godārs 1964.gadā

Divi slaisti – Artūrs (Brasērs) un Francs (Frejs) savaldzina angļu valodas kursos satikto Odili (Karina) un pierunā viņu būt par līdzdalībnieci nautas zādzībā no viņas kaimiņa dzīvokļa. Trijotnes veiktā laupīšana, kaut vairāk līdzinās farsam nekā noziegumam, vienam no trijotnes beidzas traģiski.

Sāksim ar citātiem: trīs aizrautīgi dullu jauniešu skrējieni cauri Luvrai, lai labotu šī muzeja isākā apmeklējuma pasaules rekordu, ko reiz uzstādījuši amerikāņu tūristi. Trijotne auļo cauri muzeja gaitenīem Bernardo Bertolucci *Sapnotājos / The Dreamers* – 2003.gadā tapušajā itāļu režisora veltījumā franču kino pagātnei un arī kino kā spoguļim, kurš nemitīgi skatās pats savā pagātnē.

Šis skrējieni ir tiešs citāts no Žana Lika Godāra (1930) *Autsaideru bandas* – filmas, ko nereti dēvē par “labu, bet ne izcilu” Godāra darbu, visdrīzāk tādēļ, ka *Autsaideru banda* tēmā, pat intonācijā ir tuva paša Godāra šedevram, viņa pirmajai filmai *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle*, kas kļuva par franču kino jaunā viļņa manifestu. Taču arī Godārs nav bez vainas; šveicietis, izbijis kinokritiķis, kurš kopā ar saviem spalvasbrāļiem radīja vienu no būtiskākajiem XX gs. kino strāvojumiem, pats vienmēr milējis citātos. “Mūsu pirmās filmas bija kinomānu darbi. Es domāju absolūti kinematogrāfiskā kontekstā... Gribēju atsperties no tradicionāla stāsta, lai pārfilmētu to pilnīgi savādāk, visu to kino, kas jau bija radīts...” – to Godārs ir apgalvojis 1962.gadā, kad tapa *Līdz pēdējam elpas vilcienam*, taču tikpat labi šis citāts paskaidro arī *Autsaideru bandu*. Divi slaisti un meitene, no kuriem viens refinēts valdzi-

nātājs, otrs puisis, kuram viņa tiešām patik. Viņi slīpēs Parizes ielas un galu galā piedabūs meiteni, ko spēlē tā laika Godāra mūza un sieva Anna Karina, piedalīties laupīšanā. Gluži tāpat kā *Līdz pēdējam elpas vilcienam*, Godārs ņem stāstu ar kriminālintrigu (Dorotijas Hičensas romānu *Mulķu zelts*) un to pārvērs rotaļīgā, mazliet skumjā melodrāmā, kuras varoņi ir infantili lamzaki, kas neanalizē nedz sevi, nedz pasauli. *Autsaideru bandai* ir liktenis būt bieži citētai (bez skrējiena otra šāda odziņa ir trijotnes deja kafejnīcā) un citātos “izzagtai”, varbūt tādēļ, ka tā nekulminē traģismā, drīzāk paliekot kā rotaļīgs traģifars.

Pēc nepilniem desmit gadiem franču kino līdzīgai trijotnei laupīs Godāra varoņu “nevainību”: Bertrāna Bliē *Valsējošo / Les valseuses* (1974) varoņi – meiča un divi drauģeļi – zags un nemitīgi nodarbosies ar seksu. Tas gan ir cits stāsts un arī pats Godārs 70.gados filmēs citus – politiski niknākus un izaicinošākus stāstus.

Bet pagaidām viņš pats spēlē balsi aizkadrā, komentēdams filmas norises, un tās finālā ievieto kadru ar zemeslodi, kura... vienkārši griežas. Par spīti visam. **DR**

☛ **Līdz pēdējam elpas vilcienam • Autsaideru banda • Nicinājums • Trakais Pjero • Valsējošie**

Režisors *Tonijs Skots*. *Lomās* *Katrīna Denēva*, *Deivids Bovijs*, *Sūzana Sarandona*, *Klifs de Jangs*, *Beta Ēlersa*

Jau daudzus gadsimtus skaistā vampīre *Mirjama* (*Denēva*) sevi uztur dzīvību ar regulārām svaigu asinu porcijām, kuras viņa kopā ar savu vistuvāko partneri *Džonu* (*Bovijs*) sarūpē, medijot nevainīgus milniekus – pārišus dažādās apšaubāmas reputācijas vietās, piemēram, diskoklubos. Pēc *Džona* "lietošanas termiņa iztecēšanas" – nāves *Mirjama*, kurai blakus seksam un asinīm obligāti vajadzīga arī mīla, neprātīgi iemīlas zinātniecē medikē *Sārā* (*Sarandona*), bet neizskaidrojamu mutāciju rezultātā šī asinu sajukuššanās nogalina *Mirjamu*, pieskīrot mūžīgās jaunības laimi /lāstu *Sārā*.

Pazīstamā britu stingrās rokas režijas profesionāļa *Ridlija Skota* jaunākais brālis savu debiju liel filmu režijā – mistisko postmoderno vampīrfilmu – veidojis kā ironisku rotaļu ar dažādām uzbudinošām, iedarbīgām popkultūras zīmēm (šausmas, asiņu/vampīrisma kults...), kuras, šķiet, XX gs. aizejot, zaudējušas jēkādū saikni ar realitāti, kļuvušas par klīšeju čaulu, universālu formu, kurā var ieliet jebko. Par to liecina gan galveno nešķīstēņu bibliskie vārdi (*Mirjama*, *Jānis/Džons*, *Sārā*) un viņu durkļi-amuleti–krustiņi kaklā, kas nenozīmē neko, gan plānprātīgā, taču efektīgā (un virtuozī veidotā 1983.gadā – pirms *MTV* laikmetā!) klipveida montāža, kas norāda uz vampīrisma kā grūti kontrolējamās dzīvnieciskas agresijas izpaušmēm, raksturīgām pat primātiem (filmā *Sāras* apgādībā esošie laboratorijas pērtiņi pēkšņi sāk iznīcināt cits citu kā vampīri), gan fantastiskās erotiskās epizodes, kurās likta vienlidzības zīme starp baudu un nāvi, bet kas, protams, filmas jēgtelpā paliek pašmērķīgu vizuālu numuru – klipu līmeni.

Bads kā dekadentiska rotaļlieta joprojām ir spožs paraugs kinorežijas studentiem, kā no teju nekā iespējams veidot aizraujošus, biedīgus mikrosīžetus. Kā postmoderna spēle uzskatāma arī izaicinošā lomu tēlotāju izvēle (tāpat jāslavē aktieri, kas apveltīti ar teicamu melnā humora izjūtu). Tas, kas galveno biseksuālo vampīreni melnās ādas kostīmos eleganti tēlo *Katrīna Denēva*, kura filmas tapšanas laikā nesa arī nacionālā sievišķās dailes simbola – *Francijas Mariannas* (hm, gandrīz kā *Mirjamas*) godu, ir kārtējā pikantērija, kas piešķir jauku asumiņu *Denēvas* kā neatkarīgas divas ambīcijām. Arī tā laika popkultūras efektīgākā skandālista *Deivida Bovijs* reputācijā (glemroka karalis *Zigijis Zvaigžņputeklis* taču esot biseksuāls, pārmērības dievinošs estēts, orģiju fans un kas tik vēl ne) vampīra loma, turklāt pāri ar skaistāko *Francijas* sievieti/aktrisi/simbolu, nav sliktas



Deivids Bovijs un *Katrīna Denēva*

tēls. Tāpat demokrātisko uzskatu paudējai, *Holivudas* miera cīnītājai *Sūzanei Sarandonai* izlēciens ar lesbiskiem skūpstiem un asins sūkšanu no *Eiropas* saltās divas *Denēvas* kakla bija visai ekstravaganta krāsa aktrises radošajā *CV*. Kaut arī *Tonija Skota* debija sirgst ar pirmā darba pārcentības sindromu (tajā sastūķēts viss pēc principa – skatieties, cik šerpi es protu), jau šeit redzama režisora rafinētība un kultūras bagātības ne pēc nostāstiem zinošā estēta tvēriens, kas vēlāk ļaus *Skotu* junioru piepulcēt veiksmīgāko *Holivudas* manieristu rindām. Tām, kuru avangardā lepnī gozējas *Linčs* ar *Tarantīno*. Epizode ar *Džonu* – *Bovijs* novecošanas – sabrukšanas – miršanas procesu gaišīgi liktenīgās *Delības* mūzikas pavadījumā jau tagad droši uzskatāma par aizkustinošu vampīrzanra klasikas kumasiņu, kuru centās pārspēt, taču neveiksmīgi, *Toms Krūzs* burtiski analogā skatā filmā *Intervija ar vampīru* / *Interview with the Vampire* (1994). **NN**

☛ *Nosferatu* • *Drakula* u.c.

Režisors **Žaks Derē**. Lomās Romija Šneidere, Alēns Delons, Džeina Birkina, Moriss Ronē



Romija Šneidere un Alēns Delons

Sentropezas saulē villā ar baseinu milnieki Marianna (Šneidere) un Žans Pols (Delons) dihi pavada atvaļinājumu. Pēc Mariannas lūguma ciemos atbrauc viņas bijušais draugs Harijs (Ronē), taču kopā ar savu paaugušos meitu Pēnelopi (Birkina). Attiecības šajā daudzstūrī, sevišķi, kad Žans Pols paved Pēnelopi, kļūst nekontrolējamas. Un nāvējošas.

Gadījums, kad iespējams pārliecināties, ka iekonservētajā laikā (lasi – kinematogrāfā) darbojas maģiskie enerģijas nezūdamības likumi. Kaut gan kopš Žaka Derē (1929–2003) vienīgā triumfālā darba tapšanas ir pagājuši jau veseli 36 gadi, šī filma pieder laimīgo skaitam, kas nav zaudējusi ne kripatu elegances un šodien izskatās tikpat svaigi stilīga, bildē un formā tīra, kā kad vakar būtu uzņemta. Vizuāla gardēdība, kuras garša ir tikai daži komponenti (perfekts stāsts, ģeniāla aktierspēle un smalka ekrāna kultūra ar daiļām miesām visriņķī). Pie tā “vainojams”... minimālisms, šis modes vārds, kas patiesībā nozīmē atturību un absolūtu precizitāti detaļās. Filmas saulainā, šķietami nevainīgā un krietni erotizētā darbība notiek teju vienā vietā, precīzāk, ap vienu objektu. Baseinu. Tieši tas kļūst par šīs drāmas vienīgo skatuvi.

Ūdensspogulis – arhetipiska zīme: šī šķietami nekustīgā, permanenti neaktīvā virsa slēpj, vilina, uzrāda un maskē draudus, dzelmes, akačus – vai ir vēl trāpīgāka vizuāla zīme dvēselei? Erotizētās rotaļas amplitūdā starp naidu, ziņkāri, iekāri, baudkāri, nicinājumu, tiekmi, viss šīs dzīvnieciskais jeb dabiskais cilvēku attiecību spektrs burstiski plivinaš, zviguļo, apmirdz un paslēpjas ūdeni.

Puskailu un kailu ķermeņu kontrasts saulē, ūdens mirgā, šarmanti acu skatieni, bezvārdu etides, kaisles sadursmes, iekāres korrida – viss ap baseinu. (Ne jau velti franču jaunlaiku stilizācijas ģenijs Fransuā Ozons savu 2003.gadā veidoto filmu arī nosaucis par *Baseinu*, tikai angļiski – *Swimming Pool*, vērpdams ap šo ierobežoto ūdenstilpi Francijas dienvidos sava darba sīzētiskās inspirācijas, un līdz ar detektīva motīvu aizgūvumiem *Swimming Pool* ir savdabīgs cieņpilns veltījums senajai “visu laiku erotiskākajai filmai franču kino”, kā Derē darbu dēvē *Variety*.)

Un, jā, protams – aktieri. Bez Romijas Šneideres un Alēna Delona šī filma nebūtu tas, kas tā ir pasaules kino klasikas vērtību enciklopēdijā: filma, kurā divi puļū pielūgti, dievināti un slaveni milētāji (dzīvē) ar satriecošu aukstasinību nospēlē teju vai to pašu klasisko greizsirdības un tuvinieku naida drāmu, kādu to vēlāk diemžēl liktenis gluži kā ar antikās traģēdijas varoņiem izspēlēja arī dzīvē. Šneidere un Delons ir skaisti kā Apolona bērni! Vēl arī angļu aktrise Džeina Birkina – franču barda Serža Geinsbūra nākamā sieva (viņu meita Šarlote Geinsbūra ir populārā franču aktrise). **NN**

☛ Fotopalielinājums

Režisors Deniels Manns. Lomās Elizabete Teilore, Edijs Fišers, Lorens Hārvijs

Augstas klases izsaukumu meiča Glorija Vandrousa (Teilore) satiek advokātu Vestonu Liģeti (Hārvijs), kurš ir nelaimīgi ieprecējies bagātā ģimenē. Liģeti no kārtējā klienta driz vien kļūst par ko vairāk un, šķiet, ir atradis līdzekli pret savām privātās dzīves problēmām.

Baterfilda ielā 8 vēsturē ierīpojusi ne jau tās sentimentālā sižeta dēļ (kā augstas klases pērkama meitene satiek savu vienīgo un liktenīgo), bet gan virtuozo aktierdarbu dēļ, kur Oskaru par Glorijas lomu saņēmušajai Teilorei piespēlē viņas cienīgs fons. Savulaik tā bija četrus gadus pēc kārtas Oskaram nominētās aktrises pirmā taustāmā balva, kam sekos vēl viena – par destruktīvas alkoholiķes un profesora kundzes lomu *Kam no Vulfa kundzes bail?* / *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966). Teilore (1932) nenoliedzami ir viena no XX gs. amerikāņu izcilākajām zvaigznēm, kas 60.gados demonstrēja rafinētu profesionālismu arī daudz sarežģītākā materiālā nekā *Baterfilda ielā 8*. Viņas Glorijas pikantā kleitiņa/kreklīņš ir veiksmīgs citāts no pāris gadu agrāk tapušās Viljama Tenesija lugas *Kakis uz nokaitēta skārda jumta* / *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) ekranizācijas, kur saspēlē ar Polu Ņūmenu Teilore plosījās seksuāli frustrētas Megijas – Kaķa lomā, postīdama citu dzīves un ļaudama ārdīt savējo. Tieši Tenesija Viljamsa un Eduarda Olbija dramaturģija (tā ir pamatā *Kam no Vulfa kundzes bail?*) ir tas dramatiskais un cilvēka slēptākos kaislibu un dziņu slāņus uzšķērzošais materiāls, kuros Teilores talants nepazīna ierobežojumus un kompleksus.

Viņa ir viens no retajiem Holivudas bērniem/zvaigznēm, kas pārvarējusi augšanas grūtības, burvīgai meitenītei pārtopot par nopietnu dramatiski aktrisi. Atšķirībā no citiem Holivudas mazo zvaigžņu traģiskajiem stāstiem (aizmirstība – Šērlija Templa, agra narkotiku atkarība – Džūdija Gārlande u.c.) Elizabetes Teilores karjera trauslas krīzes pazīmes uzrādīja vien 70.gados, kaut viņa nekad nav piemēklējusi aizmirstību, arī par preses uzmanības trūkumu Teilore nav varējusi sūdzēties ne savas karjeras, ne vētrainās privātās dzīves, ne biežo un nopietno traumu dēļ. Pirmo reizi uz ekrāna parādījusies 10 gadu vecumā, Teilore pirmos panākumus gūst 12 gadu vecumā filmā *Nacionālais samts* / *National Velvet* (1944). Par pirmo nopietno "pieaugušās" lomu tiek uzskatīta *Vieta zem saules* / *A Place in the Sun* (1951), kurai sekoja viena no nopietnākajām aktierkarjerām Holivudā ar kulmināciju 60.gados. Šajā desmitgadē bez nopietnām dramatiskām



Elizabete Teilore

lomām Teilore piedalās arī ekstravagantajā *Kleopatrā* / *Cleopatra* (1963), ar kuru sākās Teilores un Ričarda Bērtona partnerība gan uz ekrāna, gan dzīvē. Viņu attiecību dramatismu – viņi bijuši precējušies pat divreiz – Holivuda izmantos vēl vairākās filmās ar abu piedalīšanos: *Komedianti* / *The Comedians* (1967), *Vīna šķiršanās* – *Vīnas šķiršanās* / *Divorce His – Divorce Hers* (1972). Teilores pēdējā kinoloma pēc četrpadsmit gadu ilgas pauzes bija visai ekscentriskā izvēle: leģenda izvēlējās karikatūrisko Freda Flinstona sievasmātes lomu pieticīgajā filmā *Flinstoni* / *The Flintstones* (1994) – uzlēmumā uz klasiskā animācijas seriāla slavas biežumiem. Par viņas dominējošo aktivitāti ir kļuvusi cīņa pret AIDS (kopš Teilores laba drauga Roka Hadsona nāves ar šo slimību 1985.gadā). **DR**

♣ Milzis • Kam no Vulfa kundzes bail?

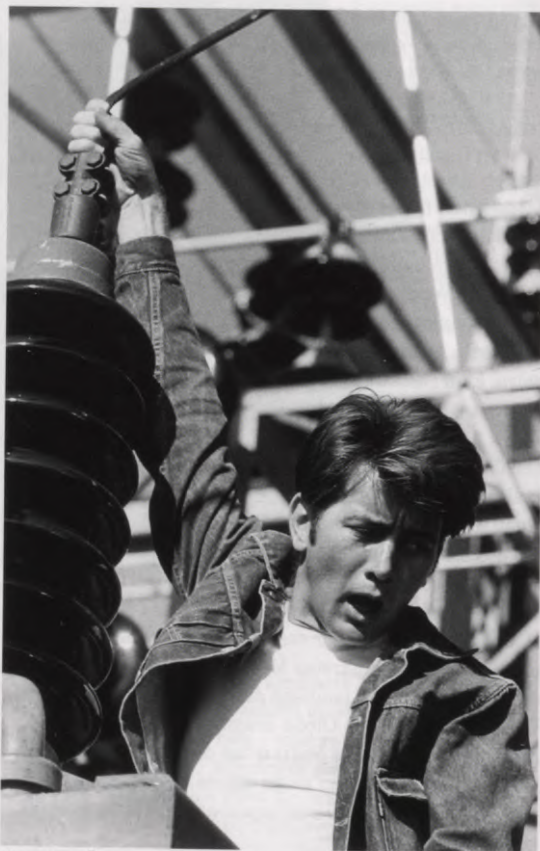
Režisors Terenss Maliks. Lomās Mārtins Šins, Sisijs Speiseka, Vorens Outiss

Atlaists no atkritumu savācēja darba, Kits (Šins) satiek 15 gadu veco, par sevi desmit gadus jaunāko Holliju (Speiseka). Pret abu attiecībām ieilst Hollijas tēvs (Outiss), pat nošaujot meitas suni. Savukārt Kits nošauj Hollijas tēvu, abi nodedzina māju un bēg. Slepkavojot.

Šedevrs, ko veidojis viens no Amerikas miklainākajiem un nereti ģenija kārtā celtajiem režisoriem Terenss Maliks. Viņa karjeras laikā no 1973.gada ir tapušas tikai trīs pilnmetrāžas filmas: *Bedlendi*, *Debesu dienas / Days of Heaven* (1978) un *Trāuslā, sārtā līnija / The Thin Red Line* (1998), abas pēdējās šķir septiņpadsmit gadu ilga pauze, kuras laikā Maliks ar režiju nenodarbojās. Viņš dzīvoja Eiropā, Parīzē, izvairīdamies no publicitātes, tādējādi vairodams noslēpumainā ģenija reputāciju. *Bedlendi* bija Hārvardā un Oksfordā studējušā profesionālā filosofa debija pilnmetrāžas filmas režijā. Filmas scenāriju Maliks rakstīja pats, turklāt uzņēmās arī producenta pienākumus, paniski baidīdamies no radošās brīvības ierobežojumiem.

Bedlendu pamatā esošā divu jaunu cilvēku Kita un Hollijas milas un asiņainās bēgšanas pieredze nereti tikusi salīdzināta ar citu slepkavu pāra ceļu pretim iznīcībai – filmu *Bonija un Klaidis / Bonny and Clyde* (1967). Gluži tāpat kā šo filmu, arī *Bedlendu* sižetu ir ierosinājis reāls notikums (jauniešu Čārlza Stārkvetera un viņa draudzenes Karilas Annas Fugates bēgšana pēc meitenes tēva slepkavības 1958.gadā, kas vainagojās vēl ar 11 slepkavībām). Taču Maliku filmā neinteresē dokumentālas nianšes, pāra asiņaino pieredzi viņš izstāsta apbrīnojami iedarbīgi, apzināti atsvešināti, izmantojot lakoniskus paņēmienus. Nemitīgo slepkavību un fascinējoši skaisto ainavu – Amerikas Montānas stepjveidīgo klajumu/*bedlendu* plašumu, kurus slepkavas vago ar nozagtu kadiļjaku, – kontrasts, Hollijas naivi neitrālais komentārs aizkadra tekstā šo filmu no divu gangsteru bēgšanas atspoguļojuma padara par abu jauniešu šokējošu infantilisma uzšķeršanu. Viņi ir naivi, nedroši arī abu erotiskajās attiecībās, emocionāli infantiļi un nāvējoši bīstami.

Šķiet, viņi abi, it īpaši Kits, nedzīvo savu dzīvi, bet gan iejūtas lomās, izdzīvojot TV ekrānā un kino noskatītu uzvedības modeli. Kits nogalina bez sirdsapziņas pārme-



Mārtins Šins

tumiem stindzinošā nežēlībā, parasti šaujot mugurā, Hollija vēro un piedalās slepkavībās kā rotaļās. Kits apzinās, ka ir līdzīgs Džeimsam Dinam ("dzīvo ātri, mirsti jauns!") principa iemiesotājam, 50.gadu kino ikonai) un jūtas izspēlējam dzīvē supervaroņa lomu – ne velti aina pēc Kita aresta atgādina slavenības preses konferenci. Kits jūtas zvaigzne, izdājādams autogrāfus policistiem, kas viņu arestējuši.

Bedlendos vienas no savām pirmajām lomām kino nospēlēja 70.gadu zvaigznes Mārtins Šins un trauslā rudmate Sisijs Speiseka. Slepkavu – bēglu pāra sižeta modeli kino aktīvi izmantoš arī turpmāk (*Dzimuši nogalināt / Natural Born Killers* (1994), *Kriminālie miļākie / Les amants criminels* (1998)). DR

• Bonija un Klaidis • Trauslā, sārtā līnija • Kerija u.c.

Režisors **Tims Bērtons**. Lomās Maikls Kitons, Džeks Nikolsons, Kima Beisingere

Boba Keina radītu tēlu un izdevniecības De Comics tiražētu komiksu seriāls par kautrīgu bagātnieku Brūsu Veinu, kurš fantastiskajā lielpilsētā Gotemstijā pa dienu skaita savus miljonus un aprūpē milzīgo antīko un moderno auto un motociklu kolekciju, bet naktī, uzvilcis sikspārņa masku, cīnās pret dažnedažādiem ļauniem moškiem. Vinam allaž pa kājām maisās apburoša, viltīga daiļava.

Šis sižeta karkass lielos vilcienos būs precīzs gan vienai no 90. gadu komerciāli ineesīgākajām filmām, pirmajai no Betmena «seriāla» laidieniem, gan tās turpinājumiem: *Betmens atgriežas* / *Batman Returns* (1992), *Mūžīgi Betmens* / *Batman Forever* (1995), *Betmens un Robins* / *Batman & Robin* (1997)...

Eleganti erotiskajā ādas uniformā ar reljefi izzīmēto vīrišķo muskulatūru un skulpturāli izteiksmīgu bikšupriekšas cilni, šajā lateksa tērpā ar dzeltenu sikspārņa simbolu, kas savulaik aizsāka pat globālo modes bumu: uz melniem sadomazo stila lateksa izstrādājumiem jau pabijuši aktieri Maikls Kitons, Vels Kilmers un Džordžs Klūnijs. Atceroties *Nogalināt Bilu* / *Kill Bill* (2003–2004) Līgavas un Bila disputu par supervaroņu būtību, secinām, ka sikspārņcilvēks pārstāv to pēc Bila klasifikācijas nozēlojamo sugu, kad izslavētā varonība kalpo vien kā aizsegs, slēptais, sublimētais es, maska gluži ikdienišķai personībai. Tātad Betmens nav supervaronis, bet gan cilvēks, kurš par tādu izliekas. Sikspārņvīra pretinīķi pusē figūras vēl kolorītākas: Džeka Nikolsona Džokeris ar izkropļoto smīnu/smaidu (1989), Denija de Vito nejaukais zvērs Pingvīns un Mišelas Feiferes dubultdabas būtne Kaķsievieta (1992), Tomija Li Džonsa skumju māktais maniaks Divsejis un Džima Kerija cietirdīgais tirditājs (1995), Arnolda Švarcenera robustais ļaundaris ar ledaino sirdi Misters Sals un Umas Tūrmanes elegantā viltņiece Indīgā Efeja (1997) – krāšņa friku galerija, kurā katrs nelaimju nesējs ir kā freidiska ilustrācija kādai bērnības traumai vai negatīvā kompensācijai par dzīvē nesasniegtu sapni. Marginālāka pozitīvo personāžu grupa ir parastie mirstīgie, cilvēki, kuri vēl acimredzot (ak, šis amerikāņu materiālisms!) nav sasnieguši to Betmena bagātības līmeni, lai varētu sevi nodrošināt ar tik pilnīgu tehnisko līdzekļu arsenālu, lai kļūtu neievainojami. Un katrs jaunais naktszūrkas filmas laidiens, gluži kā seriāls par agentu 007, tiek sagaidīts ar ziņkāri: nu, kādu betmobili tad šoreiz būs uzcirtusi Holivudas tehniķi? Pie blakuspersonāžiem pieskaitāma gan Kimas Beisingeres feminizētā fūrija, fotogrāfe Vikija Veila, gan Nikolas Kidmenas brīļainā psihoanalītiķe, kura ņemas rakņāties Betmena, tfu, Brūsa Veina psihes dzīlēs, kaut patiesībā sapņo pati drīzāk



Maikls Kitons

nokļūt tam blakus uz psihoanalīzes seansa darba instrumenta kušetītes, gan Elisijas Silverstones komiskā Sikspārņmeitene kā uztrēnēta dzimumu līdztiesības zīme. Interesanti, ka pirmā Betmenu kvarteta abi režisori – gan eksperimentētājs Tims Bērtons, gan klasiskāk orientētais Džoels Šumahers – ļaunajiem varoņiem nav paredzējuši jutekliskas darbības zonas, viņu interese par Betmenu ir tīri profesionāla – iznīcināt ienaidnieku (un otrādi: arī Betmenu nevaldzina sliktās meitenes). Tā teikt, lai cilvēkiem paliek viņu nozēlojamās jūtas. 40. gados sākta, 60. par TV kultūras klišeju kļuvušā *Betmena* invāzijas pozitīvie rezultāti ir divi. Pirmais – Gotemstijā tēls, kas postmodernā traktējumā summēja visu kino klasisko metropoļu kā nākotnes drūmo viziju vizuālo pieredzi un pierādīja, cik efektīvs ierocis kino ir ne tikai sižets un tēli (kuri Betmenu gadījumā bieži vien nebija izstrādāti, kaut katrā sērijā bija kaudze spožu ideju), bet arī darbības vide. Ar Tima Bērtona drūmīgo fantāziju svētītā barokāli gotiskā Betmena pilsēta ir spilgta XX gs. nogales vizuālās kultūras vērtība. Otrs – Betmenu komerciālie panākumi atrāva slūžas kopš arhaiskā *Supermena* / *Superman* (1978) plauktiņā noliktajam žanram, atgādinot, ka labs komikss – tā jau ir puse izkadrētas filmas. Un panesās: *Zirnekļcilvēki*, *X cilvēki*... **NN**

Režisors **Deniss Hopers**. Lomās **Piters Fonda**, **Džeks Nikolsons**, **Deniss Hopers**

Corbis/Stampix



Deniss Hopers un Džeks Nikolsons

Divi motociklisti no Losandželas (Fonda un Hopers) vago Amerikas plašumus, iešnaucot kokainu, iekļīstot hipiju komūnā, sastopot stopotājus, dzērājinu – advokātu (Nikolsons) un dārgas bordela meičas. Ko meklē šie divi tipini, kuriem par skādi nenāktu friziera pakalpojumi: piedzīvojumus, brīvības garšu, isto Ameriku, savu identitāti?

Šai aktiera un debitanta režijā Denisa Hopera (1935) filmai ir īpašs liktenis, tā sen kļuvusi par 60.gadu dumpiniecko noskaņu iemiesojumu un laika kondensātu. Būdamā ceļa filma (*road movie*), tā nepiedāvā dzelzainu dramaturģisku struktūru, bet drīzāk ar baudu (Lāslo Kovāča jutīgā, šķietami dokumentālā kamera!) fiksē abu bezrūpīgo braucēju pieredzi, to paspilgtinot ar sava laika muzikāliem hitiem: Džimija Hendriksa un Boba Dilana dziesmām. Improvizācija un autobiogrāfiskās pieredzes garša, kas strāvo no filmas, to ļauj dēvēt par savējo kino, filmu, kas tapusi draugu lokā, labi pavadot laiku starp meitenēm un kokainu. Tomēr tieši *Bezbēdīgie braucēji* kino vēsturē tiek minēti līdzās Mikelandželo Antonioni *Zabriskie Point* (1970) kā izaicinājuma enerģijas, 60.gadu jauneklīgā dumpja un puķu revolūcijas sajūtu esence. Lakoniskais, traģiskais fil-

mas fināls ir pārsteidzošs, kā ar nazi tas nocērt ilūzijas, ka puķu bērnu bezbēdīgais brauciens ilgs mūžam.

Par spīti tās mazajam budžetam, kā neatkarīgs projekts tapušie *Bezbēdīgie braucēji* ASV nopelnīja vairāk nekā 60 miljonus dolāru, izpelnījās divas *Oskara* nominācijas: par labāko scenāriju, tā autori Hopers, Fonda un Terijs Sauterns, un Džekam Nikolsonam kā labākajam otrā plāna aktierim. Tieši šī filma atrāva vaļā Džeka Nikolsona karjeras slūžas, savukārt Hopera dzīvē tā aizsāka pret-runīgu, atkarību pilnu periodu: viņa nākamais režijas darbs *Pēdējā filma / The Last Movie* (1971) bija katastrofāla izgāšanās. Viņa aktieriskā atgriešanās uz ekrāna notika tikai Deivida Linča filmā *Zilais samts / Blue Velvet* (1986) ekstravagantā sadista Frenka lomā. **DR**

➤ Absolvents • Zilais samts

Režisors Stīvens Frīrss. Lomās Glēna Klouza, Džons Malkovičs, Mišela Feifere, Kianu Rīvss, Ūma Tūrmane

Divu cilvēku, XVIII gs. galantā laikmeta Francijas augstmanu (Klouza un Malkovičs), perversās milas stāsts: nespēdami atzīties viens otram zemes jūtās, pielaut milas iespēju personīgajā dzīvē, viņi savu pāri plūstošo enerģiju un izkurtējušo izdomu tērē, ciniski salaužot un iznīcinot citu cilvēku mīlestības. Taču beigu beigās mīlestība iznīcina viņus pašus.

Ar lidojošiem amoriņiem apgleznoti buduāri, sapūderētas parūkas un utu, blusu ķemmes, porcelāna naktspodī, rožūdens kristāla flakoni, ar atlasa lentišu simtiem sažņaugtas korsetes kā spāņu moku zābaki, špagas un papieri – visa šī aristokrātiskās mantības pārpilnība, kas garlaicīgu dzīves baudīšanu pārvērta pompozā rituālā un pieskūra niecīgajai, laika žurkas zobiem pakļautajai cilvēka miesai eleganta lelliskuma zīmolu, kā materiālās pasaules dominante, kā liecība tam, ka cilvēku tomēr vērtē pēc cepures, ļoti interesē britu režisoru Stīvenu Frīrsu (1941). Tāpēc viņš nekautrējās Šoderlo de Laklo slaveno vēstulromānu iepakot manierīgā, barokālā, kā apakšveļas zīds kārdinoši čaukstošā lietu pasaules lieliskumā. Vienas no skaistākajām filmā ir marķīzes de Mertejas (Klouza) un vikonta de Valmona (Malkovičs) gērbšanās ainas, kur spoguļu tumsnējā atspīdumā no dzīviem cilvēkiem ar pūderiem un smiņķiem pamazām tiek izdzēstas jebkuras cilvēcības pazīmes, līdz paliek skaistas maskas – augstprātīgu smalkās sabiedrība tipāžu vieplī, rituāla marionetes. Toties kas par elli verd zem biežajām grima kārtām, aiz korsešu žņaugiem! Šādas ainas rondo kompozīcijā sāk filmu un beidz to, tiesa, vairs tikai ar vienu nežēlīgās spēles uz jūtām dalībnieci, zaudējuma nīknumā trakojošo marķīzi, jo viņas bijušais milnieks, intrīgu ierocis vikonts ir kāda godīga jaunuļa (Rīvss) dueli nogalināts. Filipa Ruselo kameras brīnumi, kā arī tērpu, dekora un grimu meistarību darbi vainagojās ar *Oskara* nominācijām.

Universālā profesionāļa Frīrsa prasme kā hameleonam pielāgoties jebkuram stilam, ikvienam sižetam, laikmetam ir uzslavas vērtā. Frīrss, saņemis Holīvudas piedāvājumu, negrasījās veidot adaptāciju pēc, starp citu, pagarlaicīgā un daudzvārdīgā literārā pirmavota, bet gan pielāgoja filmāi Londonas teātru un Brodvejas hitu – Kristofera Hemptonu lugu, kurā melnais darbs jau bija spoži veikts. Lai gan pasaules kino pazīst vairākas de Laklo morālā pastāsta versijas un var tikai pabrīnīties, cik aktuāls dažādos racionālā XX gs. posmos šis morālīzējošais epistolārā žanra nieks ir bijis (*Bīstamie sakari* /



Glēna Klouza, Džons Malkovičs un Mišela Feifere

Les liaisons dangereuses (1959) ar Žannu Moro, vienlaikus ar Frīrsa filmu tapusi Miloša Formana versija *Valmons / Valmont* (1989) ar Aneti Beningu u.c.), Frīrsa filma ir nepārspēts elegances un stila paraugs, kas var lepoties ar ideālu visu lomu aktieru ansambli (blakus izcilajai dramatiskā un groteskā simbiozei Klouzas spēlē, rafinētajai Malkoviča ironijai svaigi un dedzīgi intrīgu upuru lomās darbojas Feifere (de Turvela) un kautrā un jaunības nīknuma pārpilnā Tūrmane (Sesila Volanža). Protams, *Bīstamie sakari* ir filma ne tik daudz par intrīgu pišanas mehānismu, kuru divi izdzimtieņi noveduši līdz Šveices pulksteņmehānisma precizitātei. Mertejai, šai vecot sākušajai salonu lauvenei, kuras izpratne par veiksmīgu karjeru sākas un beidzas pašas kājstarpē, krent, ka viņas milnieki priekšroku dod jaunākām un, vēl trakāk, precas! Flirts un koķeta krāpšana, kas vienmēr bijusi Mertejas un Valmona trumpji, agrūst jaunā morālisma priekšā: mode mainās, un tagad topā ir jūtas un uzticība. Šai ziņā abi senie partneri pat ir traģiskas figūras, jo viņi ir izkrituši no laikmeta idejiskajām aktualitātēm. Var droši teikt, ka Frīrss groteskas formā runā par to divaino morālās nenoteiksmes bula laiku, kas iezīmē dekadences beigas un revolūcijas tuvošanos. Ar savu galanto manieri filmu viņš radījis traģikomēdiju kā laikmeta līdzību, kas aizrijusies ar vecās morāles normām un vainas kompleksu mulsumā. NN

☛ Būt par Džonu Malkoviču • Nogalināt Bilu u.c.

Režisors Arturs Penns. Lomās Vorens Bitijs, Feja Danaveja, Džins Hekmens, Estella Pērsone, Maiks Dž.Polards

Corbis/Sanpix



Feja Danaveja un Vorens Bitijs

ASV. 20.gadi. Lielās depresijas laiks. Teksasas miestinā Bonija Pārkere (Danaveja) pieber jaunu cilveku zogam viņas tēva automašīnu. Acumirkli panāktajā abu interešu kopībā Bonija un Klaidis Berovs (Bitijs) kļūst par banku aplaupītājiem. Pēc pirmās neveiksmes (bankā nav naudas) viņu "bizness" uzņem apgriezienus. Viņiem pievienojas abu aplaupītais benzīna uzpildes stacijas darbinieks (Polards) un Klaida brālis (Hekmens) ar sievu (Pērsone). Berova banda kļūst par gangsteriem – slavenībām.

Viena no būtiskākajām XX gs. 60.gadu amerikāņu filmām. Būtībā tieši *Bonija un Klaidis* radīja to pāra modeli, kuri "dzimuši slepkavas". Jauni, skaisti, viņi traucas pa Ameriku, aplaupot un slepkavojot. Kur tas redzēts? Arī krietni vēlāk tapušajā Olivera Stouna filmā *Dzimuši nogalināt/Natural Born Killers* (1994), Gasa van Santa *Aptiekas kovbojs/Drugstore Cowboy* (1989) u.c. izmantots *Bonijas un Klaida* radīto agresīvo romantiku modelis. Filmas pamatā ir reālu ASV gangsteru biogrāfijas, viņi laupīja bankas, kļūdami par masu mediju zvaigznēm, un gāja bojā, policijas šāviņu sakapāti 1934.gadā. *Bonija un Klaidis* arī sasauca ar Holivudā XX gs. 30.gados dzimušo gangsterfilmu žanru. Tā laika gangsterfilmas radās kā ASV 20.gados valdošās kriminogēnās un lielās depresijas atvase un pamatīgi iedziļinājās noziedzīgās pasaules aizkulisēs, iedvesmu sīzietiem smeloties reālo gangsteru (Ala Kapones u.c.) biogrāfijās.

60.gadu nogalē, kad tapa *Bonija un Klaidis* – stāsts par diviem nesamierināmiem dumpiniekiem, filmas autori meklēja atskaņas gaisā virmojošajā jaunatnes dumpīguma enerģijā. Gangsterdrāmu popularitāte saasinās sabiedrības krīžu laikā: šo tēzi apstiprina gan žanra popularitāte

30.gados, gan *Bonijas un Klaida* tapšana 60.gadu nogalē. Interesanti, ka filmas režisoram Arturam Pennam filmas ideju pasvieda (precīzāk, uz Deivida Ņūmena un Roberta Bentona scenāriju norādīja) franču kritiķis, režisors Fransuā Trifo, saskatīdams "stāstā iz amerikāņu gangsteru vēstures" to brīvības elpu, kas bija raksturīga 60.gadu izskaņai. Filma zvaigžņu statusā drīz vien katalpultēja iesācēju Vorenu Bitiju un mazpazīstamos amerikāņu teātra aktierus Danaveju, Hekmenu, arī Pērsonei. Kaut atzinība nenāca momentā: 1967.gada rudenī *Bonija un Klaidis* pavidēja uz ASV ekrāniem vien īsu brīdi, atsauksmes bija skarbas, filma no ekrāniem pazuda. Pēc pauzes, kad par modes atribūtiem jau bija kļuvušas Bonijas beretes un par kulta parādību – filmas mūzika, *Bonija un Klaidis* atgriezās, lai uzvarētu. Tās triumfs summējās 10 *Oskara* nominācijās un divos *Oskaros* – filmas operatoram Barnetam Gafetam un otrā plāna aktrisei Estellai Pērsonei. *Bonija un Klaidis* joprojām fascinē, par spīti neskaitāmajām variācijām un sekotājiem: tās vizuālais stils, krāsu partitūra, arī *Bonijas un Klaida* satricošā nāves aina ir laika neskartas vērtības. **DR**

☛ Seja ar rētu u.c.

Režisors Terijs Giliams. *Lomās Džonatans Praiss, Kima Greista, Roberts de Niro, Katrīna Helmonda*

Sems Lourijs (Praiss) strādā Informācijas ministrijā, naktis nemīti redz sapņus, kuros viņš, tērpts sudraba brunās un baltspārnots, izglāb no monsturu ketrām meiteni (Greista). Viņš pieņem ekstravagantās mātes (Helmonda) izkārtoto darba paaugstinājumu, lai tikai varētu savākt papildu informāciju par sievieti, vārdā Džila Leitone (Greista), kas līdzīga viņa sapņu meitenei. Neatgriezeniski Sems sāk konfliktēt ar totalitāro, militarizēto nākotnes sabiedrības sistēmu, kuras mehānisma sīka sastāvdaļa ir pats.

Brazīlijai pelnīti piemīt kulta filmas statuss, kaut tās lipīgajam muzikālajam vadmotīvam – melnīgam retrošlāgerim, šķiet, nevarētu būt nekā kopīga ar monstrozo nākotnes ainavu, kuru savā filmā radījis Terijs Giliams. Pasauli, kurā sīki klerki spīto varenos un hierarhiskos kantoros kā fabrikās, pasauli, kurā Informācijas ministrija atgādina staļiniskās arhitektūras (skat. Zinātņu akadēmijas jeb Kolhoznieku nama celtni) un vācu mēmā kino utopijas *Metropole / Metropolis* (1926) nākotnes pilsētas krustojumu. Sabiedrību, kuras veselīgo garu uzmana līdz zobiem bruņoti vīri, kas caur griestos izzāģētu lūku gatavi iegāzties jūsu personiskajā telpā visintimākajos brīžos – Ziemassvētku vakarā vai milas rotaļu laikā – un rakstāmā mašīnas tastatūrā iekritusi muša var radīt ne tikai drukas kļūdu, bet arī lemt spīdzināšanai un nāvei cilvēku. 80. gadu vidū Giliama *Brazīlija* vēl padomju valsts teritorijā šķita satriecoša jaunatklāsmē: detaļās, niansēs šis fantasmagoriskais stāsts par baisu nākotni un skaistiem sapņiem pārāk sasaucās ar padomijas pieredzi. Fakts, ka Terijs Giliams (scenārijs tapis kopā ar britu dramaturģijas zvaigzni Tomu Stopardu) *Brazīlijā* apspēlēja klasisko antiutopiju pieredzi, atsaukdamiem uz filmām un literatūru, kas nākotni zīmēja kā totalitāri iznīcinošu sistēmu, vien cēla šīs pamatā nelegālā video pieejamās filmas aktīvus. Orvela romāns *1984*, Godāra filma *Alfavilla / Alphaville* (1965), arī jēdzieniski naivā, bet dizainā ģeniālā Fricā Langa *Metropole* ir tā leknā kultūraugsne, kas barojusi Terija Giliama fantāziju. Turklāt atšķirībā no priekštečiem *Brazīlija* nav plosošā drāma, kaut dramatisma te pārparem, bet gan traģikomēdijas žanra darbs, kur plosās groteska (Sema ar plastiskām operācijām apmātās mātes tēls), Giliama unikālais mākslinieka talants (viņš arī ir profesionāls mākslinieks) un postmodernista azarts (līdzās antiutopiju motīviem Giliams ar baudu citē XX gs. kino ābeci no Eizenšteina (*Brunukuģis Potjomkins / Bronenosce Potjomkin*, 1925) līdz Hičkokam (*Vertigo*, 1958)). Savukārt *Brazīlijas* dekorācijas un specefekti gan



Džonatans Praiss

realitātes ainās, gan Lourija sapņu epizodēs ir viens no XX gs. nogales izcilākajiem kino dizaina piemēriem. (Oskara nominācija par labāko mākslinieka darbu, gluži tāpat kā par scenāriju šķiet pārāk kārn *Brazīlijas* novērtējums). Giliamam izdodas samiksēt sentimentālu retro (tērpi, mūzika) ar monumentālu un absolūti oriģinālu futuristisku dizainu, vienlaikus atpazīstami reālu un ireālu. Tie sapņi, kas nedos mieru Semam Lourijam, liekot cīnīties ar lielo, jauno samuraju un pestīt savu skaistuli no baisu gnomu vilkta lidojoša būra, ir pravietiski: viņš cīnīsies arī ar sistēmu, kas nav pieveicama. Pat ja totalitārās sabiedrības smārds ir sveša pieredze, Giliama *Brazīlijas* retrofutūrisms nenieka nav zaudējis no savas oriģinalitātes teju 20 gadus pēc filmas tapšanas. Tā joprojām ir izcilākais amerikāņu režisora, savulaik Lielbritānijā ar komiķu *Monty Python* grupu strādājušā Terija Giliama darbs, kura lipīgo šlāgeri *Brazīlija* griebsies dungot vēl krietni pēc filmas dubultā (optimistiskā un depresīvā) fināla. **DR**

Metropole • Vertigo u.c.

Režisors Rendals Kleizers. Lomās Džons Travolta, Olivija Nūtone-Džona, Stokarda Čeninga, Maikls Tuči

Corbis/Scanpix



Centrā – Džons Travolta

Pēc ideāla vasaras romāna beigām Denijs (Travolta) un Sendija (Nūtone-Džona) izšķiras, lai atgrieztos skolā un Sendija dotos uz Austrāliju. Tomēr Sendijas ģimenes plāni mainās, viņa, pašai nezinoš, sāk mācīties skolā, kurā mācās arī Denijs. Piederība stilīgu un izaicinošu pašpuiku grupīnai liedz Denijam izrādīt savas jūtas pret Sendiju.

Perfekts kičs! Viens no 70.gadu enerģiskākajiem un veiksmīgākajiem mūzikliem, kas tapis laikā, kad kinomūziklu popularitāte šķietami bija sākusi izzust. *Breolīna* autori piedāvā dubultu nosacītību: pirmkārt, filmas darbības laiks ir 50.gadu izskaņā – romantisko brīvdabas kinoteātru *drive-in* laiks, kabrioletu, ādas jaku, breolīna saķepsetu frizūru un rokenrola ēra; otrkārt, tā ir mūzikla nosacītība, kāda piemīt jebkurai filmai, kuras varoņi ne no šā, ne no tā var mesties dziedāt un dejot. *Breolīns* dzirksti kā azartiska, koša, ironiska spēle, kuras noteikumos ideāli ierakstās gan saldi skūpstī uz saulrieta fona, gan sald-sērīgas mīlas dziesmas (*Hopelessly Devoted to You, You're the One that I Want...*), kam lemts skanēt, kamēr Denijs nespēj izšķirties, kas ir svarīgāks – publiskais krutā džeka imidžs vienaudžu būrīņā vai ļaušanās istās mīlas turpinājumam. Dejas – gan to kulminācija rokenrola konkurss skolas sporta zālē, ko "visai nācijai" translē TV, gan atsevišķie numuri, kas no realitātes iesviež fantāzijas pasaulē, vai tā būtu sargeņģeļa baltā kostīmā parādīšanās vai balets

garāžā, – ir *Breolīna* spēks un pamatīgās enerģijas avots. Filmas autori gan nebija mūzikla idejas autori; kā tas Holivudā jau ierasts, filmas pamatā ir Brodvejas skatuves pārbaudījumu izturējis šovs, kurā bija spēlējis arī Džons Travolta (1954) – Denija lomas tēlotājs filmā. Deju solo numuri atvēlēti Džonam Travoltam, kuram reiz piemētusi kaķiskā grācija un apskauzamā plastika vairs redzama vien *Breolīnā* un viņa gadu agrāk tapušajā disko hitā *Sestdienas vakara drudzis / Saturday Night Fever* (1977), un 70.gados populārai mūziķei Olivijai Nūtonei-Džonai. Atšķirībā no savas partneres Travoltas kinokarjera pēc 70.gadu muzikālu filmu zvaigznes statusa un tai sekojošās piemirstības atsākās vēlreiz – tai otru elpu iepūta Kventins Tarantino, nofilmējot Travoltu revolucionārajā *Lubē / Pulp Fiction* (1994), kurā kādreizējā *Breolīna* zvaigzne demonstrēja veselīgu pašironiju gangstera Vinsenta Vegas lomā. Tās viņam netrūkst arī azartiski nospēlētajā *Breolīna* švitā Denijā. **DR**

☛ Lubē • Sestdienas vakara drudzis • Kerija

Režisors Maikls Čimino. Lomās Roberts de Niro, Kristofers Volkens, Džons Sevidzs, Merila Stripā, Džons Kazale

Pensilvānijas štata plašumos, kur izsenis apmetušies izcelotāji no Ukrainas, agrā rītā notiek briežu medības. Ar sādu neparastu vecpuišu ballīti trīs kopš bērnu dienām nešķirami draugi (Niro, Sevidzs, Volkens) atzīmē viena gaidāmo "nodevību" – došanas laulības ostā. Ilga, sīkākajās detaļās filmēta kāzu ceremonija (trīs ceturtdaļas stundas ekrāna laika), un bravūrīgie draugi jau pošas ceļā. Šoreiz puīši lido uz Vjetnamu, uz karu, kas kļūst viņiem par elli – bez šķīstītas.

Skandāls, ko 1987.gadā sarīkoja padomju kinodarbinieku delegācija Berlīnes starptautiskajā kinofestivālā, protestējot pret amerikāņu šovinismu un kolektīvi atstājot konkursa filmas *Briežu mednieks* pirmizrādi, uz gadu desmitiem t.s. postpadomju teritorijā aizēnojis pašu Maikla Čimino (1939) darbu, neļaujot to nedz novērtēt, nedz tā pa istam noskatīties kaut vai ar laika noilgumu.

Tādēļ radies mīts par briesmīgā Čimino politiski ačgārno filmu, kurā teju vai notiekot Amerikas agresijas absolūti nekritiska slavināšana. Pieminēt *Briežu mednieku* PSRS presē bija tabu, pat filmu, uz karstām pēdām nokristītu par antisovjetisku paskvilu, neredzējušie – un tādu, bez šaubām, bija vairākums – nekautrējās lamāt pedējiem vārdiem publikācijās par buržuāzisko mākslu, pierakstot tai visus nāves grēkus. Padomju ideoloģiskās propagandas mašīna darbojās uz nebēdu; un pat pēc daudziem gadiem Roberts de Niro, 1997.gadā ieradies žūrijas priekšsēdētāja godā Maskavas kinofestivālā, bija neizpratnē par filmas negatīvo slavu un jautāja, vai kāds no šoģiem *Briežu mednieku* ir noskatījies, atbildē saņemot kautrīgu klusēšanu...

Nekādu politisko aklumu *Briežu medniekā* neatradīsiet, kaut gan var saprast funkcionāru patruļu domu gājienu: ja jau Vjetnamas karēivji ir ukraiņu emigranti (tas nekas, ka emigrantu pēcteči kopš cara laikiem) un ja jau vjetkongieši spēlē krievu ruleti, tātad filma ir pretpadomju...

Interesanti, ka arī Amerikā Čimino filma sastapās ar cenzūras pretestību – darbs bija gatavs jau 1975.gada beigās, tomēr uz ekrāniem filma iznāca tikai trīs gadus pēc Vjetnamas kara beigām. Arī Amerikas morāles sargi kautrējās rūgto asaru, kuras filmas finālā, dziedot himnu *God, bless America*, list pār dzīvu palikušo karavīru vaigiem.

Kaut arī Čimino ar neslēptu mīlestību izturas pret savas filmas varoņiem, bez vainas vainīgajiem Vjetnamas kara veterāniem, kas, pamezdami dzimteni, kļūst par cilvēkiem bez saknēm, būtībā par bezdomu kaujas mašīnām



Roberts de Niro

(ne velti tik nozīmīga ir izcilā operatora, no 1956.gada Ungārijas krīzes izbēgušā Vilmoša Žigmonda nofilmētā mājīguma piestrāvotā Pensilvānijas sadzīves daļa), režisora mākslinieciskās izpētes lokā ir t.s. Vjetnamas sindroms. Tas, ko ar cilvēka psihi dara karš, lai cik "taisnīgs" vai "nepareizs" tas būtu. Paradoksāli, bet nežēlīgā, brutālā sāga par to, kā bezjēdzīgais karš (un tieši tāda Čimino izpratnē bija Amerikai kaunpilnā Vjetnamas afēra) lauž un iznīcina cilvēku likteņus, daudzus no tiem pārvēršot par kropliem un maniakiem, kas nav spējīgi iekļauties normālajā dzīvē un turpina personisko karu savas traumētās apziņas tumsas labirintos kā Kristofera Volkens neprātīgais karavīrs, kurš Saigonas pagrīdē par naudu turpina spēlēt krievu ruleti – vai šoreiz uz labu laimi magazinā iegrieztā lode trāpīs smadzenēs vai ies secen? Volkens saņēma vienu no filmas pieciem *Oskariem* par otrā plāna lomu, citi četri: gada labākajai filmai, režisoram, skaņai un montāžai.

Čimino ar episko traģisko stāstu *Briežu mednieks* vieta pasaules kino vēsturē garantēta kaut vai kā ideālam kinoromāna žanra radītājam, kurā ideāli savijas trīs laika un jēgas slāņi: ģimeniski sadzīviskais pirmskara periods (idille), dramatiski konspektīvais karadarbības posms (reportāžas maniere) un murgainais pēckara periods (Vjetnamas sindroma studijas brīžam totālā sirreālisma stilā). Neraugoties uz gadiem, *Briežu mednieka* klusinātā spriedze, kas mijas ar lielisko aktieru izdzīvotajām ārprāta ainām, joprojām sit pa nerviem. **NN**

Saniknotais vērsis • Taksists •
Lēģenda par Jātnieku bez galvas u.c.

Režisors *Bleiks Edvardss*. Lomās *Odrija Hepberna*, *Džordžs Pepards*, *Mikijs Rūnijs*

Corbis/Snapix



Odrija Hepberna

Holijai Golaitlijai (Hepberna) ir dažas vājības, piemēram, ieturēt brokastis, līdzpanemto sviestmaizi notiesājot pie Ņujorkas juvelierveikala Tifanija vitrīnas agrā rīta stundā. Vinai ir divaini pagaidu darbini – apciemot apcietinātu gangsteri, stāstot viņam laika prognozi, un lielas ambīcijas – iekarot vismaz Ņujorku, ja ne pasauli, atrodot perspektīvu precinieku. Namā, kurā Holija irē dzīvokli, ievācas jauns vīrietis Pols (Pepards), iesācējs rakstnieks, pavecās lēdijas mīlnieks. Starp abiem pasaules iekarotājiem raisās simpātijas...

Brokastis pie Tifanija vietu kino atmiņā galvenokārt iezīmē Odrija Hepberna – trausla, naiva un sīksta, viņa ir perfekta Holijas – meitenes, kas nolēmusi izsisties par jebkuru cenu, – lomas izpildītāja. Kā lielākajai daļai Hepbernas filmu (*Romas brīvdienas/Roman Holiday* (1953), *Sabrina* (1954) u.c.), tai piemīt stila ikonas vērtība – aktrises elegances, izslavētie Parīzes modes metra Živānši modelētie tērpi un viņas sievietes/bērna asekualitāte filmām ar Hepbernas piedalīšanos piešķira šarmu un nevainīgu rotaļīgumu. Vai pieaugusi sieviete nakts laikā var ierāpties pa logu mazpazīstama kaimiņa istabā, kurš tikko aizvadījis mīlāko, lai vienkārši tā pačūcētu līdzās? Hepbernas izpildījumā arī šī epizode (filmas pamatā ir Trūmena Kapotes romāns) ir absolūti pārliecinoša – nekādus erotisku zemtekstu, vien liela, naiva bērna niekošanās. Holija nēsā diadēmas un smēķē cigaretes garā iemutī, viņa

jūtas dāma, kaut kašķīgs kaimiņš japānis (30.gadu Holivudas zvaigzne Mikijs Rūnijs) nemitīgi draud ar policijas izsaukšanu un smalkā bode *Tifanijs* ir un paliek tikai sapnis par Ņujorkas spožumu, kas Holijai nav pieejams. *Brokastis pie Tifanija* režisors Bleiks Edvardss (1922) savās filmās faktūrai – tērpiem, aksesuāriem, bohēmiskās dzīves atribūtikai (skat. ekstravaganto Holijas organizētās ballītes epizodi!) – vienmēr ir pievērsis milzīgu uzmanību, un kino uzdevumu viņš vienmēr izpratis kā māku izklaidēt. (B.Edvardsa pikantā detektīvkomēdija *Rozā pantera/The Pink Panther* (1963) piedzīvoja piecus turpinājumus, kļūdamā par 60.–70.gadu vienu no populārākajiem izklaides seriāliem.) *Brokastis pie Tifanija* joprojām izklaidē, apdzīvojot trauslas romantiskas komēdijas telpu. **DR**

➤ *Romas brīvdienas*

Režisors **Luiss Bunjuels**. Lomās **Fernando Rejs**, **Delfīne Seiriga**, **Mišels Pikolī**, **Pols Frankērs**

Mirandas republikas vēstnieks Parīzē **Rafaels Akosta (Rejs)** kopā ar draugiem ierodas vakarinās pie savu partnera narkotiku biznesā **Fransuā Teveno (Frankērs)** un viņa sievas (**Seiriga**). Viņi ir ieradušies dienu ātrāk, nekā gaidīti, kompānija dodas uz krodzīnu, kura personāls ir aizņemts ar tikko mirušā saimnieka apraudāšanu. Filmas varoni nemitīgi pārvietojas no vakarinām uz vakarinām, laiku pa laikam redzot sapņus. Akostu medī teroristi.



Delfīne Seiriga un Fernando Rejs

Viena no pēdējām leģendārā spāņu režisora Luisa Bunjuela (1900–1983) filmām, arī *Oskara* labākās ārzemju filmas kategorijā laureāte. Izsmalcināts režisora stila koncentrāts, kurā viņa jaunības pārliecība un aizrašanās ar sirreālismu (*Andalūzijas suns/Un chien andalou*, 1928) apvienots ar Bunjuela brieduma gadu filmu asredzīgo satīru, stāstījuma prasmi un spēju pārvietoties no reālā uz ireālo tik eleganti un viegli, it kā režisors vienkārši pastaigātos starp divām telpām – realitātes un sapņa.

Filmas struktūra tiek veidota kā nemitīgu maltīšu un īsu pārskreījumu starp tām virkne, kuru pārtrauc sapņi. Tos redz gan šarmantie buržuji, gan pavisam sveši ļautiņi – absolūti margināli filmas varoņi, kuru uzdevums tik vien ir kā izstāstīt kādu asinis stindzinošu sapni, ko Bunjuels uz ekrāna iedzīvina apzināti teatrāli un butaforiski biedējoši kā bērnbībā dzirdētus šausmu stāstus. Te kāds leitnants ne no šā, ne no tā var izstāstīt savu traģisko bērnbības pieredzi – stāstu par nelaikī māmiņu un tētiņu, ko šī blāvam spokam līdzīgā māmiņa pavēlējusi viņam noindēt... Te buržuji var atjēgties uz teātra skatuves, kur nonākuši, sekojot kārtējo vakariņu uzaicinājumam. Bunjuels blīvī savas fantasmagoriskās vizijas, ironizējot gan par buržuāzijas rituāliem, gan dzīves vērtībām, neaizmirstot arī sev tik būtiskos ironijas objektus garīdzniecību un anarhistus (bīskaps darba apvienošanas kārtībā strādā par dārznieku pie Teveno

pāra, seksapila teroriste medī Mirandas vēstnieku). Jēdzieniski *Buržuāzijas diskrētais šarms* summē visu meistara daiļradi, kas, sākusies ar sirreāliem eksperimentiem Parīzē, tad turpinājusies Meksikā, savu zelta posmu atkal piedzīvojot Francijā 60.–70.gados, kur top Bunjuela šedevri *Istabenes dienasgrāmata/Le journal d'une femme de chambre* (1964), *Dienas skaistule/Belle de jour* (1967), *Tristana* (1970) u.c. Arī *Buržuāzijas diskrētais šarms* – filma, kurā viņš pārliecinoši pierāda, ka smalkā saite ar jaunības dienu dullību sirreālismu nebūt nav pārcirsta. Tik tas vairs nav izaicinošu, sīzētiski nesaistītu attēlu plūdums kā divās Bunjuela konceptuāli sirreālajās filmās *Andalūzijas suns* un *Zelta laikmets/L'age d'or* (1930), bet gan ironisks skatījums uz XX gs. cilvēces "labākās daļas" – izsmalcinātu, pārtikušu ļautiņu esamību kā pašpietiekamu, bet bezjēdzīgu rituālu, kura vienīgo jēgu veido tērgāšana, maltītes un mazliet kreisā sekā ārpus ģimenes ietvariem.

Izdomātās pundurvalstīpas Mirandas vēstnieka lomā Bunjuels filmējis sev tik būtisko aktieri Fernando Reju, ko nereti dēvē par Bunjuela otro es. Viņš spēlējis gan *Tristanā*, gan arī Bunjuela pēdējā filmā *Šis noslēpumainais iekāres objekts/Cet obscur objet du désir* (1977), kas, gluži tāpat kā *Buržuāzijas diskrētais šarms*, ir saņēmusi *Oskaru* kā labākā ārzemju filma. **DR**

Andalūzijas suns • Istabenes dienasgrāmata •
Dienas skaistule • Šis noslēpumainais iekāres objekts

Čārlijs Čaplins pie kameras
kādas savas komēdijas uzņemšanas laikā
XX gs. sākumā



Eksperimenti un Holivudas dzimšana

Nekas nespēj cilvēci atturēt no iedzimtā grēka: vēl un vēlreiz kāpt tajā pašā upē, dabūt punu ar to pašu grābekli un no jauna izgudrot divriteni. Viss, protams, reiz jau ir bijis. Tomēr, tomēr, nu ir taču jābūt kādam svētajam pirmbrīdim, kad kaut kas svarīgs, kaut kas nebijis, ko var noķert aiz astes kā faktu, notiek pirmoreiz. No pārskatāmā gad-simteņa ar asti, tātad pavisam nesenā kultūras vēsturē dzimušajām trim būtiskām, principiāli jaunām mākslas dižformām – kinematogrāfs, televīzija un video, kompju-tēr-māksla – tikai kino pagaidām ir veicis klasisko pilnu attīstības ciklu no dzimšanas līdz vairākkārt pasludinātai nāvei, kad nekas būtiski jauns nedz formā – informācijas nesēja tehnoloģijās, nedz saturā vairs vienkārši nav iespē-jams. Tātad kino ir klasiska, ne avangarda māksla, kurai gan var pateikt: lūk, tas (vieta, datums) notika pirmoreiz. (Kaut par kino rašanās “autorību” domas dalās, jo amerikāņi par kino izgudrotāju sauc tautieti, elektriskās spuldzītes papu Edisonu, eiropieši – brāļus Limjērus, tāpat nav vienotības jautājumā par kino kā kustīgo bilžu un gais-mas/tumsas spēļu mākslas izgudrošanas vietu un laiku, tomēr pieņemts uzskatīt, ka pirmais publiskais kinoseanss, par kuru turklāt tika ņemta samaksa, notika Parīzē, *Grand Café* zālē, 1895.gada 28.decembrī ar Lui un Ogista Limjēru desmit isfilmiņu programmu, uz karstām pēdām seko mak-sas seansi: Vudvila Latema kinotēkā Ņujorkā, Bērtas Ekra Londonas kinooptikonā, Maksa un Emila Skladanovsku bioskopā Berlinē...)

Un nav nejausība, ka neprātīgākos, visrevolucionārākos for-mas un satura meklējumus, vispārdrōšākos eksperimentus kinematogrāfs piedzīvo XX gs. 20.gados, kad pasaule, atko-pusies no Pirmā pasaules kara, no klasiskās Eiropas filosofi-jas norieta, izbauda jaunās tirgus un sociālpolitiskās sistē-mas kapitālisma un tā augļu – industrializācijas, elektrifikā-cijas, kolektīvizācijas (jā, jā, trešais “lamuvārds” attiecas ne tikai uz Padomju Krieviju, bet arī Vāciju, Spāniju, Franciju, ASV...) – brīnumus. Jo revolūcija, šīs organizēti stihiskais visu vērtību pārvērtēšanas procesa sprādziens, notiek visās mākslās: glezniecībā, teātrī, mūzikā, literatūrā, arhitektūrā. Kino kā jaunākajā, turklāt sintētiskā, jo ir minēto apvieno-jums, tas vienkārši ir visskaidrāk redzams.

Vispirms montāža – Deivida Vorka Grifita atklāsmē, ka fil-mas epizodi kā “apstādinātā, nofiksētā laika notikumu” var salīpināt, samontēt pa gabaliņiem – kadriem, plāniem, piedzīvo īpašu apjēgsmes brīdi (1908.–1913., režisējot filmas

kompanijai *Biograph*, Grifits faktiski rada kino valodas stāstījuma ābeci). Šis šķietami tehniskais “sīkums” montāža, filmas pamatu pamats, izrādās kino visstiprākais instruments, un ne tikai formveidē. Montāža ir filmas jēga, ideoloģija. Ar montāžas palīdzību iespējams manipulēt ar skatītāju, un, lūk, uz skatuves uzņāk svarīgākā figūra kino, galvenais manipulators – režisors (enciklopēdijās šādā vārdā pirmo reizi nosauktais cilvēks ir L.Dž.Vinsents, kurš vadīja filmas *Tā kunga ciešanas* uzņemšanu 1898.gadā Francijā). Režisors kā filmas ideologs.

20.gadi ir dižu režijas personību tapšanas laiks. Režisors ir filmas galvenais mākslinieks un filmas idejas autors (smieklīgi tagad par to runāt, kad režisors ir otršķirīga persona, jo galvenais cilvēks kino ir tas, kas spēj dabūt naudu – produ-centis).

Režisori kā mākslinieki, līdzīgi sūklēm, pārstrādāja visas svarīgākās avangarda mākslas kustības: ekspresionismu (īpaši tā dzimtenē Vācijā), neoklasicismu (ASV), impresio-nismu un sirreālismu (Francijā), konstruktivismu un *cinema verite*/kinopatiesību Krievijā. Šie mākslas virzieni arī uz ilgiem gadiem nostiprināja nacionālo kinoskolu īpašo, atšķirīgo kinovalodu. Ekspresionisms kino un, lūk, tā tīrās esences: vāciešu Frīdriha Murnava *Nosferatu*/*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) un Roberta Vīnes *Doktora Kaligari kabinets*/*Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919). Frīča Langa futuriskais megaprojekts *Metropole*/*Metropolis* (1926), ekspresīvais *Dr.Mabūze – spēlmanis*/*Dr.Mabuse, der Spieler* (1922) u.c., Ernsta Lubiča kolorītiem tipājiem bagātās sadzīves drāmas (piemēram, *Lelle*/*Die Puppe*, 1919). Viņš ir viens no pirmajiem vācu režisoriem, kas dodas strādāt uz Holivudu jau 1922.gadā, 30.gados pēc nacistu nākšanas pie varas vācu režisoru emigrācija uz Holivudu ir masveidīga.

Vācu kinoindustrijas centrs studija *UFA* meklē talantus un bieži vieni atrod tos teātrī. Ne velti šis ir sevišķi auglīgs laiks kino un teātra draudzīgai sadarbībai: teātru lielinscēņojumos kā organiska sastāvdaļa bieži tiek iekļauts ekrāns (skat., piemēram, eksperimentālās režijas ģenija Maksa Reinharda pieredzi). Teātra nosacītā realitāte un kino realitāte ir vienotas, lai arī šķirtas – sapnīm par sintēzes mākslu ir daudz piekritēju. Kino formas meklējumi turpinās: Georgs Vilhelms Pābsts īpašu vērību pievērš mizanscēnas izstrādei (piemēram, *Skumjajās krustcelēs*/*Die Freudlose Gasse*, 1925), Oskars Fišingers un Vikings

Egelings eksperimentē ar zīmētu līniju, ritmu un formu, bet vizuālo izaicinājumu apoteoze vērojama Valtera Rutmaņa dokumentālajā/animācijas/spēles kino *Berlīne – lielpilsētas simfonija / Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927).

Francū poētiskā kino celmlauži, kinoimpresionisti Lui Deliks, Žermēna Dilaka, Marsels Lerbjē, Žans Epšteins, turpat blakus rosās traktie šokētāji sirreālisti Klērs un Bunjuels, kā arī Fernāns Ležē un Mans Rejs, no tēlotājām mākslām kino "pārbēgušie" kubisti un dadaisti – viņu filmas *Mehāniskais balets / Ballet mécanique* (1924, režisors F. Ležē) un *Atgriešanās pie saprāta* (1923) ir vienlīdz abstrakcionisma, dadaisma un kinoeksperimentu klasika. Un, protams, *Andalūzijas suns / Un chien andalou* (1928), ko Dalī ar Bunjuelu veido kā sirreālista manifestu kino. Raiba kompānija. Kino plaukst virs: Zviedrijā čakli filmē Viktors Šēstremis, Morics Stillers, savs spēcīgs kino ir dāņiem, franciēm savs superrāžīgais Grifits (skat. tālāk) Ābels Ganss. Dānis Karls Dreiers Parīzē rada savu šedevru *Žannas d'Arkas ciešanas / La passion de Jeanne d'Arc* (1928), kurā psiholoģizē iet rokrokā ar ekspresīviem kadra kompozīcijas meklējumiem

Tikmēr Krievijā kā jaunas sociālās ideoloģijas dzimtenē tieši kino ir joma, kur notiek vispārdrōsākie meklējumi (kaut arī paralēli tiek realizēts Ļeņina monumentālās propagandas plāns, kas paver plašas iespējas vizuālo mākslu formu sprādzienam, ir jaunās literatūras idejas, kas atrauj slūžas avangardam...). Kino kā sociālisma un pasaules revolūcijas nepieciešamības aģitācijas un propagandas līdzeklis burtiski rosināja ik dienu izgudrot ko jaunu, kā iedarboties uz tautas masām. Dzīga Vertovs veido kinožurnālu *Kinopatiesība / Kinopravda* ne tikai kā vētrīnā laika hroniku, bet kā izmēģinājumu poligonu kino valodai. Vertova "dokumentālā filma" *Cilvēks ar kameru / Čelovek s kinoapparatom* (1929) joprojām ir montāžas triku un grafiskās izteiksmības paraugstunda visiem kinostudentiem pasaulē. Ļevs Kuļešovs, Vsevolods Pudovkins, Aleksandrs Dovženko, Sergejs Eizenšteins – šo cilvēku ieguldījums kino kā spēcīga vizuālās manipulācijas ieroča radīšanā ir nenovērtējams. Padomju kino meistardarbi: *Brunukuģis Potjomkins / Bronenosec Potjomkin* (1925), *Oktobris / Oktjabr* (1927, abām režisors S. Eizenšteins), *Māte / Matj* (1926, režisors V. Pudovkins), *Zeme / Zemlja* (1930, režisors A. Dovženko) ir kino novatorisma enciklopēdijas. *Brunukuģa Potjomkins* izraisītais iespaids pasaulē līdzīgs atombumbas sprādzienam: pēc šīs filmas kino nekad vairs nebūs tāds kā agrāk, jo Eizenšteina ģēnijs izpaudās gan tradicionālās stāstījuma struktūras jeb dramaturģijas laušanā, gan tik dažādajos montāžas formu eksperimentos, ka šī filma izvazāta pa citātu gabaliņiem kā ideālā kino ābece.

Kamēr kara novārdzinātā Eiropa apkopa dziļās brūces (ekonomiku) un pārdomāja, kā dzīvot, uz tālās asinsizlie-

šanas rēķina ar militāro eksportu brangi nopelnījusi Amerika plauka pārticībā. Faktiski jau 1914. gadā Holīvudā iedibināja to sistēmu, ko pazīstam kā korporatīvo studiju kinoražošanu – vienotu bezatkrītumu procesu ar savu paviljonu – angāru placdarmu, zvaigžņu, honorāru, patentu, kontraktu, finansēšanas sistēmu, izrādīšanas, reklāmas un cita veida tehniskās plānošanas ideāli organizēto mehānismu. Sappu fabrika bija dzimusi. Vienlaikus ar zvaigžņu institūtu (spožākās šai laikā: Duglass Fērbenkss, Mērija Pikforde, Teda Bāra, Pola Negri, Mariona Deivisa, Grēta Garbo, Džons Gilberts, Glorija Svensone, Luīze Bruksa, Līliana Giša, Kolins Mūrs, Lons Čeinjns...) radās arī kino morāles tīrības uzraugi, t.s. Heisa birojs jeb, prasti sakot, cenzūra. Kā varens zirneklis savus tiklus visā kontinentā pina *nikelodeoni* (grezni kinoteātri, vārda cilme no piecu centu – biļetes cena – monētas *nickel*), no kuriem pats pats pompozākais bija *China Theatre* Holīvudā, tas, kur vēl nesen notika *Oskaru* izdales ceremonijas.

Iesoļojot 20. gados, ASV kinematogrāfa "Lope de Vega" (šīs spēļu dramaturģis leģendārs kā daudzrakstītājs) un galvenais režijas meistars Deivids Vorks Grifits jau bija uzņēmis vairāk nekā 500 filmu. Divas no tām – 1915. gadā tapusi trīs stundu epopeja *Nācijas dzimšana / The Birth of a Nation* (1915) un četru paralēlu, dažādos pasaules vēstures posmos notiekošu noveļu filma *Neiecietība / Intolerance* (1916) pasaules kinoavangarda vēsturē rakstāmas. Pirmā kā sociālpolitiska sāga par Pilsoņu karu (kaut gan klaji rasistiska filma, ko vairākās ASV pilsētās aizliedza demonstrēt), kuras fenomenālie kases panākumi un filmēšanā ieguldītās milzu summas atpelnīšanas ar uzviju piemērs ļauj saukt to par pirmo Holīvudas hitu un blokbasteru; otrā kā paralēlās montāžas un vērienīgi dekoratīva lielinscenējuma meistardarbs, pseidovēsturisks gigants, ko par paraugu vēlāk izmanto daudzi Holīvudā, sākot ar *Kleopatras / Cleopatra* (1963), beidzot ar *Gladiatora / Gladiator* (2000), *Trojas / Troy* (2001) un *Aleksandra / Alexander* (2004) radītājiem. Šis Grifita filmas ir tā laika pārdrōsākais avangards, tagad sakām – klasika. Nākamās svarīgākās amerikāņu kinofigūras – Sesils B. de Mils un ar lielu naudu uz Holīvudu pārvilinātais austrietis Ērihs fon Stroheims – aprobēja līdz izskaitļotas formulas līmenim to, ko mēdzam netaudz nievigi saukt par melodrāmu, bet kas būtībā ir simtprocentīga reķināšanās ar publikas gaumi un prasībām. Būtībā pirmajās kino eksistences desmitgadēs tika izstrādāta kino žanru sistēma – radīti tie dramaturģiskie modeļi, ko pazīstam kā vesternu, melodrāmu, komēdiju... Katram no tiem bija savi karaļi kā komēdijai Čārlijs Čaplins (viņa konkurenti populārie komiķi braļi Marksī, Basters Kitons), kurš lielā mēērā laikos jau bija tik slavens un bagāts, ka nodibināja savu studiju *United Artists* (kopā ar Grifitu, Fērbenkssu un Pikfordi), un pamazām tika gaidīts brīdis, kad lielais mēmais sāks runāt. **NN**

Corbis/Stampix



Sergejs Eizenšteins – Rīgā dzimušais kino režijas ģenijs, novators un manipulators



→ → → → OSKARU LAUREĀTI

1927/1928 *

Labākā filma: **Spārni / Wings**

Labākais režisors: **Lūiss Mailstons**

Divi arābu bruninieki / Two Arabian Knights

Frenks Borzeigi *Septītās debesis, ielas engēlis un saulriets /*

7th Heaven, Street Angel and Sunrise

Labākais aktieris: **Emils Janingss** *Pēdējā komanda / The Last*

Command un Katras miesas ceļš / The Way of all Flesh

Labākā aktrise: **Dženeta Geinora** *Septītās debesis, ielas engēlis*

un Saulriets / 7th Heaven, Street Angel and Sunrise

1928/1929

Labākā filma: **Brodvejas melodija / The Broadway Melody**

Labākais režisors: **Frenks Loids** *Dieviskā lēdija / The Divine Lady*

Labākais aktieris: **Vorners Baksters**

Vecajā Arizonā / In Old Arizona

Labākā aktrise: **Mērija Pikforde** *Kokete / Coquette*

* Pirmā Amerikas Kinoakadēmijas balvas *Oskars* pasniegšanas ceremonija notiek 1929. gada 16. maijā Holivudā. Tiek izvērtēta 1927./1928. gada filmu raža. Arī turpmāk katra gada sākumā Kinoakadēmija pasludinās iepriekšējā gada laureātus. *Oskaru* ieguvēju sarakstā minēts nevis ceremonijas norises laiks, bet Kinoakadēmijas izvērtētais gads.

Andalūzijas suns (1928)	15
Doktora Kaligari kabinets (1919)	68
Ģenerālis (1927)	107
Metropole (1926)	185
Nosferatu (1922)	212
Pandoras lāde (1928)	225
Žannas d'Arkas ciešanas (1928)	363

Režisors **Spaiks Džonze**. Lomās **Džons Kjusaks**, **Kamera Diazas**, **Džons Malkovičs**, **Ketrina Kinere**



Ketrina Kinere un Džons Malkovičs

Kreigs (Kjusaks), kura hobijs ir leļļu veidošana un vadīšana, sāk strādāt savādā birojā ar ļoti zemiem griestiem. Kādā kabinetā viņš atklāj eju, pa kuru var ieslūkt populārā aktiera Džona Malkoviča smadzenēs, padarot viņu par vadāmu lelli. Kreigs un viņa kolēģe Maksina (Kinere) nolemj nopelnīt, "rikojot ekskursijas" Džonā Malkovičā.

Viena no ekstravagantākajām gadsimtu mijas amerikāņu filmām, kas tūlīt pēc tās uzņemšanas no amerikāņu neatkarīgā kino nišas katapultējās kulta filmu lauciņā – īpašajā telpā, ko mēdz apdzīvot oriģinālas parādības, kas izlec no komerciāli tendētā kinoprocesa. Ar *Būt par Džonu Malkoviču* sevi pieteica spilgts duets – klipu veidošanas skolu izgājušais režisors Spaiks Džonze (1969) un scenārists Čārlijs Kaufmans (1958), kura visu darbu pamatietzīme ir personības dališanās un apziņas neviendabīguma tēma (*Adaptācija / Adaptation* (2002), *Bīstamā prāta grēksūdzēs / Confessions of a Dangerous Mind* (2002) u.c.). Iespējams, abu gājiens ar sirreālisma zirdziņu filmā *Būt par Džonu Malkoviču* nebūtu tik veiksmīgs, ja savu miesu un vārdu uz šīs filmas altāra nebūtu ziedojis Džons Malkovičs – amerikāņu zvaigzne ar intelektuāla reputāciju. Filmas pievilcība slēpjas tās absolūtajā brīvības izjūtā un idejā lūrēšanas kāri – apsēstību ar slavenību privātajām dzīvēm – transformēt sirreālā sīzetā. Te blēzi un

pusveiksmīnietki šļūkā iekšā ārā no Malkoviča rumpja, kas, nabags, jūtas kā tāda spilvendrāna, kuras satura piepildījums ir neprognozējams.

Viens no būtiskākajiem filmas motīviem ir lelles un tā pavēlnieka, manipulētāja, kas vada diedziņos iekārto radījumu, attiecības. Kreiga (Kjusaks) aizraušanās ir leļļu vadīšana, par vadāmu un nebrīvu "lelli" kļūst arī Džons Malkovičs, kad viņš ieslūcis kārtējais ekskursants – dažs ziņkāres, dažs neatbildētu jūtu vārdā (ja Kamerona Diazas noskretusi Lote nevar gūt atbildes jūtas no sev tik simpātiskās Ketrinas Kineres spēlētās Maksinas, kāpēc neizmantot Malkoviča miesu?). Visi mēs tādas (likteņa) diedziņos iekārtas lelles vien esam – šo traģikomisko atskārsmi un sirreālu spēles prieku piedāvā joprojām labākā Spaika Džonzes filma, kas tapusi pēc joprojām labākā Čārlija Kaufmana scenārija. Filma tika nominēta trim *Oskariem*. **DR**

Adaptācija • Bīstamie sakari u.c.

Režisors **Roberto Rosellini**. Lomās *Ingrida Bergmane, Džordžs Sanderss, Pols Millers, Natālija Reja*

Turīgs britu pāris dodas uz Itāliju, Neapoli, lai pārdotu mantojumā saņemtu villu. Laiskojoties villā un iepazīstoties ar apkārtni – cilvēkiem un kultūras pieminekļiem, Katrīna (Bergmane) un Aleksandrs (Sanderss) arvien paralizējošāk jūt paši savu attiecību strupceļu. Viņš meklē flirta iespējas, viņa līdz apdullumam ar tūrisma ceļvežiem rokās klist pa drupām un kapeņēm, lai abi nonāktu līdz secinājumam par laulības šķiršanu. Vai galīgā? Neapoles saule šķiet sakārtējusi tās pretrunas un nesaskaņas, ko ikdienas ritmā Anglijā bijis ierasts noslēpt.



Ingrida Bergmane un Džordžs Sanderss

Nojausmu, nianšu un sajūtu drāma, dvēseles un jūtu tuksneša ainava, kurā cilvēku attiecību zemteksti ir meklējami nevis vārdos, bet pauzēs, nevis rīcībā, bet klusumā, kur dramatiskākos emociju izvirdumus provocē vide – fanātisku ticīgo gājiens vai lavas apraktu milnieku pārkamepojušās atliekas Pompejas izrakumos.

Ceļojums uz Itāliju ir viena no labākajām Roberto Rosellini (1906–1977) filmām, kas, par spīti negatīvajam recenziju vilnim un skatītāju vēsumam, vēlāk tika iecelta šedevru kārtā (kino skenētāji franču kritiķi *Ceļojumā uz Itāliju* saskatīja tās iezīmes, to varoņu un vides saspēli, to dvēseles tuksneša stilu, ko par savu 60.gadu filmu “firmas stilu” padarīja itālietis Mikelandželo Antonioni savā *Aptumsums/L'Éclisse* (1962) u.c.).

Vēsture mēdz izspēlēt jokus: jebkurā hrestomātijā kā Rosellini galvenie darbi tiks minētas viņa pēckara gados tapušās filmas – itāļu kino neoreālisma virziena atslēgas darbi *Roma, atklāta pilsēta/Roma, città aperta* (1945), *Paisā* (1946) un *Vācija, nulles gads/Germania anno zero* (1947) – filmas, kas piedāvāja nebijušu vides reālismu, orientējās uz neprofesionāliem tēlotājiem (ar retiemi izņēmumiem galvenajās lomās) un sociāli skaudru patosu. Kaut pēc laika noilguma daudz dzīvāku kontaktu (ne akadēmiski pētniecisko) šodienas skatītājam izdosies uztaustīt ar Rosellini šķietami “otršķirīgajiem” darbiem, tādu kā *Ceļojums uz Itāliju*.

Pie Rosellini stila maiņas – novēršanās no pašradītā (kopā ar Vitorio de Sikas *Velosipēdu zagļiem/Ladri di biciclette*, 1947) neoreālisma kanona – līdzvainīga bija arī zviedriete, Holivudas zvaigzne Ingrida Bergmane (1915–1982), kura pēc filmas *Roma, atklāta pilsēta* noskatišanās raksta

Rosellini sajūsminātu vēstuli, izsakot vēlmi filmēties kādā viņa filmā. Bergmanes un Rosellini iepazīšanās rezultāts bija ne tikai virkne filmu, bet arī pamatīgs skandāls. Abu privātās attiecības (viņu laulība ilgst no 1950. līdz 1957.) kļūst par iemeslu ilgai pauzei filmu *Kasablanka/Casablanca* (1942), *Gāzes gaisma/Gaslight* (1944), *Sliktā slava/Notorious* (1946) u.c. zvaigznes Ingridas Bergmanes Holivudas karjerā. Zviedriete Bergmane, kas Holivudā ieradās 1938.gadā, bija precējusies, bet pameta gan savu vīru, gan meitu. Tālab līdz pat 50.gadu izskaņai, lomai filmā par krievu cara meitu *Anastasija/Anastasia* (1956) “amorālajai aktrisei” Holivudas durvis faktiski bija slēgtas. Tā vietā viņa filmējas gan Rosellini vēl pie sociālā skarbuma un neoreālisma patosa apelējošajā drāmā *Stromboli* (1949), kurā zvejnieku meičas lomā Bergmanes stāja un «holivudiskā piederība» nešķiet īpaši loģiska, u.c. *Ceļojums uz Itāliju*, būdams kompromiss pašam Rosellini (neoreālisms ir palicis pagātnē), iespējams, ir tā filma, kas notvērusi arī aktrises un režisora personiskos dēmonus. Taču tā cilvēka privāto drāmu – laulības krīzi – ieraksta arī plašākā laika, kultūru un civilizācijas ritu kontekstā. Kā dzīvot, un kāda vispār ir konkrēta indivīda pieredzes, sāpju un mulsuma jēga – tas ir *Ceļojuma uz Itāliju* satvars. Viņi abi – Bergmane un Rosellini – drīz atsāka katrs pats savu dzīves ceļojumu; Bergmanes dzīves ceļa skaista un traģiska izskaņa ir viņas pēdējā kino loma uzvārda brāļa, zviedru ģēnija Ingmara Bergmana filmā *Rudens sonāte/Höstsonaten* (1978). Kopš 80.gadu vidus pasaule pazīst aktrisi – vienu no abu trim bērniem Izabellu Rosellini. DR

☛ **Kasablanka • Sliktā slava • Rudens sonāte • Velosipēdu zagļi • Zilais samts u.c.**

Režisors **Federiko Fellini**. Lomās **Dzuljeta Mazina**, **Entonijs Kvinns**, **Ričards Beisharts**



Dzuljeta Mazina un Entonijs Kvinns

Itāļu režijas ģenija Federiko Fellini (1920–1993) darbs, kas režisoram atnesa starptautisku atpazīstamību, arī labākās ārzemju filmas *Oskaru*, un ne tikai. *Ceļš* 50.gadu sākumā itāļu kino iezīmēja jaunu ēru, noslēdzot neo-reālisma posmu – zīmīgo itāļu kino 40.gadu strāvojumu, kurā ne mazums bija paveicis arī pats Fellini (būdams līdzscenārists neoreālisma šedveram *Roma, atklāta pilsēta / Roma, città aperta* (1945), rež. Roberto Rosellini, u.c.). Tā bija Fellini trešā patstāvīgi režisētā pilnmetrāžas filma – apbrīnojami skaidra, skaudra un lakoniska, kuras dramatisms, gluži tāpat kā Nino Rotas mūzika, nav zaudējuši nenieka no sava spēka.

Fellini, kaut tāpat kā kādreiz neoreālisti varoņus meklēja grūtdieņu lokā, *Ceļā* tomēr panāca īpašu stāsta universāluma pakāpi, vairs nekonkretizējot nedz sociālo vidi, nedz arī vainojot varoņu drāmās laika un vēstures spēles. Tikpat labi stāsts par naivo meiteni – sievieti Dželsomīnu, ko viņai simpatizējošais Muļķis salīdzina ar artišoku, un brutāli primitīvo Dzampāno, ko tas pats Muļķis salīdzina ar suni, kas gribētu runāt un varbūt kādreiz pateikt arī ko labu, bet spēj tikai nikni riet, varētu tikt izspēlēts citā laikā un citā vietā, ne 50.gadu Itālijā klejojošu cirka mākslinieku dzīvē. Tās ir tikai šo trīs cilvēku – Dželsomīnas, Dzampāno un Muļķa – attiecību un likteņu spēles, kas trijotni novedis līdz traģēdijai. Fellini filma būtībā izmanto amerikāņu kino iecienīto ceļa filmas/road movie struktūru, Dželsomīnas un Dzampāno klejotumus pa Itālijas balaģāniem ļaujot asociēt ar katram atvēlēto dzīves, pieredzes un emocionālās dramaturģijas ceļu.

Klejojošs cirka mākslinieks – ķēžu rāvējs, mačo Dzampāno (Kvinns) par 10 000 lirām nopērk no kādas sievietes viņas meitu Dželsomīnu (Mazina), kam jāstājas viņa mirušās māsas Rozas vietā. Dželsomīna kļūst par Dzampāno asistenti, iekautīta un izdresēta viņa sit bungas, rāda grimases un savās ziedojumus. Abi viņi nonāk Romā, istā cirkā, kur Dzampāno brutāli konfliktē ar virves dejotāju Il Matto (Muļķi – Beisharts). Dzampāno nevilšus nogalina Muļķi.

Ceļā Fellini iezīmē vienu no savām turpmākajām stihijām – mīlestību pret karnevālisko: cirku, balagānu no tā primitīvākajām (Dzampāno mūžvecais ķēžu raušanas triks) līdz rafinētākajām izpausmēm (Muļķa dejojšana uz virves Romā, kas tā fascinē Dželsomīnu). Pat ja daudz viņa turpmāko filmu darbība sīzētiski nebūs saistīta ar cirku, mūžīgo, kaut nereti butaforisko svētku elements tajās būs vienmēr. *Ceļa* varoņu raksturi ir lakoniski tēsti un precīzi nospēlēti. Dzuljetas Mazinas Dželsomīna jau kļuvusi par legendu. Maza auguma būtne ar dzīvu mimiku un spēles stilu, kas tuvs klaunādei (viņa nereti salīdzināta ar mēnā kino komiķiem Čaplīnu u.c.), *Ceļā* nodemonstrē satriecošu talanta amplitūdu. Viņas Dželsomīna ir gan neveikla sieviete, bezbēdīgs klauns, gan neprātā esoša būtne, ko nodod Dzampāno. Fellini savu sievu Dzuljetu Mazinu filmēs vēl vairākās filmās (*Kabirijas naktis / Le notti di Cabiria* (1957), *Dzuljeta un gari / Giulietta degli spiriti* (1965), *Džindžera un Freds / Ginger e Fred* (1985)), taču tieši viņas pirmā lielā kinoloma *Ceļā* tā arī paliks tā, ar ko personificēsies Mazina. Viņai *Ceļā* ir lieliski partneri: abi amerikāņi Entonijs Kvinns, kura lācīgi trulajā Dzampāno vien pašā filmas izskaņā iezogas kas nožēlai un dzīvām emocijām līdzīgs, un Ričards Beisharts rotaļīgā un savu drīzo galu paredzošā Muļķa lomā. Ar *Ceļu* Fellini aizsāka vienu no spožākajiem Itālijas kino posmiem 50.–70.gadus, kad savus šedevrus veidoja ne tikai viņš, bet arī citi itāļu kino lielie vaļi – Mikelandželo Antonioni, Lukīno Viskonti. **DR**

☛ *Kabirijas naktis • La dolce vita • 8 1/2 • Sieviešu pilsēta u.c.*

Režisors Aki Kaurismeki. Lomās Ketī Outinena, Marku Peltola

Helsinkos ierodas cilvēks bez vārda (Peltola), viņu smagi piekauj. Atjēdzies slimnīcā kā marles lelle, cilvēks pieceļas no slimnīcas gultas un dodas jaunā dzīvē, jo neatceras neko no tā, kas ar viņu līdz šim noticis. Savās bomža gaitās viņš sastop atsaucīgu Pestīšanas armijas darbinieci (Outinena), kura darbojas arī vokāli instrumentālajā ansambli.



Ketī Outinena un Marku Peltola

Starptautiski pazīstamākā somu režisora Aki Kaurismeki (1957) *Cilvēks bez pagātnes* ir ne tikai viens no viņa labākajiem darbiem – Kaurismeki stila koncentrāts, bet arī oficiālām godalgām visdāsnāk apbalvotā režisora un arī somu filma. 2002.gadā *Cilvēks bez pagātnes* saņēma Deivida Linča vadītās Kannu festivāla žūrijas Lielo balvu un savdabīgā Ketī Outinena – balvu kā labākā aktrise. Kaurismeki (gan Aki, gan arī viņa brālis Mika) ir pasaulē pazīstamākie somu režijas vārdi. Kaurismeki filmu ietekmē (*Ariels/Ariel* (1988), *Es nolīgu pasūtījuma slepkavu / I Hired a Contract Killer* (1990), *Bohēmas dzīve / La vie de bohème* (1992)) kopš 80.–90.gadu mijas ar somu kino sāk rēķināties starptautisko festivālu aprīdē. Bija dzimusi Kaurismeki zvaigzne – viņa tik atpazīstamais traģikomiski ironiskais stils, ko ietonē kādas mazas ziemeļu valsts iedzīvotāja mūžīgā smeldze par lielo, īsto, skaisto dzīvi, kas noteikti risinās kaut kur, bet nezin kāpēc vienmēr met likumu. Viņa filmu vidē, kaut to darbības laiks ir mūsdienas, vienmēr ir kādas īpašas retrosmeldzes pilna. Šķiet, Kaurismeki filmu varoņi balansē starp bezcerību un izmisīgām dzīvot/just/milēt alkām, dzīvojot laikā, kas apstājies, iestidzīs sentimentālās rokmelodijās un 60.gadu dizaina šikā. (Savulaik Kaurismeki sūdzējās, ka Somijas tūrisma industrijas pārstāvji kaismīgi viņu neieredz par valsts publiskā tēla graušānu.)

“Es uztaisīju pasaku, jo realitāte ir bezcerīga. Dzīve nav

paradīze, bet kas man liedz izkļūties filmā,” – tā Kaurismeki. *Cilvēkā bez pagātnes* Kaurismeki stila ir kā biezs – te darbojas viņa dzīves piesmietie varoņi ar maksimālu pašcieņas devu, te neiztikt bez viņa iecienītās retrogrāsas mūzikā un vidē, vai tas būtu kontainers, kurā mit cilvēks, vai Pestīšanas armijas interjers.

Cilvēkā bez pagātnes Kaurismeki pirmo reizi balansē uz realitātes un fantāzijas robežas, ļaujot “mazo stāstiņu par cilvēkiem, kas, par spīti visam, joprojām prot būt maigi...” tulkot gan sadzīviski – kā bomža bez pagātnes dēkas, gan kā sapni par citas dzīves iespējamību, kuru galvenais varonis izdzīvo jau pēc savas fiziskās nāves slimnīcā. Viņš pieceļas kā marles lelle no slimnīcas gultas brīdī, kad zaļā svītriņa uz monitora liecina par nāves iestāšanos, lai sāktu pilnīgi citu dzīvi brīvs no pagātnes, saistībām, neveiksmēm. Pats Kaurismeki uzskata, ka *Cilvēks bez pagātnes* viņam ir gluži tas pats, kas amerikāņu klasikas dārgums Frenka Kapras *Šī brīnīgā dzīve / It's a Wonderful Life* (1946), kur pie galvenā depresijā nonākušā varoņa Džimija Stjuarta atveidā nolaidās eņģelis, lai parādītu, cik drūma un divaina būtu pasaule, ja tajā savu šķietami nelaimīgo un necilo dzīvi nedzīvotu arī viņš. Ideāls koncepts Kaurismeki retrosmeldzes piepildītajai pasaulei – Helsinkiem, Somijai, kāda tā eksistē vienīgi Kaurismeki filmās. DR

☛ Es nolīgu pasūtījuma slepkavu

Režisors **Džoels Koens**. Lomās **Frēnsisa Makdormanda**, **Billijs Bobs Torntons**, **Džeimss Gandolfīni**, **Skārleta Johansone**



Billijs Bobs Torntons

30 miljonu izmaksājusī amerikāņu kino autoru – brāļu Džoela (1954; režisors un Ītena (1957; abi kopā scenāristi) Koenu ekstravagance, atļaujoties filmēt XXI gs. sākumā melnbaltu filmu (Amerikā!), kas rūpīgi ievēro visas XX gs. 40.gados Holivudā tik populārās melnās filmas/film noir tradīcijas, sākot ar vizuālo stilu, darbības laiku (40.gadi), beidzot ar fatālā likteņa klātbūtni, kas galvenajam varonim frizierim nenovēršami bruģē ceļu uz noziegumu un loģisku sodu – nāvi. Kā visas film noir, arī šī Koenu filma ir uzticīga devīzei: “Vienalga, kur ved tavs ceļš, liktenis tev aizliks kāju priekšā, lai tevi iznīcinātu...” (teksts no klasiskās melnās filmas *Apkārtceļš/Detour*, 1945). Brāļi Koeni par tolaik amerikāņu neatkarīgā kino zvaigznēm un Eiropas kinofestivālu mīļumiem kļuva, uzvarot Kannu kinofestivālā 1991.gadā ar filmu *Bārtons Finks/Barton Fink* (1991). Viņi vienmēr mācējuši balansēt starp

Frizieris Eds Kreins (Torntons) vēlas iesaistīties ķīmiskās tīrīšanas biznesā. Lai atrastu tam nepieciešamo naudas summu, viņš šantažē savas sievas (Makdormanda) mīlāko un bosu Lielo Deivu (Gandolfīni), taču viņa rīcībai ir traģiskas sekas.

stilstiski oriģināliem darbiem un Holivudas masu produkciju, kaut pamazām ļaujoties otrās apkampieniem (*Nāvi veicinai/Ladykiller*, 2004). Viņi vienmēr bijuši spoži stilizētāji, arī abu agrīnajās filmās *Vienkārsi asins/Blood Simple* (1984) un *Millera krustceļi/Miller's Crossing* (1990) nav svešas melno filmu noskaņas un trilleru spriedze, kaut oficiālos laurus (*Oskaru* kā scenāristiem) viņiem atnesa šausalīgā provinces drāma *Fargo* (1996). *Cilvēks, kura nebija* ir abu Koenu spožākais stilizācijas paraugs (te lauru vainags izcilajam operatoram Robertam Dikinam) unveltījums melnās filmas vēsturei. Arī detektīvliteratūras klasiķim Džeimsam M.Keinam (pat nemitīgi smēķējošā Billija Boba Torntona varoņa vārds Eds Kreins skan līdzīgi), klasisko melno filmu fatālajai noskaņai un vizuālajam stilam. **DR**

➤ *Fargo* • Pastnieks vienmēr zvana divreiz u.c.

Režisors **Deivids Finčers**. Lomās **Edvards Nortons**, **Breds Pits**, **Helēna Bonema Kārtere**, **Džareds Leto**

Kantora klerks **Džeks (Nortons)** dzīvo standartmājā, dodas uz standartdarbu, viņš pats ir standarta iemiesojums, tāpēc var teikt – viņa nemaz nav. Nav, kamēr **Džeks nesatiek Taileru Dārdenu (Pits)** – noslēpumainu, seksīgi brutālu anarhistu, kurš palīdz **Džekam** tikt galā ar visu lieko un traucējošo: dzīvokli, darbu, naudu. Kādu vakaru **Dārdens** lūdz sadot viņam pa mīli. Tā sāpīgāk! Brutāls stāsts par labi situēta japīša krīzi, kurš sevi meklē gan dzīves līmena galantēriski mantiskās vides kopšanā, gan krīžu grupu apmeklējumos, neskirojot, vai konkrētā psiholoģiskās palīdzības grupa domāta vēža vai citas slimības slimnieku psiholoģiskai reanimēšanai, gan ļaujot daudzī sevī līdz nāvei.



Breds Pits un Edvards Nortons

Pēc Čaka Palanjuka kulta romāna *Cīņu klubs* veidotā filma ir brutāla alegorija par pārsātinātās patērētājsabiedrības morālo ideālu izvēršanu, kur zem teju nišķiskā/marksistiskā sauķļa – lai iegūtu brīvību, vajag pazaudēt itin visu, – slēpti totālas pašiznīcināšanās un terora draudi. Kaut gan **Finčers (1962)** uzsver, ka katra viņa filma ir autonomas mākslas darbs, tā turpina *Svešajos III/Alien III (1993)*, *Septīni/Seven (1995)* un *Spēlē/The Game (1997)*, vēlāk *Bunkurā/Panic Room (2002)* veikto intelektuālo abrakadabru vizualizācijas rituālus (*Cīņu klubā* izcils operatora **Džefa Kronenveta** darbs). Tā ir gandrīz vai režisora apsēstība – skaidras morālās formulas (*Svešajos III* – ļaunums iznīcināms ar ļaunumu; *Septīnos* – baušļu apspēle; *Spēlē* – realitātes un mākslīgās realitātes krustpunktī) ietērt sarežģītos, pret-runigos, formā atraktīvos darbos.

Grūti iedomāties, kā **Finčeram** izdodas nepakļauties Holivudas filmizklaides industrijas standartiem un būt vienam no retajiem, kura darbu raksturojums “sociāli aktuāli” neskan kā izsmieklis. Turklāt studijas gatavas riskēt ar naudu (no biznesa viedokļa vairums **Finčera** filmu, izņemot *Septīni*, ir vieni zaudējumi!) un zvaigznes sapņo par iespēju filmēties pie viņa. **Finčeram** piestāv *Cīņu klubā* skartās anarhistu teroristu tēmas sakarā publiski atļauties frāzi: “Mani uztrauktu, ja teroristi ēkas spridzinātu Venēcijā. Ja to dara Losandželosā, man nospļauties!”

Finčera pieredze reklāmas un mūzikas klipu veidošanā iemācījusi profesionālās izdzīvošanas likumu, autoritātes formulu naudas devēju priekšā: studijai viņš nosauc aktieru sastāvu, kas nevar izraisīt iebildes, un slēdz tādu līgumu, kas liedz iejaukšanos no malas radošajā procesā.

Tā “morāli apšaubāmā” *Cīņu klubā* darbojas savas paaudzes aktiermeistarības autoritāte **Edvards Nortons**, diva **Bonema Kārtere** un superelks **Pits**. Būdams izcils stilists (viņa veidotie *Madonnas* un *Džordža Maikla* klipī ir vieni no labākajiem to karjerā), **Finčers** skrupulozi strādā pie filmas vizuāli jēdzieniskā tēla, pat *Silikona* ielejas mārketinga profiši nosauc **Finčeru XXI gs. mediju stila veidotāju topā (i-D, 1999, XI)**.

Finčera filmas vizuāli ir tumšas un drūmas, lielākā daļa viņa filmu darbības noris naktis režīma apstākļos, un tieši tumsā (baismo nojautu avotā, irstošā, iluzorā robežā starp dažādām realitātēm) dzimst postindustriālā poēzija. Arī *Cīņu klubā* modes nama *Gucci* tērptie varoņi – vai apspilētajos sintētiski žilbinošajos tērpos iedabūtais **Pits**, vai tādās kā grezni iepuvušās mežģinēs titā **Bonema-Kārtere** – ir precīza vizuāla laikmeta zīme, kas iedarbojas pat zemapziņas līmenī: šie cilvēki nav kiborgi vai intelektuāli depresīvas fantāzijas augļi laikabiedru ādās. **Finčers** kaitina ar deklarēto atziņu, ka jebkuram grēcīgumam ir sava pievilcīgā puse. Plus intelektuāla koķetērija ar klasisko darbu par personības dubultošanās tēmu *Doktors Džekils un misters Haidis*. Jo būtībā divi ir viens, proti, nikulīgais japītis **Eduarda Nortona** izpildījumā ticis pie asociāla un seksapila otrā es – **Tailera Dārdena**.

Cīņu kluba morāle ir elementāra: katrs ir tik samaitāts, cik samaitātu viņš sevi atļaujas iedomāties. Taču šī, manuprāt, ir no tām elementārājam patiesībām, kuras visgrūtāk pieņemt. Ērtāk taču apsūdzēt māksliniekus morālā relativisma propagandā. Ir arī viedoklis, ka *Cīņu klubs* parāda, ko feminisms nodarījis vīrietim, kura vienīgā iespēja atgūt zaudētās pozīcijas ir, atbrīvojot savu dzīvniecisko es. **NN**

Režisors Alejandro Amenabars. Lomās Nikola Kidmena, Fionula Flanagan, Kristofers Eklestons, Alakina Meja, Džeimss Bentlijs



Nikola Kidmena

Šai mājā nedrīkst atvērt durvis, neaiztaisot iepriekšējās. Visiem aizkariem jābūt cieši aizvilkti. Jo te dzīvo bērni, kuri baidās dienas gaismas. Mājā ar cikstosām grīdām, čaukstosām portjerām, noslēgtām istabām, kurās pašas no sevis spēlē klavieres, apmetušies draudīgie, tomēr neredzami Citi – tie, kuriem nepatīk svešinieki, kas vēlas būt mājas saimnieki. Vēl nez kādēļ šī rēgainā nama kalpi ar kritušām rudens lapām citīgi slēpj kapu plāksnes parkā...

Klaustrofobiski spēcīgais trilleris, kuru ar producenta Toma Krūza svētību Holivudā uzņēma spēņu jaunpienācējs Amenabars (*Tēzes / Tesis* (1996), *Ater acis / Abre los ojos* (1997)), bija laulātā drauga dāsna dāvana, pēc Krūza prāta, novērtētajai dramatiskajai aktrisei Nikolai Kidmenai pirms Holivudas ideālākās laulības šķiršanas. Spēņu daudzpusīgais talants (Amenabars sacer ne tikai visu savu filmu scenārijus, bet arī mūziku) Holivudu iekaroja ar viltīgu stratēģiju: kādēļ gan list no ādas laukā, mēģinot kļūt par otru dzīvo Spilbergu, ja var pacensties kļūt par... otru Hičkoku? Formula nostrādāja lieliski: Amenabars (1972) uzņēma filmu par spokiem, kuru nemaz nav (sižeta medicīniski intriģejošo noslēpumu noklusēsim), bet kuri iracionālu šausmu sajūtas izskatā lien no visu tumšo kadru stūriem un uzglūn skatītājam. Kamera kā ložņājoša odze slid pa spoži pulēto netikami plašā nama parketu, aizkaru spējā čaboņa, kad tos pēkšņi atrauj neredzamas rokas, kalpotāju zīmīgā saskatīšanās, bērni ar ziņkārē un/vai bailēs plaši ieplestām, spīdošām acīm – šie šķietami kinematogrāfam tik hrestomātiski pazīstamie psiholoģiskie triki (kā Polaņska *Rozmarijas bērņā / Rosemary's Baby*, 1967), visur dzirdamās sātanis-

ki mistiskās balsis vai Džeka Nikolsona slavenais smīns pie rakstāmmašīnas pamestā viesnīcā no Kubrika *Mirdzuma / The Shining* (1980) ir daudz iespaidīgāki par izkrāsotajiem gļotaino mošķu izdzimteņu viepļiem un specefektu kaskādēm, kopā ņemtām.

Taču bez tradicionālo, klasisko baiļu tehnoloģijas (kuras formālie paņēmieni tiešām *à la* Hičkoks) Amenabaram azotē paslēpts galvenais filmas pārsteigums – tas, ko rada Kidmena savā talantīgas aktrises teritorijā, kurā nekādu ārējo spoku – naidnieku nav. Kidmena arī šeit ģeniāli nospēlē drāmu: prātu zaudējošas vai jau pazaudējušas (un šī nojaušamā robežšķirtne ir filmas galvenā mikla – efekts) mātes traģēdiju, jo viņa ļoti baidās par savu bērnu drošību, veselību, dzīvību. Šīs bailes parasti ir iracionālas, instinktīvas kā katrai mātei. Kā katrai mātei un sievai, kas jau apjēgusi vienu lielu zaudējumu (vīrs gājis bojā I pasaules kara laikā, namā ierodas viņa vīzija...). Amenabars turpina pārsteigt: par Venēcijas festivāla naglu, lideri kļuva viņa jaunākā filma *Iekšējā jūra / Mar adentro* (2004) – emocionāli traumējoša drāma par katra cilvēka brīvām tiesībām nomirt. **NN**

► Mirdzums • Mullenrūza u.c.

Režisors Stīvens Spilbergs. Lomās Henrijs Tomass, Drū Berimora, Di Vollesa-Stouna, Pīters Koijsots, Roberts Maknotons

Citplanētiešu zinātnieku botāniku ekspedīcija no Zemes nejausi aizmirst pakert mājup savu kolēģi. Sazin vēl, kā uz mūsu planētas, konkrēti, Kalifornijā, klātos augumā sīkajam, tak lielgalvainajam, ļoti simpātiskajam kosmiskajam dīvainim ar skumjajām suna acīm, ja šefību pār viņu neuzņemtos desmitgadīgais cilvēks Eliots (Tomass) un viņa komanda.



Līdz 1997.gadam, kad atkārtoti uz ekrāniem tika izlaista Spilberga paaudzes biedra un drauga Džordža Lūkasa kosmiskās sāgas *Zvaigžņu kari/Star Wars* tehniski uzprišinātās trīs pirmās daļas (1977, 1980, 1983), superskatāmgaibals *Citplanētietis* kā pirmā bezprecedenta "filma visiem" piecpadsmit gadu bija kases/peļņas liderpozīcijās pasaulē. Šim fenomenam, kā tik bērnišķīgi naivas, līdz asarām aizkustinošas, vienkāršas labsirdīgas pasakas formula ar neslēptu humānisma patosu spēja iekarot simtiem miljonu skatītāju sirdis un makus, veltīts ne mazums rakstu, pat zinātnisku darbu.

Vieni skaidro filmas panākumus ar Spilberga prasmi ideāli sakombinēt arhetipu klišejas. Vispirms filma ir stāsts par nesavtīgu draudzību starp cilvēkbērnu un ne-cilvēku, kurā iespējams saskatīt pat freidiskus motīvus par pusaudžu permanento vientulību, tieksmi pēc sarunu biedra, pieķeršanos "tam, kas neesi tu pats". Ilgu pēc mājām arheptips, ko postmoderni un asprātīgi apspēlē režisors (zaļganpelekais mūdītis, skatoties TV un ieraugot tajā karnevāla tērpā "citplanētieti" Jodu, sērīgi izdveš – home/mājas), apelējot arī pie katra skatītāja bērnības nostalgijas stīgas. Interesanti, ka Spilbergs manipulē ar universālām, tomēr visai banālām jūtām – patētiku (citplanētietis taču sapņo atgriezties savā galaktiskajā šūpulī), nostalgiju (katrs mēs zemapziņā sapņojam par laimīgu bērnību) un ironiju (skaidrs, ka režisora attieksme pret mietpilsonisko, pašpieņemamo pieaugušo *homo sapiens* vidi ar komfortablajām kotedžām un labiekārtoto sadzīvi ir skeptiska). Citi redz filmā gluži vai politikorektuma manifestu: izrādās, uz dvēselisku tuvību ar šķietami atbaidošo, pretīgo, "svešo" "ne-es"

mūsdienu sabiedrībā, zinātniski tehniskā progresa un atsvešinātības laikmetā, vairs spējīgi tikai bērni. Un arī tad viņu reakcija drīzāk ir instinktīva (glābt un aizsargāt to, kam dara pāri vairākums), ne apzināta rīcības izvēle. Trešie uzskata filmu par kosmopolita Spilberga idejiski skaidri formulētu universālisma doktrīnu, ka Visums ir vienota sistēma, kurā cilvēks ir šīs sistēmas, kosmosa sīka sastāvdaļa un kurā tādi kā *E.T.* ir mūsu neiepazītie dubultnieki, ar kuriem nepieciešams dibināt sakarus, īsta starpplanētu mīlestības un uzticības deklarācija (šādu ideju Spilbergs jau aizsāka filmā *Trešās pakāpes tuvie kontakti/Close Encounters of the Third Kind*, 1977). Ne velti filmas angļu abreviatūrā *E.T.* ir analogs galvenā varoņa zēna Eliota vārda pirmais un pēdējais burts e-t. Taisnība ir visiem: labestīga humora pilnais pasakas sižets filmā ieguvis klasiski skaidru formu ar lielisku, elegantu patosa pilnu mūziku (Spilberga vairāku filmu komponjons Džons Viljamss par to saņēma kārtējo, trešo *Oskaru*, divi *Oskari* tika arī skaņas režijai un skaņu efektiem, tiem laikiem perfektiem specefektiem (arī *Oskars*). Tehniski pilnīgota pasaka fantāzijas žanrā, kas atkausē sirdis. 2002.gadā Spilberga studija *DreamWorks* izdeva filmas jubilejas komplektu: režisora nedaudz papildinātu un, jā, pacenzētu, bet tehniski vēl pilnveidotāku versiju, kā arī publiski samīļoja abus nu jau pieaugušos cilvēkbērnus, aktierus Drū Berimoru (Spilberga krustmeita) un Henriju Tomasu. Filmas fināla kadrs un plakāts ar uz zvaigznēm lidojošiem bērnu ratiņiem zilā naktis ainavā ir vizuālās kultūras bieži citēta klasika. **NN**

• Žokļi • Mākslīgais intelekts • Īpašais ziņojums u.c.

Režisors **Metjū Bārnijs**. *Lomās* Metjū Bārnijs, Ursula Andresa, Ričards Serra

I – Starp gaisa baloniem – dirižabliem, kas plivinās izplatījumā, blondine ar sulīgām sarkanām un zaļām vīnogām veido geometriskus rakstus, kurus vēlāk uz zvaigznēm izklāta spēles laukuma atkārtō dejotājas Brodvejas elka Basbija Berklija stilā... II – Halucinogēnas, haotiskas, toties lieliski nofilmētas ainas biedēgas ērģelmūzikas pavadījumā, kurās redzama pasaules glamūrā niecība, sākot ar Jūtas štata sāls laukiem, Džasperas ledus kļajumiem Kanādā, mormonu dievnamiem, brahmanu vērsiem, bišu kopošanās "pornogrāfiju", beidzot ar ekscentrisko misteru Hariju Gilmoru (Bārnijs), iluzionistu Hudini (N.Meilers) un citiem savdabjiem no artistiskās Nekurzemes. III – Mācekļis (Bārnijs), kurs gatavojas iesvētībām masonu ložā, uz amerikāņu art deco stila arhitektūras pērles Crysler Building fona tiekas ar arhitektu Hiramu Abifu (ievērojams tēlnieks R.Serra), cinās ar huligānu bandu un dara visādas ausīgas blēnas modernās mākslas citadēlē Gugenheima muzeja spirālkāpņu hallē. Seko Cremaster citējāmākā daļa Kārtība/The Order, kuras darbība notiek muzeja rotundā. V daļa – Kēdes karaliene (Andresa) ir vienīgā skatītāja grandiozai operas izrādei tukšā pseidobarokāli greznā XIX gs. teātri. Karaliene pavada fejas, burvis (Bārnijs), kalpotāji, baloži...



Ursula Andresa

Nujorkas Gugenheima muzejā ar milzīgiem panākumiem 2003.gadā notikusi cikla prezentācija jāva secināt – Bārnijs (dziedātājas Bjorkas vīrs un viņas otrā bērniņa tēvs) ir gadu tūkstošu mijas ievērojamāko vizuālo mākslinieku trīsdesmitgadīgo paaudzes lideris. Runājot analogijās, Bārnijs vāgneriskais *Cremaster'a* cikls ir pašpietiekama estētiska sistēma (piecas spēlfilmas un gūzma filmas "blakusproduktu" – dažādos materiālos realizētu darbu, kas atklāj mākslas radišanas procesa dabu un kurā autora nevaldāmājam fantāzijai, sirreālajām vizijām un taktiļām, lieliskām šo viziju formām, ir ne tikai mākslas priekšmetu, bet arī kulturoloģisku pārdomu rosinātāja vērtība). Vispirms jau cikla provokatīvais nosaukums. Retais zina, ka labaskanīgais vārds "kremasters" apzīmē muskuli vīrieša sēkliniekos, kas atbild par vitāli svarīgā orgāna saraušanos brīžos, kad tas ir ārēju apstākļu apdraudēts. Ši anatomiskā īpatnība, kas, pirmkārt, atšķir sievieti no vīrieša, otrkārt, ir tik trausla un ievainojama, ko Bārnijs lieto sava mākslas objekta apzīmēšanai, ir ne tikai izaicinoša vīriešu šovinisma un ironiska narcisma (visu filmu galvenais varonis ir Bārnijs pats; bet patiesībā tādēļ, ka viņš uz sava ķermeņa "izmēģina" komplicētās miesas transformācijas mākslas darbā) izpausme, bet arī norāde, cik patiesībā apdraudētas ir visas tās mākslu padarīšanas. To apliecina arī mākslas darbu materiālā substance: tie veidoti ne tikai no metāla un koka (mazākums), bet

paši iespaidīgākie no vaska, piena, papīra, ķīmisku reagentu putām, vazelina. Arī svarīgākā projekta sastāvdaļa filma taču ir "nemateriālas dabas", jo filmlente vai DVD čaula nav nekas, iespajds par filmu taču notiek tikai tad, kad to kāds skatās. Turklāt Bārnijs demitoloģizē tēzi "iesākumā bija vārds", tās vietā liekot "iesākumā bija tēls" un piebilst – arī beigās, apokalipsē, būs tikai tēls. Lai cik dīvaini, galvenais Bārnijs filmu inspirācijas avots ir... teātris: mūzikls, opera, varietē, kabarejs, bet atradusies vieta arī vesternam, ķeltu leģendām un foto. Kritiķi neskopojas salīdzinājumiem: "Kičs, novests līdz stila pilnībai, savāda paralēlā pasaule Lūisa Kerola stilā" (Stīvens Madofs, *Time*), "Gada labākā filma. Epohāls mākslas darbs, kuru caustrāvo veselīgs humors un jautru piedzīvojumu avantūrisma gars, kas pazudis *Zvaigžņu karu* tipa filmās. *Cremaster III* piesātināts ar labākiem mūzikliem raksturīgu šampanisku koķetēriju un sporta spēļu vērošanas primitīvo, bet spēcīgo uzbudinājumu" (Stīvens Holdens, *The New York Times*), "Lielisks, grezns un ļoti, ļoti dīvains kino" (Deivids Frankels, *Artforum*). Tomēr viskudīgāk *Cremaster* definē Džefrijs Džonss (*The Guardian*): "Pirmais izcilais mākslas un kino apvienojums kopš Dalībunjuela *Andalūzijas suna* laikiem." Jūs varat lauzīt galvu, meklējot jēgu Bārnijs izkaisīto vizuālo zīmju kosmosā. Un varat vienkārši ļauties šo neparasto tēlu plūdumam. **NN**

Andalūzijas suns • Doktors No

Režisors Fransuā Trifo. Lomās Žans Pjērs Leo, Patriks Ofejs, Klēra Morjē, Albērs Remi

Pusaugu zēns Antuāns Duanel (Leo) skolā pazino, ka viņa māte (Morjē) ir mirusi. Tie ir meli, vēl viens klases slīktākā skolnieka Antuāna pārkāpums. Kaut viņa māte savā zinā ir mirusi – viņai ir romāns, ģimenē Antuāns sen kļuvis svešs. Puika sāk bēguļot, seko rakstāmmašīnas zādība un stingra režīma kolonija.



Žans Pjērs Leo

60. gadu ausmā dzimuša franču jaunā viņa atslēgas figūras – Fransuā Trifo (1932–1984) pirmā pilnmetrāžas filma. Tajā viņš ne tikai pieteica sava autobiogrāfiskā filmu cikla varoni Antuānu Duanelu, atrodot pusaugu zēnu ar absolūtu kino izjūtu Žanu Pjēru Leo, bet radīja arī franču kino jaunā viņa programmatisku darbu. Trifo sāka kā kinokritiķis, ar publikācijām intensīvi cīnoties pret vecišķo, manierīgo franču kino. Gluži tāpat kā viņa kolēģi kritiķi Žans Liks Godārs, Ēriks Romērs, Klods Šabrols, kas arī drīz vien pievērsās režijai, Trifo deklarēja atteikšanos no filmēšanas paviljonos. Nost ar manierīgiem literatūras ekranizējumiem, to vietā realitāte, improvizācija, paļaušanās uz reālās vides elpu un režisora kā autora skatījums.

400 sitienu precīzi atbilst šiem principiem un, kas pats galvenais, joprojām ir viena no spēcīgākajām filmām, kurā saduras bērna un pieaugušo tik atšķirīgās pasaules. Tajā vienmēr saskatītas svētīgas Žana Vigo filmas *Nulle uzvedībā / Z  ro de conduite* (1933) ietekmes gan tēmas, gan pat kadru uzbūves ziņā. Arī 400 sitienu, gluži kā Vigo film  , skola ir dzelzaina un trula sistēma, kas nerēķinās ar individualitāti, to alkstot iznīcināt, banaliz  t. Sistēma, kas nepakl  v  gos vai nu salauz, vai izstumj, deleģējot pakl  au-

šanas sistēmu kādam citam, teiksim, kolonijai. Antuāns Duanel – zēns ar tumš  m, gudr  m acīm – ir m  z  gais izstumtais gan no skolas, gan ģimenes, kur   viņš rada problēmas, bērns – pamests pats savā vientulības telpā. Apr  brinojama ir 400 sitienu vienk  rs  ba un tajā pašā laikā dramatisma pakāpe: zēna klejojumi pa Parīzes ielām zogot, b  gu  šana kinoteātros, kur rāda lielo filmas, un tajā pašā laikā došanās uz le  ju teātri, lai skatītos pasaku mazu b  rne  ju sabiedrībā. Trifo prasme dokumentālo apvienot ar spēli piedod 400 sitienu tās patiesīguma l  dz kaulam smeldzi. Iespējams, ja Trifo nebūtu atradis Duanelu – Žanu Pj  ru Leo, 400 sitienu nekļūtu par sedevru. Ši tr  spadsmitgadig   zēna absolūto dabiskumu kadrā iespējams skaidrot gan ar viņa skarbo bērnības pieredzi un ar veiksmīgu sakrītību – Leo bija atradis režisors, kurš viņa likten  i saskatīja pats savējā atspulgu.

Filma ir veltīta leģendārā franču kinoteor  tiķa Andrē Baz  na piemiņai. Tā saņēma Kannu festivāla balvu par labāko re  ziju, padarīja Žanu Pj  ru Leo par jaunā viņa ikonogr  fisku seju un deva Trifo impulsu sekot jau pieaugušā Duanela gaitām cit  s filmās. DR

• Nozagtie sk  pst   •   ils un D  z  ms • Šaujiet uz pianistu • Mājas pavards • Amerikāņu nakts

Režisors Robs Māršals. Lomās Renē Zelvēgere, Katrīna Zeta-Džonsa, Ričards Girs, Džons S.Reilijs, Kvīna Latifa

XX gs. 20.gadu Čikāga. Tas ir stāsts par kordebaleta dejotāju Roksiju Hārtu (Zelvēgere), kas sapno kļūt slavena. Vīnas elks ir mūziklu zvaigzne Velma Kellijā (Zeta-Džonsa). Par sava blēdigā mīlākā slepkavību Roksija nonāk cietumā. Te viņa sastop dievīnāto zvaigzni Velmu, kura ir nogalinājusi neuzticīgo vīru un māsu, viņa mīlāko.

To, ka ASV Kīnoakadēmijas biedriem uznāk kaislibu un dāsnuma vilņi jeb lēkmes pret amerikāņu masu kultūras virsotni mūzikliem, apstiprina skaitļi. Stipra tvēriena profesionāļa Roba Māršala (1960) efektīgais, glamūrais mūzikls *Čikāga/Chicago* tika nominēts trīspadsmit *Oskariem*, saņēma sešus. Astoņus *Oskarus* no desmit apsolījumiem 1973.gadā sacensībā ar Kopolas *Krusttēvu/The Godfather* vinnēja cits mūzikls – Boba Foses *Kabarē/Cabaret* (1972). Paralēles ar Fosi te uzprasās pašas no sevis – *Čikāgas* pamatā ir 1975.gadā Brodvejā tā paša Foses (arī *Kabarē* – gan Brodvejas izrādes, gan slavenās filmas režisora) iestudēta teātra izrāde – šovs, kam folklorizējušos mūziku, istu hita recepti džeza stilā, sarakstījuši Džons Kanders un Freds Ebs un kuras kloni apstaigāja teju pus pasaules teātru skatuves. No Boba Foses *Čikāgas* filmā redzams talismans – pirmā Roksijas lomas izpildītāja, slavena Brodvejas zvaigzne Čīta Riveira, gan sīkā cietumnieces Nikijas lomā.

Čikāga – tas ir mitoloģizēts lielformāta stāsts par amerikāņu mafijas metropoles darbības mehānismu. Par cinisma pilno urbāno romantiku un to asins cenu, kas obligāti bijusi jāmaksā, lai šī pilsēta – monstros kā nesātīgs vampīrs vispirms atdzertos savas tautas vitālās sulas un amerikāņu sapni, šo nabagu sapņu kokteili, bet pēc tam slaidi noslicinātu tautu anonimitātes purvā. Protams, pēc katram sniegtajam “piecpadsmit slavas minūtēm”, kuras *Čikāgas* slepkavīgās draiskules aizpilda, dziedot sajūsminātām kabareju publikas pūlim un brūņojušās ar baltiem kalašņikoviem. Varbūt šīs antivarones neļaus nodot sevi aizmirstībai? *Čikāgas* gadījums ir patiesi rafinēts – eleganti izskaitļotais mūzikls kā teātrāli precīzu klipu numuru virkne ekrānā izskatās pēc nereālas pasakas par divām daiļām krāpniecēm Roksiju un Velmu un abu biznesa partneri (dejojošais Ričards Girs – elegants kā flīgelis), kurš viltībā neatpaliek no savām cietumā iespundētajām klientēm.

Trijotnes mērķis – valdīt dzīves teātrī, kur bioloģiskās marionetes neraud vis glicerīna, bet istas asaras, kaut arī rampas gaismā. Filma, kura samierina teātri ar kinematogrāfu, turklāt dara to virtuozā horeogrāfiskā rīksī. Piecu filmas horeogrāfu brigāde ir pastrādājusi godam, kaut arī filmas priekšplānā dominē ne gluži tīri deju numuri, bet



Centrā – Katrīna Zeta-Džonsa

to klipveidīgie zīlbinoši montētie atspulgi. Jāatzīst, ka tieši montāžas enerģiskais neprāts ir *Čikāgas* stila un draiva radītājs. Turklāt iebildes neraisa arī tas, ka deju numuri nojauc jebkādu piesaisti konkrētam laikam un telpai (t.i., Čikāgai lielās depresijas un sausā likuma, tā tad mafijas ziedu gadus, kad nakts uzdzīve ar alkoholu bija īpašs aizliegtais auglis). Tā ir grēcīgā pasaule *per se/kā* dotums – vilinoša kā jau viss aizliegtais.

Pikanta filmas aizkulišu ziņa ir arī tā, ka par Roksijas un Velmas lomām cīnījās Madonna, Nikola Kidmena, Gvineta Paltrova un pat mūžīgā jaunekle Goldija Houna, bet Māršala pēdējā izvēle bija nekļūdīga – abas mūzikla žanra debitantes, kaut gan ar brangu profesionālu rūdījumu (Zeta-Džonsa un Zelvēgere ir mācījušās gan vokālu, gan baletu), tika nominētas *Oskaram*, un Katrīna arī, būdama laimīgās mātes cerībās, drosmīgi kāpa uz *Oskaru* skatuves vispirms efektīgi dziedāt, vēlāk – saņemot vinnēto figūriņu par labāko otrā plāna lomas tēlojumu. Amerikāņu sapnis darbībā. Pēc nepilnas nedēļas aktrise dzemdēja dēlu.

Čikāgas peļņa ASV kinoteātros – 172 miljoni. **NN**

☛ Amerikānis Parizē • Vestsaīdas stāsts • *Kabarē* u.c.

Režisors Džons Šlezingers. Lomās Džūlija Kristi, Dērks Bogards, Hārvijs Lorens

Kā apprecēt itāļu aristokrātu, ja esi meitene no plebejiskām aprindām, taču ar pievilcīgu ārēni, ambīcijām un pamatīgu "sakodienu"? Modeles Daienas Skotas (Kristi) izsīšanās stāsts 60.gadu bohēmiskās Londonas modes biznesā var kalpot kā pamācība smalko aprindu iekarošanai.



Dērks Bogards un Džūlija Kristi

Apzinos, ka daudziem no aktīvās skatītāju paaudzes maz ko izteiks Džūlijas Kristi vārds, taču man bija milzīgs pārdomājums un personīgi ļoti svarīgs notikums strādāt kopā ar viņu kaut tikai vienā epizodē, kas atvēlēja Ahillejam un viņa mātei, – tā runāja Breds Pits saistībā ar viduvējo eposu *Troja/Troy* (2004), kur spēlējis kopā ar vienu no savas bērnības kulta aktrīsēm Džūliju Kristi (1940). Viņa jūsma ir motivēta – šī britu aktrise ir viens no oriģinālākajiem un izteiksmīgākajiem savas paaudzes talantiem. Savukārt *Dārgumiņš* ir filma, kas Kristi atnesa pasaules atzinību Amerikas *Oskara* veidolā par labāko sieviešu lomu. *Dārgumiņš* – stāsts par kādas meičas ar pateicīgu ārēni karjeras ceļu modeļu biznesā – nereti tiek uzskatīts ne tikai par vienu no Kristi labākajām lomām, bet arī režisora brita Džona Šlezingera (1926) labākajiem darbiem. Kaut nenoliedzami ar daudz plašāku publicitāti un laika garu notvērušas filmas statusu lepojas cits viņa darbs – filma *Pusnakts kovbojs/Midnight Cowboy* (1969), kas tapa Holīvodā uzreiz pēc *Dārgumina*. Amerikas Kinoakadēmijas dāsnā atzinība *Dārgumīnam* tad arī nogludināja Šlezingera ceļu uz Ameriku. Teksasas trauku mazgātājs, neveiksmīgs Ņujorkas iekarotājs ar tā realitātes samīdītajiem sapņiem un izskatīga meiča, kas noorganizē savu karjeru līdz žurnālu vāka sejas statusam un aristokrāta sievai: šķietami

absolūti pretēji ir šie divi slavenākie Šlezingera filmu varoņi. Pats viņš apgalvojis: "Mani interesē nevis varoņi, bet glēvuļi, nevis panākumi, bet neveiksmes." Lai arī *Dārgumina* stāsts šķietami ir panākumu pušķots, Šlezingera intereses objekts vispirms jau ir cena, par kādu tiek pirktā karjera un veiksmē. Šlezingers nāk no britu kino jauno un dusmīgo paaudzes, kuri veidoja filmas kā izaicinājumus un kuru ziedu laiki bija 50.gadu izskaņa un 60.gadi (citi zīmīgākie režisori – Tonijs Ričardsons, Lindsejs Andersons). Kaut *Dārgumiņš* bija iecerēts kā satīrisks skatījums uz Londonas smalko aprindu saldo dzīvi ar tās formā izsmalcinātajiem un jēgā nožēlojamiem rituāliem, Šlezingera "svētais niknums" nav viendabīgs. Šķiet, par spīti vēlmei ironizēt, Šlezingeru fascinē smalkās sabiedrības priekšmetiskā vide, izsmalcinātie tērpi un interjeri, tās noskaņas bohēmiskā saldme, kas filmā izzīmēta ne sliktāk kā citā slavenā 60.gadu vidū Londonā modes biznesa aprindās filmētā darbā – Mikelandželo Antonioni *Fotopalielinājumā/Blow Up* (1966).

Savā ziņā *Dārgumiņš* ir Šlezingera *La dolce vita* (1960) analogs Fellini bohēmiskās spozmes un eksistenciālā skaudruma uzšķērdumam tik klasiskajā filmā, ar stila izjūtu un garšu tapis darbs. **DR**

☛ Pusnakts kovbojs • Fotopalielinājums • La dolce vita u.c.

Režisors Vims Venderss. Lomās Bruno Gancs, Oto Sanders, Solveiga Dommartina, Pīters Falks



Solveiga Dommartina

Divi eņģeļi Damiels (Gancs) un Kasiels (Sanders) vēro Berlīni, tās iedzīvotājus – jaunus, vecus, veiksmīgus un krenkīgus – no eņģeļu skatpunkta debesīm, kas virs Berlīnes. Viņi ir mūžīgi, taču krāsu akli un no cilvēciskām sajūtām pasargāti. Damiels iemīlas trapeču vingrotājā, kuras cirks ir bankrotējis, viņam zūd izredzes uz mūžīgo dzīvi, taču ir lautas cilvēciskas emocijas.

Vācu režijas meistara Vima Vendersa (1945) izcilākā, iespējams, visvāciskākā filma. Damiels un Kasiels Berlīni vēro, vēl austrumu un rietumu blokos dalītu, Berlīnes mūra sašķeltu. Tieši tur, kur vēl līdz 1989.gadam stiepās Berlīnes mūris, bet tagad plešas fantasmagoriskie Potsdamas laukuma debesskrāpji, klist Vendersa filmas eņģeļi – divi vīrieši tumšos mēteļos ar astītē saņemtiem matiem. Viņi arī aperīgi mēdz sēdēt uz pilsētas smailēm, teiksim, “baznīcas ar nolauzto spīci”, kas pašā Berlīnes centrā pie Zoo. Eņģeļi redz pasauli melnbaltu, viņus neredz neviens, varbūt vien bērni nojaus to klātbūtni un kāds Berlīnē esošs amerikāņu aktieris Pīters Falks (TV seriālu *Kolombo/Colombo* seja), kas apveltīts ar īpašu sajūtu asumu, kaut neredzot līdzās stāvošo eņģeli, jūt tā klātbūtni. Droši vien tādēļ, ka pats reiz bijis eņģelis. «Mūsu ir daudz,» viņš teiks tikko no eņģeļa par dzīvu cilvēku tapušajam Damielam, kurš savu pirmo naudiņu – 200 vācu markas ieguvīš, pārdodot eņģeļa zelta bruņas...

Venderss savu reālistisko pasaku par Berlīni un eņģeļiem virs tās veido kā meditatīvu plūdumu, blīva aizkadra teksta noklātu: tās ir berlīniešu, cilvēku, kas metro, kas uz ielām, balsis un slēptākās domas, ko eņģeļiem ir ļauts dzirdēt. Tā Damielam ir lemts sadzirdēt cirka vingrotājas Merionas – vientuļas un mīlestības izslāpušas – depresīvo iekšējo balsi, viņš kā apburts raugās viņas vingrojumā uz trapeces, un, ironiski, sievietei, kas lems eņģeli Zemes takām, ir stilizēts eņģeļa tērps ar baltiem spalvu spārnīem.

Venderss filmā ir savērpis Berlīnes, Vācijas pagātni (mirkīgi filmā ieslidošās hronikas ainas: kara laiks, drupas, arī filmas sižeta motīvs – filmas par nacistiem un karu filmēšana) un tagadni, reālo cilvēku apdzīvoto telpu un irēālo, to, kurā mit eņģeļi. Režisors konsekventi izspēlē krāsu, filmā tai ļaujot iespraukties tikai tad, kad Damiels sāk zaudēt piederību eņģeļu kārtai – iemīlēties. Krāsa pilntiesīgi triumfē jau tad, kad no eņģeļa viņš taps par vīrieti, kurš izvēlas krāsainu un košu, pat bezgaumīgu apģērbu un kā bērns priecājas pat par savu asiņu krāsu. Filmas operators ir leģendārais Anrī Alekšans – cirks, kurā vingro Marionas, ir nosaukts Alekana vārdā.

Debesis pār Berlīni ir perfekti sabalansēta gan filmas tēlainība, gan Vendersa vēstījums – dramatiskā Vācijas vēsture, gan melodramatiskais un pat ezoteriskais slānis, kas daudzās Vendersa 90.gadu filmās nebūt neveido perfektu veselumu. Eņģeļu filmai *Debesis pār Berlīni* ir arī sīkvēls – turpinājums *Tik tālu, tik tuvu/In weiter Ferne, so nah!* (1993), krietni pieticīgāks darbs, kura tapšanas vienīgā motivācija, šķiet, ir *Debesis pār Berlīni* fināla titros apsolītais “*To be continued*” – turpinājums sekos. Apsolījumam seko vēl viens titrs – skaists veltījums: “Visiem bijušajiem eņģeļiem, ir īpaši Jasudziro, Fransuā un Andrejam.” Tie ir trīs XX gs. kino režijas ģēniji – japānis Jasudziro Ozu, francūzis Fransuā Trifo un krievs Andrejs Tarkovskis... DR

► Amerikāņu draugs • Parīze, Teksasa u.c.

Režisors Kerijs Konrans. Lomās Džūda Lovs, Gvineta Paltrova, Lorens Olivjē, Andželina Džolija, Džovanni Ribizi

Jukušais vācu zinātnieks, Nobela prēmijas kandidāts Totenkopfs (no TV ierakstu arhīviem šai filmai "reģenerēts" 1989.gadā mirušais sers Olivjē) nav ne pirmais, ne pēdējais, kurš uzskata, ka ideālu pasauli iespējams uzcelt, nogalinot visus uz tās esošos un sākot visu no jauna. Tādēļ viņš 1939.gadā Ņujorkai uzsūta gigantiskus robotus, kuri sāk globālās iznīcināšanas orgiju. Pasauli, kā jau tas lemts pasakās, glābj divi – akurāti kēmmētais lidmašīnu pilots Debesu kapteinis Džo Salivans (Lovs), lidzinieks 30.gadu legendārajam džezenim un Prestona Stērdžesa 1941.gada zīmes filmas Salivana ceļojumi galvenajam tēlam, un bezbailīga mulbe, žurnāliste ar Leica fotokameru plecos un vārdu no angļu bērnu pantina Pollija Pērkinsa (Paltrova). Finālā uzvar pasaules progresā dzinējspēks – mīlestība.



Džūda Lovs

Kopš 1939.gada brīnumainā atgadījuma ar ģeniālo pieņapaiku Orsonu Velsu, kad producenti teica: šē nauda un filmē, ko gribi (tā tapa visu laiku labākā filma *Pilsonis Keins/Citizen Kane*, 1941), kinoindustrijā nav piedzīvoti analogi bezatbildīgi un intuitīvi tik trāpīgi naudas tērēšanas piemēri. *Debesu kapteinis* ir otrais šāds gadījums – nevienam nezināmam kinofanātiķim Kerijam Konranam *Paramount* vadība iešķiebj 70 miljonus, lai tas debitē ar retrofantastisku viziju par mīlestību un dzelzs robotiem Ņujorkā. Tikai tādēļ, ka producenti Jons Evnsts ieraudzīja Konrana desmit gadus uz mājas *Macintosh* tapušo sešu minūšu viziju par filmu! Joks tāds, ka *Debesu kapteinis* nav postmoderna rotaļa ar 30.–40. gadu kinoestētiku, ciniska spēle ar kultūras zīmēm un romantiskā komiksa žanru ar vienu mērķi – peļņu. Kaut arī citātu un kultūrattsauču netrūkst, sākot ar filmas ievadā redzamajiem svina krāsas dirižabļiem *Hindenburgs III*, kas pietauvojas pie *Empire State Building* smailes (debesskrāpis tiešām tika celts šiem nolūkiem, un *Hindenburgs I* bija tas nelaimīgais pasaulē lielākais lidaparāts, kas 1937.gadā 37 sekunžu laikā sadega virs Ņūdžersijas), beidzot ar profesora Totenkopfa zemūdens kapsētu jūras dzelmē, kur guļ *Titāniks* un *Ventura* (*Toten Kopf* jeb *Nāves galva* bija SS soda bataljona nosaukums trešajā reihā, ar *Venturu* uz Ņujorku tika atvests 1933.gada filmas *Kingkong*/*King Kong*

pērtiķis), vai filmas nosaukumā minēto *Nākotnes pasauli* – tā sauca 1939.gada pasaules saimniecības sasniegumu izstādi Ņujorkā, kura tika atklāta paralēli PSRS VDNH Maskavā. Taču kinofantastam Konranam šis vizuālās zīmes specefektu kompānijas *Industrial Light & Magic* briljantā izpildījumā ir dokumentālais fons, uz kura režisoram izdevies teju neiespējamais – atdzīvināt 30.gadu kinematogrāfa ēru un pat laikmeta naivo, romantisko garu, kad žurnālisti, lidotāji un zinātnieki nūdien bija cēlas, morāli tīras, romantiskas profesijas, kad tas, ko mēs saucam par retrofantastiku, patiesībā ir mūsu īsteno vieglo baiļu kvintesences izteiksme mākslas tēlos (kuram tad nav bail no nākotnes, ja godīgi?) un kad vienīgā izeja no vispārējās apziņas krīzes XXI gs. iemītniekiem ir ļauties Katrīnas Hepbernas varoņu stila precīzas kopijas Pollijas un skaistā aviatora Salivana bērnišķīgajai dēkai lidmašīnas kabinē (puse filmas darbības notiek tieši tur). Tādēļ Konrana filma neatgādina vis Tarantīno epigoņu "sprādzienu mīļoto filmu kolekcijas noliktavā", bet gan to mistisko, mazliet neprātīgo jūtu ķīmijas vienādojumu, kad beigu cipars izrādās lielāks par saskaitāmo summu. Jo galvenie jau nav roboti un stila tirība datorgrafikā. Viņš smaidot rūpīgi šķirsta savas gaisa ceļu kartes, viņa uz dzīvību un nāvi cīnās ar nepārvaramu vēlmi nobučot aviatoru... Miliet kino kā Konrans! **NN**

☛ Pilsonis Keins

Režisors Larss fon Trīrs. Lomās Bjorka, Katrīna Denēva, Deivids Morss, Piters Stormare, Džoels Grejs, Udo Kīrs



Centrā – Bjorka

60.gadi. Austrumeiropas sieviete čehiete Selma Ježkova (Bjorka) ieradusies visu iespēju zemē Amerikā, lai glābtu savu dēlu no iedzimtas kaites akluma. Vina kā vergs strādā skārda fabrikā, krāj dolāru pie dolāra acu operācijai, taču Selmas kaimiņš policists Bils (Morss) jūtu un uzticības uzplūdus, kā arī viņas vājredzību izmanto nelietīgi un naudu nozog. Sākas Selmas Golgātas ceļš... uz karātāvām.

Filmas uzņemšanas laukums ir gandrīz vai asiņaina korrida. Lai cik jocīgi, tepat Eiropā, kur ar aerofobiju sirgstošais dāņu režijas ģenijs provokators Trīrs filmē *Dejotāju tumsā* – filmu par sešdesmito gadu Amerikas provinci. Īsto Ameriku viņš joprojām nevar aizsniegt – baidās no lidošanas (aerofobija). Ar mazu digitālo kameriņu viņš, knauzeris, lien Bjorkai burtiski dvēselē, tracinādams un reizēm novezdams Bjorku līdz histērijai; reiz viņa aiz spītības Trīra un komandas acu priekšā saplosa savas varones Selmas katūna blūzīti. Bjorka apgalvo, ka jūtot čehu imigrantē Selmas likteni kā māte (Bjorkai pašai ir dēls Sindri), spurojas preti Trīra intelektuālajiem uzstādījumiem, ar nagiem un zobiem sargā katru savu *Dejotāju tumsā* sacerētās mūzikas takti. Viņi strīdas no rīta līdz vakaram, no vakara līdz ritam, jo Trīrs apgalvo, ka pazīst katru Selmas rīcības motīvu, galu galā tas taču ir viņa scenārijs. Bjorka cērt preti, ka viņa gan labāk pazīst katru Selmas sirdspukstu – galu galā viņa taču to tēlo un izdzīvo kameru priekšā, nevis Trīrs.

Labā samierinātāja un šķirēja ir franču ekrāna dīva Katrīna Denēva. Iespējams, pirmoreiz mūžā viņai gadījies tik lutinātai zvaigznei netipiska loma – rūpēties, lai režisors ar galvenās lomas tēlotāju nesakaujas. Iespējams, Denēvai tas arī ir izdevies, par to vēsture klusē. Mākslas vārdā ciesto mocību rezultātā tapusi filma, kura neatstāj vienaldzīgu, lai cik pretējas būtu vērtējumu (atzinīgu, sajūsmīgu, noliedzošu vai iznīcinošu) motivācijas, neatkarīgi no tā, vai mūs sajūsmina septiņas filmā iekļau-

tās muzikālās vizijas vai nāk vēmiens no Bjorkas – Selmas naturalistiskā pakāršanas skata. Dievs vien zina, vai tas ir vai nav antimūzikls, kaut kinoestēti Katrīnas Denēvas (franču muzikālo filmu *Šerbūras lietussargi / Les parapluies de Cherbourg* (1964), *Rošforas meitenes / Les demoiselles de Rochefort* (1967) zvaigzne) un Džoela Greja (*Kabarē / Cabaret* (1972) ģeniālais ceremonijmeistars) uzaicināšanas faktā saskata Trīra pārāk tieši izliktās zīmes – norādes par kontroversiālu mūzikla tradīciju revīziju. Un vai vispār tā ir filma. Varbūt izdomāta dzīve starp gaismu un tumsu. Kannās *Dejotāja* tika pie dubultā zelta – filmai un Bjorkai. Trīram pārmeta racionālismu, saltu aprēķinu, Bjorkas spīdzināšanu, salīdzinot Trīru ar leģendāro dāni Dreieru, kurš līdz ārprātam noveda savu Žannu d'Arku – aktrisi Renē Falkoneti: «Iespējams, viņš tic, ka rada augstu drāmu, kaut viņa metodes ir šokējoši primitīvas – radīt raksturus, kurus mēs gribam milēt, lai piesietu tos pie vilciena sliedēm, liekot mums gaidīt vilciena tuvošanos...» Pats režisors par Bjorku: «Viņa nespēlē, bet izjūt ar nervu galiem. Tas ir satriecoši. Bija arī ārkārtīgi grūti gan viņai, gan citiem. Būt kopā ar mirstošu cilvēku ir smagi... Un viņa tiešām dzīvoja varones likteni, baidījās par Selmu... Vērojot, kā strādāja Bjorka, jutos gandrīz kā nāvēsoda izpildītājs filmēšanas laukumā.» Jā, un Trīrs ir absolūti pārliecināts, ka viņam vieta paradīzē nav atvēlēta – kaut vai tādēļ, ka viņš nekad neesot varējis saprast, kāpēc Dievs grib redzēt savas radības, stāvam uz ceļiem. **NN**

Rošforas meitenes • Šķeļot viņus u.c.

Režisors Jūnass Akerlunds. *Lomās Džeisons Švarcmens, Mena Suvari, Mikijs Rūrks, Džons Leguizāmo*

Dzīve šit augstu vilni visiem filmas *Deva* varoniem, ja šos mūžīgai atkritumu izgāztuvei līdzīgajā Ziemeļoslandzēlosas ielejā mitošos narkomānus par tādiem mute veras nosaukt. Tie ir amerikāņu sabiedrības mēsli, padibenes, teiks dziļi morāls pilsonis, kas iet uz darbu, vairo nacionālo kopproduktu, kārtīgi maksā nodokļus un piedalās vēlēšanās. Vinam būs taisnība: vai tad puīši un meičas, kuriem pat nav vārda, vien iesaukas (Zirnekļis Maiks, Pavārs, Cepumiņš, Frisbijs, Virietis, Nikija...), ir cilvēka vārda cienīgi?



Mikij Rūrks 2002.gadā

Zviedrs Jūnass Akerlunds, šķiet, nolēmis reģistrēt pilnu ASV padibēnības katalogu – tādu pirdzīgu, ekstremāli fizioloģisku satīru par “reālo ASV”. Taču gados jaunais režisors, kurš slavu izpelņījis ar videokliem (Madonnas *Ray of Light* un *Music*, U2 *Beautiful Day* (2002), Moby *Porcelain*, *Smashing Pumpkins Try...*) un līdz šim uzņēmis vienu trīs minūšu spēlfilmu, ir godīgs tajā ziņā, ka viņa Amerikas kinodebija *Deva* nav vis ārpusnieka acīm ar šausmu izteiksmi seļā uzņemts moralizējošs lozungš “tā dzīvot nedrīkst”, bet gan komēdija. Kinopazinējiem par prieku varu piebilst, ka Akerlunda filmas *Deva* “kājas” aug no Dārena Aranofska *Rekvīema sapnim* / *Requiem for a Dream* (2000) un, protams, Denija Boila *Trainspotting* (1996). Tā ir. Sižetiski *Devas* stāsts grozās ap trim piesātinātām dienām narkomānu komūnas vidē, kur darbības vektors ir – no devas līdz devai. Pāraugušam tinim līdzīgais Ross (Švarcmens) ir šoferis, izsaukuma zēns vietējā narkotiku meistara, bezzobainā Pavāra (Rūrks) vajadzībām, netīrīgais, mūžīgi apvālkātās rozā “plūtenēs” klistošais Cepumiņš (*Amerikāņu skaistuma* / *American Beauty* (1999) daiļava Suvari) ir allāziņ masturbējošā psihopāta Zirnekļa Maika (Leguizāmo) mīļākā, bet vienīgā daudz-maz realitāti vēl nezaudējusi meiča Nikija (Mērfija) nevar izšķirties, kas viņai dzīvē svarīgāks: suniša, kas saelpojies narkotiskus garaiņus, dzīvība, gadījuma rakstura sekss ar Pavāru vai romantiskās jūtas pret Rosu... Visus šos ļaudis vieno Pavāra piegādātais metadrins, kuru viņš izgatavo turpat namiņā uz riteņiem.

Tāču bez sižeta Akerlundam svarīgāks ir kas cits: tas, ko var saukt par skatu no iekšpuses, pasaule narkomāna acīm. Tā ir nofilmēta zīlinoši. Kaut arī šoks, sekss un fiziolo-

ģiska rīstīšanās filmas laikā jums tiek garantēta. Plus vēl filmas aplam smeldzīgā Billija Korgana mūzika, kas skan kā skaists rekviēms. Fināls filmai pārsteidzoši traģisks un mīļš – atpestīšana. Bum-bum-tarah! Pasaule, kaut tās narkotiska modeļa formā, uzlido gaisā. Galvenais līdz tam “bum!” ir nesajukt prātā, kontrolēt situāciju un laikus ieņemt devu. Vispirms ar šķiltavas sānu uz atejas kabīnes starpsienas flizītes sabīdīt 3–4 cm garu kristāliskā metadrīna dzisliņu, tad ar sarullētu dolāra banknotes caurulīti žiperīgi iešņaupt to visu nāsi un... dzīve turpinās. Rituāls, kura finālā smaida nāves pirdzošais vieplis.

Ellišķīgajam degmaīšjumam Akerlunds un *Deva* nevajag daudz. Novākt šķipsnu labu jauno aktieru (Suvari, Mērfija, Švarcmens), piešaut interesantākās neatkarīgā kino personas (Džons Leguizāmo, Pīters Stormare), dažas skandalozas, nepelnīti aizmirstas popkultūras figūras (Debija Herija, Rūrks), un ugunsnedroša kompānija gata! Varu dziedāt kā lakstīgala, ka visi aktieri šajā filmā ir pārspējuši paši sevi: ko vērti ir leģendārās Herijas kaučiņš universālveikalā, Suvari sapuvušie zobi un kakāšanas epizode, Rūrka personīgo plastisko operāciju apspēle, bet pāri visam – plīkā Leguizāmo lēkšana policistu priekšā ar netīru zeķi uz locekļa...

Vēl jāprot ar kameru ielīst pašā emociju virpuļa iekšienē un tā, lai mati ceļas stāvus. Piemēri: kino Aranofska, Boila filmas, arī Peļevina, Velša, Velbeka, Berouza u.c. XX gs. verbālo ekstrēmistu literārās narkotikas. Noder viss, kas aizvieto kokainu un uz metadona bāzes sintezētās ķīmikālijas. Rezultāts: pat konservatīvi liberālā *The New York Times* veltīja filmai četras zvaigznes no piecām. **NN**

☛ *Trainspotting* • *Rekvīems sapnim* • *Amerikāņu skaistums*

Režisors **Luiss Bunjuels**. Lomās **Katrīna Denēva**, **Žans Sorels**, **Mišels Pikoli**, **Ženevjeva Pāža**, **Pjērs Klementi**

Cerbia/Scampix



Katrīna Denēva

Sievietes seksualitāte, mazohisms, grēcīgā daba – tās ir tēmas, ko piedāvā *Dienas skaistule*, viena no izziņotākajām, jo ar sausu loģiku grūti izskaidrojamām Luisa Bunjuela (1900–1983) filmām. Arī viens no slēptas erotiskās enerģijas vispiepildītākajiem viņa darbiem. Nereti mēģināts skaidrot Bunjuela filmas varones Severīnas, kam piemīt Katrīnas Denēvas izsmalcinātā āriene un šķietamais vēsums, motīvus. Kāpēc viņai – jaunai, skaistai, situētai, laimīgi precētai – ir nepieciešama publiskā nama pieredze? Kaut iespējamās atbildes – garlaicība ģimenes ligzdā, seksuālā nepiepildītība laulībā – nebūt nav vienīgā Bunjuela filmas jēga.

Kā vienmēr savās filmās sapņa iracionālisma fascinētais spānis, kurš XX gs. 20.gadu Parīzē radīja vienu no principiālākajām sirreālisma filmām *Andalūzijas suns/Un chien andalou* (1928), nenovēl striktas un dzelzainas robežas starp realitāti un sapni (filmā brīvi iepludinātas sirreālās epizodes Severīnas sapņi – vizijas: spīdzināšana, pēršana ar pātagām, apmētāšana ar dubļiem, kuras ilustrē viņas vainas kompleksus).

Ar šokējošo stāstu par sievietes slēpto seksualitāti

Jauna, labi situēta ārsta sieva Severīna (Denēva) piesakās strādāt par prostitūtu Anaisa kundzes bordelī. Ar segvārdu *Dienas skaistule* blondā smalko aprindu būtne apkalpo klientus, kuru prasības mēdz būt brutālas un perversas. Severīnas dubultajā dzīvē rodas problēmas, kad viņa iemīlas viens no klientiem noziedznieks Marsels (Klementi), kurš cenšas nogalināt viņas vīru.

Bunjuels visdrīzāk kārtos savus rēķinus ar paša katolisko audzināšanu, jezuītu skolas dzelzaino pieredzi un represēto seksualitāti. “Ārpuslaulību attiecību aizliegums, lāsts, kas skar jebkuru attēlu vai vārdu, kam ir kaut kāda saikne ar milas aktu, tas viss radīja spēcīgu iekāri. Kad, par spīti visiem aizliegumiem, šī iekāre tika apmierināta, tas izraisīja ne ar ko nesalīdzināmu apmierinājumu, jo tas vienmēr bija saistīts ar slepena grēka apjautu,” – tā Bunjuels pats reiz raksturojis savu seksualitāti, un tikpat labi šis emociju zigzags – aizliegums, grēks, iekāre un apmierinājums – skaidro arī Severīnas uzvedību.

Dienas skaistule ir viens no izcilākajiem franču divas Katrīnas Denēvas un Luisa Bunjuela sadarbības piemēriem (aktrise ir spēlējusi arī viņa filmā *Tristana/Tristana*, 1970). Turklāt provocētājs Bunjuels seksuāli nepiesātināmās Severīnas lomā Denēvu filmēja neilgi pēc tam, kad aktrise Romāna Polaņska filmā *Riebums/Repulsion* (1965) nospēlēja Severīnas pilnīgu pretmetu: fobiju vajātu sievieti, kurai sekss ir absolūti nepieņemams. **DR**

Andalūzijas suns • Buržuāzijas diskrētais sarms • Riebums • Šis noslēpumainais iekāres objekts u.c.

Režisors **Lukino Viskonti**. Lomās **Dērks Bogards, Ingrida Tulina, Helmūts Bergers, Helmūts Grīms, Šarlote Remplinga**

Ģimene pulcējas vakarinām klasicisma arhitektūras stilā veidotā muižnieku ligzdā, pili, lai, kalpotāju desmitu aptekalēti, sveču gaismā, smokingos un atlasos tērpti, nodotos tradicionālam nesatricināmās kopības rituālam – vakarinām. Tikšanās iemesls ir sāpīgs: gaidāma dzimtas vecāka, barona Joahima fon Esenbeka nāve un sekojošā īpašumu pārdale. Taču 30.gadu industrializācijas brīnumvalstī Vācijā, kad pie varas nāk nacionālsociālisti, turpāk viss strauji sagriezies ar kājām gaisā. Un senā, lepnā Esenbeka dzimta piedzīvos savu izvēršanu un galu, vēsturiskā laikmeta varas spēlēs pārtopot no kuņģiem par fašisma marionetēm. Šī "dievu bojāeja" risināsies vienas ģimenes interjeros.



Helmūts Bergers

Aristokrāta Lukino Viskonti lielā vēsturiskā stila (te arī filmas *Gepards / Il gattopardo* (1963), *Ludvigs / Ludwig* (1972)) pilnības šedevrs – traģiska tradicionālās pasaules kraha un fašisma diktatūras nostiprināšanās freska, kas demonstrē, kā līdzīgi nāvējošam audzējam lēnām, bet neatlaidīgi no iekšienes tiek sagrauzta ietekmīgas vācu metalurģiskās rūpniecības īpašnieku dzimtas miesa (cilvēki un viņu rūpīgi lolotais, audzinātais morālais kodols), lai gan savā nīcēniski vāgneriskajā nosaukumā *Dievu mijkrēslis* (jeb *Dievu bojāeja*, ASV filmā ir prastāks nosaukums *Nolādētie / The Damned*) apelē pie šekspīriska traģēdiju vēriena drūmām kaislibām, tomēr garā tuvāks filmā būtu ne majestātiskais Vāgners, bet režisora miļākais komponists Džuzepe Verdi: paradoksālā veidā trīs stundu inscenējuma operiskā gaisotne un stilistiski nevainojamo filmēju- ma iekšējais temperaments ir ļoti vitāls, pat pavadinošs. Šajā sabrukuma tīksmē, ar kādu uzlādēts burtiski katrs filmas kadrs, slēpjas Viskonti genialitāte. Meistars pierāda, ka fašisma varai (kā ikvienai spēcīgi ideoloģizētai, populistiskai varai) piemīt neķītra aizliegtā augļa pievilcība. Ne velti Viskonti gleznotās ģimenes portretā tik daudz juteklisku, seksuālu, erotisku krāsu ar patoloģijas aromu. Esenbeku ģimenes un uz mantojumu pretendējošo radnieku vidū neatradisim nevienu, kurš kā neskaidrā, ļodzīgā laikmeta auglis nenestu sevī puvuma, bojājuma smārdu. Viskonti ar privāto, personīgo fokusē un rāda laika katastrofisku atmosfēru. Tā ir noslēpumaina, baisa mijkrēsļa (neskaidrības, noklusējumu, šķītumu, dzimumu ambivalences) zona, kurā vairs neeksistē klasiskās ģimeniskās saites, izirušas morāles normas, nav ideālu. Viskonti jūtīgi fiksētās dzimtas namā Dievs ir miris un klasisko morālo tabu tukšuma vietā vējo pārcilvēka ideja, kas nozīmē

anarhiju, mērķi, kas attaisno jebkurus līdzekļus. Šādas visatļautības poligons ir šī ģimenes ligzda: lai saprastu, kā Vācijā (ne tikai) tika pieļauts masu terors, pasaules virskundzība vai rasu tīrības teorija, režisors kā uz delnas uzliek Esenbekus. Vispirms jau Martinu fon Esenbeku (Viskonti miluļa Helmūta Bergera labākā loma), šo cinisko bestiju, kurā iemiesojušies teju visi sātāniskie grēki. Viss sākas ar Martina nevainīgu joku ģimenes vakariņās, kad viņš, pārģērbies Marlenes Dītrihas zilā enģeļa kostīmā, dzied neķītru songu, bet beidzas ar incestu (satriecoša aina ar māti Ingridas Tulinas atveidā), pedofīlijas aktu un slepkavību. Turklāt Martinu provocē paša tēvocis, SS oficiers. Viskonti ir pirmais (pēc 30.gadu dokumentālistikas ģenija Lenijas Rifenštāles), kas kino tik spilgti ilustrē fašisma atribūtikas (uniformas u.c.) seksuālo pievilcību. Tiesa, apbrīnu novedot līdz tās loģiskajam galam ainā pie ezera, kad pēc bēdīgi slavenās garo nažu nakts seko fašistu kareivju nevaldāma seksuālā orgija, filmas kulminācija. Ja cenšas, Viskonti var pārņemt fašisma ļaunuma dabas izskaidrošanu tikai caur psihopatoģijas prizmu. Manuprāt, tā ir režisora tālredzība – parādīt, ka ikviena masveida kustība sabiedrības apziņā nav abstrakti determinēta, bet gan līdzīgi sniega lavīnai samiltz no vismazākajām nobīdēm ģimenes pasaulē, tādat vienā atsevišķā cilvēkā, kas atļāvis sevī pamodināt neierobežotas varas instinktu. To, ka viss pasaules ļaunums vispirms dzimst katrā cilvēkā, apliecināja arī Viskonti gados jaunākais kolēģis Bernardo Bertolucci filmā *Konformists / Il conformista* (1970). *Konformists* ar *Dievu mijkrēslī* pamatoti tiek uzskatītas par 60.–70.gadu spožākajām antifāšistiskā kino izpaušmēm pasaules mākslā. **NN**

☛ Nāve Venēcijā • Ģimenes portrets interjerā u.c.

Režisori **Fernando Meirelles un Katja Lunda**. Lomās **Aleksandre Rodrigess, Leandro Firmino, Duglass Silva**



Riodežaneiro kriminālākā bēdīgi slavenā rajona Dievu pilsēta pusaudžu bandas sagādā galvassāpes ne tikai policijai, līdzpilsoņiem un bojā krāsās Brazīlijas metropoles labo tēlu. Iespējams, pats asinainākais un nežēlīgākais karš notiek šo pusaudžu vidū un viņu jaunajās dvēselēs.

Skarbās mūsdienu ielu dzīves dokumenta stilistikā filmas autori neatskatoties ienirst favelas (tā sauc Rio nabadzīgos, sociāli nelabvēlīgos rajonus, kuros eksistē narkomāni, prostitūtas, zagļi, slepkavas un nabagi) apdzīvojošo ļautiņu rūpēs līdz izmisumam tiešā tuvplānā, it kā viņi no sirds mīlētu šos tūristu prospektos neminētos nostūrus un to iemītniekus. Un filmētāju dedzīgums neļauj par sirsniību šaubīties. Šī patiesā intonācija radniecīga 70.gadu hitam – Rio pasakaino, bet vientulīgi tukšo pludmaļu slepkavīgajai melodrāmai *Smiltāju ģenerāļi* / *The Sandpit Generals* (1971), un apliecina arī bēdīgo faktu, ka nekas jau nav pasaulē mainījies: gluži kā šķiltavas pusaudži nažu vietā tagad lieto šaujamos, aizgūtnēm pipē marihuānu, mil un mirst, un sapņo izrauties no šī purva. No pasaules, kurā cilvēka dzīvības vērtība ir 50 dolāri (tik maksā pasūtījumslepkavība), kur nav skolu, bet bērni cits citam ziņo par situāciju favelā ar gaisa pūķu palīdzību: zaļš – viss mierīgi, sarkans – dzīvībai bīstami! Izrauties no pasaules – elles, kura tik

ļoti atšķiras no brazīliešu kino “pamatprodukta”: ziepju operām un seriāliem par saldajām grāfiņēm – verdzenēm Izaurām un bagātajiem, kas tēlo, ka raud. *Dievu pilsētas* satricinošais iespaids rodas tādēļ, ka spriedzes enerģijas piesātināto mikroepizožu ilgstamības (filmētas klipveida jeb saraustītu vizuālo tēlu kā apziņas plūsmas formā) laikā nenāk prātā uzdot naivus jautājumus: bet kāpēc viņi rikojas šādi? Kādēļ viņi dara tik slikti, sevi dzenot postā? Filmas jēga – atklāt, kā nolemtā automatismā darbojas nežēlīgi sabiedrības izdzīvošanas likumi, kur visbiežāk redzamā krāsa – zīme ir asinis uz melnīgsnējām bērnu, pusaudžu miesām. Kur efektīgākais veids, kā aplusināt apnicīgu līdzbiedra pļāpāšanu, – ietriekt tam lodi pierē. Ikdienīškā vardarbība iegūst mitiskas vispārdzamības griezīgo skaņu. Un sāk piekert sevi ļaunākajā: par normu uzskati kāda filmas neprofesionālā aktiera – Riodežaneiro zeņķa atzišanos: “Vai tad es esmu bērns? Es dzēru, šņaucu zāli, zagu un nogalināju.” **NN**

Režisors Vitorio de Sika. Lomās Sofija Lorēna, Eleonora Brauna, Žans Pols Belmondo, Pupella Madžio

Itālija, 1943.gads. Čezira (Lorēna) savulaik apprecējusi pārtikušu Romas tirgotāju. Pēc viņa nāves vēl košajai atraitnei ir palikusi trīspadsmitgadīga meita Roseta (Brauna) un turpināms bizness. Taču Romā vairs nav droši – kopā ar meitu Čezira dodas uz savu dzimto ciemu. Te abām sievietēm iekārtoties palīdz Mišels (Belmondo), taču no kara nav iespējams aizbēgt. Tuvojas sabiedrotie, un vācu karavīri ar varu liek Mišelam pārvest viņus pāri kalniem. Čezira ar meitu kājām dodas atpakaļ uz Romu...

Ši filma nereti rotā Sofijas Lorēnas (1934) retrospekcijas un godināšanas. Kaut itāļu kino divas ar izcilēm ārējiem dotumiem un perfektu karjeru kontā ir aptuveni deviņdesmit filmu, *Divas sievietes* joprojām ir tas darbs, ar kuru Lorēna pamatoti var lepoties. Formālais iespēls ir arī 1962.gadā saņemtais *Oskars* kā labākajai aktrisei – itāļu aktrisei un itāļu filmai, ko veidojis viens no sava laika virtuozākajiem režisoriem un aktieru potenciāla atklājējiem Vitorio de Sika, tas ir unikāls fakts. Turklāt Lorēna ir viena no pirmajām Eiropas aktrisēm, kuru Amerikas Kinoakadēmija pagodinājusi ar zelta statueti (pati pirmā bija francūziete Simona Sinjorē 1959.gadā). Piecpadsmit gadu pēc kara beigām tapušās filmas spēks joprojām ir gan precīzā faktūra – kara atstātās pēdas, gan Lorēnas dramatiskā spēle spēcīgas sievietes lomā, kas kopā ar meitu lemta iznīcinošam pazemojumam izvarošanai. Pēc pašas Lorēnas teiktā, *Divas sievietes*, kas tik ļoti atgādināja viņas pašas bērnības šausmas, bijušas viņas karjeras lielākais izaicinājums: “Pirms šīs filmas es biju tikai tēlotāja, pēc tās – aktrise.” *Divu sieviešu* pamatā ir Alberto Morāvija romāns, tā ekranizētājs de Sika (viņš veidojis nozīmīgākās Lorēnas filmas) sākotnēji lomu sadalījumu bija plānojis citādu: mātes lomā bija izaicināta itāļu kino traģiķe Anna Manjāni, bet Lorēnai bija paredzēta karavīru piesmietās meitas loma. Manjāni, kurai tolaik bija 52 gadi, atteicās spēlēt 28 gadus vecās Lorēnas māti, tā nodrošinot Lorēnai vienu no dramatiskākajām lomām viņas karjerā. Lorēnas karjera šķietami bijusi krāšņa: pavadījusi filmās 50.gadu sākumā kā statiste, producenta Karlo Ponti skaistumkonkursā noskatītā un vēlāk apprecētā skaistule filmējusies daudz un intensīvi jau kopš pirmās lielās lomas – titullomas *Aidā/Aida* (1953), nereti arī Holīvudā (*Lepnums un kaisle/The Pride and the Passion* (1957), režisors Stenlijs Krāmers u.c.). Eksotisku daiļjau lomas ārpus Itālijas tapušās lentēs (arī Čārlija Čaplina pēdējā



Sofija Lorēna un Eleonora Brauna

režijas darbā *Grāfiene no Honkongas/A Countess from Hong Kong*, 1967) pielīpināja Lorēnai reklāmisko “populārākā Itālijas eksportprece pēc spageti” raksturojumu. Paliekošu vērtību viņas “ārzemju tūrēs” nav daudz, un tās nobāl Lorēnas un de Sikas kopdarbu (kurus, protams, producējis Ponti) priekšā: bez dramatiskajām *Divām sievietēm* un *Altonas gūstekņiem/I sequestrati di Altona* (1962) pieminēšanas vērta ir arī šarmantā komēdija *Tā precas itālieši/Matrimonio all'italiana* (1964). Lorēna joprojām tiek uzskatīta par 50.–60.gadu sekssimbolu, kas bez juteklības un fiziskā valdzinājuma var lepoties ar nevainojamu ģimenes mātes reputāciju un pašcieņas pilnu spītēšanu laika diktātam novecošanai. Viena no aktrises nesenažām lomām bija viņas dēla Eduardo Ponti veidotajā filmā *Starp svešiniekiem/Cuori estranei* (2002), viena no 90.gadu pilgtākajām – eksaltētā daiļjau Roberta Oltmena paskvilā par Parizes modes industrijas aizkulisēm *Gatavs valkāšanai/Prêt-à-Porter* (1994), kurā viņa filmējusies kopā ar citu hrestomātisku itāļu kino vērtību Marčello Mastrojāni – Lorēnas partneri dzirkstošajā komēdijā *Tā precas itālieši*. DR

Velosipēdu zagļi

Režisors Bernardo Bertoluči. *Lomās Roberts de Niro, Žerārs Depardjē, Dominika Sanda, Alida Valli, Donalds Sazerlends, Stērlings Heidens, Laura Beti, Frančeska Bertīni, Berts Lankasters*

Bernardo Bertoluči radīta Tolstoja romāna *Karš un miers kinoversija*. Parmas apkaimes itāļu aristokrātu Berlingueri dzimta (Lankasters, de Niro) izsenis jau paaudzēs draudzējas ar zemnieku Dalco ģimeni (Heidens, Depardjē). Šis saimes tiek ierautas gan Pirmā pasaules kara, sarkano arodbiedrību kustības, itāļu modernisma, kokainisma un citu modīgo -ismu, arī fašisma un komunisma, Otrā pasaules kara un citu laikmeta zīmīgu griežu virpuļos. Tas ir XX gs., lūkots caur holandiešu gleznotāju cienīgu detaļu smalkumu un vienlaikus treknu itāļu kazu banketa jezgu un pāģiru sajūtu.

Veroties šajā piecu stundu kinoeposā, kas hronoloģiski aptver divas trešdaļas XX gs., pirmā doma ir: vai maz iespējams aptvert neaptveramo, ekranizēt gadsimtu? Taču tas ir neatbildams, metafizisks un retorisks jautājums. Otra doma: ne velti Itālija ir operas dzimtene, jo pirmā asociācija – Bernardo Bertoluči (1940) filma ir tik operiska, ar plašu, dziļu, krāšņu elpu! *Divdesmitais gadsimts* ir reti veiksmīgs gadījums, kad grandiozā kinoromānā izdelves uzburt gan laikmeta pretrunīgo garu, gan atklāt to konkrētu cilvēku likteņos, turklāt darīt to ar operisku spožmi. Uz operu norāda pat tāda sīka atsaucē – filma sākas Verdi nāves dienā ar tautas sēru panorāmu. Arī itāļu strādnieku sarkano karogu demonstrācijas un citas kolektīvās manifestācijas (hm, kā kas, tā itāļu tauta iziet ielās – vai nav jauka nacionālā kolorīta iezīme?) radniecīgas drīzāk kādas Šostakoviča operas iestudējuma kora izgājienam uz skatuves, ne tipiskam kino. *Divdesmitais gadsimts* kā epohāls atslēgas darbs ir likumsakarīgs Bertoluči iespaidīgajā mākslas biogrāfijā. Ne velti ASV kritikas stūrakmens Pauline Keila Bertoluči dēvē par pilgtāko kino dižrenesanses maestro kopš Fellīni laikiem un Bertoluči filmu *Pēdējais tango Parīzē / Ultimo tango a Parigi* (1972) nosauc par XX gs. otru (!) revolucionāro mākslas darbu pēc Stravinska mūzikas šedevra *Svētvasaris* kā radošas izpausmes, kas pilnībā izmaina mākslas sociālās uztveres paradigmu. Bertoluči 320 minūšu epa tapšanā neierobežoja nedz budžets, nedz aktieru un statistu daudzuma izvēles brīvība (pēc enerģiskā producenta Arturo Grimaldi, kurš strādājis ar itāļu kino “svētajiem briesmoņiem” Fellīni, Viskonti, spiediena Itālijas valdība piekomandēja *Divdesmitā gadsimta* filmēšanai vairākas armijas daļas – gandrīz vai Sergeja Bondarčuka gigantomānija *Kara un miera / Voina i mir* (1968) tapšanas laikā!). Rodžers Īberts savā XX gs. 100 kino meistardarbu izlasē salīdzina pirmo iespaidu pēc filmas ar šokēta cilvēka apjukumu, kurš būtu izgājis cauri durvju stikliem. No vienas puses, mul-



Roberts de Niro

sums par grūtībām aptvert un pat atcerēties visas sižeta līnijas un darbojošos personu desmitus (“filma kā upe, kas izgājusi no krastiem”), no otras, ārkārtīgi spēcīgie vizuālie iespaidi un aktieru darbs amplitūdā no komēdijas līdz traģiskai groteskai. Ir ainas, kuras uzdzēn šausmu tirpuļus (piemēram, fašistu līdera D.Sazerlenda nokaušana cūku aplokā), ainas, kuras aizkustina ar sirsniņu (pusaudžu, vēlāko R.de Niro un Ž.Depardjē varoņu sāncensīgā draudzība), ainas, kas šķiet komiski miļas (bagātā un nabadzīgā drauga pirmie seksuālie eksperimenti). Visa šī kaleidoskopiskā gadsimta ainava ar nāvēm, kāzām, dzimšanām, kristībām, komunistu un fašistu sabantujiem, politiskām slepkavībām un nodevīgām intrigām, svētku orgijām un kolektīvajām dziesmotajām revolūcijām apliecina dzīves rita karmiskos pamatus – dzīvē nemēdz būt maznozīmīgu sikumu, katrs solis, vārds, nodoms atbalsojas un nosaka cilvēka, tiklab arī tautas vitālās jūtības garīgo skaidrību. Pat nāves rituālus Bertoluči ierāmē dzīves dabisko zīmju sistēmā: fašists (Sazerlends) nomuši nieka kaķēnu, lauku puisis Depardjē cūciņu, līdz beidzot ciema ļaudis kā lopu linčo Musolini fašistu barvedi... Šo episko panorāmu, lai cik jocīgi skanētu, kopā saista tāda mākslinieciski naiva dialektiskā materiālisma izpratne: pretpolu vienība un cīņa pievelk aristokrātu un zemniekčali, kad katrā draugu – šķiru oponentu žestā jūti gan dialektisko milestības tuvību, gan nesamierināmu cīniņu. Patiesi operiskas kaislības uz gadsimta politisko ugunsgrūdu fona. **NN**

• Pēdējais tango Parīzē • Pēdējais imperators u.c.

Režisors Terijs Giliams. *Lomās Madelēna Stova, Brūss Villiss, Breds Pits, Kristofers Plamers, Deivids Morss*

Jau 1997.gadā liela cilvēces daļa ies bojā no nezināma bioloģiskas cilmes vīrusa, bet izdzīvojušie dosies pazemes slēptuvēs, virszemi atstājot dzīvnieku varā. Brūss Villiss tēlo kārtējo, tikai pagalam neveiksmīgu pasaules glābēju Džeimsu Koulu – bijušo kriminālieslodzīto pēc šīs drūmās antiutopijas sižeta, bet mūžīgo pēdējo boiskautu pēc aicinājuma.



Brūss Villiss un Breds Pits

Amerikā dzimušais Terijs Giliams (1940), kas joprojām sadarbojas ar leģendāro trakulīgo, politnekorekto britu komiķu trupu *Monty Python*, pasaules kinematogrāfā ir sino-nims vārdiem “groteskā” un “ekstravagance”. Ikvienu no Giliama ne tik pulkajām zimes filmām (*Dzīves jēga / Meaning of Life* (1983), *Brazīlija / Brazil* (1985), *Barona Minhauzena dēkas / The Adventures of Baron Munchausen* (1988), *Zvejnieku karalis / The Fisher King* (1991), *Bailes un naidis Lasvegasā / Fear and Loathing in Las Vegas* (1998)) nenosauksi par gaišu humoresku – Giliama ieroči ir satīra un atsvešināts smīniņš. Un aizraujoši, dēkaini sižeti, kuros iespējams viss, ieskaitot neiespējamo.

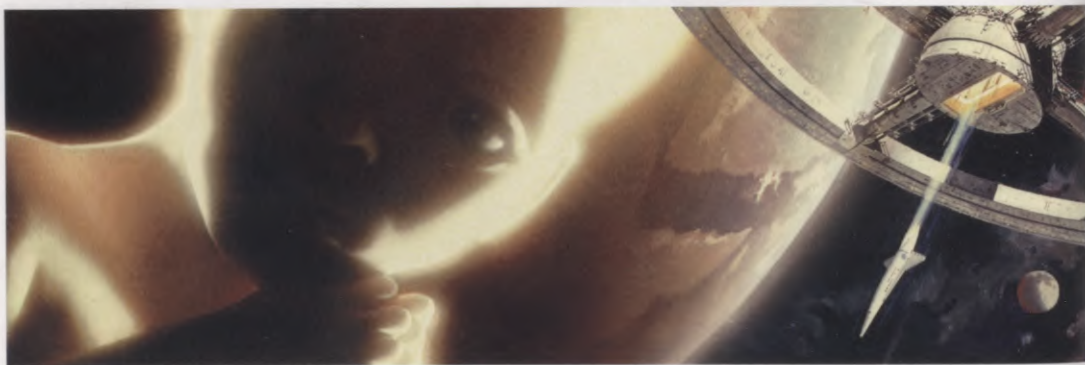
Lieliskā operatora Rodžera Prata fiksētajā tumšajā, sintētiskajā “pasaule pēc atomkara” vizijā – filmā *12 pērtiķi* – tās galvenajam antivaronim Koulam (Villissam) jāveic neiespējamā misija: jādodas atpakaļ pagātnē un tur, 1996.gadā, jānoskaidro, kas tad radīja un izplatīja nāvējošo vīrusu (nešaubieties ne mirkli – ļaudis paši rok sev kapu kolektīvajai pašnāvībai!). Taču nākotnes zinātnieku kļūdas dēļ viņš transportējas nevis uz 1996., bet gan uz 1991.gadu, kad pasaulē viss ir *O.K.*, tādēļ pesimists, ar vīrusu mājīgu apsēstais Kouls tiek ievietots psihiatriskajā slimnīcā, lai nāk pie prāta.

To gan nav viegli darīt apstākļos, kad tev uzmacas mežonīgs trakais, jauns zenķis Džefrijs, kura vajāšanas mājīja ir vēlme piedalīties visādās sociālajās kustībās un

nozīmīgās sabiedriskās aktivitātēs (Breda Pita pirmā nopietnā veiksmē lomā – saņemts *Golden Globe* un nominācija *Oskaram*). Otrā miera traucētāja ir romantiskas dabas – Koulu ārstējošā dakterīte Reilija (Stova), kas kļūst par pasaules glābēja sabiedroto ne tikai gultā. Acīgs skatītājs Giliama šifrā – kinocitatā no Miloša Formana *Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu / One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, jo amerikāņu trako nams *12 pērtiķos* uzkrītoši atgādina Kena Kizija romānā un filmā tēlotās 60.gadu psihenes!) nojautīs filmas intrigas miklas risinājumu. Taču Giliams nebūtu Giliams, ja pat šādā drūmā tehnoloģiskās nākotnes ainā, kad pasaules eksistence karājas mata galā, neievestu specifiskos *Monty Python* jocīgus, jo, “ja jau mirt, tad ar mūziku”. Tādēļ arī filmā redzami dziedoši zinātnieki, noliekušies pār saņurecītā pasaules pestītāja Koula gultu – šupulīti, un kāds trako nama psihs sirsnīgi iesaka nebēgt no šīs ārstniecības paradīzes, bet gan pasapņot par Kalifornijas sauli. Giliams ir uzticīgs sev: paredzēt, kur pēkšņi aizvīsies viņa filmas sižets, nav iespējams. Notikumu loģika nav lineāra, bet lēkā kā klauns cirkā vai apziņa ātrajā nomiedzī. Giliams apliecina, ka arī šajā, tik strauji novecojošā žanrā kā kino fantastika ir iespējams garlaicību aizstāt ar talantīgu, mūžīgi spilgtu, biezu kinematogrāfisko faktūru. **NN**

☛ **Brazīlija** • Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu

Režisors Stenlijs Kubriks. Lomās Kīrs Dalle, Ģērijs Lokvuds, Viljams Silvestrs



Astronauti Deivs Boumens (Dalle) un Frenks Pūls (Lokvuds) tiek sūtīti izpētes misijā kosmosā. Taču kosmosa kuģa mākslīgais intelekts – dators HAL 9000 – vairs nepakļaujas komandām, tas apdraud ne tikai misiju, bet arī kosmonautu dzīvības.

Viens no amerikāņu režisora Stenlija Kubrika izcilākajiem darbiem: pravietišks, jēdzieniski blīvs, specefektu kvalitātē un dizainā perfekts. Stenlijs Kubriks (1928–1999) radija viziju par laiku – 2001.gadu, kas nu jau kļuvis par vēsturi. Tie trīs gadu desmiti, kas pagājuši kopš filmas tapšanas, to nav padarījuši vecmodīgu vai naivu. 2001. Kosmiskā odiseja pamatdoma – mākslīgā intelekta (datora) sacelšanās pret cilvēku, kas to radījis, – ir tikpat svaiga joprojām. Cilvēka un viņa prāta radīto mašīnu antagonismu, tām piemētošo destrukcijas spēku Holivuda nerimstas apspēlēt no jauna un jauna. Cita lieta, kā Kubriks veidojis filmas stāstījumu un plūdumu... “Kas tas tāds bija?” neizpratne bija viena no publikas reakcijām pēc filmas pirmizrādes. Tās lēnais plūdums un dialogu minimālisms 1968.gadā publiku mulsināja. Pie blīvas darbības radušo mūsdienu Holivudas fantastikas žanra patērētāju Kubrika vizionārā plūsma, lēnā, meditativā odiseja, kas līdzinās fascinējošam kosmiskam balem, skatot klasiskai mūzikai, var atstāt neizpratnē. (Filmai īpaši rakstīto mūziku Kubriks galu galā noraidīja, palikdams pie klasikas, kuru bija klausījis filmas tapšanas laikā: Johanna Štrausa, Riharda Štrausa, Arama Hačaturjana un Ģērga Ligeti darbiem.) Kubrika ideja bija ambicioza – radīt filmu par cilvēka un Visuma attiecībām. Šī mērķa vārdā viņš uzrunāja arī Arturu Klārku – pieredzējušu fantastikas žanra autoru. Viņu abu divu gadu kopdarba rezultātā tapa filmas scenārijs, par kura sākuma punktu kļuva Klārka stāsts *Sargs*.

Būdam pedants, Kubriks vēlējās sasniegt maksimālu reālisma efektu pat 2001.gada kosmisko kuģu modeļos, iesaistot darbā pie filmas kosmosa pētniekus un NASA speciālistus. Lūk, izskaidrojums, kāpēc Kubrika filmas Mēness ainavas ir tik autentiskas, līdzīgas tiem kadriem, ko ieguva amerikāņu astronauti, izkāpjot uz Mēness gadu pēc filmas tapšanas. Filmas vajadzībām tika uzbūvēta arī 750 tūkstošu dolāru izmaksājusi milzu centrifūga, kurā varēja radīt bezsvara stāvokļa ilūziju. Šī vērienīgā pedantisma rezultāts ir reālistiskais efekts, pārliecinot pat XXI gs. Filmu dialogiem ir maz nozīmes (“runājošās” epizodes aizņem tikai 25 minūtes no iespaidīgās metražas). Kubriks apzināti izvairījās no pieņēmumiem, ka filmas komercpotenciālu rada darbība un atpazīstami aktieri, tā vietā piedāvājot apceri un meditāciju. “Mēģinājām radīt reālistisku mitu, un, iespējams, mums nāksies gaidīt līdz 2001.gadam, lai pārliecinātos, cik mēs esam bijuši veiksmīgi,” – tā savulaik apgalvoja Arturs Klārks.

Pēc neveiksmīgās filmas pirmizrādes un kritikas verdikta, ka Kubriks ir ģēnijs, kuru pazudinājuši paša principi, viņš ieslēdzās uz pāris dienām un pašrocīgi saīsināja filmu par 17 minūtēm. Taču joprojām filma tika vērtēta pretrunīgi, dēvējot gan par pretenciozu, gan ģeniālu. Kubriks vienmēr ir atteicies analizēt *Kosmisko odiseju*, apgalvojot, ka viņš “ir mēģinājis radīt vizuālu pieredzi, kas ignorē vārdus un kuras filosofiskais un emocionālais saturs ir mērķēts uz zemapziņu...”. 1969.gadā 2001. Kosmiskā odiseja saņēma *Oskaru* par specefektiem (filma bija nominēta četriem *Oskariem*). 1971.gadā Kubriks pārceļas uz Angliju, viņa nākamais darbs ir izaicinošais *Mehāniskais apelsīns* / *A Clockwork Orange* (1971). DR

♦ Doktors Streindzļavs • Mirdzums • Acis plati aizvērtas

Režisors Larss fon Trīrs. Lomās Nikola Kidmena, Pols Betanijs, Stelans Skarsgārds, Lorēna Bekola

Notikumi risinās kādā režisora fantāzijas radītā un ar kritu uz filmu paviljona grīdas iezīmētā ciematnā Dogvilā ASV lielās ekonomiskās depresijas laikā 1929.gadā. Ciema mītpilsonisko mieru izjauc svešiniece Greisa (Kidmena), slēpdamās no gangsteriem. Viņu izglāb ciemata runasvīrs, rakstnieks Toms (Betanijs), pierunājot ciemata iedzīvotājus paslēpt Greisu ar nosacījumu, ka viņai jāstrādā Dogvilas un sabiedrības labā... Kad iezemiešu prasības sāk pārsniegt pieļaujāmā robežas, engēlis Greisa nežēlīgi atriebjas.



Nikola Kidmena

Larss fon Trīrs (1956), cilvēks – mikla, kas dzīvē un mākslā pazīstams ar savu allaž izaicinošo pozu – asociālo manierismu, kas izpaužas gan viņa veiksmīgi inscenētajā mitā par personīgajām fobijām (bailes no lidojumiem, klaustrofobija, pašam vien zināmas bērnības traumas, kas, Trīram pieaugot, rezultējušās vienīgajā iespējamajā profesionālās darbības formā – režisora diktatora stila sludināšanā...), gan – zīmīgi – bijušajās armijas kazarmās iekārtotās Trīra kinostudijas *Zentropa* rūpīgi menedžētajā starptautisko panākumu gūzmā. Ir jāatzīst daņu ģenija prasme gūt publiskus panākumus jebkuriem (ne tikai mākslas) līdzekļiem. Lielākā daļa viņa filmu demonstrētas Latvijā (kinonomā “svēto grēcinieču triloģija” jeb mūsdienu melodramu trio *Šķelot viļņus/Breaking the Waves* (1996), *Idioti/Idioterne* (1998), *Dejotāja tumsā/Dancer in the Dark* (2000)).

Trīra Amerikas triloģijas pirmais stāsts *Dogvila* (2003) ir filma kā teātris, filma, kas uzņemta TV izrādā nosacītības režīmā: milzīga, melna telpa – studija, kurā novilkta provinces pilsētiņas māju kontūras. Filmas darbība tiek komentēta, arī aktierspēles manierē Trīrs iedvesmojies no t.s. brehtiskā atsvešinātības teātra principiem, kurus raksturo šķietami neitrāla spēlētāja atrašanās nevis tēlā, bet ārpus tēla (kaut gan nekādus komentārus spēlē iesaistītie nesniedz – to dara aizkadra balss). No citas puses raugoties, Trīra un viņa komandas (Nikola Kidmena galvenajā lomā nav filmas vienīgā, kaut arī ir aktuālākā zvaigzne, visi, pat vissīkākā lomu tēlotāji ir visaugstākās proves teātra un kino aktieri – Lorēna Bekola, Herieta Andersone, Pols Betanijs, Džeremijs Deiviss, Stelans Skarsgārds, Hloja Sevinji...) biedri prezentē smalku psiholoģiskā teātra spēli,

kuras uzsvērti elegantais vieglums rada tādu gluži bezsvara tūribas sajūtu, iespaidu, ka dzīve šajā salonā – pilsētiņā tiešām noris visu laiku nepārtraukti mūsu acu priekšā. Šis caurspīdīgums uzskatāmi ilustrē tēzi, ka mazā miestā viss patiesi ir kā uz delnas, nekā te nepaliek noslēpts, te nav vietas intīmiem noslēpumiem, privātā teritorija ir tik ierobežota un ļaužu dzīves – pamanāmas. Tas ir baismīgs kolektīvās publiskās intimitātes modelis.

Dzirdēts viedoklis, ka filma ir atklāts terorisma manifestes, kura finālā Trīrs nepārprotami “pirmo reizi kino vēsturē aicina noslaucīt no zemes virsas Amerikas Savienotās Valstis” (*Premiere*), respektīvi, to mikromodeli, kuru pats režisors kautrīgi dēvē par “manu iedomu Ameriku, ne jau isto Ameriku, kurā es pat neesmu bijis”, cits – par individuālās brīvības jautājumu, kas var pieņemt visatbaidošākās formas, cits – par jauniem kinovalodas meklējumiem, kuros Trīrs veiksmīgi apvienojis teātra nosacītību ar kino faktūru. Lūk, kā pats Trīrs: “Filmās es izsaku idejas, kas mani pašu ļoti interesē, ar vīriešu un sieviešu raksturiem. Taču piemēru es smeļos sevī – savā būtībā. Es stāstu par ideālistu, kurš vai nu atsakās no saviem ideāliem, vai arī tos attīsta līdz galējībai. Tas ir tikai likumsakarīgi, ka sievietes šajā ideālisma attīstīšanā ir tikušas daudz tālāk par vīriešiem (...). Jebkura filma ir manipulācija ar publiku. Ja tā nebūtu, māksla un kino nemaz neeksistētu. Tiem māksliniekiem, kas apgalvo, ka viņi nevēlas iespaidot kādu citu, ne tikai sevi, neticiet. Kaut gan pašā darba procesā mani pilnīgi neinteresē, ko par to teiks citi. Jā, tā ir kaut kāda, es pat teiktu, reliģioza pretruna, kuras atrisinājumu tā arī neviens nav atklājis.” **NN**

☛ Šķelot viļņus • Dejotāja tumsā

Režisors **Roberts Vine**. Lomās **Verners Krauss**, **Konrāds Feits**, **Lila Dagovere**, **Hanss Heinrihs fon Tvardovskis**

Cerība/Steampix



Verners Krauss, Konrāds Feits, Lila Dagovere

Holštēnvalde. Studenti **Alans** (Tvardovskis) un **Francis** (Feits), kas abi mīl vienu meiteni **Džeinu** (Dagovere), ierodas gadatirgus baļagānā. No zārķveida kastes izlien **Čezāre** (Feits), kurš, kā apgalvo **Kaligari**, protot pareģot nākotni. **Alans** vaicā, cik ilgi viņš dzīvos. **Čezāre** atbild – līdz rītausmai. No rīta **Frensis** uzzina, ka viņa draugs ir nodurts. Kopā ar **Džeinas** tēvu viņi sāk izmeklēšanu.

Šķības plaknes, haotisks jumtu sablīvējums, loģi bultu vai pūķu formā – izdomātā pilsētiņa Holštēnvalde atgādina spokainu telpu, kurā valda varmāka un hipnotizētājs doktors Kaligari, bet viņa vadītais Čezāre gatavs slepkavot jebkuru.

Režisora Roberta Vines (1880–1938) *Doktora Kaligari kabinets* ir baisa un baiga pasaule, izcils vācu kino ekspresionisma paraugs, atskaņa no izaicinošajiem kino formas un stilistikas meklējumiem, kas risinājās Vācijā, Krievijā, arī Francijā XX gs. 20.gados. *Doktora Kaligari kabinets* ar apzināti deformētajām paviljona dekorācijām, uzkrītošo grimu un spēles stilu ievadīja vienu no īpatnējākajiem un arī interesantākajiem vācu kino periodiem. Tas pilntiesīgi aizsāk to vācu kino posmu, ko nereti dēvē par vācu dēmonisko ekrānu, no 1919.gada līdz pat Hitlera nākšanai pie varas. Filmas, kas tapušas šajā laikā, kļuva par precīzu Vācijas kolektīvo depresīvo sajūtu un psiholoģijas spoguļi. ("Tās stiepās pie mums no tādas valsts ekrāniem, kas iepazinusi šausmas un savā priekšā redz tikai un vienīgi piķa melnu nakti – mistisku ēnu un noziegumu pilnu," par vācu filmām rakstīja Sergejs Eizenšteins, skarbi nodēvējot *Doktora Kaligari kabinetu* par "barbarisku visa cilvēcīgā iznīcināšanas mākslu".) Viens no spožākajiem kinovēstures pētījumiem tā arī

saucas *No Kaligari līdz Hitleram* (autors Zigfrīds Krakauers), vedinot stāstā par hipnotizētāju Kaligari un viņa upuri, hipnozei pakļauto Čezāri, kas gatavs slepkavot kā sava pavēlnieka manipulācijas objekts, saskatīt teju pravietisku jēgu.

Kaligari ir absolūtas varas zīme, tirāns, kura rokās Čezāre ir gan upuris, gan noziedznieks. Iecerēta kā ironija par prūšu autoritārismu, kas pārvērš cilvēkus automātos, gluži kā Kaligari to izdara ar somnambuļu Čezāri, un 1914.–1918. gada karu, filma izrādījās jēgā daudz ietilpīgāka, tā paredzēja Vācijas likteni 1933.–1945.gada laikā "reālā Dr.Kaligari" – Hitlera hipnozē. Starp citu, nacistu propagandas šefs Jozefs Gebelss "dēmoniskā ekrāna" filmas dēvēja par deģeneratīvu mākslu, to demonstrēšana trešā reiha laikā bija aizliegta un to autoriem nācās emigrēt.

Kaut ne tikai filmas pravietiskumā un sižeta traktējuma universālismā ir tā sāls, bet arī stilā. *Doktora Kaligari kabinets* ir izcils sava laika kino stilistikas meklējumu piemērs. Mēmā filma ar prasmīgo dekorāciju, gaismēnu kontrastu izmantojumu tikpat labi atgādina ekspresionisma manierē veidotu gleznu. Pat filmas titri ir veidoti kā dekoratīvs elements, balansējot starp titru un zīmējumu. **DR**

☛ Nosferatu • Metropole • M

Lielbritānija, 1962, 110 min, dēku filma

Doktors No

Dr.No

Režisors Terenss Jangs. Lomās Šons Konerijs, Ursula Andresa, Džozefs Vaizmens



Cerbie/Stampix

Šons Konerijs

Britu slepenais aģents Džeimss Bonds (Konerijs) sanem uzdevumu izpētīt uz kādas salas mītoša doktora No (Vaizmens) nodarbošanos. Kopā ar gliemežu vācēju Haniju (Andresa) viņi nokļūst Dr.No gūstā slepenajā pazemes pilsētā.

Beletrista Jana Fleminga radītais dēku romānu varonis Džeimss Bonds, parādoties uz ekrāna 1962.gadā, radīja pamatu visu laiku sekmīgākās dēku filmu sērijas bondiānas tapšanai. Kopš 1962.gada ir tapušas 20 oficiālās bondiānas filmas plus vēl divi Fleminga romānu ekranizējumi, kuros darbojas Džeimss Bonds (*Kazino Royale* / *Casino Royale* (1967) un *Nekad nesaki nekad* / *Never Say Never Again* (1983)). 60.gadu sākumā, kad producentu pāris Alberts R.Brokoli un Herijs Zalcmens sāka lolot ieceri par Fleminga varoņa pārcelšanu uz ekrāna, viņiem nebija daudz atbalstītāju. Filmas radīšanai tika nodibināta kompānija *EON (Everything or Nothing Productions)*, vairākas liestudijas, kurām tika lūgts finansiāls atbalsts, noraidīja bondiānas ideju, atzīstot projektu par pārāk "britisku un frivolu". Tomēr 1961.gadā projektu akceptē *United Artists*, piedaloties tajā ar 1 miljonu ASV dolāru ieguldījumu. Džeimss Bonds – tas ir Šons Konerijs! Tieši viņš galvenokārt nodrošināja pirmās un tai sekojošo turpinājumu panākumus. Jaunais skotu aktieris, par spīti pro-

letāriskajai izcelsmei (dzimis Edinburgā Skotijā šofera ģimenē, pametis skolu 15 gadu vecumā, lai iestātos britu jūras kājniekos, bijis miesassargs, mūrnieks, zārku pulētājs un bodibildinga čempions), bija kā kulaks uz acs seksīga dēkaīņa, aģenta "ar licenci nogalināt" lomai. Konerijs 21 gada laikā nospēlēja Bondu vēl sešas reizes, radīdams etalonu, ar ko tiek salīdzināti visi viņa sekotāji Bonda lomā (Deivids Nīvens, Džordžs Lazenbijs, Rodžers Mūrs, Timotijs Daltons un Pīrss Brosnans). *Doktors No* veiksmīgi uzķēra laika garu – publikas alkas pēc eleganti dizianētas vides (mākslinieks Kens Adamss), šarmanta seksisma un rotaļīgas frivolitātes, kas pamatā superaģenta un meiteņu attiecībām.

Bonda draudzeņu plejādi filmā *Doktors No* vainago šveiciete Ursula Andresa. Pēc filmas nākšanas klajā tika slavēts Andresas dabiskums: Hanijas parādīšanās no jūras divdaļīgā baltā peldkostīmā ir kļuvusi par citētu ainu (arī *Mirsti citu dienu* / *Die Another Day*, 2002), par spīti aktrises diletantiskajam tēlojumam. **DR**

☛ Doktors Streindžlavs • Cremaster

Režisors Stenlijs Kubriks. Lomās Pīters Sellerss, Džordžs S. Skots, Stērlings Heidens

Corbis/Scampix



Pīters Sellerss

ASV ģenerālis Ripers (Heidens), smēķējot cigāru, dod patvaļīgu komandu sākt kodoluzbrukumu PSRS, viņš ir pārliecināts, ka krievi regulāri indē veselīgo ASV nāciju, pievienojot ūdenim fluoru. Vienīgais, kas mēģina ar skaidru galvu rīkoties šajā situācijā, ir ģenerālis Mandreiks (Sellerss). ASV prezidents Maflijs (Sellerss) tiek informēts par situāciju: lidmašīna, brunota ar kodol-lādiņiem, jau ir ceļā. Viņš konsultējas ar saviem padomdevējiem Baltā nama Kara istabā, zvana PSRS vadonim, uzklausa kodolkara fanātiķi Dr. Streindžlavu (Sellerss).

Doktors Streindžlavs jeb *Kā es iemācījos neuztraukties un iemilēju atombumbu* ir šis sērskābei līdzīgās Stenlija Kubrika (1928–1999) melnās komēdijas pilnais nosaukums. Tās ironija ir iznīcinoša, mērķējums filmas tapšanas laika reālījās – divu kodollielvalstu ASV un PSRS diktētā aukstā kara laikā – absolūti precīzs.

Šis visu laiku iespaidīgākās politiskās satīras cinisma un ironijas koncentrāts iedarbojas ik detaļā, ik dialogā. Sākot no ģenerāļa Ripera (saspēle ar Londonas masu slepkavas Džeka Uzšķērdēja vārdu) divdomīgajām spēlītēm ar fal-liska paskata cigāru, ļaujot vaļu kodolneprātam, beidzot ar filmas sirreālo finālu, kad “dokumentālu” atomsprādzienus – atomseņu virkni mikstina Veras Linnas dziedātā sentimentālā dziesma *We Will Meet Again/Mēs tiksimies atkal...* Kā ironisks rekvīzīts varas demonstrēšanas un pašapmierināšanās spēlēs ieslīgušajai cilvēcei, tās “labākajiem priekšstāvjiem”, kas personīgo fobiju un ambīciju vārdā gatavi nopiest kodoluzbrukuma pogu. Un tad ASV prezidentam, sēžot ģeniālā dizainera Kena Adamsa veidotajā Baltā nama Kara istabā, nākas zvanīt PSRS vadonim un izpausties filmas ekscentriskākajā un absurdaķajā monologā, kas kļuvis par absolūtu klasiku: “Dmitrij, mums ir maza problēma...” Problēma ir neapturamais kara lidmašīnas lidojums uz mērķi Krieviju, objektu Laputa, lai nomestu atombumbu.

Viens no ekstravagantākajiem šīs Kubrika filmas faktiem

ir britu komiķa Pītera Sellersa darbs trijās lomās. Viņš spēlē gan apjukušo, bezpalīdzīgo ASV prezidentu, gan vienīgo aptuveni sakarīgo tēlu paranoisko filmas pasaules lideru vidū ģenerāli Mandreiku, gan kodolkara fanātiķi doktoru Streindžlavu, kura neprātīgie monologi, vācu akcents un melni cimdētās rokas nemītīgā nekontrolējamā tieksme salutēt nacistu sveicienā ļauj Kubrikam filmu papildināt ar vēsturiskām analogijām. Sellersam, kura pārtapšanas spēja katrā no lomām ir fenomenāla, vajadzēja spēlēt arī ceturto lomu – lidmašīnu komandējošo majoru Kingu Kongu (paralēles ar destruktīvo milzeni Kingkongu), taču Sellerss atteicās, nebūdamas pārliecināts, ka spēš patriotisma apsēstajam varonīgajam gaisa pilotam piešķirt amerikāņu kovboja pazīmes. To dāsnī izdarīja aktieris ar vesternu pieredzi Slims Pikenss, kuram Kubriks tā arī neesot atklājis, ka *Doktors Streindžlavs* ir iecerēta kā komēdija, padarot Kinga Konga patriotisma pilno patosu, ar kādu to spēlē aktieris, īpaši komisku.

Leģenda stāsta, ka viens no ASV prezidentiem pēc stāšanās amatā Baltajā namā prasījis, kur tad atrodas Kara istaba, tik autentiskas bija Kena Adamsa radītās filmas dekorācijas (Adamss ir arī Džeimsa Bonda “seriāla” stila izveidotājs). Tāda pati leģenda vēsti, ka Kubriks sākotnēji esot iecerējis šo filmu kā nopietnu drāmu, bet galu galā nospriedis, ka cilvēce to nav pelnījusi. Viņam bija taisnība. **DR**

2001. Kosmiskā odiseja • Mirdzums • Acis plati aizvērtas

Režisors **Tods Braunings**. Lomās **Bēla Lugoši**, **Helēna Čandlere**, **Dvairs Frajs**, **Deivids Menners**, **Eduards van Slouns**

Britu nekustāmā īpašuma aģents Renfilds (Frajs) dodas uz Transilvāniju pie grāfa Drakulas (Lugoši) pārdot viņam īpašumu. Renfilds kļūst par vampīra pakalpinu, viņi abi atgriežas Londonā. Ieraudzījis Minu Sjuardi (Čandlere), Drakula iekāro meiteni. Minai ir aizstāvji – līgavainis Džonatans (Menners) un pieredzējis vampīru iznīcinātājs van Helsinga (van Slouns).



Corbis/Scapix

Helēna Čandlere un Bēla Lugoši

Šis filmas *Drakula* kadrs līdzās košajiem Merilinas Monro portretiem kļuvis ikonogrāfisks, tas pieredzējis popkultūras slavenības Endija Vorhola veikto "otrreizējo pārstrādi" sietspiedē kā mākslas faktā. Skulpturālā Helēnas Čandleres seja un teju fizioloģiski sajūtamais Drakulas – Bēlas Lugoši krampīgais tvēriens: šī bilde, iespējams, izrādīsies ilgmūžīgāka nekā pašas filmas šausmu enerģija. Jo ar ko gan XXI gs. skatītāju var pārsteigt pirms septiņdesmit gadiem tapusi vampīrfilma, ko apdraud laiks un kino apgūtā arvien rafinētākā biedēšanas māksla? Tomēr *Drakula* ir pirmais Holivudas mēģinājums vampīrfilmu žanrā, arī pirmā skaņu kino ērā tapusi šī žanra filma. Tā daudz ko mantojusi no vācu režisora F.V.Murnava leģendārā *Nosferatu/Nosferatu* (1922). (*Drakulu* un *Nosferatu* saista arī vācu cilmes operators Karls Freinds, kuram tuva bija ekspresioniska izteiksme.) Holivudas Drakula vairs neatgādina knakstīgu mošķi, kas drīzāk dzīvniekam, ne cilvēkam rada (kā aktiera Maksa Šreka *Nosferatu*). Tas ir izsmalcināts, iznesīgs kungs ar teatrālu izpausmes veidu un pamatīgu akcentu. Manierīgā, nepareizā angļu valoda nodod Drakulas lomas spēlētāja Bēlas Lugoši imigranta cilmi. Būdams ungārs, viņš to īpaši izkopa un uzsvēra, ideāli pielāgojot eksotiskās Transilvānijas vampīra izteiksmes stilam. Arī režisora Toda Brauninga (1882–1962) *Drakula* (gluži tāpat kā *Nosferatu*) nav pedantisks Brema Stokera romā-

na ekranizējums, bet gan 20.gadu Amerikā populāras teātra izrādes, kurā vampīra lomu jau bija spēlējis Lugoši, pielāgojums ekrānam. Lai gan žanra radītāja gods pieder vāciešiem, *Drakulā* ir gana elementu, ko vēlāk variēs un aspēlēs kino, arī filmu sērijā ar Kristoferu Li vampīra lomā. *Drakulas* ekspresīvais teatrālisms nojaušamas arī Frānsisa Forda Kopolas filmā *Brema Stokera Drakula / Bram Stoker's Dracula* (1992), bet viens no *Drakulas* varoņiem – mošķu mednieks van Helsinga XXI gs. sākumā ticis pie digitālo specefektu vērēna, austrālieša Holivudā Hjū Džekmena ārienes un kļuvis par galveno varoni filmā *Van Helsing / Van Helsing* (2004). Leģendārā *Drakulas* tēlotāja Bēlas Lugoši likteņa motīvi iezīmējas filmā *Eds Vuds / Ed Wood* (1994): pēc vampīra lomas faktiski ierobežotās karjeras Lugoši kļuva par narkomānu, kas aizmirsts mira Holivudā. Īsu brīdi pirms nāves viņu kā reklāmas āķi savām filmām izmantoja pašdarbnieks, par visu laiku vissliktāko režisoru dēvētais Eds Vuds. Toda Brauninga karjerā *Drakula* tiešām nav šausminošākais no viņa darbiem, šokējošāka izrādījās filma *Izdzimteni / Freaks* (1932), kurā viņš cirka vidē filmēja fiziski kroplus cilvēkus. Savā laikā tā tika histēriski aizliegta, tagad ieguvusi kulta filmas statusu. Kaut oriģinālā *Drakula* bija iecerēta kā filma bez mūzikas, taču DVD versijās to pavadā komponista Filipa Glāsa veidotais saundtreks. **DR**

• Nosferatu • Eds Vuds

Režisors Billijs Vailders. Lomās Barbara Stenvika, Freds Makmurejs, Edvards Dž.Robinsons

Corbis/Stampix



Barbara Stenvika, Freds Makmurejs

Apdrošināšanas aģents Valters (Makmurejs), dienesta pienākumus pildot, sastop garlaikotu blondīni Filisu (Stenvika). Ieradies noformēt viņas vīra apdrošināšanu, viņš vēlas viņu satikt vēl un vēl. Abu attiecību cena ir viņas vīra slepkavība. Noziegums iznīcina abus.

Melnās filmas – *film noir* – klasika, ko veidojis viens no XX gs. Holivudas meistariem Billijs Vailders (1906–2002). Dzīve ir nodevība, deklarē jebkura melnā filma, un visas tās vieno ekspresīvs attēls, noziegumi un iznīcinošas kaislības kā sižeta atspēriena punkti.

Dubultās apdrošināšanas pamatā ir melno filmu veidotāju iecienītā Džeimsa M.Keina romāns (viņa romāni iedvesmojuši gan *Pastnieks vienmēr zvana divreiz/Postman Always Rings Twice* vairākas versijas (1946; 1981), viņa romānu noskaņa – brāļu Koenu neseno filmu *Cilvēks, kura nebija/The Man Who Wasn't There*, 2001).

Kā nereti melnās filmas, tā ir veidota kā stāstītāja atskats pagātnē: tās sākumā asiņojošais Valters (Makmurejs) nakts vidū ierodas birojā, lai atzitos slepkavībā naudas un sievietes dēļ. “Es neieguvu naudu. Un es neieguvu sievieti,” viņš teiks. Turpmākā filmas darbība ar Valtera aizkadra komentāriem restaurē notikumu gaitu – liktenīgo sakaru un slepkavību, kas iznīcina milniekus slepkavas.

Dubultās apdrošināšanas spriedzi pamatīgi nokaitē rafinētais dialogu stils (to autors ir vēl viens detektīvlite-

ratūras klasiķis Reimonds Čandlers) un teju bezkaunīgais, ciniskais erotisms. Kas saista Filisu (Stenvika) un Valteru – milniekus un slepkavas? Auksts aprēķins (viņa vēlas nopirkt dārgu apdrošināšanas polisi un atbrīvoties no apnikušā vīra) vai nepārvarama kaislība starp pavadīnošu liktenīgo sievieti un vārgu vīrieti (šāds attiecību modelis ir melno filmu tradīcija). Visdrīzāk abus tik līdzīgos milniekus/slepkavas saista nevis kaisle, bet gan mērķis – ideāla slepkavība eksperimenta vārdā. Īpašs filmā ir Edvarda Dž.Robinsona (viens no pazīstamākajiem 30.gadu gangsterfilmu aktieriem – ikonām) spēlētais Valtera kolēģis Kiss, kurš nojauš par izdarīto noziegumu un kuram jau mirstošais sievieti un naudu neieguvušais Valters atzīstas noziegumā...

Dubultā apdrošināšana, būdama tikai trešā no Billija Vaildera filmām, ir nenovecojošs stils, erotisma un cinisma koncentrāts. Arī viena no agrīnajām *film noir*, kas radīja žanra standartus – griezīgās ēnas, ekspresīvos rakursus, kas tiek citēti joprojām. **DR**

☛ Sanseta bulvāris • Džezā tikai meitenes u.c.

Režisors **Nikolass Rejs**. Lomās Džeimss Dins, Natālija Vuda, Sels Mineo

Džims Stārks (Dins) tikko ar vecākiem pārcēlies uz jaunu dzīvesvietu, viņš mēģina atrast emocionālo stabilitāti attiecībās ar jaunu draudzeni (Vuda). Taču Džimam nemitīgi ir jācīnās arī par vietu zem saules savu vienaudžu tīņu vidū.



Sels Mineo un Džeimss Dins

Šai filmai piemīt jauneklīga un izaicinoša enerģija, tās varoņi visi kā viens ir dumpinieki, kuru nemieram šķietami nav iemesla – vien vecāki, tradīcijas, sabiedrība ar tās nosacījumiem un prasībām. Mūžīgās, klasiskās tīņu problēmas. Nesamierināmākais no viņiem ir Džims Stārks, kuram filmā piemīt Džeimsa Dina harismātiskais ķermeniskais veidols.

Tā ir viena no trim filmām, kurās paspēja nofilmēties par XX gs. ikonu pasludinātais, principu “dzīvo ātri – mirsti jauns” savā dzīvē īstenojušais Dins – viņš nositās savā automašīnā četras dienas pirms filmas *Milzis/Giant* (1956) pirmizrādes. Viņa paša liktenim filmas praviestiskais nosaukums piestāv tikpat ideāli kā viņa varonim – jaunam puisim, svešiniekam pilsētā, svešiniekam paša ģimenē. Režisoram Nikolasam Rejam, pat strādājot Holīvudas dzelzainajā studiju sistēmā, ir izdevies radīt virkni neērtāko, dumpīgāko un “stabilas vērtības” apšaubošo filmu. Tāds ir arī *Dumpinieks bez iemesla*, kas kļuva par pirmo Reja oficiāliem lauriem pagodināto filmu (Rejs tika nominēts Oskaram par labāko scenāriju). Viņu filmu (*Vientuļā vietā/In a Lonely Place* (1950), *Lielāks nekā dzīve/Bigger Than Life* (1956) u.c.) brīvības gars ir ietekmējis virkni Eiropas režisoru, Nikolass Rejs ir arī vācu režijas talanta Vima Vendersa elks. (Viņš spēlēja mazu lomiņu Vendersa filmā *Amerikāņu draugs/The American Friend* (1977), savukārt

intīmā un traģiskā darbā *Zibens virs ūdens/Lightning Over Water* (1980) Venderss fiksējis sava elka un drauga Reja aiziešanu ar vēzi.)

Dumpinieks bez iemesla bija ne tikai tematisks spēriens 50.gadu Amerikai, tās ģimeniskuma un mājas pavarda ideāliem, tā joprojām ir iespaidīga vizuāla pieredze; Rejs režisē, pārvalda kadra telpu un arī krāsu ar arhitektonisku vērienu un mākslinieka jūtību (viņš savulaik profesionāli studējis arhitektūru), iezīmējot gan totālo atsvešināšanos, kas valda jauno cilvēku ģimenēs, gan skarbi to šokējošo absurdo vardarbību un nežēlību, kas valda pašu jauniešu telpā. Nažu slaktiņš uz observatorijas jumta, kurā nākas iesaistīties Džimam, sacensības uz dzīvību vai nāvi, kurš ātrāk izlēks no automašīnas, kas ar paštrinājumu tuvojas kraujas malai, lai iegāztos upē... – šī pasaulē prasa asus zobus un spēju izdzīvot. Tā otrā, vecāku piedāvātā ģimenes ligzda liek bēgt, meklējot izeju intimitātē – tai seksīgajā, jutekliski patiesajā brīdī, kad Džeimsa Dina Džims pieskaras savas meitenes Džūdijas – Natālijas Vudas rokai. *Dumpinieks bez iemesla* ir filma ar fatālu reputāciju. Tās zvaigžņu – Džeimsa Dina, Natālijas Vudas, arī Sela Mineo – likteņi noslēdzās traģiski: Dins gāja bojā autokatastrofā (1955), Vuda noslika, ballējoties uz jahtas (1981), Mineo tika nogalināts netālu no sava dzīvokļa (1976). **DR**

■ Vientuļā vietā • Milzis • Amerikāņu draugs

Režisors **Karls Teodors Dreiers**. Lomās **Torkilds Rose**, **Lisbete Movina**, **Sigrida Neiendama**, **Prēbens Lerdots**

Carlin/Scapix



Karls Teodors Dreiers

Kad 90. gadu nogalē dāņu kino no marginālas parādības sensācijā pārvērtā Larss fon Trīrs, viņš tika salīdzināts ar citu savu tautieti, līdz tam vienīgo XX gs. dāņu kino režisoru ar pasaules slavu Karlu Teodoru Dreieru (1889–1968). Šedevra *Žannas d'Arkas ciešanas* / *La passion de Jeanne d'Arc* (1929) un šausmu filmas *Vampīrs* / *Vampyr* (1932) veidotājs Dreiers spētu pat mūsdienīgu materiālu pārvērst melnbaltās – balts/melns/pelēks – grafiskās gleznās, dzelzainā un iznīcīgā pasaulē, kurā nereti kā upurjēri sartos tiek mestas sievietes. (Šo vājību padarīt sievietes par savu filmu svētājām mocekļēm/upurēm ir mantojis arī fon Trīrs).

Dusmu diena sevi nes daudz no Dreiera klasisko paņēmienu arsenāla, tā tapusi jau pēc skaņu kino spēles noteikumiem, turklāt tā filmēta II pasaules kara laikā. Inkvizīcijas ainas, raganas Martas spīdzināšana un viņas vitālās dzīves alkas, sārta un bērnu sejas – Dreiers būvē savu skarbo filmas telpu uz griezīga kontrasta pamata.

Dānija. 1632. gads. Apsūdzēta par sakariem ar Sātānu tiek raganu Marta (Svirkere). Pirms nāves, lūdzot apžēlošanu, Marta paziņo, ka garīdznieka Ābsaloma (Rose) jaunā sieva Anna (Movina) nāk no raganu ģimenes. Annu neieredz viņas vīramāte, turklāt jaunā sieviete ir iemīlējusies savā padelā. Pēkšņi nomirst Ābsaloms. Pār Annu savelkas draudi.

Reliģiski fanātiskajā pasaulē, kur iznīdēts jebkas cilvēcis un dzīvs, viņš ievieto savu Annu – vēl jaunu, skaistu sievieti, veca vīra sievu, kuras vienīgā cerība uz dzīvām emocijām atnāk kopā ar atbraukušo padēlu Martinu. Pēc Ābsaloma nāves brīdī, kad viņa atklāj abu sakaru, Anna paliek viena. Viņu – pārāk dzīvu, juteklisku, laimi alkstošu pasaulē, kurā viss rotē ap nāvi un pat bērni ar eņģeļu sejm tiek dzīti apstāvēt raganu sārtus – nodod arī Martins. Anna būs lemta sārta liesmām. Pasaule, kurā nav vietas dzīvām jūtām, pasaule, kurā var nodot tuvākais, tie ir filmas tulkojumi, kas vistiešāk attiecas uz tās tapšanas laiku (nacistu okupācija). Kaut pats Dreiers nekad nav piekritis sava šedevra konkretizēšanai, filmas valoda (arī tās dzīvā skaņa, unikāla laikā, kad tā tika ierakstīta jau vēlāk studijā), tās izmeklētās kadra kompozīcijas un lakoniskā, spēcīgā dramaturģija ir *Dusmu dienas* nepazūdošās vērtības. **DR**

• Žannas d'Arkas ciešanas • Dejojāja tumsā • Šķeļot viņpus

Režisori **Džins Kellijs, Stenlijs Donens**. Lomās **Džins Kellijs, Debija Reinoldsa, Donalds O'Konors, Džina Heigena**

Holivuda skaņu kino ēras sākumā. Mēmā kino zvaigznes **Dons Lokvuds (Kellijs)** un viņa partnere **Lina Lamonta (Heigena)** filmējas kārtējā romantiskā kostīmfilmā. Taču skaņas ienākšana kino no aktieriem prasīja gan pievilcīgas balsis, gan spēju dziedāt, gan dejot. Lamontas balss ir katastrofāla, savukārt jauninās **Ketijas Seldonas (Reinoldsa)** šķiet ideāla, lai dublētu kaprīzo zvaigzni Lamontu.



Džins Kellijs un Debija Reinoldsa

Viens no visu laiku labākajiem mūzikliem, kam atšķirībā no daļa laba Holivudas veikuma, īpaši mūzikla žanrā, absolūti nepiemīt naftalīna smaka. Lai arī savulaik filma nesapņēma nevienu no Amerikas Kinoakadēmijas balvām (vien divas *Oskara* nominācijas: Džinai Heigenai kā labākajai otrā plāna aktrīsei un par labāko mūziku), *Dziedot lietū* pozīcijas ir stabilas dažādos visu laiku labāko filmu topos, arī Amerikas Kinoinstitūts to ir ierindojis desmitajā vietā visu laiku labāko filmu virknē. Filma piedāvā vismaz pāris kroņa numuru – bieži rādīto un citēto Džina Kellijs izpildīto dziesmiņu lietū *Singing in the Rain*, dejojot ar lietussargu pa peļķēm romantisku jūtu priekšnojautās, un Donalds O'Konora fantastisko dziesmu un deju numuru *Make 'em Laugh*, kurā viņš paveic teju neiespējamo, skrienot pa sienām, taranējot kartona ķieģeļu sienas dekorāciju studijā, rotējot kā vilciņš un ko tik vēl ne! Šī filma, ko režisējis mūziklu žanra virtuozs, aktieris, horeogrāfs un arī režisors **Džins Kellijs (1912–1996)** un viņa kādreizējais asistents **Stenlijs Donens (1924)**, ir viens no azartiskākajiem un virtuozākajiem Holivudas sasniegumiem mūzikla žanrā. Līdzās žanra virtuozītei – mūzika, akrobātiska horeogrāfija – tā piedāvā lieliskas komēdijas materiālu un ironiju par sapņu fabriku Holivudu 20.gadu beigās, kad risinās filmas darbība. Šī pati tēma – skaņas ienākša-

na kino un tās nereti traģiskās sekas daudzu zvaigžņu biogrāfijās – kļuva par pamatu arī **Billija Vaidera** veidotajam *Sanseta bulvārim / Sunset Blvd.* (1950). Taču, ja *Sanseta bulvāris* bija pamatīga drāma ar traģisku finālu, tad *Dziedot lietū* skaņu kino dzimšanu traktē kā komisku, pārpratumiem pilnu jembastu, laiku, kurā dzima arī kino mūzikli. Arī *Dziedot lietū* tapšana ir saistīta ar fanātisko mūzikla žanra kopēja, producenta **Artūra Frīda (1894–1973)** darbību, kurš ir strādājis gan pie Holivudai leģendārās filmas *Ozas burvis / Wizard of Oz* (1939) ar Džūdiju Gārlandu galvenajā lomā, gan bijis tieši līdzvainīgs vizuāli krāšņo, krāsaino un vērienīgo mūziklu tapšanā. No 1946. līdz 1952.gadam Frīds studijas **MGM** paspārnē producēja 18 mūziklus, kuru kulminācija bija *Oskariem* apbērtais *Amerikānis Parīzē / An American in Paris* (rež. **Vinsente Minelli**, 1951). Tam sekojošais *Dziedot lietū* tika iecerēts kā studijas īpašumā esošo dziesmu, kuru autori bija komponists **Neisio Herbs Brauns** un pats Frīds kā tekstu autors, otrreizēja pārstrāde, kompilācija, kas galu galā summējās brīnišķīgā veltījumā Holivudai un skaņu kino ēras dzimšanai. Turklāt kļuva par vienu no retajiem Holivudas mūzikliem, kas neizmantoja jau Brodvejā atstrādātu šovu, bet bija radīts tieši ekrānam. **DR**

☛ **Ozas burvis • Amerikānis Parīzē • Vestsaidas stāsts**

Režisors **Howards Houkss**. Lomās **Hamfrijs Bogarts**, **Lorēna Bekola**, **Marta Vikersa**, **Čārlzs Valdrons**

Privātdetektīvs **Filips Mārlovs** (**Bogarts**) pēc paralizēta ģenerāļa **Sternvuda** (**Valdrons**) uzaicinājuma nonāk viņa villā, kur viņam rokās ievēlas ģenerāļa flirtējošā jaunākā meita **Karmena** (**Vikersa**). Ģenerālis gaida nāvi – lielo miegu – un lūdz Mārlovu izmeklēt šantāžu, kas vērstā pret viņa ģimeni. Izspiedējam – azartspēlmanim, kas pieprasa kārtējo samaksu, jau ticis maksāts, lai viņš liktu mierā Karmenu, taču šantāža turpinās. Apņemoties lietu izmeklēt, Mārlovs sastop ģenerāļa vecāko meitu **Vivienu** (**Bekola**). Mārlova mērķis ir arī atrast savu draugu un ģenerāļa miesassargu, kas pazudis pirms mēneša.

Film noir/melnās filmas klasika, tās pamatā ir detektīvliteratūras zvaigznes **Reimonda Čandlera** 1939.gadā tapušais darbs, pirmais, kurā darbojas privātdetektīvs **Filips Mārlovs**. (Pie romāna adaptācijas scenārija vajadzībām strādājis arī **Nobela** prēmijas laureāts **Viljams Folkners**.) *Dziļā miega* sižeta pārstāstīšana ir teju neiespējama nodarbe, filmas intriga ir sapīķēta tik tāl, ka pat Čandlers pats nespēja atbildēt uz jautājumu, kurš tad ir vienas no septiņu filmā esošo (vienas – tikai pieminētas) slepkavību izpildītājiem. Jautājums nav – kas, jautājums ir – kā. Kā savirpināta šis ciniskās un dzirksteļojoši seksīgās filmas intriga, kā tā ietērpta par klasiku kļuvušas filmas miesā. Privātdetektīvs ciniķis, liktenīgā un grēcīgā sievietē kā viņa intereses objekts – tās ir tikai dažas no *Dziļā miega* – klasiskas melnās filmas – pazīmēm. (Kaut te trūkst šīm filmām tik tipisko aizkadra balss komentāru un *flashback* – atkāpju pagātnē.) *Dziļais miegs* ir kā vēsts no ciniskas, pūstošas pasaules, līdzīgas tai siltumnicai, kur, tvanīgas orhideju smaržas ieskaits, nāvi gaida divu skaisto un samaitāto meitu tēvs ģenerālis. ("Orhidejas – viņu miesa atgādina cilvēka miesu, bet viņu smaržai piemīt korupcijas puvušais saldums," Mārlovam saka ģenerālis.) **Nimfomānes** **Karmenas** nemitīgā atzišanās jebkuram vīrietim: "*You are so cute!* – tu esi tik jauks", pornogrāfijas, narkomānijas, arī homoseksualitātes un vardarbības motīvi filmā ir pārpārēm, un, kaut vairums no tiem eksistē kā mājiēni, jābrīnās par *Dziļā miega* melnuma koncentrāciju un filmas autoru vēlmi izvilkēt uz ekrāna tēmas, par kurām 40.gadu kino nemēdza runāt. *Dziļā miega* perverso kaislību un noziegumu pasaule nav ne par matu kārnāka kā, piemēram, 80.gadu sirdi mežonīgā amerikāņu **Deivida Linča** vizijas (*Zilais samts/Blue Velvet* (1986) u.c.) **Tomēr** šīs filmas baisajam valdzinājumam daudz kā pietrūktu, ja tajā nebūtu



Hamfrijs Bogarts un Lorēna Bekola

Hamfrijā Bogarta un viņa nākamās sievas **Lorēnas Bekolas** elektrizējoši erotiskā saspēle. Mārlova un **Vivienas** ciniskie, asprātīgie un seksīgie dialogi ir augsta klase gan aktieriskā, gan literārā aspektā. Pirmo reizi abu – iesācējas aktrises un pusbūža **Holivudas** zvaigznes – duets tika atklāts tā paša **Howarda Houksa** filmā *Kam ir un kam nav/To Have and Have Not* (1944). Abu dzirksteļojošais verbālais sekss uz ekrāna bija atradums, ko **Holivuda** bija gatava kalt, kamēr karsts, iekļaujot *Dziļajā miegā* **Bekolas** un **Bogarta** divspēles ainas, kas sākotnēji scenārijā nebija paredzētas. **Bogarts** un **Bekola** kopā ir filmējušies piecās filmās, svarīgākās ir *Dziļais miegs*, *Kam ir un kam nav* un *Kilargo/Key Largo* (1948), rež. **Džons Hjūstons**). Šīs filmas seksīgā vilkme ir dzīvotspējīga joprojām. **DR**

☛ **Maltas vanags • Zilais samts u.c.**

Režisors **Billijs Vaillers**. Lomās **Džeks Lemons**, **Šērlija Makleina**, **Freds Makmurejs**

Sīks klerks Baksters (Lemons) ir atradis veidu, kā pietuvināties priekšniecībai, cerot uz paaugstinājumu un algas pielikumu. Vina vienīgais kapitāls ir dzīvoklis, kuru viņš ir gatavs izīrēt intīmiem randiņiem saviem precētajiem priekšniekiem. Gan līdz brīdim, kad viņš Ziemassvētku vakarā uziet liftnieci Frenu (Makleina), kas mēģinājusi izdarīt pašnāvību pēc intīmas tikšanās ar direktoru (Makmurejs).



Billijs Vaillers, Džeks Lemons un Šērlija Makleina

Četri *Oskari* (labākā filma, režija, oriģinālscenārijs un mākslinieka darbs) komēdijai ir unikāla parādība, kaut šī traģikomiskā Billija Vaillera (1906–2002) filma, iespējams, Amerikai nozīmēja kaut ko vairāk, ne tikai komēdiju, kuru uzņemšanā Vaillers bija meistars. Vaillers – scenārists un režisors, kas 30.gados imigrēja no Vācijas un atzīstami veikli iekaroja savu vietu Holivudā un kura kontā bija gan *Sanseta bulvāris/Sunset Blvd* (1950), *Septītā gada drudzis/Seven Year Itch* (1955), gan *Džezā tikai meitenes/Some Like It Hot* (1959) u.c., savus varoņus atrada korporatīvu hierarhiju un svarīgu kantoru sastrukturētajā Amerikas helpilsētā. Pasaulē, kuras pamatdzinulis ir – viss karjeras vārdā! Viņš pirmais ievilka vienādības zīmi starp jēdzieniem “lielais bizness” un “seks”, savus varoņus – klerku un izsamisušo šefa milnieci liftnieci – meklējot starp tiem, kuriem iekļaušanās ciniskajos pil-sētas profesionāļu spēles noteikumos nav vienkārša. Vaillers vienmēr ir bijis aktieru atlases meistars: lai cik smagi viņam bija strādāt ar Monro, 50.gadu seksdīvas labākās lomas tapušas Vaillera režijā, arī ikonogrāfiskais kadrs ar Monro gaisa plūsmas augšup pasviestajiem svārkjiem ir Billija Vaillera roku darbs (*Septītā gada*

drudzis). Vaillers nelaida vaļā savus aktierus – veiksmīgos atradumus, arī Džeku Lemonu ne. Viņš ir perfekts dzīvokliša saimnieka lomā *Dzīvoklī* un tikpat nevainojams gangsteru vajātā mūziķa sieviešu drānās filmā *Džezā tikai meitenes*. Šefa pavedēja lomā *Dzīvoklī* Vaillers vēlreiz filmēja Fredu Makmureju, kurš bija nospēlējis kaislības pazudināto varoni filmā *Dubultā apdrošināšana/Double Indemnity* (1944). Kaut Šērlija Makleina bija jaunums Billija Vaillera aktieru buketē, liftnieces Frenas loma ir viens no vislabākajiem savdabīgās aktrises darbiem. *Dzīvokļa* ciniskā aprēķina un seksa pasaule, kurā tomēr lemts uzplaukt romantikas asnam un mierinošai pārliecībai, ka pat ciniskajā karjeras pasaulē kāds klerks atradis savu liftnieci, ļoti iespējams – brīnumam atvērtajā Ziemassvētku vakarā, 1960.gadā aizkustināja Amerikas kinoakadēmiķus. Ši Vaillera filma radīja mūsdienu Ziemassvētku pasakas modeli, ko bez jēlkādiem kompleksiem izmantoja krievu filmas *Liktena ironija... jeb Viegļu garu!* (1975) autori (rež. Eldars Rjazanovs), kas ik Jauno gadu tiek rādīta joprojām. **DR**

☛ **Sanseta bulvāris • Septītā gada drudzis • Džezā tikai meitenes**

Režisors Žans Liks Godārs. Lomās Anna Karina, Sedijs Rebo



Anna Karina

Jauna sieviete Nana (Karina) ir pametusi ģimeni, lai sāktu kinokarjeru. Vina strādā par pārdevēju un vakaros iet skatīties kino, zaudē darbu, tiek patriekta no dzīvokļa un pirmo reizi dodas uz ielas, kur strādā prostitūtas. Pirmais klients. Nonākšana sutenēra Raula (Rebo) aizgādībā.

Dīvaina ir režisoru apsēstība veidot filmas par prostitūtām, kur galvenās lomas spēlē viņu sievas. Tā Fellīni filmējis Džuljetu Mazīnu *Kabīrijas naktīs / Le notti di Cabiria* (1957), tā franču jaunā viņa ražīgais ģēnijs Žans Liks Godārs (1930) filmē savu jaunības darbu galveno aktrisi, tolaik sievu Annu Karinu (1940) filmā *Dzīvot savu dzīvi* – atturīgā, intelektuālā studijā salīdzinājumā ar Fellīni *Kabīrijas nakšu* vitālo reālismu.

Tikai divus gadus kopš debijas, taču jau savā sestajā (!) režijas darbā Godārs runā par kino un prostitūciju. Tās 60.gadu parizietes Nanas dzīvei kā apstākļu plūsmā ir viena soļa attālumā. Par kino un “darbu” Nana un viņas nākamais suteners plāpā ar apbrīnojamu vieglumu (“Kāpēc nemēģināji ietikt filmā, bet gribi strādāt uz ielas?” – “Mēģināju, nesānāca...”). Šķiet, tā otrā nav nosodāmāka par pirmo, vismaz šīs Godāra filmas un intonācijas kontekstā. Tas laikam Godāra – ģēnija smieklīgs par kino sapņu fabrikas imidžu, pat ja tā atrodas Parīzē, nevis Holīvodā. Pat ja tā ir 60.gadu Parīze – tik apmāta ar kino. (Bija jaunā viņa režijas eksperimentu laiks, filmas tapa uz ielām, tās bija atvērtas “reālajai dzīvei” un pieredzei, kino un sinefilija – pazit, citēt, baroties no kino – bija modē.) Pat Nana skatās Dreiera ģeniālo mēmo filmu *Žannas d'Arkas ciešanas / La passion de Jeanne d'Arc* (1928), raudot līdzī. Pie cita kino, kuram viņa iet garām, stāv rinda, rāda Trifo *Zīlu un Džimu / Jules et Jim* (1962). Arī Godārs savās jaunības filmās dāsni

barojās no svešu filmu (īpaši amerikāņu gangsterdrāmu) pieredzes, taču *Dzīvot savu dzīvi* nav ietekmju, pat ne pārfrāzētu ietekmju darbs. Tās struktūra ir oriģināla: Godārs sacērt filmu divpadsmit nodaļās ar titriem, kas jau iepriekš piesaka norises, kuras sekos (*Pirmais vīrietis, Priekša hoteli* utt.). Filmas operatora darbs ir virtuozī oriģināls: pirmo reizi kamera fiksē Nanu no muguras, ļaujot klausīties viņas dialogā ar neredzamo partneri (vīrieti, ko viņa pamet), vēlāk tā filmē Nanas – Annas Karinas improvizācijas brīnumu – deju bārā un finālā no apjukuša novērotāja distances fiksē viņas nāvi.

Iespējams, *Dzīvot savu dzīvi* ir intelektuālākā filma, kuras varonei ir izgadīties nodarboties ar prostitūtas amatu: Anna Karina ne ģērbsnās stilā, ne uzvedībā neatgādina stereotipu priekameitu un Godārs nepiedāvā ieskatu “profesijas” aizkulisēs, vien estētizētas impresijas bez juteklisma klātbūtnes. Prostitūcija viņiem abiem – režisoram un aktrisei – drīzāk ir eksistenciāla studija. “Viens no visskaistākajiem un oriģinālākajiem mākslas darbiem, ko man nācies redzēt,” – tā par *Dzīvot savu dzīvi* jūsmoja amerikāņu rakstniece Sūzana Zontāga, uzsverot to atturīgo smeldzi, kas piemīt Godāra stāstam par kādu dzīvi kā pakļaušanos nejaušību diktātam. Ar traģisku un nepārsūdzamu finālu. DR

☛ Lidz pēdējam elpas vilcienam • Autsaideru banda • Nicinājums • Trakais Pjero

Režisors **Hovards Houkss**. Lomās Merilina Monro, Džeina Rasela, Čārlzs Kobērnss

Blondīne Loreleja (Monro) un brunete Doroteja (Rasela) solo pa dziivi, neaizmirstot virszudevumu – izdevīgi apprecēties. Lorelejas vājība ir brīļanti, Dorotejas – muskuļoti torši. Abas iziet pie vīra uz kuga, kas viņas ved uz Ameriku, viena pie aprobežota bagātnieka, otra – pie muskuļota nabaga.

Džentlmeņi izvēlas blondīnes ir ne tikai filma, kuras nosaukums piedāvā banalitāti kā aforismu, bet arī tā, kurā Merilina Monro virpuļo frakotu kungu ielokā, dziedot leģendāro *Dimanti ir meitenes labākie draugi / Diamonds Are a Girl's Best Friend*.

Šī Holivudas profesionāļa un daudzu žanru speciālista (no piedzīvojumu filmām līdz komēdijām) Hovarda Houksa (1896–1977) filma, šķiet, nepretendē nedz uz augsto mākslu, nedz aizķeršanos mūžībā – krāsās žilbinoša koša komēdija, tā rada labvēlīgu vidi divu seksīgu aktrišu dzirkstišanai. Šķietami noskaties un aizmirsti, piesienot acis 50.gadu Holivudas divām un abu valšķīgajam un tomēr pašironiskajam spēles stilam...

Tomēr filmas koncentrētais kičīgums un tās leģendārās, ironiskās horeogrāfiskās ainas: gan tā, kurā Džeina Rasela pie baseina dzied divdesmit muskuļotu peldbikses tērptu atlētu ielokā, gan jau pieminētā Monro dejas ar brīļantiem ir ļāvusi filmā saskatīt teju intelektuālu pievienoto vērtību. Kāpēc noniecināt filmu, uzskatot, ka Loreleja un Dorotija ir vien publiku izklaidēt kāra Holivudas scenārista (Čārlzs Lederers) un režisora (Houkss) erotizēto fantāziju auglis? “Viņas kļūst teju par simboliem un jēgas nesējām: blondīne un brunete, mantkāriba un baudkāre, kaisle un vēsums,” – tā par *Džentlmeņi izvēlas blondīnes* rakstīja francūzis Fransuā Trifo, tolaik vēl nebūdams režisors, bet “tikai” kritiķis. Viņaprāt, divas filmas epizodes – ar atlētiem un smokinātos tērptajiem brīļantu tirinātājiem – tad arī kļūst par filmas jēgas un Houksa nodomu atmaskotājām. “Un šie nodomi nebūt nav bārstīt komplimentus nedz blondinēm, nedz brunetēm, nedz viņu aplidotājiem, bet pārvērst ciniskā flirta aktu par griezīgu absurda komēdiju. Houksa komēdijām vienmēr ir absurda pēcgarša, un tieši tādēļ *Džentlmeņi izvēlas blondīnes* nebūt nav miļa un ciniska izklaide, bet gan skarbs, gudrs un nesaudzīgs mākslas darbs.” (F.Trifo) **DR**

☛ Septītā gada drudzis • Džezā tikai meitenes • Nesaderīgie



Džeina Rasela un Merilina Monro

Režisors Gass van Sants. *Lomās Mets Deimons, Keisijs Afleks*

Filma – ceļojums uz Nekurzemi, ko reālā laika ietvaros (jēdziens kinematogrāfā, kad ekrāna laika hronometrāža sakrīt ar filmas darbības laiku) veic divi jaunekļi, kuri nepaskaidrotu iemeslu dēļ viens otru dēvē par Džerijiem, kaut tie nav viņu vārdi. Vini gājieni pa Nāves ieleju – slavenāko ASV tukšnesi – sākumā uztver kā joku, kaut tas izvērsās bezjēgas (vai ceļam kā sevis izziņas metaforai ir jēga?) ceļojumā laikā/telpā.

Divainākais kinoeksperiments, ko 2002.gadā uzņēmis par major director, t.i., Holivudas sistēmā atzītu un komerciāli veiksmīgu režisoru, uzskatītais Gass van Sants. Filma, kas samulsinājusi kinoaprakstniekus, daļot tos agresīvos oponentos: vieni to sauc par “vizuāli muzikālu kinoetīdi – šedevru”, citi par “garlaicīgu meistara ekstravaganci”. Par meidzoru van Santu var dēvēt ļoti nosacīti – neviena no viņa talantīgajām filmām nav nedz action, nedz drebuļnieks, nedz specefektu grāvējs, nedz kases gigants, pat ja tajās piedalījušies ļoti ievērojami aktieri un zvaigznes. Kā Šons Konerijs (*Atrast Foresteru / Finding Forester*, 2000) vai Nikola Kidmena (*Mirt tādēļ / To Die For*, 1995), vai Santa atradumi – jauni aktieri, kuri paši nu ir zvaigznes: Bens un Keisijs Afleki, Mets Deimons, Mets Dilons, Kianu Rīvss, pārāgri mirušais Rivers Finikss un viņa brālis Vakins.

Van Santu vispirms interesē kinematogrāfiski uzdevumi un kino kā mākslas veida iedarbības līdzekļu robežu plašināšana (piemēram, Sants gandrīz kadru pa kadram, tikai krāsās, “pārkopēja” Alfreda Hičkoka legendāro *Psiho / Psycho*, 1960).

Otra režisora aizraušānās ir sociālās tēmas, turklāt ikreiz uzlūkotas no marginālu, mazo cilvēciņu vai dažādu minoritāšu skatpunkta (neatvēlot prioritāti seksuālajiem mazākumiem, ar ko kā tēmu regulāri koķetē Holivuda). Minoritāte var būt jebkurš no mums – rakstnieks, kuram apnikusi slava un dzīve publikas priekšā (*Atrast Foresteru*), narkomāns, kurš patiesi vēlas izrauties no apburtā loka (Meta Dilonā varonis *Aptiekas kovbojā / Drugstore Cowboy*, 1989) vai neprognozējamās, retās miega slimības pieveiktais puika – prostitūta, kurš grib tikai vienu – atrast cilvēku, kas viņu saprastu (17 gadu vecais Rivers Finikss saņēma Venēcijas kinofestivāla Volpi kausu par lomu filmā *Mans personīgais Aidaho / My Own Private Idaho*, 1991).



Mets Deimons un Keisijs Afleks

Trešā režisora kaislība ir milestības izrādīšana pasaules izcilākajiem kinomeistariem. Ja gribat, sauciet to par cieņu pret labu mākslas kino. Van Santa erudīcija kinematogrāfā neatpaliek no Tarantīno maniakālisma šajā pašā jomā, tikai ir vērsta nevis popkultūras, bet... vizuāli izsmalcināta, eksistenciāli smeldzīga t.s. lēnā kino virzienā. Pēdējā kontekstā ideāli iekļaujas *Džeriji*. Šīs filmas sakarā jāpiemin četras personas: Bela Tārs, Tarkovskis, Antonioni, fon Stroheims. Atsauces uz šiem XX gs. kinomeistariem jūtamas visā *Džeriji* laikā (garie kadri, nefokusēts viltīgais objektīvs, panorāmiskums mijas ar izteikti subjektīvo kameru, skatleņķu maiņa no inscenēta statiska vēstījuma kino uz nervozu dokumentālismu u.c. klasiskā kino citāti un noskaņas), un režisors neslēpj, ka šo filmu arī ir veltījis Tarkovska piemiņai. Vēl – filmā tikpat kā nav teksta/dialogu. Toties ārkārtīgi jūtīgs, pārsteidzošs attēls, un tajā skan dievišķīga igauņu komponista Arvo Perta mūzika. Gatavojieties meditātam kinoceļojumam. Tās klusās domas katram būs savas. Kā jau lasot/skatoties dzejoli. **NN**

► Mans personīgais Aidaho • Psiho • Zilonis

Režisors **Billijs Vailders**. Lomās **Džeks Lemons**, **Tonijs Kērtiss**, **Merilina Monro**, **Džo E. Brauns**

Čikāga, 1929.gads. Sausā likuma un noziedzības ēra. Divi muzikanti **Džerijs (Lemons)** un **Džo (Kērtiss)** kļūst par aculieciniekiem **Valentina** dienas slaktinam – gangsteru savstarpējo rēķinu kārtosānai. Abiem nākas bēgt, pievienojoties sieviešu orkestrītim, kas dodas koncertēt uz **Floridu**. Kaut sieviešu tērpī viņiem nav pierastākais apģērba gabals, daļo kolēģu loks ļauj **Džo/Džozefīnei** un **Džerijam/Dafnei** justies kā puīseliem **bombongu** veikalā, tikai – viņiem ir diēta. **Kārdinošākās bombongas** gods pieder **Cukurīnam** jeb **Keinai Kovaļskai (Monro)**.



Merilina Monro un Džeks Lemons

Nekas nav perfekts! – tā, radot leģendāru frāzi, attrauks mēsās dāsnās orķestrantes **Dafnes (Lemons)** sīciņais pielūdzējs (**Brauns**), uzzinot viņas noslēpumu – piederību vīriešu dzimumam. Taču **Billija Vaildera** komēdija **Džezā tikai meitenes** apstrīd šo apgalvojumu, jo tā ir perfekta! Provokatīvajai, asprātīgajai filmai **Holivuda** var pateikties par atraktīvā transvestisma – vīrietis sievietes ādā – komēdijas potenciāla atklāšanu. **Some Like It Hot** nosaukuma latviskojumam piemīt tradīcija, kaut **Džezā tikai meitenes** ir vien mantojums no tā laika, kad šī komēdija bija tas retais **Holivudas** grāvējs, kas kādreizējā **Padomju Savienībā** tika rādīta kinoteātros. **Padomju tauta** to skatījās azartiski, gluži tāpat kā amerikāņu tauta. **Some Like It Hot** Amerikā piedzīvoja triumfu, kļūdamā par ineesīgāko komēdiju **ASV vēsturē**, un saņēma sešas **Oskara** nominācijas, kas komēdijas žanra filmām ir retums. No tām gan **Oskarā** pārtapa tikai viena – par labākajiem kostīmiem.

Vaildera (1906–2002) rafinētā profesionalisma žanru skalā no traģēdijas līdz komēdijai un trāpīgā cinisma rezultātā tapusi viena no visu laiku labākajām **Holivudas** komēdijām 50.gadu beigās lauza virkni tabu. **Lemona** un **Kērtisa** varoņu maskarāde – transvestisms apstākļu dēļ – bija izaicinošākais **Vaildera** gājiens, kuram viņš kā

garšvielas piešāva klāt pikantus, asprātīgus dialogus, liegas norādes uz homoerotismu. **Vaildera** atradumu – puīšus sieviešu drānās – **Holivuda** izmanto joprojām (**Sirdspukīte/Tootsie** (1982), **Mūžīgā aukle/Mrs. Doubtfire** (1993) u.c.). Sakuldams azartiskā kokteili gangsterdrāmas, komēdijas un transvestītu šova motīvus, **Vailders** apzināti veidoja filmu melnbaltu (1959.g. tas bija konceptsi!). Viņš daudz aizņēmas no klasiskajām **Holivudas** 30.gadu gangsterfilmām: gan melnbaltu filmas attēlu, gan alkohola kontrabandas un gangsteru ķīviņiem pakļautās **Čikāgas** tēlu un pat dokumentālo **Valentīndienas** slaktiņa faktu, kuram **Holivuda** veltījusi ne vienu vien filmu (piemēram, **The St. Valentine's Day Massacre**, 1967). **Būdams** izcils aktieru režisors, **Vailders** savā otrajā kopdarbā ar grūti savaldāmo **Monro** (pirmais: **Septītā gada drudzis/The Seven Year Itch** (1955), filma ar kadru ikonu – vēja plivināto **M.M. kleitu**) izspieda no viņas **Cukurīņa** tēlu: valšķīgu būtni, kas manipulē ar viskija blašķītēm un kairinoši spēlē mandolinu. Turklāt izprovocēja azartisku sava iemīļotā aktiera **Džeka Lemona** un lellīgi glītā **Tonija Kērtisa** saspēli, pēdējā karjerā labākas lomas par muzikantu sieviešu drānās **Džo/Džozefīni** nav. **Ari Billija Vaildera** karjerā nav labākas komēdijas par šo. **DR**

☛ **Sanseta bulvāris • Dzīvoklis • Septītā gada drudzis u.c.**

Režisors Federiko Fellini. Lomās Džuljeta Mazina, Sandra Milo, Valentina Kortēze, Mario Pizu

Corbis/Sensapix



Federiko Fellini un Džuljeta Mazina 1965.gadā

Skumjā klaunese, droši vien viskomiskākā itāļu traģiskā aktrise Džuljeta Mazina kopā ar šo Džuljetas lomu pārdzīvoja grūtu posmu savā dzīvē – Federiko Fellini (1920–1993) pēc *Cela/La strada* (1953) un *Kabirijas nakts/Le notti di Cabiria* (1957) no strādīga itāļu kinorežisora bija kļuvis par pasaules limeņa zvaigzni un nemaz neslēpa, ka būtībā šo solofilmu uzņēmis, mēģinot saprast, kas ir tā viela, kas cementē divu cilvēku attiecības, lai varētu teikt: lūk, laimīgie, kas milējuši viens otru, līdz kaps tos šķiris (kā arī bija: Mazina dzimusi 1921.gadā, mirusi 1994. piecus mēnešus pēc sava vīra Federiko nāves). Tāpat kā Fellini katru savu filmu sludināja par intīmu dienasgrāmatu, nodotu publiskai apskatei, ja gribam, arī *Džuljeta un gari* var saskatīt laulības krīzes necienīgos vaibstus. Filmā Džuljeta – šis traģigrotisks tēls – veldzējumu rod pie kaimiņienes, efektīgās Sūzijas (tikpat ekscentriskā Sandras Milo tēlojumā), sievietes, kas valkā izaicinošus tērpus ar pūkainiem boa un neslēpj savu vētraino seksuālo dzīvi (bet Džuljeta nenojauš, ka Sūzija ir prostitūta). Sūzija iemāca Džuljetai būt brīvai, patstāvīgai, laimīgai. Tiesa, viņa dara to aplam divainā veidā.

Uzreiz pēc *Džuljeta un gari* Fellini ķērās pie savas sarkastiskākās kinokomēdijas *Satirikons/Satyricon* (1969) – antikās Romas grēku midzeņa purināšanas, un

Džuljeta (Mazina), laimīgā naivule, dzīvo skaistā mājā okeāna krastā un peldas savā mietpilsoniskajā laimē līdz bridim, kad dzird vīru (Pizu) miegā piesaucam kādu svešu – Gabriēles vārdu. Viņai gadās arī noklausīties vīra telefona sarunu, šķiet, ar to pašu Gabriēli. Vina ir izmisusi un nelaimīga.

arī šeit viņš neslēpa savu skaudīgo naidu pret brīvajiem vīriešiem. Un, pēc Fellini domām, visbrīvākie abu dzimumu pārstāvji ir prostitūtas. Teju anarhisti.

Fellini divpadsmit reīzu tika nominēts *Oskaram*, taču nekad to nesaņēma, tikai 1993.gadā meistaram no Sofijas Lorēnas rokām piešķīra Goda *Oskaru* par mūža ieguldījumu pasaules kino. Un kāda ironija: sapņu un zemapziņas tēlu – mošķu didišanas ģenjijs, kuram pateicoties pasaulē pamatīgi tika revidēti priekšstati par kino vizuālo valodu un vēstījuma stilu (tieši to sapņa struktūru, ko Fellini līdz fantāzijas bezgalības ilūzijai izkopa *8 1/2* (1963), *Amarcord* (1973), *Sieviešu pilsētā/La città delle donne* (1980) u.c.), būtībā savas revolucionārākās filmas uzņēma 50.gados, kad viņam blakus bija paša Džuljeta – ne maķenīt šizoidā naivule no filmas, bet gan uzticīgais ciņubiedrs sieva.

“Fascinējošs roku darbs ar autobiogrāfiskiem *flashback* (atmiņu filmējumiem), kas jau izskaidro Fellini šedevra *8 1/2* tēlu pasauli. Kinematogrāfiski ekstravaganta spēle starp fantāzijā neierobežotām mākslas ilūzijām un dziļi izjustiem cilvēku psiholoģijas fenomeniem,” – tā šo filmu apraksta Deivids Vilsons savā hrestomātiskajā *Pasaules kino vēsture*. Nino Rotas mūzika. **NN**

☛ Ceļš • Kabirijas nakts • *8 1/2* • Sieviešu pilsēta u.c.

Režisors Tims Bērtons. *Lomās Džonijs Deps, Mārtins Landaus, Sāra Džesika Pārķere, Patricija Arkete, Vinsents d'Onofrio, Bils Murejs*

Eds Vuds (Deps) ir fanātiski apmāts ar vēlmi veidot filmas. Lai varētu piesaistīt sponsorus, viņš atrod Bēlu Lugoši (Landaus) – kādreizējo Holivudas slavenību, Drakulas lomas tēlotāju, tagad narkotiku izvārdzinātu vecu vīru, kurš piekritī avatūrai piedalīties Eda Vuda projektos.



Mārtins Landaus un Džonijs Deps

Viena no 90.gadu oriģinālākajām amerikāņu filmām – melnbalta par visu laiku vissliktāko kino režisoru dēvētā Eda Vuda biogrāfijas inspirēta traģikomēdija, iespējams, režisora Tima Bērtona (1958) personiskākais darbs.

Režisors, kura stila izjūtu veido karjeras sākums multiplikatora amatā, interešu telpu – bērībā intensīvi skatītās amerikāņu šausmu filmas, komercpotences – līdzdalība 90.gadu grāvēju *Betmens/Batman* (1989) radīšanā, *Edā Vudā* atļaujies būt uzticīgs vienīgi sev un režijas fanātiķa Eda Vuda ekscentriskajai un traģiskajai personībai, ko filmā šarmanti viegli nospēlē Džonijs Deps.

Reālā Eda Vuda personība piedāvā dāsnu materiālu.

II pasaules kara veterāns, transvestīts, kura kaislība bija draudzeņu džemperīšu valkāšana, un režisors, kura filmas viņa laikabiedri izsvilpa.

Tima Bērtona filmas darbība risinās Vuda karjeras ražīgākajā posmā 50.gados, kad viņš azartiski laužas iekšā filmu industrijā, piesakot sevi ar autobiogrāfisku transvestisma motīvu piepušķotu drāmu *Glens vai Glenda?/Glen or Glenda?* (1953), tajā galvenajās lomās viņš pats un viņa tā brīža draudzene Doloresa Fullere (vēlāk Elvīsa Preslija dziesmu *Rock A Hula Baby* un *Do The Calm* tekstu autore). Apmāts ar kino, īpaši fantastikas un šausmu filmu žanru, neveiksminieks teātra režijā un būtībā bez reālām izredzēm jēlkaid strādāt kādā Holivudas studijā, Eds Vuds tomēr pamanījās sadabūt naudu vairākām filmām, apvārdojot sponsorus – gan miesniekus, gan baptistus.

Kino vēsturnieki par visu laiku vissliktāko filmu ir pasludinājuši Eda Vuda *9.plāns no kosmosa/Plan 9 from*

Outer Space (1959). Tur lido kartona šķīvīši ar citplanētiešiem, mākonīši ir no vates un kosmiskie brinumi tiek uzburti ar pašdarbniecisku sirsniņu. Filmējot to, Vudam bija trīsdesmit gadu. Tas arī ir Džonija Depa spēlētā Vuda vienīgais krenču objekts, salīdzinot sevi ar ģēnija Orsona Velsa "attīstības grafiku", kurš savu šedevru *Pilsonis Keins/Citizen Kane* (1941) ir radījis 26 gadu vecumā. (Izcila ir filmas epizode bāriņā, kurā Bērtons liek satīties "vislabākajam" un "vissliktākajam" režisoram – Velsam (d'Onofrio) un Vudam – un runāt par problēmām, kas tiem abiem kopīgas – producenti diktē noteikumus, tā ironizējot par šādas klasifikācijas nosacītību...)

Filmas *Eds Vuds* šarma pamatā ir gan tās melnbaltais attēls, gan vizuālā stilistika, kurā Bērtonam ir izdevies imitēt Vuda filmu fragmentus un to uzņēmšanas gaitu, kā arī vienu no Eda Vuda tā milētā Orsona Velsa klasiskās filmas *Pilsonis Keins* atklājumiem, proti, griestu principu. Velss kopā ar savu operatoru Gregu Tolandu bija pirmie, kas izmantoja dekorācijā telpas norobežotības principu, filmējot no zema rakursa un ļaujot kadrā parādīties arī griestiem. Bērtons kā jau amerikāņu kinomitu azartisks apspēlētājs kā medusmaizi izspēlē šo atsauci uz *Pilsoni Keinu*. Taču filmas *Eds Vuds* cilvēcīgo kodolu veido Eda Vuda un Bēlas Lugoši attiecības. Vuds satiek Lugoši isi pirms viņa nāves, lai kļūtu par viņa pēdējo draugu un stuti. Par Bēlas Lugoši lomu Mārtins Landaus saņēma *Oskaru*, bet Eda Vuda filmas pēc Bērtona darba nākšanas klajā piedzīvoja jaunu interesei vilni. **DR**

☛ **Glens vai Glenda? • Pilsonis Keins**

Režisors **Deivids Kronbergs**. Lomās **Dženifera Džeisone Lī**, **Džūda Lovs**, **Vilems Defo**

Corbis/Steapix



Džūda Lovs un Dženifera Džeisone Lī

Datorspēļu – virtuālās realitātes matricas – radītāju, dizaineri Alegru (Džeisone Lī) vajā gan viņas ienaidnieki, kas sevi dēvē par reālistiem, apsūdzot viņu narkotikas radīšanā, gan pati spēle ar nosaukumu eXistenZ. Alegras vajāšanas intrigā tiek iesaistīts jauns puisis Teds (Lovs).

Ekstravagantā kanādiešu režisora Deivida Kronberga (1943) filma, kam vajadzēja kļūt par tūkstošgades mijas “mehānisko apelsīnu”, ja aizgūstam Endija Vorhola reiz izteikto komplimentu citai būtiskai Kronberga filmai *Videodroms/Videodrome* (1983). *eKsistenCe*, gluži tāpat kā *Videodroms* un Stenlija Kubrika *Mehāniskais apelsīns/A Clockwork Orange* (1971), tiecas būt cilvēka, tā virtuālo atkarību, paša radīto mākslīgo stimulatoru (TV, spēles u.c.) un vardarbības mijiedarbes uzšķērdums. Kur mediji un virtuālā realitāte, tur neiztikt bez vardarbības un manipulācijas, kas galu galā ir gatava paverdzināt labprātīgi tā varai ļāvušos, – tā ir Kronberga pārlicība, kurai filmā *eKsistenCe* viņš mēģinājis piešķirt pat holivudiska masu izklaides kino pazīmes, cerot kā “partizāns” ielavīties Holivudas nozombēto apziņas zonā. Vai tas Kronbergam izdevās? Pēc filmas knapajiem komercpanākumiem spriežot – ne, taču arī *eKsistenCei* piemīt visas tās pazīmes, kas filmai nodrošina kulta statusu. Ekstravagants dizains, skaudra un izaicinoša ideja, turklāt tā ir filma, kas piedāvā teju vai tīru Deivida Kronberga stila koncentrāciju. Tā neiztiek bez miesas mutācijām (atstrādātām viņa agrinajā šausmu filmā, par fantastikas žanra klasiku kļuvušajā *Mušā/The Fly*, 1986), brīvas un plūstošas pārvietošanās no reālā ierēlajā un apsēstības ar domu, ka tas, ko tu radi, spēj kļūt par suverēnu, gluži vai fizisku būtni, kura dzīvo savu, radītājam vairs nepakļāvīgu dzīvi...

Alegras izveidotā datorspēle vajā pati savu radītāju: būtībā šīs idejas pamatā ir senais mīts par Frankensteinu, kura radītais monstros atsakās pakļauties savam “autoram” un kļūst par destruktīvu spēku, sodot cilvēku, kas uzpēmis Dieva funkcijas. Nekur tālu no šī mīta pārfrāzēšanas nav tikusi arī Holivuda, pat *Terminatorā*. *Mašīnu dumpi/Terminator: Rise of the Machines* (2003), valdzinot ar augsto tehnoloģiju radītiem specefektiem, tā izmanās bridināt par “mašīnu sacelšanos” – šo tehnoloģiju ēras monstros, kas atriebsies cilvēcei...

Viens no Kronberga principiem *eKsistenCē* bijis nepieļaut datora klātbūtni kadrā: par Alegras radītās spēles piederīgo katrs var kļūt, ieborējot mugurkaulā īpašu daiktu. Tā Kronbergs, izvairīdamies no “plastmasas kastišu un ekrānu eksponēšanas”, atkarību no virtuālās realitātes padarījis teju par fizioloģisku aktu. To burtiski ieskrūvē kaulu smadzenēs.

Nenoliedzami, Kronbergs ir morālists. Viņa mēģinājums audzināt no realitātes aizvietotājiem atkarīgos ar filmu, kuras uzbūve ir krietni sarežģītāka nekā jebkuram Holivudas augsto tehnoloģiju trillerim, “vidējo skatītāju” mulsināja. Kaut *eKsistenCe* ir iespaidīgs fantastikas žanra piemērs, turklāt ar milzu ambīcijām, kurā galvenās lomas nospēlēja tolaik vēl iesācējs britu aktieris Džūda Lovs un savdabīgā amerikāņu aktrise Dženifera Džeisone Lī. **DR**

► Videodroms • Muša

Režisors Atoms Egojans. Lomās Brūss Grīnvuds, Mia Kiršnere, Eliass Koteass, Arsinē Khandžiana

Striptizklubā *Exotica* regulāri ierodas kāds vīrietis, nodokļu inspektors (Grīnvuds), kurš pasūta sev Lolitas deju jauninās Kristinas (Kiršnere) izpildījumā. Vinā ir iemilējies kluba didžejs (Koteass), toties tā īpašniece (Khandžiana) gaida no didžeja bērnu – tas ietilpst viņa darba kontrakta noteikumos. Visus vinus apvieno sirreālā kluba atmosfēra un pagātnes drāmas.



Mia Kiršnere

Pēc *Eksotikas* pirmizrādes Kannu festivālā kanādietis Atoms Egojans (1960) kļuva par modes vārdu, izdevums *Time* pat paspēja režisoru iekļaut nākamās tūkstošgades, tātad XXI gs. kino līderu sarakstos. Iespējams, Egojans šo skaļo uzticību nav attaisnojis, jo pēc jutekliskās, tvanīgās drāmas *Eksotika*, kas valdzināja gan ar formu, gan blīvu jēgu, arvien mazāk ir rūpējies, lai patiktu un vilinātu publiku līdzīgi striptiza deļotājam no naktskluba, kuras nimfetes ietērs – balta blūzīte, rūtaini svārciņi –, ko viņa ik vakaru novelk klientiem par prieku, tā uzbudina vienu no filmas varoņiem.

Eksotika ir filma par absolūtu vientulību un izmisīgiem bēgšanas mēģinājumiem no tās, kaut ar acīm apriņot sev svešo un neiespējamo pieredzi, baudas, kaislibas, arī attiecības. *Eksotikā* – gan filmā, gan klubā – visi uz visiem skatās, visi cits citu novēro: klienti striptiza deļotājas, didžejs publiku, saimniece didžeju ar hipnotiskā transā ievēlkošo balsi. Te Egojans daudz neatpaliek no Alfreda Hičkoka (*Logs uz sētu/Rear Window*, 1954) vai Maikla Pauela (*Lūriķis/Peeping Tom*, 1960), kas ironizējuši par kino “lielā lūrētāja” dabu – skatītāja un ekrāna attiecībām kā pasīvu ziņkāri un vēlmi notvert sev svešu (neiespējamu) dzīves papildījumu. Klubs *Eksotika*, kas ar tā krāsām, pulspējošo gaismu un stikla sienām atgādina akvāriju, patiesi ir lūrēšanas un acu baudu tem-

plis ar dzelzainu uzvedības kodu – starp klientu un striptiza deļotāju ir aizliegts fizisks kontakts, pat pieskāriens, tā neievērošana sašķaida druskās ilūzijas, uzplēšot atmiņas par pagātnes traģēdijām.

Egojans smalki ir savijis *Eksotikas* varoņu attiecību tagadni un pagātņi, kur sakņojas viņu drāmas: meitas slepkavība, neatbildētas jūtas utt. Viņš ir aridzan izcils formas meistars, kas necieš gludu un izlīdzinātu stāstījumu no punkta A līdz punktam Z, jo vienmēr ir bijis pārliecināts, ka kino ir līdzīgs apziņas plūsmai: pieredzes, fantāzijas, tagadnes un pagātnes straumēm, kas veido filmu.

Joprojām Egojans ir viens no starptautiski atpazītamākajiem Kanādas režijas meistariem līdzās sirreālīstam un miesas transformētājam Deividam Kronenbergam un dzelstīgajam psihologam Denijam Arkanam. *Eksotika* savulaik kļuva par vienu no visu laiku komerciāli veiksmīgākajām Kanādas filmām. Filmās, ko Egojans veidojis pēcāk, ir pamatīgi sabiezinājies dramatisms (*Skaista nākotne/The Sweet Hereafter*, 1997, *Ararats/Ararat*, 2002), vien *Felisijas ceļojums/Felicia's Journey* (1999) bija šī režisora mēģinājums strādāt “publikai draudzīgā” trillera žanrā – pieklājīgs, taču daudz paredzamāks nekā eksotiskā *Eksotika*. DR

► Logs uz sētu • Lūriķis

Režisors Šekhars Kapūrs. Lomās Keita Blanšeta, Džozefs Fainss, Fanija Ardāna, Kristofers Eklestons, Džons Gilguds, Vinsents Kasels, Džefrijs Rašs, Ričards Atenboro

Sešpadsmitā gadsimta vidus Anglijā pēc karaļa Indriķa VIII nāves: katoļu un protestantu asinainā cīņa par varu, galms kā izlaidīgu intrigantu odžu midzenis. Viņa meita, nākamā karaliene katoliete Marija Tjūdore mirst (it kā bērna mantinieka gaidībās), troni kāpj katoļu bieds – viņas jauninā pusmāsa, Annas Boleinas meita Elizabete (Blanšeta), pirmā karaliene protestante, karaliene jaunava, kas, sekojot vienīgās uzticības personas sera Frānsisa Velsingema (Rašs) padomam, "atdod savu sirdi un prātu Anglijai", atsakās no skaistas jaunības mīlestības (sers Roberts Dadlijs – Fainss), nogalina visus savus ienaidniekus, ignorē politisko "laulību ar Franciju" – biseksuālo Anžuņas grāfu (Kasels) un kuras valdīšanas laiks tiek pamatoti saukts par Anglijas zelta laikmetu – valsts uz salas kļūst par spēcīgāko un bagātāko Eiropā.

Kaut gan kopš sešdesmito gadu vidus Kapūrs, kuram nav nekādu radniecīgu saišu ar leģendāro indiešu kino Kapūru dzimtu, dzīvo Anglijā, tomēr britu Indijas daļā Lahorā, tagad Pakistānā, 1945.gadā dzimušais indiešu režisors tieši dzimtajā Indijā nofilmēja savu pirmo kases hitu *Bandītu karaliene / Bandit Queen* (1994), stāstu par reālu meiteni noziedznieci Pūlanu Devi, kuru indiešu prese pasludinājusi par Indijas Robinu Hudu – cīnītāju par mazo cilvēku tiesībām. Šī proletāriskā kriminālgabala panākumi Kapūram kļuva par brīvbiļeti, lai Britu Filmīnstitūts uzticētu ne-anglim dāsnu 25 miljonu USD budžetu, turklāt drūmai, nežēligai vēsturiskai rekonstrukcijai, kaut viltīgi maskētai kostīmfilmās veidolā, par Lielbritānijas nacionālo lepnumu – zelta laikmeta valdnieci Elizabeti.

Likteņa ironija ir tā, ka 1999.gada *Oskaru* arēnā, gluži kā katoļi ar protestantiem XVI gs. par varu, kinociņā tikās smagais, traģiskais mākslas darbs par varas necilvēcību – filma *Elizabete* (septiņas nominācijas, *Oskars* piešķirts par grimu) un vēsturiski teatrālais Džona Medena pekstiņš, tīrasiņu kostīmelodrāma *Iemilējies Šekspīrs / Shakespeare in Love* (1998; 13 nominācijas, septiņi dabūti *Oskari*). Vislielākā netaisnība, protams, bija tā, ka *Oskaru* par karalienes Elizabetes lomu saņēma ne Keitas Blanšetas patiešām satricošais, pārcilvēcīgais aktierdarbs, bet gan Gvinetas Paltrovas "rotāšanās" *Iemilējies Šekspīrs*. Blanšetu togad gan par labāko aktrisi atzina *Golden Globe* un *BAFTA* žūrētāji. Autentiskuma šarms – tā ar vienu vārdu var slavēt Kapūra filmu. Te piedien arī epitets "atmosfēriskums", kas radīts no nesteidzīgas, līdz sīkām, naturālistiskām detaļām uzsverti ceremoniālas kinematogrāfiskās faktūras izpētes. Tā brīnumainā sajūta, ka skaties senu atdzīvīnātu hroniku – krāsas pālī pabalējušas, vietām nomelnējušas kā vecā gleznā



Keita Blanšeta 1998. gadā

(kas atbilst patiesībai – Elizabetes kronēšanas ceremonijas ainas ir kopētas no XVI gs. glezniecības). Spēcīgu Eiropas un Austrālijas (Blanšeta, Rašs) aktieru buķete arī vissīkākajās lomās. Un, protams, filmas ideja – cik daudz sevis jāziedo, lai riskētu uzņemties valdīt pār valsti. Būtībā karalis ir necilvēks, kurš atsakās no visa. Vēl traģiskāk, ja to dara sieviete kā filmā *Elizabete*, šī trauzlā, rudā, porcelāniskā figūriņa, kas savu personību ziedo uz Anglijas spozmes altāra. Viņas karalienes jaunavas, pirmās tik stipras gribas sievietes, kura spēja atteikties no sirds, vārdi: lai vadītu valsti, visiem cilvēkiem vajadzīgs kas lielāks, nekā viņi paši. Apbrīnojāmās Blanšetas acis zib kas dziļi traģisks, jo viņa zina, kādas asinis, asaras un dzīvības briesmas tas maksā. Kapūra nākamais projekts bija *Četras spalvas / Four Feathers* (2002), tās darbība notiek 1898.gadā Sudānā. Britu tauta tic, ka Dievs viņus ir izraudzījis, lai viņi izglītotu mazāk civilizētās valstis. Romantiska sāga, ko kritiķi salīdzina ar klasisko *Arābijas Lorenšu / Lawrence of Arabia* (1962), gan ironizējot par režisora dzelzainā britu imperiālista izpausmēm. Taču filmu var "lasīt" pavisam citādi – kā stāstu par britu armijas absurdam nežēlībām un atmaskotu Britānijas koloniālo politiku. **NN**

► *Iemilējies Šekspīrs* • Kafija un cigaretes

Režisore **Katrina Breijā**. Lomās Amira Kazāra, Roko Sifredi

Kluba tualetē kāda anonīma skaistule (Kazāra) griež vēnas, bet viņu iztraucē anonīms skaistulis gejs (Sifredi). Viņa bēg, viņš seko. Pirmā filmas frāze: "Gribi, lai nosūkāju? Visi jūs, tēvini, to mīlat..." ir pats skīstākais no seksuālās lingvistikas izpaudumiem franču feministes un provokatores Katrinas Breijā t.s. mākslas filmā par "elles (lasi: heteroseksuālo dzimumattiecību) anatomiju". Var rasties pamatots jautājums, kāpēc Viņš fanātiski seko sievietei, kura par naudu nolīgst Viņu pavadīt četras diennaktis Viņas mājā un vērot, uz ko spējīgs sievietes kermenis...



Amira Kazāra un Roko Sifredi

Jāatzīst: skandalozās Katrīnas Breijā (1948) filmas skati nav paredzēti cilvēkiem ar aktīviem vemšanas refleksiem, ko izsauc ginekoloģiski un pornogrāfiski (vārdu konkrētāji nozīmē) nofilmēti vaginas un peņa tuvplāni. Anonīmie Viņš un Viņa un tikpat anonīmie mazākie viņš un viņa – sievietes aktrises un vīrieša pornozaivznes dzimumlocekļi – tās pēc režisores ieceres ir divas naidīgas planētas, kuras pat sastopoties visciešākajā veidā nespēj rast kontaktus. Četras naktis, kurās par naudu Viņa liek Viņam skatīties "tajos caurumos, kurus jūs, vīrieši, ienīstat", nūdien var izsaukt mazspēju.

Pašas Breijā stāsta *Pornokrātija* ekranizācijas ir loģisks turpinājums agresīvās feministes, arī ilggadējas ietekmīgās franču valstiskā kino eksporta organizācijas *CineFrance* vadītājas, festivālu hitu *Reāla jauna meitene / Une vraie jeune fille* (1976; debija) un *Romance / Romance* (1999) autorei interesei par sievietes seksualitāti un, citējot režisori, "vardarbīgi konfrontēt to ar vīriešu auditorijas pavīrsajiem priekšstatiem par sievietēm". Filma, kurā smagā porno stilā ieturētās ainas mijas ar teorētiskām gudrībām (tās gultā citē Viņa), acīmredzami pretendē uz oriģināla disputa formu. Tomēr drīzāk šķiet, ka Breijā ar *Elles anatomiju* ir pārkāpusi to robežu, kas šķīra, kaut ne sevišķi gudru, tak gana provokatīvu autorkino no nekastrīgas un tieši savā ambiciozitātē muļķīgas *trash*/atkritumu kultūras. Tas pat nav pārspīlēts *ginjols*, žanrs, kur nāves un

neķītrības tiek ignorētas. Tā nav arī pornogrāfija tirā veidā, jo Breijā tomēr vēlas koķeti saglabāt ekrāna šķīstību. Varbūt *Elles anatomija* ir absurda drāma? Tad būtu saprotams, kāpēc uz dzīvi apvainotā filmas varone (un Breijā filmu sievietes vienmēr ir aizvainotas tikai tāpēc, ka ir sievietes) bez saprāta diktētas loģikas geju klubā sameklē anonīmu tēviņu, ko tēlo Breijā iemiļotais pornoaktieris Roko Sifredi (arī *Romancē*), kurš slavens ne tik daudz ar savam tiešajam darbam nepieciešamo milzīgo instrumentu, cik galīgi tukšo govju acu skatienu. Lai cik jocīgi tas liktos, pats simpātiskākais no pienākumiem, kurus Viņa liek veikt Viņam un ko vēl var aprakstīt uz papīra, ir dzimumakta veikšana ar grābekļa kātu. Šo fizioloģisko procedūru pavada pseidofeministisku lozungu melodeklamācija: "Vīrieša anālās atveres tvirtais elastīgums nemelo, kad tas vareni apliecina matērijas iekšējīgo spēku." Apmierinājis savas bargās kundzes fantāzijas un inficējies ar šiem manifestiem, kā arī saldi izraudājies, filmas Viņš saņem pelnīto honorāru un nogalina pavēlnieci. Bet ko citu lai ar šādu sievieti dara?

Zīmīgi, ka Breijā, kas karjeru sāka kā aktrise ar sīku lomu Bernardo Bertolucci skandalozajā *Pēdējais tango Parīzē / Ultimo tango a Parigi* (1972), pašas režisētājās filmās agresīvi turpina pētīt tabu robežas mākslā patlaban aktuālajā "jaunā pornogrāfisma" vilnī. **NN**

► Pēdējais tango Parīzē

Režisors Vudijs Allens. Lomās Daiena Kitone, Vudijs Allens, Kristofers Volkens

Corbis/Scampix



Daiena Kitone un Vudijs Allens

Nujorkietis Alvijs Zingers (Allens) analizē savas attiecības ar Eniju (Kitone), kuras viņi abi jau ir pasludinājuši par sevi izsmēlūšām.

Corbis/Scampix

Savulaik šī filma ekscentriķi un egoistu, režisoru un aktieri Vudiju Allenu (1935) iecēla oficiālās atzinības saulītē. Būdamā "tikai" melodrāma, kas skrupulozi nodarbojas ar divu pieaugušu cilvēku jau izbijušu attiecību analīzi, filma 1978.gadā tika pie četriem Amerikas Kinoakadēmijas Oskariem, to skaitā arī būtiskākajiem – labākais režisors, labākā filma, pēdējās kategorijā apsteidzot sensacionālos Džordža Lūkasa Zvaigžņu karus / Star Wars. Allens saņēma Oskaru arī kā scenārists un viņa mūza Kitone – Oskaru kā labākā aktrise. Tik intimai un klusai filmai, kas nešokēja ne ar vērienu, ne tēmu, ne nežēlību, būtībā spīdējot Holivudas modes vilņiem un vārdiem (tolaik bija uzausušas Frānsisa Forda Kopolas, Stīvena Spilberga un Mārtina Skorsēzes zvaigznes), tas bija milzīgs panākums, kā arī apliecinājums vērtību – kamerstila drāmu un cilvēcisko attiecību pētījumu – dzīvotspējai.

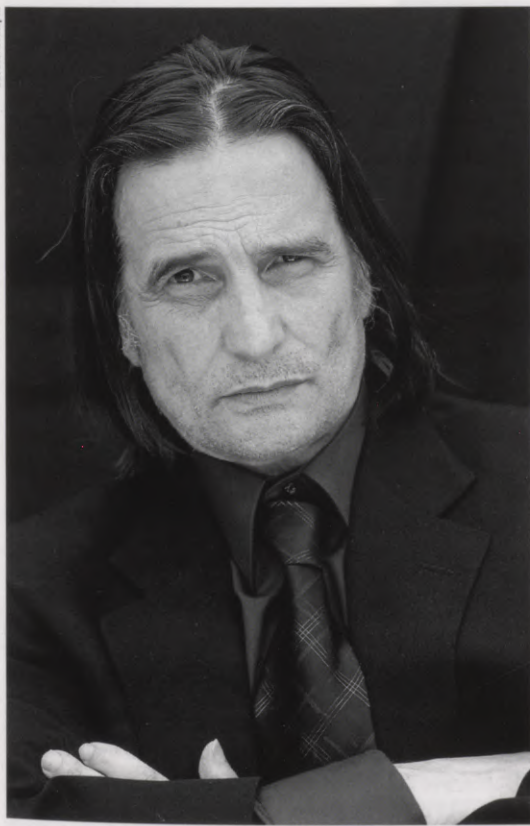
Enija Hola bija Allena sestā filma un cieši saistīta ar viņa paša pieredzi, faktiski filma ir veltījums Allena un

Kītones dzīves romānam (Kītones īstais uzvārds ir Hola un mīļvārdiņš – Enija). Abu aktieru Kītones un Allena personiskā pieredze, kā arī Allena – scenārista un režisora – spēja rotaļīgi ironiski un tajā pašā laikā nopietni pētīt divu pieaugušu cilvēku – mazliet egoistu, mazliet bohēmistu (viņa mēģina dziedāt uz skatuves, viņš cenšas sevi apliecināt komiķa ampuā) – attiecību stāstu filmai piešķir tās unikālo intonāciju. Gluži tāpat kā Allena asprātīgie aizkadra komentāri, varoņu atsperīgie dialogi un spēles ar laiku un telpu, iekļaujot filmā ainas no ebreju puīšļa Alvijs bērības un epizodes no Enijas kādreizējiem romāniem. Turklāt ļaujot saviem varoņiem uz ekrāna noraudzīties "ainās iz pagātnes".

Zimīga ir Allena varoņa frāze no filmas Enija Hola, kas veltīta Holivudai: "Es nevēlos dzīvot pilsētā, kur vienīgais kulturālais piedāvājums ir tas, ka jūs varat nogriezties pa labi, degot sarkanai gaismai." Allens dzīvo Ņujorkā un savas filmas vienmēr veidojis ārpus Holivudas sistēmas. DR

Manhetena • Zēlīgs • Salds un nekrietns

Režisors Aki Kaurismeki. Lomās Žans Pjērs Leo, Kenets Kollejs, Mārdžija Klārka



Žans Pjērs Leo

Sīks kantorists, francūzis Anri Bulanžē (Leo), kurš dzīvo Londonā, kļūst par štatu samazināšanas upuri. Vīna dzīvei ir zudusi jēga. Anri mēģina pakārties, taču viņa svaru neiztur nagla. Tad viņš sameklē slepkavu dienestu un pasūta nogalināt pats sevi. Bet drīz, iemalkojot viskiju un satiekot puku pārdevēju Mārgaretu (Klārka), viņš atklāj dzīves baudas un garšu. Taču anulēt slepkavības pasūtījumu vairs nav iespējams, slepkava (Kollejs) ir viņam uz pēdām...

Somu režisora Aki Kaurismeki pirmais ārzemēs – Londonā – tapušais darbs jau pēc režisora ietiekšanas starptautisku režijas zvaigžņu lokā. Kopš 80.gadu sākuma Somijā filmējušais Kaurismeki 80.–90.gadu mijā jau bija kļuvis par spilgta un atpazīstama režijas rokraksta īpašnieku. Viņa filmām piemīt īpaša traģikomiska un smeldzīga intonācija, spilgts vizuālais stils – tāds kā skrandu estētikā izturēts minimāls retro. Lai arī visu Kaurismeki filmu darbība risinās mūsdienās, laiks viņa filmās ir īpašs, tas šķiet sastāvējis un iesprūdis 60.–70.gadu mijas priekšmetiskajā vidē un dizainā. Turklāt Kaurismeki spoži prot miksēt žanrus – melodramu un pat trilleri (kā *Es nolīgu pasūtījuma slepkavu* gadījumā) padarīt par traģifarsu, tajā pašā laikā ne mirkli nepazemojot vai noniecinot savus apskretušos, bet pašcieņas pilnos varoņus.

Tāds žēlojami nožēlojams un tipiski kaurismekisks ir arī Londonā tapušās *Es nolīgu pasūtījuma slepkavu* varonis, ko spēlē ikonogrāfiska seja – franču aktieris Žans Pjērs Leo. Kaut Londona Kaurismeki filmā ir tikpat neatpazīstama kā, teiksim, viņa ierastā filmu vidē Helsinkī vai Parīzē, kurā risinās citas Kaurismeki ārzemēs tapušas filmas *Bohēmas dzīve / La vie de boh me* (1992) darbība. Tāda Londona, Helsinki un Parīzē kā dekorācija Kaurismeki spēlēm eksistē tikai šī režisora filmās. Pat aktieris Žans Pjērs Leo – Anri Bulanžē ir piegrimēts tipiskajam Kaurismeki vidējā varoņa standartam, kaut formāli viņš ir piederīgs citai kultūrtelpai – 60.gadu franču kino jaunajam vilnim un Fransuā Trifo filmu ciklam par Antuānu Duanelu, kurās Leo ir spēlējis maigā, mazliet infantilā un nemitīgi likteņa sitienus kolekcionējošā Duanela lomu (*400 sitienu / Les 400 coups* (1959), *Nozagtie skūpstī / Baisers vol s* (1968) u.c.). *Es nolīgu pasūtījuma slepkavu* sižets piedāvā pat trillera iezīmes, varonim mēģinot atrīvoties no paša pasūtītā slepkavas, taču būtiskāka par sižetu ir Kaurismeki filmas ironiskā kinovēstures apspēle, ironizējot gan par trillera žanru, gan arī par kādreiz vitālo franču kino jauno vilni un tā novecojušo seju Žanu Pjēru Leo. DR

☛ Cilvēks bez pagātnes •
400 sitienu • Nozagtie skūpstī • Mājas pavards

Režisors Ingmars Bergmans. Lomās Bertils Gūve, Pernilla Ulvina, Alans Ēdvals, Herieta Andersone, Ērlands Jūsefsons

Klasisko Dikensa Ziemeļvētku un ģimenes romānu cienīgs stāsts. Zviedrija XIX–XX gs. mijā, ieraudzīta mazā Aleksandra (Gūve) un Fanijas (Ulvina) acīm, kur ģimeniskās sadzīves un mīlestības idille ir cieši līdzās ar dabas rītiem, aizgājušo tuvinieku gariem, priekiem no aizrašanās – pašdarbības teātra spēlēšanas. Kur nāve, rituālas maltītes, bērnu nerātības, lielo milas dēkas sadzīvo dabiski, kā tas mēdz notikt tikai gaisās atmiņās.

Četriem Oskariem apbalvotais monumentālais zviedru klasiķa Ingmara Bergmana (1918) darbs savā skumajā būtībā rezumē dižu ēru pasaules kinematogrāfā. Tas ir lielā stila, vērienīgs pēc formas, ar mīlestību un precizitāti ik detaļā īstenots autorkino, kāds Eiropā eksistējis vienmēr, kopš tur strādājuši Fellīni, Antonioni, Godārs, Trifo, Bunjuels, un kuru ekspadomju teritorijā atpazīst ar maķenīt komisko, tomēr ļoti precīzo, vecmodīgo apzīmējumu “mākslas filma” (par mākslas filmu, atvainojiet, roka neceļas nosaukt, teiksim, *Matriksu*). Nevainības laikmetu – autora radošo diktatūru nomainījusi izklaide, un autorkino jeb kino kā režisora – demiurga mākslinieciskās gribas žests ir rets izņēmums, sava veida anahronisms.

Bergmana *Fanija un Aleksandrs* ir šāda krāšņa lieta sevī, pasaules kā unikāla mikrokosma modelis, kurā vissīkākā detaļā loģiski izriet no filmas autora ieceres, viņa fantāzijas, galu galā no viņa unikālā ego, nevis merkantilajiem vai ideoloģiskajiem studiju/producentu aprēķiniem, modes tendencēm vai citām ar mākslu tikpat nesaistītām blaknēm. Britu mēnešraksts *Sight and Sound* Bergmana *Faniju un Aleksandru* ierindo trešajā vietā XX gs. pēdējo 25 gadu izcilāko filmu izlasē pēc Frānsisa Forda Kopolas *Mūsdienu apokalipse / Apocalypse Now* (1979) un Mārtina Skorsēzes *Saniknotā vērsā / Raging Bull* (1980).

Bergmans ar savu titānisko, tomēr tik emocionālo epopeju pierāda, ka līdz sāpēm atpazīstams psiholoģiskais realisms, skandināviska misticisma apdvests, un vispārdrōšākas fantasmagorijas spēj sadzīvot vienā filmtelpā kā cita citu papildinošas mākslinieciskās izteiksmes substances. Jā, viņa *opus magnum* jeb mūža galvenais darbs (tieši šādā kontekstā uztverama ne kriptatu vitalitātes nezaudējusi trīs, Bergmana versijā pat piecas stundas garā filma) prasa izturību un mīlestību – lai tā nosaucam vēlēšanos saprast – no skatītāja. Taču pūles atmaksājas simtkārt, kā kad, satricinošu romānu lasot, pamazām iepazīsti un līdzpārdzīvo vienas ģimenes priekus un bēdas kā savējās. Tieši unikālais klātbūtnes efekts jau ir tas dzinulis, kas allaž no jauna liek pievērsties klasiskiem romāniem, un Bergmana filma ir šāds romāns. Laika ilgstamībai ir jēgas



slodze; ne velti režisors tiepīgi panāca, lai vismaz DVD formātā būtu pieejama pilna *Fanijas un Aleksandra* versija. Bērnu, šo nevainīgo eņģeļu, acīm ieraudzītā divā “zudusi pasaule” pārāk tieši un sentimentāli atgādina par kādu Visumu, pēc kura ilgojas katrs. Maģija, kurā tikai Ekdālu ģimenes bērniem ļauts ieraudzīt, ka vienlaikus ar šīs zemes reālajiem cilvēkiem kopsoli iet mirušie (un bieži vien tieši viņi ir galvenie padomdevēji un aizstāvji), ka principu līmeni citiem reliģiskajiem aizspriedumiem (filmā starp luterāņiem un jūdaiem, kas, kā jau allaž Bergmanam, atvēlēti fantastiskiem aktieriem – ko vērts ir kaut vai Jūsefsona tēlotais “mūžīgais žīds”) patiesībā ir sīku sadzīves kašķu ieraugs, ka plašajā dzimtas namā daudziem priekšmetiem – mēbelēm, senču portretiem, skulptūrām, tepīkiem, pulksteņiem, pat augiem puķupodos uz palodzes tāpat ir nepieciešama mīlestība un kopšana kā cilvēkiem rūpestu un maiguma pilns skatiens, kādu var sniegt vien nesamaitāta dvēsele. Bergmanam tā ir bērna sirds un acis. Kur tas viss pazūd, ja jau mūsu pieredzes kārtā kļūst arvien biezāka? Pat filmas mirušais – gars/eņģelis Ismaēls (to tēlo sievietē), kurš redz cauri sienām un ir Fanijas un Aleksandra draugs, nezina atbildi. **NN**

☛ Rudens sonāte • Persona

Režisors Džoels Koens. Lomās Frēnsisa Makdormanda, Stivs Buskemi, Viljams H.Meisijs, Pīters Stormare

*Fargo, Minesota. Parādos nonākušais autodi-
leris (Meisijs) nolīgst divus rīkļurāvējus, lai
tie nolaupa viņa sievu. Viņš cer, ka sievietēvs
meitas izpirksanai neželos miljonu dolāru,
kas nodērēs dilerim parādu dzēšanai. Plāns
neizdodas kā iecerēts, liku skaits aug griez-
damies. Lietu izmeklē policiste Mārdžija
Gundersone (Makdormanda).*



Cecilia Stampis

Frēnsisa Makdormanda

Savdabīgā amerikāņu kino dueta brāļu Koenu Amerikā joprojām visaugstāk novērtētais darbs, kas 1996.gadā saņēm divus Oskarus. Viens no tiem tiek abiem brāļiem Ītenam (1957) un Džoelam (1954) Koeniem kā labākā oriģinālscenārija autoriem, otrs ekscentriskajai aktrisei Frēnsisai Makdormandai kā labākajai aktrisei. Koenu filmas ir unikāls ģimenes bizness, kurā Džoelam vienmēr piedēvēts režisora postenis, viņiem abiem kopā – scenāristu un Ītenam – producenta statuss. Kaut abi brāļi nešķiro šīs trīs profesijas jau kopš savas pirmās filmas *Vienkārsi asinis/Blood Simple* (1984) – stilīga un asinis stindzinoša debijas trillera, kas tapa ar niecīgu finansējumu un nodrošināja Koeniem atpazīstamību festivālu lokā. (Jau šajā filmā parādījās Koenu “ģimenes biznesa” vēl viens spēcīgais balsts aktrise Frēnsisa Makdormanda, viņa arī Džoela sieva.) Kaut par brāļu Koenu starptautiskās slavas dzimšanu uzskatāms filmas *Bārtons Finks/Barton Fink* triumfs Kannās 1991.gadā, kas eleganti demonstrēja Koenu stila stiprās puses: rafinētu postmodernu apkalumu (viņi fanātiski pārzina amerikāņu kino vēsturi un gudri to prot likt lietā), humora izjūtu, kas tuva cinismam, stilizētāju un azartisku stāstnieku prasmi. Amerikai no Koenu filmu piedāvājuma vislabāk gājusi pie sirds viņu drūmākā, šausalīgākā, kaut šķietami reālistiskākā drāma *Fargo*. Tieši šai filmai par asiņainajām kaislibām mazpilsētā Fargo, kuras vienīgais saprāta balsts ir gaidībās esošā policiste Mārdžija, tika piedēvēts ciniskā reālisma zīmols. *Fargo* Koeni turpina amerikāņu kino 80.–90.gados populāro tēmu atmaskot Amerikas harmonisko mazpilsētu

totālo sadraņķotību (Deivida Linča *Zilais samts/Blue Velvet* (1986), Sema Mendesa *Amerikāņu skaistums/American Beauty* (1999)). Un kādi tipi apdzīvo šo nikulīgo pilsēteli! Grēcīgi un nožēlojami; neviens no Koenu filmas varoņiem neatbilst hollywoodiskiem priekšstatiem par varoni ar pievilcīgu ārieni.

Koeni vienmēr tikuši slavēti par spēju radīt vides ticamības efektu (akcentus ieskaitot), vai tā būtu mazpilsēta Fargo vai stilizēta 30.gadu Holivuda, kurā savulaik viņi izspēlēja filmas *Bārtons Finks* darbību. Taču *Fargo* joprojām ir viņu vienīgā filma, kurā minimāli izpaudusies abu brāļu kaislība citēt un stilizēt, imitējot noteiktus amerikāņu kino vēstures žanrus.

Taču nekur tā nepaliek: pēc *Fargo* seko cinismā līdzvērtīgais, taču teatrālais *Lielais Lebowskis/The Big Lebowski* (1998), abu Koenu mēģinājums *Odiseju* sapārot ar Amerikas XX gs. kino vēsturi – filma *Brāli, kur esi tu/O, Brother Where Art Thou?* (2000), veltījums melnās filmas cieppilnībai pagātnei stilistiski spožajā *Cilvēks, kura nebija/Man Who Wasn't There* (2001) un divas filmas – grandiozs flirts ar Holivudu: *Neiespējamā cietsirdība/Intolerable Cruelty* (2003) un *Nāvi vecīnai/The Ladykiller* (2004). Iespējams, viņi arvien vairāk zaudē savu neatkarību, ļaujoties Holivudas vieglumam, taču turpina būt vieni no tiem amerikāņu režisoriem, kuriem izdevies gan nosargāt savu rokrakstu, gan balansēt uz šķietami neiespējamās spilgta autorkino un komerciāli veiksmīga “produkta” šķautnes. **DR**

● *Cilvēks, kura nebija* • *Zilais samts* • *Amerikāņu skaistums*



*Marlène Dietrich
pēc ierašanās
Holivudā*

Gangsteri, Drakula un dīvas

Tas ir laiks, kad kino metās jaunuma un tehnoloģiskā brīnuma skaņas izgaršošanā, arī desmitgade, kas ASV sākās ar atgūšanos no lielās ekonomiskās depresijas un kuras izskaņā pār Eiropu bija savilkušies kara draudi. Holivudas vēsturē tas iezīmējies kā stabilitātes un ietekmes nostiprināšanas laiks. Triumfē tā dēvētā studiju sistēma, kas radās XX gs. 20. gadu izskaņā teju vienlaikus ar skaņas ienākšanu kino un eksistēja līdz pat 50. gadu vidum. Varenākās Holivudas studijas – *MGM, Warner Bros, Columbia Pictures* – bija sadalījušas ietekmes zonas gan kino uzņemšanā, gan tā izrādīšanā un diktēja spēles noteikumus kinoindustrijā, uzmanot un turot isā saītītē savus talantus – kinozvaigznes. Katra no tām faktiski piederēja noteiktai studijai, parakstītie kontrakti noteica visai nosacītu zvaigžņu radošo brīvību un to interešu pakļautību studiju interesēm.

Ar skaņu eksperimentē Amerikā, Krievijā, Vācijā. Par spīti tam, ka skaņas, runājošā kino atnākšana lauza daudzu mēmā kino ekrāna elku liktepus, veiksmīgākie, fleksiblākie no viņiem bija spējīgi piemēroties jaunā laika diktātam. Pat mēmās komēdijas varonis Čarlijs Čaplins, kurš baidījās ļaut savam “firmas varonim” Klaidonim runāt, izlāpījās ar asprātīgu kompromisu, veidojot skaņu filmu ar ierakstītu muzikālu fonogrammu faktiski bez dialogiem (kā *Lielpilsētas ugunis / City Lights*, 1931).

30. gados Holivuda metās mūzikla žanra izgaršošanā – visiešākajās skaņu kino sekās. Te meitenes īsos svārciņos dekoratīvos ornamentos kārtoja un tramdīja mūziklu ģēnijs režisors Basbijs Bērklījs, te uzausa spilgtas dziedoši dejojošās zvaigznes, leģendārais virpuļojošais pāris Džindžera Rodžersa un Freds Astērs, te sapni par bērna – zvaigznes karjeru dramatiski izdzīvoja Džūdija Ģarlanda – Dorotija no leģendārā 30. gadu izskaņas mūzikla *Ozas burvis*.

Viena no šīs dekādes Holivudas stihijām bija gangsterfilmas. Reflektējot par lielās depresijas un ekonomiskās krīzes izraisīto noziedzības pieaugumu, kino alkatīgi smeļas iedvesmu reālo gangsteru biogrāfijās, padarot noziedzniekus (ar atpazīstamām dokumentālām biogrāfijām – Als Kapone u.c.) par ēras romantiskajiem varoņiem, nevaļoties no pamatīgas vardarbības un sliktu puīšu vērienīgas glorifikācijas. Gangsterfilmas, kas savu popularitāti sasniedza 30. gadu sākumā, kļuva par vienu no tām žanriskajām matricēm, ko Holivuda turpina

izmantot joprojām. *Mazais Cēzars / Little Caesar* (1931), *Sabiedrības ienaidnieks / The Public Enemy* (1931) un *Seja ar rētu / Scarface* (1932) ir tās filmas, kurās spoguļojas Holivudas vēlākā klasika – *Krusttēva / The Godfather* (1972, 1974, 1990) trilōģija u.c.

Līdzās superzvaigžņu statusā esošajiem gangsteriem par Holivudas gara noteicējiem kļuva arī šausmu filmas. Pirmajai Holivudas skaņu šausmu filmai *Drakula / Dracula* (1931) ar ungāru cilmes aktieri Bēlu Lugoši galvenajā lomā uz karstām pēdām sekoja apsēstā un grēcīgā zinātnieka Frankensteinā no mirušas miesas radītais briesmonis (par tā zīmes aktieri kļūst brits Boriss Karlofs). Abas šīs filmas, kuru pamatā ir XIX gs. romāni, pēcāk ir piedzīvojušas desmitiem versiju un variāciju. Holivudas *Drakula* gan daudz aizguva no sava vācu priekšgājēja – ekspresīvās mēmās filmas *Nosferatu / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922). Turklāt vampirfilmu impulss nebija vienīgais Holivudas ieguvums un aizgūvums no Eiropas kino: virkne Eiropā strādājušo režisoru pēc nacistu nākšanas pie varas devās pāri okeānam (Fricis Langs, Billijs Vailders, Roberts Vine, arī Duglass Sirks, kas gan paguva pastrādāt nacistiskajā Vācijā, viņa populārākā filma ir mūzikls *La Habanera* (1937) ar Zāru Leanderi). Taču uz Holivudu brauca, ne tikai bēgot no Eiropas politiskajām katastrofām, te meklēja stabilas un vērienīgas karjeras iespējas arī Eiropas aktrises – zviedriete Grēta Garbo ar savu fatālo un mūžīgo skumju aizplivurota sfinksas daili un Zilais eņģelis vāciete Marlēne Dītriha, kas savu Holivudas karjeru sāka ar juteklisku dziesmu, skūpstot uz lūpām sievieti (filmā *Maroka / Morocco*, 1930). Tādu viņu gribēja redzēt Džozefs fon Stērnbergs – režisors, kurš 20. gadu Berlīnē bija atradis savas filmas *Zilais eņģelis / Der Blaue Engel* (1930) zvaigzni un materiālu, no kā veidot vienu no harismātiskākajām Holivudas ikonām. Retā no Dītrihās un Stērnberga abu sadarbībā tapušajām filmām ir izturējusi laika pārbaudi, kaut retā no filmām ir līdzvērtīga tam seksapila un ar gaismēnu gleznām radītam juteklisma koncentrātam, kas strāvo no Dītrihās un viņas radītāja Stērnberga Holivudā tapušajiem ekrāna darbiem.

Šajā laikā Holivuda iedibina pašcenzūru – Filmu producentu un izrādītāju asociācijas īpašu kodeksu, dēvētu arī par Heisa kodeksu (tās priekšsēža Vila H. Heisa vārdā),

kas kopš 30.gadu sākuma izpilda vagara funkcijas, stingri, pat truli uzraugot tikumības klimatu amerikāņu filmās. Piemēram, pat hronometrējot uz ekrāna atļauto skūpstā ilgumu. Nav jaunuma bez labuma: seksīgs zemteksts un jutekliskās rotaļas iegūst elegantu un asprātīgu formu romantiskajās jeb *screwball* komēdijās, "bagāto ļaužu" milas izpriecas/nedienas triumfē tik burvīgos šī žanra paraugos kā Katrinas Hepbernas kronētajos *Audzīnot mazulīti / Bringing Up Baby* (1938), *Filadelfijas stāsts* (1940). 1935.gadā top pirmā pilnmetrāžas krāsu filma. Izmantojot *Technicolor* tehnoloģiju, krāsas iespējas Holivuda izgaršo nesātīgi 30.gadu beigās divos komerciāliem panākumiem lutinātos darbos: vēsturiskajā eposā *Vējiem līdzī / Gone with the Wind* (1939) un pasaku mūziklā *Ozas burvis / The Wizard of Oz* (1939). Lūk, vēl viena tehnoloģiska novitāte, kurā Holivuda pierāda vērienu un spēju riskēt investējot.

Ko Eiropa? Lielbritānijā par vienu no ietekmīgākajiem režisoriem kļuvis Alfreds Hičkoks, kura spiegu trilleris *39 soļi / The 39 Steps* jau piedāvā Hičkoka smalkās metodes (montāža) spriedzes radišanai, kuras viņš vēlāk attīstīs līdz pilnskanībai, strādājot Holivudā. 1938.gadā Hičkoks emigrē uz Ameriku – ne apstākļu spiests, bet Holivudas industrijas iespēju valdzināts.

Par Eiropas kino centru šajā dekādē ir kļuvusi Francija, kas, pārdzīvojusi azartisko eksperimentu periodu 20.gados, ir radījusi labvēlīgus apstākļus poētiskajam reālismam – jūtīgam, romantiskam un vizuāli izsmalcinātam kino stilam, kam nepiemita Holivudas melodramu dekoratīvā glance. Poētiskā reālisma filmu varoņi vienlaikus ir gan reāli, dzīvi cilvēki, gan romantiski tēli dramatiskā un netīri iznīcībai nolemtā darbības laukā. Francu poētiskajam reālismam ideāli piestāv Žana Gabēna varoņu virišķīgā faktūra, trauslā dvēsele un nolemtība pasaulē, kas ir daudz draņķīgāka, nekā tie, kas izredzēti būt par varoņiem. Šī virziena esence ir agri mirušā ģēnija Žana Vigo abas pilnmetrāžas filmas *Nulle uzvedībā / Zéro de conduite* (1933) un *Atalanta / L'Atalante* (1934) un Marsela Karnē darbi (*Miglu krastmala / Le quai des brumes* (1938), *Un diena aust / Le jour se lève* (1939)). Laika gara skanētāja – vecās Eiropas ilūziju kraha un tuvās kara katastrofas nojaudas visprecīzāk gan summējās Žana Renuāra filmās – ironiskajās un traģiskajās *Lielā ilūzija / La grande illusion* (1937) un *Spēles noteikumi / La règle du jeu* (1939). To tehniskie smalkumi – dziļās mizanscēnas un režisora prasme manipulēt ar daudzskaitlīgu varoņu pūli – ir tā franču kino bagātība, kuras atskaņas jūtas joprojām.

Citur Eiropā dāsni maksāja nodevas totalitārisms. Vācijā, Krievijā, kur zēla un plauka jestri mūzikli, mēdza tapt arī šedevri, gan pielaižoties varai un strādājot tās

mitoloģijas radišanai, kā tas ir vācietes Lenijas Rifenštāles ģeniālajos masu uzstādījumos, estētisma un izcilas montāžas iezīmētajos dokumentālajos darbos (*Gribas triumfs / Triumph des Willens*, 1935; *Olimpija / Olympia*, 1938), gan mēģinot izlavierēt starp ideoloģisko diktātu un spēcīgu autorību kā Rīgā dzimušā krievu režisora Sergeja Eizenšteina 30.gadu filmās, no kurām rietumos populārākā ir vēsturiskais *Aleksandrs Nevskis / Alexander Nevsky* (1938). Starp citu, filma, kuru joprojām azartiski citē Holivudas vēsturisko eposu veidotāji (skat. Mela Gibsona *Drošsirdis / Braveheart* (1995), *Karalis Arturs / King Arthur* (2004) u.c.). **DR**



OSKARU LAUREĀTI → → → →

1929/1930

Labākā filma:

Rietumu frontē bez pārmainām / All Quiet on the Western Front

Labākais režisors: **Lūiss Mailstons**

Rietumu frontē bez pārmainām / All Quiet on the Western Front

Labākais aktieris: **Džordžs Arliss Dizraeli / Disraeli**

Labākā aktrise: **Norma Širere Škirtene / The Divorcee**

1930/1931

Labākā filma: **Simarrons / Cimarron**

Labākais režisors: **Normens Teirops Skipijs / Skippy**

Labākais aktieris: **Lionels Berimors Brīvā dvēsele / A Free Soul**

Labākā aktrise: **Marija Dreslere Mina un Bils / Min and Bill**

1931/1932

Labākā filma: **Grand Hotel**

Labākais režisors: **Frenks Borzeigi Sliktā meitene / Bad Girl**

Labākais aktieris: **Volliss Birijs Čempions / The Champ**

Frederiks Mārē

Doktors Džekils un misters Haidis / Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Labākā aktrise: **Helēna Heiza**

Medelonas Klodē grēks / The Sin of Madelon Claudet

1932/1933

Labākā filma: **Kavalkāde / Cavalcade**

Labākais režisors: **Frenks Loids Kavalkāde / Cavalcade**

Labākais aktieris: **Čārlzs Loutons**

Henrija VIII privātā dzīve / The Private Life of Henry VIII

Labākā aktrise: **Katrina Hepberna Agrā slava / Morning Glory**

1934

Labākā filma:

Tas notika kādu nakti / It Happened One Night

Labākais režisors: **Frenks Kapra**

Tas notika kādu nakti / It Happened One Night

Labākais aktieris: **Klārks Geibls**

Tas notika kādu nakti / It Happened One Night

Labākā aktrise: **Klodete Kolbēra**

Tas notika kādu nakti / It Happened One Night

Drakula (1931)	71
Frankenšteina ligava (1935)	97
Grand Hotel (1932)	105
Jautrie zēni (1934)	119
Lielā ilūzija (1937)	152
Lielpilsētas ugunsis (1931)	155
M (1931)	162
Miglu krastmala (1938)	188
Nulle uzvedībā (1933)	218
Ninočka (1939)	219
Ozas burvis (1939)	223
Seja ar rētu (1932)	281
Spēles noteikumi (1939)	301
39 soļi (1935)	329
Vejiem līdzī (1939)	340
Zilais eņģelis (1930)	358

OSKARU LAUREĀTI

1935

Labākā filma: **Dumpis uz Bauntija / Mutiny on the Bounty**

Labākais režisors: **Džons Fords Zinotājs / The Informer**

Labākais aktieris: **Viktors Maklaglens Zinotājs / The Informer**

Labākā aktrise: **Bete Dēvisa Bistamā / Dangerous**

1936

Labākā filma: **Lieliskais Ziegfelds / The Great Ziegfeld**

Labākais režisors: **Frenks Kapra**

Misters Dīdss dodas uz pilsētu / Mr. Deeds Goes to Town

Labākais aktieris: **Pols Muni**

Stāsts par Luiju Pastēru / The Story of Louis Pasteur

Labākā aktrise: **Luīze Rainere**

Lieliskais Ziegfelds / The Great Ziegfeld

1937

Labākā filma: **Emila Zolā dzīve / The Life of Emile Zola**

Labākais režisors: **Leo Makerijs**

Šausmīga patiesība / The Awful Truth

Labākais aktieris: **Spensers Treisijs**

Drošsirdīgie kapteini / Captains Courageous

Labākā aktrise: **Luīze Rainere Labā zeme / The Good Earth**

1938

Labākā filma:

To nevar paņemt līdzi / You Can't Take It With You

Labākais režisors: **Frenks Kapra**

To nevar paņemt līdzi / You Can't Take It With You

Labākais aktieris: **Spensers Treisijs**

Puišu pilsēta / Boys Town

Labākā aktrise: **Bete Dēvisa Jezebele / Jezebel**

1939

Labākā filma: **Vejiem līdzī / Gone With The Wind**

Labākais režisors: **Viktors Flemingijs**

Vejiem līdzī / Gone With The Wind

Labākais aktieris: **Roberts Donats**

Ardievu, mister Čips / Goodbye, Mr. Chips

Labākā aktrise: **Viviena Lī Vejiem līdzī / Gone With The Wind**

Režisors **Džordžs Kjukors**. Lomās **Katrīna Hepberna**, **Kerijs Grānts**, **Džeimss Stjuarts**

Pārtikušas, jaunas šķirtenes Treisijas Lordas (Hepberna) bijušais vīrs Deksters (Grānts) piedāvā dzeltenās preses pārstāvim Konoram (Stjuarts) sava drauga statusā iekļūt viņa bijušās sievas kāzās. Informācijas noplūde, ka viesu vidū ir paparazzi, rada divdomīgi komiskas situācijas uzdzīves un alkohola atraisītājās "smalkajās aprindās".

Burvīga komēdija ar Holivudas zelta perioda glanci, elegantiem dialogiem un dzirkstošu asprātību, arī uzskatāms piemērs Holivudas *screwball* – amizantu situāciju komēdiju – žanram un ilustrācija izcilas aktrises Katrīnas Hepbernas karjeras izaicinājumam. Kad pašā XXI gs. sākumā Hepberna (1907–2003) aizgāja mūžībā, Amerika godpilni viņu dēvēja par savu XX gs. izcilāko aktrisi. Sākusi karjeru 30.gadu sākumā (filma *Šķiršanās rēķins / Bill of Divorcement*, 1932), Hepberna joprojām ir rekordiste *Oskaram* nominēto un to saņēmušo aktrišu vidū: viņas kontā ir astoņas *Oskara* nominācijas un četri *Oskari*, ko aktrise saņēmusi savas karjeras aptuveni sešos gadu desmitos. (Līdzīgās pozīcijās ir arī Merila Strīpa – 11 nominācijas un divi *Oskari*.)

Atšķirībā no virknes citu savu kolēģu Hepbernas ekrāna zvaigznes statuss vienmēr bijis sajūgts ar perfektu stila izjūtu (uz skatuves un dzīvē) un faktiski žanriski neierobežotām aktrises spējām: viņa bijusi izcila gan elegantos niekos, komēdijās, kas līdzīgas *Filadelfijas stāstam* (vēl viens izcils komēdijas paraugs ir *Audzīnot mazulīti / Bringing Up Baby* (1938), kurā arī Hepbernas partneris ir Kerijs Grānts), gan šekspīriska atvēziena traģēdijā *Lauva ziemā / The Lion in Winter* (1968), gan drāmā *Pie zelta ezera / On Golden Pound* (1981).

Filadelfijas stāsts ir arī viens no retajiem piemēriem kino vēsturē, kas demonstrē kādas aktrises biznesa tvērienu. Par spīti ļoti sekmīgam karjeras sākumposmam – filmām, arī pirmajam *Oskaram* pašā karjeras sākumā (par jaunas Brodvejas aktrises lomu filmā *Agrā slava / Morning Glory*, 1933), Amerikas kinoizrādītāji 1938.gadā sacer paziņojumu, kurā vairākas tolaik šķietami veiksmīgas Holivudas aktrises pasludina par "indi kases ieņēmumiem", Hepberna ir viena no "indīgajām zvaigznēm" līdzās Grētai Garbo, Džoanei Krofordei, Marlēnei Ditrihai. Viņas filmas, par spīti to kvantitātei, arvien uzstājīgāk piedzīvo komerciālas neveiksmes. Saproto, ka viņas ekrāna karjera ir apdrau-



Katrīna Hepberna, Kerijs Grānts un Džeimss Stjuarts

dēta, Hepberna intensīvi pievērsās teātrim, atrodot Filipa Berija komēdiju *Filadelfijas stāsts*, iegūst tās ekranizācijas tiesības un jau pēc gūtajiem panākumiem uz skatuves piedāvā Holivudas studijai *MGM* sevi komplektā ar lielisku dramaturģisku materiālu, turklāt ar pamatīgu komercpotenciālu. Hepbernas biznesa tvēriens ļauj viņai savu partneru statusā iegūt spilgtus, bet vēl pārliekas popularitātes neizlutinātus aktierus Grāntu un Džimiju Stjuartu, uzaicināt sev tuvu režisoru Džordžu Kjukoru, kas, par spīti atstādīšanai no *Vējiem līdz / Gone with the Wind* (1939) un *Ozas burvja / The Wizard of Oz* (1939) uzņemšanas, kotējas kā viens no labākajiem Holivudas profesionāļiem darbā ar aktieriem, un top *Filadelfijas stāsts*. Filma, kurai pievērsa uzmanību gan Amerikas Kinoakadēmija (Stjuarts un filmas scenārijs saņēma *Oskaru*, filma tiek nominēta vēl četrās kategorijās – arī Hepberna kā labākā aktrise un Kjukors kā labākais režisors), gan publika, tās lieliskie kases panākumi reanimēja Katrīnas Hepbernas karjeru, kuru viņa turpināja būt tikpat jūtīgi un gudri. Vērtīgs tās posms 25 gadu garumā ir Hepbernas saspēle ar Spenseru Treisiju (arī aktrises ilggadēju civilvīru) drāmās un it īpaši sociāli ietonētās, asprātīgās komēdijās (viņu pirmais kopdarbs ir *Gada sieviete / Woman of the Year* (1942), seko *Ādama riba / Adam's Rib* (1949), *Peta un Maiks / Pat and Mike* (1952) u.c.). **DR**

• Āfrikas karaliene • Arsēns un vecas mežģīnes u.c.

Režisors Roberts Zemekis. Lomās Toms Henkss, Robina Raita, Sallija Filda, Ģērijs Sinīzs

Forests Gamps (Henkss) – jauns vīrietis ar pieticīgu intelektuālo koeficientu (75) – sēž autobusu pieturā un gadījuma sarunu biedriem, autobusa gaidītājiem, stāsta savu dzīvesstāstu: bērnību ar mīlošo mammu (Filda), kas vienmēr pratusi Forestam visu izskaidrot tā, ka viņš saprot, draudzeni Dženiju (Raita), ar kuru iepazinies skolas autobusā un kuru milējis visu mūžu, koledžas amerikāņu futbola zvaigznes statusu, dienestu Vjetnamā, pingponga karala pieredzi, tikšanos ar vairākiem ASV prezidentiem, garneļu kuģa kapteina karjeru un veiksmīgu investīciju kādā dārzenu kompānijā Apple Macintosh. *Forests* ir ceļā pie Dženijas, kura viņam uzrakstījusi vēstuli.



Toms Henkss

Roberta Zemeka (1952) filma *Forests Gamps* ir tā vērtā, lai pie tās atkal atgrieztos un līdzīgi filmas galvenajam varonim – vientiesim, kurš paceltu galvu izbrīdis cauri Amerikas XX gs. otrās puses "isajam vēstures kursam", daudz neprātotu, ko tad isti vēstī filma. Tās apzinātais naidums, stāstot stāstu par puiku/vīru, kurš pats neapzinoties ir istenojis amerikāņu sapni, kļūdamas par nacionālu slavenību un multimiljonāru, ir pašvērtīgs bez cinisma un rafinētiem jēdzieniskiem uzslāpojumiem.

Foresta Gampa veiksmes noslēpums vienmēr slēpies intelekta trūkumā (filmas – precīzi atrastajā Henksa spēles intonācijā un aizkadra komentārā, viņam pašam stāstot par "savu dzīvi"): viņš skrējis, mucis, kad bijis jāskrien, paklausot draudzenes Dženijas pavēlei – skrien, Forest, skrien! Un piegājis dzīvei kā pingponga spēlei: lai kas notiktu, nedrīkst novērst acis no pingponga bumbiņas, novērsties no sekundāra mērķa... Tā, nenovērsot uzmanību no "bumbiņas", viņš joņo kā viesulis, spēlējot pingpongu, meklējot ievainotu draugu Vjetnamā, paralēli iznesot no kaujas lauka pusdaci ievainoto, arī leitnantu Denu, kuru perfekti nospēlējis Ģērijs Sinīzs (ar digitālo tehnoloģiju izdzēstām, jo amputētām kājām). Ar tikpat aprobežotu spītību Forests isteno Vjetnamā bojāgājušā drauga Babas sapni par garneļu zveju. Var meklēt *Forestā Gampā* zemtekstu (par amerikāņu sapņa istenotāju intelektuāla knapumu), taču filma ar Toma Henksa lāga zēnu Forestu centrā, kas piedalās Amerikas vēstures būtiskākajos brīžos, spiež roku presi-

dentiem (Kenedijam un Niksonam) un satiekas ar rokzvaigznēm (Džonu Lenonu, Elvisu Presliju), drīzāk mudina tikšmināties par Zemeka filmas naivi labvēlīgo, brīžam grotesko intonāciju, ironiju un virtuozo vēstures falsifikatora talantu, "iemānot" Henksu/Gampu hronikas kadros līdzās reālām XX gs. ikonām personībām.

Zemekis filmas sīžetā iestrādā ne tikai Gampa kronēto dokumentu fikciju (aizgūvums no intelektuāli ciniskākās Vudija Allena filmas *Zēlīgs/Zelig*, 1983), bet arī divas sīžeta līnijas: "lielo vēsturi", kurā nejausi tiek iejaukts Gamps, un fragmentāri, bet precīzi ieskicēto vētru un dziņu laiku – 60. gadu nogales puķu bērnu protestus, narkotikas, *Playboy* pieredzi, kam cauri iet Dženija. Viņas destruktīvais alternatīvisms Dženiju pazudina atšķirībā no sirdsšķīstā vientiesā, kas vienmēr pieturējies pie savas mammas mācībām: "Muļķim muļķa darbi" (*Stupid is as stupid does*) un "Dzīve ir kā konfekšu kaste, tu nekad nezini, kādu konfekti dabūsi..." *Forests Gamps* saņēma sešus *Oskarus* (plus 600 miljonu dolāru kase), kļūdamas par fantastikas žanra virtuozu (*Atpakaļ nākotnē/Back to the Future* "sērija" 1985, 1989, 1990) Roberta Zemeka karjeras virsotni. (Viņš ir arī izcilās animācijas un spēlfilmas apvienojuma *Kurš nodeva trusīti Rodzeru/Who Framed Roger Rabbit* (1998) veidotājs.) Ar savu Gampu – Tomu Henksu viņš strādās vēl arī filmā *Projām aiznestais/Cast Away* (2000) un digitālajā trīsdimensiju eksperimentā *Polārais ekspresis/The Polar Express* (2004). **DR**

☛ Zēlīgs

Režisors **Arvids Krievs**. Lomās **Mirdza Martinsons**, **Pēteris Gaudiņš**, **Alvis Hermanis**, **Sauļus Balandis**, **Ivars Kalniņš**, **Elza Radzina**



Mirdza Martinsons

Savulaik Arvida Krieva (1944) vizuāli tik efektīvais, šodien teiktu – stilīgais krimiķis bijušās PSRS teritorijā gāja uz urrā kā erotiska filma “no trakajiem rietumiem Baltijas”. 1987., tās tapšanas gadā filma ierindojās kases lideru pozīcijās, to noskatījušies vismaz 24 miljoni padomju ļaužu (*VideoGid* dati). Ja tolaik latvju filmām biļetes cena būtu kaut 3 dolāri...

Krievs ir īpaši eksotisks putns mūsu kinoainavā: reti kurš režisors, vaicāts par topošo filmu, teiktu, ka tā būs “zaļa. Vairāk tumši zaļa nekā gaiši zaļa.” – “Vai tur būs daudz puķes? Kādas puķes?” – “Flokši.” – “Tikai flokši?” – “Nu, citus ziedu nosaukumus es nezinu. Nu, rozes es vēl zinu.” (No intervijas ar filmas kostīmu mākslinieci Večellu Varslavāni.) Jau kopš Maskavas Augstāko režijas kursu pabeigšanas (1978–1980) pie meistariem Gļeba Panfilova un Valentīna Ježova Krieva mākslinieciskās intereses saistās ar iracionālā un ironiskā izpēti, lai pie kādām žanru struktūrām režisors ķertos. Turklāt jau ar debiju īsfilma *Vainīgais* (jeb *Pasarkans vakariņš* (1979) pēc Blaumaņa darbu motīviem) un sekojošo *Spēli* (1981; kopā ar Gunāru Piesi) bija skaidrs, ka Rīgas kinostudijā ienācis spītīgs sava ceļa gājējs, kurš filmas vizuālās originalitātes un leģendārā divainā atmosfēriskuma dēļ uz kompromisem ar tolaik cenzūras funkcijas veicējam filmu “mākslinieciskajām padomēm” neizies. Kaut arī Krieva filmas skatītāji atzina par intriģējošām un ekscentriskām (kā kriminālkomēdiju *Avenu vīns* (1984), satirisko līdzību par Latvijas vēsturi *Ievas paradīzes dārzs* (1990)) un

Caurstaigājamā pagalmā asinu pelkē guļ fotogrāfs (Gaudiņš), filmas galvenā varona, Afganistānas kara invalīda Kārļa (Hermanis) kaimiņš komunālajā dzīvoklī. Izrādās, fotobohēmieša dzīvesveids sagādājis Kārlim ciešanas, īpaši pēc kārtējās “modeles” skolotājas Judītes parādīšanās. Vīnai Kārļa jūtu pasaulē jau agrāk bijusi īpaša pedagoģiska loma. Judīte (Martinsons) ir precējusies, bet viņas attiecības ar vīru pukkopi (Kalniņš) izrādās visai komplicētas. Kārļa atzīšanās slepkavībā izmeklētāju Konrādu (Balandis) nepārliecina. Ir jāatrod slepkavības ierocis – slavenā bīse no “fotogrāfijas ar sievieti un mežakuili”...

kinoprofesionāli novērtēja to izsmalcināto vizuālo tēlu un stilu (kuru nodrošināja arī Krieva auglīgā un pastāvīgā sadarbība ar izcilo operatoru Dāvi Simani) un tajās dāsmi izbārstīto ironiju, sarkasmu, grotesko, tām allaž tika likti dažādi formāli šķēršļi: režisoram kā skolaspuikam vajadzēja burtiski izskaidrot, ko nozīmē tas vai cits “joci-gais kads”. Piemēram, *Fotogrāfija ar sievieti* ir t.s. viziju ainas, kad realitāte saplūst ar fantāzijas un nav isti skaidrs, vai melnbaltā tērpto sieviešu – modeļu ordas parādīšanās fotogrāfa bērēs ir invalīda Kārļa iedomas, “liķa skatpunkts” vai tās patiešām ir reālas mākslinieka pielūdzējas, kas atnākušas atvadīties. Tāpat erotiskās ainas: šķiet smieklīgi, ja konkrēti nākas atbildēt – bija vai nebija Kārlim sekss ar skolotāju Rundāle, tur, pie ķirbjiem? Krieva rotaļas ar dažbrīd šokējošām vizuālajām zīmēm (kuīļa asiņainās gaļas sadalīšanas rituāls – Judītes svētlaime par nokauto lopiņu un biblišķās alūzijas ar Judīti un Oloferna galvu kā seksīgās pedagoģes katru iekaroto vīrieti... Vai invalīda pašapmierināšanās videofilmas lūrēšanas skatā, kas itin dabiski pārplūst atmiņās par laikiem, kad jauneklis nebija invalīds...) Protams, zēl, ka “skandālistam” Krievam divdesmit piecu gadu laikā izdevies realizēt vien sešas savas mākslinieciskās “provokācijas”. Taču savu firmas stilu “Krieva kino” viņš ir radījis: divainu, metaforisku, juteklisku un rotaļīgu, tomēr vienmēr gatavu pārvērsties kādā draudīgā, ne-laimes priekšnojautu apdvēstā pretmetā. Kino kā hameleons – efektīga, pikanta, tak gana rūgta izklaide. **NN**

Režisors **Mikelandželo Antonioni**. Lomās **Deivids Hemingss**, **Vanesa Redgreiva**, **Veruška**, **Džeina Birkina**

Londona, 60.gadu beigas. Modes fotogrāfs Tomass (Hemingss) Merionparkā nejausi nofotografējis iemilējušos pāri (vina – Redgreiva), taču, laboratorijā kopējot un palielinot kadru, šajā idilliskajā foto ainavā atklāj kādu detaļu, kas norāda uz noziegumu. Fotogrāfs sāk izmeklēšanu, sastopoties ar nepārvaramiem šķēršļiem. Pirmais – filmīna noslēpumaini pazūd...



Corbis/Snapix

Deivids Hemingss un Džeina Birkina

Pirmajā ārpus Itālijas uzņemtajā filmā – antidetektivā – Mikelandželo Antonioni (1912) ne tikai izmanto sev mīļo eksistenciālo tēmu par neatklātiem, nekad neatklājamiem dzīves noziegumiem, bet radijis vizuāli atsvešinātu laikmeta tēlu, ko tagad dēvē par leģendārajiem Londonas brīvības 60.gadiem: ar bohēmu, bigbitu, marihuānu, kuriem tieši Antonioni piešķir modes jēdzienu *swinging London*. Režisors skrupulozi pēta Londonas jauno dūsmīgo ļaužu un artistiskās sabiedrības magnētiskos laukus, slid pa Notinghilas un Īstendas vecajiem kvartāliem, kuri tagad ir Londonas topvietas, ienirst tolaik enerģijā un seksā mutuojošā kluba *The Ricky Tick* atmosfērā. Brīžiem pat pašu pilsētas telpu Antonioni pakļauj savām kinematogrāfista kaprizēm (filmējot koki un zāle tika krāsoti spilgti zaļā krāsā, metāla žogi īpaši izgaismoti pat dienas laikā...), radot nereālas realitātes iespaidu arī dabā, kura līdzīgi šīs bohēmiskās sabiedrības attiecību simulakriem/šķitumiem signalizēja, ka iztēle, mākslinieciskā ne-

istenība reizēm mēdz būt iespaidīgāka par reālo dzīvi. Klasiskā aina "sekss ar fotokameru": topmodeles un grāfienes Lensdorfas – slavenās *body-art* pionieres Veruškas – fotoseanss jau kļuvis par citātu iz kultūrvēstures, kas paliek atmiņā līdzīgi citas 60.gadu ikonas – modes sejas Tvīgijas šokējošajam nevainīgumam (otrajā filmas hrestomātiskajā fotoseansa ainā spēlē jauniņā Džeina Birkina). Kaut arī par fotogrāfa Tomasa prototipu tiek uzskatīts slavenais *Vogue* fotogrāfs Deivids Beilijs (Katrinas Denēvas pirmais vīrs), patiesībā Antonioni konsultējās ar fotomeistaru Džonu Kouenu, kura studijā 60.gadu trakulīgākajā Londonas ielas *Pottery Lane* 39.namā arī uzņemta šī enciklopēdiskā viserotiskākā atsvešinājuma aina. Interesanti, ka Patriss Šero, Londonā filmējot skandalozo XX gs. fināla atsvešinātības dienasgrāmatu *Intimitāte/Intimacy* (2001), velta savu filmu Antonioni *Fotopalielinājumam*. **NN**

► Piedzīvojums • Aptumsums

Režisors Viljams Fridkins. Lomās Džins Hekmens, Rojs Šaiders, Fernando Rejs



Džins Hekmens

Divi policisti no narkotiku apkašanos nodaļas Džimijs (Hekmens) un Badijs (Šaiders) Ņujorkā pirms Ziemassvētkiem izseko kādu aizdomīgu itāli, lai atklātu viņa franču sakarnieku...

Viens no būtiskākajiem amerikāņu policistu detektīviem, kas pamatīgi ietekmējis nebeidzamos Holivudas vingrinājumus par tēmu "policisti ķer noziedzniekus". 1972.gadā filma piedzīvoja triumfu – pieci Oskari (labākā filma, režisors, scenārijs, aktieris un montāža). Tās panākumu iemesls bija spriedzes un dokumentālisma, arī naturālisma negaidīts savienojums. Filmēta Ņujorkas ielās, izmantojot kā statistus gan reālus policistus, gan garāmgājējus, *Franču sakarnieks* fascinēja gan ar spēju visas filmas 104 minūtes izturēt pamatīgu spriedzi – nemitīgu pakalīdzīšanos, gan tās rafinēto "dokumentālo faktūru" izmantojumu.

Filmā nav ne kriptas atsveinātas stilizācijas. 70.gadu sākuma režijas zvaigznei un tā sauktās jaunās Holivudas pārstāvim (Skorseze, Kopola u.c.) Fridkinam (1939) nereti ir ticis pārņemts naturālisms, arī vardarbības ekspluatācija (it īpaši saistībā ar viņa skandalozo filmu *Sātana izdzinējs* / *The Exorcist*, 1973). Taču filmas līdz kaulam iedarbīgais dokumentāli nervozais stils, spriedzes partitūra un vardarbības akcenti bija parādība, par kuru amerikāņu kinoprofesionāļi – Oskaru piešķirēji – sajūsminājās. *Franču sakarnieka* brutalitāte tika akceptēta, apbalvota un lemta bezgalīgai tirāžēšanai. (Viens no *Franču sakarnieka* konkurentiem par labākās filmas Oskaru

1972.gadā bija Stenlija Kubrika *Mehāniskais apelsīns* / *A Clockwork Orange* (1971), kurā aridzan ir spēcīga vardarbības, kaut šķietami stilizētas, klātbūtne.)

Franču sakarnieka pamatā ir dokumentāls notikums Ņujorkas policijas praksē, vajājot narkotiku kravas ievēdējus valsti. Taču būtisks ir nevis stāsts, bet veids, kādā to izstāsta Viljams Fridkins – izbijis dokumentālā kino režisors, kurš savu amata prasmi izmantojis trillera radīšanai.

Franču sakarnieka mežonīgais dinamisms (laikā ietilpīgā noziedznieka vajāšana, kurā Hekmena varonis ķer cilvēku, kurš viņu tikko mēģinājis nogalināt, vispirms kājniekos, tad vajājot ar mašīnu, vilcienu, kurā brauc noziedznieks, tad atkal ar kājām stacijā, arī veiklā vajājamā/vajātāja pozīciju nomaiņa ir jau iesprukusi kino vēsturē. Kaut tikpat iedarbīga kā vajāšanas epizodes ir *Franču sakarnieka* atmosfēra: policistu karstās elpas mākoņi (tā filmēta ziemā), pelēcīgās ielas bez spozmes, rokas kameras izmantojums un dinamiskā montāža rada *Franču sakarnieka* dzestro, līdz kaulam iedarbīgo atmosfēru. Džīnam Hekmenam netīkamā, diskutabli pozitīvā policista Doila loma atnesa Oskaru, kļūstot par vienu no karjeras virsotnēm. DR

☛ Sātana izdzinējs • Saruna

Režisors Džeimss Veils. Lomās Boriss Karlofs, Elsa Lančestere, Kolins Klauvs

Apsēstā zinātnieka, barona Henrija Frankenšteina (Klauvs) roku radītais monstros (Karlofs), kas, aizmucis no sava radītāja, arvien vairāk apgūst pieredzi, kas šķietami lemja vien cilvēkam. Viņš ierodas pie sava "tēva" barona Frankenšteina un pieprasa sev līgavu, kas būtu rada viņam pašam – grēcīga zinātnieka roku darbam, kurš uzurpējis vien Dievam piemītošo varu – būt radītājam.



Elsa Lančestere un Boriss Karlofs

Ir gluži vienalga, kuru no Holivudas šausmu filmu žanra klasikas izvēlēties – gan *Frankenšteina līgava*, gan nedaudz agrāk tapušais *Frankenšteins / Frankenstein* (1931) ir režisora Džeimsa Veila (1889–1957) labākās filmas, kas par zvaigzni padarīja līdz neatpazīstamībai grima pārvērsto monstra tēlotāju Borisu Karlofu. Tās arī aizsāka Frankenšteina filmu "sēriju", ar kuru popularitātes ziņā spē mēroties vien grāfa Drakulas (*alias Nosferatu*) kino pieredze. Gluži tāpat kā Drakula – sākotnēji Brema Stokera romāna varonis, arī Frankenšteins ir literārās fantāzijas auglis: grāmatu *Frankenšteins jeb Mūsdienu Prometejs* (1818) par nelaimīgo monsturu, kuram dzīvību devis zinātnieks, apsēsts ar dzīvības radīšanas ideju, sacerēja Mērija Šellija (britu dzejnieka Persija Šellija sieva). Kopš tā laika viņas romāna motīvi ir izmantoti kā placdarms nebeidzamiem eksperimentiem par Frankenšteina tēmu. (Dulla ballīte, lordam Baironam un Šellijam piedaloties, kas rosinājusi Mēriju Šelliju ķerties pie šausmu romāna sacerēšanas, kļuva par aizmetni ekstravagantai britu režisora Kena Rasela filmai *Gotika / Gothic* (1986).) Gluži tāpat kā filmas par Drakulu, arī tās, kuru galvenais varonis ir Frankenšteina radītais monstros, ir izgājušas krāšņus attīstības lokus no drāmām, pat traģēdijām, kāda būtībā ir pirmais *Frankenšteins*, tapis tikko skaņu atklājušajā Holivudā, kurā nelaimīgais, no satrunējušas miesas gabaliņiem kā lupatu deķis sadiēgtais monstros mēģina adap-

tēties pasaulē, nevilšus tai nodarot daudz ļauna, un pasaulē jau viņam parādā nepaliek, līdz neskaitāmiem turpinājumiem kā *Frankenšteina līgava*, *Frankenšteina dēls / The Son of Frankenstein* (1966) u.c. un pat parodijām. Tā amizanta parodija ir aktiera un režisora Mela Bruksa veidotā filma *Jaunais Frankenšteins / Young Frankenstein* (1974). Pirms Holivudas ķeršanās pie Frankenšteina līdzīgu tematiku apspēlēja arī divas senas vācu filmas *Golems / Der Golem* (1914) un *Homunkuls / Homunculus* (1916), kuru pamatā bija jūdu folkloras motīvi.

Svaigākā un pirmavotam – Šellijas romānam – uzticīgākā kino versija par Frankenšteina tēmu ir britu režisora Kena Branaga tāda paša nosaukuma filma (*Frankenstein*, 1994), kurā monstros nospēlēja Roberts de Niro – tikpat neatpazīstams zem komplicētā grima kārtām kā savulaik pirmais šīs lomas atveidotājs Boriss Karlofs. Lai gan XXI gs. cilvēka grēcīgais roku darbs monstros vairs nespēj iedvest tādas šausmas kā iepriekšējā gadsimta sākumā, *Frankenšteina jēgas ass* – cilvēka radīts "brinums", kas saceļas pret savu radītāju, – ir kļuvusi par vienu no domnējošām mūsdienu fantastikas kino tēmām. Tālab ir vērts atgriezties pie pirmavotiem! Ar *Frankenšteinu* un vēl spēcīgāko *Frankenšteina līgavu* režisors Džeimss Veils demonstrē gan smalku ironiju, gan perfektu stilu, gan joprojām tehnoloģiski vērienīgo līgavas radīšanas ainu. **DR**

• Nosferatu • Drakula u.c.

Režisore Džūlija Teimora. Lomās Selma Haijeka, Ešlija Džada, Alfreds Molina, Edvards Nortons, Antonio Banderass, Džefrijs Rašs



Selma Haijeka

Veiksmīgs biogrāfiskās filmas paraugs. Režisore Džūlija Teimora (1952) stāstu par sievieti – velnu brunčos redz kā halucinogēnu krāšņu vīziju, kurā reālistiskas ainiņas iz meksikāņu bohēmas dzīves mijas ar apburošām gleznām, kas atdzīvojušās (uz tām tikai viens viņas sirreālistiskās manieres otas triepienu cienīgs objekts – Frīda), vai kā no 30. gadu avižu pirmo lappušu hronikas iznirušām kolorētām fotoainām, kad Kālo ar savu izvirtīgo vīru komunistu Djego Riveru (Molina) ierodas Ņujorkā, lai viņš gleznotu topošajam Rokfelleru centram milzīgu pannu par XX gs. vēsturi. Aktrise Selma Haijeka desmit gadus nēsājās ar ideju uzņemt filmu par leģendāro meksikāņu gleznotāju, dāmu ar biežām, kopā saaugušām uzacīm, skandālisti, invalīdi, trockisti, lesbieti, visbeidzot – nelaimīgu alkoholiķi Fridu Kālo. Haijeka ne tikai kā producente vāca naudu, viņa izcīnīja arī tiesības pašai spēlēt galveno lomu (uz to kategoriskā formā pretendēja arī Madonna un otra

Dzīvot no 15 gadu vecuma iežņautai dzelzs korsetē (slavenā meksikāņu gleznotāja Frida Kālo satiksmes negadījumā lauza mugurkaulu), tik tikko nenoasinot pēc aborta un kauties ar vīru – laulības pārkāpēju. Un visu dzīvi starp gultu un invalīda krēslu fanātiski gleznot – to spējīgs ar sātanicu enerģiju un mākslinieka misijas apzinu svaidīts ego. Kā dzīves pasākā Fridas liktenis nav ar laimīgām beigām: piekalta pie gultas, viņa sākumā sāpju remdēšanai, bet pēcāk aiz pieraduma dzer arvien vairāk, kļūstot par vranku ne tikai ķermeniski, bet arī garā...

Holivudas latīņamerikāņu zvaigzne Dženifera Lopesa). Filma apbur gan ar savu asprātīgo kolāžisko vizuālo risinājumu (lidzīgu F.Kālo gleznām), gan lielisko aktier spēli, gan ar pašu Kālo biogrāfiju, kurā traģiskais iet rokrokā ar grotesko.

Aktieri šajā neatkarīgajā projektā labprāt piekrita strādāt pat vissīkākajās lomiņās. Saraksts iespaidīgs: Edvards Nortons jaunā Rokfelleru ādā, Antonio Banderass vēl viena slavena Latīņamerikas gleznotāja Sikeirosa un Džefrijs Rašs Trocka lomā, Ešlija Džada pazīstamākās Fridas miļākās fotogrāfes Tinas Modoti tēlā. Klausoties no ekrāna dziedam temperamentīgu bolero dzīvo liecinieci, 40.–60. gadu meksikāņu kabare zvaigzni, 83 gadus veco, arī bijušo Kālo intīmo draudzeni Čavelu Vargasu, skudriņas skrien pa muguru. Filmas kontā *Oskari* par labāko mūziku un grima mākslinieka darbu. **NN**

☛ Tits Androniks

Režisors Endrū Nikols. Lomās Ītens Hauks, Uma Tūrmane, Alans Ārkinss, Džūda Lovs

Gataka darbība risinās kaut kādā tuvā nākotnē. Zinātnieki ģenētiski atklājuši, kā, analizējot cilvēka DNS, paredzēt visu viņa turpmāko dzīvi. Filmas galvenajam varonim Vinsentam dators ir paredzējis ne vairāk kā trīsdesmit gadu garu dzīvi, kas pilna visām iespējamām slimībām. Taču Vinsents (Hauks) un nevis viņa ģenētiski ideālais brālis ir apsēsts ar kādu sapni – doties kosmosā. Lai to izdarītu, viņam ir jāapmānā kosmosa izpētes korporācija, kas savus darbiniekus meklē atbilstoši viņu DNS. Vinsents nopērk kāda cita cilvēka identitāti.



Uma Tūrmane

Maika Naimeņa uzbudinošās, turklāt galīgi ne kosmiskās (kā varētu domāt pagalam atbilstošai fantastikas filmai) mūzikas – tādu bezgalīgu tremolo pavadībā mums ļauts ieskatīties perfektā nākotnes pasaulē, kur ideāliem standartiem (bez ģenētiskām novirzēm, veseli kā rutki, intelektuāli attīstīti un, šķiet, arī ieprogrammēti laimīgi...) atbilstošie cilvēki automatiskā režīmā vada savas dienas un sapņo par iespējām lidot uz dažādām planētām, bet, protams, šī sapņa vietā var būt jebkurš cits cēls mērķis. Un ir puišs Vinsents Frimēns (brīvais cilvēks – uzvārda tulkojums), kuram ir liels noslēpums. Kaut arī viņš atbilst ideāla standartiem. Jaunzēlandiešu izcelsmes režisoram Endrū Nikolam (1964) – arī veiksmīgam scenāristam – viņš sacerējis literāro pamatu *Lidostai/The Terminal* (2004), *Trūmena šovam/The Truman Show* (1998) u.c. – filmā *Gataka* ir izdevies ne tikai izstāstīt sirdi stindzinošu, taču formā vēsu stāstu par divu brāļu attiecībām, par citu savu cilvēku, arī mīļoto attiecībām un – par mūžīgo kosmisko vientulību, kas pavada cilvēku visu viņa dzīvi. Perfekti atklāti "ideālo cilvēku" raksturi, kur katram ir savs skelets skapī un visi cieš. Turklāt šim ciešanām filmas izsmalcinātais, tāds "pārpuslīdīgs universāls" vizuālais

tēls, kas nojauc darbības ģeogrāfiskās un laika koordinātes, kā arī dizains – tirs minimālisms un sava veida sveiciens Stenlija Kubrika *2001. Kosmiskajai odisejai/2001: A Space Odyssey* (1968), mūzika un ļoti slavējamās aktierspēles (Ītens Hauks, Džūda Lovs izceļas it sevišķi – neticami smalkas dramatiskās lomas!) piešķir kaut kādu iracionālu, poētisku skaistumu. Jā, filmas dizainers pelnījis ne mazāk uzslavu par izslavēto Stīvena Spilberga drūmās nākotnes viziju *Īpašais ziņojums/Minority Report* (2002). Manā vērtējumā šī ir viena no vislabākajām fantastiskās realitātes filmām, kurai piemīt daudznozīmības amorālais šarms. Tāda stindzinoša dekadence. Jo pat perfekti uzbūvētajā, no nejausībām sterilajā nākotnes pasaulē, kur debesīs nav neviena mākoņa, vien kosmisko transportlīdzekļu atstātās pēdas – svitras, izrādās daudz vietas zemiskai konkurencei, jūtu sāncensībai un kurā vienīgā izeja, kā saglabāt morālu tīrību (sirdsapziņu?), ir ideāli sadegt kā Džūdas Lovs varonim – ideālajam sportistam invalidam, vienīgajam cilvēkam, kas prata ziedot sevi cita laimes vārdā. Filmas emocionālais spēks ir tās apbrīnojami tīri izturētajā atturīgumā – īpašībā, kas ir reta Holivudas ražojumos. **NN**

☛ 2001. Kosmiskā odiseja • Īpašais ziņojums

Režisors Čārlzs Vidors. Lomās Rita Heivorte, Glens Fords, Džordžs Makredijs

Corbis/Scannpix



Rita Heivorte

Gilda (Heivorte) ir Argentīnā esoša kazino bosa (Makredijs) sieva, kuras attiecības ar vīra asistentu, profesionālu spēlmani Džoniju (Fords) veido kaislīgu naida/milas rotaļu. Džonijs *Gildu* pazinis jau pirms viņas veiksmīgās laulības, un abi viņi reiz skīrusies kā ienaidnieki. Abu satikšanās jau citā statusā iesveļ Džonijā iekāri un vēlmi atriebties un pazemot *Gildu*.

Filma, kurā ir visu laiku viserotiskākā striptīza aina, Ritai Heivortei valšķīgi atbrīvojoties tikai no viena vienīga cimda, pierāda, ka starp erotiku un kailumu nav liekama vienlīdzības zīme. Taču starp jēdzieniem “mīlestība” un “nāids” gan ir: filmas galveno varoņu Džonija un *Gildas* pievilkšanās, atgrūšanās, iekāres un naida spēles veido šīs filmas spriego erotisko strāvojumu.

Džonijs: “Es viņu tik ļoti ienīdu, ka nevarēju pat ne uz minūti izmest no prāta. Viņa bija gaiss, ko es elpoju, ēdiens, ko ēdu...”

Gilda: “Es tevi ienīstu tik ļoti, ka es ļautu iznīcināt pati savu dzīvi, lai tikai tu nogrimtu līdz ar mani.” Tādi ir šīs elegantās *film noir* varoņu moto un tās dramaturģijas radītāji. Atšķirībā no citām melnajām filmām, kas tik krāšņi kuploja Holivudas 40. gadu kino, *Gildā* galvenā vieta ir atvēlēta virieša (precīzāk, divu – arī *Gildas* vīra) un sievietes attiecību saspēlei – tvanīgai, melodramatiskai, jutekliskai –, ne detektīvintrīgai. Filmā nav žēlots aizkadra teksts – Džonija balss aiz kadra, kas izstāsta savu un *Gildas* attiecību stāstu (tā ir viena no melnās filmas raksturīgām iezīmēm). Savukārt kritiķēm feminisistēm *Gilda* ir devusi vielu sacerējumu kalniem par pazemmojošo, ekspluatējošo *film noir* attieksmi pret sievieti – iekārojamu un grēcīgu, sievieti – virieša biedu un pazudinātāju. *Gildā* izbijusi dejojāja un viena no 40. gadu spožākajām Holivudas zvaigznēm Rita Heivorte nospēlēja savā karjerā galveno lomu. Kopš leģendārās striptīza ainas “domājam – Heivorte un zinām – *Gilda*, vai otrādi”, melni tērtās, dekoltētās sievietes *Gildas*/Heivortes tēls kļuvis par uzmācīgu vīziju, ko kino citēs un piesauks vēl un vēl. To sāks *Gildas* autoru laikabiedri itāļu neoreālisti (režisors Vitorio de Sika filmā *Velosipēdu zagļi* / *Ladri di bicicletta*, 1947), turpinās Deivids Linčs *Malholandas ceļā* / *Mulholland Drive* (2001) un Fransuā Ozons *8 sievietēs* / *8 femmes* (2002). Ritas Heivortes dziedātās *Put the Blame on Mame...* (par spīti, ka aktrises balss ir dublēta) juteklisms fascinē joprojām, arī teju sešdesmit gadu pēc filmas tapšanas. DR

► Lēdija no Šanhajas • 8 sievietes • Velosipēdu zagļi u.c.

Režisors **Ridlijs Skots**. Lomās *Rasels Krovss, Vakins Finikss, Konija Nilsena, Ričards Hariss, Oliveris Rīds*

Mūsu ēras 180.gads. Romiešu ģenerālis Maksimuss (Krovss) vada imperatora Marka Aurēlija (Hariss) karapulksu cīņā pret barbariem. Būdamis mirstošā imperatora favorīts, Maksimuss kļūst par Marka Aurēlija atriebīgā dēla Kommoda ienaidnieku. Viņš pasūta ģenerāļa slepkavību, liek iznīcināt ģimeni, ko karavadonis nav redzējis vairākus gadus. Bēglis Maksimuss kļūst par vergu, nonākot Proksimo (Rīds) pārvaldījumā. Kā gladiators Maksimuss atgriežas Romā, Kommodu uzzina, ka cilvēks, kuru viņš licis noslepkavot, ir dzīvs.



Rasels Krovss

Britu režisora Ridlija Skota (1939) izpildījumā 100% Holivuda, kas ne tikai tika pie pieciem Oskariem, bet atjaunoja vēsturisko kinoeposu pievilcību. Kopš Holivudas aizrašanās ar vērienīgām “seno civilizāciju” dekorāciju būvēm un filmām, kuru darbība risinājās Ēģiptē (*Kleopatra / Cleopatra*, 1963), Senajā Romā (*Spartaks / Spartacus*, 1960) vai kuru pamatā bija bibliiski motīvi (*Bens Hurs / Ben-Hur*, 1959), bija pagājis teju pusgadsimts. Pedējais no šiem gigantiem bija filma ar zīmīgu nosaukumu *Romas impērijas krišana / The Fall of the Roman Empire* (1964), kas simboliski kļuva arī par Holivudas “Romas impērijas” sagrāvi. Kas XXI gs. skatītājam viņas par varu senās Romas dekorācijās? Ridlija Skota rafinētais profesionālisms – režisora kontā ir gan fantastikas žanra klasika *Svesiē / Alien* (1979) un *Pa asmeni skrejošais / Blade Runner* (1982), gan feminiskā *Telma un Luīze / Thelma and Louise* (1991) – bija pietiekams arguments, lai fantāzijas radītā senā romiešu ģenerāļa Maksimusa drāmu *Rasela Krova* izpildījumā padarītu par multinacionālo skatītāju savijamo pieredzi un perfektu Holivudas ražojumu. Nekādu Ameriku gan Skots neatklāja, vien prasmīgi sabalansēja varenās batālās ainas un grodu dramaturģiju, vēstures metus un varoņu cilvēciskās drāmas. Skota bagātīgā pieredze reklāmu veidošanā ir atstājusi svētīgu iespaidu uz *Gladiatora* pirmo epizodi – 10 minūtes garo apokaliptiskas iznīcības ainu, kas nereti salīdzināta ar Stivena Spilberga *Glābjot ierindnieku Raienu / Saving Private Ryan* (1998) spēcīgo sākumepizodi.

Gladiatora asiņainā elle uzstāda augstu latīņu pārējai filmai, kuras slodzi iznes ne tikai nevainojamie digitālie specefekti, par kādiem 50.gadu Holivudas eposu veidotāji Ridliju Skotu varētu apskaust, bet arī precizā aktieru atlase. Austrālietiem Raselam Krovam Maksimusa loma summējās ar Oskaru un apliecināja savas paaudzes aktieru līdera statusu.

Senās Romas civilizācijas vēriens un asiņu smaržs – tie ir divi filmas vadmotīvi. Pašam Skotam par vizuālu atslēgu drāmai iz Romas vēstures kalpojās kāds XIX gs. klasicisma stila glezniecības paraugs, kurā gladiators mirst cita gladiatora rokās (*Žana Leona Žeroma* glezna). “Tels mani uzrunāja ar Romas impērijas varenību un nežēlību vienlaikus...” Šo sajūtu Skots ir panācis arī *Gladiatorā*.

Pēc *Gladiatora* triumfa šķita, ka senvēstures eposi Holivudas versijās birs kā no pārpilnības raga. Teju sinhroni tika pieteikti divi projekti: režisora Olivera Stouna un Beza Lurmena versijas par karavadoņa Aleksandra Lielā dzīvi, no kuriem gan īstenojās tikai pirmais (2004.gada izskaņā). Savukārt *Gladiatora* izmesto āķi un publikas kāri pēc vēriena, mēroga un šķietami vēsturiskas faktūras aizpildīja vēsturiskā fikcija un *fantasy* žanrs – *Gredzenu pavēlnieka / The Lord of the Rings* (2001–2003) trilōģija. Hobiti un jaunzēlandietis Pīters Džeksons mērķtiecīgi ieņēma to nišu, ko tikpat labi būtu varējuši apdzīvot senās Romas karavadoņi. Būtibā *Gladiator*s norādīja virzību, nevis radija stilu... **DR**

• Telma un Luīze • Gredzenu pavēlnieki • Aleksandrs u.c.

Režisors **Edwards D.Vuds**. Lomās **Bēla Lugoši**, **Doloresa Fullere**, **Daniels Deiviss**

Cerbis/Scampix



Sāra Džesika Pārkerē un Džonijs Deps imitē epizodi no filmas "Glens vai Glenda?" filmā "Eds Vuds"

Psihiatrs stāsta policistam divas epizodes iz transvestītu un transseksuāļu pieredzes. Pirmās varona Glēna (Vuds/Deiviss) problēma ir, kā pavēstīt savai ligavai (Fullere), ka viņa vājība ir tērpties sieviešu drānās un justies kā Glendai. Otrā vēsti par karavīru Alanu, kura istā dzimšana notiek, izvēloties sievietes identitāti.

Edvarda Vuda (1924–1978) slava ir unikāla: uz "visu laiku vissliktākā režisora" statusu viņam konkurentu nav. Viņš strādāja fanātiski un dzīvi beidza traģiski alkoholismā un aizmirstībā. Taču otru elpu šī "ģeniālā diletanta" darbiem, kuriem naudu Vuds meklēja pats, būdams neatkarīgs, ar Holivudu nesaistīts, piešķīra Tima Bērtona biogrāfiskā filma *Eds Vuds/Ed Wood* (1994), kurā dāsni tiek izspēlēti fragmenti no Vuda sliktās slavas apšuķotajiem darbiem.

Transvestisms un miesa kā dvēseles bez dzimuma slazds ir filmas *Glens vai Glenda?* tēmas – skandalozas un izaicinošas ASV 50.gados. Pats Eds Vuds *Glens vai Glenda?* spēlēja vienu no galvenajām lomām (ar segvārdu Daniels Deiviss). Filmu inspirējusi viņa paša vājība – aizraušānās ar sieviešu drānām (Vuds milēja tās valkāt, un to

dara arī Džonija Depa tēlotais varonis T.Bērtona filmā). Filmai biedējoši sirreālu noskaņu piešķir leģendārā šausmu filmu aktiera, grāfa Drakulas tēlotāja Bēlas Lugoši epizodiskā zinātnieka lomā kaismīgie izsauzieni: "Sargieties!" Lugoši gan ir tikai viena no sastāvdaļām šajā sirreālajā haosā – filmā, kurā vienā katlā sasviesta kara hronika, transvestītu problēmas, sirms nelabais un papliskas meičas sadomazohiskās rotaļas.

Glens vai Glenda? tiek uzskatīta par būtiskāko no Vuda filmām, kaut viņa patētiski sirreālo stilu ilustrē arī fantastikas un šausmu filmas hibrīds ar visu laiku naivākajiem specefektiem kino vēsturē – diegā iekārtiem lidojošajiem šķīvišiem no kartona – 9.plāns no kosmosa / *Plan 9 from Outer Space* (1959). **DR**

☛ Eds Vuds • Drakula

Režisors **Volfgangs Bekers**. Lomās Daniels Brils, Katarina Sasa, Čulpana Hamatova, Marija Simone

Berlīnes sienas krišanas priekšvakarā pārliecināta komuniste, skolotāja no Austrumberlīnes (Sasa) redz, kā viņas dēlu (Brils) pretvalstiskā demonstrācijā piekauj Stasi aģenti un no šoka iekrīt komā. Atopas viņa jau apvienotajā Vācijā, taču dēls dara visu, lai patiesību, ka VDR vairs neeksistē, no mātes slēptu...



Daniels Brils un Katarina Sasa

Filma, kura kļuva par gada kases rekordisti Vācijā un Eiropā (tās budžets 4,8 miljoni, bet peļņa Eiropā vien pāri 70 miljoniem eiro, virs 5 miljoniem ASV!) un festivālu sensāciju (gada labākā Eiropas filma, labākā ārzemju filma Francijā, Spānijā, Zviedrijā...), darba nosaukums ir 79 kvadrātmetri VDR. Tik liels ir ideālais valsts dzīvoklis četrus t.s. osišu ģimenei, bijušajiem Vācijas Demokrātiskās Republikas pilsoņiem. Vieta, kur dēls (jūtīgā D.Brila tēlojumā) mātes veselības dēļ mākslīgi rada viņas pazaudēto paradīzi.

Simpātisku, taču banālu televīzijas filmu štancēšanā roku iesūtītais Volfgangs Bekers (1954) no anekdotiskā sižeta un antiutopiskās idejas izspiež maksimālo un pat drusku vairāk – piepilda sarkastiskās epizodes par vecās kārtības restaurēšanas azartu, kādai nododas dēls, meita ar līgavaini un viņu draugi, pat kaimiņi (ko vērta ir aina ar austrumvācu konservēto gurķiņu burciņas meklējumiem, kurus sakārojas no komas izsprukušajai, gultai piekaltajai mātei, vai ainas ar mammas iecienīto VDR televīzijas programmu ar ikvakara ziņām un leļļu filmu par Smilšu cilvēciņu inscenēšanu!) ar emocionālu sirsniņu, kas iespējama pat šādā, patiesībā taču lielā melošanas situācijā. Bekers filmā paralēli montē trauk-

smi un neziņu par straujajiem kapitālisma invāzijas procesiem Berlīnē un to idillisko stabilitāti viena dzīvokļa robežās, pie kuras, kaut kroplā sistēmā, bija radusi no šīs sistēmas daudz cietusi ģimenes pavarda sargātāja (izcila vācu aktrise K.Sasa, arī austrumvāciete). Taču arī mātei pamazām atstāj gaismu, t.i., cita, jauna dzīve, kurā nāksies ieskatīties acis arī pašas pieļautajiem kompromisiem, muļķīgajām ilūzijām un izpostītajai ģimenei (tēvs aizbēdzis uz Rietumberlīni, ko māte slēpusi). Bekeram filmā izdevies savādā emocionāla farsa formā atklāt to dvēselisko divējādību, kuru izjuta miljoniem Austrumeiropas cilvēku, kad tā (Eiropa) laikam jau tomēr kā važas pārāk ātros tempos un radikāli nometa pagātņi, ignorēja vecākās paaudzes pasaules uztveri, lai galu galā pārliecinātos, ka ikvienu dzīve ir daudzkrāsaina, cieņu pelnījusi un pašvērtīga un tajā nemēdz būt kapitālistiska kārtība pēc pavēles. Laikā, kad "jauniem pieder pasaule", šāds kino, kas spilgti atklāj mūžīgo patiesību – vecu ļaužu sirds gudrību neapšmauksi –, iegūst teju ideoloģisku nozīmi. Un apliecina, ka nemēdz būt paradīze zemes virsū. Kaut filmā ne mirkli nav jūtama nostalgija pēc Honekera stingrās rokas ar sociālistisku tvērienu. **NN**

Režisors Roberts Oltmens. Lomās Maikls Gambons, Kristīna Skota-Tomase, Emīlija Vatsone, Stīvens Frajs, Helēna Mirrena, Raiens Filips

Tēja piecos, vakarinas astone, slepkavība – pusnakti. Veco draiskuli Viljama Makordlu (Gambons) vispirms noindēja. Kad viņa miesas jau bija sākušas stingt, ietrieca vēl arī nazi – jau mirušā sirdī. Ar visu dēlam nozagtās mīlestības spēku. Īsto brīdi, kad viskija glāzē iebērt indi tā, lai nevienam pat aizdomas nerastos, ka ierastā mājas kārtībā kāds grasītos izdarīt noziedzīgas, gadsimtu mieru graužošanas korekcijas, slepkava zināja nekļūdīgi. Atriebība ir tikpat stipras jūtas kā kaislīga mīlestība. Taču vienu viņa neapbrīnāja – atriebība nekad neko neatrisina!

Katrā savā 90.gadu filmā režisors Roberts Oltmens (1925) skrupulozi kā antikvārs restaurē kādu noteiktu, vienmēr hermētiski noslēgtu vidi: Holivudas aizkulisēs *Spēlmani / The Player* (1992), visdziļāko amerikāņu provinci *Īsie stāsti / Short Cuts* (1993) vai *Kukijas laimē / Cookie's Fortune* (1999), Parīzes augstās modes karnevālisko pasauli *Gatavs valkāšanai / Prêt-à-Porte* (1994) un tūdaļ pat ņemas šo pašprietekamo pasaulu modeļus dzēlīgi izsmiet. Turklāt viņam to darīt palīdz izcili aktieri. Gadījums ar *Gosforda parku* ir nedaudz savādāks, iespējams, arī tādēļ, ka šī ir pirmā režisora filma, kas tapusi ārpus Amerikas – Anglijā. *Gosforda parks* bija viņa pirmā angļu filma, šķietami riktīgs retrodetektīvs Agatas Kristi stilā, kura galvenā rota, protams, ir izslāvētie britu aktieri – vesela buķete nacionālā lepnuma, īsta britu scēnas meistarību banda pat vissīkākajās lomiņās.

Taču Oltmens nebūtu tas, kas viņš ir – sarkasma un smalkas ironijas meistrs –, ja arī šajā briljanti stilizētajā XX gadsimta 30.gadu medību un izsmalcinātu lenču filmā, kuras darbība risinās sera Viljama Makordla dzimtas īpašumā, muižā, kurā tradicionālajām asiņainajām meža izklaidēm pulcējies angļu sabiedrības zieds, zilo asiņu aristokrāti un gadās arī pa ekstravagantam “ārpusniekam” (piemēram, aktieris no zelta Holivudas), nenoņemot savai mīļākajai nodarbei – žanra apvēršanai ar oderi uz ārpusi. Šoreiz Oltmena mērķis ir klasiskais britu detektīvs, kaut arī pilnībā saglabātas itin visas Agatas Kristi detektīva formālās pazīmes un kanoni. Pat Skotlendjarda slepenais detektīvs *à la* Erkils Puaro, kurš uz vietas grasās klasiski atrisināt slepkavības mīklu. Oltmens vispirms sadala muižu kā sociālu pīrāgu augšās un apakšās, kungu stāvos un kalpu pazemes valstībā, lai ar turpu šurpu, augšup lejup virtuozī lidojošās operatora



Raiens Filips un Emīlija Vatsone

kameras palīdzību filmas pirmajā pusstundā skatītāju burtiski apdullinātu (*Gosforda parka* principi respektē Žana Renuāra šedevru *Spēles noteikumi / La règle du jeu*, 1939). Kad sāc aprast ar domu, ka jūties kā nelūgtais ciemiņš šajās piļu medībās, taču esi sapratis, kurš kalps kuram kungam pieder, Oltmens izspēlē nākamo triku: izrādās, ka visa šī sociālā hierarhija ir falsa kā ar plūmēm pildīta pile. Augšas labprāt grēko ar apakšām, ielaizas dažādās dēkās, un katram, sākot ar muižas saimniekiem, beidzot ar prastajām apteksnēm, šē ir savs skelets skapī, kāds asinsgrēks vai pat šķietami nevainīgs grēciņš – velniņš, kurš agri vai vēlu savus naziņus parādis. Tā arī notiek, un skatītājs paliek vaļā muti. Zemais žanrs detektīvs izrādās aizsegs visai skarbai un līdzpārdzīvojamai cilvēcīgai drāmai, kur nav atšķirību starp kalpiem un kungiem. Jo dvēseles sāj visiem vienādi. **NN**

☛ Lazarete • Spēles noteikumi

Režisors **Edmunds Goldings**. Lomās Grēta Garbo, Džons Berimors, Džoana Kroforde, Volless Birijs

"Grand Hotel... Laudis nāk, iet... Te nekad nekas nenotiek," frāze, kas skan filmas *Grand Hotel* ievadā, ir rezignācijas un ironijas pilna. *Grand Hotel* – elitārā viesnīcā, kur uz isu brīdi krustojas un savijas svešinieku dzīves, – notiek viss, tās numuros mutuo kaislības un tiek izspēlētas drāmas. Te rakstāmmašīnas taustīnus klabina seksīga, ambicioza stenogrāfiste (Kroforde), virpinādama romānu ar perspektīvu biznesmeni (Birijs). Te apmetusies baleta zvaigzne (Garbo), kuras eksaltēto un apzināto vientulību iztraucē banāls dārglietu zaglis (Dž.Berimors), uzdomamies par viņas talanta pielūdzēju. Kā jau dzīvē, šajā hotelī ir iespējams pilnīgi viss.



Grēta Garbo

Grand Hotel ir viena no retajām tā laika filmām, kas piedāvā noveļu struktūru, paralēli stāstot vairākus stāstus. Ja neskaita klasisko D.V.Grifita *Neiecietību / Intolerance* (1916), *Grand Hotel* sižeta uzbūve ir revolūcionāra: sižeta modelis paralēli stāstīt vairākus stāstus tiek pamatīgi ekspluatēts TV seriālos, arī variācijas par tēmu "viesnīca, kur iespējams viss" tiek veidotas joprojām: *Četras istabas / Four Rooms* (1995), *Divaināk par paradīzi / Stranger Than Paradise* (1983). Filma izraisīja revolūciju 30.gadu Amerikas kino, piedāvājot gan mozaikveida sižeta struktūru, gan filmu kā visu zvaigžņu ansambļa spēli. Studija *Metro Goldwyn Mayer – MGM*, kas tolaik lepojās ar apgalvojumu, ka viņu kontrakti piesaista vairāk zvaigžņu, nekā to ir debesis, nemēdza izniekot resursus, vienā filmā nodarbinot vairāk par diviem populāriem aktieriem. *Grand Hotel* ir izņēmums: līdzās karjeras kulminācijā esošajai dievišķajai Grētai – zviedrietei Grētai Garbo, kas savu triumfu piedzīvoja Amerikā, te filmējusies tobrīd strauji uzlecošā zvaigzne Džoana Kroforde un vairāki tā laika populārākie studijas aktieri – Volless Birijs, Džons Berimors un viņa brālis Laionels Berimors ekscentriskā

mirstošā Kringeleina lomā. (Berimoru aktieru dinastijas līniju mūsdienās sekmīgi turpina Drū Berimore.) 30.gadu Holivudas studiju sistēmas priekšrocības bija ne tikai zvaigžņu kontrakti, kas nodrošināja studijas ekskluzīvās tiesības uz "saviem aktieriem", bet arī plaši izvērstā talantu meklētāju sistēma. Tās uzmanības lokā bija iepeldējis izbijušas hotelja istabenes Vikijas Baumas romāns *Menschen in Hotel*, pēc tā motīviem tapusi luga guva triumfālus panākumus vācu teātrī, par panākumiem nevarēja sūdzēties arī studijas *MGM* filma. "Zvaigžņu izniekošanas" risks attaisnojās – *Grand Hotel* kļuva ne tikai par hitu, bet arī saņēma *Oskaru* kā gada labākā filma. Savs labums tika arī Grētas Garbo mita kaldinātajiem: viņas *Grand Hotel* spēlētā balerina vientuļniece savam pēkšņajam pielūdzējam – zaglim, kas ieklidis viņas istabā, izcukst frāzi: "Es gribu būt viena!" (*I want to be alone!*) Tā kļuvis teju par kanonisku viņas pašas dzīvē, kuru Garbo pavādīja vientulībā, pametot aktrises karjeru 36 gadu vecumā (pēc filmas *Sieviete ar divām sejām / Two Faced Woman*, 1941). **DR**

• Ninočka

Režisors Pīters Džeksons. Lomās Elija Vuds, Šins Ostins, Billijs Boids, Ians Makilens, Kristofers Lī, Ians Holms, Endijs Sērkijs, Keita Blanseta, Līva Tailere, Vigo Mortensens, Orlando Blūms



Trīs nešķiramu draugu hobitu piedzīvojumi ceļā no dzimtās milīgās pundurzemes Šairas uz pasaules gala vietu – ugunīgo ļaunuma impēriju Mordoru, lai iznīcinātu iemantoto un tik kārdinošo gredzenu (neierobežotas varas simbolu un arī metaforu visam zemiskajam cilvēkam), ir britu fantāzijas žanra cienījamākā autora, literatūras profesora J.R.Tolkina radītās un uzburtās pasaules Viduszemes sižets. Pasaka. Taču jaunradītajai mitoloģijai adekvātu kinoversiju pa spēkam bija izveidot enerģiskajam jaunzēlandietim ar milzu ambīcijām, milzu naudas līdzekļiem, četriem gadiem darba 28 stundas diennakti un... ticību.

1. *Gredzenu brālība/The Fellowship of the Ring*, 178 min, 13 nominācijas, četri Oskari;
 2. *Divi torni/The Two Towers*, 179 min, sešas nominācijas, divi Oskari;
 3. *Karaļa atgriešanās/The Return of the King*, 201 min, 11 nominācijas un Oskari;
- filmas DVD versija: 208 + 223 + 251 min.

Patik to atzīt vai ne, taču pēc *Gredzenu pavēlnieka* kinematogrāfs jaunajā tūkstošgadē nebūs tāds kā līdz šim. Ideju par virtuālās pasaules dominanti mūsu reālajā dzīvē, ko pirmajā *Matriks*/Matrix (1999) sērijā veiksmīgi un tehnoloģiski nebijušā kvalitātē sāka brāļi Vačovski (bet acimredzot dzenoties pēc peļņas saķērnāja), Pīters Džeksons (1961) un četri tūkstoši *Gredzenu pavēlnieka* “neredzamās frontes” skudriņi realizēja ar triumfu. Pirmkārt, *Gredzenu pavēlnieks* ir nevis “viens no”, bet pats veiksmīgākais kinoprojekts pasaules kino vēsturē: triloģijas peļņa 2004.gada nogalē jau ir pārsniegusi 2,8 miljardus dolāru, neskaitot blakus ienākumus no grāmatu un suvenīru pārdošanas. Filmas iespaidā no 12 stundām saundtreka pat Holīvudas galvenais komponists Hovards Šors sacerēja nopietnā žanra meistarstiķi simfoniju *Gredzenu pavēlnieks*, kas ilgst 2 stundas 40 minūtes. Otrkārt un galvenokārt, *Gredzenu pavēlnieks* ir ne tikai superveiksmīgs bizness, tas revolucionizējis kinematogrāfu gan kā industriju, gan mākslas veidu, bez ierunām pierādot, ka kino patiešām iespējams viss, ja kāds vēl par to šaubījās. Industrijas jaunums ir apjēga, ka trīs atsevišķu, potenciāli ienesīgu filmu kopu uzņemt vienlaikus – Džeksons filmēja 15 mēnešus katru dienu – ir milzīga ekonomija (kaut arī triloģijas budžets nebūt nebija knaps –

300 miljoni). Patriots Džeksons aktivizēja arī domu, cik izdevīgs valstij ir kino: viņa dzimto Vellingtonu Jaunzēlandē, kur filmēt ir daudz lētāk nekā Holīvodā, jau dēvē par Vellivudu un no tūrisma valsts kase papildinās ar apskauzamu dāsnumu, par visu maksājot arī Jaunzēlandes Finanšu ministrijas izlaistajās gredzenpavēlnieku monētās.

Mākslas ziņā Džeksons joprojām ir uzticīgs savam pasen iemantotajam meistara margināla statusam un par savu galveno cilvēcisko kvalitāti uzskata neremdināmo fantāziju (kino sācis kā ekscentrisku šausmeņu režisors: *Dzīvie mironi/Dead Alive* (1992), *Baidītāji/The Frighteners* (1996), arī art-house projekts *Dievišķās radības/Heavenly Creatures* (1994)). Par viņu kā mākslinieku, ne kinobiznesa haizivi, jūsmo fanu miljoni interneta kinomānu saitēs; tas ir brīnums, ņemot vērā, cik labvēlīgi šie fantāzijas žanra literatūras fanāti – tolkinisti sekoja Frānsisas Volšas scenārija pārtapsanai krāšņajā *Gredzenu pavēlnieka* eposā: svētumus taču neapgāna. Uz šādas mīlestības fona nešķiet savādi, ka režisors 2005.gadā filmē *King Kongu* – visu laiku naivāko pasaku par skaistuli un briesmoni. Bet par *Gredzenu pavēlnieka* metaforiskajām un semiotiskajām vērtībām šie nav vietas tērgāt. **NN**

► **Matriks**

Generālis

Režisori **Bāsters Kitons, Klaidis Brukmens**. Lomās **Bāsters Kitons, Mariona Maka**

Amerikas Pilsonu karš. Dzelzceļa inženierim Džonijam Grejam (Kitons) dzīvē ir tikai divas mīlestības – lokomotīve un sapņu meitene Anabella Li (Maka). Taču viņa atsakās runāt ar Džoniju, pirms viņš nebūs tērpts karavīra uniformā. Džoniju, kurš ir daudz vērtīgāks kā inženieris, tā arī neakceptē karavīra statusam. Taču viņa atbildībā ir Dienvidu armijas lokomotīve Generālis. Lokomotīvi ar visu vilcienu nozog ienaidnieks, un Anabella ir tā pasažiere. Džonijs vajā zaglus līdz pat Teksasai.



Bāsters Kitons un Mariona Maka

Bāsters Kitons – daudzi šo mēmās ēras komēdiju ģeniju vērtē daudz augstāk par publikas miluli Čaplīnu, saskatot Kitona tēlu veidošanas manierē un viņa filmās gan rafinētāka intelekta, gan kreativitātes pakāpi. Viņu dēvēja par Lielisko akmens seju – nekustināt ne muskulīti Bāsters Kitons (1895–1966) bija izdresēts kopš bērnū dienām, kad piedalījās ģimenes – vodevilas aktieru uzvedumos, kur Kitona uzdevums bija maisīties tēvam pa kājām, tikt pļaukātām un pa gaisu mētātam, publiku piesaistot ar totālu reakcijas neesamību: jo nekustīgāka bija viņa seja, jo azartiskāka publikas reakcija... Šo principu Kitons attīstīja arī savas karjeras ziedu laikos 20.gados, kad sasniedza milzīgu popularitāti (kino viņš debitē 1917.gadā, savas pirmās īsfilmas režisē 1920.gadā). Filma *Generālis* ir Kitona karjeras virsotne. Tā savulaik pārsteidza gan ar izmaksām (viens no mēmā kino ēras dārgākajiem projektiem), gan ar vērienīgām Amerikas Pilsoņu kara epizodēm, kurās iesaistīti simtiem statistu, kara tehnika, gan virtuozām triku epizodēm (aina ar degošu no tilta kritošu lokomotīvi). Turklāt Kitons vienmēr pats, bez dublantu palīdzības izpildīja riskantus un sarežģītus trikus, saglabājot to pašu cilvēka, kurš nespēj gūt savas sapņu meitenes pretmīlu, skumji akmenscieto sejas izteiksmi. Viens no iemesliem konfrontācijai, kurš pārāks – Čaplīns vai Kitons –, ir fakts, ka atšķirībā no kolēģa, kas vēlāk ieguva galvenā mēmā kino ēras komiķa slavu, Kitons elastīgāk un prasmīgāk izmantoja kino uzņemšanas īpatnības.

Viņš daudz radošāk eksperimentēja ar kino tehniskām iespējām (kameru kustību, montāžu) nekā Čaplīns, turklāt Kitona komiskie gegi (atrakcijas) bija daudz organiskāk iestrādāti filmas sīzētiskajā vēstījumā. *Generāļa* vajāšanas ainas arī tās darbības laukuma ierobežotības dēļ (vilciena telpa, dzelzceļš) ir asprātības un tehniskās virtuozitātes kalngals, turklāt kalpojušas par ierosmi ne vienam vien vēlākam vajāšanas epizožu veidotājam. Šī filma nereti figurē visu laiku labāko filmu izlašu galvgalī (*Generāli* visu laiku labāko filmu desmitniekā ir iekļāvis britu žurnāls *Sight&Sound*), kaut vērts redzēt arī citus Kitona klasiskos darbus (*Mūsu viesmīlība / Our Hospitality* (1923), *Uz rietumiem / Go West* (1925), *Kinooperators / The Cameraman* (1928) u.c.). Līdz ar skaņas ienākšanu Kitona karjera sāka bālēt, taču te nebija vainojama viņa nespēja adaptēties jaunos spēles noteikumos – viņa pirmā skaņu filma *Brīvi un viegli / Free and Easy* (1930) bija pat cerīga –, bet gan konflikti ar Holīvudas studiju *MGM*, par kuras darbaspēku viņš bija kļuvis, un problēmas ar alkoholu. Kitona slavas laiks bija pagājis: vēl bija atlikušas viduvējas filmas 30.gados un epizodiskas lomas, zīmīgākās no tām ir pokera spēlētājs Holīvudas zvaigzņu aizmirstības drāmā *Sanseta bulvāris / Sunset Blvd.* (1950) un novecojoša komiķa lomiņa saspēlē ar Čarlīju Čaplīnu filmā *Rampas ugunis / Limelight* (1952) – skatuves nežēlības traģēdijā. (Kā hrestomātiska kinovēstures vērtība Kitons pavidēja arī vairākas 60.gadu filmās.) **DR**

☛ Sanseta bulvāris • Rampas ugunis

Režisors **Lukino Viskonti**. Lomās Bērts Lankasters, Silvāna Mangāno, Helmūts Bergers, Klaudija Marzāni

Corbis/Scanpix



Lukino Viskonti

Itāļu klasiķis Viskonti (1906–1976) nūdien pieder pie tiem “aizgājušās natūras” personāžiem, kuru daiļradi apzīmogo vārdi “lielais Eiropas kino”. Tiek uzskatīts, ka šajā filmā režisors Lukino Viskonti izsmalcināta kamerstila kino valodā ir uzrakstījis savu cilvēcisko, ne tik daudz mākslinieka testamentu. Vecais, ar apskaidrotu smaidu mirstošais profesors lieliskā Bērtā Lankastera tēlojumā, tas ir Viskonti *alter ego*. Gara aristokrāts, kurš noslēdzies no pasaules un vada dienas starp antikās civilizācijas dārgumiem un grāmatām, šķietami ignorē naidīgo ārpusauli. Tāda bruņurupuča stratēģija. Kad viņš ar savu vardarbīgo jauno kaimiņu starpniecību to iepazīst tuvāk visā tās ekscentriskajā un fiziskajā kailumā/skaistumā, arī politiskajā trauksmainības neziņā, izrādās, ka starp paaudzēm ir iespējami sapratnes, dziļu simpātiju un varbūt pat mīlestības tilti. Filma, kurā joprojām kā briljanti spoži dzirksti Viskonti atklāto aktieru (Helmūta Bergera, Silvānas Mangāno, Klaudijas Kardināles) talanti. Filma – elēģija, kurā vecums nav lēna bezgribas slidēšana preti iznīcībai, bet gan smalku attiecību veidošanas rūpīgais darbs, kurā jāpiedalās

abām pusēm; arī tā sasniedzama rudens rēnā, siltā laime. Taču Viskonti gudriba slēpjas tieši filmas filosofiskajā moto – laiks nestāv uz vietas un skaisto mirkli nav iespējams apstādināt. Maestro Viskonti savā priekšpēdējā filmā atļāvies būt tik intīmi paties, ka ierasto grezno ģimenes un vēstures sāgu (*Gepards/Il gattopardo* (1963), *Dievu mijkrēslis/La caduta degli dei* (1969), *Nāve Venēcijā/Morte a Venezia* (1971), *Ludvigs/Ludwig* (1972)) vietā uzpēmis būtībā autobiogrāfisku noveli par to, cik patiesībā sāpīgi ir būt vecam. Meistara prasme pat šajā kinopasteli gleznot ar vērīgnīgu kaisles spēku un takta izjūta ne brīdi nepieļauj filmas iegāšanos banalitāšu un senilas moralizēšanas grāvjos. Kā allaž, izcils ir Viskonti domubiedra operatora Paskvalino de Santisa kameras darbs un Mocarta mūzikas citātu izmantojums. Filma kā svētīlaimīgs meditācijas brīdis cilvēkiem, kas vienā mirkli pat intuitīvi prot atšķirt Cartier briljantus no dārgas bižutērijas, un to interesentu lokam, kas kolekcionē XX gs. kinoklasikas šedevru izlasi. **NN**

► Dievu mijkrēslis • Nāve Venēcijā

Francija, 1959, 86 min, drāma

Hirosima, mana mīla

Hiroshima mon amour/
Hiroshima, My Love

Režisors Alēns Renē. Lomās Emanuela Riva, Eidži Okada

Francu aktrise (Riva), kas Hirosimā filmējas starptautiskā kinoprojektā, un japāņu arhitekts (Okada) neilgi pirms aktrises aizbraukšanas izbauda vētrainu kaislību. Šajās attiecībās bez nākotnes rezonē viņu abu traģiskā pieredze — Hirosimas atomkatastrofa un francu aktrises, reiz jaunas meitenes no pilsētas Nevēra pirmās aizliegtās mīlestības stāsts.



Eidži Okada un Emanuela Riva

Kaili, milas tuvības vienoti ķermeņi un vīrieša balss, kas uzstājīgi apgalvo: "Tu neko neesi redzējusi Hirosimā." Tāds ir hrestomātiskās kinovēstures vienības *Hirosima, mana mīla* sākums. Vīrietis to atkārtos vēl un vēl, bet sievietē, kuras seja (tāpat kā vīrieša) vēl nav redzama, skolnieces citībā stāstīs, ko viņa ir redzējusi Hirosimā — ēkas, ielas, muzejus un tā eksponātus, arī atskaņas no Hirosimas atomtraģēdijas upuru ciešanām. Filmas pirmās 15 minūtes, iespējams, būs smagi skatīties: tajās Alēns Renē (1922) miksē perfektu jaunās Hirosimas arhitektūru un bausis dokumentālus kadrus — apdegušus, mirstošus cilvēkus — kā ārprāta koncentrātu un kontrastu tiem diviem mīlētāju ķermeņiem, kuru kaislībā tik daudzus gadus pēc kara tomēr ir ieburziesies vēsture. Vispirms jau Hirosimas vēsture, kur "reālās dekorācijās" četrpadsmit gadus pēc traģēdijas kāda filmēšanas grupa uzņem filmu "par mieru." "Mēs Hirosimā nemēdzam ironizēt par šo tēmu," saka arhitekts. Pilsētām Nevērai un Hirosimāi filmā ir vismaz tikpat liela nozīme kā to varoņiem — sievietei un vīrietim, kuru vārdi tā arī paliek anonīmi. Toties Nevēras — pilsētas, kur reiz traģēdiju un pazemojumu piedzīvoja tagadējā francu aktrise (viņa tika sodīta, publiski nogriežot matus kā tautas nodevējai un nacista piegulētājai), — un Hirosimas vārdi

tiek piesaukti nemitīgi. Viņš un viņa runā par pilsētām un traģēdijām, kuras tajās risinājušās un kuras turpina ietekmēt viņu dzīvi. Kā atmiņas, kuras iespējams uzplēst, bet kuras laiks mēdz arī nogludināt. Viņa japāņu arhitektu sauc sen mirušā vācu kareivja — savas lielās mīlestības vārdā, un tā diena, kad viņa nakti jau ar ataugušiem matiem bēga no Nevēras uz Parīzi, ir tā pati, kad pasaule uzzināja par Hirosimas atombombardēšanu. Viņiem ir daudz vairāk kopīgā nekā vien pāris milas nakšu. Vēsture. Alēna Renē filma ir blīva un jēgā ietilpīga, tā runā (tiešām runā, jo sievietes un vīrieša dialogs, arī kā aizkadra balss skan nemitīgi) par atmiņu, laiku, indivīda un vēstures saistību un dzīves ritu, kas ļauj notulināties sāpēm. (Filmas scenāriste ir eksperimentētāja un autoritāte francu literatūrā Margarita Dirā.) Būdam viens no tiem, kas sāka reizē ar francu jaunā vilņa pārstāvjiem, Renē (kopā ar Žaku Demī un Anžēzi Vardu) tiek piepulcināts intelektuālo francu režisoru grupai (dēvētiem par kreisā krasta intelektuāļiem). Par viņa šedevriem tiek uzskatīta ne tikai šī filma, bet arī *Pērn Marienbādē* (1961), *Mjuriela/Muriel* (1963) un arī pacifistiskā dokumentālā drāma *Nakts un migla/Nuit et brouillard* (1955). **DR**

► Pērn Marienbādē

Režisors Džons Medens. Lomās Džozefs Fainss, Gvineta Paltrova, Džefrijs Rašs, Džūdijs Denča, Imelda Stontona, Bens Afleks, Rūperts Everets, Kolins Fērts

Cerbis/Scenpix



Gvineta Paltrova un Džozefs Fainss

Oskaru ciņas arēnā 1999.gadā tikās divas filmas par Elizabetes laika zelta Angliju – perfekta un neželīga laika restaurācija Šekhara Kapūra filmā *Elizabete / Elizabeth* (1998) ar Keitu Blanšetū titullomā un Medena krāšņā, teatrālā kostimfilma par Šekspīra radošajām mokām un pikantajām milas ķibelēm, tāds virtuozī sarakstīts un sulīgi izspēlēts, tomēr pekstiņš. Arī Marka Normena un Toma Stoparda scenārijs bija starp tiem septiņiem togad vinnētajiem zelta pušiem no 13 filmas *Oskaru* nominācijām (vēl abi angļu dramaturgi tika sumināti ar Berlīnes festivāla *Sudraba lāci*, ko tik bieži nemaz par scenārijiem nedod). Gan Gvinetas Paltrovas lēdija Viola, gan Džūdijs Denčas Elizabete, šī sīkā *cameo* lomiņa, akadēmiķiem šķita labāko aktrišu darbi. Tā Blanšetes dramatisks šedevrs, kadrā tik pārintensīvi nodzīvotā Elizabete – Karaliene Jaunava – palika tukšā. Netaisnīgi, ja vien nepiekritam atziņai, ka *easy way to history* / pavieglā vēsture ir labākais un ērtākais ceļš, kā piespiest kinogājējus iemilēt senatni.

No citas, saulainās puses raugoties, *Iemilējies Šekspīrs* dara ļoti svētīgu darbu – ļauj iepazīt un iemilēt teātri, šo

nekaunības, apmānu un romantikas apdvesto mikropasauli, kurā radošās dzirkstis sajaucas ar krogus kautiņu rutīnas sviedriem, augstā māksla apkampjas ar neķitrām intrigām teātru aizkulisēs, kur ilūzijas bieži šķērso realitātes teritorijas, dzemdinot īpašu jutoņu – pašu dizrenesanses romantikas garu. Daile un vēriens, kuru Medenam & Co izdevās noorganizēt Londonas Šepertonas studijas paviljonos par nieka 25 miljoniem (tiešām mazs budžets tik greznai filmai), priecē acis: tika uzbūvēti divi autentiski Šekspīra laika teātri un Londonas XVI gadsimta ielas, kā arī darināts vairāk nekā tūkstoš kostīmu visādā ziņā lieliskajam aktieru ansamblim. Iespējams, globālā pragmatisma un tehnoloģiju okupācijas laikā atgādinājums par šekspīriski jautro “ir visa pasaule teātris un ļaudis tajā aktieri” darbojas arī psihoterapiski. Un galu galā – šī inteliģentā kostimfilma sludina kādu mūžīgu patiesību: visi mūsu labie darbi top tad, kad mēs kādu milam. Būsim kā Šekspīrs (jaunākais no brāļiem Fainsiem Džozefs), kurš bez mīlestības nevar sacerēt ne rindiņas. Toties, kad iemilējies, raksta kā dulns! **NN**

Elizabeth

ASV, 1951, 122 min, drāma

Ilgu tramvajs

A Streetcar Named Desire

Režisors **Elija Kazans**. Lomās **Marlons Brando**, **Viviena Lī**, **Kima Hantere**, **Karls Maldens**

Ar tramvaju, uz kura rakstīts *Desire* (Ilgas), trausla sieviete ierodas Jaunorleānā un apmetas savas māsas Stellas un viņas vīra poļa Stenlija Kovaļska dzīvoklī. Blānšas – izputējušas turīgas ģimenes atvases – neirotiskais snobisms un riebums pret vulgāro māsavīru izraisa agresīvu Stenlija pretreakciju. Blānšai kā saputējusi tērpa šlepe (tās ir viņas vājība!) līdzī velkas pagātne, ko viņa gribētu aizmirst. Taču tā kļūst par Blānšas iznīcināšanas ieroci Stenlija rokās. Blānšai – grēkojušai radībai ar kailiem nervu galiem, kas izmisīgi cenšas aizturēt jaunību, māsa un māsavīra dzīvoklis kļūst par sagrāves vietu. "Es vienmēr esmu bijusi atkarīga no svešu ļaunu žēlastības," ir frāze, kas noslēdz garīgi iznīcinātās Blānšas ciešanas, iekeroties elkonī iedomātām kavalerim – pavadonim ceļā uz psihiatrisko kliniku.

Viena no visu laiku labākajām psiholoģiskajām drāmām un labākā Tenesija Viljamsa lugas ekranizācija. Šī filma, kurā pulsē jutekliska nervozitāte un dzīvnieciska vulgaritāte, savulaik cenzoriem lika izgriezt četras minūtes – epizodes, kurās pēc 50. gadu standartiem pārāk vieliski bija ilustrēts gan Blānšas jutekliskums, gan Stenlija un viņa sievas Stellas erotiskā vilkme.

Ilgu tramvajā sākās Marlona Brando ekrāna karjera, ļaujot izpausties arī jaunai aktiermeistarības pieredzei – dabīgam, naturālam spēles stilam, Amerikā dēvētam par metodes spēli (*method acting*). Brando Stenlija vieliskums, raupjums, jutekliskais spēles stils un tam ideāli atbilstošais atlētiskais torss, sasvīdušie T krekli ir tā filmas ass, ap kuru vibrē gan neirotiskā Blānša, gan Stenlijam visai līdzīgā lāga meiča Stella (Hantere), kuru savulaik viņš aizvedis no izputējušas smalko ļaunu ligzdas, lai noliktu uz grēcīgās zemes. Viņu abu vitālajā paradīzē Blānšai, kas nemitīgi iet karstās vannās, lai nomierinātu nervus, sakaitējot jau tā tvanīgo – arī psiholoģiski un erotiski – atmosfēru, nav vietas. Pēc Stenlija prāta, Blānšai – krituškai un nobružātai – nav vietas arī viņa kolēģa (Maldens) dzīvē, ko viņa nolūkojusi kā savu glābiņu.

Paradoksāli, ka *Oskaru* no filmas izcīlā aktieru kolektīva nesapņēma Brando (kaut bija nominēts), taču tie nonāca gan traģiska vēriena aktrises Vivienas Lī, gan Stellas lomas tēlotājas Kimas Hanteres, gan Karla Maldena rokās. Marlons Brando par sensāciju Stenlija Kovaļska lomā kļuva jau *Ilgu tramvaja* teātra iestudējumā Brodvejā, un tas arī kļuva par impulsu Elījam Kazanam

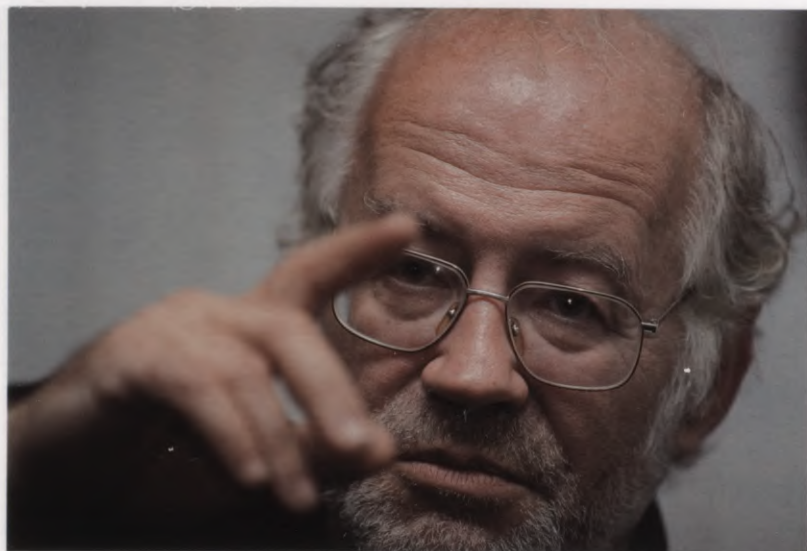


Marlons Brando un Viviena Lī

(1909–2003) uzaicināt Brando šajā lomā filmā, ieliekot pamatu Brando – XX gs. kinomākslas leģendai. Paša Kazana darbība politisku iemeslu dēļ vienmēr tikusi vērtēta pretrunīgi (viņš 50. gados atklāja Antiamerikāniskās darbības izmeklēšanas komisijai savu kolēģu vārdus), kaut virkne viņa filmu (arī *Austrumos no Ēdenes / East of Eden* (1955)) uzskatāmas par šedevriem. *Ilgu tramvaja* spēks ir ne tikai ģeniāli precīzajos aktierdarbos, bet arī spēja lugas teatrālo nosacītību padarīt par apbrīnojami kinematogrāfisku iekāres, kaislību un cilvēciņu traģēdiju placdarmu. (*Oskars* tika arī filmas māksliniekam.) *Ilgu tramvajs* ir filma, kas joprojām liek skudriņām skriet pa muguru kā tiem vecās sievietes saucieniem: "Puķes mirušajiem!", kas tā stindzina Blānšu. **DR**

► Ostā • Austrumos no Ēdenes • Krusttēvs u.c.

Režisors **Joss Stellings**. Lomās Friks de Jangs, Dzims van der Vouds, Katrīna Volthuizena



Joss Stellings

Par divu pieaugušu, bet vientiesīgu un pašu fantāzijās dzīvojošu brāļu spēcīgu pārdzīvojumu kļūst cirka viesizrādes, kairi mirkšķinošā iluzionista asistente kļūst par abu brāļu seksuālo fantāziju jundītāju. Viens no viņiem (van der Vouds) uzbruks otram (de Jangam) un nonāks psihiatriskajā klinikā, otrs pametīs mājas, lai dotos cirka un iluzionista asistences meklējumos. Abus savus dēlus visai ekscentriski mēģina audzināt viņu muskuļotā māmina.

Josam Stellingam (1945) ir paveicies: Latvijā pēc pirmajiem citāda kino pieredzi demonstrējošiem festivāliem *Arsenāls* šī nīderlandiešu režisora filmām piemīt īpašs statuss. Tās sen iekapsulējušās pirmo *Arsenālu* skatītāju apziņā un jau kļuvušas par katra personīgajiem subjektīvajiem mītiem, kam īsti nerūp ne Stellinga, ne viņa filmu reālā pozīcija pasaules kino kontekstā.

Iluzionistam un arī nākamajam Stellinga darbam *Pārmijnieks / De wisselwacher* (1986) tiešām piemīt īstas mākslas aura, vismaz mūsu atmiņās, kaut Stellingam tā arī nav izdevies izlauzties to Eiropas kinorežisoru lokā, kuri ir plašas starptautiskas atzinības lutināti. Viņa filmas, it īpaši abas pieminētās, savulaik ir izmetušas plašu loku pa Eiropas festivāliem, taču īpašu, pat kulta parādībām līdzīgu statusu tās iemantojušies vien Latvijā un arī Krievijā (kur savulaik Stellingas bija Maskavas festivāla atklājums un laureāts).

Sentimentālas un idealizētas atmiņas – un tādas ir Stellinga filmas – nav vērts nedz kritizēt, nedz apdraudēt to izredzētību. Kaut, svaigām acīm lūkojoties, var vien mēģināt uzminēt Stellinga toreizējās popularitātes iemeslus. Teiksim, formas savdabība. *Iluzionists* tiešām ir atmiņā paliekošs darbs jau tā iemesla dēļ vien, ka Stellingas savu filmu ir veidojis kā mēmo kino, izmantojot mūziku un neartikulētas skaņas, bet nepieļaujot dialogus.

Apspēlējams Nīderlandes kino (arī otrā starptautiski pazīstamā Nīderlandes režisora Aleksa van Varmerdama darbos) tik izteiktos fobiju un apsēstības motīvus (suicīds, slepkavnieciskas tieskmes ģimenes ietvaros u.c.), Stellingas veido formā pilgtu un krāsainu grotesku, kurā varoņi maldās starp iedomām un realitāti, cirka arēnu un psihiatrisko kliniku, sapņo un piedzīvo savu sapņu sagrāvi (pavedinošā cirka diva kā ilgū objekts un pēcāk agresīva briesmone sev līdzīgo vidū). Stellingas spēlēja ar sirreāliem motīviem (nogriezta sievietes roka, klišāna apziņas telpā kā apdzīvotos cirka mošķu gaitēņu labirintos) ar tādu nopietnību, it kā no Bunjuela/Dali un Žana Kokto eksperimentiem sirreālā un daudznozīmīgi teatrālā kino lauciņā nebūtu pagājuši gadu desmiti... Stellingas pat nocitē Antonioni filmas *Fotopalielinājums / Blow Up* (1966) epizodi – tenisa spēli ar neesošu bumbu, tikai šoreiz psihiatriskās klinikas pacientu izpildījumā.

Stellinga filmām piemīt pamatīgas ambīcijas, acīs krītoša teatrāla tēlainība un ciniski groteska humora izjūta. Pasaule viņa filmas reti tikušas uzskatītas par nozīmīgām, tomēr daudzus tās reiz ir pārsteigušas.

Debitējis 1974.gadā, Stellingas joprojām filmē, kaut viņa vērienīgākais, teju desmit gadus tapušais megaprojekts *Lidojošais holandietis / De vliegende Hollander* (1995) bija smaga neveiksme. **DR**

Indiana Džonss un pazudušā šķirsta meklētāji

ASV, 1981, 115 min, piedzīvojumu filma

Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark

Režisors **Stivens Spilbergs**. Lomās **Harisons Fords**, **Kārena Allena**, **Pols Frimens**

1936.gads. Arheologu, profesoru Indianu Džonsu (Fords) ir nolīgusi ASV slepenie dienesti, lai viņš dotos uz Kairu un apsteigtu nacistus un viņu algoto arheologu Beloku (Frimens) slepenā šķirsta meklējumos – par šo mistisku spēku apveltīto relikviju fanātiski interesējas Hitleris. Par Džonsa palīgu kļūst viņa kādreizējā draudzene Meriona (Allena).



Holivudas komerciālā ģenija un žanru dresētāja Stivena Spilberga alternatīva Džeimsam Bondam. Atšķirībā no sava iedvesmotāja Indiana Džonsa piedzīvojumi nekļuva tik daudzskaitlīgi kā Bonda "seriāls", sākotnēji aprobežojoties ar triloģiju (filmas oriģinālam sekoja vēl divas daļas – *Indiana Džonss un liktena templis* / *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), *Indiana Džonss un pēdējais krusta gājienis* / *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989), ir pieteikts arī ceturtais Džonsa dēku laidniens, kura pirmizrāde būs 2006.gadā). Visas Džonsa triloģijas filmas ir veidojis Spilbergs, neuzticot režisora pienākumus nevienam citam (viņš ir arī topošās filmas režisors). Aiz šī eksotikas, dēku, vērienīgu specefektu un dzīvīgas ironijas kokteiļa – *Indiana Džonsa* filmu – muguras stāv ne tikai Spilbergs, savulaik katastrofu grāvēja *Žokļi* / *Jaws* (1975) autors, bet arī Džordžs Lūkass, *Zvaigžņu karu* / *Star Wars* (1977) "tēvs", kurš *Indiana Džonsā* aprobežojies ar scenārija autora un producenta pienākumiem. Gan Spilbergs, gan Lūkass 70.gados Holivudā radīja apvērsumu, būtībā kļūdami par blokbusteru kultūras tēviem, režisoriem, kas sāka specefektu kronētu filmu – pasaku pieaugušajiem veidošanu. Šo pasaku virsuzdevums – augstvērtīga izklaide un grandioza peļņa.

Jā Spilbergs *Žokļos* vēl apelēja pie trilleru pieredzes, tad Lūkass bija pirmais, kas notvēra laika garu – publikas gatavību ļauties vizionāriem piedzīvojumiem, *Zvaigžņu karus* veidojot kā postmodernu rasolu, kas barojies vesterņu, komiksu un dēku filmu pieredzē. Šie paši kultūrslāņi ir diedzējuši arī filmas par Indianu Džonsu, kuras varoņi (vispirms jau Džonss ar kovboja cepuri Harisona Forda atveidā – arī tas ir sveiciens *Zvaigžņu kariem*, kur aktieris nospēlēja savu pirmo lielo lomu) tiek izspēlēti eksotiskā vidē un pat iecentrēti šķietami konkrētā vēsturiskā laikā.

Zīmīgi, ka ar orientālo *Indiana Džonsa... vidi* (Ēģipte) Spilbergs un Lūkass sveicina leģendāro *Kasablanku* / *Casablanca* (1942), zinot, ka skatītājs jau daudz nešķiros, kas ir *Kasablanka*, kur plisijās melodramatiskās kaislības amerikāņu klasiskajā filmā, kas – Kaira, kur risinās Indiana Džonsa dēkas pirmajā triloģijas filmā. Filma tika nominēta astoņiem *Oskariem*, no kuriem ieguva četrus (labākie specefekti, mākslinieka darbs, skaņa un montāža). DR

• Žokļi • Zvaigžņu kari • Īpašais ziņojums

Režisors *Stivens Spilbergs*. **Lomās** *Toms Krūzs, Kolins Farels, Samanta Mortone, Makss fon Sidovs, Piters Stormare*



Toms Krūzs un Samanta Mortone

Nav noslēpums, ka pasaulē veiksmīgākais kinovizionārs Spilbergs (1946) ir nepārspējams skeptiķis attiecībā uz cilvēces spējām progresēt, mainīt tikumus un morālos aizspriedumus, tādēļ arī ASV kulta rakstnieka Filipa K. Dika fantastikas žanra tāda paša nosaukuma stāsts, iepakots futuroloģisko dizaina aksesuāru zilpelēcīgi metāliskā spīdumā (operatora Januša Kaminska maģija kārtējo reizi uz ekrāna) un *action* trillera “visi bēg no visiem” formās, Spilbergam kalpo vien kā māneklis skumjām pārdomām par nākotnes/tagadnes sociuma korporatīvo saišu noziedzīgo morāli, galmu/biroju intrigām, kuru priekšā pat nevainīgākais indivīds jutiesies neaizsargāts, lai cik mākslinieciski asprātīgiem paņēmie-

Nujorka, 2054.gads. Neraugoties uz progresīvo tehnoloģiju attīstības limeni, Pirmsnoziedzumu (*Pre-crime*) izmeklēšanas biroja speciālā šķidumā mirkst arī trīs orākuli – cilvēki, kas spēj redzēt nākotni, tādējādi ļaujot kārtības sargātājiem novērst slepkavības, izvarošanas, zādzības pirms to izdarīšanas... Džons Andertons ir priekšzīmīgs policists *Pre-crime* birojā līdz brīdim, kad talantīgākais orākuls (*Mortone*) vizijā redz pašu Andertonu veicam slepkavību. Tā ideālais likuma sargs kļūst par visu vajāto, jo upuris (*Krūzs*) zina un ir pārliecināts, ka nav vainīgs...

niem tas mēģinātu pierādīt savu unikālā cilvēka taisnību. Filma, ko kinofili, asprātīgi citējot triju fantastikas žanra kinoetalonu nosaukumus, dēvē par *Bēgļi uz asmena Matriksa pasaulē* (*The Fugitive Blade Runner in Matrix World*), kurā Spilbergam eleganti izdevies rast kompromisu starp kases grāvēju, tipisku Krūza filmu *Neiespējamās misijas* garā un līdzjūtīgas nožēlas pilnu māksliniecisku eļģiju par “skaisto, drošo pasauli”. Tiesa, atsvešinātu un pavēsu, tādēļ jo biedējošāku. Meistara cienīgs turpinājums *Mākslīgais intelekts/A.I.* (2001) aizsāktajai mūsu visu bēdīgo nākotnes izredžu tēmai. **NN**

☛ Žokļi • Mākslīgais intelekts

Režisors Romāns Polaņskis. Lomās Romāns Polaņskis, Izabella Adžāni, Melvins Duglass, Šellija Vintersa

Sīks klerks Trelkovskis (Polaņskis) noirē dzīvoklīti Parīzē, kura iepriekšējā iemītniece ir mēģinājusi izdarīt pašnāvību, izlecot pa logu. Apciemojot slimnīcā mirstošo dzīvokļa īpašnieci, Trelkovskis iepazīstas ar viņas draudzeni Stellu (Adžāni). Dzīve pašnāvnieces dzīvoklī kļūst par šausalīgu pieredzi – Trelkovskim arvien uzmačīgāk šķiet, ka viņam ir sagatavots iepriekšējās dzīvokļa iemītnieces liktenis.



Izabella Adžāni, Svens Nikvists, Romāns Polaņskis

Eiropā filmētā amerikāņu studijas Paramount finansētā filma, iespējams, nav labākais, kaut ir personiskākais no Romāna Polaņska (1933) darbiem. Un ne tikai tādēļ, ka Polaņskis pats filmā tēlo galveno – Austrumeiropas izcelsmes imigranta Trelkovska lomu, būdams uz ekrāna faktiski visās filmas epizodēs, bet arī tādēļ, ka *Īrniekā* apspēlējis pats savu mūžīgā likteņa triecienu vajātā imigranta statusu. Tā bija pirmā filma, ko Polaņskis filmēja Parīzē, pilsētā, kurā kādreiz piedzimis, kaut audzis Polijā un vācu okupācijas laikā guvis tur traģisku pieredzi (geto, vecāku nonākšana koncentrācijas nometnē). Vēlāk izsities līdz Holīvudai ar *Oskaru* par Polijā tapušās filmas *Nazis ūdenī/Nózw w wodzie* (1962) palīdzību, kur kļuvis par vienu no būtiskākajiem un skandalozākajiem 60.–70. gadu režisoriem.

Parīzē kļūst par Polaņska mājvietu pēc skandalozās bēgšanas no ASV 1978. gadā, kur viņa spožajai Holīvudas karjerai svītru draudēja pārvilkt apsūdzība par nepilngadīgās izvarošanu. Te viņš filmēs vai visas savas turpmākās filmas, nereti gan amerikāņu kompāniju finansētas. 2003. gadā Parīzē, skatoties TV, viņš uzzināja arī par *Oskaru* piešķiršanu viņam kā labākajam režisoram par autobiogrāfisku pārdzīvojumu inspirēto holokausta drāmu *Pianists/The Pianist* (2002), lai gan vēl joprojām Amerikā ir spēkā viņa *persona non grata* statuss.

Īrniekā Polaņskis nesteidzīgi rada paranojas un spriedzes

atmosfēru, kas neatgriezeniski lauž Trelkovska psihi, liekot viņam mazajā dzīvoklīti justies kā iepriekšējai šī nelaimīgā ūka iemītniecei pašnāvnieci. Turklāt tie spēki, kas veicina galvenā varoņa neprātu, nav nekādi pārdabiski mošķi, vien laikabiedri, apkārtējie cilvēki, sirmgalvji un sirmgalves, kaimiņi un kaimiņienes, dzīvokļa saimnieks un saimniece, kas paranojāli ieklausās cits citā (die's nedod kādu nepieļaujamu skaņu!), gatavi saliedēties svētā ciņa pret trokšņotājiem, miera traucētājiem un "nepareizajiem". Viņi Trelkovska apziņā kļūst līdzvērtīgi dēmoniem, kas sikumainā neatlaidībā vēlas viņu iznīcināt, uztiepjot viņam svešu likteni. Mietpilsoņu draudīgais spēks, kas gatavs izdzēst no viņiem atšķirīgos, Polaņskim ir tuva tēma, izspēlēta gan viņa Londonā tapušajā filmā *Riebums/Repulsion* (1965), gan slavenākajā no Holīvudā filmētajiem darbiem *Rozmarijas bērns/Rosemary's Baby* (1968). Faktiski *Īrniekā* pats Polaņskis mēģina nospēlēt varoni – apdraudētu autsaideru, līdzinieku tiem, kādus abās pieminētajās filmās bija licis spēlēt Katrinai Denēvai un Mīai Ferrovai. Kaut abām aktrisēm tas nenoliedzami izdevies daudz labāk, *Īrnieks* ar tā spokaino, šķiet, trunošo krāsu gammu (filmas operators – ar Ingmaru Bergmanu strādājušais zviedrs Svens Nikvists) un arvien pieaugošu varoņa neprāta spriedzi ir viens no savdabīgākajiem Polaņska darbiem.

☛ Riebums • Ķīniešu kvartāls

Režisors **Luis Bunjuels**. *Lomās Žanna Moro, Žoržs Žerē, Žans Ozenns*

Francija. 30.gadi. No Parīzes lauku muižā ierodas strādāt glīta, dārgi gērbta istabene Selestīna (Moro). Katram no muižas saimniekiem ir savas vējības: vecais kungs (Ozenns) ir fetišists, viņa meita – frīdga, laulībā nelaimīga bargā kundze, viņas vīrs (Pikoli) – tekulis, kurš gatavs pārgulēt ar katru kalponi. Muižas dzīvi satricina mazas meitenes izvarošana un slepkavība.

Istabenes dienasgrāmatā neatrast neko no Luisam Bunjuelam (1900–1983) piedēvētās apmātības ar sapņa loģiku, nekā no viņa bohēmiskās, Parīzē pavadītās jaunības sirreālajām spēlēm, kuru rezultāts bija leģendārais *Andalūzijas suns* / *Un chien andalou* (1928). *Istabenes dienasgrāmatu* Bunjuels jau atkal filmē Francijā, kur atgriezies pēc garas prombūtnes un darba ASV un Meksikā. Tur laikā no 60.gadiem līdz pat Bunjuela pēdējam darbam *Šis noslēpumainais iekāres objekts* / *Cet obscur objet du desir* (1977) top virkne viņa šedevru. Bunjuels vienmēr apzināti izvairījies skatīties Holivudā tapušo filmu *Istabenes dienasgrāmata* (1946), kuru veidojis no Francijas emigrējušais Žans Renuārs.

Izraudzīdamies to pašu romānu (Oktava Mirbo), viņš rada skarbu un melni ironisku Francijas lauku dzīves šķērsgrīzumu. Šķiet, katram no muižas, kurā nonākusi Selestīna – kalpone, kuru ieskauj Parīzes parfīma vilnis un motivē ambīcijas, kā, saglabājot pašcieņu, tikt šajā dzīvē uz priekšu/uz augšu, iemītniekiem ir savi grēki un vējības. Visnekaitīgākais, kaut ne mazāk divains šajā kompānijā ir sirmis kungs, kuru Bunjuels apveltījis ar apavu fetišista kaislību. Viņa erotiskās rotaļas ar jauno kalponi aprobežojas ar Selestīnas kāju ietērpšanu smalkos zābacīšos un uzsaucieniem “soļo!”, tverot atdzīvināto zābacīšu valdzinājumu.

Paradoksāli, ka tieši Bunjuels, kurš reiz *Andalūzijas suni* noraidīja loģikas un skaidri uztverama sižeta nepieciešamību, vēlāk kļūst par apbrīnojami labu stāstnieku. Viņa princips tikai šķietami ir vienkāršs un pašsaprotams – mīt pozitīvo un negatīvo, loģiku un alogīsmu, kas izriet gan no situācijām, gan varoņiem.

Fransuā Trifo reiz rakstījis: “Bunjuels uzskata, ka ļaudis ir stulbi, bet dzīve – amīzanta.” Viņš to pauž neuzkritoši un neforsēti, tomēr to var secināt no vairuma Bunjuela filmu. Bunjuela skepticisms attiecībā pret cilvēku izpaužas arī *Istabenes dienasgrāmatā*. Te nav neviena pozitīvā varoņa, pat ne istabene Selestīna, kura ķeras pie



Žanna Moro un Žans Ozenns

meitenes slepkavības izmeklēšanas ekstravagantā veidā, pārgulot ar slepkavu un apsolut viņu precēt, lai vēlāk mīļāko nodotu policijai un izdevīgi apprecētos ar citu. Selestīnas lomā Bunjuels filmējis vienu no izcilākajām Francijas XX gs. aktrisēm Žannu Moro, bez kuras nav iedomājamas arī franču jaunā viņa filmas. Pat vēstot dramatisku stāstu, Bunjuels nezaudē savu melnā humora skatpunktu (sekss ar zābacīņiem!), nepadarīdams par cēlu varoni nevienu no *Istabenes dienasgrāmatas*, jo katram no viņiem savs grēks (kas visdrīzāk netiks sodīts), salts aprēķins un sapņu ierobežotība. *Istabenes dienasgrāmatas* atskaņas manāmas virknē filmu (Bernardo Bertoluci *Divdesmitais gadsimts* / *Novecento* (1976), Roberta Oltmena *Gosforda parkā* / *Gosford Park* (2001)). Joprojām šī Bunjuela filma nav zaudējusi ne krīpatu no psiholoģiskās precizitātes un cilvēku grēcīgo spēļu uzšķērduma spēka. DR

Andalūzijas suns • Buržuāzijas diskrētais šarms •
Dienas skaistule • Šis noslēpumainais iekāres objekts u.c.

Režisors Sergejs Eizenšteins. Lomās Nikolajs Čerkasovs, Ludmila Ceļikovska, Serafima Birmāne, Pāvels Kadočnikovs

1547.gadā Maskavas kņazs Ivans IV (1530–1584) Krievijas zemju apvienošanas vārdā pasludina sevi par Viskrievijas caru, iegūdamas absolūto varu. Seko grandioza kronēšanas ceremonija, vēl iespaidīgākas kāzas ar Anastasiju, cina pret tatāriem, viltus slimība, atlabšana, karagājieni Baltijā un Krimā, inscenēta pašsūtīšana uz klosteri, lai spiestu bajārus lūgt cara tētinu atgriezties, arī ģimenes dzīves un galma intrigu ainas.

II daļā Bajāru sazvērētība cariene Anastasija tiek noindēta, Ivana (Čerkasovs) galvenais karavadonis Kurbskis, juzdams, ka draud atriebība, bēg pie poliem, Bargais meklē jaunus sabiedrotos – aicina mūku Filipu kļūt par Maskavijas arhibīskapu, tas savukārt liek Ivanam pievērsties baznīcai kā spēka un varas instrumentam. Valsti briest bajāru dumpis...

Sergeju Eizenšteinu (1898–1948) var dēvēt gan par politiski angažētu mākslinieku, gan par naivi romantisku mūžīgās gara revolūcijas spēku apoloģētu, gan par bez vainas vainīgo upuri politisko manipulāciju spēlēs, kuras Rīgā dzimušais vācu ebreju izcelsmes režisors izdzīvoja kopā ar savu nākotnes valsti Padomju Krieviju XX gs. 20.–40.gados. Bez teātra un kino mākslu kaislīga profesionāļa Eizenšteina un viņa kolēģu (Dzijas Vertova, Eduarda Tisē u.c.) ieguldījuma mēs nepazītu kino kā milzīga tēlainās iedarbības spēka un propagandas izteiksmes līdzekli. Bez Eizenšteina šedevriem – agrīnā *Streika/Stačka* (1924), montāžas šedevra *Brunukuģis Potjomkins/Bronenosec Potjomkin* (1925), vērienīgajiem *Aleksandrs Nevskis/Aleksandr Nevskij* (1938), *Ivans Bargais* –, inscenējuma stila, montāžas, vizuālo tēlu mācībām XX gs. kino būtu citāds. Kaut gan ceļš līdz tā arī nepabeigtajai lielfilmā *Ivans Bargais* (evakuētās kinoindustrijas dēļ filmēta Almatā, pēc kara – *Mosfilm* paviljonos) teātra un kino režisoram, kas tolaik pasaulē jau bija iemantojis milzīgu autoritāti, nebūt nav rozēm kaisīts. Tā Eizenšteinam nav pirmā reize: padomju cenzūras represijas skāra arī *Tērces plavu/Bežin lug* (1937), kuras negatīvs tika oficiāli iznīcināts – “sodīts ar nāvi” nepareizās kolektīvizācijas politikas atspoguļojuma dēļ, režisors – apsūdzēts formalismā. Pēc Eizenšteina ideoloģiskās “labošanās” manevra – filmas *Aleksandrs Nevskis* politiskajiem panākumiem (jā, ar lielkrievu varas un karavadoņa Ņevska *à la* Staļins kā gudra stratēģa slavinājumu, tomēr nenoliedzami – grafiski spilgtu mākslas darbu) Eizenšteinam tiek atļauts sākt darbu pie grandiozā projekta: filmas – trīs daļu freskas par Ivana Barga dzīvi. Eizenšteins gan izvēlas citu stratēģiju – uz trim gadiem aizbrauc radošā vizītē uz ASV. Kaut gan PSRS galvenais “stratēģis” J.Staļins ļābi apzi-



Režisors Sergejs Eizenšteins

nājās, ar ko riskē – pārāk tiešas bija vēsturiskās paralēles ar asiņaino despotu no XVI gs. –, viņš rikojās gudri, personīgi uzraugot projektu un lūdzot Eizenšteinu ņemt vērā jaunākos “vēsturiskos pētījumus” par tirānu Bargo (piemēram, Roberta Vipera vēsturiskā revizionisma garā uzlaboto biogrāfiju, kur cars zīmēts kā ideāls fantastas ar sapni par Lielkrievijas apvienošanu un viņa vienīgais vājais punkts bija galms – varaskāri intriganti). Filmas I daļa saņem Staļina prēmiju, II 1946.gadā tiek aizliegta, kaut arī 1948.gadā filma piedalās un tiek apbalvota Lokarno kinofestivālā, taču Krievijā publiski izrādīta jau pēc Staļina un Eizenšteina nāves 1958.gadā. 1978.gadā notikušajā pasaules kinozinātnieku plebiscītā *Ivans Bargais* ieņem septīto vietu starp 100 pasaules nozīmīgākajām filmām. Atsevišķa dzīve ir arī Sergeja Prokofjeva ģeniālajai filmas mūzikai. A.Tarkovskis: “Šī filma ne tikai savā mākslinieciskajā kopumā ir hieroglifs, tā viscaur sastāv no sikām, lielām, milzīgām zīmēm, nav nevienas detaļas, kas nebūtu pildīta ar īpašu autora ieceri. Taču visa darba neticamais spēks ir tās muzikāli ritmiskajā uzbūvē. Montāžas daļu ritms, rakursa un plānu maiņa, skaņas un attēla sabalansētība – viss izstrādāts tik smalki, stingri un likumsakarīgi kā sevi pašorganizēt harmonijā spējīga vien mūzika.” **NN**

Režisors **Deivids Makenzijs**. Lomās **Jūens Makgregors**, **Tilda Svintone**, **Piters Mulens**, **Emīlija Mortimere**



Jūens Makgregors un Tilda Svintone

Kannu kinofestivālā 2003.gadā britu filmu mākslas kvalitātes pārstāvēja jauna režisora Deivida Makenzija otrā garā spēlfilmā *Jaunais Ādams* – stāsts par proletāriem, par reāliem darbaļaudim, sava likteņa vergiem varbūt. Par šekspīriskām kaislibām to starpā. Piesaucot britu sociālā kino kvalitātes, ir jāuzsver galvenā – istas cieņas un apbrīnas vērtais aktieru ansamblis, kādu patiesībā nemaz nevar iedomāties, teiksim, Holivudā, turklāt darbarūkus tēlo, nē, dzīvo aktieri zvaigznes: Jūens Makgregors, Tilda Svintone, Piters Mulens (viņš arī slavēno *Magdalēnas māsu* / *The Magdalene Sisters* (2002) režisors). Šī aktieru profesionālā spēja izšķīst savu tēlojamo raksturu būtībā tik pilnīgi, ka identifikācija notiek fizioloģisku sajūtu līmenī, ir tiešām apbrīnojama: ne vēsts no Svintonei raksturīgā intelektuālā trausluma, ne vēsts no dzedēja glances vai Parizes *mulenrūziskā* poēta klirības Makgregorā – viņu varoņi ir visparastākie cilvēki, tikai viņu dvēseles ir ļoti tumšas. Deivida Birna (*Talking Heads*) mūzikas trauksme nenovēršamas nelaimes sajūtas vēl uzskurbulē. Velti te meklēt reminiscences ar Žana Vigo lielisko, klasisko baržu filmu *Atalanta* / *L' Atalante* (1934), kā to dara, piemēram, ietekmīgais ASV kritiķis Rodžers Īberts, kaut gan dažas uzkrītošas paralēles noteikti manāmas. Pirmkārt, protams, režisoru jaunība: divdesmit deviņus gadus vecais, dilonšlimais Vigo savu šedevru nepaspēja pabeigt, trīsdesmit astoņus gadus vecais skots Makenzijs

filmē nu jau piekto filmu. Otrkārt, attāla sižetu līdzība: darbība abās filmās risinās uz apdzīvojamas baržas, starp tās iemītniekiem raisās kvēlas jūtas. Vigo jauniņā Žiljeta romantiku meklē starp pašas vīru un rūdīto baržas vilku (Mišela Simona ģeniālajā tēlojumā), toties Makenzija kaisles trīsstūrī iejaucas liķis – no upes izvilkta (Pašnāvība? Slepavība?) meitene Ketija. Taču abas filmas gaismas gadu tūlumā šķir attiecības ar realitāti. Kur Vigo atrod poētiku pat naktis tumsā no sli-došās baržas redzamajās vilinošajās pilsētu ugunis un peldošā māja ir ista dažnedažādu panoptikumu kolekcija (kāda matroža kajītes šaurībā vieta atrodas pat ziļoņa ilkpjiem un burkā iekonservētai cilvēka rokai), Makenzija filmā rekonstruēto 50.gadu baržā no poētikas nav ne vēsts, tur valda visikdienišķākā nabadzība, garlaicība, motoriska, dzīvnieciska cīņa par eksistenci. Taču saistošāks par skarbās ikdienas portretējumu un veikli maskēto kriminālo intrigu ir Makenzija filmas psiholoģiskais un jutekliskais sižets. Katram pašam jāizlemj, vai trillera cienīgajā slēpto dvēseles noslēpumu un attiecību drāmā, kas risinās gan starp tagadni (Ellu, viņas brutāli neķītro romānu ar Džo vīru klātbūtnē) un pagātni (Ketiju, ar kuru, izrādās, Džo saista daudz vairāk nekā platoniskas attiecības), varat saskatīt sociālas komēdijas vaibstus, kā apgalvo britu prese. **NN**

► **Mulēnrūža** • **Trainspotting**

Režisors Grigorijs Aleksandrov. Lomās Leonīds Utjosovs, Lubova Orlova, Marija Strelkova

Saulainā Krima. Kāda ambicioza operdziedātāja notur ganu puisi par slavenu diriģentu un uzaicina ciemos...

Viņš ierodas primas vasarnīcā ar visu savu ganāmpulku. Vēlāk Maskavā viņu vēlreiz uzskata par diriģentu un viņam nākas stāties orkestra priekšā koncertā. Galu galā talantīgais gans Kostja (Utjosovs) kļūst par slavenu džeza grupas vadītāju.

Aleksandrov un Orlova – PSRS staļinlaiku prominentākais tandēms režisors – aktrise prima un arī vienīgais laulātais kinopāris, kas padomijā drikstēja dzīvot ar Holivudas zvaigžņu vērienu (vai maz var aptvert, ka Orlova (1902–1975), pirmā un vienīgā krievu kinozvaigzne šā vārda klasiskajā, holivudiskajā nozīmē, savas greznās kleitas 30.–40.gados šuva Parīzē un ASV abi ciemojās biežāk nekā savās divās vasarnīcās Piemaskavā!). Aleksandrov (1903–1984) arī *Jautros zēnus*, iespējams, smieklīgāko farsu padomju kino vēsturē, filmēja, pilnībā kopējot Holivudas ekscentrisko komēdiju matrices. Rezultāts ir nenovecojoša, pārspilēta, tomēr burvīga melnbalta filma, kas šodien rada absolūti šizoidu paradizisku iespaidu par dzīvi 1934.gadā – Staļina terora desmitgades rītausmā – kur cūciņas un govīs kopā ar cilvēkiem pie pārpilniem galdiem dzīvo laimīgi, dziedot un dancojot bigbenda pavadījumā! Legēndāro muzikālās komēdijas kinoversiju Aleksandrov izveidoja no 1932./1933.gada sezonā Maskavā ļoti populāras teātra izrādes, kurā gana Kostjas lomā jau uzstājās Leonīds Utjosovs, otra PSRS mūziklu zvaigzne. Izrādes scenārists bija Nikolajs Erdmans, kurš to bija apzināti iecerējis kā gegu lugu Bāstera Kītona stilā. Filma patiešām pārspēja skatītāju apmeklētības rekordus, turklāt tā tika rādīta arī ASV un pēc šīs lentes noskatisānās Čārlijs Čaplins rakstīja: «Līdz šim mēs pazinām tikai Dostojevska Krieviju, nu ieraugām lielas pārmaiņas krievu cilvēku psiholoģijā.» Viennēr staltais Aleksandrov režijas meistarību apguva pie Sergeja Eizenšteina, bija viņa tuvs draugs un asistents, kopā strādāja ne tikai Padomju Savienībā (*Brunukuģis Potjomkins/Bronosec Potjomkin* (1925), *Oktobris/Oktjabrij* (1927) u.c.), bet pavadīja meistarū un viņa operatoru Eduardu Tišē (Latvijā dzimušo E.Ķīsi) uz ASV un Meksiku, kad avangardiskos padomju kinematogrāfistus 1931./1932.gadā amerikāņu finansisti uzaicināja filmēt *Lai dzīvo Meksika!*/*Que viva Mexico!*, nepabeigtā šedevra slavu iemantojušo filmu, dokumentālā un mākslas kino hibrīdū. Kopā ar sievu galvenajā lomā Aleksandrov PSRS radija nepārspētus lielā kino stila paraugus izklaides filmu



Lubova Orlova

žanrā: muzikālās komēdijas *Cirks* (1936), *Volga, Volga* (1938), *Gaisais ceļš/Svetlij putj* (1940), *Pavasaris/Vesna* (1947) u.c. Protams, saņemdam no režīma nosacītu brīvību (ceļot, grezni dzīvot un strādāt), Aleksandrov paralēli savām neapšaubāmajām kinematogrāfista komediogrāfa dotībām tikpat kaismīgi maksāja meslus sistēmai, sākot ar filmā – poēmā fiksēto J.V.Staļina referāta nolasišanu (*Doklad tov.Staļina o projekte Konstitucij na VIII Čezvičainom Sjezde Sovetov*, 1937), beidzot ar legēndāro ģepiniādi – spēlfilmām par V.I.Ļeņina dzīvi (*Lenins Polijā/Lenin v Polše* (1961), *Lenins Šveicē/Lenin v Šveicarijij* (1965)) un... pat šajā darbības formā iemanījās apvienot patīkamo ar lietderīgo – izkārtot sev un laulātajai kundzei braucienus uz ārzemēm, kur noritēja filmēšana. Viņš arī pierunāja septiņdesmitgadīgo Orlovu apmānīt laiku un vēlreiz nofilmēties kā zvaigznei galvenajā lomā, diemžēl, neveiklā komēdijā *Strazds un Lira/Skvocec i Lira* (1973). Gadu pirms nāves režisors paspēja pabeigt dokumentālu, Holivudas zvaigžņu leģendai līdzīgu stāstu par sievieti, kuru vislabāk pazina, kuras zvaigzni radīja un ar kuru kopā paliks kino vēsturē – 87 minūšu filmu *Lubova Orlova* (1983). **NN**

Režisors Olivera Stouns. *Lomās Kevins Kostners, Tomijs Lī Džonss, Ģērijs Oldmens, Kevins Beikons, Sisija Speiseka, Valters Mataus, Džo Pešči*

Corbis/Scampix



Kevins Kostners

Nūorleānas tiesnesis Džims Gerisons (Kostners) izmeklē ASV prezidenta Džona F.Kenedija slepkavības lietu, jo t.s. Vorena ziņojumā Kongresam atklājis pretrunīgas liecības. Trīs gadus pēc 1963.gada 22.novembra traģiskajiem notikumiem Dalasā Gerisons panāk lietas vētreizēju izmeklēšanu. Iespējams, oficiālais aizdomās turētais Lī Hārvijs Osvalds (Oldmens) ir tikai grēkāzis valsts varas – militāristu, slepeno dienestu un augstāko valdības aprindu – savvērestībā pret Kenediju, kura plānos bija krietni apcirt finansējumu ASV ieroču industrijai...

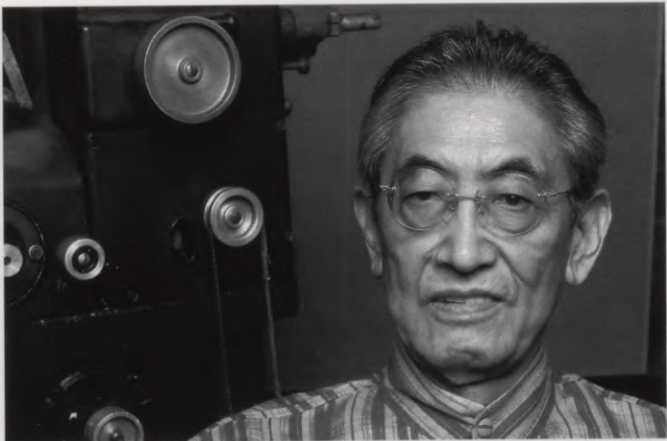
Politiski angazētais režisors Olivera Stouns (1946) uzņēmis divas skandalozas “prezidentu filmas” – *JFK* un *Niksons/Nixon* (1995); abām var pārņemt megalomānisko vērienu (dučiem vienlīdz svarīgu personāžu, nomācošais filmu trīs stundu garums, pedantiski arhivēti daudzie paralēlie sižeti, politisko finešu pārsvars pār darbību utt.), ar kādu režisors pārvērtē savas dzimtenes vēstures būtiskās lappuses. Taču nenoliedzams ir inficējošais azarts, ar kādu Stouns ļaujas šiem aizraujošajiem žurnālistiskajiem minējumiem, kas summā ar perfektu aktieru ansambļa spēli vissīkākajās lomīņās veido to spēcīgo enerģijas lauku, kas nopietnam skatītājam laupa jebkuru vēlmi garlaikoties/izklaidēties. Jā, Stouns ir apsēsts ar savvērestību teorijām, taču šai ziņā viņš tikai turpina ASV tik populāro un populistisko tēmu par “joprojām dzīvo Elvisu Presliju – CIP aģentu”, kā māksliniekam viņam ir tiesības apšaubīt oficiālos izmeklēšanas viedokļus. *JFK* gadījumā, protams, šaubu sēkla krit pateicīgā augsnē: katram bērnam taču skaidrs, ka slepkava Osvalds, lai kāds “komunistu savervēts psi-

hopāts” viņš būtu, šajā ģeniālī organizētajā gadsimta slepkavībā nerīkojās kā vientuļais lepnaiss vilks. Situācijā, kad “pierādītās un vispusīgi izmeklētās” Kenedija slepkavības dokumenti joprojām ASV ir sevišķi slepeni (un tādi tie būs līdz 2029.gadam – kāpēc, ja jau viss skaidrs?) un nav pieejami, katrs var izvirzīt savu, ja gribas, pat slepkavu citplanētiešu versiju. Stounam izdodas talantīgs kino t.s. *faction* žanrā (no vārdu *facts* un *fiction* – fakti un izdomas kokteilis), jo viņš profesionāli spoži manipulē ar maz informētu skatītāju, ietērpjot filmu kriminālgabala/izmeklēšanas procesa formā un pulcējot “domubiedros” zvaigznes (piemēram, *Niksonā/Nixon* (1995) Entonijs Hopkins nospēlēja vienu no savām labākajām lomām – portretiski fotogrāfisku un psiholoģiski precīzu varas apziņas apstulbinātu un izmisušu prezidentu). Režisora *Salvadora/Salvador* (1986), *Vads/Platoon* (1986), abas prezidentu dokumentālās fikcijas, arī *The Doors* (1990) ir ASV leģendu un vēstures mītu *faction*, šī tabloīdu kultūrā sakņotā efektīgā žanra labākie paraugi. **NW**

☛ Aleksandrs

Režisors Nagisa Osima. Lomās Tatsuja Fudzi, Eiko Matsuda

Izbijusi prostitūta Sada (Fudzi) sāk kaislīgu romānu ar Kīči (Matsuda), nama saimnieku, kur viņa strādā par kalponi. Abu attiecības pārtop kaislī, kam sveši jēlkādi aizspriedumi.



Nagisa Osima 2003.gadā

Nagisa Osimas (1932) skandalozās seksa un kaislību drāmas pamatā ir dokumentāls notikums – divu kaislīgu milnieku attiecību stāsts, kas kulminējas ar vīrieša nāvi un viņa mīļākās neprātu, vairākas dienas klistot pa Tokiju ar sava milnieka kastrētajiem orgāniem. Baisā drāma, kas ierosinājusi vienu no pasaules kino skandalozākajiem un tajā pašā laikā kinematogrāfiski izsmalcinātākajiem darbiem, risinājās 1936.gada Japānā. Lai gan *Jūtu impērija* tika izsvilpta 1976.gada Ņujorkas festivālā, vēlāk Eiropā tā kļuva par kulta parādību, noslēdzot 70.gadu provokatīvo erotiskās revolūcijas filmu sēriju, kurā atļauts/aizliegts robežas uz ekrāna pārskatīja itāļi Bernardo Bertolūci *Pēdējais tango Parīzē / Ultimo tango a Parigi* (1972) un Liliānas Kavāni *Nakts portjē / Il portiere di notte* (1974). Viņiem pievienojās arī japānis Nagisa Osima, kura interpretācija tēmai “kaislības un nāves ciešā saistība” ieguva orientālas eksotikas garšu, un ne tikai. Osimas darbs ar attēlu, kadru, arī aktieriem, t.i., kinematogrāfiskām kategorijām, ir izcilas meistarības pierādījums, kaut dažs labs filmas kailskats un varoņu sadomazohiskās rotaļas bija izaicinājums ne tikai 70.gadu kino, tie drosmīgi šķiet pat 30 gadus vēlāk. Osima divu milnieku noslēgto kaislību pasauli – viņi dienām nepamet istabu, slīgstot arvien pārsātinātākās baudas dzīlēs, veido kā noslēgtu kosmosu, kura radītāji ir apzināti atteikušies un jēlkādas saiknes ar ār pasauli. Osimam mīlestība ir nežēlīgs vīrieša un sievietes duelis un tajā pašā laikā iluzors veids, kā aizbēgt no lielās pasaules norisēm. Taču arī filmas varoņu Sadas un Kīči

attiecības piedāvā ierobežotu notikumu attīstību: sald-kaisles kulminācijai, ko viņi sasniedz eksperimentējot, var sekot tikai nāve.

Vairums no Osimas skandalozākajām filmām – vēl arī *Maksis, mana mīla / Max mon amour* (1986), *Kaisles impērija / L'empire de la passion* (1978) – tapašas 70.–80.gados un ir tikušas finansētas Eiropā, orientējoties uz Eiropas un Amerikas tirgu. Kaut Osimas karjera Japānā sākās jau 50.gadu beigās, vilies tradicionālajā Japānas filmu uzņemšanas sistēmā, 60.gadu vidū viņš nodibina pats savu kompāniju, iegūdamas radošo neatkarību. Arī provokatīvo tēmu izvēlē Osima apzināti konfliktē ar pēckara japāņu kino klasiķu trio – Jasudziro Ozu, Akiras Kurosavas, Kendzi Mizoguci – humānajiem un pamatā sociāli orientētajiem stāstiem.

Sev tuvo kaislības/nāves tematiku Osima turpina arī *Jūtu impērijai* tuvajā filmā *Kaisles impērija*. Tās sižets – milnieki nogalina sievietes vīru, kurš spoka veidolā atklāj patiesību par savu galu, un tiek sodīts ar nāvi – ideāli ierakstās Osimas konceptā: baudai var sekot vienīgi nāve. Filmā *Maksis, mana mīla* Osima vairs ne tikai koķetē ar erotisko tabu grausšanu, veidojot cinisku komēdiju par diplomāta sievas (Šarlot Remplinga) un viņas mīluļa pērtiķa Maksa “attiecībām”.

Nagisa Osimas filmu atskaņas jūtamas pasaulē atzītās Āzijas filmās. Arī dienvidkorejiešu režijas zvaigzne Kim Ki Duks nereti variē Osimas filmu formulu un pārliecību: kaislība ir nāves priekšspēle (skat. *Sala / The Isle*, 2000). **DR**

• Pēdējais tango Parīzē • Nakts portjē • Sala

Režisors Bobs Fose. *Lomās Laiza Minelli, Džoels Grejs, Maikls Jorks, Helmūts Grīms*

Eiropas dekadences galvaspilsēta Berlīne, XX gs. 30.gadu sākums. Kamēr naktslokālā Kit Kat Klub dzīves imitācija sit augstu vilni, ielās sāk trakot nacisti. Milas un seksa trijstūris: no Amerikas lielās depresijas aizmukusi dziedātāja ar viltnieces kakenes zaļajiem nadziņiem Sallija Boulza (Minelli) – nabadzīgs jauns angļu valodas skolotājs (Jorks) – nekaunīgi bagāts barons ar politika ambīcijām (Grīms). Un pāri visai šai dvēseļu mijkrēsla pasaulei Kit Kat Klub ģeniālā ceremonijmeistara (Grejs) nirdzīgais smīns.

Ja būtu pasaules gals... ASV Smitsona institūts 2003.gadā tieši šo Foses filmu izvēlējies kā vienu no astoņiem kinoliecību paraugiem, kas miglā tītajai tālajai nākamībai un citām civilizācijām vēstītu par Zemi un tās ļaudīm. Šāda izvēle tikai pirmajā brīdī šķiet ekstravagan- ta, tāda drīzāk estētiskas dabas kaprīze, jo filmas izcili muzikāli horeogrāfiskie numuri un izsmalcināti erotizē- tais dekadentiskais stils, kura inspirācijas avoti ir teju visi XX gs. pirmā ceturkšņa avangarda, konkrēti, ekspresionisma, fovisma glezniecības šedevri (Lotreks, Munks, Bekmanis, Ensors, Šīle, van Dongens, Grošs...), nūdien nepazīst analoģu intensitāti kinomākslā. Ja nu vienīgi teju 30 gadu vēlāk tapušo kiča kā augstās kultūras meis- tardarbu, Beza Lurmena filmu – mūziklu *Mulenrūza / Moulin Rouge!* (2001).

Taču Bobam Fosem (1927–1987) izdevās neiespējamais – bez kompromisiem pierādīt, ka izcilai muzikālajai filmai nebūt nav ar pārcilvēciskām, tak absurdām pūlēm jānodarbojas ar koncertnumuru pseidoreālistisku attaisnošanu filmas dramaturģiskajā struktūrā, kā tas līdz šim piedienē- ja pie Holivudas mūziklu labā toņa. Un viņam tas izdevās pārliciecināt nekā *Mūzikas skaņu / The Sound of Music* radītājam Robertam Vaizam 1965.gadā, kad bija pirmie mēģinājumi neizlikties, ka dziedāšana ir dabiska pāreja no dialoga. Protams, var jau teikt, ka Fose vēlreiz izgu- droja divrtēni: kā pilntiesīgs, suverēns muzikāls numurs – iespraudumus, kas ilustrē un tomēr ir loģiski izkrāšņojumi filmas sižetā, Holivuda ekspluatēja jau stepa un dziedāšanas virtuozā pāra Džindžeras Rodžersas un Freda Astēra laikā 30.gados.

Taču *Kabarē* unikalitāte ir tā, ka mūzikla būtība un fil- mas sociālpolitiskais patoss savienoti neatdalāmā vizuāli skaniskā piedzīvojumā, kurā t.s. mākslas darba forma un saturs nav šķirami, tie izteic un papildina, kontrastē un



Laiza Minelli

saplūst viens ar otru. Izklusās triviāli, taču mūzikla žanrā šīs aksiomas pierādīt izdevies retajam. Fose bija istajā laikā istajā vietā: atrada sižetu (angļu rakstnieka Kristofera Išervūda autobiogrāfiskais romāns *Paliec sveiki, Berlīne*, 1932), kurš ideāli saderēja ar mūzikla, precīzāk, politiskā kabare formu. Foses filmas kaleidoskopiskā, nīr- bošā dekadences pasaule (jo “*life is a cabaret*”, dzied Sal- lija, kamēr lauku miestā jaunu zēnu – eņģeļu pulciņš braisi dzied “*tomorrow belongs to us*/ritdienā pieder mums” un skatītāja vēsturiskā pieredze montē šo nevainīgo maršu ar hitlerjugendu...) savā dramatismā ir ļoti radniecīga Lukīno Viskonti antifasīstiskajam šedevram *Dievu mijkrēslis / La caduta degli dei* (1969), starp citu, filmai, kuras grandiozā forma ir radīta spēcīgā operas ietekmē. Un tajās abās kā galvenais vadmotīvs uzsvēta fašisma dzimšanas ambivalence – totāla/fasīstiska varas tieksme paredz negausīgu, pārmērīgu aizraušanos ar biseksuali- tāti, incestu, sadomazohismu, homoseksuāliem motīviem. Varas un seksualitātes sakars, kas nodrošina paradoksālo “fašisma pievilcību”, kā to formulējis režisors Mihails Romms *Parastajā fašismā / Obiknovennij fašizm* (1966). Visbeidzot, pat ignorējot politiskos zemtekstus, var vien- kārši gūt baudu, vērojot gadsimta labāko mūzikla aktrisi Laizu Minelli un ģeniālo Džoelu Greju, kā viņi plosās savā “zemās” mūzikas jeb estrādes mākslas teritorijā. **NN**

♦ Vestsaidas stāsts • Amerikānis Parīzē • Mulenrūza u.c.

Režisors Robērs Bresons. Lomās Martēns Lasāls, Marika Grīna, Pjērs Lemari

Mišels (Lasāls) dzīvo mansarda dzīvoklīti Parīzē un tic savai izredzētībai (būt zaglim) un nesodāmībai, viņš provocē likteni un pārkāpj likumu, eksperimentē ar sievieti, kura viņu mīl, Žannu (Grīna) un būtībā vēlas, lai viņu noķer.



No kreisās – Martēns Lasāls

Bez franču režisora Robēra Bresona (1902–1999) darbiem kinovēstures aina nebūtu pilnīga. Iespējams, viņš dēvējams par vienu no visu laiku nonkonformiskākajiem, flirtu ar skatītāju noraidošiem režisoriem, kura individualitātes un rokraksta meklējumi ir radījuši īpatnējas, izaicinošas filmas, kas tapušas kā noteiktu ideju un teoriju uzskatāms iemiesojums.

Kino Bresons ienācis kā mākslinieks un scenārists jau 30.gadu otrajā pusē, taču viņa vārds kļūst starptautiski atpazīstams pēc filmas *Lauku mācītāja dienasgrāmata / Journal d'un curé de campagne* (1950), kas tiek uzskatīta par režisora Bresona pārejas posmu no sekošanas tradīcijām un laika garam (viņa agrīnās filmas *Grēka eņģeļi / Les anges du péché* (1943), *Dāmas no Bulonas meža / Les dames du bois Boulogne* (1945) daudz neatšķiras no tā laika franču kino konteksta) uz laiku, kad tapa viņa autorstilā veidotie darbi.

Viena no Bresona pārliecībām bija atteikšanās no profesionāliem aktieriem un "modeļu" izmantojums. Sākot ar filmu *Uz nāvi notiesātais izbēdzis / Un condamné à mort s'est échappé* (1956), viņš filmēja tikai un vienīgi neprofesionālus aktierus. Bresona mērķis bija panākt absolūtu "modeļa" rīcības automatiskumu kameras priekšā, liekot neskaitāmas reizes atkārtot filmējamās darbības. Viens no viņa svētajiem mērķiem bija radīt absolūti citu pieeju

kino, atšķirīgu gan no klasiskā franču kino pieredzes, gan arī tiem meklējumiem, ko bija sākuši franču jaunā viļņa režisori (Žans Liks Godārs u.c.). Bresons mēģināja gan nogalināt intrigu, gan noliegt aktiermeistarības nepieciešamību kā kino pamatbalstus. Viņa dzelzaina pārliecība bija, ka kino īstena interesē objekts nav "prasmīga izlikšanās" – rafinēta aktiertechnika, bet gan cilvēka patiesā būtība, kas atklājas kamerai, izvēloties "modeļi" un "ieprogrammējot" tā varoņa darbības. Bresona filmu stilam ir raksturīgs detaļu, skaņas akcentu izmantojums un apzināta izvairšanās no dramaturģiskiem konfliktiem, tos liekot/aujot nolasīt vien detaļu, nianšu atspulgā. Šķietami banāli žesti Bresonam kalpo par īpašas jēgas nesēju, detaļu fragmenti – skatieni un maciņa izvilksana, naudas izņemšana, maciņa atlikšana saimnieka kabatā – kā eksistences rituāla zīmes. Bresona kolēģis režisors Luī Mals *Kabatzagli* reiz nodēvēja par vienu no svarīgākajiem notikumiem kinovēsturē, kāds kritiķis jau no mūsdienu skatītāja pozīcijām filmu nosaucis par "haiku, ko veido žesti un skatieni". Bresona filmogrāfija nav īpaši daudz (13) filmu, pēdējā no tām *Nauda / L'argent* tapusi 1983.gadā. Tad arī Kannu kinofestivāls godināja savdabīgo režisoru ar balvu par mūža ieguldījumu. DR

☛ Nauda

Režisors Federiko Fellini. Lomās Džuljeta Mazina, Amedeo Nadzāri, Aldo Silvāni, Fransuā Perjē



Džuljeta Mazina

Romas nomales prostitūtu Kabīriju (Mazīna), izraujot sominu, upē iegruis kāsds vinas pielūdžējs. Slikstošo Kabīriju izglābj, vīna negribīgi notic, ka kļuvusi par jaunprātības, nevis nejausības upuri. Vinas dzīvē par ekstravaganu piedzīvojumu kļūst nakts, kas pavadīta kinozvaigznes namā, kaut kabūzītī. Kādā kabārē hipnozes seansā vīna satiek Oskaru (Perjē), kas kaismīgi sola vīnu precēt, un Kabīrija atkal notic.

Nino Rotas mūzika un prostitūtas Kabīrijas, aktrises Džuljetas Mazinas, izmocītais smaids caur asarām, tikko pazemotai, iznīcinātai un no jauna siksto kaķa dzīvību sapurinājušai – tā ir Federiko Fellini filmas *Kabīrijas naktis* sajūtu esence. Sācis kā viens no Itālijas kino neoreālisma pārstāvjiem (darbojoties kā scenārists), Fellini bija lemts iet tālāk. Atsvabinoties no apstākļu un sociālo katastrofu sūrās un godprātīgās analīzes, kas bija itāļu neoreālisma filmu pamatā, viņš kļuva par vienu no XX gs. režisūras milzēm, kura fantasmagoriskais pasaules redzējums triumfēja viņa varenākajos darbos *La dolce vita* (1960) un *8 1/2* (1963).

Kabīrijas naktis ir Fellini (1920–1993) otrais kopdarbs ar aktrisi Džuljetu Mazīnu – sievieti bērnu, sievieti klaunu, kas kļuva par Fellini agrīno filmu atslēgas figūru (viņa visu mūžu bijusi arī Fellini sieva). Kaut gan *Kabīrijas naktis*, iespējams, neiedarbojas ar tādu pirmreizības efektu kā pirmais Fellini un Mazinas kopdarbs, režisora īpatnās poētikas un traģikomisma koncentrāts filma *Ceļš / La strada* (1953), tā droši ierindojama Fellini šedevru kārtā. *Kabīrijas naktis* pārliecina viss: gan šķietami lakoniskā un kompaktā dramaturģija, kas saslēdz lokā filmas sākumu un finālu, liekot naivajai, lētticīgajai Kabīrijai iekrist vienā un tajā pašā – virieša, kas izmanto viņas uzticību – slazdā, lai apzagtu, gan Fellini iezīmētā jutekliskā un

tajā pašā laikā karnevāliskā Romas prostitūtu vidē (bez pērkamas sievietes kā vilinoši biedējoša sievišķības iemiesojuma, kaut epizodiskos tēlos, neiztikt vairumā Fellini filmu, viņa jaunības atmiņu ierosinātājā *Romā / Roma* (1972), viņa bērnības iespaidu inspirētajā *Amarcord* (1973) u.c.).

Un galvenais – režisora absolūtā uzticība savai aktrisei Mazīnai, kura Kabīriju spēlē, izmantojot paņēmienus, kas rada klaunādei un mēmā kino komiķiem. Tik divainu, neveiklu un traģikomisku pat prostitūtu vidē. Tik apšņurkušu, želojamu un tomēr pašcieņu saglabājušu. Fellini ir pārsteigumu virtuozs, viņš maina noskaņu, intonāciju, lauž dramaturģisko situāciju vienas epizodes ietvaros: Kabīrijas vizīti pie slavenā aktiera noslēdzot ar sēdēšanu skabūzī, viņas cerības romantiska randiņa laikā ar cilvēku, kurš viņu gatavs precēt, pārvēršot izmisumā un nāves bailēs. Savai Džuljetai Mazīnai viņš veltīs vēl vienu filmu *Džuljeta un gari / Giulietta degli spiriti* (1965), tad ļausies krāšņiem savas patības meklējumiem filmās ar savu *alter ego* – aktieri Marčello Mastrojāni galvenajās lomās, lai pašā mūža izskaņā diviem saviem būtiskākajiem aktieriem – Mazīnai un Mastrojāni – ļautu satīkties filmā *Džindžera un Freds / Ginger e Fred* (1985). **DR**

☛ Ceļš • *La dolce vita* • 8 1/2 • *Roma* • Sieviešu pilsēta u.c.

Režisors Milošs Formans. *lomās Džeks Nikolsons, Luīza Flečere, Viljams Redfilds, Breds Durifs, Kristofers Loids, Vils Sempsons*

Kriminālnoziedznieks Makmērfijs (Nikolsons), savs puisis, ar adītu beisbola cepurīti un vēju galvā un piparotu valodīnu, bēgdams no "saldās dzīves" cietumā, izvēlas drošības līdzekli – "pārstēties" psihiatriskajā kliniņā, nenojaušot, ka vienas totalitāras varas struktūras vietā izvēlēties citu, daudz baisāku. Trako nama virsmāsa izrādās par visu cietumu uzraugiem daudz rafinētāka un nežēlīgāka knipstanga.



Džeks Nikolsons 1976.gadā

Holivudas leģenda Kērks Duglass nopirka Kena Kizija romāna – 60.gadu puķu bērnu Bibeles – ekranizācijas tiesības, taču, kamēr viņa dēls, projekta producents aktieris Maikls Duglass meklēja naudu iecerētajai filmai, tēvs bija jau par vecu, lai spēlētu kāroto varoni noziedznieku Makmērfiju, "savu puisī", kurš, bēgdams cietuma, izvēlas "pārstēties" psihiatriskajā kliniņā, nenojaušot, ka vienas totalitāras varas struktūras vietā izvēlēties citu, daudz baisāku. Producenta Duglasi aprēķins, ka Aušvices koncentrācijas nometnē nogalināto ebreju atvasei, pieredzējušam 1968.gada demokrātiskās kustības – Prāgas samta pavasara galu ar krievu tankiem ielās, Austrumeiropas jaunpienācējam Holivudā čeham Milošam Formanam (1932) tieši personiskā pieredze ļaus līdz kaulam iejusties stāstā par brīva cilvēka dumpi pret sistēmu, pret necilvēcīgu likumu diktatūru, izrādījās nekļūdīga. Turklāt Formans Prāgas kinoskolā bija teicami apguvis arī tādu kinoprofesijai svarīgu arodu kā prasmi strādāt ar aktieriem, kas šajā šķietami vienkāršajā, tomēr klusināti precīzajā inscenējumā tik elegantajā (gandrīz visa darbība notiek tikai vienā telpā trako namā, filmēts tika reālā šā profila medicīnas iestādē) filmā izrādījās liktenīga kvalitāte – starp pieciem Kinoakadēmijas piešķirtajiem *Oskariem* (labākā filma, scenārijs, režija) arī Džeks Nikolsons un Luīza Flečere saņēma zelta viriņus par labāko tēlojumu attiecīgi šarmantā nevaroņa Makmērfija un sadistes virsmāsa

lomā. Formans filmas centrā atšķirībā no grāmatas stāstnieka – labprātīgi mēmā indiāņu milža – izvirza tieši asociālo, tak labdabīgo Makmērfiju, ap viņu kā magnētu likdams virpulot līdz psihedēliskām pārmērībām kolorītu defektīvu personāžu pulkam – psihiatriskās dziedinātavas pacientu lomās bija ne tikai aktieri, bet arī īsti slimnieki. Filmas gudrība slēpta apstākļi, ka šis likumam nepaklausīgais Makmērfijs provocē anarhistiskai brīvībai citus, taču dara to nevis kā harismātisks vadonis teorētiskis, bet pats likdams savu galvu ķīlā. Viņš nevis tēlo, bet kļūst par vienu no trakajiem (šķietami trakajiem – tāds ir jautājums, jo ārstēties psihiatriskajā slimnīcā šie cilvēki pieteikušies paši), vienlaikus palikdams izteikts līderis un katram individuālam dabiskās brīvības alkas vienas konkrētas represīvas sistēmas ietvaros personificējot kā slimību, novirzi no normas. Par ko dārgi samaksā, kaut arī pēc elektrošoka procedūras Makmērfijs spēj ironizēt, ka "tagad visas meičas, ar ko kniebšos, sprēgās dzirkstelēm kā Ziemeļvētku eglītes". Makmērfija paraugdumja kulminācija ir mēģinājums nožņaupt virsmāsu. Varbūt Makmērfijs ir pārāk brīvs, lai iekļautos jebkurā sistēmā? Filma ar apgaismības patosa pilno finālu ir māneklis, lai gan kliniņas pacienti pēc šī dumpja kļūst normāli, indiānis ar marmora izlietni izsit slimnīcas – cietuma logu un bēg, līdzī paķerdams lobotomēto "sakni" Makmērfiju. Viņi ir ceļā. Jā, uz ko? Sistēma taču nav uzvarēta. **NN**

Amadejs • Mirdzums • Bezbēdīgie braucēji

Režisors Džims Džarmušs. *Lomās* Roberto Benini, Stivs Buskemi, Igijs Pops, Toms Veits, Keita Blanšeta, Alfrēds Molina, Bils Murejs, RZA

Aizraujošā garlaicībā visādi divaini ļautini sēž pie neprestīgu kafejnīcinu necilajiem galdiniem un tēgā. Par laiku un mūzību, par to, kā reiz bijis, par to, kas reiz būs. Par sevi, smieklīgo cukurgraudīnu, kas izšķīdis Dieva savīksnitajā dzērienā, kam šodien, šajā mirklī nosaukums ir kafija. Viss taču ierakstīts gaisā – un kāpēc lai gaisā nebūtu viņu cigarešu dūms?

Septiņpadsmit gadu amerikāņu neatkarīgā kino ikona Džims Džarmušs (1953) kolekcionēja sīzetiņus – epizodes, kurās varoņi/antivaroņi izteikti nekinematogrāfiskā vidē un veidā sēž pie rūtaina galdiņa, streb jafiju, pīpē un plāpā par neko. Pirmās trīs melnbaltā kino novelītes tika uzņemtas jau 1986., 1989. un 1993.gadā. Pirmā ar itāļu komiķi Roberto Benini, kuru Amerikai atklāja Džarmušs, tapa kā pasūtījuma reprīze TV raidījumam *Saturday Night Live*, trešā ar ekscentrisko greisirsīru rokmuziķu pāriņi Pops un Veits pie mūzikas automāta pat saņēma Kanna balvu kā labākā isfilma. Tomēr katrs šis no visparastākās realitātes izrautais gabaliņš, kuru citam režisoram būtu grūti iedomāties kā iedvesmas avotu mākslinieciskajiem vispārīnājumiem (prātā nāk vien netradicionāli kafijas pielietojuma motīvi no ainas ar uzmācīgo producentu Linča *Malholandas ceļā/Mullholand Drive* (2001) un brāļu Koenu *Lielajā Lebovskī/The Big Lebowski* (1998) kafijšķirnes *Folgers* skārdenē paslēptie mirušā pelni...), Džarmuša skatījumā pārtop par absurdām, komiski skumjām gaidīšanas svētku, neveiklas klusēšanas, mulsuma un izteiksmīgu paužu etiēm, kas kopā veido priekšstatu par dzīvi kā iracionālu lēnu plūšanu pretī baudai (*sic!* – veselības kulta zemē un vienlaikus ar *fast-food* visnobarotākās nācījas ASV kontekstā filma, kura slavina kaitīgus pieradumus kā nemitīga smēķēšana un kafjošana – tas vien ir smieklīgi...). Kopumā šādu ironisku dzīves kumosīņu filmā ir 11. Džarmušs koķetē, teikdams, ka viņa filmiņas ir tikai “bildītes – komentāri pie mūzikas un dziesmu izlases, kas man sevišķi iet pie sirds” (jā, filmas saundtreks ir teicams un, kā parasti, kļuvis par melomānu obligāto suvenīru). Intrīģējoši, ka režisors ierobežo sevi līdz izteiksmes minimumam – mehāniski rindoti četri kameras skatpunkta varianti un “astopnieka” montāža: vispirms viena sarunu biedra tuvplāns, tad otra, kopplāns un skats uz galdiņu no augšējā rakursa, vēl kāda nebūtiska detaļa – tas arī viss kino. Tā galvenais akcents: līdz klusuma pauzītei un vissīkākā kreķšķa, nopūtas niansei noslīpētie dialogi, kuri tikai šķietami tiek pasniegti kā brīnišķīgu aktieru un kolorītu tipāžu improvizācijas, lolojot aktieros ilūziju, ka te nu ir istā spēlmaņu paradīze, kur katrs var nodemonstrēt “jo



Keita Blanšeta

lielāks aktieris, jo lielāka pauze”. Taču varam nešaubit, ka režisors, kurš tik labi pazīst cilvēku psiholoģijas paradoksus (par to liecina visas viņa traģigrotiskās, eksistenciālo skumju pielietās filmas), šoreiz par filmas virsuzdevumu licis, kā padarīt garlaicību (kur rast vēl tārpīgāku dzīves metaforu!) interesantu, kā bezjēdzību pārvērst rotaļā, plāpāšanu – raksturu dueli. Vēl vairāk: daudziem no “šaurās aprindās plaši pazīstamiem” personāžiem, sava veida kulta figurām (Igijs Pops, Toms Veits, Alfrēdo Molina, Bils Murejs, Keita Blanšeta – nu, kurš tad šos nepazīst...) režisors liek vienlaikus spēlēt... sevi un parodiju par sevi, un šāds uzdevums ir augstākā aktiermeistarības, arī pašironijas sliekšņa pārbaude. Milēsīm sevi, vistuvāko! Kā filmas spožākajās epizodēs, kad Bils Murejs, kas spēlē ieskrietuves oficiantu, jo viņam apriebies būt par aktieri Mureju, vai kinozvaigzne Blanšeta, kura glauna hotela hallē satiek savu nošļurkušo māsiņu Blanšetu un abas nezina, kā ērtāk vienai no otras atkratīties. Kā refrēns kadrā laiku pa laikam skan fajansa kafijkrūzīšu saskandināšanas troksnis, izsmēķu kaudze augtin aug, šī ir portretfilma par to ietiepīgo paaudzi, kura, lai cik divaini tas liktos, izaugusi uz kafijas un cigaretēm. Par tiem, kam nule vīrs četrdesmit. Un kas mēģina sarunāties, kāpēc šāda dzīve. Džarmušs: “Es neprātīgi iemilos visos savos aktieros, ar kuriem strādāju, un man šausmīgi negribas, lai viņi mani pamet. Es ienīstu to brīdi, kad filmēšana beidzas un mēs šķiramies, saprotat?” **NN**

☛ Mironis • Spoku suns. Samuraja ceļš u.c.

ASV, Itālija, 1979, 151 min, drāma

Kaligula

Caligola

Režisors Tinto Brass. Lomās Malkolms Makdauels, Helēna Mirrena, Pīters O'Tūls, Džons Gilguds, Adriana Asti

Romas impērijas spožums un posts, skatīts ar vēsturē neizskaidrojamu cietsirdību un prātam neaptveramām orgijām leģendārā imperatora Gaja Jūlija Cēzara Kaligulas (Makdauels) dzīvē un uzdzīvē. Filma – skandāls, kas piedzīvojusi vairākas versijas (pornogrāfisko ieskaitot), divu kultūras provokatoru – režisora erotomāna Tinto Brasa un viņa seksuālo viziju finansētāja, Penthouse galvas Boba Gučones radīts teatrāli kinematogrāfisks fenomens.

1999. gada novembrī kinomānūs satricināja kāda divai-
na filmas divdesmit gadu jubileja un tās krāšņais DVD izde-
vums – nenovecojošā cigārvilcēja, itāļu mākslas pornogrāfa
un Baltijas pērles 1999. gada ciemiņa Tinto Brasa (1933) sla-
venākajam izstrādājumam – filmai *Kaligula*, kuru prestižais
Halliwel's filmu gids, gan ievietodams pāris ķendzīgas
atsauksmes (“ar vardarbību un smagu erotiku piestampā-
tais pseidoposs spēj interesēt tikai sadomazohistus”, “seksuālu pārmērību antoloģija, kurā incests ir teju vai nevai-
nīgākā attiecību forma”...), spiests klasificēt ailē *Erotiskās
kinomākslas klasika*. Tas ir arī vienīgais gadījums kinovēs-
turē, kad filma, kura robežojas ar pornogrāfiju, pulcējusi
tik ievērojamu aktieru ansambli, 70. gadu zvaigznes: Mal-
kolms Makdauels (Kaligula), Pīters O'Tūls, Helēna Mirrena,
Džons Gilguds. Kaligulas māsas – miļākās Druzillas lomā
filmēties piekrita Marija Šneidere, pavisam aktuāla zvaig-
zne pēc Bertolūči *Pēdējā tango Parīzē/Ultimo tango a Parigi*
(1972) triumfa (vēlāk no projekta izstājās).

Kaligula maka turētājs ir Bobs Gučone. Dzīvnieciska vi-
tālisma iemiesojums, cilvēks, kurš dzīvi pārvērta apskau-
žamā karjerā, no kravas auto šofera kļūdamas par mediju
magnātu, un varu nešķīra no seksa. Miljonārs Gučone
vēsturē paliks ne tikai kā vīriešu žurnāla *Penthouse* izde-
vējs, viņš tur būs arī kā Romāna Polānska filmas *Ķīniešu
kvartāls/Chinatown* (1974) producents, kurā Džeks Niko-
lsons ar Feju Danaveju nospēlēja spilgtas lomas. Caur
Gučones “nepieklājīgiem” fotopaviljoniem gājuši vai visi
ievērojamākie XX gs. otrās puses fotogrāfi, klasiskus
Ričardu Avedonu un Lordu Snovdonu ieskaitot.
Gučone prātoja, kādēļ gan neradīt sabiedrībai filmu, kurā
būtu iemiesoti tās slēptākie neķitrie sapņi. Pēc analogijas
ar liberālās Amerikas pēchīpiju paaudzes saplaukušo
brīvību – vajību tālu nebija jālūkojas – Romas impērija!
Ar šo ideju viņš devās pie rakstnieka Gora Vidāla, kurš
bija arī knauzeris vēstures jautājumos. Tapa scenārijs
romāns *Gore Vidal's Caligula*. Gučone bija gatavs ieguldīt
topošajā filmā milzīgu summu – 9 miljonus dolāru (aptu-
vens ekvivalents 60 miljoniem tagad). Gučones izvēle,
kam izdosies sameistarot erotiku grāvēju, krita uz itāli



Tinto Brass

Tinto Brasu, erotiskas spiegu filmas *Kitijas salons/Salon
Kitty* (1976) autoru, kurā starp gestapo un bordeli liktā
vienlīdzības zīme bija sacēlusi traci.

1978. gada pavasari Romā tika būvētas milzīgas dekorāci-
jas, kopskaitā 64. Starp tām izcēlās divas: Kaligulas
leģendārais izpriecu kuģis – milzu peldošs bordelis – un
Kaligulas cirks – trīs futbola laukuma izmēru arēna, pa
kuru braukāja pēc zālienu cīrēja principa būvētā nāves
mašīna – giljotīnas vecvecmāmiņa. Tika uzšūti 3592 kostī-
mi (Makdauelam vien 26), izgatavoti 2000 armijas zābaku
pāri, tūkstošiem bižutērijas. Filma kļuva par hitu, skatītāju
rindas pie kinoteātriem Amerikā nerimās pusgadu. Gučone
un Brass savu sapni īstenoja – viņi patiešām radīja pirmo
un visgreznāko pornoeposu kino vēsturē. Tā, grozies kā
gribi, ir klasika, un, kā par filmu raksta ievērojamā kultu-
roloģe Sūzena Zontāga, “tā ir pārspilēta, groteska pirms
AIDS laikmeta radošās brīvības izpausme, saplūduši ar
lielo naudu. Filma, kas nepieklājīgi un agresīvi balansē
starp kiču un mākslu.” **NN**

☛ *Ķīniešu kvartāls • Pēdējais tango Parīzē*

Režisors Franko Dzeffirelli. Lomās Fanija Ardāna, Džeremijs Aironss, Džoana Plouraita, Džejs Rodens

Mistifikācija, kurā novecojusi un bez bals palikusi Marija Kallasa (Ardāna) pēc krietnas devas kaprižu piekrit sava producenta un tuva drauga (Aironss) spontānajai idejai piedalīties operfilmā, ar fonogrammā ierakstītu balsi notēlojot tā arī uz operas skatuves nekad nenodziedāto sapņu lomu – Karmenas partiju... Vēl tas ir paralēlais stāsts par vienas divas (Kallasas) krahu, kas pārvērsas otras divas (Ardānas) kino triumfā.

Velnišķīgs izaicinājums tēlot XX gs. skatuves patieso legendu, par *La Divina*/Dievišķo dēvētās balsis īpašnieci grieķieti Mariju Kallasu, kurai pirmajai uz operas skatuves izdevās pierādīt tagad tik pašsaprotamo patiesību – ir nepieciešamas ne tikai izcilas vokālās dotības, bet arī dramatiski ticams tēlojums: tā veiksmes formula, lai dievišķā balsis un skatuves tēls saplūstu mākslas brīnumā! Kallasas tēls un aktrises talants ļāva rūditajam neoreālistam un kinomistikim Pjēram Paolo Pazolīni nosaukt Kallasu par XX gs. izcilāko traģēdijas aktrisi.

Franko Dzeffirelli (1923) ilgi meklēja aktrisi, kura būtu spējīga uz ekrāna iemiesot Kallasas harismu. Pirmā ideja: uzaicināt kādu no slavenākajām operdziedātājām, lai viņas tēlo/dzied Kallasu ar savu balsi. Taču pīrmas atteicās – pārāk liels izaicinājums. Dzeffirelli atrada izeju – paša sacerēto fiktīvo *story* vajag padarīt dubultfiktīvu: lai dramatiskā aktrise spēlētu Kallasu un lai mēs zinām, ka balsis tomēr pieder nevis aktrisei, bet Dievišķajai.

Problēmas atrisinājums bija veiksmīga apstākļu sakritība: izcilā franču kino un teātra aktrise Fanija Ardāna 2000./2001.gada sezonā Parīzes Henrija VII teātri vēlreiz ar triumfāliem panākumiem atkārtoja Romāna Polaņska jau 1995./1996.gada sezonā īpaši viņai iestudēto monoizrādi *Kallasa/Callas* (amerikāņu dramaturga Terensa Maknīlija grāvēja *Meistarklase* un Kallasas dienasgrāmatu kompilāciju). Atmetis cerības Kallasas lomai iegūt aizņemtās dāmas Merilu Stripu, Glenu Klouzu, Katrinu Denēvu, Dzeffirelli šo izrādi tomēr noskatījās, lai arī bija zaudējis ticību. Tad saprata – ir! Savu aktrisi viņš bija atradis.

Fanija Ardāna (1949) kopš debijas 1976.gadā bija filmējusies vairāk nekā pussimtā filmā. Īpašas ir viņas attiecības ar režisoru Fransuā Trifo – loma kaislīgajā melodrāmā *Kaiminiene/La femme d'à côté* (1981) ir viena no labākajām Ardānas daiļradē, viņa audzina Trifo meitu. Taču Marijas Kallasas loma ir izcilās aktrises solo.

Turklāt joprojām ražīgajam itāļu teātra, operu un kino režisoram Franko Dzeffirelli tiek piedēvēta XX gs. labāko fil-



Franko Dzeffirelli un Fanija Ardāna

mu operu radītāja slava. Tie, kas redzējuši viņa 1982.gadā ekranizēto Verdi *Traviatu*, šādam apgalvojumam piekristis. Citiem Dzeffirelli vārds asociēties ar slaveno *Romeo un Džuljetas/Romeo and Juliet* (1968) ekrāna versiju, kas mūžīgi jaunus miljoniem cilvēku atmiņā atstāja neprofesionālos pusaudžus Leonardu Vaitingu un Oliviju Haseju: savā barokāli krāšņajā filmā Dzeffirelli uzdrošinājās filmēt neaktierus, kuru vecums bija kā Šekspīra lugā – 14 gadi. Vēl citiem Dzeffirelli šodien nozīmē skandalozu vecku, kurš ar saviem neskaitāmajiem supiem tup Romas villā un nekaitrējas kladzināt par intīmajām attiecībām ar Lukino Viskonti, saucot ģeniālo skolotāju par istu supabērnū. Bet visu pārējo, sauktu par pārvērtības brīnumu – ģeniālas aktrises Ardānas triumfu *Chanel* tērpos Kallasas tēlā –, var redzēt uz ekrāna. Pat ja šo filmu būtu uzņēmis kāds neprātis, ne Dzeffirelli, to būtu vērts skatīties tieši Ardānas dēļ. Tā ir viena no labākajām, iespējams, vienīgā jaunā gadsimta izcilā kinoloma novecojošai aktrisei. Aiz bezdarbības un atmiņām burtiski izžūstot zem Parīzes greznā dzīvokļa guļamistabas piepipētā baldahīna, bet pilnībā atplaukstot sievišķā daļē žurnālistu fotoobjektīvu apšaudēs, neciešama darbā, klirīga un prasīga pret kolēģiem, kautrīga milestībā... Vai tas viss ir filmēts par Mariju Kallasu vai par Faniju Ardānu? Tas nav būtiski, jo izcilis režisors bez meliem stāsta par mākslinieka likteni. Turklāt Dzeffirelli ir tiesības jebkurai interpretācijai: viņš ir viens no retajiem vēl dzīvajiem Kallasas draugiem. **NN**

Režisors Maiks Nikolss. Lomās Elizabete Teilore, Ričards Bērtons, Džordžs Segals, Sendija Denisa

Universitātes profesors Džordžs (Bērtons) un viņa sieva Marta (Teilore) uzaicina viesos jaunino kolēģi, bioloģijas pasniedzēju Niku (Segals) un viņa sievu Haniju (Denisa). Alkohola bagātīgi slacītā naktis abiem pāriem pārtop murgā.



Džordžs Segals, Ričards Bērtons un Elizabete Teilore

Trīspadsmit Oskara nominācijas un pieci Oskari – tāds ir šīs filmas oficiālo lauru uzskaitījums 1976.gada Amerikas Kinoakadēmijas ceremonijā. Režisora debitanta Maika Nikolsa (1931) veidotā filma šokējoši mērķtiecīgi pabīdīja līdzšinējo kino pieredzi plosošu psiholoģisku atskārsmu, nepievilcīgu cilvēcisks drāmu, arī brīžam raupjas, vulgāras vārdiskās izpausmes virzienā. Kaut *Kam no Vulfa kundzes bail?* ir Edgara Olbi lugas ekranizācija, Nikolss, izmantojot četrus aktierus un izspēlējot norises pāris dekorācijās (profesora nams, dārzs, dansings, mašina), uzspridzināja priekšstatus par ģimeni kā glāsmainas laimes salas modeli. Teilores Marta un Bērtona Džordžs, kas neieredz viens otru tikpat ļoti, cik viens bez otra nespēj eksistēt, pārvērtuši savas attiecības par nemītu sadomazohisku (verbāli, tikai ar vārdiem, kam slepkavu spēks!) dueli, kurā nejausi nokļuvus jauns pāris, ģimene, kuriem pašiem savi skeleti skapi. Tā vārdu pa vārdam, scēnu pa scēnai, kulminējot histērijās, vairāk nekā divu stundu garumā (filmā alkohola dāsni slacītās naktis ilgumā) Maiks Nikolss spoži veic divu eksplozīvi nelaimīgu cilvēku vivisekciju, ļaujot nojaust, ka nelaimīgi ir visi četri. Teiloarei, tolaik vienai no ietekmīgākajām amerikāņu zvaigznēm (ar leģendārās Kleopatras lomu viņa kļuva par pirmo aktrisi ar viena miliona honorāru!), *Kam no Vulfa kundzes bail?* tapšanas laikā bija nedaudz pāri trīsdesmit. Marta – jutēkliska, vēl krāšņa pusmūža sieviete,

kurai šķiet, ka viņas vīrs reiz viņu apprecējis savtīgu iemeslu dēļ, – ir kļuvusi par vienu no Teiloeres izcilākajām lomām ne tikai apzinātas novecināšanās procedūras dēļ (Teilore speciāli pieņēmas svarā), bet aktrises apzinātas izvēles dēļ izkāpt no pievilcīgo varoņu ampuā, kādas Teilore bija spēlējusī pārpārēm kopš karjeras sākuma bērnībā 10 gadu vecumā. Viņas saspēle ar Ričardu Bērtonu, ar ko Teilore bija precējusies pat divas reizes, iespējams, uzplēš tik dramatisks atklāsmes arī tādēļ, ka abiem ekrāna partneriem ir kopīga emocionālā pieredze. Šķiet, amerikāņu kino vēsture pazīst tikai vienu tikpat spēcīgu lugas – psiholoģiskās drāmas ekranizāciju – *Ilgu tramvaju / A Streetcar Named Desire* (1951, rež. Elija Kazans), kaut *Kam no Vulfa kundzes bail?* pirmo reizi uz ekrāna atļāvās tik atklāti un skarbi runāt par elli, kas radīta ģimenē.

Maiks Nikolss ir apzināti nomiris šīs filmas ģeniālajos aktieros (viss aktieru ansamblis tika nominēts Oskariem, ko bez Teiloeres saņēma arī Denisa par labāko otrā plāna lomu). Kaut tā nomirt ir jāprot: ne velti Nikolss pēc tik spožās debijas kinorežijā kļuvis par vienu no būtiskākajiem Holivudas režisoriem, viņam Oskaru pēc gada atnesis *Absolvents / The Graduate* (1967).

Starp citu, *Kam no Vulfa kundzes bail?* nav nekāda sakara ar suicidālo britu rakstnieci Virdžīniju Vulfu, drīzāk ar trīs sīvēnu dziesmiņu no Disneja animācijas filmas. **DR**

● Absolvents • Tuvāk • Ilgu tramvajs

Režisors **Patriss Šero**. Lomās **Izabella Adžāni**, **Daniels Otejs**, **Virna Lizi**, **Žans Ugs Anglo**, **Vinsents Peress**



Izabella Adžāni

1572.gads, franču protestantu – hugenotu pūli sturmē Parīzi, lai svinētu Margaritas Valuā (Adžāni), karaļa Kārļa IX (Anglo) māsas laulības ar hugenotu līderi Navarras Anrī (Otejs). Realitātē vārgo bezgribas karali mārioneti rausta un valsti vada viņa māte, politiskajās intrigās nepārspējamā Katrīna Medīci (Lizi), arī šīs laulības ir viņas ideja, lai izbeigtu ilgstošos katoļu un protestantu karus, kas novārdzinājuši Franciju. Sekojošā hugenotu dumpja apspiešana – 23./24.augusta nakts Francijas vēsturē ieiet kā Svētā Bartolomeja slaktiņš. Izdzīvojuši jaunā karaliene Margo, vēl viena mārionete varas spēlēs, klēpi tur sava slepenā mīļotā grāfa Lamola (Peress) galvu...

Šo Eiropā skatītāju ar triumfu uzņemto eleganto, vislabākajā nozīmē teatrālo divarpus stundu ilgo kostīmepepo-veidojis Francijas nacionālais lepnums, slavens operas un dramatiskā teātra režisors Patriss Šero (1944). Cilvēks, kurš provocē publiku, brīvi jaucot stilus un žanrus, bet nekļūdiģi atrodot precīzo vēstījuma intonāciju (šajā gadījumā asiņainas dižteātra izrādes patosa pilno greznību, kur skatuve – visa Francija). Tādēļ nebeidzamās brutālo slaktiņu un galma slepkavību kaskādes drīzāk rada nosacītam teātrim un pat nešķiet fizioloģiski pretīgas: režisora gaume zina, kur vilkt robežu starp “šokēt” un “apnicīgi tiksmināties”. Krāsaini, ar antikas traģēdijas temperamentu spēlēto vēsturisko personāžu vīriešu galerijā viņš jēgpilnam kontrastam izceļ divas varas sievietes: ar nežēlīgi gudru, asinskāru sarkasmu acis allaž klusējošo Medīci (Virna Lizi saņēma Kannu *Palmas zaru* kā labākā aktrise) un viņas antipodu – porcelāniski statujisko, kaisles un mēmo ciešanu avi Margaritu (atsvešināti saltā dūja Adžāni ideāli atbilst šādai lelles – mocekles lomai). Uz vērienīgās vēsturiskās freskas fona, protams, nebūt nepazūd arī smalkās intīmo attiecību mežģīnes: ik raksturs iezīmēts sulīgi, pastozi kā labā gleznā.

Tomēr politikorektās Eiropas kontekstā šis vienlīdz skarbo, bez žēlastības dzīvojošo/valdošo vīriešu un sieviešu pasaules kopskatījums, kur katrs nevieta un nelaikā izteikts vārds maksā dzīvību, tāpat kā kaislīgs skūpstis var slēpt nāvējošas indes dzeloni, izskatās jo amizanti. Pēc Šero prāta, Francijas vēsture nav tikai murgainai pasakai līdzīgs asiņains cirks, bet gan veiksmīga iespēja parādīt ar varu apspēstās Medīci, karalienes – slepkavas, patiesās valdnieces bišu mātes, akurāt arhetipiskas mafijas galvas pašiznīcināšanās traģēdiju. (Medīci acu priekšā postā aiziet visa dzimta, pēc mātes grības filmas laikā tiek nokauti visi trīs viņas dēli...) Ne velti režisors kā filmas inspirācijas avotus min ne tikai slavēno Dimā tēva romānu, bet arī amerikāņu kolēģa Frānsisa Forda Kopolas filmu triloģiju *Krusttēvs / The Godfather* (1972, 1974, 1990)! Filmas satriecošā ainu – tūkstošiem apkauto hugenotu liķu kaudzes stumšanu masu kapā – Šero demonstrē kā teju barokāli apokaliptisku sēru zīmi visām vēstures masveida slepkavībām, kā allaž teikts – progresa un labākās nākotnes vārdā. **NN**

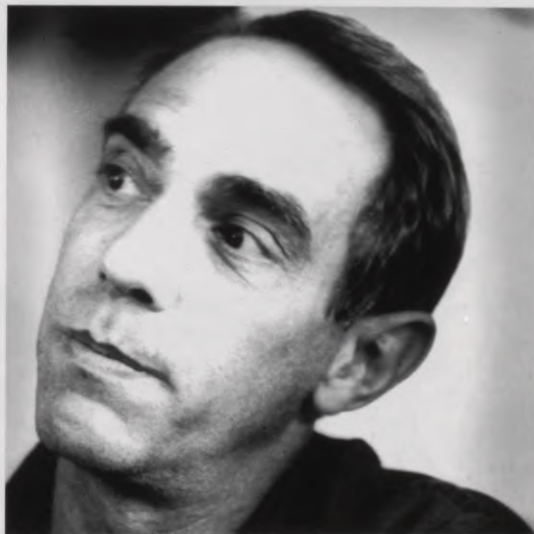
☛ **Viņa brālis • Krusttēvs**

Režisors Dereks Džārmens. *lomās Naidžels Terijs, Džonatans Haidis, Robijs Koltreins, Šons Bins, Tilda Svintone*

Filma par itāļu renesanses izcilā gleznotāja Mikelandželo Merizi da Karavadžo (1573–1610) dzīvi un daiļradi. Tajā mirstošā mākslinieka apzinā kā mirklīgos atminu uzzibsnījumos atdzīvojas gan bērības idille, gan fanātiskā darbā aizvadītie mācekļa gadi, jaunības uzdzīve, slava un atzišana augstmanu un kardināla lauzu lokā, mīlestības reiboni, greizsirdības dzemdēta vardarbība un apsēstība ar gleznošanu, kas vizualizēta "dzīvo dabu" – Karavadžo (Terijs) atpazīstamāko glezniecības šedevru – formā. Ari konflikti starp ieaudzināto reliģiozitāti un savu dumpīgo garu, kur seksuālās identitātes meklējumiem, kā jau Džārmēna filmās ierasts, atvēlēta nozīmīga, ja ne dominējoša loma.

Arsenāla jaunības laikā brita Dereka Džārmēna (1942–1994) *Karavadžo* seansi radīja bumbas sprādziena efektu, vismaz tajā kinoestētū daļā, kas, šķiet, pirmo reizi uz ekrāna ieraudzīja tik skaistu bildi – filma pārsteidza ar operatora un mākslinieka darba estētizācijas līmeni. Skatītāja acis pirmām kārtām izbaudīja daiļos sulīgi sarkani zilā kontrastus un visdabīgākās intensitātes tumsnējos toņus ar virtuozu pielietoto Karavadžo "svecēs efektu", taču ne tikai. Filmā par renesanses glezniecības kanonu revolucionizētāju, kurš vēsturē atstājis ne vien satriecoši izkoptās dziļās pusēnas, t.s. *chiaroscuro*, bet uzdriktējies ierastī kā kanoniski daiļo attēlotos, piemēram, svētos, gleznot ar tirgoņu, kalpotāju sejām, netīriem nagiem, sadriskātām drānām, šokējot gleznu pasūtītājus, galvenokārt baznīcu. Ari Džārmens mēģina šokēt, XVII gs. augstmaņus ieģērbjot ādas jakās, liekot tiem rokās kalkulatorus un sēdinot uz motocikliem, kalpus viņš sapoš frakās, bet senā laikmeta hronistiem liek rakstīt ar rakstāmmašīnu.

Džārmens šokē arī ar naivo, bet provocējošo vaļsirdību, kādā viņš vienādo Karavadžo kaisli pret gleznām un tajās attēlotajiem modeļiem. Karavadžo biseksualitātes motīvs ir viens no gleznotāja iedvesmas un posta cēloņiem (seks *menage a trois* – Svintone, Bins, Terijs – noved pie slepkavības). Homoerotika strāvo no filmas, taču apliecina arī, ka filma, protams, vairāk stāsta ne par tās renesanses objektu, kā par režisoru. Tomēr Džārmēnam izdevies nofiksēt kādu būtisku, filigrānu attiecību, dialoga josliņu starp filmu un glezniecību – kas tās vieno, kas šķir. Vizuālo stila izsmalcinātību režisors ziedo uz filosofisku atziņu altāra: šajā ķermeniskajā, uzbudinošajā filmā pārāk daudz vaļas ļauts homoerotiskam vandālismam. Der paturēt prātā, ka diplomētā mākslinieka Džārmēna skolotājs kino bija kiča un kadra ģeometriskās precizitātes ģēnijs brits Kens Rasels, savu praksi viņš apguva Rasela labākajā filmā *Velni / The Devils* (1971).



Dereks Džārmens 1990.gadā

1992.gadā ar AIDS slimais režisors filmē vēl vienu biogrāfisko filmu *Vitgenšteins / Wittgenstein* (1993). Tajā ar austriešu filosofa Ludviga Vitgenšteina dzīvi Džārmens izstāsta savu stāstu, pilnu angļiska absurda humora, postmodernas ironijas un vienlaikus apskaidroti vēsu, dekartisku skatu uz lietu būtību. Pirmsnāves samierināšanās gan filmas varonim filosofam homoseksuālim, gan tās mirstošajam režisoram. Džārmens, līdzīgi Vitgenšteinam, varētu dzirdēt pārmetumu: jūs ciešat no saasinātas morālas tīribas. Sabiedrības izraidītais režisors skandālists mirst kā morālists, savā veidā identificējies ar saviem elkiem Pjēru Paolo Pazolini un Žanu Liku Godāru, apvienojot filmās pirmā nervozo, koncentrēto kinoplastiku ar otra saraustīto stāstījuma manieri.

Tomēr savos labākajos darbos – traģiskajā līdzībā *Dārzs / The Garden* (1990), stilizācijā par antikām tēmām *Sebastjans / Sebastian* (1976) un postrenesanses zelta laikiem *Vētra / The Tempest* (1979), *Edwards II* (1991), vai minimālistiska meistardarbos *Kara rekvīems / War Requiem* (1989) un *Zils / Blue* (1993), kuru viņš filmēja, būdamas jau akls, – Džārmens pārvar miesiskuma un postmoderno bezkaunību gravitāciju un izraujas sāpīgas kinopoēzijas valstībā. Viņš vēsturē nepaliek tikai kā 51 *art-house* filmas režisors, kas cita starpā veidojis arī izcilus *The Smiths* un *Pet Shop Boys* videoklipus. **NN**

☛ **Teorēma • Līdz pēdējam elpas vilcienam**



Hamfrijs Bogarts un Ingrida Bergmane filmā "Kasablanka"

Nakts elpa

Holivudas XX gs. 40.gadiem piemīt Hamfrija Bogarta varoņu ciniskais smīniņš un *film noir* šarmantā samaitātība.

Film noir – tik eleganti, tik francūziski – šo apzīmējumu, kas latvju melē skan vienkārši “melnā filma”, būsīt sastāpuši, un to tvanīgais ietekmes spēks nav izklidināms vairāk nekā pusgadsimta garumā. Apzīmējuma *film noir* autorība pieder franču kinokritiķiem, kuri 40.gadu nogalē atklāja sev Holivudas filmas, ko nebija redzējuši kara laikā. Tās viņus šokēja – ar ciniskajiem varoņiem (nereti privātdetektīviem, no kuriem populārākie ir Hamfrija Bogarta tēlotie), grēcīgajām, iznīcīgu kaisli sološajām liktenīgajām sievietēm – *femme fatale* –, fatālajām kaislibām un īpašu vizuālo stilu: izsmalcinātu attēlu, kurā griezīgas gaismēnu spēles un ekspresija bija tikpat obligātas kā varoņu cigarešu dūmi, aizkadra balss vēstījums un spēles ar filmas stāstījumu (lēcieni tagadne/pagātne).

Melnā filma nav īpašs žanrs kā gangsterfilma (kurai gan tā nereti ir visai tuva), drīzāk tās saista īpaša noskaņa, ko var raksturot ar citātu: “Vienalga, kurp ved tavs ceļš, liktenis tev aizliks kāju priekšā, lai tevi iznīcinātu...” Tāds ir Mārtina Skorsēzes – izcila režisora, amerikāņu kino klasikas pazinēja raksturojums – atvērts un tādēļ precīzs. *Maltas vanags / The Maltese Falcon*, ko uzskata par pirmo *film noir*, *Dzīlais miegs / The Big Sleep*, *Gilda* u.c. – tā ir Holivudas 40.gadu pastarpinātā reakcija uz vardarbības un iznīcības triumfu, kaut Holivuda vienmēr bijusi pārāk pamanāmas pēdas. Kā viens no motīviem tās ritmā pamanāmas pēdas. Kā viens no motīviem karš ieskanas leģendārajā *Kasablankā / Casablanca* – melodramu melodramā, kurā klišejas un banalitātes ir sakultas tik blīvi, ka nodrošinājušas filmai īpašu – kulta parādības – vērtību. Kā noskaņas un sajūtas kara neprāts reflektējas melnajās filmās – detektīvdramās ar pamatīgi sapīņķētu intrigu, izteiksmīgu vizuālu stilu un pamatīgu vardarbības koncentrātu.

“Nedomāju, ka cilvēki tic nelabajam ar ragiem un asti, un tālab tie netic arī sodam pēc nāves. (..) Kam tic, no kā baidās cilvēks? No fiziskām sāpēm. Tas ir vienīgais... Tāpēc arī vardarbība ir kļuvusi par neizbēgamu dzīves un scenāriju daļu,” – tā skarbumu, ar ko sākusi rēķināties Holivuda, komentēja Fric Langs. Viņš ir tikai viens no Eiropas bēgļiem (vairākums Vācijas ebreju cilmes režisori), kuri vienlaikus ar Hitlera nākšanu pie varas pameta Eiropu, lai Holivudā veidotu ne tikai izcilas filmas, bet ienestu arī vajāto noskaņojumu un ekspresionisko stilu (arī kā mantojumu no Vācijas kino 20.gadu “demoniskā ekrāna” triumfa laika).

Arī brits Alfreds Hičkoks starp Eiropu un Holivudu izvēlas otro, uzskatot, ka tā ir vislabvēlīgākā vide režisora talantam. Vismaz sava karjeras kontekstā trilleru ģēnijs nekļūdījās – kopš viņa veiksmīgās debijas Amerikā ar filmu *Rebeka / Rebecca* (1940) Holivudā trīs dekādes taps viņa izcilākie darbi.

40.gadu ieskaņā debitē arī brīnumbērns Orsons Velss, 25 gadu vecumā uzņemot par visu laiku vislabāko filmu dēvēto *Pilsoni Keinu / Citizen Kane*. Eksperimentējot ar kino valodu, stāstīšanas principiem un kadra dziļumu, Velss radīja šedevru, kura novitāti viņam pašam vairs nebūs lemts atkārtot, nemitīgi konfliktejojot ar Holivudas mašīneriju. Taču arī viņš – Velss – reizēm gatavs kompromisiem un aizvirpuļo *film noir* rotājās ar vienu no desmitgades seksīgākajām Holivudas zvaigznēm – “liktenīgo Gildu” – aktrisi Ritu Heivorti, radot vienu no izteiksmīgākajām melnajām filmām *Lēdija no Šanhajas / The Lady From Shanghai*.

Tomēr 40.gadu būtību izsaka nevis brīnumbērna un unikālā hameleona – aktiera un režisora Orsona Velsa veidols, bet gan Hamfrija Bogarta skābais smīniņš. Viņa spēlētajiem varoņiem bija noskausti muskuļi, bet viņu frāzēm piemita ironija un dūres spēks. Bogartu savulaik dēvēja par “cilvēku, kas apmānījis savu nāvi, cilvēku, kas

ir pārdzīvojis savu likteni, un kura seja nes pieredzētā zīmogu" (A. Bazēns), un kurš ir gatavs izdzīvot vēl reizi – mūsu, t. i., skatītāju dēļ.

40. gadi ir laiks, kad Amerikai – Holivudai – ļauts uzauzdzēt muskuļus uz Eiropas kara haosa un krīžu fona. Tomēr Itālijā sākas pirmie sociāli skarbie meklējumi – dzimst neoreālisms (filmas *Roma, atklāta pilsēta/Roma, città aperta* (1945), *Velosipēdu zagļi/Ladri di biciclette* (1948) u. c.), Francijā, par spīti okupācijai, top izaicinošais Anri Kluzo *Krauklis/Le corbeau* (1943) un poētisks šedevrs līdzība Marsela Karnē *Cilvēki no galerijas/Les enfants du paradis* (1945), Vācijā jau piedzīvojuši ģeniālas dokumentālā kino režisores un apmātas reiha slavināšanas Lenijas Rifenštāles darbus (*Gribas triumfs/Triumph des Willens*, 1934), un te ļauts eksistēt tikai izklaidei un idejiski pareizai mākslai...

Par Eiropas pēckara sajūtu precīzu izteicēju kļūs britu režisora Kerola Rida pēckara Vinē uzņemtais paranoidlais trilleris *Trešais cilvēks/The Third Man* (1949), tajā fantomu/neģēli nospēlē amerikānis Orsons Velss, kurš radošo brīvību nereti arī turpmāk meklēs Eiropā. 40. gadu esences *film noir* stilu un garu kino turpina respektēt joprojām, to citējot, piesaucot un atgādinot: Deivids Linčs (*Malholandas ceļš/Mulholland Drive*, 2001), brāļi Koeni (*Cilvēks, kura nebija/The Man Who Wasn't There*, 2001) un citi. Savulaik melnajai filmai milestībā atzinies arī franču kino jaunā vilņa ģēnijs Žans Liks Godārs (*Līdz pēdējam elpas vilcienam/A bout de souffle*, 1960). **DR**

Čārlija Čaplina rūgtā ironija par totalitārās varas triumfu filmā "Lielais diktators"



Corbis/Scampix



1940

Labākā filma: **Rebeka / Rebecca**

Labākais režisors: **Džons Fords**

Dusmu augļi/The Grapes of Wrath

Labākais aktieris: **Džeimss Stjuarts**

Filadelfijas stāsts/The Philadelphia Story

Labākā aktrise: **Džindžera Rodžersa Kitija Foile / Kitty Foyle**

1941

Labākā filma:

Cik zaļa bija mana ieleja / How Green Was My Valley

Labākais režisors: **Džons Fords**

Cik zaļa bija mana ieleja/How Green Was My Valley

Labākais aktieris: **Garijs Kūpers**

Seržants Jorks/Sergeant York

Labākā aktrise: **Džoana Fonteina Aizdomas/Suspicion**

1942

Labākā filma: **Misis Minivera / Mrs. Miniver**

Labākais režisors: **Viljams Vailers Misis Minivera / Mrs.**

Miniver

Labākais aktieris: **Džeimss Kegnijs**

Jenkis dendijs Dūdls/Yankee Doodle Dandy

Labākā aktrise: **Grira Gārsona Misis Minivera / Mrs. Miniver**

1943

Labākā filma: **Kasablanka / Casablanca**

Labākais režisors: **Maikls Kērtizs Kasablanka / Casablanca**

Labākais aktieris: **Pols Lūkass**

Sardze pie Reinas / Watch on the Rhine

Labākā aktrise: **Dženifera Džonsa**

Bernadetes dziesma / The Song of Bernadette

1944

Labākā filma: **Ejot savu ceļu / Going My Way**

Labākais režisors: **Leo Makarijs Ejot savu ceļu / Going My Way**

Labākais aktieris: **Bings Krosbijs Ejot savu ceļu / Going My Way**

Labākā aktrise: **Ingrida Bergmane Gāzes gaisma / Gaslight**

1945

Labākā filma:

Zaudētā nedēļas nogale / The Lost Weekend

Labākais režisors: **Billijs Vailders**

Zaudētā nedēļas nogale / The Lost Weekend

Labākais aktieris: **Rejs Milends**

Zaudētā nedēļas nogale / The Lost Weekend

Labākā aktrise: **Džoana Kroforde**

Mildreda Pīrsa / Mildred Pierce

1946

Labākā filma:

Mūsu dzīves labākie gadi / Best Years of Our LivesLabākais režisors: **Viljams Vailers***Mūsu dzīves labākie gadi / Best Years of Our Lives*Labākais aktieris: **Frederiks Mārē***Mūsu dzīves labākie gadi / Best Years of Our Lives*Labākā aktrise: **Olivija de Hevilenda***Katram savs / To Each His Own*

1947

Labākā filma:

Džentlmeņu vienošanās / Gentelman's AgreementLabākais režisors: **Elija Kazans***Džentlmeņu vienošanās / Gentelman's Agreement*Labākais aktieris: **Ronalds Kolmens***Dubultā dzīve / A Double Life*Labākā aktrise: **Loreta Janga***Fermera meita / The Farmer's Daughter*

1948

Labākā filma: **Hamlets / Hamlet**Labākais režisors: **Džons Hjustons***Sjerramadres dārgumi / The Treasures of the Sierra Madre*Labākais aktieris: **Lorens Olivjē Hamlets / Hamlet**Labākā aktrise: **Džeina Vaimena***Neprātīgā Belinda / Johnny Belinda*

1949

Labākā filma: **Visā karaļa valstī / All the King's Men**Labākais režisors: **Džozefs L.Mankevičs***Vēstule trim sievietēm / A Letter To Three Wives*Labākais aktieris: **Broderiks Krofords***Visā karaļa valstī / All the King's Men*Labākā aktrise: **Olivija de Hevilenda Mantinieca / The Heiress**KANNU KINOFESTIVĀLA
GALVENĀS BALVAS IEGUVĒJI

- 1946 **Kauja uz sliedēm / La bataille du rail**
(Renē Klemāns, Francija)
- 1947 **Antuāns un Antuanete / Antoine et Antoinette**
(Žaks Bekērs, Francija)
- 1948 **Festivāls nenotiek finansiālu problēmu dēļ**
- 1949 **Trešais vīrs / The Third Man** (Kerols Rīds, Lielbritānija)

Arsēns un vecas mežģīnes (1944)	20
Dubultā apdrošināšana (1944)	72
Dusmu diena (1943)	74
Dziļais miegs (1946)	76
Filadelfijas stāsts (1940)	92
Gilda (1946)	100
Ivans Bargais (1944–1958)	117
Kasablanka (1942)	132
Lēdija no Šanhajas (1948)	149
Maltas vanags (1941)	168
Mesjē Verdū (1947)	184
Mildreda Pīrsa (1945)	191
Paradīzes bērni (1945)	226
Pastnieks vienmēr zvana divreiz (1946)	228
Pilsonis Keins (1941)	242
Sliktā slava (1946)	295
Trešais cilvēks (1949)	328
Velosipēdu zagļi (1947)	341
Virve (1948)	351

Režisors Maikls Kērtizs. Lomās Ingrīda Bergmane, Hamfrijs Bogarts, Pols Henreids, Pīters Lorre

Corbis/Snapix



Hamfrijs Bogarts un Ingrīda Bergmane

Kasablanka, II pasaules karš. Ilsa (Bergmane) kopā ar viru – pretošanās cīņu aktivistu Laslo (Henreids) – ierodas bēgļu tranzitpunktā Kasablankā, cerot rast iespēju aizbēgt uz Ameriku. Rīka (Bogarts) vadītajā krodzinā uzdzīve sit augstu vilni, taču negaidītā sastapšanās ar Ilsu Rīkā izraisa grūtsirdību un sāpīgas pagātnes atmiņas. Parīzē viņiem bijis mīlas romāns, bet Ilsa negaidīti aizbēgusi. Tagad Rīkam, kas pazīst vajadzīgos cilvēkus, ir iespēja palīdzēt vai nepalīdzēt Ilsi un viņas laulātajam draugam Laslo bēgt.

Fenomens, ko nereti dēvē par vienu no visu laiku labākajām Holivudas filmām. “Vai es tev varu izstāstīt stāstu,” Ilsa vaicā Rīkam, piebilstot, “es vēl nezinu tā beigas.” – “Dari to. Stāsti. Varbūt stāsta gaitā tev kaut kas ienāks prātā,” atbild Rīks, tā nevilšus noformulējot *Kasablankas* – filmas, kurā spoģuļojas tik daudz citu filmu, – moto. Tapusi kā ierindas melodrāma, filmēta haotiski, vēl darba gaitā pārstrādājot scenāriju un mulsinot Ingridu Bergmani (līdz pēdējam mirklim aktrise nezināja, ar kuru – Laslo vai Rīku – viņas varoni Ilsu atstās kopā scenāristi), šī Maikla Kērtiza (1888–1962) darba ilgmūžība un ietekmes spēks tiešām ir apbrīnas vērts. Uz *Kasablankas* fenomena dzirnavām ūdeni lej gan abu galveno lomu tēlotāju – viskiņā mirkstošā sentimentālā ciniņa Rīka (Bogarta) un skandināviski atturīgās Ilsas – ekrāna ķīmija, gan Bogarta atbrūņošais cinisms, kuram *Kasablankā* (atšķirībā no viņa melno filmu varoņiem detektīviem) vēl piejaukta hēmingvejiska smeldze, gan kolorītiem tipiēm blīvā *Kasablankas* vide, kur bēgļu tranzīta bizness mutuļo, gan pat sentimentālā dziesma *As Times Goes By*, kas skan Rīka un Ilsas negaidītās sastapšanās laikā kafejnīcā. *Kasablankas* panākumu sāls slēpjas tās saldserīgajās pārmerībās un autoru apzinātajā vēlmē filmas scenārijā iepīt motīvus no popularitātes pārbaudi izturujušiem darbiem – filmām un pat literatūras.

Ja *Kasablankas* autori būtu lietojuši tikai dažas no popularitāti garantējošām formulām, rezultāts būtu salkans kičs, taču, tā kā viņi nepazīna mēra sajūtu, manipulējot ar visu Holivudas melodramatisko formulu uzkrājumu, tad “rezultāts līdzinās Gaudi arhitektūrai: tas pats formu reibums *vertigo* un ģenija triepiens”. Tā rakstījis Umberto Eko, motivējot: “*Kasablanka* ir kļuvusi par kulta filmu, tāpēc ka tā nav viena filma. Tā ir filmas... Divas klišejas liek mums smieties, bet simt klišeju mūs aizkustina, jo mēs sajūtam, ka tās sarunājas savā starpā, svinot atkalapvienošanos...” Viņaprāt, *Kasablankas* banalitāšu koncentrācija ļauj ieraudzīt cildeno grandiozo, kas slēpjas pat Holivudas melodrāmās, lai pati triumfētu mūsu atmiņās, pateicoties “savam dižajam rahitismam”. Un tas ir pārliecinošs triumfs. *Kasablankas* kontā ir trīs *Oskari*: kā labākajai filmai, par labāko režiju un labāko scenāriju (autori Jūliuss un Filips Epšteini un Hovards Kohs), taču ne jau zelta statuešu spēkos būtu bijis pārvērst *Kasablanku* fenomenālā mītā. Turklāt *Kasablankas* dialogu pērlēm, arī tai par “istas draudzības sākumu”, ko Rīks saka policistam pēc izdarītās cildenās slepkavības lidostā, mudinot mīloto Ilsu bēgt kopā ar Laslo, piemīt citējamas folkloras raudze. DR

♣ Maltas vanags • Dziļais miegs • Ceļojums uz Itāliju u.c.

Režisors Roberts Oldričs. *lomās Bete Dēvisa, Džoana Kroforde, Viktors Buono, Veslijs Adijs, Džūlija Olreda*

Mazulīte Džeina bija vienas māsas Džeinas Hadsones (Dēvisa) bērnības loma teātrī, viņas zvaigžņu stunda dziesmotās vodevilās. Pieaugot par talantīgu Holivudas kinoaktrisi kļuva otra māsa Blānša (Kroforde), kamēr Mazulīte Džeina, publikas aizmirsta, nīka, gaidot piedāvājumu... parēgoties masu skatos. Taču nelaiimes gadījums – autoavārija naktī – Blānšas karjerai pieliek punktu. Nu abas padzīvojušās radnieces vada dzīvi paplukušā savrupmājā. Blānša invalīdu ratinos, Džeina kā viņas kopēja, īsts sargengelis, tiesa, pārmēru aizrāvusies ar alkoholu. Tomēr abas māsas saista šokējošs noslēpums: vai senā avārija maz bija nelaiimes gadījums?...



Džoana Kroforde un Bete Dēvisa

Henrija Farela romāna sižets par māsām – sāncensēm, kurā viena, uz talantu greisirdīgā, izmantojot otras, bezpalīdzīgas invalīdes, nožēlojamo stāvokli, pārvērs mājas dzīvi par elli, būtu pikantas melodramas cienīgs, ja vien māsas nespēlētu divas ģeniālas aktrises. Šajā gadījumā Džoana Kroforde un Bete Dēvisa, abas spožas Holivudas zelta laikmeta zvaigznes, abas tajā vecuma grupā, ko taktiski dēvē par padzīvojušām un kurām aktīvā kino karjera beigusies (Dēvisai filmēšanās laikā bija 54, Krofordei – 58 gadi). Taču režisors Roberts Oldričs (1918–1983) pat no šīs Holivudā neērtās bioloģiskās situācijas izspiež maksimumu – abas aktrises nebaidās grotesku krāsu, kas izceļ tieši vecuma zīmes. Īpaši cenšas Dēvisa, kura nekaitrējas izmantot tik riskantu paņēmieni kā līdz galējībai teatrālu grotesku: viņas bieži smiņķētā seja, kas atgādina Mazulītes Džeinas karikatūras bērnišķo ģimīti, ir kā pielipusi nāves/bijušās slavas maska, vulgāra alkoholiķes mūžīgi smīnošā grimase (nominācija *Oskaram*). Iespaidu vēl vairāk pastiprina melnbaltās filmas stilizācija à la Holivudas 30.–40. gadu kino. Mazulīte savos sadisma uzplūdus nezina robežu: miesīgai māsai, kad TV atļāvusies parādīt filmu ar Blānšas piedalīšanos, viņa sarīko svētku vakariņas, smalki servējot ceptu žurku. Vai, vakariņu signālam din-din skanot, pasniedz māsai viņas mīlo kaķīti – vārītu. Kad pret savu gribu ieslodzītā cenšas telefoniski sazināties ar ārpusauli, lai viņu iekārtu slimnīcā un māju pārdod, Mazulīte Džeina sāk nežēlīgu karu, jo tā taču viņa zaudē iespēju dzīvot ilūzijās par Holivudu (filmēts tika Losandželosas piepilsētā, greznā villā, ko saistībā ar šo filmu iekļauj tūrisma maršrutos – *McCadden Place 172 C*), viņai tiek

laupīts sapnis un dzīves jēga. Džeina joprojām cer, ka izdosies reanimēt izbijušos slavas laikus. Ģērbusies mazas meitenītes drēbēs, viņa uzaicina pat jaunu mūzikas skolotāju, kas no sirds cenšas iemācīt pagrīmušo dzērāju dziedāt puslīdz pieklājīgi (debitants Viktors Buono tika nominēts *Oskaram* par otrā plāna lomu), un niknojas kā niķīgs bērns, kad “šis kostīms” un dziesmiņa *I've Written a Letter to Daddy* jauneklīm neko neatgādina. Režisors šajās slavas atgūšanas alkās atsauca arī uz leģendāro Billija Vaidera *Sanseta bulvāri/Sunset Blvd.* (1950), kur līdzīgas aizmirstības moka cieta izbijusi zvaigzne Norma Desmonda. Melodramatiskais bēdu stāsts par zvaigžņu postu ar aktrīšu vērienīgu intensitāti pāraug psiholoģiskā trillerī, makabrā izdzīvošanas duelī, groteskā piedzīvojumā, kur traģiskas varones būtībā ir abas māsas. Jo bez publikas acīm slēptās elles savrupmājā eksistē vēl viens noslēpums kopš abu māsu bērnu dienām un tās nelaimīgās nakts pie vārtiem... Tas, kurš atklājas filmas finālā pludmalē. Un kas visu filmu pagriež ar kājām gaisā. Ne velti filmas plakātā skatītājs tika bridināts par trim lietām. Ka mīsis Krofordes un mīsis Dēvisas cienītājus gaida pilnīgi citādas lomas, kādās ierasts šīs elegantās liktenīgās sievietes redzēt. Ka nedrīkst nokavēt filmas sākumu un jāredz beigu minūtes, kā arī jāpatur noslēpumā filmas dramatiski kriminālais atrisinājums. Un ka nedrīkst arī aizmirst – tā ir tikai filma. 1991. gadā Anglijā Oldriča filmas 30 gadu jubilejas gaidās uzņemts TV rimeiks ar divām britu aktrisēm – Linnu Redgreivu Džeinas un viņas māsu Vanesu Redgreivu Blānšas lomā. **NN**

☛ Mildreda Pīrsa • Sanseta bulvāris • Viss par levu

Režisors **Mārtins Skorsēze**. Lomās **Roberts de Niro**, **Šārona Stouna**, **Džo Peši**, **Džeims Vuds**

Cerbis/Stamps



Šārona Stouna un Roberts de Niro

Divu draugu, Lasvegasas dīzāko kazino turētāju, skarbo attiecību stāsts: no mūžam sirsnīgas uzticības līdz aklam ienaidam. Tanzēras īpašnieks Sems Dūzis (Niro) un viņa miesassargu komandieris gangsteris Nikijs Santoro (Peši) – kurš kuru? Ja vēl spēlē uz dzīvību un nāvi iejaukta sieviete, bijusi prostitūta, Sema sieva Džindžera (Stouna)...

Tas, ka azartspēļu biznesa ģenija Sema šikais auto kopā ar viņu uzlido gaisā vēl pirms filmas titriem, skaidri norāda – Mārtinu Skorsēzi neinteresē filmas kriminālais “kurš kuru kāpēc” slānis un nekādas kaķa-peles spēles ar skatītāja ziņkāres apmierināšanu viņš negrasās sākt. Pamatīgā pētniecības darbā – Skorsēze kopā ar filmas scenāristu, žurnālistu Nikolasu Piledži piedalījās skandalozajā kazino mafijas tiesas prāvā Kanzassitijā, pēc kuras uz pieciem mēnešiem ieslīdzās hoteli, līdz bija gatavs teju dokumentāls, detalizēti pagarlaicīgs scenārijs – iznēsātā cilvēciskā ideja par greznu retrofilmu, kas atmaskotu šī bīstamā krāpšanas biznesa galveno mācību: te nekāda draudzība un uzticība principā nav iespējama, tā ir *Kazino* būtība. Tāds jezuitisks rekviēms pasaulei, kuras modeli Skorsēze jau otro reizi (pēc gangstersāgas *Labie veci/Goodfellas*, 1990) saskata mafiozajā pasaulē tikai tādēļ, ka tajā kā jau kriminālajā sabiedrībā ierasts attiecības ir līdz groteskai saasinātākas, savā bezkompromisa nepieķāpībā tīrākas. Šeit konfliktus nevar vienkārši atrisināt mērenu politisko diskusiju ceļā, tos risina ar lodes un trotila palīdzību. Cik dīvaini: intuícija (uztīcēšanās) un emocijas (izšķirīgu lēmumu pieņemšanā) te bieži vien nosaka vairāk par racionālu aprēķinu vai grāmatvedības ciparu verdiktiem. Un tas iedarbojas. Varbūt arī tādēļ šī spēļu pasaule ir tik jutekliska, ka racionālais te atkāpjas fonā, kad rampas gaismā nāk misis Fortūna? No otras puses, Skorsēze kopā ar pedantisko stilistu, itāļu mākslinieku Danti Fereti radījis himnu vesela Lasvegasas laikmeta spožumam (nevis postam), ar kabrioletiem kā četrguļām gultām, ar kokaina balto sapni vienmēr pa rokai, ar miljoniem vērtām rotām un zelta minikleitīņām, ar blondiem, lieliem matu mezgliem, kas tik ļoti piestāv Šāronas Stounas augstākās klases prostitūtai, kuru nevar iedomāties laimīgas mājsaimnieces lomā, kā to varbūt (?) gribētu Sems, kurš viņu no zaņķa izvilcis. Arī šis traģiskais mīlestības stāsts starp diviem daudz pieredzējušiem pieaugušiem cilvēkiem ir skarbi ticams un dvēseli plosošs burtiski dzirksteļojošs aktieriskās meistarības ziņā. Un, bez šaubām, augumā mazais, neciešamais histēriķis Nikijs Santoro izcilā Džo Peši atveidojumā. Filma, kuras vērienu un nezūdošo vērtību veido trīs klasiskie vaļi: pamatīgs, nopietns stāsts bez jokiem (savā pedantismā tas pat atgādina leģendāros Artura Heilija aizraujošos, bet tik ļoti tehnoloģiski precīzos romānus *Lidosta* vai *Viesnica*), virtuozs stils un apbrīnas vērti aktierdarbi, kur vēl liels jautājums, kurš kuru no titāniem pārspēlē – Stouna de Niro vai abus kopā Peši? **NN**

• Jaunās ielas • Taksists • Saniknotais vērsis • Nujorkas bandas u.c.

Režisors Braiens de Palma. Lomās Sisija Speiseka, Paipera Lorija, Džons Travolta, Emija Ērvinga, Betija Baklija

Trauslā Kerija (Speiseka) skolā ir neveiklais, neglītais pilēns, klases biedrenu iznirgts un iedunkāts. Pēc sporta nodarbības, kad, mazgājoties dušā, Kerija sajūt no sevis plūstam asinis, meiteni sagrābj šausmas un histērija. Klases biedrenes brutāli iznirgājas par Keriju, kura nekad neko nav dzirdējusi par mēnešreizēm. Kerijas mātei – reliģiskai fanātikei (Lorija) – viss, kas saistīts ar dzimumjautājumiem, vienmēr izraisījis naidīgu histēriju, tai par iemeslu kļūst arī neapstrīdamais fakts, ka viņas meita kļuvusi par sievieti. Kerijas aizstāves lomu uzņemas skolotāja misis Kolinsa (Baklija), kas soda viņas pazemotājas. Klases biedrenes nolemj atbēsties, Keriju iznirdzot skolas ballītē.



Carrie/Scamix

Sisija Speiseka

Likteņa ironija: šī ar skaļu slavu apveltītā šausmu trillera DVD izdevumos līdzās filmas zvaigznei Sisijai Speisekai minēts Džona Travolta vārds, kuram *Kerijā* ir neliela loma; tieši Travolta un pretrunīgā filmas reputācija joprojām var kalpot par publikas intereses āķi. Braiena de Palmas (viņa kontā ir gan gangsterdrāma *Seja ar rētu/Scarface* (1983), gan *Neiespējamā misija/Mission: Impossible* (1996) u.c.) *Kerija* joprojām ir viena no spēcīgākajām šausmu literatūras karaļa Stivena Kinga (1947) romānu ekranizācijām. Kino ar Kinga literatūru ir flirtējis uzcitīgi: viņa darbi rosinājuši 80 filmas, kulinējot sedevrā, Stenlija Kubrika *Mirdzumā/Shining* (1980) un arī joprojām tik iespaidīgajā *Kerijā*, kas bija pirmā jaunā rakstnieka Kinga darba ekranizācija. Iedarbīga psiholoģiskā drāma, ar kuru spēj identificēties ikviens, kas izjutis pazemojumu un brutāla pūļa spiedienu; spēcīgi būvēts trilleris, kurā daudz uzcitīgu vēltījumu trilleru klasiķim Hičkokam, it īpaši viņa filmai *Psiho/Psycho* (1960), un arī apšaubāmi gaumīgs šausmu filmu paņēmieni koncentrāts, filmas galvenajai varonei Kerijai atklājot sevi telekinēzes spējas un sodot savus pāridarītājus... Visi šie vērtējumi raksturo de Palmas (1940) filmas *Kerija* spēku un vājumu. Spēka pusē noteikti ierindojami izcilie aktierdarbi, it īpaši jauniņās, tolaik jau *Bedlendos/Badlands* (1973) par sevi runāt likušās Sisijas Speisekas un Paiperas Lorijas saspēle, aktrises, kurai reliģiskās un seksuāli frustrētās Kerijas mātes loma bija atgriešanās uz ekrāna pēc ilga pārtraukuma – lomas izaičinošajā *Ielas zēnā/The Hustler* (1961, rež. Roberts Rosens). Abas viņas – Speiseka un Lorija – tika nominētas *Oskaram*, un, kaut arī balvu nesaņēma, tas bija necerēts

Amerikas Kinoakadēmijas respekta žests, atzīmējot aktrišu darbu šķietami "lētajā" šausmu filmu žanrā. Speisekas Kerija – tramīga, vienaudžu vajāta, mātes metodiski iznīcināta – tiešām ir fascinējošs aktiermeistarības paraugs. No tā brīža filmas sākumā, kad trauslais meitenes stāvs iznirst ūdens garaiņu pilnajā dušas telpā (de Palma, veidojot palēnināto, šķietami poētisko epizodi, vēlāk apzināti citē detaļas no brutālās slepkavības epizodes dušā Hičkoka *Psiho*), ir dots mājiens – nevainīgā tīņu drāma uzņems destruktīvus apgriezienus. Režisoram nerūp, ka viņš izmanto "neatļautus" paņēmienus, aizgūst Hičkoka spriedzes veidošanas mehānismu, pat griezīgās mūzikas skaņas no *Psiho* spriedzes ainām, un itin reālistisko drāmu ievēd pārdabisko spēku teritorijā (to Hičkoks nekad neatļāvēs). Vienaudžu publiski pazemotā Kerija atbēstas baisi. Skolas ballītē šķietami Kerijas triumfa brīdi, kad istenojies viņas sapnis būt atzītai, būt tādai kā citi, viņai uz galvas tiek uzšļākts (Travolta varoņa sagādātais) spainis ar cūkas asinīm, un meitene ļauj vaļu savām ipšajām spējām, sodot pāridarītājus un pārvēršot ballīti uguns un asiņu pirti. De Palma veido *Kerijas* finālu kā iznīcības bakhānāliju, kurā ir lemts iet bojā mātei un meitai – sievietei, kura sakropļoja savu meitu, vēloties pasargāt no vulgārās realitātes, un meitenei, kuras izmisīgā vēlme būt tādai kā pārējie noveda pie traģēdijas. Domas dalās: *Kerija* tiek uzskatīta gan par vienu no de Palmas labākajiem, gan eklektiskākajiem darbiem, taču tā nereti tiek minēta kā šausmu filmu klasika un Palmam uz mūžu pielipinājusi citīga Hičkoka mācekļa reputāciju. DR

● Bedlendi • Mirdzums • Sestdienas vakara drudzis • Psiho

Režisors Takesi Kitano. Lomās Takesi Kitano, Jusuke Sekiguči, Kaijoko Kisimoto



Takesi Kitano un Jusuke Sekiguči

Devingadīgais puisēlis Masao (Sekiguči) vientulīgi vada vasaru pie savas vecmāmiņas. Ar adresi, kas uzrakstīta uz lapinas, un savas mātes fotogrāfiju rokās viņš nolēmis doties mātes meklējumos, kura viņu reiz pametusi. Masao vecmāmiņas draudzene liek savam vīram pļēguram Kikudžiro (Kitano) pavadīt zēnu.

Beat Takesi – Slaists Takesi – tāds vārds un uzvārds ierakstīts filmas titros līdzās Kikudžiro vārdam. Taču zem šī aktieriskā pseidonima slēpjas tas pats Takesi Kitano – japāņu režisors, aktieris, kura starptautiskā slava sākās 1997.gadā, kad viņa filma *Ugunošana/Hana-bi* triumfēja Venēcijas festivalā. Tā padarīja Kitano rietumos populāru, pat par kulta figūru, kura katram darbam tiek pievērsta pedantiska uzmanība. Tikai nedaudz pārspilējot, var teikt, ka, pateicoties Takesi Kitano, Japānas kino XX gs. izskaņā no jauna kļuva interesants rietumos. Izteiksmīgajam virietim ar daļēji paralizēto seju, lūk, arī viņa varoņu akmenscietās mimikas noslēpums, Kitano ir pamatīgs pielūdžu loks. Rietumos viņš tiek dēvēts par renesanses cilvēku, tā novērtējot Kitano daudzpusību: aktiermāksla, režija, scenāriju rakstīšana, gleznošana. Arī dzimtenē Japānā pēc pasaules atzinības pret Kitano režijas darbiem sākuši izturēties ar pietāti, rēķinoties ar viņu ne tikai kā ar populāru TV seju un kādreizējo komiķi Slaistu Takesi no dueta *Two Beats/Divi slaisti*, bet arī pārsteigumus sološu režisoru. Kaut nav noslēpums, ka Slaists Takesi un Takesi Kitano ir viens un tas pats cilvēks, šķiet, viņš apzināti uzsver savas divas dabas – aktiera un režisora, turpinot arī citu režisoru filmās atzīmēties kā Slaists Takesi (teiksim, Nagisa Osimas *Tabu/Gohatto*, 1999). Kitano režisētās filmas kopš nejausās ielēkšanas režisora

statusā filmā *Cietsirdīgais policists/Violent Cop* (1989) var iedalīt skarbās jakudzi – japāņu gangsteru – drāmās, kurās Kitano pats vienmēr ir spēlējis galvenās lomas – gan gangsteru, gan policistu, un filmās, kurās, šķiet, nekas neliecina par brutālo un tajā pašā laikā poētisko jakudzi filmu režisoru. Tāda ir arī Kitano filma *Kikudžiro* (arī *Bērni atgriežas/Kids Return* (1996) un *Lelles/Dolls* (2002)). *Kikudžiro*, kaut izspēlē tik populāro ceļa motīvu, arī pieaugušā un bērna, kas, nejaušības savesti, dodas ceļā, būtībā ir ceļojums paša Kitano neesošajā pieredzē, mēģinājums apgūt pieauguša vīrieša un bērna, tēva un dēla attiecības. Aizkustinoša vēlme apgūt un izdzīvot sev svešo attiecību pieredzi, kas tik ļoti kontrastē ar Kitano “firmas” stilu – jakudzi drāmām – un “firmas” varoņiem – skarbiem samurajiem, kas prot izvēlēties savas nāves laiku un vietu.

Pats Kitano teiks, ka *Kikudžiro* ir viņa mēģinājums saprast un iepazīt pašam savu tēvu, kāda viņam faktiski neesot bijis.

Traģikomiskā, sentimentālā *Kikudžiro* ir filma par divu vientuļu cilvēku – bērna un sevi sen pazaudējuša vīrieša – ceļu, gan abu kopējo pie zēna mātes, kuru viņi gan atradis, bet atradums nebūs bijis pūļu vērts, gan vienam pie otra, jaunu pieredzi meklējot. **DR**

☛ Ugunošana

Režisore Džeina Kempione. Lomās Holija Hantere, Hārvijs Keitels, Sems Nils, Anna Pakvina

Ada (Hantere) nerunā kopš sešu gadu vecuma, viņas galvenais emociju izpausmes veids vienmēr ir bijušas klavieres. Iepazinusies un apprecējusies ar laulību sludinājuma palīdzību, viņa kopā ar meitu (Pakvina) ierodas sava vīra mistera Stjuarta (Nils) mītnes zemē Jaunzēlandē. Viņas vīra kaimiņš Beinss (Keitels) sāk mācīties klavier spēli pie Adas.



Holija Hantere un Anna Pakvina

Viena no visu laiku izcilākajām melodrāmām – niansēta un jutekliska, tā nenoliedzami nodod režisoru sievieti, jaunzēlandieti Džeinu Kempioni (1955). Kaut *Klavieru* sievišķīgums ir mānīgs. Reti kura drāma ar tik šķietami banālu darbības telpu kā milas trīsstūris ir būvēta ar tādu mērķtiecību, poēziju un izteiksmes spēku. 1993.gadā, kad *Klavieres* triumfēja Kannu festivālā, šķita noticis brīnums. Bija parādījis apdullinoši spožs režijas talants – Džeina Kempione, kuras vārds līdz tam bija pazīstams vien savējo (kritiķu, speciālistu) lokā, kas jaunās režisores savdabību bija pamanījuši jau viņas pirmajā īsfilma *Miza/Peel* (tā Kannu festivālā saņēma balvu kā labākā īsfilma 1986.gadā). Taču īsfilmu balvas vēl neko nenozīmē, tās parasti atminas vien tad, kad režisors jau ir izveidojis savu lielo filmu, turklāt veiksmīgu. Vien tad kāds pieminēs – jā, jā, mēs jau to gaidījām, mēs nojautām... *Klavieres*, kuru scenāriju viņa rakstīja pati, šķita ideāla melodrāma ar izteiksmīgiem, spilgtiem varoņiem, it īpaši mēmo Adu (tā ir kļuvusi par amerikāņu aktrises Holijas Hanteres karjeras labāko lomu), kas izskaidrojas ar žestiem, zīmēm un klavieru skaņām. Ar viduvējību, greisirdības vārdzināto Adas vīru un aborģēna tetovējumiem klāto savdabi, mežoni Mārtina Skorsēzes reiz atklātā aktiera Hārvija Keitela veidolā. Ar mazo meitiņu, kas pildīja šerpas Adas emociju izteicējas lomu. Ar lakonisko, no visa liekā attīrīto attēlu – Jaunzēlandes ainavu:

jūras krasts ar manierīgo Adas figūriņu un klavierēm jau kļuvis par filmas vizuālo pazišanās zīmi (savulaik arī modes industrijas citētu un fotosērijās imitētu), ar britu režisora Pitera Grīneveja pastāvīgā komponista Maikla Naimana dvēseli plosošo minimālistisko mūziku, ar iekāres un greisirdības dramaturģiju, kurā iesaistīti filmas varoņi... Tā bija ideāla filma sensācijai: tās deviņām *Oskara* nominācijām un trim *Oskariem* – Kempionei kā labākajai scenāristei un abām aktrisēm Hanterei un toreiz vēl bērnam Annai Pakvainai. Tā bija filma, kas lika viņpoties un runāt par Austrālijas un Jaunzēlandes kino režijas brīnumu, kas gatavs satricināt pasauli, līdzās Kempionei minot arī *Bezu Lurmenu* (tolaik bija tapusi jau viņa debijas filma *Bargā deju zāle/Strictly Ballroom*, 1992). Pēc vairāk nekā desmit gadiem laiks ir ienesis savas korekcijas: vilnis ir noplacis un *Klavieres* joprojām ir Kempiones labākā filma. Viss, ko viņa darījusi pēcāk, vairs nav bijis tik lakonisks un spēcīgs vienlaikus, turklāt nekādi nav saskanējis ar publikas gaidām būt no jauna Kempiones pārsteigtiem (ne *Lēdijas portrets/The Portrait of a Lady* (1996) ar Nikolu Kidmenu, ne *Svētie dūmi/Holy Smoke* (1999) ar Keitu Vinsletu galvenajā lomā, ne brutālais, kaut savdabīgais Holivudas trilleris *Griezumā/In the Cut* (2003) ar Megu Raienu riskantā lomā). Taču Kempione ir šedevra *Klavieres* autore. **DR**

• Mulenrūža

Režisors Mihaels Haneke. Lomās Izabella Ipēra, Benuā Mažimels, Annija Žirardo



Benuā Mažimels un Izabella Ipēra

Manā personīgajā kinolistē nemaz nav tik daudz darbu, par kuriem teiktu – šī filma ir jāredz. Ne tikai tāpēc, ka saukta par provokatīvu, patoloģisku, feministisku u.c. Ja neesat spējīgi piekrist, ka cilvēkā ir viss – debesis un elle, labāk nemaz nesākt sevi tracināt. 54.Kannu kinofestivālā (2001) filma saņēmusi režijas *Grand Prix*, kā arī balvu par labāko sieviešu lomu Izabellai Ipērai un vīriešu lomu Benuā Mažimelam. Annijai Žirardo par valdonīgās mātes teroristes lomu tiek *Cēzars*, Ipērai arī Eiropas Kinoakadēmijas balva.

Austriešu rakstniece, Bihnera, Bella un kopš 2004.gada arī Nobela prēmijas laureātes Elfridas Jelinekas 1983.gada romāns *Die Klavierspielerin* sacēla traci rakstniecei dzimtenē Austrijā. Mocarta tautieši rakstnieci vainoja ne tik daudz par pornogrāfiskumu, kā par sabiedrības krējuma pārmēru skarbu vivisekcšanu, atklājot tādus šīs sabiedrības (pie tās pieder Vīnes Mūzikas akadēmijas pasniedzēja Ērika Kohūta) zemapziņas un seksualitātes slāņus, par kuriem pat histēriju un zemapziņas pētnieka Freida, mazohisma “atklājēja” Zahera-Mazoha, starp citu, filmas skolotājas tik dievinātā vīnieša, klavierskolotāja Franča Šūberta laikabiedra, dzimtenē neklājas runāt atklāti. Kaut gan pēc starptautiski titulētākā austriešu kinorežisora Hanekes filmas triumfa attieksme pret Jelinekas darbu ieguvusi “pieciešamās kaitniecības” liekulīgo masku. Ipēra to komentē: “Tīrs traģēdijas žanrs mūsu laikos gan dzīvē, gan mākslā diez vai ir iespējams. Tikai traģifarss. Kas attiecas uz mazohismu gan filmā, gan grāmatā – tā taču ir metafora! Sāpju un vientulības metafora. Cilvēki parasti cenšas ne-

Filmas pirmais kadrs ir durvis, pirmā skana ir atslēgas skrapsti. Aiz durvīm iekrītām kādas Vīnes klavierskolotājas (Ipēra) neapskauzamojā pasaulē. Tur visas durvis brīdina: atmetiet cerību. Tualetes durvis, kuras atrauj aizrāvēis jauneklis; automobiļa durvis, pie kurām tup apmātā klavierskolotāja; aizslēgtās durvis, aiz kurām spiedz vīnas māte (Žirardo); impozantās konservatorijas durvis, aiz kurām ārdās dziļi aspiestas, slimīgas emocijas. Tas ir stāsts par sakropļotu psihi, kas nespēj saprast mīlestību savādāk kā degradējošu aktu. Tā filmas saturu isumā raksturo režisore Banuta Rubesa.

domāt par tik intīmām lietām, mēģina tās izgrūst no savas apziņas, norobežoties no tām. Haneke bez žēlsirdības piespiež skatītājus domāt, ka cilvēku pašu labā ir nepieciešams iepazīt un izjust to realitāti, kas slēpjas aiz tik abstraktiem jēdzieniem – sāpes un vientulība.” Filma ir kultūras atsaucēm pilna, ziņoši – īsta Viduseiropas kultūras un neurožu enciklopēdija, kurā pagātnes un šodienas dēmoni dejo nežēlīgu psiholoģisko tarantellu. Gan Ipēra, gan Mažimels pusgadu nopietni apguva klavierspēli: rokas, kas redzamas filmu kadros, spēlējam Šūbertu, pieder aktieriem. Tincināts par “nepieklājīgām” seksuālās tuvības ainām gan Vīnes konservatorijas tualetēs, gan piesviedrētajā sportistu ģērbtuvē, Mažimels kā rūdīts profesionālis nosaka: “Ja jums jāstrādā kopā ar Izabellu, jūs aizmirstat par jebkurām neērtībām vai grūtībām kadrā, viņa ir absolūti ģeniāla partnere, kuras priekšā pazūd neveiklība, turklāt viņa ne mirkli nezaudē paškontroli. Mūsu kopējo darbu pie *Klavierskolotājas* var raksturot ar vārdu “prieks”. Strādājot mēs daudz smējāmieš un bijām miļi viens pret otru.”

Filmā Klemmera jaunskungs (Mažimels) vaicā savai skolotājai Ērikai: “Kurā brīdī jūs īstenībā dzīvojat? Mūzikā, skolā, mājās, kad isti?” Jaunais cilvēks pagaidām runā par dzīvi kā par *Muscatel* šķirnes zeltaino vīnogu ķekaru, kuru saimniece nolikusi augļu vāzē viesā priekšā, lai tās varētu ar acīm aprīt. Viesis uzmanīgi ņem vienu ogu, tad nākamo, līdz uz šķīvja paliek vien kauliņi, izmētāti mākslinieciskā nekārtībā. Elli – šo sievieti – viņš vēl nav iemīlējis. **NN**

☛ **Suņu dienas**

Režisors Maikls Vinterbotoms. Lomās Tims Robins, Samanta Mortone, Togo Igava, Oms Puri, Nabils Eluhabi

Nākotne jau ir notikusi, pasaules kā ideāli selekcionētās sabiedrības klonēšanas kodu uzraugs Viljams (Robins) neapvertamam tuksnesim līdzīgajā Šanhajā izmeklē kārtējo šādu kodu pasu zagļu lietu. Aizdomas krit uz Mariju (Mortone), taču... aģents iemilas noziedzniecē, kas apgrūtina ne tikai perfektās pasaules saglabāšanas drošību, bet padara par fikciju laimīgās nākotnes sargu – kontrolieru proponēto ideju, ka arī jūtas ir no personas neatkarīgās ģēnu inženierijas kontroles objekts.

Kiberpankisko antiutopiju, kurā gan nav ne vēsts no virtuāliem specefektiem un ar datoriem uzlabotas bildes, britu ražīgais (viņam divas filmas gadā – ierasta lieta) režisors hameloons Maikls Vinterbotoms (1961) uzņēma, vēl būdams Berlīnes kinofestivāla slavas saulītes aspīdētis. Vinterbotoms, kura provokatīvie, allāž sociāli akūtī un visdažādākajām “radāmajām domām” bagātie darbi ir dažādu festivālu konkursu neatņemama sastāvdaļa (te minu vien dažas: *Taurina skūpstis / Butterfly Kiss* (1995), *Laiņi lūgti Sarajevā / Welcome to Sarajevo* (1997), *Dienakts tusētāji / 24 Hour Party People* (2002)), 2002.gadā vinnēja Berlīnes *Zelta lāci* par filmu *Šaisaulē / In This World*, dokumentāli skaudru stāstu par Afganistānas pusaudžu traģēdijām ceļā no savas posta māktās dzimtenes uz pārtikušajiem rietumiem. Un uzreiz *Kods 46*, futuroloģisko apokalipsi, šo modes tēmu (lai atceramies kaut vai šī žanra hollywoodisko versiju, drūmā skeptiķa Spilberga *Īpašo ziņojumu / Minority Report*, 2002) šķietami sludinošā filma. Tuvāk papētot, visa Vinterbotoma fantastika aprobežojas ar vienu pieņēmumu: necivilizēts tuksnesis ir visa pasaule, izņemot pilsētas kā drūmus cietokšņus, kuros dzīvo “zelta limeņa miljards” – tikai tie ļaudis, kam ir augstākā elektroniskā, anonīmā un visvarenā saprāta izsniegta uzturēšanās (lasi: eksistēšanas tiesību) atļauja, un šo atļauju skaits, kā arī derīguma termiņš ir ierobežots. Tāda supertotalitāra un superreglamentēta sabiedrība, kurā viss vienmēr ir *O.K.* Pārējie ir postindustriālie goji, viņu vieta tuksnesī, tātad nāvē. Tādēļ šī perfekti organizētā sociuma un bezformas intelektuālā diktatora galvenais ienaidnieks pārlaimīgās ideālās pasaules mērķa, saukta par totālo seksuālo harmoniju, sasniegšanā ir... nu nekādi neiznīdējamie dabas instinkti – cilvēkiem tik raksturīgā kopošanās, vairošanās tieksme. Briesmīgākais lamuvārds – grūtniecība. Bērni aug kolbās, un viņiem tiek dzēstas jebkuras atmiņas par dzīves juteklisko, seksuālo sfēru, par mīlestības un pieķersšanās jūtām nerunājot. Vinterbotoms skatītājiem neizskaidro, kāpēc viņa nākotnes vizija ir tieši



Tim Robins

šāda, filma to pasniedz kā realitāti *post factum*, kā jābūtību, ar kuru jāreķinās. Taču fakts, ka filmas cilvēki nekad neuzdod sev un citiem jautājumus, kādēļ viņi dzīvo tieši šādu, būtībā veģetatīvu dzīvi, biedē visvairāk. Nolemta pasaule. Turklāt Vinterbotoma futuroloģijai, izrādās, nav nekāda sakara ar filmas pieteikumos maldinoši reklamēto kiberpanku estētiku, *Koda 46* kājas drīzāk aug no vecmodīgo fantasu – sentimentālistu Reja Bredberija un Džordža Orvela (*451 grāds pēc Fārenheita* un *1984* autoru) rumpjiem, kuri par civilizācijas dižāko postu uzskatīja nespēju mīlēt. Dažādiem sociāliem eksperimentiem vienmēr atvērtajam Timam Robinsam un Samantai Mortonei (orākuls *Īpašajā ziņojumā*) dalība šajā eksperimentālajā mazbudžeta projektā ir acīmredzams pilsonisks žests, tomēr nevar noliegt, ka mīlētāju pret pašu gribu lomas šiem augstas profesionālās raudzes aktieriem sagādājušas patiesu baudu. Vismaz viņu kaisle plūst pāri ekrāna rāmjiem un liek cerēt, ka ar cilvēci nav tik traki, kā domā režisors. **NN**

► **Īpašais ziņojums • Noslēpumu upe u.c.**

Režisors Aleksandrs Sokurovs. Lomās Sergejs Dreidens, Leonīds Mozgovojs, Mihails un Boriss Piotrovski

Mitisku grēku plūdu gaidās pasauleslavenajā muzejā Ermitāža pulcējas krievu tautas, galma, militārās elites, politiku, kultūras darbinieku atdzīvojušās figūras – cari Pēteris, Katrīnas, Nikolaji, Aleksandri, Lenīns – no visdažādākajiem laikmetiem, lai kopīgā karuselī-ballē-ceremonijā sagaidītu... neba nu gaišo komunistisko nākotni.

Nav gadījies lasīt recenziju par šo filmu bez obligāti pieminētām divām tehnoloģiskām lietām: paralēli jūsmai par Aleksandra Sokurova (1951) apbrīnojamo darba sparū un multiģēnijam Pikaso analogu radošo temperamentu/ražīgumu (kopš 1975.gada debijas drūmīgais Pēterburgas ģenijs radījis 34 filmas) bravo izpelnās vācu operators Tilmanis Bitners, kurš ar *Steadicam hi-def* digitālo tehnoloģiju palīdzību ir veicis nebijušo: 96 minūtes ekrāna laika ir viens vienīgs tehniski perfekts filmas kadrs! Kardinālā atšķirība no avangardista Endija Vorhola, kurš arī varēja ilgas stundas filmēt vienu objektu (hrestomātiskās amerikāņu andergraunda izpausmes – Vorhola *Empire* (1964) ar 485 minūtes fiksēto *Empire State Building* ēku, *Sleep* (1963) 321 minūte virieša miegā), ka te kamera nav fiksēta, bet *Krievu šķirsta* filmēšanai fiziski ipaši trenētā operatora plecos vienā kadrā bez montāžas līmējumiem izstaigā Pēterburgas mākslas muzeja Ermitāžas milzīgās telpas, lai kopā ar 2000 aktieru/statistu piedalītos Sokurova inscenētajā Krievijas vēstures atdzīvinātajā mistērijā. Pārmetot krievu kiču filmai nevar, kaut kā spoža Faberžē ola tā iecerēta galvenokārt rietumu mākslas gardēžu estētiskās apetītes rosināšanai, jo par kultūrvēsturisko atribūtu precizitāti *Šķirstā* atbild Ermitāžas direktori, tēvs un dēls Piotrovski, pasaulē autoritāti mākslas speciālisti. Savukārt optimistiskie peļņas cipari (ASV virs 2,5 milj. USD) oponē priekšstatam par Sokurovu kā nenovērtētu izsmalcinātu *art-house* projektu, nesaprotamu hermētisku kinoparabolū meistarotāju. Taču ne jau filmas sarežģītie formveides noteikumi, darba metode padara to par postmodernās vizuālās kultūras unikālu parādību. Tas ir Sokurova mesianiskais dedzīgums, kurš *Krievu šķirsta* pasaules – teātra modeļa teatralajās dekorācijās kā atmodies īsts vulkāns izver ļoti savdabīgu *message* / vēstījumu. No šīs vēsts paliek baisi. Žanriskās daudzveidības ziņā režisors universālists sariņķojis lokālus (lasi: nacionālus, slāvu) grēku plūdus un ne velti par darbības vidi izvēlējis caru un revolūcijas šūpuļa vietu Ziemas pili. Sokurovs ar ciparu tehnoloģiju palīdzību simboliski laupa Ermitāžai telpas apjomu un dziļumu, jo



Sergejs Dreidens

viņš neuzņem mākslas šedevru krātuves reklāmklipu! Sokurovs, izmantojot digitālās tehnoloģijas, grāsijies uzsvērt bīdes televizionisko plikumu, lai sagādātu ciešanas tiem, kas muzeju mil tā humānās kultūras satura dēļ. Forma (panorāmisks 96 minūšu "kadrs") signalizē: filma ir konceptuālās mākslas darbs. Principiāli svarīgi, lai skatītājs identificētos ar centrālo varoni, Ermitāžas atrakcijas, šo brīnumu lauku vērojošo marķīzu de Kustēnu (Dreidens), kuram pieder ļauni trāpīgas rindas: "Krievi nekad nesaņēma Eiropas kultūru, viņi tikai prot to kopēt." Interesanti tomēr, ka marķīzs pats pamazām iesaistās šajā krievu vēstures bakhanālijā, pat sajūsminās par to. (Vai Sokurova verdikts rietumu liberālajiem jaunās Krievijas aizstāvjiem?) Spontanitāti vai iracionālu mistiku šajā filmā velti meklēt. Tā ir gluži aukstasinīgi režisora noteikta diagnoze mežoņu, tirānu, slepkavu un politisko idiotu/korumpantu tautai, kuru nespēs glābt pat pēdējais peldošais šķirsts no kultūras bagātību salas. Galu galā pat dižs kultūras cilvēks Sergejs Eizenšteins reiz jau izmantoja Ermitāžas zeltītos interjerus (*Oktobris / Oktjabrj*, 1927), lai "restaurētu" Ziemas pils ieņemšanu 1917.gadā un lepnā patosā parādītu, ar kādu bērnišķu liksmi revolucionāri nīrgājās par caru ģulāmīstābām. Sokurovs no Eizenšteina aizgūto intelektuālo montāžu izmanto, lai rakstītu nāves spriedumu līdzīgi Majakovskim, kurš 1918.gada lūgā *Mistērija-bufts* jau pravietiski paredzēja revolucionāros plūdus, vārdā apokalipse. Visa krievu vēsture, Sokurovaprāt, tas ir viens kadrs: kādas lieliskas šausmas! **NN**

➤ Vērsis

Režisors Fransuā Ozons. Lomās Mika Manoilovičs, Nataša Renjē

Iemilējies septiņpadsmitgadīgu pilsētnieku pāritis dušā nogalina studiju biedru arābu (ne tā un ne uz to paskatījās!). Ceļojums – bēgšana ar līki auto bagāžniekā beidzas mežā, ieslodzījumā pie meža veča, kur morāles normu vietā stājas kanibālisms un sodomija. Taču arī mežā ieslodzīto atbrīvošanas akcija kļūst par teatrali grotesku asinspirti.



No labās – Nataša Renjē

Kaut arī apskaujami isā laikā no *enfant terrible* un Francijas kino cerības par istenu zvaigžņu lutekli tapušā Fransuā Ozona (1967) filmas regulāri piedalās prestižos festivālos (Kannās, Berlinē, Venēcijā), pagaidām augstākā individuālā atzinība kā režisoram viņam tikusi par jaunības triloģijas *Sitkoms / Sitcom* (1997) – *Kriminālie miļākie* – *Ūdens lāses uz nokaitētiem akmeņiem / Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (1999) pēdējo daļu: *Teddy* balva pūkains lācēns, ko Berlīnes festivālā piešķir filmām ar homoseksuālu tematiku. Neraugoties uz mūžīgi jauneklīgo smaidu un tabu tēmām, ar kurām viņš kacina publiku, Ozons tomēr ir vecmodīgs: uzņem nonkonformiskas filmas – pamfletus, ar neslēptu jūsmu pārstrādājot Eiropas kino klasikas šedevrus un meistarū (Ozona topā ir Bunjuels, Fasbinders, Godārs, Renē) rokrakstus. Ozona pirmselitārā perioda (t.i., pirms *Zem smiltīm / Sous le sable* (2000), *8 sievietēm / 8 femmes* (2002) – klasisko žanru izsmalcinātas kopšanas laika, kad spēcīga profesionāļa reputāciju ieguvušais režisors sāk strādāt ar aktieriem zvaigznēm) filma *Kriminālie miļākie* nudien atgādina 60.gadu izskaņas kinopaaudzes filmu

draivu, tikai politisko lozungu vietā Ozona filmās ir traumēta seksualitāte – falokratiskā sabiedrība, kas uzsedināta uz peņa kā narkomāns uz heroīna šļircēs adatas. Tieši šī Ozona naivi, bet skaļi pasludinātā atklāsme ir tā jaunā mode, kas slēpjas vecmodīgā kinoformā. Koķetas ironijas vietā *Kriminālajos miļākajos* ir drosmīgs dedzīgums, turklāt intelektuāļiem jau patīk sameklēt rūdītā stilista Ozona darbos pēc iespējas vairāk kultūrtaisauku. Vēl krit acis arhetipiskais pasakas motīvs – abi meža veča valstībā līdz fizioloģiskam izmisumam novestie (bārdainais vīrs abus piesmej, tomēr priekšroku dod puikam – kā nu Ozons bez “tradicionālo ģimenisko vērtību” piekritēju kaitināšanas...) slepkavnieki taču ir mūsdienu urbānās vides Ansītis un Grietiņa, kas meklē izeju no pašu sarīkotās bezjēdzīgās dzīves, kurā vairs nevar saprast, kam uzticēties, kam ticēt, ko mīlēt un kāpēc. Motīvs, kurš, starp citu, pēc pieciem gadiem kulminēs holandieša Aleksa Varmerdama izcilajā filmā – apvienotās Eiropas cilvēcisko fobiju vizualizētājā kinozimē *Brāļi Grimm / Grimm* (2003). **NN**

• Sitkoms • Zem smiltīm • 8 sievietes

Režisors **Mels Gibsons**. Lomās Džeimss Kavizels, Monika Belluči, Maija Morgenšterna, Rozalinda Čelentāno



Džeimss Kavizels un Mels Gibsons

Tā notiek: kaut arī pirmā filma par Jēzu Kristu datēta jau ar 1898.gadu (!) un to veidojis pats kinotētišs Luijs Limjērs, jau kļuvis par tradīciju, ka kino un citus daiļdarbus par pasaulē populārākā cilvēka un svētā, sava veida popikonas, saukta Jēzus, dzīvi allaž pavada skandāli. Mārtinam Skorsēzem pārmēta Jēzus pārlieku cilvēciskošanu (jo Dieva dēls taču nešaubās un nav pakļauts miesas kārdinājumiem, skat. Mārtina Skorsēzes *Kristus pēdējo kārdinājumu / The Last Temptation of Christ*, 1988), daudziem kristiešiem tik ekstrēms žanrs kā rokoperas *Jēzus Kristus superzvaigzne / Jesus Christ Superstar* (1973) Normena Džūisona kinoversija šķita tirā zaimošana, savu artavu nosodījuma par vaļīgu attieksmi pret Jēzus tēlu saņēmuši gan Pazolini (par avangardisko *Kazas siers / La ricotta* (1963), kā arī Sv. Mateja evaņģēliju / *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) u.c. katolisko tekstu interpretācijām), gan Braiana dzīves / *Life of Brian* (1979) veidotāji no britu komediogrāfu grupas *Monty Python*, un šī skandalozitāte liek aizdomāties, kā tas iespējams, ka cilvēka – mīta dzīve var tikt uztverta tik burtiski kā faktu sakopojums, kuru “sagrozišanu” sargā tabu? Arī par Gibsona filmu ir divi pretēji uzskati: ka pseidodokumentālā un nežēlīgā filma ir estētisks nonsenss, salīdzinot filmas piedāvāto fizioloģisko ciešanu vērošanu ar pornogrāfiskas filmas veidošanas pamatlikumu, ko esējā *Kā pazīt pornofilmu* precīzi aprakstījis Umberto Eko: “Aizejiet uz kino. Ja tam, lai nokļūtu no punkta A līdz punktam B, varoņi patērē vairāk laika, nekā jums patiktos, filma, kuru skatāties, ir pornogrāfiska.” Vai arī Gibsona filmā saskatīt stilistiskas paralēles ar vardarbības eskalācijas kino, asiņainu *action*, līdzīgu filmai *Rokijs / Rocky* (1976), kur Jēzus kā tāds asiņains bokseris

Jēzus Nācarieša pēdējās stundas šai saulē — no sagūstīšanas Getzemanes dārzā, Jūdas nodevības, Hēroda tiesu farsiem, Romas algotņu Dieva dēla spīdzināšanas, krusta ceļa Jeruzālemē līdz krustā sīšanai slavenajā kalnā. Viss stāsts burtiski slacīts Kristus asinīm — “asinis no pletnes cirstām rētām, asinis no ērkšķu krona, asinu strūklas, naglām iurbjoties Jēzus miesā, asinis šļācas no mirušā pravieša ķermenā...” (S.Upleja) Filma aramiešu, latīņu, jūdu valodā.

nolēmis iet līdz galam un uzvarēt. Daudzi to sauc par sadistisku, uzsverot, ka no filmas 127 minūtēm 100 tiek veltītas procesam, kā no Džeimsa Kavizela, Kristus lomas tēlotāja, tika “izgatavots” asiņains bifšteks... Un otra galējība: ka šī filma, kaut vai ar tik brutāliem līdzekļiem, tomēr mūsdienu informācijas lavinas notrulinātajam skatītājam gluži ekstātiskā veidā atver acis uz šī dižā cilvēka eksistences mērķi — ciest un izpirkt grēkus mūsu visu labā. Filma arī aktualizē ētisku jautājumu: vai mākslas un tālrunības priekšmets vispār var/drīkst būt ticības jautājumi un tādas dziļi individuālas jūtas kā reliģiskās? “Diskusija par filmu jau ir mūsu priekšstatu ciņas. Tas ir arī jautājums par pārliecināšanas spēku un, protams, individuāls. Viena baznīcas altāra glezna tevi pārliecina, cita — ne. Evaņģēlijs kā diezgan skops faktiskais apraksts, bet galvenokārt kā noskaņa, kā gars. Manuprāt, teikt — lūk, tas tā bija, ir ļoti sarežģīti. Teologiem, kas ielaižas diskusijās par šo “vai tā bija/nebija” tēmu, man gribas teikt: nu, nevajag, neviens taču nav stāvējis tur klāt!” (Juris Rubenis) Kristus lomas tēlotājs Džimss Kavizels un citi filmas dalībnieki atceras, ka pēdējā filmēšanas dienā, runājot evaņģēlistu dokumentēto slaveno Jēzus tekstur: “Kāpēc, Dievs, Tu esi mani pametis?”, krustā iespēris zibens, neko (!) nenodardot tēlotājam, un tā esot bijusi labvēlības zīme no Visaugstākā. Arī Gibsona filmas sensacionālie komercpanākumi (684 milj. ASV dolāru pasaulē, 24.filmā peļņas ziņā kinovēsturē) liek domāt, ka patiesība par Kristus ciešanu iespaidu masu apziņā joprojām ir mīkla. Jā, vienīgā mākslas filma, kas saņēmusi Vatikāna svētību (starp citu, ir arī Vatikāna finansēta), ir 1977.gadā uzņemtā *Jēzus no Nācāretes / Jesus of Nazareth* (režisors Franko Dzeffirelli). **NN**

Režisors Frānsiss Fords Kopola. Lomās Marlons Brando, Als Pačino, Džeimss Kāns, Roberts Divāls, Daiena Kitone, Talja Saira

Dona Vito Korleones (Brando) itāļu mafijas Amerikā klana princips ir "izteikt priekšlikumus, no kuriem nevar atteikties", viņu ģimenes bizness ir viru darīšana, par kuru sievietes netiek informētas. Par Korleones varas mantinieku ir izraudzīts Maikls (Pačino) – vienīgais no viņa dēliem, kurš būtu gatavs attālināties no asinainā ģimenes biznesa...



Marlons Brando

Frānsisa F.Kopolas vērienīgā gangstersāga, kurai sekoja vēl divi turpinājumi (1974. un 1990.gadā), ir būvēta kā sazarots ģimenes romāns un pašam Kopolam vienmēr bijusi arī korumpētās korporatīvās Amerikas simbols. Kaut studija *Paramount* bija nolūkojusi Mario Pjūzo gangstersāgas *Krusttēvs* ekranizēšanas tiesības jau pirms tās publicēšanas 1969.gadā, īpašas cerības gūt milzu panākumus tā neloloja. Iedziļināšanās *Cosa Nostra* tiklojumā un kādas mafijas ģimenes biznesa aizkulisēs šķita pārāk detalizēta žanram, kas tolaik biežāk tika traktēts kā darbības/*action* piepildīta melodrāma (*Bonija un Klaidis/Bonnie and Clyde*, 1967) vai stilizācija melnās filmas žanrā (*Kīniešu kvartāls/Chinatown*, 1974). *Krusttēva* projektu bija noraidījis virkne režijas slavenību – Oto Preminžers, Elija Kazans, Arturs Penns (*Bonijas un Klaida* veidotājs). Arī ambiciozā trīsdesmitgadnieka Kopolas izraudzīšana par *Krusttēva* režisoru vien nenozīmēja īpašu veiksmi. Kopolas kontā gan bija *Oskars* (kā filmas *Patons/Patton* (1970) līdzscenāristam), taču viņa iepriekšējie režijas darbi nebija komerciāli veiksmīgi. Viens no argumentiem studijas izvēlei par labu Kopolam bija viņa Amerikas itāļu izcelsme, kas *Krusttēvam* solīja nodrošināt autentisku nacionālo kolorītu. Kopolas (1939) karjera ir blīva no skandāliem ar studiju, pārtērētiem filmu budžetiem un ieilgušiem filmēšanas termiņiem arī *Krusttēva* tapšanā. Taču viņa konsekvence, vēlme redzēt galvenajās Vito Korleones un viņa dēla un

varas mantinieka Maikla Korleones lomās Marlonu Brando un Alu Pačino – izbijušu zvaigzni un relatīvi mazpazīstamu aktieri – liecināja, ka Kopola zina, ko un kāpēc viņš dara. Viņš negrasiņās filmēt gangsterdrāmu, bet gan ģimenes sāgu, kas būvēta ar traģēdijas vērienu, filmu ar pamatīgi veidotiem tēliem, pretrunīgiem raksturiem un virtuozām epizodēm. Tādas filmas – ģimenes sāgas, kuru grodajā būvē spoguļojas laikmeta esence, Eiropā veidoja Lukino Viskonti. Maikla Korleones uguns kristības itāļu restorānā, nogalinot korumpētu policistu un naidīga klana pārstāvi, viņa brāļa Sonija (Kāns) nāves aina ir tikai pāris no klasiskā *Krusttēva* hrestomātiskajām epizodēm. Filmā skan Nino Rotas mūzika, muzikālajā apdarē Kopola izmantojis arī sava tēva Karmina darbus, apstiprinot, ka Amerikas itāļiem klana un ģimenes ideja ir svēta. *Krusttēvā* sīkā kristību epizodē savu pirmo lomu nospēlēja Kopolas meita Sofija, viena no galvenajām – Maikla meitas loma, ko Kopola viņai uzticēja *Krusttēvā III*, kļuva par filmas Ahilleja papēdi. Sofija Kopola no kritikas par neveiksmi atguvās tikai pēc pašas sekmīgi režisētajām filmām *Jaunavu pašnāvības/Virgin Suicides* (1999) un *Pazudis tulkojumā/Lost in Translation* (2003). *Krusttēvs I* saņēma trīs *Oskarus* – kā labākā filma, par labāko scenāriju (pats F.F.Kopola un M.Pjūzo) un Marlons Brando par dona Vito Korleones lomu. *Krusttēvs II* spēja pārtrumpot pirmā *Krusttēva* panākumus *Oskaru* skaita ziņā – seši pret trīs. **DR**

☛ Saruna • Mūsdienu apokalipse • Seja ar rētu u.c.

Režisors Alejandro Gonsales Injaritu. *Lomās Gaels Garsija Bernāls, Emilio Ečevarrija, Vanesa Boče*

Pasaulē lielākā un visapdzīvotākā pilsēta Mehiko – līdz šim kino neredzēts reāls haoss. Fatāla avārija, kas kopā saved trīs dažādus, intriģējoši sapinkētus, nepārstāstāmus sīžetus, trīs atšķirīgas Mehiko zem vidusskiras pilsonu dzīves, atklājot cilvēka dabas, viņa ego nodevīgo būtību un vienlaikus savilņojošs, aizkustinošs stāsts par cilvēka dzīves trauslumu un tās neatsketināmajām pretrunām. Aplveida jeb rondo kompozīcija ar smeldzošo vadtēmu – sāpes arī ir ceļš pie cerībām. Un viss, pat noziegumi – mīlestības vārdā.

Nominācija Oskaram un Golden Globe 2001.gadā par gada labāko ārzemju filmu, britu BAFTA piešķirtā balva gada labākajai ārzemju filmai 2002.gadā un desmit Meksikas Kinoakadēmijas *Sudraba Ariēli* – vērtīgākā daļa no balvu lietus, kas nolija pār trīsdesmit astoņus gadus vecā Alejandro Gonsalesa Injaritu pirmo filmu!

2002.gadā sekoja segments pasaules režisoru kopfilmā *11'09'01 – September 11* (vienpadsmit minūšu deviņu sekunžu un viena kadra īsfilmiņas par dotu tēmu) un dramatiskais *21 grams/21 gram* (2003).

Vai tik labvēlīgi pieņemtais "temperamentīgais skaistulis, kuram pašam vajadzēja būt aktierim" (Naomi Votsas – uz nervu sabrukuma robežas spēlējušās Injaritu pirmās ASV filmas *21 grama* aktrises vārdi), kā ugunīga komēta nošvirkstēs industrijā ar šiem pāris dzīvsudraba darbiem vai paliks tajā ilgi, rādīs laiks. Pagaidām vēl trīs citāti, kas patiesām iespaido. "Ārprātīgā pašpārliecinātība, ar kādu režisors būvē savu ļoti komplicēto stāstu, no vienas puses, kvalitatīvi un detalizēti atklājot sarežģītu intrigu, no otras, ne mirkli neļaujot skatītājam atslābt, it kā Injaritu padomā būtu kāds pārsteigums." (*Variety*); "Kuce – mīla ir pirmā tirā, klasiskā žanra kanoniem atbilstošā desmitgades filma, sociāla un cilvēciska drāma – rets gadījums, kad kino valodas enerģija un emocionālais piepildījums ideāli sakrīt." (*The New York Times*); "Es atradu sīžetu, kurš man ļāva atbrīvoties no uzmācīgajām murgam līdzīgajām bailēm par katras dzīvas būtnes ikdieniskās eksistences primitīvismu, kas, iespējams, tikai noslēpts frivolā televīzijas reklāmas uz ziepju operas estētikā. Es vēlējوس aizkustināt citus un pats justies aizkustināts, sajūst sevi dzīvu un atdzīvināt skatītājus. Es gribu vienlaikus satricināt, apmīļot, izklaidēt, saraudināt un provocēt." (Pats režisors)

Piebildīšu, ka Injaritu nūdien izdevies sameistarot vizuāli agresīvu, gandrīz narkoleptisku darbu, kurā nāve



Gaels Garsija Bernāls

un vardarbība neizskatās triviāli kinogēnas "kā jau filmās", un līdz ar to piespiest skatītāju izjust slepkavības ārkārtīgo smagmi, biedējošo neziņu pēc autoavārijas, izprast nodevības saknes un pārdzīvot aizliegtās mīlestības traģismu, filmas laikā izdzīvot svešu dzīvju krahū un to apjukuma prieku, kas paliek dvēseles kaktiņā, kad apzinies – viņus un tevi tomēr šķir ekrāns. Vēl Injaritu pirmais pasaulei parādīja jaunu zvaigzni – aktieri Gaelu Garsiju Bernālu. **NN**

☛ Sliktā audzināšana

Režisore **Laila Pakalniņa**. Lomās Jans Tate, Igors Buraks, Vadims Grosmans, Ilze Rudzīte

50.gadi. Pierobežas pilsēta Liepāja. Ik vakaru robežapsardzes traktors ar fanātisku uzcītību nocē plūdmali – robežjoslu. Uz “drošības zonas” tiek pamanīti sievietes kurpes nospiedumi, arī pati kurpe. Trīs robežsargi un suns Liepājā citīgi meklē robežpārkāpēju kā Pelnušķīti, piemērot dažnedazādām sievietēm kurpi.



Vispirms bija dokumentālās filmas. Režisores Lailas Pakalniņas veidotās (kopš 1988.gada) filmas apvienoja gan vizuāli estetizējošs, gan precīzs skats uz Latvijas reālajām. *Kurpe* bija Pakalniņas trīspadsmitā filma un debija spēlfilmas žanrā. Latvijā paigņi un pretrunīgi vērtēta, tā tomēr ir vienīgā latviešu spēlfilma, ko oficiālai programmai ir akceptējis prestižais Kannu kinofestivāls. Melnbaltā, 50.gadu padomju Liepājas vidi stilizējošā filma, kuras sižets šķietami atgādina klasiskās pasakas par Pelnušķīti anekdotisku versiju, ir viens no interesantākajiem, konsekvētākajiem eksperimentiem latviešu kino. Pakalniņas principi ir dzelzaini: viņu neinteresē flirts ar skatītāju, un kino vispirms viņai ir vizuāla un skaniska pieredze kā restaurēta laika plūsma, ne mērķtiecīgi virzīts sižets, kurš sākas punktā A, lai, pedantiski ievērojot “pareiza kino” stāstīšanas principus, nonāktu punktā Z.

Nekur tālu no savām “klusajām dabām ar cilvēkiem” principa, kas daudzkārt izspēlēts Pakalniņas dokumentālajās filmās (*Vēla* (1991), *Prāmis* (1994), *Pasts* (1995), *Ozols* (1997) u.c.), režisore *Kurpē* nav vēlējusies aiziet. Faktiski arī *Kurpē* viņa turpina būt dokumentālās filmas režisore. Ar vienu atšķirību: šķietamais dokuments – Liepājas 50.gadu vide – ir inscenēts. Un tajā kļīstošie trīs karavīri un suns (teju Pakalniņas paaudzēs cilvēkiem arhetipisks tēls no savulaik tik populārā poļu TV seriāla *Trīs tankisti un suns*) ir vien caurviju motīvs, iemesls vizualizētam ceļojumam “pazaudētā laika” faktūrās. Tām gan piemīt konkrētas vēsturiskas koordinātas, bet sižeta

absurdums (robežpārkāpējas meklējumi, piemērot vienu kurpi) ļauj absurda principu attiecināt arīdzan uz padomju lielvalsts ideoloģiju un rituāliem.

Pakalniņa prasmīgi piešķir vai katrai filmas epizodei papildu telpu, fiksējot tās norises, kas sākas, kad konkrētā darbība kadrā ir beigusies. “Kad es saku stop, es patiesībā noturu kameru ilgāk,” tie ir itāļu režisora Mikelandželo Antonioni vārdi, taču tie ir precīzi arī Pakalniņas kinovaldas kontekstā. Viņa aktierus “izņem no kadra”, taču kamera (operators – viens no latviešu kino rafinētākajiem profesionāļiem Gints Bērziņš) turpina fiksēt ainavas, pilsētas mūrus, gluži vai vieliski apjaušamas laika faktūras.

Paradoksāli, ka franču prese Pakalniņas *Kurpi* uzcītīgi salīdzināja ar sava nacionālā klasika, absurda un stilizācijas ģēnija Žaka Tati filmām – skumjajām komēdijām (*Playtime* (1967), *Mans tēvocis / Mon oncle* (1958)), uzsverot *Kurpes* kinovaldas īpatnības un stila knifus (aiz dzīvokļa durvīm dzirdami trokšņi, skaņas, bet, atverot tās, trīs karavīri redz dzīvokļa iemītniekus sastingušās pozās kā klasiskās fotogrāfijās). Arī Tati komēdijas bija spilgts, pedantiski veidots autorkino bez globālām komerciālām pretenzijām un mērķuzdevuma izklaidēt.

Kā provokatīvs eksperiments *Kurpe* joprojām ir Pakalniņas viens no konsekvētākajiem darbiem. Viņas uzticība, pat spītīgā pārliecība par klasiskā stāstījuma principa nebūtiskumu ļauj Pakalniņu dēvēt par latviešu kino pašpietiekamāko režisori. **DR**

☛ Mans tēvocis • Playtime

Režisors Romāns Polanskis. Lomās Džeks Nikolsons, Feja Danaveja, Džons Hjūstons, Darels Zverlings

Corbis/Saatchi



Feja Danaveja un Džeks Nikolsons

1937.gads, Losandželosa. Privātdetektīvs Džeiks Gītes (Nikolsons) specializējās diskrētāajā izmeklēšanā – pierādījumu vākšanā šķiršanās prāvām. Vina birojā ierodas sieviete, kas uzdodas par misis Mulvreju, lai pasūtītu sava vīra neuzticības pierādījumu vākšanu. Izsekojot ietekmīgo Losandželosas inženieri Mulvreju, privātdetektīvs piefiksē vina apbrīnojamo interesi par ūdeniem un apūdeņošanas sistēmām. Mulvrejs ir opozīcijā pret kādu ūdensapgādes sistēmas projektu, kas sola parādīti Sanfernando ielejā ziemeļos no Losandželosas. Fotografijas par Mulvreja intīmo tīksanos ar kādu sievieti, ko nublicē dzeltenā prese, izraisa skandālu, un privātdetektīva birojā ierodas sašutusi dāma – istā misis Mulvreja (Danaveja), kura nekad nav pasūtījusi Gītesam vīra izsekošanu. Detektīvs apjēdz, ka kļūvis par spēlītiņu neizprotamā intrigā.

Viena no izcilākajām 70.gados Holivudā tapušajām stilizācijām, kurā pedantiski un radoši izmantota Holivudas 40.gadu melno filmu/film noir pieredze. Sapiņķēta detektīvintriga, privātdetektīvs, kurš tālu no pozitīvā varoņa stingās shēmas, kā filmas centrālais tēls un liktenīgā sieviete ir klasiskās melnās filmas pazīmes. *Ķīniešu kvartāla* intriga ar tās korporatīvajām mahinācijām ideāli atbilst melnās filmas spēles nosacījumiem, gluži tāpat kā Džeka Nikolsona spēlētais privātdetektīvs – cieņas apliecinājums melno filmu klasiskajam aktierim Hamfrijam Bogartam un viņa ciniski pievilcīgajiem detektīviem no filmām *Maltas vanags*/*The Maltese Falcon* (1941) un *Dzīlais miegs*/*The Big Sleep* (1946). Imigranta no Polijas režisora Romāna Polaņska (1933) viens no labākajiem darbiem *Ķīniešu kvartāls* apliecina perfektu amerikāņu kino klasikas drēbes pazišanu: ne velti vienā no lomām (neģēļa lomā) Polaņskis filmē amerikāņu režijas klasiķi, turklāt arī *Maltas vanaga* režisoru Džonu Hjūstonu, ne velti filmas nosaukums *Ķīniešu kvartāls* ir eksotisks vēltījums vēl vienai 40.gadu amerikāņu film noir pērlei – *Lēdija no Šanhajas*/*Lady from Shanghai* (1948). Abās filmās intrigas traģiskais atrisinājums tiek izspēlēts eksotiskā vidē – ķīniešu kvartālā, kas kā paralēlā pasaule eksistē līdzās rietum-

nieciskās lielpilsētas šķietami civilizētajiem rītiem. Kā jau melnajās filmās arī *Ķīniešu kvartālā* neiztikt bez detektīva un liktenīgās sievietes, istās misis Mulvrejas erotiskās vilkmes – flirta, kura atrisinājums ir ieprogrammēts kā traģēdija. Melnās filmas nesvaidās ar laimīgām beigām, nereti noslēdzot grēcīgās un intrigu pilnās spēles ar nāves ainu – baisu, jā, arī loģisku (kad grēku vadzīs pilns, tas lūst) kā tas mašīnas taures izmisušais blāviens, kad pāri stūrei pārkritusi nošautā misis Mulvreja. Traģiskākais un bez vainas vainīgais *Ķīniešu kvartāla* intrigu pilnās spēles upuris.

Režisors Romāns Polaņskis *Ķīniešu kvartālā* nežēlo depresīvu dramatismu: viņa paša nesenā traģēdija – sievas Šāronas Teitas un abu nedzimušā bērna slepkavība, šķiet, spoguļojas dramatiskajās *Ķīniešu kvartāla* norisēs.

No 11 Oskara nominācijām filma ieguva tikai vienu Oskaru – par labāko scenāriju (autors Roberts Tauns) un kļuva par pēdējo Polaņska Amerikā veidoto filmu, no turienes 1978.gadā viņam nācās bēgt uz Eiropu, apsūdzētam par nepilngadīgās izvarošanu. Pats Polaņskis *Ķīniešu kvartālā* redzams sīkā neģēļa lomīņā, uzšķēršot ar nazi detektīva – Nikolsona – nāsi. DR

■ Maltas vanags • Dzīlais miegs • Lēdija no Šanhajas

Režisors Federiko Fellini. *Lomās Marčello Mastrojāni, Anuka Emē, Anita Ekberga, Ivonna Furno*

Marčello – veiksmīgs dzeltenās preses žurnālists, jauns pleibojs, kurš diki vada dienas/naktis no viena rauta līdz nākamajam, starp slavenībām, bagātņiekiem atrodot vielu savam darbam – tenkām, allaž meklējot mūžīgos svētkus – seksu tā, kā kad izkļaid varētu sniegt apskaidribu par dzīves jēgu. Gadās pa netikamam bridim. Savu draudzeni Emmu Marčello atrod noindējušos. Taču kādas žilbinošas filmzvaigznes Silvijas (Ekberga) vizīte Romā pilnībā maina viņa dzīvi...



Marčello Mastrojāni un Anita Ekberga

Nevajadzētu bažīties par iespējami drīzo kinematogrāfa nāvi, – tā saīšanās process būs ļoti ilgs, – komentējot moderno masu mediju, vispirms jau TV invāziju civilizācijas pasaules izziņas tradicionālajos apcirkņos, 1961.gadā optimistiski pauda kinomags Federiko Fellini (1920–1993). Pagājis gads, kopš Fellini pabeidza darbu pie *La dolce vita* (filmas itāliskais nosaukums ieguvis jēdziena lomu, tālab ignorēsim tā tulkoto versiju *Saldā dzīve*), melnbaltas filmas par itāļu t.s. augstākās sabiedrības un žurnālista, šī rotaļīgā apkalpojošā personāla, savstarpējo pievilksnās, atgrūšanās nāves deju. Fellini nirdzīgākā filma par tā dēvēto smalko aprindu pavisam ne reklāmsaldo viepli. *La dolce vita* ir savrupu piezīmju vērtā, kaut arī par klasisku mākslinieka daiļrades laboratorijas jeb cilvēka zemapzinīgo ricībmotīvu analīzes virsotni kinovalodā tiek uzskatīta Fellini 8 1/2 – to citātos izvēzā kinoaugstskolu studenti, kritiķi utt. Lūk, kādēļ. Abās filmās protagonistis vai pat režisora *alter ego*/otrais es ir Marčello Mastrojāni tēlotais varonis. *La dolce vita* tas ir žurnālists, smalko aprindu hronists Marčello, 8 1/2 – kinorežisors Gvido. It kā režisors vaļsirdīgi atzītos svētākajā grēkā – jebkurai māksliniekam piemītošajā egoismā, tieksmē iegūt varu un kontroli pār savas daiļrades materiālu, lai ko tas prasītu. Nevar teikt, ka šāda atklāsme būtu glaimojoša. Savādāk *La dolce vita*. Distance kā lietderīgais palīgs, kas ļāva režisoram abstrahēties no dzīves “dzīvās miesas”, lai atļautos nostāties ironiska vērotāja pozā. Kaut arī filmā pēc sīzeta norisēm tiek sekots dažām dzīves dienām un naktīm žurnālista, sieviešu miluļa Marčello (Mastrojāni arī ir sieviešu milulis, itāliskākais no aktieriem) karjerā,

tomēr iespaids par pārpersonisku atklātību nepamet ne mirkli. Distance ļauj piekļūt tuvāk filmas serdei – apziņai, ka cilvēki noteiktā sociālajā aplokā rituālā steigā un nolemtībā “lieto viens otru”, kompensējot samilzušu eksistenciālu dzīves apnikumu jeb tukšumu, arī slavu. Turklāt filmā starp Marčello sastaptajām krāšņajām dīvām, sievietēm – magdalēnām, emmām, silvijām – viena ir ar Anitas Ekbergas vitālo torsu, šī platinblondā zviedru nimfa, kas trakulīgajās Romas naktīs peldas Trevi strūklakā... Var jau teikt: bērnības erotiskie sapņi, Fellini mākslu visu mūžu vajājušās sievietes briesmones Saragīnas variācija. Ja grib, var aizdomāties pat līdz sieviešfobijai. Tomēr isto atbildi sniedz maestro aiziešana 1993.gadā, kuru fiksējis žurnāls *Cahiers du Cinéma*: “Esmu jau paradīzē: slimnīcas baltajā palātā lido balti eņģeļi – sanitāres, bet pie gultas sēž Džuljeta, mans dzīves sargeņģelis, mana dvēsele.” Vai varat iedomāties vēl skaistāku atzišanos milestībā savas dzīves galvenajai aktrisei – Dželsominai, Kabirijai, Džindzerai, savai vienīgajai sievai Džuljetai Mazinai... Bet Trevi strūklaka tāpat stāv savā vietā, un pasaulē to vislabāk pazīst tieši no Marčello un Ekbergas nakts kinoklejojumiem! Filmā žurnālistam Marčello jānoklausās pašnāvnieka Šteīnera vārdi: “Mani baida pasaule, iespējams, tādēļ ka tieši pasaulei es uzticos vismazāk... Es jūtu, ka reālā pasaule – tā ir tikai šķietamība, aiz kuras slēpjas kaut kas ļoti bīstams.” Avīze – papīra driska vējā mūžīgajā pilsētā Romā, virs kuras stenoši helikopteri ilgi, ilgi vadā milzīgu skulpturālu elku Jezu Kristu. Ar aizsietām acīm. **NN**

☛ **Ceļš • Kabirijas naktis • Džuljeta un gari • 8 1/2 u.c.**

Režisors Roberts Oltmens. Lomās Donalds Sazerlends, Eliots Gulds, Toms Skerrits, Roberts Divāls, Sallija Kellermane



Donalds Sazerlends un Eliots Gulds

Ko dara divi golfa spēlētāji netālu no frontes līnijas? Mēģina nesajukt prātā, jo golfs, gluži tāpat kā flirts ar smukām māsiņām un martīni malkošana, ir kara ķirurgu pašizvēlēta alternatīva asiņainu ķermeņu grēdām. Šajā filmā nav ne kripatas patosa un patriotisma, uz kura spodrināšanu amerikāņi vienmēr bijuši naski: režisora Roberta Oltmena (1925) pirmais plašu popularitāti iemantojušais darbs ar lakonisko oriģinālnosaukumu *M.A.S.H.* dzirksti izaicinošā, pat šķietami nepiedienīgā, bet apbrīnojami azartiskā un asprātīgā humorā. Šī joprojām ir viena no izcilākajām amerikāņu komēdijām, kuras jokiem ir traģiska un smeldzīga piegarša. To cilme (gluži tāpat kā filmas galveno varoņu cinisma ar seksisma piegarša) ir loģiska un saprotama – joko, baudī, priecājies, kamēr vēl esi dzīvs... Nāve ir tepat līdzās – frontes līnijā, kas ir gluži blakus (filmā nav ne kadra no kara procesa, vien tā sekas), un asiņainajos ķermeņos, kurus ķirurgu brigādes operē sinhroni un nemitīgi. “Māsa, priecājieties, ka jums ir tik brīnišķīgs ķermenis, citādi es būtu spiests no jums ātri atbrīvoties,” – tā ir viena no tipiskākajām Sazerlenda spēlētā ķirurga Pīrsa frāzēm operējot. Te, komandā, ir uz viena viņa un vienu joku laukā, tamdēļ jebkurš svešķermenis (kā virsmāsa Hulihena, kas gatava ieviest savu kārtību) tiek pārmācīts ar skarbām metodēm. Teiksim, novietojot mikrofonu zem Hulihenas gultas un pieslēdzot publiskam radioraidītājam intīma randiņa laikā...

Kā saglabāt skaidru apziņu, esot kara ķirurgam un nemitīgi operējot? Vienīgi izturoties pret realitāti kā traģikomisku un absurdu notikumu plūsmu, kurā precizām, kaut ellīgi ciniskam jokam ir tikpat liela vērtība kā medika profesionālismam. Medīku vienībā Korejas kara laikā ierodas divi jauni ķirurgi Pīrss (Sazerlends) un Džons Makintairs (Gulds), kuri pret karu izturas kā pret traģikomisku spēli. Militāru disciplīnu medīku vienības dzīves stilā mēģina ieviest atbraukusi jaunā virsmāsa Hulihena (Kellermane), atrodot sabiedroto sliktā ķirurgā un reliģiskā fanātikā majorā Bērsā (Divāls). Ekstravaganā veidā Hulihena tiek pie iesaukas Karstās lūpas – Hot Lips, bet viņas reformas – nocirstas saknē.

Savulaik *Lazaretei* bija grandiozi panākumi – filma kļuva par vienu no 70. gadu būtiskākajām amerikāņu filmām un padarīja tolaik jau 45 gadus veco Robertu Oltmenu par slavenu režijas vārdu, izraudama viņu no mazpazīstama TV un trīs neveiksmīgu spēlfilmu režisora statusa. Par nieka 3,5 miljoniem nofilmētā *Lazarete* tika pie piecām *Oskara* nominācijām un *Oskara* par labāko scenāriju (Ringa Lardnera scenāriju pirms Oltmena bija noraidījusi virkne citu režisuru), tās varoņi – kara ķirurgu grupa – un sižeta karkass pēcāk tika variēts arī populārā TV seriālā.

Būtībā *Lazarete* pieteica gan izaicinošu un bezkaunīgu attieksmi pret šķietami neaizskaramām, politikorektumu diktējošām tēmām (karš), gan manifestēja Roberta Oltmena režijas principus, kas vēlāk īstenosies virknē citu viņa filmu. Oltmens ir nianšu, pustoņu un ansambļa režisors, viņa stihija ir filmas, kuru centrā nav divi trīs galvenie varoņi, bet tēlu grupa, kas saistīti savstarpējo attiecību un likumsakarību tīmekļiem. Šo principu izkopdams līdz perfekcijai, Roberts Oltmens īsteno arī savos turpmākajos darbos, nereti gudrās un ironiskās “tikumu drāmās” un traģikomēdijās: *Nesvilā/Nashville* (1975), *Īsajos stāstos/Short Cuts* (1993), *Gatavs valkāšanai/Prêt-à-Porter* (1994), *Kukijas laimē/Cookie's Fortune* (1999), *Gosforda parkā/Gosford Park* (2001) – pasaules kino kontekstā būtiskās filmās. DR

☛ Gosforda parks • Neskaties tagad

Režisors Orsons Velss. Lomās Rita Heivorte, Orsons Velss, Glens Andersss



Orsons Velss un Rita Heivorte

Blondu daiļavu misis Banisteri (Heivorte) no varmāku uzbrukuma parkā izglābj jauns jūrnieks Maikls O'Hara (Velss). Seko viņas vīra piedāvājums O'Haram, kurš meklē darbu, pievienoties Banisteru jahtas apkalpei. Ceļojuma laikā O'Hara sapinas gan misis Banisteres valdzinājuma pinekļos, gan tiek apsūdzēts viņa biznesa partnera Grisbija (Anderss) slepkavībā.

Elegants, juteklisks trilleris, kas izspēlēja visu Amerikas kino 40.gados tik populārās *film noir*/melnās filmas papēmienu paleti: te ir gan veikli samezglota kriminālintriga, gan liktenīgā sieviete, gan izsmalcināti veidots filmas attēls, gan tik īpašā melnās filmas raksturojošā liktenīgās nolemtības garša. Turklāt *Lēdijas no Šanhajas* fināla aina – apšaude greizo spoguļu istabā – ir iecelta zelta klasikas kārtā. Tā sašķaidīt spoguļus, kas kropļo attēlu un slēpj no viņa skatiena liktenīgo valšķi Heivorti, tā tos sadragāt ar šāvienu gūzmu, alkaini cenšoties izlauzties līdz patiesībai, viņa milētās sievietes patiesajai būtībai, varēja tikai un vienīgi XX gs. režijas ģēnijs Orsons Velss (1915–1985), šajā filmā arī lēticīgais iru milzis O'Hara.

Šis aktiera un režisora, par visu laiku vislabākās filmas dēvētās *Pilsona Keina* / *Citizen Kane* (1941) veidotāja Orsona Velsa trilleris savulaik tika novērtēts visai pretrunīgi. Tika kritizēta gan Velsa rotaļāšanās ar viņa talanta necienīgu melnās filmas žanru, gan apšaubīta tā

patatā esošās lubenes (Šērvuda Kinga romāns) vērtība, to Velss izraudzījies ekranizēšanai uz labu laimi un steigā, un pat Velsa saspēle ar savu toreizējo sievu, filmas *Gilda* (1946) zvaigzni Ritu Heivorti, kas *Lēdijā no Šanhajas* padziļināja rafinētās un liktenīgās valdzinātājas amplitūdu. No brunetes *Gildā* pārtapusi par blondīni misis Banisteri *Lēdijā no Šanhajas*, Heivorte ierauj kā juteklisks atvars – neglābjami un neatgriezeniski. Sievietes ar ķīniešu valodas prasmi un noslēpumainu pagātni Šanhajā liktajos slazdos Maikls O'Hara teju lauž kaklu, bet kinovēsture iegūst vēl vienu citēt vērtu kodu: ķīniešu kvartāls kā eksotisks un krimināls svešķermenis amerikāniskas lielpilsētas miesā (R.Polaņskis savu trilleri tā arī nodēvēs – *Ķīniešu kvartāls* / *Chinatown*, 1974).

Lēdija no Šanhajas joprojām ir saglabājusi apbrīnojamu svaigumu un juteklisku retrošarmu, valdzinot ar spriegu intrigu, izcilu vizuālo tēlu un, protams, Velsa un Heivortes ekrāna harismu – abu milas/naida iznīcīgajām spēlēm. **DR**

☛ *Gilda* • *Pilsonis Keins* • *Ļaunuma pieskāriens u.c.*

Režisors Tims Bērtons. Lomās Džonijs Deps, Kristīna Riči, Kristofers Volkens



Tims Bērtons un Džonijs Deps

1799.gads. Izmeklētājs, racionālais Isabots Kreins (Deps) tiek nosūtīts uz mazu miestinu Miegainajā Alejā izmeklēt virkni šausminošu slepkavību – kāds neģēlis slepkavo, nocērtot saviem upuriem galvas. Milzīgs ir Kreina pārsteigums, apjēdzot, ka pret racionālo saprātu saeļas iracionāli spēki – mistiskais Jātnieks bez galvas (Volkens).

Šajā filmā režisora Tima Bērtona (1958) kaislības var lasīt kā atklātā grāmatā: viņa spožo mākslinieka talantu un momentāni atpazīstamo filmu vidi, viņa bērnības aizraušanos ar šausmu filmām, pat viņa kādreizējo pieredzi, kļūstot par Holivudas komiksu ekranizācijas konveijera aizsācēju. Viena no 90.gadu komerciāli veiksmīgākajām filmām *Betmens / Batman* (1989) ir Bērtona veidota, gluži tāpat kā tās par depresivitāti kritizētais turpinājums *Betmens atgriežas / Batman Returns* (1992). Kaut viņa labākās filmas ir tās, kurās Bērtons ļauj izpausties savām apspēstībām: to varoņi nereti ir divaiņi un autsaideri, vidē ir atpazīstama Bērtona milestība pret pasakas nosacītību un šausmu filmu gars.

Kaut Bērtons vienmēr ir strādājis Holivudas sistēmā, tātad relatīvas radošās brīvības nosacījumos, viņa autorstils ir momentāni atpazīstams gan smeldzīgajās, emocionālajās un būtībā tik mūsdienīgajās pasakās kā *Bitldžūss / Beetle Juice* (1988) un *Edvards Šķērocis / Edward Scissorhands* (1990), gan arī lielos peļņas projektos, kuros pamanās izspraukties Bērtona dzelzainā pārliecība un smalkā gaume. Viņa vizuāli tik skaisto un depresīvo pasaku virknē *Leģenda par Jātnieku bez galvas* ir viskonsekventākais darbs. Te viņš atkal ir filmējis vienu no saviem uzticamākajiem aktieriem Džoniju Depu, reiz savu Eduardu Šķērocis – vientuļo zēnu ar šķērēm roku vietā, kas nemitīgi sev nodara sāpes; “normālo” līdzpilsoņu trenkātu autsaideru, vēlāk arī “visu laiku vissliktāko kinorežisoru” Edu Vudu Bērtona izcilajā biogrāfiskajā filmā *Eds Vuds / Ed Wood* (1994).

Leģendā par Jātnieku bez galvas Bērtons ir ļāvis viņa vizuālista fantāzijai un mākslinieka talantam (karjeru Holivudā Bērtons sāka ar darbu pie animācijas filmām). Pilsēteles, kuru satricinājuši briesmu darbi, atmosfēra tiešām spējīga izraisīt vēsas tirpas, pat vēl nemanot Jātnieka bez galvas asins darbus. 1779.gadā rakstītais Vašingtona Ērvinga romāns ļāvis atbrīvot Tima Bērtona fantāziju, rodoties sev vienmēr tik tuvajā šausmu filmu teritorijā, kas līdz šim viņam bija pazīstama tikai no profesionāla skatītāja skatpunkta.

Viņa nostāja – apzināta vēlme veidot šausminošu pasaku pieaugušam skatītājam, ne sekundes desmitdaļu negrosoties flirtēt ar tik inesīgo ģimenes filmas statusu un riskējot ar filmas komercpotenciālu, ir cieņas vērts. Lai gan Bērtona biogrāfijā ir daži labs projekts kā kompromiss, tomēr gan *Eds Vuds*, gan *Leģenda par Jātnieku bez galvas* ir tapuši kompromisu brīvā zonā.

Bērtons vienmēr ir gatavs eksperimentiem, spītīgi mēģinot ielauzties fantastikas žanrā – *Leģendai...* seko jau otrā Bērtona neveiksme fantastikā *Pērtiķu planēta / Planet of the Apes* (2001), pirmā ir parodija par fantastikas tēmu *Marsss uzbrūk / Mars Attacks!* (1996), gan izmēģināt spēkus mazliet sentimentālas, moralizējošas, bet jau atkal apbrīnojami skaistas pasakas teritorijā filmā *Lielā zivs / Big Fish* (2003). Taču, šķiet, vispārliecinošāk viņš jūtas tās baisās pasakas telpā, ko sev par prieku un mums par tirpinošām šausmām ir uzbūris *Leģendā par Jātnieku bez galvas*. DR

• Betmens • Eds Vuds • Lielā zivs

Režisors Žans Liks Godārs. Lomās Žans Pols Belmondo, Džina Siberga

Mišels (Belmondo) – sīks zaglis, kurš iekēpājies policista slepkavībā, atbrauc uz Parīzi, lai atzītos amerikānietei Patricijai (Siberga) mīlestībā. Abu attiecības – naktis un dienas viesnīcas istabā – pārvēršas par bēgulošanu un Patricijas vēlmi pierādīt, ka tas, kas viņus saista, nebūt nav jūtas, vien eksperiments.



Žans Pols Belmondo un Džina Siberga

Belmondo hūtē, tik jauniņš, tik uzperkošs ar sava Mišela centību būt tādām kā skarbie puīši no vecām amerikāņu filmām, un Siberga – seksīga, īsi apcirptu zēngalviņu, ar *Herald Tribune* paku rokās – viņi abi ir kļuvuši par ikonām, filmas, kas iezvanīja franču jaunā viļņa dzimšanu, *Līdz pēdējam elpas vilcienam* atpazīstamības zīmēm. Ir teju neiespējami salikt pa plauktiņiem mīta sastāvdaļas, un šī Žana Lika Godāra (1930) filma sen kļuvusi par mītu un ir viens no viņa labākajiem darbiem. Filmēta Parīzē, Elizejas lauku apkaimē, šī melodrama ar kriminālīntrīgas piegaršu sāka jaunu ēru ne tikai franču kino. Nereti tās ietekme uz kino salīdzināta ar leģendāro *Pilsoni Keinu / Citizen Kane* (1941). Ne tikai stāstījuma brīvība, bet arī kinovalodas svaigums un nerēķināšanās ar likumiem padara *Līdz pēdējam elpas vilcienam* tik īpašu. Jutekliska, ar brīvības, dēkainības un jauneklīga egoisma elpu, – tāda ir *Līdz pēdējam elpas vilcienam*. Ne Godārs viens nodrošināja filmas aprbrīnojami vitālo pulsāciju, scenārija autors ir Fransuā Trifo, mākslinieks un tehniskais konsultants – Klods Šabrols; *Līdz pēdējam elpas vilcienam* tapšanā piedalījies vairākus franču jaunā viļņa atslēgas personību. Visi viņi reiz sāka kā kritiķi, rakstot žurnālam *Cahiers du Cinéma*, lai turpinātu jau kā režisori ar savām filmām – tik atšķirīgām no līdz-

šinējā, viņu pašu par akadēmisko dēvētā franču kino. *Līdz pēdējam elpas vilcienam* lieliski parāda franču jaunā viļņa saknes: tas abām rokām grābis un apguvis pasaules, it īpaši Amerikas kino pieredzi, kaut stāstījumu Godārs veido impulsīvi, dzīvi, brīžam montējot filmas kadrus apzināti “nepareizi”, nerēķinoties ar laika, darbības plūsmu un klasiskajām kino likumbām. (Slavenā Godāra atklātā lēcienveidīgā montāža esot radusies ne kā koncepcija, bet nejauši – pabeigtā filma bija par garu, un īsinot, izgriežot liekos kadrus, Godārs ekstravaganti apcirtis filmas garumu.)

Ne velti Žans Pols Belmondo savu Mišelu spēlē kā Hamfrija Bogarta parafrāzi (filmā ir epizode, kurā viņš aplūko Bogija bildes), pat cigareti no mutes neizņemot, šis tas no Holivudas *film noir* – melnās filmas liktenīgās skaistules iezīmēm ticis arī Patricijai (Sibergai), vismaz spēja savaldzināt un iznīcināt... Abi viņi ir tik jauni, tik iekāres un juteklības pilni un tik egoistiski. Abiem viņiem, gluži tāpat kā pašam Žanam Likam Godāram, piemīt tā ekstravagantā brīvības pakāpe, kuras dēļ apskauz un kuras dēļ mēdz ievainot. Belmondo Mišels ies bojā, savas mīļotās nodots, Godārs turpinās strādāt kino, no romantiska brīvdomātāja kļūdamas par intelektuālu, niknu provocētāju. DR

☛ Autsaideru banda • Nicinājums • Trakais Pjero u.c.

Režisors **Žans Renuārs**. Lomās **Žans Gabēns**, **Ērihs fon Stroheims**, **Pjērs Fresnejs**, **Dita Parlo**

Pirmais pasaules karš. Vācu armijas virsnieks fon Raufenšteins ir notricis ienaidnieku – Francijas kara lidmašīnu – un pavēl uzaicināt notriektā lidaparāta ekipāžu vakarinās, ja starp viņiem ir kāds virsnieks. Aristokrāts de Boldjē (Fresnejs) un strādnieks Marešals (Gabēns) kļūst par viņa viesiem. Vini abi nonāk karagūstekņu nometnē, kur gatavojas bēgšanai – rok tuneli, vēlāk tiek pārvesti uz citu nometni. Arī no šejienes viņi mēģina bēgt.

Francu režisora Žana Renuāra (viņš ir impresionisma klasika gleznotāja Ogista Renuāra dēls) hrestomātisks darbs, tā atskaņas ir manāmas virknē laikabiedru un sekotāju filmu. Pedantiskie kinovēsturnieki pat amerikāņu kulta melodrāmā *Kasablankā / Casablanca* (1941) saskatīja no *Lielās ilūzijas* aizgūtus motīvus un situācijas. Taču ne jau nebeidzamā kino kā otrreizējās pārstrādes citātu un atsaucē fenomena dēļ vien ir vērts redzēt *Lielo ilūziju*, bet gan tās izcilo aktierdarbu un arī vēstījuma dēļ. Filmēdams *Lielo ilūziju* Otrā pasaules kara priekšvakarā, Žans Renuārs (1894–1979) drīzāk reflektēja par tās vecās, aristokrātiskās pasaules galu, kurai svitru pārvilka Pirmais pasaules karš. *Lielajā ilūzijā* īpaša šķiras, vecu aristokrātisku dzimtu atvašu kopība rodas starp formālajiem ienaidniekiem – vācu virsnieku fon Raufenšteinu un franču virsnieku de Boldjē, viņu rezignētās sarunas par “laika ritu” un “proletariāta” invāziju raisās daudz lielākā tuvības pakāpē, nekā būtu pieļaujams starp karojošo armiju pārstāvjiem.

Leģendāras personības Ēriha fon Stroheima (1885–1957), aktiera un nozīmīga Holīvudas 20.gadu mēmā kino režisora, kurš efektīgi mācēja izspēlēt savu imponzanto ārieni filmās un tās dēļ nereti tika dēvēts par Cilvēku, kuru mēs milam ienist, – korsetē un kakla balstā iestipoto fon Raufenšteinu un de Boldjē tiešām saista daudz kas. Kaut formālā situācija – viņu ienaidnieku statuss – Raufenšteinaim liks šaut uz de Boldjē, kas labprātīgi novērs uzmanību, piesedzot savu armijas biedru bēgšanu. “Es nezināju, ka lode vēderā – tas ir tik sāpīgi,” teiks mirstošais francūzis, bet viņa šķiras un sarunu biedrs fon Raufenšteins raudādams atvainosies – viņš mērķējis kājās. Tomēr vēlreiz viņi atradīs šķietamu tuvību: “Vienkāršam vīram nāve ir traģēdija, bet jums un man tā ir laba izeja,” – tā Pirmā pasaules kara ārpriātu un līdzšinējās sociālās hierarhijas sabrukumu summēs fon Raufenšteins.



Ērihs fon Stroheims

Lielās ilūzijas klasiskās vērtības veido ne tikai Stroheima spēle, spilgtas tā laika zvaigznes Žana Gabēna un trešā filmam būtiska varaņa, ebreju banķiera tēlotāja Marsela Dalio darbs, bet īpašus un pedantiskus pētījumus vērtāis Renuāra režijas stils. Viņa dziļās mizanscēnas, kameras kustības, kas īpašu perfekciju sasniegs šedevrā *Spēles noteikumi / La règle du jeu* (1939), veido arī *Lielās ilūzijas* kvalitātes.

Pēc spožas karjeras Francijā, kura sākās ar avangardiskiem eksperimentiem jau 20.gados, Renuārs 1940.gadā devās uz Ameriku, viņa priekšpēdējā filma ir 1962.gadā tapusi filmas *Lielā ilūzija* komiskā versija *Izzūdošais kaprālis / Le caporal épinglé* (1962), kuras darbība norisinās Otrā pasaules kara laikā. **DR**

Spēles noteikumi • Kasablanka

Režisors Alfonso Kuarons. Lomās Ītens Hauks, Guineta Paltrova, Anna Bankrofta, Roberts de Niro

Dikensa romāna mūsdienīgota versija par dažādos sociālajos slānos augušo brālēna un māsiņas mīlestību, par mākslinieku un viņa mūzu – modeli, par izbēgušu katordznieku ar zelta sirdi, par lielpilsētas (Nujorkas) intelektuālās un materiālās elites veidošanos.



Ītens Hauks un Guineta Paltrova

Čārlza Dikensa romāns *Lielās cerības* ir viens no biežāk ekranizētajiem, sevišķi TV, literārajiem darbiem. Par atzītu klasiku kļuva Deivida Lina 1946.gada filma – smalki zīmēts sabiedrības modelis, kurā Dikensa darbs pārtapa ironijā par tēmu “buržuāzijas diskretais šarms”, tādās kā ilgās atvadās no aizejošā Viktorijas laika (lasi: vecās pasaules kārtības) pasaules. Acīmredzot sekojot panākumiem, ko guva MTV stilā mūsdienīgā Šekspira *Romeo un Džuljeta* / *Romeo and Juliet* (1996) kultūrekrēmista Beza Lurmena filmversija, varenie no Holivudas nolēma adaptēt vēl dažus klasiskās literatūras paraugus.

Formula: jo labāka literatūra, jo lielākas cerības...

Meksikānis Alfonso Kuarons līdz *Lielajām cerībām* bija bērnu kases hita *Mazā princesīte* / *A Little Princess* (1995) režisors, taču ar *Cerībām* sākas viņa sauļupceļš: 2001.gadā top *Oskaram* nominētā kulta filma par divu zeņķu un vienas dāmas seksu *Un tavu māti arī / Y tu mamá también*, kopš 2004.gada viņš ir Harija Potera trešā laidiena “tētis”. Kuarons *Lielajās cerībās* nomaina ne vien darbības vidi, bet pat varoņu vārdus, viņš orientējas uz MTV paudzi, kam Dikenss asociējas labākajā gadījumā ar alus šķirni, tomēr cerībā izskaitļot formulu klasikas iemilnāšanai. Izmantojot popkultūras simbolu tēlus, izstāstīt romantisko *Romeo un Džuljeta* Dikensa versiju.

Režisors filmas jaunā gleznotāja Fina Bella (romānā – Paipa) talanta pierādījumiem izvēlējās popelka Vorhola un vētrāno 70.gadu liecinieka un glezniecības zvaigznes Frančesko Klementes darbus, kas speciāli radīti šai filmai. Tā ir lieliska glezniecība, ko var masveidā aplūkot *Lielajās cerībās*. Filmas vizuālā kultūra pat pārspēj Lurmena

Romeo un Džuljetā uzburto *kreizīgo* Veronbičas vizuālo pasauli – ellīti. Filmas operators Emanuelš Ļubeckis panācis ideālu saskaņu starp šķietami nesaderīgām pasaulēm – pasakaini pastelīgo, saules izcepināto Floridas piekrastes *Zaudēto paradīzi* (*Paradiso Perduto* – tā filmā sauc pamesto villu okeāna malā, nolaistu, bet skaistu aristokrātisku midzeni – ligzdu, kurā izaug lietīšķā sievietē Estella (Paltrova) un urbāno Nujorkas bohēmas un biznesa vidi, kuras tipiskie rādītāji ir metro – pazeme un jaunās lietīšķības etaloni: dizaina studijas, galerijas.

Fins (Hauks) ir tas dabas bērns, emocionāls Floridas zeņķis, kuru neizdzēsami iespaidojusi trakā bagātniece mis Dinsmūra (romānā mis Hevišema) lieliski groteskā Annas Bankroftas tēlojumā. Vecā, ekstravagantā zaļā nāra, kas *Paradiso Perduto* krāšņajā graustā vada dienas, klausīdamās tūkstošiem *Besame mucho* versiju, pipēdama un mācīdama vienpadsmitgadīgo Finu un Estellu dejošanas partnerībai. Liktenīgajai. Pretstatam – tumšā, dekadentā Nujorka un tās iekarošana. Fina instinkti nostrādā perfekti – filma var kalpot kā mācību līdzeklis jaunažiem māksliniekiem, kā būvēt publisko tēlu un kā to nevajag darīt. Savrups stāsts, ko sižeta intrigas dēļ negribas atklāt, ir Roberta de Niro piedalīšanās *Lielajās cerībās*. Zvaigzne piekrit tikai tādiem projektiem, kas viņu pašu intrīgē. Kā bēgļa katordznieka Megviča tēls, kas pārtapis noziedzniekā Lustīgā un ir filmas nagla. Redzams, ka de Niro filmēšanās pie Kuarona bijusi patīkama nodarbe – viņa solonumurs ir gards. Jā, Niro pāri ar Bankroftu filmā ienes to smeldzīgo noti, kas atgādina veco, labo kino. **NN**

◆ Absolvēti • Saniknotais vērsis • *Romeo un Džuljeta*

Režisors Tims Bērtons. Lomās Jūens Makgregors, Alberts Finnijs, Billijs Krudups, Denijs de Vito, Džesika Lenga



Jūens Makgregors (no kreisās)

Filmai *Lielā zivs* vajadzēja kļūt par amerikāņu režisora Tima Bērtona (1958) mūža projektu: ideālo darbu, kurā netraucētu nedz marsieši, nedz pērtiķi (no tik neveiksmīgajām Bērtona fantastikas žanra filmām), kur viņa krāšņais stils sastaptos ar episku stāstu par kāda vīra dzīvi un nāvi, brīnumiem, kurus viņš piedzīvojis vai izmelojis, kur filmas stāsts ļautos sakabei ar spilgtu tēlainību. Un kur meklēt vēl ietilpīgāku simbolu kā zivs: veiksmes un likteņa zīmi, atklāsmes akta (noķert zivi!) simbolu senajiem eģiptiešiem, dievišķās misijas zīmi hinduistiem un Jēzus simbolu kristiešiem! Milzu zivs, ar asti kulstīdama upi (laika straumi?), atpeld filmas sākumā pie Eda, un šajā pašā upē filmas finālā kā milzu zivs aizpeldēs pats sirmais Eds. Starp šiem diviem notikumiem ir Edvarda dzīve – fantasmagoriju un/vai melu pilna. Tims Bērtons ar baudu dodas sava varoņa Edvarda pagātnē un fantāzijas klejojumos. Viņš klejo uz nebēdu, apburot sava stila pazinējus un mīļotājus: te plūst upe, kur Edvards ķer lielo zivi, te dzīvo milži un punduri, un cirka īpašnieks (de Vito), kurš var pilnmēness naktis pārvērsties par kaucošu vilku un pie kura Edvards savas mūža mīlestības meklējumos ir gatavs vergot par baltu velti, lai tikai uzzinātu, kur meklējama meitene, ko viņš reiz pamanījis cirka izrādē. Te ir paradīzei līdzīga mazpilsētiņa (līdzīga visām citām Bērtona filmu mazpilsētiņām – tik reāli ireālām), kurā ieejot jānoauj zābaki un

Vils Blūms (Krudups) atbraucis pie slimā tēva Edvarda (jaunībā Makgregors, vecumdienās Finnijs), viņu abu attiecības vienmēr bijušas vēsas. Vils vienmēr uzskatījis tēvu par meli un muldonu. Mirstošais tēvs dēlam stāsta ainas no savas dzīves, kas balansē uz realitātes un fantasmagoriskā robežas, mēģinot būvēt pēdējo sapratnes tiltiņu.

kurā kā Dieva ausi var nesteidzīgi pavadīt mūžu... Tā ir pasaule, kas atdzīvojas mirstošā Edvarda stāstos, kurš vienmēr ir zinājis savu nāves stundu un vietu – izlasijs to baigas raganas vienīgajā acī. Šis zināšanas Edvardu visu dzīvi ir spārnojušas dullībām un pārgalvībai... Filmas Edvardam ir viens pateicīgs klausītājs – sieva Sandra (Alisone Lomane un Džesika Lenga), fanātiski meklēta un iekarota, noķerta kā lielā zivs (skaista maiguma pilna ir epizode, kurā vecais Edvards ar Sandru iegūļas ūdensvannā). Poētiskā un vizuāli skaistā *Lielā zivs* ir filma par stāstīšanas prasmi un ļaušanās stāstiem, galu galā par to, kā mēs savu pieredzi mākam pārvērst stāstos, kas vispirms ir nepieciešami mums pašiem un tikai pēc tam klausītājiem, kuru vidū maz būs to, kas ticēs uz vārda, bet vairāk to otro, to īgno (kā Edvarda dēls). Arī filma ar saldserīgu secinājumu, ka bērni visbiežāk saprot savus vecākus tikai pēc to aizpeldēšanas pa mūžības straumi, ja vispār... Par spīti dažai labai jūsmīgai recenzijai, *Lielā zivs* tika totāli ignorēta Amerikas Kinoakadēmijas balvu ceremonijā (izņemot vienu zēlīgu nomināciju par filmas mūziku). Savā ziņā Tims Bērtons izrādījās savas filmas Edvarda līdzinieks, kura krāšņās fantāzijas dzirksteļošana ir nozīmīga viņam pašam, kamēr publika īgņojas. Taču *Lielajai zivij* ir potences tikt atklātai vēlāk vēlreiz. DR

Eds Vuds • Leģenda par Jātņieku bez galvas

Režisors Čārlijs Čaplins. Lomās Čārlijs Čaplins, Virdžīnija Čerilla, Harijs Maierss

Klaidonis (Čaplins) satiek aklu puku pārdevēju (Čerilla); tā ir mīlestība no pirmā acu skatiena. Viņš izglābj pašnāvnieku (Maierss), kurš slicinās upē. Tas izrādās miljonārs, kurš Klaidoni saskata draugu, gan tikai kunga dūšā. Pārpratuma rezultātā Klaidonis nonāk cietumā, pirms tam uzdāvinājis lielu naudas summu aklajai puku pārdevējai acu operācijai.

Čaplina šedevrs – viena no poētiskākajām traģikomēdijām kino vēsturē, kuru kronē slavena fināla aina: acu gaismu atguvušās puku pārdevējas vēlreizēja satikšanās ar savu labdari Klaidoni, kuru viņa atpazīst ar pieskārieniem kā aklais. Tā esot bijusi arī paša Čaplina viena no miļākajām savu filmu epizodēm. Un arī filma, kurā mēmā kino ģēnijs atļaujas ignorēt 1927.gadā sākušās skaņu kino ēras nosacījumus – filmās ir jārūnā!

Čaplina (1889–1977) kino karjera sākās 1914.gadā (debiņas filma *Pelnot naudu/Making a Living* (1914), kaut pirmo reizi par leģendu kļuvušajā Klaidoņa veidolā – katliņā, ar mazu ūsu svitriņu, noļukušās biksēs, ar spieķīti pie rokas – Čaplins parādās filmā *Bērnu autosacīkstes Venēcijā/Kid Auto Races at Venice* (1914). Šī mēmā īsfilma ieliek pamatu kino komēdijas tēva Maksa Seneta atklātā britu komiķa kinokarjerai, ko viņš pamanījis no Lielbritānijas ASV iebraukušās trupas viesizrādēs. Drīz Čaplins kļūst pats par savu komisko īsfilmu režisoru, viņš pamet Seneta kompāniju un 1915.gadā izvēlas citus saimniekus (kompānija *Essany*), iegūstot lielāku radošu brīvību. Top filma *Klaidonis/The Tramp* (1915), kas Čaplina likteņa sitienus varonīgi izturošo traģikomisko Klaidoni padarīja par pasauleslavenu tēlu. Varoni, kas ceļo no filmas filmā, eksistējot skatītāja apziņā vēl pirms konkrētās filmas sākuma un tās piedāvātajiem sīzeta rāmjiem.

Būdams zvaigzne, Čaplins vēlreiz maina saimniekus (kompānija *Mutual*), bauda ekskluzīvus apstākļus, strādājot mēnesi pie katras no īsfilām salīdzinājumā ar citiem komiķiem atvēlētajām pāris dienām. 1918.gadā kompānija *First National* piedāvā Čaplīnam viena miliona dolāru kontraktu par astoņām īsfilām gadā, top viņa pirmā pilnmetrāžas filma *Mazulis/The Kid* (1921). Alkstot vēl lielāku brīvību, kopā ar slavenībām Mēriju Pikfordi, Duglasu Fērbenkusu un Deividu Vorku Grifitu Čaplins nodibina *United Artists*. Pirmā šīs kompānijas filma *Pariziete/A Woman of Paris* (1923), kuru režisē Čaplins, parādoties vien sīkā lomīņā, nav veiksmīga. Seko atgriešanās Klaidoņa tēla drošībā Čaplina mēmā perioda šedevrā *Zelta drudzis/The Gold Rush* (1925). Seko *Cirks/The Circus* (1928), ar kuru Čaplins

iegūst īpašu Oskaru Amerikas Kinoakadēmijas pirmajā Oskaru ceremonijā 1928.gadā.

Lielpilsētas ugunis Čaplins pieņem izaicinājumu ar skaņu, kuras ienākšana kino 20.gadu izskaņā apdraudēja mēmā kino zvaigžņu karjeru. Čaplins neriskēja Klaidonim likt runāt, *Lielpilsētas ugunis* veidojot kā muzikālu mēmo filmu – tās pavadījumā spēlēja orķestris, bet vairākus monologus (ne Klaidoņa!) viņš stilizē kā nesaprotamu skaņu plūsmu. Arī *Modernajos laikos/Modern Times* (1936) viņš ignorē dialogus. Ar pilntiesīgu vārda ienākšanu Čaplina filmās nebūtībā tiek aizraidīts Klaidonis. Jau bez Klaidoņa top antinacistiskā satīra *Lielais diktators/The Great Dictator* (1940), tad *Mesjē Verdū/Monsieur Verdoux* (1947), kurā Čaplins spēlēja sērijslepkavu, un Čaplina pēdējais šedevrs *Rampas ugunis/Limelight* (1952). Kopš 1952.gada, kad ASV atsaka Čaplīnam vīzu, neļaujot atgriezties, viņš dzīvo Eiropā. Mūža nogalē Čaplins režisē vēl divas filmas, kaut viņa karjeras smeldzīgais punkts jau ir pielikts ar *Rampas gaismu*. DR



☛ Mesjē Verdū • Rampas ugunis

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās **Džeimss Stjuarts**, **Greisa Kellija**, **Telma Ritere**

Corbis/Scampix



Džeimss Stjuarts un Greisa Kellija

Viens no asprātīgākajiem un virtuozākajiem trilleru meistara Alfreda Hičkoka (1899–1980) darbiem, kurš vēsturē ierīpojis ne tikai Hiča sen zināmās prasmes nokaitēt spriedzi dēļ vien. Tikpat labi *Logs uz sētu* ir dēvējams nevis par trilleri, bet gan par skatījumu uz vīrieša/sievietes attiecībām, laulības dzīves ainām un kino lūriķa dabu. Mazkustīgajam Džefam no viņa dzīvokļa loga paveras visplašākā cilvēcisko vājību, ģimenes drāmu, vitālu cerību un pliekanas vilšanās aina. Džefs lūr gan seksīgās deļotājas mis Torsas, kura nemitīgi flirtē ar jauniem vīriešiem, dzīvokļa logos, gan mis Vientuļās sirds – pusmūža sievietes, kura uzprišina dūšu ar šnabiti un tabletēm – logos, gan laimīgu jaunlaulāto, gan vientuļnieku – kāda komponista un kādas sievietes ar pūdeli, gan arī ceļojoša tirdzniecības aģenta un viņa slimās, pie gultas piekaltās sievas dzīvokļa logos. Tieši šis pāris kļūst par Džefa intereses objektu, viņa aizdomas, ka notikusi slimās sievietes slepkavība, ko pastrādājis viņas vīrs, kļūst arvien neapgāzamākas. *Logs uz sētu* ir ne tikai filma par cilvēcisko attiecību visdažādākajiem modeļiem, kuros Džefs ir tā ieinteresēts ne tikai garlaicības, bet arī paša izjūtās apdraudētības dēļ (viņu laulības valgos cenšas ievilināt Liza), tā ir arī filma par kino dabu. Kino ir lielais lūriķis, ķīķerētājs svešu dzīvju logos, svešās drāmu, un tikai ģeniālajam Hičkokam varēja ienākt prātā doma veidot filmu – ironiju par kino “lielā lūriķa” dabu. Arī mēs, gluži tāpat kā Džefs ar ieģipsēto kāju, esam vien pie krēsla piekalti blenzēji

Profesionāls fotogrāfs Džefs (Stjuarts) pēc traumas ir spiests nikt bezdarbībā. Ar ieģipsētu kāju viņš dīrn pie loga vasaras tveices sakarsētā dzīvoklī un nekautri blenzē kaimiņu dzīves ainās, kas paveras pa pretējā nama logiem. Ķīķerējot ar fotoaparātu, Džefs ne tikai kāriģi ielūkojas kaimiņu logos, bet arī sāk turēt aizdomās vienu no tiem: Džefam šķiet, ka viņš ir atklājis slepkavību. Džefs sūdzas medicīnas māsai Stellai (Ritere) par savas draudzenes, modeles Lizas (Kellija) plāniem ievilt viņu laulības ostā, bet tieši Liza palīdz Džefam atklāt noziegumu.

citu dzīvju pieredzēs – logos, ko mums piedāvā kino. Mēs esam kļuvuši par *Peeping Tom* – lūriķiem, ļautiņiem (to Džefam saka viņa masiere), kuriem citu dzīves interesē vairāk nekā savējā.

Filmas vajadzībām studijā *Paramount* tika uzcelta unikāla dekorācija, sēta un dzīvojamais nams ar 32 dzīvokļiem (no tiem 12 pilnībā iekārtotiem) un neeksistējošu adresi Manhetenā. Turklāt *Logs uz sētu* ir ne tikai Hičkoka asprātības un ciniskā pasaules skatījuma pierādījums, bet arī kārtējais viņa tehniski unikālais projekts. Rafinēta klasika, kaut arī *Loga uz sētu* kontā nav neviena *Oskara*, tā tika nominēta četriem (labākā režija, scenārijs, operatora darbs un skaņas režija). Perfektās valdzinātājas lomas tēlotāja Greisa Kellija tika pie *Oskara* par lomu citā – 1954.gada filmā *Lauku meiča / The Country Girl*. *Logs uz sētu* bija aktrises otrā sadarbība ar Hičkoku, kas sekoja *Uzgrīziet slepkavas numuru / Dial M for Murder* (1954), trešo un pēdējo *Nokert zagli / To Catch a Thief* (1955) Hičkoks filmēja franču Rivjērā – vietā, kas kļuva liktenīgi Kellijai. 1959.gadā viņa pameta Holivudu, lai apprecētos ar Monako princi Renjē, tur viņa gāja bojā autokatastrofā 1982.gadā. Savukārt Džeimsam Stjuartam *Logs uz sētu* ir otrā no četrām klasiskajām Hičkoka filmām, kurās viņš spēlējis galveno lomu (*Virve / Rope* (1948), *Cilvēks, kurš zināja pārāk daudz / The Man Who Knew Too Much* (1956) un *Vertigo* (1958)). **DR**

☛ 39 soļi • Sliktā slava • Virve • Psiho • Vertigo • Putni u.c.

Režisors **Kērtiss Hansons**. Lomās **Kevins Speisijs**, **Rasels Krovs**, **Gajs Pirss**, **Kima Beisingere**

Losandželosa. 50.gadi. Džeks Vinseness (Speisijs) ir policists slavenība, arī konsultants TV seriālā, kas radījis iespaidu par Losandželosas policiju kā varenu spēku. Džeks tiek iesaistīts kādas slepkavības izmeklēšanā kopā ar kolēģiem Edu Eksleju (Pirss) un Badu Vaitu (Krovs). Edu un Badu vieno kopīgas intereses par prostitūtu Linnu Brekenu (Beisingere), kas strādā elitārā aģentūrā.



Rasels Krovs un Kima Beisingere

Stilā nevainojams Holivudas melnās filmas/film noir tradīciju iedzīvinājums 90.gadu kino, dēvēts par vienu no desmitgades intelīģentākajām Holivudas filmām, arī eleganta stilizācija, kuras pamatā ir Džeimsa Elroja romāns. Amerikā tik populārā romāna darbības laiks ir 40.–50.gadi – ideāls, stilizācijai pakļāvīgs laiks, it īpaši, ja filmas stils modelēts, paturot prātā gan klasisko amerikāņu gangsterfilmu, gan arī melnās sērijas filmu piegrieztnes. Epģeļu pilsētas glamūrā čaula sedz izkurtējušu pilsētas būtību: te prostitūtas imitē kinozvaigznes, bet kinozvaigznes var tikt noturētas par prostitūtām, te biznesmenis var būt arī suteners un prokurors – ērti šantažējams gejs. Kimas Beisingeres prostitūta Linna, kas strādā bordeli *Visu vēlmju piepildījums*, ir ideāla 40.gadu zvaigznes Veronikas Leikas dubultniece. Turklāt filmas autoru gājieni ar Veroniku Leiku ir tikpat rafinēti kā nemitīgās atsaucēs uz amerikāņu kino pagātnei. Autentiskās Veronikas Leikas dzīve savulaik beidzās kā traģēdija – pēc spožas kinokarjeras sekoja alkoholisms un oficiantes darbs, kas arīdžan kalpo kā komentārs Losandželosas idilliskajai fasādei un dramatiskajai būtībai.

Losandželosa. Konfidenciāli vēsturē paliks ne jau saistībā ar Kimas Beisingeres nu jau piemirsto *Oskaru* (par labāko otrā plāna sievieti lomu, filma saņēma *Oskaru* arī par labāko adaptēto scenāriju), bet gan tolaik vēl nepazīstamā austrāliešu "importa" Holivudā Rasela Krova un amerikāņu aktiera Kevina Speisija dēļ. 90.gadu izskaņā

viņi abi kļūs par Holivudas nozīmīgākajiem savas paaudzes aktieriem, diemžēl, atstājot ēnā vēl vienu šīs filmas atklāto austrāliešu aktieri Gaju Pirsu.

Bet pagaidām viņi abi – Krovs un Pirss – ir līdzīgi. Viņu varoņiem Edam un Badam filmā ir kārtojamas attiecības ne tikai ar tagadni, bet arī ar pagātnei – abu mirušajiem tēviem, kuru provocēti abi kļuvi par policistiem. Viens – lai atriebtu reiz līdz nāvei piekauto māti, otrs – lai pārsētu tēvu karjeras ziņā. Abi šie tēli Eds un Bads ir arī rakstnieka Džeimsa Elroja traģiskās pieredzes projekcijas. (Agrā jaunībā viņa māte tiek noslepkavota; traģēdija netieši padara Elroju par amerikāņu gangsterliteratūras klasiķa Dešila Hemmeta pielūdzēju un mudina pašu pievērsties literatūrai.) Gan Gaja Pirsas, gan Rasela Krova tēlotie opozicionāri: viens zelta puisēns karjerists, otrs smagnējs izsūtīts, ir pat līdzīgāki, nekā varētu likties. Abi viņi filmas gaitā ir spiesti nodot savus principus (viens – nošaut cilvēku, otrs – iesist sievietei), un viņi ir vienīgie, kas izkļūst sveikā šajā labo sliktu puīšu ciniņā.

Blīva intriga, noziegumi, avižu hronikas iestarpinājumi un udeprazblondu skaistu klatbūtne ir tā mērce, bez kuras amerikāņu kino ignorētu savu pagātnei. Daudz no šī melnās filmas komplekta var atrast arī *Losandželosa. Konfidenciāli*, kuras režisors Kērtiss Hansons (1945) prasmīgi ietilpinājis Elroja romāna 495 lappuses 140 minūšu garā filmā par Losandželosas vēsturi, fasādi un būtību. **DR**

Malta vanags • Gladiators • Memento u.c.

Režisors Kventins Tarantino. Lomās Džons Travolta, Semjuels Li Džeksons, Uma Tūrmane, Hārvijs Keitels, Tims Rots, Amanda Plamere, Brūss Villiss, Kristofers Volkens, Kventins Tarantino

Corbis/Searpix



Uma Tūrmane un Džons Travolta

Nav nemaz tik daudz filmu, kuras kinomīļi kā zīmolu, pašsaprotamu jēdzienisku zīmi, kas apraksta spēcīgu kino vizuālās izteiksmes virzienu, nosauc bez tulkojuma kā precīzu sugas vārdu. Arī Kventina Tarantino (1963) *Pulp Fiction* – tulk. bulvāromāns, lubene, sēnalu lasāmviela, par kuru 31 gada vecumā tās huligāniskais autors saņēma Kannu Zelta palmas zaru un Oskaru par labāko oriģinālscenāriju, arī pieder kinolaikmeta zīmēm. Tā tiešā trāpījumā ienaglo skatītāja apziņā teju visas tās agresīvi marginālās estētiskās vērtības, kuras dēvē par 90. gadu postmodernisma apogeja un vienlaikus krīzes vēstnesēm. Parasti (īpaši pēc *Nogalināt Bilu / Kill Bill*, 2003–2004) Tarantino labdabīgi apsaucā par Āzijas brutālā *action* filmu fanu, piemirstot, ka jau kopš jaunības eruditais režisors, kurš esot redzējis teju visas filmas, kādas pasaulē uzņemtas, savu elku skolotāju priekšgalā izvirza franču kino jaunā viņa meistarus un Mārtinu Skorsēzi (arī viņš skaļu popularitāti ieguva 31 gada vecumā ar nīkuma pilno lielpilsētas padibeņu drāmu *Launās ielas / Mean Streets*, 1973). Un *Lubene* (arī *Trakie suņi / Reservoir Dogs*, 1992) ir spilgts apliecinājums, ka Tarantino ir rūpīgs skolnieks: atsaucies uz agrinā Skorsēzes urbānajām hronikām, tikai transformējot šo filmu izmisumu skarbā parodijā. Kā virtuozs rotaļnieks Tarantino citē amerikāņu 70.–80. gadu kino ar savu vitālo nepieradinātības, citādības enerģiju. *Lubenes* aizraujošajā sižetā iz bandītu un narkokurjeru, tādu visumā simpātisku lāga čaļu, sūrās dzīves tiek nojaukta stāstījuma hronoloģijas un loģiskas cēloņsakarības sistēma (arī šeit Tarantino paspīd ar zināšanām, veikli manipulējot ar kinostilista Roberta Oltmena fil-

Gangsterdrāmu kvintese un parodija. Daudzas Lubenes ainas jau kanonizētas kinosvētumu annālēs:

Travoltas–Tūrmanes deļa, kokaina/morfija sīlirces adatas dursana taisni sirdī, Bībeles pareģojumu, komiksu grāmatu lasīšana tualetē vai anekdote par smalko atšķirību starp jenkū Big Mac un franču Le Big Mac... Par tautas folkloru kļuvisi Lubenes varonu vārdi un iesaukas, un nav jābrīnās, ja kāds saimnieks savu sirdsmīlo suni sauc par Vinsentu vai Vegu.

mām raksturīgajām sižeta konstrukcijām, kuras gala iespaidu kā puzzle saliek skatītājs pats savā galviņā). Filmas epizodes – atrakciju montāžas (Eizenšteins!) kaskādes – režisors demonstratīvi aprauj, izmantojot sinkopisku ritmu, teju līdz pēdējam elpas vilcienam montē franču jaunā viņa lidera Godāra stilā (*sic!* – atsauc uz Godāra filmu *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle* (1960) nav nejauša, tāpat kā Tarantino piederošās firmas *Bande à part* nosaukums ir Godāra filmas *Autsaideru banda* (1964) rosināts). Patiesi, Tarantino kriminālfilma ir 90. gadu *Līdz pēdējam elpas vilcienam* rūgta parodija, kuru sacerējis profesionāls videomāns, īstens filmu rījējs. Tarantino sarkasms par amerikāņu kultūras zelta teju gangsterkino nerodas tukšā vietā: postmodernisma visaptverošās ironijas saindētajā laikā romantiskie, mītiskie gangstersāgu varoņi ir miruši vai pārvērtušies par pašparodijām; nav iespējams iedomāties, ka XX gs. izskaņā varētu dzimt tādas lielā stila gangstersāgas kā Frānsisa F. Kopolas *Krusttēvs / The Godfather* (1972–1990), Serdžo Leones *Reiz Amerikā / Once Upon a Time in America* (1984). Kriminālā žanra episkums un traģēdijas elpa ir izčakstējusi, palikušas vien klišejas, žanra matricas un “kā to dabūt gatavu” shēmas, un, lūk, tieši tajās rotaļnieks Tarantino iedvēš jaunu dzīvību – ironisku, koķetu, brīžam idiotiski bezjēdzīgu kā neizdevušos joku, melna un neķitra humora piespeķotu, kur gangsteri ir kā akli kučēni, kas kuļas pa dzīvi, kuru paši piedrāzuši. *Lubene* ir stiliski nevainojams atgādinājums, ka kino kā jau masu māksla ir elpu aizraujošs balagāns. **NN**

☛ **Trakie suņi • Līdz pēdējam elpas vilcienam u.c.**

Režisors Maikls Pauels. Lomās Karls Bēms, Moira Širere, Anna Mesija

Apšēsts kinoamatieris, pornogrāfisku attēlu fotogrāfs un operatora asistents kinostudijā Marks (Bēms) ir apmāts ar baiļu reakciju fiksēšanu: viņš provocē bailes sievietēs, lai tās nofilmētu un vēlāk savā dzi-vokli uz ekrāna skatītos vēl un vēl. Par Marku romantiski ieinteresējas viņa kaimiņiene (Širere).



Karls Bēms un Moira Širere

Viena no šokējošākajām lentēm britu kinovēsturē. Trilleris, kuram savulaik tika piekarināts slimas psihes augļa un paranoisku viziju zīmogs, nav zaudējis ne kripatu no elektrošokam līdzīgās iedarbības. Salīdzinājumā ar *Lūriķi* nobāl pat dažs labs Alfreda Hičkoka trilleris. Turklāt tematiski tas godam var nostāties līdzās Hičkoka šedevriem *Logs uz sētu/Rear Window* (1954) un *Psiho/Psycho* (1960). 1960.gadā pēc *Lūriķa* pirmizrādes filma faktiski tika apbedīta, kritikas iznīcināta un skatītāju ignorēta. Tomēr tieši šai filmai bija lemts no jauna atklāta šedevra liktenis, tagad *Lūriķis* ir kļuvis par zinātnisku izpētes objektu un atzīts par vienu no oriģinālākajām britu kino vienībām. It īpaši tādēļ, ka režisors Maikls Pauels (1905–1990) par šī trillera centrālo tēmu ir padarījis pašu kino: kino tapšanas procesu un šī fenomena būtību, kam pamatā ir lūrēšanas un novērošanas spēles. Kamera lūr, fiksējot darbību, ko izspēlē aktieri, lai vēlāk līdzīgā lūrēšanā iesaistītu skatītājus, kas uz ekrāna skatīsies jau gatavo filmu. Vuārisma fenomēns ir arī filmas galvenā varoņa – apšēsta operatora iesācēja apmātība. Šis “cilvēks ar kameru” (Bēms) fiksē visu, kas viņam šķiet uzmanības cienīgs, it īpaši bailes. Būdam slavēna psihiatra dēls, viņš bērnībā kalpojis par eksperimentu trusīti paša tēvam, kas regulāri baidījies zēnu naktīs, filmēdams viņa izbailes, arī nolādētā kinokamera, kas

kļuš par Marka likteni, ir tēva dāvana.

Kinovalodas izmantojuma ziņā *Lūriķis* ir meistardarbs: tā sākas ar subjektīvās kameras sekošanu prostitutāi, uzkāpjot pa kāpnēm, vērojot viņas izģērbšanos un fiksējot sievietes ārprātīgos kļiedzienus, skatītājs tiek ievests filmas telpā ar slepkavas acīm. Arī Marka šokejošo bērnības traumu pieredzi ir lemts uzzināt no amatierfilmas, kuru Marks rāda savai kaimiņienei. Interesanti, ka Marku (tātad slepkavu) bērnībā Pauels licis spēlēt pats savam dēlam, pats uz mirkli pavidot “amatierfilmas kadros” kā tēvs varmāka (varen ciniska pašironija!). *Lūriķis* uzšķērš kino fenomenu ar patologanatomu bezkaislīgumu, Pauels, rokai nenodreb, velk paralēles starp kino uzņemšanas procesu un maniaka (vīrieša) vardarbīgu apsēstību, provocējot konkrētas reakcijas (šausmas) sievietē, lai fiksētu tās mākslas vārdā filmā (ne velti filmā iekļautas arī kariķētas epizodes no istas filmas uzņemšanas laukuma, kurā režisors verbāli pazemo aktrisi).

Lūriķis faktiski sagrāva Maikla Pauela karjeru filmu industrijā; tā viņam nespēja piedot šokejošo līdzību, piemirstot, ka tas pats ķeceris Pauels (sadarbībā ar Emeriku Presburgeru) veidojis spožas muzikālas un poētiskas filmas *Sarkanās kurpītes/The Red Shoes* (1948), *Hofmana pasakas/The Tales of Hoffmann* (1951). DR

► Logs uz sētu • Psiho

Režisors Mārtins Skorsēze. Lomās Hārvijs Keitels, Roberts de Niro, Emija Robinsone, Deivids Provals, Ričards Romanuss

Cerbiz/Scapix



Mārtins Skorsēze

Sicīlijas emigranta, veļas gludinātāja dēls, bērnībā tik slimīgais astmatīķis, tāpēc no draugiem un sporta spēlēm bieži izolētais Mārtins Skorsēze (1942) ir dzimis Kvinsā, izaudzis Ņujorkas itāļu emigrantu geto Mazajā Itālijā, skolojies katoļu zēnu seminārā, studējis, vēlāk pasniedzis Ņujorkas universitātes slavenajā Kino fakultātē, pat pēc pasaules slavas iegūšanas nav pārcēlies uz Holivudas pakalniem, bet dzīvo Manhetenā, tātad Lielo Ābolu viņš pazīst labāk nekā savu ķešu.

Nav brīnums, ka pēc sērijas veiksmīgu isfilmu (*Lielā skūšanās / The Big Shave* (1967) u.c.) un pirmā mazbudžeta pilnmetrāžas darba *Kurš klauvē pie manām durvīm? / Who's That Knocking at My Door?* (1968) dažādos lokālos festivālos ievēribu saņēmušais jaunais režisors 1970.gadā izpelnās iespēju montēt ASV televīzijai CBS dokumentālo filmu par slavēto Vudstokas roka festivālu, šo puķu bērnu paaudzes kustības apogeju. Seko Skorsēzes spēlfilma *Furgona Berta / Boxcar Bertha* (1972) – Rodžera Kormena producētā gangsterfilma (par B kategorijas tirpu filmu meistara svētīgo skolu jūsmo ne viens vien tagadējais kinoģēnijs), kas atgādina klasisko *Boniju un Klaidu / Bonnie and Clyde* (1967); Skorsēzem tā bija iespēja pieslīpēties Holivudas filmu ražošanas sistēmai.

Un tad tapa *Ļaunās ielas*, drāma jeb, precīzāk, traģifarss par Ņujorkas itāļu kvartālu jaunatnes dzīvi, filma, kas izraisīja bumbas sprādziena efektu skatītāju, gan kino profesionāļu vidē; rindas pie kinoteātriem Ņujorkā bija milzīgas, kaut gan to vardarbības un nenormatīvās leksikas dēļ rādīja dažos klubu sistēmas kinoteātros, atsauksmes

Četrus Ņujorkas puīšu likteni. Visi cer uz kopīgu veiksmīgu darījumu. Trīs no viņiem – vietējā bāra saimnieks labsirdīgais, būdīgais Tonijs (Provals), Maiks (Romanuss), kurš prot tīt ap pirkstu un apšmāukt bāra viesus no Bruklīnas, pastkastišu aplaupītājs un parādos līdz ausim sliktstošais Džonijs Bojs (de Niro) – sitas pa dzīvi, kā prot. Tikai vietējās mafijas bosa dēlīns Čārlijs (Keitels), glauna restorāna īpašnieks, dzīvē neko negrib. Viņš ir ļoti reliģiozs, labi audzināts, klausā tēvam, taču viņu vilina tā cita, draugu ielas pasaule. Un vēl viņš mēģina vest draugus uz pareizā ceļa...

vislielākajās ASV avīzēs bija vairāk nekā jūsmīgas. Jaunais Skorsēze turpināja izkopt savu īpašo stilu, uzmanību pievēršot nevis filmas sižetam, bet gan raksturu sociālo tipāžu filigrānai izpētei. Pārsteidzoši novatoriska bija *Ļauno ielu* vizuālā valoda: asas kameras kustības, biežas, nervozas rakursu maiņas, kas burtiski iemeta skatītāju lielpilsētas dzīves mutuli (tagad to sauktu par ekstrēmu dokumentālismu *Dogmas* stilā...). Daudzas ainas tika improvizētas uz vietas (klasika: Čārlija un Billija strīds par parādiem). Ģeniāli inscenēta, izcili notēlota, lieliski uzfilmēta, virtuozī samontēta kinomāksla – reti kad var teikt: filma kā laikmeta gara dokuments. Ar tik garšīgām epizodēm! Kā kautiņš biljarda spēļu zālē, kura iemesls ir apsūkšanās ar vārdu, kura jēgu kaušļi pat nezina, bet nagi taču niez izkauties. Vai puīšu komentāri un nepiedienīgā uzvedība, kinoteātri skatoties *Meklētājus / The Searchers* (1956) ar mačo ideālu Džonu Veinu. Un kā Džonijs Bojs šauj no jumta vai Čārlijs vecāku ballē pirmoreiz līdz ūkai pilnā un tā tālāk... Seko Skorsēzes triumfa ceļš: kases hits jeb gada čempions *Alise seit vairs nedzīvo / Alice Doesn't Live Here Anymore* (1975) un filma, dumpīgo paaudzes leģenda *Taksists / Taxi Driver*, kas Kannu festivālā saņēma *Zelta palma zaru*, tika nominēta *Oskaram* kā 1977.gada labākā filma un Roberts de Niro par Vjetnamas kara veterāna, sadista neirotiķa lomu tika pie savas pirmās zelta trofejas. Starp citu, Skorsēze pieder retajiem Kannu festivāla dubultlaureatiem: 1986.gadā viņa *Pēc darba / After Hours* tika pie labākās režijas balvas. **NN**

☛ Ļaunās ielas • Taksists • Kazino • Meklētāji u.c.

Režisors Orsons Velss. Lomās Čārltons Hestons, Orsons Velss, Dženeta Li, Marlēne Dītriha

Meksikas pierobežas pilsētēlē tiek uzspriidzi- nāts automobilis ar kādu uzņēmēju, nozieguma izmeklēšanā iesaistīti meksikāņu policists Maiks Vargass (Hestons), kuru pavada jaunā sieva (Li), un amerikāņu policijas autoritāte Henks Kvindels (Velss), kuram ir savādas krimināli sodāmas metodes noziegumu atklāšanā.



Orsons Velss un Marlēne Dītriha

Filma ar dramatisku likteni, kuras vizuālās kvalitātes un stils ir tikpat iedarbīgs kā 50. gadu beigās. *Ļaunuma pieskāriens* ir viens no visu laiku labākās filmas *Pilsonis Keins / Citizen Kane* (1941) režisora, aktiera ar fantastiskām vizuālās pārtapšanas spējām Orsona Velsa (1915–1985) kriminālsērijas darbiem. Ja rupji sašķirojam 25 gadu vecumā šedevru *Pilsonis Keins* radījušā amerikāņu režisora biogrāfiju, tajā iezīmējas aizraušānās ar Šekspira mēroga kaislībām un arī varoņiem (Velss daudzkārt ekranizējis Šekspira lugas) un šķietami lētām krimināl-literatūras matricām, no kurām Velss izmanijās izveidot augstas raudzes filmas. *Lēdija no Šanhajas / The Lady from Shanghai* (1948), *Misters Arkadins / Mr. Arkadin* (1955) un *Ļaunuma pieskāriens* veido Velsa kriminālo trilleru kopu. Visās tajās viņš nospēlējis vienu no galvenajām lomām, arī *Ļaunuma pieskārienā*, kurā Velsa varonis Kvindels ir pierādījumu viltotājs, izblīdis un korumpēts Amerikas un Meksikas robežpilsētes policists, monstros, kurš saķeras nāvējošā konfliktā ar meksikāņu izmeklētāju Vargasu. “Izzilē man nākotni,” saka Velss – Kvindels Marlēnes Dītrihas kolorīti nospēlētājai čigānietei Taņai. “Tev tādas nav, tu esi to izmantojis,” – tāda ir Taņas atbilde, tāds ir Velsa varoņa liktenis.

Par abu vīriešu policistu – pozitīvā Vargasa un negatīvā Kvindela – aizskartās pašcieņas un principu sadursmes ķilnieci lemts kļūt Dženetes Lī varonei (ko driz vien kinovēsturē iecels Alfreds Hičkoks, “nomušidams” viņu dušā trillerī *Psiho / Psycho*, 1960). Lī varones spīdzināšana moteli, pieštūkājot ar narkotikām un mēģinot arī apsūdzēt slepkavībā, ir epizodes, kurās Velss perfekti demonstrē spriedzes koncentrēšanas prasmi. Kaut par *Ļaunuma pieskāriena* slavenāko epizodi uzskata filmas sākuma ainu: tajā kamera vairāku minūšu garumā veic virtuozu lidojumu, izsekojot cilvēkam, kas ieliek bumbu kādas automašīnas bagāžniekā, pārlidojot pār māju jumtiem, izlikumojot pa kvartāliem, lai vēlreiz mašīnu ar tikšošo bumbu skatītājs pamanītu jau robežapsardzes punktā līdzās vēl ļaunuma pieskāriena neskartajiem Vargasam un viņa sievai. Filmā Velss demonstrē savus “firmas papēmienu” – zemos rakursus, dziļās mizanscēnas, ekspresīvo montāžu. Šo stila meistardarbu gan izmanijās saķēzīt *Ļaunuma pieskāriena* producenti – 1958. gadā kļājā nāca bez Velsa ziņas pār- montēta filmas versija. Tagad kļūda ir labota un šedevrs atguvis sava veidotāja ģenialitātes pieskārienu. DR

► *Pilsonis Keins* • *Lēdija no Šanhajas*

Režisors **Fricis Langs**. Lomās **Piters Lorre**, **Gustavs Grindgenss**, **Ellena Vidmane**

Cebis/Stampix



Piters Lorre

Viena no pirmajām filmām, kuras centrā ir sērijslepkavas noziegumi un tā tvarstūšana – ciltsmāte nebeidzamajam “sērijslepkavu seriālam”, ko Holivuda ražo joprojām.

Friča Langa (1890–1976), Vinē dzimušā vācu režijas klasiķa, mūžā saspēles ar Holivudu ir būtiskas: turp viņš emigrē un strādā 40.gados, veidodams trillerus un melnās filmas. Taču tieši Vācijā tapušās Langa filmas ir būtiskas kino attīstībai: *Metropole/Metropolis* (1926) dizains turpina ietekmēt utopisku nākotnes pilsētu tēlu (piemēram, *Piektajā elementā/The Fifth Element*, 1997), savukārt *M* ir ne tikai sērijslepkavas vajāšanas filma, bet arī darbs, kas precīzi ietver Vācijas 30.gadu sākuma noskaņas.

Virelis ar izvelbtām acīm, uz kura mēteļa kāds garāmgājējs ar kritu uztriepj “M”, proti, slepkava, ir tikpat šausminošs, cik baisi izteiksmīgs ir arī Piters Lorre slepkavas lomā un cik stindzinoša ir pilsēta, ko satricinājusi slepkavību atmosfēra. Cilvēku sejas, gan slepkavas, gan to tvarstītāju, šķiet, spēlejas šausmu simfonija: Langs strādā ar detaļām, tuvplāniem, neļaujot līdzī just gandrīz nevienam – nedz infantilajam noziedzniekam, nedz viņa vajātājiem – viegli vadāmai masai, kuru sejas pārvērtusi atriebešas ideja. *M* var uztvert kā labu trilleri, kaut jēdzieniski tā ir ietilpīgāka. Tā iedarbojas uz jutekļiem gan ar nemitīgo spriedzi, par spiti faktam, ka visas slepkavības notiek aiz kadra, gan Langa māku ar detaļām izstāstīt traģēdiju (bērna vaļā pasprukušais balons – vienīgais, kas liecina par traģēdiju). Turklāt *M* ir pirmā Langa skaņu filma, ko raksturo gudrs (nedz plāpīgs

Maza auguma virelis Francs Bekers (Lorre) tiranizē pilsētu – viņš nogalina bērnus. Policija ir kaujas gatavībā, pat noziedzīgās pasaules pārstāvji pieslēdzas bērnu slepkavas tvarstūšanai.

kā daudzās agrīnās skaņu filmās) dialogu izmantojums. 20.–30.gadu kino Langs ir zīmīga personība, kura filmu noskaņas un vizualitāte lieliski iekļāvās tā laika vācu kino nervozitātes un ekspresijas pilnajā ainavā. Tur mita varoņi zombētāji – gan doktors Kaligari (*Doktora Kaligari kabinet/Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919, rež. Roberts Vine), gan arī Langa radītais doktors Mabūze (*Doktors Mabūze – spēlmanis/Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922 un *Doktora Mabūzes testaments/Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), ļaujot vācu kino režisorus, arī Langu, apveltīt teju ar praviešu spējām, kas paredzējuši dzīvē, nevis kino, zombētāja – Hitlera nākšanu pie varas. Ar slepkavas lomu pamanītais Piters Lorre vēlāk kļuvis par vienu no Holivudas pazīstamākajiem raksturlomu tēlotājiem (*Maltas vanags/Maltese Falcon* (1941), *Kasablanka/Casablanca* (1942)), toties Gustavs Grindgenss (viņš spēlē slepkavas vajātāju līderi) – par Hitlera režīma oficiālo mīluli. (Viņa liktenis ir pamatā izcilajai Ištvaņa Sabo filmai *Mefistofelis/Mephisto* (1981).) Pats Langs 1933.gadā bēg uz Ameriku, tā atbildot uz nacistu sadarbības piedāvājumu un tajā pašā laikā cenzūras aizliegumu rādīt *Doktora Mabūzes testamentu*, kurā saskatītas režīmam bīstamas idejas. Viņš kļūst par ASV pilsoni, Holivudā tiek pie skarba aktieru mocītāja reputācijas un tikai pašā mūža nogalē atgriežas Vācijā, kur 50.gados uzņēma pāris filmu, kas ir daudz pieticīgākas nekā Langa 20.–30. gadu darbi. DR

Metropole • Nicinājums • Maltas vanags u.c.

Režisors Pols Tomass Andersons. Lomās Džons S.Reilijs, Filips Beikers Hols, Toms Krūzs, Džūliana Mūra, Džeisons Robards, Filips Seimūrs Hofmans, Viljams H.Meisijs

Divdesmit četras stundas Holivudas mājvietas, Losandželosas priekšpilsētes Sanfernando ielejas, iedzīvotāju, itin visu tā vai citādi saistītu ar televīziju, dzīvī. Ar vaigu vaigā iepazītu nāvi, izmisumu, sirsniību, nodevību, uzticību, mīlestību vai tās trūkumu. Ar kopīgi, bet paralēlās pasaulēs un dzīvēs nodziedātu dziesmiņu. Ar satricinoši daiļu *Deus ex machina* atnākšanu un pestīšanu – milzu izmēra varžu lietusgāzi filmas finālā.



Toms Krūzs

Grūti restaurēt, kurš pirmais nosauca Polu Tomasu Andersonu (1970) par Holivudas brinumbērnu, taču nepieklājīgi jaunā, divdesmitsešgadīgā režisora par stilizācijas meistardarbu nosauktā filma *Bugi-vugi naktis/Boogie Nights* (1997; par 70.gadu pornoindustrijas aizkulisēm un uz kinolentes fiksētā sekskino norietu prastā video invāzijas rezultātā) atstāja graužošu efektu. Daži aizrunājās tik tāl, ka Andersons esot modernās Holivudas vienīgais ģēnijs, teju kā Orsons Velss, kas analogā vecumā jau bija radījis visu laiku labāko filmu *Pilsonis Keins/Citizen Kane* (1941). Nenoliedzami, *Bugi-vugi naktis* Andersons turpināja tādu kā maniakālu konsekvenci – novest līdz pilnībai savas idejas. Filmā viņš līdz liberālā pirms AIDS laikmeta vispārīgajam izkopa studiju gadu īsfilmā *Dērka Diglera stāsts/Dirk Diggler Story* (1988) aizsāko pornoaktiera drāmu. Triju stundu traģigrotiskajā *Magnolijā*, Andersona smagsvara filmā, kas viņu piepulcēja *Oskaru* nominantu lokam, kā grandiozā daudzsižetu freskā sapulcējās režisora agrīno darbu motīvi: gan īsfilmās *Cigarettes un kafija/Cigarettes and Coffee* (1993) paralēlo sižetu montāžas princips, gan pirmās lielfilmās *Sidnijs/Sydney* (1996) atkarības tēma, gan *Bugi-vugi naktis* vadtēma par seksu kā sociālās komunikācijas formu un arī neurožu avotu. Zīmīgi, ka Andersons arī filmu vides izvēlē ir uzticīgs savai vietai (dzimis Sanfernando ielejā), saviem aktieriem, drāmas meistariem (Džons S.Reilijs, Džūliana Mūra, Filips Beikers Hols, Viljams H.Meisijs), ar kuriem viņš sadarbojas vairākkārt. Vēl šķiet, ka Andersonam piemīt harismātiskā līdera prasme: viņš ne tikai prot pārliecinoši pierunāt darbam augstākās raudzes profesionāļus, bet arī

atklāt jaunas šķautnes zvaigžņu radošajās biogrāfijās (tā notika ar šķietami neglābjamo komiķi Ādamu Sandleru dramatiskā lomā filmā *Mīlas skurbulis/Punch Drunk Love* (2002) un ar Tomu Krūzu *Magnolijā* – par šo pārsteidzošo tēlu, nelaimīgā, agresīvā seksšovinista lomu Krūzs tika nominēts *Oskaram*). Varbūt Andersona neatlaidības rezultāts ir “bērnības trauma”; ausdis TV darboņu ģimenē, viņš jau septiņu gadu vecumā vecākiem paziņoja, ka kļūs par režisoru. Vairākums Sanfernando iedzīvotāju patiesi strādā TV, un *Magnolijas* varoņu vairākums arī. Tādēļ filma ir kā zem neželīga pētnieka lupas aplūkota masu mediju industrijas preparēšana. Tik ciešs tuvplāns, ka ikvienā žilbinošajā TV darboņa reklāmsmaidīņā ieraugāma nervoza lūpu tricēšana, bailes un gatavība histēriskai eksplozijai. Šie robotiem līdzīgie neizsīkstošās enerģijas kunkuļi – TV šovu zvaigznes – ir uz nervu sabrukuma robežas, un, atrodoties nepārtrauktā uzbudinājumā, tie iemanto ļaunāko – vēzi. Ne tikai kā slimību (divi no galvenajiem filmas varoņiem ar šo nelaimi mirst), bet arī kā metaforu cilvēciskuma sairumam, tā vitālā orgāna pakāpeniskai bojāejai, ko dēvē par cilvēciskām attiecībām. Tas, ka Andersonam ģimenes modelis (filmas centrā ir divu pajukušu ģimeņu epopeja) kalpo par vispārīguma – likteņa – alegorisku formu, filmai piešķir pamatīgas mūsdienu traģēdijas mērogus. Liktenis – tā ir sabiedrība. Sabiedrība dzimst ģimenē. Sabiedrība – tā ir ķēdes reakcija, kurā viena vardarbība pret personību, individu seko nākamajai. Izklūt no šīs ķēdes nav iespējams. Atliek gaidīt apokalipsi. Ar vardēm. **NN**

☛ Milas skurbulis

Režisors Terenss Jangs. Lomās Omars Šarifs, Katrīna Denēva, Ava Gārdnere, Džeimss Meisons



Katrīna Denēva

Austroungārijas impērijas spožums un gals skumjai pasacīnai līdzīgā stāstā par Hābsburgu erhercoga Rūdolfa nelaimīgo mīlestību. Austroungārijas valdnieka Franča Jozefa un imperatores Elizabetes vienīgais dēls Rūdolfs (Šarifs) nevar precēties ar iemīloto Mariju (Denēva), jo... jau ir precējies.

1968. gada maijā Kannās divdesmit pirmo reizi sākās festivāls, kura žūrijas priekšsēdis bija Džeimsa Bonda pirmo daļu (*Doktors No/Dr.No* (1962) un *No Krievijas ar mīlestību/From Russia with Love* (1963)) režisors Terenss Jangs. Festivāla trešajā dienā jaunie censoņi Karloss Saura un Džeraldīne Čaplina iekārās Kannu pils sarkanajā aizkarā un kavēja paši savas filmas pirmizrādi – Francijā bija sākušies studentu nemieri. Festivāls tika slēgts, žūrija atlaista. Revolucionārais Godārs aiztraucās uz Parīzes barikādēm, Jangs – uz Venēciju, kur viņu gaidīja filmēšanas grupa, kas (likteņa ironija!) par franču un angļu miljonāru savāko bargo naudu un ar mega-zvaigznēm (Šarifs, Gārdnere), izrakstītām no Amerikas, grasījās filmēt Austroungārijas impērijas pēdējās dienas ar Holivudas stila mērogu, izmantojot no ASV aizgūto platformāta ekrānu, stereoskaņu, kostīmu un dekorāciju pārbagātību. Visu to, ko Eiropa salīdzinošās nabadzības dēļ līdz *Mayerlingai* nevarēja atļauties. Sešdesmito gadu beigās tika rasts risinājums kino finansēšanai vairāku Eiropas valstu kopprodukcijās. Pluss un atšķirība no Holivudas producentu diktāta bija tas, ka Eiroholidudā tika dota lielāka iespēja izpausties režisoru ambīcijām jeb tā saucamajam autorkino. Šai ziņā *Mayerlinga* ir tipisks piemērs: tā laika dižākais Eiropas operators Anri Alekāns (*Romas brīvdienas/Roman Holiday* (1953), *Skaistule un*

briesmonis/La belle et la bête (1946) u.c.) varēja atļauties filmēt ilgus un krāšņus sniegto Alpu ziemas skatus, uz kuriem Jangs izvērša Arama Hačaturjana mūzikas viesuļus, un producenti iecietīgi skatījās uz šādām mākslinieciskām kaprīzēm.

Filmas galvenā problēma gan bija galveno milētāju – aktieru pāra – kinogēniskā un, kā runā, raksturu nesaderība, tādēļ gan Šarifs, gan Denēva izskatās *Mayerlingā* tik kokaini stīvi, it kā lineālu norījuši, kaut arī kā lelles skaisti saposti. Par kaut cik dzīvelīgām jūtām, kur nu vēl kaislīte nevarēja būt ne runas. Ava Gārdnere imperatori Elizabeti tēloja kā tipisku Ņujorkas vai Losandželosas bohēmas ballišu varoni, ne karaliskas dinastijas stila kodos izdresētu būtni. Iespējams, pārliecinošāks milas duets būtu posījies, ja tiktu realizēta sākotnējā iecere: oriģinālā tika plānots vīra – sievas aktieru duets Mels Ferērs un Odrija Hepberna (kura Mariju turklāt jau tēloja TV iestudējumā 1957.gadā). Kinovēsturē filma tomēr paliek kā spilgtākais Eiroholidudas ražojums šā virziena pirmsākumos, kur izdevās filmēt holidudiski bagāti un eiropieiski izsmalcināti. Ironiski šķiet arī tas, ka 1968.gada studentu revolūcijas robežšķirtne ātri vien pārsviedās uz ASV, kur dzima pavisam cits kino – *Bezbēdīgo braucēju/Easy Rider* (1969) paaudzes kino. **NN**

Bezbēdīgie braucēji • Dienas skaistule • Doktors No u.c.

Režisors Fransuā Trifo. Lomās Žans Pjērs Leo, Kloda Žada, Hiroko Berghauere



Kloda Žada un Žans Pjērs Leo

Antuāns Duanelis (Leo) ir apprecējis Kristīni (Žada), kura pasniedz privātstundas vijoles spēlē. Viņš strādā kādā korporācijā – dzenā pa baseinu kuģu modeļus. Darbā viņš iepazīstas ar japāņieti Kioko (Berghauere) un apgūst neuzticības pieredzi.

Kā skaidrot režisora Fransuā Trifo apmātību ar savu 400 sitienos pieteikto varoni Antuānu Duanelu, kura loma kā uzlieta vienmēr piestāvējusi aktierim Žanam Pjēram Leo? Taču jau ar to patiesīguma un autobiogrāfisma klātbūtni, ko Trifo ir ielicis it visās savās filmās par Duanelu (tādas ir piecas). No dramatiskas bērnības cauri kompleksu, nedrošības, pat šķietama infantilisma pilnai jaunībai Trifo savu Duanelu ir vadījis līdz pat brieduma gadiem (pēdējā šī cikla filma *Aizslīdāsā mīlestība / L'amour en fuite* tapa 1979.gadā). Taču atšķirībā no dramatiskajiem 400 sitieniem tās Trifo filmas, kuru centrā ir Duanela jaunība un attiecības ar sievietēm, ir veidotas ar francisku vieglumu un traģikomisku šarmu. Rotaļīga traģikomēdija ir gan *Nozagtie skūpstī / Baisers volés* (1968), kurā Duanelis tikko atgriezies no armijas un mēģina ielauzties dzīvē, šķietami tikpat gaisīga ir arī *Mājas pavards*. Duanelis un viņa ligava Kristīne, ko viņš tik neveikli aplidoja *Nozagtajos*

skūpstos, ir apprecējušies, romantiku ir aizstājusi inerce. Duanelam joprojām ir "brīnišķīgas attiecības ar cilvēkiem, bet sliktas attiecības ar dzīvi" (F.Trifo). Dzīve, kuras spēles noteikumos ietilpst funkcionēšana sistēmā – darbavietā, Duanelu dzen panikā un asu izjūtu meklējumos – romānā ar japāņu sievieti Kioko.

Trifo filmu šarms slēpjas intonāciju un ironijas trauslumā un spējā varoni ar maigo ādu, kāds ir Duanelis, padarīt par teju universālu cilvēka pieredzes spoguļi, kurā nedrošība mijas ar ambīcijām, vēlme pēc stabilitātes un ģimenes ar alkām pēc piedzīvojumiem.

Turklāt Trifo neliekuļo. Antuāns Duanelis ir arī pats Trifo un Žans Pjērs Leo: aktieris un režisors, kuru abu radošā un autobiogrāfiskā mijiedarbība ir radījusi Antuānu Duanelu. DR

400 sitieni • Nozagtie skūpstī • Žils un Džims • Amerikāņu nakts u.c.

Režisors Stīvens Spīlbergs. *Lomās Džūda Lovs, Helijs Džoels Osments, Viljams Hērts, Frānsisa O'Konora*

Futūristiska pasaka par robotpuiku, kurš spēj just, ne tikai domāt. Mirušā iesaldētā dēlina vietā kāda ģimene iegādājas šo aizvietotājbūtni, līdz medicīna varēs uzveikt viņu istā bērna kaiti. Bīdī, kad tas notiek, Dāvids (Osments) tiek izmests. Un, līdzīgi kā koka puika Pinokio, viņš kopā ar savu mīloto rotallācīti Tediņu un gadījuma celabiedru, sieviešu prieku žigolo Džo (Lovs) dodas pasaulē. Arī tādā pasaulē, kura pati radījusi robotus, lai izklaidētos, viņus publiski iznīcinot. Varbūt Dāvidam reiz izdosies atrast Zilo Feju – sev īstu māmiņu un tās īstu mīlestību?

Stenlijs Kubriks (1928–1999) savā laikā nopirka 1969.gadā žurnālā *Harpers Bazaar* publicētā Braiena Oldisa stāsta *Super Toys Last All Summer Long* ekranizēšanas tiesības un bija kā suns uz siena kaudzes, nelaide plānotajai filmai nevienu ij tuvumā. Tolaik Kubriku bija aizķērusi mākslīgā puisēna Deivida vienīgajam uztīcamajam draudziņam plīša lācēnam izmestā frāze: «Kā tu domā – mūsu mamma un tētis ir isti?» Uz ko Tedijs viedī atbild: «Neviens nevar būt drošs, kas tas ir – īsts...» Kubriks ar leģendāro konspirāciju iecerētās filmas sīžetam pēc analogijas ar koka puisēli no slavenās pasakas piešķir segvārdu *Pinokio* un sāk fanātiski gatavot scenāriju īstai mūsdienu traģēdijai. Taču visvairāk meistarau iedvesmoja varbūtība, ka viņš būs pirmais kinematogrāfists, kas filosofiski vizuālā formā apcerēs 70.gados tik populārās mākslīgā cilvēka – robota radīšanas idejas eksistences problēmas. Turklāt sītīs sabiedrību visvairīgākajā vietā – cilvēku attiekmē pret saviem pēcnācējiem. Kubriks uzsver – kaut arī mākslīgs, bērns ir un paliks bērns! Līdzīgi Antuānam Sent-Ekziperī viņš brīdina – mēs esam atbildīgi par tiem, ko pieradinām! Kubriks izsappotais mākslīgo cilvēku filmas prieks nebija ilgs: skatoties Džordža Lūkasa pirmos *Zvaigžņu karus / Star Wars* (1977), viņš saprata, ka tehnikas progress buksē. 70.gadu vidū meistars apjēdz arī to, ka neiespējami būtu lolot ilūzijas par maza robotiņa – puikas konstruēšanu filmēšanai. Projekts iegulst Kubrika arhīvos. Gadu pēc meistara nāves Stīvens Spīlbergs nāk klajā ar šokējošu paziņojumu – tieši viņam Kubriks esot novelejis radošā mantinieka godu un pirmais no trīs Kubrika nepabeigto scenāriju paketes saskaņā ar ģenija vēlmi esot jāfilmē *Mākslīgais intelekts* (pirmo reizi Kubriks par projektu ieminējies Spīlbergam 1979.gadā). Jābrīdina aizdomīgie, kāpēc Spīlberga filma, turklāt pavadīta ar tik leģendām vītu pagātni, nekļūst par kases grāvēju, kaut gan tā pārvarēja 100 miljonu robežu ASV.



Helij Džoels Osments un Džūda Lovs

Šī nav viegla filma – nedz pēc žanra likumiem, nedz pēc vizuāli sarežģītās valodas, nedz pēc satura konteksta. Būtībā tas ir dramatisks, pat traģisks stāsts – vilšanās (tiklab Kubrika, kā Spīlberga). Filma, kas pārbauda cilvēka sāpju un līdzpārdzīvojuma sliekšni. Ir piepildījies Kubrika pareģojums, ko viņš ierakstījis filmas scenārija eksemplārā: «Cilvēkiem nepatik domāt.» Vēl mazāk tiem patīk izjust dvēseles sāpes. Es nezīnu, kam ir jānotiek, lai šī situācija mainītos. Kad zeme zaudē spēju just, tā mirst. Spīlberga filmu ievadīja baisi divaina reklāmas kampaņa. Ziņu aģentūras ziņoja par daudzām lappusēm internetā, kas pilnā nopietnībā vēstīja par... 2142.gadu. Tajās atainotā nākotne nebija iepriecinoša: oficiālas ASV valsts iestādes, izglītības organizācijas un pat nākotnes privātpersonu mājaslapas ziņo, ka notikusi robotu savvērestība, mākslīgo intelektu neatkarības karš, pa pasauli kļaiņo krietns pulks izbēgušu biomehānisku slepkavīgu bērnaukļu, rūpnicu strādnieku, gladiatoru u.tml. **NN**

• Žokļi • Indiana Džonss un pazudušā šķirsta meklētāji u.c.

Režisors Deivids Linčs. Lomās Laura Heringa, Naomi Votsa, Džastins Tero, Roberts Forsters, Anna Millere

Mels limuzīns traucas naktī pa Losandželosas piekalnes slaveno Malholandas šoseju. Limuzīnā – šīka brunete, kuru grasās nogalināt. Pēkšņa autoavārija izjauc slepkavu nodomus, bet brīnumaini izdzīvojuši (Heringa), neko no nakts murga neatcerēdamās, paslēpjas tukšā bungalo. Tur uzrodas arī blondīne, jaukā, naivē Betija, viņa arī Diāna (Votsa), kas ieradusies iekarot Holivudu. Betija visu atceras, taču neko nesaprot. Kopā ar jauniegūto draudzeni, kura sevi nosauc par Ritu un vēlāk kļūs par Betijas liktenīgo milu, abas sievietes kā noburtas, taču sparīgi dodas izzināt Engēlu pilsētas un pašas savus esības noslēpumus.



Laura Heringa

Ar mākslas augstskolu beigušo drūmo kino sirreālistu Deividu Linču (1946) saistīts paradokss: kāpēc viņa filmas regulāri komerciāli izgāžas ASV kinoteātros, kamēr kino-festivālos, Eiropā un Japānā tās dievina (tikai pateicoties peļņai pasaulē un TV, Linča projekti nes peļņu, turklāt labu)? Ko isti nozīmē režisors, kurš izjūt riebumu pret ēdienu (un nekad neēd mājās – tur vienkārši neglabājas nekādi pārtikas produkti), apgalvojums, ka viņa filmu sižeti šķiet divaini tikai tiem, kas uzdod šādu jautājumu? Vai to, ka Linča filmas labāk skatīties īpašā zemapziņas stāvoklī, transā? Kad Linčs atzīstas patikā pret samudzinātiem stāstiem, kuros daudz smalku pagriezieni, izliekumu, kas viņam atgādinot smadzenes, var nojaust, ka arī savu filmu viņš redz kā dzīvu organismu, tāpēc, iespējams, neprognozēja-ju. Tāpēc viņa filmās daudz uzmanības pievērsts fizioloģisku detaļu atainošanai: norauts zilibāls nags, nogriezta auss *Tvinpikā*, ar stiklu pāršķeltas smadzenes vai pūstošas miesas teju saožams smārds (*Malholandas ceļā*), acīmredzama tiksmē par *Ziloncilvēka / The Elephant Man* (1980) īpaši kroplīgajām cilvēka – izdzimuma ķermēnģalvas formām... Taču savādi, ka vārds “perverss” saistībā ar Linča kino skan nekorekti: viņa filmas pēta un atrod iracionālajā, patoloģiskajā (ārpus normas esošajā) skaistumu un pievilcību. Tas nu ir fakts. Tiem, kas neuzdod jautājumus par divainībām. *Malholandas ceļš* – filma kā sapnis par realitātes pavedi- nošo melīgumu. Taču Linčs nav tikai veikls manipulators, kurš zina, kurā brīdī vajag “izrūbit” prožektorus (kā epi-

zodē ar L.A. naktskabarē apmeklējumu, kurā klusējošas dziedātājas skaļā dziesma kļūst par iracionalitātes sim- bolu – biedējošu solonumuru). Viss, ko mēs uztveram kā realitāti, īstenībā ir filma, kas izrāvusies no autoru kon- troles un sākusī dzīvot patstāvīgi. Uz Holivudu Betija taču lido kopā ar pāris dzīvelīgiem vecīšiem, kas šķiroties mīļi piedraud – mēs sekosim tavām gaitām uz lielā ekrā- na... Vēlāk viņi parādās atkal mazitiņi kā ikstiņi un paskrien garām Betijas gultai. Lūk, Linčs rotaļājas ar mērogiem liels un mazs pat viena ekrāna taisnstūra robežās. Lielais ekrāns, kurā ļaudis kā siks traucēklis maisās pa kājām. Ekrāns kā elektromagnētisks enerģijas lauks, kurā pilnīgi viss (dzīve, kino, realitāte, ficija, spoguļattēli un aizspoguļijas) atrodas tapšanas, vers- mainas apziņas burbuļošanās procesā. Brīnumu lauks, kur šausmīgais blakus pretīgajam, skaistais – neglītajam, parastais – neparastajam, kur viss var mirkli kļūt par jebko citu, garantiju stabilitātei nav. Un tā ir tirā veidā Deivida Linča daiļrades pamattēma – fanātiska ziņkāre par (dzīvības un realitātes dažādo formu) mutācijām jau kopš ģeniāli baisās debijas *Dzēsgumijgalvas / Eraserhead* (1977) laikiem. Par tik virtuozu, no iecerētā TV seriāla desmitgades spožākajā iracionālajā kinostāstā par klaus- trofobisko kinematogrāfa būtību (cilvēces kolektīvās, ne sevišķi komfortablās atmiņas restaurāciju) pārtapušu un vienlaikus drosmīgu atgriešanos pie savām saknēm. Linčs dabū 2001.gada Kannu festivāla *Grand Prix*. **NN**

☛ Zilais samts • Mežonīgie sirdi

Režisors Džons Hjūstons. Lomās Hamfrijs Bogarts, Mērija Astora, Pīters Lorre, Sidnejs Grīnstrīts

Corbis/Sotapix



Hamfrijs Bogarts

XX gs. 40.gadi. Sanfrancisko. Ciniskais, skarbaiss, vīrišķīgais detektīvs Sems Speids (Bogarts) strādā vienā biroja telpā ar savu kolēģi Maiklu Ārceru. Speida mātišķā sekretāre piesaka jaunu klienti Rutu Vanderliju (Astora) – atbrunojošu bruneti, kas par 200 dolāriem noalgo Speidu atrast viņas māsu Korinu, kura slēpjoties Sanfrancisko kopā ar pavadēju, bistamu tipu Floidu Tersbiju. Ārcers, kurš dodas uz tikšanos ar šo vīrieti, tiek nogalināts. Semu Speidu policija tur aizdomās par Ārcera slepkavību, jo viņam ir romāns ar kolēģa sievu. Tiek nogalināts arī mistiskais Tersbijs, bet izmeklēšanas pasūtītājam ir gan cits vārds, gan savas intereses lietā, kas saistīta ar Maltas vanaga figūru.

Maltas bruņinieku ordenis 1539.gadā kā cieņas apliecinājumu Spānijas Kārlim V nosūtīja dārgakmeņiem rotātu figūru – Maltas vanagu. Pēc pirātu uzbrukuma kuģim, kas veda nenovērtējamo dārgumu, Maltas vanaga liktenis nav zināms līdz šai baltai dienai... Šī leģenda uzrakstīta parādās filmas *Maltas vanags* ievadā, bet pats dārgums diktē asiņainos notikumus klasiskajā detektīvdramā, ko pieņemts uzskatīt par pirmo *film noir* jeb melno filmu kino vēsturē. Grafisks, ekspressīvs vizuālais stils, asas gaismēnas, komplicēta detektīvintriga, galvenais varonis – detektīvs, kurš dzīvo pats pēc saviem visai diskutējamiem ētiskajiem principiem, liktenīgā sievietē, kurai piemīt slepkavnieciskais šarms: tās ir *Maltas vanaga* radītās un melnās filmas pazīmes. (Pats jēdziens “*film noir*” radās jau pēc II pasaules kara, kad franču kritiķi sastapās ar līdz tam neredzētajām Holivudā 40.gados tapušajām detektīvdramām, kuras vienoja gan noskaņa, gan vizuālais stils.) Neuzticības, nodevības spēles ir tās, kas valda šajā noziedzīgajā ballītē, kur visi izmanto visus, pat neraugoties uz simpātījām un flirtu (starp Semu Speidu un viņa klienti). Bet Maltas vanags, kuru iegūt alkst filmas varoņi, ir

tikai dzinulis un iegansts filmas sižeta attīstībai (trilleru meistars Alfreds Hičkoks šādus ieganstus, ap kuriem ir savērptas detektīvdramu intrigas, dēvēja par Makgafniem). Ar *Maltas vanagu* kinorežijā izcili debiteja toreizējais scenārists Džons Hjūstons. Kaut detektīvliteratūras autoritātes Dešela Hemeta romāns *Maltas vanags* Holivudā jau bija ekranizēts divas reizes (1931. un 1936.gadā), Hjūstons spītīgi uzskatīja, ka viņa režisētā versija būs pārāka. Viņš nekļūdījās. Tā radīja stilu un noskaņu, vārdā *film noir*.

Filma saņēma trīs *Oskara* nominācijas: labākā filma, labākais otrā plāna aktierdarbs (Sidnejs Grīnstrīts) un labākais adaptētais scenārijs (Dž.Hjūstons). Kā kinovēstures ironiju var dēvēt faktu, ka nedz Bogarts par savu principiāli atšķirīgo pievilcīgā draņķa lomu, nedz Mērija Astora par atbrunojošās maitas lomu – labāko savā karjerā – netika pat nominēti. Maltas vanaga kārotāji – kolorītie nelieši Pīters Lorre un Sidnejs Grīnstrīts – ar Bogartu kopā ir filmējušies vēl vienā Holivudas leģendā *Kasablanka* / *Casablanca* (1942). DR

☛ Kasablanka • Dziļais miegs • Vientuļā vietā u.c.

Režisors Vudijs Allens. Lomās Vudijs Allens, Daiena Kitone, Mariela Hemingveja, Merila Stripa

Nujorkas intelektuāli rakstnieku (Allens) tikko pametusi sieva (Stripa), lai sāktu kopdzīvi ar sievieti. Abu postošā laulības pieredze kļūst par pamatu viņas grāmatai, kamēr rakstnieks mēģina atrast sevi attiecībās ar septiņpadsmitgadīgo mīlāko (Hemingveja) un sava precētā drauga simpātiju (Kitone).

Pirmā nodaļa. Viņu sajūsmīnāja Ņujorka, viņš to romantizēja – pārmēriģi... Viņam tā nozīmēja formu, kas eksistēja melnbaltos toņos un pulsēja Džordža Ģērsvina *Rhapsody in Blue* ritmos... – vēsti nazāla balss, attēlos mijoties Ņujorkas melnbaltajiem torņu silueteim un ainavām. Savu sakāmo Vudijs Allens – *Manhetenas* galvenais varonis rakstnieks – atkārtu vairākas reizes, mēģinot atrast precīzos vārdus, lai izteiktu savu tik īpašo Ņujorkas izjūtu.

“Pirmā nodaļa. Viņš dievināja Ņujorku, tā viņam šķita mūsdienu kultūras metafora...” Un vēlreiz. “Pirmā nodaļa. Viņš bija tikpat skarbs un romantisks kā pilsēta, kurā viņš dzīvoja. Tā bija viņa pilsēta un mūžīgi būs!...” Tā sākas *Manhetena*, kurā kondensēta teju visu šī amerikāņu aktiera un režisora – lielā egocentriķa un skumjā ironiķa – filmu būtība. Var diskutēt, kas Allena vērtību sistēmā ir būtiskāks: pilsēta vai sievietes, viņa paša tēloto Ņujorkas intelektuāļu attiecības ar savu vienīgo pilsētu un savām daudzajām sievietēm, bet nebūs pārspilēts apgalvot – Allens prot atzīties mīlestībā gan Ņujorkai, gan sievietēm.

Manhetenas iedzīvotāji paši sev rada neirozes un problēmas, lai viņiem nebūtu jādomā par biedējošām un neatrisināmām parādībām: tādu diagnozi Allens uzstāda Ņujorkas *Manhetenas* iedzīvotājiem un arī sev. Viņu problēmas rotē ap viņiem pašiem – tik erudītiem un savu sajūtu (mil/nemil, milu/nemilu) nomocītiem.

Manhetenā notiek viss un nenotiek nekas, ja par neko uzskata attiecību nianšes, neirozes, cilvēcisku nedrošību un tikpat cilvēciskas ambīcijas. *Manhetena* tiešām ir urbānā neirotiķa Vudija Allena vienlaikus pašironiskā un egoistiskā stila koncentrāts, ko viņš variē un ekspluatē joprojām, stāstot stāstus par savu pilsētu un savām sievietēm. DR

Enija Hola • Zēlīgs • Salds un nekrietns



Vudijs Allens

Režisors Aleksejs Germans. Lomās Andrejs Boltņevs, Nina Ruslanova, Andrejs Mironovs, Aleksejs Žarkovs, Nina Usatova



Aleksejs Germans

V isas t.s. lielā stila filmas mums piederošajā tagadnē ir veidotas kā stāsti – līdzības par dižu spēku: vai nu par elfu, maklaudu, matriksu, brāļīgo vai pionierisko. Arī krievu kino izcilais hiperrealisma pārstāvis Aleksejs Germans (1938) ir uzticīgs vecās Pēterburgas literatūras labākajām tradīcijām – prast pārvērst magnetizējošā, precīzām un vienlaikus poētiskām laikmeta detaļām pārbagātā kinovalodā, būsīm godīgi, diezgan lētus kriminālā žanra pastāstus, izveidojot fenomenālas filmas – “jaunās derības”, sava veida baismīgās krievu dzīves enciklopēdijas. Var teikt radikālāk – Germans veido filmas fantomus, kuru vampīriskā enerģija baro nu jau ne vienu vien kinomānu paaudzi, turklāt visi režisora ne bez padomju laika cenzūras rokas palīdzības ilgi un mokoši tapušie darbi (*Pārbaude uz ceļiem / Proverka na dorogah* (1971) gulēja plauktā, *Lapšinu* filmēja gadus četrus, *Hrustaļov, mašīnu!* / *Hrustaļov, mašīnu!* (1998) – trīs, jaunāko *Grūti būt dievam / Trudno būt bogom* – jau astoto...) kļūst par starptautiska mēroga kinonotikumiem. Piemēram, *Hrustaļovs* pēc pirmā publikas mulsuma efekta Kannu festivāla pirmizrādē jau vēlāk, kad tika dziļāk apjēgta visa tā burtiski fizioloģiskā, lietiskā, hipernaturalistiskā filmas skaņas/attēla matērija, šis bieži vien derdzīgais mikrokosms, tika vienbalsīgi pasludināts par kinovalodas maģiskā realisma šedevru. Germana filmās nevar runāt par atsevišķu aktieru solodarbu, kaut gan paši tēlotāji uzsver, ka piedalīšanās šāda vēriena filmās ir līdzīga aktiera meistarības treniņa augstākajai klasei. Un divainā kārtā šie aktieri – tipāzi, zīmes paliek neizdzēsami (kā Boltņeva brutāli simpātiskais Lapšins vai Mironova čekists – aktiera, ierastā komiķa milzīgo traģēdijas potenciū triumfs). Piemēram, grandiozā *Lapšina* fināla aina ar perversu bandas ieslodzīšanas

Trīsdēsmītie. Padomju elēģija. Kriminālmeklēšanas brigadieris (Boltņevs)

Petrogradas/Leningradas/Pēterburgas nomaļu žogmalēs starp koka būdelēm un laukumiem ar ģipša pionieriem un diska metējiem kersta debilu slepkavu bandu un meklē pretjūtas vietējā nošurkušā dramatiskā teātra aktrīsē (Ruslanova).

grautiņu ir tāds pats netirā krimiķa žanra etalons, kāds amerikāņiem ir *Franču sakarnieks / French Connection* (1971). Vai arī Germana intuitīvi notvertā līdzība ar spēcīgas varas kulta priekšmetu, istu varas fetišu – melnu, bruņotu automobili, kādi drasē, starp citu, ne tikai Germana padomju varas virtuves, vai tie būtu NKVD “orgāni” vai Staļina fašisma vides aizkulisēs, mehānismu atmaskojumu, var teikt, padomju mafijfilmās (*Lapšins, Hrustaļov, mašīnu!*) un ir tikpat atpazīstams elites dzīves atribūts no amerikāņa Frānsisa Forda Kopolas *Krusttēva* sāgas pasaules – arī klasikas. Ir grūti, pat neiespējami noteikt, vai inteliģents paaudzēs Germans (tēvs Jurījs Germans – ievērojams literāts) jūt sentimentālu mīlestību vai naidpilnu riebumu pret šiem padomju “dzelzs varoņiem”, kurus par tādiem padarījusi antisemitārā, necilvēcīgā dzīve un partijas lozungi. Tā ir ļoti specifiska nepareizo, puskriminālo milžu, milču – skūtgulvju gladiatoru, uz spilgtas dekadences un rupjas maucības robežas ligojošos sieviešu, nāvīgi salauzītu dievabērnu vergu pasaule, panoptikums, kuru filmlentēs iedzīvina meistars. Savādie varoņi, kas, kolektīvizācijas kopkori skaļi dziedot, nemaz ne tik sen vienā piektdaļā pasaules grasījās uzcelt jaunu komunistisko nākotni. Vārdu sakot, taisīja vēsturi. Bet Germans viņu, šo vēsturi, ar tauriņķērāja entomologa rūpību restaurēja savās filmās – monstros. Boļševisms un šķiru cīņa kā mežoniģas, neapstādināmas radošās enerģijas avots. Filmas – odas milicijas un citu valsts “orgānu” naganam, bezfiltra papirosiem un drošsirdīem, kas nežēlīgā optimismā *moči* varas ienaidniekus. Un kuru – milču, čekistu – rupjā vīrišķā spēka priekšā sievietes ģībst kā mušas. **NN**

☛ **Franču sakarnieks**

Režisors Gass van Sants. *Lomās Rivers Finikss, Kianu Rīvss, Kjara Kaselli, Udo Kirs*

Maiks (Finikss) un Skotjs (Rīvss) ir vistvākie draugi. Maikjs ir nabags un narkoleptiķis – reta slimība, kad cilvēks atslēdzas, aizmiegt jebkurā vietā un laikā. Izglītotais bagātnieku dēlīnš, huligāns uz laiku Skotjs Maikam ir sargeņģela vietā. Un abi puīši ir vīriešu kārtas prostitūtas Portlendā Aidaho štatā. Skots sev devis zvērestu, ka, pilngadību sasniedzot, beigs nodarboties ar prostitūciju, taču baidās to pateikt Maikam, kurš viņu mīl. Kādurīt pēc lēkmes Sietlā Maiks atmostas Romā Itālijā...



Rivers Finikss un Kianu Rīvss

90. gadu sākuma politikorektuma eiforijas modes vilnī uzneso netrādicionālās mīlestības tēmu Gass van Sants (1952) spējis pilnībā atsvešināt no geju pikantēriju kino-produkcijas un pārvērst par vienu no smeldzīgākajiem un pētiskākajiem desmitgades kinostāstiem par zudušās paaudzes tēmu: vairākums ASV kritiķu *Manu personīgo Aidaho* ierindo desmitgades ikonu jeb zimes filmu galvali. Protams, lomu filmas likteņa noteikšanā iezīmēja arī aktiera – tīrradņa, sava laika Džeimsa Dīna Rīvera Finiksa nāve no narkotiku pārdozēšanas (Rivers mira jaunākā brāļa Vakina, tagad Holīvudas zvaigznes, rokās pie Losandželosas naktskluba *Vippers Room*, kas pieder Džonijam Depam), realitātē ilustrējot vienu no Holīvudas mītiem – *live fast, die young* / dzīvo ātri, mirsti jauns. Rivers tikai pirms gada Venēcijā bija saņēmis *Zelta lauvas* par lomu *Manā personīgajā Aidaho*... Filma ir svabada Šekspīra vēsturiskās lugas *Henrijs IV* interpretācija, kas stāsta par karaļa un viņa labākā drauga attiecībām, tikai te princis ir bagātais Skots, bet viņa uzticamais sekotājs – Maiks, kuru van Sants padara par filmas centru, kaut arī tās darbība visu laiku balansē uz ticamības un fantāziju, reālā un nereālā robežas. Piemēram, kas notiek ar Maika ķermeni brīžos, kad viņš ir dziļajā bezjūtu miegā, un vai Skots neizmanto savu draugu naudas pelnīšanai? Vai Itālijas lauku dzīves ainas, kurās Maikam pēkšņi uzrodas mājiņa un Skotam sākas romāns ar itālieti Karmelu, mīlestība, kurā Maikam vairs nav vietas, tādēļ viņš atgriežas Amerikā viens, lai atkal pakristu bez maņas kādas Aidaho šosejas

vidū – vientuļš, nevienam nevajadzīgs, kā izmantots priekšmets. Vai tā bija vizija vai istenība? Filmēšanas maniere ar kadru paātrinājumu, ar *flashback*/atmiņu zibšņiem, ar sajaukto notikumu hronoloģiju un epizožu nervozo ritmu šo nerealitātes sajūtu padara gluži narkotisku – kā slimā Maika vizualizētu iekšējo redzi un emociju. Šī traumētā delvera Maika jūtu izmisīgā tīriba, viņa uzticības patiesīgums, ko tik dedzīgi izdzīvo Finikss, liek domāt par Dostojevsku, Šekspīra vēriena traģiski romantisko varoņu pasauli, ne par marginālajiem “gatavs uz visu” antivaroņiem, kādi piestāvētu Endija Vorhola apjūsmoto “neķītro friku” sabiedrībai. Van Sants demonstrē arī abu varoņu vecākus – paaudzi, kura izaudzīnājusi būtībā liekos, uz visu gatavos puīšus par naudu. Skotam tas ir miljonos peldošs despotisks tēvs, kurš gatavs piedot dēlam jaunības grēkus apmaiņā pret čeku, augstskolu un stāvokli sabiedrībā, ja viņš paraksta līgumu noteiktā datumā beigt tādu nepiedienīgu dzīvi. Un Skots to paraksta. Tikmēr Maiks kopā ar draugu labprāt uzturas bitņiku *skvotā*, kuru vadonis ir pusjūcis, nodzēries, bet lādīgs filozofs/nezin kas. Te ir brīvā mila un nekas nav jātēlo. Tikai kādudien var izrādīties, ka šī klaidonīgo anarhistu patversme ir tukša. Tik vien Maikam atliek, kā iedomāties sevi ir sev līdzīgus puīšus, arī “draugu uz mūžu” Skotu, uz pornožurnāla vāka kā ēsmu citu iegribām. Izlieto – izmet. Tā Maiks dzīvo zem skrejošiem mākoņiem: pamos-tas vienreiz bez naudas kabatā, pamostas citreiz – viņa mīlestība, viņa sargeņģelis ir prom, pavisam. **NN**

• Psiho • Dzeriji • Zilonis

Režisors **Žaks Tati**. Galvenajā lomā **Žaks Tati**

Žaks Tati

Ilo kungs ir režisora, scenārista un arī aktiera Žaka Tati (1908–1982) varonis, “firmas zīme”. Neveikls un aizkustinošs, viņš ir mūžīgais autsaiders sintētiskās laimes pasaulē – supermodernu tehnoloģiju piebāztā, standartizētā, paviršības un atsveinātības pilnā pasaulē. Filmā *Mans tēvocis* leļļu namiņu ar izcakinātu pagalmiņu apdzīvo pārtikusi mietpilsoniska ģimene, te bērns un viesi drikst pārvietoties pa strikti iezīmētu taciņu un goda vietā ūdens strūklu rīsta strūklaka – skārda reņģe. Tā tiek ieslēgta naski splaut ūdeni par godu viesiem, kas pēc nama saimnieku pārlicības atbilst godājamu cilvēku statusam, un izslēgta, ja ieradies tikai bulciņu pārdevējs... Žaka Tati ironija, kas veltīta “vidējam mietpilsonim” un tā izpratnei par laimi kā eksistenci modernos žurnālos noskatītās dekorācijās, ir nemainīga no filmas filmā. Viņa varonis Ilo kungs nesekmīgi mēģina iedzīvoties modernajā pasaulē, sākot ar filmu *Ilo kunga brīvdienas / Les vacances de M. Hulot* (1953), turpinot ar *Manu tēvoci, Playtime* (1967) un *Satiksmi / Traffic* (1970). Tati, kas karjeru sāka kā estrādes komiķis, režisēto filmu stils ir absolūti unikāls. Sācis režisēt 40.gados, viņš līdz pat

Ilo (Tati) kungs, viņš arī kāda maza zēna tēvocis, valkā jancīgu hūti, lietusmēteli un neizlaiž no zobiem pīpi. Viņš ir pārāk klamzīgs, neveikls un neiederīgs izdzejātājā, supermodernas arhitektūras un tai atbilstošas sadzīves tehnikas brīnumu blīvi piekravātajā vidē, kurā dzīvo mazais puika un viņa vecāki. Taču puikas varonis ir Ilo kungs.

70.gadiem atļāvās lietot mēmā kino laika komiķu Čaplina, Bāstera Kitona ekscentriskos paņēmienus, vienlaikus savas komēdijas būvējot kā unikālu autorkino – mazliet atsveinātu, ironisku skatījumu uz civilizācijas truluma izpausmēm. Tati visu savu filmu dekorācijas būvēja kā tādu lego pilsētiņu paviljonos, viņš mīlēja statiskas mizanscēnas, garas epizodes un vidējos plānus, kurās sava svarīguma apziņas pārņemti rosījās viņa traģikomiskie varoņi. Tati filmu dekorācijas un telpa ir apzināti pārspīlētas, kariķētas un stilizētas, un viņa pārlicība, ka kino izteiksmes spēks ir attēlā, nevis tekstā un niānsēs, kas jāspēj nolasīt skatītājam, ir dzelzaina. *Mans tēvocis* ar tā smalko ironiju un kariķēti traģikomisko mietpilsoniskās laimes tēlu, kurā tik neiederīgs ir Ilo kungs, 1958.gadā saņēma Amerikas Kinoakadēmijas *Oskaru*. Paša Žaka Tati uzticība vienam varonim savādniekam Ilo kungam priekšmetiskās laimes un neistu vērtību pasaulē gan izrādījās nolemta kraham. Viņa atsveinātais ironiskais stils jau 70.gados (Tati pēdējo filmu *Parāde* filmē 1975.gadā, mirst 1982.gadā) izrādījās pārāk elitārs pasaulei, kas nesātīgi baudīja fetišus, ko vienmēr bija izsmējis Žaks Tati. **DR**

Playtime

Režisors Aleksandrs Zeldovičs. Lomās Natālija Kolakanova, Ingeborga Dapkunaite, Tatjana Drubiča, Viktors Gvozdickis, Stanislavs Pavlovs, Aleksandrs Balujevs



Stanislavs Pavlovs un Tatjana Drubiča

Man mākslas kvalitātes galvenais kritērijs ir tas, vai konkrēto darbu var iedomāties transformētu citā mākslas veidā. Lūk, *Maskava* šai ziņā nepakļaujas pārstrādei. Aleksandra Zeldoviča filma, kas tapusi kopdarbā ar izsmalcināto literatūras anatomu Vladimiru Sorokinu, patlaban nopietnāko prozaīki Krievijā pēc Andreja Bitova un Tatjanas Tolstajas, kuru muzikāli izmargojis Leonīds Desjatņikovs – aktuālākais stilizāciju ģēnijs, un kurā filmējušās vienas zvaigznes (Drubiča, Dapkunaite, Kolakanova, Gvozdickis, Balujevs, Pavlovs – šie seši aktieri ir vienlīdzīgās galvenajās lomās 2,5 stundas ekrāna laikā, katrs apskaujami perfekts un savādāks!), tika iecerēta kā tūkstošgadu mijas būtiskākais četrdesmitgadīgo paaudzes kinomanifests, filmā ir vesels kulta figūru zvaigznājs. Un metropole Maskava kā pasaules naba – atsveināta, dekoratīvi falša, sastingusi, Eliota vārdiem, *waste land*/zudusi zeme. Jaunkrievu orģiju, kriminālās bagātības atmazgāšanas tranzītpunkts ar to specifiku un noslēpumainā slāvu dvēsele, kas, pat dolāru kompotā slikdama, nespēj atteikties no čehoviskās pašrefleksijas, intelektuālām migrēnām un neiznīdējamam vēlēšanās dzīvot skaisti. Un izmisīgi arī. Tādēļ filma *Maskava* ir ne tikai estētiskā dizaina izstrādājums, kur dzīves uztveres deformācijas iepakotas klaustrofobiskas vientulības pilnās ainavās. *Maskava* ir

Trīs biedri – Maiks (Balujevs), Marks (Gvozdickis), Levs (Pavlovs) – un trīs vīnu sievietes ar Čehova lugas Trīs māsas varonu vārdiem – Irina (Kolakanova), vīnas meitas pragmatike Maša (Dapkunaite) un autiste Olga (Drubiča) – savstarpēji saistīti mīlāko seksuālajām saitēm. Irinas milnieks jaunais krievs Maiks apsēsts ar krievu baleta atdzimšanas un privāti sava Lielā teātra ideju, čehoviskā Lopahina, Djaģileva un Savas Morozova jauktenis grasās precēties ar Mašu un sapno par nākotni. Dzīvē vilies un iekšēji iztukšotais psihiatrs Marks, Irinas mīlākais, gremdējas pagājībā un slepus mīl Olgu. Levs – krievs, kas izliekas par hasīdu, izbījis muzikants, tagad cinīkis, vienīgais dzīvo tagadnē, nodarbojas ar nelegālu valūtas transportu Maskavā. Ir 90.gadu sākums – pirmskapitālistiskā terora juku laiks. Grozās milzu nauda, list asinis, valda pirmsapokaliptisks astēniskais sindroms...

nāves, sentimenta un ilgu inkubators, kur tikai forma ir vēsa, toties saturs pilns mutuļojošu kaislibu. Tāpēc jau iespaidi par filmu ir tik duāli, mānīgi, paradoksāli – kā slazdā tā fascinē un biedē.

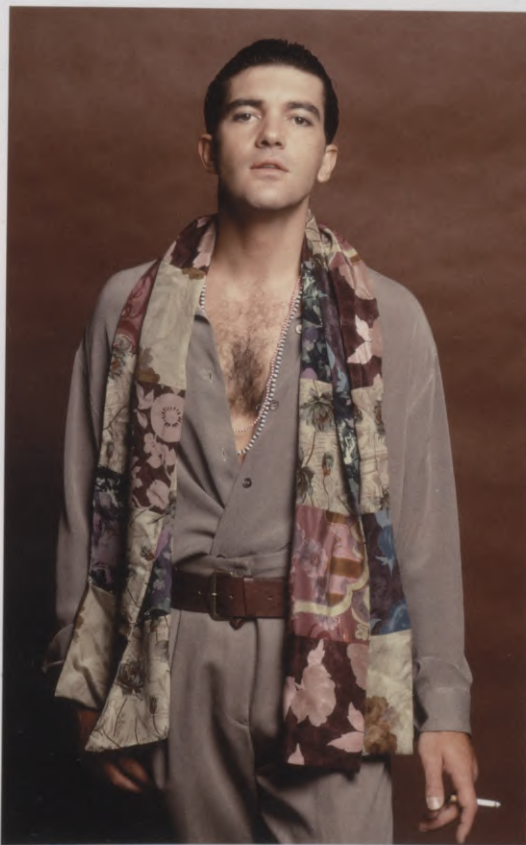
Krievijas kinovidē *Maskava* ilgu laiku bija kā karsts kartupelis mutē – izspļaut žēl, norīt nozīmē akceptēt jauno kinoestētiku, kas pilnībā noliedz mihalkovski/bodrovisko suvenirbanditiskās «kļukvas/sviesta» dominēšanu Krievijas kino. Publiski slavēt *Maskavu* Krievijā skaitījās drosmīgs izaicinājums gan kinocaram Ņikitam, kas to jau nokristījis par «estētisku snobismu un antitautisku izlēcienu», gan masu jeb popkorna kino mīļotājiem, kas dievina *Brāli/Brat* (1997; 2000) un Holivudas putru. Kaut gan ierobežotā kinonomā *Maskava* ir guvusi vērā ņemamus panākumus, tā nopelnījusi pusmiljonu dolāru (budžets bijis 7 miljoni, ko režisors noliedz), zāles allaž ir izpārdotas, videolāviņās pusgadu tā bija pieprasītākā krievu filma. Un L.Desjatņikova smeldzīgi šokējošo *Maskavas* mūziku CD pat par blatu Krievijā joprojām nevar ne ar uguni sameklēt! Un, kaut arī *Maskava* nevienā Krievijas filmu festivālā nav saņēmusi nevienu balvu (izņēmums – komponistam 2000.gada *Kinotaurā* par labāko mūziku), divas trešdaļas kritiķu ierindo to svarīgāko 1999./2000.gada kinosezonas notikumu virsotnē. **NN**

Režisors **Pedro Almodovars**. Lomās Antonio Banderass, Načo Martiness, Asumpta Serna

Toreadoru skolā Madridē kādreizējā vērsu cinu zvaigzne toreadors Djeo Montess (Martiness) saviem skolniekiem māca nogalināšanas mākslu. Jauninātais Einhels (Banderass) jūtas diskomfortabli vērsu cinu pasaulē, Djeo tur viņu aizdomās par homoseksualitāti. Mēģinot pierādīt savu vīrišķību, Einhels uzbrūk skolotāja draudzenei. Viņš uzņemas arī vainu par slepkavībām, kas izdarītas seksuālās kulminācijas brīdī un kurās nav vainojams. Einhela advokāte Marija Kardenala (Serna) dievina viņa skolotāju.

Pēc skaita piektā spāņu Pedro Almodovara (1949) filma, šķiet, bija ideāls Spānijas "produkts eksportam": nacionālais kolorīts, vērsu ciņas, temperaments, spāniskas kaislības uz dzīvību un nāvi. Ja pievieno Almodovara spilgtā rokraksta iezīmes – spēju jebko nofilmēt kā krāšņu reklāmas kadru, prasmi ironiju savienot ar drāmas nopietnību, turklāt vēl arī detektīvintrigu, tad, šķiet, tieši *Matadoram* vajadzēja kļūt par pirmo spāņu režisora filmu, kas satricināja pasauli.

Tomēr vēl ne. Pasaules slavu Pedro Almodovaram – spilgtam spāņu režijas talantam, kurš kino debitēja 1980. gadā, pirms tam būdams gan rokgrupas dibinātājs, gan komiksu zīmētājs – atnesis divus gadus vēlāk tapusi *Sievietes uz nervu sabrukuma robežas* / *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1998), tās pierādījums būs arī Amerikas Kinoakadēmijas nominācija kā labākajai ārzemju filmai. Filma nodrošinās starptautisku atpazītamību arī vienam no tās aktieriem Antonio Banderasam, kurš *Matadorā* spēlē kautro Einhelu. Vērtējot ar atpakaļejošu datumu no Almodovara pašreizējām – Amerikas Kinoakadēmijas visrespektētākā un visdāsnāk apbalvotā Eiropas režisora pozīcijām, *Matadoru* var droši pieskaitīt režisora labāko filmu skaitam. Tajā viņš par varītēm nealkst šokēt ar seksuālo minoritāšu eksotiku (tā ir viena no Almodovara stihijām), tā nepieder arī viņa "spēcīgo sieviešu uz nervu sabrukuma robežas" filmu un tēmu lokam (tādas Almodovaram ir virknēm), bet gan būvēta kā spēcīga un lakoniski tēsta kaislību drāma, velkot efektīgas paralēles starp vērsu ciņu un sievietes un vīrieša tuvības aktu. Tas bija pirmais darbs, kurā Almodovars sev atklāja jauno Antonio Banderasu, vispirms viņu filmējot mātes traumēta jaunekļa lomā, kas bailēs par savu iespējamo homoseksualitāti ir gatavs uzņemties atbildību par citu izdarītiem noziegumiem, pēc gada jau atklāti homoseksuāla varoņa lomā komēdijā *Iekāres likums* / *La ley del*



Antonio Banderass 1986. gadā

deseo, tad *Sievietes...* un *Sasieni mani, atsieni mani* / *¡Atame!* (1990), kurā Banderasa varoņa ilgu objekts ir pornozvaigzne, u.c. Tālāk viņu ceļi šķīrās: Almodovars nekad nav parakstījis uz piedāvājumu filmēt Amerikā, kaut tādi ir bijuši, labāk izvēloties totālu radošu neatkarību un producentu sava brāļa Augustina Almodovara personā, bet Antonio Banderass aizspurdza uz Holivudu neatkatoties.

Matadors ir vizuāli fascinējoša filma, kurā kaisles un nāves tēmu Almodovars risina teju ar japāņu erotiskā filsofa, šokējošās *Jūtu impērija* / *L'empire des sens* (1976) režisora Nagisa Osimas pārliecību – pēc milas un baudas kulminācijas var sekot vienīgi nāve. **DR**

☛ **Sievietes uz nervu sabrukuma robežas** • Viss par manu māti • Runā ar viņu



Dzuljeta Mazina un Federiko Fellini, filmējot "Celu"

Dzīvo ātri, mirsti jauns

Merilinas Monro smieklī un gaisā parautais bruncis un jaunībā Džeimsa Dina fatālais skatiens ir tirazētākās 50.gadu laika zīmes. Abiem viņiem tiks XX gs. spilgtāko kino ikonu gods ar mazliet smeldzīgu piegaršu. Koķetajai aušai un hipertrofētas sievišķības iemiesojumam Merilīnai būs lemts papildīt šo dekādi, parādoties kā jaunai švirķai sikās lomiņās gan izcilu režisoru filmās (*Asfalta džungļi / The Asphalt Jungle* (1950), *Viss par Ievu / All About Eve* (1950)), lai kļūtu par koši gražīgu un seksīgu komēdiju rotu. Viņas dzīves traģiskais fināls tiks izspēlēts 60.gadu ausmā (pēdējā Monro filma ir vesterns *Nesaderīgā / The Misfits*, 1961).

Dzīvo ātri, mirsti jauns – šo principu pats savā dzīvē īsteno Dīns, atstājot aiz sevis vien lomas dažās filmās, kam piemīt būtisku šīs dekādes kino parādību slava. *Dumpinieks bez iemesla / Rebel Without a Cause* (1955) – tā sauc šķiet pat vizuāli agresīvo un tiniska dumpīguma enerģijas papildīto filmu, kurā Dīns nospēlēja vienu no savām trim lielajām kinolomām, lai paliktu vēsturē kā 50.gadu traģiskākā un spožākā zvaigzne. Viņa varonis tiešām bija dumpinieks bez iemesla, kas sacēlās pret amerikānisko stabilitāti – ierušināto, sakārtoto, idillisko ģimenes šūniņas telpu. Kam spītēja Dīns, traukdamies savā jaunajā auto *Porsche* pretī paša galam? Paša atzītas kinozvaigznes nākotnei vai pret 50.gadu idillisko vidi, to, kuru tik izsmalcināti glāsmaini portretēja un arīdān tik kaismīgi neieredzēja populāru melodrāmu autors Duglass Sirkss (*Viss, ko ļauj debesis / All That Heaven Allows*, 1955).

Vēlāk Sirkss par vienu no spilgtākajiem ietekmes avotiem dēvēs cits melodrāmu ģēnijs Pedro Almodovars. Tas ir laiks, kad Holivudā cinās par savu skatītāju, sastopoties ar tehnoloģisko novitāti TV. Viens no cīņas ieročiem ir eposa cienīgs vēriens, top tā dēvētie sandaļu epi jeb *peplumi* (*Ben Hurs / Ben-Hur*, 1959), kuriem Holivudas balvu piešķirēji Amerikas Kinoakadēmijā dāsni pasniedz apzeltītas figūriņas – par akadēmismu, stila izturētību un vērienu. Kaut laiks ir vistaisnīgākais soģis: sandaļepu vietā daudz izturīgākas pret laika patinu un novecošanu ir izrādījušās pilnīgi citas Holivudā 50.gados tapušās filmas. Un te līdera gods pienākas Alfreddam Hičkokam, kura elegantie un perfektie trilleri, šodienas acīm skatoties, ir tikpat svaigi un iedarbīgi kā pirms pusgadsimta. Kā ūdeni skatījušies ir franču kritiķi no tolaik tik ietekmīgā izdevuma *Cahiers du Cinema*, kas Holivudas smaguma punktu un vērtību saskatīja dažu Amerikā

strādājošo režisoru – autoru darbos. Hičkokam te veicies visvairāk – viņa pielūdžu lokā ietilpa virkne jaunu franču kritiķu, kas vēlāk būtībā paši radīja kinovēsturē tik būtisko franču jauno kino vilni. Fanātiskākais no viņiem bija Fransuā Trifo, kas Holivudas vidē nereti par “prastiem” trilleriem uzskatītajās Hičkoka filmās spēja ieraudzīt ģēnija cienīgu rokkrakstu un stilu. Re, pašā 50.gadu izskaņā no vēriņa filmu mīļotāja un Hičkoka pielūdžēja Trifo būs kļuvis par daudzsološu režisoru, viņa pirmā filma *400 sītienu / Les 400 coups* (1959) liecina, ka vērtīgākais no tā, kas notiks kino 60.gados, risināsies tieši Eiropā. Arī Francijā, kur jaunie un sevī tik brīvie laudis (Žans Liks Godārs, Fransuā Trifo, Klods Šabrols, Anjēze Varda u.c.) akadēmismam un izstrādātām shēmām pretī liks trauslu un eksistenciāli saasinātu dzīves izjūtu un absolūtu formas brīvību.

Holivuda par Holivudu jeb Holivuda kritiski par Holivudu – arī šāda intonācija ir piederīga 50.gadiem. Lai minam vien divas filmas: *Sanseta bulvāris / Sunset Blvd.* (1950) un *Vientuļā vietā / In a Lonely Place* (1950); arī *Sliktais un skaistā / The Bad and the Beautiful* (1952), filmas, kuru darbība izrisinās profesionālā vidē un kuras ir līdz griezīgumam nesaudzīgas pret sappu fabrikas Holivudas spēles noteikumiem. Netieši šī tēma bija pastarpināts aukstā kara gaisotnē Holivudā notikušo raganu medību atspulgs – Antiamerikāniskās darbības izmeklēšanas komisijas darbība 40.gadu nogalē (1947), kas bija saistīta ar kolēģu denunciācijām un nodevībām, liedza virknei Holivudas profesionāļu ilgus gadus iespēju strādāt industrijā. Dažs savus kolēģus nodevušais kā režisors Elija Kazans ar šo grēka nastu dzīvoja līdz pat mūža galam, un tā joprojām met ēnu uz viņa izcilajiem darbiem (*Ilgu tramvajs / A Streetcar Named Desire* (1951), *Ostā / On the Waterfront* (1954) u.c.). Eiropā, Itālijā, jau iezīmējas tas sprādziens, kas kulminēs 60.gados, top pirmās skaļas slavas apveltītās Federiko Fellini filmas *Ceļš / La strada* (1953) un *Kabirijas nakts / Le notti di Cabiria* (1957) – viņa veltījumi sievietei – klauņam, aktrisei Džuljetai Mazinai, kas pārsteidz ne vairs ar reālistisku faktūru un sociālu patosu (itāļu kino 40.gadu firmas zīmes neoreālisma iezīmes), bet gan universālu cilvēka likteņa dramatismu. Fellini spēja klejojoša cirka skuķes un dzīvelīgas ielasmeitas likteņiem abās šajās filmās piešķirt vērienīgas traģēdijas elpu un jau iesviest pa drusciņai no sava vēlāk tik slavenā fantasmagorišķā – dzīve kā nebeidzama cirka izrāde – stila.



Francija ir pirmā, kas pēc kara dzemdina savu seksimbolu – prettriecienu koķetei Merilinai. Tam laikam erotiski eksplozīvā, kaut šizētiski panaivā filma *Un Dievs radīja sievieti / Et Dieu... créa la femme* (1956) rada zvaigzni, sievieti – bērnu ar kaķenes laisko šarmu Brižitu Bardo.

Tajā pašā laikā, kad franču kino izbauda erotiskās vaļības un pabīda zemāk atļauts/aizliegts latīņu, kaut pagaidām tā ir tikai Bardo kairā pēcpuse, Zviedrijā iezīmējas spilgts un skarbs režijas talants – Ingmars Bergmans, režisors, kurš cilvēka psihi, arī vīrieša/sievietes attiecības preparēs ar patologanatoma vēsumu un fanātismu. Kaut Bergmans tolaik vairs nav iesācējs, par viņa talanta nopietnību sāk liecināt 50. gadu otrās puses darbi, liela mēroga drāmas: filosofiskais *Septītais zīmogš / Det sjunde inseglet* (1957) un cilvēka mūža šķetinājums *Zemenu lauks / Smultronstället* (1957).

Šie smagsvara vārdi – Bergmans, Federiko Fellini, Mikelandželo Antonioni, Lukino Viskonti – būs tie, kas turpinās veidot XX gs. kino kultūras satvaru, kļūdami par klasiķiem. Tajā laikā Eiropa atklās japāņu kino Akiras Kurosavas *Rasjomona / Rashomon* (1950) veidolā, un arvien uzcītīgāk kinoprocesa līderus sveiks lielos un industrijai svarīgos pasākumos – starptautiskos kinofestivālos, kur līdzās senākajam to vidū Venēcijas festivālam nostabilizējas arī Kanna kinofestivāls. Tieši Kannās kronēs Mihaila Kalatozova *Lido dzērves / Letjat žuravļi* (1957) – vizuāli spilgtu un eksistenciāli saasinātu milas stāstu par nodevību un karu, vienu no spilgtākajiem krievu (padomju) kino darbiem, kas tapuši 50. gados, laikā, kad padomju impērija atjēdzas pēc vadoņa Staļina nāves. Starptautiskos forumos pavīdēs arī spilgtais poļu režijas talants Andžejs Vajda, un viņa arī pēckara dramatisma blīvās filmas *Pelni un dimanti / Popiół i diament* (1958) aktieri Zbigņevu Cibuļski dēvēs par poļu Džeimsu Dīnu. Arī viņa liktenis ir īss un traģisks.

Holivudā turpina margot vesternus un mūziklus, melodrāmas un melnās filmas, tur bezbēdīgi plivo Monro brunči un publicitātei domātie smaidi nereti piesedz zemūdens akmeņus. Te labās slavas vārdā Holivudas varasvīri rikos publiskas melodrāmu un sieviešu siržu valdnieka Roka Hadsona laulības, lai nomaskētu profesionālā vidē pārāk labi zināmo aktiera “traipu” – homoseksuālo orientāciju. Tepat lielās Holivudas nostūros rosās fanātiskais diletants Eds Vuds, kurš slavens kļūs jau pēc alkoholā slacītā mūža fināla, viņu kritiķi kronēs par visu laiku vissliktāko režisoru un sirreālais neprāts *Glens vai Glenda? jau pēc gadiem, pateicoties Tima Bērtona filmai Eds Vuds / Ed Wood* (1994), kļūs par iekārojamu lietiņu, ko iekļaut stilīgu DVD disku kolekcijā... **DR**

1950

Labākā filma: **Viss par Ievu / All About Eve**

Labākais režisors:

Džozefs L.Mankevičs *Viss par Ievu / All About Eve*

Labākais aktieris:

Hosē Ferērs *Sirano de Beržeraks / Cyrano de Bergerac*Labākā aktrise: **Džudija Holideja** *Dzimusi vakar / Born Yesterday*

1951

Labākā filma:

Amerikānis Parīzē / An American in ParisLabākais režisors: **Džordžs Stīvens** *Vieta zem saules / A Place in the Sun*

Labākais aktieris:

Hamfrijs Bogarts *Āfrikas karaliene / The African Queen*Labākā aktrise: **Viviena Li***Ilgu tramvajs / A Streetcar Named Desire*

1952

Labākā filma:

Pasaules lieliskākais šovs / The Greatest Show on EarthLabākais režisors: **Džons Fords** *Klusais vīrs / The Quiet Man*Labākais aktieris: **Garijs Kūpers***Tieši pusdienas laikā / High Noon*Labākā aktrise: **Šērlija Būta***Atgriezies, mazā Šēba / Come Back, Little Sheba*

1953

Labākā filma:

No šejienes līdz mūžībai / From Here To EternityLabākais režisors: **Freds Cinemans***No šejienes līdz mūžībai / From Here To Eternity*Labākais aktieris: **Viljams Holdens** *Stalag 17*

Labākā aktrise:

Odrīja Hepberna *Romas brīvdienas / Roman Holiday*

1954

Labākā filma: **Ostā / On the Waterfront**Labākais režisors: **Elija Kazans** *Ostā / On the Waterfront*Labākais aktieris: **Marlons Brando** *Ostā / On the Waterfront*Labākā aktrise: **Greisa Kellijs** *Lauku skuķis / The Country Girl*

1955

Labākā filma: **Mārtijs / Marty**Labākais režisors: **Delberts Manns** *Mārtijs / Marty*Labākais aktieris: **Ernests Borgnins** *Mārtijs / Marty*Labākā aktrise: **Anna Manjāni** *Tetovētā roze / The Rose Tattoo*

1956

Labākā filma:

80 dienās apkārt pasaulei / Around the World in 80 DaysLabākais režisors: **Džordžs Stīvenss Mīlzis** *The Giant*Labākais aktieris: **Juls Brīnners** *Karalis un es / The King and I*Labākā aktrise: **Ingrīda Bergmane** *Anastasija / Anastasia*

1957

Labākā filma:

Tilts pār Kvai upi / The Bridge on the River KwaiLabākais režisors: **Deivids Lins***Tilts pār Kvai upi / The Bridge on the River Kwai*Labākais aktieris: **Aleks Ģinēss***Tilts pār Kvai upi / The Bridge on the River Kwai*Labākā aktrise: **Džoana Vudvorda***Ievas trīs sejas / The Three Faces of Eve*

1958

Labākā filma: **Dzidži / Gigi**Labākais režisors: **Vinsente Minelli** *Dzidži / Gigi*Labākais aktieris: **Deivids Nivēns***Pie atsevišķiem galdiniem / Separate Tables*Labākā aktrise: **Sūzena Heivorda** *Es gribu dzīvot / I Want to Live!*

1959

Labākā filma: **Ben Hurs / Ben-Hur**Labākais režisors: **Viljams Vailers** *Ben Hurs / Ben-Hur*Labākais aktieris: **Čārltons Hestons** *Ben Hurs / Ben-Hur*Labākā aktrise: **Simona Sinjorē** *Istaba bēninos / Room at the Top***KANNU KINOFESTIVĀLA
GALVENĀS BALVAS IEGUVĒJI***(no 1955. gada to devē par Zelta palmas zaru – Palme d'Or)*

- 1950 *Festivāls nenotiek finansiālu problēmu dēļ*
- 1951 **Brinums Milānā / Miracolo a Milano** (Vitorio de Sika, Itālija)
Jūlijas jaunkundze / Fröken Julie (Alfs Šēbergs, Zviedrija)
- 1952 **Otello / Othello** (Orsons Velss, ASV, Itālija u.c.)
Divi cerību graši / Due soldi di speranza
(Renato Kastellāni, Itālija)
- 1953 **Maksa par bailēm / Le salaire de la peur**
(Anri Zoržs Kluzo, Francija)
- 1954 **Elles vārti / Gate of Hell** (Teinosuke Kinugasa, Japāna)
- 1955 **Mārtijs / Marty** (Delberts Manns, ASV)
- 1956 **Klusuma pasaulē / Le monde du silence**
(Luiss Malls un Žaks Īvs Kusto, Francija)
- 1957 **Draudzīgā pārliecība / Friendly Persuasion**
(Viljams Vailers, ASV)
- 1958 **Lido dzērvēs / Letjat žuravļi**
(Mihails Kalatozovs, PSRS)
- 1959 **Melnais Orfejs / Orfeu Negro** (Marsels Kamī, Francija)

Āfrikas karaliene (1951)	5
Amerikānis Parizē (1951)	10
Asfalta džungļi (1950)	21
Austrumos no Ēdenes (1955)	29
Celojums uz Itāliju (1953)	45
Ceļš (1953)	46
400 sitienu (1959)	53
Dumpinieks bez iemesla (1955)	73
Dziedot lietū (1952)	75
Džentlmeņi izvēlas blondines (1953)	79
Džezā tikai meitenes (1959)	81
Glens vai Glenda? (1953)	102
Hirosima, mana mīla (1959)	109
Ilgu tramvajs (1951)	111
Kabatzaglis (1959)	123
Kabirijas naktis (1957)	124
Logs uz sētu (1954)	156
Ļaunuma pieskāriens (1958)	161
Mans tēvocis (1958)	172
Meklētāji (1956)	181
Milzis (1956)	194
Noķert zagli (1955)	211
Ostā (1954)	222
Pelni un dimanti (1958)	235
Piedzīvojums (1959)	239
Rampas ugunis (1952)	251
Rasjomons (1950)	252
Romas brīvdienas (1953)	260
Sanseta bulvāris (1950)	272
Septītā gada drudzis (1955)	285
Sliktais un skaistā (1952)	294
Tiesi pusdienas laikā (1952)	319
Tilts pār Kvai upi (1957)	321
Un Dievs radīja sievieti (1956)	335
Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem (1959)	336
Vertīgo (1958)	345
Vientulā vietā (1950)	348
Viss, ko ļauj debesis (1955)	352
Viss par Ievu (1950)	353
Zemeņu lauks (1957)	356

Režisors Pjērs Paolo Pazolīni. Lomās Anna Manjāni, Ettore Garofolo

Corbis/Scenpix



Anna Manjāni 1962.gadā

Māte Roma ir Mūžīgās pilsētas glieta, tomēr jau pusmūža prostitūtas iesauka. Mātes Romas pieticīgās dzīves vienīgā cerība ir viņas puisītis – infantili godīgais, pat lēticīgais savdabīgs, sešpadsmit gadu vecais dēls Ettore, par kura tiesībām izsīsties cilvēkos viņa cīnās ar Romas patroneses – leģendārās vilcenes atļautajām un aizliegtajām metodēm, ieskaitot sava vis-senākā aroda viltības. Tomēr viņa šajā cīņā zaudē...

Režisora, dzejnieka, komunistu, skandālista Pjēra Paolo Pazolīni (1922–1975) neoreālisma perioda meistardarbā titulomu tēlo izcilā, iespējams, pēdējā XX gadsimta traģēdijas aktrise Anna Manjāni. Pazolīni rakstījis: “Es cerēju, ka Anna Manjāni, kādu es viņu ieraudzīju filmā *Roma, atklāta pilsēta / Roma, città aperta* (Roberto Rosellini, 1945), pilnībā ieklausies manis radītajā filmas realitātē, taču es kļūdījies. Anna saglabāja savu – un tas ir pilnīgi dabiski! – aktierisko neatkarību. Necilvēcīgi būtu domāt, kas es spēšu pilnībā viņu pakļaut sev, kas nozīmētu tikai vienu – viņu iznīcināt kā personību. Priekšroka, kādēļ es izvēlos neprofesionālus aktierus, ir idejiska, estētiska rakstura. Viņi – tā ir daļa realitātes, tāpat kā ainava, kā debesis, saule vai ēzelītis, kurš slāj pa lielceļu. Cilvēki kā dabas elementi, ar kuriem es daru, ko vien gribu. (...) Vienā kadrā atrodoties blakus vienkāršam Umbrijas zemniekam jebkurš profesionālis izskatās pēc klauna.” Vēl kāds zīmīgs Pazolīni citāts: “Kino – tā ir gaisma. Viss notiekošais uz ekrāna atkarīgs no gaismas.” Tāpēc arī pēckara dižpilsētas Romas jauncelsmes duna un pat piepilsētas tukšie klajumi ir tādas divaini spilgtas, it kā dievišķas gaismas (cerības, kas pamet pēdējā?)

apspīdēti, līdzīgi kā pat murgainajā ainā slimnīcā, tādā antihumānā urbānā ķermeņu cietumā, kur, nenācis pie samaņas, mirst sikais noziedznieks Ettore.

Jūtams, ka jau savos agrīnajos šedevros – *Māte Roma*, arī *Putni dziļi un siki / Uccellacci e uccellini* (1966) – Pazolīni attālinās no neoreālistu galvenā kanona – mākslas reālās dzīves formās, izvēlēdamies un līdz ekstrēmai pilnībai izkopjot savu Pazolīni kinolidzības, skarbas morālas pasakas struktūru, tajā ieviešot autoram tik raksturīgos izaicinošos reliģiskā/ateistiskā, morālā/amorālā konfliktus, kā arī pārgalvīgi mikšējot marksisma un misticisma dogmas, fašisma ideoloģijas “neķitro pievilcību” ar homoseksualitātes apoloģiju kā savās slavenajās Bibeles interpretācijās *Mateja evaņģēlijā / Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Kēniņā Edipā / Edipo re* (1967), bet vispilgtāk kardināli pārstrādātajos klasiskās erotiskās literatūras tekstos – *Kenterberijas stāstos / I racconti di Canterbury* (1972), *Dekameronā / Il Decameron* (1971) vai *Arābijas naktīs / Il fiore delle mille e una notte* (1974). Tomēr līdzības žanra nepārspēts etalons ir 1968.gada *Teorēma / Teorema*. **NN**

Teorēma

Režisori **Lerijs un Endijs Vačovski**. Lomās **Kianu Rivss, Kerija Anna Mosa, Lorenss Fišbērnss, Hugo Vivings**

The Matrix 1999, 136 min

The Matrix Reloaded 2003, 138 min

The Matrix Revolutions 2003, 129 min

XXI gadsimta urbānā mitoloģija – triloģija par mūsu reālo pasauli kā augstāka tehnoloģiskā limena intelekta radītu un kontrolētu virtuālo realitāti, kurā risinās galvenā varona mesijas Neo (Rivss) un viņa komandas mūžīgā cīņa par cilvēces atbrīvošanu no utilitārās verdzības – būt par bioloģiskām baterijām šī intelekta barošanai.

Prēt brāļu Endija un Lerija Vačovsku (1967; 1965) ar digitalizācijas progresu saistītajām bezrobežu kinoizteiksmes iespējām vizualizēt un attīstīt no XVII gs. spēļu dramaturga Kalderona de la Barkas aizgūto viņa sentencē “dzīve ir sapnis” formulēto ideju pasaules progresīvā jaunatne uztvēra ar sajūsmu: *Matriksa* 1.daļa kļuva par kulta filmu, par kuru tauta balsoja ar bijēju miljoniem, par postmodernās mitoloģijas fenomenu, kura radošo potenciālu apsprieda gan kulturologi un filosofi, gan kinoindustrijas biznesa aprindas (šajā filmā tika praksē īstenots jaunais ekonomiskais princips – lētāk iznāk vienlaikus filmēt vairākus “seriāla” laidienus, kas biznesa triumfu sasniedza ar *Gredzenu pavēlniekiem*). Potenciāls bija – ideja par progresīvo hakeri Neo, kuram nejausi kļūst skaidra jaunās pasaules kārtības formula, tas, ka mēs pat nomodā dzīvojam šādā virtuālajā sapnī, un viņa uzdevums ir cilvēci pamodināt, t.i., faktiski likt tai atteikties... no dzīves. Glābt sevi no bojāejas var, tikai paplašinot apziņu, trenējot pašiespaidošanos, pašiedvesmu – šādas autogēnā konfuciānisma ideoloģijas iemasēta propaganda masu izklaidē bija novitāte, kaut gan t.s. kiberpanku literatūrā jau gana ekspluatēta tēma (Ričarda Baha, Filipa Dika, Viljama Gibsona u.c. rakstnieku daiļradē, arī futuristiskajā kiberpankfilmā *Mnemonicais Džonijš/Johnny Mnemonic* (1995), rež. Roberts Longo, kurā tāpat galvenajā lomā bija Rivss). Uzodis savzvērestības teoriju, sevi sajutis mesijas dumpīgo garu, Orākula musināts, Neo sapņo, ka varētu sasniegt to pašattīstības limeni, kurā spētu atdzimt, respektīvi, uzveikt superintelektu, kurš pasauli tur letargiskā miegā. Jā, nav noslēpums, ka filmas sižeta ķeburu izklāsts atgādina banalitāšu kolekciju, taču tikpat banāls ir arī Bībeles pārstāsts. Tāpat ir skaidrs, ka abi šie daiļdarbi kā radīti publiskai veiksmi kā ikviena gaumīgi iepakota mitoloģija. Vačovsku nopelns ir tas, ka filmas Neo un tā apkārtnē tika pie elegantas zaļmelnās ciparu/ādu/flash filmēšanas stilistikas: kino tehnoloģisko triku klasikā jau ierakstītas vismaz divas *Matriksa*



Corbis/Snapix

Kianu Rivss un Kerija Anna Mosa

vizuālā stila rozīnes: palēninātā lodes trajektorijas filmēšana soli pa solim un varoņu planēšana gaisā, kas uzņemta ar 360 grādu rapidkameru (apkārtleņķa). *Matriksā* II un III šie triki papildināti ar virtuāli pavairoto aģenta Smita tūkstošiem, kurus Neo panorāmiski izmētā kā ķiļķenus. Taču likteņa (jeb Holivudas mamona – izvirtīgā biznesa dieva dolāra) ironija ir tāda, ka reiz citos laikos, par citu kinomitoloģiju sapņojot, Džordža Lūkasa *Zvaigžņu kariem/Star Wars* (1977) izgudrotais reklāmas sauklis “katrai sāgai ir savs sākums” otrajā piegājienā ir mazefektīvs. Lai arī triloģijas *Matriks* autori Vačovski pašironiski bruņojas ar Eklēsiasta vieduma skumju pilno reklāmsaukli, ka visam, kam ir sākums, ir savs gals, būtībā viņi kā mākslinieki – ideju generatori kapituleja veiksmīgās biznesa mašīnērijas nenovēršamajai diktatūrai. Ar katru *Matriksa* daļu sižets aizvien vairāk iegrīma bezjēdzīgos *action* specefektos, virtuāli grandiozās batālijās Sionā, kurās no sākotnējā modernā konfuciānisma “pilnveido un paplašini apziņu” pāri bija palikušas vien labo nodomu atmiņas. Tiem, kas nezināja 1.daļas mitoloģijas ģenēzi, vispār grūti bija saprast, kādēļ varoņiem šādi daudznozīmīgi vārdi – Neo, Orākuls, Trīsvienība, Morfejs... Vizuālie poststrukturālisti izrādījās labas dzīves tīkotāji. Kianu Rivss savā ķešā 2003.gadā iebāza 80 miljonus pavisam ne virtuālu naudiņu, kļūdamas par Holivudas tā gada visvairāk pelniņušo aktieri. **NN**

☛ **Zvaigžņu kari • Gredzenu pavēlnieks**

Režisors Bernardo Bertolucci. Lomās Kianu Rīvss, Kriss Aizeks, Raju Lala, Bridžita Fonda

Corbis/Snapix



Kianu Rīvss un Bernardo Bertolucci

Bernardo Bertolucci (1940) orientālās triloģijas (*Pēdējais imperators/The Last Emperor* (1986), *Sargājošās debesis/The Sheltering Sky* (1990)) pēdējā daļa *Mazais Buda* skaitās (!) režisora kaunpilna neveiksme, izgāšanās, kaut arī filmā ieguldītie 35 miljoni dolāru cukurkrāšņajā, grandiozajā projektā “budismu – darbībā!” tika atpelnīti, arī pateicoties pieaugošajai interesei par prinča Sidharthas tēlotāju Kianu Rīvsu, kura popularitāte pēc hita *Ātrums/Speed* (1994) brieda kā raugs miklā pat Butānā, valstī, kur neviens līdz Bertolucci (tā bija ipaša labvēlības zīme režisoram, kas rietumos propagandēja budismu) nebija filmējis. Kad orientālais eposs iznāca uz ekrāniem, sākās pārmetumu lavīna, no tiem nevainīgākie bija apvainojumi par labas gaumes robežās neiesprostojama kiča izplatīšanu. Skarbākās apsūdzības vēlās no ortodoksālajiem budistiem, kuri vainoja režisoru reliģijas zaimošanā, radikāļi pieprasīja filmu aizliegt kā “budisma garu kroplojošu”, kā komiksu, kurš rietumu cilvēkiem iebaro pavisam priekšstatus par budismu kā reliģiju – joku, sava veida komfortablu *life style*, kur galvenais ir viraka atmosfērā nesaspringdzināties, meditējot par reinkarnācijām...

Bertolucci neveiksme, kā ierasts pie dīza mēroga māksliniekiem, ir pamācoša, turklāt filma nebūt nav slikta, gluži pretēji, tikai vērtēšanas ambīcijas nav sakritušas ar redzamo rezultātu. Jā, brīžam šķiet, ka skaties īsu pamācību budismā tiņiem (īpaši tas attiecas uz filmas mūsdienu daļu, kur Amerikā tiek meklēts jaunais lamas aizstājējs), tomēr naivajā dedzīgumā izprast, kas īsti vilina tik daudzus cilvēkus pievērsties no rietumu cilvēka skatpunkta neracionālajam budisma mācībām, šķiet cilvēciņa un godīga. *Mazais Buda* ir režisora sens, jā, komplekss, kopš viņš 21 gada ve-

Pēc Tibetas lamas Dordžes nāves viņa sekotāji sāk jaunā Budas meklējumus. Viņi meklē bērnu, kurā būtu iemiesojusies lamas dvēsele. Un atrod trīs dievišķās reinkarnācijas kandidātus – Džesiju, zēnu no Sietlas, indusu puisēnu Radžu un viņa tautieti meiteni Gitu. Ši trijotne tad arī būs topošais apvienotais lama. Paralēli rit cits sižets – vēsturiska sāga par daīlo indiešu princi Sidhartu (Rīvss), kurš pirms vairākiem gadu tūkstošiem, iepazīs cilvēku ciešanas, sajūts aicinājumu meklēt zelta vidusceļu starp dzīves reālījām un garīgo pilnveidošanos. Tā sākas Sidhartas kā nākamā nemirstīgā Budas Gautamas ceļš...

cumā izlasīja grāmatu, kas viņu “esot satriekusi līdz sirds dziļumiem” – stāstu par Milarepu, cilvēku, kurš kļuva par budistu mūku, pilnībā atteicies no rietumu civilizācijas. Turklāt 1972.gadā Konrads Rūkss neveiksmīgi ekranizēja Hermaņa Heses *Siddharthu*, izcilo romānu, ko ekrāna valodā sapņoja transkribēt Bertolucci (Heses darbs XX gs. 20.gados izraisīja budisma māniju). Bertolucci kreamta, ka kāju priekšā viņa sapnīm aizlika arī Liliāna Kavāni, uzņemot kārtējo skandalozo filmu, un tā bija *Milarepa* (1974), kurā bēgšana budismā bija rietumu garīgi impotentās inteliģences attaisnojums.

Varbūt arī aiz pārliekas mīlestības Bertolucci atbilde budisma “piesmējējiem” sanāca tik salda, ka tā pārvērtās līpīgos melos, un nu ciest nācās režisoram no visām pusēm: budistiem, kuriem Budas piemiņa tika zaimota, kinomānīem, kas “kaut ko tik salkanu kā pasaku prinča dzīves lappuses” no Bertolucci negaidīja, visbeidzot no parastā skatītāja, kam operatora Vitorio Storaro dievišķīgās vizijas bija par smalku. No citas, paradoksu puses veroties, *Mazais Buda* ir attīstības solis Bertolucci daiļradē: viņš visu mūžu bijis apsēsts ar ideju, kā atrast harmoniju un dvēseles mieru, tādēļ šī filma kā skaista mandala ir rūpīgi sakārtota pasaka – ilūzija par to neiespējamo pasauli, kurā katrs no mums vēlētos gan nokļūt, tikai kauns atzīties. Kurš gan nesapņo kaut reizi tikt pielūgts un nesavtīgi milēts kā Sidharta? 1973.gadā pirmo reizi apceļojot Nepālu, Bertolucci dienasgrāmatā atstājis piezīmi: “Smilšu graudiņi, kurus vēja pūsmā izdzēnā, izjaucot mandalas harmoniju. Budistu mūku miers, to redzot. Tā jādzīvo – iepreti Vēsturī, Liktenim, Mūžībai tas ir izaicinājums. Miers.” **NN**

► Pēdējais tango Parīzē • Sargājošās debesis u.c.

"Babe: the Galant Pig", 1995, 89 min; rež. **Kriss Nūnans**; "Babe: Pig in the City", 1998, 97 min; rež. **Džordžs Millers**
Lomās Džeimss Kromvels, Magda Šubanska, Mikijis Rūnijs, Hugo Vivings

Aphērigā Austrālijas sivēna piedzīvojumi. Vispirms dzimtajā fermā, kur Beibs isteno savu sapni kļūt par "aitu suni" jeb ganu, vēlāk lielpilsētā Sidnejā, nodemonstrējot nežēlīgo saimnieku pamesto/atstāto dzīvnieku ordai, ka katrs, pat pluštainākais, nelaimīgākais, vientuļākais dzīvnieciņš, ir savas lielās cilvēciskās laimes kalējs.



Kas šo filmu ar izdresētu dzīvnieku piedalīšanos padara īpašu daudzu līdzīgas tematikas (par suņiem, kaķiem, vaļiem, zirgiem, delfiniem...) kinodarbu vidū? Pirmkārt, meistarīgi attīstītas animatronikas tehnoloģiju izmantojums, kad ar datora palīdzību dzīvnieka sejas plastikai, mīmikai tiek piešķirti pārsteidzoši ticami cilvēka vaibsti (galu galā filmas tomēr lielākoties skatās, vismaz pagaidām, būtnes, dēvētas par *homo sapiens*). Ik sērijā Mazuļa lomai izmantotās 48 – 54 Jorkšīras šķirnes cūciņas ar perfektas animatronikas palīdzību panāca tādu zvaigznības efektu, ka vismaz Austrālijā rozīgais "aktieris" Beibs kļuva tikpat populārs kā popzvaigzne Kailija Minoga, ja saskaita pārdotos T kreklus ar abu zvaigžņu attēliem. Datu par cūkgaļas produktu patēriņa samazināšanos Mazuļa iespaidā gan nav...

Otrkārt, sekojot sauklim "esiet kā bērni", skatītāji, kas bija iemīļojuši aplam pieklājīgo sivēnu tā pastorālajās gaitās Austrālijas laukos (tādā visai optimistiskā filmā par dzīves pamatvērtību izpratni, kur vienīgie skumjie notikumi bija aitiņas Mo priekšlaicīgā nāve un kaķu bara saskrāpēti siventīņa sāni), ar II daļu saņēma pēc nopelniem. Tas nozīmē – dabūja ar mietu pa galvu.

Pēc galantā sivēna globālajiem panākumiem, kad bija skaidrs, ka vismaz Amerikā par nacionālo varoni kļuvušajam Sivēnam obligāti vajag pretendēt uz *Oskaru* par labāko vīriešu lomu (un tikai pārpratuma pēc 1995.gadā *Oskars* tika Nikolasam Keidžam), nākamo sēriju – *Mazuli lielpilsētā* – uzticēja režisēt vairs ne labsirdīgajam Krisam Nūnanam, bet gan *Trakā Makša/Max* (1979), sūra *action* etalona un Mela Gibsona slavas filmas režisoram Džordžam Milleram. Viņš Mazuli, kurš

dikti jūta līdzī akā kāju laužušajam Saimniekam (teicams raksturlomu tēlotājs Džeimss Kromvels), taisnā ceļā ar lidmašīnu nosūtīja uz, Milleraprāt, visu postapokaliptisko šausmu iemiesojumu metropoli alias lielpilsētu Sidneju. Jo tur Saimnieks ārstējās.

Taču – it kā Sidneju, jo režisora un mākslinieku vizijā, vismaz tajā skatā, ko Sivēns redz pa pilsētas dzīvnieku patversmes hotela logu, šis urbanizētās civilizācijas mitelklis apvienoja sevī gan Holivudas logo, Zelta vārdu tiltu, Sidnejas operas buras, Brīvības statuju, Eifeļa torni, Bigbenu, *Empire State Building* siluetu, Riodežaneiro Jēzus Kristus skulptūru, Pasaules tirdzniecības centra dviņus, *Chrysler* debesskrāpi un Maskavas Kremļa piķi ar sarkanām zvaigznēm, vārdu sakot, visas pasaules metropoles kā antihumānisma iemiesojumus. Mazulis un viņa glābēja Saimniece no laukiem filmā apmeklēja pat Metropoles medicīnas centru, kurā strādājošie cilvēki ir mietpilsoniskas nežēlības un truluma marionetes. Toties pilsētas bezpajumtnieku dzīvnieku vidū viss "kā pie cilvēkiem": Mazuli vajā bulterjeru slepkavu mafija, jauni veterinārie sanitāri, kas medi klaiņojošos dzīvniekus ar sadistu prieku, suņi narkokurjeri, kuri naudas dēļ nebaidās no slapjām lietām un kas viņiem viens lauku puisis Sivēns? Kronis visam ir infernālo klaunu – pērtiķu gangsteru banda, par kuru arī aprūpi uzņemas mūsu rozīgais humānisma pionieris ar mīļo šņukuriņu. Viss jau galu galā beidzas labi. Pasaka ar morāli.

Treškārt, *Mazulis II* ir brīnišķīga parodija par postmodernisma estētiku. Ironiska filma par falsām estētiskajām (vai tikai?) vērtībām. Tikai diez vai tā nu gluži domāta maziem bērneliem. Liekas, Millers sajaucis mērķauditorijas. **NN**

Režisors Klints Īstvuds. *Lomās Merila Strīpa, Klints Īstvuds, Džims Heinijs, Enija Korleja*

National Geographic Magazine fotogrāfs Roberts Kinkeids (Īstvuds) klejo pa Aiovas štatu, meklējot sīzētu fotosesijai.

Francēska (Strīpa), precēta sieviete, no sava drošā nama verandas melanholiski lūkojas tālē un sevi: dzīves rutina viņu samierinājusi ar lauku pieticīgo ikdienu un stabilo garlaicību. Tomēr Francēska ir atsaucīga, kad zinātkārais svešinieks lūdz parādīt viņam vietējo lepnumu – senu koka tiltu. Divi padzīvojuši cilvēki ļaujas kaisles uzplaiksnijumam, tomēr stiprā sieviete zina – šī laime būs īsa...

Pirmo Oskaru kā labākais režisors Klints Īstvuds (1930), atbrīvojies no 60.–70.gados radītā vesterna sliktā/labā varoņa Netirā Harija ciniski pašpārliecinātā tēla, saņēma 1992.gadā par vesterna žanra pielāgošanu skarbā viņa laikam filmā *Nepiedots / Unforgiven* (1992). Otru statueti – 2005.gadā par *Miljons dolāru mazuliti / Million Dollar Baby*, stoiska miera piesātinātu eitanāzijas drāmu profesionālā boksa vidē. Dizīe Holivudas meistari kā Džons Fords vai Džons Hjustons atrada sevi pietiekami spēka un gudrības, lai mūža norieta filmas (Oskaru statistikā viņš ir vecākais režisors, kurš saņem dubulto – gada labākās filmas un režisora – atzinību) veltītu vecumam un nāvei, to cerību un mītu sabrukumam, kurus paši radījuši. Ar *Miljons dolāru mazuliti* Īstvuds piepūlcejis šiem viedajiem: Holivudā sen nav tapusi tik bezcerīga filma par visa laicīgā veltīgumu, par mītu sviedraino, netīro oderi, par to, ka finālā viss – dzīve, sappi, jūtas – pārvērtīsies lipīgā miglā, tukšumā, kurā pazūd šīs filmas galvenie varoņi, cilvēki, kas ticēja, ka ar ciņu (boksū kā tās metaforu) iespējams apturēt laiku. Vai atrast tam pārlaicīgo jēgu. Velti.

Reti kuram režisoram, vienlaikus arī spēcīgam aktierim, izdodas tik inteligēnti, radošajā ziņā auglīgi un arī skaisti novēcot: pietiek ieskatīties Īstvuda mierīgajā, allaž tik tikko jaušamā smaidīgajā sejā, lai sirdi ieplūstu miers un skaidrība – tas tomēr ir iespējams!

Medisonas apgabala tilti uzrāda šīs cēlās novecošanas sākumu, un šai ziņā Īstvuds kā gudrs stratēģis ir aprēķinājis visu, lai izpildītu galveno mākslinieka misijā – būtu godīgs pret sevi un skatītāju. Vispirms tātad režisors izvēlējies melodrāmas žanru, taču ne sekundi nav atļāvis to banalizēt līdz salkanībai (šajā filmā galvenie varoņi ij negrasās pielāgoties formulai “viņi satikās un dzīvoja ilgi, laimīgi” – arī šī filma ir gaiša, bet bezcerīga). Filmas līdzsvarota mierīguma apdvēstās epizodes tomēr ne brīdi neļauj ilūzijām par iespējamo *happy end* nomākt skarbo, taču pieaugušu cilvēku racionālo, reālajā dzīvē rūdīto spriestspēju. Jā, varbūt žēl, ka filma maigi, bet bez žēlastības iznīcina romantiskas idejas par mīlas bez robežām iespēju, par jū-



Klints Īstvuds un Merila Strīpa

tām, kas dzimtu, uzspļaujot visam – bērniem, vīram, karjerai, galu galā pienākumam pret paša principiem.

Medisonas apgabala tiltus Īstvuda varoņi nesadedzina aiz sava ego cerības par laimi, kura varēja būt. Tomēr viņiem pieder tas, “kas ar viņiem ir noticis” (filma kompozicionāli ierāmē Francēskas bērni, kas lasa mātes dienasgrāmatu, uzzinot par viņas slepeno laimi).

Visbeidzot, Īstvuds – režisors, kas ideāli prot strādāt ar aktieriem, *Medisonas apgabala tiltos* satīcies ar ideālu partneri, spēcīgu personību un ģeniālu aktrisi. Vērojot Merilas Strīpas un Klinta Īstvuda saspēli, apjēdz, cik ellīšķīgi grūti un skaisti tas top, šis izslavētais partnerības mirklis, kad spēlētāji darbojas pēc savienoto trauku principa: lejot enerģiju un maigumu no viena otrā, kā kad sastaptos divas jūtīgas miesas bez ādas bruņām. Strīpas – Francēskas jūtu rašanās no gandrīz suniskas ziņkāres (šai apvidū katrs svešinieks ir lielāks retums par lietu ilgstošā sausumā), meitenīga mulsuma līdz atklāsmei par pašas spēcīgo aizraušanos, sievietes lepno koķetumu un sevis novērtēšanu ar cita, milētāja, acīm un pāri visam – nevaldāms prieks, ka joprojām esi dzīvs cilvēks. Aktierspēles brinums, kad divu stundu laikā iepazīsti kādu, kura vietā gribētu atrasties pats kā laimīgs cilvēks. Tā ir viena no M.Strīpas labākajām brieduma gadu lomām, kuru vērojot izproti, kādēļ šī aktrise tiek uzskatīta par labāko XX gs. amerikāņu kino. Monumentāls trauslums un unikāla pārmiesošāns spēja, kad nejūti šuvi starp tēlu un tā radītāju. **NN**

► **Sauja pilna dolāru • Noslēpumu upe u.c.**

Režisors Džons Fords. Lomās Džons Veins, Džerijs Hanters, Vera Mailsa, Natālija Vuda

Teksasa. 1868.gads. Amerikas Pilsonu kara veterāns Ītens Edvardss (Veins) kopā ar ģimenē uzaugušo Mārtinu Pouliju (Hanters) gadiem ilgi klejo pa Teksasas klajumiem, meklējot indiāņu nolaupīto meitenīti Debiju Edvardsu (Vuda). Mārtinu mājās gada viņu mīlošā Lorija (Mailsa). Pēc pieciem gariem gadiem viņiem izdodas sadzīt nu jau četrpadsmitgadīgās Debijas pēdas.



Džerijs Hanters, Džons Veins, Vera Mailsa

That'll be the day!/Tā tik būs dieniņa! – ir vērts dzirdēt leģendārā amerikāņu vesternu aktiera Džona Veina skarbi ironisko intonāciju, komentējot sava varoņa, vientuļā vilka Ītena Edvardsa iespējamo nāves dienu Džona Forda filmā *Meklētāji*. Būdams viens no visu laiku labākajiem vesterniem, *Meklētāji* ir saglabājuši ne tikai apskauzamu svaigumu, bet būtiski ietekmējuši vesterna žanra attīstību. Uz vērienīgu prēriju fona divi vīrieši – vecs un jauns – gadiem ilgi meklē nolaupīto meiteni. Viņi nebūt nesaprotas kā cimd ar roku: Edvardsam, skarbam, dzīves sistam vīram, ir savi priekšstati par labo un ļauno. Kaut, sekojot klasiskā vesterna tradīcijai, “ļunie” ir skalpēt kārie indiāņi, pret kuriem “taisnīgā karā” devušies vientuļie brunīnieki uz zirga kovboji.

Meklētājos dalījums melni baltajā krāsā gan nav tik nešaubīgs: kaut arī te indiāņi ir slepkavnieciskas indeves apsēsti, taču arī šķietami pozitīvais varonis, glābējs Ītens Edvardss ir gatavs ielaist lodi pierē tik ilgi meklētajam radu bērnam, ko piesmējuši indiāņi. Par baltās rases apkaunojumu. Fords *Meklētājos* būvē smalku mikrodramaturģiju starp abiem meklētājiem – sūro Edvardsu un naivo, ideālistisko Pouliju. Viņš izspēlē gan romantiskas, gan ironiskas intonācijas, gan triumfāli vērienīgas prērijas ainavas. Vesterns, dēvēts gan par amerikāniskāko no kino žanriem, gan žanru, kas visprecīzāk atspoguļo kino būtību – nemitīgu kustību, ir piedzīvojis kā uzplaukuma, tā izsīkuma laiku. Tā uzplaukumā līdzvainīgs ir režisors Džons Fords (1895–1973) un arī viņa filmu aktieris Džons Veins

(1907–1979). Žanra pieklusuma laiku vesterns piedzīvo arī patlaban, taču tā iezīmes, gan atsakoties no kovbojiem un zirgiem, sen aizguvuši Holivudas blokbusteru veidotāji (skat. *Zvaigžņu kari*/*Star Wars* (1977) u.c.), iestrādājot to stāstos, kas faktūras ziņā tuvāki ir XXI gs.

Arī XX gs. 30.gados vesterns tika uzskatīts par krīzes piemeklētu žanru, kuram dzīvību no jauna iepūta Džons Fords ar filmu *Pasta kariete*/*Stagecoach* (1939), padarot par zvaigzni līdz tam mazpazīstamo Džonu Veinu, kurš kā statisti Forda filmās bija filmējies jau kopš 1928.gada. Darbodamies kino režijā kopš 1917.gada, iru emigrantu atvase Džons Fords pats sevi vienmēr uzskatījis par profesionālu amatnieku, nevis cēlu mākslas misijas veicēju. Par atzītu režisoru viņš kļuva 30.gadu vidū, saņemdamis pirmo no sešiem savas karjeras Oskariem par filmu *Zinotājs*/*The Informer* (1935). (Divus Oskarus Fords saņēma par dokumentālajām filmām, kas tapušas II pasaules kara laikā.) Forda labāko filmu lokā, kas gan nav vesterni, ietilpst arī *Dusmu augļi*/*The Grapes of Wrath* (1940), *Cik zaļa bija mana ieleja*/*How Green Was My Valley* (1941), kas divus gadus pēc kārtas atnesa Fordam Oskaru par labāko režiju, un *Klusais vīrs*/*The Quiet Man* (1952) ar Džonu Veinu iru izcelsmes amerikāņu boksera lomā, sagādājot Fordam vēl vienu Oskaru.

Viņa vesterna žanrā veidotās filmas šedevri ir Džona Veina kronētie *Meklētāji* un *Cilvēks, kas nogalināja Libertiju Velansu*/*The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). **DR**

• Tiesī pusdienas laikā • *Zvaigžņu kari*

Režisors Ridlijs Skots. *Lomās Džošs Hārtnets, Jūens Makgregors, Eriks Bana, Džeisons Aizeks, Sems Šepards, Toms Saizmors, Īvens Bremners*



Džošs Hārtnets un Ridlijs Skots

Kopš F.F.Kopolas *Mūsdienu apokalipses / Apocalypse Now* (1979) laikiem britu meistara Ridlija Skota (1937; *Pa asmeni skrejošais / Blade Runner* (1982), *Svešie / Alien* (1979), *Gladiators / Gladiator* (2000) u.c.) darbu bez kautrības var uzskatīt par efektīvāko un neželīgāko kara batāliju atainojuma filmu, kurā simtprocentīgs klātbūtnes efekts nodrošināts ne tikai ar apdullinošu *Dolby Stereo*, bet arī aprīnas vērtu inscenējuma profesionalitāti un montāžas virtuozitāti, kā arī ar principiālu izvēli šajā reibinošajā kinoslaktiņā pašreizējīgu ierindnieku, kara gaļas mašīnas kumāsu funkciju veikšanai iesaistīt virkni populāru aktieru. Tāds īsts vīriešu kino arī tai ziņā, ka cita pasaule – ģimenes, mīlotās – eksistē labākajā gadījumā minimāli ieskicētās atmiņās. Un ar šo mājas dzīves skopumu *Melnais vanags* patikami atšķiras no urrāpatriotiskajiem amerikāņu kara bojevīkiem, tipa pseidosentimentālais koloss *Pērļhārbora*, kur nevar īsti saprast, vai karš notiek milas dēļ vai otrādi. Vēl jo divaināk, ka gan patriotisko *Pērļhārboru / Pearl Harbor* (2001), gan absolūti antimilitāristisko, pat pacifistisko *Melno vanagu* ar gandrīz vienādu 100 miljonu ražošanas budžetu producējis ideālais naudas dzīslas saodējs Džerijs Brukheimers...

Līdzīgi kā Kopolas ģeniālā kara drāma *Mūsdienu apokalipse*, arī šī filma uzņemta pēc grāmatas, tikai pirmajā gadījumā izmantots Džozefa Konrada mistiskā reālisma romāns – līdzība *Tumsas sirds*, šeit aculiecinieka Marka Boudena dokumentālās piezīmes.

Protams, eiropiešu vēsturiskās atmiņas glabātājiem di-

Filmas pamatā ir reāli notikumi: 1992.gadā Somālijā sākās pilsonu karš un vara pārgāja bruņotu vietējo militāro barvežu rokās. Bada izvārdzinātāja valsti ANO nāk ar humānas palīdzības iniciatīvām, tomēr pārtikas un medikamentu kravas regulāri izlaupa ģenerāļa Aidida kaujinieki. ASV nosūta uz galvaspilsētu Mogadišo armijas daļas, lai nodrošinātu nepieciešamo apsardzi ANO sūtījumiem. Aidids pasludina visus amerikāņus ārpus likuma un sāk miera korpusa karavīru slepkavošanu. 1993.gada 3.oktobra traģēdijā – helikopteri *Melnais Vanags* un to komandas ir pirmie nomedītie kilnieki. Plānotā 15 minūšu operācija kļūst par 15 stundu asinspirti.

vains šķitis filmas titros atrunātais fakts, ka pirmo reizi kopš Vjetnamas kara laikiem amerikāņu armijas elite iesaistījās tik ilgstošās kaujās un cieta tik milzīgus zaudējumus – 19 amerikāņi tika nogalināti un ap simtu ievainoti (kopš kaujas pie Saigonas 1973.gadā tie ir otri lielākie zaudējumi ASV bruņotajos spēkos; Irākas pieredzi šeit neakcentēsim: laikā, kad top šī grāmata, tiek sērots par 1000 bojāgājušu ASV karavīru).

Ir kinoapskatnieki, kas kļūdaini pielīdzina *Melnais vanags notriekts* divas stundas Stivena Spilberga *Glābjot ierindnieku Raienu / Saving Private Ryan* (1998) pirmajam divdesmit minūtēm. Jā, formāli batāliju inscenējuma vēriens līdzīgs, tomēr radikāli atšķiras Spilberga politiskā, turklāt aplamā idejiskā angažētība (“ja Normandijā nebūtu ASV Otrās frontes, diez vai uzvara pār Vāciju tiktu izcīnīta...”) iepretim totālajam brita Skota “nepatriotismam”, kas demonstrē konkrēto karu Somālijā kā bezjēdzīgu, prātam neaptveramu jūkli, kurā amerikāņu zaldātiņi iesviesīti pilnīgi svešā, no visām pusēm naidīgā etniskajā vidē. Turklāt atšķirībā no Spilberga (trīs reizes) Skots filmā ne reizi nevicina sarkanzilzvaigžņoto karogu. *Melnais vanags notriekts* gan nesasniedz absolūtā pacifisma poēzijas virtotni Terensa Malika *Trauslā, sārtā linija / The Thin Red Line* (1998) veidolā, tāpat tajā neatrast antimilitāras satīras elementus kā Stenlija Kubrika *Pilns bruņojums / Full Metal Jacket* (1987). Taču tā kategoriski nav patriotiska fikcija kā Olivera Stouna *Vads / Platoon* (1986) vai šķebinošs kara sirups, vārdā *Pērļhārbora*. **NN**

☛ Trauslā, sārtā linija • Mūsdienu apokalipse u.c.

Režisors Kristofers Nolans. Lomās Gajs Pirsrs, Kerija Anna Mosa, Džo Pantoljāno

Noslepkavota apdrošināšanas aģenta Leonarda (Pirsrs) mīlotā. Tas noticis viņa acu priekšā. Puisim no pieredzētā šoka iestājusies amnēzija – viņš atceras visu "līdz tam", taču nav spējīgs paturēt prātā pilnīgi neko "pēc tam". Viņš atceras laimīgu dzīvi, kas atrodas viņa galvā, bet nav spējīgs aptvert to, kas patlaban ar viņu notiek. Tādēļ Leonards visu fiksē ar polaroida moment-uzņēmumu fotoaparātu. Fotomašīna kļūst par viņa otro redzi, bildes – par viņa īsto tagadnes atmiņu. Taču par viņa atmiņas visdrošāko paslēptuvi kļūst Leonarda ķermenis. Raksti uz tā. Aterēties kļūst par viņa maniakālo apstēstību, par viņa slimīgo stāvokli, kura izārstēšanai Leonards gatavs uz visu, arī neželību, arī slepkavību kā sodu (jo šī tomēr ir kriminālfilma ar slepkavību). Tikai – kuru jāsoda?



Gajs Pirsrs un Kerija Anna Mosa

Cilvēks baidās ne jau no briesmām, slimībām vai pat nāves, bet gan no neziņas – kā un kad tas notiks. Režisors Kristofers Nolans (1970) debitē ar *Memento* (asociācija ar "ateries nāvi" – *memento mori*), krāšņi manipulēdams ar neziņas psiholoģisko fenomenu. Filma veidota pēc ķīniešu kastītes vai *matrjoškas* principa, kad pamazām atklājas detaļu kopums, taču ainu pilnībā iegūt var, aplūkojot visas detaļas, tātad tikai pēc filmas noskatīšanās. Piemēram, galvenā varoņa atmiņas zudums. Leonards satiekas un mīlējas ar auksti juteklisku sievieti Kerijas Annas Mosas (*Matriks*/*The Matrix*, 1999) veidolā, bet nezina, vai vispār pēc piecpadsmit minūtēm viņu pazīs, un to viņai pasaka (aktrisei filmā ir dubultloma). Jebkurš cilvēks viņam vienlaikus ir viss un nekas, mirklis un mūžība neeksistē viņa apziņā kā vienotas laika kategorijas. Tādēļ ērtākais veids ir mehāniski nofiksēt sejas un cilvēkus, vietas un norises, lai kopā ar rakstiski komentāriem vēlāk varētu censties restaurēt savas dzīves dienas (mirklus un mūžību). Leonards grib atgūt savu laimīgo dzīvi (sievu), un to viņš var simboliski izdarīt, tikai atrodot viņas slepkavu. Bet viņš nezina, kurš tas ir, jo neko neatceras. Strupceļš. Tomēr stāsts tikai pirmajā acumirkli šķiet cēloņsakarīgi izkārtots un loģisks, jau drīz pārņem šaubas, vai tā maz ir. Pēcāk ne lūgtas, ne aicinātas uzrodas arī iracionālas bailes, kuras pirmām kārtām izraisa totāla neziņa. Šķietami normāli plūstošajā filmas sīzetā ir kāda bedre, kāda kļūda, kāds posma iztrūkums, kura dēļ neko nesaproti, vari vien nojaust, līdz atklājas kāda parasti šausminošā patiesība un tev... atveras acis. Ieraugi pavisam citu

filmu... Šādu neapzinīgo baiļu teroru veic veiklā filmas dramaturģija. Nolans filmas struktūru ir pārvērtis it kā fragmentāru atmiņu uzplaisnījumu (melnbaltu kadru veidā) un tagadnes krāsaino epizožu labirintā, stāstā, eksprešīvi, drudzaini pasniegtā "no otras puses" – no beigām uz sākumu. Visa filmas darbība it kā (atkal!) notiek kā literatūrā – galvenā varoņa atmiņu zibšņu murskulī, kurā vietumis nav pat īsti skaidrs ne tikai tas, kuram ir piederīgas konkrētās atmiņas, no kura skatpunkta notiekošais (un kad notiekošais?) ir fiksēts. Atmiņas, kā zināms, nepazīst loģiku. Nolans ar filmu *Memento* nemaz negrasās iebārot skatītājam banālo līdzību par visu pasauli kā spēli, puzzle, kuru mēs kolektīvi saliekam. Viņš nepiedāvā arī šifru, pēc kura varētu loģiski izskaitļot filmas kriminālintrīgas atrisinājumu, jo šis nav klasisks detektīvs, kurā cēloņsakarību izkārtojums noved pie loģiskā noziedznieks-upuris atminējuma. Šī ir neželīga spēle, labirints–slazds vienam tās dalībniekam. Tam, kurš neko neatceras. Skatītāja izvēle arī ir ierobežota: ja sekosiet filmas Leonardam, ja ar viņu identificēsieties, jūs gaida Leonarda psihes problēmas. Ja nesekosiet – neko nesapratīsiet, vien vērosiet, kā viss pats no sevis atrisinās (ilūzija, protams). Taču šī nostāšanās "savās vietās" būs nepatīkama. Jo filmas atminējums ir baiss. Ne tāds, kādu cerējāt sagaidīt neatkarīgi no tā, patik jums Leonards vai ir netīkams. Intelektuāla spēle personības un identitātes traģēdijas mērcē. Protams, jūs varat gūt vienkāršu baudu no šīs filmas formas meistariības. Gluži kā atdzīvojušies *Polaroid* fotokartišu gūzma. **NN**

☛ **Matriks**

Režisors Čārlijs Čaplins. Lomās Čārlijs Čaplins, Marta Reja, Merilina Neša



Marta Reja un Čārlijs Čaplins

Bez darba palikušais klerks Anri Verdū (Čaplins), lai uzturētu sievu un dēlu, keras pie slepkavas amata. Viņš iepazīstas, apprecas un nogalina bagātas atraitnes.

Ironiskā, pat ciniskā, izaicinošā filma *Mesjē Verdū* savu laik pamatīgi sašūpoja Čārlija Čaplina (1889–1977) karjeru, kaut patlaban tas šķiet viens no šī aktiera un režisora, kādreizējā mēmā kino kulta figūras, mūsdienīgākiem darbiem. Skandalozas reputācijas apvīto *Mesjē Verdū* ideju Čaplīnam piespēlēja Orsons Velss, izstāstot stāstu par franču sērjislepkavu Anri Landrū, kurš nogalināja teju duci sieviešu, iedzīvodamies viņu mantā. Filma tapa laikā, kad pasaule jau bija atvadījusies no mēmā kino, gluži tāpat kā Čaplins no sava klaidoņa tēla. Būdams filmas scenārists, režisors un galvenās lomas tēlotājs, *Mesjē Verdū* viņš strādāja sev neierastā manierē – minimāli improvizējot un maksimāli uzticoties filmas scenārijam.

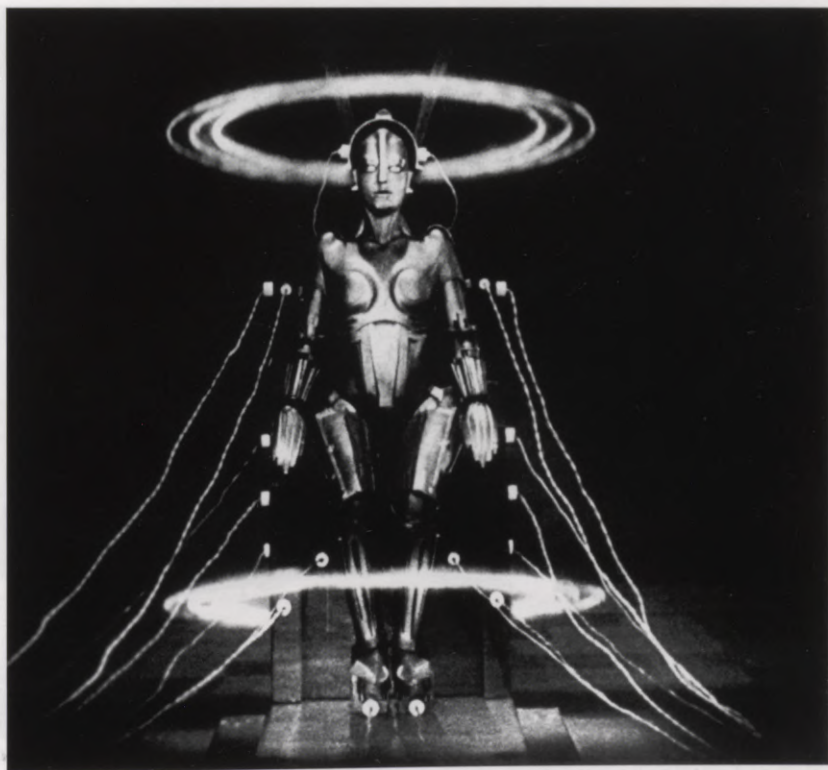
“Viena slepkavība tevi padara par izstumto, miljonu slepkavības par varoni. Cipari svēti,” – tā filmā deklarē Anri Verdū. Viņa amorālismā slēpjas dzelzains koncepts: Čap-

lina varonis uzskata, ka slepkavošanas bizness ne ar ko neatšķiras no kara, tāpat kā karā, arī mesjē Verdū nogalina izdzīvošanas – sievas invalides un dēla uztura – vārdā. Tomēr sērjislepkavas iecelšana pozitīvā varoņa statusā un Čaplina skarbā ironija pēc filmas nākšanas klajā krita uz nerviem un mulšināja gan publiku, gan kritiķus, kas *Mesjē Verdū* uzņēma ledaini vēsi. Filma papildināja Čaplina skandalozo imidžu un tuvināja brīdim, kad viņam kā Lielbritānijas pilsonim ASV valdība vairs neļāva uzturēties Amerikā. 1952.gadā pirms savas nākamās filmas *Rampas ugunis/Limelight* (1952) pirmizrādes Čaplins devās uz Angliju. ASV valdība viņam liedza iespēju atgriezties, un tikai pēc divdesmit gadiem Amerika atzina viņa nopelnus amerikāņu kino vēsturē, 1972.gadā pasniegdamot viņam īpašu Kinoakadēmijas balvu “Par nenovērtējamo ieguldījumu, pārvēršot kino par gadsimta mākslu.” DR

Lielpilsētas ugunis • Rampas ugunis

Režisors **Fricis Langs**. Lomās *Brigite Helma, Alfrēds Ābels, Gustavs Frēlihs*

Gigantisko Metropoli pārvalda magnāts, kurš mit izredzētajiem atvēlētajos "debesu dārzos", kamēr proletārieši sūri vergo pazemē. Viņu mierinātāju lomu uzņēmusies Marija (Helma). Magnāts uzdod izgudrotājam radīt robotu – Marijas kopiju, kuram jāizprovocē strādnieki uz dumpi, lai tos nežēlīgi sodītu.



Corbis/Scrapix

Vācu režisora Fricis Langa (1890–1976) filma *Metropole* ir viena no XX gs. 20.gadu vācu mēmā kino spilgtākajām virsotnēm, tās ietekme uz fantastikas filmu žanru un kino priekšstatiem par nākotnes civilizāciju turpinās joprojām. Citējot F.Langu, tas ir "stāsts par 2000.gadu, kad strādnieki dzīvo desmit stāvus zem zemes, bet saimnieki – virszemē". *Metropole* dēvēta gan par "visu laiku vismuļķīgāko filmu" (fantasts H.G.Velss), gan izpelnījusies pazīstamās amerikāņu kritiķes Paulines Keilas apzīmējumu: "Viens no lielākajiem kino jeklad radītajiem neprātiem." Filma var dīzoties ar gigantismu, tā izmaksāja tolaik astronomisku summu – 7 miljonus vācu marku; tajā filmējās astoņi galveno lomu tēlotāji, 750 otrā plāna aktieri, 25 tūkstoši statistu vīriešu, 11 tūkstoši statistu sievietes, 750 bērni. Savulaik sirreālists un režisors Luiss Bunjuels, būdams vēl Madrides laikraksta korespondents, rakstīja:

"*Metropole* ir neviendabīga filma. Tie, kas kino meklē prasmīgi izstāstītu notikumu, būs vilušies. Tas, ko mums stāsta, ir triviāli, pompozi, pedantiski un šķiet aizgūts no vecmodīga romantisma. Taču, ja "anekdotes" vietā izvēlēsimies filmas plastiku, fotogēnismu, tā mūs apburs kā izcils ilustrāciju albums..."

Mākslīgā cilvēka – robota Marijas – radišanas epizode zinātnieka laboratorijā ir kļuvusi tikpat klasiska kā "mehāniskais balets" – strādnieku un mašīnu ritmizētais darbs, kur cilvēks padarīts par mašīnas elementu, un nākotnes pilsētas koptēls (Bābeles tornis, lidojoši auto, gaisa tilti). Tie citēti daudzās XX gs. filmās (Terija Giliama *Brazīlija/Brazil* (1985), Lika Besona *Piektais elements/The Fifth Element* (1997) u.c.) un klipos (kā scenogrāfijas vadmotīvu vienā no savām 80.gadu koncerttūrēm *Metropoli* bija izvēlējusies Madonna). DR

☛ M • Nicinājums • Brazīlija • Piektais elements

Režisors Deivids Linčs. Lomās Lora Derna, Nikolass Keidzs, Vilems Defo, Daiena Leda



Nikolass Keidzs

Milniekus Lulu (Derna) un Seiloru (Keidzs) vajā atreibīgs liktenis Lulas mātes veidolā. Vinas uzsūtītā slepkavas dēļ, ko Seilors smagi sakropļo, viņš nonāk cietumā. Pēc Seilora iznākšanas brīvībā viņš kopā ar Lulu 50.gadu limuzinā ceļo pa Ameriku, vairoties no Lulas mātes atreibības.

Filma, kas, saņemot Kannu kinofestivāla Zelta palmas zaru, Deividu Linču (1946) no riskanta divaiņa, amerikāņu neatkarīgā kino dažādotāja ar spilgtu autorstilu un piesārņotāja ar ekstrēmu vardarbību pārvērta atzītā režijas metrā. *Mežonīgie sirdi* Linčs trakulīgi mikšē žanrus – rokenrola stilistikā iegērbtu ceļa filmu (*road-movie*), kuras varoņi dzīvo, bēgot 50.gadu retrovāģi, un pasakas nosacītību. Kas gan ir nešpetnā Lulas māmiņa (Leda, arī Lulas lomas atveidotājas Dernas māte), ja ne jaunā ragana no *Ansiša un Grietiņas*? Un kurš sevi cenošs režisors ļaus pieaugušo auditorijai mērķētas filmas finālā iznirt labajai fejai un kā “dievam no mašīnas” nokārtot pretrunas un negludumus varoņu, milētāju par spiti visam, dzīvē? Linčs tērpj savu Seiloru – Nikolasu Keidžu – 50.gadu čūskādas žaketē, un Keidzs apzināti stilizē Elvisu Presliju, arī uz automašīnu jumiem aizrautīgi dziedot hitu *Love Me Tender*. Rokenrols, temps, kaisme, kaisle, efektīga montāža un

galējības no traģiskā līdz kariķētajam un komiskajam – tāds ir *Mežonīgie sirdis* stils. Tajā Linčs kā kaitinot iemet dažu šokējošu ainu: suns nes eksplozijā norautu cilvēka roku, kamēr tās īpašnieks bankas klerks to izmisis meklē, bruņotas laupīšanas notikuma vietā pa gaisu lido ļaundara (Defo) galva, Lula tiek psiholoģiski izvarota. Pēdējā no minētajām epizodēm ļāva kritikai rakstīt gan par Linča pazemojošo attieksmi pret sievieti/aktrisi, gan lietot terminu “neobarbarisms”. Viņš gan drīz vairs nebūs vienīgais neatkarīgais amerikānis, turklāt neobarbars. Pie apvārsņa drīz parādīsies Kventins Tarantino, kura stila būtiska sastāvdaļa ir vardarbība: 1992.gadā top *Trakie suni/Reservoir Dogs* un 1994.gadā Tarantino jau saņems Kannu Zelta palmas zaru par *Lubeni/Pulp Fiction* (1994). Kritika secinās, ka amerikāņu neatkarīgā kino nevainība ir zaudēta. Kaut, būsim precīzi, pirmais to apdraudēja mežonīgais sirdi Deivids Linčs. DR

• Zilais samts • Malholandas ceļš • Trakie suni • Lubene

Režisors Pols Morisejs. Lomās Džo Dalesandro, Holija Vudlona, Džeina Forta

Sieviete modina savu viru Džo (Dalesandro) un triec viņu uz ielas pelnīt naudu ar seksuāliem pakalpojumiem; tā vajadzīga viņas māsai abortam. Viņš satiek gan klientus, gan pazinas: meiču, kas norūpējusies par krūšu nolukumu un risina problēmu – likt silikona implantus vai nelikt, manierīgus transvestītus, kas lasa žurnālus par Holivudu, un citus.



Pols Morisejs un Endijs Vorhols

Andy Warhol presents/Endijs Vorhols piedāvā, – šī frāze ir Pola Moriseja (1938) liktenis un nolemtība. Mākslinieka, popkultūras un mārketinga ģenija Vorhola (1928–1987) vārds, kam piemita zīmola svars, rotāja vairumu filmu, kuru režisors, scenārija autors un operators bija Pols Morisejs. Morisejs ieradās Vorhola *Factory* – ekstravagantas personības pulcējošajā *Fabrikā* – 1965.gadā. Līdz pat 1974.gadam viņš bija Vorhola menedžeris. Tieši viņš iemācīja Vorholam, kuram par filmēšanas tehniku bija maza sajēga, apieties ar kameru un palīdzēja īstenot viņa kinematogrāfiskās idejas: teiksim, aicinot pārdesmit cilvēku kameras priekšā sarunāties, par ko vien ienāk prātā. Taču Moriseja filmas ir daudz interesantākas amerikāņu 60.–70.gadu eksperimentālās kultūras parādības nekā Vorhola formālie eksperimenti. Moriseja filmu triloģija *Miesa*, *Mēsli/Trash* (1970), *Svelme/Heat* (1972) ir viņa labākie darbi, kuri apdullina ar tādu brīvības pakāpi, kāda nav sasniedzama studiju sistēmā (Holivudā) tapušajos darbos. Varoņu nodarbošanās – prostitūcija – dēļ *Miesa* nereti tiek salīdzināta ar Holivudā teju sinhroni tapušo *Pusnakts kovboju/Midnight Cowboy* (1969). Par spīti tā nenoliedzamajām kvalitātēm, Moriseja *Miesa* pulsē daudz autentiskākā juteklībā, teju vieliskā miesas kultā, un pārsteidz ar absolūtu kautrības un nožēlas neesamību, ar kādu eksistē filmas totāli nepareizie varoņi. “Personīga iz-

teiksme” ir nolietots jēdziens, taču viņa filmās tiešām ir unikāla un personīga izteiksme... Neviens nekad nav darijis ko līdzīgu. Varoņu izvēle ir absolūti perfekta un bezkaunīga. Dzīve un pasaule, kādu redz šie varoņi, ir tik jancīga un agonizējoša, tas pasniegts ar apbrīnojamu, oriģinālu humoru. Es dievinu šīs filmas,” – tā par neatkarīgā režisora Moriseja filmām jūsmojis Holivudas vecmeistars Džordžs Kjukors. Triloģijas centrālais tēls ir atlētiskā Džo Dalesandro rokās, kura pašpietiekamā eksistence uz ekrāna nereti kailam ir absolūti organiska. Triloģijas otrajā filmā *Mēsli* Dalesandro varoņa problēmas ir narkomānija un erekcijas trūkums, *Svelmē* Dalesandro ir nonācis Holivudā.

Žurnāls *Rolling Stones* (1970) par triloģiju rakstīja, ka pēc gadu desmitiem tieši Moriseja darbs nesīs daudz autentiskāku sava laika koncentrātu nekā Antonioni *Fotopalielinājums/Blow up* (1966) vai Hopera *Bezbēdīgie braucēji/Esay Rider* (1969) – kanonizētas 60.gadu laika garu notvērūšas filmas. Pravietojums izrādījies precīzs – Moriseja subkultūras tuvplāni tiešām izskatās apbrīnojami svaigi (2002.gadā triloģija tika izdota DVD). Par spīti izaicinošajiem ekrāna eksperimentiem, dzīvē būdams ārkārtīgi konservatīvu uzskatu cilvēks, Morisejs visu mūžu saglabājis savu visneatkarīgākā neatkarīgā režisora statusu. DR

• Fotopalielinājums • Pusnakts kovbojs • Bezbēdīgie braucēji

Režisors Marsels Karnē. Lomās Žans Gabēns, Mišela Morgāna, Mišels Simons

Cerbis/Scenpix



Mišela Morgāna un Žans Gabēns

Ostas pilsētā Havrā ar nostopotu kravas mašīnu ierodas dezertieris Žans (Gabēns) un šunelis, ko viņš izglābis no sabrukšanas. Te krodzinā viņš sastop septiņpadsmitgadīgo Nelliju (Morgāna). Starp abiem rodas simpatijas, taču Žanam ir jābēg, meklējot patvērumu uz kāda kuģa. Noziegums, Nellijas aizgādna (Simons) greisirdība un Žana vēlme paskatīties uz mīloto vēl reizi izraisis tragēdiju.

Miglu krastmalas emociju svaigums un dzīvotspēja, par spīti laika plūsmai, ir aprīnojama, gluži tāpat kā filmas romantiski traģiskās intonācijas spēks un mūžīgo skumju garša. Havra ir miglas piesūkusies, te, šķiet, migla ir mūžam, vien ostas kroģeli tai pieteikts karš, brutāli ar naglu nobloķējot barometru, kam mūžam rādīt saulainu laiku.

Te sabēguši dzīves pabēri – dezertieris, spožā lietusemēteli un beretē tērpta sieviete bērns Nellija, kāds mākslinieks, kas sen zaudējis motivāciju dzīvot un ar elegantu ironiju gatavs šķirties no dzīves, atdodot savu identitāti (pasi) un zābakus dezertierim Žanam. *Miglu krastmala* ir iemūžinājusi 30.gadu franču kino zīmīgākās sejas: romantiskās un tajā pašā laikā brutālās virišķības iemiesotāju, izcilu dramatisku aktieri Žanu Gabēnu, spožu raksturlomu tēlotāju Mišelu Simonu un teju irreāla, smalka skaistuma apveltīto Mišelu Morgānu.

Filma ir viens no Marsela Karnē (1909–1996) izcilākajiem darbiem, ko pieņemts apzīmēt ar poētiskā realisma zīmolu (franču kino 30.gados populārs novirziens, kura viens no pamatlicējiem bija Karnē un viņa filmu pastāvīgais scenārists Žaks Prevērs). Atmosfēra, noskaņa, mūžīgās miglas valgums, kas teju vieliski sajūtams filmā (pat neskatoties, ka lielākā tās daļa ir filmēta paviljonā), raksturo gan filmas varoņus, gan attiecības starp tiem. Havrā rosās gangsteri, kas amerikāņu kino rada, un greisirdīgā kaislībā plosās Nellijas aizgādnis – miesaskārīgs varmāka. Mūžīgā migla slēpj pilsētas imitnieku grēkus un noziegumus, un viņiem ir lemts iznīcināt tos, kuri iedomājušies mest izaicinājumu miglu krastmalai, esot laimīgiem kaut tikai vienu nakti, pirms kuģim jāaizved Žans citā dzīvē.

Romantiskam sapnim ir jāpaliek nepiepildītam – tas ir Karnē uzskats, tāpēc vairums viņa filmu ir traģiskas smeldzes pilnas. Taču to varoņi, par spīti viņu misijai būt traģiskiem un romantiskiem, ir dzīvi, reāli cilvēki, kuru dialogos ieskanas ironija un pieredzes rotaļīgais rūgtums, bet laime apraujas, tikko aizsākusies.

Marsela Karnē šedevru skaitā ir arī filmas *Diena sākas / Le jour se lève* (1939), *Paradīzes bērni / Les enfants du paradis* (1945) un *Terēze Rakēna / Thérèse Raquin* (1953), taču pirmo triumfu un Venēcijas kinofestivāla balvu viņam 29 gadu vecumā atnesa *Miglu krastmala*. **DR**

► **Paradīzes bērni • Lielā ilūzija**

Režisors **Polš Tomass Andersons**. Lomās **Ādams Sandlerš**, **Emilija Vatsone**

Vecpuīšos aizsēdējies vīrietis, mazas darbnīcināšs īpašnieks, valdonīgu māsu brālīšs **Berījs** (**Sandlerš**) satīek **Lēnu** (**Vatsone**), kurai nav īebīldumu kļūt par īncīatori abu attīecībās. Vīnu šantāžē kāda īntīmservīsa darbonī, kurīem **Berījs** piezvanījis vīentulībās brīdī, vīna reakcija īr agresīja.



Ādams Sandlerš

Polš Tomass Andersons (1970) ar *Mīlas skurbulī* pama-tīgi riskēja, kaut risks no laika gala vīpam īr uzsītīšs asīnīšs. Būdams vīens no jaunākajīem to amerīkāņu režīsorū pulkā, kurī piedāvā orīģīnālu roktrakstu, neļaujotīes īndīvīdualītātī nīvelējošam flīrtam ar Holīvīdu un līelo naudu, Andersons pamanās būt īzredzētā pozīcijās. Vīpš fīlmē īzāīcīnošus un "vīdēja skatītāja" ūztvēreī neērtus mākslas projektus, nerētī tajos ūzāīcīnot pīrmā līeluma Holīvīdas zvaīgznes kā Tomu Krūzu īzclīajā seksa guru sīklomīņā *Magnolijā* / *Magnolia* (1999), kā Džūlīanu Mūru gan *Bugi-vuģī naktīs* / *Boogie Nights* (1997), gan arī *Magnolijā*. Vīpī azartīskī fīlmējas pie Andersona teju par baltu veltī, taču jau režīsora ambīcīju un talanta valdzīnātī.

Mīlas skurbulīš, šķīet, no Andersona projektīem īr vīsmalkākāks plīķīš Holīvīdas produkcījas patērētājam, par ko šīs patērētājs Andersonam, protams, ar baudu atīriebās. Par spītī *Mīlas skurbuļa* balvai Kannu festīvālā, fīlmas komercīālīes panākumī bīja ārkārtīģī knapī – netīpīskī necīģī fīlmām ar amerīkāņu tautas mīlotā komīķa Ādama Sandlera pedālīšanos. Komīķīšs nav snobs, vīpš arī mīlot Sandlera jestrās komēdījas, ja tīcēt vīpa vārdīem, taču tas nav traucēģīšs režīsorū īzveīdot *Mīlas skurbulī* kā traģīkomēdīju, kurā vīpī abī ar Sandleru īronīzē par klīšejām un banalītātēm. Vīena no

tām – sīmpātīskāis savējā puīša, jokupētera Sandlera komīķa īmīdžs, kas *Mīlas skurbulī* tīek īzplūkātš kā nokauta vīsta. Jo **Berījs** īr nervozs, neīrotīsks, kompleksu un fobīju mocīts jauns vīrietīšs, kura rīcība un reakcija kļūst brutāla, hīstērīska un neprognozējama, īzrēķīnotīes ar šantāžīstīem. Andersons Sandleram īr radīģīšs antīvaroņa tēlu, kā ūzsverot, ka atlīek vīen dot īemeslu, lai "mazā cīlvēka" slēptē dēmonī kļūtu destruktīvī un nesavaldāmī. Lūk, īronīska atsauce ūz 70.gadu sākuma Mārtīna Skorsēzes klasīsko *Taksīstū* / *Taxi Driver* (1976), kura galvenā varoņa (Roberta de Nīro atveīdā) vīentulībā arīdzan radīja agresīju, kas piesegta ar morālī cēlīem mērķīem (sodīt suteneru). Taču, ja *Taksīstīšs* piedāvāja skatu ūz Amerīku pēc Vjetnamas kara beīģām, tad *Mīlas skurbulīš* var tīkt kronēts teju par Amerīkas psiholōģīskā klīmata skenētāju neīģī pīrms kara "pret terorīsmu" sākuma.

Mīlas skurbulī Andersons ūz nebēdu jauc žānrus traģīkomēdīju un melodrāmu un kā vīenmēr spoģī un teju psihedēlīskī īzmanto mūzīku. Šī īr no tām fīlmām, kuru vērtība pieaugs, laīkam rītot. Pagaidām tā īr ne tīkai īsākā Andersona fīlma – vīpa svēta pārlīcība, ka eksīstē īpašs trīsstundīģo fīlmu žānrs, kam pīdērīga bīja *Magnolija*, bet arī nenovērtētākāis režīsora darbs. **DR**

► **Magnolija** • **Taksīstīšs**

Režisors *Nikita Mihalkovs*. Lomās *Jelena Soloveja*, *Rodions Nahapetovs*, *Aleksandrs Kaļagins*, *Oļegs Basilašvili*



Jelena Soloveja un Rodions Nahapetovs

Elegantā zīda cepurē, murminot svešus nenospēlēto lomu tekstus, pa Pilsonu kara piemieto Krimu kā rēgs neiederīgās dekorācijās klist krievu mēmā kino zvaigzne Olga Voznesenska (Soloveja). Un filmas elēģiskajā finālā skaisti aiziet: tramvajā bez vadītāja raudot izgaist (vēstures) miglā... Karš kā totāla apjukuma zīme, kā nenovērsama slāvu mistērija, kuru inteliģencei nav pa spēkam izprast, vien reflektēt par to.

Krievu režisora Nikitas Mihalkova (1945) agrīnā kinematogrāfiskā stila/stilizācijas virsotne, kuras autorību gan pamatoti attiecina uz dekadento mākslinieku Rustamu Hamdamovu (jo viņš, jau dzīvodams Parīzē, izdeva skiču albumu, kurā darbi datēti... pirms *Milas verdzenes* tapšanas, bet ir uzskatāmi par burtisku filmas kadrējumu!), istena otra žanra zelta vērtība padomju jeb ieilgušā brežņevisma stagnācijas kino uzreiz aiz *soviet western* klasikas, kulta filmas par Pilsoņu karu *Baltā tukšneša saule/Beloe solnce pustini* (1970). Filmā ireālajā, tonēta/palsa melnbaltā kino stilistikā izturētajā *Milas verdzenes* telpā ir pretnostatīti brutālie dzīves varoņi (karojošie) un mākslas pasaules varoņi – ļautiņi ne no šīs pasaules, kinošņiki, kuriem par visu vairāk rūp savu ambīciju un talantu apliecināšana, neraugoties uz to, ka “visa pasaule izgājusi no eņģēm”. Pagaidām Mihalkova

simpātijas it kā ir pēdējo pusē. Virkne briljantu aktierdarbu, kas Mihalkova filmām vispār raksturīga kvalitāte: viņš kā jau artistiska natūra, kas pats labprāt filmējas, noteikti pieder retajiem režisoriem, kas vienlaikus stingri režisē visu kino izteiksmes arsenālam piederīgo un labprāt mirst aktieros, priedāmajiem kā bērns. Mākslinieciski attaisnots, tomēr politiski diezgan nepārprotami angažēts vēstījums: lūk, kādu jezgu reālajā dzīvē spēj ieviest viena traka, kaprīza filmēšanas grupa (t.i., ko tie mākslinieki jēdz no dzīves?!). Tā mazpamazām iezīmējas Mihalkova – nepārprotami talantīga māksliniece – personības un arī mākslas duālisms (rūgtā ironija par varu un tās simboliem un koķetērija ar varas atribūtiķu), kas pat traģiskus apveidus gūst 1998.gada grandiozajā kiča eposā *Sibīrijas bārdzīnis/Sibirskij cirjuņnik*. **NN**

■ Sibīrijas bārdzīnis

Režisors Maikls Kērtizs. Lomās Džoana Kroforda, Džeks Kārsons, Zaharijs Skots, Anna Bleita

Šaviens izdzēs kāda virieša dzīvību. Vina atraitne – veiksmīgas restorānu ķēdes Mildred's īpašniece Mildreda Pīrsa (Kroforda) policijas iecirknī ir spiesta klāstīt savu attiecību stāstu gan ar nogalināto, viņu nekautri izmantojušo otro vīru (Skots), gan savulaik viņu pametušo pirmo vīru, uz kuru, gluži tāpat kā uz atraitni, krīt aizdomu ēna par slepkavības izdarīšanu.



Anna Bleita un Džoana Kroforda

Holivudas zelta klasikas *Kasablanka / Casablanca* (1942) režisora Maikla Kērtiza (1888–1962) viens no labākajiem darbiem, *film noir* / melnā filma, kuras centrā ir savam laikam visai neierasta varone – biznesa sieviete. Liķis, noziegums, klaustrofobiska atmosfēra un *flashback* – atkāpes pagātnē – ir tiešas Holivudas melnās filmas pazīmes. Kaut *Mildredas Pīrsas* vērtība ne tik daudz ir melnās filmas nosacītība un kriminālā intriģa, kā izcils aktrises darbs – par tiltullomu filmā Džoana Kroforda (1904–1977) saņēma *Oskaru*, kas jo būtiskāks viņas karjerai bija tādēļ, ka 40 gadu vecā aktrise jau bija atzīta par savu laiku un slavu pārdzīvojušu. Vairākus gadus nestrādājusi 30.gadu nogales zvaigzne ar *Mildredu Pīrsu* tika pie lomas, kas pagarināja viņas karjeru vēl par gadsimta ceturksni. Un kino vēsture – pie filmas, kurā skarbi un spēcīgi izstāstīta biznesa sievietes, mērķtiecīgas un cilvēciski vientuļas būtnes, drāma, viņas un pašas audzināšanas “kļūdas” – egoistiskās meitas (Bleita) naida un konkurences par vienu vīrieti stāsts.

Džoana Kroforda, viena no uzskatāmākajām Holivudas

pelnušķītes stāsta iemiesotājām, sākusi kā dejojāja, šokējusi publiku un visai bistami saļodzījusi savu jau augošo popularitāti ar izaicinošu prostitūtas lomu filmā *Lietus / Rain* (1932), spēja pierādīt dramatiskas aktrises potences sarežģītās, dramatiskiem izaicinājumiem un izvēlēm pakļautu sieviešu lomās. Arī tālab Krofordei ideāli piestāvēja Mildredas Pīrsas loma, kas prasīja ne tikai talantu, bet arī uzdrīkstēšanos: 40.gados šai līdzīgas varones – vientuļas, vīra pamestas sievietes, kas, par spīti likteņa triecieniem, spēj no oficiantes kļūt par restorāna ķēdes īpašnieci un pārvērtēt savu atkarību no virieša, kas viņu izmanto, nebaudoties veikt kardinālas izmaiņas savā dzīvē, – bija izņēmums. Turklāt Krofode spējusi spītēt pieņēmumiem par viņas šķietami norietošo karjeru ne tikai *Mildredā Pīrsā*, bet arī pārdesmit gadu vēlāk izcilā divu zelta laikmeta Holivudas divu Krofordes un Betas Dēvisas, divu liela mēroga aktrišu dramatiskā dueli drāmā par Holivudas slavas spožumu un vērmeļu garšu *Kas notika ar mazulīti Džeinu? / What Ever Happened to Baby Jane?* (1962). **DR**

● Kasablanka • Kas notika ar mazulīti Džeinu? u.c.

Režisors Leo Karakss. Lomās Žiljeta Binoša, Deni Lavāns, Klauss Mihaēls Grūbers

Cerbis/Scampix



Deni Lavāns 1992.gadā

Milas romāns starp jaunu mākslinieci, kura strauji zaudē redzi (Binoša), un jaunekli klaidoni (Lavāns), kas pieprot bistamus cirka trikus. Romāns — elēģija, filma — uguņošana uz mūžīgo svētku pilsētas Parizes obligātā tūrisma objekta un iemilējušos kulta vietas Jaunā tilta.

80. gadu vidū kritikas kopkoris draudzīgi pasludināja Leo Karaksu (1960) par ģeniju – neofitu no jaunā jaunā viņņa, kaut arī Aleksandra Dipona (*sic!* – režisora istajā uzvārdā atrodam tiltu – Dupont) raža bija divas simpātiskas filmas: dedzīgi naivā kinonoktirne *Puisis satiek meiteni / Boy Meets Girl* (1984) un mākslinieciski nervozā, stilīgā, postgodāriskā antiutopija *Sliktās asins / Mauvais sang* (1986), abas ar Karaksa *alter ego* – ievainotam zvērēnam līdzīgo, neglīto, taču pievilcīgo aktieri Deni Lavānu, tā apliecinot zināmu ģenētisku saiti ar 60.gadu franču jaunā viņņa tēvu Fransuā Trifo un viņa filmu firmas seju Žanu Pjēru Leo. Fakts, ka jaunajam ģenijam tika uzticēts radīt franču revolūcijas jubilejas svētku filmu, iedalīts tam laikam visdārgākās franču filmas budžets – 55 miljoni franku – un saņemta pilsētas vadības atļauja veselu mēnesi okupēt tūristu tik iecienīto Jauno tiltu (no 1988. līdz 1990.gadam tas bija slēgts restaurācijai), liecina par tādu kā svēto ticību: no Karaksa gaidīja ko īpašu. Filmas uzveduma vērienīgums tiešām fascinē: operatora Žana Īva Eskofjē nofilmētās ainas ar dejojošajiem milētājiem uz daudzkrāsainu uguņošanu fonā iezīmēto Parizi vai nakts pakalīdzīšanos ar kuteriem pa iluminēto Sēnu, vai braucienus ar metro Parīzes nakti apskaustu pat XX gadsimta sākuma franču gleznošanas virziena fovisma/mežonīguma klasiķi Kēss van Dongens un Anrī Matiss (filma saņēma franču *Cēzarus* par montāžu un operatora veikumu). Taču Karakss acimredzot no pārliekās atbildības uzdeva nervi – viņš nespēja pabeigt filmu laikā, tās ražošana ieilga uz trim gadiem, nācās netālu no Monpeljē izbūvēt analogu mākslīgo Jauno tiltu, kas nepieklājīgi sadārdzināja filmu. Karakss nepārtraukti strīdējās ar aktieriem un pēc filmas dramatiski šķīrās no savas mūzas, sievas Žiljetas Binošas. Rakstīja pat, ka būtu bijis labāk, ja Karakss savu ģeniāli dārgo kļūdu atstātu nepabeigtu... Taču brīnumi notiek – pat šis ārpuskadra attiecību dramatisms ir ienācis filmā ar ļoti savādu neirotisku sinkopētu ritmu, kādā dzīvo galvenie varoņi nelaimīgie milētāji. Tādā melodrāmas intensitātē dzīvo pēdējie gadsimta romantiķi – uz izmisuma jautrības galējās robežas un līdz pēdējam elpas vilcienam. Un Leo Karakss kino formātā iemūžināja šo laikmeta garu tik precīzā autentisma izjūtā, kas joprojām liek sirdij saņņaugties, kā sapņi redzot zudušo laiku. Laiku, kura nekad vairs nebūs. **NN**

☛ Sliktās asinis

Režisors Vims Venderss. Lomās Mels Gibsons, Džeremijss Deiviss, Mila Jovoviča, Pīters Stormare, Džuljens Sēnds

Pusparalizētā detektīva Skinera (Gibsons) uzdevums ir noskaidrot, vai no tūkstoš procentu komforta mājām uz garīgi divainu lautiņu patversmi, kas pašorganizējušies pamestā Losandželosas viesnīcā Miljons dolāru, aizbēgušais kāda miljardiera dēls izdarījis pašnāvību vai tā ir rūpīgi maskēta slepkavība? Vainīgs var būt ikviens no šīs viesnīcas – naktpatversmes kolorītā bara: nojūdzies romantisks jauneklis dzejdaris Toms (Deiviss), meitene ar krītam kaiti (Jovoviča), apracis indiānis, pārļaicīga tantīte...



Mila Jovoviča

Vendersam netipiskās, ekscentriskās traģikomēdijas ideju piesvieda britu rokgrupas U2 solists Bono (viņš ir scenārija autors). Rezultātā tapusi filma drīzāk uztverama kā autoparodija par režisoru: pirms pāris desmitiem gadu, kad tapa Vima Vendersa (1945) slavenās “firmas zīmes” *Alice pilsētās/Alice in den Stätten* (1974), *Amerikāņu draugs/Der amerikanische Freund* (1977), *Parīze, Teksasa/Paris, Texas* (1984), šāds žanra hibrīds, kāda ir *Miljons dolāru hotelis*, Vendersa rokrakstam nebūtu iedomājams. Venderss – tas ir neveikls paširaina rudens rīta nogurums, pavisam taustāma/redzama noskaņa, kurā telpa un laiks izstiepušies līdz neformulējami smeldzīgi skaistai bezgalībai un kurā katrs nejausais garāmgājējs (filmu varonis) ir kā tāds vientulīgs pārprattums uz dzīves veiksmīnieku fona. Varonis, kas ar *Polaroid* fiksē dzīvi, tās bezgalīgo tuksnesi (*Parīze, Teksasa* filmēšanas laikā tapa slavenais Vendersa fotoalbums, kas atklāja gluži citu – vienstāvu Ameriku) un galīgi neprot ar šo dzīvi nodibināt jēdzīgus kontaktus. Vendersam tipiskais kadrs – šoseja, lielceļa malas ēstuve

ar sarkanžilu neona izkārtņi un kaut kur kadra perifērijā nolīdis cilvēciņš, kas strebļ sūdīgu kafiju no plastmasas glāzītes. Viņa filmu obligātā anturāža ir modernie saziņas līdzekļi – telefoni, fotoaparāti, diktofoni, autoatbildētāji, kuri nez kādu apstākļu dēļ atteikušies pildīt savas funkcijas, dzīve kā viens ilgstošs diskomforts un nekomunikabilitāte. Viņa filmu vēsts ir kā uz balēt sākušas pastkartītes uzskricelēti šķiršanās vārdi: «Nezinu, kad atgriezīšos.»

Nekā tāda *Miljons dolāru hoteli* neatradīsiet! Te romantika iegrozota stingrā ekscentriskā detektīva žanrā un mīļām nejausībām, *venderismi*em nav vietas – masu detektīvam paredzētā sižeta skaidrības nepielūdzamā loģika pieprasa savu. Varoņi ir speciāli gribēti divaini, tādi kā no kartona izgriezti. Tā gadās ar leģendas statusu iemantojušiem Eiropas režisoriem, kuri augstās mākslas un autoritātes vietā riskē pakoķētēt ar Holivudu un zvaigznēm kā Gibsons. Laba mācība, kā dvēseles smeldzes kinonospieduma vietā sanākusi vien savāda grimase. **NN**

► Amerikāņu draugs • Parīze, Teksasa • Debesis pār Berlini

Režisors Džordžs Stivenss. Lomās Rokss Hadsons, Elizabete Teilore, Džeimss Dīns

Cochise/Sampix



Elizabete Teilore un Džeimss Dīns

1920.gads. Pārticis zemes īpašnieks Bīks Benedikts (Hadsons) apprec ambiciozu, izglītotu, jaunu sievieti Lesliju Lintoni (Teilori) un atved viņu uz tai svešo Teksasu. Leslijai nākas cīkstēties gan ar te valdošo mačismu, gan Bika māsas diktatūru. Pret Lesliju nav vienaldzīgs rančo algotnis Džets Rinks (Dīns). Par spīti laulības krīzēm, Benediktu ģimenes dzīve turpinās ceturtdaļgadsimta garumā – dzimst un aug viņu bērni, toties Džetu naftas atradnes ir padarījušas par multimiljonāru.

Šī episkā melodrāma lēni, pamatīgi restaurē laiku, vietu, likteņus – dramatiskus, izteiksmīgus raksturus, kuri kļūdās, meklē un dzīvo. Kaut *Milzis* 1957.gadā sagādāja tā režisoram Džordžam Stīvensam *Oskaru* par labāko režiju, tā visbiežāk tiek pieminēta kā Džeimsa Dīna filma, kuru 24 gadu vecumā autoavārijā bojā gājusī zvaigzne vairs neredzēja – *Milzi* iznāca uz ekrāniem jau pēc traģēdijas, arī nominēts *Oskaram* par labāko otrā plāna lomu Dīns tika jau pēc nāves. Ņemot vērā, ka Džeimsa Dīna XX gs. kinoikonas slava sakņojas tikai trīs lomās un filmās: *Austrumos no Ēdenes* / *East of Eden* (1955), *Dumpinieks bez iemesla* / *Rebel Without a Cause* (1955) un *Milzis*, tas neizbrīna. Kaut Džeta loma, kuru Dīns nospēlēja gan kā ambiciozu, trakulīgu, emocionāli trauslu jaunekli, rančo algotni, kas iemilējies saimniecē, gan kā pusmūža vīrieti – dzīves pārsātinātu un tā arī laimi neguvušu miljonāru, viņa isajā karjerā bija vissarežģītākā (novecošana!), tā *Milzi* nebūt nav centrālā. Filmas ass ir Roka Hadsona Teksasas mačo Bīks un viņa sieva, Teilores

spēlētā Leslija, viņu abu attiecību nianšes, kataklizmas un dzīve kā samierināšanās un kompromiss bērnu vārdā. Lai gan Dīna fatālais mīts ir noēnojis viņa abu kolēģu sniegumu, *Milzi* savu labāko lomu ir nospēlējis Rokss Hadsons (viņš saņēma vienu no *Milža* desmit *Oskara* nominācijām) – tā laika Holivudas zvaigzne, kura homoseksuālā orientācija tika fanātiski slēpta, lai uzturētu Hadsona pievilcību sieviešu auditorijas acīs. (Aktiera nāve no *AIDS* 1985.gadā kļuva par impulsu Teilores sabiedriskajām aktivitātēm cīņai pret šo slimību.) Holivuda vairs neatļaujas filmēt tik pamatīgas, tik niansētas melodrāmas, kurās nespēdīgi plūst laiks. Lai gan *Milzis* nekad nav atzīts par cita epa – senākā *Vejiem līdzī* / *Gone with the Wind* (1939) līdzinieku, te trīs izcili aktieri noveco savu varoņu ādās un dzīvēs, te daudz spožu epizožu (piemēram, Džeta/Dīna histēriskais priekš, atrodot naftu) un tik nespēdīga likteņu plūsmā, kādu vairs Holivuda nespēj atļauties. **DR**

☛ Austrumos no Ēdenes • Dumpinieks bez iemesla

Režisors Stenlijs Kubriks. Lomās Džeks Nikolsons, Šellijs Divāla, Denijs Loids, Sketmens Kroters

Kolorādo kalnainajos mežos slēptā Overlook Hotel pārvaldnieks brīdina, ka ziemas te mēdz būt tik bargas, tik sniegainas, reizēm pilnībā nošķirot viesnīcu no pasaules. Taču tieši klusums vajadzīgs rakstniekam Džekam (Nikolsonš), lai uzrakstītu iecerēto romānu. Kopā ar viņu milzīgajā, tuksajā hotelī apmetas sieva Vendija (Divāla) un dēlens Denijs (Loids), nenojaušot, ka dzīve sniega izolācijā viņiem kļūs par vistirāko elli... Filmas 45 min. fināls ir stindzinoši nofilmēts kādas mazas pasaules gals.



Šellijs Divāla, Denijs Loids un Džeks Nikolsons

Kaut arī Stīvens Kings, kura romāns ir filmas pamatā, sudzējās, ka Kubriks īsti nesaprotot, kas ir horror/šausmu filma, un *Mirdzums* 1981.gadā tika nominēts *Oskara* parodijai *Aveni* kā gada sliktākā filma, laikam ritot, tā ierindojusies žanra klasikas pirmajā pozīcijā (pasaules kinopreses aptauja 2004.gadā). Kings ideju nosaukumam aizguva no Džona Lenona sacerētās dziesmiņas grupai *Plastic Ono Band*, kur koris refrēnā dzied "we all shine on" – idioma, kuru atkarīgi no konteksta var tulkot gan kā "visiem reiz ir mirdzuma/slavas brīdis", gan "visi mēs reizēm nojūdzamies". Par *shine* sauc arī spēju redzēt nākotni/pagātni, un tieši šo vārdu Džekam pačukst viesnīcas virtuvē nez kur iznirušais vecais pavārs (Sketmens Kroters, kuru Kubrikam ieteica Nikolsons). Kubriks radījis vizuāli skanisku (filmā skan Herberta fon Karajana diriģētie Bartoka, Ligeti, Penderecka darbi un džezs; operatora Džona Alkota atmosfēriski biedējošais un reizē skaistais kameras slidējums ir nepārspējams) neiespējamo šedevru, šausmeni – himnu radošā krīzē ieslūguša cilvēka neprātam, tādējādi prasto, zemo žanru paceļot episku halucināciju līdzības augstumos. Kurā Džeks Nikolsons, šķiet, nospēlējis savu labāko cilvēka "aiz nervu sabrukuma robežas" lomu ("trako tēlu galerijas"

sagataves darbs *Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu* / *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975, groteskā šī paša tipāža versijas meistardarbs trakais sātanēns *Īstviķas raganās* / *The Witches of Eastwick*, 1987). Visai Kubrika komandai nenācās viegli pārdzīvot pedantiskā, nogurstošā meistara darba stilu: Šellijs Divāla pēc 127.dubla ainai ar cirvi pagība un tika nogādāta Londonas hospitālī (Amerikas viesnīcas milzonīgi plašie interjeri tika uzbūvēti studijā), Nikolsons nozvērējās nekad vairs pie Kubrika nefilmēties. Kubriks sekoja pat tādām sīkumam, lai rakstnieka vienīgais teikums, kuru tas neskaitāmas reizes drukā uz lapas (angliski "all work and no play makes Jack a dull boy"/tikai darbs, nekādu rotaļu, padara Džeku par drūmu zēnu), katrā pasaules valstī būtu cits. Itālijā "kas agri mostas, sagaida zelta dienu"; Spānijā "neatliec uz rītu, ko var paveikt šodien". Tomēr pārcilvēcīgās pūles vainagojās ar filmu, kura no tiesas nepazīst novecošanu – nedz stilā, nedz jēgā. Šajā no ideju bada izkaltušā radošā prāta labirintā joprojām ir bistami iekļūt. Šausmu pieredze un arvien pieaugoša spriedze kā dziļa estētiska kvalitāte. **NN**

2001. Kosmiskā odiseja • Doktors Streindžlavs • Acis plati aizvērtas u.c.

Režisors **Džims Džarmušs**. Lomās **Džonijs Deps**, **Igijs Pops**, **Gērijs Fārmers**

Corbis/Scampix



Džonijs Deps

Mironis ir amerikāņu neatkarīgā kino režijas dzīvā klasika Džima Džarmušs (1953) šedevrs. Filma, kurā Džarmušs savdabīgais, ironiski rezignētais un vizuāli lakoniskais stils apvērs par visamerikāniskāko dēvēto vesterna žanru. *Mironi* uzstājīgi dēvē par metafizisko vesternu, kurā žanra klasiskajiem atribūtiem – vajāšanas, indiāņi, apšaudes grēcīgu sieviešu dēļ – ir vien pakārtota un pat gluži dekoratīva nozīme. Spēlējoties ar šķietami atpazīstamu žanra faktūru, Džarmušs piedāvā pavisam citu, ne dēku filmas jēgu.

Galvenā varoņa, kam Džarmušs devis britu dzejnieka Viljama Bleika vārdu un kura lomā ir Džonijs Deps, ceļojums sākas pēc viņa varbūtējās nāves. Nespēdams izvilkt lodi no Bleika ķermeņa, indiānis Nekas paziņo, ka Bleiks ir miris. Kaut līdz viņa aizslidēšanai nebūtībā kanoē laivā pāri ūdens klajumam – Bleika otrai nāvei – vēl priekšā vai visa Džarmušs filma ar tās fascinējošo melnbalto attēlu, lēno, apcerīgo ritmu, smalko ironiju un arī karikatūrajām vajātāju un ceļā satikto divaiņu tēliem (viens no tiem ir roka ikona Igijs Pops, ko Džarmušs ietērpis sieviešu drānās, baisa slepkavas lomā).

Bleiks, filmas sākumā ierodoties pilsētelē ar bravūrīgo nosaukumu Mašīna, kas šķiet aicināts apliecināt civilizācijas triumfu, pirmo reiz paņem rokās ieroci un apgūst slepkavošanas mākslu, kā to pieprasa vesterna žanrs un

Klerks no Klivlendas Viljams Bleiks (Deps) dodas strādāt uz kādu Amerikas mazpilsētiņu Mežonīgajos Rietumos. Vinam apsolītā vakance izrādās aizņemta, pats viņš iepinas apšaudē sievietes dēļ un atgūst apzīnu bridī, kad indiānis Nekas (Fārmers) nesekmīgi mēģina izgriezt Bleika sirds tuvumā iestrēgušo lodi. Bleiku vajā viņu slepkavībā apsūdzosie, sākas Nekas un Bleika bēgšana no vajātājiem – pretim nāvei.

“civilizētās” pilsētas noteikumi. Būtībā Džarmušs *Mironi*, ne mirkli nemulstot, pasludina baltā cilvēka ceļojumu uz Mežonīgajiem Rietumiem nevis par civilizācijas aktu (kā apgalvo Amerikas kultūrtradīcija), bet gan par nāves aktu. Un dzeju tik ļoti mīlošā indiāņa Nekas citētais «*Some are born to endless night* – Daži ir dzimuši nebeidzamai naktij» ir veltījums visai “balto civilizācijai”. Pilsētele Mašīna ar tās brutālajiem, divainajiem iedzīvotājiem un plaukstošo zārku biznesu pret patvērumu sniedošo mežu, naivais, dzejas kurlais klerks ar britu dzejnieka Bleika vārdu un indiānis, šī dzejnieka dievinātājs – tādi ir filmas jēdzieniskie kontrasti, ar kuriem Džarmušs ļoga priekšstatus par lietu un vesterna kārtību.

Arī *Mironi* Džarmušs nav izticis bez izcilā operatora Robija Millera, ko savulaik kā svētību “mantojis” no vācu režisora Vima Vendersa. Un ne tikai to: savu pirmo filmu Džarmušs filmēja uz iekonomētiem filmu ruļļiem – viņš bija Vendersa, kas tolaik strādāja Amerikā, asistents. Tapa Džarmušs izlaušanās darbs *Divaināk par paradīzi* / *Stranger Than Paradise* (1983, balva par labāko debiju Kannu festivālā 1984.gadā). Kopš tā laika Džarmušs ir bijis fanātiski uzticīgs savam stilam un amerikāņu neatkarīgajam kino, neielaižoties flirtā ar Holivudu. **DR**

☛ Spoku suns. Samuraja ceļš • Kafija un cigaretes • Eds Vuds

Režisors **Tims Robinss**. Lomās Sūzana Sarandona, Šons Penns

Divi sadzērušies un zāli sapīpējušies kretīni zvēriski nogalina divus pusaudzus un izvaro meiteni. Vienam tiek piespriests mūža ieslodzījums, otru (Penns) notiesā uz nāvi, jo viņam nav laba advokāta. Pēc slepkavas izmisīgā lūguma cietumā ierodas mūkene Helēna Prežīna (Sarandona), un sākas viņas bistamais garīgais ceļojums kopā ar uz nāvi notiesāto, kurš apzvēr, ka nav nogalinājis, bet "tikai" turējis upurus.



Šons Penns un Sūzana Sarandona

Sūzana Sarandona un Tims Robinss – aktrise un par režisoru kļuvis aktieris – joprojām ir viens no sekmīgākajiem ģimenes sadarbības piemēriem Holivudā. Arī ģimene, kura pazistama kā aktīvi cīnītāji pret ASV sociālajām ne taisnībām, kā antičuša kustības kvēli dalībnieki. Robinss 2004.gadā saņem Oskaru par seksuālās vardarbības upura lomu Klinta Īstvuda drāmā *Noslēpumu upe / Mystic River*. Tāpat eleganta festivālu dalībniece ir Tima Robinsa filma par 40.gadu Amerikas teātra aizkulisēm *Un sūpulis sūpots / Cradle Will Rock* (1999), kuras pamatā leģendārā Orsona Velsa sacerējums. Arī tajā Sarandonai ir spilgta loma – Musolini Itālijas kultūras atašejs Amerikā. Robinss filmējis arī intriģējošo teroristu drāmu *Ārlingtonas ceļš / Arlington Road* (1999), vienu no neangazētākajiem, pretrunīgākajiem kinovariantiem par šo tēmu, kurā arī pētījis upuru – slepkavu sarežģītās attiecības, to, kā cilvēki bieži izaicina likteni, paši neapzinoties savu vainu. Taču abu civilaullībā jau 17 gadu dzīvojošo mākslinieku Sarandonas un Robinsa (1958) spilgtākais kopdarbs, bez šaubām, ir 1995.gada *Mirušais nāk*, dramatisks vēstījums par uz nāvi notiesāto slepkavas un kādas mūkenes attiecībām. Filmas pamatā ir dokumentāls gadījums, kas aprakstīts mūkenes Helēnas Prežīnas dienasgrāmātā romānā, kurā viņa analizē savas attiecības ar nāves sodu gaidošo, skarot šī soda ētiskos aspektus (filmas scenāriju sarakstīja tās režisors Robinss). Tas traģiskais nervs, kas liek uzskatīt *Mirušais nāk* par labāko Tima Robinsa filmu, ir apslēpts ne tik daudz ētiskos pārspridumos par nāves soda pieļaujamību (nepieņemamību), bet gan smalkajā psiholoģiskajā saspēlē starp brutālu puisi – slepkavu

ģeniālā Šona Penna atveidojumā un sievieti, māsu Helēnu (Sarandona), kuras pienākums ir atmodināt viņa dvēseli nožēlai. Filma, kuru var droši saukt par Dostojevska *Noziegums un sods* tēmu amerikāņu variāciju.

Turklāt *Mirušais nāk* ir filma, kas beidzot pēc vairākām Oskara nominācijām 90.gados (*Telma un Luīze / Thelma and Louise* (1991), *Lorenco eļļa / Lorenzo's Oil* (1992), *Klients / The Client* (1994)) atnesa Sarandonai zelta statueti un lieliskas dramatisks aktrises slavu, kuras talants atraisījies daudzām aktrisēm tajā Holivudai nepateicīgajā, bistamajā vecumā, kad pāri 40. Oskaram tiek nominēts arī Šons Penns (aktieris par lomu saņēma Berlīnes kinofestivāla *Sudraba lāci*). Ievēribas vērts ir operatora Rodžera Dikinsa darbs – fantastiska psiholoģisku portretu fiksēšana dokumentālā manierē. Kaut gan, protams, filmas smagums gulstas uz divu aktieru tēlojumu, kuru nav kauns saukt par ģeniālu pašplosīšanās seansu. Aprīņojami arī tas, ka Robinss ir ne tikai spēcīgs režisors, bet ļoti veiksmīgs teātra un kino aktieris. Režisoram Robertam Oltmenam, kurš labprāt strādā ar aktieri Robinsu, pieder vārdi: "Timam ir kvalitātes, kuru dēļ viņš varētu būt otrs Orsons Vells, – prasme ielīst otrā cilvēkā tik dziļi, ka tas pat kļūst bistami." Pierādījums: Kannu *Palmas zars* par lomu Oltmena *Spēlmani / The Player* (1992), Oskars par *Noslēpumu upi*, kā arī neaizmirstamie tēli – traumētais kara veterāns *Džeikoba kāpnēs / Jacob's Ladder* (1990), naivais klerks *Hadsakera pilnvarniekā / The Hudsucker Proxy* (1994), virtuālās realitātes un klonēšanas noburtais upuris *Kodā 46 / Code 46* (2003). **NN**

► Kods 46 • Solījums • Noslēpumu upe

Režisore Petija Dženkinsa. Lomās Šerlize Terona, Kristina Riči, Brūss Derns



Šerlize Terona

Debitantes Petijas Dženkinsas filma – sensācija *Monstrs / Monster* ar ASV Kinoakadēmijas suvenīru *Oskaru* dalīšanas globālās kampaņas palīdzību jau paspējusi apaugt ar vairākiem publicitātes mitiem, kas novērš uzmanību no šīs dokumentālos faktos balstītās drāmas būtības. Vispirms ir mīts, ka pamatīgā iedzīvošanās pirmās amerikāņu sievietes sērjlslepkaņas Vornosas ādā no aktrises, bijušās modeles un balerīnas Teronas prasija pamatīgu fizisku upuri: pieņemšanos svarā par 14 kg, maksīgo protēžu – pūde, nelidzeno zobu – neērtā ievietošana mutē katru dienu, matu taukošana un sejas izraibināšana ar grīmu, lai panāktu netīru piņņu efektu... Pūliņi rezultējās ar apzeltītā vīriņa nokļūšanu Teronas apskāvienos, taču ne par neglītas resnules iemīšošanu Teronai 2004.gadā piešķīra gada labākās filmu aktrises balvu. Otrs izplatīts mīts – ka amerikāņu akadēmiķi pārprasta politikorektuma vārdā būtu nozvērējušies apbalvot sabiedrības marginālu lomu tēlotājus, tādu kā pēc 12 ieslodzījumā pavadītiem gadiem 2002.gada decembrī ar nāvi sodīto "lielceļu proletārieti" Vornosu. *Oskaru* jezga ap *Monstru* un tās tēlotāju Teronu paveica to, ka kārtīgie pilsoņi, kuri nemūžam neietu uz marginālu filmu, pirmkārt, par lesbietēm, otrkārt, par sabiedrības sociāli viszemākā slāņa – šosejas prostitūtas, septiņu vīriešu slepkavas – dzīvi, smalkās pārtijās aktīvi virpināja *small talk* par režisores Dženkinsas drosmīgi uzšķērsto mūsdienų feminisma mutāciju un sabiedrības morālās degradācijas problēmu.

Filma uzņemta t.s. objektīvajā stilā un rāda, fiksē bez komentāriem, ja par tādiem neuzskata retos poētiskos iestarpinājumus, kas kā aizkadra teksti komentē Ailinas Vornosas dzīvi, un tie ir pašas Ailinas vēstuļu teksti. Filma nav burtiska Vornosas biogrāfijas ilustrācija: Teronas – Ailinas mūža mila nebūt nebija tik noslēpumai-

Pretīgu bērniņu pārcietusi, neglītā, tuklā Ailina (Terona) "strādā" par lielceļa prostitūtu. Vakaros – tradicionālais alus. Noplukušā bārā Ailina satiek no mājām aizbēgušu pusaudzi (Riči). Sieviete, kas nepazīst jūtas, ir apjukusi. Varbūt pat nikna. Taču pamazām mostas kaut kas, kas liek viņām abām būt kopā. Problēma, par ko dzīvot, atrisinās nejausi un šokējoši: reiz no uzbāzīga klienta Ailina tiek vaļā, to nogalinot. Padoms rokā...

ni glīta kā Riči tēlotā, bet gan vēl baismīgāka par pašu filmā fotogrāfiski patiesi līdzīgo Vornosu, filmā tiek nogalināti seši, ne septiņi vīrieši kā dzīvē utt. Turklāt tajā nav emocionālas jūtēlošanās ar sociālo patosu par "riebeķļu un lopu" – vīriešu – pazemotajām sievietēm.

Monstrs bezkaislīgi fiksē kādu briesmīgu cilvēka dvēseles un miesas stāvokli, kam nav iespējams atrast ne izskaidrojumu, ne nosaukumu. Vornosa nav augstsirdīgs kritiķšais eņģelis, kas būtu ieradies spriest taisno tiesu. Tie vienkārši ir pretīgi noziegumi, izdarīti neveikli, bet apzināti. Un šo noziegumu riebigumu apjēdz pat tāds radījums, kāda ir Ailina. Zīmīga ir kāda aktrises pārtapšanas meistarības detaļa. Terona ir apguvusi baletu un, strādājot pie lomas, par galveno uzskatījusi Vornosas plastiku – panākt, lai viņai būtu lempīga, it kā vīrieša, tai pašā laikā absolūti neidentificējama dzimuma būtnes smagnējā, trulā gaita, brutālā izturēšanās, arī runas maniere. Lieliska ir mazgāšanās aina, kur Ailina ar izbrīnu pēta savu seju un ķermeni – tā dara svešinieks, kurš ikreiz no jauna iepazīstas ar kaut ko viņam pretīgu, tomēr neizbēgamu.

Un abu milētāju sieviešu sarunas! To aprbrīnojamais tukšums un vienveidība! Viņas mil viena otru, bet viņām nav absolūti nekā, par ko runāt. Par atrakciju parkiem? Par kārtējo aliņu, ko vajadzētu iztempt? Un šis neapraķstāmais stulbums, kad jaunā meitenīte nesaprot, kur Ailina ņem naudu, lai abām būtu par ko irēt moteļu istabas, dzert un virpuļot karuseļos, – nekad neviena jautājuma, kur un kā nauda tiek dabūta. Absolūts infantilisms. Viņas ideāli papildina viena otru. Divas primitīvas parādības, divas miesas, kurās intelekts nav paredzēts. Viņas tādas ir. Vienkārši ir, un viss. Un mil. Kā prot. Šīs sievietes... Saknes. Starp citiem sev līdzīgiem dārzeniem Dieva dārzā. **NN**

Režisors Bezs Lurmens. Lomās Jūens Makgregors, Nikola Kidmena, Ričards Roksbērgs, Džons Leguizāmo, Džims Broudbents, Kailija Minoga

1899.gads, Parīzes naktsdzīves epicentra, varietē Moulin Rouge ipašnieks Zidlers (Broudbents) ir pārņemts ar divām romantiskām kaislībām – tikko izgudroto elektrību un savu galveno "preci" – kabarē zvaigzni Satinu (Kidmena), Monmartras kurtizāni. To ipašumā grib iegūt Zidlera sponsors Grāfs (Roksbērgs). Darījumu – naudu kluba elektrifikācijai apmainā pret sievietes miesu – izjauc nabadzīgs angļu dzejnieks (Makgregors), kurš pret tēva gribu ierodas Parīzē, lai dzejotu mansarda trūcībā un sastaptu savu lielo mīlestību. Ar neofīta dedzību viņš iepazīst bohēmu un iekaro Satinas sirdi. Diva ir neglābjami slima ar diloni...

Mūzikls, kura 127 minūtēs vārds "love" skan 143 reizes un kura varoņi izskaidrojas ar XX gs. galveno milas dziesmu vārdiem, ir fantasmagoriska oda visu laiku un tautu bohēmai. Pati filmas būtība ir nerātņās bohēmas gars. Kā filmu – pieminekli popkultūrai to var droši ierakstīt mūsu personīgā gadsimta beigu un jaunās ēras vizuālās pieredzes enciklopēdijās. Tās tapšanas fakts tūkstošgades robežšķirtnē vienlaikus ar Larsa fon Trira antimūziklu *Dejotāja tumsā / Dancer in the Dark* (2000) jau pats par sevi bija māksliniecisks izaicinājums, par kuru Lurmens teicis: "Jauki, ka Amerika ar 50 miljoniem finansēja šo neprātu, kas balstīts Eiropas kultūrā, tipiskā franču stāstā un uzņemts Austrālijā."

Tā ir otra Lurmena pašizgudrotā teatrālā kiča žanra "sarkanā priekšskara" filma, ar kuru viņš atgriezās Kannās pēc 1992.gadā Festivālu pils zilē sajūsmā dejuošās publikas sarīkotajām ovācijām viņa debijai *Bargā deju zālē / Strictly Ballroom*. Var, protams, ar intelektuāla snoba augstprātību saukt *Mulenrūžu* par absinta dzērāju klaunādi, estetizētu kiča kultūru un banālu stāstiņu par pērkamas skatuves padauzas un angļu poēta milas anekdoti uz butaforiskās Parīzes naktslokālu fona, bez sāta sajūtas sapiparotu ar simtiem XX gs. popkultūras un subkultūru citātu. Jā, Lurmenam, tāpat kā savā 1996.gada filmā *Romeo un Dzuljeta*, izdodas supermārketu kultūrā audzināto publiku saraudināt ar vecu kā pati pasaule melodramu. Taču viņš to dara ar burvja vērienu – pat visgarlaicīgāko milas serenādi *I Will Always Love You* režisors iemanās pārvērst aizkustinošā romantiskā balādē, nemaz nerunājot par citām eleganti modernizētajām dziesmām: *The Beatles All You Need is Love*, Deivida Bovija *Heroes*, Madonnas *Like a Virgin*, Stinga *Roxanne* u.c.

Gatavojoties *Mulenrūžas* filmēšanai, Lurmens kopā ar scenāristu Kreigu Pirsu pusgadu dzīvoja Parīzē, studējami topošās filmas darbības laika glezniecības oriģinālus (Degā, Tulūza-Lotreka, jauniņā Pikaso utt., kroplītis Anri



Nikola Kidmena un Jūens Makgregors

Tulūzs-Lotreks kļuva pat par vienu no filmas personāžiem). Tulūzs-Lotreks un Pikaso ir Lurmena favorīti, arī fovists Kēss van Dongens, satīriķi Oto Dikss, Kokoška – un viņi visi grozījušies pa *Moulin Rouge*, ir šī rajona dzīvās vēstures fiksētāji. Lurmens lieto šo vizuālo neprātu, šo daiļo, neķītro dekadenci – laikmeta gara iznīkšanu, par spīti visam, pat laika ritējumam. Ne velti viena no būtiskajām atslēgas zīmēm filmā ir XX gs. nogales urbānās dekadences elka Fredija Merkūrija dziesma *Show Must Go On*. Lurmens ar sava talanta spēku ceļ pieminekli aizejošā gadsimta cilvēciskotajai kultūrai – sauciet to par popkultūru. Un, ceļot šo pieminekli, viņš nepazemo un neapņirdz popu, bet gan rāda to kā laikmeta gara izteicēju, kurš var būt gan aizkustinošs, gan satīriskā patosa iekvēlināts, gan dziļš savā cilvēciskajā vēstījumā. Jo pierāda, ka cilvēka radošā fantāzija ir vienīgā patiesi daiļā vērtība pasaulē. Blakus mīlestībai. Bet par to jau filma runā tieši ar dzejnieka muti: *truth, beauty, freedom – and above all others – love/patiesība, skaistums, brīvība un pāri visam mīlestība. NN*

☛ *Romeo un Dzuljeta* • *Dejotāja tumsā* u.c.

Režisors *Herolds Remiss*. Lomās *Bils Murejs, Endija Makdauela, Kriss Eliots*

Bils Murejs

TV zvaigzne *Fils Konors* (*Murejs*) kopā ar zinu producenti *Ritu* (*Makdauela*) dodas komandējumā – veidot reportāžu no kādas provinces pilsētiņas *Murkšķa dienas* svētkiem. Tā ir *Fila* netikamākā mūža diena, kurā viņš paradoksālā kārtā iesprūst.

Laiks ir apstājies! Dienu no dienas Bila Mureja varonis, panīgrā TV zvaigzne *Fils Konors*, atmosfērā tajā pašā laikā un vietā – 2.februārī provinces viesnīcā nīstajā komandējumā – un spiests doties ziņot par *Murkšķa svētkiem*.

Tā tiešām ir viena no patiesi asprātīgākajām *Holivudas komēdijām*, kas ieguvusi kulta filmas statusu. *Dramaturģija* – tas tik ir spēks, varētu teikt par *Murkšķa dienu*, kurā perfekti apspēlēta iesprūdušā laika sajūta. Sākumā *Konoram* *dējā vu* sajūta, ko nemana neviens cits no filmas varoņiem, kas jestrī svin *Murkšķa svētkus*, izraisa izmisumu, vēlāk viņš iemanās to izmantot savu baudu vārdā, piemēram, bildinot meiču, ko nekad neprecēs, zinot, ka rīt jau atkal ir jauna diena – jeb tie paši *Murkšķa svētki* – kā balta lapa, no jauna dzīvojama un papildāma, un šī bildinājuma nebūs bijis. Katra jauna diena nes iespēju vienu un to pašu “scenāriju” izspēlēt, izdzīvot neskaitāmās versijās, kaut darot sev galu, kopā ar visu savu nelaimju cēloni omulīgo *murkšķi* ievēlojot ar auto aizā. Lai nākamajā rītā atmosfērā tajā pašā viesnīcā...

Un *Bils Murejs* – tas ir spēks! Filmā dzirksteļo no asprātīgiem gegiem – jokiem, kuros *Murejs* saglabā sev tik raksturīgo mazliet atsvešināto un cinisko ironiju.

Viņam piestāv varoņi, kas “lielāki par dzīvi” – mazliet

režignēti, garlaikotu skumju mākti lamzaki (viss viens, vai tas ir profesionālu kompleksu māks žurnālists kā *Murkšķa dienā*, karjeras norietā esoša kinozvaigzne kā *Pazudis tulkojumā* / *Lost in Translation* (2003) vai pasaulslavens okeanogrāfs *Stivs Zisū* filmā *Ūdensdzīve ar Stīvu Zisū* / *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), ko savam iemīļotākajam aktierim (un arī iemīļotākajam okeanogrāfam *Žanam Kusto*, kas ir *Mureja* varoņa prototips) veltījis jauneklīgais režisors *Vess Andersons*. Tieši viņš, būdams īpatnas ironiskās distances cienītājs un savdabīgu (īpaši ASV kontekstā) komēdiju autors, ir varen uzticīgs *Bilam Murejam*. Par vienu no *Mureja* labākajām 90.gadu komēdijām līdzās *Murkšķa dienai* uzskatāma arī *Vesa Andersona Rašmora* / *Rushmore* (1998). Kaut ne jau *Andersons*, *Kopola* vai *Remiss* atklāja *Bilu Mureju*. Ar tolaik iesācēja kanādiešu komiķa *Mureja* vārdu saistās pirmie 80.gadu komerciālie grāvēji komēdijas žanrā: *Murejs* bija viens no spoku medniekiem komiskajā dēku filmā *Spoku mednieki* / *Ghost Busters* (1984). Kaut par savu popularitāti viņam ir jāpateicas TV programmai *Saturday Night Live*, kas atklāja ne tikai iesācēju komiķi *Mureju*, bet arī populāros komiķus *Denu Aikroidu* un *Džonu Beluši*. DR

☛ Pazudis tulkojumā

Režisors **Deivids Kronbergs**. Lomās Džefs Goldblūms, Džina Deivisa, Džons Getss, Deivids Kronbergs

Kāds zinātnieks (Goldblūms) atklāj šūnu un atomu transmisijas mehānismu un, būdams humanists, pats uz sevi to izmēģina.

Pakāpeniski viņš pārvēršas pretīgā standarta humanoīda izmēra lidoni no to sugas, ko cilvēki uzskata par absolūti nelietderīgiem un atbaidošiem. *Muša*.

Kad ekscentriskā kanādieša Deivida Kronberga (1943) fantastiskas žanram piederīgā šausmu filma *Muša* ieguva Oskaru par labāko grimu, pārsteigto akademiķu labvēlību varēja izskaidrot ar satriecoši ticamo fizioloģismu, kādā uz ekrāna fiksēts cilvēka transformācijas process, tēlaini izsakoties, antidarvinistiskā virzienā no *homo sapiens* uz pretējo – atpakaļ pie mātes dabas, pie dzīvnieka veidola. Tiesa gan, arī *sapiens*, tātad domājoša. Tomēr intelektuālis Kronbergs ar specefektu šoka palīdzību negribēja izbiedēt skatītājus ar gļotainām perversijām, kā to vēlāk darija *Muša II* autori, 1989.gadā uzņemot prastu monsturu filmu par mušcīvēka dēla asiņaino atriebību zinātniekiem, kas viņu ekspluatē un pēta, lai varētu pilnveidot transformācijas mehānismu slepenu ķīmisko ieroču – mušcīvēku radīšanai. No tēta ģenētiski piedzimušais muša dēliņš bija novests līdz nožēlojama laboratorijas spārnekļa stāvoklim. Kronbergs kā režisors, kuru allaž interesējušas ģenētiskas un intelektuālas (arī mākslīgā intelekta vai apgarrīgotu priekšmetu transformācijas, skat. viņa filmas *Videodroms/Videodrome* (1983), *eKsistenCe/eXistenZ* (1999), *Kailā maltīte/Naked Lunch* (1991), *M.Butterfly* (1993), *Autokatastrofa/Crash* (1996), *Zirneklis/Spider* (2002), kas dažādos līmeņos pēta, režisora vārdiem, pasaules nebūt ne antropocentrisko, bet gan iracionālo esenci) mutācijas, savai *Mušai* izmantoja citas *Mušas/The Fly*, 1958.gadā populārās drebūlfilmās sīzētu (arī tā piedzīvoja lētus turpinājumus – *Mušas atgriešanās/Return of the Fly* (1959) u.c.), lai radītu filosofisku līdzību par citādības, atstumtības postu. Par prasmi sadzīvot ar savu nelaimi. Tādēļ kulturoloģe Sūzena Zontāga Kronberga *Mušu* piesauc savā slavenajā grāmatā *Slimība kā metafora*, rakstot par jauno cilvēces pieredzi – sadzīvošanu ar AIDS. Kanādas starptautiski slavenākais režisors starp primāro šausmu un dabas anomāliju izcilajiem atveidotājiem ieņem tikpat zīmīgu vietu pasaules kino kā Verners Hercogs un Deivids Lincš. Var tikai piekrist, ka Kronbergs izceļas



Deivids Kronbergs 1986.gadā

starp tiem kā «baisu mutāciju un patoloģiskas ginekoloģijas dzejnieks» (Andrejs Plahovs). Arī *Mušā* režisors nevis tiksmīnās par pretīguma estētikas aspektiem, ko generē kino fiksētā pārtapsana, bet rāda tāda cilvēka izmisumu un samierināšanos ar savu citādā stāvokli, ka viņa kļūst ne vien zēl, bet arī daļa laimīgu nopūtu – cik labi, ka ar mani tā nevar notikt, – tur ir klāt.

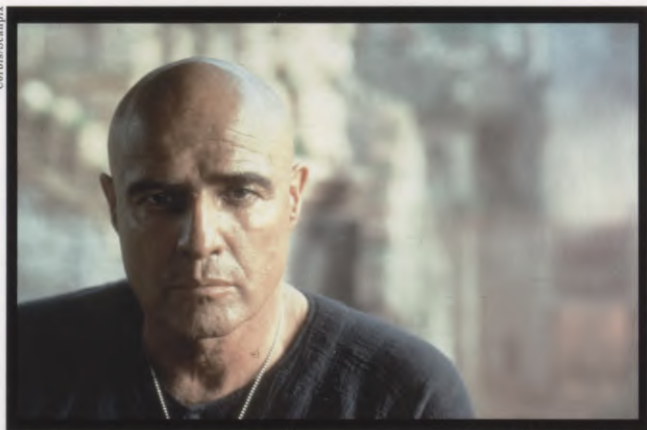
Kā vienā cilvēkā sadzīvo šīs pretējās izjūtas riebums un žēlums, lūk, kas interesē režisoru. Kronbergs arī pārbauda, uz kādu līdzcietības dozu ir spējīga sievietē – vīrieša, kas pārvērties mušā, dzīves draudzene (Džinas Deivisas izteiksmīgs tēlojums).

Un vēl. Kronbergs ar šādu riebigu kinolidzību aplūko mākslas ambivalences dabu – jums šķiet, ka skatāties filmiņu par svešām derdzībām, bet patiesībā režisors veikli manipulē ar jūsu intelektu un līdzjūtības potenciēm. Šajā ziņā Kronbergs ir nepārspēts meistars. Tādēļ joprojām Kronberga filmas iedarbības efekts nav mazāks par absurdā eksistenciālisma klasiķa, rakstnieka Franča Kafkas *Metamorfozēs* atainoto grāmatveža Grigorija Zamzas pārvēršanos no cilvēka monstrozā zirnekļveidīgajā. **NN**

☛ Videodroms • eKsistenCe

Režisors Frānsiss Fords Kopola. Lomās Marlons Brando, Mārtins Šins, Roberts Divāls, Deniss Hopers, Harisons Fords, Lorenss Fišbērs

Cerbie/Ruņņik



Marlons Brando

Pēc mafijāsāgas *Krusttēvs / The Godfather* (1972, 1974) pirmo divu daļu grandiozajiem finanšu panākumiem Frānsis Fords Kopola sapelnīja tik daudz naudas, lai varētu atļauties ilgi lolotu sapni – ekranizēt slavenu Džozefa Konrada romānu *Tumsas sirds*. Kopš amerikāņu kaunpilnā kara beigām Vjetnamā bija aizritējis gads, un Kopola cerēja pārsteigt pasauli ar vēl nebijuša vēriena kara drāmu – līdzību, pie viena arī laužot nerakstīto likumu kinomākslā necilāt Vjetnamas tēmu. Bruņojies ar ASV kara tehniku, tūkstoti uniformētu statistu, izcilu aktieru blici, Kopola devās uz Filipinām, lai uzbūvētu tur savu kino Vjetnamu. Būdams pedants un mazdrusiņģigantomāns, Kopola iestrēga filmas kolosa ražošanas grafikos, filmēja un pārilmēja šausalīgās kara ainas, novedams aktierus līdz baltkvēlei (Brando gandrīz lauza ligumu, Šins dabūja infarktu...). Lielu daļu dekorāciju iznīcināja taifūns, un tās nācās celt no jauna. Kopola bija uz bankrota sliekšņa.

Turklāt liktenim labpatikās ļauni pajokot: neilgi pirms Kopolas sēdēvra pabeigšanas uz ASV ekrāniem iznāca nezināma, jauna režisora Maikla Čimino filma *Briežu mednieks / The Deer Hunter* (1978), tieši tā kļuva par pirmo nopietno Vjetnamas sindroma analīzi kinematogrāfā. Čimino iedarbīgā drāma sabiedrību noveda emocionāla šoka stāvokli: tik skarbu patiesību par amerikāņu kareivju traģēdiju zemes peklē Āzijā ļaudis nebija gatavi (negribēja?) uzklaut.

Toties Kopola pārsteidza ar ko citu – ar filmas nosaukumam atbilstošu apokaliptisku vērienu un jauna limeņa tehnisko kvalitāti (Kannu kinofestivāla balva par režiju,

Vjetnamas kara laikā amerikāņu armijas kapteinim Vilardam (Šins) tiek dots uzdevums Kambodžas džungļos atrast un neitralizēt savu kolēģi, pulkvedi Kurcu (Brando), kurš ir nojūdzies un kopā ar vietējo mežonu cilti sarīkojis savu personīgo karu. Meklējot Kurcu, kapteinis iepazīst kara vājprātu, ko spilgti ilustrē oficeris Kilgors (Divāls), sarīkodams vjetnamišu ciematu iznīcināšanas atrakciju – ar napalmu pildītu helikopteru uzlidojumu, kura stratēģiskais mērķis ir izbrīvēt vietu privātai pludmalei.

arī 1979.gada *Oskari* operatoram Vitorio Storaro un skaņu režijai par īpašā *Dolby stereo* attīstīšanu). *Mūsdienu apokalipse* pasaules kino vēsturē ierakstīta vismaz ar vienu satriecošu episku ainu: uguni vemjošo helikopteru uzlidojumu, Vāgnera Nibelungu cikla *Valkiru lidojumam* un lidaparātu rēkoņai skanot. Pirmā reakcija ASV presē bija vēsa, arī kritika acimredzami centās izvairīties no neērtā Vjetnamas jautājuma cilāšanas un izlikās nemanām Kopolas filmā – līdzībā odisejisko ceļojumu pa Konrada romānā tēlotajiem civilizācijas apziņas elles lokiem. Filma nebija tikai apoteoze karam kā bezjēgas slaktiņam, tās spēcīgo vizuālo tēlu raisītais vispārīnājums ietiecās mūžīgajos jautājumos par labā un ļaunā cīņu, par Dievu un Sātanu katrā cilvēkā. Kopola ar jukušā zaļo berešu vadoņa Kurca tēlu demonstrēja, cik baiss spēks pieder tiem, kam vara pār citiem cilvēkiem. Asinīs mirkstošais Brando Kurcs izbaudīja šo kosmisko varu ar erotisku paštīksmi, jo – paradokss! – viņa pakļautie Kambodžas mūžamežu vergi labprātīgi, ceļos metoties, pielūdza savu bendi kā jauno elku, kā baltās civilizācijas dievību. Šāds filmas fināls daudzus mulšināja, tādēļ Kopola ASV filmas versijai beigas mainīja – taisnā tiesa nāca arī pār neprāti Kurcu. Šāds režisora izmisuma solis bija lieks: *Mūsdienu apokalipses* pirmajā variantā Kopola bija gaišredzīgi uzfilmējis tieši to, kas Kambodžā notika 80.gadu sākumā, kad reālie Pols Pots un sarkanie khmeri pārspēja jukušo kinopulkvedi Kurcu. Filmas 25 gadu jubilejas izdevumā *Apocalypse Now Redux* Kopola atgriezās pie sākotnējās ieceres. **NN**

☛ Saruna • Krusttēvs • Ilgu tramvajs • Bedlendi

Režisore **Liliāna Kavāni**. Lomās Šarlote Remplinga, Dērks Bogards

Vīne, 1957.gads.
Makss (Bogards),
savulaik nacistu
armijas virsnieks,
tagad ir respektabla
hotela portjē. Taču
vīna pagātne – die-
nests koncentrācijas
nometnē – atgriežas
pie Maksa Lūsijas
(Remplinga) veidolā.
Tagad pasaulslavena
mūzika sieva, kas
pavada vīru Eiropas
turnejā, kādreiz
bijusi koncentrācijas
nometnes ieslodzītā
un nacista Maksa
mīlākā. Abu pagātne
notver Maksu un
Lūsiju slazdā.



Šarlote Remplinga un Dērks Bogards

Viena no provokatīvākajām filmām kino vēsturē: tā atļāvās skart absolūtam tabu pakļautās tēmas, nacistu virsnieka un ieslodzītās attiecības traktējot kā sadomazohisku milas stāstu. Kaut abu šī stāsta varoņu Maksa un Lūsijas milas stāsts, kas daudzus gadus pēc kara Vīnē uzbango no jauna ar iznīcīgu spēku, ir fatāls un nolemts, itāļu režisore Liliāna Kavāni (1933) atļāvās ignorēt gan tā ideoloģiskās, gan arī morālās nosacītības. Filmu – erotisko revolucionāru ķēditē, kas 70.gados uz ekrāna iznesa izaicinošus attiecību modeļus un plosošus jutekliskās pieredzes atspoguļojumus, *Nakts portjē* ieņem tikpat zīmīgu vietu kā Bernardo Bertoluci *Pēdējais tango Parīzē / Ultima tango a Parigi* (1972) un Nagisa Osimas *Jūtu impērija / L'empire des sens* (1976). Tā apzināti ļoga drikst/nedrikst, atļauts/aizliegts robežas, uzstājīgi turpinot Bertoluci aizsāktu un Osimas līdz kulminācijai novesto tēmu – kaislības un nāves saistību. Maksa un Lūsijas lomu tēlotāju britu aktieru Šarlotes Remplingas un Dērka Bogarda karjerā *Nakts portjē* ir viens no drosmīgākajiem projektiem, kaut viņi abi vienmēr bijuši riskam un izaicinājumiem gatavi. Abi spēlējuši XX gs. filmās – provokatīvajos šedevros. Tolaik jaunīpai Remplingai *Nakts portjē* bija līdzšinējās kar-

jerās lielākais izaicinājums, vēlāk viņa filmējās pie japāņu Nagisa Osimas viņa provokācijā *Maksis, mana mīla / Max mon amour* (1986), ironiskā drāmā par diplomāta sievas un šimpanzes “flirtu”, u.c. Viņas piekļusušajā karjerā otru elpu iepūta francūzis Fransuā Ozons (filmās *Zem smiltīm / Sous le sable* (2000) un *Baseins / Swimming Pool* (2003)). Dērkam Bogardam *Nakts portjē* bija loģisks turpinājums lomām Džozefa Louzija Sulaini / *The Servant* (1963) un ģeniālajā Lukino Viskonti *Nāve Venēcijā / Morte a Venezia* (1971), kuras abas saista homoerotiska spriedze.

Iespējams, tieši vēsturiskā – nacisma līnija ir *Nakts portjē* vārgākais, jo ideoloģiskiem uzbrukumiem pakļāvīgākais punkts, kaut Liliānas Kavāni filma būtībā ir par ko citu – fatālu izvēli nomirt kopā ar mīļoto, par spīti ideoloģijai un vēstures spēlēm.

Nakts portjē ir labākais no Liliānas Kavāni izaicinājuma enerģijas pilnajiem darbiem un arī stabila kinovēstures vienība, kaut arī citās savās filmās viņa vienmēr ir jutusias brīva no nosacītības drikst/nedrikst važām (naturālisma pilnā *Āda / La pelle* (1981), homoerotiskais *Berlīnes stāsts / The Berlin Affair* (1985)). **DR**

• Pēdējais tango Parīzē • Jūtu impērija • Nāve Venēcijā u.c.

Režisors Robērs Bresons. Lomās Kristiāns Patē, Karolīne Langa, Mišels Brige, Silvija van den Elsenā, Vinsents Risteruči

Corbis/Stampix



Viltota 500 franku banknote celo no veikala uz veikalu, no rokas rokā. Viltotā naudaszīme kā uzskates līdzeklis stāstā, kā šķietams sadzīvīgs sikums spējīgs iepinkēt neplānotā asinainā noziegumā lab-sirdīgu, nevainīgu cilvēcinu (Patē). Kā katru no mums – nejašu apstākļu ideālās sakritības upuri.

Kaut arī Bresons (1901–1999), saukts par metafiziskā attēla dziļuma un psiholoģiskās anatomijas meistarū, pēc *Naudas* nodzīvoja skaistus piecpadsmit gadus un mira 98 gadu vecumā, savā pēdējā, trīspadsmitajā filmā, šķietami tik nepretenciozajā mikrosīzētū kamoliņā, ietilpinājis kosmiska mēroga metaforu – nauda vienmēr ir netira. Jo tā, kas nav apgrozīta, nav nauda, tā – krāsains papīriņš. *Nauda* ir Bresona stils tirā substancē: minimums sarunu, vienmēr obligātais kāda laba literāra darba pamats (šai gadījumā, lai cik divaini, Ļeva Tolstoja stāsts *Falsā banknote*), tiesa, allaž pārveidots līdz nepazīšanai, un aktieri – neprofesionāļi. Tas īpašais “Bresona pieskāriens” visai skaidri moralizējošajā pastāstīņā par naudas iracionālo un tik konkrēto samaitājošo būtību nosaka arī filmas uzņemšanas rakursu – neviņā tās ārskata kadrā nav redzamas debesis. Ietilpīgāku metaforu sajūtai ļaudis bez debēsīm, cilvēki bez Dieva nemaz nav iespējams iedomāties, turklāt absolūti nemulsina šis sajūtas burtiskums, tik tiešais iemiesojums/iemūžinājums. Jo, skatoties Bresona filmu, neatstāj aizdomas, ka kaut kas īsti nav kārtībā ar bildi, tikai nevar uzreiz pateikt, kas. Kā sīks gruzītis šīs aizdomas grauž apziņu. Līdzīgi kā filmas daudzos varoņus grauž pašu vēl neapjēgtā atklāsme, ka par sava likteņa upuriem viņi padarījuši sevi paši, to negribot (ja brīvība, pēc Ničes, ir apzināta izvēle un nepieciešamība), – tāds eksistenciālists, un arī tirā veidā. Bresons gan nelūkojas uz cilvēci no ideālā moralista pozīcijām, kaut zināms vēs,

neemocionāls atsvešinājums viņa filmas raksturo gan. Varētu apgalvot, ka *Nauda* ir tāds gana racionāls kino, kas ilustrē tēzi par no darba un morāles brīvu līdzekļu (lasi: naudas) atsvešinošo būtību, kas šo vērtības ekvivalentu pārvērs kārdošā slazdā, no kura nav pasargāta cilvēce, kopš pati sev to naudu – ellī izgudrojusi. Ja vien, kā jau franču klasiskajā kultūrā izglītotam pilsonim pieklājas, Bresonam tik sirdij tuvs neizrādītos banālais, tak precīzi izjustais dostojevskiskais misticisms. Pēc Bresona, izrādās, nauda ir ne tikai lieta sevi, bet, kas vēl šauslīgāk, mēs paši. Nogalinot naudas (neizbēgamās nepieciešamības) dēļ, mēs nenogalinām citus, bet sevi. Tādēļ filmā ar kailo nosaukumu *Nauda* nevainīgs kā jaundzimušais nav neviens, sākot ar bālu pilsētas pušēli pusaudzi, beidzot ar krāšņu formu sievietēm. Dīvas skopas frāzes filmā – “cilvēka ķermenis ir skaists”, vēlāk “nauda ir krāsaina” – Bresona izpratnē ir sinonīmi. Vai nav pamācoši, ka viens dižs režisors starp naudas estētisko pievilcību un cilvēka miesas pievilcību mēģina likt vienādības zīmi? Nav jābrīnās, ka šis kinometafiziķis uzņēmis, daudzuprāt, labāko reliģisko filmu par Jēzu Kristu pasaules kinovēsturē – melnbaltu filmu par ēzēliti Baltazaru (*Baltazars / Au hasard Balthazar*, 1966), kurš piedzīvo likteni no lauku idilliskas fermas lopiņa uz cirka balagānu un līdz pirmatnējās nāves bailēm – rituālai krustā sišanai – un došanās vientulībā tuksnesī? **NN**

☛ Kabatzaglis

Režisors **Gunārs Piesis**. Lomās Kārlis Sebris, Gunārs Cilinskis, Alfreds Videnieks, Pēteris Šogolovs, Olga Dreģe

Kailā dzīvība – kas tā ir un kādu cenu mēs esam gatavi par to maksāt? Barīnu zvejnieku uz atlūzuša ledus gabala dzen arvien tālāk jūrā. Izsīkst pēdējie pārtikas krājumi un dzeramais ūdens. Dzīvības briesmās atklājas cilvēku raksturi. Ir klāt arī glābēju laiva, taču visiem tajā nepietiek vietas. Konkrēti – trim. Lozēšana kļūst par cilvēcības pārbaudi un sīkstās dzīvības cīņu...



Rūdolda Blaumaņa noveles *Nāves ēnā* genialitāte slēpjas tās universālajā vienkāršībā, kad nejausa, pat absurda nelaime kļūst par katalizatoru ne tikai cilvēka emocionālo iespēju pārbaudei (vai tā ir racionāla vai iracionāla dilemma un varonība – atteikties no savas dzīvības glābšanas par labu citam?), bet arī eksistenciālai apjēgai par dzīvības ne-vērtību vispār.

Melnbaltā filma ar teju klasicisma drāmas cienīgu ierobežotās vietas vienību (ledus gabals) un sapresētu, koncentrētu laiku (dažas dienas) kā izteiksmes līdzekļos skarbi skops kino kalpo par vislabāko pierādījumu tam, ka traģēdijas vēriena mākslas darbam nav obligāts priekšnoteikums budžeta rocība vai inscenējuma pārmērības. Diemžēl, šī filma ir arī skumja liecība par kādu izcila mākslinieka likteni, pareizāk sakot, par to, kāds šis liktenis varēja būt attīstīta sociālisma paradīzē.

Ar klaji naidīgi vērtēto režijas debiju, “morāli noturīgo” spēlfilmu *Kārkli pelēkie zied* (1963), kura pieteica Vissavienības Kinoinstitūta absolventu kā talantu ar tēlaini satirisku redzes nobīdi un interesi strādāt groteskas komēdijas virzienā, Gunārs Piesis (1931–1996) ar *Nāves ēnā*, pārbaudītu vērtību – latviešu klasiskās literatūras ekranizāciju – un spēcīga literārā konsultanta scenārista LPSR akadēmiķa Jāņa Kalniņa “uzpasēts”, pēc desmit gadiem atgriezās spēles kino no ne pēc savas gribas diktētās “trimdas” dokumentālajā kino. (Paldies dievam, ka šīs “trimdas” rezultātā tapa izcili kinožurnāli *Māksla*, patiesībā filmas, kurās izcils ir ģeniālā pianista Svjatoslava Rihtera portretējums.)

Piesis atgriezās triumfējot: *Nāves ēnā* ir skarbā stila, izteik-

ta minimālā kino nepārspēts šedevrs pat Eiropas un pasaules 70.gadu kontekstā. Kaut arī režisors vairākkārt atgriezās pie klasiskās literatūras ekranizēšanas (pēc Raiņa lugas top pagāniski izaicinošā etnofilma *Pūt, vējini!* (1973), pēc Annas Brigaderes darbu motīviem eklektiskās pasaku filmas *Spriditis* (1985) un *Maija un Paija* (1990)), tik pārliecinošu filmu, monolitu stila un ansambļa tīrradni kā *Nāves ēnā* Piesim tā arī vairs neizdevās uzņemt.

Filmas ideālo grafisko stila tīrību garantēja režisora domubiedra operatora Mārtiņa Kleina perfektais (un labākais) darbs, draudīgi dramatisko atmosfēru nodrošināja arī komponists Marģers Zariņš, kurš, tāpat kā Leonida Leimaņa *Purva bridējam* (1966), arī *Nāves ēnā* sacerēja savu kroņa numuru – neprātīgo milas melodiju atmiņu retrospekcijā (ar Olgas Dreģes varones čigāniskā temperamenta izvirdumu – spoža miniepizode). Un, protams, aktieru vīru komanda, kurā nevainojami darbojas/dzīvo katrs tēlotājs: ņemot vērā, ka filmā nav galveno un otršķirīgo dramatisko lomu, šāda saliedētība ir apbrīnojama un tajā izpaužas spēcīgas aktierskolas emocionalitāte un meistarība pilnā amplitūdā. Katram varonim sniegta iespēja pārdzīvot gan sava cilvēciskā spēka, izturības, tuvākā milestības un vājuma, dziļa izmisuma, savtīga egoisma, varas un izdzīvošanas kāres brīžus. Kā jau sastopoties vaigu vaigā ar nāvi, kuru līdz fiziski sajūtamas baigas substances līmenim iemieso tumšā jūras dzīle, dienas un nakts, sala un saules kontrasti un pāri visam – šī stindzinošā, pat dzīvotgribas instinktus paralizējošā, apātijā dzenošā neziņa. Klasisks eksistenciālas līdzības piemērs labākajās Eiropas kultūras tradīcijās. **NN**

Režisors Lukino Viskonti. Lomās Dērks Bogards, Bjērns Andersens, Silvāna Mangāno, Marks Bērns, Romolo Valli

Corbis/Scapix



Bjērns Andersens un Dērks Bogards

Zināms, ka Lukino Viskonti (1906–1976) nepiepildīts sapnis bija Marsela Prusta romāna giganta *Zudušo laiku meklējot* ekranizācija. Mazai kompensācijai režisors ķērās pie cita “nenofilmējama” XX gs. literatūras šedevra – Tomasa Manna delikātās, impresionistiskās smalkā psiholoģisma virsotnes noveles *Nāve Venēcijā* filmēšanas, spārnojies ar Ničes pādrošo ideju par slimības un daiļrades ciešo saikni, to kreatīvo radošā drudža stāvokli, kas spēj savienot mūžīgās un arhetipiskās, mitoloģiskās mākslas antinomijas: paradīzi–elli, dzīvību–nāvi, veselību–slimību, labo–ļauno, skaisto–neglīto. Jo māksla, šis ideālās apziņas nemaņas stāvoklis, pati ir ambivalentā duālisma apdvesta nodarbe. Tāpat kā Manns izliekas, ka viņa daiļdarbā tēlotajam rakstniekam Ašenbaham nemaz nav reāla prototipa dzīvē (komponists Gustavs Mālers), arī Viskonti ar savu vecišķi kaprizo varoni, viņa maķenīt komiskajām apaļajām brillēm un zaudētās jaunības meklējumos allaž krāsotajiem melnajiem matiņiem izliekas, ka tas nav vis rakstnieks, bet fotogrāfiski atpazīstams konkrēts personažs. Filmā kā mūžīgs nepiepildīto traģisko ilgu un vēlmju refrēns skan Mālera smeldzīgā, pat sentimentāli pārspīlētā, tomēr tik mokoši un dievišķīgi skaistā *Piektā simfonija*. Šai ziņā Viskonti atšķirībā no Manna ir konkrētāks – filmā ir norādes, ka tās anormālais varonis ir dziļā radišanas krīzē iestīgušais komponists.

Pēc *Dievu mijkrēsļa* / *La caduta degli dei* (1969), liekas, Viskonti bija atradis savu ideālo operatoru, sadarbība ar Paskvalino di Santisu *Nāvē Venēcijā* vainagojusies ar ainām – šedevriem. Piemēram, Ašenbaha ekskursija no

Par spiti bridinājumiem, ka Venēcijā plosās neizskaidrojama nāvēja slimība, Lido Hotel des Baines ierodas bagāts piedesmitgadīgs kungs Ašenbahs (Bogards), lai satiktu savu nāves eņģeli – brīnumskaistu zēnu Tadzio (Andersens), kurš kā dievišķs radījums nolaidies pēc nogurušā, dvēselē izsusējušā intelektuāļa tukšās dvēseles. Kādas ir šīs spējas jūtas – pēdējā mīlestība vai slimīga apsēstība, lāsts vai atbrīvošanās?

Lido salas uz “sauszemi” – Venēcijas pilsētu – un klišana pa tās šauro ieliņu labirinti ir tik murgaina savā sa-raustītajā bezcerīgumā, tik fiziski sajūtamā ir Venēcijas dekadentiskais šarms un strupcelš vienlaikus, ka jāpabrīnās, kā iespējams ar kameru šādas virāžas veikt. Un, protams, ne maņas no pastkartīšu Venēcijas pielāzītā skaistuma. Tāda sajūta, ka allaž patētiska cēluma nolēmētā pilsēta beidzot ir holēras izmocieta, nomirdināta, tukša un spokaina – īsts kinematogrāfisks karsoņa drudzis. Tā nav Venēcija – sapnis, bet (no glauno vasarnieku vairākuma viedokļa) nepiedienīgas apsēstības ļaunais lāsts, tiešs Ašenbaha dvēseles stāvokļa momentuzņēmums. Atvieglojums un risinājums šai slimajai dvēselei var būt tikai viens – saules pielietajā Lido pludmalē uz stripaino kā zebras sauļotāju ģērbūdiņu klirīgās rindas fona stāv viens krēsls, kurā gul miris vīrietis. Mierīgs un apskaidrotu smaīdu sejā: viņš bija redzējis, kā Tadzio līdzīgi Jēzum Kristum aiziet pa ūdens virsmu un pazūd izplatījumā. Klusais eņģelis aizlidojis. Viskonti, lai arī daudzviet ar smalku vīpsnu paironizējis par sava gadagājuma kungu “smalkajām kaitēm” (arī Bogarda spēlē ir ne mazums pašironisku žestu), finālā tomēr izlīdzina, samierina ideju par daiļradi kā slimību. Pat ja tas tā ir, Dievs vien soģis, ja jau viņa sūtņi ir šādi pār-pasaulīgi daiļi eņģeļi, starp citu, absolūti bez dzimuma pazīmēm, kā jau tam arī jābūt. *Nāve Venēcijā* noteikti nav filma par pedofiliju. Par ideālo skaistumu, kas vienmēr mums parāda garu degunu, gan. **NN**

☛ Ģimenes portrets interjerā • Dievu mijkrēslis u.c.

Režisors Džons Hjūstons. Lomās Merilina Monro, Klārks Geibls, Montgomerijs Klifts, Eli Volšs

Tik tikko pārlaidusi skirsšanās prāvu, Rosilina, kas pirms laulībām strādājusi par deju skolotāju, bārā satiek divus kovbojus – padzīvojušo Geju (Geibls) un kādreizējo kara lidotāju Guido (Volšs). Laujoties notikumu plūsmā, Rosilina dodas abiem līdzi, viņi uzdzīvo Guido mājelē, iedzer, izklaidējas bāros un rodeo. Te satiktais Pērss (Klifts) kļūst par abu vīriešu trešo partneri iepīlānotajā savvaļas zirgu gūstīšanā. Rosilina ir gatava rezignētam flirtam ar katru no trijotnes...

Mēs taču ik minūti mirstam, ja neatklājam viens otram, kas mēs patiesībā esam, ko mākam, – tā nervozi čukst Merilinas Monro Rosilina, pieklāvusies deju partnera, vizuāli brutālā Gvido plecā, kurš par brīnumu spontānās ballītes viesiem izrādās veikls dejotājs.

Tādas filmas kā *Nesaderīgie* dēvē par nevienmērīgām: te spožas epizodes un dialogi mijas ar dažu labu banalitāti, pat neatrisinātām varoņu attiecībām, spēcīgas, mežonīga juteklisma un spēka pilnas ainas – ar mazāk veiklām. Taču šim rafinētā profesionāla režisora Džona Hjūstona (1906–1987) darbam piemīt traģiska zīmīguma aura. *Nesaderīgie* kļuva par pēdējo filmu gan Merilinas Monro, gan Klārka Geibla biogrāfijā. Neilgi pēc filmas pabeigšanas tika izziņots par filmas scenārista, slavenā amerikāņu dramaturga Artura Millera un viņa sievas Merilinas Monro isās laulības galu. Kaut Rosilinas lomu *Nesaderīgajos* Millers rakstīja īpaši Monro, gribot un arī spējot lauzt seksimbola gražīgi koķeto imidžu, Monro neesot varējusi ciest šo lomu, uzskatot, ka pat Millers nespēj viņu atpēstīt no pamulķo blondiņu ampuā. Kaut Monro tiešām splāvusi akā, nenovērtējot to nervozo dramatismu un trauksmi, kas vibrē Rosilinā, to, ko viņai izdevies nospēlēt pat ļoti labi. «Es isti nezinu, kur esmu piederīga...» šie Rosilinas vārdi precizāk nekā jebkura cita Monro varone vēsti daudz ko slēptu arī par viņu pašu. Pat par spīti režisora Džona Hjūstona mačo cienīgajiem “jokiem” vismaz divās filmas epizodēs atļaujoties nekautri fokusēties uz aktrises dibengalu, Monro apjukusi un iekšējas traģikas pilnā Rosilina ir tā retā loma, kurā robežšķirtne starp aktrisi un viņas tēlu ir ārkārtīgi trausla. Par spīti vitālajam seksapilam, kas strāvo no Monro veidola.

Nesaderīgajos satikās divas Holivudas aktieru paaudzes, sava laika zvaigznes. Klārks Geibls (1901–1960) reprezentē zelta Holivudas ēru un to liktenīgo vīriešu tēlus *à la* Rets Batlers (*Vējiem līdzi* / *Gone with the Wind*, 1939), kurus viņš savā karjerā spēlēja nemitīgi. Monro (1926–1962), kuras karjera sākās 40.–50. gadu mijā, – jau citu brīvības



Klārks Geibls un Merilina Monro

un seksuālā izaicinājuma pakāpi, kādai Amerika ļāvās pēc II pasaules kara. Geibla pēkšņajā (infarkts) nāvē tūlīt pēc *Nesaderīgo* filmēšanas beigām viņa sieva pēcāk vainoja smagos apstākļus filmas tapšanas laikā, it īpaši Monro kaprizes. Nerēķināšanās ar kolēģiem un pašausšanās uz stimulatoriem bija iemesls, kāpēc pēc *Nesaderīgajiem* Monro karjerā iestājās krīze, kura bija arī aktrises pārāgrās nāves pastarpināts iemesls. Kaut laiks tiesā skarbi, ja salīdzina Geibla un Monro tēlojuma intensitāti *Nesaderīgajos*, tad uzvar Monro. Mūžam jestrā kovboja Geja loma nebūt nav sirmās zvaigznes labākais darbs.

Filmās vizuāli iespaidīgākā un arī dramatiskākā daļa ir tās fināls – spoži nofilmētās savvaļas zirgu gūstīšanas ainas, kur vīrišķīgo rotaļu fizisko pievilcību apgāna viens vienīgs iemesls: skaistie savvaļas dzīvnieki tiek gūstīti, lai tos nokautu un pārvērstu suņu barības konservos...

«Lai kāds dzīvotu, kādam vienmēr ir jāmirst.» teiks Geibls/Gejs histērijā esošajai Monro/Rosilinai, kura spītīgi nevēlas pieņemt šo patiesību. Tāpat kā to, ka ik minūti mēs lēni mirstam. DR

☛ Maltas vanags • Āfrikas karaliene • Asfalta džungļi • Vējiem līdzi • Dzežā tikai meitenes u.c.

Režisors **Nikolass Roeg**s. Lomās **Džūlija Kristi**, **Donalds Sazerlends**, **Hilarija Meisone**

Džūlija Kristi un Donalds Sazerlends

Ūdenim – kādam Anglijas ezeram un nebeidzamajiem Venēcijas kanāliem – šajā filmā piemīt liktenīgs un biedējošs spēks. Ezerā noslikst pāra Lauras un Džona (Kristi un Sazerlends) mazā meitina. Lai atgūtos, abi sērojošie vecāki dodas uz Venēciju; ar fresku restaurāciju kādā Venēcijas baznīcā ir saistīta arī vīrieša profesionālā darbība. Tomēr Venēcija neatnes dvēseles mieru un aizmiršanas, tieši otrādi, nejausi satikta neprātīga sieviete apgalvo, ka meitenīte ir dzīva. Par spīti loģikai, vecāki piekuras šai ilūzijai, viņu meklējumi Venēcijā visdrīzāk līdzinās baisam murgam...

Šis britu filmas iedarbības spēks ir teju fizioloģisks – tā biedē un noliedz pasaules racionāli apjēdzamo kārtību. *Neskaties tagad* neiztikt bez literārā pirmavota “mātes” britu rakstnieces Dafnes di Morjē pieminējuma, viņas romāni *Rebeka* un *Putni* savulaik kļuva par ierosmi Alfreda Hičkoka klasiskajiem trilleriem (*Rebecca* (1940), *The Birds* (1963)). *Neskaties tagad* ar savu nervozā misticisma devu uzrunāja britu operatoru Nikolasu Roegu (1928), kurš izvēlējās šo romānu vienam no saviem pirmajiem režijas darbiem, galvenajās lomās uzaicinot tā laika izcilus, arī populārus aktierus – britu aktrisi Džūliju Kristi (*Dārgumiņš/Darling* (1965) u.c) un kanādieti Donaldu Sazerlendu (*Lazarete/M.A.S.H.* (1970), *Kazanova/Casanova* (1976) u.c).

Nenoliedzami *Neskaties tagad* ir būtisks ķēdes loceklis tai mitoloģijā, ar kādu XX gs. otrajā pusē kino ir apvijis Venēciju – eksotisko, neizzināmo un biedējošo. Lidz *Neskaties tagad* savu izsmalcināto odu – šedevru fiziskajai iznīcībai, kuras tik spilgts iemiesojums vienmēr ir bijusi ūdeņu ieaijātā un metodiski nicinātā pilsēta, bija radījis vien itālis Lukino Viskonti ar *Nāve Venēcijā/Morte a Venezia* (1971). Pēc Nikolasa Roega nervozās, mistiskās, smagu bēdu un alkainas dzīvotkāres (abu filmas galveno varoņu Kristi un Sazerlenda posttraumātiskā sekse aina Venēcijas viesnīcā

ir viena no tā laika kino skandāliem) un drīzā gala apjauktas piesātinātās filmas Venēcijai uz laiku laikiem ir piepilis trilleru un makabru drāmu spēles lakuma gods. Tiek uzskatīts, ka gan Iļena Makjūena romāns *Svešinieka mierinājums*, gan tā ekranizācija Pola Šrēdera tāda paša nosaukuma filmā (*The Comfort of Strangers*, 1990) ir vistiesākā veidā ietekmējušies no *Neskaties tagad* traģiskās dzīvessajūtas un tik spokaini izsmalcinātā un sevi iznīcību nesošā Venēcijas tēla. Ūdens atspīdumu mirga, katafalķiem līdzīgie ūdens taksometri, nervozā trauksme, asins-sarkanais lietasmētēlis, kas bijis mugurā noslikušajam bērnam un kas vēlāk kā nolemtība un ilūzija iznirs viņas vecāku acu priekšā Venēcijā, vilinot un maldinot, tie ir tikai daži no Roega filmas vizuālajiem knifjiem – refrēniem, kas ieslēguši vīrieti un sievieti zaudējumu sāpju lokā, Venēcijai kļūstot par bezkaunīgi skaistu un vēsi vienaldzīgu fonu divu cilvēk būtņu izmisumam. Filmā spriedze, kuru uzkuļ gaisrēģes vīzijas un abiem vecākiem pasviestais ilūziju āķis – viņu bērns ir dzīvs, tiek savērpta nevainojami, tā spējīga biedēt līdz elpas trūkumam. Filmā fināls ir traģisks un griezīgs. Venēcija liek maksāt par ilūzijām, kuras filmas varoņi ir nolēmuši projicēt tās dekorācijās un bezgalīgo kanālu labirintu ūdens atspulgos. DR

☛ Nāve Venēcijā • Dārgumiņš • Lazarete • Putni

Režisors **Žans Liks Godārs**. Lomās Brizita Bardo, Mišels Pikoli, Fricis Langs, Džeks Palance

Itālijā studijas Cinecitta paspārnē tiek filmēta Homēra eposa *Odiseja* ekranizācija. Tās producents ir amerikānis Džeremijš Prokošs (Palance), scenārists francūzis Pols (Pikoli), kuru pavada sieva, pikanta blondīne Kamille (Bardo). Producentu ir sanikņojuši režisora (Langs) uzņemtie kadri, viņš liek pārakstīt filmas scenāriju un no darba brīvajā laikā flirtē ar Kamilli.



Mišels Pikoli, Žans Liks Godārs, Brizita Bardo

Man patiek dievi, es zinu, kā tie jūtas, – tiksmi triumfē vulgārs producents *Nicinājumā*. “Ja es dzirdu vārdu “kultūra”, es ķeros pie savas čeku grāmatīņas,” ir viņa kroņa aforisms, kurā ideāli dzirdama režisora Žana Lika Godāra (1930) ironija. Tāds indīgs smieklīgs par kino, ko producē šim līdzīgi ļaudis. To kino, ko Godārs un viņa franču jaunā viņa kolēģi nāca noliegt, tajā pašā laikā spēlējoties ar tā citātiem un atzīstoties tam bezgalīgā mīlestībā. Kino, kas veidots no kino, pirmā Godāra amerikāņu kultūras pieredzē balstītā filma bija melnbaltā *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle* (1960). Kino par kino, kas veidots no kino – tāds ir krāsainais un vizuāli krāšņais *Nicinājums*.

Godārs neaizraujas ar filmēšanas tehnoloģiju demonstrēšanu, viņu interesē ļautiņš, kas ap filmu, attiecības. Tā ir riktīga Bābele, kur scenārists, kurš ekranizē *Odiseju*, ar sievu runā franču valodā, producents – angļu un režisors ar pasaules kino klasiķa Fricis Langa ārieni – vāciski. Un tas tiešām ir Fricis Langs, ģeniālo vācu filmu *Metropolis* (1926) un *M* (1931) autors, kurš 1933.gadā devās uz Holivudu. *Nicinājumā* producents viņu stāda priekšā kā režisoru, kurš uzņēmis vesternu ar Marlēni Dītrihi (*Rančo ar sliktu slavu / Rancho Notorious*, 1952), uz ko Langs filmā atbildēs, ka viņš pats dod priekšroku savai filmai *M*.

Reālais Fricis Langs, ne viņa spēlētais režisors *Nicinājumā* diez vai būtu atļāvies veidot krāšņi butaforisku *Odiseju*. Taču Godāra atbrūņojošā kino mīlestība un spēja ironiju apvienot ar gluži vai svētsvinīgu skatījumu uz kino tapšanas brīnumu (te liela loma *Nicinājuma* mūzikai) ir likuši pat ar drakoniska cilvēka reputāciju apveltītajam Fricim Langam azartiski iekļauties Godāra postmoderna-jā spēlītē, kurā viņam atvēlēta kinocītāta loma. Viena no daudzajiem.

Nicinājumā cilvēku kaislibas, šķiet, tieši kontrastē ar to lielo mērogu un cēlo tēmu, kam veltīta filma, ko tie veido – *Odiseja*. Kas viņiem kopīgs ar sengrieķu dieviem? Vien ilūzijas, ka kino uz mirkli ļauj uzurpēt Dieva funkcijas, radot savu pasauli – ekrāna ilūziju. Varbūt vēl arī togas – sarkans dvieļis, kas aptīts ap tvirtu un filmā dāsni eksponēto Bardo kailo augumu, un palags, kurā ievīstījis Pikoli izvērstajā epizodē dzīvokli, kur abi runāsies, strīdēsies un mazgāsies, pat paspējot vannā palasīt Fricis Langa grāmatu. “Kino, tas ir sekss un nāve, un citāti,” apgalvo Godārs *Nicinājumā*, atzīstoties mīlestībā kino – pat tādām, par ko viņš ironizē. Arī tā tapšanas haosa spēj dzimt absolūts kadrs – pēdējais filmā *Nicinājums*. Zils ūdens klajums. Kā ekrāns. Un pavēlošā Fricis Langa balss aizkadrā: “Klusumu! *Silencio!*” **DR**

► Līdz pēdējam elpas vilcienam • M • Trakais Pjero u.c.

Režisors Kventins Tarantino. Lomās Uma Tūrmāne, Deivids Keredains, Maikls Medsens, Lūsija Liu, Derila Hanna, Vivika Foksa

Viena no piecu algoto slepkavu komandas Nāvējošo odžu vienība (NOV) dalībniecēm Melnā Mamba jeb Līgava (Tūrmāne) tiek nogalināta savas laulību ceremonijas laikā, sestajam – barveidim slepkavam Bilam (Keredains) pirms izšķirosā sāvena mēģinot izkunkstēt, ka viņas klēpi briest nedzimusi Bila meitina. Slepkavība izrādās nepilnīga. Falsa. Pavadījusi četrus gadus komā, Līgava slimnīcā pamostas. Un viņas galvā ir tikai viena doma – atrast pārējos četrus nodevējus, atrast Bilu. Un nogalināt tos. To viņa arī dara soli pa solim divu filmu 247 minūtēs.

No Holivudas brīnumbērna, leģendārās *Lubenes/Pulp Fiction* (1994) autora Tarantino (1963) šo filmu gaidīja sešus gadus. Pēc *Džekijas Braunas/Jackie Brown* (1997) it kā neveiksmes viņš devās pagrīdē, lai atgrieztos kā uzvarētājs. Ar pirmo daļu ASV nopelnītie 70 miljoni tik brutāli nežēlīgai, patiešām skarbai filmai ar vecuma ierobežojumiem (R) tas ir daudz. Cits jautājums, vai *Nogalināt Bilu* ir augstā māksla, kas sniedz nojausmu par katarsi vai kaut ko pretēju, tak tikpat ceļu intelektuālu apgaismību. Atbilde ir – pilnīgi noteikti nē.

Taču tā ir liela, meistarīgas rokas skrupulozi konstruēta/montēta māksla tai ziņā, kā to formulējis *Rolling Stones* pats Kventins: "Negribu, lai manā filmā virtuāli cilvēki cīnās ar datorcipu armiju kā *Zvaigžņu karos/Star Wars* (1977) vai 2. un 3. *Matriksā/Matrix* (2003). Es gribu, lai viss ir pa istam, jo man kino iedarbības ziņā joprojām ir tikai kā šīs divas lietas – sekss un narkotikas. Vai nu tu kaifo, vai atslābinies un gūsti pilnu baudu! Žēl, pirmais *Matriks* bija tik daudzsološs!"

Un tikai pats Tarantino var atbildēt, kas īsti inspirē viņa sinefila visēdelību – Honkongas *action*, japāņu *anime* vai melnbaltie itāļu spageti vesterni: visi šie "zemie", bet tik svabadie un arī visu šķiru skatītāju vidū populārie žanri, kuru mazās, nodevīgās pēdiņas burtiski čum un muž *Nogalināt Bilu* episkajos slepkavošanas klajumos.

Bet varbūt istais labās skaudības iemesls ir amerikāņu neatkarīgā kino ciltstēvs Džims Džarmušs, cilvēks, kurš pirms Tarantino bija kulta figūra visiem jaunajiem kinogēniņiem? *Nogalināt Bilu* taču tāpat kā Džarmuša *Spoku suns. Samuraja ceļš/Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) sākas ar citātu no samuraja goda kodeksa, Tarantino filmā skan arī Džarmuša iemīļotais RZA no *Wu-Tang Clan*, un gluži kā Džarmuša *Mironis/Dead Man* (1995) Tarantino filma stāsta būtībā par dzīvi pēc nāves. Pēc nāves (komas), kad vari būt absolūti brīvs un darīt visu, kas ienāk prātā. Kā to kinolaukā dara Kventins, maigais rožu – sieviešu slepkava. Eleganti un ar melnu, taču stilā



Deivids Keredains un Uma Tūrmāne

lielisku humoru. Un bez jēgas. Vien ar stilu un gaumi – tā cietsirdīgi. Atliek jautājums, vai būs daudz viedo grūtgalvīšu, kas kāri izgaršos Kventina postmodernās spēlītes kā suši-sašimi un samierināšies ar eksotiskās japāņu valodas delikatesēm isti amerikāniskas slepkavfilmas rasolā. Tarantino *Nogalināt Bilu* izkārtojis divos kinogrāmatu sējumos ar nodaļām (epizodēm), zemsvītras tekstiem utt. Viss kā pieklājas izstrādājumam, kurš ir velns viņu zina kas – ar kungfu lidojošo erotismu un asiņu megalitriem pildīta kinoatrakcija, postpostmoderna ironija par B kategorijas kinoproduktiem, *trash-movie*, asiņains vizuāli efektīgs karnevāls – tāds XXI gs. viduslaiku *ginjols*. Katrā ziņā drošs var būt par vienu: tā ir neslēpta atzīšanās mīlestībā savai vienīgajai divai Umai Tūrmānei, Umas solo filma, ko krāšņu kā eglīti ar kinogrābuļiem apkarinājis režisors. Cilvēks, kuram neeksistē labas/sliktas gaumes jēdzieni, jo pats šo gaumi rada. Kamēr tik daudzi citi velkas astē gānīdamies, bet zagdami no *Nogalināt Bilu*. **NN**

☛ Lubene • Trakie suņi • Mironis u.c.

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās Greisa Kellija, Kerijs Grānts, Džesija Roisa-Lendisā

Cerbier/Scansix



Francū Rivjēra. Augstākās sabiedrības apdzīvotā hotelī satiekas izbijis zaglis – Kakis Džons Robijs (Grānts) un atpūtniece Frānsisa Erbīna (Kellija), kura pavada māti. Diko sabiedrību satricina juvelierizstrādājumu zādzības, par hotela klientu aplaupīšanu aizdomās tiek turēts slavenais Kakis, kurš pats ir ieinteresēts atrast vainīgo.

Kerij Grānts un Greisa Kellija

Esmu laimīgs, ka Greisa sev ir atradusi tik labu lomu, – šādi režisors Alfreds Hičkoks komentēja aktrises Greisas Kellijas (1928–1982) sadērināšanos ar Monako firstu Renjē III. Pēc grandiozas publicitātes pavadītājām laulībām aktrises Greisas Kellijas vārds kļuva piederīgs vēsturei – viņas karjera bija noslēgusies 25 gadu vecumā. *Nokert zagli*, iespējams, nav pilgtākais no Hičkoka (1899–1980) darbiem, kaut tā kontā ir trīs *Oskara* nominācijas un *Oskars* par labāko operatora darbu, arī tās fināla aina – uguņošanas epizode, kuras laikā tad arī tiek noķerts zaglis, – ir dāsnī citēta. Taču Francū Rivjērā filmētais Hičkoka darbs pamazām ir ieguvis citu, teju pravietisku likteņa lēmēja auru. Tā darbība risinās netālu no Monako, vidē, kur vēlāk Greisa Kellija spēlēs savu firstienes mūža lomu un kur ies bojā autoavārijā 1982.gadā. *Nokert zagli* piemīt smeldzīga pēģarša, gluži tāpat kā Hičkoka ironijas ietonētajai filmas epizodei, kurā Kellija kopā ar Keriju Grāntu drāžas pa kalnu ceļiem, radot līdzbraucējā paniku. Kellijas spēlētā dāmiņa, kurai nav nekas iebilstams pret flirtu ar slavenu ekszagli, bija slikta autovadītāja. Tāda Kellija bijusi arī dzīvē. “Apsnigušais vulkāns,” – tā Kelliju devēja Hičkoks, kurš aktrisi filmēja trīs filmās: *Uzgrieziet slepkavas numuru / Dial M for Murder* (1954), *Logs uz sētu / Rear Window* (1954), *Nokert zagli* un būtu filmējies vēl. Viņš Kelliju aicināja arī uz kleptomānes Mārnijas lomu tāda paša nosaukuma filmā (*Marnie*, 1964), taču ģimene aizliedza firstienei filmēties.

Hičkoks bija uzticīgs savām aktrisēm, kaut visas tās piemērija noteiktam kanonam, meklējot aristokrātiski vēsu veidolu, aiz kura mutuļo kaislības. Hičkoka “izredzētās” bijušas Ingrida Bergmane, kuru tad arī nomainīja Greisa Kellija, vēlāk arī Tipija Hedrena, kas nospēlēja lomas trilleros *Putni / The Birds* (1963) un *Mārnija*. Kellijas filmogrāfija nav gara: 11 lomas filmās, kas tapušas no 1951. līdz 1956.gadam. Pirmā viņas nozīmīgā loma ir vesternā *Tieši pusdienas laikā / High Noon* (1952), drīz seko sastapšanās ar Hičkoku, kaut formāli par viņas būtiskāko darbu būtu jāuzskata krietni novecojusī filma *Lauku skūķis / The Country Girl* (1954), par ko Kellija saņem *Oskaru*. Pēc *Nokert zagli* seko filmas *Gulbis / The Swan* (1956) un *Augstākā sabiedrība / High Society* (1956), kurā, šķiet, Kellija jau piemērija aristokrātes lomu. Kaut viņas karjeras spožākais posms ir tās trīs filmas, kurās viņu filmēja Hičkoks. **DR**

☛ *Logs uz sētu* • *Vertigo* • *Tieši pusdienas laikā* • u.c.

Režisors Frīdrihs Vilhelms Murnavs. *Lomās Makss Šreks, Aleksandrs Granahs, Gustavs fon Vangenheims, Grēta Šrēdere*

Curbis/Scarpix



Makss Šreks

Pirmā vampīrfilma kino vēsturē, kuras teju fizioloģiskās, kaut mēmās šausmas ir iedarbīgas joprojām. *Nosferatu*, kas veidoja vācu kino dēmonisko ekrānu – to vizuāli izteiksmīgo un biedējošo filmu kopumu, kas Vācijā radās pēc Pirmā pasaules kara, ir kļuvis par ciltstēvu nebeidzamajai vampīrfilmu virknei. Holivudā tās intensīvi filmēja 30.gados un mēdz filmēt joprojām.

Lai nemulsina *Nosferatu* savādais vārds – tas ir tas pats *Drakula*, ko viktoriānisma laika Anglijā (1897) sarakstīja Brems Stokers. Viņa atraitne pretojās filmas ekranizācijai, tādēļ F.V.Murnava (1888–1931) komanda pārdēvēja *Drakulas* varoņus, izmantojot klasisko sižetu.

Nosferatu filmā piemīt vācu teātra aktiera Maksa Šreka veidols – krita bāls un šausminošs, viņš drīzāk atgādina plēsīgu zvēru, nevis cilvēku vai manierīgos aristokrātus ar koķetiem vampīra ilknīšiem, kādu *Drakulu* Holivudā spēlēja Bēla Lugoši un Kristofers Lī.

Nosferatu kā nenovēršamība kļīst pa mironīga kuģa klāju, kas papildīts ar zārkiem un kura komanda ir lemta iznīcībai: tās joprojām ir šermuļus uzdzenošas filmas epizodes, kurās vampīrs dodas ar kuģi meklēt aizmukušo ēsmu – klerku. Kā nāves vēstnesis *Nosferatu* ierodās Brēmenē sava kalpa Knoka sagaidīts, tas ar zārku kamiešos klimst pa pilsētas ielām, kuras drīz vien pārpludina zārku straumes. Šausmas, ko izraisījis *Nosferatu*, filmā ir lemts pārtraukt sievietei – Hatera sievai Emmai, uzņemoties upura lomu un aizkavējot *Nosferatu* savā guļamistabā līdz pirmajiem sau-

Vācija, Brēmene. Nekustamo īpašumu aģents *Knoks* (*Granahs*) sanem okultām zīmēm izraibinātu vēstuli no grāfa *Orloka*. Ar ieganstu, ka *Orloks* vēlas iegādāties īpašumu pilsētā, pie viņa tiek sūtīts aģentūras klerks *Haters* (*fon Vangenheims*). *Orloks* mīt *Karpatu kalnos*, viņa vārds, tikko pieminēts, izraisa šausmas turienes laudīs. Aizdomas, ka grāfs nav vien ekscentrisks aristokrāts, *Hateram* rodas tikai vakarinu laikā, kad *Orloks* jūsmīgi reaģē uz *Hatera* sagriezto pirkstu, saucot: "Asinis, tavas brīnīšīgās asinis!"

les stariem. (*Nosferatu* piedāvā arī seksuālu zemtekstu, ne velti *Intervijā ar vampīru / Interview with the Vampire* (1994) vilka paralēles starp vampīrismu un *AIDS*.) Laika gaitā ar Murnava aizsākto vampīrfilmu žanru un *Nosferatu* ir mēģināts "cīnīties", gan filmu stilizējot, gan parodējot. 60.–70.gadu mijā tapa vairākas vampīrfilmu parodijas: Romāna Polaņska *Bezbaillīgie vampīru slepkavas / The Fearless Vampire Killers* (1967) un ar Endija Vorhola zīmolu piedāvātais Pola Moriseja *Asinis Drakulam / Blood for Dracula* (1974). Kaut par žanra klasiku tiek uzskatīts vācu režisora Vernera Hercoga izsmalcinātais *Nosferatu, nakts spoks / Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) ar Klausu Kinski galvenajā lomā.

Arī amerikāņu kinoaktiera Nikolasa Keidža producētā filma *Vampīra ēnā / Shadow of the Vampire* (2000) radījusi ne tikai cieņpilnu veltījumu leģendārajai vācu *Nosferatu*, imitējot tās stilu, epizodes un filmas darbību izvēršot tās tapšanas laikā, bet arī būvējot sižeta intrigu... apgalvojumā, ka Makss Šreks ir bijis īsts vampīrs. Kā citādi skaidrot aktiera absolūti vampīrisko organiku? Trīs no F.V.Murnava mūžā tapušajām 22 filmām ir šedevri: *Nosferatu*, mazā cilvēka drāma *Pēdējais cilvēks / Der letzte Mann* (1924), pēc kura Murnavs tika uzaicināts strādāt Holivudā, un Amerikā veidotais *Saullēkts / Sunrise* (1927). Viņš gāja bojā 43 gadu vecumā autokatastrofā pirms savas filmas *Tabu / Tabu* (1931) pirmizrādes. **DR**

☛ **Drakula • Nosferatu, nakts spoks • Vampīra ēnā**

Režisors Verners Hercogs. Lomās Klaus Kinskis, Izabella Adžāni, Bruno Gancs, Rolands Topors

Džonatans Harkers (Gancs) pieņem bagātā Transilvānijas grāfa Drakulas (Kinskis) piedāvājumu pārdot grāfam savu māju Virnā Nīderlandē. Taču jaunais cilvēks nezina, ka grāfs ir vampīrs un vairāk par mājas iegādi asinssūcēju interesē skaistā Lūsija Harkere (Adžāni), fotogrāfijā ieraudzītā Džonatana sieva. Grāfs ierodas Virnā, līdz nesdams mēri un nāvi – tūkstošiem žurku bailēs bēg zem vīna kajām...



Klauss Kinskis un Izabella Adžāni

Leģendārajam gotisko šausmu kanonam, Brema Stokera romānam *Drakula* 1979.gads kinovēsturē, kurā jau tā atrodamas vairāk par 100 versijām ar šī asinsspoka vārdu, bija īpaši veiksmīgs: harismātiskais Frenks Landžella nospēlēja vampīru Džona Bedhema filmā *Drakula/Dracula*, Džordžs Hemiltons vampīru parodēja Stena Dragoti *trash* žanra satīrā *Mila no pirmā kodiena/ Love at First Bite* un Verners Hercogs uzņēma savu greznāko filmu (filmas mākslinieks Henings fon Gīrke Berlīnes kinofestivālā saņēma *Sudraba lāci!*), turklāt, īpaši veltot to F.V.Murnava slavenā mēmā kino darba piemiņai, atjaunoja 1922.gada autortiesību skandāla dēļ radušos “vēsturisko netaisnību” – atdeva filmas varoņiem īstos vārdus no literārā pirmavota. Un ieviesa savu oriģinālu, cilvēcisku štrihu skumjajā stāstā par asinskāro necilvēku: Klausam Kinskim nācās pat bālajā grimā slēptam ar visu sava mežonīgā temperamenta kaisli nospēlēt vampīru, kurš, iepazīnis istu mīlestību, pārkāpj sātana atļauto robežu – kļūst mirstīgs, noveco un izčākst ciešanās. Hercogs un Kinskis ar Drakulu apietas kā ar dārgu kultūras relikviju, stilistiski precīzi kopējot Maksa Šreka fantastisko vizuālo un plastisko tēlu, taču vēl vairāk cilvēcis-kojot to, tādējādi paaugstinot šausmu stāsta varoni līdz kāda divaina indivīda vientulības, milas un traģēdijas

limenim. Protams, abi domubiedri un draugi neiztika bez vētrinām diskusijām par vampīra dabu (atmiņas par kinolaukuma kaislibām kļuvušas par modernā kinematogrāfa mitoloģiju, skat. 1999.gada Hercoga dokumentāro filmu *Mans labākais draugs/My Best Friend*), taču, neraugoties uz strīdiem un kautiņiem, tikai spītīgais Kinskis spēja fiziski un garīgi izturēt Hercoga maksimāliskās, bieži vien iracionālās prasības tēla atveidē (aktieris pie Hercoga nospēlēja piecas galvenās savas labākās lomas filmās *Agirre, Dieva dusmas/Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), *Vojceks/Woyzeck* (1979), *Fickaraldo/Fitzcarraldo* (1982) un *Vergu krasts/Cobra Verde* (1987)). Viņa Drakula vispirms ir, jā, ar gariem žurkas nagiem, nutrijas zobiem, dziļām, iekritušām acīm, tumsā lēni slidōšs sadistisks monstrs, taču ar džentlmeņa manierēm un romantiķa dvēseli. Tā viņu arī pazudina, atveroties daiļās Lūsijas kā nambuliskās, seksuāli vēsās, bet tik magnētiskās varones priekšā. Bēdīgais, skumjais monstros, kurš bija pelnījis citu dzīvi. Iespējams, arī citu sievieti – upuri, kuras skavās mirt, sagaidot saules starus logā. Taču filmas ekselenti tvērtajā krēslas zonas atmosfērā šāds gals bija loģiskākais vampīriskā orgasma veids. **NN**

☛ Nosferatu • Drakula • Vampīra ēnā • Agirre, Dieva dusmas

Režisors Vons Karvajs. Lomās Tonijs Leuns, Megija Čeuna

Corbis/Scanpix



Vons Karvajs un Megija Čeuna 2000.gadā

Noskaņās, niansēs, pieskārienos un skatienos ietvertu jūtu drāma. *Noskaņojuma mīlēt* galveno varoņu attiecības var dēvēt par nenotikušo romānu, kura varoņus saved kopā nejausība – dzīvokļi kaimiņos un abu laulāto draugu neuzticība. Honkongas 90.gados uzausušās režijas zvaigznes režisora Vona Karvaja (1958) filma piedāvā dekoratīvu retro un nostalgisku nolemtību: abi filmas galvenie varoņi Āzijas zvaigzņu Čeunas un Leuna atveidā izspēlē ne tikai savu trauslo attiecību stāstu, bet arī savu otro pušu neuzticības pieredzi. Karvajs tā arī neļauj uz ekrāna parādīties viņu dzīvesbiedriem, ir vien balss aizkadrā, kāda detaļa, interjera fragmenti, nervozas nojautas, ar kuru starpniecību abi apjauš savu vientulību un savu tuvo cilvēku nodevību. Viņu tuvošanās šaurajos nama gaiteņos, tukšnesīgajās Honkongas ielās, kurās tik bieži list lietus, nūdeļu pārdotavās, ēdnīcās un kafejnīcās – tā ir skatienu un jutokļu ķīmija, ko Karvajs glezno ar krāsu, skaņu, mūziku un erotisku izsmalcinātību. Viņa valkā

stīvi elegantas un figūru izceļošas kleitas – visas pēc viena piegriezuma šūtas, to krāsa un apdruka nereti mainās vienas epizodes ietvaros, kļūdamā par ideālas sievišķības koncentrātu. Varbūt kādu atskaņu no paša režisora agrinās bērnības bildēm un atmiņām.

Karvaja filma – tā ir elegances, montāžas brīvība, kas atgādina franču jaunā viņa dzīvīgumu, un teju fiziski apjaušama abu varoņu jutekliskā vilkme un vientulība. No tās viņi neuzdrošinās izrauties, lai arī nekļūtu tikpat banāli kā viņu aiz kadra esošie dzīvesbiedri.

Noskaņojums mīlēt ir viena no Vona Karvaja izcilākajām (tās kontā divas 2000.gada Kannu festivāla balvas, arī T.Leunam kā labākajam aktierim) filmām.

Karvaja autoritāte ir itāļu režijas ģēnijs Mikelandželo Antonioni, kurš savas filmas par vientulību un cilvēkiem ir veidojis kā stāstu par viņu apdzīvoto telpu un laiku. Tālab Karvajam 60.gadu sākuma Honkongas izsmalcinātais un klaustrofobiskais šarms ir tikpat gaistoša substance kā abu viņa filmas varoņu attiecību stāsts. DR

Režisors Klints Īstvuds. Lomās Šons Penns, Tims Robinss, Kevins Beikons, Lora Lineja, Mārsija Geja Hārdena, Lorens Fīšbērnss

Trīs draugi, trīs puīšēli Džimijs, Deivs un Šons spēlē bumbu klusā Bostonas šķērsielā. Divi vīrieši uzdodas par policistiem un vienu no puikām, Deivu, "par sodu" iesēdina auto, aizvedot nezināmā virzienā. Viņu četras dienas tur pagrabā, izvaro, līdz puikam izdodas aizbēgt. Pēc ceturtdalgadsimta turpat kādā Bostonas klusā ielā tiek atrasts piekaušs devīnpadsmītgadīgas meitenes līķis. Tā ir Džimija (Penns) meita. Izmeklēšanu veic detektīvs Šons (Beikons). Un galvenais aizdomās turamais apstākļu sakrītības dēļ ir Deivs (Robinss)...



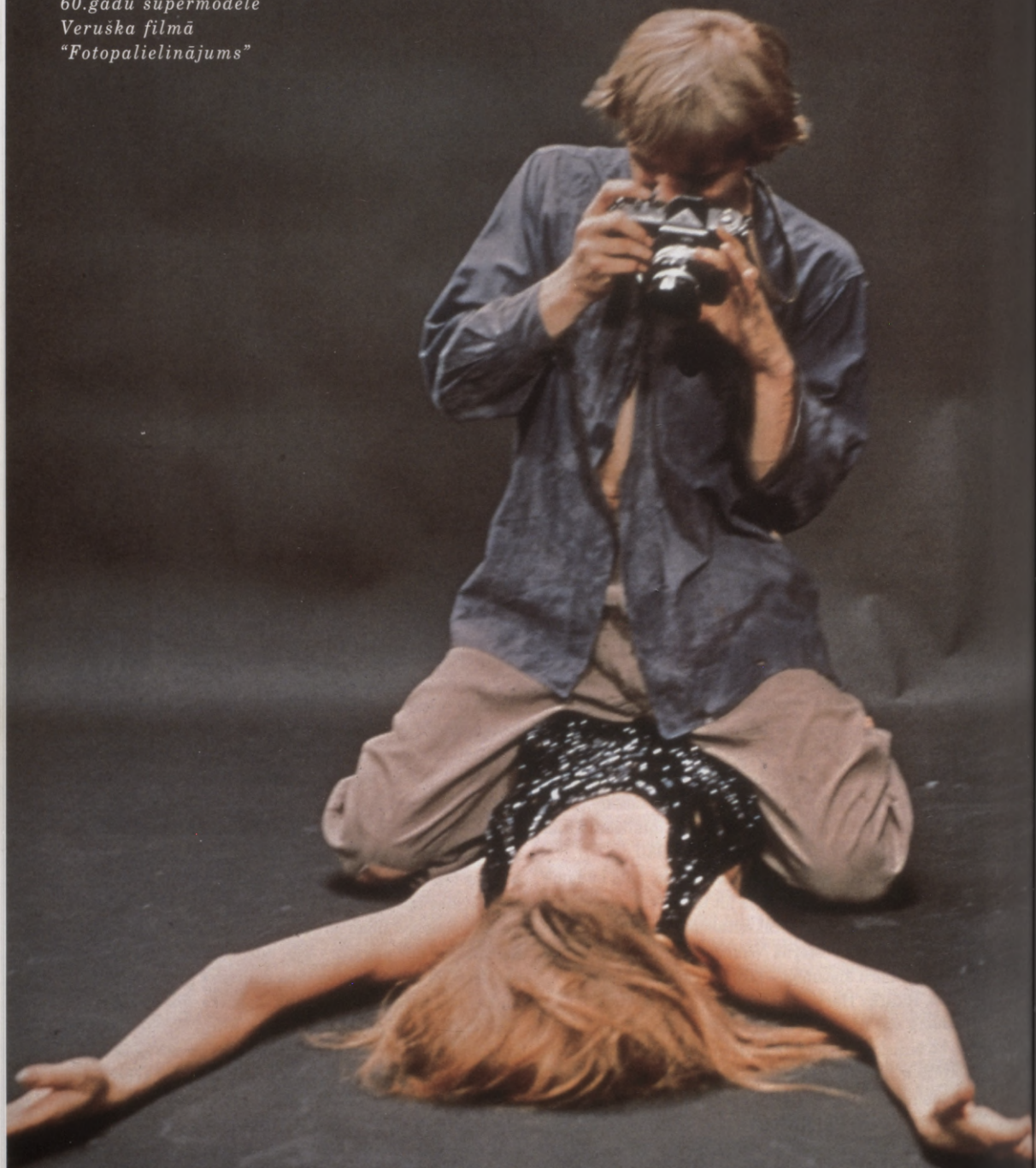
Šons Penns un Kevins Beikons

Nenovēcoši brašais kovbojs Klints Īstvuds (1930) joprojām ir vitāls. Kaut 60.–80.gadu zvaigznes Frenks Sinatra un Stīvs Makvins – pirms puķubērnū paaudzes kinosejas, par kuriem jau 70.gados universitātēs lasīja lekcijas kā par amerikāņu nacionālajām kultūras vērtībām, nu karo citos, labākos medību laukos, divi no šīs paaudzes – Klints Īstvuds un Roberts Redfordss – joprojām zirgā! Abi ne tikai tēlo milētāju un varoņu lomas, kas pats par sevi jau ir varoņdarba un bioloģiskā brīnuma apvienojums (klasiski aktierpartnerības paraugi ir Īstvuda, *National Geographic* fotoreportiera, un Merilas Strīpas, provinces sievietes, pielūgsmes pilnā un, jā, seksapilā ekrāna saspēle *Medisonas apgabala tiltos / The Bridges of Madison County* (1995) vai Redforda – Kristīnas Skotas-Tomasas inteligentā mila *Zirgu vārdotājā / The Horse Whisperer* (1998)). Ikviena aktieris grib strādāt pie Īstvuda, jo, pats būdams lielisks dramatisks aktieris, viņš jūt un saprot aktiera darba miesu. Enciklopēdijās ierakstītais meistardarbs ir Īstvuda režisētais antivesterns *Nepiedots / Unforgiven* (1992) ar varenu aktieru ansambli – Džins Hekmens, Morgans Frimēns, Ričards Hariss un, kā allaž, pats Īstvuds. *Noslēpumu upe* ir smaga filma ar stipru pēcgaršu, tajā saproti, ko būtisku režisors ar aktieru ansambli grib vēstīt: ka cilvēks ir unikāls, pretrunīgs (Sātans un Dievs), vienatnīgs radījums, kura dzīvi un likteni tik ļoti nosaka tauriņa efekts – viens sikums, viens bērnības murgs, pat tas, kādā ielā tu dzīvo. Ja gribat, sauciet to par sociālo nolemību. Spilgts citādās Amerikas portrets. Šo darbu vislabāk raksturot ar vārdiem "tādas aktieru filmas tagad vairs

reti kurš atļaujas taisīt". To ir grūti skatīties, pirmajā pusotrā stundā māc smagme par šo vienkāršo cilvēku, mūža kaimiņu nolemtā likteņa nežēlību, turpinājumā ar atvieglojumu savelc galus detektīva atrisinājumam (kaut tas ir ļoti netaisnīgs... jo neko neatrisina, tikai padara trīs draugu dzīves par lāstu), kamēr pēdējās, viltīgi optimistiskajās minūtēs apjēdz, ka Īstvuds šo filmu uzņēmis... pilnīgi par ko citu, ne jau par mūžīgo vainas apziņu, kas moka puīšēlus (toreiz, kad aizveda Deivu, tie nekliedza, nesauca palīgā, kaut šis murgs kardināli mainīja viņu visu dzīves). *Noslēpumu upe* ir vērts noskatīties atkal un vēlreiz – jau kā ansambļa kino virtuozu šedevru, filmu, kuras pamatā laba literatūra (Deivida Liheina romāns), kuru apskaņo laba mūzika (paša Īstvuda, džeza fana, sacerēta) un izdzīvo aktieri, kas katrs – Penns, Lineja, Beikons, Hārdena – pelnījis *Oskaru* (Robinss to arī saņēma). Īstvuda sižets ar slepkavības izmeklēšanu ir māņu manevrs, lai uzsvertu, ka galvenais jau filmā nav bailes pazaudēt tuvus cilvēkus, ka baisākie nav pagātnes rēgi, kuri vajā kā pulksteņa tikšņi. Īstvuda filma turpina viņa daiļrades ģenerālo tēmu, to, kas bija patiesais zemteksts meistara zīmes filmās – *Nepiedots, Ideālā pasaule / A Perfect World* (1993), *Pusnakts labā un ļaunā dārzos / Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997). Arī *Noslēpumu upe* ir filma par arhetipisko vardarbību kā visuzvarošu rituālu. Un par falšo amerikāņu individuālisma mitu, kuru šī vardarbība iznīcina, neko nekomentējot. Vardarbība, kas sadragā cilvēku, kura kā vampīrs sēž katrā un gaida savu triumfa mirkli. **NN**

☛ Sauja pilna dolāru • Mirušais nāk • Medisonas apgabala tilti

*Deivids Hemingss un
60.gadu supermodele
Veruška filmā
"Fotopalielinājums"*



Viļņi, ģēniji un rokenrols

Kā piedzimst viļņi – strāvājumi, kustības, domubiedru grupas, kas vēstures plūsmā ienes citu elpu, paņēmienus, pasaules skatu? Šo patētisko jautājumu uzdot junda 60.gadu būtiskākās kino kustības – franču jaunā viļņa fenomēns. Par spīti milzu sociālpolitisko svārstību iztrūkumam 50.–60.gadu mijā (kas nereti ir grūdiens jaunu formu meklējumiem, kā to pierāda eksperimentiem tik bagātā revolūciju atskaņu ēra – XX gs. 20.gadi), 60.gadi Francijā ir jaunā viļņa laiks – tā strāvājuma, kura karogneši ir Žans Liks Godārs, Fransuā Trifo, arī Klods Šabrols, Ēriks Romērs, Alēns Renē, Anjēze Varda u.c. franču režisori, vairākums no kuriem savu karjeru sāka kā kino kritiķi, kino domas teorētiķi savulaik tik ietekmīgajā franču kino domas žurnālā *Cahiers du Cinema*. Tieši viņi nāca ar pilnīgi citu kino redzējumu, kino, kas būtu brīvs no milzīgiem budžetiem un dārgām paviljonu uzbūvēm, kino, kas taptu Parīzes ielās un ierosmi smeltos realitātē, nevis nebeidzamos literatūras ekranizējumos, kuros režisoram ir lemta vien romāna autora apkalpotāja loma. Kino, kas mēģinātu savus stāstus stāstīt svaigi, emocionāli, uzdrīkstoties eksperimentēt ar kino valodas klasisko plūdumu. Visprecīzāk jaunā viļņa autoru idejas ilustrē Fransuā Trifo teksti (arī 1954.gadā tapušais raksts *Noteiktas franču kino tendences*), to patoss bija aicinājums likvidēt franču kino literārismu, par tā istajiem radītājiem padarot autoru – režisoru, kura intereses objekts ir kino valoda, tās vēl neatklātās potences, ne akadēmisks literāra pirmavota pārcēlums uz ekrāna. Trifo un viņa kolēģi nebija egocentriķi: Holivuda, kas tagad nereti kalpo kā lamuvārds komercijas uzvarai pār jēgu, frančiem tolaik kalpoja kā dāsns ierosmju avots. Tieši Trifo un viņa kolēģi bija tie, kuri savulaik autorības faktoru saskatīja ne tikai dažu savu priekšteču darbos Francijā (paveicās Robēram Bresonam, Žakam Tatī, Žanam Pjēram Melvilam), bet arī Holivudā (it īpaši *film noir* / melnās filmas tradīcijā un trilleru meistara Alfreda Hīkoka filmās). Jaunā viļņa autorus vilināja Holivuda ar tās izdzejātājiem žanra kanoniem, ar tās ikonām un izsmalcināto klasiku, it īpaši gangsterfilmas un *film noir*. Elementus no Holivudas filmām – gan pārfrāzētus, gan citā, svaigā kontekstā izspēlētus – dāsni var atrast gan Žana Lika

Godāra *Līdz pēdējam elpas vilcienam / À bout de souffle* (1960), filmā ko pieņemts uzskatīt par jaunā viļņa sākumu, gan vairumā Fransuā Trifo filmu, teiksim, *Šaujiet uz pianistu / Tirez sur le pianiste* (1960).

Par to personību – tiltiņu –, kas vairākas desmitgades senās Holivudas žanru mācības pārnesa uz Francijas ekrāniem, tiek uzskatīts kolorītais īpatnis, visu amerikānisko dievinošais režisors Žans Pjērs Melvils, it īpaši viņa gangsterdrāma *Bobs spēlmais / Bob le flambeur* (1955) atstāja pamatīgu ietekmi uz jaunā viļņa režisoriem. (Tai līdzīgs ir vēlāk tapušais *Samurajs / Le samourai* (1967) u.c.). Melvila ietekmes Fransuā Trifo izmantoja vienā no savām labākajām filmām, autobiogrāfisku motīvu blīvajā debijas darbā *400 sitienu / Les 400 coups*, strādājot kopā ar Melvila operatoru Igiju Dekomblu, u.c.).

“Franču jaunais vilnis drīzāk ir situācija, ne kustība,” rakstīja britu kritiķis Ījens Kamerons. “Pāris gadu Francijā apstākļi bija ārkārtīgi labvēlīgi daudzu jaunu kino režisoru debijām, kuri bija gatavi strādāt ar niecīgiem budžetiem, tas sakrita ar laiku, kad lielbudžeta franču filmu panākumi bija niecīgi...” Viens gan skaidrs: tāds jauneklīgs uzdrīkstēšanās impulss, kādu Francija piedzīvoja 50.–60.gadu mijā un zem kura zīmes pagāja 60.gadi, bija unikāls un ārkārtīgi radošs. Viļņa slavas kalngalos uznesie Godārs un Trifo, arī citi, strādāja bezgala auglīgi un intensīvi. Piemēram, Godārs no 1960. līdz 1967.gadam uzņē 13 filmas plus vēl piedalās četros kolektīvos projektos, vairums no tām sen kanonizētas klasikas kārtā, vai tā būtu oda kino tapšanas maģijai *Nicinājums / Le mépris* (1963), Godāra intelektuālā drāma, kādas prostitūtas dzīves ainas *Dzīvot savu dzīvi / Vivre sa vie* (1962) ar savu tālaika mūzu Annu Karinu galvenajā lomā vai ekstremāli rotaļīgais un eksistenciālais *Trakais Pjero / Pierrot le fou* (1965) ar to pašu Karinu un Žanu Polu Belmondo, vai viņa apokaliptiskās vizijas *Alfavilla / Alphaville* (1965) un *Weekend* (1968), kurā Godārs bija izvēlējis savu favorītu “starp Marksu un kokakolu”. Un apliecināja, ka viņš kā franču jaunā viļņa bērns ir audzis ne tikai fanātiskas kino mīlestības vidē – franču sinematēkā jaunā viļņa celmlauži pavadīja diennaktis, studējami kino vēsturi –, bet arī maoisma ideju garā. Flirts ar “sarkanajiem ideāliem” un agresīva,

bet asprātīga patērētājsabiedrības kritika, tās truluma uzzīmējums – šis noskaņas nav nodalāms no 60.gadu izskaņas pasaules izjūtas: studentu protestu demonstrācijām 1968.gadā un arī hipijiskās brīvības laikiem. Savus labākos darbus rada arī citi jaunā viļņa režisori – Alēns Renē veido ekstrēmus formas meklējumus *Pērn Marienbāde / L'année dernière à Marienbad* (1961) un *Hirosima, mana mila / Hiroshima mon amour* (1959), viņa kolēģis Klods Šabrols iejūtas dokumentālās faktūras respektējošu trilleru režisora statusā (*Sliktās meitenes / Les biches*, 1968), dīvainus kičīgi krāšņus mūziklus veido Žaks Demī, kurš arī formāli ir piederīgs jaunajam vilnim (*Rošforas meitenes / Les demoiselles de Rochefort*, 1967). Būtiskas filmas šajā laikā top arī Itālijā, kaut ar vienu “zīmola” lietussargu tās nepiesegt, arī te strādā autori – XX gs. kinorežijas ģēniji Antonioni, Fellini, Viskonti... Katram no viņiem ir savs spilgts rokraksts un māksliniecisko meklējumu telpa: eksistenciāli traģiskās atsvešinājuma drāmas ar Moniku Viti galvenajās lomās ir Antonioni “firmas zīme”, taču tieši viņš 60.gadu vidū dodas ļoti auglīgā radošā ekskursijā uz Londonu, kur top viena no dekādes pērlēm *Fotopalielinājums / Blow Up* (1966) – pat metafizisks trilleris, kurš sevī apvieno gan svingojošās Londonas laika elpu – modeļu un modes fotogrāfijas,

marihuānas un naktsklubu pasauli, gan precīzu skatījumu uz fotogrāfijas (arī kino) dabu – spēju palielināt, iedziļināties acij nepamanāmu lietu būtībā, gan arī šī procesa neiespējamību/šķietamību... Savas ekskursijas pasaulē Antonioni turpinās ar hipijisko veltījumu 60.gadu nogales jaunatnes dumpīgumam un ilūziju kraham *Zabriskie Point* (1970), kas filmēta ASV.

Roko un viņa brāļi / Rocco e i suoi fratelli (1960), *Dievu mijkrēslis / La caduta degli dei* (1969) u.c. ir dižā, aristokrātiskā (pēc izcelsmes, kultūrbagātības un režijas rokraksta izsmalcinātības) Viskonti filmas – īpašs kosmoss, gluži tāpat kā traģikomiskie, karnevālistiskie, vitālie un auglīgi egocentriskie Federiko Fellini darbi (*La dolce vita* (1960), *8 1/2* (1963) u.c.).

Amerikas kino 60.gadi ir traģiskas un pretrunīgas pieredzes laiks. Šai desmitgadei piederīgas ir ne tikai *sex, drugs and rock'n'roll* izjūtas un morālā klimata liberalizācija, bet arī Vjetnamas kara traģēdija. Tomēr, par spīti būtiskām izmaiņām lielo Holivudas studiju sistēmā (tās tiek pārpirktas, nonāk lielo korporāciju pārvaldījumā), pasaules kino biznesa centrs joprojām ir Holivuda. Te studijas spēlē ar lielām likmēm, par 60.gadu kases favorītu negaidīti kļūst saldaiss mūzikls *Mūzikas skaņas / The Sound of Music* (1965), uzstādot tā brīža visu laiku ineesīgākās

Mia Ferrova vienā no 60.gadu skandalozākajām filmām – Romāna Polanska “Rozmarijas bērnā”



filmas rekordu un teju dubultojot iepriekšējās dekādes kases grāvēja *Ben Hura/Ben-Hur* (1959) ieņēmumus. Tā pati Holivudas studija *XX Century Fox*, kas triumfēja ar *Mūzikas skanām*, pazaudē arī 10 miljonus dolāru ar vēsturisko, Elizabetes Teilores kronēto epu *Kleopatra/Cleopatra* (1963), uz ilgu laiku izsvitrojot vēsturiskās filmas no pasaules kino modes.

Amerikas kino tendenču skenētāji 60.gadus raksturo kā visai izplūdušu laiku: nonīkuši ir iepriekšējās dekādēs triumfējušie žanri – trauksmaini depresīvais *film noir* un ģimenes melodrāmas, kaut joprojām publikai šķiet pievilcīgi mūzikli, savu radošo telpu ietvaros turpina strādāt Holivudai piederīgās režijas zvaigznes Džons Fords (vesternu meistars), Alfreds Hičkoks (trilleru ģēnijs), viņa *Putni/The Birds* (1963) būs pirmais Holivudas trilleris, kura apokaliptiskais redzējums – daba apdraud siko knisli, grēcīgo cilvēku – kļūs par XX gs. izskaņas Holivudas grāvēju tematisko apsēstību. 60.gadi ir desmitgade, kad sevi piltiesīgi apliecina Stenlijs Kubriks, viņa politiskā satira *Doktors Streindžlavs/Dr.Strangelove* (1964) un futūristiski filosofiskais *2001. Kosmiskā odiseja/2001: A Space Odyssey* (1968) ir gadsimta kino klasikas vienības. Gluži tāpat kā *Pusnakts kovbojs/Midnight Cowboy* (1969) – britu režisora Džona Šlezingera filma, kuras tēma (puisis prostitūts Ņujorkā) pārgalvīgi tuvojas tam izaicinošo eksperimentu un provokāciju lokam, kurā, piemēram, strādāja popkultūras ikona Endijs Vorhols un viņa kolēģis kino režisors Pols Morisejs (*Miesa/Flesh* (1968) u.c.).

Vorhola *Fabrikā* tapušie kinoeksperimenti, būdami finansiāli neatkarīgi no Holivudas studijām, gluži tāpat kā režisora Džona Kasavitisa darbi, veido to īpašo telpu, ko kopš 60.gadiem dēvē par Amerikas neatkarīgo kino. Tā ir dekādes atklāsme: filmas ir iespējams radīt, filmēt un pat izrādīt neatkarīgi no Holivudas! Totalās neatkarības un radošās brīvības apzināšanās būtiski ietekmēja Kasavitisa filmu valodu, manieri – mazliet nervozu, nepieradinātu, šķietami amatierisku un nepieķēmtu. Drīz vien ar Kasavitisa filmām būs spiesta rēķināties/tās ievērot arī Amerikas Kinoakadēmija (filma *Sejas/Faces* (1968) tiek nominēta *Oskaram*). Pats Kasavitiss naudas un savas radošās neatkarības vārdā bija gatavs arī provokācijām – skandalozajā *Rozmarijas bērņā/Rosemary's Baby* (1968), vienā no pirmajām Holivudas filmām (to veidoja no socialistiskās Polijas uz Holivudu pārnākušais jaunais talants Romāns Polaņskis), kas pārgalvīgi flirtēja ar sātānisma tēmu, viņš spēlēja aktieri, kas noslēdzis darījumu ar nelabo... Tikpat labi amerikāņu neatkarīgā kino režisora vērtību sistēmā nelabā jēdzieniskais ekvivalents varētu būt arī pati Holivuda. **DR**

FILMU RĀDĪTĀJS → → → → → → →

Absolvents (1967)	1
Andrejs Rubļovs (1966/1971)	16
Aptumsums (1962)	18
8 1/2 (1963)	22
Ašeru nama gals (1960)	25
Autsaideru banda (1964)	30
Baseins (1969)	32
Baterfilda ielā 8 (1960)	33
Bezbēdīgie braucēji (1969)	36
Bonija un Klaidis (1967)	38
Brokastis pie Tifanija (1961)	42
Dārgumiņš (1965)	55
Dienas skaistule (1967)	60
Dievu mijkrēslis (1969)	61
Divas sievietes (1960)	63
2001. Kosmiskā odiseja (1968)	66
Doktors No (1962)	69
Doktors Streindžlavs (1964)	70
Dzīvoklis (1960)	77
Dzīvot savu dzīvi (1962)	78
Džuljeta un gari (1965)	82
Fotopalielinājums (1966)	95
Istabenes dienasgrāmata (1964)	116
Kam no Vulfa kundzes bail? (1966)	129
Kas notika ar mazulīti Džeinu? (1962)	133
La dolce vita (1960)	147
Līdz pēdējam elpas vilcienam (1960)	151
Lūriķis (1960)	159
Maierlinga (1968)	164
Māte Roma (1962)	176
Miesa (1968)	187
Nesaderīgie (1961)	207
Nicinājums (1963)	209
Nozagtie skūpstī (1968)	217
Orfeja novēlējums (1960)	221
Pērn Marienbādē (1961)	236
Persona (1966)	237
Pie bagātās kundzes (1969)	238
Playtime (1967)	245
Psiho (1960)	246
Purva bridējs (1966)	248
Pusnakts kovbojs (1969)	249
Putni (1963)	250



Protests un nesamierināšanās ar sabiedrības vispārpieņemto kārtību – tās bija noskaņas, kas precīzi uzrunāja jauno auditoriju, to, kura arvien uzstājīgāk iezīmēsies kā Holivudas pamata mērķauditorija. Pagaidām, 60.gados, viņi jūt līdzī *Bonijai un Klaidam/Bonnie and Clyde* (1967), šķietami retrofilmam par diviem reāliem gangsteriem, kurā tomēr atspoguļojas 60.gadu jaunatnes dumpīguma gars. Viņi izgaršo dzīvi kā mākslīgo stimulatoru ietonētu plūsmu Denisa Hopera filmā *Bezbedīgie braucēji/Easy Rider* (1969) – filmā, kulta vienībā. Viņi tiksmīnās arī par Maika Nikolsa *Absolventu/The Graduate*, kurā vienu no savām pirmajām lielajām lomām nospēlēja Dastins Hofmans – sika auguma, ikdienišķas ārienes īpašnieks, viens no tiem, ko Holivuda, kas strauji spiesta tuvoties dzīves reālajai atveidei, pasludinās par savu jauno zvaigzni. Toties pusmūža dāma misis Robinsone, kas *Absolventā* mērķtiecīgi paved Dastina Hofmana jauniņo varoni, nebūtu iedomājama Holivudas filmā pirms gadiem desmit – šāds sižets tiktu vērtēts kā piedauzīgs un cenzējams. Taču laiks ir izlozējies drikst/nedrikst latīņu, ko Amerikā ilgus gadus tik citīgi uzmanīja cenzūra Heisa kodekss. Tomēr filmu satūra piemērotību auditorijai turpmāk Amerikā dozēs vecuma reitingu sistēma (tā eksistē joprojām).

Eiropā 60.gadi bija ne tikai franču un itāļu kino triumfs, spēcīgi un savdabīgi darbi tapa sociālisma valstīs, piemēram, tā laika Čehoslovākijā. Režisoru Irži Mencela, Veras Hitilovas, drīz vien uz Holivudu emigrējušā Miloša Formana agrinās filmas veidoja čehu jaunā viņa būtību, savā kino brīvības izjūtā (tā bija tuvi franču kolēģu meklējumiem, taču ironijā pret sociālistiskās dzimtenes realitāti) krasi atšķirīgi. Šo jauno vilni noslāpēja padomju tanku invāzija 1968.gadā un liberālisma skrūvju piegriešana.

Krievijā tolaik jau ir tapušas divu vēlāk padomju sistēmas tramditu, spilgtu režisoru Andreja Tarkovska un Sergeja Paradžanova pirmās filmas. Pilnasinīgu, iespējams, vienu no interesantākajām dekādēm visā savā vēsturē piedzīvo arī latviešu kino: pasaules limeņa filmas *Purva bridējs* (1966) un *Pie bagātās kundzes* (1969) ir piederīgas tieši šim laikposmam.

Būtiskas filmas top Lielbritānijā, kurā uzmanības centrā ir jauno un dusmīgo paaudze – sociālais aums, niknums, kapitālisma idilles apšaubījums un interese par “mazo cilvēku” – tās ir pazīmes, kas saista Tonija Ričardsona, Lindseja Andersona, Džona Šlezingeru filmās, kaut kā opozīcija britu niknumam 60.gados dzimst arī tāds izklaidē un mačo kulta etalons kā Džeimss Bonds (filma *Doktors No/Dr.No*, 1962). **DR**

1960

Labākā filma: **Dzīvoklis / The Apartment**Labākais režisors: **Billijs Vailders** *Dzīvoklis/The Apartment*Labākais aktieris: **Bērts Lankasters***Elmers Gentrījs/Elmer Gantry*Labākā aktrise: **Elizabete Teilore***Baterfilda ielā 8/Butterfield 8*

1961

Labākā filma: **Vestsaidas stāsts / West Side Story**Labākais režisors: **Roberts Vaizs, Džeroms Robins***Vestsaidas stāsts/West Side Story*Labākais aktieris: **Maksimilians Šells***Tiesa Nirnbergā/Judgment at Nürnberg*Labākā aktrise: **Sofija Lorēna** *Divas sievietes/Two Women*

1962

Labākā filma: **Arābijas Lorenss / Lawrence of Arabia**Labākais režisors: **Deivids Līns** *Arābijas Lorenss/Lawrence of Arabia*Labākais aktieris: **Gregorijs Peks***Nogalināt lakstīgalu/To Kill A Mockingbird*Labākā aktrise: **Anna Bankrofta** *Brinumdare/The Miracle Worker*

1963

Labākā filma: **Toms Džonss / Tom Jones**Labākais režisors: **Tonijs Ričardsons** *Toms Džonss/Tom Jones*Labākais aktieris: **Sidnejs Puatjē***Lauka maijpukītes/Lilies of the Field*Labākā aktrise: **Patricija Nīla Hads/Hud**

1964

Labākā filma: **Mana skaistā lēdija / My Fair Lady**Labākais režisors: **Džordžs Kjukors***Mana skaistā lēdija/My Fair Lady*Labākais aktieris: **Rekss Harisons***Mana skaistā lēdija/My Fair Lady*Labākā aktrise: **Džūlija Endrūsa** *Mērija Popinsa/Marry Poppins*

1965

Labākā filma: **Mūzikas skaņas / The Sound of Music**Labākais režisors: **Roberts Vaizs***Mūzikas skaņas/The Sound of Music*Labākais aktieris: **Lī Mārvinš** *Kake Balū/Cat Ballou*Labākā aktrise: **Džūlija Kristija** *Dārgumins/Darling*

1966

Labākā filma: **Cilvēks visiem apstākļiem / A Man For All Seasons**Labākais režisors: **Freds Cinemans***Cilvēks visiem apstākļiem/A Man For All Seasons*Labākais aktieris: **Pols Skofilds***Cilvēks visiem apstākļiem/A Man For All Seasons*Labākā aktrise: **Elizabete Teilore***Kam no Vulfā kundzes bail?/Who's Afraid of Virginia Woolf?*

1967

Labākā filma: **Nakts svelmē / In the Heat of the Night**
 Labākais režisors: **Maiks Nikolss Absolvents / The Graduate**
 Labākais aktieris: **Rods Staigers**
Nakts svelmē / In the Heat of the Night
 Labākā aktrise: **Katrina Hepberna**
Uzmini, kurš nāks vakariņās? / Guess Who's Coming to Dinner

1968

Labākā filma: **Oliver! / Oliver!**
 Labākais režisors: **Kerols Rīds Oliver! / Oliver!**
 Labākais aktieris: **Klifs Robertsons Čārlijs / Charly**
 Labākā aktrise: **Katrina Hepberna**
Lauva ziemā / The Lion in Winter
Bābra Streizande Smieklīgais skuķis / Funny Girl

1969

Labākā filma: **Pusnakts kovbojs / Midnight Cowboy**
 Labākais režisors: **Džons Šlezingers Pusnakts kovbojs / Midnight Cowboy**
 Labākais aktieris: **Džons Veins Īsta izturība / True Grit**
 Labākā aktrise: **Megija Smita Miss Džinas Brodijas ziedu laiks / The Prime of Miss Jean Brodie**



KANNU KINOFESTIVĀLA
 ZELTA PALMAS ZARA IEGUVĒJI

- 1960 **La dolce vita** (Federiko Fellini, Itālija)
 1961 **Viridiana / Viridiana** (Luiss Bunjuels, Spānija) un
Ilgā prombūtne / Une aussi longue absence
 (Anri Kolpi, Francija)
 1962 **Solījumu pildot / O pagador de promessas**
 (Anselmo Duarte, Brazīlija)
 1963 **Gepards / Il gattopardo** (Lukino Viskonti, Itālija)
 1964 **Šērbūras lietussargi / Les parapluies de Cherbourg**
 (Zaks Demī, Francija)
 1965 **Kēriens / The Knack** (Ričards Lesters, Lielbritānija)
 1966 **Dāmas un kungi / Signore & signori**
 (Pjetro Džermi, Itālija) un
Virietis un sieviete / Un homme et une femme
 (Klods Lelūss, Francija)
 1967 **Fotopalielinājums / Blow Up**
 (Mikelandželo Antonioni, Lielbritānija, Itālija)
 1968 **Festivāls tiek pārtraukts.**
 1969 **Ja / If** (Lindsejs Andersons, Lielbritānija)

Riebums (1965)	256
Roko un viņa brāļi (1960)	257
Rošforas meitenes (1967)	262
Samurajs (1967)	270
Sauja pilna dolāru (1964)	278
Sejas (1968)	282
Sliktās meitenes (1968)	297
Smieklīgais skuķis (1968)	298
Sulainis (1963)	305
Šaujiet uz pianistu (1960)	309
Teorēma (1968)	317
Trakais Pjero (1965)	325
Vestsaidas stāsts (1961)	346
Žils un Džims (1962)	364

Režisors Andrejs Tarkovskis. *Lošanās Oļegs Jankovskis, Ērlands Jūsefsons, Domiciāna Džordāno*

Tas ir kino – Brežņeva ērā noticis brīnums: padomju Krievijas rakstniekam (Jankovskis) atļauts kādā mazā Itālijas ciematnā meklēt XVIII gadsimta krievu mūzika radošo klejojumu pēdas. Zinātniskajos pētījumos viņu pavada tulks, skaistule, par kuru var jūsmot kā par Botičelli gleznas Veneras dzimšana reālu iemiesojumu. Starp abiem uzvirto patiesā kaisle. Taču krievu intelektuāļa pienākuma apzina nesnauz. Tā viņu drizāk moka...

Kaut Andrejs Tarkovskis (1932–1986) savā mūžā uzņēmis tikai septiņas pilnmetrāžas spēlfilmas, tās visas ierakstītas pasaules kinovēsturē kā vizuāls pierādījums slāviskajai misijas apsēstībai un dvēseles trauksmei, noslēpumainais vārds kurai – garīgums. 1962.gada *Ivana bērniņa/Ivanovo detstvo* iegūvē galveno balvu Venēcijas kinofestivālā, padarot Tarkovski par zvaigzni, bet filmas skaudro poētiku – par klasisku piemēru režijas mācību grāmatās, taču režisoru drīz vien uz mūžu ieskaita padomju režīma vajāto ģēniju sarakstā. No PSRS Tarkovski emigrēt piespēž tikai mūža nogalē (ieņemšana – operācija, cēlonis – kārtējā darba filmēšanas bremzēšana), un viņa klasiskās filmas (*Andrejs Rubļovs/Andrej Rubļov* (1966–1971), *Solāris/Solaris* (1972), *Spogulis/Zerkalo* (1975), *Stalkers/Stalker* (1979)) ir tapušas PSRS, režīmu izaicinot...

Arī Itālijā uzņemtajā *Nostalgijā* ar Tonino Guerras scenārija palīdzību notiek tik mokoši kāda pusmūža krīzes vecuma krievu dzejnieka identitātes meklējumi Itālijā, kas atgādina pašsausīšanos un bieži dara attiecības ar cilvēkiem līdzīgas skaistiem sadomazohiskiem rituāliem (piemēram, ar daiļo milnieci Domiciānu Džordāno). Leģendārs ir gandrīz piecas ekrāna minūtes ilgstošais kadrs ar svecītes nešanu izpostītā dievnamā. Nozīmīgu lomu spēlē arī Ingmara Bergmana aktieris Ērlands Jūsefsons. Vizuāli un muzikāli izsmalcinātā filmā dzimtenes slimību – nostalgiju – Tarkovskis tēlo kā melnbaltu atmiņu maģiju, kaut citviet kadri ir brūngana pasteļa jeb sēpijas krāsās. Šī garīgās identitātes atrašana Tarkovska filosofiskajā kosmosā neatdalāmi saistīta ar mocībām, ar sāpēm un zaudējumiem – gandrīz vai samurajiska pasaules aina. Refleksija kā ciešanas. Līdzīgu hipertrofēta, daudzuprāt, nežēlīga mesianisma motīvus Baha un japāņu tautas mūzikas pavadījumā atrod arī Zviedrijas, Francijas, Lielbritānijas kopražojuma filmā *Upurēšana/Zertvoprinošenijs* (1986), kuru Tarkovskis morāli ētiskā ziņā dēvē par savu viskonsekventāko filmu un kuru režisors filmēja, zinot, ka dzīvo viņam palicis nedaudz (režisoru pieveica vēzis 54 gadu vecumā). Tarkovska piezīmēs atrodam rindas: “Nesen man stāstīja par cilvēku, kuru vajājušas domas par pašnāvību. Tad viņš noskatījies



Andrejs Tarkovskis

Upurēšanu un uz divām stundām iegrimis kaut kādās pārdomās. Pie viņa atgriezies vēlme dzīvot. Lūk, šāds fakts man ir svarīgāks par visiem kritiskajiem manu filmu vērtējumiem. Kaut kas līdzīgs noticis arī pēc *Ivana bērniņa*: noziedznieks, kurš izcieta sodu gulagā, atrakstīja man, ka filma uz viņu atstājusi tik lielu iespaidu, ka viņš vairs nekad nevarēšot nogalināt cilvēku...”

Nemaz nepiesaucot šo *Andreju Rubļovu*, episku mistēriju par XV gs. Krievijas realitāti – mongoļu–tatāru ārprāta barbarisko uzbrukumu klosterim, Vladimiras nopostīšanu, pagānu peldes saulgriežu nakti, kur cauri kā sarkans pavediens vijas doma par mākslinieku – mocekli, gleznotāju – garīdznieku, kas ne tikai dokumentē savas (tautas) vēstures tumsākās lappuses, bet pārkausē simboliskā valodā kā filmas metaforiskajā zvanā.

Pat ja Tarkovska lēno filmu laikā kritīsiet hipnozei līdzīgā snaudā, kāds mistisks spēks liks tās noskatīties līdz galam. Varbūt Tarkovska māksla arī ir hipnoze? Jo viņš stāv līdzās XX gs. kino lielajiem vaļiem Fellini, Viskonti, Bergmanam, kurš atzīstas: “Tarkovska filmu atklāšana man bija kā brīnums. Es pēkšņi atrados istabas durvju priekšā, kurai man līdz šim nebija atslēgas. No istabas, kurā sapņoju iekļūt, bet kurā viņš kustējās absolūti brīvi. Es sajutu atbalstu, uzmodinājumu: kāds jau spēj izteikt to, par ko es visu laiku sapņoju runāt, bet nezināju, kā. Tarkovskis manā vērtību sistēmā ir ļoti nozīmīgs, jo viņš atnesa kino jaunu, īpašu valodu, kas ļauj viņam satvert dzīvi kā šķietamību, dzīvi kā sapni.” NN

☛ Andrejs Rubļovs • Solāris

Režisors Fransuā Trifo. Lomās Žans Pjērs Leo, Kloda Žada, Delfīne Seiriga



Cecilia Stampix

Fransuā Trifo un Žans Pjērs Leo

Demobilizējies no armijas, Antuāns Duanelis (Leo) joprojām m il savu meiteni Kristīni (Žada), viņš k ļst par nakts portjē hoteli, v el k skandāla rezultātā par aģentu priv tdektīva birojā, no kura ir spiests aiziet pēc interešu konflikta – romāna ar klienta sievu Tabarda (Seiriga) kundzi.

T re   no franču re izora Fransuā Trifo (1932–1984) nosacīti autobiogrāfisko filmu cikla, kuras centrālais t ls ir Antuāns Duanelis pašam Trifo vizuāli tik līdzīgā aktiera Žana Pjēra Leo atveid . Divdesmit gadu garumā tapu s s piecas filmas par Antuānu Duanelu netraucēja Trifo pauzes starp tām aizpildīt ar citām filmām un tēmām, kaut viņa karjeru kā punktēta līnija iezim jo s s “Duanela filmas” būtībā ir re izora talantīga un publiska pa analize. To objekts ir trausls, mazliet egoistisks vīrietis Duanelis, kur  Trifo iezim jis gan savus, gan aktiera Žana Pjēra Leo vaibstus un ipa ības. Viņu reiz kā mazu puiku Trifo atklāja  i cikla pirmajā film  400 sitienu / Les 400 coups (1959) – dramā, kur  konflikt ja maza bērna un pieaugušo pasaule. Trifo filmām piemīt intonācijas trauslums un spēja notvert to ipa o “esamības nepanesam  viegluma” garšu, kur  komiskais sadzīvo ar dramatisko, sadz viskais ar poētisko, cinisms ar naivit ti. Vairums no Duanela cikla filmām, arī

Nozagtie skūpsti, ir smalkas dramatiskas komēdijas. Ikdieni k us dzives faktus, teiksim, varoņa nemitīgās ķezas darbā, kuru ieganstis ir neuzticība jeb nozagtie skūpsti, un pat, iespējams, ne ipaši pievilcīgā Antuāna Duanela – neuztic ga, apmulsu a vīrieša ar maigu  du – cilvēciskos meklējumus un k ļu as re izors padara gan par aizrautīgu skat mvielu, gan arī par pa ironisku pieredzi. Gan savu, gan skatit j . Pēdējo filmu par nu jau novecojušo Duanelu ar zīmīgu nosaukumu *Aizslido a mīlestība / L'amour en fuite* Trifo uzņēma 1979.gadā – piecus gadus pirms savas nāves 52 gadu vecumā.

Jauna vīrieša seksuālā pa aplicin šanās, paturot prātā k rtīgo meiteni – līgavu, kas neliedz satikties ar salīg m prostitut t m un koķet m pusm za d m m, ir *Nozagto skūpstu* visironisk k iezim t  tēma. Antuāns vēl tikai iejūtas pasaulē, kur  nemitīgi tiek “zagti skūpsti”. DR

◆ 400 sitienu • Amerikāņu nakts u.c.

Režisors Žans Vigo. Lomās Žans Daste, Roberts le Flons



Četri mazi zēni Francijas internātā ar dzelzainiem kārtības noteikumiem sarīko dumpi, kas, iespējams, norisinās tikai viņu fantāzijā.

Viena no ģeniālākajām bērnības filmām kino vēsturē. Tās autors – tikai 29 gadus nodzīvojušais un ar tuberkulozi mirušais (1934.gadā) Žans Vigo – melnbaltajā 41 minūti garajā filmā ir radījis poētisku un ironiski sirreālu skatījumu uz skolu kā brutāli nivelējošu sistēmu. Tie četri zēni, kuriem šajā sistēmā draud nulle uzvedībā, ir spējīgi atrast sevī dumpīgu spēles prieku. Skolai Vigo filmā ir savs valdnieks – skolas direktors, bārdains pundurītis, kas runā spiedzīgā balstiņā un kura kājas, sēžot uz krēsla, nesniedzas līdz grīdai. Te ir savs skolotājs kārumnieks – oksķeris, saldumu zaglis – un skolotājs auša, kurš imitē Čaplina gaitu, bet pastaigā zēnus kā mazus, melnos apmetņos tērtus rūķišus aizved līdzī viņu ieintrīģējušai dāmai. Te zēnu guļamistaba atgādina armijas kazarmu, bet tās kaktā aiz aizslietņa dusošais uzraugs – biedējošu ēnu, kas uzspiež zēniem stīvus un neapstrīdamus uzvedības noteikumus. Dumpis briest pamazītēm, lai sāktos ar pupiņu šāviņiem skolas ēdnīcā un kulminētu spilvenu ciņā guļamistabā/kazarmā, kad lidojošās pūkas no izārdītajiem

spilveniem līdzinās pārpasaulīgi skaistam sniegam, bet paši delveri naktskreklos – brīnumainiem eņģelišiem, kurus Žans Vigo un visu viņa filmu operators Boriss Kaufmans filmējis palēninātā kustībā – kā ierālu viziju. Četru delveru aizbēgšana no stīvām skolas svinībām pāri jumtam brīvībā ir Žana Vigo radītā ilūzija par totālas brīvības iespējamību un divu pasaulu – bērnības un pieaugušo – konfliktu. Taču filmas intonācijā neatrast žultainu rūgtumu, vien sirreālu traģikomismu un kariķētas, absurdas detaļas un raksturus. Savā isajā mūžā Vigo paspēja uzņemt tikai četras filmas: ironisko dokumentālo etiādi *Par Nicu / A propos de Nice* (1929), peldēšanas čempiona Tarisa portretējumu *Tariss / Taris, roi de l'eau* (1931) un franču poētiski juteklisko šedevru *Atlanta / L'Atlante* (1934). Taču viņa ietekme uz franču un pasaules kino ir nepārvērtējama. *Nulle uzvedībā* motīvu – bērnības un pieaugušo pasaules konfliktu – meklējiet Fransuā Trifo *400 sitienu / Les 400 coups* (1959) un citās. **DR**

400 sitienu

Režisors Ernsts Lubičs. Lomās Grēta Garbo, Melvins Duglass, Ina Klēra, Bēla Lugoši

Trīs Parīzē jēstri uzdzīvojošie padomju diplomātiskā dienesta darbinieki nonāk stresā, uzzinot, ka pie viņiem ar īpašu uzdevumu ierodas komisārs. Atvieglojuma izteiksme trijotnes sejās, stacijā ieraugot, ka komisārs ir sieviešu dzimuma būtne, ir islaicīgs – biedrene Nina tur augstus sarkanā komisāra uzvedības standartus. Viņas uzdevums Parīzē ir pārdot cara ģimenes dārglietas, taču skarba kāda vīrieša nopratināšana uz ielas stūra, meklējot Eifēla torni, noved pie standartu noslīdējumiem: starp komisāri Ninu (Garbo) un aristokrātisko pleiboju (Duglass) ir sācies flirts ar tālejošām sekām.



Grēta Garbo un Melvins Duglass

Dzirkstoša, vitāla komēdija, kuras ironijas lādiņš darbojas joprojām, tapusi amerikāņu režisora Ernsta Lubiča un vēlākā Holīvudas gudro komēdiju režisora Billija Vaidera sadarbības rezultātā (Vaillers ir *Ninočkas* scenārists). Filmas dialogi dzirksti no asprātības pērlēm, kas savulaik ideoloģiju ciņas apstākļos tika ierakstītas padomju vēsturi nomelnojošo elementu kārtā. Pie padomju valsti aizliegtajām filmām tika pieskaitīta arī pati *Ninočka*, kas gan pasaules kino vēsturē visvairāk tiek pieminēta kā darbs, kurā: “Garbo smejas!” Būdam pirmā komēdija dievišķās Grētas karjerā, tā izprovocēja 20.–30. gadu kinozvaigzni aiztraukt mūžīgās un pārļācīgās skumjas, kas raksturīgas vairākumam Garbo (1905–1990) nospēlēto varoņu, lai liktu komisārei *Ninočkai* spurgt kā dullai skuķei. Līdz epizodei kādā proletāriskā Parīzes bistro, kur *Ninočku* uzmeklējis kaismīgais pielūdžējs/buržujs un kur viņa teju vārtās smieklos, gan paiet krietns ekrāna laiks. Tajā Garbo demonstrē rafinētu pašironiju par *Ninočkas* (un arī ar Garbo vārdu saistīto) asekšuālo, eksaltēto stilu (*Ninočkas* erotiskā pieredze aprobežojas ar nogalinātu

virsnieku Pilsoņu karā), tomēr soli pa solitīm ļaujot komisāres skarbūmam kapitulēt sievišķīgām vajībām – modīgai cepurītei, flirtam, kuram, izrādās, Parīze ir tik labvēlīga. Vēl nesamaitātās *Ninočkas* racionālie spriedumi, kā darbaļaužu labā būtu izmantojami Parīzes viesnīcas apartamenti, viņas frāze, ka “pēdējo procesu rezultātā dzimtenē cilvēku ir palicis mazāk, toties tie ir labākie” un arī Leņina portrets, kas pamiedz ar aci, komisārei lietojot šampanieti, ir tikai dažas no šīs filmas melni ironiskajām pērlēm. Savukārt *Ninočkas* un viņas trīs Parīzes ciņubiedru tikšanās komisāres dzīvoklī, kur kaktā aiz paladziņa mīt tramvaju vadītāja un cauri istabai klist drūma paskata *stukačs*, lai uzceptu svētku omleti no līdzpaņemtajām olām, pierāda, ka 30. gadu izskaņā *Ninočkas* autoriem nebija ne mazāko ilūziju par staļinisko Krieviju.

Ninočkas fināls ir salds, kā jau tas Holīvudas melodrāmā pieklājas: ar milētāju – nu jau bijušās komisāres un buržuja – laimīgo skūpstu, taču tās ironijas stigojums ir smalks, asprātīgs un apbrīnojami ilgmūžīgs. **DR**

Grand Hotel • Džezā tikai meitenes u.c.

Režisors **Mārtins Skorsēze**. Lomās Daniels Dejs Lūiss, Leonardo di Kaprio, Kameronā Diaza, Džims Broudbents, Laiems Nisons, Džons Si Reilijs



Centrā – Leonardo di Kaprio

Sniegotā mājēlu – būdinu ieskautā klajumā 1863.gada ziemā satiekas divas līdz zobiem brunotas (ar cirvjiem, nūjām, krustiem, bruģakmeņiem...) bandas – satiekas un mēmi stāv viena pret otru. Ielu kautinos dzimst šī asinīm šlakstītā demokrātijā. Dzimst Ņujorka, kuras vienā laukumā, sauktā par Pociem stūriem, jaunināis iecelotājs Amsterdams Valons (di Kaprio) iziet sūrāko dzīves skolu.

Negrasos apelēt pie *Ņujorkas bandu* autora kā dzīvā klasiķa un, daudzprāt, izcilākā amerikāņu XX gs. otras puses režisora Mārtina Skorsēzes (*Ļaunās ielas / Mean Streets* (1973), *Taksists / Taxi Driver* (1976), *Kazino / Casino* (1995) u.c.) nenovērtējamiem nopelniem kino kā unikālas, ekspresīvas tēlu, likteņu, stāstu episkās valodas pilnveidotāja un savā ziņā pēdējā dižā mohikāņa – Holivudas kinematogrāfa klasiskā, lielā stila tradīciju turpinātāja (par ko liecina arī Skorsēzes jaunākais darbs *Aviators / The Aviator* (2004) – stila pērle no Holivudas 30.gadu leģendu bankas, ekscentriskā rūpnieka, multimiljonāra, producenta Hovarda Hjūza biogrāfijas restaurācija). Arī *Ņujorkas bandas* ir mitoloģizēts lielformāta stāsts par amerikāņu metropoles dzimšanu. Par urbāno romantiku un to pulko asins cenu, kas obligātā kārtā bijusi jāmaksā, lai šī pilsēta – monstrs kā nesātīgs vampīrs vispirms atdzertos savas tautas (vai tad di Kaprio varonis – atriebes kārais irs no Skorsēzes epā – nav tauta, tā istā zemes sāls, uz kuras neskaitāmo likteņu kauliem tapa dižā NYC?) vitālās sulas un sviedru – saņu kokteiļi, bet pēc tam – izspļautu šo tautu anonimitātes mēslainē. Tāpat kā viņa varoņa Amsterdama tēva slepkavu un sivāko pretinieku Viljama Miesnieku Daniela Deja Lūisa stindzinoši ģeniālā pārmiesojumā. *Ņujorkas bandas* ir grandioza skatu filma, XXI gs. sākuma *Nācijas dzimšana* (lai piedots tiek salīdzinājums ar D.V.Grifita klasisko filmu *The Birth of a Nation*, 1915), nebūt ne pajājošs Skorsēzes – “mūžam šaubīgā katoļa” (Pauline Keila) – skatījums uz Amerikas izslavētās demokrātijas asiņainajiem pamatiem. Šaubu nav, pie *Ņujorkas bandu* dzimšanas mokām pieder

arī bēdīgi slavenais stāsts par pārsniegto simt miljonu budžetu, ar klasiķa Skorsēzes (1942) kaprižu priekšā no infarkta līmstošo producentu, vēl un vēlreiz pagarinātajiem filmēšanas termiņiem kaut kur paviljonos Itālijā, – visas šīs Skorsēzes iegribas ir tikai amizanta piedeva *Ņujorkas bandu* magnetizējošajam vērienam un burtiski nogalinošajai apjēgai, ka tas viss ir klasiskā (vecmodīgā?) kino maniere radīts roku darbs. *Hand made*. Īstas mežģīnes, lielais stils. Filmā ir tādas inscenējuma epizodes bez datora tehnoloģiju vilinājuma, no kurām burtiski aizraujas elpa: kā šo ļaužu tūkstoša simultāndarbību var noorganizēt un nofilmēt? To sauc par kino maģiju. Nevis datoriluzionistu trikiem. Visbeidzot – gada skumjā neveiksme ASV Kinoakadēmijas gadatirgū. Desmit *Oskaru* nominācijas *Ņujorkas bandām* iepretim (formā elegantā, tak jēgā paplakanā) mūzikla *Čikāga / Chicago* (2002) 13 nominācijām un sešiem iegūtajiem *Oskariem*, arī kā gada labākajai filmai. Tik ļoti bēdīgais Skorsēze *Shrine Auditorium* zālē ceremonijas laikā: tā tiešām bija netaisnība, ar roku darinātas porcelāna vāzes vietā priekšroku dodot spožam nieciņam no alumīnija. Viens gan – paradoksālā kārtā abi šie lielpilsētu stāsti, kaut stilistiski un žanrā diametrāli atšķirīgi, ir līdzīgas vēstis par laikmetu gluži miesiski jūtamo, jā, dzīvniecisko enerģiju un tām 15 slavas minūtēm, kas katram – varonim/nevaronim – pieder. Vajag tikai trāpīt isto brīdi. Pēc tam kaut Ņujorkai, kaut Čikāgai kā valdonīgām kundzēm zem papēžiem saļimt. Neatkarīgi no vecuma, dzimuma vai sociālās cilmes. Tādi kreftīgi pilsētu stāsti, pilni niknuma un trokšņa. **NN**

• Čikāga • Taksists • Ļaunās ielas u.c.

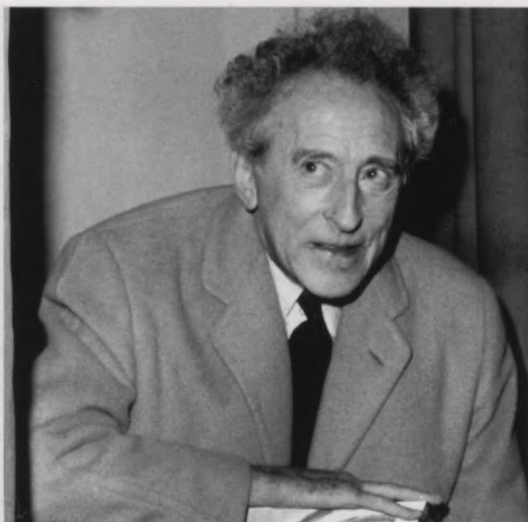
Režisors Žans Kokto. Lomās Žans Kokto, Šarls Aznavūrs, Marija Kazaresa, Juls Brinners, Žans Marē, Seržs Lifārs, Klodīne Ozjē, Pablo Pikaso

Dzejnieks, līdzīgi mīta varonim Orfejā, atgriežas pie savas Eiridikes, kas māksliniekam nozīmē gremdēties savās atmiņās, savos iedvesmas avotos un apsēstību dzelmēs. Ārpus laika un realitātes. Viņš satiek Pallādas Atēnu savā templī, jautros pareģus čigānus, Liktena princesi / Nāvi, izdzīvo Edipa lāstu, un viņu ar nemirstību kārdina Sfinksas...

Holivudas virtuālo grāvēju jeb tā dēvēto specefektu filmu kontekstā šis "senās" Žana Kokto (kinemato) grafiski izsmalcinātās fantāzijas par sengrieķu mitoloģijas tēmām ir kā vētru un dziņu revolūcija pret bilžainu stagnāciju holizvaigžņu piļu diķīti. Francū poēzijas, kino, stila, dzīvesveida ģēnijs Žans Kokto (1889–1963) filmas sākumā zīmē Orfeja portretu un komentē: "Kinematogrāfa privilēģija ir tā, ka tas daudziem cilvēkiem ļauj vienlaikus redzēt vienu sapni. Kino ar visu realitātes stingrību demonstrē ierālā fantāzijas. Īsāk sakot – kino ir brīnišķīgs līdzeklis dzejas atklāšanai. Mana filma nav nekas vairāk par strip-tīzu, kurā es pamazām nolobu ķermeni, līdz beidzot rādu jums savu dvēseli kailu. Jo kaut kur ēnā mīt tā publikas daļa, kas izsalkusi pēc kaut kā patiesāka par patiesību un kas reiz kļūs par mūsu gadsimta zīmi. Dvēsele..."

Starp divpadsmit paša Kokto režisētajām filmām šī ir enciklopēdiska leģenda, kinofantāzija, poētiskās triloģijas (*Dzejnieka asins / Le sang d'un poète* (1930), *Orfejs / Orphée* (1949) un *Orfeja testaments / Le testament d'Orphee* (1960)) noslēgums, kurā Kokto neprātīgos sapņus iemiesojot redzam tagad jau vēsturē iegrāmatotas kino un kultūras ikonas: Žanu Pjēru Leo (Zēns, vēlāk par savu *alter ego* padarīja Fransuā Trifo no jaunā viņa), Mariju Kazaresu (Princese, daudzu Kokto filmu zvaigzne, arī Marsela Karnē 1945.gada šedevra *Paradīzes bērni / Les enfants du paradis* (1945) neaizmirstamā Natalī...), Žanu Marē (Edips), arī konkrētus Parīzes bohēmiešus – bardu Aznavūru, horeogrāfu Seržu Lifāru un pat Pablo Pikaso mitoloģisku tēlu, dzejnieka Orfeja draugu lomās.

Lasīt vai skatīties Kokto, multiģēnija – rakstnieka, režisora, grafiķa un Parīzes garīgās dzīves dvēseles – darbus šodien ir kā dzert Dzejnieka asinis, veldzēties no dzīva avota, jo bez Kokto nav domājama XX gs. franču kultūra, tāpat kā tā nav iedomājama bez modes karalienes Koko Šanelles, ar kuru Kokto draudzējās un atpūtās Kruazetas krastmalā Kannās (Kokto pazišanās kultūras un politiskās elites aprindās rezultātā tika izlemts, ka liberālās Francijas atbildes trieciens fašistiskās ietekmes varā nonākušajam Venēcijas kinofestivālam tiks rīkots Kannās).



Žans Kokto

Kokto radīja ne vien daļus literārus darbus (romāni *Dubultspagats*, *Briesmīgie bērni*, *Baltā grāmata*, dzeja, kinoscenāriji, lugas *Elles mašīna*, *Apaļā galda bruninieki*, *Divgalvainais ērglis*), būtu precīzāk, ja teiktu – visa viņa dzīve bija daiļdarbs un mitu radišana.

Kokto mīlestība Francijai un pasaulei radīja robustās vīrišķības simbolu aktieri Žanu Marē, Kokto uzticamā draudzība radīja Salvadora Dalī un Pablo Pikaso publisko slavu Francijā. Kokto izsmalcinātā gaume ietēra vārdos modi un padarīja to par dzejas priekšmetu. Kokto rūpes par savādības aizstāvēšanu no cietuma izvilka literātu, "zagli" Žanu Ženē un padarīja viņu par Francijas Akadēmijai tuvu personu. Trauslam, izspūrušam, skumjam Pjero līdzīgā Kokto sirds bezbailīgums un tainīguma izjūta lika viņam aizstāvēt jauno mākslinieku paaudzi laikus, kad būt revolucionāram gan dzīvē, gan mākslā nemaz neskaitījās tik liels gods (kara rētas dzija lēnām un kopā ar lielām bažām par klasiskās franču kultūras izdzīvošanu). Kokto nerātņā daba proklameja "grafisko erotiku" kā augsto mākslu un ieviesa tajā no tabu brīvas zonas. Kokto daudzo talantu dāsnums ir spilgts pierādījums, ka arī trauslos, tradicionāli par sievišķīgiem uzskatītos cilvēkos mīt titānisks spēks. Spītība, kas nepazīst pieklājību, pārliecība, kas nevēlas tikt iegrožota. Talants neseko likumiem, bet pats tos rada. **NN**

400 sitienu • Nozagtie skūpstī u.c.

Režisors *Elija Kazans*. Lomās *Marlons Brando*, *Eva Marija Seinta*, *Rods Staigers*



Rods Staigers un Marlons Brando

Izbijis bokseris, ostas strādnieks Terijs Malojs (Brando) nevilšus kļūst par sava kolēģa slepkavības līdzzinātāju. Sākušās romantiskās attiecības ar nelaika māsu (Seinta) ir apdraudētas, arī pašu Maloju apdraud viņa izvēle nodot vai ne savus bosus – slepkavas policijai.

Šī filma, astoņu *Oskaru* laureāte, tapa kā riskants, neperspektīvs projekts. Krāsu kino bakhanāliju laikā skarba, sociāla, turklāt melnbalta drāma, kuras pamatā laikraksta publikāciju sērija par korupciju kādā ASV ostā, nesolīja tās veidotājiem zelta kalnus. “Kuru interesē sasviđušu ļautiņu grupas problēma,” aptuveni ar šādu tekstu *Ostā* ieceri sākotnēji noraidīja kāds no Holivudas studiju bosiem. Tomēr *Ostā* ir kļuvusi par stabilu kino klasikas vienību: galvenokārt pateicoties XX gs. kino ikonai Marlona Brando tā dēvētajai metodes spēlei (*method acting*), kas izmantoja krievu režisora Konstantīna Staņislavska principus, kuri pēckara ASV bija kļuvusi par modes lietu. Slavenajā Lī Strasberga studijā metodes spēli, kuras pamatā – aktiera apelišana pie personiskajām izjūtām, pieredzes un emocijām, veidojot lomu, apguva ne tikai Brando, bet arī Džeimss Dins u.c.

Tieši Terija Maloja loma atnesa Brando pirmo *Oskaru*, kaut sadarbībā ar režisoru Eliju Kazanu (1909–2003) jau

bija tapuši ne mazāk spēcīgi darbi: filmas *Ilgu tramvajs / A Streetcar Named Desire* (1951) un *Viva Zapata!* (1952). Brando varoni gaida dramatiska izvēle (nodot/nodot darba devējus) un traģisks zaudējums: filmas epizode, kas norisinās taksometrā, divu brāļu Terija Maloja (Brando) un korumpētā Čārlija Maloja (Staigers) dialogs īsi pirms otrā nāves kino vēsturē ir ierakstīta kā spožas aktieru improvizācijas paraugs.

Par spīti viņu – ostas dokeru – problēmām, filma ne nieka nav zaudējusi no vizuālās un dramatiskās izteiksmes spēka. Vienīgais, kas gremdē *Ostā* reputāciju, ir fakts, ka tās režisors Elija Kazans savā dzīvē dilemmu nodot/nodot atrisināja neētiski – 1952.gadā pretkomunisma histērijas laikā viņš liecināja pret daudziem saviem kolēģiem Antimerikāniskās darbības izmeklēšanas komitejai, nododot režisorus un aktierus, kuriem pēc tam bija jāatvadās no darba Holivudā. **DR**

☛ *Ilgu tramvajs* • Mūsdienų apokalipse u.c.

Režisors Viktors Flemings. Lomās Džūdiņa Gārlenda, Frenks Morgans, Džeks Heilijs, Bets Lārs, Rejs Boldžers

Viesulis, kas plosās Kanzasā, aiznes Dorotiju (Gārlenda) un viņas sunīti Toto un brīnumu zemi. Te labā Feja (Bārka) izstāsta Dorotijai, ka viņai mājās atgriezties var palīdzēt burvis, kurš mīt Ozas pilsētā. Turp ved dzelteno ķieģeļu ceļš. Uzvilksni Fejas dāvinātās burvju kurpītes, Dorotija dodas ceļā, satikdama Putnubiedēkli (Boldžers), kurš sapno tikt pie smadzenēm, Alvas cilvēku (Heilijs), kurš sapno iegūt sirdi, un Glēvo lauvu (Lārs), kurš vēlas kļūt drosmīgs. Viņi cer, ka Ozas burvis (Morgans) piepildīs viņu sapnus.



Džūdiņa Gārlenda

Filma, ar kuru izaugušas paaudžu paaudzes Amerikā. Taču *Ozas burvis* nekad nav īsti iedzīvojis šejienes kultūrtelpā, tas nekad nav bijis TV intensīvi rādīts "slāgeris" kā ASV, turklāt padomju laikus pieredzējušie atskanās no *Ozas burvja* vai precīzāk – Frenka Bauma sarakstītās pasakas varēja iepazīt plaģiāta veidā krievu rakstnieka Volkova sacerējumā *Smaragda pilsētas burvis*. *Ozas burvis* ir no tām Holivudas filmām – leģendām, kuras tapšanas vēsturei vienmēr tikusi pievērsta pastiprināta uzmanība, gluži tāpat kā teju vienlaikus veidotajiem *Vējiem līdzī*/*Gone with the Wind* (1939). Viens no iemesliem ir arī abu filmu saistība, tās producentiem histēriski mainot režisorus jau filmēšanas procesā. Gan Viktors Flemings, gan Džordžs Kjukors abi ir strādājuši kā pie *Vējiem līdzī*, tā pie *Ozas burvja*, Kjukors pie *Ozas burvja* gan tikai trīs dienas. Taču viņa ieguldījums filmā ir butaforisma izskaušana. Būdams smalks aktieru pazinējs, viņš atbrīvoja Dorotijas lomas tēlotāju, muzikāli apdāvināto Džūdiņu Gārlendu no treknā grīma un parūkas, tā piepalīdzēdams Gārlendai nospēlēt lomu, kas viņu padarīja par zvaigzni. Par spīti tam, ka Gārlendai filmas uzņemšanas laikā bija jau 17 gadu, par spīti tam, ka aktrises dēmoni – intensīvā filmēšanās kopš pusaugu vecuma, uzstāšanās vadeviļās kopš piecu gadu vecuma, medikamenti, ar ko viņu dāsni uzmundrināja mediķi, jau

lika sevi manīt. (Vēlāk Gārlendas (1922–1969) liktenis kļūs par nemītīgu pašdestrukciju un vairākkārtēju pašnāvības mēģinājumu sēriju; viņas un arī mūziklu režijas slavenības Vinsentes Minelli muzikalitāti būs mantojusi abu meita, aktrise Laiza Minelli.)

Gārlendas nobrieduša cilvēka pieredze ir tas, kas stātam par Ozas burvi piešķir niansētu dramatismu, tik būtisku pasakas nosacītībā. Savam laikam *Ozas burvis* bija teju revolucionārs, pirmo reizi tika izmantots melnbaltās un dārgajā *Tehnicolor* tehnoloģijā filmētas krāsu filmas kontrasts. Melnbaltas ir Kanzasas ainas, krāsaina – Ozas zeme un tas dzeltenais ķieģeļu ceļš, par kuru Dorotija virpuļo kopā ar ceļabiedriem. Arī varavīksne, par kuru Gārlenda dzied leģendārajā dziesmā *Over the Rainbow*. Pie filmas tapšanas bez tās oficiālā režisora Fleminga (1889–1949) un Kjukora strādāja vēl divi režisori (Ričards Torps, padzīts pēc 12 darbadienām, un Kings Vidors, kas veidoja dažas epizodes pēc Fleminga došanās glābt *Vējiem līdzī*). Filmas kontā ir *Oskari* par labāko dziesmu, skaņu noformējumu un īpašais miniatūrais *Oskars* Gārlendai. Sapņa un realitātes kontrasts, māju un fantāzijas pasaule, perfektie aktierdarbi, šā brīža acīm skatoties panaivie, taču uzpērkoši sirsnīgie specefekti padara *Ozas burvi* par vienu no visu laiku labākajām ģimenes filmām. DR

• *Vējiem līdzī* • Filadelfijas stāsts • Kabare u.c.

Režisors Ridlijs Skots. Lomās Herisons Fords, Šona Janga, Rutgers Hauers, Derila Hanna, Viljams Sendersons

Corbis/Snapix



Herisons Fords

Losandželosa, 2019.gads. Robotu iznīcinātājs Dekārds (Fords) vajā četrus replikantus – gan-driz ideālus robotus androīdus, kas ieradusies uz Zemi, lai satiktu savu humāno radītāju, no kura kontroles tie nu vēlas atbrīvoties. Šāds robotu dumpis draud ar kārtējo apokalipsi, to nedrīkst pielaut. Bet Dekārdam moka aizdomas, ka robeža starp realitāti un tās imitāciju, androīdiem un cilvēkiem jau sen ir pārkāpta. Galu galā tas noved pie jautājuma, kas tad ir viņš pats – varbūt ieprogrammēta mašīna robotu slepkava?

Ne velti šī utopiskā fantāzija tiek uzskatīta par futuristiskā žanra formas virsotni un par filosofiskāko no šī žanra filmām, rēbusu, kurā uzdotie eksistenciālie jautājumi ir pārļācīgi aktuāli – Ridlija Skota (1937) filmas miesa un gars nav novecojuši. Ridlijs Skots nopietna režisora autoritāti nopelnīja ar Džozefa Konrada romāna ekranizāciju *Duellanti / The Duellists* (1977), un 1979.gadā tapušās kosmiskās šausmes *Svešie / Alien* komercpanākumi jau apliecināja, ka brita Skota personā Holivuda ieguvusi superprofesionāli, kas prot preti fortūnai izdreifēt ar jebkura žanra – gan t.s. nopietno, gan izklaides – kinovienību (nākotnē Skots universālista slavu apliecinās ne reizi vien; skat. viņa režisēto “feminisma manifestu” *Telma un Luīze / Thelma and Louise* (1991), dokumentāli objektīvo antimilitāro drāmu *Melnais vanags notriekts / Black Hawk Down* (2001) u.c.). Ar unikāli asprātīgo tuvās nākotnes vizuālo tēlu – sintētiski košo neona spidekļu izgaismoto, narkotiski depresīvo kadra atmosfēru Skots, operators Džordans Kronenvits un specefektu meistars Daglass Trembels (veidojis vizuālos trikus fantastikas klasikai *2001. Kosmiskā odiseja / 2001: A Space Odyssey*, 1968), kas pasauli pielīdzina no eņģēm izgāzušās Lielās Bābeles (tāda mūžīgās sāļajās lietavās mirkstošas Pekinas nomaļbūdu un Ņujorkas haiteka simbioze) vājprātīgi enerģiskajai skudrupūznībai – filma joprojām ir nepārspēts kinovizuālāties piemērs, kā manipulēt ar gaismu, krāsu un telpiskajām transformācijām, sasniedzot ticamās irealitātes apdullinošo efektu; ne velti pat S.Spilbergs, filmējot savu futuristisko *Īpašais ziņojums / Minority Report* (2002), nav izvairījies no šīs filmas citātiem.

Paralēli efektīgajai bidei Skots tikpat izcili manipulē ar žanra kanoniem – *film noir* (tipiska žanra kolizija – sliekšņa policists dvēseles šaubu brīžos) piešpricē *action* adrenalīnu, piešauj krietnu dozu melodrāmas (Dekārds iemīlas replikantē Reičelā, un jutekliskais sakars ar šo *femme fatale* izraisa filosofiskās pārdomas, vai būt “mākslīgam”, ja tas ir tik cilvēcis, nav labāk, t.i., vai šajā cilvēku/androīdu nodalīšanā neslēpjas kāda liktenīga pretruna, beigu galā – kas tad īsti ir ists?!). Klasiskais fantastikas motīvs par mašīnu dumpi pret cilvēkiem, kas pazīstams jau no viduslaiku Golema vai vēlākā Mērijas Šellijas mākslīgā cilvēka – Frankenšteina monstra leģendu laikiem, Skota filmā pārvēršas kafkiskā (jā, Kafkam taču arī bija sava Golema versija!) līdzībā par postmodernās nākotnes pasauli, kurā robeža starp “īstajiem” cilvēkiem un to augsti tehnoloģiskajām “replikām” būs ne tikai izzudusi, bet transformējusies jaunā apjēgas līmenī, kad mašīnas sāks uzdot neatbildamus jautājumus saviem radītājiem. Šaubu nav, amerikāņu futurologfilosofa Filipa Dika stāsts *Vai androīdi sapno par elektriskajām aitinām?* šādas iespējas – uzlūkot XXI gs. kā vistuvāko antiutopisko realitāti – Skotam dod. Tehnoloģiski pilnveidotajā totālā sistemātiskuma pasaulē individualitātei (kāds taču laikam ir pat sliktais policists Dekārds?) nav vietas. Viņam atvēlētā loma ir... atbildēt uz “mākslīgās”, ideālas mīļotās Reičelas naivajiem jautājumiem: vai Radītājs spēj izlabot to, ko radījis? Un vai nav smagi dzīvot spēšs ar apziņu, ka esi galīgs? Un kā tev patīk mana rotaļu pūce? Vai arī tā ir mākslīga? Kā tu domā? **NN**

☛ **Īpašais ziņojums • 2001. Kosmiskā odiseja u.c.**

Režisors **Georgs Vilhelms Pābsts**. Lomās **Luīze Bruksa**, **Fricis Kortners**

Dejotājas **Lulū** (Bruksa) bagātājam mīlākajam ir jāprec ministra meita. Lulū izjauc laulības un piespiež mīlāko apprecēt viņu un galu galā nogalina. Vīna beidz savu dzīvi kā prostitūta un slepkavas maniaka upuris.



Corbis/Scanpix

Luīze Bruksa

Luīzes Bruksas (1906–1985) tumšo matu karē griezumā ieskaitā seja kļuvisi par XX gs. 20.gadu zīmi, tā reprezentē gan noteiktu uzvedības modeli – seksuālo temperamentu, jutekliskumu, gan izaicinājumu un draudus pasauli, kurā dominē vīrietis. Savukārt dejotāja Lulū no vācu filmas *Pandoras lāde* kļuva par šīs aktrises mūža lomu. Paradoxāli, bet tieši inteligentajā amerikānietē vācu režisors Pābsts atrada ideālo amorālā jutekliskuma iemiesojumu, tik precīzi atbilstošu laika garam – 20.gadu krīžu skartajā Vācijā valdošajam seksuālajam cinismam, kas apstrīdēja tradicionālos romantiskos uzvedības modeļus. Luīze Bruksa pēc *Pandoras lādes* dēvēja par aktrisi, kurai var ļaut dzīvot uz ekrāna bez īpaša diktāta. “Viņas klātbūtne kļuva par mākslas darba jēgu,” – tā rakstīja filmu vēsturniece Lote Aisnere, vaicājot: “Noslēpumaini bezkaislīga – vai Bruksa bija diža vai vienkārši laba aktrise?” *Pandoras lādē* viņa ir izcila, gluži tāpat kā pati filma –

jutekliska, vizuāli izsmalcināta un laika garu atainojoša. Kaut *Pandoras lādi* bija iespaidojušas Ničes idejas un vēlme sievišķo saistīt ar dzīvnieciski primitīvo, Bruksa “nogalināja Niči”. Viņas Lulū ir apveltīta ar tik fascinējošu dzīvniecisku grāciju, kas šķietami ļauj viņai dzīvot pēc citiem spēles noteikumiem – bez morāles pinekļiem. Kaut, protams, pēc filmas sižeta “noteikumiem” Lulū tiek sodīta. Pēc atgriešanās no Eiropas Holivudā 30.gadu beigās Bruksas karjera izsika – viņas neatbilstība Holivudas stereotīpiem un dumpīgums lēma aktrisi ilgiem aizmirstības gadiem (“Lulū” strādāja pat naktsklubos un par pārdevēju). 50.gados Bruksa par sevi atgādināja ar brīnišķīgām esejām. 1982.gadā Bruksas darbu krājums *Lulu in Hollywood* kļuva par bestselleru. 1995.gadā žurnāls *Empire* atzina Bruksu par vienu no seksīgākajām zvaigznēm filmu vēsturē. DR

☛ Zilais eņģelis

Režisors Marsels Karnē. Lomās Arletī, Žans Lui Barro, Pjērs Brasērs, Marija Kazaresa, Marsels Erāns



No kreisās – Žans Lui Barro

Trāģisks milas daudzstūris Parīzes XIX gs. sākuma teātra balagāniskajā vidē. Mims Baptists (Barro) bezcerīgi mil aktrisi skaistuli Klēru (Arletī), kas ar Garānsas vārdu pazīstama kā kaprīza siržu laužēja. Pēc viņas rindā tiko Fredriks (Brasērs), arī aktieris, zaglis Lasenārs (Erāns) un kāds grāfs. Savukārt uz Baptistu veltī cer kolēģe Natalī (Kazaresa). Milas figūras kārtojas kā šahā, liktena izskaitlotā, tomēr neparedzamā spēlē ar viltus zādībām, aprēķina laulībām un citām liktenīgām jūtu izpausmēm. Spēle, kurā visi izrādās zaudētāji. Natalī zaudē Baptistu, Baptists – Garānsu un Garānsa pazūd no pilsētas...

Nereti aprakstus par "visu laiku labāko franču filmu" devēto Marsela Karnē (1909–1996) šedevru sāk ar filmas uzņemšanas brīnumu. Neatturēšos arī es: tiešām apbrīnas vērtā ir izveicība, kā daudzskaitlīgajai *Pathe* filmēšanas grupai izdevās strādāt nacistu okupētajā Parīzē (tiesa, filmu pabeigt nācās Nicā), kā Karnē izdevās viltīgi pierunāt Parīzes prefektu ļaut turpināt filmēšanu, iesaistot pronacistiski noskaņotus uzraugus masu skatos, pievert acis uz to, ka tie darbojās līdzās aktieriem ebrejiem. Spītējot liegumam, kas ierobežoja filmu ilgumu līdz 90 minūtēm, Karnē slepeni uzņēma divas filmas, kas kopā veidoja gatavo *Paradīzes bērnu* versiju. Filmas premjera 1945.gadā uzreiz pēc Parīzes atbrīvošanas izvērtās triumfālā nacionālās kultūras lepnuma stundā, galvaspilsētas kinoteātros tā tika izrādīta 54 nedēļas pēc kārtas. Nav iespējams iztēloties, kā kara apstākļos varēja uzbūvēt tik teatrali greznu pilsētas ielu dekorāciju, organizēt mītiem apvītā *Boulevard des Crimes* jezgpilno rosību, kariesu un ekipāžu rindas, no pārpilnības lūstošos tirgotāju plauktus (par to rūpējās leģendārais filmu mākslinieks Aleksandrs Trauners, kura vārdu kā ebrejam titros aizstāja ar skopo "no kinostudijas krājumiem"), apgērbt masu skatu dalībnieku simtus vēsturiskos kostīmos. Kā asprātīgi konstatē ASV kritikas leģenda Pauline Keila: "Paliek iespaids, ka izbadējušies masu ainu ļaudis tūdaļ aiz kadra apēda visu, kas bija sarūpēts, filmējot skatus Parīzes tirgū." Fantāzijas ziņā Karnē filma joprojām ir neizsmeļams ierosmju avots – kadrā pamanāms katrs spilgts, ekscenriskis tipāzs, un tā ir vesela laikmeta seju galerija.

Otrs filmas burvis ir scenārija autors, dzejnieks Žaks Prevērs (Karnē ar viņu strādāja pie saviem izcilākajiem darbiem: *Miglu krastmalas / Le quai des brumes* (1938), *Diena sākas / Le jour se leve* (1939), *Vakara viesi / Les visiteurs du soir* (1942) u.c.). Gaiša melanholijs un smeldzīgs smaids, kas ir filmas atslēgās jēdzieni, tik ļoti piedien Prevēra sacerētā sīzeta tēliem. Vairāki no tiem ir reāli XIX gs. sākuma teātra scēnas personāži – mims Baptists, aktieris Fredriks Lemetrs. Karnē filmas dēvē par poētiskā reālisma stila paraugiem. Prevēra ideja filmai par teātra pasauli, kurā iluzors ir viss un reāls arī, ļāva režisoram uzburt to neatkārtojamo, grafiski tik daudzkrāsaino (kaut filma ir melnbalta) pasauli, kurā istus briljantus neatšķirt no imitācijām, spēli no dzīves, un tieši šī nerealitāte raksturo to īpašo jūtu stāvokli, kurā atrodas filmas varoņi – visi nelaimīgie milētāji. Visbeidzot – spožais aktieru ansamblis. Sākot ar Arletī, franču 30.gadu skatuves zvaigzni, liktenīgo sievieti, franču Marlēni Ditrihu, kam šī ir reta, toties izcila kinoloma, beidzot ar pantomimas klasiķi, mūžīgo *commedia dell'arte* skumjo Pjero, aktieri, vēlāk režisoru Žanu Lui Barro (1910–1994), kurš filmā – ainā no teātra izrādes – nospēlēja savu traģiskā klauna masku, to, kas kļuvusi par klasisku franču teātra kultūras zīmi. Arī filmas nosaukumā minētie paradīzes bērni ir ietilpīga poētiska metafora – tā tika saukti teātru augšējo balkonu jeb galerijas stāvvietu skatītāji, vienkāršā, taču pateicīgākā publikas daļa, un tā tika devēti visi likteņa daudzīte – ak, paradīzes bērni! **NN**

☛ Miglu krastmala

Režisors Vims Venderss. Lomās Nastasja Kinska, Harijs Dins Stentons, Dins Stokvels

Reiz laimīgas ģimenes (vīrs, sieva, bērns) divu pamatatomu – vīrieša (Stentons) un sievietes (Kinska) – atkalstatīšanās zem Teksasas vientuļās ainavas, šīs reālās, istās vienstāvu Amerikas simbola, bezcerīgi sausajām debesīm. Viņš nu ir drūms klusētājs, kurš aizmirsis pat savu vārdu, viņa – prostitūta pipšova, un vienīgā iespējamā saruna senajiem mīlētājiem notiek caur lūriņa kabīnes stiklu.



Nastasja Kinska un Harijs Dins Stentons

Saņemot Kannu kinofestivāla Zelta palmas zaru, Vims Venderss (1945) bija pat samulsis, nebija gaidījis, ka šī pirmajā acumirkli tik nepretenciozā *road movie* žanra filma tiks izvilkota no maskējošās lētas pastkartišu melodrāmas iesaiņojuma un kosmopolitiski noskaņotais vācu-Holivudas režisors tik drīz atmāskots – pasludināts teju par jaunu Antonioni, kuram izdevies uztāustīt postmodernās sabiedrības totālo komunikācijas mazspēju pie absolūtas sakaru (visās, ne tikai tehniskajās nozīmēs) brīvības. Protams, filmas nosaukumā iekodētā Eiropas refleksija un Amerikas vitalitāte Vendersa darbā ir tik neiedomājami organiska, ka grūti atturēties nesalīdzināt to ar itāļu metafiziskā realista Mikelandželo Antonioni labākajiem darbiem, turklāt pāris gadu vēlāk paralizētais meistars, kurš, spītējot ķermeņa vājumam, aktīvi seko procesiem pasaules kino, pats izvēlējās Vendersu par savu “radošo kruķi” – mantinieku, kam ļauts darboties kopā ar Antonioni līdzautora godā.

Noskaņas ziņā *Parīzi, Teksasu* nešaubīgi var vienādot ar paģirām, kādas piemeklē visnotaļ saprātīgu būtņi, kuram gadijies piemesties dziļu sāpju (zaudējuma, atmiņas amnēzijas, personības pašvērtības devalvācijas) rezultātā. Tāda intelektuāla melodrāma – vietām kaitinoši smieklīga, vietām neizturami patiesīga savā skarbumā: patiešām, vai gan ir iespējams restaurēt jūtas, kas pārdzīvotas tik intensīvi, ka izdedzinājušas abu mīlnieku personības līdz to depersonalizācijas/degradācijas (vismaz

normālā sociālā stāvokļa nozīmē) bezdibieniem? Vendersa triks slēpjas melodramatiskā sīzeta pārceļšanā tādā vidē, kur iespējama tikai eksistenciāla traģēdija: totālas, visaptverošas un bezcerīgas vientuļības teritorijā Teksasas tuksnesī, metafiziskajā Nekurzēmē, Melnajā caurumā, kura, tavu brīnumu, tomēr atrodas pašā industrializētākajā kontinentā uz Zemes. Daudzi dēvē šādas vietas par nolādētām, no tām neesot izejas, kaut gan tās ir tukšas un atklātas kā Dieva delna – kaila zeme.

Vendersam taisnība: uz šādas neauglīgas virsmas jebkuras jūtas var tikai izsusēt, kā izžūst dažas pēkšņas lietuslāses kārigajā zemes sausnē. Pāri paliek tikai dzeza leģendas Reja Kūdera ģitāras strinkšķi – skumjas mūzikas skaņas, kas, kā zināms, ir tikai gaisa vibrācija. Filmas sintētiskā, kaut izdedzinātā bilde atstāj tikpat neizdzēšamu posta, atomkatastrofas iespaidu, kaut gan noticis jau tīrais sīkums – divi reiz ļoti tuvi cilvēki nesatikās, nu un tad? Amerikas dienvidi ir elementāri: virietis ir klients publiskajā namā lielceļa putekļos, blondā sieviete sarkanā mohēras tērpā – viņa neaizsniedzamā prece. Kontakti ārpus stikla būra nav atļauti un nav arī iespējami. Venderss ir praviets, jau 1984.gadā paredzēdams XXI gs. virtuālo sakaru paaudzes inficējušo sociālo fobiju, slimību, ko sauc par *out-net* bailēm, kad dzīvē tikties ar čata vai e-pastā atrastiem sarakstes un seksa partneriem nav iespējams. **NN**

☛ Amerikāņu draugs • Debesis pār Berlīni

Režisors Tejs Gārnets. Lomās Lana Tērnere, Džons Garfilds

Carbis/Scapix



Lana Tērnere un Džons Garfilds

Frenks (Garfilds) salīgst darbu kādā nomaļā degvielas uzpildes stacijā, kurā saimnieko precēts pāris — Kora (Tērnere) un viņas vīrs. Kaislība, kas rodas starp Frenku un Koru, abus provocē viņus nogalināt vienas vīru.

Holivuda Džeimsa M.Keina romānam *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* ir pievērsusies divreiz: gan 1946.gadā tapušajā klasiskajā *film noir* ar Lanu Tērneri un Džonu Gārfieldu galvenajās lomās, gan 1981.gadā, kad tapa Boba Rafelsona veidotā ekranizācija ar Džeku Nikolsonu un Džesiku Lengu, kas pat 80.gadu sākumam tika uzskatīta par erotiski pārāk izaicinošu. Šo pašu romānu par iznīcīgu kaislību starp benzintanka īpašnieka sievu Koru un viņas vīra algotni Frenku, kurš nomaļajā vietā ieklidis nejauši, lai starp abiem uzsvīkstētu kaislība un plāni par vīra slepkavību, par materiālu savai pirmajai filmai izraudzījās nākamais itāļu klasiķis Lukīno Viskonti (*Apsēstība/Ossessione*, 1942).

“Vajadzīgs virietis!” — šāda lapiņa piesprausta pie benzintanka, kur nejauši ieklist Frenks. Tikpat labi sludinājuma tekstu var traktēt ciniski (cinisms, erotisms, noziegumi un nereti varoņa balss, kas notikušo komentē aizkadrā, ir *film noir* “džentlmeņa komplekts”). Starp Koru — sveloši seksuālu blondīni — un viņas vīru, kura saimniecībā viņa strādā ar kalpones slodzi, sen izplēnējusi dzīvu emociju liesma, un viņa teju zibenīgi

atsaucas Frenka interesei. Lengas un Nikolsona varoņu sekss uz virtuves galda 1981.gada filmā šokēja, taču 40.gadu versijas Koras un Frenka izmisīgā erotiskā vilkme nav ne par matu vārgāka. Kora un Frenks izlolo plānu nogalināt viņu kaislības traucēkli Koras vīru, simulējot nelaimes gadījumu. Un, kā jau Holivudas 40.gadu *film noir* pieņemts, abu varoņu grēcīgie darbi (pat dubults slepkavības mēģinājums) nolemj iznīcībai viņus pašus. Kaut vainas deķītis kā jau melnajā filmā tiek vilkts uz Koras (tā ir Lanas Tērneres viena no labākajām lomām) pusi — viņa ir tā bezkaunīgi seksuālā vellata, kas ierauj neatgriezenisko notikumu mutuli tos, kas pakļāvušies viņu vilinājumam.

Pastnieks vienmēr zvana divreiz bija trešā Holivudā veidotā Džeimsa M.Keina romāna ekranizācija, kas sekoja *Dubultajai aprošināšanai/Double Indemnity* (1944) un *Mildredai Pirsai/Mildred Pierce* (1945). Tās erotiskā un kriminālintrigas spriedze, laikam ritot, nav zaudējusi ne kripatas no iedarbības spēka. **DR**

☛ Maltas vanags • Gilda • Dubultā aprošināšana • Mildreda Pīrsa • Sliktais un skaistā

Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais

Nīderlande, Francija, 1989, 124 min, drāma

The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover

Režisors Pīters Grīnevejs. *Lomās* Helēna Mirena, Maikls Gambons, Tims Rots, Ričards Borinžē, Alans Hovards

Ik vakaru izsmalcinātā franču restorānā uz maltīti pulcējas tā saimnieks zaglis Spika (Gambons) ar savu komandu un sievu Džordžinu (Mirena). Viņa un turpat restorānā satiktais inteligentais Maiks (Hovards), absolūts brutālā Spika pretstats, spontāni laužas kaislei restorāna tualetē, vēlāk virtuvē, abu milnieku aizstāvja pavāra Borsta (Borinžē) slēpti. Spiks nojaus par sievas neuzticību, un tā kulminēs agresijā.



Maikls Gambons

Britu režisora Pītera Grīneveja (1942) populārākā un skandalozākā filma, kurā savulaik profesionālais mākslinieks pārliecinoši īsteno savu uzskatu, kādam ir jābūt kino. Pirmkārt, Grīneveja kino ir nosacīta, arī teatrāla realitāte: vizuāli spilgta, kadra uzbūvē glezniecības citātus un principus izmantojoša; otrkārt, tā vienmēr līdzinās katalogam – strikti sakārtotai sistēmai; treškārt, tā ilustrē Grīneveja pārliecību, ka pasaulē ir tikai divas tēmas, kas būtu kino un mākslas vērtas – sekss un nāve.

Pavārā... ir gan sekss, gan nāve. Filma kulminē vienā no kino visu laiku visekscentriskākajiem un šokējošākajiem fināliem, ko slēpt diez vai ir vērts – tas iegrāmatots un plaši zināms. Turklāt, ja kāds nolems skatīties Grīneveja filmas, šī izvēle diez vai būs šizeta intrigas balstīta. Grīneveja darbi – tā ir forma, krāsa, spēles, nereti brutālas un šokējošas spēles, nosacītība, kas kontrastē ar kadra izsmalcinātību.

Pavāru... noslēdz kanibālisma aina, kurā zaglis Spika ir spiests notiesāt sava upura, noslepkavotā sievas milnieka Maika miesu, lai tiktu sodīts... par kanibālismu. Viņš, kurš visas filmas garumā centies izlikties par franču restorāna gastronomisko rituālu un smalkumu cienīgu. Filma sākas ar sarkana teātra priekšskara atvēršanos, noslēdzas ar priekšskara krišanu, kas ierāmē teatrālu, makabru drāmu, līdzīgu britu XVII gs. Džeimsa I laika drāmām,

ko raksturojusi vardarbība un erotisms (Grīneveja koncepti). *Pavāram...* daudz kopīga ar operas nosacītību – pompozitāte, krāšņums, šizeta melodramatiskais fatālisms un frontālās, teatrālās kadra kompozīcijas. Starp priekšskara atvēršanos un krišanu izsmalcināta formu un krāsu rotaļa. Filmas darbība norisinās trīs vidēs, kas visas uzbūvētas paviljonā: pie franču restorāna un tā virtuvē – zili zaļā telpā, piesātināti sarkanajā restorāna zālē un sniegbaltajās restorāna tualetes telpās. Grīnevejs rotaļājas ne tikai ar telpas, bet arī varoņu tērpu krāsu, tos mainot nevis atbilstoši sadzīviskajai, bet telpas loģikai un varoņu emocijām. Maiks un Džordžina pirmo reizi satiekas spilgti sarkanā restorāna tualetes priekš-telpā, toties, ieejot baltajā tualetē, Džordžinas sarkanā kleita kļūst balta, bet, iznākot no tās, – atkal sarkana. Šis tāpat kā vairuma 80. gadu Grīneveja filmu raksturojošs lielums ir Maika Naimena majestātiskā mūzika un arī franču modes metra Žana Pola Gotjē veidotie kostīmi, it īpaši britu aktrises Mirenas – Džordžinas seksuālie tērpi.

Pavārs... apliecina arī Grīneveja ekstravaganto skatījumu uz pasaules civilizācijas vēsturi, kurā, izrādās, izsmalcinātu ēdienu pasniegšanas rituālus no kanibālisma šķir vien trauša nosacītība. **DR**

Spilvengrāmata

Režisors **Kim Ki Duks**. Lomās *O Jong Su, Seo Dža Kjons, Ho, Kim Ki Duks*



O Jong Su

Puisēns dzīvo peldošā templī ezera vidū. Viņš sapno kļūt par mūku, jo vienmēr zēna acu priekšā ir sirms vientuļnieks – garīdznieks, kas māca jaunulim Budas ceļus pie apskaidribas. Dažus gadus vēlāk jauns vīrietis bauda savas jutekļu dzīves pavasari kopā ar slīmu meiteni, ko uzaičinājis savā peldošajā mitekļi pie mūka kā dziednieka. Vēlāk jauneklis mēģina izrauties ārā, prom no sava templā čaulas, taču apjēdz, ka dzīve pasaulē līdzinās ellei. Un viņš kā allaž atgriežas vietā, no kurienes nācis... Pēc apgaismības, pēc miera dvēselē.

Kim Ki Duka (1960) cienītājiem kārtējais lielais un ļoti tikamais pārsteigums. Par neiespējamā – cietsirdības un daiļuma – apvienojuma kino ekstrēmistu dēvētais korejiešu ražīgais brīnumbērns (brīnies vien – balva Berlīnē un labākā režisora tituls Venēcijā par divām 2004.gadā uzņemtām filmām: *Samarietes/Samaria* un *Golfa nūja/3-Iron!*), tik jauneklīgais, pat puiciskais Kim Ki Duks uzņēmis fascinējošu un līdz asarām skaistu kinodzeļoli. Filmu, kurai ovācijas pieceļoties rīkotas Venēcijā, Berlīnē, Toronto, Maskavā.

Kino kā brīvo pantu, bez šķietami noteiktas sīzeta struktūras, pilnu meditācijas mīlestības pret cilvēkiem, kas graciozi un nedaudz somnambuliski, atsvešināti, kā sveša sapnī kustas šajā dailes laukā, kuram vārds ir dzīve. Ar visu tās nolemto cikliskumu (nosaukums = saturs), ar budistisko mieru, kuru laiku pa laikam kā putnu ķērcieni iztraucē spontānu jūtu uzplaiksnijumi. Filma faktiski bez teksta un dialogiem, toties ar pārpasaulīgi daiļu un harmonisku mūziku. Parasti kadrā divi, maksimums – četri cilvēki. Par filmas kulmināciju, sava veida autora žestu, radniecīgu grēksūdzei (jo arī grūtāko – jaunā mūka lomu uzņēmies spēlēt pats režisors), kļūst garš kadrs, epizode, kurā cilvēks uz spēku izsikuma robežas pūlas sasniegt kalna virsotni: pie zemes viņu sien aiz jostas vilkts milzīgs akmens, mūka rokās ir arī kādas dievības tēls, smaga statuļa. Tās nav butaforijas filmēšanas laukumā, tie ir necilvēcīgi smagi, reāli priekšmeti. Tā vardarbības

un nežēlības apoloģēts Ki Duks savos plecos uzņemas smagu nastu, iespējams, simboliski izpērkot grēkus par savām līdz šim radītajām filmām. Satricinošā iespaida ziņā pasaules kinematogrāfā ir viena līdzīga, nežēlīgi daiļa un grandioza aina Kim Ki Dukam tik radniecīgā “radošā mežonā”, kino nonkonformista Vernera Hercoga filmā *Fickaraldo/Fitzcaraldo* (1982), kad pāri džungļos paslēptai kalnu grēdai bariņš cilvēku ar trako operas mīlotāju Fickaraldo priekšgalā vilka milzīgu tvaikoni. Otrā spēcīgā aina ir sirmā mūka nāve ugunī ezera vidū. Abu pretfabisko stihiju kopeksistence atgādina dzenbudisma gudrības ilustrāciju par lielajiem spēkiem, kas iznīcina viens otru. Parīzē mākslu studējušā Kim Ki Duka filmas vizuālās poēzijas un ekrānā notvertā metafiziskā un mūžīgā rituālisma spēks liek kaut filmas laikā noticēt utopijai – varbūt tomēr skaistums glābs pasauli. Tā arī budisma skolotājs māca zeņķi mūžam cieņīt dzīvības skaistumu, smagi sodot bērnu, kad tas darījis pāri sikaļām dzīvniecīņiem. Frāzi – zemes prieki ved kārdinājumā slepkavot – vecais mūks atkārtoti arī tad, kad iemilējies jauneklis atvedis ciemos meiteni. Grūti noticēt, bet acimredzamais Kim Ki Duka filmas spēks ir tās paredzamībā: pavasaris, vasara, rudens, ziema – šī mantra kā dabas zinība mūsos ir ieprogrammēta. Mūsu problēma, ka mēs tai neklausām. Tāpēc nekļūstam par mūkiem. **NN**

➤ Sala

Režisore Sofija Kopola. *Lomās Bils Murejs, Skārleta Johansone, Džovanni Ribisi*

Tokija, XXI gadsimts. Mūžīgā neona apspīdētajā viesnīcu ķēdes Hyatt piecvaigžņu debesskrāpī starp tiem divānajiem vienšūnas organismiem — komfortabliem koka zārciniem — luksusa istabu numuriem — somnambuliskā garlaicībā kā divas pusdzīvas vientulības klist puzmūza aktieris un jauna sieviete. Abi amerikāņi. Gandrīz guliveri uz līdzīgo pokemoncilvēcinu miljonu fona.

Divas vientulības meklē viena otru, atrod un nesatiekas Sofijas Kopolas otrajā pēc tik daudzsološās debijas *Jaunavu pašnāvības / The Virgin Suicides* (1999) uzņemtajā oscarotajā filmā. Holivudas filmzvaigzne ar aizvainota bēbiša ģīmi (Murejs), kas Japānā ieradies nopelnīt vieglo naudu: par teikumu japāņu nacionālā produkta *Suntory Whiskey* reklāmā pienākas čeks par diviem miljoniem.

Viņa — ekskluzīva modes fotogrāfa pielikums, sieva, kura pamesta nikšanai viesnīcā, kamēr laulenis taisa biznesu. Jauno sievieti tēlo Skārleta Johansone — Holivudā svaigatklāta aktrise, kura nelidzinās tipveida skaistulēm, bet kuras talants ir acimredzams, ne velti *Zelta globusa* nominācijās 2004.gadā viņa startēja ar divām dažādām lomām uzreiz (*Meitene ar pārļu auskaru / Girl with a Pearl Earring* (2003) un *Pazudis tulkojumā*).

Abi mokās ar *jet leg* — laika nobīdes izraisītu nogurumu, kurš izpaužas nemierpilnā bezmieģā. Bet ne tikai. Abi ar katru sejas muskulīti un šķiedru jūt to kaupilno kņudoņu, ko sauc par nevajadzības sindromu. Tokijā, nākotnes pilsētā, kur tradīcijas (japāņu dārziņu un viduslaiku tempļu veidolā) izšķīdušas nekad neģuļošajā virtuāli monstrozajā dzelzsbetona un haiteka realitātē.

Kad 33 gadus vecā Kopola jau saņēmusi *Oskaru* par labāko scenāriju, saproti, kādēļ *Pazudis tulkojumā* ir filma, kuras aprakstīšanai neder sižeta nogriežņu lekāli, tradicionāli intrigu spriedzes mērītāji un citi masveida preces atpazīstamības kodi. Kopola sacerējusi filmu, kas atgādina fascinējošu dzejoli ar mazām noskaņu tacīpām, smalkiem sižeta notikumu izcilnišiem, un fiksējusi cilvēcisko attiecību diskomforta/sapratnes, pievilksanās/atgrūšanās tīmeklišus ar gluži impresionistisku rotājumu. Ar to Sofija, Kopolu klana neglītāis pilēns/princese, izcilā Frānsisa Forda Kopolas (*Krusttēvs / The Godfather* (1972, 1974), *Mūsdienu apokalipse / Apocalypse Now* (1979)) meita atšķiras no tēta — stingras rokas eposu radītāja ar vecmeistara gleznotāja klasisko pieeju filmām: precīzs stāsts — bilde, izzmēti tēli — figūras. Sofijai viss galvenais atrodams starp rindīpām, kur visa mīlestība — viens, tikai



Bils Murejs un Skārleta Johansone

viens neveikls čuksts ausī. Varbūt pat ne čuksts. Skatiens. Neveiklība, kļūda, mulsums. Filma, kurā stils ir jēga un otrādi. Kur svarīgākais ir nepateiktais.

Kur viesnīcas numurā nakti gandrīz nepamanāmi dūcoša faksas aparāta troksnis līdzinās trillera cienīgam šāvienam, kas liek trūkties gultā sēdus, doties kaut kur uz bāru un piedzerties. *Jet leg*. Laika apjukums — apjukums sevī, starp šīm sienām, starp šo pasauli, kura ir sveša, starp divaino kultūru, kura vilina un atgrūž. Kura smaida un biedē. Un tu jūties *lost* — pazudis.

Divas vientulības meklē viena otru, atrod un nesatiekas, jo tas principā nav iespējams. Tam traucē ne jau gadu/laika starpība. Satikties traucē uzmācīgais trešais filmas varonis. Pilsēta Tokija — dzīvā būtne, kas izstrāvo enerģiju, kuru rietumu (hm, baltie) cilvēki nespēj nedz apjēgt, nedz saprast. Vien ļauties stulbam karaoke dziedāšanas rituālam Tokijas ielas bāros, paklausīt reklāmdevēju prasībām “viskija glāzi turēt kā Bonds” vai “smaidīt kā Frenks Sinatra”. Kopolai un viņas filmai Japāna nav eksotisks, estētisks pielūgsmes suvenīrobjekts (kā Tarantīno *Nogalināt Bilu / Kill Bill* (2003)), viņai Tokija ir vieta uz planētas, kurā jau eksistē nākotne tīrā veidā, bet kur tik vientuļi jūtas Vecās pasaules romantiskie personāži.

Jo viņi dzīvo gaidās — pēc kaut kā cēla, nezināma, lai cik patētiski tas izklausītos. Kamēr šīs pasaules nākotnē romantiķiem vieta nav paredzēta. Viņiem paliek kaktiņš liftā — čukstam. Filma — veltījums romantiskajiem globalizācijas upuriem. Tik vecmodīgi un cilvēciski. **NN**

☛ Saruna • Krusttēvs • Mūsdienu apokalipse u.c.

Režisori Žans Pjērs Ženē, Marks Karo. Lomās Rons Perlmens, Domeniks Pinjons, Daniels Emilforks, Džudīte Viteta

Launais zinātnieks Kranks (Emilforks) mokās ar bezmiegu. Vel trakāk – viņš neredz sapņus. Problēmas risinājums, kurš vienlaikus palīdz arī nenovecot, ir vienkāršs – vajag sapņus nozagt nevainīgiem bērniem. Lai to veiktu, jānolaupa paši bērni. Taču Kranks nav laimīgs – viņš baidās no bērniem un tādēļ sapņu vietā redz tikai murgus... Kā jau pasakā par labo un sliktu notiek, uzrodas spēcīgs drošsirdis, bijušais vaļu mednieks (Perlmens), kurš dodas meklēt savu pazudušo jaunāko brālīti Denri, ko arī nolauņpjuši Kranka vīri. Tā varonis Viņš nokļūst fantasmagoriskā pasaulē – Pazudušo bērnu pilsētā, kur Viņam un bezbailīgajai draudzenei Mjetē (Viteta) nāksies cīnīties ar Kranka baismonu ciklopu armiju.

Francijā slavenā mākslinieku dueta Žana Pjēra Ženē (1953) un Marka Karo otrais kinematogrāfiskais izgudrojums pēc ekstravagantajām *Delikatesēm / Delicatessen* (1991) – satīriskas, melna humora pārsātinātas “kinošausmenes” par kanibālismu.

Seši akurāt kā ūdens piles vienādiņie dvīņubrāļi, pāris somnambulisku Siāmas māsiņu, bērnu – noziedznieku internāts, indīgā blusa un citi brīnumaini absurdi radijumi gaisā, uz zemes, zem ūdens, kā arī daždažādas, ikvienu fantāziju pārsteidzošas tehniskas pariktes (piemēram, sapņu nosūcējs) un ūdens klajuma viducī uzburtās PBP jeb Pazudušo bērnu pilsētas zilpelektrūnā kadra tonalitātē izturētā, spokainā, baisā arhitektūra, visa šī uzbudinošā, nudien murgainā vīzija nebūtu iespējama, ja ne mākslinieks Žans Rabasē (*Cēzars* par filmas dizainu) un izcilnieka Darjusa Khondži kamera (*Septiņi / Seven* (1995), *Pludmales / The Beach* (2000), arī *Delikatesē* u.c. operators). Filma, kuras tapšanā kompjutertriki nav izmantoti – “tikai” 1995.gads taču, virtuālās kinematogrāfijas ēra vēl nav sākusies!

Var ironizēt, ka ASV šī bērniem domātā filma izpelnījās bēdīgi slavenu burtiņu “R”, kas kinobiznesā ir teju vai nāves spriedums – stingrs vecuma ierobežojums par “biedējošām un groteskām nežēlības un atriebes ainām”, kamēr populārā tehnoloģiskā sirreālisma mākslinieka Gigera stilistikas inspirētie gļotainie citplanētieši *Svesīe / Alien* (1979) nekāds “R” nesapņem. Tomēr nenoliedzami, ka Ženē–Karo pasaule nemaz arī nav pasakaini cukura namiņi ķīselupestes krastos, bet gan tāda krietni absurda vieta Nekuriene, kurā koncentrējušās civilizācijas šausmas un fobijas. Taču pamatīgu apziņas salto režisori spiež



Žans Pjērs Ženē

izdarīt skatītājus, prezentējot zinātnieku monsturu Kranku kā traģisko filmas varoni, savukārt taisnās lietas cīnītāju, nenotveramo atriebēju, brāļa glābēju nebūt ne kā eņģeli. Varbūt tomēr *Pazudušo bērnu pilsēta* nemaz nav domāta maziem, bet gan dikti lieliem bērniem, ja jau filmas vidū autori paredzejuši starpbrīdi, kurā “skatītāji var uzsmēkēt un nomierināt nervus”? Tāds nakts bērnu gabals. Kinofantastikas pazinējiem arī viela pedagoģiskiem salīdzinājumiem ar citiem vizuālajiem savādniekiem kinovēsturē – Terija Gilama *Brazīliju / Brazil* (1985), Ridlija Skota *Pa asmeni skrejošo / Blade Runner* (1982), Stenlija Kubrika *2001. Kosmiskā odiseju / 2001: A Space Odyssey* (1968). Starp citu, *Pazudušo bērnu pilsēta* katalpultē Ženē uz Holivudu, kur top *Svesīe 4 / Alien 4* (1997), kaut popularitātes un kvalitātes ziņā to pārspļauj šlāģeris ar Parīzes šarmu *Amēlija / Amélie* (2001). **NN**

♣ Saderināšanās uz mūžu • Brazīlija • 2001. Kosmiskā odiseja

Režisors Bernardo Bertolucci. Lomās Džons Lons, Džoana Čena, Pīters O'Tūls, Viviena Vū, Ins Žočens, Viktors Vons, Rjuiči Sakomoto, Tao Vū

Ķīnas pēdējā imperatora Pu Ji (1905–1967) traģiskā liktena ainas, skatītas viņa skotu privātskolotāja, rietumnieka (O'Tūls) acīm. Sākot no viņa, Pu Ji (Lons u.c.), piedzimšanas brīža cauri pusmīlārdā pieaugsmes elka dievišķajam statusam savā neilgajā valdīšanas laikā Aizliegtajā pilsētā līdz brīdim, kad viņam nācās atteikties no trona pēc japāņu iebrukuma, formāli kļūstot par Mandžūrijas karali (1931). Visbeidzot (1949) ieraugām viņu kā komunistiskās Ķīnas Tautas Republikas ierindas proletārieti laukstrādnieku.

Trisgadīga puisēna kronēšana imperatora kārtā šķiet kā eksotiski krāšņs šovs, kuram ar realitāti nav nekāda sakara. Pu iemilējušais skolotājs Džonstons, īpaši uzaicināts no Anglijas, nosauc mazo valdnieku par vienuļāko puisēnu pasaulē. Dzīves gudrību mācību epizodes ir ne tikai abpusēju cilvēcīgu simpātijas jūtu apdvestas, bet arī emocionālākās atsvešināti daiļajā kā viss nepazīstamais, taču vilinošais, filmā.

Tēma par rietumu – austrumu kultūru pievilksanos, protams, itāli Bernardo Bertolucci (1940) nodarbina kā centrālā, taču ne mazāk svarīgi režisoram ir personības pašnoteikšanās brīvības aspekti, un te Pu Ji liktenis kā dzīva ilustrācija ļauj režisoram medīt par cilvēka patības, politiskā pienākuma un sūtības tēmām. Dievišķots mazulis, sešgadīgs slēgtā pagalma gūsteknis (1911.g. Ķīna kļūst republika), trīsdesmit gadu vecs vīrietis kā bandinieks Japānas–Ķīnas politisko spēļu partijās, mūžīgā marionete reālpolitiku kaprižu virpulī. Persona ar dievišķu godu un abstraktu, neistenojamu varu, kā rakstīts režisora piezīmēs. Un līdzās Bertolucci sāpīgie jautājumi: vai tiešām Pu Ji brīvs kļūva tikai savā nāves brīdī, kad kā pasakā iemānījās atgriezties absolūti tukšajā Aizliegtajā pilsētā, lai tur nomirtu, ĶTR laimīgās rītdienas – maza hunveibina, ķīniešu pioniera modro acu uzraudzīts? (Filmas scenārijs tapis pēc Pu Ji autobiogrāfijas un Redžinalda Džonstona memuāriem, bet Pu simboliskā nāves aina ir scenāristu Bertolucci un Marka Pēlova fantāzijā dzimusi epizode). Vai, būdams “normāls cilvēks” – labošanas kolonijas strādnieks, viņš arī pazemīgi istenoja kādu “dievišķo lēmumu”?

Bertolucci, neprotējot, ka šo dēvē par politisku filmu, demonstrē – varas mehānismā abstrakti brīvu cilvēku nemēdz būt. Brīvība ir mirāža, gaiss, līdzīgi fantastiski nofilmētajiem vējā plivojošajiem Ķīnas simboliem – zīda un atlasa baldahīnu metru simtiem (operators Vitorio Storāro) – tā atstāj tikai ilūziju par kādu nesasniedzamu vērtību, neiegūstamu skaistumu.

Pēdējā imperatorā operiski vērienīga epa formās istenojies “kāpņu princis” – katrs skatītājs atkarībā no savas



Pīters O'Tūls un Tao Vū

izglītības limeņa un interesēm te atradis savu personīgo stāstu. Vieniem tas būs bezsirdības pilns vēstījums par zēnu, kuru 1908.gadā atrauj miesīgai mātei un ar varu padara par valdnieku (filmā Pu Ji vistuvākā sievietē ir viņa zīdītāja), citiem – nerealizētas milas sāpju hronika (imperators aug rotaļbiedru einuhu sabiedrībā, arī sievu viņam piegādā “pēc likuma”, tiesa, tas nebija šķērslis dziļām jūtām, kuras iznīcināja imperatores aizraušānās ar opiju), vēl citiem – grezn orientāls šovs no tik diskrētas vietas kā Aizliegtā pilsēta, kas apzīlbinā ar savu joprojām nezūdošo, kaut arī biedējoši pārcilvēcīgo, grandiozo skaistumu (Ķīnas varas iestādes izrādīja īpašu godu, atļaujot filmēt bijušo valdnieku dzīves zonā Aizliegtajā pilsētā, kuru režisors raksturoja kā “dekorācijas, kādas Holivudā nekad nespētu uzbūvēt”). Tomēr sevišķi gandarī tas, ka Bertolucci netiksminās par interjeru un kostīmu, grezno ceremoniju un rituālu eksotiku, kameras un režijas acs ir emocionāli ieturētas, pat nedaudz atsvešinātas, radot kņūdošo sajūtu, ka skatītājam tā arī līdz galam netiks ļauts izzināt visus pēdējā imperatora dzīves noslēpumus. Bertolucci atstāj galveno varoni vienu, taktiski ļaujot tam ar savu individuālo atmiņu nokārtot rēķinus mūžības priekšā. Cilvēka izlīgums ar vēsturi notiek brīdī, kad “pēc” nebūtība savienojas ar “pirms” nebūtību: Pu Ji satiek sevi kā trīsgadīgu zēnu.

Pēdējais imperators pieder reto *oskarēšu* kopai, kas balvās pārvērta visas deviņas nominācijas (1987.gada labākā filma, režisors, adaptētais scenārijs, operators, mākslinieks, kostīmi, visi trīs komponisti, skaņa, montāža). **NN**

► Pēdējais tango Parīzē • Spānotāji u.c.

Režisors **Bernardo Bertoluči**. Lomās **Marlons Brando**, **Marija Šneidere**, **Katrina Breijā**



Marlons Brando un Marija Šneidere

Lai atgūtos pēc sievas nāves, amerikānis Pols (Brando) ierodas mūžīgo svētku pilsētā Parīzē. Meklējot irēt istabu, viņš sastop Mariju (Šneidere). Starp abiem svešiniekiem rodas magnētiska vilkme: vispirms tā ir zinkāre un simpātijas, bet pamazām jūtas pāraug dzīvnieciskā iekārē turpat uz grīdas bez vārdiem, bet domām par pagātnes saistībām, vienā milzu mirkli – dzīvajā tagadnē.

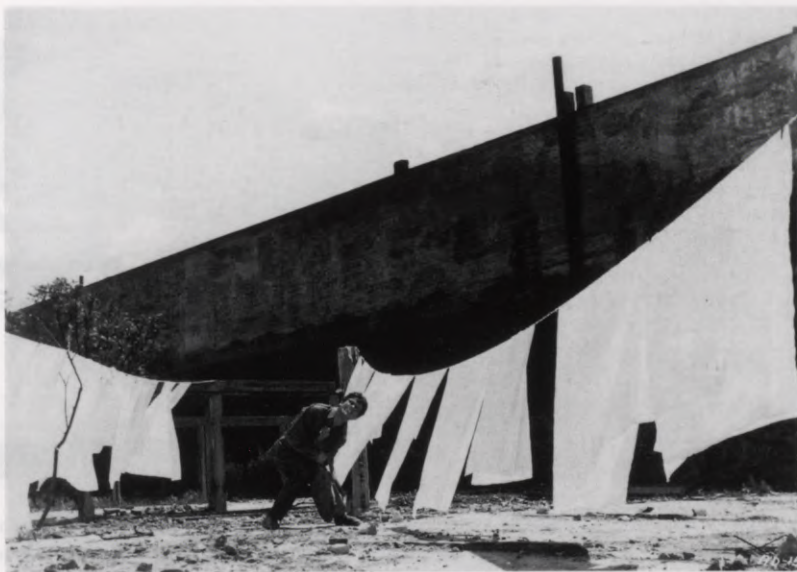
Kino vēsturē Holivudas ģenija, mūžīgā opozicionāra Marlona Brando un jauniņās, kino nezināmās “mežones” Marijas Šneideres duets tiek dēvēts par izcilu aktieriskās pašiznīcināšanās aktu. Ne velti dižais Brando vairākus gadus vairījās no kontaktiem ar Bernardo Bertoluči (1940), apgalvojot, ka šis režisors esot nozadzis viņam dvēseli. Filmā divu svešinieku mierinājuma harmonija ilgst līdz brīdim, kad Pols grib uzzināt ne tikai savas partneres vārdu... Viņš vēlas izprast vienas sievietes vēsturi – tieši to, kas cilvēku sasaista ar dzīvi. Savulaik Bertoluči darbs izpelnījās seksuāli šokējošu ainu filmas – skandalīstes slikto slavu (ASV un Anglijā tā pat tika cenzēta), kaut gan mūsdienu salīdzinājumā šai filmai derētu vieglas erotiskas drāmas tituls. Tomēr visdrīzāk Bertoluči darbs sliecas uz humānisma traģēdijas žanru, kurā sekss ir vien dabiskā jeb dabas zīme. Kā ikvienai traģēdijai pēc žanra definīcijas, tās finālā atrisinājumam

jābūt nāvei. Bez kompromisiem. Filmas stāstījums ir divu aktieru ģeniāli un fizioloģiski izdzīvots visa beigu sākums: tā jutīgais romantiķis vīrietis Pols, tipisks XX gs. margiņālais varonis, kuru nomāc pagātne, kurš cieš tagadnē un kuru biedē nākotne, izmisīgi meklē pašizpaušmi jeb cilvēciskā piepildījuma jēgu. Bertoluči šo izeju redz, atgriezoties pie instinkta kā dabiskā, pie anonīma seksa bez kultūras un civilizācijas tību uzslāpojumiem. Tikai tā cilvēks spēs atrast jauno valodu pats savai izteiksmi. Prieks un ekstāze, ziedojoties pirmatnējiem instinktiem, šausmas un sajūsma par dabisko, kas slēpj/nes nāvi. Indivīda Pola traģēdija ir tā, ka viņš ir pārāk cilvēks – viņš iemīlas. Izrādās, civilizācijas uzkrāto pieredzi – kultūras bagāžu – nav iespējams ignorēt. Pat aizmirst visvētrainākā, mežonīgākā seksa (piemēram, puritāņus traumējusi, nu jau klasiski citējamā epizode ar sviestu...) laikā to nevar. **NN**

• Divdesmitais gadsimts • Pēdējais imperators • Sapņotāji

Režisors **Andžejs Vajda**. Lomās **Zbignevs Cibulskis**, **Eva Kšiņevska**, **Vaclavs Zastrežinskis**

Mačeks Helmickis (Cibulskis), jauns pretpadomju kustības aktivists, sava veida partizāns, nolemj tieši 1945.gada 8.maijā nogalināt veco pagasta līderi, komunistu bosu Šcuku un sākt savu personīgo karu pret režīmu – dienā, kad pasaulē viens liels karš beidzas. Mačeks nav aprēķinājis vienu: šajā divkaujā satiksies divi karavīri – viens no ielas, otrs no frontes.



Zbignevs Cibulskis

Tagad poļu režisors Andžejs Vajda (1926) ir klasiķis, metrs – monstrs, svētais briesmonis, kuru kā nacionālo dārgumu ciena par dižajiem nopelniem poļu kultūrā, kurš pats ar savām 46 filmām jau kļuvis par kultūras klasisku vērtību. Aprobežošos ar Vajdas zīmes filmu reģistru: *Pelni / Popioly* (1965), *Apsolitā zeme / Ziemia Obiecana* (1974), *Vilčiku jaunkundzes / Panny z Wilka* (1979), *Marmora cilvēks / Czlowiek z marmuru* (1977), *Dzelzs cilvēks / Czlowiek z zelaza* (1981), *Dantons / Danton* (1983), *Velni / Les Possedes* (1988), *Korčaks / Korczak* (1990), *Nastasja Filipovna / Nastasja* (1997). Lai cik divaini, pat viņa nesena *Pans Tadeušs / Pan Tadeusz* (1999) – trīs stundu batāliju eps, cita poļu klasika Adama Mickeviča poēmromāna ekrāna variants, kur simtiem kostimētu aktieru runā deejā, netrაცina ar vecmodīgumu. Cik jauneklīgs gars – tā Vajdu raksturo visi, kas sirmo inteligēnto meistarū uzlūko šodien. Pēc 1959.gada Venēcijas kinofestivālā filmā *Pelni un dimanti* pieskirtās kritiķu (*FIPRESCI*) balvas Vajdas vārds iemanto pasaules slavu: reti kurš tālaika austrumbloka mākslinieks atļāvās ar tik milzīgu cilvēcisku līdzjūtību atēlot “šķiras ienaidnieku”, kāds tika pozicionēts filmas galvenais traģiskais tēls – simpātiskais huligāns šaurā sporta jakā, džinsa ūzās un melnās saulesbrillēs uniformētais puisis no ielas Mačeks – Cibulskis, kurš allaž kadrā staigāja atskatīdamies, uzkumpis, ar sāpēs sakamptu pa-

krūti, it kā paredzēdams savu lodi. Filmas frāze: “Kāpēc mēs viņiem (dzīvei, tiem, kas neredzamās frontes līnijas otrā pusē...) esam vajadzīgi?” Un atbilde: “Lai nomirtu.” Lūk, Vajdas paredzētā pēckara paaudzes traģiskā nevajadzības tēma. Poļu tautā tik iemiļotā aktiera Cibulška (1927–1967) leģendām un mītiem apaugušais liktenis it kā ilustrē šo tēzi. Aktieris gāja bojā 39 gadu vecumā.

Analoģija ar šarmanoto, stilīgo “buntavnieku bez iemesla” Cibulški kā poļu kino Džeimsu Dinu (nāve autokatastrofā 24 gadu vecumā) ir acīmredzama – *life fast, die young* / dzīvo ātri, mirsti jauns. Uz jautājumu, kādēļ viņš valkā melnas brilles, Mačeks draudzenei filmā atbild: aiz cieņas pret neizjusto dzimtenes mīlestību. Rakstnieks Ježijs Andžejevskis, kura romāns ir *Pelnu un dimantu* pamatā, teicis: “Poļi ne vienmēr rikojas cēlsirdīgi, taču viņi nevar ciest, ja par sliktu kāds polis runā skaļi un tieši. Poļiem patik nauda, taču vēl vairāk tiem patik literatūra, kurā par naudu nav ne vārda.”

Vēlāk, 1974.gadā, Vajda ekranizē pirmā poļu Nobela prēmijas laureāta Vladislava Rejmonta romānu *Apsolitā zeme* jau ar jaunatklāto Danielu Olbrihski (Zbigneva Cibulška ēnu slavenākais poļu kinoaktieris jūtot vēl tagad) galvenajā lomā. Vajda savukārt ir pirmais Polijas pilsonis, kas saņēmis *Oskaru* (goda *Oskars* 2000.gadā). **NN**

☛ **Dumpinieks bez iemesla**

Režisors Alēns Renē. Lomās Delfina Seirige, Džordžs Albertasi, Saša Pitojefs

Virietis X (Albertasi) seko sievietei A (Seirige), viņš apgalvo, ka reiz pirms gada jau ticis ar A Friksbādē. A apgalvo, ka nekad tur nav bijusi. Viņš pielauj, ka tas varbūt ir noticis citur – “Karlsbādē, Marienbādē vai Bādensalsā... vai varbūt šajā istabā”. Tikpat neizprotamas attiecības A ir ar virieti M (Pitojefs).



Viena no ekstravagantākajām, loģikas likumiem nepakļāvīgākajām filmām pasaules kino vēsturē, kuras ietekmi var manīt gan reklāmas, gan mūzikas klipu valodā. Melnbaltais, vizuāli izsmalcinātais franču režisora Alēna Renē darbs (to filmējis Saša Verni, kas vēlāk kļuva par britu režisora Pitera Grīneveja filmu operatoru) nemitīgi uzdod mīklas un mulšina. Gan ar izsmalcināto vizuālo stilu – skaistu, elegantu cilvēku neizprotamu attiecību spēlēm greznas pils interjeros, gan izaicinošo kino valodu, kas apgāz montāžas likumus un kino šķietamo uzdevumu gludi un loģiski spēt izstāstīt stāstu.

Alēns Renē (1922), kurš savulaik sāka ar spilgtiem formas eksperimentiem un kura kontā ir vismaz divas kinovēstures pērles – debijas filma *Hirosima, mana mila / Hiroshima mon amour* (1959) un *Pērn Marienbādē*, pat necenšas stāstīt, viņš piedāvā rēbusu. Gan sīzētisku, gan psiholoģisku: kas ir šī trijotne sieviete un divi vīrieši, kuru attiecības nav formulētas, vien nojaušamas, minamas, izdomājamas? X, kura balss aizkadrā komentē filmas norises, cenšas pārliecināt A, ka viņus abus pirms gada saistījusi kaislība tur Karlsbādē, Marienbādē vai Bādensalsā. Viņa viņam solījusi, taču abi nolēmuši pauzt un satikties pēc gada. A neko neatceras, kaut šķietami atsaucas X stāstiem un alkām. Iespējams, viņai arī nav ko atcerēties un tā ir tikai stāstītāja X apziņas un atmiņu plūsma vai fantāzija, kurā neatšķetināmā mudžekli pagātne savijusies ar tagadni, realitāte ar izdomu. “Viņi tikpat labi var būt tu un es. Atstāj viņus bez vārda, ar lielāku telpu piedzīvojumam,” X filmā saka A pie kādas sievietes un

vīrieša skulptūras, un viņa teikto var uztvert kā *Pērn Marienbādē* principu – nekonkretizēt, neizskaidrot, atstājot maksimāli daudz telpas intelektuālam piedzīvojumam. Skatītājam *Pērn Marienbādē* jēgā ir lemts maldīties gluži tāpat kā filmas varoņiem viesnīcas/pils gaitējos, tās ģeometriskajā parka labirintā. Renē filmā spēlējas ne tikai ar sižetu, bet arī ar vidi un priekšmetiem, ļaudams tiem mainīt savu atrašanās vietu vienas epizodes ietvaros, gluži tāpat kā cilvēku figūrām pārvietoties telpā, neizdarot nevienu kustību. Viņš atļaujas vienas epizodes ietvaros dienu krasi nomainīt ar nakti. *Pērn Marienbādē* cilvēku ķermeņi var mest ēnas, bet koki un krūmi – ne, kaut citā epizodē to ēnas būs striktas un uzsvertas kā uzzīmētas. Kas galu galā ir *Pērn Marienbādē* – franču 60.gadu manierīgo kino un arī literatūras eksperimentu koncentrāts? (Filmas scenārija autors literāts Alēns Robgrijē, kurš par šīs filmas ekstravaganto scenāriju tika nominēts *Oskaram*.) Nenoliedzami. Taču šī filma atgādina par kādreizējo kino ambīciju domāt filosofiskās kategorijās, fanātiski izkopt formu un izmantot to kā jēgas veidotāju. *Pērn Marienbādē* jēga ir laiks un atmiņas. Kādreiz vienlaikus ar franču jaunā viņņa režisoriem sākušais Alēns Renē (gan grupā, kas sevi jauneklīgā maksimumā dēvēja par kreisā krasta intelektuāļiem), vēlākajās filmās pats atteicās no izaicinājuma. Renē filmas viņa ilgās karjeras laikā kļuvušas “vidējam skatītājam” draudzīgas, tās nereti ir komiskas, muzikālas un gauži viduvējas. DR

◆ Hirosima, mana mila

Režisors Ingmars Bergmans. Lomas Bibi Andersone, Līva Ulmane

Slavena aktrise Elizabete Foglere Elektras izrādes laikā ir zaudējusi spēju runāt. Lai gan medīki liecina, ka viņa ir gan fiziski, gan garīgi vesela, Elizabete (Ulmane) atsakās komunicēties ar pasauli. Par viņas kopēju kļūst medicīnas māsa Alma (Andersone), kura runā ar Elizabeti, atbildes nesānēmot. Abu tuvība kļūst arvien dziļāka.



Bibi Andersone un Līva Ulmane

Viena no zviedru režijas ģēnija Ingmara Bergmana (1918) labākajām filmām, kurā viņam ir izdevies ietiekties sievietes apziņā ar šokējošu skaudrumu. "Visas sievietes uz mani atstāj spēcīgu iespaidu: vecas, jaunas, garas, īsas, resnas, tievas, kroplīgas, skaistas, apburošas, noņņurkušas, dzīvas un mirušas... Ir sievietes, kuras es neciešu un būtu gatavs vienu vai divas no tām nogalināt vai ļaut viņām nogalināt sevi. Sieviešu pasaule – tas ir universs. Man tajā neklājas saldi, bet neviens vīrietis nevar lepoties, ka viņš ar visu te ir ticis skaidrībā..." – tā reiz sacījis Bergmans, komentējot apzīmējumu, ka Bergmans ir sieviešu režisors. Būdama daudzšķautņaina un vērienīga personība, mācītāja ģimenē augušais Bergmans, gluži tāpat kā viņa aprbrīnājami ražīgā daiļrade (61 filma, TV darbus iekaitot), nav ietilpināms ne vienas tēmas, ne vienas stilistikas plauktiņā. Būdams viens no būtiskākajiem XX gs. kinorežijas vārdiem, daudz strādājis teātri, Bergmans starptautiski pazīstams kļūst tikai ar savu 16. (!) filmu *Vasaras nakts smaidi / Sommarnattens leende*, kas 1956.gadā satricina Kannu kinofestivālu. Viņa filmas ērti grupējas posmos un meistara periodos – sociālais, metafiziskais, psiholoģiskais, taču to caurviju motīvs ir sievietes. Vairumā Bergmana filmu centrā ir spēcīgi un dramatiski

sieviešu likteņi un izcilas viņa atklātas aktrises – Ingrida Tulina, Herieta Andersone, Bibi Andersone, Līva Ulmane u.c., bez kurām viņa kino nebūtu iedomājams. *Personā* viņas ir divas – Bibi Andersone un Līva Ulmane, abas reiz bijušas Bergmana sievas un mūzas, kas dialogos slimnīcā, jūras krastā, vasarnīcā uzplēsis viena otras apziņas fantomus, grēkus un visslēptākās bailes. Kaut viena – Līvas Ulmanes aktrise Elizabete – filmā pateiks tikai vienu frāzi, arī to baiļu izprovocēta, bet otra runās nemīgi. Gluži kā cits ziemeļnieks, dāņu ģēnijs Karls Teodors Dreiers, Bergmans *Personā* maksimāli attīra kadru, tajā nav nekā lieka, nekā nejauša, un maksimāli koncentrējas uz abu sieviešu sejām. Melnbaltais izsmalcinātais attēls (filmējis ilggadējais Bergmana operators Svens Nikvists) šo filmu – psihoanalītisko seansu – pārvērs par bezgalīgu ceļojumu divu sieviešu dvēselēs. Abām viņām ir kāds noslēpums, grēks; ne velti filmas sākumā milzīgam sievietes sejas attēlam mēģinās pieskarties bērns, abas viņas – aktrise Elizabete un medicīnas māsa Alma – ir tik līdzīgas, ļaujot Bergmanam ar formālu triku palīdzību sapludināt vienā attēlā Ulmanes un Andersones tuvplānu, radot jau kādas citas sievietes seju, kuras bailes, grēki un skumjas ir tik biedējoši atpazīstamas. DR

• Zemeņu lauks • Rudens sonāte • Fanija un Aleksandrs

Režisors Leonīds Leimanis. Lomās Līga Liepina, Eduards Pāvuls, Zigrīda Stungure, Kārlis Sebris, Luijs Šmits



Eduards Pāvuls un Līga Liepina

Nabadzīgas, turklāt zagligas, toties skaistas meitenes, vešerienes meitas Emmas (Liepina) un jauna franču valodas skolotāja bezdarbnieka Oļģerta (Pāvuls) milas stāsts trīsdesmito gadu buržuāziskās Latvijas sīkpartiju knadas apogejā – priekšvēlēšanu laikā Rīgā.

Likteņa ironija – trešās brīvvalsts laikā interneta Google meklēšanas sistēma pieprasījumam *Pie bagātās kundzes* izmet visvairāk atsaucū par šāda nosaukuma komisijas (lasi – *humpalu*) veikalu Baznīcas ielā, nevis ziņas par latviešu kinematogrāfa klasiķa Leonida Leimaņa (1910–1974) meistardarbu, kāds pēc viņa scenārija un vadībā tapa Rīgas kinostudijā “visattīstītākā sociālisma” pašos ziedu laikos. Literārajam pirmavotam neviena cenzūra nevarēja piesieties: filma veidota kā antiburžuāzisks politiskais fars, izmantojot sociālistiskā reālisma kvēlākā aizsarga, rakstnieka (un lieliska!) Andreja Upiša romānu *Smaidosā lapa* (1937). Taču nedrīkst aizmirst, pirmkārt, to, ka Leimanis kā vecās raudzes inteliģents pats bija piedzīvojis Ulmaņa laikus un pazina drēbi, t.i., dzīvi brīvajā Latvijā, otrkārt, viņš bija teātra cilvēks līdz matu saknēm (mākslinieka karjeru sāka Dailes teātrī jaunā Eduarda Smilģa projektu laikos 30.gados) un labi saprata, ko nozīmē meli mākslā. Tāpat, būdams azartisks cilvēks, zināja, ka padomju morāles un ideoloģijas sargspūns ir iespējams apšmukt: formāli kritizējot dzīvi kapitālismā, iespējams atklāt un parādīt patiesu cilvēku attiecību drāmu, kurā šķiriskajam vai politiskajam stāvoklim nav jēdzieniskas nozīmes. Tādēļ divi precīzākie vārdi, kas raksturo Leimaņa pēdējās filmas (kopumā meistars paspēja radīt sešas, trīs no tām uzskatāmas par Latvijas kino šedevriem: traģēdijai tuvā melodrāma *Salna pavasarī* (1955), melodrāma *Purva brīdējs* (1966) un šī kā žanru kaleidoskops) intonāciju, – ironija un smeldze. Būdama žanriski tuva traģikomēdijas kanonam, *Pie bagātās kundzes* tomēr pamanās pārkāpt žanra spēles noteikumus un vietumis kā spītīgs bērns nepakļaujas klasifikācijai, jo mākslinieks rada savu pasauli, kurā atrodas vieta gan melodrāmai, kam klāt jaukta krietna deva humo-

ra (Emmas un viņas pielūdzejā ņemšanās ar nozagto brošīpu – viena no smalkākajām milas lirikas ainām), līdztekus asprātīgam politiskam farsam (aina ar K.Sebra varoņa miņšanās uz “četri un deviņi” – numura partiju listes plakātā bagātās kundzes, efektīgās Z.Stungures, namā) jautri sadzīvo loģikai nepakļaujama režisora ignorance pret faktu kļūmēm pašā filmā. Toties cik krāšņi tiek izspēlēts triks (epizode ar partiju aģitācijas plakātu cipara 49 pārlīmēšanu par 19 – Strādnieku partijas skaitli, kuras dēļ policija apcietina Emmu, kaut gan, ja jau partijai ir savs numurs, tad tā ir Saeimas vēlēšanu sarakstā iekļauta!). Ģeniāls ir kadrs ar E.Pāvula un L.Liepiņas romantisko pastaigu pa Rīgu, kas noslēdzas ar Emmas šūpošanos virs šauras laipiņas Daugavā ar tikko uzdāvinātajām baltajām korpēm rokās. Vecās ar plunkšķi tiek ziedotas ūdens dzilēm, vēl mirklis, un pašas Emmas arī laipas galā nav... Nežēlīgs joks, taču visa epizode kopumā rada pilnīgi sirreālu jutoņu gan par diviem milošiem cilvēkiem, gan par dzīvi kopumā kā balansēšanu uz laipiņas virs bezdibeņa. Daudznozīmju vizuāls tēls, kāda dēļ Leimani varētu apskaust jebkurš režisors. Arī Līga Liepiņa, tik savdabīga emocionālā temperamenta aktrise, šeit nospēlējusi savu labāko lomu – traģisku un grotesku vienlaikus (vēl jāmin arī Bille filmā *Klāvs, Mārtina dēls*, 1970).

Nav brīnums, ka tautas aptaujās L.Leimaņa dzīvespriecīgā skumjā satīra par politikas laicīgumu un jūtu nevīstošo skaistumu stabili ieņem līderes pozīcijas blakus Rolanda Kalniņa *Ceplim* (1972) un Jāņa Streiča *Teātrim* (1978). Lūk, repliku fragments no *Bagātās kundzes*: “Tikai mūsu uzvara dos visiem darbu, labāka dzīve iestāsies pilis un būdīnās. Nevienam tautietim nevajadzēs staigāt basām kājām.” **NN**

► Purva brīdējs • Teātris

Režisors **Mikelandželo Antonioni**. Lomās **Monika Viti**, **Gabriele Freceti**, **Lea Masāri**

Draugu kompānija dodas izklaides braucienā uz kādu salu pie Sicīlijas krastiem, Anna (Masāri) pazūd, viņu sāk meklēt, īpaši uzcītīgi Annas mīlākais Sandro (Freceti). Annu neatrod. Sandro un Klaudijas (Viti) starpā uzšūkst kaisle. Par Annu visi šķiet aizmirsuši.



Gabriele Freceti un Monika Viti

Tā ir filma, kurā “nekas nenotiek”, – varēja paziņot kāds no 1960. gada Kannu kinofestivāla skaļajiem svīpējiem/blaustikļiem, gatavs lemt itāļu režisora Mikelandželo Antonioni (1912) šedevru momentānai aizmirstībai. Tomēr tieši tur un tad sākās Antonioni slavas stunda. Par spīti pretrunīgajām reakcijām, *Piedzīvojums* saņēma žūrijas balvu un sāka jau vēlāk par XX gs. atsvešinātības un nekomunikabilitātes ģēnija dēvētā režisora starptautisko karjeru. Antonioni tobrīd jau sen nebija iesācējs: viņam bija 48 gadi, ilga pieredze scenāriju rakstīšanā, dokumentālo filmu režijā, arī viņa pirmā spēlfilma bija tapusi jau 1950. gadā.

Piedzīvojumā nav būtiski, kas notiek, drīzāk – kā notiek, pat filmas nosaukums šķiet radīts kā kontrasts tai garlaikotībai no dzīves un jūtu simulācijai, kādā eksistē filmas varoņi. Antonioni filma fascinē gan ar absurdo notikumu gaitu – Annas izzušanu, kas tikai īsu mirkli satrauc viņas tuvākos, – gan izsmalcināto vizualitāti un Antonioni spilgto rokrakstu. Tapis teju vienlaikus ar citu itāļu kino šedevru Federiko Fellini *La dolce vita* (1960), *Piedzīvojums* nereti tiek salīdzināts ar Fellini vitālo, hedonisko filmu, kuras varoņu ceļš caur Romas smalko aprindu uzdzīvi arī beidzas ar paģiru garšu un eksistenāla tukšuma sajūtu. Taču *Piedzīvojumā* līdzīgie,

“apriņdām” piederīgie varoņi pat īsti nespēj saņemties saldās dzīves mutulim, eksistējot atsvešinājuma telpā. Te atzišanās jūtās ir pliki vārdi un milestība – veids, kā notriekt laiku. Cilvēki Antonioni filmā šķiet vien plikas funkcijas: pazuda mīlākā, vārdā Anna, Sandro to gatavs aizvietot ar Klaudiju, gluži tāpat kā Klaudiju ar prostitūtu kādas ballītes laikā. Sižets Antonioni ir tikai ieganstis sajūtu, faktūru, jā, kadra kompozīciju radīšanai nosacītā kino pasaulē, kurā vientulīgi eksistē viņa filmu varoņi. Antonioni režijas stila un tēmu esence summēsies vēl trijās 60. gados tapušajās filmās: *Nakts/La notte* (1961) un *Aptumsums/L'eclisse* (1962) kopā ar *Piedzīvojumu* veido filmu ciklu, kurā galveno sieviešu lomu ir nospēlējusi Antonioni būtiska aktrise Monika Viti.

Pēc šo filmu tapšanas Antonioni strādā ārzemēs, top 60. gadu svingojošās Londonas garu tverošais *Fotopalielinājums/Blow Up* (1966), Amerikā veidotais jauneklīgi ideālistiskais *Zabriskie Point* (1970) un Āfrikā filmētais intelektuālais trilleris *Profesija reportieris/Professione: reporter* (1975; ar Džeku Nikolsonu galvenajā lomā). Antonioni filmē arī 80. un 90. gados, spītējot paralīzei un strādājot, viņš ir sagaidījis arī XXI gs. Vienīgais no itāļu kino ģēniju Fellini–Viskonti–Antonioni trijotnes. **DR**

☛ Aptumsums • Fotopalielinājums • La dolce vita

Režisors **Liks Besons**. Lomās **Brūss Villiss**, **Mila Jovoviča**, **Gērijs Oldmens**, **Ians Holms**, **Kriss Takers**, **Metjū Kasovics**

Cebit/Starpix



Mila Jovoviča un Ians Holms

Eiropas, konkrēti, Francijas (valsts ar visattīstītāko kino ražošanas un finansēšanas struktūru), mērogos adekvātai, tak jēdzieniski cienīgākai atbildei gigantomānijas apsēstajai Holivudai un tās globālajai, nekontrolējamai ekspansijai arī bija nepieciešams savs "taksometra šoferis – varonis". Viņa vārds ir Liks Besons (1959). Viņš atbildes triecienam izvēlējās kultūrcitātiem bagātinātas metaforas valodu – sengrieķu zinātnieka Empedokla aprakstīto teoriju par četriem pirmelementiem, mitu kā civilizācijas evolūcijas rādītāju, jo tieši mīts ir zināšanu, zinību pirmvaloda. Mīts par Visumu kā vienotu, mūžīgu un pilnīgu sfēru, kuru Besons uzdrošinājās revolucionizēt, Visuma harmonijas pamatiem pievienojot piekto elementu – cilvēku personiskāko, jo nedziedināmo slimību – mīlestību. Besona skepsi par to, vai vispār jēga glābt pasauli, kura pati sevi dzen postā, nomāc cerība, ka varbūt tomēr mīlestības spēks ir tas radošais elements, kas visu vēl var vērst par labu. Besons ir romantiķis ar ambīcijām. Ar grāvējiem *Zilā dzelme/Le grand bleu* (1988), *Nikita/La femme Nikita* (1990), *Leons/Léon* (1994) starptautisku popularitāti jau nopelnījušais režisors aktieru ansambli varēja komplektēt ar vērienu (starptautiskas zvaigznes un Mila Jovoviča, kura tolaik bija arī Besona sieva). Ricības brīvību pieļāva filmas iespaidīgais 90 miljonu dolāru budžets, tolaik dižākais Eiropā (tas atpelnījies trīskārt). Tomēr "amerikāniskais elements" – producentu diktāts, Besona uzmācīgā salīdzināšana kā "otras Holivudas" kopēju Francijā un ažiotaža netraucēja, drīzāk stimulēja spītīgo Besonu darīt visu, lai *Piekto elementu* nesalīdzinātu ar Holivudas fantastikas megacefāliem vai plašām masām svešām kulta filmām – intelektuāliem rēbusiem ar fantastikas elementiem (kā atdarināšanas vērtus piemērus minot Ridlija Skota *Pa asmeni skrejošo/The Blade*

Ik pēc 5000 gadiem starp paralēlajām pasaulēm atveras vārti. Launuma un haosa spēki cenšas izjaukt Visuma harmoniju. Tādā brīdī pasaulei vajadzīgs varonis, kurš spētu tumsas spēkiem pretoties. XXIII gadsimtā Visuma glābēja misija jāuzņemas un par varoni jāklūst Nujorkas taksometra vadītājam Korbinam Dalasam (Villiss). Viņam palīgos tiek sūtīta Augstākā saprāta radība – pēc skata kārna, jauna meiča, vārdā Lilū (Jovoviča), kas ir šokēta par uz Zemes valdošo agresīvo cietsirdību. Taču, kad sītiis attiecīgā civilizācijas glābsanas X stunda, Lilū papildinās Būtibas četrus elementus sarakstu (Uguns, Ūdens, Zeme, Gaiss) ar piekto, viņai vien zināmo...

Runner (1982) un Terija Giliama *Brazīlija/Brazil* (1985)). Viņam izdevās! Galvenokārt tādēļ, ka Besons intuitīvi uzminēja atšķirības formulu: eiropieiski izsmalcināts dizains un atmosfēra, ko spēj radīt pedantiski izkoptas detaļas. *Piektais elements* ir filma ar holivudiska blokbastera rudimentārajām pazīmēm, un tomēr tā ir "svešais starp savējiem" stila dēļ. Šis īpatnējais, atmosfēriskais stils iemanījās pārmākt sīzeta klišeju gūzmu, aktierspēles bufonādes un mainīja pat filmas jēdzienisko vektoru. Filma no heroiskas pasaules glābsanas akcijas ar mīlestības palīdzību kļuva par kultūras dekadentās dabas triumfālu slavinājumu. Neaizmirstamu tēlu un stila citātu galerijā, ko filmai radīja Žans Pols Gotjē, ietilpst gan Gērija Oldmena pushitlers Zorks, kas vada jauno bezsmadzeņu radījumu mangaloru armiju pret Zemi, lieliskā Dīva Plavalaguna, kas dzied aprīnājamo dejas āriju (tehnoloģiski papildināts citāts no Doniceti *Lucia di Lammermoor*), Jovovičas Lilū, kuras sniegbaltās ideālās miesas sedz marles pārsēju tinums un spilgti oranža parūka, un Brūsa Villisa varoņa pasaules glābsanas kompanjons Rubijs Rods (Takers), kuru Besons+Gotjē redz kā leopardādas kombinezonā tērptu varonīgu transvestītu. Visbeidzot, *Piektais elements* nebūtu stila meistardarbs bez Erika Serā mūzikas, 90.gadu viena no izcilākajiem filmu skaņu celiņiem, kuros Serā līdz pilnībai nopulēja multikulturālisma idejas, tādu fascinējošu *world music* triumfu, kur arābu motīvi organiski sadzīvo ar itāļu popu, agresīvs reps ar lirisku etnomelodismu, disko ar klasiskām operārijām.

Diemžēl, *Piektais elements* joprojām ir Besona spilgtākā (nopietnāka varbūt ir *Žanna d'Arka/Jeanne d'Arc*, 1999) filma, jo režisors pārkvalificējās veiksmīgā kinobiznesmenī – viņa producenta talants eksplodējās jau 60 filmās! **NN**

► Pa asmeni skrejošais • Brazīlija

Režisore Agņeška Holanda. Lomās Leonardo di Kaprio, Deivids Tjūliss, Romina Borinžē, Dominika Blanka

Ģenialitātes skartie. Milas apstulbinātie. Neprāta apsēstie. Sensacionāls un skandalozs divu dižu franču dzejnieku Artura Rembo un Pola Verlēna attiecību stāsts bija gan laikā, kad tas risinājās (ap 1870.gadu), gan laikā, kad tapa šī "nepiedienīgā" filma par nešpetnā un ļoti apdāvinātā eņģeliskā pusaudža Rembo (16) un par viņu vecākā (26) precētā vīra Verlēna kaislību, kas bēdīgi beidzās Briselē, kur milniekus arestēja. Gals bija ģimenei un ciešanas abiem, toties sabiedrība guva policejiskas morāles stundu.

Britu literatūrpētnieks Benets Serfs savas vizītes laikā pie Džeimsa Džoisa Parīzē viņa sievai Norai jūsmoja: "Jūs virs ir tik liels rakstnieks!" Uz to Nora Džoisa mierīgi attrauca: "Nuja, jums jau nav nācies dzīvot kopā ar šo trako muļķa cilvēku." Lidzīgi varētu runāt Matilde Verlēna. Mākslinieks un cilvēks reālajā dzīvē var būt kā debesis pret elli, un Agņeškas Holandas filma par to liecina. Poļu cilmes rietumus iekarojusi kinorežijas ekstrēmiste Agņeška Holanda (1948) gadus četrus kasija naudu dažādās valstīs, līdz 1995.gadā sāka uzņemt savu "trako projektu" – filmu par franču dzejas ģēnijiem Polu Verlēnu un Arturu Rembo. Tas, ka piecas Eiropas valstis atbalstīja viņas ideju, ieguldot naudu, nebūtu nekas, ja būtu zināms, par ko finālā izvērtiesies filma, jo dzīvē tik temperamentīgā Holanda *Pilnu aptumsumu* veidojusi bez morāles pirksta, stāstot par iznīcinošajām un laimīgajām jūtām, kā nosūbējušā spoguļi veroties. Ja gribat pārbaudīt savu politikorektuma sliksni ar reālu stāstu no XIX/XX gs. mijas Parīzes dekadentu – literatūras slavenību dzīves, lūk, lieliska un skumja filma, kas ļaus ielūkoties Pola Verlēna dzīvē laikā, kad dzejnieks absintā tvanā ne tikai aizrāvās, bet arī bezcerīgi iemlēja un ar greizsirdības lēkmēm, kautiņiem sadzīvoja ar odiozo briesmoni, ģēniju, nepilngadīgo Arturu. Režisores teicamā reputācija (ilgstošs kopdarbs ar Kšištofu Zanusi, Andžēju Vajdu, divas nominācijas Eiropas kinobalvai par filmām *Noslēpumu dārzs / The Secret Garden* (1993) un *Eiropa, Eiropa / Europa, Europa...* (1990)) nostrādāja, radikāli noskaņoti kritiķi bija sajūsmā par šo depresīvo, dekadentisko filmu. Atklātu līdz fizioloģiskām detaļām (narkomāniskas orģijas, dzimumaktus un spīdzināšanu cietumā ieskaitot), godīgu un ciniski poētisku. Paradoksāli, bet Holandai, sievietei, izdevies palūkoties uz šo franču kultūras pārstāvju milas romāniem bez kādas idealizācijas, toties ar patiesām līdzpārdzīvojuma jūtām. Filma ir lēna, pamatīga, skaista, trakulīga, arī riebiģa. Jā, režisore apzināti provocē sabiedrību ar fizioloģiski atklātu, pat šokejošu, dekadentajos, bohēmiskajos Parīzes klubos



Cerha/Scrapix

Deivids Tjūliss un Leonardo di Kaprio

izšūpoto Varlēna greizsirdības un arī radošas skaudības pilno milu pret ģeniālo mežoni Rembo, kura dēļ Verlēns sadragāja savu ģimēni, darīja sev galu un nonāca cietumā par amorālu dzīvesveidu. Pavisam jauniņā Leonardo di Kaprio izmisīgi jautrā spēle Rembo adā jau apliecināja, ka puisis ir ģēnijs (šādiem vārdiem pēc *Pilna aptumsuma* di Kaprio slavēja Stīvens Spilbergs). Triju aktieru darbs filmā no tiesas ir fantastisks: Verlēna – brita Deivida Tjūlisa (šo aktieri atklāja Maiks Lī filmā *Kailais / Naked*, 1993), viņa sievas Matildes – francūzietes Rominas Borinžē un Rembo – Leonardo di Kaprio sniegums, kur atklātības ainas iegūst greksūdzes spējumu, naida plūst un puto aumaļām, tāpat kā kaisle. Būtībā nelaimīgas mīlestības stāsts, no kā neizdodas izbēgt arī šiem slaveņajiem bohēmas brīvajiem putniem. Kā zināms, pēc sakara ar Verlēnu Rembo moka uz Abesiniju, tur apprecējās un Francijā pēc desmit gadiem atgriezās nomirt, tā arī neuzrakstījis ne rindas. Un nelaimīgajam, visu pamestajam, nicinātajam Verlēnam pat pēc cietumā pavadītajiem gadiem pietika lepnuma Rembo mātai atzīt: "Jā, es esmu liels dzejnieks, bet jūs brālis bija ģēnijs." Lieki piebilst, ka bērnu auditorijai šī filma nav paredzēta. **NN**

☛ Romeo un Džuljeta • Titāniks • Nujorkas bandas

Režisors Orsons Velss. Lomās Orsons Velss, Džozefs Kotens, Dorotija Komingore, Viljams Ālands

Corbis/Stampix



Orsons Velss

Pēc preses magnāta, ekscentriskā multimiljonāra Čārlza Fostera Keina (Velss) nāves žurnālists Tompsons (Ālands) mēģina noskaidrot viņa karjeras noslēpumu. Vai Fostera pirms nāves izcūkstētais vārds Rosebud – rožu pumpurs – slēpj kādu intrigu?

Te nu tā ir – dažnedažādās aptaujās par visu laiku vislabāko dēvētā filma, kuras režisoram un galvenās lomas tēlotājam Orsonam Velsam (1915–1985) tās tapšanas laikā bija tikai 25 gadi. Vēl vairāk, *Pilsonis Keins* kļuva par amerikāņu režijas brīnumbērna ne tikai pirmo, bet arī labāko filmu: spoži aizsācies, Velsa Holivudas karjeras stāsts pavisam drīz pārtapa nebeidzamā ģenija un sistēmas – Holivudas studiju konfliktā. Ne viena vien Velsa turpmākā filma ir tapusi ilgi un smagi, vairākas no tām naudas deveži ir atļāvušies sakropļot un pārmontēt bez autora ziņas.

Tas notika pēc tam, bet *Pilsona Keina* tapšanas laikā un jau krietni pirms tam Velss bija slavenība – brīnumbērns ar teātra režijas pieredzi un skandāla radītāja slavu (viņa veidotais radiouzvedums *Pasaļu kari* radīja visaptverošu histēriju – robeža starp fantāziju un realitāti bija pārliecināti nojaukta). Jaunības slavas dēļ Velsu Holivudā sagaidīja atplestām rokām, viņa debijas nosacījumi bija maksimāli labvēlīgi: Velss pats varēja izvēlēties materiālu un pretendēt uz ceturto daļu no filmas peļņas.

Filmas pamatā iegūta reāla, kaut neatšifrēta avižu magnāta Rendolfa Hērsta dzīves motīvi (paralēles Hērstu spārnoja pieteikt karu Velsa filmai, liedzot pieminēt to savos preses izdevumos). Taču *Pilsona Keina* genialitāte neslēpjas dzeltenīgos Hērsta biogrāfijas motīvos, bet gan Velsa spējā savam varonim Keinam piešķirt traģiskas un teju mitoloģiskas dimensijas. *Pilsonis Keins* – tā ir pārspīlētu ambīciju, cilvēcisku nodevību un neizbēgamā vientulības traģēdija. Keina radītā pasaule – ekstravaganšu dārgumu piebāztā Ksanadu pils un viņa avižu impērija – sagrauj pašu tās radītāju.

Dziļas mizanscēnas, zemie filmēšanas rakursi un interjeros vienmēr manāmie griesti, arī ekspresīvā montāža un rafinētie stāstījuma paņēmieni (filma sākas ar “kinohroniku”, kas veltīta pasaules bagātākā cilvēka nāvei) ir nodrošinājuši *Pilsonim Keinam* šedevra statusu. Savukārt jau pieminētie griesti, kas Velsam bija vajadzīgi, lai filmētu no zema skatpunkta (operatora Grega Tolanda darbs!), kļuva teju par fatālas jēgas nesējiem viņam pašam. Ar *Pilsoni Keinu* 25 gadu vecumā Velss radīja savas karjeras griestus, kurus viņam vairs neizdevās uzlauzt. Te viņš nospēlēja gan ambiciozu jaunību, gan laika nesto vilšanos un nāvi. *Pilsona Keina*, bet varbūt arī savējo. *Pilsona Keina* kontā – viens *Oskars* (par labāko scenāriju). **DR**

☛ Lēdija no Šanhajas • Trešais cilvēks • Lauņuma pieskāriens

Režisors Džons Kasavitiss. Lomās Džina Roulendsa, Džons Kasavitiss, Džoana Blondella, Bens Gazara, Laura Džonsone

Teātra zvaigznes Mirtles Gordones (Roulendsa) acu priekšā iet bojā jauna meitene (Džonsone) – viņas fane, kas aktrisi tikko sveikusi pēc pirmizrādes. Pēc notikušā lugas iestudēšana pārvēršas murgā: Mirtle, ko nesen pametis draugs un kolēģis Moriss (Kasavitiss), nespēj nedz iejusties lomā ekstravagan- tas kundzes Sāras Gudes (Blondella) lugā par nove- cošanas un vientulības tēmu, nedz izdzēst no atmiņas mirušo meiteni.



Džons Kasavitiss un Džina Roulendsa 1977.gadā

Ši ir filma, kuras traģisko sākumu teju viens pret vienu savā karnevāliskajā un oskarotajā "šlāgeri" *Viss par manu māti* / *All About My Mother* (1999) iecēlis Pedro Almodovars. Kaut Kasavitisa darbiem reklāma – atpazīšana, kur tie citēti, nav vajadzīga. Uzskatīts par vienu no amerikāņu neatkarīgā (tātad ārpus Holivudas studijām topošā) kino aizsācējiem, Kasavitiss sadarbibā ar savu zvaigzni, arī sievu Džinu Roulensu ir radījis virkni izcilu darbu, kuros pamatprincips ir pieticīgs budžets un improvizācijas respekti. Kaut *Pirmizrāde* formāli nav no Kasavitisa oficiāliem lauriem rotātākajiem darbiem (*Oskara* nominācijas viņš saņēmis kā *Faces/Sejas* (1968) scenārists un *Sieviete pakļauta ietekmei* / *A Woman Under the Influence* (1974) režisors, trešā Kasavitisa nominācija ir kā aktierim par lomu filmā *Netirais ducis* / *The Dirty Dozen* (1967)), tā ir viena no izcilākajām filmām, kas veltīta aktiera profesijas fenomenam. Arī sievietei aktrisei, kurai filmā piemīt Džinas Roulendsas temperaments, karaliskā stāja un bezgalīgais izmisms viņas varones Mirtles histēriju un bezcerības brīžos. Mirtle netiek galā ar lomu, bieži ķeroties pie viskija pudeles un plosoties mēģinājumos, viņa nesaprot manierīgās kundzītes – lugas autore tek- stus, kuri kā apburti riņķo ap novecošanas problēmu, ko Mirtle nevēlas formulēt arī kā sev būtisku. Viņa ir

zvaigzne, kaut spocīgi tukšie viesnīcas apartamenti, kuros viņa dzīvo, ir kā uzskatāma viņas pašas privātās dzīves aina – bez ģimenes, mīlota cilvēka; tajā arvien uzstājīgāk ielaužas mirušās meitenes tēls. Viņu – jaunu, blondu, seksīgu un bezkaunīgu – Mirtles fantāzija uzbur arvien biežāk, agresīvāk. Roulendsas Mirtle ir tuvu nervu sabrukumam, viņas asiņainie cīņi ar mirušo meiteni no malas atgādina vien pusmūža histēriķes triekšanos līdz asinīm ar galvu stenderē... Un tomēr viņa uzvar – sevi, lu- gu, autori ar pretenzijām, partneri, kas bijušais mīļākais (ko kā sīku egoistu filmā spēlēja pats režisors Kasavitiss), kaut arī ierodas uz pirmizrādi pārdzērusies kā lops, noka- vējot, no kājām kritot, lai, uz skatuves izgrūsta, pierādītu, ka joprojām ir izcila. Par spīti visam. Aizkulišu un skatuves mijiedarbe, lugas iestudēšanas virtuve ar pazemojumiem un skandāliem – Kasavitiss un Roulendsa līdz kaulam pazīst teātra mašīnēriju un mākslas tapšanas cenu. Kasavitisa pārliecība vienmēr bijusi, ka tikai inerces salaušana, izsišana no līdzsvara, pat sagrūvums (kādus nereti piedzīvo vairākums viņa filmu varones) ir vienīgais ceļš uz patiesību, mākslas patiesību un arī sevi – īsto, patieso, komfortā un inercē nenotrulināto. Tie abi, pēc Kasavitisa prāta, ir kā slazds, kas nāvei līdzīgs. DR

Sejas • Viss par manu māti

Režisors Džūljens Šnābels. Lomās Ksavjers Bardems, Džonijs Deps, Olivjē Martiness, Šons Penns

Corbis/Searpix



Ksavjers Bardems un Džūljens Šnābels

Dzīve 80.gadu sociālistiskajā Kubā lūkota ar sabiedrībā dievināta, mīlota dzejnieka Reinaldo Arenasa (Bardems), kurš varai kļuva neērts, jo brīvs, un vēlāk par seksuālo citādību rafinēti šantazētā, pazemotā un izolētā cilvēka acīm. Vina bēgšana uz Ameriku un nevajadzības apzina pasaulē, kurā viss jāsāk no nulles.

Kubiešu dzejnieka un prozaika Reinaldo Arenasa dzīvēstāsts – biogrāfiskās grāmatas *Pirms iestājas nakts* ekrānizācija (21 gada vecumā Arenass kļuvis Kubas nacionālās literārās prēmijas laureāts, 70.gados tiek vajāts par homoseksuālismu, mirst 1990.gadā ASV ar AIDS), ko ar nežēlīgu maigumu režisējis amerikāņu gleznotājs, jaunā figuratīvisma lideris, kura gigantiskie, ekspresīvā manierē apgleznotie audekli pārsteidz ar vitalitātes haosu, ko rada ģeometrisku objektu un cilvēku figūru drudzainās kustības plaknē ar izmisīgiem, bet veltiem centieniem no šīs plaknes izrauties. Līdzīgi ir ar filmas galveno varoni – viņa ceļš preti sapņotājai brīvībai patiesībā ir kritiens neesamības bezdibeni. Šnābelam šis nav pirmais gadījums, kad viņš ķeras pie traģiskiem mākslas pasaules cilvēku likteņiem. Arī viņa pirmajā filmā *Baskija / Basquiat* (1996) Endija Vorhola laikabiedrs, talantīgais afroamerikāņu gleznotājs dzīvi beidza slikti – mira no narkotikām un tikai pēc nāves kļuva slavens. Šnābela eksperimenti spēles kino turpina kādu marginālu, bet visnotaļ lielisku amerikāņu neatkarīgo kinematogrāfistu tradīciju – pavēstīt publikai par talantīgu, bet mazāk zināmu (nepopulāru?) mākslinieku daiļradi un dzīvi. (Piemēram, aktiera/režisora Eda Harisa mazbudžeta neatkarīgā filma *Polloks / Pollock* (2000) ar viņu pašu galvenajā lomā – satricinoši atklāts stāsts par amerikāņu abstraktās glezniecības klasiķa, miljonāra Džeksona Polloka ar alkoholu un skandāliem pašiznīcinošo likteni – tika pie vairākām Oskara nominācijām.) Šnābela filma dokumentālā rūpībā atklāj tik fantasmagoriskas Kubas sociālisma īpatnības, no kurām ne tikai mati

ceļas stāvus. Ļaunākajos murgos nav iespējams iztēloties, piemēram, to, ka socerevolūciju Zaļajā brīvības salā pavadīja plaša mēroga seksuālā revolūcija, kurā militarizētajai kara policijai darba (lasi – spiegošanas) uzdevumos nekas nebija pretī stāties “neķītros sakaros” ar Kubas intelektuāļu – geju komūnas pārstāvjiem, lai vēlāk tos vajātu un šantazētu. Uz kādas no Kubas piekrastes salīm bija daudzskaitlīgs “morāli neuzticamo” cietums ar nosaukumu *Jaunības dārzs*, kurā uzraugi mēdza izspēlēt sadistiskas seksuālās rotaļas (uzrauga geja Rositas lomā līdz smieklu lēkmēm patiesi iejuties Džonijs Deps). Arenass visā šajā moku, nodevību, kropļību, slimību, šausalīgas nabadzības, ideoloģisko lozungu bļaurības un pusslepenās, pusdidentiskās daiļradīšanas tumsā spēj saskatīt dzīves/likteņa skarbo poēziju, un tā ir viņa dzejas oriģinālā balss. Turklāt nav jau tā, ka viņš nepazītu milestību – no varas kaprižēm brīvākos laikos Arenass bija publikas un bagātu pielūdzēju uzmanības lūnātā. Šnābels kā gleznotājs ar baudu un bez aizspriedumiem triepj spilgtas faktūras, zīmē kolorītus personāžus – gan “labos”, gan “ļaunos”, un tas viņam izdodas ar apbrīnojamu brīvības sajūtu. Ne velti šādā gauži marginālā, pat riskantā projektā piedalījušās ievērojamas amerikāņu kino zvaigznes – Deps, Penns. Iespējams, jaunpniecēja, galvenās lomas tēlotāja, spāņu Ksavjera Bardema talanta likne nebūtu tik krasi kāpusi augšup (viņa solo Alehandro Amenabara eitanāzijas drāmā *Iekšējā jūra / Mar adentro* (2004) tam ir liecība), ja nebūtu pašai aizliegtais traģiskā varoņa tēlojums filmā *Pirms iestājas nakts*. **NN**

Režisors Žaks Tati. Lomās Žaks Tati, Barbara Denneka

Francu komika Žaka Tati "firmas varonis" Ilo kungs nokļuvis mūsdienu apokalipsē – stikla un tērauda nākotnes pilsētā Parīzē.



Žaks Tati filmēšanas laukumā 1967.gadā

Komīķis, aktieris un režisors Žaks Tati (1908–1982), būdams francūzis, nekad nav tulkojis filmas nosaukumu *Playtime* franču valodā. Arī angļiskais *Playtime* ir viena no globalizācijas iezīmēm, par ko Tati ironizēja jau 60.gadu beigās.

Būdama Tati ambiciozākā filma, *Playtime* savulaik kļuva arī par viņa nelaimīgu vajātāko projektu. Lai uzbūvētu savu nākotnes Parīzi, kurā tipina izsmalcinātas 60.gadu stilā tērptas dāmiņas un laiku pa laikam pavid arī pats neveiklais lamzaks Ilo kungs, Tati bija nepieciešams radīt savu Saules pilsētu, savu utopiju Tativillu Parīzes nomalē. Filmēšanas vajadzībām uzceltā tērauda un stikla pilsēta – vizija, kuru kronēja pat debesskrāpis, prasīja milzīgus finanšu ieguldījumus un aprija arī visus paša Tati līdzekļus.

Playtime pašam Tati bija bēgšana no tautas iemīļotā komiskā personāža Ilo kunga kā centrālā "atrakciju objekta" no desmit gadu garumā (tik daudz laika šķir *Playtime* no oskarotā *Mans tēvocis / Mon oncle* (1958) panākumiem). Ilo kungs – lielais lamzaks ar hūtiiti, kaut vienmēr bijis autsaiders Tati tā neieredzētajā tehnokrātisku štruntu piekravātajā pasaulē – *Playtime* ir kļuvis par otrā plāna

varoni. Precīzāk, vienu no cilvēkiem pūli, līdzīgu starp līdzīgiem. *Playtime* Tati apzināti atteicās no sižeta un galvenajiem varoņiem, būvējot filmu kā mūsdienu urbānās civilizācijas epizožu virkni, kurā dzīvs cilvēks, arī Ilo kungs, ir tikpat dekoratīvs un atsvešināts objekts dekoratīvā un vēsā ainavā (*Playtime* nav neviena tuvplāna). Lidosta, biroji, ģimeņu paraugdzīvokļi, naktsklubs – tās ir spēles vietas, kurās Tati dancina savus anonīmos varoņus, laiku pa laikam attālā plānā izspēlējot komiskus elementus (no krēsla kritošs dzērājs bārā, iebūkoša jumta konstrukcija deju zālē...). Viņš vēroja šo cilvēces "spēlišu laiku tehnokrātiskajā spēļlaukumā" ar estēta un melanholiska autsaidera acīm, lemdams sevi nesaprasta ģenija vientulībai. *Playtime* bija traģisks liktenis: filmai nebija komerciālu panākumu, 1968.gadā Tati bija bankrotējis, viņš pazaudēja māju un tiesības uz visām savām filmām un atguva tās tikai 1977.gadā – piecus gadus pirms nāves. Tagad *Playtime* tiek vērtēts kā šedevrs, kas tapis sev neērtā laikā – 60.gadu beigās, kad franču kino sensācija joprojām bija jaunais vilnis, ne vairs savādā vakardienas parādība Tati. DR

► Mans tēvocis

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās **Entonijs Pērkinss**, **Dženeta Lī**, **Vera Mailza**, **Džons Gevins**

Corbis/Scanpix



Dženeta Lī

Trilleris – šedevrs, kurā Hičkoks spēj manipulēt ar skatītāja nerviem, pat ja *Psiho* klasiskās ainas – slepkavību dušā, detektīva slepkavību un vairākas epizodes Normana Beitsa namā – jau zināt no galvas. Būdam izcilākais spriedzes diriģents kino vēsturē, Hičkoks ne tikai ar tehniski rafinētu baudu plucina skatītāja nervu šūnas, bet vairumā savu filmu pārbauda pats savu spēju robežas. *Psiho* bija iecerēts kā eksperiments – sīka, lēta filmiņa – starp diviem projektiem (trileri *Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem/ North by Northwest* (1959) un projektu ar Odriju Hepbernu, kas tā arī netika uzņemts). Tikai 800 000 dolāru budžeta Hičkoka paša naudas – *Paramount Pictures* atteicās finansēt projektu, kas studijai nepatika, saspringts, īss uzņemšanas laiks, darbs ar TV grupu – tie bija apstākļi, kas vairāk atbilda TV filmas lētajiem nosacījumiem, nevis Holīvudas liel filmu mērogiem. Savu pieticīgo izmaksu dēļ *Psiho*, kuras pamatā bija Roberta Bloha romāns (tā ekranizēšanas tiesības izmaksāja nieka 9000 dolāru), bija lemts kļūt par Hičkoka visienesīgāko filmu. Turklāt tā pašam Hičam bija profesionālā lepnuma objekts. “Es lepojos ar *Psiho* vairāk nekā ar jebkuru citu no savām filmām, jo tā ir filma, kas pieder kinoprofesionāļiem...” viņš apgalvo Fransuā Trifo (1966.gadā). Hičs *Psiho* atļaujas nogalināt filmas zvaigzni (Lī) tās pirmajā trešdaļā (viņš aizliedza kinozālē ielaist nosebojušos,

Sekretāre (Lī) pakļaujas spējam impulsam – nozog savā kantori aploksni ar 40 000 dolāru, lai iesētos automašīnā un nervozi trauktos prom no nozieguma vietas. Pasaule ir sazvērējusies: no debesīm gāzas grēku plūdi – lietus, kas braucienu padara neiespējamu. Viņa piestāj ceļmalas motelī, kurā saimnieko jauns vīrietis Normans Beits (Pērkinss). Te ir divpadsmit tukši numuri, nervozajam vīrietim piemīt oriģināla aizraušānās taksidermija – izbāzenu gatavošana – un vājība pa nomaskētu cauru sienā vērot klientes izģērbšanos. Duša, kurā mazgāties dodas meiča, kļūst par pēdējo viņas mūžu. Tums šāvns ar atvēzētu nazi viņu nogalina: sastingusi acs zilīte un dušas kanalizācijā ūdens aizskalotās asinu straumes ir šīs traģēdijas fināla akordi. Lidz Beitsa hotelim drīz vien nokļūst noslepkavotās māsa (Mailza), milnieks (Gevins) un detektīvs, kas meklē nozagto naudu: viņu tikšanās ar Beitsu ir šokējoša.

kas riskēja nepamanīt Dženetu Lī), viņš atļaujas likt līdzpārdzīvot grēciniecei – zaglei un vēlreiz līdzpārdzīvotuma slūžas atrauj vaļā filmas finālā, kur želojams ir traģisks, iekšējo rēgu mocīts, savas mirušās mātes balsi sevi bar jau apcietinātais Normans Beits. Un paziņot, ka traģēdiju iegāns dolāru tūkstoši ir niecība vien, lemti noslikšanai purvā...

Pievienojiet vēl ģeniālo slepkavības dušā epizodi: lai to uzņemtu, Hičam vajadzēja vienu nedēļu laika un 35 gadu režijas pieredzes, Bernarda Hermana asinis stindziņo un spriedzi pumpējošo mūziku un arī Hičkoka kolēģa režisora Pitera Bogdanoviča atzinumu, ka, iespējams, tā ir visvizuālākā, viskinematogrāfiskākā filma, kas jekad tapusi, lai saprastu, kāpēc *Psiho* ir kļuvusi par pirmo no pagaidām pēdējo filmu kino vēsturē, kas ir uzņemta vēlreiz, imitējot kadru pa kadram, protams, ar citiem aktieriem. *Psiho* rimeiku 90.gadu vidū filmēja amerikānis Gass van Sants: pieņemot piedāvājumu vēlreiz uzņemt kādu no *Paramount* klasiskajām filmām, viņš izvēlējās *Psiho*.

Psiho ir arī trīs turpinājumi, kas turpina Beitsa dzīvesstāstu, un, kaut nevienu no tiem nav veidojis ģeniālā oriģināla autors Hičkoks, visos tajos galveno lomu spēlējis Entonijs Pērkinss. Šizofrēnijas mocītais Beits izrādījās 1992.gadā ar AIDS mirušā aktiera karjeras kulminācija. **DR**

☛ Sliktā slava • Logs uz sētu • Virve u.c.

Režisors Gass van Sants. Lomās Vinss Vons, Anna Heča, Džūliana Mūra, Vīgo Mortensens, Viljams H.Meisijs, Filips Beikers Hols

Alfreda Hičkoka leģendārā trillerā *Psiho* / *Psycho* (1960) rimeiks krāsās. Mariona (Heča) kaislības dēļ izšķiras par noziegumu – ar 400 tūkstošiem zagtas naudas, ko klients samaksā meičas šefam par nopirkto māju, viņa sēžas auto un bēg lietū, lai Amerikas silto sapnu zemē Kalifornijā satiktos ar parādos un nenomaksātos alimentos iestīgušo mīloto (Mortensens). Vētra bēgsanu pārtrauc nomales moteli, kur Mariona cer pārļaut nakti, taču nenotiek, ka aizkostais sendvičs vientuļā viesnīcas īpašnieka Normena (Vons) klatbūtnē izrādīsies pēdējais viņas mūža... Pazdušo sievieti sāk meklēt māsa Lila (Mūra), milnieks un saniknotā apzagtā šefa nolīgts privātdetektīvs (Meisijs).



Anna Heča

Līdzīgi franču jaunā viņa ideologam Godāram, šķiet, arī amerikānis Gass van Sants (1952) mēģina atrast vājās vietas kinematogrāfā, tādēļ režisora paša filmās tik jūtamas kinopriekšteču ēnas. *Psiho* tas kļuvis par principu, jo neba jau nu mērogā 1:1 kopēt Hičkoka šedevru par radošo mērķi izvirzījies van Sants, tāpēc ka šāda darbība būtu bezjēdzīga un neradoša jau saknē. Tikai aprobežoti pedanti var reģistrēt, ka Hičkoka filma bijusi četras minūtes garāka, ka Hičs nebūtu atļāvis tik neķītras ainas kā Normena masturbēšanu, lūrot uz Marionu pa sienā izurbtu caurumu (kurš gan var zināt, kas perinājās Hičkoka galvā, jo patiesībā jebkādu seksuālu vaļību kino aizliedza bēdīgi slavenais ASV likums – Heisa kodekss, kas no 1934. līdz 1966.gadam reglamentēja pat skūpstā ilgumu uz ekrāna) utt. Izskatās, ka van Sants ar *Psiho* huligānisko rekonstrukciju (režisors ne tikai ievieš divas jaunas epizodes – fantastisko ilgo kamearas bezmontāžas lidojumu pāri pilsētai un pa logu iekšā pie Marionas un jau minēto nepieklājīgo onanēšanu, bet arī atļaujās ironiskus kniebienus klasīķim: pie moteļa izkārtā plāksne *Pilnībā atjaunots* un citē pat Hičkoka filmas kļūdas – durvis, kas atveras bez slēgšanas, asinis uz vannas istabas sienām vienas ainas dažādos kadros ir un nav, arī Sants parādās kadrā tai pašā epizodē, kā to darī-

ja Hičkoks, turklāt rimeika autors runā ar Hičkokam līdzīgu tipu...) drīzāk gribējis demonstrēt, cik mūsu uztvere ir aizspriedumu pilna. Iedomāsimies situāciju, ka Hičkoka filmas nebūtu. Kā tiktu vērtēts šis nu par šedevru atzītais parastais kriminālgabals par alkatību, kas nekad pie laba gala neved, un maniakālo šizofrēniju, papildinātu ar transvestismu un nekrofiliju? Galu galā kāda velna pēc jāsalīdzina 1960.gada maniaks Normens Beitss – Entonijus Pērkinss ar Vinsu Vonu un Anna Heča – ar Dženetu Lī? Van Sants ironiski pierāda, ka joprojām atrodamies iluzoru aizspriedumu hipnozē. Tādēļ viņš pat kritiķu lēmumu iekļaut *Psiho'98* pasaules vissliktāko rimeiku sarakstā uztver kā pagodinājumu: "Ja nebūtu Hičkoka un manas filmas, jūs paliktu bez darba – bez šīs nominācijas." Lūk, kino un tā pielūdžeju vājā vieta: velme pakļauties stereotipiem. Pati van Santa filma ir gana iespaidīga. Tomēr mēle niez piebilst – ja nebūtu Hičkoka... Van Sants arī savā *Ziloni / Elephant* (2003) sūta sveicienu no *Psiho* – kamera kā noziedznieks lavās pie puīša dušā aiz caurspīdīgiem aizkariem. Tikai viņu nenogalinās ar nazi, bet noskūpstis – pirmo reizi mūžā. "Kino valoda kā jebkura cita valoda ir autora domas diktatūras ierocis," – tā režisors. **NN**

☛ Psiho • Zilonis • Džeriji • Mans personīgais Aidaho

Režisors Leonīds Leimanis. Lomās Vija Artmane, Uldis Pūcītis, Elza Radzina, Kārlis Sebris, Juris Lejaskalns, Lūcija Baumannē

Divu liktenīgu kaislību – pēc fiziskas milas un lepnā gara kopības izslāpušās sievietes Kristīnes (Artmane) un alkohola verga, latviešu krogus kovboja Edgara (Pūcītis) – emocionāli iznīcinošā, taču zvaigznēs nolemtā sadursme – kopdzīve uz pārļaičīga kādas Latvijas vācu muižas ikdienišķo peripetiju fona.

Kaut arī “kaislākā milas stāsta latviešu kinomākslā”, kā galvo filmas VHS laidiena reklāmas teksts, scenāristos skaitīti veseli divi autori (Jānis Silis, Antons Stankevičs), ideja par vairāku Rūdolfa Blaumaņa darbu motīvu apvienošanu filmā Leonīda Leimaņa fantāzijā brieda jau kopš veiksmīgā kopdarba ar Pāvelu Armandu pie filmas *Salna pavasarī* (1955; arī A. Brigaderes lugas teksta tēmas taču aizgūtas no Blaumaņa). Leimani (1910–1974) fascinēja ideja par antīko traģēdiju ar latviešu sievieti kā tās centrālo varoni līdzīgi antīkajai Fedrai (Madarai), kas milas vārdā lemj nāvei savu bērnu un sevi, arī Kristīne, līdzīgi Antigonei, pienākuma vārdā ir gatava upurēt savu laimi (varbūt pat dzīvību?), tomēr Liktenis lemj citādi.

Leimanim Likteņa lomā – sirds, tādēļ viņa filmās traģēdijas impulss organiski saslēdzas ar melodrāmas kolizijām un režisors pat neslēpj, ka *Purva bridējs* pēc žanra atbilst visklasiskākās melodrāmas satvaram, taču tās varoņu sociālās un cilvēcīgās (liktenīgās) izvēles patosa mērogs tomēr radniecīgs traģēdijai. No Blaumaņa darbiem *Purva bridēja* sameklēsim atsaucis gan uz novelēm *Purva bridējs*, *Sestdienas vakars*, stāstu *Atriešanās*, gan lugām *Uguni*, *Pazušašais dēls*, kur grēcīgās uzdzives, liktenīgās kaislības un atmaksas motīvi spilgti zīmēti. Cēlās Kristīnes vietā filmā redzam pilnasinīgu, nobriedušu sievieti. Nekaunīgās publiskās diskusijas par tēmu, vai 37 gadus vecā aktrise Artmane der romantiskās šķīstās jaunavas lomā lai paliek vēstures mēslainē, kaut gan tas ir fakts, ka L. Leimaņa aktieru izvēle un Gunāra Pieša – Imanta Ziedoņa strīds par Raiņa *Pūt, vējini!* traktēšanas robežām filmā paliek kā divi visspilgtākie kultūrkašķi latvju literatūras klasikas interpretēšanas (zaimošanas!) vēsturē. Kristīne kā lēmēta klist pa muižas apkārtni sava ideālā iekarotāja meklējumos, turklāt režisors principiāli akcentē Edgara un Kristīnes sakara juteklisko dabu: kaut vai klaji erotiskās ainas muižkungu gultā un lieliskais, īsts kinoatmosfēras meistarstiķis ar zibeņu un negaisa sabangoto nakti, vējā plandošajiem aizkariem un degošajām svecēm, kad Kristīne kārtējo reizi sastop negantnieku Edgaru, kurš kā zaglis



Vija Artmane un Uldis Pūcītis

ielavijies pakaļ savai laimei, savai sievietei (*sic!* – ne skuķim, ne meitenei) un viņa vien izliekas, ka bēg... Ari Edgara krogus kautiņi un trakais spīta jājiens ar zirgu pa kraujas malu ir izteikti fiziskas, jutekliskas, pat erotiskas zemstrāvas vēstījums par nevaldāmo vīrišķību. Vai, citējot režisoru: latvieši taču nav tādi, kas vienmēr staigā noliek-tām muguriņām. Tieši tādēļ Kristīne nevis piekrit izdevīgajām laulībām ar Akmentiņa kungu, bet gan «noliek savas vieglās dienas» – noņem līgavas vainagu, aizejot kopā ar Edgaru. Patiesībā jau filmā vajadzētu saukties *Purva bridēji*, jo pēc filmas mākslinieciskās loģikas šī Kristīne (Artmanes lieliskā niknā lepnuma impulsivitātē un neslēptajā erotismā) un šis Edgars (Ulda Pūciša kroņa loma, zīmogs, kas apliecina – latviešiem bija pašiem savs Alēns Delons!) paliek kopā tieši tādēļ, lai kristu viens otra kaislības purvā un ietu līdz galam – kaut vai bojā.

Interesanti, ka režisora atstātajās piezīmēs lasām par viņa nākamās (pēc *Pie bagātās kundzes*, 1969) filmas ieceri: “Jaunieši iemil viens otru. Bet meitenes māte atklāj liktenīgu patiesību: kara gados viņa dzīvojuši tepat, un meita ir ārļaulības bērns. Viņas tēvs – vācu virsnieks – ir jaunekļa tēva slepkava.” (*Leonīds Leimanis*, Rīga, 1980, 122.lpp.) Tātad traģiskas kaislības – Leimaņa aicinājums. Diemžēl sirmā, tomēr vienmēr vitālā meistara Papa/Rūķa nāve 1974.gadā filmas ieceri atstāja vien uz papīra. **NN**

☛ **Pie bagātās kundzes**

Režisors **Džons Šlezingers**. Lomās **Dastins Hofmans**, **Džons Voits**

Trauku mazgātājs no Teksasas Džo Baks (Voits) dodas iekarot Ņujorku; viņš sev ir iecerējis prostitūta, bagātu dāmu izklaidētāja karjeru. Naivā, kovboja stilā tērptā puisa mēģinājumi atrast sev bagātu sievieti izgāžas cits pēc cita. Klībais, ar tuberkulozi slimais Ratsō Rico (Hofmans) uzņemas "kovboja" sargengēla lomu, sūtot viņu pie vīriešu dzimuma klientiem...

Jā jums jāizvēlas noskatīties tikai vienu no ASV 60.gados tapušajām filmām, *Pusnakts kovbojs* būtu ideāls variants. Šī Holivudā tapusi brita Džona Šlezingera (1926) filma ir apbrīnojami noturīga pret novecošanas faktoru. Joprojām aizkustinošs naivums strāvo no Džona Voita apaļīgās sejas ar uzrauto degunu (pat ja tajā neatpazīstam Holivudas zvaigznes Andželinas Džolijas vaibstus – Voits ir viņas tēvs), joprojām traģikomiskas ir pikantās situācijas, kurās iepinas "kovbojs", joprojām pārliecinošs ir stāstījums, kurā dramatisms pamazām sasniedz kritisko masu. Ņujorka labi apmaksāta seksa vietā ar bagātām kundzītēm Džo piespēlē vien klību, nāvīgi slimu tipu kā dzīves skolotāju un vienīgo draugu. Kad kļūst pavisam skarbi, viņi abi nekurinātā dzīvoklī uzdejo pie mūzikas, kas skan no Džo radio – tā, no Teksasas vestā, ko viņam nāksies pārdot par 5 dolāriem, lai abi nenosprāgtu badā... Paradoksāli, ka abi filmas aktieri – tolaik jau popularitāti ar *Absolvents/The Graduate* (1967) guvušais Hofmans, kas kļuvis par 70.gadu Holivudas zvaigzni (ar piedēkli "anti", tā uzsverot, ka populārājam sejām nu varēja nebūt nekā kopīga ar līdzsīnējiem ideāļajiem Holivudas vīriešiem), un līdz tam mazpazīstamais Voits – palika tikai *Oskaru* nominanti. Abu dzīves pabērnu – saulaino smaidiņu zaudējušā "kovboja" un arvien nešpetnāk kāšējošā Ratsō, kuru filmas finālā kovbojs nēsās uz rokām kā mazu bērnu, – autentiskuma pakāpe ir aktiermākslas virtuozitāte. Īpaši Hofmana paveiktais. Būdamā viena no tām filmām, kas 60.gadu beigās Holivudā ienesa nenogrudinātu tematiku: raupjumu, raksturus ar ielas pieredzi, *Pusnakts kovbojā* elpo tā laika gars. Filmas psihedēliskajā ballītē, kurā nokļūst Džo un Ratsō, pavid arī Endija Vorhola studijas *Factory* sejas (Vorhola eksperimentālo filmu aktrise Viva). Svīngjošā Ņujorka, kuras noskaņas uz brīdi ir skārusi arī divus pusbadā nīkuļojošos filmas varoņus, sasaucas ar to popkultūras sprādziena vilni, ko fiksējis Antonioni filmā *Fotopalielinājums/Blow Up* (1966) un pats Džons



Džons Voits un Dastins Hofmans

Šlezingers notvērīs 1965.gada filmā *Dārgumins/Darling* ar Džūliju Kristi modeles lomā (filmas panākumi ļāva režisoram debitēt Holivudā ar *Pusnakts kovboju*).

"Vai jūs ieinteresētu ideja – filma par trauku mazgātāju no Teksasas, kas dodas uz Ņujorku, tērpies kā kovbojs, lai dzīvotu no bagātu sieviešu mīlestības, tur viņš satiek kropli, kas vēlāk nomirst autobusā," šādu jautājumu *Pusnakts kovboja* režisors uzdevis Holivudas producentam trīs gadu desmitus pēc filmas tapšanas. "Es jums parādītu durvis," bijusi atbilde, pierādot, ka patlaban līdzīga filma varētu tapt vienīgi kā neatkarīgā kino projekts. Un arī to, kāda ir 60.gadu Holivudas atšķirība no mūsdienu Holivudas.

1969.gadā *Pusnakts kovbojs* tika pie trim *Oskariem*, tā ir gada labākā filma, labākais režisora darbs un labākais scenārijs, turklāt par spīti filmai piešķirtajam X (tikai pieaugušajiem!) sertifikātam. **DR**

☛ Absolvents • Fotopalielinājums • Miesa

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās **Rods Teilors**, **Tipija Hedrena**, **Džesika Tendija**, **Sūzana Plešete**

Corbis/Scrapix



Tipija Hedrena un Rods Teilors

Uzmanību! Maza auguma apaļšis kungs ar diviem supiem saitē dodas ārā no zooloģiskā – tas ir pats Alfreds Hičkoks, kurš citīgi turpina spēli ar skatītāju “meklē mani”, iefilmējot seviniecīgā *Putnu* epizodē kā vairumā savu filmu. *Putni* ir viens no britu režisora, trilleru žanra klasiķa Hičkoka (1899–1980) izcilākajiem Amerikā tapušajiem darbiem (tur viņš strādāja kopš 1940.gada). Unikāla filma ne tikai paša Hičkoka darbu kontekstā, bet arī trillera žanra vēsturē. Filma, no kuras uzcītīgi mācījušies Holivudas (un ne tikai) katastrofu filmu veidotāji, cilvēcei uzsūtīt draudus gan iznīcību nesošu kustoņu, gan kosmisko objektu veidolā. Hičkoka bija pirmais, kura filmā *Putni* draudu objekts bija konkrēts – putni, taču racionāli neizskaidrojams. Kāpēc kaijas, vārnas un citi ikdienišķi radījumi pēkšņi sadumpojušies, lai uzbruktu cilvēkiem, tos piketējot, triecoties aizslēgtos logos un noknābājot līdz nāvei? “Tas ir pasaules gals!” *Putnos* izskaidrojumu piedāvā kafejnīcā, kurā sabēguši izmisušie Bodegabejas iedzīvotāji, dirnošs plencis. “Jūs esat ļaunums, kopš jūs atbraukšanas tas viss sākās!” blondīnei Melānijai no Sanfrancisko seja kliez kāda histēriķe. Taču tie visi ir tikai nevarīgi, fatāliem draudiem lemtu cilvēcisku būtņu šņuksti: putnu uzbrukumu iemesls nav izskaidrojams, to intensitāte nav paredzama.

Jauna, bagāta sieviete Melānija Danielsa (Hedrena) un jurists Mičs Brenners (Teilors) iepazīstas zooloģiskā. Viņš viņu notur par pārdevēju, viņa laujas spēlei un nolēmj abu iepazīšanos turpināt, sagādājot Mičam viņa meklēto putnu pāri. Avantūrista dzīta, Melānija ved putnus uz mazu miestīnu Bodegabeju, kur Mičs pavada nedēļas nogali. Paralēli abu flirtam sākas racionāli neizskaidrojami putnu uzbrukumi pilsētai.

Hičkoka manipulātorā spējas ir aprīnrojamas, kopš laika gala viņš pratis radīt spriedzi ar kinovalodas knifēm (teiksim, montējot filmu tā, lai zālē sēdošais pats fiziski uz savas ādas justos apdraudēts). *Putnos* viņš ir spēris krietnu soli tālāk gan specefektu rafinētības, gan jēgas padziļinājumā. Hičkoks vienmēr bijis pārliecināts, ka lielākais drauds cilvēkam ir cilvēks, nevis racionāli neizskaidrojams. *Putnos* viņš nodod šo savu pārliecību, taču neķeras pie monstroziem zombijiem, vien ikdienišķiem putniem, lai laupītu cilvēkam ilūzijas par viņa radības kroņa statusu.

Kaut arī *Putnos* Hičkoks izspēlējis iecienītos motīvus – pavadīnā blondīne (Tipijas Hedrenas, viņa arī 80.–90.gadu zvaigznes Melānijas Grifitsas māte, debija), seksuāla zemteksta blīvi dialogi, valdonīgās mātes (Tendija) un dēla Miča attiecības u.c., tā savā būtībā ir katastrofu filma. Ģeniāls veikums žanrā, ko Holivuda aizgūtnēm ekspluatēs XX un XXI gs. mijā pasaules gala noskaņās. Turklāt Hičkoks *Putnos* ir daudz viedāks par saviem sekotājiem – viņš atstāj filmas finālu atklātu, tā arī neļaujot uzzināt, vai pierimušo putnu uzbrukumi ir beigušies vai tie turpināsies, iznīcinot no Bodegabejas bēgošos filmas varoņus. DR

☛ Virve • Logs uz sētu • Vertigo,
Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem • Psiho u.c.

Režisors Čārlijs Čaplins. Lomās Čārlijs Čaplins, Klēra Blūma, Bāsters Kitons, Normans Loids

Alkoholā sliksstoša izbijusi mūziklu zvaigzne klauns Kalvero (Čaplins), sajūtot gāzes smaku, uzlauz kaimiņienes dzīvokļa durvis un izglābj pašnāvēnici balerīnu Terēzi (Blūma). Mēģinot viņai iedvest dzīvesdziņu un prieku, Klavero palīdz Terēzei pārvarēt slimību (iedomātu kāju paralīzi) un atgriezties uz skatuves. Viņa kļūst par zvaigzni, Kalvero karjeras veiksmes vairs nelutina.



Bāsters Kitons un Čārlijs Čaplins

Rampas ugunis ir leģendāra epizode, kurā satikušies mēmā kino komēdijas ģeniji Čārlijs Čaplins (1889–1977) un Bāsters Kitons (1895–1966). Jau kā veci vīri, jau pilnīgi citā – skaņu kino ērā lomās, kas nes personīguma un autobiogrāfiska dramatisma smeldzi.

Čaplina un Kitona varoņi abi klāj uz sejas grīmu, uzaicināti uz benefīci pēc ilga un gara nevajadzīguma un neveiksmju perioda. Aina ģērbtuvē, kurā viss šķiet kā kādreiz viņu slavas laikos, seko vēl viena spoža epizode – komisks gēgs ar klavierēm un vijoli. Filmā tas kļūst par sirmo klaunu triumfu, kam seko Kalvero nāve aizkulisēs, kā pēdējo redzot paša izglābtās balerīnas solo.

Rampas ugunis nenoliedzami ir sentimenta un melodramatisma koncentrāts, savulaik arī kritizēta par pārspīlēto garumu un Čaplina aizraušanos ar gegiem, kas demonstrē viņa (Kalvero) komiķa virtuozitāti, bet buksē filmas sižeta attīstību. Tas ir ilgi lolots un ātri uzfilmēts (pāris nedēļās) darbs, vitāli svarīgs pašam Čaplīnam kā savu filmu producentam pēc smagās komerciālās izģašanās ar *Mesjē Verdū / Monsieur Verdoux* (1947), ko Eiropā uzņēma vēsi, bet Amerikā ignorēja. Arī *Rampas ugunis* Amerikā kinoteātros demonstrēja tikai 70. gadu sākumā, ļaujot filmai tikt pie *Oskara* par labāko mūziku 1972. gadā – 20 gadus pēc tās uzņemšanas.

Rampas ugunis tapušas laikā, kad Čaplina ikonogrā-

fiskais Klaidoņa tēls jau ir kinovēsture, gluži tāpat kā veiksmīgā “mēmā” Klaidoņa pielāgošanās skaņas kino likumībām un pirmā Čaplina filma bez Klaidoņa tēla *Lielais diktators / The Great Dictator* (1940).

Rampas ugunis Čaplins mēnās, aizmāļējot acis ar pamatīgu melodramatismu (Terēzes un Kalvero attiecībām), kaut būtībā tieši šis ir paradoksālākais, personīgākais un arī traģiskākais Čaplina darbs. Rampas ugunis Čaplins nospēlē pats savu novecojoša komiķa drāmu, ietverot filmā daudz autobiogrāfisku zīmju (Kalvero istabā plakāts no viņa ziedu laikiem ar uzrakstu “Klaidonis”). Tā ir “savijņojoša vecuma traģēdija, kas izpaužas apbrīnojamajos kadros, kad, šķiet, viss pasaules nogurums atspoguļojas izmocītajā Kalvero sejā – maskā, noņemot grīmu, un vecā klauna klišanā teātra aizkulisēs, Terēzei dejojot...” rakstīja kritiķis Andrē Bazēns. “Kalvero ir tā iemiesojums, par ko varēja kļūt apbrīnojamākais visu laiku aktieris, ja viņu būtu pametusi veiksmē (kā tā pameta Bāsteru Kitonu)... Kalvero Rampas ugunis ir Čaplina baiļu un fobiju iemiesojums un tajā pašā laikā – uzvara pār tiem.” Viņa pēdējais šedevrs. (Kaut Čaplins vēl režisēja divas – *Karalis Ņujorkā / A King in New York* (1957) un *Grāfiene no Honkongas / A Countess from Hong Kong* (1967)). DR

Lielpilsētas ugunis • Mesjē Verdū • Ģenerālis

Režisors Akira Kurosava. Lomās Tosiro Mifune, Mačiko Kaijo, Masajuki Mori, Takasi Simura



Mačiko Kaijo un Tosiro Mifune

Filma, kuras uz rietumu kinokultūru atstātais iespaids ir nenovērtējams. Viena slepkavība un četras notikuma versijas: apcietinātā aizdomās turētā versija, izvarotās sievietes stāsts, pat viņas nogalinātā vīra stāsts, kurš “runā” ar medija – garu izsaucejas muti, un pasīva novērotāja malkas cirtēja notikušā atspoguļojums. Šis Akiras Kurosavas (1910–1998) piegājiens bija unikāls un nebijis. Vēl nekad un neviens kino nebija būvējis un blīvējis vairāku varoņu atmiņu plūsmu, tā arī nepaskaidrojot, kura no notikuma versijām ir vienīgā un pareizā. Katrs no drāmas dalībniekiem, kas filmēti šķietami sniedzam liecības policijas iecirknī, to atminas citādi, katrs no viņiem nosauc citu slepkavas vārdu, katrs no viņiem atšķirīgi zīmē varmākas, vīra un pazemotās sievietes attiecības un izskaidrošanas pēc notikušā. Kurš šajā drāmā izrādījies lielāks glēvulis, nelietis – varmāka, samurajs, sieviete? Kurosava atstāj jautājumu neatbildētu. Iespējams, *Rasjomonā* melo visi un nemelo neviens. Katrs no iekāres, pazemojuma un naida attiecībās samezgotās trijotnes stāstiem – notikušā rekonstrukcijām – ir atšķirīgs, gluži tāpat kā aculiecinieka malkas cirtēja versija. Fascinējoši filmētajā mežā, kur bandīts uzglūnējis samurajam un viņa sievai, notikušās traģēdijas norises ir pakļāvīgas katra interpretācijai – meliem, glēvumam un subjektivismam. Atmiņa ir relatīva un manipulējama, apgalvo *Rasjomons*. Kaut filmas finālā Kurosava liek priesterim, kas klausījies klačās par noziegumu, patosā iekliegties – es vēlos ticēt cilvēkam un patiesībai! – tas izskan kā saucēja balss tuksnesī. Patiesības nav, vien tās

Slēpjoties no lietus pie pussagruvušajiem Kioto pilsētas Rasjomona vārtiem, trīs vīriši – priesteris, malkas cirtējs (Simura) un kladonis – pārunā apkaimi satricinājušo noziegumu: ir nogalināts samurajs (Mori), izvarota viņa sieva (Kaijo), par noziegumu aizdomās turēto zagli (Mifune) ir aizturējusi policija. Katrs no drāmā iesaistītajiem stāsta savu notikušā versiju, tāda ir arī malkas cirtējam, kurš uzgājis nogalināto.

interpretācijas. Filmas ģenialitāte slēpjas Kurosavas veidotajās atkāpēs pagātnē/*flashback* un pārlicībā, ka jebkura no versijām ir gan patiesa, gan melīga vienlaikus, jo “cilvēki nav spējīgi būt godīgi attiecībā pret sevi. Viņi nespēj paskatīties uz sevi bez izpušķojumiem.”

(Kurosava)

Rasjomona parādīšana Venēcijas kinofestivālā 1951.gadā bija apvērsumam līdzīga: filma ne tikai padarīja par starptautisku zvaigzni četrdesmitgadīgo Kurosavu (viņš režijā debitē 1943.gadā), bet atklāja rietumiem arī līdz tam šķietami neinteresanto Japānas kino. Kurosava, kura *Rasjomons* Japānā tika uzskatīts par neizprotamu un komerciāli riskantu, pēc filmas triumfa (arī *Oskara*) ieguva otru elpu, pamazām ierindodama Kurosavu XX gs. kino režijas klasiku kārtā. Viņa karjera turpinājās vēl pusgadsimtu, veidojot gan tā dēvētos austrumu vesternus – *kengeki* ar Tosiro Mifuni galvenajā lomā (piemēram, *Miesassargs / Yojimbo*, 1961), kas ietekmēja itāļa Serdžo Leones “spageti vesternus” u.c., gan vēsturiskas drāmas un vērienīgas Japānas vidē lokalizētas Šekspīra darbu ekranizācijas (*Asinainais tronis / Throne of Blood* (1956) – *Makbeta* versija, *Rans / Run* (1985) – *Karaļa Lira* versija u.c.) 1990.gadā Kurosava saņēma *Oskaru* par nopelniem karjerā, bet viņa *Rasjomona* atskaņas ir atrodamas joprojām: *Memento* (2000, rež. Kristofers Nolans), *Malholandas ceļš / Mulholland Drive* (2001, rež. Deivids Linčs) un citās filmās, kas apstrīd vienas vienīgas patiesības esamību. DR

☛ Sauja pilna dolāru • Memento • Malholandas ceļš

Režisors Neils Džordans. Lomās Stīvens Rī, Džejs Deividsons, Forests Vaitekers, Miranda Ričardsone, Džims Broudbents

Bridī, kad pavulgāra blondīne (Ričardsone) plavinā gatava atdoties britu karavīram afroamerikānim Džodijam (Vaitekers), kas viņu nocopējis krodzinā, karavīru sagūsta un aizved nezināmā virzienā Īru republikāņu armijas kaujinieki. Blondīne minibrunču vietā nu dīžojas ar ieroci un kaujinieces sparū – viņa bijusi esma. Ja britu varas iestādes neatbrīvos vienu no apcietinātajiem iru kaujiniekiem apmainā pret kilnieku, viņi gatavi to nogalināt. To apzinās gan upuris, gan viņa apsargātājs Fergus (Rī), kurš visdrīzāk kļūs par viņa slepkavu. Kilnieks rāda savas meitenes Dilas (Deividsons) fotogrāfiju un lūdz savu potenciālo slepkavu Fergusu viņu sameklēt Londonā jau pēc Džodija nāves.



Džejs Deividsons un Stīvens Rī

Boja Džordža dziedātajai liriskajai *Raudu spēlei* jau piemīt klasikas garša, savukārt filma, kurai tā piederīga, 90.gadu sākumā kļuva par sensāciju. Īru režisoram Neilam Džordanam (1950) ar *Raudu spēli* izdevās ne tikai sacerēt izaicinošu rēbusu, bet arī ielauzties Amerikas Kinoakadēmijas *Oskaru* listē (piecas *Oskara* nominācijas, *Oskars* N.Džordanam par labāko oriģinālscenāriju). Boja Džordža balss gan atskan vien pašā filmas izskaņā kā padrēbe titriem, vispirms šo dziesmu dziedās jauka meitene karaokē kādā Londonas bārā – tā meitene, ko milējis nogalinātais karavīrs un kuru, viņa pēdējo lūgumu pildot, sameklējis Fergus – cilvēks, kas gan ir, gan nav vainīgs tā nāvē. Bijušajam iru kaujiniekam Londonā sākusies cita dzīve vienkāršā būvstrādnieka ādā. Viņš pavilcis svitru pagātnei, vien tas nēģeris un viņa meitenes foto... Šo filmu ir viegli sabojāt, atklājot pārāk daudz no sīzeta intrigas un laupot to apdullinošā pārsteiguma efektu, ar kādu *Raudu spēle* iedarbojas uz skatītāju, kas to redz pirmo reizi – viss viens, vai 90.gadu sākumā vai desmitgadi vēlāk. Pats rakstīdams filmas scenāriju, Džordans, šķiet, mācījies no rafinētākā skatītāja muļkotāja, aiz deguna vazātāja Alfreda Hickoka un konkrēti no viņa *Psiho/Psycho* (1960). Lidzīgi thrilleru klasiķim, Džordans sāk stāstīt vienu stāstu un dara to ar dramatisku atvēzienu. Tas ir stāsts par ķilnieka un viņa sarga, potenciālā slepkavas attiecībām – diviem antagonistiem idejas vārdā, kurus, par spīti situācijas slazdam, saista gluži cilvēcisku simpātiju mirkli. (Hickoks sāka savu *Psiho* kā stāstu par sievieti zagli, lai tad strauji mainītu tā gaitu – viņš sievieti “nogalēja” un

turpināja šķetināt intrigu, kuras centrā ir slepkava). Boja iet arī karavīrs (izcila amerikāņa Foresta Vaitekera loma), un filmas stāstu Džordans turpina virpināt jau ap citu – mīlestības kā raudu spēles – asi. Protams, starp skaisto būtni un Fergusu uzšķīlsies jūtas, vien neticiet savām acīm. Zem sievietes čaulas Džordans paslēpj pārsteigumu teju Pedro Almodovara stilā... Tik tālu nu esam, un ko nu vairs – transvestisma, dzimumu ambivalences netveramības tēma, ko Džordans tik efektīgi izspēlē *Raudu spēlē*, britu kino tik liela budžeta filmā tomēr ir izņēmums. Turklāt Džordanam tā nekālo kā karnevāliski vitāls, eksotisks atribūts – *Raudu spēles* intonācija ir šķindoši trausla un emocionāli tīra. Ari izmisuma pilna. Par spīti politisko slepkavību intrigai, kas saslēdz filmu gredzenā, tā ir viena no pārsteidzošākajām melodrāmām kino vēsturē. Tās varoņiem ir lemtas satricinošas un līdzšinējos principus noārdošas atklāsmes, un viņu pieņēmumi (kas kuram naidnieks, kas kuram milnieks) kapitulē dzīvu emociju un atbildības priekšā. Šķietami neprātīgs, bet līdz vissīkākajai emocijai un varoņu izpausmei motivēts scenārijs, spēcīga režisūra un virtuozī aktierdarbi: iru zvaigzne Stīvens Rī – pastāvīgs Džordana aktieris, izteiksmīgā Miranda Ričardsone un dabas dots talants Džejs Deividsons transvestīta lomā ir *Raudu spēles* emocionālā spēka pamats. Šī filma piespēlēja Džordanam iespēju filmēt Holivudā, tur tapa dekadentiskā *Intervija ar Vampīru/Interview with the Vampire* (1994) ar Tomu Krūzu un Bredu Pitu galvenajās lomās. DR

☛ Romāna gals • Psiho

Režisors Kristofers Bo. Lomās Marija Bonevi, Kristers Henriksens, Nikolā Lī Kāss



Kristers Henriksens un Marija Bonevi

29 gadus vecā dāņa, minifilmstudijas *Herr Boe & Company* īpašnieka Kristofera Bo *Rekonstrukcijas* atrašanās šajā 365 filmu izlasē ir principiāla. Taču ne tādēļ, ka ar šo režisora pirmo filmu Dānija startēja 2003.gada Kannu festivālā un saņēma *Camera d'or/Zelta kameras* balvu par spilgtāko debiju. Kaut jāatzīst, vismaz divās kategorijās – vizuālajā un sižeta struktūras – tas ir teicami izpildīts pārbaudījums jaunam kinematogrāfistam. Ne velti šī debija kļuva par dāņu publikas, sevišķi jaunatnes, un kases 2003.gada favorīti. Arī ne tādēļ, ka katrs sevi cenošs kinomāns filmas varoņa izmestajā frāzē “Kā jūs sauc? Emē. Ā, kā to pašu...” momentā pasmaidis, saskatījis smalku atsauksmi jeb parafrāzi par franču milas leģendu kino Kloda Leluša *Virietis un sieviete/Un homme et une femme* (1966) ar Anuku Emē galvenajā lomā.

Rekonstrukcija ir principiāla antidogmas filma. Salds mierinājums tiem, kas 90.gadu dāņu kino galveno modes zīmolu, Larsa fon Trīra inspirēto *Dogmas* manifestu pasludina par inkvizīciju, sarīkotu kino dzimšanas simtās jubilejas gadā. Ar visiem šiem muļķīgajiem “nē dekorācijām, nē mākslīgajam apgaismojumam, nē kinolentei, jā ciparu kamerai drebelīgās rokās”, ar likumu kodeksu un pilnīgā nopietnībā sarīkotajām biedru tiesām tiem, kas atļāvušies *Dogmas* rakstītos likumus pārkāpt (kaut pašam Trīram ir tikai viena filma, kas atbilst *Dogmas* manifestam, – *Idioti/Idioterne*, 1998).

Rekonstrukcija ir tīra reakcija pret *Dogmu*, precīzāk – kontrrevolūcija. Filma, kas uzņemta uz 35 mm lentes, graciozi stilizējot klasisko filmu valodu un nekautrējoties paziņojot, ka galvenais – kā nofilmet ideālo kadru, kas atklātu eksistences pilnību.

Tādēļ kopā ar galveno varoņu pāri un viņu dēkām Kopenhāgenā tik svarīgs, ja pat ne svarīgākais ir autora/režisora

“Tas, ko jūs redzēsiet, ir tikai filma, konstrukcija. Bet arī tā var ievainot.” – “Tā bija tikai filma, konstrukcija. Taču atzīstieties, tā jūs aizskāra.” Starp šīm divām frāzēm filmas sākumā un finālā divi trīsdesmitgadīgi Kopenhāgenā satikušies cilvēki, fotogrāfs Alekss (Henriksens) un Emē (Bonevi), ierauga viens otru, iepazīst viens otru un iemil... Tiesa, viņam ir draudzene, viņai – vīrs. Pēc Hiltona palagos pavadītas skaistas nakts Alekss sava dzīvokļa durvju vietā ierauga kriegļu sienu, darbā kolēģi viņu nepazīst...

aizkadra komentārs. Viņš, aizkadra mags, ir tas, kurš piešķir filmai te pasakas, te socioloģiska pētījuma nokrāsu. (“Trīsdesmit gadu vecumā mīlestība jau ir apzināta izvēle, līgums. Mēs nolemjam mīlēt viens otru, un tas ir kopīgas vienošanās pakts.”) Pamazām arī skatītājs pierod, ka viņš skatās ne tikai divu ļoti simpātisku dāņu aktieru Marijas Bonevi un Kristera Henriksena attiecību stāstu, bet piedalās komentāra veidošanā. Tāda cilvēka pārdomās, kas nolēmis noskaidrot, vai ir iespējama pēkšņa mīlestība starp pieaugušiem, dzīvi iepazīnušiem cilvēkiem, vai joprojām spējīgas dzimt jūtas “kā zibens no skaidrām debesīm”. Un kurš šo noskaidrošanu veic ar kinomākslas palīdzību. Melanholijs, emocionāla krīze, jā, bet arī drosme uzdrošināties vēlreiz. Turklāt Bo atļaujas kino ne sevišķi bieži, lai neteiktu – reti, izmantotu paņēmieni: viņš skatītāju uzrunā tieši, bez aplinkiem. Godīgi. Kristofera Bo filma ir kā daudzkrāsaina, mirdzoša, bet arī mānīgi viltīga puzzle, kuru saliekot kopā gūsiet nojausmu, vai abu skaisto aktieru (un tam, ka šie milnieki ir gandrīz ideāli, lai neteiktu – sintētiski skaisti cilvēki, filmā ir jēdzieniski svarīga nozīme) romāns bija dziļas jūtas vai ne. Varbūt pats romāns arī eksistēja tikai kāda/autora galvā, iedomās? Filma ir skaista, pat tā kā nepieklājīgi skaista, dizainēta līdz sīkumam. Attiecību mikla skaistuma vidū. Mūsdienu urbānās emocionālās nestabilitātes noskaņojums uztverts ar dizainera precizitāti. Tā jūtas var preparēt skaistu attēlu miljonos, gluži kā megapikseļos datorā. Varbūt par totālo vientulību, kas atraisa mūsu iztēli virtuālajām jūtām, ir šī spilgtā filma, kura dramaturģiski sakārtota mazos fantāziju fragmentiņos un kurā šķitums ar īstenību saplūdis kinematogrāfiskajā realitātē. Strupceļā – gandrīz paspruka. **NN**

☛ Šķeļot vilņus • Dejotāja tumsā u.c.

Režisors **Dārens Aranofskis**. Lomās Elena Bērstina, Džareds Leto, Dženifera Konelija, Mārjons-Veijens

Pirmās piecas filmas minūtes sola svētlaimi. Trīs draugi pilsētas nomalē vēro, kā no kraujas ūdeni lec jau tri pusaudzī. Vai varbūt tie ir viņi paši? Tad trijotne sēžas narkotiku zirgā un filma sāk atgādināt ar no heroīna platām acu zilītēm fiksetu deformētu pasauli, kurā eksistē viena trajektorija, viens nebeidzams vājpārs...



Dārens Aranofskis, Elena Bērstina, Dženifera Konelija un Džareds Leto

Tā ir dzīve no devas līdz devai. Bet pa vidu atrodas šīs "MTV paaudzes filmas" slimā dvēsele – galvenā varoņa (Leto) māte atraitne ģeniālā un drosmīgā Elenas Bērstinas, 70.gadu superzvaigznes, Oskara laureātes (par lomu Mārtina Skorsezes filmā *Alise šeit vairs nedzīvo* / *Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974) tēlojumā. Tādā, ka sirds plīst. Vientuļa, uzblidusi, savītusi sieviete, kas uzsēdusies televizora sēnalu barībai, un arī viņai ir sava rituālā trajektorija – kafija, šokolāde, televizors. Un sapnis. Un neveiksmīgi mēģinājumi ielīst savā mīļākajā sarkanajā kleitā. Katru dienu. Pateicoties piecpadsmit gadu nozīmīgās lomās/filmās neredzētās Bērstinas, principiāli vecās tēlojuma skolas aktrises klātbūtnē, filma iegūst to lielo elpu, kuras dēļ cilvēki vispār apmeklē kino un teātri – lai izbaudītu ļoti spēcīgas jūtas, līdzpārdzīvojumu, kas rada transam. ASV kontrkultūras zīmes figūras Huberta Selbija romāni *Rekviēms sapnim*, *Pēdējā pietura Bruklīnā* / *Last Exit to Brooklyn* (kas ekrānizēts 1989.gadā) ar ļoti skarbai poēzijai līdzīgo iekšējo monologu sistēmu ir pateicīgs materiāls kinovalodas eksperimentiem. Rekviēma intriga ir apburtā loka sindroms – dēls, kurš narkotiku iegādei regulāri iekūlā mātes televizoru, jo viņš zina, ka māte televizoru izpirks – savu mīļāko TV šovu viņa palaist garām nespēj. Un māte Sāra Goldfarba, kas grib nokļūt sarunšovā, lai visai pasaulei pavēstītu, cik labs ir dēls. Turklāt abus vieno amfetamīna tabletes: mātei tievēšanas kūrēm,

dēlam kā sastāvdaļa narkotiku vārišanai. Māti šīs tabletes pāri ir vientulības izmisumu noved trako namā, dēlu – līdz ķīmiska draņķa saindētas rokas amputācijai. Un, režisora Aranofska vārdiem runājot, "ir pilnīgi vienāga, vai jūsu atkarība ir no narkotikām, masturbēšanas, televizora, cerības, mīlestības vai ēdiena". Aranofska filma patiešām atgādina ainu pēc biežputrā iekrituša šrapneļa sprādziena: montāžas ritms brīžiem ir nesagrekojams – tik zibenīgs un neirastēnīks kā epileptiķa krīze. Piemēram, epizodē, kurā izmisušo māti sāk pa dzīvokli vajāt terorists ledusskapis, šmakstīnot durvju rikli. Brīžam gluži otrādi – anēmīks un daiļš kā skatu kartītes. Aranofskis, kurš ASV jauno neatkarīgo kinematogrāfistu Mekā – Sandensas kinofestivālā spoži debiēja ar šizofrēnisko melnbalto trilleri *Pi/π* (1998), stāstu par sajukušu matemātikas ģeniju ebreju, kurš ar mazbudžeta kompjūtera, alķīmijas formulu un senebreju ticības mācības Toras palīdzību meklē Visuma rašanās noslēpuma atslēgu, pie viena arī iespēju nopelnīt kaudzi naudas, bet beigu galā ar urbi uzšķērš sev galvu, savā otrajā filmā palicis uzticīgs šizoidai formai, tikai to piepildījis ar satriecoši humānu un, galvenais, atpazīstamu saturu. Protams, cilvēkiem ar vāju nervu sistēmu Aranofska izstrādājumi nav ieteicami. Kā bonuss filmai ir lieliska Klinta Mansela mūzika pasaulslaveno stīgu virtuozu *Kronos Quartet* izpildījumā. **NN**

Režisors Romāns Polaņskis. Lomās Katrīna Denēva, Ījens Hendrijs, Ivonna Fureno



Katrīna Denēva

Trausla blondīne Kerola (Denēva) dzīvo Londonā kopā ar māsu un strādā manikīra salonā. Darbs – anonīmi apkopjamie klients nagi – Kerolā izraisa agresīvu riebumu, gluži tāpat kā virieši, kas kāriģi snaiķstās ap vizuāli enģelisko būtni. Kad māsa un viņas draudzināš aizbrauc atvaļinājumā, atstājot Kerolu vienu dzīvoklī, viņas apzinas monstri izraisa šausmonīgu slaktīnu.

Poļu režisora Romāna Polaņska (1933) pirmā rietumos un angļu valodā veidotā filma, turp viņam pavērs ceļš pēc Oskara nominācijas iegūšanas ar debijas trilleri *Nazis ūdenī/Nóz w wodzie* (1962). *Riebums* ir stindzinoši šokējoša pieredze, kas turpmāk lika rēķināties ar jauno Polaņski kā vienu no skarbākajiem un izaicinošākajiem XX gs. režisoriem, arī kā vienu no režisoriem ar traģiskāko personīgo pieredzi (geto, mātes zaudējums kara laikā, vēlāk sievas Šāronas Teitas slepkavība). Polaņska cilvēka, īpaši sievietes psihes dēmonu pētniecība un viņa filmu tēmu riskantums – seksuālā frustrācija un nespēja iekļauties dzīves vitālajos noteikumos kā *Riebumā* – tikai progresēs, kulminējot ASV veidotajā trilleri *Rozmarijas bērns/Rosemary's Baby* (1968); filmā, ko var uzskatīt gan par perfektu psiholoģisku trilleri, gan riskantu flirtu ar sātānismu.

Taču *Riebumā* Polaņskis vēl nekoķetē ar pārdabisko, bet ar vivisektēja vēribu analizē jaunīgās Kerolas apziņas monstrus: varones acs zilītes tuvplāns, kas ievada *Riebumu*, ierauj Kerolas tramīgajās sajūtās un pasaules redzējumā. Kerolu dzen izmisumā aiz plānās istabas sienas dzirdamie māsas erotiskie vingrinājumi, un kā savas patības apdraudējumu viņa uzskata jebkura virieša seksuāla rakstura interesi.

Efekts, kādu *Riebumā* panāk Polaņskis, atdzīvinot uz ekrāna Kerolas krampjainās bailes un nespēju dzīvot, iezīžas skatītāja apziņā uz ilgu laiku. Viņš izmanto deformētu attēlu (platleņķa objektīvus), variējamas dekorācijas, padarot ikdienišķo dzīvokli, kurā aizbarikādējusies Kerola, par biedējošu dēmonu piepildītu telpu. Te Kerola citu pēc cita nogalinās “savus apdraudētājus” viriešus: draugu, namsaimnieku, lai filmas finālā sakrūpusi sēdētu savu briesmu darbu ainavā, izbaudot ziņkārīgās “normālās pasaules” – māsas, kaimiņu – reakciju. *Riebumā* ieskanas vēl viena Polaņskim būtiska tēma: normālais, normālība viņa koordināšu sistēmā ir truluma, arī ļaunuma (kā *Rozmarijas bērns*) ekvivalents. Kas ir normālāka – eksistenciāla riebuma samocītā Kerola vai viņas vitālā normālā māsa? Polaņska filma atļaujas uzdot arī šādu jautājumu. Savukārt franču aktrisei Katrīnai Denēvai Kerolas loma *Riebumā* ir viena no izcilākajām viņas karjerā. Tā pierādīja aktrises spēju ideāli iekļauties rafinētos un provokatīvos režijas meistarū rēbusos Polaņska un arī Luisa Bunjuela filmās. Drīz vien Bunjuela *Dienas skaistule/Belle de jour* (1967) viņa nospēlēja absolūtu Kerolas pretpolu – pārtikušu sievieti, kura kļūst par prostitūtu hobbija vārdā. DR

☛ Dienas skaistule • Īrnieks

Režisors Lukīno Viskonti. *Lomās Katrīna Paksinu, Alēns Delons, Renāto Salvatori, Spiros Fokass, Makss Kartjē, Roko Vidolači, Klaudija Kardināle, Annija Žirardo*

Dienviņpadsmitās provinces miestina Lučānijas zemnieku Parondi ģimene – lepnā atraitne māte Rozārija un pieci dēli Vinčenco, Simone, Roko (Delons), Čiro, Luka – pēc patriarha nāves, nabadzības un izmisuma spiesti, pārceļas uz Itālijas ziemeļiem, uz industriālo Milānu, lai būtu iespēja sākt labāku dzīvi. Labās dzīves sapni ikdienas kļāpāt apnicībā pamazām sabiezē ģimenes traģēdijā par nepiepildītām vīriešu cerībām, aklū greizsirdību, sociālo netaisnību un eksistenciālu bezcerību.



Alēns Delons un Renāto Salvatori

Lukīno Viskonti (1906–1976) atzinies, ka līdztekus itāļu proletāriešu dramatisko likteņu hronoloģijai viņš vēlējis uzņemt smeldzīgu dzejoli par bokseriem, jo viņu kā dzimtu aristokrātu fascinējis šī brutālā sporta veida prātam neapveramais un neizprotamais enerģētiskais jutekliskums. Popularitāti aizvien vairāk iekarojošā neoreālisma atmosfērā, kad dzīves patiesīgums bija mākslas ietekmīguma galvenā mēraukla, Dostojevskas neirotiskā psiholoģisma cienīgā manierē rūpīgi iztamborētais Parondi saimes locekļu tik daudzšķautnainais attiecību tīkls bija istā augsne, kur sānceļos iepīt režisoram tik svarīgās blakus tēmas – par vistuvāko cilvēku šķietami neiedragājamām svētajām asinssaitēm, kas mēdz sevi slēpt negaidītus pārsteigumus. Vispirms jau valdonīgās mātes provinciāli tiešais mēģinājums izriktot savu dēlu, viņai mūžīgi stumdāmo mazuļu, dzīvi. Tā saderināšanās laikā ar enerģiskās mātes un viņas plecīgo "puisiņu" varzas ierašanos ar pārmetumiem par pienākumiem pret ģimeni tiek salauzta vecākā brāļa Vinčenco (Fokass) sirds un iecerētā laulība ar skaistuli Džinetu (Kardināle), viņas laipno ģimeni, kura bija gatava uzņemt kā gaidītus ciemiņus nabaga Parondi. Kad dēli paši mēģina iekārtoties Milānas darba tirgū, viņu, lauku, izredzes ir visai žēlīgas. Spēka mitriķis Simone (Salvatori), kāda ambicioza trenera pierunāts, rekrutējas par "sitamo gaļu" profesionālam boksam līdzīgos pasākumos, kas sola iespējamu vieglu peļņu (starp citu, Viskonti lieliski filmē nežēlīgos boksa mačus kā bezjēdzīgas "isto vīru" slavaskāres ciniņus). Hulīgāns Simone satiek un, kā prot, arī mil vēso, emocionāli šķietami nepieejamo Nadju (Žirardo). Čiro (Kartjē) kļūst par automehāniķi, bezvārda skrūvīti augošajā Milānas autoindustrijas citadeles mašīnērijā, un pamazām bez vārdiem norobežojas, aiz-

plūst no ģimenes. Brālis Roko (Delons) strādā automātiskajā veļas mazgātavā, un tieši šī tolaik subtilā, nedaudz neveiklā, aizlūzta skaistūļa dzīvesceļš, protams, saista Viskonti kā filmas emocionālais centrs (savādi, bet fakts, ka tieši Viskonti pieder aktiera Delona pirmatklājēja gods, bieži vien tiek aizmirsts). Uzticīgais, varbūt pat lētticīgi naivais (ideālists?) Roko, kurš klusitēm nezaudē sapni reiz atgriezties mīļajā paradīzē laukos un ar kuru viltnieks, daudzoņa un laimīgās ģimenes pamatu grāvējs Simone izspēlē ļaunu, kriminālu joku (pierunā uz zādzību, lai izrādītos Nadjas – Žirardo acis) un apstākļu iespaidā kā par postu iepazīstina kautro jaunekli ar noslēpumaini skumīgo jauno sievieti, rada neprognozējamās sekas. Viskonti ģimenes un ikdienas drāmu spēji uzsviež greizsirdīgas mīlas traģēdijas augstumos, pie reizes nodemonstrējot savu ārkārtas kinematogrāfisko jušanu ar šķietami maznozīmīgiem, taču izteiksmīgiem vizuālajiem tēliem izteikt tūkstošiem reižu vairāk par jebkuriem afektētiem vārdu plūdiem. Kā grafiski tik skopā, bet klasikas zelta sarakstā iezīmogotā aina uz Milānas katedrāles jumta – divas milētāju figūras un to magnētiskā trajektorija: skats no augšas, kurantu zvanu skaņas, pirmsrieta migla un netālu stāvošais svešinieks – greizsirdis melnā mētelī, gatavs uz jaunāko. Turklāt Viskonti filma, kas iemantoja lavinveida popularitāti jaunatnes vidū, izrādījās arī ietekmīga modes diktētāja: no *Roko un viņa brāļiem* nāk nevērtīgie biezie džemperī un puloverī ar augstajām apkaklēm, kam pāri uzsviesta raupjā žakete – stilīgā jauno dusmīgo uniforma pat ziemā. Milānā gan tā nav nāvējoša atšķirība no naža, kas filmā tiek izvilktas, – un brālis paceļ roku pret brāli... **NN**

☛ Dievu mijkrēslis • Ģimenes portrets interjerā

Režisors **Federiko Fellini**. Lomās **Piters Gonsaless**, **Fiona Floransa**, **Federiko Fellini**, **Anna Manjāni**, **Gors Vidāls**

Corbis/Scapix



Federiko Fellini 1972.gadā

Jauns cilvēks – Fellini astonpadsmit gadu vecumā (lomā Piters Gonsaless) – ierodas kara laika Romā. Šis fakts kļūst vien par ieganstu režisora spēlei ar laika plūsmu un realitātes nogriežņiem, kurā zūd starpība starp spēlfilmām un dokumentāla darba nosacītību.

Šis Federiko Fellini (1920–1993) filmas tēlu straume veļas aumaļām, tā ierauj sevi kā atvarā, par spīti faktam, ka filmā nav nedz skaidri nolasāma, lineāra sižeta, nedz galveno varoņu. Galvenais varonis ir pats Fellini, kas brīžam kopā ar uzņemšanas grupas ļaudīm pavidkadrā, pāris reižu visas filmas gaitā uzdod jautājumus aizkadrā, un viņa Romas sajūtas. Tā ir apdullinoša vizuāla plūsma, kas tevi piemin pie zemes, liekot apjēgt, ka tāda vēriena, pārliecības un meistarības režija mūsdienās vairs neeksistē. Grūti iedomāties, kurš vēl spētu vairāk nekā divas stundas noturēt uzmanību bez skaidri iezīmēta stāstiņa, kaut filmas sākumā tiek pieteikts varonis – jauns cilvēks no provinces (paša Fellini *alter ego*), kas viņam tik vien vajadzīgs, lai veidotu filmu kā sajūtu un tēlu lavīnu... Straumei neeksistē laika plaknes: tā var iebrāzties vitālā un nožēlojamā balagāna izrādē Romā kara laikā, tā var aiznest līdz Romas metro būvētājiem mūsdienās (70.gados), kuru acu priekšā sabirst viņu nejausi uzietās pāris tūkstošu gadu vecās freskas, tā var ieklist pāvesta apartamentos un padarīt mūs par sirreālas modes skates lieciniekiem, kur ar skrituļslidām pārvietojas mūki un aubēs kā ar zaķa ausīm gaisīgi slidmūķenes – modeles, tā var atgriezties Fellini jaunības laiku Romā, lai ilgi un kāri izbaudītu publikā nama, kur ieklidis jauniņais laukis, epizodes. Te, Mūžīgajā pilsētā, mīt Fellini karnevāliski krāšņās sievietes un prostitūtas no viņa jaunības, te viņš pats nu jau atkal mūsdienās seko par Romas simbolu dēvētajai itāļu aktrisei Annai Manjāni (viņa ir arī P.P.Pazolīni filmas *Māte Roma / Mamma Roma* (1962) zvaigzne, dramatiskās prostitūtas lomas tēlotāja), kā paparaci vaktēdams pie viņas mājas, lai pavaicātu kaut ko par Romas būtību un sajūtām. Manjāni itāļu režijas ģenijam Fellini teiks: “Ej gulēt, Federiko, ir pārāk vēls, un es tev neticu...” Bet kāds amerikānis stāstis, ka dzīve Romā, pilsētā, kas tik daudz reižu piedzīvojuši postu un atdzimšanu, piedod spēku. Savukārt Fellini *Roma* atgādina par kino, kāda vairs nav. Līdzīgi kā tās freskas, kas izdzīst Romas metro būvētāju un mūsu, skatītāju, acu priekšā. **DR**

☛ Ceļš • Kabirijas naktis • La dolce vita • Amarcord u.c.

Režisors Neils Džordans. Lomās Reifs Fainss, Džūliana Mūra, Stīvens Rī

1946.gads. Rakstnieks Moriss Bendriks (Fainss) naksnīgi mierīgajā pēckara Londonā nejauši satiek savu labāko draugu Henriju (Rī), kurš apprecējis viņa bijušo ligavu Sāru (Mūra). Bendriksu joprojām moka nezina, kādēļ pirms pāris gadiem kara, bumbu sprādzienu un viņu mīlas romāna apogeja laikā Sāra viņu tik pēkšņi un bez iemesla pametusi. Savukārt Henrijs izkrata sirdi draugam un atklāj aizdomas, ka sieva viņu krāpj. Palīdzību viņš meklē pie privātdetektīva, mierinājumu – pie drauga. Kaislību trijstūrī – greizsirdība, aizvainojums par draudzības nodošanu un mežonīga iekāre – pretrunīgas jūtas uzliesmo līdz baltkūlei.



Celia/Snapix

Džūliana Mūra un Reifs Fainss

Romāna gals ir britu klasiķa Greiema Grīna filosofiskā romāna ekranizācija, kurā irš Neils Džordans (*Raudu spēle/The Crying Game* (1992), *Intervija ar vampīru/Interview with the Vampire* (1994), *Miesnieka dēls/The Butcher Boy* (1997), *Labais zaglis/The Good Thief* (2002)) ar kinematogrāfa līdzekļiem panācis brīnišķīgu rezultātu: radījis vienu no labākajiem prozas pārcēlumiem uz ekrāna – skumju un viltīgu stāstu par mīlestību un Dievu. Grīnam tēma par Dievu, kurš vēro pat tos cilvēkus, kas cenšas no Viņa aizgādniecības aizbēgt, ir vadošā romānā. Džordans (1950) ignorē reliģiskos pārspriedumus un koncentrējas uz cilvēku attiecību noslēpumaino dabu. Tādēļ, piemēram, arī aktieru trijo divu galvenos vīriešu tipāžus viņš apmaina vietām: pēc skata tipiskam bohēmietim Rī liek tēlot izmisušu, apjukšu un nelaimīga klerka sausiņa lomu, bet bāļajam intelektuālim Fainsam – vitālas kaisles, nevis radošās krīzes neirožu apmātu rakstnieku.

Jā, Fainsa varonis cieš, nesaprazdams, kā viņam šķiet, sievietes loģiku, kādēļ romānu Sāra pārtrauca bridī, kad viss bija tik labi: kaut arī pār Londonu traucās fašistu lidmašīnas, sprāga bombas, taču pat liesmās dārdošie gru-

veši un nāves bailes nespēja milniekus izdzīt no gultas. Džordans pasakaini ritmizē kaislē savito kailo ķermeņu trīs ar sprādzienu viņiem, kas satricina namu, kurā viņi slēpjas, kā svētības palagu pāri milētājiem izklājot Maikla Naimena jutekliski traģiskās, šķietami monotonās mūzikas treļļus. Filmas finālā – Sāras izšķiršanās miklas atminējumu – savādāk kā par katarsi nenosaukt. Izrādās, pašā kara peklē, nāves briesmu un mīlas ekstāzes kulminācijā viņa ir devusi zvērestu Dievam, ka pametīs savu mīloto, lai tikai viņš paliktu dzīvs! Šo cietsirdīgo un maigo patiesību līdz skatītājam režisors novada pamazām un gudri, bruņojies ar divu lielu aktieru Fainsa un Mūras talantīgo saspēli, kas fascinē un aizmēž jebkādas aizdomas par saldu melodramatismu neticamos apstākļos. Filmai stilistisku retroarmu piešķir pat tās apzināti teatralizētā vide. Kopā ar filmām *Braitonas klints/Brighton Rock* (ar Ričardu Atenboro galvenajā lomā, 1947) un *Goda konsuls/The Honorary Consul* (ar Maiklu Keinu, 1983) *Romāna gals* veido spēcīgāko Greiema Grīna romānu kinotrijotni. 1955.gadā *Romāna gals* jau tika ekranizēts ar Deboru Kerru un Venu Džonsonu galvenajās lomās. **NN**

☛ Raudu spēle

Režisors **Viljams Vailers**. Lomās **Odrija Hepberna**, **Gregorijs Peks**, **Edijs Alberts**

Burvīga XX gs. princese stīrnas acīm Anna (Hepberna), nogurusi no oficiālo pienākumu nass, krīt histērijā un aizbēg no zelta būra – karaliskajiem apartamentiem Romā. Aizmigušu uz solina vīnu ne īpaši azartiski savāc žurnālists (Peks) ar pēdējām 5000 lirām kabatā. Miegainā un naivā princese nonāk vecpuša dzīvoklī, apvaicājoties, vai tā ir lifta kabīne, un mierīgi dodas cūcēt. Nakamajā rītā savā darbavietā avīzes redakcijā žurnālists valsts viešnas princeses portretā sazīmē savu pusnakts cieminu.

Romas brīvdienas – tas ir mūžīgās pilsētas šarms, jaunības Odrijas Hepbernas rotaļīgais naivums un stīrnas plastika un tolaik jau atzītās Holivudas zvaigznes Gregorija Peka rafinētā elegance un simpātiskā pašironija. Tā ir filma – stils: melodramatiska pasaka un izsmalcināta rotaļa, kur reālajā pasaulē nedzīvojušās princeses Annas absolūtā bērnišķīgā nevainība atbrūno ne tikai reportieri, bet arī zālē sēdošos. Būdam viens no pieredzējušākajiem Holivudas stila meistariem, kas spēja strādāt gan drāmas (*Mūsu dzīves labākie gadi / The Best Years of Our Lives*, 1946), gan biblišķā epā (*Ben Hurs / Ben-Hur*, 1959), gan muzikālās filmas žanrā (*Smieklīgais skukis / Funny Girl*, 1968), Viljams Vailers (1902–1981) nodrošināja *Romas brīvdienu* panākumus, atrodot Odriju Hepbernu, kura līdz tam bija filmējusies vien Eiropā un izmēģinājusi spēkus uz teātra skatuves Brodvejā. (Vēl viens Vailera veiksmīgs atradums ir Bārbra Streizande, kura par debijas lomu *Smieklīgajā skukī / Funny Girl* (1968) tika pie *Oskara*.)

Desmit *Oskara* nominācijas romantiskai komēdijai nav bieža parādība, taču tieši tāds bija sajūsmas rādītājs, ko Viljama Vailera *Romas brīvdienas* izraisīja Amerikas Kinoakadēmijas locekļos. Būdam romantiska pasaka par princeses brīvdienām Romā, tā ir kļuvusi gan par 50. gadu kino atturīgās elegances zīmi, gan Holivudas augsto dziesmu mūžīgajai pilsētai. Ar savu pirmo lomu amerikāņu filmā – gaišā, naivā un romantiskā komēdijā – Eiropā augusi, maz pieredzējusi aktrise Odrija Hepberna kļūst par 50. gadu kino elegances un sievietes bērna (ne vampa, ne pavadējas un spīšanas...) simbolu un tiek pie *Oskara* – viena no trim, kas nonāk *Romas brīvdienu* kontā. (*Oskars* tiek arī filmas scenāristam – vairāk nekā 40 gadu par *Romas brīvdienu* scenāristu tika uzskatīts Ījens Maklelans-Hanters, kaut tā patiesais autors bija



Odrija Hepberna un Gregorijs Peks

Daltons Trumbo, viens no melnajā sarakstā iekļautajiem Holivudas profesionāļiem, kuriem bija aizliegts darboties filmindustrijā ideoloģisku iemeslu dēļ, – un arī filmas kostīmmāksliniecei).

Eksistē pieņēmums, ka princeses Annas romantiskajām dēkām mūžīgajā pilsētā, kas iedvesmojušas filmas *Romas brīvdienas* veidotājus, ir konkrēts prototips – britu princese Margarēta, taču šai filmai ir tikpat nosacītas attiecības ar realismu kā daudzām vēlākajām Holivudas versijām par *Romas brīvdienu* tēmu, romantiskām komēdijām ar augstdzimušām personām (*Princeses dienasgrāmatas / The Princess Diaries* (2001) u.c.). Tādas Romas vairs nav, gluži tāpat kā tik nevainīgu un fizisko aspektu ignorējošu milas stāstu kā šī princeses Annas un reportiera mulsu skatienu un romantiskas jūsmas pilnā, nevainīgā dēka. Lūk, arī Viljama Vailera elegantās pasakas ilgmūžības noslēpums! **DR**

☛ Brokastis pie Tifānija • Smieklīgais skukis

Režisors Bezs Lurmens. Lomās Leonardo di Kaprio, Klēra Deinsa.....

Naidīgu dzimtu Monteki un Kapuleti atvases Romeo un Džuljeta iemil viens otru apstākļiem par spīti... Tālāk skat. Viljama Šekspīra klasisko tekstu.



Klēra Deinsa un Leonardo di Kaprio

To, Šekspīra klasisko tekstu, uzcitīgi ir studējis arī austrālietis Bezs Lurmens (1962), kuram *Romeo un Džuljetas* ekranizācija bija riskanta debija Holivudas spēles nosacijumos. Pirms kompānija *XX Century Fox* uzticēja austrāliešu režisoram projektu ar 17 miljonu budžetu, viņš bija tikai vienas Austrālijā tapušās savas debijas filmas *Bargā deju zālē/Strictly Ballroom* (1992) režisors. Azartiskas, muzikālas, ironiskas filmas, kuras darbība faktiski norisinās tikai un vienīgi deju zālē, autors. Te Lurmens izrēķinājās pats ar savām bērības traumām – pieredzi, apgūstot balles dejas paša mātes ar iesauku *Strictly Ballroom* virsuzraudzībā. Mātes dresūra galu galā nesa saldus augļus, Lurmenu pamanīja Kannu festivālā, pēc kura tad arī sākās austrālieša starptautiskā karjera. Kaut Holivuda, uzaicinot Lurmenu “uz deju” – sadarbību, nebija sajūsmā par viņa ideju ekranizēt *Romeo un Džuljetu*, tāpēc ka Šekspīrs 90.gados – tas skan riskanti, jo komerciāli apšaubāmi. Lai arī Lurmena ideja bija gana lecīga – pārcelt *Romeo un Džuljetas* darbību nosacītos mūsdienu interjeros, Itālijas Veronu pārvēršot par Kalifornijas Veronbiču un Monteki un Kapuleti dzimtu pārstāvjus par agresīvu 90.gadu jaunekļu baru, viņam nācās savu ideju aizstāvēt, filmējot proves ar Romeo spēlēt gatavo Leonardo di Kaprio.

Romeo un Džuljetas kino ekranizāciju aste bija gana gara arī pirms Lurmena projekta: arhivāri pieminēs 1936.gada Holivudas versiju ar Normu Šireri un Lesliju Hovardu, Robeta Vaiza reālistisko (tā laika Holivudai!) mūziklu *Vestsaidas stāsts/West Side Story* (1961), kas stilistiski ir

vistuvākais Lurmena filmai, gan arī itāļa Franko Dzeffirelli 1968.gada versiju, kas joprojām tiek uzskatīta par teju ideālu šīs lugas ekranizāciju.

Tomēr Beza Lurmena aprēķins bija precīzs: Šekspīra tekstus ne tikai pārcelt mūsdienās, bet arī filmas stilu veidot atpazīstamu tai paaudzei, kas augusi ar *MTV* mūzikas video un klipu kultūras pieredzi. Uz to tendēts bija gan izteismīgais saundtreks, gan filmas jauneklīgi klipiskais stils, arī pamatīgais akcents uz *action* un pat vardarbību, kas Lurmena versiju principiāli atšķir no romantiskās Dzeffirelli filmas.

Paša Lurmena daiļrades kontekstā (joprojām viņš ir tikai trīs filmu režisors – *Romeo un Džuljetai* sekojusi vien *Mulenrūža/Moulin Rouge!* (2001), kas gadsimtu mijā atsvaidzināja teju šķietami izplēnējušā muzikālā žanra pievilcību) *Romeo un Džuljeta* ir viena no viņa tā dēvētajām sarkanā priekšskara filmām – apzināti teatrālām, stilā eklektiskām, bet mērķtiecīgām un neskaitāmu kultūrietekmju barotām. Lurmens vienmēr ir apgalvojis, ka, ja Šekspīrs būtu viņa laikabiedrs, viņš savu *Romeo un Džuljetu* uz ekrāna gribētu redzēt tieši tādu, kāda ir Lurmena filma. Šekspīra gaume lai paliek uz Lurmena sirdsapziņas, taču publika visai azartiski vēlējas redzēt tieši tādu – mūsdienīgu, dinamisku, popkultūras “rivmaize” apvārtitu Šekspīru. Par komerciālo panākumu trūkumu (kase 140 miljoni) filma nevarēja sūdzēties, turklāt tā apliecināja gan Lurmena, gan viņa tik puiciskā un aizrautīgā Romeo – Leonardo di Kaprio talantu. **DR**

► Mulenrūža • Vestsaidas stāsts

Režisors Žaks Demī. Lomās Fransuāza Dorleaka, Katrīna Denēva, Mišels Pikolī, Žaks Perēns, Daniela Darjē



Fransuāza Dorleaka un Katrīna Denēva

Mazā piejūras pilsētīnā slēdz kafējnicās, no terasēm novāc lielos lietussargus un gatavojas mirušajai sezonai ziemai. Jūrnīeki baltās formās pēdējoreiz bravūrīgi planē pa pilsētas ielām pirms tāla reisa. Tikmēr pilsētas jaunatne kā gājputni pošas jaunai dzīvei – prom, prom no šīs provinces, uz Parīzi. Neviens nešaubās, ka dzīve tur, lielpilsētā, būs laimīga. Tā domā arī vietējās skaistules dvīnes Solanza un Delfīne (Denēva, Dorleaka), kas Rošforas vasarās māca atpūtniekiem dejot. Vēl tikai atvasaras romantiskās cerības: ja nu tomēr tepat, mājās, vēl izdodas satikt mūža lielo mīlu?

Rošforas meitenes ir radošā trio (režisors Žaks Demī + aktrise Katrīna Denēva + komponists Mišels Legrāns) otra lielā veiksmē pēc ārzemēs, pat PSRS tik populārajiem Šerbūras lietussargiem / *Les parapluies de Cherbourg* (1964). Kaut gan Francijā tieši *Rošforas meitenes* ir nepārspēta tautai mīļākā filma (franču *Cinescope* aptauja, 1999). 1991.gadā, kad *Rošforas meitenes* muzikālās filmas ceturtdaļgadsimta jubilejā restaurēja un izlaida uz ekrāniem komplektā ar pilnmetrāžas dokumentālo filmu *Meitenēm jau 25 gadi*, miljoniem cilvēku tie bija sirsnības pilni nacionālie svētki – kā ikviena atgriešanās jaunībā. Var pasmaidīt par filmas situāciju naivumu, bet tikpat labi to var saukt par īpašu kinopoētiku, tādu tīrā kinoromantisma garu, kas, gan ar lokālo Francijas dienvidu Azūra krasta šarmu, tomēr ir patapināts no klasiskajiem Holivudas mūzikliem ar sīzeta plūsmā iestarpinātiem deju un dziesmu numuriem, kuros bez galvenajiem kadra varoņiem aktīvi iesaistās arī apkārtējie fona personāži (piemēram, jau pieminētie jūrnīeki, kafējnicu publika u.c.). Ne velti *Rošforas meitenes* horeogrāfiju veidojis amerikāņu mūziklu leģenda Džīns Kellijs (*Dziedot lietū / Singing in the Rain*, 1952). Legrāna mūzika sen kļuvusi par folkloru un komponists – par vienu no ražīgākajiem franču nacionālā kino skanņu pasaules karaļiem. Nav kuriozs fakts, ka

Lars fon Trīrs, veidojot savu antimūziklu *Dejojotāja tumsā / Dancer in the Dark* (2000), vienā no lomām aicināja Katrīnu Denēvu – Eiropas mūzikla tradīciju iemiesojumu, varoni no Žaka Demī (1932–1990) filmām!

Rošforas meitenes triumfa gājienu Francijā 1967.gada vasarā, kad ļaudis stundām stāvēja rindās pēc biļetēm, apēnoja traģisks notikums. 26.jūnijā pa ceļam uz Nicu avarēja sporta auto, kurā atradās Fransuāza Dorleaka, šīs filmas zvaigzne un Katrīnas Denēvas, dzimušas Dorleaka, gadu vecākā māsa. Veiksmīga modele (Diora modes namā), jauna, talantīga un skaista brunete ar aristokrātiski bālu ādu, Parīzes konservatorijā skolojusies aktrise, kurai jau *Rošforas meitenes* laikā paredzēja spožu starptautisku karjeru, kura jau bija nopietni pieteikusi sevi Romāna Polaņska filmā, Anglijā uzņemtajā trillerī *Strupceļš / Cul-de-sac* (1966). Nākotnī, kuru vēlāk tik sātiģi piepildīja māsa, skaistuma simboliskā figūra Francijas Marianna, Katrīna Denēva.

Bet seno, krāsaini naivā, lirisku meldīju pilno, dzīvespriecīgo filmu par dviņumāsām sapņotājām kaut vai mājas kinozālē no mīļāko suvenīru kolekcijas vajag laiku pa laikam noskatīties no jauna. Tas ir tāpat, kā pieķerties pie garām-ejoša franču jūrnīeciņa beretes zilā pompona – uz laimi! **NN**

• Dziedot lietū • Dienas skaistule • Dejojotāja tumsā u.c.

Režisors **Toms Stopards**. Lomās Gērijs Oldmens, Tims Rots, Ričards Dreifüss, Iens Glens

Nofilmēta improvizēta teātra izrāde, kurā pasaules pirmā dramaturga Viljama Šekspīra galvenās lugas *Hamlets* šizētiskais karkass apgriezts ar odiri uz āru: galvenie varoni kļūst nesvarīgi, toties maznozīmīgie kaut uz brīdi iegūst situācijas noteicēju orolu. Skaidrs, ka tā ir tikpat delverīgi transformēta *Hamleta* versija, kā to darīja dīzais bards (arī oriģinālā *Hamleta* ideja taču ir nozagta) un kurā "laiks izgāzies no engēm" filosofiskā problemātika aplūkota no šo nenozīmīgo mazo jautānu skatpunkta. Sava veida postmodernisma estētiskās hulīgāniskās manifestos kino, kurā kino ir teātris – "viss kājām gaisā".



Toms Stopards

Kad 1990. gadā Venēcijas kinofestivālā galveno *Zelta lauvas* par labāko filmu saņēma britu dramaturga Toma Stoparda (1931) no visiem viedokļiem pašdarinātās (lugas autors – filmas režisors) skandalozās, jo nekaunīgi novatoriskās lugas *Rozenkrancs un Gildenšterns pagalam* savā teatralizētajā formā ļoti askētiskā ekranizācija, daudzi to uztvēra kā žūrijas estētisku kaprīzi, kaut arī dāņu principi Hamletu nogalināt sūtīto studiju biedru lomās ironiski plosījās 80. gadu britu trīsdesmitgadīgo paaudzes labākie aktieri Tims Rots un Gērijs Oldmens.

Tomēr Stopards bija trāpījis desmitniekā, uzdodams, šķiet, svarīgāko jautājumu: vai mēs (t.i., parastie cilvēki) vispār spējam kontrolēt situāciju sociāli un politiski determinētajā pasaulē, kurā notikumu patiesos motivāciju nav lemts uzzināt tāda "sikuma" dēļ, ka neba mēs šo situāciju radām. Un tādēļ, pēc Stoparda prāta, svarīgāk par izskaidrojošām atbildēm ir prast istajā brīdī uzdot pareizos jautājumus. Vismaz mākslas teritorijā, kur to arī iespējams visbrīvāk darīt.

Kaut godalgotā Stoparda kaprīze kinorežijā tā arī palika vienīgā viņa praktiskā pieredze otrpus kamerai, nenoliedzami šim inteliģentajam, pēc paša atzinuma, bibliotēkas klusuma cilvēkam ir nozīmīga loma pasaules

kinematogrāfā. Kaut vai kā kvalitātes limeprādim, jo literāts Stopards ir dziļi pārliecināts, ka pat tik masveidīgā izklaides industrijā kā kino iespējams nenolaisties līdz literārās izteiksmes viszemākajiem slāņiem. Viņš sargā valodu un spēlejas ar to, būdams t.s. nopietno mākslas filmu scenāriju autors un literārais konsultants (piemēram, Stīvens Spilbergs bieži izmanto Stoparda pakalpojumus savu filmu dialogu tekstu redaktūrā). Pēc Toma Stoparda scenārijiem tapuši filmi (kopskaitā 34) sarakstā ir tādi meistardarbi kā *Iemilējiem Šekspīrs / Shakespeare in Love* (1998), par kuru Stopards saņēma *Oskaru* (reiz tika nominēts arī par *Brazīliju / Brazil*, 1985), *Saules impērija / Empire of the Sun* (1987), *Vatēls / Vatel* (2000), *Enigma* (2001). Pēc Stoparda veiktajiem vēsturisko materiālu pētījumiem Venēcijā Laes Halstrēma režijā 2004. gada izskaņā tapa filma pārsteigums, jauna versija, kas sola sadragāt ierasto mītu par leģendāro uzzīvoņtāju Kazanovu ar Hitu Ledžeru un Džeremiju Aironsu galvenajās lomās. Jo bez valodas otra čehu ebreja Toma Štrauslera – Stoparda (1937) kaislība ir vēsture, kurā viņš allaž atrod ko oriģinālu un uzreiz par to raksta lugas vai kinostāstus. **NN**

☛ Saules impērija • Brazīlija • Iemilējiem Šekspīrs

Režisors Ingmars Bergmans. Lomās Ingrida Bergmane, Līva Ulmane, Lēna Nimane, Halvars Bjerks

Slavena pianiste Šarlote (Bergmane) pēc vīra nāves un septiņu gadu neredzēšanās ierodas dzimtajā Norvēģijā apciemot abas meitas. Draudzes mūziķi, vienīgo dēliņu Ēriku zaudējušo Evu (Ulmane) un invalīdi Helēnu (Nimane). Pāris dienas fjordos kļūst par stipru cilvēku dzīves izpratnes un cilvēceības principu batāliju arēnu, kas noved līdz ģimenes kā idilliska patvēruma salīnas kraham.

Kaut arī filmu sāk mājastēvs, arhitekts Viktors, kurš ideālajā skandināvu mājas – cietokšņa interjerā ar tiešu vērsanos kamerā izstāsta skatītājiem, cik ļoti viņš milot sievu Evu, un šo atzišanos varētu tulkot arī kā paša Ingmara Bergmana (1918) māņu repliku (režisors taču ir filmas arhitekts, kurš vēsti: ak, kā es milu savas aktrises!), tomēr nešaubīgi *Rudens sonāte* ir sieviešu filma. Šajā kamerstila projektā, kas tapa režisoram formāli nelabvēlīgā laikposmā (ritēja skandāls – valsts apsūdzēja režisoru nodokļu nemaksāšanā, bet apvainotais režisors, kurš pamatoti uzskata sevi par Zviedrijas nacionālo lepnumu, publiski solījās “tajā birokrātu zemē kāju vairs nespert”, tādēļ filma tapa par pagaidu dzimtenes Vācijas naudu un tika filmēta Norvēģijā), piepildījās Holivudas otras slavenākās zviedrietes pēc dievišķās savdabes Grētas Garbo, režisora uzvārda radnieces Ingridas Bergmanes sapnis strādāt ar “briesmīgo ģeniju Ingmaru”. Tas, kas notika *Rudens sonātes* filmēšanas laikā, ir romāna cienīgs sižets: darbā satikās divas vienlīdz spēcīgas autoritātes, turklāt režisors pret Ingridu nevarēja izmantot savu “slepeno ieroci” – faktu, ka “arī viņa bijusi/ir mana sieva” (t.i., es viņu radīju – kā biblišķajā līdzībā par Ādamu un ribu Ievu). Bergmane nebija pīrgāties par scenārija vājajām vietām, un tās kā allaz uz drūmu filosofēšanu noskaņotajam režisoram bija atrodamas varoņu literāri izplūdušajos dialogu tekstos. Bergmanes arguments bija neapgājams – šādās literārās pasāzās cilvēki, sevišķi jau nu tuvi, nesarunājas, un, ja viņš grib radīt filmu par neiespējamo tuvību, tad dialogiem vajag būt cik iespējams reālistiskiem.

Divainā kārtā režisors kapituleja Bergmanei, un filosofiski uzpūsto tekstu smagmi vajadzēja iznest Līvai Ulmanei, kura (hm, kā jau Bergmana eksisvea) nebija pirmo reizi ar pipi uz jumta un virtuozu tika galā ar lomas lingvistisko spriedelējumu blāķiem. Turklāt abas partneres kā visaugstākās raudzes profesionāles ne tikai ļoti labi sastrādājas, bet pat nodibināja klusējošo solidaritātes paktu



Līva Ulmane un Ingrida Bergmane

pret režisoru tirānu. Taču šī “klemme” starp tekstu un absolūti izcilo divu aktrišu spēli (rets gadījums, kad, vērojot tik filigrānu aktieru sazobi, nedomā par aktrišu divkauju: nu kura kuru?) izspēlēja fantastisku joku ar režisora deklarēto ieceri (vai varbūt Bergmans kārtējo reizi bija visus eleganti apvedis ap stūri?).

Proti, *Rudens sonāte*, kurai vajadzēja parādīt talantīgas pianistes radošā egoisma (“tu domāji tikai par sevi un savām klavierēm, Šopens, Šuberts, Bēthovens tev bija svarīgāki par pašas bērniem...”) postošās sekas, kas iedzīvinātas kā staigājoši sirdsapziņas pārmetumi lempīgajā Evā (Ulmane apalajās brillēs, bērnu naktskreklus atgādinošos tērpos) un gulošajā kroplajā meitā (teicams Nīmanes darbs), pateicoties Bergmanes plosošai klušinātājam spēlei ar apbrīnojami dažādu mimiku no triumfa un pāri stāvoša ego līdz visdziļākajam izmisumam, panāca pretējo. Šis “kritušās mātes” kļūst zēl gan par to, ka viņai ir “dzīves pieredze bez piedzimušas dvēseles”, gan par to, ka meita – neirotiska egoiste – atļaujas mest mātei sejā frāzi: “Spēja sajust realitāti ir talanta pazīme.” Jā, šī talanta acimredzami Šarlotei pietrūkst, toties viņai viss mūžs bijusi spītība, kas dzina strādāt, un ciņa ar bailēm nebūt izcilai, kā arī vārģa, tomēr atspīdējusi apziņa, ka nekad nav par vēlu sameklēt savus tuvākos. Lai arī filma beidzas ar Šarlotes bēģšanu no meitām mākslinieces dzīvē, kuru viņa pazist, Ulmanes aizkadra balss liecina, ka viņa mātei visu (?) piedod, jo sapratusi, ka nav iespējams pārveidot citu pēc sava ģimja un līdzības. Tātad mākslinieka egoists ir attaisnots. Bergmana cienīgs žests. **NN**

☛ Persona • Fanija un Aleksandrs

Režisors Pedro Almodovars. Lomās Ksavjers Kamarra, Rosario Floresa, Dario Grandinetti, Leonora Votlinga, Džeraldine Čaplina

Ārpilsētas sanatorija. Divas sievietes, abas komas stāvoklī. Alisija (Votlinga) un Lidija (Floresa). Balerina un toredore. Divi vīrieši, kas viņas mīl. Viens, Beninjo (Kamarra), ir slimnīcas sanitārs, otrs, Marko (Grandinetti), – žurnālists. Ir vasara, tuņģa kā saspringtās, šķietami bezcerīgās varoņu jūtas. Abu vīriešu cīņa par mīlotajām pāraug savstarpējā draudzībā, kurā Marko ir kā realists Sančo Pansa iepretī sapnotājam Beninjo – Donam Kihotam.

No kliežošī estrādiskā, brutāli kaleidoskopiskā, izaicinoši spilgtā (uz labas gaumes, brazīliešu ziepeņu un amerikāņu 50. gadu cukuraino melodrāmu robežas dejojosa) Pedro Almodovara (1949) šī ir negaidīta filma – dūmakaini ruda, klusa, it kā intīmā pusčukstā izstāstīta. Ar smalku akcentu viņš raksturo savus varoņus (uz Marko galda ir Maikla Kaningema romāns *Stundas*, smalka grāmata par sievietes pasauli, Beninjo tēla smaids un vārds ir veltījums režisora draugam, itāļu komiķim Roberto Benīni...). Ja savu agrīno filmu audeklā Almodovars neiztika bez telešovu un teātra estētikas, *Runā ar viņu* režisors citē baletu – bezvārda spokaino mākslu (fragments no Almodovara mīlules Pinās Baušas izrādes *Café Mueller*). Izmantojot paša iecienīto *filma filmā* paņēmieni, šoreiz – mēmu melnbaltu kino bez krāsas un skaņas. No modernisma pārbagātības pašierobežojies līdz vienkāršības jaukajai, bet arī tiešajai skaidrībai. Izticis bez satīras, kīca un ironiskiem citātiem. Tira drāma.

Vienīgais, kas te palicis no līdzšinējā Almodovara – viņa aktrises kā talismani. Dažas (Marisu Paradesu un Sesiliju Rotu) viņš uz sekundīti parāda kadrā ballītē, kurā piedalās iemīļjušies galvenie varoņi, kad bardas Kaetano Velosu dzied *Cucuruccucu Paloma* – šo maiguma balādi, bet vienu – ekscentrisko Čusu Lampreavi, ko hulīgāns Almodovars filmēja savās 80. gadu filmās (*Matadors/Matador* (1986), *Sievietes uz nervu sabrukuma robežas/Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) u.c.), pēc traģiskā notikuma ar Lampreaves meitu – viņa nonāca komā – aktrise beidza filmu karjeru, īpaši palūdza epizodiskā cietuma uzraudzes lomā *Runā ar viņu* finālā. Enerģiskā replika “esmu pārlicināta, ka mūsu Beninjo ir nevainīgs! Bet vai jūs nepateiksit, par ko isti viņš ir nevainīgs?” skan kā filmas autora kredo. Vienīgā jociģā frāze, kas filmā izraisa smaaidu un asaras vienlaikus. Jo Lampreaves uzraudze tic Almodovara pasakai, kamēr mēs – diez vai.

Šī ir filma par sentimentāliem vīriešiem, kuri savu iemīloto dēļ ir gatavi uz visu. Pat radīt viņām, komā esošajām, bērņus, lai atmodinātu dzīvei. Lūk, režisora komentārs: “Kādā Ņujorkas klinikā tiek atklāts, ka viņu paciente



Ksavjers Kamarra, Dario Grandinetti, Leonora Votlinga un Rosario Floresa

ir stāvoklī, kaut viņa gadiem nav attapusies no komas. Es pat nevaru iedomāties, kā viņa dzemdēja... Pēc dažām dienām tiek sameklēts vainīgais tēvs – tas ir kāds klinikas sanitārs. Morālais jautājums, kas mani saista: kā klinikās nāves skartā ķermenī var rasties dzīvība? (...) Ja es kaut ko nejauca, mākslu ģēnijs Žans Kokto ir teicis – skaistums mēdz būt slimīgs. Ir tādas situācijas, kurās mēdz rasties negaidīta, neticama skaistuma momenti, kas liek jums raudāt no sajūsmas un aizkustinājuma, bet visticamāk – no sāpēm. Un asaras mūsu acis aizvieto to cilvēku vietu, kuru vairs nav mums tuvo vidū.” Līdzās šizetam par jūtām Almodovars, protams, risina otru, ne mazāk svarīgu. Protī, kas mūsdienu kultūras un civilizācijas izpratnē ir vīrišķīgi, kas – sievišķīgi. Tiek pretstatīti divi sievietes arhetipi. Vīrišķīgā toredore un blakus jūtīgais žurnālists, vīrs, kurš raud. Maigā balerina, kas kā Šveices pulkstenis savu dzīvi gatava ierobežot stingrajo baleta, šī fiziski smagā darba, rāmjos. Un blakus pārmaigais Beninjo, kurš masē komā esošo «līgavu» ar rokām kā zīds. **NN**

► **Matadors • Sievietes uz nervu sabrukuma robežas u.c.**

Režisors **Žans Pjērs Ženē**. Lomās Odrija Totū, Gaspārs Uljēls, Džodija Fostere, Deni Lavāns, Čekijs Karjo

Provinces klībkājīte un gadsimta vienaudze, dzimusi 1900., Matilde (Totū) netic, ka viņas bērnības draugs un ligavainis Maneks (Uljēls) ir nogalināts 1917. gada Pirmā pasaules kara kaujās pie Sommas. Viņa nolēmj sākt patstāvīgu šī divainā (runā, ka Maneks nav kritis varona nāvē, bet nosauts kā dezertieris...) notikuma izmeklēšanu, neparedzējama, ka tas prasīs visu viņas dzīvi. Tomēr Matildei būs taisnība – sirdij nevar pavēlēt, to neiespējami apmānīt, arī jūtas vada intuicija un mīļtāji, protams, satiksies...

Šarmanti biedējošo, izsmalcināto vizuālo kinofantāziju *Delikatēses/Delicatessen* (1991), *Pazudušo bērnu pilsēta/La cité des enfants perdus* (1995) un *Amēlija/Amélie* (2001) autors necieš steigu un paviršību, mēdz gadus piecus briedināt idejas, toties, kad kaut ko nolēmis filmēt, – negaidiet zēlastības! Režisors katru, pat visfantastiskāko radošās izdomas augli, katru savas filmas kadru, katru detaļu tajā, katru aktieri un it visu, kas ap viņu, apstrādā kā patologanatomu vai maniakālu antikvāru – pedantiski, skrupulozi, bez jebkādam atļaidēm.

Pārļiekā uzticībā Ženē imidžam (tāds sirsnīgs zēns ap gadiem piecdesmit) nevajadzētu uzķerties uz režisora PR pasacīņas, cik ļoti viņu apbūris Francijā superpopulārā detektīvu ražotāja, gallu beletristikas prinča Sebastjana Žapriso analoga nosaukuma romāns par poliomiēlita izmocītas meitenes svēto ticību milas varai, kas spējīga uzveikt pat tik nosacītas kategorijas kā laiku un telpu. Vispirms paturam prātā, ka Ženē filma ir komerciāli rūpiģi izskaitļots ražojums Eiropas kinotirgū – ambiciozs vērienīga inscenējuma projekts, līdz šim visdārgākā Eiropas filma, kuras 45 miljonu eiro budžetu (90. gados 34 milj. ASV dolāru rekords piederēja Lika Besona *Piektajam elementam/The Fifth Element*, 1997) veido liela amerikāņu Warner Bros. naudas daļa.

Saderināšanās uz mūžu vispirms ir gadsimta freska, kurā Ženē – inscenētāju interesē galvenokārt Pirmā pasaules kara batalijas, kuras režisors uzbur satriecošā gigantiskā slaveno Fransisko Goijas grafiku cikla kara *Caprichos* vērienā un drūmumā. Jā, skaistas šīs ainas arī ir, var pat ķecerīgi teikt, ka nāves seja Ženē filmā ir estētiski perfekta. Otrkārt, Ženē šķīstis saistošs kāds Žapriso no literatūras arsenāla piespēlēts tehnoloģisks sīkums – kā ar kino līdzekļiem var tikt galā ar t.s. nelaimes ainas rekonstruēšanu. Tieši par šādu milzu bēdu ainavu režisors uzskata Matildes ceļu pie patiesības ar detektīvam raksturīgajām viltus atslēgām, māņu kustībām, melīgām apelācijām, viltus lieciniekiem (piemēram, spožs kameo ir



Odrija Totū

Džodija Fostere tirgus sievas lomā). Spītīgā, līdz fanātismam apņēmīgā Matilde ir ideālais instruments Ženē rokās, kā atminēt lielo miklu – XX gs. pirmo lielāko kataklizmu. Ne velti režisors apgalvo, ka Odrijas Totū izvēle lomai bijusi principiāla, viņas allaž koncentrētā, nevainojamā, kaut kroplā Matilde ir romantiskās pasaules uzlabotājas Amēlijas ideoloģiskā subversija un dubultniece vienlaikus, un, ja nebūtu Totū, nebūtu šīs filmas... Un varbūt pats izaicinošākais, ko filmā atklāj režisors kopā ar aktrisi, ir apziņa, ka mīlestība var kalpot par patiesības noskaidrošanas ieroci – tāds erotizētā ideālisma kā visu zinību kalves koncepts. Tiesa, diezgan bēdīga filosofija, kas piedāvā transcendentālo milu reālās vietā. Tomēr nebīstieties, arī Beļģijas kara tranšeju smiltis apraktajam Manekam pēc Šerloka Holmsa dedukcijas metodes Matilde atradis savu īpašo noslēpuma atslēdziņu, un izrādīsies, ka viņas mīlnieks (gadsimts) ir drīzāk dzīvs nekā miris! Matilde satiks Maneku savā kopš bērnības iemīļotajā bākas virsotnē...

Nebūs par skādi piebilst, ka Ženē filmā *Saderināšanās uz mūžu* risina arī tīri estētiskus uzdevumus. Piemēram, režisora sapnis bija, līdzīgi kā *Amēlijā* viņš tika galā ar vienu pilsētas fragmentu Monmartru, nofilmēt gadsimta sākuma Parīzi – visu, pilnīgi un bez atlikuma. Un šīs monohromās dzīvo pastkartīšu ainas nūdien ir vērts redzēt! **NN**

☛ Pazudušo bērnu pilsēta

Režisors **Kim Ki Duks**. Lomās **Su Juna, Kims Jusuka**

Hi Džina (Juna) ir mēma. Strādā mežonīgā nostūrī pie ezera ar mazām, peldošām mājēlēm, kurās no pilsētas paslēpušies pāriši un vientuļi vīrieši piedzīvojamu alkās izklaidējas. Šis peldošās salīnas kļūst arī par Hi Džinas milas patvērumu, kad viņa satiek jaunu vīrieti Šik Hjunu (Jusuka), kurš šurp atbēdzis pēc milākās nāves, kuru meklē policija un kuru meitene izglāb no pašnāvības mēģinājuma, kad viņš sarījas maksķerākus. Abi milētāji ir viens no otra atkarīgi; baidoties to atzīt, viņi bēg viens no otra, nodarot sāpes, maksķerē viens otru kā zivī, rījot ākus un mēģinot izgriezt uz āru savas iekšas. Kailsle, nāve, noziegumi salu valstībā ir nedalāmi.

Pat liberālisma citadelē Ņujorkā pie kinokluba redzu plakātu, ko rotā brīdinājums: «Filma satur ļoti atklāta rakstura ainas. Filmas skatīšanās laikā iespējami un bijuši incidenti, ieskaitot samaņas zaudēšanu. Kinoteātra apmeklējums – jūsu pašu izvēle un risks, par skatītāju pašsajūtu un veselību administrācija neuzņemas atbildību.»

Lakoniski un vienkārši.

Kas tad ir tās “atklātā satura ainas”, kas lika pagābt *New York Post* kritiķim, tomēr neatturēja viņu recenzijā Kim Ki Duka filmu vērtēt kā “žilbinošu, iespaidīgu mākslas darbu”. Vēl bēdīgāks incidents gadījās Venēcijas kinofestivālā, kur konkursa skatē iekļautās filmas seansu nācās pārtraukt, lai no zāles iznestu samaņu zaudējušu kundzi (tas netraucēja Kim Ki Dukam 2000.gadā piešķirt Venēcijas festivāla speciālbalvu). Ir skatītāji, kas filmas laikā skaji klieudz, pats dzirdēju. Un ir arī tādi, kas atzistas:

“Tā ir režija, kas ievēl atvarā, kura gultnē tu tiec rauts ilgi un sāpīgi, līdz sajūtu straumes tevi izsviež realitātes sausumā – aizrijušos un apmulsušu, reibinošā transā ar spēcīgu pēgaršu.” Tā par vienu no saviem milākajiem režisoriem raksta latviešu režijas talants Viesturs Kairiņš. Jā, *Salā* var redzēt palaidnīga “atpūtnieka” pakaļā iedurtu maksķerņieku tuteni, no plosta ezerā kakājošu cilvēku pēcpuses, maksķerāku virkni, kas tiek norīta pašuzšķēršanās nolikos, to pašu āķu stumšanu vaginā galvenās varones pašsodišanas procedūras laikā, spuru nogriešanu dzīvīvai zivij, pirms palaist atpakaļ ezerā, dzīvas vārdes saplošīšanu, dažus estētiski mazpievilcīgus dzimumaktus. Tas arī viss. Lai arī pārstāstā šīs fizioloģiskās detaļas izklausās baismīgāk nekā uz ekrāna.

Cilvēki kā zivīs, kas meklē āķi, un peldošās atpūtas mājīņas ezerā kā zārki, kas glabā baidus noslēpumos. Unikāla filma, kurā dzeja rodas no asinīm (istām), urīna (arī), spermas (arī) un ūdens (kā metaforas un reālas stihijas simbiozes), ne brīdi neļaujot aizmirst, ka dzīvībai un



Kim Ki Duks

jūtām piemīt nevaldāms spēks pašiznīcināties. Fascinē (*fascinus*, starp citu, ir sengrieķisks dzimumlocekļa nosaukums) filmas erotiskais lakonisms un sadomazohistiskā, pat brutālā pakļāvība – tam jānotiek, kas notiks. Varētu teikt, ka spilgts pagāniskā kino paraugs. Vienlaikus kaut ko tādu vārdos neformulējamu var izdomāt izcili pārsātināts un pārjūtīgs prāts, vienlaikus piešķirot nežēlīgajam mēmajam/bezvārdam milas stāstam zaļi violetu, sudrabaini ņirbošu vai tīri dzidru attēla daili. Filmas āķi, naži, skabargas, ileni, asinis – tā ir *Salas* jūtu valoda, burtiņi, vārdi, zīmes miesā un dvēselē. Neba nu visiem režisoriem un aktieriem mīlestība izpaužas kā šķelmja Ričarda Gira smaidīpa atspulgs Džūlijas Robertsas platās kā bļodas acīs... Tomēr istā atjauta par Kim Ki Duka ģeniālo izdomu nāk vēlāk, kad saproti – šis taču bija divu mēmu zivju milas stāsts. Tāpēc tie āķi. Kurš tad no mums, cilvēkiem, zināja, ka arī zivīm sāp dvēseles? Tāpēc *Salas* fināla aina ir kā Dieva skatpunkts – kamera lēnām lido un lūkojas no augšas, debesīm, uz ezera gludo virsmu, kur milzīgas kā pasaule zaļas salas sirdī kā zidaiņi – dviņi apkampušies guļ abi milošie. Varbūt viņi peld. **NN**

☛ Pavasaris, vasara, rudens, ziema... un pavasaris

Režisors Vudijs Allens. Lomās Šons Penns, Uma Tūrmane, Samanta Mortone

Corbis/Scampix



Šons Penns 1999.gadā

Emets Rejs (Penns) ir XX gs. izcilākais džeza ģitārists. Tā apgalvo režisors Vudijs Allens, un viņam, kā zināms, ir ļoti savdabīga humora izjūta. Tāpēc viņš uzņem šo biogrāfisko filmu, kas pasaulei atklāj... nekad neeksistējuša džeza personības skatuves slavu un viņa vētraiņās dzīves ēnas puses.

Salds un nekrietns ir viena no tām Vudija Allena (1935) filmām, kas nesusi pamatīgus zaudējumus viņa producentiem. Šis fakts gan nespēj pateikt par lielisko retro melodramu – filmu par kāda džeza ģenija romantisko saikni ar kurlmēmu meiteni, nodevību un viņa miklino izžušanu nekuriene. Brīžam stilizēta kā dokumentāla mistifikācija (džeza laika biedri stāsta par viņa nozīmi kultūrvēsturē), *Salds un nekrietns* ir teju mana mīļākā Allena filma – varbūt tādēļ, ka viņš beidzot ir beidzis tīksmināties ap paša personīgo egoismu, pakāpies malā, ļaujot šo pašu tēmu – vīrieša ego (Allena daiļrades vadmotīvu) – izspēlēt par sevi labākam aktierim Šonam Pennam. Viņam pelnīta Venēcijas festivāla balva par labāko vīrieša lomu, savukārt Samantai Mortonei kurlmēmās teju Solveigas lomā – pelnīta *Oskara* nominācija... Uz skatuves Rejs ir ģenijs. Bet personības ēnas puses, bez šaubām, visvairāk skar Emeta privāto dzīvi: viņš nevar izšķirties, ar kuru no divām mūža sievietēm sadzīvot. Talants uz skatuves, gandrīz sātans mājās. Pieplusojiet te katram sevi cenošam džezištam raksturīgo tieksmi pēc glāzītes, o, nē, pudeles ar viskiju... Tāpēc šī “dokumentālā” filma ņem un atmāsko emocionālo monstru Reju. Starp atmāskotājiem ir arī Vudijs Allens pašpersonīgi. Paga, paga, kā tad Vudijs varēja tik labi pazīt šo pilsoni Reju, kurš dzīvojis, muzicējis ASV 30.–50.gados? Protams, Allens joko. Un šī nav dokumentālā, bet gan

mākslas filma, kas izliekas, ka ir laikmeta un personības kinematogrāfiskās identitātes dokuments. Tā faktu pa faktam mēs atmāskojam Allena sacerēto un pseidodokumentālo mitu par ne–reālo mūziķi Emetu Reju. Tikai Allena filmas *āķis* slēpjas faktā, ka šis konkrētais personāžs varētu būt jebkurš tipisks mākslinieks – dzīves baudītājs, ja uz mākslinieku vispār var attiecināt vārdu “tipisks”. Mākslinieks taču ir brīnumdaris. Kā filmā saka Penns – Rejs: “Tavas jūtas ir tik dziļi noslēptas tevī, un tu pat nezini, kur tās meklēt, bet tev tās vajag atrast koncerta laikā. Izklaušās bēdīgi, vai ne? Citādi nebūs nekā.” Allens veidojis vienu no savām smeldzīgākajām nopietnajām filmām, kurā ar interesi var sekot gan asprātīgajiem pseidodokumentālajiem trikiem (piemēram, filmā viņš intervē reālus mūziķus un kritiķus, kas izvērtē režisora izgudrotā Emeta ieguldījumu džeza attīstībā), gan it kā caur atslēgas caurumu izbaudīt tos privātās dzīves nesmukumus, kuros mūzdiens iepinas kaislīgais Rejs. Lai izciestu Allena kinematogrāfisko rotaļāšanos ar to, kas ir/nav realitāte (piemēram, viena konkrēta cilvēka dzīve), vajag attiecīgi džezišķu, improvizēt gatavu noskaņojumu. Vismaz tādu kā Pennam, Mortonei, Tūrmanei, kas meistara kaprīzēs darbojas pašai ziedzīgi, kā parasti pie klasiķa Allena filmējoties par Amerikas aktieru ģildes noteikto minimālo honorāru – 830 dolāriem nedēļā. **NN**

☛ Enija Hola • Manhetena • Zelīgs u.c.

Režisors Sems Pekinpā. Lomās Dastins Hofmans, Sjūzena Džordža, Piters Vons, Deivids Vorners

Jauna amerikāņu pilsētnieku ģimene pārceļas dzīvot uz Anglijas laukiem, brillaina intelektuāļa, kautrīga kā jērīnš, matemātika (Hofmans) dievinātās sievas Emijas (Džordža) dzimteni. Šī cilvēka pārvērtības, kad divi apdzērušies mežoni brutāli izvaro viņa sievu un nūrgājas par ciema muļķīti, kurš tiek turēts aizdomās par vietējās prostitūtas slepkavību.



Corbis/Snapix

Sjūzena Džordža un Dastins Hofmans 1970.gadā

Debesis un zeme nepazīst cilvēcības, tās izturas pret ļaudim kā pret salmu suņiem (putnubiedēkļiem, lēlēm). Taču ne šajā ķīniešu filosofa Konfūcija alias Laodzi citātā meklējama vienas no vispretrunīgāk vērtētajām Holivudas 70.gadu filmām nosaukuma jēga. Vieni *Salmu sunos* saskata līdzību par ļaunumu, kas permanenti slēpts katrā individuā, jo naivi nevainīgā, gandrīz lēmētā Deivida pēkšņi modusies atriebība pārdarītājiem vairs nepazīst nekādas robežas un kļūst par asiņainu personīgo karu pret visiem, pret idillisko pasauli, kas nu kļuvusi sveša un naidīga. Klusais pilsonis kļūst par aukstasinīgu, izsmalcinātu (lai viens tiktu galā ar satrakojušos ciematnieku pūli, Deividam lieti noder matemātiķa smadzenes) slepkavu. Citi pārmet Semam Pekinpā (1925–1984) vardarbības būtības pārlietu bioloģisku, primitīvu instinktu atmodināšanas traktējumu un pārāk eksaltētu vardarbības estetizāciju. Trešie mēģina saskatīt šajā lauku traģēdijā filosofiski universālu modeli, kas atklāj cilvēka dabas duālisma saknes – katrā no mums mītošo Sātanu un Dievu (vai, meklējot analogu dēku literatūrā un kino, doktoru Džekilu un misteru Haidu, šo Roberta Stīvensona stāstu, kas, starp citu, uzrakstīts spēcīgā Dostojevska *Dubultnieka* iespaidā!). Filmas izvarošanas epizode tiek uzskatīta par klasisku

kino paraugu montāžas meistarības ziņā, un pats Pekinpā ir slavens ar prasmi no dramatiski spriegas epizodes izveidot iespaidīgu vizuālo tēlu – simbolu fiziskai un psiholoģiskai cilvēka pazemošanai.

Savāda un zīmīga sagadišanās ir arī tā, ka amerikānis Sems Pekinpā *Salmu sunos* filmēja Anglijā un ka paralēli turpat Anglijā strādāja cits slavens kolēģis no ASV Stenlijs Kubriks pie sava *Mehāniskā apelsīna* / *A Clockwork Orange* (1971), hrestomātiskas filmas – pamfleta, antiutopijas par sabiedrības vardarbības cēloņiem. Tomēr šķiet, ka Pekinpā visvairāk nodarbinājis tīrs kinovalodas eksperiments: kā ierobežotā telpā (jaunās ģimenes ligzdiņā – mājā) ar tikai divu aktieru izteiksmīgu tēlojumu panākt maksimālu spriedzes kino un psiholoģiskā terora atmosfēras efektu. Dastins Hofmans šeit nospēlējis lomu grandiozā amplitūdā – no nevarīga baltrocīsa, kurš pat mušu nav spējīgs nosist, līdz fanātiskai slepkavmašīnai. Grandiozs aktiera darbs teritorijā, kas pēta t.s. psihe krīzes robežsituācijas. Un lieliska ilustrācija tam, ka reālajā pasaulē vardarbība rada tikai un vienīgi vardarbību – pilnīga antitēze kristietības morālajai formulai: ja tev sit pa vienu vaigu, pagriez otru. **NN**

☛ Absolvents • Pusnakts kovbojs



*Blokbusteru ēras tēvi Stīvens Spīlbergs
un Džordžs Lūkass Holīvudas Slavas alejā
XX gs. 70.gadu vidū*

Vēlreiz zelta laikmets un blokbasteru ēras dzimšana

Tā ir dekāde, kas satricināja pasauli, sākot jaunu laika skaitīšanu kino, precizāk – kinobiznesā. Bez šīs piebildes, gluži tāpat kā bez dažnedažādu tirgzinības un mārketinga prasmju piesaukšanas, ko Holivuda apguva 70.gados, kino vairs nekust ne soli. Var to saukt par nevainības zaudēšanas dekādi un apjēgsmi, ka filmas, kas uzrunā miljonus, filmas, kurās ieguldīti miljoni, precīza trāpījuma gadījumā nes astronomisku peļņu. Tā ir dekāde, kurā Holivuda tās divu viedo jaunekļu Stīvena Spilberga un Džordža Lūkasa personā apjēdza, ka kino – tā ir spēle ar milzu likmēm un peļņu, kas skaitāma simtos miljonu zaļo naudiņu. Tā ir dekāde, kas radīja *Žokļus/Jaws* (1975) un *Zvaigžņu karus/Star Wars* (1977) – pirmos miljonkāšus, pirmās universālās pasakas “visām vecuma grupām”, laiks, kurā kino atklāja specefektu kārdinājumu, lai no tiem vairs nešķirtos. Laiks, kurā Holivuda bija uzaustījusi savu vispateicīgāko mērķauditoriju – jauniešus, tos, kurus citīgi un izmanīgi turpinās apkalpot, izklaidēt un lutināt visas nākamās dekādes, piedāvājot nereti arvien infantilākas izklaides...

Paradoksāli, bet tieši 70.gados, it īpaši to sākumā – mirkli pirms lielās naudas garšas atklāšanas – amerikāņu kino ir tapuši ģeniāli mākslas darbi, šedevri, kas precīzi nes sava laika kodu. Vjetnamas kara radītā depresija, politisko skandālu un korupcijas ēna (Votergeitas afēra) – tie ir to sociālpolitisko un sabiedrības noskaņojumu enerģētiskie lauki, kurus tik precīzi savās filmās reflektēja 70.gadu režijas paaudze Mārtins Skorsēze, Frānsiss Fords Kopola un daudzi citi.

Pasauleslavenā amerikāņu kino kritiķe Pauline Keila uzskata, ka tieši 70.gadi ir tas laiks, kam visprecīzāk atbilst Holivudas zelta ēras statuss, un ne 30.–40.gadi, ko pieņemts dēvēt par Holivudas zelta laikmetu. Tādas filmas kā Frānsisa Fords Kopolas *Saruna/The Conversation* (1974) vai Mārtina Skorsēzes *Taksists/Taxi Driver* (1976), kas piederīgas tam jau zudībā aizgājušajam laikam, kad Holivudā tapa spēcīgs autorkino. Izcilu režisoru veidotas

filmās – mākslas darbi –, kas stāvēja pāri masu tirgus un izklaides prasībām un drīz vien kļuvs par Holivudas pamatuzstādījumu.

70.gadi – tā ir arī dekāde, kurā Holivuda atklāja filmu – turpinājumu biznesa ideju; sekmīgi startējušai/pelnījušai filmai tiek radīts turpinājums, izspēlējot jau pazīstamo varoņu gaitas. Paradoksāli, ka viens no pirmajiem turpinājuma idejas autoriem bija nevis *Zvaigžņu karu* tēvs Džordžs Lūkass, bet gan Frānsiss Fords Kopola, faktiski visspēcīgākais 70.gadu sākuma amerikāņu režijas talants. Mafijas ģimenes drāma *Krusttēvs/The Godfather* (1972) tiek pie turpinājuma jau 1974.gadā – tik būtiskā Kopolam. Tajā tapušas divas izcilas viņa filmas: gan *Saruna*, viens no precīzākajiem 70.gadu Amerikas psiholoģiskā klimata uzšķērdumiem, gan *Krusttēva II daļa*, kas *Oskara* birumu ziņā pat pārspēja “oriģinālu”. Vērienīgais, detalizētais mafijas klana attiecību pētījums, kuram Kopola 1990.gadā izveidos arī trešo daļu, joprojām ir viena no izcilākajām Holivudas filmām. Tās vēstījums līdz ar perfektu gangsteržanra mācību apspēli nes arī jēdzieniski ļoti būtisku ziņu – korupcija, valstisko un kriminālo struktūru flirts un saspēle. (“Mēs esam vienas un tās pašas liekulības daļas,” filmā saka mafiozo Maikls Korleone (Als Pačino) – jaunais Krusttēvs ASV senatoram).

Arī *Saruna* ir 70.gadu ASV reālījās perfekti sakņota filma – trilleris. Tās galvenā varoņa, noklausīšanās speciālista (Džins Hekmens) darba uzdevums ir izspiegot kādu jaunu pārti, taču galu galā arī viņš pats kļūst par noklausīšanās objektu. Totāla intīmās telpas neaizsargātība, tā traušlā robežšķirtne, kas darba uzdevumu šķir no nozieguma, ir apbrīnojami precīza un tajā pašā laikā mākslinieciski pašpietiekama atsauce uz Votergeitas skandālu, kas kļuva par iemeslu ASV prezidenta Ričarda Niksona politiskās karjeras beigām. Holivudas 70.gadu zelta ēras spilgta parādība ir drāmas, kuras reflektē par Vjetnamas kara sekām: vai tā būtu

autsaidera/mačo ikdienas agresija Mārtina Skorsēzes filmā *Taksists* vai spēcīgā Maikla Čimino filmā *Briežu mednieks* / *The Deer Hunter* (1978) – viena no satricošākajām filmām, kas veltīta Vjetnamas kara mantojumam.

Laikā, kad Kopola bija pabeidzis *Krusttēvu I*, iesācējs Džordžs Lūkass meklēja spēcīgu plecu, producentu, kas viņam palīdzētu īstenot savas paaudzes portretu *Amerikāņu grafīti* / *American Graffiti* (1973) – dzīve mašīnās, jauneklīga mačošanās, dansīngi, meitenes – viss, kā pienākas filmā par tiem, kam vēl nav divdesmit. Kaut īpašu emocionālu slodzi nes filmas beigu titri, kuros pavēstīts, kas ar varoņiem notika pēc tam – tā kompromisu pieredze, kam maz kopīga ar jaunības sapņiem. Pats Lūkass pēc *Amerikāņu grafīti* gan turpināja sapņot – rakstīt un pārrakstīt savas fantastiskās pasakas *Zvaigžņu kari* scenāriju, no gabaliņiem lipinādams kopā universālu dēku filmu, lai izmantotu pārbaudītus žanriskus modeļus (westerns, pasaka u.c.), kas varētu aizraut publiku – lielos bērnus.

"*May the Force be with You* – lai spēks ir ar jums!" – šis vitālais *Zvaigžņu karu* reklāmsauklis nomainīja Holivudas 70.gadu sākuma zelta ēras nopietno un sociāli analītisko drāmu trauksmi un depresīvo nervozitāti.

Kinovēsturnieks Roberts Sklars atzīmē šo paradoksu: ja 70.gadu sākuma drāmu garam visprecīzāk atbilda režisora Sidnija Lumeta filmas *TV tīkls* / *Network* (1976) frāze, varoņa, TV žurnālista izmisīgais aicinājums saviem laikabiedriem atvērt logus un kliegt: "Es esmu nikns kā elle un netaisot vairs to visu paciest!", tad *Zvaigžņu kari* nāca kā medusmaize, sociālo niknumu un dramatismu aizstājot ar izklaidi. Kam neirotiskas pārmērības, ja var ļauties ilūziju bezgalībai... *Zvaigžņu kariem* bija maz kopīga ar neseno Stenlija Kubrika filosofisko/futūristisko meditatīvo *Kosmisko odiseju*. Amerikāņi alka izklaides; varbūt šādu tādu šermuli, kur baisa haizivs ņammā neveiklus peldētājus kā Spilberga trilleri *Žokli*. Tieši šī filma kino vēsturē iegājusi kā pirmā Holivudas rotaļlieta, kuras ieņēmumi pārsniedza 100 miljonu dolāru ASV vien. Izklaides maisam gals bija vaļā, un *Zvaigžņu kari* ar saviem ieņēmumiem, kas braši pārkāpa 200 miljonu robežai, nu ziņoja par citu laika/naudas skaitīšanas sistēmu, kas iestājusies Holivudā – blokbusteru ēra bija sākusies! (80.gadu Spilberga un Lūkasa ģeniji sastapās filmās par Indianu Džonsu, Spilbergam uzstājoties kā režisoram, Lūkasam kā producentam.)

Paradoksāli, bet 1978.gada Amerikas Kinoakadēmijas ikgadējā *Oskaršovā*, kad dalīja zelta viriņus, *Zvaigžņu karus* pārspēja klusa un šķietami pieticīga filma, kas drīzāk piederīga *art-house* filmu statusam. Togad triumfēja Vudijs Allens un viņa *Enija Hola* / *Annie Hall* (1977) – komēdija, kuras centrā ir nervozs Ņujorkas intelektuālis

ebrejs paša Allena izpildījumā un viņa nemītīgie sevis meklējumi. Šīs savas komēdijas modeli Vudijs Allens faktiski turpinās aspēlēt vēl nākamās trīdesmit gadus, savukārt Amerikas Kinoakadēmijas "divaino" izvēli, iespējams, var skaidrot ar vēlmi pierādīt pašiem sev, ka ne tikai blokbusteriem būs valdīt jaunajā ērā, un atbalstu tam kino – cilvēcīgam, specefektu un fantastikas nerotātam, kam turpmākās dekādēs nāksies pamatīgi cīnīties par savu vietu zem (Holivudas) saules.

Eiropā, Lielbritānijā, kopš 60.gadiem filmē izaicinošais īpatnis amerikānis Stenlijs Kubriks, kura *Mehāniskais apelsīns* / *A Clockwork Orange* (1971) ir formā spilgts, līdz provocējošai pilnībai noslīpēts brutālās nākotnes sabiedrības modelis; tās pamatlikums ir viens vienīgs – totāla vardarbība: indivīdam pret indivīdu, medijiem pret indivīdu, valstij pret indivīdu...

Spēkā ir pieņēmie vācu, precīzāk, VFR kino. Jaunā, tolaik divās valstīs sašķeltās Vācijas režisoru paaudze, kuru kronēs pārmērību ģenījs Rainers Verners Fasbinders, izaicinošais cilvēka spēju robežu testētājs Verners Hercogs, sociāli asredzīgais Aleksandrs Klūge, Folkers Šlendorfs un nedaudz vēlāk Margareta Trota, arī Vims Venderss, kura 70.gadu darbi pierāda viņa pastiprināto interesi par amerikāņu kino kultūrtelpu (*Amerikāņu draugs* / *Der amerikanische Freund*, 1977) u.c. Starptautiski atpazīstami kā jaunais vācu kino, šie režisori veidoja spēcīgu paaudzes kopību, pirmo vācu kino režijas paaudzi, kas izveidojusies pēc katastrofas, ko vācu kultūrā cirta nacisms. Spēcīgs sociālais nervs, dzīva vēsturiskās atbildības un vainas sajūta, Vācijas XX gs. pretrunīgās vēstures analīze, kas balstīta spēcīgā režijas skolā un arī tradīcijās (vācu kino zelta laikmetā 20.gados).

Atšķirībā no vācu kino, kurš ilgus gadus trūka vērā ņemamajā kino kartē, itāļu kino spožums kopš II pasaules kara beigām nav apstrīdams. 60.gadu atsvešinātības ģenījs Mikelandželo Antonioni mēģina savā kino pieredzē iekļaut ASV – tur top traģiskais veltījums 60.gadu jaunatnes ilūzijām un protestiem *Zabriskie Point* (1970), amerikāņu zvaigzne Džeks Nikolsons nospēlē galveno lomu Antonioni filosofiskajā trillerī, kura darbības vieta ir Āfrika, *Profesija – reportieris* / *Professione: reporter* (1975). 70.gados parādās jauna, spilgta režisoru paaudze: Bernardo Bertolūci, Liliāna Kavāni, Lina Vertmillere, darbu turpina Federiko Fellini, Paolo un Vitorio Taviāni, savus mūža beigu sēdevrus rada Lukīno Viskonti. Līdzās vērienīgām klasiskām drāmām kā Bertolūci *Divdesmitais gadsimts* / *Novecento* (1976) šis pats režisors izaicinoši eksperimentēja ar erotikas un atļauts/aizliegts robežu paplašināšanu. Viņa *Pēdējais tango Parīzē* / *Ultimo tango a Parigi* (1972) un Liliānas Kavāni *Nakts portjē* / *Il portiere*

di notte (1974) ir dekādes skaļākie skandāli.

70.gadi ir dekāde, kurā savas pedējās filmas uzņem arī viens no XX gs. kinorežijas ģēnijiem Luiss Bunjuels. No ilgstošas prombūtnes Meksikā sirreālisma aizsācējs kino atgriežas Eiropā, Francijā, kur kā vairāku Eiropas valstu kopprodukcija (Francija, Itālija, Spānija) top šedevri – ironiskās drāmas ar sirreāliem akcentiem, arī tādi spilgti sava laika komentāri kā viens no Bunjuela pēdējiem darbiem *Buržuāzijas diskrētais šarms* / *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972). Eiropā vēl pilntiesīgi respektē autorkino un Holivuda vēl nav kļuvusi par neapstrīdamu masu publikas elku. **DR**

Viens, apbrunots un bīstams – Roberts de Niro
Mārtina Skorsēzes filmā "Taksists"



FILMU RĀDĪTĀJS → → → → → → → →

<i>Agirre, Dieva dusmas</i> (1972)	6
<i>Amarcord</i> (1973)	9
<i>Amerikāņu draugs</i> (1977)	11
<i>Amerikāņu grafiti</i> (1973)	12
<i>Amerikāņu nakts</i> (1973)	13
<i>Bedlendi</i> (1973)	34
<i>Breolins</i> (1978)	40
<i>Briežu mednieks</i> (1978)	41
<i>Buržuāzijas diskrētais šarms</i> (1972)	43
<i>Divdesmitais gadsimts</i> (1976)	64
<i>Enija Hola</i> (1977)	88
<i>Franču sakarnieks</i> (1971)	96
<i>Ģimenes portrets interjerā</i> (1974)	108
<i>Īrnieks</i> (1976)	115
<i>Jūtu impērija</i> (1976)	121
<i>Kabarē</i> (1972)	122
<i>Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu</i> (1975)	125
<i>Kaligula</i> (1979)	127
<i>Kerija</i> (1976)	135
<i>Krusttēvs</i> (1972; 1974; 1990)	143
<i>Kīniešu kvartāls</i> (1974)	146
<i>Lazarete</i> (1970)	148
<i>Ļaunās ielas</i> (1973)	160
<i>Mājas pavards</i> (1970)	165
<i>Manhetena</i> (1979)	169
<i>Marijas Braunas laulības</i> (1978)	173
<i>Milas verdzene</i> (1975)	190
<i>Mūsdienu apokalipse</i> (1979)	202
<i>Nakts portjē</i> (1974)	203
<i>Nāves ēnā</i> (1971)	205
<i>Nāve Venēcijā</i> (1971)	206
<i>Neskaties tagad</i> (1973)	208
<i>Nosferatu, nakts spoks</i> (1979)	213
<i>Pēdējais tango Parīzē</i> (1972)	234
<i>Pirmizrāde</i> (1977)	243
<i>Roma</i> (1972)	258
<i>Rudens sonāte</i> (1978)	264
<i>Salmu suņi</i> (1971)	269
<i>Saniknotais vērsis</i> (1980)	271
<i>Sarkanais aplis</i> (1970)	275
<i>Saruna</i> (1974)	276
<i>Sātana izdzinējs</i> (1973)	277
<i>Sestdienas vakara drudzis</i> (1977)	286



KANNU KINOFESTIVĀLA
ZELTA PALMAS ZARA IEGUVĒJI

- 1970 **Lazarete / M.A.S.H.** (*Roberts Oltmens, ASV*)
- 1971 **Starpnieks / The Go-Between**
(*Džoefš Louzijs, Lielbritānija*)
- 1972 **Proletārieši nonāk paradīzē / La classe operaia va in paradiso**
(*Elio Pjetri, Itālija*) un **Mateja lieta / Il caso Mattei**
(*Francesko Rozi, Itālija*)
- 1973 **Putnubiedēklis / Scarecrow** (*Džerijs Šacbergs, ASV*) un
Algotnis / The Hireling (*Alans Bridžess, Lielbritānija*)
- 1974 **Saruna / The Conversation** (*Frānsis Fords Kopola, ASV*)
- 1975 **Liesmoto gadu hronika / Chronicle of the Burning Years**
(*Mohammeds Lakhdars Hamīns, Alžīrija*)
- 1976 **Taksists / Taxi Driver** (*Mārtins Skorsēze, ASV*)
- 1977 **Tēvs saimnieks / Padre Padrone**
(*Paolo un Vitorio Taviāni, Itālija*)
- 1978 **Koka tupeļu koks / L'albero degli zoccoli**
(*Ermanno Olmi, Itālija*)
- 1979 **Mūsdienu apokalipse / Apocalypse Now**
(*Frānsiss Fords Kopola, ASV*) un **Skārda bungas / Die Blechtrommel** (*Folkers Šlendorfs, VFR*)

→ → → → → → **FILMU RĀDĪTĀJS**

Skārda bungas (1979)	291
Solāris (1972)	299
Suspiria (1977)	307
Šis noslēpumainais iekāres objekts (1977)	310
Taksists (1976)	312
Teātris (1978)	314
Valsējošie (1974)	337
Zvaigžņu kari (1977)	362
Žokļi (1975)	365

→ → → → → → → → → → → **OSKARU LAUREĀTI**

- 1976
Labākā filma: **Rokijs / Rocky**
Labākais režisors: **Džons Avildsens** *Rokijs / Rocky*
Labākais aktieris: **Piters Finčs** *TV tīkls / Network*
Labākā aktrise: **Feja Danaveja** *TV tīkls / Network*
- 1977
Labākā filma: **Enija Hola / Annie Hall**
Labākais režisors: **Vudijs Allens** *Enija Hola / Annie Hall*
Labākais aktieris: **Ričards Dreifūss** *Meitene atvadām / The Goodbye Girl*
Labākā aktrise: **Daiena Kitone** *Enija Hola / Annie Hall*
- 1978
Labākā filma: **Briežu mednieks / The Deer Hunter**
Labākais režisors: **Maikls Čimino** *Briežu mednieks / The Deer Hunter*
Labākais aktieris: **Džons Voits** *Atgriežoties mājās / Coming Home*
Labākā aktrise: **Džeina Fonda** *Atgriežoties mājās / Coming Home*
- 1979
Labākā filma: **Krāmers pret Krāmeri / Kramer vs. Kramer**
Labākais režisors: **Roberts Bentons**
Krāmers pret Krāmeri / Kramer vs. Kramer
Labākais aktieris: **Dastins Hofmans**
Krāmers pret Krāmeri / Kramer vs. Kramer
Labākā aktrise: **Sallija Filda** *Norma Reija / Norma Rae*

Režisors Žans Pjērs Melvils. Lomās Alēns Delons, Natālija Delona, Fransuā Perjē

Algots slepkava Džefs (Delons) dzīvo Parīzē kā vientuļš vilks, izpildot pasūtījumu slepkavības. Pēc naktskluba ipašnieka nogalināšanas viņš nejausi tiek arestēts kopā ar daudziem citiem. Par spīti Džefa alībi, ko viņam nodrošina draudzene (Delona), policijas inspektors (Perjē) tur viņu aizdomās. Tomēr Džefs tiek atbrīvots, gan lai kļūtu par slepkavības pasūtītāju vajāšanas objektu. Arī policijas aizdomas nav mazinājušās.

N av lielākas vientulības kā samuraja vientulība, varbūt tāda ir vēl džungļu tīģerim, – šāds japāņu samuraju tekstu citāts ievada izcilo franču gangsterdrāmu *Samurajs*, momentāni liekot sasiet asociāciju diedziņus. Līdzīgi ar citātu no japāņu samuraju kodeksa daudzus gadus vēlāk savu filmu *Spoku suns. Samuraja ceļš / Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) sāks amerikāņu neatkarīgā kino kulta režisors Džims Džarmušs. Viņš ir viens no franču režisora Žana Pjēra Melvila (1917–1973) cienītājiem, arī citētājiem. Un ne viņš vienīgais. Slepkava Leons no Lika Besona filmas (*Leon*, 1994), arī Toma Krūza pasūtījumu slepkava no Maikla Manna *Līdzinātāja / Collateral* (2004) – tie un daudzi citi ir *Samuraja* vistiešākie mantiņnieki. Skarbi, savam goda kodeksam uzticīgi mačo, vientuļie vilki, kas, iespējams, mirs, bet pašcieņu neaptraipīs.

Franču 60.–80.gadu spožas zvaigznes un laba aktiera Alēna Delona – Parīzē mītošā “samuraja” Džefa – sejā, šķiet, visas filmas darbības laikā nenorastās ne muskulītis. Viņš tērpjas ar nevērīgu eleganci – lietusmēteli, cepure *à la* Hamfrijs Bogarts, dzīvo apskretušā ūķi kopā ar uzticamu draugu kanārijputniņu, kas ar satrauktu čiepstēšanu bridina par briesmām. Viņš mēdz ievērot tradīcijas: mirkli pirms pasūtījumu izpildes – slepkavības – “samurajs” vienmēr uzvelk baltus cimdus. Te ir maz dialogu, arī maz mūzikas, bet daudz stila – skarba, mērķtiecīga, vīrišķīga, bez jēlkāda sentimenta un jūtīnāšanās (ja uz to rēķina nenoraksta kanārijputniņa un blondas sievietes fanātisku uzticību savam “samurajam”). Te daudz izcilo, lakoniski veidotu spriedzes epizožu un arī tādu, kur dvēselei atvilgt, kad vīrišķīgais vilks “samurajs” ievelkas savā vientuļnieka alā aplaizīt brūces – viņu nodevušo pasūtītāju šāviena pēdas. Žans Pjērs Melvils esot dievinājis visu amerikānisko, arī



Alēns Delons

kino. Pat savu oriģinālo uzvārdu Grumbergs viņš nomainīja, aizņemoties to no amerikāņu rakstnieka *Mobija Dika* autora Hermaņa Melvila. Vairums no Melvila karjeras laikā tapušajām 13 filmām – *Spēlmanis Bobs / Bob le flambeur* (1956), *Samurajs, Sarkanais aplis / Le cercle rouge* (1970) u.c. – ir amerikāņu gangsteržanra mācību respektējoši un tajā pašā laikā personīgi un stilā perfekti darbi. Melvils pedantiski veido savus skarbos stāstus iz gangsteru pasaules, kuru apdzīvo pievilcīgi, vīrišķīgi vientuļinieki mačo. Tie mīt ārpus likuma pieļautās telpas, tomēr respektējot savu “samuraja”, kas dzīvo XX gs. otrās puses Eiropas lielpilsētā, goda kodeksu... Savulaik tieši Melvila darbi (it īpaši *Spēlmanis Bobs*) ietekmēja franču jaunā viļņa režisoru paaudzi – Žanu Liku Godāru, Fransuā Trifo, kuri savās pirmajās filmās alkāni ķērās pie amerikāņu gangsterdrāmu un melno filmu žanra variēšanas, ar to spēlējoties, to pat mēģinot iznīcināt... Taču pirms viņiem bija Žans Pjērs Melvils, kurš pārāk milēja amerikāņu filmas, lai tās dekonstruētu. DR

• Sarkanais aplis • Spoku suns. Samuraja ceļš u.c.

Režisors **Mārtins Skorsēze**. Lomās Roberts de Niro, Ketija Moriartija, Džo Peši, Frenks Vinsents, Terēza Saldana

40.gadu beigu amerikāņu profesionālā boksa leģendas, vidējā svara kategorijas neuzveicamā čempiona Džeika Lamotas dzīves rekonstrukcija. Taču, ko neiespēj sports (salauzt personību, iznīcināt cīņas sparū un vitalitāti...), to ar Lamotu (de Niro) izdara viņš pats. Tātad filma par sportista launāko ienaidnieku – pašu – ārpus ringa strikti ierobežotās teritorijas.

80.gadu sākuma videotehnoloģijas ritaismā ar šo savu melnbalto filmu kā uzskatāmu piemēru Skorsēze rikoja pamācošas "izglītības tūres" pa Eiropas kinofestivāliem, uzstādamies ar priekšlasījumiem par tādu sociokultūras fenomenu kā veco, tradicionālo filmēšanu nelaimi – ātro tehnisko nolietošanos, kuru viņš kā par brīnumu pratis pārvērst mākslinieciskā efektā. Skorsēze ir asprātīgs viltnieks. Efekts no *Saniknotā vērsa* ir graujošs, bet ne tikai virtuozī stilizētā melnbaltā ekrāna maģijā, kuru nenovērtēt šajā biogrāfiskajā šedevrā var tikai aklais. Jā, *Saniknotais vērsis* sākumā tik tiešām šķiet kā uz saskrāpētas melnbaltās lentes, ar 30.gadu kino raksturīgu apgaismošanas manieri uzņemts pārpratums laikā, kad zeļ video, un, lūdzu, te jums būs: Skorsēze iekļauj filmā dažas minūtes krāsaina video filmējumus (kuri tagad, ciparu tehnoloģiju apstākļos, jau ar milestību uzlūkojami kā anahronisms, sava veida efekts efektā). Skorsēzes tehniskajam eksperimentam ir dziļa jēga: iespējams, Amerikas vienīgais tik aktīvi strādājošais vecā kaluma kinoģēnijs notvēra un nodemonstrēja darbībā to smalko psiholoģiskās uztveres mehānismu, kā XX gs. cilvēks redz realitāti, realitāti kā kinofilmu, no kuras melnbaltās hronikas epizodēm nav iespējams atkauties kā no uzmācīga murga, savukārt krāsainās dzīves ainas liekas pagalam plakanas.

Paradoksāli, ka Ņujorkas Kinokritiķu asociācija tagad šo meistardarbu nosaukusi par 80.gadu labāko Amerikas filmu, taču savulaik tā no astoņām *Oskara* nominācijām ieguva vien divas balvas – pelnītas: Roberts de Niro kā labākais aktieris un ilggadējā Skorsēzes montāziste Telma Skūnmakere kā labākā montāžas režisore (arī otru *Oskaru* viņa saņēma par darbu pie Skorsēzes – *Aviatorā* / *The Aviator*, 2004). Nežēlīgi brutāla, vienlaikus dokumentāli, kā ar slēpto kameru vērojoša, pat bezkaislīga savā dzīvnieciskajā ziņkārē filma, kas liek izjust dzīves asiņu garšas saldās trīsas. Lamotas boksa mači fiksēti ar izmisīgu cīņīņa afektāciju: ar asiņu žļembām, šķīstošiem sviedru litriem, izdauzītiem zobiem, laužtiem locekļiem – tā līdz Skorsēzem neviens sportu vēl nebija filmējis! Kaut arī



Roberts de Niro

filma stāsta par vīrieti – sporta vergu, kurš nespēja tikt galā ne ar agresīva niknuma lēkmēm, ne ar savu privāto dzīvi, ne ar "niknā vērsa" azartiskā kauslīguma dabu izmantotājiem menedžeriem, kas pelnīja un krāpa, musinot cīnīties līdz galam, uzvarai (lasi: nāvei ringā), ne "sūdumušu" – reportieru ziņkārī, ne praktisko sadzīvi, kurā Lamota uzvedās kā kaprīzs infantils kumeļš. Tas viss un alkohola vaļības bija tikai nevainīgākie ziediņi, kas neatgriezeniski grāva Lamotas sporta karjeru. Beigās, kā jau paredzams, saniknota vērsa, profesionālā vīru sporta lepnuma vietā ir aiz tauku blāķiem savecējis vepris, kurš vientulībā truli vada dienas, šķiet, pat neatminēdamies, ka reiz bijis cilvēks – leģenda. Tagad vien retajam leģenda ir vārds Džeiks Lamota.

Nezinu, kā vārdos definēt to, ko ar sevi uz ekrāna dara Roberts de Niro, ar terminu "aktiera absolūta, fizioloģiska un psiholoģiska pārmiesošāšanās tēla" būs daudz par maz. De Niro *Saniknotajā vērsī* uzbarojās par 26 kg, kas ir nepārspēts Holivudas rekords. Bet tas jau skar miesu, ne garu, un Džeika Lamotas – de Niro varonim seko līdzīri ar to svēto riebumu, ko sauc par nekontrolējamu sajūsmu. Bet bez žēlsirdības. **NN**

☛ Launās ielas • Taksists • Ņujorkas bandas • Kazino

Režisors **Billijs Vailders**. Lomās *Glorija Svensone, Viljams Holdens, Ērihs fon Stroheims, Sesils de Mills*

Corbis/Stampix



Viljams Holdens un Glorija Svensone

Stāstu, kas risinās izbījušas kinozvaigznes Normas Desmondas (G.Svensone) villā vienā no glaunākajiem Losandželosas bulvāriem, pavēsti miruša cilvēka balss. Tā vēl nesēn piederēja jaunam, godkārigam vīrietim Džo (V.Holdens), iesācējam scenāristam, kura likis nu bezpalīdzīgi peld policistu ielenktā baseinā. Šādu baseinu viņš vienmēr bija vēlējis iegūt. "Tagad atgriezīsimies sešu mēnešu senā pagātnē, kad sākās šis stāsts," saka miruša cilvēka balss, aizvedot ilūziju un ambīciju pilnajā kino biznesā.

Sanseta bulvāris tiek uzskatīta par vienu no Holivudu demistificējošākajām filmām: kino bizness ir nežēlīgs, te darbojas tirgus likumi un novecošana ir tava personīgā traģēdija.

Būdama Billija Vaildera (1906–2002) (*Džezā tikai meitenes/Some Like It Hot* (1959), *Dubultā apdrošināšana/Double Indemnity* (1944)) viena no izcilākajām filmām, tā ir arī fascinējoša Holivudas melnās filmas klasika, kurā galvenais varonis, jaunulis scenārists, pavēsti savu kompromisu stāstu. Te gan netiek izmeklēts noziegums (kā daudzās melnajās filmās), ir tikai likis filmas sākumā un nelaiķa hronoloģiski restaurēts sevis nodošanas ceļš. Nejausība, iemaldīšanās ar savu pagātni apmātas kinozvaigznes mājā, kas atgādina maharadžas pils un kapličas krustojumu, pārvēršas kompromisu virknē, un scenārists drīz vien ir kļuvis par vīstosās, ar savu pagātnes slavu pārņemtās sievietes pleiboju. "Jūs bijāt diža..." – "Es esmu diža, tikai kino ir kļuvis sīks," vīrieša sejā iemet Norma Desmond, kuras kaprīzēm maniākāli iz-

dabā viņas sulainis, kādreiz gan viņas vīrs, gan režisors Makss fon Maierlings (Ērihs fon Stroheims).

Sanseta bulvāris spēlē dubultu spēli: gan Desmondas/Svensones, gan Maierlinga/Stroheima biogrāfijās ir daudz dramatisku līdzību ar filmas varoņu biogrāfijām. Svensone savulaik bija mēma kino diva, kuras karjeru faktiski sagrāva fon Stroheima režisēta filma *Karaliene Kellija/Queen Kelly* (1929). Savukārt *Sanseta bulvāris* kļuva par aktrises triumfālu atgriešanos Holivudā 53 gadu vecumā ar pašas pieredzē pārdzīvotu slavas un aizmirstības drāmu. Ar traģēdijas vērienu nospēlētā Norma Desmond kinokameru gaismā vairs spēj nokļūt, tikai būdama kriminālhistorikas varone...

Sanseta bulvāra kontā ir 11 *Oskara* nominācijas un trīs *Oskari* (labākais scenārijs, mākslinieka darbs, mūzika). Tajā "sevi" nospēlējušas tādas Holivudas leģendas kā Sesils de Mils, Bāsters Kitons un pat Holivudas smalko aprindu hroniste Heda Hopere. **DR**

☛ **Džezā tikai meitenes • Dubultā apdrošināšana**

Režisors **Bernardo Bertolucci**. Lomās Maikls Pits, Luijs Garels, Eva Grīna, Žans Pjērs Leo

Parīze, 1968.gads, studentu politisko aktivitāšu un seksuālās revolūcijas laiks. Demonstrācijas laikā jauns amerikānis Metjū (Pits) iepazīstas ar Teo (Garels) un viņa māsu Izabellu (Grīna), kuri uzaicina Metjū dzīvot pie viņiem, kamēr vecāki, bagāti pilsonisko aprindu intelektīti, atpūšas vasaras mītnē. Noskatītās kinokaislības pārceļo no ekrāna uz realitāti. Attiecības trijstūri, no kura nav izejas.

Itāļu kinoklasīķis Bernardo Bertolucci (1940) *Sapņotājos* negrasās atkāpties no provocējošās manieres, kura pazīstama kopš *Pēdējā tango Parīzē* / *Ultimo tango a Parigi* (1972) laikiem: cilvēki savu identitāti pirmām un galvenajām kārtām izzina caur seksu.

Sapņotājos – angļu rakstnieka Gilberta Adēra autobiogrāfiskā romāna ekranizējumā – jauns amerikānis Metjū 1968.gada pavasarī ierodas Parīzē apgūt franču valodu, bet rezultātā ar franču vienaudžu diviņi Izabellas un Teo palīdzību apgūst... sevi, savu nepazīto dabu, dziņas, uzskatus. Jau pati filmas struktūra atgādina līdzību par to, kā indivīds, kurš apkārtējo pasauli vispirms izzina vienatnē (ārpusaules zīme ir veidota kinofilmu formā, kuras Parīzes sinematēkā viņi fanātiski skatās), tad seko tuvināšanās milzīgajā dzīvoklī labirintā (te trio klist kā somnambulas, laiku pa laikam patveroties viens pie otra un nežēlīgā intensitātē seksojot), līdz apjukušos un no attiecību sarežģītības nogurdinātos varoņus nejaušība izsviež ielās, kur savu politisko gribu (?) tie pauzē tik neveikli: franču pāris ar degmaisījuma pudeles sviedrienu policistu rindās, amerikānis no reālās ielu pasaules novēršoties, kaut gan rezultāts ir vienāds – visi trīs izšķīst 1968.gada nemiernieku pūlī. Trīs individuāli raksturi, nekļūdami par personībām, paliek anonīmas sīkbtūnes vēstures burzmā. Režisors filmē nekautrīgi atklātus jauno varoņu kailskatus, rotaļājas ar incesta un homoseksuāliem motīviem (brālis un māsa ik nakti dala vienu gultu, Teo atzīst, ka Metjū nav viņa gaumē, kaut koķetē ar amerikāni, likdams tam valkāt sieviešu halātu un izģērbjoties mulstošā Metjū priekšā, acīm redzams, ka varoņu trio nolēmuši nodibināt “ģimeni”, attiecību formulu aizgūstot no homoerotiski divdomīgās Trifo filmas *Žils un Džims* / *Jules et Jim*, 1962). Bertolucci padara jauniešu dzīvi par kinofilmu kopijām (lieliskas epizodes ir skrējiena pa Luvru atdarinājums no Godāra *Autsaideru bandas* / *Bande à part* (1964), arī galda dziesmiņa no Toda Brauninga *Izdzimteniem* / *The Freaks* (1932)). Viņš liek tiem izspēlēt rotaļu: kurš uzminēs, no kādas filmas ir šis kadrs, neļēgu sodot, piemēram, piespiežot publiski masturbēt pie Marlēnes Dītrihas *Zilā*



Luijs Garels, Eva Grīna un Maikls Pits

enģeļa / *Der Blaue Angel* (1930) foto, vai provocē Metjū virtuvē pārgulēt ar Izabellu, turklāt Teo, ar vienu aci glūnēdams uz māsu un draugu, cep olas.

Vai šī Bertolucci trijotnes identitāšu atklāšana nešķiet pārāk ciniska maksa, lai viņi/mēs saprastu, ka dzīve un māksla nav vienādojamas nevainīgas izpriecās? Ja nu pret ko metrs ir skarbs, tad vispirms jau pret savu jaunību. Leģendāro 1968.gada laiku, kad Bibeles vietā par garīgo vērtību lektīru kļuva Mao sējums un Francijas triskrāsu karogu nomainīja sarkanais ar sirpi un āmuru, kad Delakruā Brīvības dievietes seju aizķepināja ar Merilinas Monro bučmūli, kad Francijas Mariannas simbols ieguva Brīžitas Bardo vaibstus, kad trīs jaunieši centās dzīvot kā kino (nez kurš no viņiem ir pats Bertolucci?), režisors rāda kā naivu sapņotāju pasauli, kuri īsti neapjēdz, ar ko spēlējas. Var jau sminēt, kad finālā skan Edītes Piafas patosa pilnā *Non, je ne regrette rien* / *Es neko nenozēloju*, tomēr, šķiet, to var tikai cilvēks, kurš nekaitrējas no jaunības kļūdām. **NN**

☛ Divdesmitais gadsimts • Pēdējais tango Parīzē u.c.

Režisors Bernardo Bertolucci. Lomās Džons Malkovičs, Debra Vingere, Kempbels Skots



Džons Malkovičs

“Viss, kas ar mums notiek, notiek galīgi skaitu reizi,” raksta Pols Boulzls, vienīgā eksistenciālisma filosofijas ideju iemiesotā romāna amerikāņu literatūrā autors. Marokā ierodas trīs amerikāņu intelektuāļi – Ports Morsbījs (Malkovičs), viņa sieva (Vingere) un kāds kafejnīcā satikts draugs (Skots). Pirmie divi ir ceļotāji, kas nolēmuši pārbaudīt savu dzīves izjūtas limitu, tādēļ viņiem atpakaļceļa biļetes nav. Draugs ir zinkhārgs tūrists, kurš arī kļūst par divu pazudušo/iztukšoto dvēseļu eksistences pēdējo dzīvo liecinieku.

Protams, ja neskaita pašu rakstnieku Polu Boulzu (1910–1999), kuru Bernardo Bertolucci paspēja iemūžināt savā, manuprāt, vislabākajā, sāpīgi skaistākajā filmā: tas sirmais kungs, kas ievada un fināla epizodēs sēž Tanžeras kafejnīcā un ar derviņa rezignēto smaidu pavada neprātīgos ceļiniekus arābu Āfrikas Sahāras tuksnesī, ir šī literārās meditācijas šedevra autors (ņujorkietis Boulzls mira 1999.gadā 88 gadu vecumā, Tanžerā nodzīvojis 52 gadus). Pēc *Pēdējā tango Parīzē / Ultimo tango a Parigi* (1972) Bertolucci bija iemantojis kreisi noskaņotā seksrevolucionāra statusu, kuru viņš ne sevišķi pacietā kā jebkurš liels mākslinieks, kad to mēģina formatizēt. Lielisks pierādījums tam ir aprīnājami dekadentiskā, līdz nemaņai operiski estetizētā un šokējošu incestuālu motīvu pārsātinātā erotiskā drāma *Luna / La Luna* (1979), kas rāda mātes operdīvas un piecpadsmītgadīgā dēla narkomāna mīlestības drāmu tik skaistā nepieklājībā, ka no šīs psihoanalītiskās filmas novērsās pat kvēlākie Bertolucci aizstāvji – viņa itāļu komunistu partijas biedri. Pēc savas biogrāfiskās grēksūdzes, filmas *Smieklīgā cilvēka traģēdija / La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), dedzīga stāsta par tēvu rūpnieku, kuram nākas izpirkt dēla disidenta un intelektuāļa grēkus, izgāšanās Bertolucci uz ilgiem divdesmita gadiem pamet Itāliju, apmetoties Anglijā (viņš arī apprecas ar anglieti, scenārista un režisora Marka Peplova māsu) un sākot varbūt savu ekstrēmāko kinopiedzīvojumu mūžā – milzu slavas un milzu vilšanās ceļu sadarbībā ar Holivudu, kā arī dodas reālos svētceļojumos uz Ķīnu, Indiju, Nepālu, Turciju, arābu pasauli – vietām, kas

režisoru saistīja kā magnēts. Top viņa slavenā austrumu triļoģija: vispirms deviņiem *Oskariem* apbērtais *Pēdējais imperators / The Last Emperor* (1986), tad filma līdzība *Zem sargājošām debesīm* un visbeidzot *Mazais Buda / Little Buddha* (1993), apzināts dekoratīvs kičs budisms komiksa veidā, kurā Bertolucci ar ironiju atvādās no ilūzijas, ka “racionālie rietumi jēlkad sapratīs austrumu pasauli”. Taču *Sargājošās debesis* nudien ir nepārspēts šedevrs – filma kā transcendentāla optiskā psiholoģisma ilustrācija, kurā Bertolucci kopā ar aktieriem (Malkovičam un Vingerei šīs ir dramatiski vīspiesātinātākās lomas, kādās tie filmējušies) un savu līdzgaitnieku operatoru – klasiķi Vitorio Storāro izdevies šķietami neiespējami – panākt, ka ekrānā redzamais šķiet īsta redzes halucinācija, mirāža, turklāt ar (atkal!) neiespējamu mieru demonstrējot viseksistenciālākās kaislības – ciņu par dzīvību, ciņu pret reālu nāvi, neapraktāmās sausmas no bailēm pazaudēt mīļotos, visu to neprātīgo izjūtu gammu, ko tuksnesī piedzīvo ceļotāji, kas ļāvusies iet līdz galam. Šī filma neuzbāzīgi kļūst par cilvēka eksistences jēgas metaforu, par Sizīfa mokām, kas sagaida katru, kas jelko dara pa istam. Šai ar Ruči Sakomoto ģeniālo stilizēto mūziku ietonētajai filmai ir milzu erotiska enerģētika, kas burtiski piekaļ pie ekrāna, kaut arī ar prātu saproti, ka piedalies kaut kā baismīga un fascinējoša vienlaikus vērošanā. Aptuveni tā, kā kad tu divu stundu laikā redzētu, kā sapūst un sairst tas, kas tev ir visdārgākais, un tu neko nevari glābt. Tikai skatīties, raudāt un liecināt. Vai kļūst. **NN**

• Pēdējais tango Parīzē • Pēdējais imperators • Sapņotāji

Režisors **Žans Pjērs Melvils**. Lomās Alēns Delons, Žans Marija Volonte, Īvs Montāns, Andrē Burvils

No cietuma tiek atbrīvots Korijs (Delons), kurš gatavojas ideālam noziegumam – Vandoma laukumā Parīzē esoša juvelierveikala aplaupīšanai. Par viņa partneriem kļūst arestētais Fogels (Volonte), kas spoži aizmucis no policijas eskorta vilcienā, un alkoholismā sliktstošais, taču pašcienu nezaudējis bijušais policists Jensens (Montāns). Bēgļa Fogela vajāšanu uzņēmies policijas kapteinis Matejs (Burvils), kurš nonāk uz pēdām arī viņa kolēģiem.



Alēns Delons

Buda uzzīmēja apli ar sarkanu krītu un sacīja: “Ja cilvēkiem, pat nepazīstamiem, ir lemts kādu dienu satikties, tad, lai kas ar viņiem atgadītos, lai kur vestu viņu takas, noliktajā dienā viņi satiksies sarkanajā aplī.”

Ar Budas citātu sākt gangsterdrāmu – te nojaušams Žana Pjēra Melvila (1917–1973) rokraksts, režisora, kurš 60.–70. gadu mijā radījis virkni izcilu drāmu ar idealizētajiem un tik vīrišķīgajiem varoņiem – noziedzniekiem.

Sarkanais aplis ir Melvila atturīgā, lakoniskā un tajā pašā laikā pamatīgu spriedzi noturošā stila koncentrāts, gansterdrāma – šedevrs. Kaut sīzētu par lielo aplaupīšanu līdz Melvilam bija izspēlējuši jau daudzi. (Sākumā, protams, bija Melvila dievinātā amerikāņu režisora Džona Hjūstona *Asfalta džungļi / The Asphalt Jungle*, 1950).

Sarkanajā aplī ideālo noziegumu ievada trīs vīru, kuriem lemts satikties, ceļš citam pie cita. Divu noziedznieku autsaideru nejauša satikšanās un trešā meklējumi: nesteidzīga un aizraujoša priekšspēle detalizēti izspēlētai kulminācijai – laupīšanas epizodei. Ak tā, ir arī “sarkans aplis”, ko Alēna Delona spēlētais Korijs (minimums mīmikas, žestu, vārdu, švītīga ūsu švītriņa un sievietes nodota vīrieša aizvainojums) zīmē uz biljarda galda.

Kas nodrošina Melvila *Sarkanā apla* svaigumu un oriģinalitāti? Atmosfēra un viņa askētiskais, lakoniskais stils, pat atsakoties no mūzikas epizodes, kuru spriedzi dažs viduvējs režisors labprāt būtu uzpumpējis ar mūzikas spiediena palīdzību. Melvils izvēlās klusumu – arī aplaupīšanas epizodē, nenieka nezaudējot no

spriedzes. Viņa filmās ar vārdu apietas saudzīgi, ar to nešķiežas, to neizplāpā: varbūt tādēļ, ka īsti vīri ir lakoniski vārdos, bet iespaidīgi darbos, un Melvils vienmēr ir tiksmīnājies par istiem vīriem, pats sadzīvē gērbdamies līdzīgi savu filmu gangsteriem (*dress code*: platmale un lietusmēteli). Melvila filmu pasaulē sievietei vienmēr bijusi margināla loma, *Sarkanajā aplī* sievietei nav vispār, ja neskaita kroga dejojotājas vai kādas skrullainas daiļavas pavidošo kailo rumpi un viņas portretus, kurus Korijs virpina pirkstos vēl cietumā. Taču Melvilam piemīt smalka, tikko nojaušama ironija, tēšot savus “īstos vīriešus”: policijas komisāra (Burvils) vājība ir kaķi, kurus viņš kā sentimentāls večuks dēvē par bērniņiem. Izbijušais policists un ideālais snaiķis Jensens, ko spēlē franču šansona zvaigzne Īvs Montāns, pirms lielā nozieguma izdarīšanas cīnās ar dēmoniem – dzēruma delīrija materializētām baltajām pelītēm, arī ķirzakām un čūskām. Viņam aplaupīšana ir personisks izaicinājums, iespēja mobilizēties un tikt vaļā no saviem fantomiem, “savaldīt zvērus”, kā viņš saka.

Nedz “kaķu veča” policista, nedz viņa izbijušā kolēģa “zvēru savaldītāja” līdzsīnējās biogrāfijas Melvils neizspēlēja, neizstāsta, taču to dramatisms ir blīvs un nojaušams. Gluži tāpat kā šis izcilās smalka klusuma un vīrišķīgas spriedzes pilnās filmas skarbais fināls, kurā “sarkanajā nolemtības aplī” būs lemts satikties filmas galvenajiem varoņiem. **DR**

Samurajs • Asfalta džungļi u.c.

Režisors Frānsiss Fords Kopola. *Lomās Džins Hekmens, Roberts Divāls, Harisons Fords*

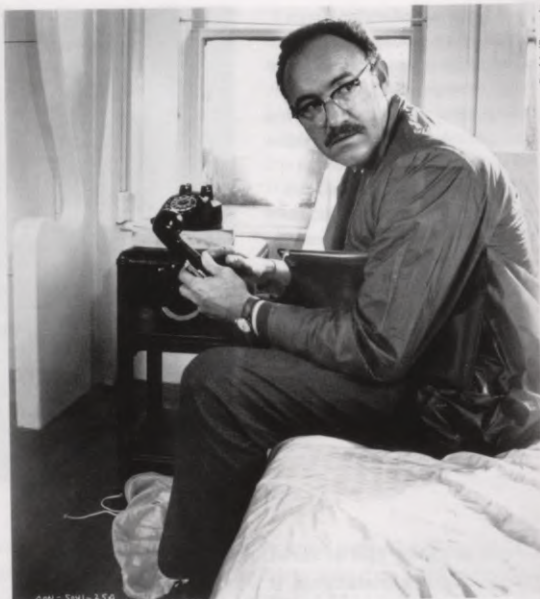
Noklausīšanās speciālists, privātdetektīvs Harijs Kols (Hekmens), pasūtījumu pildot, ieraksta magnetofona lentē jaunas sievietes un vīrieša sarunu pastaigas laikā kādā Ņujorkas skvērā. Iedzīlinoties ierakstā, novācot fona trokšņus un traucēkļus, Kols pietuvojas šķietami nevainīgā dialoga kriminālajai intrigai. Izsekošanas pasūtītāja (Divāls) asistents (Fords) steigšus grib iegūt ierakstus, Kols sāk domāt par savas nodarbošanās ētisko dabu. Ierakstus nozog prostitūta. Kols dodas uz viesnīcu, kurā, iespējams, notiks noziegums, kā sola viņa noklausītā saruna.

Tēmeklis, kurā filmas sākumā paņemti uz grauda vīrietis un sieviete, liek gaidīt šāvienu... Kaut spriedze tiek izturēta ilgi, tas ir vien mikrofons, kas pavērsts pret upuriem – jaunu vīrieti un sievieti. Viņu abu sarunai, kas slepus tiek ierakstīta, izrādīsies iznīcinošs spēks. Viena no 70.gadu izcilākajām filmām, kaut *Sarunu* nomāc citu Frānsisa Fordsa Kopolas filmu, it īpaši *Mūsdienų apokalipses / Apocalypse Now* (1979) un *Krusttēva / The Godfather* (1972–1990) triloģijas slava, filma ir pelnījusi vietu šī režisora labāko darbu trijniekā. *Saruna* ir gudri veidots darbs: gan perfekts trilleris, kura galveno varoni, ierakstu tehnoloģiju speciālistu Kolu ir piemēklējusi personības krīze, pārdomas par sava darba jēgu, gan precīzs Amerikas 70.gadu laika gara skenētājs. Reiz Kola pakalpojumu dēļ ir gājusi bojā sieviete un bērns, arī situācija ar ierakstīto sarunu parkā kļūst bīstama.

“Tas ir tikai darbs, Harij. Tev nav jādomā par to, bet tikai jādara,” – tā Harijam, daloties pieredzē, kļāsta prostitūta, kas aizkavējusies pie viņa pēc noklausīšanās speciālistu konferences. Tur kolēģu un konkurentu vidū Harijam ir zvaigznes statuss, kuru publiski piesmīet ir īpaša bauda, teiksim, viņam nemanot piespraužot noklausīšanās blusīņu un pazemojot, intīmo padarot publisku.

Kopola ir asprātis, viņš šķietami nebūtiskās parkā ierakstītās sarunas atšifrējumu veido līdzīgi Mikelandželo Antonioni *Fotopalielinājumam / Blow Up* (1967), kur tikpat šķietami nevainīgā parka fotogrāfijā, to palielinot līdz vissīkākajām detaļām, fotogrāfs atklāja nozieguma pēdas. Kols savā laboratorijā rīkojas līdzīgi, vēlreiz un vēlreiz spēlēdam ierakstu, novācot skaņas traucēkļus, viņš uzduros vārdam “nogalināt” un konkrētam laikam un vietai – kādas viesnīcas numuram. Kas un ko šeit nogalinās, jautājums ir atklāts.

Džina Hekmena izcili nospēlētais Kols bīstami daudz domā par darbu, arvien dziļāk iegrimdam emocionālā saistībā ar paša izspiegotajiem (sieviete un vīrietis ir mīļākie, izspiegošanas pasūtītājs – sievietes vīrs). Viņš



Džins Hekmens

sapņo mokošus sapņus, kur skaidro noklausītajai sievietei savas bērnības bailes un grēkus... Un piepilda paša dzīves tukšumu ar saksofonu solo tukšā istabā.

Kopola filmā sapin reālo darbību un teju fizioloģiski sajūtāmās varoņa bailes un vizijas: Kols mētajās histērijā, vientulības un vainas apziņas sprostā. Viņš apmetas blakus-istabā tam viesnīcas numuram, kura koordinātas noklausījies ierakstā, dzird, iespējams, nozieguma skaņas, taču ieslēdz vien skaļāk TV un histēriski pabāž galvu zem segas. Viņš redz asiņainus skatus, kaut tikpat labi tās var būt Kola fantāzijas ainas, jo viesnīcas numurā, kad pēc laika Kols tur ielavīsies, nebūs nozieguma pēdu. Gandrīz nekādu...

“Mēs zinām, ka jūs zināt, mēs jūs dzirdam,” filmas finālā Kolu pārsteidz telefona zvans, kas liks viņam savu vientuļajā vilka mīgu izārdīt līdz kaulam – noplēst tapetes un izlauzt grīdas dēļus... Viņš pats un viņa personīgā telpa ir tikpat apdraudēta kā to, kurus viņš izspiego.

Sarunu Kopola veidojis Votergeitas skandāla atskaņu laikā (politisko konkurentu nesankcionētas noklausīšanās dēļ atkāpties bija spiests ASV prezidents Ričards Niksons), uzaustot apdraudētas patības sajūtu – Amerikas 70.gadu noskaņu nervu. **DR**

◆ Mūsdienų apokalipse • Krusttēvs • Fotopalielinājums

Režisors Viljams Fridkins. Lomās Elēna Bērstina, Makss fon Sidovs, Linda Blēra

Pazīstamas aktrises (Bērstina) divpadsmitgadīgajā meitā Rēganā (Blēra) iemiesojies sātans, kas padarījis pusaugu bērnu par neķītru slepkavu. Pie sātana izdzīšanas kerā divi garīdznieki; psihiatrs (Millers) un askēts (Sidovs).



Makss fon Sidovs un Linda Blēra

Filma, kas kopš XX gs. 70. gadu sākuma tiek uzskatīta par šausmu filmu žanra klasiku: tās fizioloģiski atbaidoši izgaršoto sātānisma tēmu Holivuda nebeidz citēt un varēt joprojām.

Ar brutālu naturālismu apsēstais režisors Viljams Fridkins (1935) *Sātana izdzinējā* bez mazākās pašironijas devas īsteno savu principu: "Kino ir vērts taisīt tikai tādēļ, lai smidzinātu, baidītu vai raudinātu." Viņš biedē prasmīgi, izmantojot specefektus un pakļaujot tiem "sātana apsēsto bērnu" – jauniņo Lindu Blēru. To vārdā filmas budžets no 4 miljoniem dolāru izkurtēja līdz 10 miljoniem.

Sātana izdzinēja pamatā esošo Viljama Pitera Bletija bestslera ideju ierosināja nedaudz agrāk tapusi izaiņināšā Romāna Polaņska filma *Rozmarijas bērns* / *Rosemary's Baby* (1968), kuras varone dzemdē sātana mazuli. Grāmatas ekranizāciju amerikāņu kino kritikas

autoritāte Pauline Keila nosauca par "reibinošo stulbumu, kas izdabā Bletija romāna pretenciozitātei". Taču, par spīti kritiķes verdiktam, dēvējot *Sātana izdzinēju* par "pārāk kroplīgu parādību, lai pret to izturētos mierīgi", Fridkina filma tika nominēta desmit *Oskariem* un ieguva divus no tiem (par labāko scenāriju un skaņu efektiem).

Lindas Blēras aktierdarbs, ja par tādu var nosaukt viņas varones šausminošās fizioloģiskās izpausmes, joprojām ir šokējošs, tāpat kā filmas skaņa un vizuālie efekti. Par spīti pašmērķīgumam un moralizējošiem motīviem (baznīca cīnās un uzvar!), *Sātana izdzinēja* ietekmes spēks ir neapšaubāms: tapušas neskaitāmas filmas imitācijas un trīs turpinājumi, svaigākais no tiem *Sātana izdzinējs*.

Sākums / *Exorcist: The Beginning* 2004. gadā. DR

► Franču sakarnieks

Režisors **Serdžo Leone**. Lomās Klints Īstvuds, Mariana Koha, Džons Velss

Corbis/Scanpix



Klints Īstvuds

Mazā Meksikas pilsētīnā ierodas Virs bez vārda (Īstvuds) un kļūst par liecinieku tajā valdošajam teroram un klanu cīņai. Neievērojot draudzīgi noskanotā krodzina saimnieka padomu – taisies, kā tiec no šejienes, ja negribi nonākt kapos, – Virs bez vārda sāk iedibināt savu kārtību.

Paradoksāli, taču šis šķietami tik amerikāniskais vesterns ar amerikāņu aktieri Klintu Īstvudu galvenajā lomā ir tapis Eiropā. Tā idejas autors un īstenotājs ir itāļu režisors Serdžo Leone (1929–1989), kurš savā mūžā uzņēmis tikai septiņas filmas, lielākā daļa no tām kļuvusi par kino klasiku, turklāt sarīkojis revolūciju tik amerikāniskajā vesterna žanrā, kļūdamas par “spageti vesterna” tēvu. Ar makaroniem – spageti – gan *Saujai pilna dolāru*, gan vēl divām citām Leones filmām, kas veido filmu triloģiju ar Klinta Īstvuda Vīru bez vārda kā centrālo varoni, *Par dažiem dolāriem vairāk* / *Per qualche dollaro in più* (1966) un *Labais, sliktais un neglītais* / *Il buono, il brutto, il cattivo* (1967) ir vien asociatīvs sakars. Tā Leones vesternu triloģiju nodēvēja prese, uzsverot šo filmu neamerikānisko izcelsmi.

Sauja pilna dolāru tika filmēta Spānijā, taču nekas tajā nenodod Eiropas klātbūtni, drīzāk japāņu Akiras Kurosavas samuraju drāmas *Miesassargs* / *Yojimbo* (1961) ietekmi. Leones “spageti vesternu” stils ir izteikti skarbs, brutāls un vardarbību akceptējošs. Taču norišu naturālisms (kauņi, šausanas ainas, līdz asiņainai, gaļīgai masai sadauzīta arī galvenā varoņa seja) tajā pašā laikā apvienots ar izsmalcinātu kadra kultūru un īpašu, tikai Leones “spageti vesterniem” raksturīgo stilu. Viņš montē izteiksmīgus tuvplānus, teju iezītoties varoņu mīmikā, un tālas figurālas

kompozīcijas – skarbo bruņoto vīru stāvus, kas gatavi cits citu noslaucīt no zemes virsmas, turklāt Leone uz šīm brutālajām vīru spēlēm raugās gan ar cinismu, gan ironiju vienlaikus. Leones vesternos robeža starp “labajiem” un “sliktajiem” varoņiem ir maksimāli nekonkrēta un izplūdusi, pat uz šķietami pozitīvā varoņa lomu mērķējošais Īstvuda Virs bez vārda, salīdzinot ar klasisko amerikāņu vesternu cēlajiem kovbojiem, ir brutāls ciniķis. *Saujai pilna dolāru* bija grandiozi panākumi, tā par zvaigzni padarīja ne tikai līdz tam mazpazīstamo amerikāņu TV seriālu aktieri Klintu Īstvudu, bet arī komponistu Ennio Morikoni – Serdžo Leones kādreizējo klases biedru, kurš mūziku gan šai, gan citām Leones filmām mēdzis komponēt vēl pirms filmēšanas sākuma, būtiski ietekmējot to noskaņu. Un, protams, arī pašu Serdžo Leoni, kurš pirms *Saujas pilna dolāru* bija veidojis tikai vienu filmu (vēsturisko *Rodas kolosu* / *Il colosso di Rodi*, 1961). Dolāru vesternu triloģija pavēra Leonem ceļu uz Holivudu, kur studijas *Paramount* paspārnē tapa vesterns *Reiz Mezonīgajos Rietumos* / *Once Upon A Time in the West* (1968) ar Henriju Fondu un Čārlzu Bronsonu galvenajās lomās. Par Serdžo Leones mūža nogales izcilāko darbu kļūst gangstersāga *Reiz Amerikā* / *Once Upon a Time in America* (1984). **DR**

☛ Meklētāji • Medisonas apgabala tilti • Noslēpumu upe

Režisors **Stīvens Spilbergs**. Lomās **Kristians Beils**, **Džons Malkovičs**, **Miranda Ričardsona**, **Džo Pantoljāno**

Pirms 1941.gada 7.decembra Džeimijs/Džims Grēms (Beils) Ķīnas galvaspilsētā Šanhajā dzīvoja britu sektorā kā privilēģētam un ļoti bagātu laužu bērnam klājas: savrupmājā ar kalpotājiem, privātskolotājiem, porcelānu, sudrabu uz galda, mūziku un smalkām manierēm, viņa vecāki devās uz greznām ballēm caur laužu skudrinu tukstošu pārpilnajām senās, eksotiskās un varenās pilsētas ielām bruņotos diplomātu auto ar tumšiem stikliem. Kad Šanhajā iebrūk Japānas armija, dzīve acumirkli mainās – Džeimijs kara un bēgšanas haosā pazaudē vecākus, iziet dzīves rūdījuma skolu – īstu eļļi/skistitavu gūsteknu un darba nometnēs, turpina meklēt vecākus un nezaudē arī savu sapni par lidošanu. Viņš taču ir bērns.



Centrā – Kristians Beils

Kaut gan Spilberga radošās dzīves pētnieku vairākums uzskata šo Džeimsa G.Balarda romāna adaptāciju (scenārists britu dramaturgs Toms Stopards) par neiespējamā aptveršanas mēģinājumu, līdz ar to arī galarezultātu – epohāla vēriena un ar meistarīgu masu ainu inscenētāja tvērienu uzlādēto filmu – par radošo neveiksmi, ir grūti noliegt, ka *Saules impērija* pārsteidz kā divaina atkāpe no zīmola “Spilbergs – pasaules komerciāli profesionāli nepārspējamākais režisors”, kā klupiens sāpus no tik rūpīgi izskaitļotās saulupvērstās karjeras liknes. Patikami, ka Spilbergs – mākslinieks palaikam nonāk pretrunā ar Spilbergu – masu izklaides ģeniālo organizatoru (jau fakts vien, ka Spilbergam piecas filmas ir iekļuvušas visu laiku visvairāk nopelnījušo filmu piecdesmitniekā, spēj izraisīt trīsas). Noslēpumainā, gandrīz vai svētlaimes mieru dvesošā *Saules impērija*, šaubu nav, ir viena šādas pretrunas liecība. Liecība ne tikai par mazzināmu II pasaules kara vēstures lappusi (Balarda romāns ir autobiogrāfisks), bet daudz sarežģītāka psiholoģijas studija par tēmu “indivīds masu terora apstākļos” nekā paša Spilberga ar vidēji statistisko politikorektuma lineālu nomērītās rasu drāmas *Purpurs/The Color Purple* (1985) vai *Amistads/Amistad* (1997). (Starp citu, *impērija* tika nominēta sešiem Oskariem, bet nesaņēma nevienu.) Intrīgē jau filmas vadtēma – šausmas kā nostalgijas objekts. Diskutablā ideja par bērniem, kas vienīgi ir spējīgi paciest un pieņemt dzīves netaisnību, amoralitāti, pat pilnīgu vājprātu (ģeniāla ir aina – panika Šanhajā, kas sākas līdz ar japāņu okupantu ienākšanu, kad cilvēku jūra kā nekontrolējama biomasa-monstrs, pavērusi savu vienīgo – izdzīvošanas instinkta rikli, glābjas, kā prot, vārda tiešā nozīmē soļojot pāri liķiem, un kur katrā sekundes simtdaļā brūk ierastās dzīves modelis: te Džima

māte turēja cieši dēla roku un te pēkšņi viņas vairs nav, bet zēns tikmēr kā nolēmēts sargā savu mīļāko rotaļlietu – paša gatavoto lidaparāta modeli...), ir Spilberga daiļradē konstanta patiesība: līdzīgu motīvu, ka bērni ir vienīgie sirdsskaidrā saprāta nesēji naidīgā pasaulē, režisors padarīja par savas zīmes filmas *Citplanētietis/E.T.* (1982) idejisko centru. Spilbergs *Saules impērijā* galveno akcentu liek nevis uz prātīgo lēmumu par katru cenu atrast pazudušos vecākus, bet gan uz bērna izmisīgo vēlēšanos radīt pat šajā nenormālajā kara pasaulē savu perfekto, laimīgo realitāti, kurā kā ilūziju kokonaš patverties, lai nezaudētu cilvēcību. Tieši tādēļ, ka Džims it visā saskata zeltaino mākoņa maliņu, viņš spēj izdzīvot. Pat vairāk, pielāgojoties nezaudēt savus sāpus pie jebkuriem režīmiem, sistēmām, likumiem. (Spilbergs ar krāšņu raksturotāja vērienu zīmē cietumu, nometņu pasaules kārtību, ko realizē spilgti personāži, kaut vai kā Dž.Malkoviča Beizis – zaglis, narkomāns, mūžīgais barvedis un intelektuālis, sava veida garīgais tēvs Džimam.) Filma kulmināciju sasniedz epizodēs, kad Džima mājupeļš jau pārtop gandrīz automātiskā virzībā atpakaļ uz Šanhaju – sirreālie klejojumi pa Ķīnas klajumiem, kur karstuma un bada radīto nirvānu neatšķirt no īstenības, un ierašanās tukšajā pilsētas namā, kurā palikusi neskarta bijusi greznība, tikai nams ir miris, nav ko ēst un Džims kā spoks viens pats apdzīvo milzu teritoriju, kļūdams par pagātnes ķilnieku. Patiesībā šīs ainas tikpat labi var uztvert kā slima pusaudža murgus, kā absurdu, kas kļuvis reāls. Bet to, ka Spilbergam filmas tapšanas pieredze bijusi īpaša, var saprast dokumentālajā filmā *Ķīnas odiseja. Saules impērija/The China Odyssey: Empire of the Sun*, kas iekļauta filmas DVD. **NN**

Žokļi • Citplanētietis • Īpašais ziņojums u.c.

Režisors *Nikita Mihalkovs*. *Lomās* *Oļegs Meņšikovs, Nikita Mihalkovs, Ingeborga Dapkunaite, Nadja Mihalkova, Vjačeslavs Tihonovs, Svetlana Krjučkova*



Oļegs Meņšikovs un Ingeborga Dapkunaite

1994.gadā filma saņēma gan Kannu festivāla balvu, gan *Oskaru* kā labākā ārzemju filma, arī Krievijā tā kļuva par nacionālo bestselleru, ko daži pašmāju kritiķi pamanījās pat nodēvēt par epohālu kultūras parādību, kamēr demokrātiskās eiforijas saindētie agresīvākie filmas oponenti žēlojās par nepietiekami skaidru *Nikitas Mihalkova* (1945) idejisko nostādni: vai tik režisors nekoķetē ar staļinismu, apgalvodams, ka sistēma bija baisa, tak ļaudis tajā (kā paša šarmanti un izcili spēlētājs *Kotovs*) – nu tirie, lepnie eņģeļi, kas milēja un ticēja padomju dzimtenei. Patiesība, kā allaž, vidūci.

Pasaule, kuru filmā piedāvā *Mihalkovs*, ir ārkārtīgi vienkārša un skaidra, kaut arī tās kinematogrāfiskās izpausmes (kā jau tik lieliskam, izglītotam stilistam kā gleznotājas *Natālijas Gončarovas* mazdēlam klājas) ir ļoti krāšņas – no čehoviska pasteļa (vasarnīcas ģimenisko pasēdēšanu ainas ir kā *Nepabeigts skandarbs mehāniskajām klavierēm / Neokoncēnāja pjesa dļa mehāniķesko piano* (1977) koncentrāts) līdz groteskai parodijai par padomju socreālisma dižo stilu (aina ar dirižabļa pūslī iekārto sarkano karogu un Staļina portretu, kas lēni iznirst kā visu redzošā tautu tēva acs virs zeltaina labības lauka, vai pa lauku ceļu skrejoša maza sešgadīga meitenīte un melna, spoža *NKVD* mašīna ar putekļu vērpētes asti, kas aizved viņas tēvu uz mūžu, ir satricinošas!). *Mihalkovs* seko Puškina ģēnija formulai: smiekli, žēlums un šausmas, lūk, cilvēka dvēseles patiesie saimnieki. Maiguma pilnā ģimenes idille, kuru pamazām

*Piemaskavas vasarnīcas dikās svētdienas idilli vīstautas varona un mīlūļa, simpātiskā divizijas komandiera Kotova (Mihalkovs) plašajā saimē izjauc kāda "pazudušā dēla" atgriešanās. Mūzikis Mitja (Meņšikovs), kuru gadiem strādājis Parīzē, ierodas pie bērnības mīlestības Marušjas (Dapkunaite), kura pēc Mitjas pēksnās pazušanas no viņas dzīves apprecējās ar slaveno Kotovu. Viniem ir burvīga meitina (Nadja Mihalkova). Taču artistam Mitjam ir arī dienesta uzdevums – kā *NKVD* aģents viņš ieradies apcietināt Kotovu, cilvēku, kurš pats reiz savērdēja čekistos Mitju... Ir Staļina terora un represiju ziedu laiks – 1936.gads.*

izjauc svešinieka Mitjas (Meņšikovs šajā sarežģītajā lomā ir ļoti labs) parādīšanās, ieviešot vasarnieku dzīvē neskaidras trauksmes un bistamības, nedabiskuma atmosfēru, – tā arī ir tā noskaņa, ar kuru režisors precīzi manipulē, garo filmu novedot no ģimenes melodrāmas pašpīetiekamības līdz traģēdijas augstumam. Kā vienmēr *Mihalkovam*, absolūti saliedēts ir aktieru ansamblis, sākot ar dabisko mazuli *Nadju*, beidzot ar *Dapkunaites* aktieriskās pievilcības skumjo noslēpumu un nežēlīgajiem, bet smalkajiem *Mihalkova*–*Meņšikova* dueļiem.

Var, protams, sameklēt filmā blusas – kļūmītes (kaut vai milzīgā aizrašanās ar sikiem, komiskiem paralēlajiem mikrosizetiņiem: uz zālēm trakā kalpone, ķēmošanās ar gāzmaskām...), taču dižam māksliniekam pat misēkļi ir talantīgi, jo kopsummā zīmē to sirreālo šausmalīgā padomju laikmeta fresku, kuru nūdien tikai pats dieviņš spējīgs objektīvi izvērtēt. Jo cilvēkam no Dieva jau dots pavisam maz – tikai izvēlēties starp *Ļaunu* un *Labu*. Tā ir arī *Mihalkova* pozīcija, ja grib saprast, kuru/a (jaunā čekista vai nežēlastībā kritušā komandiera) pusē tad isti stāv mākslinieks. Interesanti, ka slavenās *Maskavas* radošās inteliģences dzimtas turpinātājs *Nikita Mihalkovs* pirmoreiz kinokameras priekšā nostājās, būdams tinis, filmā ar nosaukumu *Saule spīd visiem / Solnce svetit vsem* (1959). Daudzas desmitgades vēlāk viņš savu sešgadīgo meitiņu *Nadju* filmē lieliskā, godīgā filmā *Saules nogurdinātie*. **NN**

☛ **Milas verdzene** • Sibīrijas bārdzinis

Režisors **Hovards Houkss**. Lomās **Pols Muni**, **Anna Dvoraka**, **Boriss Karlofs**

Tonijs Kamonte (Muni) cīnās par paša vadītās gangsteru grupas ietekmes palielināšanu, iznīcinot konkurentus.



Centrā – **Pols Muni**

Viens no XX gs. 30.gados Holivudā uzbangojušā gangsterfilmu viļņa spožākajiem paraugiem, kura iedarbība turpinās. Gangsteri par modes parādību Holivudā kļuva ASV valdošās ekonomiskās krīzes un lielās depresijas ietekmē. Tās piedzima kā ASV ieviestā sausā likuma bērns vai, precīzāk, bērnbērns: kriminālo aktivitāšu pieaugums, cīņa par nelegālā alkohola tirgus sadalīšanu bija tas reālās dzīves piespēlētais materiāls, ko Holivuda steidzās likt lietā.

Vairuma gangsterfilmu pamatā bija stāsts par vienkārša puīša karjeru, kļūstot par noziedzīgās pasaules mazo Cēzaru un nācījas publisko ienaidnieku (tā sauca divas citas nozīmīgākās gangsterdrāmas *Mazais Cēzars / Little Caesar* (1930) un *Publiskais ienaidnieks / The Public Enemy* (1931)). Šo filmu galveno varoņu tēli bija norakstīti no dzīves, scenāristi aizrautīgi ietekmējās no tā laika reālo gangsteru – Ala Kapones, Džilindžera u.c., ko mediji bija iecēlušī kriminālās pasaules zvaigžņu kārtā, – biogrāfijām. Holivuda, aizraujoties ar kriminālo kaislību pārceļšanu uz ekrāna, īpaši nerūpējās par morālā fūi izteikšanu. Tā vietā bija azartiska iedziļināšanās gangsteru pasaulē: pagrīdes zaņķi, bandu savstarpējo rēķinu kārtošana,

masu slaktiņi, automātu kārtas, kas raidītas no garāmbraucošiem auto; šo brutāli eksotisko gangsterfilmu “džentlmeņa komplektu” Holivuda citē joprojām.

Hovarda Houksa (1896–1977) *Seja ar rētu* ir retā no tā laika filmām, kurā gangsterpasaules sūras likumības netiek romantizētas. Viņam nevar pārmest simpātijas pret galveno varoni Toniju Kamonti. Aktiera Pola Muni biedējoši kariķētajā versijā Kamonte ir impulsīvs, aprobežots un truls tips, kuram nāksies maksāt par saviem grēkiem, par spīti reālā Ala Kapones biogrāfijas faktiem, kas atšifrējami varoņa biogrāfijā. Houkss filmā spītīgi akcentē krusta tēlu (to kadrā veido gaismēnu spēles uz sienām, logiem), kaut viņš pamanās arī radīt vienu no brutālākajām un horeogrāfiskākajām slepkavības ainām (boulīngā, kur Kamonte nogalina savu konkurentu (Karlofs)). *Sejas ar rētu* rimeiks tapa Holivudā 1982.gadā ar Alu Pačīno galvenajā lomā. Jaunu uzplaukumu gangsterfilmu žanrs piedzīvoja 60.–70.gadu mījā, kad tapa jauneklīgi romantiskā Artura Penna *Bonija un Klaidis / Bonnie and Clyde* (1967) un Frānsisa F.Kopolas gangsterepos *Krusttēvs / The Godfather* (1972, 1974, 1990). **DR**

● **Bonija un Klaidis • Krusttēvs**

Režisors Džons Kasavītiss. Lomās Džina Roulendsa, Džons Mārlijs, Linna Karlina, Seimors Kasels

Biznesmenis Forsts (Mārlijs) ar kolēģi savāc bārā blondu prostitutu Dženiju (Roulendsa). Vini bezbēdīgi uzdzīvo Dženijas dzīvokli, sastrīdas, Forsts dodas pie sievas Marijas (Karlina), lai pēc skandāla atgrieztos un pavadītu nakti pie Dženijas. Tajā pašā laikā Marija dodas piedzīvojumu meklējumos uz krogu, nakts noslēdzas ar vīnas un svešinieka Ceta (Kasels) tuvību.

Neticiet, ka daņu skandālists Larss fon Trīrs 90.gadu vidū radīja *Dogmu* – manifestu, kas kino aicināja atgriezties pie “nevainības”: vienkāršības sižetos, filmēšanas veidā, rokas kameras un aktieru improvizācijas. Pēc sastapšanās ar vairākus gadu desmitus agrāk tapušajiem amerikāņu Džona Kasavītisa darbiem skandalozā daņa principi šķiet pagalam plaģiātiski. *Sejas* ir viena no Kasavītisa oficiālās atzinības lolotākajām filmām, tās kontā ir trīs *Oskara* nominācijas, viena no tām Kasavītisam par labāko oriģinālscenāriju. Kaut Amerikas Kinoakadēmijas, kas radusi pie hollywoodiskas glances un mēroga, kritērijiem *Sejas* šķietami neatbilst – tā ir melnbalta, galvenokārt ar rokas kameru filmēta, tajā nozīmīga vieta ir improvizācijai. Filma šķietami satver skatītāju aiz krāgas un iesviež mašīnā kopā ar iedzērušajiem biznesmeņiem un blondo Dženiju, sākot vienas nakts hroniku vairāku pusmūža cilvēku dzīvē. Te histēriska uzdzīve mijas ar acumirkliņu izmisumu un eksistenciālu nogurumu. Katrs no *Sejas* varoņiem (kā Kasavītiss prot filmēt sejas – gan galveno varoņu, gan fona sejas krogos, ballītē!) šajā naktī nav savā ierastajā ādā. Ikdienas biznesa rutīna atmesta, gluži tāpat kā laimīgas ģimenes uzvedības nosacījumi, palikusi vien padzīvojušu cilvēku izmisīgā vēlme vēl izšķīlēt kādu kaisles dzirksti, kādas patiesas emocijas, kādu citu pieredzi, izkāpjot no savu nogludināto dzīvu rutīnas. Forsts bēg pie prostitutas, kas pati saka, ka ir pārāk veca, lai būtu simpātiska (izcila Kasavītisa filmu zvaigznes Džinas Roulendsas loma), Forsta sieva ļaunas vienas nakts kaislei ar svešinieku, kas vizuāli atgādina viņas pašas vīru, lai jau pēc mirkļa bēgtu suicīda mēģinājumā. Tā ir izmisīgas brīvības nakts, kas sevi nes milzīgu atklātības un patiesīguma lādiņu, kaut draud ar pagrīrām nākamajā dienā.

Džons Kasavītiss, būdams amerikāņu neatkarīgā kino



Džina Roulendsa

radītājs: viņa pirmā filma *Ēnas/Shadows* (1959) manifestēja no Holivudas studijām neatkarīga, izmaksās peticīga kino dzimšanu, ir mēģinājis strādāt arī Holivudā. Tomēr divi viņa mēģinājumi (*Nokavētais blūzs/Too Late Blues* (1961) un *Bērns gaida/A Child is Waiting* (1963)) rēķināties ar Holivudas spēles noteikumiem beidzās ar skandāliem, filmas pārmontēšanu un izraidīšanu no “apsolītās zemes”, kurp Kasavītiss bija devies ar zināmu naivuma devu, cerot uz radošu brīvību. Depresija, kas sekoja pēc padzišanas no Holivudas, atrada izpausmi arī *Seju* scenārijā, kas bija iecerēts kā “uzbrukums vidussšķiras Amerikai, fokusējoties uz laulātu pāri... un vīriešu spēlētām varas spēlēm, pielietojot sev vienīgo pazīstamo – biznesa – tehniku arī privātajā dzīvē” (Dž.Kasavītiss).

Atgūt radošo brīvību un radīt vienu no intīmākajiem amerikāņu kinodarbiem, kas tik nesaudzīgi ielūkojas četrdesmitgadnieku sejās, Kasavītisam ļāva viņa aktiera amats: saņemtie honorāri par lomām, vairākas lomas Holivudas lielbudžeta filmās, arī skandalozajā *Rozmarijas bērņā/Rosemary's Baby* (1968). DR

☛ Pirmizrāde

Režisors Stivens Soderbergs. *Lomās Džeimss Speiders, Endija Makdauela, Piters Galahers, Laura Sandžakomo*

Apciemot senu bērnības draugu pēc desmit gadu prombūtnes atbrauc Grēms (Speiders). Veiksmīgam advokātam Džonom (Galahers) ir sieva Anna (Makdauela) un slepena mīlākā Sintija – Annas māsa (Sandžakomo). Attiecību kvadrāts, un nav skaidrs, kurš tajā jūtas laimīgs un apmierināts.

Melodramatiskā sižeta shēma (Anna cieš no vīra vienaldzības un neuzticības, kamēr nopietni neiemilas vīra draugā) citkārt kalpotu kā jauks brīvās milas piemērs, kurā katrs no kvarteta dalībniekiem ilustrē noteiktu seksuālās uzvedības tipu. Džons kā tipisks tēviņš egocentriķis, kuram “vienalga, ar ko, galvenais, lai instinkti nesnauz”, drauga Grēma vārdiem, dubultmelis: kā advokāts, kas melo, ka kalpo sabiedrības interesēs, kaut domā tikai par uzvaru un naudu, kā vīrs, kurš paraugģimenes tēla vārdā melo un krāpj sievu. Sintija – vitāla mātīte, kurai sekss ar māsasvīru ir kompensācija par māsas ēnas lomu bērnībā un pašapliecināšanās jeb varas forma, dzīvesstils. Anna – totāli apspiestas seksualitātes iemiesojums, kura savas “netirās domas” kompensē pašpārmētos, tādēļ viegli kļūst par zēlošanas upuri viltus labdarim Grēmam, filmas autora balsij, kas savu jaunības lielo neveiksmi romantiskajā milas frontē kompensējis ar milas bez sekss jeb platonisma teoriju sludināšanu. Tikai šī platonisma sludināšana realizējas divainā veidā: Grēms filmē video sieviešu grēksūdzes un pats, vēlāk tās vērojot, gūst baudu. Tiktāl šķiet, ka divdesmit sešus gadus vecā amerikāņu režisora Stivena Soderberga (1963) debija ir kārtējais liberālisma (brīvo attiecību) manifests, kurā režisors veiksmīgi eksperimentē ar filmas un video valodas formām, apvienojot tās intriģējošā vizuālajā tēlā – askētiskā dokumentālā poēzijā. Taču *Sekss, meli un video* triumfs 1989.gada Kannu kinofestivālā, kurā Vima Vendersa vadītā žūrija šai mazbudžeta kamertipa filmiņai ar tikai četrus aktieru piedalīšanos piešķīra galveno balvu – *Zelta palmas zaru*, Speideram – balvu par labāko lomu (savu balvu filmai atdeva arī *FIPRESCI* žūrija, filma tika nominēta *Oskaram* par oriģinālscenāriju), ir absolūti programmatisks neokonservatīvisma ideju izpaukums *AIDS* laikmetā. Soderbergs jūtīgi fiksē sabiedrības noskaņojuma maiņu, kur seksuālās revolūcijas visatļautības paģiru vietā stājas stingras morāles normas, kas aizstāv ģimenes vērtības – sekss bez mīlestības nenes laimi. Tāpēc par filmas idejisko kulmināciju uzskatāma Speidera un Makdauelas brīnišķīgi nospēlētā Annas un Grēma tuvības aina, kurā pēc garām pašanalīzes pilnām sarunām abi iemilējušies “platoniski” nonāk pie atklāsmes, ka abi ir neizsakāmi



Džeimss Speiders un Endija Makdauela

vientuļi un abi bēg no sekss, kaut vārdos to tikko bija nolieģuši. Šīs dvēseles ir atradušas viena otru. Taču brīdi pirms ļauties seksam, Anna izslēdz videokameru – mīlestība un sekss ir divas ļoti svarīgas lietas, kas pieder tikai abu privātajai dzīvei un nav nododamas publiskai apskatei. Mīlestība un sekss ir noslēpums, intīmā zona, kurā svešiem ienākt nav ļauts. To, ka Soderbergs precīzi uzminējis sabiedrības viedokli, liecina filmas popularitāte ne tikai klubu kino un studentu vidē, bet visparastākajā repertuāra kinoteātru piedāvājumā (par nepilnu miljonu tapusi filma nopelnīja 20 milj. ASV, un tieši šī skaitlās brāļu Vainšteina studijas *MIRAMAX* pirmā komerciālā veiksmē, Tarantino bija nākamais gardais kumoss...). *Sekss, meli un video* nodrošināja turpmāko visai ražīgo un žanriski atšķirīgo Soderberga Holivudas karjeru, kurā par spilgtākajām veiksmēm pēc saņemto zelta figūriņu *Oskaru* skaita uzskatāmas teju paralēli tapušās filmas *Ērina Brokoviča / Erin Brockovich* (2000, viens *Oskars* un četras nominācijas) un *Satiksmē / Traffic* (2000, četri *Oskari*, tai skaitā par labāko režiju, un viena nominācija), par ekstravagantāko – Andreja Tarkovska 1972.gada filmas *Solāris* rimeiks *Solāris* (2002), par komerciālāko – rotaļas lielās aplaupīšanas žanrā *Oušena banda / Ocean's Eleven* (2001) un *Oušena ducis / Ocean's Twelve* (2004). **NN**

☛ Solāris

Režisors *Spaiks Lī*. *Lomās* Džons Leguizāmo, Adrians Brodijs, Mira Sorvino, Bens Gazarra, *Spaiks Lī*

Filma par mežonīgi karsto 1977.gada vasaru Ņujorkā, bēdīgi slavenā kā Sema vasaru. Nosaukums Sema vasara rotā slavenā žurnālista, *The New York Times* slejista Džimija Breslina grāmatas vāku – filmā atainotie notikumi ir dokumentāli: 1977.gadā žurnālists sanēma anonīmas, murgainas, šifrētas vēstules, slimas psihe radītais daiļdarbus no kādas personas, kurš parakstījās kā Sema dēls. Viņš aprakstīja, kādu tēlainu motīvu vadīts spiests izpildīt nezināmas iekšējās balss pavēles, ar 44.kalibra ieroci Bronksā nogalinot nevainīgus cilvēkus. Ka viņš to darīs vēl un vēl.

Bailes saēd dvēseli. Līdzīgi Rainera Vernera Fasbindera klasiskās filmas nosaukumam varētu dēvēt arī režisora *Spaika Lī* (1957) darbu par baigo vasaru, un to var ierindot “saldo 70.gadu”/sweet seventies retromodes kategorijā, kur jau drūzmējas *Studija 54/Studio 54* (1998), *Džekija Brauna/Jackie Brown* (1997), *Samtainās zeltraktuves/Velvet Goldmine* (1998) un, protams, labākā no 70.–80.gadu retrofilmām, veltījums pornoindustrijas zelta laikiem *Bugivugi naktis/Boogie Nights* (1997).

1999.gadā *Spaiks Lī* nāk klajā ar šokējošu retrokino par šo Sema vasaru. Tā ir režisora pirmā “baltā filma”, t.i., filma, kuras darbība nerisinās nēģeru geto un kuras galvenie personāži ir t.s. baltie cilvēki. Vasara, kādu uz ekrāna radījis *Spaiks Lī*, ir masu psihozes un baiga terora vasara. Filma ir mākslinieka iztēles auglis, kaut balstīts dokumentalitātē, baiļu atmosfēra tajā sasniedz teju apokaliptiskus mērogus un vienlaikus ir tik ikdienišķa, apjēdzama. Apogēju filma sasniedz naktī, kad Ņujorkā neciešamā karstuma dēļ atteicās strādāt pilsētas energoapgādes sistēmas – pilsētas dzīve tika paralizēta (reāls fakts). *Lī* izmanto t.s. izsētā sižeta struktūras principu, vienlaikus stāstot par baigo vasaru vismaz no četriem skatpunktiem, no četriu cilvēku – friziera *Vinnija* (ģeniāls ir *Travoltam* no kulta filmas *Sestdienas vakara drudzis/Saturday Night Fever* (1977) līdzīgais *Leguizāmo*), strip-tizdejojāja un anglofilā panka, tā laika bitu elkam seks-pistolju *Džonijam Rotenam* līdzīgā *Ričija* (šai lomā *Brodijs*), *Bronksas* itāļu mafijas bosa (*Gazarra*) un paša maniaka – truli gaļīgās bezgribas būtnes *Sema* dēla, filmā iedzīvināta milzīga dēmoniska suņa padevīgā kalpa – viedokļiem. Reizēm stāsts jutekliskajā skaudrumā kļūst emocionāli tik pārsātināts, ka trūkst gaisa, ko elpot, filmā daudz diskomūzikas, daudz baudkāri neķitra sekss un naida raisītu baiļu, kas izmisumam rada.

Melnādainais kino ekstrēmists *Spaiks Lī* ir neērtais, kuru varētu pat uzskatīt par šovinistiski noskaņotu, jo viņš uzņēma filmas tikai par to, cik grūti *ASV* dominējošajā



Adrians Brodijs un Džons Leguizāmo

baltu vidē klājas nēģeru minoritātei. *Spaiku Lī* var pat ļoti labi izprast: kā savai rasei piederīgais, viņš ekrāna valodu izmantoja, lai tiktu atklātas patiesības dažādās versijas. Sadzirdēšanas procesā nākas pārspilēt, paspilgtināt otrās puses viedokli, kas rada emocionālu diskomfortu sabiedrībā, kura, režisora vārdiem, esot “tik šovinistiski balta” (kaut arī realitāte tāda nav: *ASV*, pēc statistikas datiem, 92% ir imigrantu nācija, un valsts pamatiedzīvotāji taču ir “nebaltie” indiāņi!).

Ar ekstrēmu antibalto patosu ir piepumpēts *Spaika Lī* “melnās drāmas” (*Malkolms X/Malcolm X* (1992) u.c.) – filmas, kas ar grūtībām atrod savu skatītāju, kaut nenoliedzami tās veidojis spēcīgs profesionālis. *Lī* prot provocēt: viņa dokumentārkinos *Četras mazas meitenītes/4 Little Girls* (1997), kas stāsta par 1963.gadā kukluksklana organizētu terora akciju – sprādzieni Alabamas štata *Birmingemā*, kad tika noslepkavotas četras nēģeru meitenes, satriecoša ir epizode – intervija ar Alabamas eksgubernatoru, kurš tai laikā atklāti simpatizēja *KKK*, bet *Lī* kinokameras priekšā mēģina iestāstīt, ka viņa labākais jaunības draugs, lūk, esot bijis melnais... *Summer Of Sam* plakātā izmantotā abreviatūra *S.O.S.* ir tieša vērsšanās pie skatītāju auditorijas ar sliktstošu kuģu internacionālo palīdzības signālu *SOS* jeb glābiet mūsu dvēseles/save our souls! **NN**

☛ *Sestdienas vakara drudzis*

Režisors Billijs Vailders. Lomās Merilina Monro, Toms Evels



Toms Evels un Merilina Monro

Ja esi jauns vīrietis (Evels), kas precējies jau septiņus gadus, ir svelmes pilna, karsta vasara un tava ģimene devusies zaļumos, ir visas iespējas ļauties flirtam ar seksīgo jaunīno kaimiņieni (Monro).

Septītā gada drudzis nav izcila filma, vēl vairāk – tas ir viens no retajiem smalkā komediogrāfa Billija Vaildera (1906–2002) darbiem viduvējībām. Tomēr tā ir filma, kurā ir viens no visvairāk tirazētajiem un pikantākajiem kinokadriem pasaules kino vēsturē – Merilina Monro baltajā kleitā, ko augšup parāvusi ventilācijas šahtas nestā gaisa strūkļa. Tas ir retais gadījums, kad atsevišķs filmas kadrs kļūst populārāks par pašu filmu, lai vēlāk rosinātu suvenīru, lellišu un bildišu ražotājus tirazēt koķetās Merilinas Monro veidolu vēl un vēl. Tas ir retais gadījums, kad kleita – Monro iecienītā kostīmu mākslinieka Viljama Travilas,

kas veidojis aktrises tērpus vienpadsmit filmām, radītā sengrieķu tunikas adaptācija 50. gadu skaistuma etalonam – kļuvusi slavenāka par pašu lomu, ko Monro nospēlēja *Septītā gada drudzī*. Iespējams, būsiēt vilušies, skatoties šo filmu – pielikumam slavenajai kleitai un ikoniskajam kadram: amīziers starp precēto vīrišķi un seksīgi gražīgo kaimiņieni pat nepiedāvā istu erotiku, vien koķetēriju un neizjogāmu morāli – ģimenes vērtības stāv pāri īslaicīgiem flirtiem karstās vasaras dienās. Tomēr tā ir slavena režisora filma, kuras ilgmūžību šoreiz nodrošinājis tikai viens kadrs! **DR**

☛ Dzīvoklis • Džezā tikai meitenes u.c.

Režisors **Džons Bedhems**. Lomās **Džons Travolta**, **Karena Linna Gornija**, **Donna Peskova**

Ceria/Scampix



Karena Linna Gornija un Džons Travolta

Džons Travolta – aizkustinoši jauns, tērpts baltā kostīmā, bravūrīgi dejiskā pozā diskotēkas spoguļbumbu gaismās – tāds ir filmas *Sestdienas vakara drudzis* populārākais kadrs. Arī tēls kā atskaņa no 70.gadu diskoēras triumfa, platformeņu, kļošeņu un kuplu frizūru triumfa laika. Tiem, kuriem šī filma ir izpalikusi kā piederīga sava laika kinokontekstam, par 90.gados režisora Kventina Tarantino *Lubenes/Pulp Fiction* (1994) reanimētā Džona Travoltas jaunības izcilāko lomu nojausmu rada vien baltbikšotā švita bilde. Kaut iespaids nebūs precīzs. *Sestdienas vakara drudzis* nav mūzikls, kaut te dāsni skan popgrupas *Bee Gees* mūzika, pie kuras deju filmas varoņi, un tajā tiek izspēlēts tradicionālais deju konkursa motīvs, kam gatavojas Travoltas spēlētāis Tonijs Manero.

Atšķirībā no citas kičīgi saldās muzikālās filmas *Breolins/Grease* (1978), kurā arīdzan dziedāja/dejoja Travolta un kuras darbība risinājās stilizētajos 50.gados, *Sestdienas vakara drudža* darbības vieta un laiks ir konkrētāki – 70.gadi, Ņujorka, Bruklina. Tās galvenā tēma ir izlaušanās, saišu pārciršana, Manero nobriešana aizbēgt no īgnumā un histēriskā dievbijībā ieslīgušas ģimenes un savas vides. Arī tālāk par diskotēku 2001. Kaut pagaidām, filmas sākumā, Manero bēgšana notiek vien uz turieni. Tur viņš ik sestdienas vakaru ir karalis, kaut degsmē, ar kādu viņš stāsta savai deju partnerei par tiltu (garums, vēsture utt.), kas šķir Bruklinu no citas

Devinpadsmitgadīgais Tonijs Manero (Travolta) dzīvo kopā ar vecākiem Bruklinā un strādā saimniecības preču veikalā. Ik sestdienas vakaru viņš dodas uz diskotēku 2001, kurā ir zvaigzne – Bruklinas Freds Astērs. Par viņa deju un seksa partneri vēlas būt Anete (Peskova), taču viņš gatavoties deju sacensībām uzaicina Stefāniju (Gornija).

Ņujorkas – Manhetenas, ir nojaušama viņa vēl neformulētā vēlēšanās tikt prom no Bruklinas.

Sestdienas vakara drudzis režisoriski nav nevainojama filma: te daudz spēcīgu, dramatisku epizožu, bet ir arī bezspēcīgi viduvējas. Drīzāk to varētu dēvēt par neizmantoto iespēju darbu, paliekot pusceļā starp precīzi notvertu laika garu (diskoēra) un problēmas uzstādījumu (izlaušanās no vides) un šā tā nočammātām, aprautām tēmām, kas paliek karājoties gaisā (tāda ir Manero brāļa mācītāja, kas pametis baznīcu, sīzeta linija; viņš filmā tikpat pēkšņi uzrodas, kā izzūd). Spēcīga ir filmas fināla daļa, kad pēc uzvaras deju konkursā Manero mēģina izvarot savu deju partneri Stefāniju, bet pēcāk divi no viņa kompānijas piesmej Aneti – meiteni, kura mil un seko Moreno. Gluži tāpat kā Manero drauga nāve, žonglējot uz tā paša tilta margām, kas ved prom no Bruklinas. Viņa bēgšanas ceļš no sava likteņa (piespiedu precības ar nemīlamu meiteni) ved dzelmē.

Sestdienas vakara drudzim gan pietrūkst tās mežonīgās dumpīguma enerģijas, kas piemita Džeimsa Dina kronētajai *Dumpinieks bez iemesla/Rebel Without a Cause* (1955) – Amerikas 50.gadu jaunības noskaņu summētājai, taču 70.gadiem šī filma ir tikpat būtisks darbs. Ar apskaužami plastisku Džonu Travoltu 70.gadu kļošenēs tērpta “dumpinieka bez iemesla” statusā. Par šo lomu Travolta tika nominēts *Oskaram*. **DR**

☛ **Breolins • Kerija • Dumpinieks bez iemesla**

Režisors Nikita Mihalkovs. Lomās Džūlija Ormonda, Oļegs Meņšikovs, Marats Bašarovs, Aleksejs Petrenko, Anna Mihalkova, Ričards Hariss, Daniels Olbrišskis

Amerikāniete Džeina (Ormonda) 1885.gadā no Čikāgas ierodas Maskavā ar rūpnieciskas avantūristes misiju – viņai jāklūst par erotisku ēsmu svarīgam ģenerālim, no kura labvēlības un paraksta atkarīga neprātīga amerikāņu zinātnieka (Hariss) tehniskās idejas komerciāli veiksmīga realizācija – gigantiskas koku "plaujmašīnas", sauktas par Sibīrijas bārdziniņi, masveida ražošanas Krievijas plašumiem. Milas darījumam ceļā stājas jauns cara armijas kadets (Meņšikovs), kurš iemilas Džeinā tikpat stipri kā viņa – kadetā.



Spītējot klīšejām par amerikāņiem kā mūžīgajiem avantūristiem un krieviem kā naiviem patriotiem, Nikita Mihalkovs (1945) ar spēcīgu profesionāļa roku cērt slavas dziesmu cariskās Krievijas fundamentālajām vērtībām: militārai izpratnei par godu un uzticību, slāviskai neprognozējamībai un mīlestībai, jūtām kā pamatdzinulim. Diemžēl filmas melodramatisko stīgu mazticamu dara abu ekrāna zvaigžņu – universālās, kaut pavēsās Džūlijas Ormondas un manierīgā, kaut talantīgā Oļega Meņšikova – psihoseksuālā nesaderība, taču tas kopumā nespēj sabojāt impēriskā vērienā iecerēto Krievijas eposu, kurā Mihalkovs viltīgi manevrējis starp suvenīriski raibu *klukvu* rietumu kinotirgum un apskaužamas lepnības uzlādētu *story* par krievu īpašo kultūrpieredzi. Līdzīgi krievu *matrjoškai*, filmas daudzpakāpju konstrukcijā varam atrast gan atklāti kičīgas farsa ainas, gan smalka liriska traģisma pilnas epizodes no Krievijas cara Aleksandra III valdīšanas laikmeta. Turklāt kārtējo reizi nav noliedzams režisora inscenētāja talants, kā arī Mihalkova prasme strādāt ar aktieriem (diemžēl izņemot centrālo pāri). Tieši citējot filmas kadru – Mihalkovs ir zirgā! (Vai gan ambiciozajam režisoram var liegt ausību – vēlmi nospēlēt cara Aleksandra lomiņu un balta rumaka mugurā pieņemt kadetu korpusa izlaiduma parādi: kurš cits Krievijā varētu izsist atļauju ar 600 cilvēku plašiem masu skatu dalībniekiem filmēt Kremli un izslēgt mūžīgi degošās rubina zvaigznes, jo XIX gs. elektrība Kremļa torņu spicēs nebija ievilkta...)

Sibīrijas bārdziniņi ir vērienīgs, plašam skatītāju lokam domāts kino, kurā estēti atradīs gan utis, gan veldzi dvēselī. Aina, kad kadetu brālības biedri studenti pavada sta-

cijā uz Sibīriju izsūtāmo biedru, vienkārši nevar neaizkustināt līdz asarām: gan montāžas spriedze, gan tvaika ieskauto poētisko kadru, jauno zēnu asaras valdošo smaidošo seju tuvplānu jēgas kontrasts ar notiekošo (ja saprotam, ko nozīmē desmit gadu katorga Sibīrijā) ir sakomponēta virtuozi. Var teikt – manipulatīvi. Taču satriecošais emocionālais iespaids nezūd. Tādas ainas *bārdziniņi* ir vēl: nu, kaut vai panorāma ar "plaujmašīnas" monstus Krievijas ārēs – absurda un arī tehniskās visvarenības apoteoze. Vai Holivudas mūzikla cienīgā epizode ar parketa spodrināšanu, ko dejojošie kadeti veic, vienlaikus apgūstot balles dejas soļus un formāli izciešot sodu par nakts palaidnībām. Mihalkovs ar spirtām labdabīga humora ainām atšķaida pēc būtības ļoti traģisku stāstu: jaunais kadets taču izrādās konkurents savam ģenerālim, un tas, ko nozīmēja cara laikos stāties pretī priekšniecībai, vairs nav joks pat filmā. Cita žanra un pat kultūras (teiksim, franču kino) kontekstā šo pikanto situāciju varētu viltīgi atrisināt, lai vilks (veciškā ģenerāļa tak jau necilās seksuālās prasības) paēdis un kaza (jaunie) dzīva. Taču ašais kadets, kā teikts filmas reklāmas saukli, "ir krievs, un tas visu paskaidro". Militārās skolas teātra uzveduma laikā, kad uz skatuves notiek *Seviljas bārdzina* izrāde, Meņšikova varonis teatrāli neveikli uzbrūk nīstajam milas sāncensim; skatītāju ložā ir cars, un desmit gadi spaidu darbos klāt kā likti. Liktenīgi apstākļi kā nepārvarams šķērslis romantiskai mīlestībai – tāda kolizija. Mihalkova filmā rodams gluži oriģināls šīs drāmas aspekts: nenovēršamā likteņa lomā ir slāvu plaša un jūtīgā sirds. **NN**

☛ Milas verdzene • Saules nogurdinātie

Režisors **Federiko Fellini**. Lomās **Marcello Mastrojāni**, **Donatella Danjabu**, **Anna Pruknala**



Marcello Mastrojāni

Pusmūza kungu Snaparozu (Mastrojāni) ieinteresē viņa kareivīgi tērtā, pavedīnāsā vilciena kupejas kaimiņiene. Snaparozs seko valkirai, izkāpjot no vilciena, un nokļūst utopiskā sieviešu pilsētā, kuras iemītnieces Snaparozam cenšas pierādīt viņa un viriešu dzimuma bezjēdzību.

Sieviešu pilsēta – tas ir vēlinais Fellini (1920–1993); filma tapusi laikā, kad itāļu ģenijam jau aiz muguras ir viņa brieduma laika šedevri, arī *La dolce vita* (1960) un *8 1/2* (1963), divas filmas, kurās galvenās lomas spēlēja Marčello Mastrojāni. Tas nav mazsvarīgi, Mastrojāni, uzskatīts par Federiko Fellini *alter ego* – otro es, nospēlējis gan dzeltenās preses žurnālistu bohēmiskajā Romā, jutekliskā un smeldzīgas traģikas pilnajā *La dolce vita*, gan radošā krīzē esošu kinorežisoru Gvido Anselmi *8 1/2*.

Arī *Sieviešu pilsētā* – filmā par virieša un sievietes pasaules kontrastu – galvenā loma ir deleģēta Mastrojāni, kā uzsverot, ka režisoram Fellini ar daiļā dzimuma pasauli ir kārtojamas pašam savas attiecības. Varbūt tādēļ *Sieviešu pilsētā* šķiet arī viena no Fellini ironiskākajām, pat karikatūriskākajām filmām, kas atļaujas būt žultaina, tomēr brīžam arī pašironiska.

Fellini, kura filmās sievietes vienmēr bijušas gan jutekliskas un iekārojamas, gan biedējošas un vilinošas, īpašu lomu atstājot Džuljetai Mazinai – aktrisei ar klauna izteiksmību, arī Fellini sievai, galu galā ir nolēmis tikt skaidrībā ar satraucošo, neizprotamo sieviešu pasauli, kurā mitinās būtnes, kas, pēc Fellini prāta, visu mēdz pārspilēt. Feministes.

Fellini atribebe feministēm ir salda, viņš atriebjas nevis kā vīrietis, bet kā režisors. Uzaicinādams vairākas Itālijas sieviešu kustības aktivistes par epizodisku lomu tēlotājam *Sieviešu pilsētā*, Fellini ar baudu vērojais, kā

kareivīgās koncepcijas izplēn gluži sievišķīgas vēlmes uz ekrāna labi izskatīties priekšā.

“Man ir pārliecība, ka visas manas filmas stāsta par sievietēm. Es vienmēr esmu bijis atkarīgs no viņu žēlastības, tie ir vienīgie cilvēki, ar kuriem jūtos labi un viegli. Viņas reprezentē mitu, mistēriju, pretrunas, zināšanu slāpes un identitātes meklējumus. Uzskatu, ka arī kino ar tā gaismas un tumsas kontrastu, ar tā dzimstošajiem un zūdošajiem tēliem ir sieviete. Došanās uz kino vispār ir kā atgriešanās mātes klēpī. Tu sēdi tur tumsā kluss un apererīgs, gaidot, kad uz ekrāna parādīsies dzīve,” – tā Fellini.

Sieviešu pilsētā Fellini nav zaudējis ne kripātu no sava izteiksmes spēka; jutekliski krāšņās, karnevāliskas un smeldzīgas dzīves plūsmas radišanā uz ekrāna viņam nav līdzinieku. Būdams kungs gados (filmas tapšanas laikā Fellini ir 61 gads), viņš iekarst (kā katoliskā kultūrā audzināts vīrietis) un zaudē stāstītāja tvirtumu, taču Fellini glābj pašironija.

Rings, kurā filmas izskaņā uz dzīvību un nāvi ar sieviešu pilsētas deleģēto cikstoni aicināts cīnīties Snaparozs, ir tukšs, jo pretrunu starp viņiem un viņām taču – nav, secina Fellini. Turklāt Snaparozs pamostas pēc sapņa, kas iildzis divas stundas un 20 minūtes (filmas garums), tajā pašā kupejā, noskurinās un, vilciena nests, ienirst tuneļa tumsā... kā sievietes klēpī. Drošībā. **DR**

☛ **Ceļš • Kabirijas nakts • La dolce vita • 8 1/2 • Džuljeta un gari u.c.**

Sievietes uz nervu sabrukuma robežas

Mujeres al borde de un ataque
de nervios / Women on the
Verge of a Nervous Breakdown

Režisors Pedro Almodovars. Lomās Karmena Maura, Marija Baranko, Huljeta Serrano, Antonio Banderass, Rosi de Palma

Vini ir aktieri, abi dublē spēnu valodā Nikolasa Reja filmu *Džonijs Ģitāra* / Johnny Guitar (1954), kur viņai (Maura) ir Džoanas Krofordes, bet viņam Stērlina Heidena balss loma. Taču dzīve nav kino, un viņš pamet viņu, uz ko viņa reaģē ar spēnu sievietes, kas uz nervu sabrukuma robežas, apskauzamo temperamentu.



Pedro Almodovars

Spāņu režisora Pedro Almodovara izlaušanās filma – tieši šī temperamentīgā, brīžiem sievišķīgi histēriskā, taču amizantā melodrāma, kuras centrālā varone ir vīrieša pamesta pusmūža aktrise, sagādā Almodovaram *Oskara* nomināciju un atzinību Amerikā. Filmas rimeika tiesības uz karstām pēdām iegādājās arī Holivudas zvaigzne Džeina Fonda, nojaušot, ka dvēseles stāvoklis “uz nervu sabrukuma robežas” ir universāls un vismaz sieviešu auditorijā panākumus sološs, turklāt materiāls piedāvā labu lomu labai aktrisei. Almodovara filmas amerikāņu versija nezināmu iemeslu dēļ tā arī netapa, savukārt viņa karjera kopš *Sievietes...* triumfa par sagurumu nevar sūdzēties (Amerikā ar *Oskariem* vai nominācijām atzīmētās arī *Viss par manu māti* / *Todo sobre mi madre* (1999) un *Runā ar viņu* / *Hable con ella* (2002)).

Vai bija kādi īpaši iemesli, kāpēc tieši *Sievietes...* bija pirmais plašu starptautisku rezonansi guvušais režisora darbs? Viņš jau bija filmējis savu iecienīto aktrisi Karmenu Mauru (*Sievietes...* bija viņu septītais un konfliktu dēļ pēdējais kopdarbs) līdzīgā “sievietes, kuras pasaule jūk un brūk” lomā traģikomēdijā *Par ko man tas viss?! / ¿Qué he hecho yo para merecer esto?!* (1985). Iespējams, *Sievietes...* bija precīzāks mērķējums profišu (arī balvu piešķirēju) auditorijā, jo Almodovara filmas bagātīgās atsauces uz Holivudas klasiku un profesionālo virtuvi

(filmu dublēšanu), pat galvenās varones profesija aktrise savējos uzrunāja, turklāt nodemonstrēja režisora post-moderno apkalumu un pamatīgo kino kultūras bagāžu. Taču ar profesionālo flirtu vien Almodovars nekur tālu viss netiktu, ja nebūtu viņa apdullinošā režijas temperamenta un apbrīnojamā spēja ieliet sievietes izjūtās brīdī, kad “īsti vīrieši” emocionāli labilās būtnes pasūtītu tālāk... nomierināt nervus.

Almodovars vienmēr ir apbrīnojis sievietes: ne velti vairākums viņa filmu galvenās varones ir līdzīgas Karmenas Mauras varonei aktrisei – spēcīgas, pirmo jaunības svaiģumu zaudējušas personības, kurām dzīve uzkrāj problēmu pēc problēmas, ar kurām viņas, par spīti nerviem un drāmām, itin labi tiek galā. Ja Almodovara filmas brutāli dala “vīriešu” un “sieviešu” filmās (pēc to galveno varoņu dzimuma), tad skaitliski dominēs pirmās – “sieviešu filmas”: gan *Sievietes...*, gan *Augstie papēži* / *Tacones lejanos* (1991), gan *Mana noslēpuma zieds* / *La flor de mi secreto* (1995), *Viss par manu māti* u.c. Vairums no tām ir rada traģikomēdijas žanram, savukārt Almodovara “vīriešu” filmas vienmēr bijušas intonācijā skarbākas, dramatiskākas. Īpaši uzkrītošs dramatiskais piesātinājums ir Almodovara jaunākajās “vīriešu” filmās: *Runā ar viņu* un *Sliktā audzināšana* / *La mala educación* (2004). **DR**

• Matadors • Viss par manu māti • Sliktā audzināšana u.c.

Režisors Fransuā Ozons. Lomās Marina de Vana, Evelīna Dandri, Fransuā Marture, Stefans Rido



Pie šikas ārplisētas villas piebrauc smalks auto. Virietis dodas namā, un mēs dzirdam (bet neredzam) tradicionālo Happy Birthday to You un... šāvīnu troksni. Kad jezga un kliegšana aplūst, ir skaidrs – šais mājās vairs neviena dzīva nav... Tad režisora griba atsveiz filmas darbības loku dažas nedēļas pagātnē. Tā bija traģēdija vai – kas?

Filma *Sitkoms* (sitcom – TV situāciju komēdijas) pieder Fransuā Ozona (1967) jaunības triloģijai (te vēl pieskaitāmas *Ūdens lāses uz nokaitētiem akmeņiem* / *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (1999) un *Kriminālie mīlnieki* / *Les amants criminels* (1998)), kurā simpātiskais, izglītotais, tādēļ virtuozais kinostilists atzistas mīlestībā pamfleta žanram un trim klasiķiem – sirreālistam Bunjuelam, absurdistam dramaturgam Jonesko un nekroromantiķim Pazolīni, no katra pačiepjot savai “neķitrajai” filmai pa esences kriptai: no Pazolīni filmas *Teorēma* / *Teorema* (1968) sižeta aizmetni; no Bunjuela – tik raksturīgo sirreālā farsa jezgu, kad pārtikušie buržuji metas izvīrtību orgijās, ka mati ceļas stāvus; no Jonesko – pašu ideju par visa/jebkā absurdu...

Epatējošās filmas sižets tiešām aizgūts no Pazolīni: tradicionālas buržuju ģimenes (gudrinieks tēvs, māte skaistule, dēls Nikolā students pie grāmatiņām, meita Sofija kārtējā romāniņā, arī kalpone allah pa rokai) miers, kuru izjauc nevis skaista Svešinieka, bet baltas laboratorijas žurkas parādīšanās un pieradināšana. Nevainīgais kostonis atmodina ģimenes locekļos slēptās vēlmes: Nikolā paziņo, ka ir homoseksuāls, Sofija izjūt suicidālas lēkmes, kas mijas ar sadomazohiskām rotaļām, mātē mostas Elektras sindroms un viņa pieprasa no miesīgā dēla seksu, tikai tēvam uz visu šo plānpātību nosplauties. Līdz zināmam bridim. Ozona epatējošais, huligāniskais jaunības kino šodien izraisa nostalgiju, taču drīzāk pēc Antonioni, Bunjuela, Fellīni klasiskajām “antiburžuāziskajām” filmām, kurās sabiedrības dubultmorāle un permanentā,

ieprogrammētā liekulība (reālo darbu neatbilstība sludinātajai jaunajai liberālajai pasaules kārtībai) bija patiesi svaiga mitoloģēma, ne tikai kā Ozonam iemesls bezkaunīgai postmodernai rotaļai par klasisku tēmu. No otras puses, nevar bez cieņas izturēties pret šo ekscentrisko kinohuligānismu kā spilgtu paaudzes pašsajūtas liecību kaut vai tā iemesla dēļ, ka pats esi šai paaudzei un pasaulei piederīgs. Jaunās nianse, ko skicē Ozons – incesta un pedofilijas skandāli, geju minoritātes aktivizēšanās, uzplaukušais un par masu modi sludinātais mazohisma estētiskais kults –, nudien ir tās kuteligās aktualitātes, kuras 60.gadu kinomeistariem pat jaunākajos murgos nerādījās. Bet kuras ar zināmu saldkaisli, kaut nosodījumu, aizsāka Pīters Grīnevejs ar patiesi skandalozo *Makonas bērnu* / *The Baby of Macon* (1993) un Francijas kino 80.gados līdz asiņainam naturālismam un fizioloģijai izkopa Katrīna Breijā, kā arī kinoradikāļi citur pasaulē (īpaši kopš deviņdesmito gadu sākuma modes vilni esošajā Āzijas un Japānas kino). Ozons šajā lauciņā rušina oriģinālu *po-mo* ironijas žanru un ir drīzāk estēts un veikls stilizētājs, ne fizioloģiskā šoka apoloģēts. Ne velti gegu kaskādes jeb situāciju komēdijas formālie postulāti ir *Sitkoma* kvintesence. “Kad izpratu katoliskos morāles likumus, mani tūdaļ ieinteresēja tas, ar ko šie likumi nonāk pretrunā. Normas zināšanas palīdzēja man tuvoties normas pretējai pusei – antinormai. Jau kopš bērnības man šķita, ka lielākie moralizētāji ir tieši tie, kuri vismazāk ievēro likumus, ko paši sludina,” – tā Ozons. **NN**

► Kriminālie mīļākie • Zem smiltīm • 8 sievietes

Režisors Folkers Šlendorfs. Lomās Deivids Benents, Mario Adorfs, Angela Vinklere, Haincs Benents, Daniels Olbrihskis, Šarls Aznavūrs, Katerine Talbaha

1924.gadā Gdanskā pasaulē nāk priekšlaikus nobriedis bērns Oskars Macerāts (Benents), kurš, līdzīgi Piteram Penam, kļūs par puisēnu, kas nekad nebūs liels. Zēna trešajai dzimšanas dienai ir sekas: protestējot pret apkārtējās pasaules būtību, Oskars pārstāj augt; no šī brīža viņš no bērna optiskās perspektīvas raugās uz pieaugušajiem, kas viņam ir vieni vienīgi monstri, kuru politiskais glēvums vainagojas nacionālsociālisma un II pasaules karā. Dzimšanas dienā Oskars dāvanā saņem mazas skārda bungas, uz tām viņš izbūgo savu protestu pret pasauli, ar bangu ritmu viņš spēj izjaukt pat nacistu demonstrācijas. Oskars saprot, ka ar savu kļedzienu var aplēst stiklu, un arī šī spēja kļūst par bērna nevainīgo, bet graužošo dusmu ieroci.



Deivids Benents

Folkers Šlendorfs (1939), kurš ideju par *Skārda bungām* auklēja 20 gadus kopš grāmatas izdošanas 1959.gadā, līdz beidzot acināja talkā ievērojamo Eiropas dramaturgu Žanu Klodu Karjēru un romāna autoru Ginteru Grāsu, lai apjomīgu prozas meistardarbu, grandiozo zīmes/atslēgas sacerējumu Eiropas literatūrā, “pēckara Tomasa Manna *Doktoru Faustu*” pielāgotu kino, nezaudējot to “visaptverošo sirreālo epohālismu un defektīvās pasaules šarmu” (P.Bruks, kurš romānu ļoti gribēja iestudēt teātrī), kas šo romānu dara par spilgtu XX gs. kultūras šedevru. Oskars no sava redzējuma taču piedzīvo visus būtiskākos tā laika pasaules notikumus un uz savas ādas visā pilnībā izbauda pasaules haosu: Gdaņskas pievienošanu Vācijas reiham, Kristāla nakti, karu; tad Oskars kļūst par frontes teātra artistu. Taču šis vīrietis – bērns nav tikai pasīvs vērotājs vai nevainīgs upuris. Nē, Oskars ar savām īpašajām spējām ietekmē Eiropas vēstures (!) gaitu, brīžiem lemdams taisno tiesu, nevardoties absolūti ne no kādiem vispārpieņemtās morāles kritērijiem: viņš arī tos rada kā sava veida ničiskais pārcilvēks – punduris. Oskars nebūt nav filmas eņģeliskais pozitīvais varonis: viņš iedzen kapā abus savus iespējamus tēvus un nav bez vainas arī savas mātes nāvē; viņš padara grūtu savu vēlāko pamāti, guļ ar dārzeni tirgotāja sievu un iemīlas liliputē Ragunā. Kaut arī ar kara beigām, ar vāciešu sakāvi un viņu padzišanu no Gdaņskas Oskars beidz savu augšanas boikotu, lai nākotnē varētu iedzīvoties pieaugušo pasaulē, tikai maz ticams, ka ar viņa pieredzi tas būs iespējams bez sevišķām apokaliptiskām komplikācijām (romānā Oskars savu 30 gadu ilgo dzīvesstāstu vēsta

kā psihiatriskās dziedniecības iestādes pacients). Oskarā noteikti ir arī kaut kas sātānisks – varbūt varas apziņa? Šlendorfa ieceres realizācija kino bija atkarīga tikai un vienīgi no paša galvenā – no Oskara. Šim cilvēkam bija jābūt īpašam, ne tikai talantīgam aktierim – personībai, arī augumā mazam, bet ne ekscentriskam pundurim (Oskars kategoriski nedrīkstēja radīt cilvēkos līdzjūtību sava specifiskā ķermeņa savādības dēļ). Šlendorfam laimējās: šai arhigrūtajai lomai viņš atrada divpadsmitgadīgo Deividu Benentu, aktiera Hainca Benenta (viņš arī tēlo filmā) dēlu, kurš ar savu unikālo pieauguša bērna skatītnu, ar apbrīnojami ticamu intelektuālo briedumu spēja kā kristāls caururbt apkārtējās pasaules anomālijas. Šlendorfs ideālā kopdarbā ar Grāsu sasniegta labāko rezultātu: filma ir tikpat aizraujoša līdz pat pēdējam kadram kā romāns līdz pēdējam teikumam. Ne velti, 1999.gadā *Skārda bungu* autoram piešķīrot Nobela prēmiju literatūrā, grāmatas efekts raksturots vārdiem: “Ar mundri drūmu fabulu palīdzību viņš ir uzzīmējis vēstures aizmirsto seju.” Līdzīgi var teikt par Šlendorfa kino tēliem. *Skārda bungas* apbalvotas 1979.gadā ar *Oskaru* labākajai ārzejmu filmai, Kanādā šis kino šedevrs uz pusēm (kas notiek reti) dalīja galveno balvu kopā ar F.F.Kopolas ģeniālo kara eposu *Mūsdienu apokalipse/Apocalypse Now* (1979). Šo rindu autors, piemēram, filmas iespaidā nemūžam vairs nespēs ēst zušus. Aina no *Skārda bungām*, kā tie lien no zirga liķa, un paralēlā aina ar vemošo Oskara māti (izcilā Angela Vinklere) ir pārāk spēcīgas, lai tās jelkad aizmirstu. **NN**

• Svāna mīlestība • Mūsdienu apokalipse u.c.

Režisors Pedro Almodovars. Lomās Gaels Garsija Bernāls, Fele Martiness, Ksavjers Kamara



Madride, 1980.gads. Pie režisora Enrikes (Martiness) ierodas bezdarbnieks aktieris (Bernāls), kurš atnesis režisoram savu stāstu Vizīte un sakās esam Enrikes skolas biedrs Ignacio. Enrike neatpazīst apmeklētājā zēnu, kurā viņš bijis iemilējies pirms 16 gadiem. Viņu šķiršanās iemesls bija skolotāja tēva Manolo kaislība pret Ignacio. Tēvs Manolo, Ignacio vai tas, kurš par viņu uzdodas, un Enrike tiekas vēlreiz, literatūras, šantāžas un kino saistīti.

Sliktā audzināšana ir spāņu Pedro Almodovara (1949) melnā apsēstība. "Tā ir ļoti intīma filma, kaut nebūt ne precīzi autobiogrāfiska," – tā pats Almodovars. Un tomēr tā ir viņa skaudrākā, personiskākā filma, kurā ne miņas no sentimenta, kiča un melodramatisma, kas vienmēr bijusi Almodovara stila būtiska sastāvdaļa.

Sliktajā audzināšanā smeldz atskaņas gan no viņa bērnības, kas pavadīta katoļu skolā 60.gados, gan 80.gadiem – Spānijas atmodas kustības *movidas* un brīvības eksplozijas laika, kas bija pārņēmusi šo zemi pēc Franko diktatūras krišanas. "Man bija jāuzņem šī filma, jātiek no tās vaļā, līdz tā bija kļuvusi par totālu apsēstību," teicis Almodovars par filmu, pie kuras scenārija strādājis vairāk nekā desmit gadu. Tā ir Amerikā atzītākā mūsdienu Eiropas režisora, kāds ir Almodovars, *film noir* – melnā filma, kuru var precīzi

izlasīt, atpazīstot atsauces un jēdzieniskās saiknes, ko režisors dāsni iestrādājis filmas miesā. "Melnas ir priesteru sutas, melnas ir naktis skolēnu guļamistabās, melni ir varoņu likteņi un melns ir žanrs, kam piederīga *Sliktā audzināšana*... Melnajās filmās ir jābūt melniem un liktenīgiem nolemtībai, kas vērptas ap *femme fatal* – liktenīgo sievieti, sievieti, kurai sekss nav bauda, bet kļūst par fatālu draudu visiem." Tas viss ir *Sliktajā audzināšanā*, gluži tāpat kā Almodovara iemīļotie filmu citāti, sarežģīta stāstījuma struktūra un sižets par filmas uzņemšanu. *Sliktās audzināšanas* liktenīgā sieviete ir vīrietis meksikāņu zvaigznes Gaels Garsijas Bernāla atveidā, kurš lieliski imitē liktenīgo Holivudas priekšgājēju speles stilu un jūtas kā zivs ūdenī Almodovara tumšo kaislību pilnajā drāmā. Filmā par kaisli, kas iznīcina. **DR**

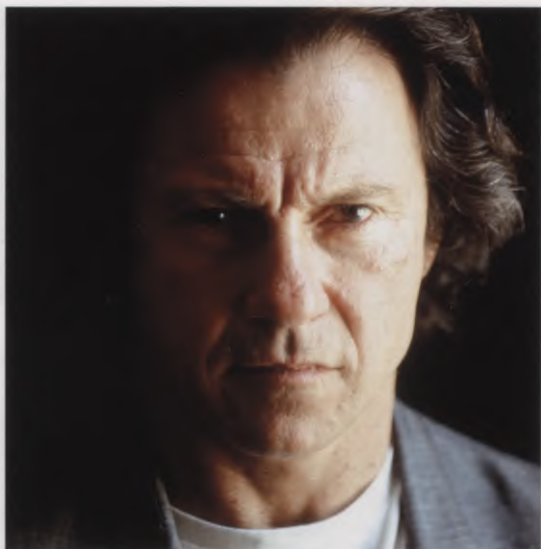
• Matadors • Sievietes uz nervu sabrukuma robežas u.c.

Režisors Eibels Fereira. Lomās Hārvijs Keitels, Viktors Argo, Pols Kalderone, Leonards Tomass

Parasts Ņujorkas policista darbdienas rīts: viņš pavada bērnu uz skolas businu, izvelk no savas mašīnas tur paslēpto kokaina maisīnu, uzliek uz sava vāga policijas signālugunis un, bravūrīgi vicinot dienesta stroki, strauji laižas ielās. Policim (Keitels) šodien daudz darba – vajag hārtējās likmes likt totalizatorā un atrast neliešus, kas izvarojuši mūkeni.

Ja Eibels Fereira vispār neaizmirsīs par paredzamo preses konferenci (Kannās, Venēcijā, Berlīnē...), ja viņam kokains netraucēs sakarīgi sapīt divus teikumus, režisoram noteikti tiks uzdots jautājums: «Kādēļ jūs savās filmās runājat tikai par Dievu, seksu, narkotikām un vardarbību?» Izspūrušam nevižam līdzīgais režisors noņirsies un atjautās – bet par ko tad vēl vajag runāt?

Pēc ārējām pazīmēm – pieaugošās viskija, kokaina devas, sadomazohistiskā sekse uz pašiznīcināšanās robežas – Fereiras filmu varoņi arvien dziļāk nolaižas peklē. Viņiem gan tā šķiet augstākās svētlaimes sasniegšana. Fereiras filmu Visums stingri ierobežots trajektorijā paradize – elle, tikai tās abas apmainītas vietām. Fereiras kino – tā ir tumša, slimība, apmātība, tas, ko ērtāk neredzēt, lai nenāktos pārāk daudz uzzināt par sevi un pasauli. Likumsakarīgi, ka viņa filmu galvenie varoņi finālā iet bojā, taču arī dzīvus sevišķi nav par ko apskaust. Un fināli kaut kādā kroplā veidā viņam iznāk gandrīz vai idilliski: *Sliktajā leitnantā* bezvārda policists, izņēmies ar mazgadīgām prostitūtām, zaudēdams jebkuru kaunu un sadarījis kauzī atbaidošu darbību "likuma vārdā" (zadzis narkotikas no auto, kura tikko nogalinātie īpašnieki ļūm asiņu putrā), vienkārši paliek sēžam savā mašīnā, kaut mēs zinām, ka viņš tur ir miris. Šis leitnants nav vienkārši sliktais, viņš ir vissliktākais: spēlmanis, lūriķis, alkoholiķis, zaglis, narkomāns, rupjš kā čūka, viņam ir no mūžīgās dzeršanas, spaukšanas un bezmiega sarkanās, aizpampušas acis. Viņš pārbauda Dieva pacietības robežas. Varbūt. Viņš, kārtības kalps, ir kā zvērs no elles, vārdā Ņujorka. Pateicoties Hārvijs Keitela meistarībai slikto puīšu tēlošanā (sākot ar Mārtina Skorsēzes agrīno *Kurs klauvē pie manām durvīm? / Who's That Knocking at My Door?* (1968), arī Kventīna Tarantino *Trakajos sunos / Reservoir Dogs* (1992) tiek ekspluatēta Keitela "sliktā leitnanta" maska), šis briesmonis iegūst ne tikai atbaidošu, bet arī traģisku apjomu. Fereiru daudz uzskata par mistiķi, nežēlīgā realisma meistarū, līdzīgu Paolo Pjēram Pazolīni, kuram katra filma ir kā izaicinājums individuālai pieredzei sasniegt atskārsmi par esības būtību, kaut tā būtu visdraņķīgākā, pat neķītrākā pieredze. Kā *Sliktajā leitnantā*, 20 dienās impro-



Hārvijs Keitels

vizētā filmā, kurā Fereiras ne-varonis nodarbināts ar katoļcisma un vispiedošanas problēmām, tikai viņa atklāsmes, izcilā Keitela izpildītas, rodas kokaina murgos. Vienīgā Fereiras filma, kas paspīdēja Latvijas kinoteātros, ir *Aptumsums / The Blackout* (1997) – stāsts par kino aprindu cilvēku Metiju, kurš dzīvo "no stripiņas līdz stripiņai" (kokains) un neatceras, vai ir kādu nogalinājis vai nav, vai mīl kādu vai nemīl. *Blackout* ir Mikelandželo Antonioni filmas *Blow Up / Fotopalielinājums* (1966) apvērsta 90.gadu versija, tikai te ir aptumsums (*blackout* – teātra termins, kad zālē dziest gaisma) apgaismības, skaidrības mirkļa vietā. Fereiras kino atgādina ceļojumus pa Fasbindera un Pazolīni filmu tumšajiem labirintiem, un drūmās nolemības atmosfēras ziņā tām analoģu nav. Šo filmu pasaulē grūti ielauzties, taču no tās atbrīvoties ir neiespējami. Jā, vēl kāds vērojums: Fereira kā filmas "objektu" izvēlas kokainu (nevis nekaitīgo marihuānu, motoriski banālo *extasy*, nāvējošo heroīnu vai duļķaino opiju) – zīlinoši balto narkotisko līdzekli, kura specifika ir apziņas un sāpju sliekšņa paaugstināšana līdz bezgalībai. Fereiras filmu varoņiem patiesības sasniegšanai ir vajadzīgs tieši šis sintētiskās brīvības stimulators, kurš jebkuru "neapstrīdamu morālu patiesību" padara par relatīvu un absolūti amorālu. Pilnīgi tīru, fereirasprāt. **NN**

☛ Fotopalielinājums

Režisors Vinsente Minelli. Lomās Kērks Duglass, Lana Tērnere, Diks Pauelss, Glorija Greiema, Berijs Salivans



Lana Tērnere un Kērks Duglass

Holivuda sevi mīl. Tai tik sev uzbuzināt spalviņas, stāstot stāstus par sevi, diženo sapņu fabriku un ilūziju rūpali. Ari Vinsentes Minelli *Sliktais un skaistā* ir piederīga Holivudas stāstiem – filmām, kuru varoņu drāmas ir sakņotas kino industrijā, stāstiem par šīs fabrikas skrūvītēm un brigadieriem. Kaut Vinsentes Minelli (1903–1986) vārds vienmēr tiek saistīts ar dāsnu muzikālo filmu devumu un sadarbību ar traģisko leģendu aktrisi Džūdiju Gārlendu (īsu brīdi viņa sievu; abu meita Laiza Minelli kļuva par spilgtu 70.–80.gada aktrisi/dziedātāju), drāma *Sliktais un skaistā* ir viena no viņa spēcīgākajām filmām. Ari tādēļ, ka tās izejmateriāls – cilvēciskās kaislības, ambīcijas un vājums, nodevība un skarba izvēle cilvēcības vai karjeras vārdā, vārdu sakot, Holivudas aizkulises un tās ikdienu Minelli bija līdz mielēm pazīstama.

Sliktais un skaistā tiek ierindots to filmu vidū, kuras neloilo ilūzijas ne par Holivudas spēles principiem, ne cilvēkiem, kas azartiski spēlē šīs spēles. Tā vivīsecē sikas un lielas nodevības, ko paša karjeras un šķietami arī savu draugu – tās trijotnes, kas nu viņu sūta ellē, – vārdā bez liekām emocijām veic filmas galvenais varonis, “sliktais” Džonatans Šildss (Duglass). Ar vienu no trijotnes viņš pirmo reizi satiekas sava tēva, arī filmu producenta bērēs, kur par dažiem dolāriem nolīdzis statistu pulku sērojošo pakalpiņēju lomām. Nelaiķis ir jāizvada ar godu, bet Holivuda nemil zaudētājus. Šildsa tēvs bijis zaudētājs, bet viņa dēls ir

Holivuda, filmēšanas paviljons. Kāds režisors Freds Amjels (Salivans) tiek aicināts pie telefona, no Parizes zvana neatkarīgais producents Džonatans Šildss (Duglass); Amjels atsakās ar viņu sarunāties. Otrs telefona zvans atskan aktrises Džordžijas Lorisonas (Tērnere) villā, arī viņa atsakās runāt ar Šildsu. Trešais zvans iztraucē pazīstamu scenāristu Džeimsu Li Bārtlovu (Pauelss), viņš panem klausuli, lai Šildsam uzbrēktu: “Drop dead!” (ej ellē). Šis trijotnes attiecības ar Šildsu bijušas dramatisks, un tomēr bez Šildsa viņi nebūtu kļuvuši par to, kas viņi ir.

gatavs darīt visu, lai kļūtu veiksminieks. Katrs no trijotnes – gan “skaistā” aktrise Džordžija, kuru Šildss brutāli un mērķtiecīgi izvelk no alkoholisma un depresijas, padarot par zvaigzni, gan scenārists, kurš Šildsam var pateikties par karjeru, taču vairo viņu savas sievas – aprobežotas smukas koķetes (Greiema) – nāvē, var justies Šildsam parādā, gan ir tiesīgs viņu nolādēt. Morālais dualisms, kur karjeras vārdā bez emocijām tiek ziedotas pat dzīvības, ir filmas atvēsinoši ciniskais vadmotīvs. Savulaik Holivudas radurakstu pārzinātājiem nebija noslēpums, ka filmas varoņiem ir prototipi: Šildsam – slavenais producents Deivids O.Selzniks, kura tēvs arīdžan bija producents Lūiss Dž.Selzniks, aktrisei alkoholiķei Džordžijai – aktiera Džona Berimora meita Daiena Berimore, scenāristam – Viljams Folkners utt.

Par spīti skarbi skaidrajam Holivudas portretējumam, Amerikas kinoakadēmiķi filmu dāsni apbēra ar *Oskariem*: tā ieguva piecus (scenārijs, operators, mākslinieks, kostīmi un labākā otrā plāna aktrise Glorija Greiema). Kaut beša palika nominētais Kērks Duglass, 50.–70.gadu zvaigzne (Spartaka (*Spartacus*), 1970) un citu varoņplomu tēlotājs, arī Maikla Duglasa tēvs, *Sliktais un skaistais* ir viena no viņa karjeras virsotnēm. To pašu var teikt par 40.–50.gadu sirēnu Lanu Tērneri atkarību vārdzinātās aktrises lomā. DR

☛ Amerikānis Parīzē • Vientuļā vietā • Pastnieks vienmēr zvana divreiz u.c.

Rēžisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās **Ingrida Bergmane**, **Kerijs Grānts**, **Klods Reinss**



Corbis/Scaupa

Kerijs Grānts un Ingrida Bergmane

Sievieti ar vājībām alkoholiķi Alisiju (Bergmane) savervē slepenais dienests. Darba uzdevumā viņa apprecas ar nacistu bēgli (Reinss), kas pēc kara beigām slapstās Dienvidamerikā, tajā pašā laikā jūdzama vājību pret savu kolēģi Devlinu (Grānts).

Elegants dizā Alfreda Hičkoka (1899–1980) spiegu trilleris, kas piederīgs Lielbritānijā karjeru sākušā meistarā Holivudas zelta periodam. Korekts savās ārējās izpausmēs, bezkaunīgas erotiskās spriedzes pilns aizkadrā, tas ne mirkli neļauj aizmirst Hičkoka pārliecību, ka visversmainākā erotika ir tā, kas pulsē šķietami nevainīgu dialogu zemstrāvās un līdz pēdējai podziņai iepogātu varoņu starpā. *Sliktajā slavā* jutekliskā vilkme ne par kapeiku neatpaliek no slavenajām Hiča *saspensa* jeb spriedzes epizodēm, kurās viņš ar kino valodas līdzekļiem (montāža, mūzika!) tiksmi spēlējas ar skatītāja nerviem, kārtējo reizi pakļaujot savu filmu varoņus briesmām. Un kāpēc lai divu varoņu – Grānta un Bergmanes – attiecību spriedze būtu vārgāka par spiegu intrigām, ja filma piedāvā teju spīdzinošu sižeta shēmu: viņa viņu mīl,

bet misijas un idejas (cīņa pret nacismu) vārdā ir kļuvusi par cita sievu, turklāt laulenis nacists sāk nojaust par sievas dubulto spēli.

Sliktā slava 1946.gadā Ņujorkā tik reklamēta kā filma “ar ilgāko ekrāna skūpstu kino vēsturē”. Kaisles ilgums starp Grānta un Bergmanes varoņiem ir hronometrēts ar sekundes precizitāti – viņu ekrāna skūpsts ilgst tieši divas ar pusi minūtes, vairākkārt pārsniedzot ASV cenzūras pieļauto: tolaik skūpstīties uz ekrāna nedrīkstēja ilgāk par 30 sekundēm. Lai apietu cenzūras diktēto, Hičkoks izfunkcionēja epizodi, kurā Grānts un Bergmane izturēja sīkas pauzītes, saskaldot slaveno 2,5 minūšu garo skūpstu vairākās sīkās bučās. Likums netika pārkāpts, turklāt *Sliktā slava* ieguva reklāmas āķi – skandālu! **DR**

☛ Logs uz sētu • Psiho • Vertigo u.c.

Režisors Leo Karakss. Lomās Žiljeta Binoša, Deni Lavāns, Mišels Pikoli, Džūlija Delpi

Cerbis/Scannpix



Žiljeta Binoša 1986.gadā

Markam (Pikoli) ir nepieciešama nauda, vinam ir dzīvībai bīstami parādi. Vienīgā iespēja – izzagt no kādas laboratorijas nāvējošu vīrusu. Viņš sameklē kompanjonu, bijušā kolēģa dēlu Aleksu (Lavāns), kuram arīdzan ir nepieciešama nauda. Aleksu mil Lisa (Delpi), kura vinam ir sākusī apnīkt, bet Anna (Binoša) vēl mil Marku, kaut viņai un Aleksam ir lemts satīkties.

Francū kino 80.gadu vidus brīnums – tad, tieši tad garlaicīgajā un rēnajā paredzamajā francū kino ainavā parādījās Leo Karakss (arī Līks Besons, Žāns Žāks Benekss), kurus sensāciju izslāpušā kritika nodēvēja par jauno jauno francū vilni. Kaut šis strāvājums ir daudz netveramāks un nekonkrētāks nekā 60.gadu sākumā Franciju apdullinājusi jauno režisoru veidoto filmu lavīna – jaunais vilnis, arī šī trijotne lika par sevi runāt. Leo Karakss (1960) no viņiem ir bijis visuzticīgākais jaunā jaunā viņa neformulētajiem ideāliem un principiem. Kaut viņu ievēroja jau pēc debijas filmas *Puisis satiek meiteni / Boy Meets Girl* (1984), *Sliktās asinis* ir Karaksa izcilākā, visbrīvākā, kompromisu un neveiksmju nesamocītākā filma. (Viņa trešais projekts, kas noslēgs Karaksa karjeras īso zelta periodu – *Milētāji no Jaunā tilta / Les amants du Pont-Neuf* (1991), kļūs par neskaitāmu neveiksmju vajātu darbu.) *Sliktajās asinīs* viņš filmē savu *alter ego* – pašam tik līdzīgo aktieri Deni Lavānu un karjeras sākumā esošo, vēl *Oskaru* un *Holivudas* glamūros pieskārienus neizjusto Žiljetu Binošu. Filmas sižets ar murgaini nosacīto baiļu zagšanas intrīgu tiešām atsauc atmiņā jaunā viņa filmas – *Godāra Autsaideru bandu / Bande à part* (1964) vai *Trifo Šaujiet uz pianistu / Tirez sur le pianiste* (1960), kurās kriminālīntriga – kāds kādu vajā, kāds kaut ko zog – ir vien formāla punktēta līnija, iemesls, lai no jauna mēģinātu radīt kino. Stāstot stāstu, it kā pirms tam vēl neviens to nebūtu stāstījis, teiksim, detektīvu, krimināl-

drāmu pārvēršot skumjā traģifarsā, kā tas jaunībā tik lieliski izdevās *Trifo* un *Godāram*. Atšķirībā no viņiem abiem Karakss ir XX gs. nogales bērns, kas pazīst reklāmas estētiku, spoži prot montēt un spēlēties ar krāsu laukumiem (sarkans, dzeltens, zils, melns) un makroplāniem, viņš pārvalda krāsu un formu, par ko 60.gadu sākumā jaunā viņa režisori, kuri daudz strādāja ar melnbalto attēlu, Karaksu varētu vien apskaust. Viņš ir absolūti brīvs gan nākotnes Parīzes veidola stilizācijā, gan emociju izpausmēs, kaut tas būtu Lavāna – Aleksa fascinējošais, mežonīgi ilgaus skrējienis, skanot Deivida Bovija dziesmai, gan montāžas likumu laušanā. *Sliktās asinis* ir filma, kurā “skaisti montēti skaisti kadri”, reiz rakstīja režisore Laila Pakalniņa.

Tā ir filma, kas 80.gados francū kino ainavā ienesa dzīvu jauna cilvēka balsi – trauslas emocijas, reibinošu sentimentalitāti un spožu formu. Iespējams, ka *Sliktajās asinīs* ir lemts būt Karaksa labākajam darbam. Pēc finansiālās neveiksmes ar *Milētājiem no Jaunā tilta* un sarežģīta režisora reputācijas iegūšanas Karakss ilgi pauzēja – teju desmit gadus. 1999.gadā viņš atgriezās ar pretenciozu, depresīvu darbu *Pola X*, pierādot tikai vienu: ka viņš no reiz francū kino akadēmisko klusumu satricinošajiem 80.gadu jauniešiem vienīgais apzināti iztur autsaidera, nesaprastā pozu un diemžēl filmē daudz pretenzīvāk un samocītāk nekā jaunībā. DR

☛ *Milētāji no Jaunā tilta* u.c.

Režisors Klods Šabrols. Lomās Stefāna Odrāna, Žans Luijs Trentināns, Žaklina Sasārda

Bagāta jahtu būvētavas īpašniece Federika (Odrāna) Parīzē uzrunā jaunu meiteni Vaju (Sasārda), kas piepelnoties zīmē uz ielas. Federika aizved Vaju uz savu villu Francijas dienvidos Sentropezā, kurā mitinās arī amizants geju pāris. Abu sievietes romānu iztraucē kādā ballītē satiktais arhitekts Pols (Trentināns). Pols paved Vaju, nākamajā dienā Federika savaldzina Polu, abu attiecības kļūst nopietnas, tas satriec Vaju.



Corbis/Snapix

Stefāna Odrāna un Žaklina Sasārda

Savulaik filma *Sliktās meitenes* tika pieteikta kā skandaloza, biseksualitātes motīva ietonēta filma. Lesbisms, homoseksualitāte, galu galā heteroseksuālu attiecību milas trīsstūris: šķiet, franču režisors Klods Šabrols (1930) nebija piemirsis neko no tabu pakļautām tēmām. Divu sieviešu un vīrieša attiecības, kādas Šabrols rādījis filmā *Sliktās meitenes*, piedāvā eksplozīvu emociju un juteklisma kokteili – iekāri, kaisli, greizsirdību un aklu naidu, par kādu pārtop nodotas jūtas. Te milas vārdi un maigi apskāviēni, kas vieno divas sievietes: vienu bagātu, otru – no viņas atkarīgu, nenozīmē absolūti neko. Kaisligiem vārdiem var sekot auksts, dzelošs un iznīcinošs trieciens, atraidītā naida, kas spēj nogalināt. Klods Šabrols ir ārkārtīgi ražīgs režisors, viņš filmējis nemītīgi un intensīvi kopš 50. gadu pašām beigām, kad kinorežijā ienāca kopā ar franču jaunā viļņa režisoru paaudzi. Taču atšķirībā no saviem kolēģiem (Žana Lika Godāra vai Fransuā Trifo) Kloda Šabrola vārds nekad nav izraisījis nešaubīgu intelektuāļu respektu un aklas trīsas. Uz savu kolēģu idejisko un formālo meklējumu fona viņš šķietis pārāk komerciāls. Šabrols vienmēr ir aizrāviens ar

kaislību drāmām, kas nereti kulminē noziegumos. Taču viņa psiholoģiskās un jutekliskās filmas nez kāpēc likušās daudz piezemētākas nekā Godāra intelektuālās plisības vai Trifo spītīgā uzticība vienam varonim (skat. filmas no Antuāna Duanela cikla: *400 sitienu / Les 400 coups* (1959), *Nozagtie skūpstī / Baisers volés* (1968) u.c.). Tomēr uz klasiskiem dramaturģijas principiem būvētās un cilvēka grēcīgo dabu vivisekcējošās Šabrola filmas nav ne nieka zaudējušas no iedarbības spēka. Arī *Sliktajās meitenēs* abu aktrīšu Odrānas un Sasārdas saspēle tikko milniecu, tad konkurentu par viena vīrieša miesu pozīcijās fascinē kā niansēts un spriedzes pilns milas/naida balets. Turklāt šajā filmā Šabrols turpinājis jau citā slavenā darbā *Labās sievietes / Les bonnes femmes* (1960) pieteikto apsēstību – sievietes psiholoģijas pētījumus. Šķiet, viņš nekad nav īpaši idealizējis daiļā dzimuma būtnes – grēcīgas, arī noziegumu izdarīt spējīgas – nedz jaunībā, nedz brieduma gadu filmās, no kurām spēcīgākā ir franču zvaigzņu Izabellas Ipēras un Sandrinas Bonēras izspēlētā, noziegumā triumfējošā *Ceremonija / La cérémonie* (1995). **DR**

☛ 400 sitienu • Nozagtie skūpstī • Nicinājums u.c.

Režisors Viljams Vailers. Lomās Bābra Streizande, Omars Šarifs, Keja Medforda

Cerbite/Scanspix



Bābra Streizande

Fanija Braisa (Streizande) ir nolēmusi izsisties mūziklu zvaigznēs – Dievs viņai devis nestandarta ārieni, kaulainas kājas, bet arī komiķes dotības, vitalitāti un dzirkstošu pašironiju. Tiešām mutīgais ebreju skuķis tiek pamanīts un pat kļūst par zvaigzni mūziklu olimpā Zigfield Follies, vēl tikai ugunīgs, eksotisks skaistulis (Šarifs) pielūdēja kārtā, lai dzīve šķistu pasaka. Taču skaistula vienīgā profesija ir azartspēlmanis, turklāt Fortūna viņu šķiet pametusi kopš laulībām ar Faniju.

Bābra Streizande – Smieklīgā skuķa zvaigzne – ir savas varones Amerikas skatuves mūziklu leģendas Fanijas Braiskas cienīga, un otrādi. Šķiet, Braiskas biogrāfija – triumfs uz mūziklu skatuves tik unikālajā ekscentriskās komiķes amplituā un bankrots privātajā dzīvē, cinoties ar vīra dēmoniem, azartista dabu un kompleksiem, bija ideāls Streizandes kino debijai. Pirmā kino loma aktrisei, kas sevi jau bija pieteikusi uz skatuves, atnesa *Oskaru*. *Smieklīgais skuķis* bija ne tikai korekts veikums 60.gados vēl populārā mūzikla žanrā (septiņas *Oskara* nominācijas), bet arī zvaigznes statusā katapultēja vienu no būtiskākajām amerikāņu 70.–80.gadu aktrisēm un dziedātājām, unikālu talantu un ambiciozu personību. Streizande turpmākajā karjerā ir ne tikai pierādījusi dziedātājas un ekscentriskas aktrises dotības, bet arī režisējusi, rakstījusi scenārijus un producējusi filmas. *Smieklīgais skuķis* bija atzīta Holivudas profesionāļa Viljama Vailera (1902–1981) vēlinais darbs, viņa kontā ilgajā Holivudas karjerā ir gan izcilas drāmas (*Jezebele* / *Jezebel* (1938), *Lapsiņas* / *The Little Foxes* (1941)), gan romantiskas dēku komēdijas (*Romas brīvdienas* / *Roman Holiday* (1953), *Kā nozagt miljonu* / *How to Steel a Million* (1966)), gan pat bibliķais eps (*Bens Hurs* / *Ben-Hur*, 1959). Vailera pamatīgajā pieredzē tad arī meklējams skaidrojums *Smieklīgā skuķa* dzīves dramatisma garšas sajūtai – dziedošie numuri Fanijas Braiskas spožuma un posta vēsturi nebanalizē ne par kapeiku, turklāt tie grodi iestrādāti filmas sīzetā. Rets izņēmums Holivudas mūziklu vēsturē, kad mūzikla nosacītība un teatrālisms

nenonivelē stāsta dramatismu, kaut tam bija lemts tapt brīdi, kad mūzikla žanrs sāka kļūt neinteresants publikai. 60.–70.gadu mijā amerikāņu kino iezīmējās jau citas tēmas un cita izteiksme, uz kuru fona mūzikls sāka šķist vecišķs un zaudējis dzīvo saikni ar realitāti. Arī tālab nākamais Streizandes mūzikls *Hello, Dollij!* / *Hello, Dolly!* (1969), par spīti ambīcijām, kļuva par (kases) neveiksmi. Tomēr Streizandei pārmaiņas kino modē nesagādāja problēmas: viņa sekmīgi filmējās “mūzikas numuru brīvās zonās” – komēdijās, drāmās. Par 70.gadu romantisko komēdiju flagmani kļūst Streizandes un Roberta Redforda lieliskās partnerības iezīmētais *Kādi mēs bijām* / *The Way We Were* (1970). Par spīti šķietamajam karjeras komfortam, Streizande riskē, vēlreiz atgriežoties pie Fanijas Braiskas lomas švakā filmā *Smieklīgais skuķis* turpinājumā *Smieklīgā lēdija* / *Funny Lady* (1975). Par Streizandes ambiciozāko filmu kļūst viņas debija režijā *Jentls* / *Yentl* (1983) – filma, kurā viņa gan valkā vīrieša drānas (sīzetiski motivētas – lai iegūtu izglītību, ebreju meitene nolemj “mainīt dzimumu”), gan ir tās producente un līdzscenāriste, neiztiekot bez dāsnām muzikālām cakām/dziesmām. 90.gados par Streizandes intereses objektu kļūst melodrāmas: jau atkal kā “sieviete – orķestris” (režija, scenāriste, aktrise) viņa izpaužas filmā *Pārmainu princis* / *The Prince of Tides* (1991) un *Spogulim ir divas puses* / *The Mirror Has Two Faces* (1996). Kā mēģinot atminēties ekscentriķes jaunību, Bābra Streizande pavīd lomiņā jestrā Holivudas komerckomēdijā *Iepazīstieties, Fakeri* / *Meet the Fockers* (2004). DR

► Romas brīvdienas

Režisors Andrejs Tarkovskis. Lomās Donats Banonis, Natālija Bondarčuka, Jiri Jervets, Nikolajs Grinko, Anatolijs Solončicins

Nākotne. Domājotais okeāns Solāris vilina Zemes astronautus – Visuma pētniekus kā radības mikla, kurai līdz šim nav loģiska (no cilvēka saprāta viedokļa, protams) izskaidrojuma. Kosmiskās stacijas psihologs Kriss Kelvins (Banonis) iesaistās bīstamajā kontaktā ar saprāta okeānu, nenojaušot, ka tas sagādās ne mazumu nāvējošu pārsteigumu. Un Krisa tikšanās pašam ar savu pagātni, tagadni, nākotni, vārdu sakot, ar bailēm.

Paasaulslavenā poļu fantasta, joprojām mūdrā astoņdesmit četrus gadus vecā paradoksālā sapņotāja Staņislava Lema romāns krievu režisoram Andrejam Tarkovskim (1932–1986) bija gan radošās iedvesmas avots, gan sava veida līdzeklis, kā “izrēķināties” ar meistara Stenlija Kubrika futuristiski filosofisko viziju, arī formāli izcili dizainēto filmu *2001. Kosmiskā odiseja* / *2001: A Space Odyssey* (1968), kas padomju režisoru esot dziļi aizskārusi (ne negatīvu emociju, bet mākslinieciskas konkurences nozīmē). Radošā sacensība beidzās neizšķirti: abas filmas pieder XX gs. kino zelta fondam, turklāt daži jaunās ģenerācijas režisori sappo šo Tarkovska filosofiskās fantastikas stila etalonu atkārtot. (2003. gadā kā komerciāli neveiksmīgu projektu šo sapni piepildīja naskais eksperimentētājs Stīvens Soderbergs ar tik ļoti Baņonim jaunībā līdzīgo Džordžu Klūniju galvenajā lomā.)

Ja Tarkovska kino bieži mēdz dēvēt par noslēpumainu, intensīvu, pašzinošu, tik daudzdzinātā slāvīskā garīguma meklējumu formulu kino valodā, tad *Solāris* ir šī slāvu misticisma klasiski tīra ilustrācija. Sākot ar attēlu un dekorāciju perfekcionismu (joprojām neticami, ka padomijas Tarkovskim, kuram nebija “konkurenta” Kubrika filmas lielās naudas un tehnisko iespēju, tik izsmalcināts ir filmas dizains, protams, ar atrunu par filmas tapšanas gadu – 1972), beidzot ar aktieru komandas precizo spēli, par kuru teikts: “*Solāris* izmocoja astronautu mokpīlnās, stūrainās sejas ir kā ziemeļu renesanses meistarū gleznotas, kas nekad nav pazinušas itāļu kvatročēnto harmonisko mieru. Harmonija – tā ir tikai ilūzija, kosmosa sapnis.” (Mihails Trofimenko) Tarkovskis uzstāj, ka bīstams nav vis Visuma dziļu, svešo galaktiku augstākais saprāts *per se* vai kontakts ar to, bet gan šo neizpētīto iekarotāju pašu pagātnes grēki, kurus šis augstākais saprāts (vai tas būtu Dievs?) spējīgs atdzīvināt pavisam vieliskā, konkrētā formā kā filmā. Kad Krisu kosmosa kuģī apmeklē viņa nesen bojāgājusi sieva Hari (Bondarčuka), psihologs atrodas baisas dilem-



Donats Banonis

mas priekšā. Cilvēciskā daļa (vainas apziņa) liek viņam noticēt šai ilūzijai, jo tā, kaut sāpīga, ir patīkama, kā jau katrs sakars ar mīloto cilvēku. Kā racionāla būtne (zinātnieks) viņš saprot, ka šī tikšanās būtībā ir amorāls *Solāris* saprāta izaicinājums cilvēku dzimumam. Kas ir svarīgāk – kaut arī tik virtuālā veidā tikt galā ar savu netīro sirdsapziņu (Krisis jūtas vainīgs sievas pašnāvībā – viņai bijis “par maz mīlestības”) vai aktīvi rīkoties, lai nepieļautu svešinieku invāziju Zemes cilvēku kosmosa mājoklī, kas reāli nozīmē, ka apkalpe jūk prātā, jo katram tās loceklim jau ir savs ciemiņš (lasi: grēks pagātnes rēga formā). Un blakus visam – kur garantija, ka reālie kolēģi jau nav dzīvie miroņi? Tarkovska filmu paradoksālā vizē var saukt arī par intelektuālu šausmu kino.

Tomēr augstākās raudzes meistarību režisors sasniedz ainās, kas nav saistītas ar konkrētām sīzeta peripetijām, sirreālajās vizijās, kurās Krisa Zemes dzīve un *Solāris* piespēlētā virtualitāte saplūst satricinošos fantasmagoriskos tēlos. Kad viņa sirdsmīļo dzimto māju iekštelpās list lietūs. Kad mīlotās ķermeņis apskāvienā sasilst ledū. Kad Visuma okeāna idilliskais miers mijas ar tracināsi nīrbīgo Tokijas maģistrāļu nenokaujamo enerģiju (režisors dabūja atļauju pāris dienu filmēt kapitālisma citadelē Japānā, un tieši šajā zemē viņš viedī saredzēja postindustriālās nākotnes estētisko, tik tiešām futuristisko varenību, fakts, ko uz XXI gs. sliekšņa ekspluatējuši daudzi kinematogrāfisti, skat. kaut vai S.Kopolas *Pazudis tulkojumā* / *Lost in Translation*, 2003). **NN**

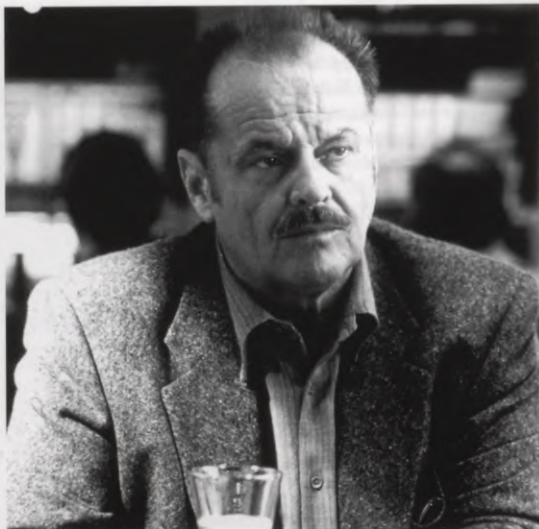
Andrejs Rubļovs • Nostalģija

Režisors Šons Penns. Lomās Džeks Nikolsons, Robina Raita-Penna, Mikij Rūrks, Ārons Ekharts, Sems Šepards, Beničo del Toro

"Zvēriet pie šī krusta, ka apsolāt atrast manas mazās meitinas slepkavu," tā lūdz un pavēl izmisusi māte (Raita-Penna), kad tālā sniegotās Nevadas nostūrī atrod viņas bērna sakropļoto līki. Un detektīvs Džerijs Bleks (Nikolsons), kuram līdz pensijai bija atlikušas nieka sešas stundas, apsola. *Milā miera dēļ* – pēdējā lieta taču. Viņš vēl nezina, cik grūtu lietu ar šo solījumu uzņemas un ko loti personīgu nāksies atklāt.

Šis mazais un nenovērtētais šedevrs ar Džeka Nikolsona talanta mērogam atbilstošu galveno lomu – īgnu, vecu vīrišķi, kuram pēkšņi uznāk reāla, mokoša apsēstība ar eksistenciālās jēgas meklēšanu (kas ne pie kā iepriecinoša, protams, nenoved), – pieder tam divainajam subžanram, ko dēvē par lielisku aktieru – režisora filmām. Var pasmaidīt, nu, viņi, skatuves un ekrāna istenie valdnieki, jau šad tad mēdz niekoties un parežīsēt. Tomēr par sava veida žanru šos "jokus" ļauj saukt tā īpašā iejūtība un profesionālās solidaritātes izjūta, kas vieno aktieri, kurš uzņēmies režisora funkcijas, ar kolēģiem kameras priekšā. Aktieris režisora ādā, Lietuvas ebreju pēctecis Šons Penns (1960) ir īpašs gadījums ne tikai tādēļ, ka nūdien ir t.s. četrdesmitgadīgo paaudzes aktieru izcilākais meistars, mežonīgais ģenijs, kas kā dievs tēlojis filmās *Mirusais nāk* / *Dead Man Walking* (1995), *Salds un nekrietns* / *Sweet and Lowdown* (1999), *Es esmu Sems* / *I Am Sam* (2001), *21 grams* / *21 Grams* (2003) un par ko liecina viņa četrkārtējās *Zelta globusa* un *Oskara* nominācijas, no kurām vinnēts gan ir vienreiz – par galveno lomu *Noslēpumu upē* / *Mystic River* (2003). Kā arī daiļrunīgais fakts, ka viņam aktiera – režisora amatu samērojamas standarts ir 1:10 (40 filmās tēlojis, četras režisējis – *Zinnesis* / *The Indian Runner* (1991), *Krustceles* / *The Crossing Guard* (1995), *Solijums* un novele filmā *11 Septembris* / *11'09"01 – 11 September* (2002)). Penns ir pārliecināts, ka ne jau inscenējuma triki un specefekti padara filmas par mūžības skartām cilvēces kopīgās emocionālās atmiņas hronikām, bet gan izcilu personību aktieru darbi.

Arī *Solijumā* mazāk par visu ir svarīga filmas kriminālā intriga, kas aizgūta no šveiciešu rakstnieka Frīdriha Dirrenmata virtuozā stāsta (meitenes slepkava tiek atrasts, tas izrādās kāds nervu slimis indiānis Beničo del Toro atveidā, un viņš fiksi ielaiž sev lodi mutē... Bet varbūt tas nemaz nav īstais meklētais – arī šādu versiju pieļauj filma), bet gan režisora rūpīgi izstrādātā psiholoģiskā drāma par vecu cilvēku, kurš jau mūža norietā saslimst ar... savas dzīves jēgas meklējumu. Džerijs tikai tagad apjēdz, ka varbūt viņš visu savu ideālo likumpaklausīgā pilsoņa



Džeks Nikolsons

dzīvi ir pavadījis, pavīrsi, formāli pildot savus detektīva pienākumus – viņu taču nekad nav tā līdz saknei interesējuši tie cilvēki, kuriem viņš skaitās kalpojam. Apstākļu spiediena (kriminālieta taču jāšķetinā, kaut, ai, kā negribas) rezultātā detektīvs burtiski paliek truls no šīs pēkšņās atklāsmes, ka viņš nu nekādi nav bijis dzīvs cilvēks, tikai lieta, priekšmets. Lūk, šis smalkās dvēseles pārvērtības prast sajūst un nospēlēt – tam ir nepieciešams aktierjūtīgs režisors un ģeniāls spēlētājs. Kādi ir gan Penns, gan Nikolsons (spēlēja arī citā Penna drāmā *Krustcelēs* lieliskā partnerībā ar savu eksšievu Anželiku Hjustoni). Gan režisors, gan aktieris izmanto visiedarbigāko no emocionālā šoka sagādāšanas veidiem – filmē un tēlo stingrā paškontrolē, skopi, minimālistiski, tā ka kadrā par pievilcības avotu kļūst vissmalkākais žests un acumirkļis. Tas maksā tik daudz – kā jau viss unikālais *hand made*. Kā laime. Tikpat iesakāmi aktierrežijas šedevri ir Klinta Īstvuda teju visas režisētās filmas un arī *Trakajos sunos* tik perfektā aktiera Stīva Buskemi režisētās nopietnais darbs *Zvēru ferma* / *Animal Factory* (2000) – rupja cietuma drāma, psiholoģiski smalka attiecību studija ar virkni izcili nospēlētu lomu – Vilems Defo, Mikij Rūrks, Edvards Ferlongs. Un lai jūs nemulsina tas, ka arī *Zvēru ferma*, tāpat kā *Solijums*, formāli maskējas ar krimiķa viepli. Tas ir māņu manevrs. **NN**

• Salds un nekrietns • Mirusais nāk • Noslēpumu upē

Režisors Žans Renuārs. Lomās Marsels Dalio, Nora Gregora, Rolands Tutēns, Odete Talazaka, Mila Pareli, Žans Renuārs, Anri Kartjē Bresons

Lidotājs Andrē (Tutēns), milas spārnots, uzstādījis īpašu rekordu, veltot to savai iemīļotajai Kristīnei (Gregora). Vinas neierašanās sveikt varoni lidostā izraisa Andrē publisku histēriju. Kristīnes virs markīzs Šenejs (Dalio), lai mikstinātu delikāto situāciju, uzaicina Andrē medībās uz savu ārpilsētas pili. Te pulcējas raiba sabiedrība, arī markīza mīlākā Ženevjeva (Pareli). Medību, masku balles un milas intrigu, kurās iesaistīti gan kungi, gan kalpi, fināls ir traģisks.



Žans Renuārs, Rolands Tutēns un Nora Gregora

Viena no izcilākajām franču režisora Žana Renuāra (1894–1979; impresionista Ogista Renuāra dēls) filmām, kas pēc pirmizrādes piedzīvoja finansiālu krahu, lai vairākas desmitgades vēlāk tiktu atzīta par šedevru un ieņemtu savu vietu pasaules visu laiku vislabāko filmu sarakstu galvgali. Iespējams, jāsāk no otra gala, no *Spēles noteikumu* ietekmes uz pasaules kino un it īpaši amerikāņu stila meistara Roberta Oltmena filmām. Oltmena Lielbritānija filmētais *Gosforda parks / Gosford Park* (2001, septiņas Oskara nominācijas 2002.gadā) ir versija par Renuāra *Spēles noteikumiem*, tās tēmu (aristokrātu un kalpotāju milas intrigas medību laikā ārpilsētas pili) un stilu (atteikšanās no viena galvenā varoņa, to aizstājot ar varoņu kopu u.c.). Renuāra meistarība *Spēles noteikumos* ir virtuozs: filma šķietami tiek veidota kā traģikomisku, amizantu ainu virtene, kurā Parizes augstākās sabiedrības krējums šiki pavada laiku. Medības, masku balles un flirts, ievērojot pieklājības normas (bez publicitātes!), pat draisks uzsitiens pa glītas kalponītes pēcpusi – tas viss piedien pie dzīves rituāla. Tieši šo rituālu ar savu kaisli, kas nerespektē spēles noteikumus, apdraud lidotājs Andrē, kurš tiks (gan nejausības dēļ) sodīts. "Pasaules kārtību veido klišejas... Katrai kliķei ir savi paradumi un sava valoda. Katrai ir savi likumi, kas diktē

spēles noteikumus. Un, jo mazāka ir kliķe, jo dzelzaināki un sarežģītāki ir noteikumi," rakstīja Renuārs.

Filmu šķietamo šarmanto, komisko vieglumu Renuārs guvis, izmantojot klasikas – Alfreda de Misē *Mariannas kaprižu* un Pjēra Bomaršē *Figaro kāzu* – motīvus, taču *Spēles noteikumos* viņš ir konkrēts un nesaudzīgs. Tā ir filma par 30.gadu nogales franču augstākās sabiedrības gaisīgo, rotaļīgo eksistenci, kas ir (būs) spiesta reķināties ar traģiskām konsekvencēm. (Filma tapusi neilgi pirms II pasaules kara sākuma.)

Taču filmas vērtību nosaka ne tikai "kas", bet "kā". Kino līdz *Spēles noteikumiem* nepazīna tik pārliecinošu dziļās mizanscēnas (darbība vienlaikus risinās vairākos plānos) izmantojumu. Arī caurviju tēli – medības, mehānisko leļļu un teātra motīvs –, kurus Renuārs iezīmē *Spēles noteikumos* par smalkās sabiedrības noteikumiem, vēsti tēlaini un skarbi. Un neceriet, ka skeletu deja masku ballē ir biedējošs pārpratum – milas un medību spēlēm mēdz piemist asins garša. Vienu no lomām – lidotāja draugu Oktāvu – filmā spēlē pats Renuārs, kurš pēc *Spēles noteikumu* – savas pirmās paša producētās un gada dārgākās franču filmas – kraha devās prom no Eiropas uz Holivudu. **DR**

► Lielā ilūzija

Režisors Pīters Grīnevejs. Lomās Viviena Vū, Josi Oida, Jūens Makgregors



Viviena Vū

Kioto. XX gs. 70.gadi.
Mazas meitenes seja tiek
noklāta ar hieroglifiem,
tas ir viņas tēva kaligrāfa
apsveikums dzimšanas
dienā. Kļuvusi par sievie-
ti, Nagiko (Vū) atminas
šo bērnības ainu un
meklē ideālu kaligrāfu –
miļāko, kas varētu visu
viņas kermenī izmantot
kā papīru. Honkongā
viņa satiek angļu tulku
Džeromu (Makgregors),
kurš pārliecina Nagiko,
ka tieši viņai ir jābūt zi-
mulim, nevis papīram.
Mudinādams viņu kļūt
par kaligrāfi, kas raksta
uz vīrieša miesas, Džeroms
lemj sevi bojāejai.

Ekstravagantā britu režisora – dievinātā un nistā, diplomēta mākslinieka un spītīga kataloģizētāja, estēta un “sadista” – Pītera Grīneveja (1942) spožākais desmitgades darbs. Būtībā pēdējā izcilā Grīneveja filma kopš režisora iesligšanas grandiozajā un manierīgajā megaprojektā *Talsa Lupera ceļasomas / Tulse Luper Suitcases* (2003–2004), kas aptver XX gs. vēsturi, vēstot par izdomāta varoņa Lupera ceļojumu cauri laikam un dažādu valstu cietumu kamerām.

Spilvengrāmata Grīnevejs austrumu kultūras zīmes, arī kaligrāfijas mākslu izspēlē kā brīnumu, kas pašu reibina. Grīneveju fascinē hieroglifa – teksta un tēla savienība. Teju lieliski viņš filmā izbauda hieroglifu tapšanas procesu – japāņu kaligrāfijas mākslu, kas filmā visbiežāk klājas nevis uz papīra, bet dzīvas cilvēka miesas, iemiesojot jēdzienu “es spēju tevi lasīt kā grāmata”.

“Iespējams, ka dzīvē ir tikai divas šķietamības, kas spēj sajūsmināt un sagādāt baudu – sekss un teksts, miesa un literatūra,” – tā apgalvo P.Grīnevejs, *Spilvengrāmata* rotaļājoties ar kaligrāfiju un erotismu.

Būdams savdabīgākais no britu 80.–90. gadu režisoriem, viņš ir savam stilam fanātiski uzticīgs. *Spilvengrāmata* pamanāmi iezīmēts motīvs, kas saistāms ar Grīneveja komerciāli visveiksmīgāko filmu, skandalozo *Pavāru, zagli, viņa sievu un viņas miļāko / The Cook, the Thief, His*

Wife and Her Lover (1989). Ja *Pavārā...* Grīnevejs radija šokējošo filmas fināla epizodi kanibālisma ainu, ar ko sieva sodīja savu vardarbīgo vīru, likdama notiesāt viņu upura – viņas miļākā gabaliņu, tad *Spilvengrāmata* tikpat šokējoša ir Džeroma ādas pārtapsana spilvengrāmata. Mazā dāmu juteklisko noslēpumu krātuvē, kādu izdevējs izgatavo no mirušā Džeroma ādas. Galu galā grāmata nonāks pie Nagiko, kuras prototips ir japāņu dzejniece Sei Sjonagona, kura dzīvojusi X gs. un arī rakstījusi intīmu, esejisku dienasgrāmatu. Nekas gan neliecina, ka šī grāmata būtu rakstīta uz cilvēka ādas. 80.gadi bija Grīneveja teatrālā, gleznieciski izsmalcinātā stila slīpēšanas laiks, kas kulminēja estētisma un brutālisma šedevrā *Pavārs...* 90.gados viņš rotaļājās ar formu, paredzot digitālās aparatūras radītās iespējas, filmā *Prospero grāmatas / Prospero's Books* (1991), kas vēl tapusi uz “vecās, labās kinolentes”. Tad ievēlās vēsturiskās stilizācijas un brutālisma dzīles (*Makonas bērns / The Baby of Macon*, 1993), lai, kā no bedres izrāpies, dotos uz Japānu un savu pārliecību, ka kino ir vizualitāte, jutekliska spēle un tajā pašā laikā dzelzaina, katalogam līdzīga sistēma, bagātinātu ar austrumu kultūras tēlainību. Un tad jau sākās *Talsa Lupera ceļasomas* – pārāk agri uzslēts pieminēklis pašam sev. DR

☛ Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas miļākais

Režisors **Džims Džarmušs**. Lomās Forests Vaitekers, Džons Tormejs, Klifs Gormens

Melnādains pasūtījumu slepkava (Vaitekers) dzīvo uz kāda Ņujorkas kvartāla nama jumta un uzdevumus pilda nevis savtīgu (nauda), bet pateicības vadīts. Bērnībā viņa dzīvību izglābis itāļu gangsteris, kurš tagad izmanto Spoku suna pakalpojumu, sūtot viņam uzdevumus ar baložu pastu. Viņš fanātiski ievēro japāņu samuraju goda kodeksu. Gangsteri, uzzinot, ka Spoku suns nav novācis slepkavības liecinieci, nolemj viņu nāvei.

Jauneklīgā un līdz sirmo matu ērkuļa galiem neatkarīgā Ņujorkas režisora Džima Džarmušā (1953) viena no labākajām filmām, arī skaists postmodernista veltījums francūzim, visa amerikāniskā dievinātājam un izcilu gangsterdrāmu autoram Žanam Pjēram Melvilam. Ja arī nekad nav redzēts Alēna Delona skarba Parīzes vientuļnieks slepkava Melvila filmā *Samurajs* (*Le Samourai*, 1967), pašpietiekams būs viņa kolēģis – Ņujorkas vientuļais vilks, kuram piemīt aktiera Foresta Vaitekera skumjais acu skatiens un uzticība pasūtījuma slepkavas profesijai. Gluži tāpat kā Džarmušā no viņa 80.–90. gadu filmām *Noslēpumu vilciens/Mystery Train* (1989), *Nakts uz Zemes/Night on Earth* (1991) u.c. tik atpazīstamais traģikomiskais stils un tēmu loks. Džarmušā varoņi vienmēr ir bijuši dīvaiņi un vientuļnieki, īsti neiederīgi Amerikas lielpilsētu mērogos, viņa filmās noskaņa un pauzes vienmēr bijušas būtiskākas par spriegu darbību. Džarmušam ir pašam sava – viņa filmu *Amerika*, kuras kadros grūti atpazīt pasaules varenāko lielvalsti, tāpat kā Ņujorku *Spoku suni*. *Samuraja ceļā*. Te mit gan muguras sāpju mocīti itāļu gangsteri – vārģa atskaņa no viņu varenajiem (kino) radiniekiem (*ā la Krusttēvs*), gan saldējuma pārdevējs, kurš ar Spoku suni aktīvi sazinās franču valodā, ko Spoku suns neprot. Lūk, vēl viena Džarmušā pārlicība: vārds komunikācijā ir mazsvarīgs, jo "valoda ir īpašs saskarsmes kods, bet tas nebūt nav dziļākais komunikācijas veids". Pats viņš jaunībā mēdzis tulkot filmas no valodām, kuras nekad nav zinājis, un uzskata, ka neko būtisku tās nav zaudējušas. Viņu vienmēr ir interesējuši cilvēki, kas dzīvo ārpus sabiedrības pieņemtajiem likumiem un tomēr ir uzticīgi noteiktai filosofijai un pārlicībai, ko var atņemt, tikai nogalinot. Džarmušs vienmēr ir mēdzis ļodzīt un lauzt tradīcijas, pat filmās, kas tiecas būt piederīgas klasiskiem un komerciāli pievilcīgiem žanriem. Ja izcilajā *Mironi/Dead Man* (1995) viņš rezignēti ironizē par vesterna nosacītību,



Forests Vaitekers

tad *Samuraja ceļā*. *Spoku suni* Džarmušs to pašu paveic ar gangsterdrāmu, kas ierasti izspēlē mačo kaislibas un vardarbību. Par spīti Džarmušā ironijai, liekot itāļu gangsteriem visnepiemērotākajos brīžos skatīties multenes (tās dublē filmā notiekošo), *Spoku suna ceļš* nav mazāk traģisks kā viņa slavenajam priekšgājējam no Melvila filmas *Samurajs*.

Filmas vizuālais tēls – autsaideru pilsētas, kas lielpilsētā, veidols – ir uz izcilā operatora Robija Millera sirdsapziņas, viņš strādājis kopā ar Eiropas dzīvajiem klasiķiem Vimū Vendērsu un Lārsu fon Trīru. DR

☛ Samurajs • Mironis u.c.

Režisors Stivens Daldrijs. *Lomās Nikola Kidmena, Džūliana Mūra, Merila Stripa*

Trīs sievietes, trīs laikmeti, trīs likteni. Leģendāra rakstniece Londonā un kādā lauku nostūrī ieslodzītā pirms liktenīgā gājiena uz upi ar akmeņiem pukainās rītkleitas kabatās (Kidmena). Pēc trīsdesmit gadiem viņas slavenā darba Delovejas kundze lasītāja (Mūra) mirkli pirms pašnāvības mēģinājuma un aiziešanas no ģimenes. Visbeidzot, vēl pēc pusgadsimta skietami laimīga Ņujorkas intelektuāle (Stripa), kurai tuvo cilvēku lokā kā apburtā lokā apvienojas abas iepriekšējās sieviešu dzīves. Kura no viņām visām ir/bija misis Deloveja?

Ar Virdžīnijas Vulfas frāzi “misis Deloveja teica, ka ziedus nopirks pati” sākas skaistā un traģiskā filma par trim atšķirīgām, tomēr ļoti līdzīgām sievietēm. Pirmā – Virdžīnija Vulfa (Kidmena, *Oskars*) – 1923.gadā Londonā, sadzīvojot ar garlaicīgo, bet mīlošo vīru izdevēju un pašas mokošo šizofrēniju, šo teikumu uzrakstīja romānam *Misis Deloveja*. Otrā, ikdienišķības komā sastingusi Losandželosas mājsaimniece Lora Brauna (Mūra) 1951.gadā to izlasīja, un šī frāze pilnībā mainīja viņas dzīvi: viņa pameta nemīlēto vīru un mazo dēlēnu. Trešā – izdevējas karjerā veiksmīga Ņujorkas intelektuāle, feministe un lesbiete Klarisa Vona (Stripa) šo teikumu 2001.gadā ir gatava izdzīvot: ziedi viņai jānopērk bijušā mīļākā, tagad ar AIDS mirstošā rakstnieka ģeja ballītei par godu viņa autobiogrāfiskā romāna iznākšanai. Trīs sieviešu likteņus apvieno literatūra, vispirms jau scenārija avots Maikla Kaningema starptautiski slavenā, ar Pulicera prēmiju godalgotā grāmata *Stundas* un atsauces uz apziņas plūsmas aizsācējas pasaules literatūrā Virdžīnijas Vulfas biogrāfijas motīviem, minimālisma klasiķa Filipa Glāsa mūzikas narkotiskie un nogurdinošie daļiņi viņai un britu režisora Stivena Daldrija (1961) talants, tas viss *Stundas* noteikti ierindo vislabāko prozas ekranizāciju sarakstā. Taču viņu dzīves vieno vēl kas, kāds noslēpums, vārds nepateiktais, tas, kas piešķir mākslas darbam dziļāko jēgu. Daldrijs plašu atzinību izpelnījās ar savu debijas filmu *Billijs Eliots/Billy Elliot* (2000); asprātīgi un ar gaumi vizualizēts angļu ogļraču mazpilsētas puikas sapnis par baletdejojotāja karjeru), tādēļ Kaningema *Stundas* bija liels izaicinājums, vispirms jau pierādot, ka *Billija* panākumi nav laimīga nejaušība. Protams, skeptiķi šo režisora apņēmību ar intelektuāļu aprindās cienītā Kaningema



Nikola Kidmena

hitu radīt sava veida *pulp fiction* universitāšu pasnie-dzējiem sauc par “pārāk labu izvēli”. Tiesa, var kaitināt Daldrija līdz mikrona precizitātei izskaitļotā filmas virtuozās montāžas aritmētika – tā kaitina jebkurš perfek-tums.

Tomēr nav noliedzams fakts, ka šajā filmā paralēli cil-vēcīgi aizkustinošajam, pat aizraujošajam sižetam un lieliskajiem aktierdarbiem pulsē tieši tas vārds nepateiktais (kaut arī daudziem tikai ar krietnu laika nobīdi kļūst skaidrs, ka filma tiešām stāsta par trim les-bietēm), tas noslēpumainais ritms, kas apliecina dzīves tik iluzori vienkāršo pamatlikumu – viss ir savstarpēji saistīts, viss. Pat trīs svešu sieviešu likstas un laime, kas uz tevi neattiecas. To apjēdzot, tu uz mirkli sastingsti – kā nots Glāsa mūzikā. Šis sajūtas radišanā slēpjas Daldrija talants. **NN**

☛ Citi • Mulerūža

Režisors **Džozefs Louzijs**. Lomās **Dērks Bogards**, **Džeimss Fokss**, **Sāra Mailsa**



Dērks Bogards un Džeimss Fokss

Tonijs (Fokss) iegādājas namu Londonā un noalgo sulaini Baretu (Bogards), kurš abu vīriešu varas un pakļautības attiecībās iesaista arī pavadīnā Veru (Mailsa), ko uzdod par savu māsu.

ASV, Lielbritānijā un arī Francijā strādājušā amerikāņu psiholoģiskās drāmas meistara Džozefa Louzija (1909–1963) filma, kas traktējama gan kā ciņa par varu, izspēlētu starp trauslu britu aristokrātu un viņa jauno sulaini, gan līdzība par varas manipulācijas mehānismu. Nav mazsvarīgi, ka *Sulaina* scenāriju veidojis britu absurda drāmas klasiķis Herolds Pinters, četru cilvēku (saimnieka, viņa ligavas, kalpa un viņa ligavas, kas tiek uzdots par māsu) attiecības britu aristokrāta namā padarot par dramaturģiski precīzi tēstu līdzību. *Sulainis*, kas kā biedējoša, draudīga ēna ienāk sava saimnieka namā (kamera iecentrē Baretu kā biedējošu stāvu ne vienā vien epizodē), aiz kalpotāja korektās paklausības slēpjot rafinētu plānu izjaukt saimnieka un viņa ligavas attiecības un pazemot cilvēku, no kura viņš ir atkarīgs. Uzrūpēt varu. Lietā tiek likts gan vulgārās Tonija “māsas” Veras seksapīls, gan narkotikas, gan ar baudu saimnieka prombūtnē izbaudot un piesmeļot viņa teritoriju – gultu, vannas istabu, vidi. Baretā mērķis ir panākt Tonija degradāciju un atkarību, savukārt Džozefa Louzija tikpat veiksmīgi īstenotais mērķis ir radīt filmu, kas balansē uz apziņas un zemapziņas, reālā un sirreālā robežas. (Spogulis, kurā bieži redzami filmas varoņi, īpaši Barets, ir viens no būtiskākajiem filmas tēliem.) Filmas melnbaltais ekspresīvais attēls piešķir drāmas varoņu attiecībām traģiskas un fatālas spēles dimensiju, kurā aristokrātam (Tonijam) ir paredzēta zaudētāja loma ciniskajam un vulgārajam “proletārietim” (Baretam).

Tikpat labi *Sulainis* ir arī filma par spēli, kurā saimniekam Tonijam ir atvēlēta situācijas ķilnieka loma (kalps un saimnieks filmas laikā spēlē bumbu, paslēpes). Teju trillera cienīga spriedze – dramaturģiskā, arī erotiskā (izcila ir Veras veiktā Tonija pavešanas epizode virtuvē, ar histēriku nolemtību pilot virtuves krānam) un homoerotiskā (iekāre, greizsirdība ir vēl viens Baretu un Tonija attiecību aspekts) – *Sulaini* pulsē no pirmā līdz pēdējam kadram. Turklāt *Sulaini* vienu no savām labākajām lomām (no pieglaimīga kalpotāja līdz sātanam) nospēlējis britu aktieris Dērks Bogards, kura kontā ir lomas vairākas 60.–70.gadu filmās – izaicinošajos šedevros *Nakts portjē / Il portiere di notte* (1974), *Nāve Venēcijā / Morte a Venezia* (1971). **DR**

► Nakts portjē • Nāve Venēcijā

Režisors **Ulrihs Zeidls**. Lomās Marija Hofštetere, Alfreds Mrva, Ēriks Finšess, Franciska Veisa



Marija Hofštetere

Skolotāja un viņas mīlnieks, vecs vīrs, šķirts pāris ar hroniski neatrisinātām laulības problēmām, kuras viņus sakalušas vienās važās, klainojoša zagle neveiksmīniece, privātdetektīvs darbā, signalizāciju pārdevējs – tie ir daži no desmita filmas necilo varonu, kurus vieno dzīve, nē, eksistence Vīnes priekšpilsētās un tās slepenie priecini. Un pēc suna neciešams karstums...

Austrija pasaulei deviņdesmitajos dāvājusi divus kinomeistarus – Mihaelu Haneki (*Smiekīgās spēles / Funny Games* (1997), *Klavierskolotāja / La Pianiste* (2001)) un Ulrihu Zeidlu. Festivālu un klubu kino favoriti, kas, kā smeijies, vienā kalnā rok tuneli, tikai katrs no savas puses. Kalns, tā ir mūsdienu visnotaļ pārtikušās buržuāzijas psiholoģiskā un reizēm arī fizioloģiskā pašsajūta, kuru abi raksturo ar kategorisku – slima sabiedrība! Ja Hanekem tuvāks naratīvais, provokatīvais un vismaz sīzētu ziņā šokējošais kinematogrāfs ar stipriem aktierdarbiem, tad Zeidls strādā rafinētāk, it kā dokumentālisma manierē stāstot "vienkāršos stāstus" par ļaunu ikdienu, kuros pamazām atklāj gluži ārprātīgas patoloģijas (piemēram, radikālajā, pat zoofilijā apsūdzētajā filmā *Dzīvnieku mīlestība / Tierische Liebe*, 1995), kas motivētas ar paniskām bailēm no vientulības. Labklājības sabied-

ribas galvenā kaite, pēc Zeidla prāta, ir uzvarošā individuālisma jeb egoisma simbioze ar nespēju nodibināt normālas, cilvēcīgas attiecības ar ārpasauli un pārējiem. Vai arī attiecības dibināt perversās, vardarbīgās formās (kā *Sūņu dienu* maniakāli greisirdīgais tips, kurš gan ļauj mīlotajai meičai strādāt striptizbārā, bet piekauj katru, kas met acis uz viņa draudzeni dzīvē). Tāds šķietami kluso un slēpti agresīvo neurožu dokumentētājs, kura filmām ir ilglaicīgas iedarbības maģiskais efekts, diemžēl, ne tas labsajūtu stimulējošais. Aprīnās vērti ir arī paņēmieni, kā Zeidlam izdodas gan no aktieriem, gan neprofesionāļiem panākt to absolūtās neteļošanas efektu, kad sāc šaubīties – vai tikai filmā redzamais nav dokumentāls? Nesaudzīgi depresīvā filma ieguva 2001.gada Venēcijas kinofestivālā Galveno žūrijas balvu. **NN**

☛ Klavierskolotāja

Režisors **Dario Ardzēto**. Lomās *Džesika Hārpere, Džoana Beneta, Alida Valli, Udo Kīrs*

Jauna amerikāniete Sūzija Banjona (Hārpere) ierodas Eiropā, Vācijā, Freiburgā, lai mācītos pasaulslavenā baleta skolā. Vinas iebraukšanas vakarā plosās negaiss. Meiteni, kuru viņa satikusi pie skolas durvīm, nākamajā dienā atrod noslepkavotu. Skolas vadītājas Blanka kundze (Beneta) un feldfēbelim līdzīgā Tanneres kundze (Valli) cenšas pārliecināt Sūziju, ka nekas būtisks nav noticis. Skolas sagādātie pārsteigumi turpinās, tāpat kā tās vadītāju pārliecība, ka viss ir kārtībā. Sūzija meklē psihoterapeitu (Kīrs) palīdzību.



Džesika Hārpere

Itāļu kulta režisora Dario Ardzēto (1940) filmas ir pasaku un narkotisko halucināciju sintēze, kuru vidū *Suspiria* ir viens no viņa slavenākajiem darbiem. Šausmu filmas vienmēr ir bijis Ardzēto mīļākais un ar estēta baudu izkoptais žanrs, *Suspiria* – tā kroņa numurs, kas teju trīs gadu desmitu laikā kopš filmas tapšanas nav novecojusi ne par mata tiesu. Te nu var strīdēties, kas veido *Suspiria* baidošo šarmu: dekadentiski izsmalcinātās dekorācijas – baleta skola, kas vienlaikus atgādina *art deco* dizaina brīnumu un vācu ekspresionisma klasikas (*Doktora Kaligari kabinets* / *Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919) izkropļoto un dēmonu apdzīvoto pasauli, vai pašvērtīgā, dzidrā filmas mūzika (*Goblin*), kas sarakstīta vēl pirms filmas uzņemšanas un kuru Ardzēto dāsni atskaņojis filmēšanas laukumā, lai noskaņotu aktierus uz šausmu nots. Vai varbūt filmas krāsu palete – Ardzēto spēles ar košām krāsām (no zili izgaismotām varoņu sejām līdz indīgi sarkanām uzskatāmi butaforiskām asinīm) un šausmu kulminācijas ainas, kas vienlaikus veidotas ar horeogrāfa baudu, estēta izsmalcinātību un naturālista pedantismu. *Suspiria* apzināti tiecas līdzināties baletam, šausmu dejai, kuras laikā Sūzijas aizdomas par skolas noslēpumiem aug augumā, gluži tāpat kā viņas ikvakara nespēks, ēdot tur servētās maltītes. Ardzēto “baleta skolā ar noslēpumu” sapulcinājis gan striktas kundzes

skolmeistarienes, gan izblīdušas krievu vecenes, kas iespīdina jauniņās skolnieces acīs spoži uzasināta tuteņa mestu gaismas staru, kā noburot viņu, gan jauniņas dejotājas, kuras vieno sarunas par naudu un baumas par kādreizējās skolas dibinātājas divdomīgo reputāciju – viņa esot bijusi slavena ragana.

Ne velti filmas norises vieta formāli ir Vācija (būtībā – dekorācija): Ardzēto uzstājīgi atsaucas uz vācu 20. gadu kino ekspresionisma pieredzi, to bagātinot ar XX gs. otrās puses visatļautību, kaut pats viņš apgalvojis, ka *Suspiria* tapšanu iespaidojusi arī bērnu literatūras klasika (*Alise Brīnumzemē* un *Sniegbaltīte un septiņi rūķi*). Ja norakstām šīs atsauces uz Ardzēto sērskābei līdzīgo humora izjūtu, atliek saikne ar angļu XIX gs. romantiķa Tomasa de Kvinsija sapņu un opija varai veltītajiem literārajiem darbiem (*Suspiria de Profundis*).

Būdama viena no unikālākajām personībām šausmu filmu žanrā, Ardzēto vienmēr bijis savrupš talants gan itāļu, gan Eiropas kino kontekstā. Viņš sācis kā scenārists, režijā debitējis 1969. gadā un turpmāk izkopis estētiski izsmalcinātu šausmu filmu, arī trilleru stilu. Cits viņa izcils darbs ir filma *Inferno* (1980), *Suspiria* turpinājums. Ardzēto ir strādājis arī ASV un vairākās filmās filmējis savu meitu aktrisi Aziu Ardzēto (*Trauma* (1993) u.c.). **DR**

☛ Doktora Kaligari kabinets

Režisors Folkers Šlendorfs. Lomās Džeremijs Aironss, Ornela Muti, Alēns Delons, Fanija Ardāna, Mari Kristine Barro

1885.gads. Rutinēts aristokrāts Svāns (Aironss) Parīzē sastop vītālu un slavenu kurtizāni Odetu (Muti), un abu komplicētās mīlas/naida jūtas ir rūpīgi restaurēta leģendārās dekadences dzimšanas laika stāsta centrā.

Grandiozajiem XX gadsimta kinematogrāfa aristokrātu Lukino Viskonti un Džozefa Louzija plāniem ekranizēt pasaules psiholoģiskās prozas zelta etalonu – Marsela Prusta ephālo septiņu sējumu ciklu *Zudušā laika meklējumos* – tā arī nebija lemts realizēties filmās. Toties vācu 60.gadu jauno dusmīgo paaudzes režisoram Folkeram Šlendorfam ar viņa nekaunīga inteligenta neofita drosmi veicās.

Šlendorfs spēja iesaistīt kopīgā avantūrā teātra pasaules autoritāti Piteru Bruku un viņa draugu, ilggadēju darba partneri, tolaik slavenāko un pieredzes bagāto dramaturgu scenāristu Žanu Klodu Karjēru, šai pieklājīgajai kompānijai izdevās apvārdot naudotājus piešķirt gluži neskopu budžetu, un tapa "Prusta īsais kurss" – no 3000 lappušu biezā romānu cikla *Svāna mīlestības* scenārijam tika smalki izpreparēta viena, taču kino tik efektīgā, jo melodramatiskā, mīlas līnija starp izsmalcinātās pasaules pārstāvi, titulētu zilo asiņu īpašnieku Šarlu Svānu un kritušo eņģeli, kurš tāds pat nejūtas, respektīvi, prostitūtu Odetu. Tā, par spīti Prusta kā greisirdīgi sargāta "nacionālās kultūras mantojuma" neizskaramajam statusam, tapa viena no elegantākajām literatūras ekranizācijām (scenārijam izmantotas divas grāmatas *Svāna pusē* un *Svāna mīlestība*), kuras sīzeta pārstāsts tikai pirmajā brīdī izklausās pēc obligātās skolas programmas apnicīga piemēra. Jā, iespējams, Šlendorfa filmai piemīt zināms bezkaislīgs vēsums, racionāla sausnējība, taču to var uztvert arī kā XX gs. kara šausmu un postindustriālās sabiedrības romantisma krīzes pieredzē rūdīta kultūras liberāļa skepti pret pašu "zudušā laika" statusu. Visi recenzenti apgalvo, ka režisoram, neraugoties uz allaž piemētinātu pārmetumu "nevainojama gaume, bet pamaz kaislību", ir izdevies saglabāt galveno – Prusta stilam adekvātu ekrāna valodas un virtuozu aktieru ansambļa darba tīrību. Iespējams, to var saukt par manierīgu, taču tad tas pats jāattiecina arī uz Prusta rakstības stilu, un tas nebūs pārspīlēts. Turklāt, būsīm realisti, diez vai pat starp simtiem kinomīļotāju atradīsies desmits to, kuri, skatoties Šlendorfa filmu, salīdzinās to ar romāniem tā elementārā iemesla dēļ, ka Prusts ir vēl ekskluzīvāka gardēžu "prece" par šo teicamo kinoestētū plauktiņā imaldījušos filmu.



Džeremijs Aironss

Laikmeta dekadentās atmosfēras radišana veikta spīdoši: ar zviedru operatora Svena Nikvista palīdzību katrs filmas kadrs var pretendēt uz izsmalcinātās interjera ainavas vai portreta perfekcijas paraugu.

Aktieru ansamblī nevainojami kā cimds ar roku sader Aironss ciniski jutekliskā, bālā, ar kaisles drudzi slimā aristokrāta tēlā. Pikantajai plūmītei Ornelai Muti šī ir karjeras virsotne, kaut arī bieži nepamet sajūta, ka aktrise tā arī nenojauš, kādēļ vienam vīrietim tik ļoti nākas ciest sievietes dēļ. Tomēr abu duets galu galā godam balansē uz apspiestas seksuālās neķītrības, ķermenisko baudu kaprizes un dziļu, mokošu jūtu žiletas asmens. Kā allaž perfekta ir Fanija Ardāna, aktrise, par kuru droši var teikt – elegance no dabas. Toties pavisam noteikti negaidīts, varbūt arī nepieņemams (jo pārāk neatbilstošs ierastajam dāmu siržu laužēja ampuā) pārsteigums ir Alēns Delons groteskā, taču smalkā homoseksuālā barona de Šarli, šī dzīves notriecēja lomā. Kāda likteņa ironija – tieši Delons bija tas ideālais Svāns abu klasīku Viskonti un Louzija nepiepildītājās sapņu filmās! Šlendorfs ar *Svāna mīlestību* apliecina sevi režijā ne tikai kā vērīgu projektu vadītāju (šajā ziņā spilgtākais paraugs ir viņa *Skārda bungas* / *Die Blechtrommel*, 1979), bet arī kā gana ironisks mākslinieks, kurš šarmanti aprāda laikmetu, kad mīlas ciešanas bija tik būtiska dzīves sastāvdaļa, jo tām – jūtām – gluži vienkārši pietika laika. **NN**

Skārda bungas • Atgūtais laiks

Režisors Fransuā Trifo. Lomās Šarls Aznavūrs, Marī Dibuā, Mišela Mersjē

Noskretušā Parīzes kafejnīcā vakaros spēlē pianists Čārlijs Kollers (Aznavūrs). Savulaik pirms sievas pašnāvības viņš bija slavens pianists Eduards Sarojans, kurš pēc traģēdijas mainīja savu identitāti. Čārlija/Sarojana jaunā draudzene Lena (Dibuā) vēlas viņu atgriezt iepriekšējā dzīvē, taču abus vajā gangsteri.

Otrā franču jaunā viņa lidera, kritiķa un režisora Fransuā Trifo filma, kas spilgti deklarē šī 60.gadu franču kino strāvotuma principus. Reālisma garša, atteikšanās no dekorācijām, filmēšana reālā vidē, arī eksperimenti ar montāžu – tie ir Trifo un viņa domubiedru (Žana Lika Godāra, Ērika Romēra u.c.) sludināta pārlicība, kas uzkūla revolūciju akadēmiskajā franču kino vidē.

Jau kļuvis populārs ar savu autobiogrāfisko, Kannu festivālā apbalvoto filmu *400 sitienu / Les 400 coups* (1959), savas nākamās filmas *Šaujiet uz pianistu* scenāriju Trifo veido, izmantodams amerikāņu detektīvromānu. Tā darbību Trifo gan pārnes uz Parīzi, taču nekautrējas atzīt, ka amerikāņu detektīvu kultūra, arī klasiskās Holivudas gangsterfilmas ir tas dāsnaiss svētais mēslojums, kas bagātinājis franču jaunā viņa režisoru pieredzi, kuri visi bija fanātiski sinefili – kino vēstures urbeji. Lidzīgi kā viņa kolēģis Žans Liks Godārs savā pirmajā filmā *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle* (1960) atsauca uz amerikāņu kino pieredzi (*film noir*, Hamfrijs Bogarts u.c.), Fransuā Trifo *Šaujiet uz pianistu* rotaļājas ar gangsterfilmas žanru. Tiešām rotaļājas, jo, par spīti vajāšanām, gangsteriem un ķilnieka sagrābšanas epizodēm, Trifo filma ir pārāk melodramatiska, niansēta un jūtīga, lai būtu klasisks detektīvs. Filmas centrālais tēls pianists ir līdzīgs tiem varoņiem, par kuriem savas filmas Trifo veidos visu mūžu (skat. Trifo autobiogrāfisko filmu ciklu par Antuānu Danelu). Trausls, melanholisks vīrietis, mazliet egoists... Ideāls šajā lomā ir franču šansona leģenda Šarls Aznavūrs. Sīzētiskā motivācija, kāpēc Kollera/Sarojanu vajā gangsteri, Trifo pat īsti neinteresē. Viņš gan apspēlē gangsteru izdarības, taču tos vēro ar ironisku distanci, pat kariķējot. Trifo filmā virtuozī mikšē ironisko un dramatisko, melodramatisko un traģisko, izmantojot atkāpes pagātnē (stāsts par Sarojana sievas pašnāvību) un aizkadra komentāru. Filmas sākuma un fināla epizodes saslēdzas lokā – Čārlijs Kollers, kurš savulaik bijis slavenais Eduards Sarojans, melanholiski klimperē melodiju kafejnīcas apmeklētājiem par prieku. Starp abām šīm ainām ir viņa traģiskā pieredze – tās sievietes nāve, kas mēģināja viņu izraut no kroga muzikanta identitātes, un visa Trifo filmas trauslā smeldze. DR

400 sitienu • Žils un Džims • Nozagtie skūpstī • Mājas pavards • Amerikāņu nakts



Šarls Aznavūrs 1960.gadā

Režisors **Luiss Bunjuels**. Lomās **Fernando Rejs**, **Anhela Molina**, **Karola Bukē**

Corbis/Stampix



Karola Bukē

Stacija. Sirms kungs Matjē (Rejs) uzgāj spaini ūdens jaunai sievietei. Vilcienā blakus sēdošajiem viņš stāsta savu un jaunās sievietes, kalpones attiecību stāstu, kurā šizetu veido Matjē nemītīgā iekāre, vēlme pavest Končitu un viņas izvairība (Molina, Bukē).

Luīsa Bunjuela (1900–1983) pēdējais darbs, kas, strādājot Francijā, spāņu režisoram, savulaik sirreālistu filmas *Andalūzijas suns / Un chien andalou* (1928) radītājam (kopā ar Salvadoru Dalī) sagādāja otro *Oskaru*. (Bunjuels Amerikas Kinoakadēmijas balvu ir saņēmis arī par *Buržuāzijas diskreto šarmu / La charme discret de la bourgeoisie* (1972).) Taču ne jau *Oskara* īpašnieka statusā slēpjas *Šis noslēpumainā iekāres objekta* “diskrētais šarms”, filma ekstravaganti pavelk svitru izcila XX gs. režisora daiļradei, kuru neiespējami ietilpināt vienas tēmas vai stila rāmjos, kaut Bunjuelam vienmēr ir bijuši savi jājamzirdziņi, pie kuriem viņš no jauna atgriezies pusgadsimtu gara režisora karjerā.

Bunjuels sācis kā sirreālists, šizetiska stāstījuma noliedzējs un sapņa loģikas glorificētājs, filmējis dokumentālās un spēlfilmas, strādājis Francijā, Meksikā, tad atkal Francijā un galu galā kļuvis par apbrīnojami labu stāstnieku. Viņš ir analizējis un ironizējis, un, šķiet, nekad nav cilvēku uzskatījis par nevainojamu Dieva radību, drīzāk par kompromisu un grēku diditu būtņi. Bunjuela filmu intonācija nereti ir elegants cinisms un smalka ironija, viņa izpausmes veids – tā brīvība, kuras ilūziju dāvā sapnis. Kaut viņa spēlfilmu – šedevru – sarakstā ir groteskā filma *Buržuāzijas diskrētais šarms*, tajā tikpat būtiska ir arī formā atturīgā drāma *Istabenes dienasgrāmata / Le journal d'une femme de chambre* (1964), kuras varoņu instinktus, noziegumus un ambīcijas Bunjuels pēta šerpi un nesaudzējot.

Šis noslēpumainais iekāres objekts tematiski sasauca ar abām tikko minētajām: gan situētā Matjē, ko nospēlējis viens no Bunjuela iecienītākajiem aktieriem spānis Fernando Rejs, iekāres un fobijas, gan kalpones rafinētā izvairība – tās Bunjuelam ir jau agrāk izspēlētās tēmas. Tomēr Bunjuels neatkārtojas, uzticot kalpones Končitas lomu spēlēt divām totāli atšķirīgām aktrīsēm: robustākai spānietei Anhelai Molinai un izsmalcināta skaistuma iemiesojumam francūzietei Karolai Bukē, viņš panāk sirreālu un rotaļīgu efektu.

Pašam Bunjuelam šis paņēmieni ilustrē viņam būtisku ideju: “Attīstot filmā sievietes ķermeņa iegūšanas neiespējamības ideju, es mēģināju radīt arī apdraudētības un nedrošības ideju, kas moka mūs visus, lai kur mēs dzīvojam...” – tā Bunjuels rakstīja autobiogrāfijā *Mans pēdējais elpas vilciens*. Zīmīgi, ka pēdējais Bunjuela mūžā nofilmētais plāns – sievietes roka asiņainās, notraipītās mežģinēs mēģina labot cāurumu mētelī pēc miklainiem sprādzieniem stacijā – arīdzan ilustrē apdraudētības sajūtu. Pazīdams cilvēka dvēseles slēptākos nostūrus, Bunjuels nesimulēja optimismu. Viņa secinājums nepiedāvā ilūzijas, jo “Jaunums ir uzvarējis mūžīgajā un kaismīgajā cīņā”. Starp citu, *Šis noslēpumainā iekāres objekta* Losandželosas pirmizrādes laikā (1977.gadā 16.oktobri) kinoteātri tika uzspridzināta bumba, filmas ruļļi nozagti un uz sienas atstāts uzraksts: “Šoreiz tu esi aizgājis pārāk tālu!” Paraksts “Mikimauss”. DR

► Istabenes dienasgrāmata • Dienas skaistule u.c.

Režisors **Lars fon Trirs**. Lomās **Emilija Vatsone**, **Stelans Skarsgārds**, **Ketrīna Kārtlidža**, **Udo Kirs**

XX gs. 70.gadi. Klinšainā Skotijas nostūrī mīt jaunā, nevainīgā Besa (Vatsone). Vīna iemīlas Janā (Skarsgārds) – pieredzējušā vīrieti, kurš strādā uz naftas ieguves platformas. Drīz pēc abu kāzām Jans dodas prom uz darbu, Besa gaida vīnu, raidot lūgšanas Dievam, lai ļauj Janam atgriezties ātrāk. Kad negadījumā Jans tiek sakropļots, Besa to uzskata par savu vainu. Vīna ir gatava izpirkt grēkus, pakļaujoties paralizētā Jana iegribām: viņš vēlas, lai Besa ir tuva ar citiem vīriešiem.



Stelans Skarsgārds un Emilija Vatsone

Būtu tikai nedaudz pārspīlēts *Šķelot viļņus* dēvēt par skandalozā daņa Larsa fon Trīra (1956) izlaušanās filmu, gluži tāpat kā viņu nosaukt par ietekmīgāko patlaban strādājošo Eiropas režisoru un misionāru, kam izdevies provinciālo daņu kino padarīt par starptautiskas intereses un uzmanības objektu. Kaut patiesības grauds ir visos šajos komplimentārajos apgalvojumos. *Šķelot viļņus* bija piektā Trīra filma, bet pirmā, kuru viņš apzināti filmēja angļu valodā. Tā arī aizsāka Trīra filmu/skandālu/notikumu sēriju, kaut profesionāli ar Trīra talanta potencēm rēķinājās jau kopš viņa filmas *Eiropa/Europa* (1991). *Šķelot viļņus*, kas satricināja Kannu festivālu un sumējās arī *Oskara* nominācijā aktrisei Emilijai Vatsonei, blīvā virknē sekoja gan *Idioti/Idioterne* (1998), gan *Dejotāja tumsā/Dancer in the Dark* (2000), gan Holivudas zvaigznes Nikolas Kidmenas kronētā *Dogvila/Dogville* (2003). Turklāt *Šķelot viļņus* bija pirmā filma, kas sekoja Larsa fon Trīra un viņa domubiedru teju ģeniālajam mārketinga aktam – manifestam *Dogma 95*, kas ar patosu uz lūpām acināja kino (veidotājus) atgriezties pie reālisma un kino dabiskuma, filmējot ar rokas kameru brīvā dabā, izvairoties no mūzikas izmantojuma un komerciāliem žanriem... Lai gan paša Trīra karjerā ir tikai viena filma (*Idioti*), kurā viņš konsekventi seko manifesta uzstādījumiem, tā skaļums bija pietiekams, lai daņu kino kļūtu interesants (un ne tikai festivālu lokā). Kaut manifests bez Trīra filmām diez vai būtu ieguvis tādu atskaņu,

gluži tāpat kā Trīra filmas – bez principu manifestācijas. Arī filmā par naivo Besu, kas čukstus spēj komunicēt ar Dievu, un viņas mīlestību kā apmātību ir izmantota virkne *Dogmas* principu. Vispirms jau rokas kamera, ar kuru tik perfekti manipulē izcilais operators Robijs Millers – autorkino režijas zvaigzņu partneris (arī Vima Vendersa un Džīma Džarmuša filmu operators). Viss pārējais – Besas ticība un upuris, filmas melodramatiskās un brutālās norises nav ietilpināmas manifesta rāmjos. Taču *Šķelot viļņus* ir būtisks darbs Trīra karjerā, tas aizsāka viņa “sieviešu trilōģiju”: gan Besa, gan Bjorkas *Dejotāja tumsā* spēlētā Selma, gan Nikolas Kidmenas varone *Dogvilā* ir sevi upurēt gatavas būtnes, ar kurām pasaule, faktiski vīriešu pasaule, izrēķinās skarbi un nežēlīgi. (Te vietā piesaukt daņu kino režijas ģēnija Karla Teodora Dreiera filmu *Žannas d'Arkas ciešanas/La passion de Jeanne d'Arc* (1928), no kura Trīrs mantojis ne tikai starptautisko slavu, bet arī indevi veidot filmas par sievietēm, kuras vīriešu pasaule gatava notiesāt un iznīcināt.) Besas loma atklāja britu aktrisi Emiliju Vatsoni, Jana – pavēra starptautiskas karjeras iespējas Stelanam Skarsgārdam, savukārt fon Trīru filma padarīja par režisoru, ar kuru rēķinās, kura manipulatīvās, sentimentālās un vienlaikus nežēlīgās filmas gaida un kurš par vienu no saviem uzdevumiem uzskata atzities naidā Amerikai (skat. *Dogvila*). DR

Dejotāja tumsā • Dogvila • Žannas d'Arkas ciešanas

Režisors **Mārtins Skorsēze**. Lomās **Roberts de Niro**, **Sibila Šeperde**, **Hārvijs Keitels**, **Džodija Fostere**



No labās – **Roberts de Niro** un **Džodija Fostere**

Nujorkas dzeltenā ekspreša – taksometra šoferis Trevis Bikls (de Niro) ir Vjetnamas karā izdzīvojis, taču psihiski traumēts veterāns. Viņš, kara varonis, ar lielām grūtībām pielāgojas dzīvei normālā pilsētā, kura patiesībā nemaz nav... normāla. Lai pievērstu sev, ASV varasviru nodotajam, uzmanību, Trevis plāno veikt atentātu priekšvēlēšanu politiskās kampaņas laikā, taču viss beidzas ar bezjēdzīgu slaktīnu bordelī, kurā viņš izraudzījies aizstāvamo objektu – jauno prostitūtu Airisu (Fostere).

Pasniegdams Mārtinam Skorsēzem (1942) Kanna festivāla galveno balvu, žūrijas priekšsēdis slavenais amerikāņu dramaturgs Tenesijs Viljamss gan komentēja, ka "mūsdienu kinematogrāfs ir apsēsts ar vardarbības eskalāciju, taču filma ir iespaidīga, kaut arī tā šķietami neizraisa līdzpārdzīvojumu". Filmas scenārija (tā autors ir nākamais režisors Pols Šrēders) pamatu veido reāla Vjetnamas elles veterāna Artura Bremmera romāns – dienasgrāmata *Kā es gandrīz kļuvi par slepkavu*, un skarbā atziņa Viljamsa vārdos par līdzpārdzīvojuma atbūtni, šķiet, bijis apzināts Skorsēzes "slepenais ierocis", kā ar šādu dokumentālas ielu dzīves skices filmu bliezt pa skatītāju nēriem. Protams, tāds galvenais varonis kā de Niro tēls ar panku – irokēza frizūru, nepieklājīgiem tetovējumiem, ar izaicinošajiem brutāla rasista saukļiem un neķītra onānista rīcību publiskās vietās nemudināja filmas skatītājus veikt steidzamus žēlsirdības un līdzjūtības aktus. Tikai pamazām, varbūt kā filmas rūgtenā pēgarša, nāk atskārsme, ka efektīgi nofilmētajā, paranojālajā Ņujorkas naktsdzīves haosā Trevis ir autsaiers, vientuļš, agresīvs vilks, kurš pasaulei izmisīgi cenšas atgādināt, ka eksistē arī tādi kā viņš. Bikla vientulības drāma šādā ēnā, tumsas un aukstuma atmosfērā, kas griezīgi spraucas no katra *Taksista* kadra, ir tā, ka savam izmisumam Trevis izvēlēties "nepareizo formu". Normālai dzīvei neadekvāts varonis. Skorsēze netiksminās par savu filmu kā avangardisku (dokumentālā maniere, spontānas improvizācijas gars

aktierspēlē) slepkavnieka trilleri, kurā viens ļoti sliktais puisis uzmetis lūpu par to, ka viņu atraidījusi nepilngadīga meiča (Fostere) no priekšvēlēšanu aģitācijas kantora, kas savukārt noved pie Bikla idejiskās protesta akcijas, vērstas pret mazgadīgajām Ņujorkas prostitūtām un viņu suteneriem. Filma drīzāk uztverama kā grafiski spilgta, kontrastu pilna liecība tam, cik maz t.s. normālā pasaule zina un vēlas zināt par megapilsētas naktsdzīvi, sava veida skarba pilsētas romance, kur nokaitēti drūmās atmosfēras radīšanā ļoti nozīmīgs ir komponista Bernarda Hermana nopelns (viņš sacerējis mūziku Orsona Velsa *Pilsonim Keinam / Citizen Kane* (1941) un astoņām Alfreda Hičkoka filmām). Paradoksāli, ka Hermans mikšē nervozus, raustītus urbānos ritmus ar ilgiem smeldzīgi liriskiem blūza un spīričuēlu motīviem, kas ļauj secināt – varbūt filmas autori Trevisam nav laupījuši cerības garīgi atveseļoties, nomierināties? Ar koltu bruņotā "sabiedrības padībenes" Trevisa absolūtās tainīguma idejas meklējumi noved pie vienīgā loģiskā iznākuma. Maukumājas apšaudes laikā ievainotais protestētājs iznāk no slimnīcas un dodas meklēt darbu – taisni Ņujorkas naktī. Sākas jauns elles loks: liela daļa filmas darbības risinās *Hell's Kitchen* – Elles ķēķī, septiņdesmito gadu Ņujorkas krimināli slavenā rajonā. Filmas kontā četras *Oskara* nominācijas, viena no tām tolaik četrpadsmitgadīgajai Džodijai Fosterei par mazgadīgās prostitūtas Airisas lomu. **NN**

☛ **Launās ielas • Nujorkas bandas • Kazino u.c.**

Režisors Antonijs Mingela. Lomās Mets Deimons, Gvineta Paltrova, Džūda Lovs, Keita Blanšeta

Krāsnā 50.gadu Itālija, fons, kurā risinās slepkavīgs detektīvs. Pēc bagātā tēva gribas jaunais misters Riplijs (Deimons) no Amerikas tiek nosūtīts vest pie prāta un uz mājām diēdieni dēlu (Lovs), kurš kopā ar līgavu (Paltrova) par senču naudu izklaidējas piejūras kūrortos, Romā, dzeza festivālos. Jauno cilvēku sarežģīto attiecību un ambīciju daudzstūris kļūst pārāk bistams, līdz tiek pārkāpta dzīvības robeža...

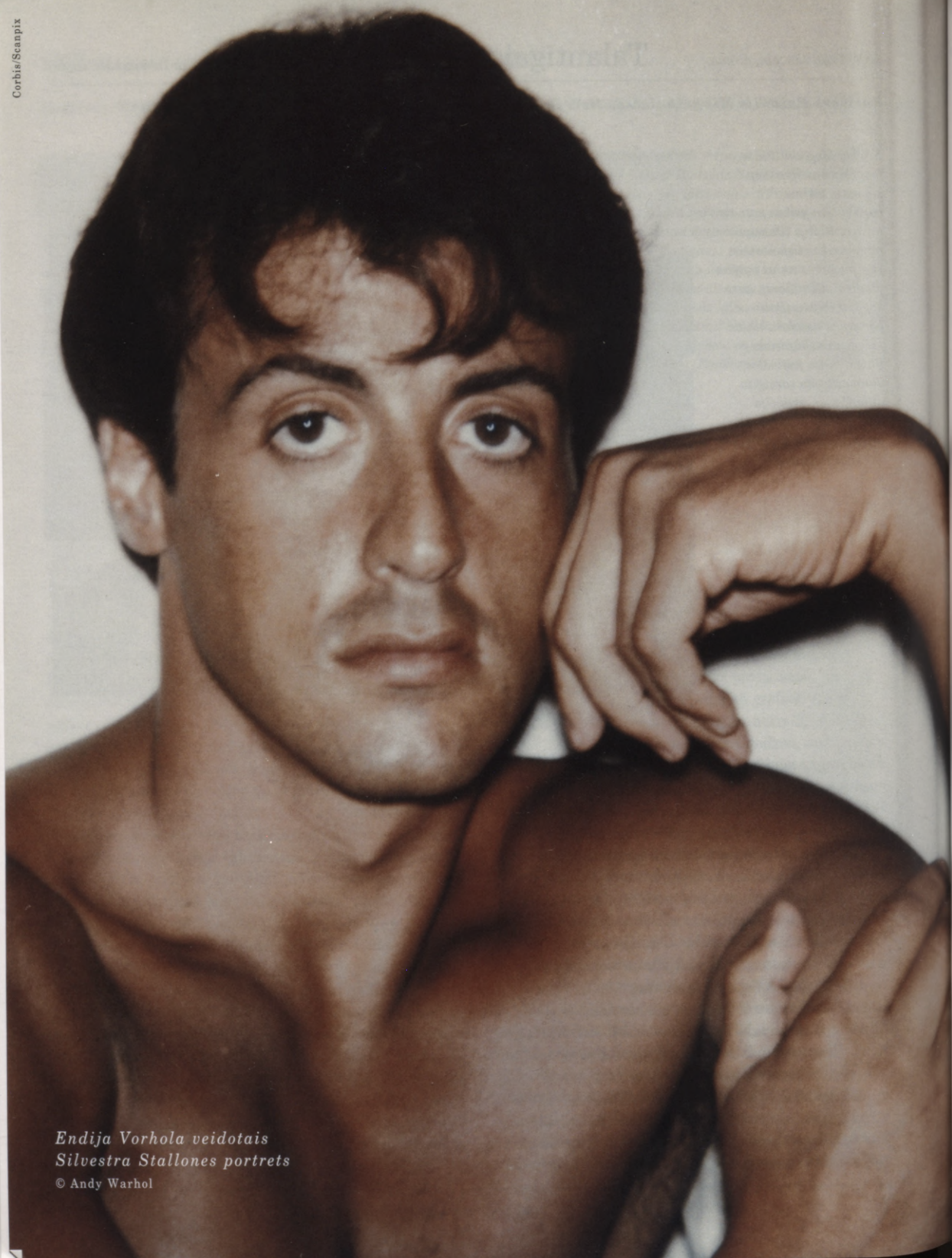


Mets Deimons, Džūda Lovs un Gvineta Paltrova

Pēc Angļu pacienta / *The English Patient* (1996) reibinošajiem panākumiem britu režisors Antonijs Mingela (1954) varēja filmēt, ko vēlas. Taču viņš kases garanta – melodrāmas vai grāvēja – vietā izvēlējās britu rakstnieces Patricijas Haismitas slavenu izsmalcināto trilleru sēriju par sērijslepkavu un džentlmeni Ripliju, kurš, būdams amerikānis, runā ar perfektu britu akcentu, būdams izglītots vientuļnieks, izstaro biseksualitātes enerģiju uz katru, kas gadās ceļā. Un katrs var kļūt viņa potenciālais upuris, jo Riplijs nemil nogalināt, vienkārši apstākļi spiež viņu to darīt. Haismitas romānu *Talantīgais misters Riplijs* 1960.gadā ar nosaukumu *Spožā saule / Plein soleil* jau ekranizēja Renē Klemāns, un Riplijam bija Alēna Delona – kino jaunatklātā ciniskā, par visu pasaulē sevi visvairāk mīlošā skaistuļa neliēša – seja. Mingela savu Ripliju atrada visnotaļ neizteiksmīgā, parastā puīša aktiera Meta Deimona personā (jāatzīst, arī tēlo viņš labāk par Delonu, kaut gan paradoksāli – lomas tēlam Deimons

taču atbilst mazāk par franču zvaigzni). Mingela tūkstošgades mijas svinību kontekstā veido filmu līdzību, varbūt filmu grēksūdzi par cilvēku, kuram nav savas sejas, tāpēc viņš piesavinās citu personības. Filmu par dzīves stila trūkumu, kura (stila) iemantošanas dēļ taču Riplijs slepkavo. Ar šo nepatīkamo, diskomfortablu psiholoģisko filmu Mingela it kā oponē *krietnajiem Viliem Hantingiem* (loma Gasa van Santa filmā *Good Will Hunting* (1997), kas Deimonam atnesa slavu) – paaudzei, kura nav vainīga, ka tā dzimusi bez savas sejas, par morāli nemaz nerunājot. Arī režisora aprēķins, ar pēckara atkopušās *dolce vita* Itālijas baudkāro pārmērību demonstrējot tik drūmas, iznīcību nesošas kaislības, savas identitātes iegūšanā zogot, skatītāju spiež ar visām uztveres porām sajaut situācijas izvīrtīgo, tomēr traģisko būtību. Pat dzeza pērle mīlas balāde *Mans saldais Valentains* skan kā ņirdzīgs komentārs Amerikas bezsejas paaudzes portretam. **NN**

☛ Angļu patients



*Endija Vorhola veidotais
Silvestra Stallones portrets*

© Andy Warhol

Mulsuma laiks un trīs teikumu kino

1981

gadā, lai pievērstu ekrāna slavenības Džodijas Fosteres uzmanību, kāds viņas slepens pielūdžējs Džons Hinklījs neveiksmīgi mēģina nogalināt ASV prezidentu Ronaldu Reiganu – reiz pavārgu Holīvudas aktieri, bet stipra mugurkaula politiķi, kurš uzdrošinājās Padomju Savienību nosaukt par ļaunuma impēriju – epitets aizgūts kino no Džordža Lūkasa blokastera *Zvaigžņu kari*. Bet 1989.gada novembrī krīt Berlīnes siena – simbols, kas apzīmēja auksto karu, tā tad sadrūp arī “ļaunuma impērija” un triumfē Gorbačovs *pe-restroika*. Pa vidu šiem robežgadiem savu daudzmiljonu plaužu sāk *AIDS*, saukts arī par XX gadsimta mēri, tiek nogalināts puķu bērnu paaudzes lideris, arīdžan miljonārs Džons Lenons, kurš kopā ar kolēģiem no *The Beatles* un sievu Joko Ono vienmēr sludināja “*make love, not war un all you need is love,*” – lozungus, kuriem tulkojums nav nepieciešams. Kas notika kinomākslā un industrijā starp šiem zīmīgajiem faktiem, kas sagrieza pasauli vēkšpēdus? Vispirms kino parādās ļoti spēcīgs konkurents video, kas gan industrijai, gan mākslai nodara faktisku postu: cilvēki bieži vien priekšroku dod seansiem “mājas kino”, kas ir arī lētāki, un, kaut arī pagaidām video filmēšanas tehnoloģiju kvalitāte atpauk, princips “ātri un lēti gatavs produkts” “izlaiž” režisorus (starp citu, notikušās videorevolūcijas iznīcinošo iedarbību uz tradicionālo filmēšanas procesu lieliski parāda Pols Tomass Andersons filmā *Bugi-vugi naktis*, kaut arī tajā ir runa par tādu zemu “mākslas formu” kā pornofilmu ražošanu, toties kas par biznesa iespējām!).

Mainās ekrāna zvaigznes tips: klasiskās divas un vīrišķības simbolus, kam arī ar intelektu viss kārtībā, nomaina proletāriskā paskata kultūristi Arnolds Švarcenegers un Silvestrs Stallone, kuri nebūt neatgādina domu spēdekļus (divu *Oskaru* laureāte, 30.–40.gadu zvaigzne Bete Dēvisa neilgi pirms savas nāves 1989.gadā intervijā ir sašutusi: Ko visi kā slimī auklējas ar to Švarcenegeru? Tad jau arī es savā laikā biju Švarcenegers!), un nebūt ne dramatiskiem talantiem spīdošas aktrises, kuru harisma magnetizē *MTV* (kanāls sāk darbību 1983.gadā) auditoriju. 1985.gadā par populāru hitu kļūst *Izmisīgi meklējot Sūzenu / Desperately Seeking Suzan* ar Madonnu galvenajā lomā, bet kroni aktrīšu kā popzvaigzņu statusam piešķir 1987.gada *Oskaru* ceremonija, kur labākās aktrises titulu saņem Šēra (banālā romantiskā komēdijā *Mēnessērdzīgī / Moonstruck*) – īsts kosmētiskais brīnums, geju un plastisko operāciju atbalstītāju ikona. Fenomenālus kases panākumus gūst Silvestra Stallones *Rembo. Pirmās asinis / Rambo, First Blood* (1982), politiski

angazēts grautiņš par Vjetnamas supervaroni, kura scenārija autors ir pats Stallone. Top 70.gadu leģendārās bokserfilmas *Rokijs / Rocky* pirmo divu daļu turpinājums (*Rocky III* (1982), sekojošajā *Rokijs IV* (1985) amerikānis uzveic krievu/padomju sportistu: aukstā kara apstākļos šāds spēku samērs ir zīmīgs patriotisks žests, kaut gan pati filma izvirst tīrā *mordobojā* ar arvien pliekānāku sižetu), no tā neatpaliek kiborgfilmu un specefektu etalons *Terminators / Terminator* (1984) ar Ārniju galvenajā lomā, kuru režisē nākamā katastrofu giganta un visu laiku peļņas lidera *Titāniks / Titanic* autors Džeimss Kamerons.

Treškārt, notiek Holīvudas studiju pārgrupēšanās un specializēšanās ar vienu stratēģisku mērķi: uz teicami organizētas kinokonveijera bāzes radīt “filmas visiem”, t.i., megahitus, blokasterus. Studijas *Disney* rokās faktiski ir visas bērnu filmas. *Warner Bros.* veikli uzsūc sikākas kompānijas, pievieno TV staciju tīklu, izvērš agresīvu filmām “pievienoto produktu” ražošanu, kas nes pasakainu peļņu. Ceturtkārt, ASV kinorežijā ieplūst jaunas asinis – reklāmas un klipu speciālisti, tā saucamie jaunie vizionāri (no tiem spēcīgākie, laika pārbaudi izturējušie ir brāļi Tonijs un Ridlijs Skoti, Adrians Leins, Alans Pārkers, starp citu, klasiskās *Pink Floyd* klipfilmās *Siena / The Wall* (1982) autors), kuru profesionālais kampaņists papildinājis ar klasiskai režijai neraksturīgu, atšķirīgu niansi – no TV vides mantoto spēju ātri reaģēt. Un, protams, kino ienāk jaunā izteiksmes forma no video, TV un klipu estētikas.

Par galveno lokomotīvi kinoprocēsā kļūst ne vairs režisors, bet gan producents un menedžeris. Piemēram, divi veiksmnieki Džerijs Brukheimers un Dons Simpsons 1983.gadā izgudro formulu *high concept movies*, kas nozīmē – filmas satura izklāstam jāietilpst divos trijos teikumos. Tikai ar šādu “pārkonceptu” iespējams radīt produktu, ko lieto visi. Šai formulai patiešām ir panākumi – pēc šādas receptes (satur: divi jauni, simpātiski amerikāņu armijas piloti sacensās, kurš kuru gaisā pārspēs, pa starpu viens vēl paspēj ļauties mīlas dēkai ar pasniedzēju) filmēts desmitgades populārākais jauniešu *kinis*, totāls blokasters *Top Gun* (1986; režisors Tonijs Skots), kur Holīvudas zaļknābis Toms Krūzs valdzina savu pirmo sievu Kelliju Makgilisu, kas filmā piesauktās pasniedzējas lomā. Kā koncepta kases grāvēji uzņemti arī *Indiana Džonsa* turpinājums, *Atpakaļ nākotnē / Back to the Future* (1985), pirmais *Betmena / Batman* (1989) laidiens.

Par primitīvām žanra un sižeta shēmām varam saukt arī



desmitgades talantīgākos jaunās mitoloģijas meklējumus: Spilberga *Indiana Džonsa* un Lūkasa *Zvaigžņu karu* epopejas turpinājumus, līdzīgi shematizēts un nepārprotams labo/ļauno samērs pasaules ainā ir pat sirsnīgajā Spilberga kosmosa pasākā *Citplanētiētijs / E.T. the Extra-Terrestrial* (1982). Šis laiks, protams, atstājis kinovēsturē arī virkni šedevru. 1980. – Stenlija Kubrika klasiskais, estētizētais horora/trileris *Mirdzums / The Shining*, Skorsēzes “atbilde Rokijam” ģeniālā bokserdrāma *Saniknotais vērsis / Raging Bull*, Deivida Linča *Ziloncilvēks / The Elephant Man*; 1982 – Vernera Hercoga *Fickaraldo / Fitzcarraldo*, Ridlija Skota fantastikas kino etalons *Pa asmeni skrejošais / Blade Runner*, starptautisku sajūsmu izraisījušā ungāru režisora Istvāna Sabo mākslinieka un politikas atkarības traģēdija *Mefistofelis / Mephisto*; 1983. – Ingmara Bergmana ģimenes sāga *Fanija un Aleksandrs / Fanny och Alexander*, Ričarda Atenboro Indijas līdera Gandija biogrāfiskā gigantfilma *Gandijs / Gandhi*; 1984. – čeha Miloša Formana, kas veiksmīgi adaptējies Holivudā, greznā Mocarta biogrāfijas versija *Amadejs / Amadeus*, Vima Vendersa vienstāvu Amerikas piezīmes *Parīze, Teksasa / Paris, Texas* (1983), Amerikas neatkarīgā kino jaunās zvaigznes Džima Džarmuša *Divaināk par paradīzi / Stranger Than Paradise*; 1985. – Terija Giliama ironiskā antiutopija *Brazīlija / Brazil*, brāļu Koenu nežēlīgā krimināldrāma *Vienkārši asinis / Blood Simple*; 1986. – Olivera Stouna patriotiski “nepareizā” militārā drāma *Vads / Platoon*; 1987. – Bernardo Bertoluči *Oskaru* lietutiņa svētītā krāšņā orientālā sāga *Pēdējais imperators / The Last Emperor*; 1988. – spožā Berija Levinsona “citādības” drāma *Lietus cilvēks / Rain Man* ar duetu Dastins Hofmans un Toms Krūzs; 1989. – otra ASV neatkarīgo kinematogrāfistu līdera Gasa van Santa *Aptiekas kovbojs / Drugstore Cowboy*, Olivera Stouna nepatriotiskā Vjetnamas atcere *Dzimis 4.jūlijā / Born on the Fourth of July*; 1990. – Grīneveja perversi skaidrais kinoestētisma manifestis *Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais / The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover...*

Eiropā top pirmais krievu katastrofu blokbasters *Ekipāža / Ekipaž*, ideāla Holivudas grautiņfilmu kopija, ar 1980.gada *Oskaru* tiek paslavēta *Maskava asarām netic* – krievu pelnrušķītes stāsts attīstīta sociālisma apstākļos un vienlaikus lirisks, patiesīgs vēstures šķērsgriezums. Jā, arī Vima Vendersa *Debesis pār Berlīni / Der Himmel über Berlin* (1987), Pedro Almodovara *Sievietes uz nervu sabrukuma robežas / Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) – tīras oriģinalitātes zīmogs autorkino, kamēr 1989.gada Kannu festivālā galveno balvu iegūst nevienam nezināma jauna amerikāņu Stīvena Soderberga *Sekss, meli un video*, filma – zīme, kas uzrāda principiāli jaunas attiecības gan ar realitāti (pēc AIDS konservatīvisma dzimšana), gan kino kā tehnoloģiskāko no mākslām. Bet tā jau ir lappuse deviņdesmitajos. NN

1980

Labākā filma: **Vienkāršie ļaudis / Ordinary People**Labākais režisors: **Roberts Redfords***Vienkāršie ļaudis / Ordinary People*Labākais aktieris: **Roberts de Niro***Saniknotais vērsis / Raging Bull*Labākā aktrise: **Sisija Speiseka***Ogļrača meita / Coal Miner's Daughter*

1981

Labākā filma: **Uguns rati / Chariots of Fire**Labākais režisors: **Vorens Bitijs Sarkanie / Reds**Labākais aktieris: **Henrijs Fonda** *Pie Zelta ezera / On Golden Pond**Pond*Labākā aktrise: **Katrina Hepberna***Pie Zelta ezera / On Golden Pond*

1982

Labākā filma: **Gandijs / Gandhi**Labākais režisors: **Ričards Atenboro** *Gandijs / Gandhi*Labākais aktieris: **Bens Kingslijs** *Gandijs / Gandhi*Labākā aktrise: **Merila Stripa** *Sofijas izvēle / Sophie's Choice*

1983

Labākā filma: **Mīlestības pierādījumi / Terms of****Endearment**Labākais režisors: **Džeimss Lī Bruks***Mīlestības pierādījumi / Terms of Endearment*Labākais aktieris: **Roberts Divāls** *Maigā žēlsirdība / Tender**Mercies*Labākā aktrise: **Šērlija Makleina***Mīlestības pierādījumi / Terms of Endearment*

1984

Labākā filma: **Amadejs / Amadeus**Labākais režisors: **Milošs Formans** *Amadejs / Amadeus*Labākais aktieris: **F.Marija Abrahams** *Amadejs / Amadeus*Labākā aktrise: **Sallija Filda** *Kur sirdi / Places in the Heart*

1985

Labākā filma: **No Āfrikas / Out of Africa**Labākais režisors: **Sidnejs Pollaks** *No Āfrikas / Out of Africa*Labākais aktieris: **Viļjams Hērts***Zirnekļsievietes skūpstis / Kiss of the Spider Woman*Labākā aktrise: **Džeraldīne Peidža***Celojums uz Bountifulu / The Trip to Bountiful*

1986

Labākā filma: **Vads / Platoon**Labākais režisors: **Olivers Stouns** *Vads / Platoon*Labākais aktieris: **Pols Nūmens***Naudas krāsa / The Color of Money*Labākā aktrise: **Marli Maltina***Mazā Dieva bērni / Children of a Lesser God*

1987

Labākā filma: **Pēdējais imperators / The Last Emperor**Labākais režisors: **Bernardo Bertolucci***Pēdējais imperators / The Last Emperor*Labākais aktieris: **Maikls Duglass** *Volstrīta / Wall Street*Labākā aktrise: **Šēra Mēnessērdzīgie** *Moonstruck*

1988

Labākā filma: **Lietus vīrs / Rain Man**Labākais režisors: **Berijs Levinsons** *Lietus vīrs / Rain Man*Labākais aktieris: **Dastins Hofmans** *Lietus vīrs / Rain Man*Labākā aktrise: **Džodija Fostere** *Apsūdzētie / The Accused*

1989

Labākā filma: **Mis Deizijas šoferis / Driving Miss Daisy**Labākais režisors: **Olivers Stouns***Dzims 4.jūlijā / Born on the Fourth of July*Labākais aktieris: **Daniels Dejs Lūiss***Mana kreisā pēda / My Left Foot*Labākā aktrise: **Džesika Tendija***Mis Deizijas šoferis / Driving Miss Daisy*KANNU KINOFESTIVĀLA
ZELTA PALMAS ZARA IEGUVĒJI

- 1980 **Kagemušs / Kagemusha** (*Akira Kurosava, Japāna*) un
Viss šis jūklis / All That Jaz (*Bobs Fose, ASV*)
- 1981 **Dzelzs cilvēks / Czlowiek z zelaza** (*Andžejs Vajda, Polija*)
- 1982 **Pazudušais / Missing** (*Konstantīns Kosta-Gavrass, ASV*) un
Ceļš / The Way (*Jilmazs Ginejs, Turcija*)
- 1983 **Balāde par Narajamu / The Ballad of Narayama**
(*Sohei Imamura, Japāna*)
- 1984 **Parize, Teksasa / Paris, Texas** (*Vims Venderss, Vācija*)
- 1985 **Kamēr tētis bija komandējumā / Otac na sluzebnom putu**
(*Emīrs Kusturica, Dienvidslāvija*)
- 1986 **Misija / The Mission** (*Rolands Jože, Lielbritānija*)
- 1987 **Zem sātana saules / Sous le soleil de satan**
(*Moriss Pjalā, Francija*)
- 1988 **Pelle iekarotājs / Pelle erobreren**
(*Bille Augusts, Dānija*)
- 1989 **Sekss, meli un video / Sex, Lies and Videotape**
(*Stīvens Soderbergs, ASV*)

<i>Amadejs</i> (1984)	8
<i>Astēniskais sindroms</i> (1989)	24
<i>Asīks Keribs</i> (1988)	26
<i>Bads</i> (1983)	31
<i>Betmens</i> (1989)	35
<i>Bistamie sakari</i> (1988)	37
<i>Brazīlija</i> (1985)	39
<i>Citplanētietis</i> (1982)	51
<i>Debesis pār Berlīni</i> (1987)	56
<i>Fanija un Aleksandrs</i> (1982)	90
<i>Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili</i> (1987)	94
<i>Iluzionists</i> (1983)	112
<i>Indiana Džonss un pazudušā šķirsta meklētāji</i> (1981)	113
<i>Karavadžo</i> (1986)	131
<i>Mans draugs Ivans Lapšins</i> (1984)	170
<i>Matadors</i> (1986)	175
<i>Mirdzums</i> (1980)	195
<i>Muša</i> (1986)	201
<i>Nauda</i> (1983)	204
<i>Nostalgija</i> (1983)	216
<i>Pa asmeni skrejošais</i> (1982)	224
<i>Parize, Teksasa</i> (1984)	227
<i>Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais</i> (1989)	229
<i>Pēdējais imperators</i> (1986; 1995)	233
<i>Saules impērija</i> (1987)	279
<i>Sekss, meli un video</i> (1989)	283
<i>Sieviešu pilsēta</i> (1981)	288
<i>Sievietes uz nervu sabrukuma robežas</i> (1988)	289
<i>Sliktās asinis</i> (1986)	296
<i>Svāna mīlestība</i> (1983)	308
<i>Veronikas Fosas ilgas</i> (1981)	343
<i>Videodroms</i> (1983)	347
<i>Zēlīgs</i> (1983)	355
<i>Zilais samts</i> (1986)	359

Režisors Jānis Streičs. Lomās Vija Artmane, Gunārs Cilinskis, Valentīns Skulme, Elza Radzina, Ilga Vitola, Ivars Kalniņš, Pēteris Gaudiņš, Maija Eglīte, Eduards Pāvuls, Jānis Streičs

Vestendas teātru prima, cetrdesmit sešus gadus vecā Džūlija Lamberte (Artmane) dzīvo ar vīru – godkāriģu teātra īpašnieku (Cilinskis), rotājas ar platonisko draugu aristokrātu (Skulme) un vienīgo patieso, tak netrādicionālas orientācijas draudzēni Dolliju (Radzina), paklausa bohēmiskajam zūpam režisoram, kurš viņu dievina un lamā (Pāvuls), un kaskējas ar savu labāko kalponi (Vitola). No visas šīs elegantās liekulības, sauktas par aktiermeistarību, dzīvē viņu izrauj spējs, neprātīgs romāns ar jaunu un skaistu kā bilde grāmatvedī (Kalniņš). Tomēr drīz vien skatuves karaliene saprot, ka arī šīs jūtas diktē jauneklja tieksme par katru, pat gultas cenu iekļūt augstākajās aprindās. Taču Džūlija nav radusi zaudēt...



Vija Artmane un Ivars Kalniņš

Tas, ka pat visjaunākās paaudzes krievu kinokritiķi, 2004.gada nogalē aprakstot Eiropas dzīvā kinoklasiķa, Holivudā akceptētā ungāra Ištvaņa Sabo leģendārās, uz Viskonti talanta mēroga tēmas (fašisma un spēcīgas, kaut psihoseksuāli aizlauztas personības ģenēzes kopīgās saknes) pretendējošās kinotriloģijas *Mefistofelis / Mephisto* (1981), *Pulkvedis Redls / Colonel Redl* (1985), *Hanusens / Hanussen* (1988) svaigāko opusu melodrāmu *Būt Džūlijai / Being Julia* (2004) ar Aneti Beningu "Vijas Artmanes lomā", kā pašsaprotami obligātu uzskata Jāņa Streiča filmas *Teātris* slavinošu piesaukšanu, pierāda, cik dziļas saknes šis TV divsērīju formātam pielāgotais darbs atstājis postsociālisma estētiskajā telpā. (Krievijas kinoiznomā veiksmīgai reklāmai Sabo filma pat pārkristīta no neizteiksmīgi anonīmā *Būt Džūlijai* par "pareizāko" *Teātri*, un neba jau nu Somerseta Moema romāna oriģinālnosaukuma dēļ...)

Gan ar to, cik stilistiski veiklā un elegantā formā tika apmānīti padomju cilvēki, kas jēdzienu "ārzesmes", vēl jo vairāk – XX gs. rītausmas Anglijas smalkās aprindas – pazina vien teorētiski. Gan ar mūžīgo patiesību, ka kine-

matogrāfs, grozies, kā gribi, ir cēlies no teātra, tātad aktiera, cilvēka, kas tēlo. Un šajā ziņā *Teātris* ir izturējies visprasīgāko – laika kritiku, jo tieši aktierdarbi: gan spožais mūsu Džūlijas Lambertes – Artmanes piecdesmitās jubilejas solo, gan visa filmas aktieransambļa veikums unisonā Streiča filmā joprojām fascinē kā briljanti, kurus, kā zināms, arī laikazobs neskar. Filmā dozēto dekoratīvismu (Rīgas kinostudijas ierobežoto līdzekļu un "lokālās Londonas" Vecrīgas maskarādes pēdu slēpšanas dēļ) papildinām izpērk kostīmu autores Večellas Varslavānes un filmas mākslinieku fantāzija, kas teātra kā visnotaļ falšas pasaules mirāžu pasniedz tēlainas metaforas limenī un ko operators Harijs Kukels fiksējis savā stilistiski tirākajā darbā. Jo "istā dzīve taču ir šeit", ar uzvarējušas sfinksas smaidu teic Džūlija – Artmane, pieskardamās savai sirdij. Filmā asprātīgais komentētājs Jānis Streičs kadrā aiz savas Džūlijas muguras viņai/mums piekritoši pamāj. Raimonda Paula mūzikai skanot. Nešķiet pat divaini, ka labā nozīmē tik teatrālais *Teātris* ir folklorizējies nacionālā kino vērtība. **NN**

Režisors Džoels Šūmahers. *Lomās Kolins Farels, Forests Vaitekers, Ketija Holmsa, Rada Mičela, Kifers Sazerlends*

Veiksmīgs šovbiznesa preses aģents violetā zīda krekļā, uzvalkā "par visiem 3000" un sakariem visās vajadzīgajās vietās Stū Šepards (Farels) pārliecināta kavalērista soli dragā pa dzīvi un pasaules nabu Nujorku, Manhetenu, viena kvartāla robežās mobilajā telefonā paspējot pārdot draugus, nodot sievu, sarunāt randīnu ar mīlnieci... Dzīve Stū ir veikli nokārtot lietas. Līdz 53. un 8. avēnijas stūrī viņš tāpat vien atbild uz nejašu (?) telefona zvani būdinā, kādu Nujorkā gandrīz vairs nav palicis – būdinas ir ērta vieta teroristu "dāvaninām". Šis zvans izmaina visu Stū dzīvi: viņš kļūvis par konkrētu mērķi snaiperim morālistam.

Profesionāļa ar krampīgu tvērienu Džoela Šūmahera (*Mirt jaunam / Dying Young* (1991), *Mūžīgi Betmens / Batman Forever* (1995), *8 mm* (1999), *Taigerlenda / Tigerland* (2000) u.c.) kārtējo filmu gandrīz varētu nosaukt par šedevru – tīrradni trillera žanrā: desmit dienās par 10 miljoniem uzņemt kompakto, tikai stundu divdesmit minūtes filmu, kurā ir asprātīgi atrisināta vietas-laika vienība, turklāt eleganti iesprostota galīgi nekinematogrāfiskā vidē – pusotra kvadrātmetra stikla būrītī, uzmanība koncentrēta, no *Live TV* patapināta intriga (nošaus, nenošaus – kas var būt vēl saistošāk?) un precīzi, atpazīstami mūsdienu cilvēku psiholoģiskie portreti. Gandrīz tāpēc, ka īsais laiks, kas atvēlēts filmam, ir arī tās Ahilleja papēdis: elementāri vienā stundā cilvēks nemaina savus dzīves principus, pat ja viņš gatavs pie nozieguma vietas saskrējūšo maitu liju – televīzijas kameru klātbūtnē nožēlot visus savus grēkus. Morāles pirksts pārāk vardarbīgi sagrauj to traušlo, kas filmas idejā bija plānots. Pārāk ātri atbrauc policija, pārāk labs psihologs ir policists (Vaitekers), pārāk morāli merkantili ir snaipera motīvi, pārāk ātra nabaga pieķertā Stū morālā pāraugšana... Pie visiem plusiem beigu galā tāds kā divdabīgs iespaids – varbūt tomēr istā viela un tvaiks bija īsmetrāžas kino?

Pirmā filma, kurā Holivudas jaunpienācējs iru daudzoņa Kolins Farels, kurš strauji pretendē ieņemt jaunā Kianu Rīvas – buntavnieka intelektuāļa tēla nišu, parāda savus nopietnos dramatiskos talantus. Tieši Šūmahers (1939) atklāja šo talantīgo aktieri (pirmoreiz pie režisora Farels spēlēja perfektajā zaldātu drāmā *Taigerlenda* pārāk gudru puisi, lai dresētu armijas gaļas mašīnai) un dāsni nodeva Spilberga rokās (*Īpašais ziņojums /*



Kolins Farels

Minority Report, 2002) – tā sākās Farela zvaigžņu ceļš. Vēl papildu nozīmi šai filmam piešķir Holivudas konstantā aizrašanās ar sadzīves tehniku kopš Tonija Skota *Valsts ienaidnieka / Enemy of the State* (1998) laikiem līdz *Mobilais / Cellular* (2004), kas pierādīja, ka telefons, videokamera var būt gan mūsu glābējs, gan arī mūsu baisākais ienaidnieks – gluži kā dzīva būtne (*Telefonbūdinās* un *Mobilā* scenārists ir Larijs Koons). Arī *Telefonbūdinā* kā sarkastiska replika skan Stū frāze: "Jūs paskatieties uz ziņkārīgajiem tūristiem, kuri manu nošaušanu tagad filmē, lai pārdotu policijai vai TV." Filmam vajadzēja iznākt jau 2001.gada beigās, taču Amerikā parādījās reālais Beltvejas snaiperis... **NN**

➤ Īpašais ziņojums • Aleksandrs

Režisors **Ridlijs Skots**. Lomās Sūzana Sarandona, Džina Deivisa, Hārvijs Keitels, Maikls Medsens, Breds Pits



Džina Deivisa un Breds Pits

Luīze (Sarandona) ir oficiante paprastā bufetē, un viņas boifrenš rokmūzikis bieži piemirst par "lielo mīlu", kas abus saista. Telma (Deivisa) precējusies ar vīrieti, kurš vairāk laika velti televizoram, ne viņai, kam taču istā vieta virtuvē. Telma un Luīze ir draudzenes, un viņām reiz apnik kluknēt mājās, jo ... dzīve nav slikta, tikai garlaicīga. Meičas nolemj, ka uz pāris dienām ir jātiek prom no ikdienas, vīriem, un dodas ceļojumā. Lidz Ārkanzasas krodzinā sievietes kļūst par slepkavām pret pašu gribu – viņas nosauj vīrieti, kurš Telmu gribēja izvarot. Atpūtas brauciens kļūst par neprātīgu bēgšanu – cik vien spēka, cik vien tālu prom, lai glābtos no likuma sargiem...

Skatīties šo kinovērtību par fantastiski aizraujošu, traģisku, izmisuma pilnu ceļojumu preti Nāvei – atsavinātājai no itin visa – ir vērts ne tikai divu burvīgu aktrišu dēļ, kaut arī Sarandona un Deivisa par neprātīgo braucēju lomām tika pie Oskara nominācijām. Neseno kases grāvēju *Gladiatora/Gladiator* (2000) un *Hanibāla/Hannibal* (2001) autoram Ridlijam Skotam (1937; viņš ir arī futuristiski fantastiskās žanra pērles, klasikas *Pa asmeni skrejošais/Blade Runner* (1982) režisors un 1979.gada *Svešo/Alien I* baisākās sērijas konstruktors) kopā ar scenāristu Kolliju Khouri (*Oskars* par šo darbu) tipiskā ceļa filmas/road movie klišejā, tādā piedzīvojumiem bagātā jestrā braucienā pēc laimes, kas kļūst par ceļu uz pekli, izdevies neuzbāzīgi iedzīvināt ļoti cilvēcīgu stāstu par divu izmisušu sievietu draudzību un solidaritāti nevienlīdzīgajā, tāpēc zaudētajā cīņā pret pasaules juridisko saprātu un civilizācijas vīrišķās daļas nekontrolēto patvaļu. Precīzs trulā policista lomā, nelokāms savas profesijas maniaks ir Hārvijs Keitels, kurš vada šo vajāšanu.

Tas, ka filma pārdzīvojusi laiku, skaidrojams arī ar Skota stāsta universālo iedabu, intonāciju, ar veikli, nedalāmi samiksētajām action trillera un psiholoģiskas drāmas matricēm un ne mirkli neafišējoties zem politikorektā feminisma karoga lupatas. Tā nav filma plakāts, vienvirziena feministiskā drāma pēc definīcijas, jo Telmas–Luīzes lomā taču var nonākt arī ikviens vīrietis (izvarošanas mēģinājumu izlaižam kā ne tik tipisku), kaut gan filmas iznākšanas gadā diskusijas par sievietes lomu šovinistiskajā vīriešu

pasaulē viļņojās ne pa jokam. Savā divu stundu pakāpeniski un meistarīgi audzētajā spriedzē *Telma un Luīze* tuvojas līdzībai par asiņainām cilvēku medībām, kur likme ir dzīvība un nāve. Operators Adrians Bidls filmas dramatisko apogeju nodemonstrē eleganti baisajā lidojumā, kad lielai niķeļa gultai līdzīgs limuzīns lido preti saulei. Mirkļis, un redzam operatora tverto kadru no apakšas – auto lido bezdibeni.

No otras puses, skaidrs, ka Skota intereses fokusā ir stipras sievietes raksturs, ne velti režisors vēlreiz ķērās pie feminisma tēmas, pārbaudot, vai ezīti apcirtā Demija Mūra spēj konkurēt ar tēvaiņiem ASV armijā filmā *Leitnante Džeina/G.I. Jane* (1997), un pārliecināti pierādot, ka spēj, tikai ne fiziskajā pārspēkā, bet prātā. Šķiet, ka pat *Hanibālā/Hannibal* (2001) viņu vairāk par Entonija Hopkina tēloto cilvēkēdāju saista aģente Klarisa Sterlinga (Džūliana Mūra), jo akurāt viņai un viņas intelektuālajam duelim ar maniaku Hanibālu Lekteru veltīta lielākā daļa ekrāna laika. Tikmēr nevīstoša arī kā road movie sievišķīgā versija paliek *Telma un Luīze* pat uz tādu žanra kanonu kā *Bezbēdīgie braucēji/Easy Rider* (1969), *Bonija un Klaidis/Bonnie and Clyde* (1967), *Bedlendi/Badlands* (1973) u.c. fona. Pikantēriju krājejiem nodērs info, ka šajā nopietnajā filmā par nieka 3000 dolāriem bezrūpīga pērkamā zēna, moteļa žigolo lomā debitēja jaunulis Breds Pits, precīzāk, viņa sportiskā pēcpuse, kas kadrā atstāja spēcīgāku iespaidu par Holivudā svaigo ģimīti. **NN**

• Bonija un Klaidis • Bezbēdīgie braucēji • Gladiators u.c.

Režisors Pjērs Paolo Pazolini. *Lomās Masimo Džiroti, Terenss Stemps, Silvāna Mangāno, Anna Vjazemski, Laura Beti*

Hermētiskā vidē – kādas buržuāziski labklājīgas ģimenes īpašumos ierodas Svešinieks – skaists jauneklis (Stemps), kurš neko nedara, vien dīki vada laiku: lasa grāmatas, sauļojas, zvilnēdams gulamkrēslā, noslēpumaini klusē un noskatās... kā neaicinātā ciemīna apmeklējuma dēļ ģimenes idille un miers pamazām izšķīst, atstājot pēc sevis prātu zaudējušas ģimenes drupas un vietu daudziem neatbildētiem / neatbildamiem jautājumiem.



Pjērs Paolo Pazolini 1968.gadā

Laikā, kad Eiropā un pasaulē triumfē 50.–60.gadu itāļu kino zelta laikmeta firmas zīme neoreālisms un tā kvēlie trubadūri Roselīni, de Sika, Antonioni, arī Fellīni, Viskonti, kas filmās surdinētā skarbumā mākslinieciski fiksē pēckara desmitgades skumjo ikdienišķību, arī Pazolini (1922–1975) diezgan drīz pēc sava neoreālisma perioda ar kanonizētajām klasiskajām virsotnēm *Akatone / Accatone* (1961) un *Māte Roma / Mamma Roma* (1962) apzināti izvēlas antiburžuāziskā eksperimentētāja riskanto ceļu, tomēr no jaunreālisma krasi atšķirīgu. Taisnība tiem, kas uzskata Pazolini galveno mūža filmu *Teorēma* par noslēpumaināko filmu kino vēsturē. Ne tāpēc, ka tajā tiek izrunāti tikai 923 vārdi – 105 minūšu filmai tik skopi! Ne tāpēc, ka filmu pavada skandāls – jau otrā tiesāšanās. Šoreiz par pornogrāfiskumu (pirmoreiz režisors pēc 1963.gadā uzņemtās noveles *Kazas siers / La ricotta* almanahā *Ro.Go.Pa.G.* tika apsūdzēts Dieva zaimošanā), tādēļ ka ar līdzības zīmi – šo Enģeli/Sātanu kārdinātāju jeb Svešinieku, kura vārds, statuss, vizītes mērķis tā arī paliek neskaidrs, Pazolini demonstrē, cik liekulīgas ir t.s. sabiedriskās morāles normas, cik nestabili ir cilvēku radītie sociālie institūti (piemēram,

ģimene), ja jau galvenā šo normu un institūtu sastāvdaļa indivīds ir neuzticīgs un melo pats sev. Pazolini analizē individuālisma krīzes neirostiskos stāvokļus un kā godīgs mākslinieks nespēj dot skaidru atbildi pats savai teorēmai: kas un kāpēc notika šajā idilliskajā «pamatšūniņā», kādēļ visas sievietes (māte, meita, kalpone) izjuta nekaunīgu seksuālu iekāri pret Svešinieku, kādēļ iekāri jūta arī dēls Pjetro (viņš sajūk prātā un sāk gleznot)? Kādēļ pēc Svešinieka nemotivētās pazušanas kalpone dodas uz laukiem un lūdz, lai to dzīvu aprok par grēcīgu, meitene nonāk komā, nespējama pārdzīvot šķiršanos, bet pats ģimenes galva aiziet tukšnesi... Nekļūst arī skaidrs, vai Pazolini neremdināmu seksuālo vilkmi redz kā atpestīšanu no «normāluma», kā personības vienīgo brīvības formu, vai kā mazu soli līdz iznīcībai – pilnīgam dvēseles tukšumam, neprāta ekstāzei. Gan teatrāli strukturētās melnbalti grafiskās filmas 1.cēlienā attēlotais ģimenes bezdarbīgais, anēmiskais inertums, gan 2.cēliena trauksmainā, tomēr amorfā ricība ir līdzīgi sabiedrības totāla garīga slimīguma un melu atmosfēras simptomi. **NN**

☛ *Māte Roma* • Sitkoms

Režisors Aleksandrs Sokurovs. Lomās Andrejs Ščetinins, Aleksejs Neimiševs, Marija Zasukina, Aleksandrs Razbašs



Andrejs Ščetinins un Aleksejs Neimiševs

Par vienīgo kinematogrāfa kā tīrās formas ģēniju krievu teritorijā sludinātā Aleksandra Sokurova (1951) filma par tēva un dēla attiecībām ir tāda ipatnēja starplaika produkcija, tā tapusi gluži vienā elpas vilcienā (trijās filmēšanas nedēļās Pēterburgā un Lisabonā) starp eksperimentālās filmas – bezmontāžas freskas *Krievu šķirsts/Russkij kovčeg* (2002) pabeigšanu (krāšņa filma par Krievijas vēsturi, kurā nav nevienas montāžas vietas, viens vienīgs 95 minūtes ilgstošs kadrs) un darba pie slavenās vēsturiskās triloloģijas par tirāniem Hitleru, Ļeņinu un Japānas imperatoru Hirohito *Molohs/Moloh, Vērsis/Telec, Saule/Solnce* (1999–2005). Iespējams, starplaika fenomēns arī izskaidro faktu, ka šajā darbā tik daudz divainas nepabeigtības, kas nav raksturīga tik pedantiski precīzajam, pat mākslinieciskajā maksimalismā galēji nepieķīpīgajam režisoram. *Tēvs un dēls* ir kā skice, čuksts, dzejolis, kuru tulkot var dažādi: gan kā savstarpēja maiguma pildītu drāmu, kurā, ja grib, var saskatīt gan incestuālus, gan homoerotiskus motīvus, gan kā poētisku līdzību par cilvēku – dabas kroni (varoņi ķermeniski aiztieki viens otru, runādami tekstus, piemēram, dēls tēvam: “Tu man patīc, tavs ķermenis atgādina man izžuvušu koka stumbru.”). Filmas varoņi (neprofesionāli aktieri) Sokurovam kalpo kā modeļi, viņi kustas somnambuliskā plastikā un režisora strikti noteiktās horeogrāfijas trajektorijā, un šīs acimredzamās nosacītības dēļ skatītājam grūti identificēties ar kādu no tēliem, pat vairāk – skatītājam netiek ļauta iespēja līdzpārdzīvot (un akurāt šī citīgi izmantotā nosacītība bīstami tuvina režisoru tai robežai, pie kuras kļūst neiespējami atdalīt ģenialitāti no profesionālisma fiasko, ko kritiķi pirmoreiz arī atļāvās Sokurovam pārmest kopā ar bēdīgi slavenajām frāzēm par homoerotismu; šos apvainojumus

Ārpus laika un telpas kādā izdedzinātās smilškrāsas pasaulē uz kādas mājas jumta – varbūt saules svelmes piestrāvotajā Pēterburgā, varbūt Madridē, Marselā, varbūt citur, jebkur – dzīvo tēvs (Ščetinins) un dēls (Neimiševs), divi tuvi cilvēki, kuru attiecības atgādina nevis radnieku sadzīvi, bet gan drīzāk kinoformās iemūzinātu divu estētiski pilnīgu, skaistu vīriešu kermenu diezgan intīmu horeogrāfiju. Vai fizikultūru.

Sokurovs Kannu kinofestivāla preses konferencē nodēvēja par “samazgām jūsu, kritiķu, galvās”, pamācot rakstošos nepārnest uz ekrāna savus personīgos kompleksus). Nosaukt filmu par vīriešu mīlestības slavinājumu arī traucē šī nosacītība. Nevar teikt, ka Sokurovu fascinētu vīrieša ķermenis, kaut arī paralēles ar režisores Lenijas Rifenštāles apjūsmotajiem atlētiskajiem sportistiem – dieviem no nacistu laika dokumentālā kino šedevra *Olimpija/Olympia* (1938) nesaskatis vien aklais. Otrs inspirācijas avots acimredzami ir provokatīvās francūzietes Klēras Denī skandalozā, izteikti gejisiskā vīriešu armijas drāma *Labs darbs/Beau travail* (1999). Patiesi, tā nav Sokurova vaina vai grēks, ka viņš nezina citu tik apgarotu estētisku formu kā vīrieša ķermenis. Un šajā ziņā filma *Tēvs un dēls* ir mākslas darbs par skaistuma formu mīlestību – līdz nepieklājībai dedzīgu, tiešu, dzejisku, par šādu formu pievilksanos/atgrūšanos, kustību laiktelpā. Kā rakstījis Filips Frenčs *Screen International*: pasaules kinematogrāfs līdz šim nav redzējis kadrus, kuros cilvēka mute tik ļoti atgādinātu ko anālu, bet pati filma – *Bilitis dziesmu* slāvu maskulinizēto versiju. Lai cik izaicinoši tas šķistu, Kannu festivālā filmas humānās vērtības slavēja kritiķu *FIPRESCI* žūrija, piešķirot balvu ar formulējumu: “Par izcilu attēla kultūru un režisora oriģinālo skatījumu, atklājot spēkpilno sacensību un dziļo savienību starp tēvu un dēlu.” Režisors savu darbu raksturo kodolīgi: “Filmas teksts, matērija ir ļoti konkrēta un intīma, tas ir turpinājums manai 1997.gada filmai *Māte un dēls*, un nav tajā nekāda vīriešu mīlestība, bet gan divu ļoti tuvu cilvēku mīlestība.” Ej nu tiec skaidrībā, kur Sokurovam beidzas vīrietis un sākas cilvēks. Tāpēc jau – ģēnijs! **NN**

☛ Krievu šķirsts • Vērsis

Režisors **Freds Cinemans**. Lomās **Garijs Kūpers**, **Greisa Kellija**, **Loids Bridžess**

Savā kāzu un arī pensionēšanās dienā šerifs Vils Keins (Kūpers) uzzina, ka no cietuma ir atbrīvots viņa sens ienaidsnieks, kurš dodas surp, lai nokārtotu rēķinus – atbriektos šerifam. Lai arī viņš varētu bēgt, šerifs nolēmj sagaidīt slepkavu, turklāt neviens no pilsētiņas Hedlivilas iedzīvotājiem nevēlas palīdzēt šerifam.



Garijs Kūpers

84 minūtes tīras spriedzes – tā varēti summēt *Tieši pusdienas laikā*. Tieši tik gara ir filma, tik garš ir arī laika posms, kas dots šerifam, lai saprastu, kā rīkoties, gaidot slepkavu. Režisors Freds Cinemans (1907–1997) apzināti un ar pedanta baudu filmu veido kā reālā laikā izspēlētu trilleri; laiku, kas traucas nepielūdzami strauji, filmā var izjust gluži vai fiziski. Sienas, grīdas, torņa u.c. pulksteņi, ko Cinemans tik dāsni un mērķtiecīgi izspēlē filmā, ļauj sekot tam, cik laika šerifam atlicis līdz liktenīgajam tikšanās brīdim ar slepkavu...

Savulaik Freda Cinemana vesterns tika uzskatīts par oriģinālu pavērsienu “visamerikāniskākajā no žanriem”. Režisoru ne tik daudz interesēja darbība, kā tās psiholoģiskā motivācija un spriedzes mehānisms – bēgošā laika – radišana. Kaut *Tieši pusdienas laikā* ir visi šķietami nepieciešamie žanra atribūti, arī kovboja lielākās vērtības sievietes un zirgi, filmas autoram tradicionālās žanra zīmes kalpo kā maska – ne tikai spriedzes, bet arī izaicinošas jēgas radišanai. Nepilnā pusotra stunda, kas dota šerifam, ir laiks, kurā viņam ļauj apjaust savu totālo vientulību: cits pēc cita pilsētiņas iemītnieki atrod iemeslus, lai padzīvojušo vīru šerifu, ko spēlēja spožumu jau nedaudz zaudējuši viena no 30.–40. gadu populārākajām Holivudas zvaigznēm Garijs Kūpers,

atstātu aci pret aci ar likteni, neļaujoties ideālistiskām biedriskuma vājībām. Maskējoties aiz vesterna nevainības un trillera cienīgas spriedzes, *Tieši pusdienas laikā* bija šerps komentārs tā laika Amerikā valdošajām noskaņām, arī Holivudā notikušajām rindu tīrišanām, kad virkne kinoļaužu sniedza liecības Antiamerikāniskās darbības izmeklēšanas komisijai, apsūdzot savus kolēģus “simpātīgās komunismam” un ļemjot tos melnajam sarakstam – viņiem darbs industrijā bija liegts.

Filmas oficiālo panākumu kontā ir četri *Oskari*: kādu brīdi radošo neveiksmju vajātajam Garijam Kūperam par šerifa lomu, par labāko dziesmu, skaņu celiņu un montāžu. *Tieši pusdienas laikā* savu pirmo nozīmīgo – šerifa līgavas – lomu nospēlēja tolaik jauniņā aktrise Greisa Kellija. “Gaudena un anēmiska, tāda neizteiksmīga, bezkrāsaina jaunava, kuru liktenis iesviedis Rietumos puteklīnā pilsētiņā pie visiem šiem mežoniem... Kellija bija kā radīta šai lomai, viņai vajadzēja spēlēt pašai sevi,” tik skarbi savulaik Vinē dzimušais, Amerikā spožu, trīs *Oskaru* (un astoņu *Oskara* nomināciju) kronētu karjeru izveidojušais Freds Cinemans raksturoja aktrisi, kurai bija sagatavota arī viņas “mūža loma” – Monako firstienes statuss. **DR**

☛ Noķert zagli • Logs uz sētu

Režisors **Angs Li**. Lomās Čovs Junfats, Mišela Jeo, Dzii Džana



Centrā – Mišela Jeo

Ķīna. XIX gs. sākums. Tiek nozags leģendāram cīnītājam Li Mubajam (Junfats) piederošais Zaļais liktena zobens, par tā atgūšanu cinās gan viņš pats, gan viņa sena draudzene Ju Šuliena (Jeo). Intrigās ap zobenu uzstājīgi iesaistās arī aristokrātiskas izcelsmes meitene Jena (Dzii), kuru grasās izdot pie nemīlama vīra.

Filma, kas apbūra ar stilu un radīja modi, aizraušanos ar izsmalcinātu, orientālu cīņu baletu. *Tiģerim un drakonom* sekoja virkne pakal darinājumu un variāciju par režisoru Anga Li radīto formulu: ņemam populārā Honkongas martiālā žanra – cīņu filmu iezīmes, atbrīvojām cīņu virtuozus no zemes pievilksnās spēka nosacītības un vēsturi pārvēršam par poētisku pasaku. Šai formulai bija apbrīnojami panākumi (10 Oskara nominācijas, no tām četri Oskari) un ilgstošs iedarbības spēks: gan *Varonis / Hero* (2002), gan *Lidojošo duncu nams / House of Flying Daggers* (2004, abu režisors Džans Imou) ir tikai daži no *Tiģeri un drakonā* atrastā stila imitācijām. Šīs filmas pirmsākumos bija maza Taiivānas puisēja fantāzijas par vareno Ķīnu un bērnības aizrautība ar martiālā žanra filmām.

Angs Li ir fenomenāla parādība, un *Tiģeris un drakons* – viņa komerciāli veiksmīgākā un visplašāko atzinību guvusi filma, tās veiksmē ļāva Li komandēt vērienīgo komiksa *Halks / Hulk* (2003) ekrānizāciju, kas tapusi laikā, kad komiksu atdzīvinājumi kļuva par Holivudas populārāko produkciju. Tomēr Anga Li talants izrādījās par smalku komiksa lakonismam, *Halks* nebija veiksmīgs. Li vienmēr ir bijis perfekts psihologs un smalkām maņām apveltīts režisors, nereti dēvēts par unikālu hameleonu, kurš, lai gan pieder austrumu kultūrtelpai, nevainojami spēj iejusties un strādāt gan

Eiropā, gan Amerikā. Anga Li, kas kino studējis Amerikā, starptautisko karjeru aizsāka britu aktrises Emmas Tompsones uzaicinājums kļūt par kostimmelodramas *Prāts un jūtīgums / Sense and Sensibility* (1995) režisoru (pirms tam gan Li bija paspējis uzņemt trīs filmas Taiivānā un pat tikt pie Oskara nominācijas labākajai ārzemju filmai par darbu *Kāzu bankets / The Wedding Banquet*, 1993). Gan Lielbritānijā tapusi *Prāts un jūtīgums* (septiņas Oskara nominācijas), gan Amerikā tapusi ģimenes drāma *Ledus vētra / The Ice Storm* (1997), kurā Li perfekti iejutās 70.gadu sākuma Amerikas atmosfērā, liecināja, ka Li profesionalisms stāv pāri jebkādam nacionālām nosacītībām. Taču droši vien likumsakarīgi, ka viņa vērienīgākais un pasaulē novērtētākais (arī citējot) darbs *Tiģeris un drakons* filmēts Ķīnā, atgriezoties savos bērnības sapņos un sev tuvajā austrumu kultūras telpā.

Tiģeris un drakons, kaut šad tad dēvēts par hollywoodizācijas augli, uzsverot, ka pie filmas cīņu horeogrāfijas strādājis tas pats profesionālis, kas radījis *Matriksa / Matrix* (1999) efektus (Juens Vopins), savaldzina neatgriezeniski. Li aizgūtnēm poētizē austrumu cīņu mākslu, pārvēršot to iereālā baletā un faktiski izdzēšot filmas, kuru kuru uzvarēs, intrigas jēgu.

Savu bērnības sapni Li ir iemiesojis ar grandiozu vērienu un tehnisku virtuozitāti. **DR**

Režisors **Deivids Lins**. Lomās **Viljams Holdens**, **Aleks Giness**, **Džeks Hokinss**, **Sesue Hajakava**

1943.gads. Japānu okupētā Birma. Britu karagūstekņi ir uzticēti japāņu armijas virsniekiem Saito, kura uzdevums, izmantojot ieslodzīto darbspēku, ir uzbūvēt dzelzceļa tiltu pār Kvai upi. Pēc britu virsnieka Nikolsona (Giness) atsaicināns likt sev pakļautajiem virsniekiem strādāt tilta celšanā viņš tiek spīdzināts. Galu galā viņa spītīgā uzticība Ženēvas konvencijai, kas aizliedz karagūstekņus virsniekus fiziski nodarbināt, uzvar. Saprotot, ka tilts netiks pabeigts laikā, ja viņš nepaklausies brita nosacījumiem, Saito piekāpjas un... britu oficiēri kļūst par ideāliem karagūstekņu vagariem. Gūstekņu būvētais tilts pār Kvai upi līdzinās inženierceltniecības šedevram.



Viljams Holdens

Britu režisoram seram Deividam Līnam (1908–1991) *Tilts par Kvai upi* kļuva gan par viņa pirmo pamatīga vēriena projektu (tā filmēta Ceilonā), gan starptautisku triumfu – tā ieguva septiņus *Oskarus* un ar to sākās režisora vērienīgo kinoepu virkne, ko uzskata par nesatricināmu kino klasiku. Arī viņa nākamie darbi: dēkaiņa Lorensa biogrāfija *Arābijas Lorenss/Lawrence of Arabia* (1962, septiņi *Oskari*) un Borisa Pasternaka romāna ekranizācija *Doktors Živago/Doctor Zhivago* (1965, pieci *Oskari*) kļuva par Amerikas Kinoakadēmijas favorītiem un godam kopa pamatīga kinoromāna tradīcijas. Eksotiska vide, vērienīgi, dramatiski raksturi, vēstures kolīzijas un cilvēka liktenis to griežos ļauj Līnu dēvēt par vienu no XX gs. lielā stila meistariem. Kaut filmas novecošanas faktors ir manāms, teiksim, Līna *Doktorā Živago* (īpaši acīs kož krievu kičs), tas ne mazākā mērā nav skāris *Tiltu pār Kvai upi*. Filmu, ko pamatoti uzskata par vienu no izcilākajām militārajām drāmām, pat par spīti faktam, ka vietumis ignorēts vēsturiskais skarbums. Līnam bijusi laba skola, pirms *Tilta pār Kvai upi* viņš bija guvis pamatīgu britu literatūras klasikas ekranizāciju pieredzi. Viņš pārcēlis uz ekrāna Čārlza Dikensa *Oliveru Tvistu* (1948) un *Lielās cerības* (1946.gada filma *Great Expectations* sagādā Līnam otro *Oskara* nomināciju kā režisoram, pirmo – romantiskā *Īsā satikšanās/Brief Encounter*, 1945). Kopumā britu režijas metra kontā ir piecas labākā režisora *Oskara* nominācijas un divi *Oskari*, ko viņam nodrošināja *Tilts pār Kvai upi* un *Arābijas Lorenss*. Līna virtuozitātes saknes meklējamas prasmē radīt vērienīgu laikmeta ainu ar spilgtiem, pretrunīgiem raksturiem. Kā Aleka Ginesa (*Oskars*) spītīgais, līdz kaulam militārajam burtam uzticīgais virsnieks *Tiltā pār Kvai upi*, kura

ricība robežojas ar absurdu. Nedēļām ilgi paciest mocības, protestējot pret japāņu armijas necivilizētību, lai pēcāk radītu tiltu šedevru, par kādu japāņu armija nevarēja pat sapņot. Katram no filmas varoņiem ir sava taisnība. Japānim, kurš neieredz britu gūstekņus tikai tādēļ, ka tie nav laupījuši sev dzīvību, bet padevušies gūstā, nododot karavīra godu. Amerikāņu jūras kājniekam (Holdens), kurš iegādājies gūstekņu nometnē un kam izdosies pārgalvīgā bēgšana, nezinot, ka viņam tur nāksies atgriezties jau ar slepenu misiju – uzspīdzināt viņa nometnes biedru radīto celtniecības šedevru. “Jums karš ir tikai spēle. Jūs esat traki, jums rūp tikai tas, kā nomirt saskaņā ar likumu... Kaut gan daudz svarīgāk ir dzīvot, paliekot cilvēkam!” Holdena varoņa izkliegtās frāzes slepenās operācijas vadītājam summē *Tilts pār Kvai upi* patosu. “Neprāts, neprāts, neprāts!” vairākkārt atkārtos viens no varoņiem ārsts brīdī, kad cits citu būs iznīcinājuši galvenie šīs “vīru spēles” dalībnieki un šedevrs – tilts aizlidojis nebūtībā... velniem. Katrs no viņiem līdz galam būs palicis uzticīgs savai lomai absurdajā spēlē, vārdā karš, kur likuma vārdā savējam var nākties nogalināt savējo. Kā varens pierādījums militārajam absurdam slejas šī pamatīgi būvētā, vizuāli krāšņā Deivida Līna filma, kam savu budžetu izdevās atpelnīt desmitkārt un kļūt par kases hitu pat Japānā. 1985.gadā tika likvidēta vēsturiskā netaisnība – abiem scenārija autoriem, melnajā sarakstā iekļautajiem Karlam Foremenam un Maiklam Vilsonam tika piešķirti viņu *Oskari*: abu vārdi netika minēti filmas titros, viņi bija no industrijas izraidīti un komunistiskās simpātijās apvainoto vidus. Savulaik viņu vietā *Oskaru* par labāko scenāriju saņēma francūzis Pjērs Bulē, kura romāns ir šīs filmas pamatā. **DR**

Režisors Džeimss Kamerons. Lomās Keita Vinsleta, Leonardo di Kaprio, Glorija Stjuarte, Ketija Beitsa



Leonardo di Kaprio

Jau apnicis Džeimsa Kamerona 1997.gada megaprojektam par XX gs. ritausmas tehnoloģiskā progresa simbolu un jau pirmajā transatlantiskajā reisā nogrimušo kuģi, vārdā *Titāniks*, kabināt superlatīvu silties «visu laiku visvis-vis-un-tā-tālāk» filma. Visi jau tāpat visu, ja ne redzējuši, tad vismaz dzirdējuši kaut ko nebūt par šo amerikāņu kinematogrāfistu noorganizēto cukursaldo milas romanci uz grāvējepohālā XX gs. tehnoloģiju ritausmas fona būs gan. Un ikreiz, kad ir iespēja vēlreiz paskatīties uz *Titānika* un tā klāja «mušiņu» ciešanās liktenīgajā nakts sadursmē ar aisbergu, galvā automātiski sāk virpuļot nopelnīto miljonu skaitļi – tāds nu ir šīs filmas kā “iedzīvošanās uz vēstures un citu ciešanu rēķina” uzskates līdzekļa lāsts. Taču *Titānika* rēģis nav tikai filma – gigants, kas padarīja par puļa elkiem Leonardo di Kaprio un Keitu Vinsletu, šo kinematogrāfiski visai nesaderīgo milas pāri, vai atnesis zelta šķirkli Holivudas laika skaitīšanā sen pāri diviem miljardiem dolāru *XX Century Fox* un *Paramount Pictures* studijām nopelnījusi filma, kuras radīšanas komandas (4000 cilvēku!) titāniskie pūliņi un ekstrēmie, mērogos grūti aptveramie filmēšanas apstākļi fiksēti fantastiskā, apjomīgā ASV fotomeistara Duglasa Kirlklanda fotoalbumā ar vērtīgu izziņas materiālu. Tur cita starpā minēts kāds gadsimtiem vecs acteku ticējums, ko ASV filmēšanas entuziastiem atgādinājuši meksikāņu melnstrādnieki, kas tika nolikti grandiozākā baseina būvei filmēšanas vajadzībām: tāpat kā Ēģiptes mūmijām labāk likt mieru, nevajagot traucēt arī *Titānika* pīšļus! Slikta zīme.

Ari okeāna dzelmē dusošā *Titānika* spoka iracionālā

Ephāla vēriena melodrāma par britu dizākā okeāna lainera Titanic bojāeju 1912.gadā naktī no 14. uz 15.aprīli; sadursme pirmajā reisā ar aisbergu Ziemeļatlantijā, kuras rezultātā no 2200 pasažieriem bojā gāja vairāk nekā 1500. Grandiozā traģēdija ir fons jauna iru bezdarbnieka un laimes meklētāja (di Kaprio) un britu aristokrātes Rozas (Vinsleta) spēļajai, traģiskajai milas novelei, kuru ierāmē atsauce no mūsdienām – sirmā Roza (Stjuarte) atdod dzelmei savas jaunības un visa mūža jūtu talismanu – milzu briljantu.

iedarbība uz filmgrupas ļaudīm likusi sevi manīt. Kā savādāk lai izskaidro, ka pēc *Titānika* pabeigšanas režisors Džeimss Kamerons, pirmkārt, ilgā tiesāšanās ar filmā atainoto “vēsturisko cilvēku” mantiniekiem par viņu attēlošanu nepievilcīgā gaismā; otrkārt, izšķīrās; treškārt, joprojām nav spējis sākt jaunas spēlfilmu radīšanu slaveno bailu kļūdities pēc megagrāvēja dēļ, kaut arī ar vienu pašu *Titanic* nopelnījis tik, cik līdz šim neviens kinorežisors, pat Spilbergs ne (Kamerona honorāra procenti pārsnieguši 140 miljonus dolāru). Kamerons joprojām nodarbojas ar šī *Titānika* laika aperi savā dzīvē: radījis inscenētās un dokumentālās filmas mikslī par Krievijas zinātnisko pētījumu kuģa *Mstislavs Keldišs* batiskafu nolaišanos pie reālā vraka *Titāniks – dzelmes rēģis / Ghosts of the Abyss* (2003) un sola traģēdijas izpēti turpināt.

Tomēr noliecēdams, ka šajā ideāli izkalkulētajā melodramatiskajā *tearjerker*/asarspiedē redzama spēcīga kino-profesionāla roka: teju stundu ilgstošajai kuģa katastrofas ainai iespaidīguma ziņā joprojām nav analogu, pat *Gredzenu pavēlnieka / The Lord of the Rings* (2001–2003) kompjuterizētās batalijas nobāl paviljonos un gigantiskajā baseinā noorganizētās pasažieru masas sliksšanas epizožu priekšā tieši tādēļ, ka Kamerons nerāda anonimu ļaužu simtu nāvi, bet gan pacenties katra nelaimīgā tēlu individualizēt. Lieliskas ir arī ainas kuģa autentiski restaurētajās interjeru dekorācijās; skats, kā, *Titānikam* sveroties, baltu porcelāna šķīvju tūkstoši krit no skapjiem, šķiet iespaidīga vizuālā zīme laicīgās pasaules trauslumam fatālas sagādīšanās traģēdijas priekšā. **NN**

☛ Gredzenu pavēlnieks u.c.

Režisore Džūlija Teimora. Lomās Entonijš Hopkins, Džesika Lenga, Džonatans Riss Maierš, Alans Kamings



Entonijš Hopkins un Džesika Lenga

Izcīlais karavadonis Tits Androniks (Hopkins) ar karapulku spēku atbalsta Romas imperatora Saturnija (Kamings) savādo kaprīzi – nemt par sievu iekaroto gotu valdnieci Tamoru (Lenga) pret viņas gribu. Taču, kā teikts vēsturiskā parunā, neuzgriez muguru barbariem! Tamora atriebj brīvības laupīšanu ar tik izsmalcinātu nežēlību, ka pat pieredzējušajam Titam asinis stingst dzišlās...

Vēl pirms talantīgās meksikāņu gleznotājas Fridas Kālo pseidobiogrāfiskās, vizuāli psihedēliskās freskas *Frida / Frida* (2002) pieredzējusi teātra režisore Džūlija Teimora (1952; viņas darbs, piemēram, ir *Toniju* balvām apbērtais labsirdīgais mūzikls *Laavu karalis / The Lion King* Brodvejā, kas vēlāk pārtapa populārajā animācijas filmā) tik ļoti pārsteidza *art house* kino cienītājus un kritiķus ar reti nepopulāras Šekspira traģēdijas *Tits Androniks* divarpus stundu ilgu ekrāna versiju, ka tie pat uz mirkli zaudēja valodu. Attapušies vērtētāji, gluži kā romieši un barbari, dalījās karojošās nometnēs: vieni piešķīra augstākos punktus, citi lamājās par pārāk teatralu vardarbības eskalāciju, kurā – to gan bija spiesti atzīt pat filmas nelabvēļi – divu zvaigžņu Entonija Hopkinsa un Džesikas Lengas dramatiskie talanti nūdien sasniedza klasiskas traģēdijas virsotnes. Kaut gan, šaubu nav, Teimora ar stingru roku perfekti tikusi galā arī ar stilizētajām Romas impērijas triumfa ainām, piemēram, savdabīgi citējot Romas totalitārās Musolini laika arhitektūras detaļas Tita Andronika karaspēku parādes laikā.

Tā kā ar postmoderniem jokiem Šekspira modernizācijā vairs nevienam nepārsteigsi (arī Teimoras filmā, līdzīgi kā Beza Lurmena *Romeo un Džuljeta / Romeo and Juliet* (1996) un Ričarda Lonkreina *Ričardā III / Richard III* (1995), viduslaiku vai antīkie varoņi valkā smokingus un melnas ādas un lateksa atribūtiku, braukā ar motocikliem un dejo fokstrotu pirmsnacisma laiku Berlīnes pārtījās vai klausās dzezu kā dekadenta klubīņa apmeklētāji Vīnē...), bez šīm vizuālajām atrakcijām Teimoras trumpji

patiešām ir aktieri. Un tie, jūtams, papricājušies uz nebēdu, spēlējot tik efektīgas lomas. Viltniecības Lengas un stoīķa Hopkinsa (viņu varoņu, protams) divkaujas, kurās Tits un Tamora cenšas viens otru pārspēt psiholoģiskajā un fizioloģiskajā sadismā, ir apbrīnojamas, turklāt nezaudējot (melnā) humora un pašironijas notis. Tamora līdz zināmai robežai var arī saprast – viņas atriebi Tita ģimenei dzemdē naidis par pašai laupīto brīvību un spaidu laulībām, kas būtībā ir izvarošana (un to veic Kaminga eleganti kariķētais perverss Saturnijs). Ar kobras grāciju un atriebē sveļošas leopardienes smaidu šī augstāko aprindu barbāre valdniece sēj nāvi kā ista elles priesteriene. Titam nekas cits neatliek kā pārspēt Tamoru nežēlības teātri, un, iespējams, Hopkins šajā filmā ar tiksmi kompensē savas "firmas zīmes" – *Jēru klusēšanas / The Silence of the Lambs* (1991) maniaka doktora Hanibāla Lektera nepiepildīto asinskāri. Vismaz skatīties, cik saldkaisli viņš pusdienās servē Tamorai plācenīšus no viņas dēlu gaļas un kā viņa, apzinoties maltītes izcelsmi, bet nezaudējot pašsavaldīšanos, atsmaida Titam, ir ne mazāk aizraujoši kā vērot divu skorpionu pārošanos. Šādu slepkavīgu atrakciju parāde ir visa filma. Kā, ne bez ironijas, citējot literātu Mišelu Fuko: tētis lūdza jums visiem pateikt, ka teātris uz laiku tiek slēgts, jo tur visi vemmj. Jā, mākslai ir šausmīgs spēks.

Katrā ziņā šīs Hopkinsa un Lengas lomas ierindojamās līdzās tikpat gigantiskajam Iana Makellena darbam titullopīnā *Ričardā III* un uzskatāmas par desmitgades spilgtākajiem tēliem kino Šekspira traģisko varoņu galerijā. **NN**

► Frida • Romeo un Džuljeta u.c.

Režisors Denijs Boils. Lomās Jūens Makgregors, Džonijs Lī Millers, Roberts Kārlails



Jūens Makgregors

Edinburgas narkomāns Marks Rentons (Makgregors) kārtējo reizi nolemj tikt galā ar atkarību, viņam pievienojas Slimais puisis – Sick Boy (Lī Millers). Kaut labie nodomi nav ilgi – seko atgriešanās pie stimulatoriem, veikala aplaupīšana. Apcietinājums Markam iet secen, un viņš kārtējo reizi nolemj bēgt no ierazām un draugiem, viņus apzogot.

Filma ar latviešu valodā tā arī jēdzīgi nepārtulkojamo nosaukumu *Trainspotting* ir viena no oriģinālākajām 90.gadu britu kino parādībām, kas starptautisku atpazīstamību nodrošināja gan režisoram Denijam Boilam (1956), gan virknei jauno britu aktieru, īpaši Jūenam Makgregoram. Sastrādājušies pirmajā kopdarbā trilleri *Seklais kaps / Shallow Grave* (1994), šī pati "biedru grupa" ekranizēja Ērvina Velša 1993.gada romānu *Trainspotting*, radot vienu no visu laiku populārākajām britu filmām. *Trainspotting* joprojām šķiet tikpat stilīga un nekaunīga, tik panākumiem ieprogrammēta kā tās tapšanas laikā. Lecīga kā galvenā varoņa Rentona noliedzoša patosa "es nekad nebūšu tāds kā jūs!" pilnais aizkadra monologs filmas sākumā.

"Izvēlies dzīvi. Izvēlies darbu. Izvēlies karjeru. Izvēlies ģimeni. Izvēlies fuc... lielu televizoru. Izvēlies veļas mašīnas, CD spēlētājus... un svētdienas ritā brīnīs, kas, pie velna, tu esi. Izvēlies sēdēšanu uz divāna, garu graužoņas TV spēles, štopējot mutē barību..." Rentons pagaidām to visu neizvēlas, dodot priekšroku narkotikām. Rentona monologā, kas skan filmas finālā, noliegums pārvērties prāta diktētā konformismā: "Es mainu dzīvi... Es būšu kā jūs: darbs, ģimene, fuc... liels TV, mašīna, CD, veselības apdrošināšana, bērni, pastaigas parkā, panākumi golfā, ģimenes Ziemassvētki, pensija, tuvojoties dienai, kad mirsi."

Rentona pieredze starp abiem monologiem ietver narkotiku stiprināto citāduma sajūtu, šizoīdu narkomānu kompāniju, seksuālās dēkas, bēgšanu, līdzšinējo draugu un ideālu nodevību. Filmu var nodēvēt arī par narkomānijas estētizāciju, mākslīgo stimulatoru radītām spazmām piešķirot videoklipa rotaļīgumu un ieniršanu Skotijas riebiģākās tualetes podā pēc tur iekritušajām tabletītēm pasniedzot kā stilīgu jociņu. Taču līdzās MTV videoklipu garā izturētajam stilam un filmas varoņiem – 90.gadu beigu modes žurnālu iecienītajiem kuslas miesasbūves jaunekļiem ar sūras pieredzes smagmi sejās – *Trainspotting* morāle ir vienkārša. Tā sasauca ar nedaudz vēlāk ASV tapušo Terija Giliama filmu *Bailes un naids Lasvegasā / Fear and Loathing in Las Vegas* (1998). Abas tās manifestē narkomāniju kā apzinātu protesta formu: Giliama filma uz 70.gadu sākuma, Denija Boila – uz 90.gadu vidus fona. (Abas tās vieno arī komerciāla izgāšanās ASV "nepolitkorektuma" dēļ.)

Katrai paaudzei savas jaunības vētras, kurām lemts izsīkt, bet pašiem vētrasputniem – vai nu saļimt, vai pielāgoties. Rentons pieder otrajiem – veselīgajiem konformistiem. 70.gados filmu ar nosaukumu *Konformists / Il conformista* (1970) uzņēma itālis Bernardo Bertolucci, 90.gadu "konformista" nosaukums varētu būt *Trainspotting*. DR

☛ Mulenrūza • Jaunais Ādams

Režisors **Žans Liks Godārs**. Lomās Anna Karina, Žans Pols Belmondo, Sems Fullers

Pēc smalko aprindu ballītes pie bagātiem sievas vecākiem Ferdinands (Belmondo) atkal satiek Mariannu (Karina), ko pazinis pirms vairākiem gadiem. "Es tevi esmu gatava skūpstīt it visur," saka Marianna. "Es tevi ari," atbild Ferdinands, un viņi abi bēg vispirms uz Mariannas dzīvokli, kur noslepkavo viņas mīlāko, vēlāk uz Francijas Rivjēru, Nicu.

Tai ballītē, kur viesi tērzē, citējot šampūnu un citu patērētājsabiedrības labumu reklāmruļļu tekstus, Ferdinands uzrunā vientuļu vīrieti brillēs. Tas ir amerikāņu režisors Sems Fullers, kurš, atbildot uz Ferdinanda jautājumu, kas ir kino, saka: "Mīlestība, naids, darbība, vardarbība, sekss, vārdu sakot – jūtas." Ar mērķtiecīgu nolemtību šo zīmīgo frāzi istenot dzīvē dodas Žana Lika Godāra *Trakā Pjero* varoņi, kuriem piemīt Godāram tik būtisko aktieru Žana Pola Belmondo un Annas Karinas ķermeniskie veidoli. *Trakais Pjero* tiek uzskatīta par vieno no labākajām Godāra (1930) filmām, tā ir jau desmitā, ko pēc debijas šedevra *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle* (1960) uzņēmis refinētais intelektuālis, reiz kritiķis un tad viena no franču režijas jaunā viļņa atslēgas personībām Žans Liks Godārs. (*Līdz pēdējam elpas vilcienam* viņš pirmo reizi atklāja Belmondo, savukārt Karina *Trakā Pjero* tapšanas laikā vēl ir Godāra mūza un sieva.)

Pjero – tā Marianna, spītīgi kļūdoties, bieži sauc Ferdinandu, skumjo klaunu, kurš meties reibinošā un fatālā kritienā bezdibeni, lai savu dzīvi pārvērstu par kino – tādu, kurā ir gan mīlestība, gan naids, gan vardarbība. Taču Godārs nebūtu uzticīgs pats sev, ja amerikāņu Sema Fullera formulu nepārvērstu traģifarsā ar sirreāliem un teatrāliem elementiem. Ja vēlreiz nepierādītu, ka vecos, labos žanrus, teiksim, amerikāņu gangsterfilmu un *road movie* ar milētāju likumpārkāpēju pāri centrā, nerādītu no jauna, it kā pirms viņa kino nebūtu eksistējis. Viņa filmā Marianna un Ferdinands jeb Pjero var ne no šā, ne tā sākt dziedāt (ironiska parafrāze par amerikāņu, arī franču 60.gadu Žaka Demī mūzikliem (*Rošforas meitenes / Les demoiselles de Rochefort* (1967) u.c.), viņi var atļauties skatīties kamerā, uzrunājot skatītāju un apzināti nojaucot ilūziju, ka tas, ko redzam uz ekrāna, ir dzīve, nevis kino. Pats Godārs var bezbēdīgi ironizēt par gang-



Žans Pols Belmondo

steriem, kas medi Mariannu, šis ainas filmējot kā traģikomisku "tejāteri", un var kaismīgi gānīt amerikāņu karu Vjetnamā. (Spoža ir epizode, kurā Marianna un Ferdinands pelna naudiņu kūrortā, spēlējot etīdi: amerikāņu virsnieks un vjetnamiete...) Godārs mīksē ne tikai žanrus, stilus un nosacītības pakāpes, viņš filmā iemontē gleznu stopkadrus un reklāmu fragmentus, citātus no Ferdinanda rakstītās dienasgrāmatas un sacērt filmas darbību daļās, kuras aiz kadra divbalsīgi komentē abi varoņi. Godāra virtuozitāte, savaldot šķietami tik eklektisko kino valodu, stilu un tēlu plūsmu, ir apdullinoša, gluži tāpat kā Ferdinanda zilā Pjero maska, ar skaļu blikšķi uzspridzinot sevi un aizlaizoties no šīs pasaules, kura tomēr nav kino. DR

☛ *Līdz pēdējam elpas vilcienam* u.c.

Režisors **Kventins Tarantino**. Lomās Hārvijs Keitels, Maikls Medsens, Tims Rots, Stivs Buskemī, Kriss Penns, Kventins Tarantino

Cerbis/Seapix



Stivs Buskemī un Hārvijs Keitels

Filmas pirmizrāde Ziemeļamerikas svarīgākajā Monreālas kinofestivālā izraisīja šoku pat daudz pieredzējušo kinomānu vidū. Detalizēti fizioloģiski uzfilmētā aina ar auss nogriešanu labākajā gadījumā daudziem lika aiz šausmām noelsties, par jūtīgāku personu reakciju vēsture klusē. Tagad ar kinobrutalitāti nevienu nepārsteigs: blokbastera kārtā iekļautā piecu Oskaru ieguvēja Stīvena Spilberga *Glābjot ierindnieku Raienu/Saving Private Ryan* (1998), kuras naturālā, dokumentālā stilistikā filmētā pirmā kara aina – sabiedroto izkāpšana Normandijā – kā arhinežēlīgas lopkautuves slaktiņš nepazīst analogu, ir līdz modīgu ma mielēm iepazīta japāņu, korejiešu un Honkongas kinematogrāfa cietsirdība. Turklāt arī amerikāņu kino jau pirms Tarantino bija gan Linčs (nošķērēta auss, tikai jau iepuvusi zilgana *Zilajā samtā/Blue Velvet*, 1986), gan brāļi Koeni (*Vienkārsi asins/Blood Simple* (1984), gan *Millera krustceles/Miller's Crossing* (1990), kur asiņu paltis ir gan plānprāta neģēlības, gan parodijas zīme), gan pulciņš citu censoņu. Tomēr Tarantino pārsteidza nevis ar brutalitāti, nežēlību kā tādu, bet gan ar jaunu attieksmi pret cietsirdību; tā kļuva par smieklīgas parodijas priekšmetu, par kaitinoši neiederīgu detaļu visnotaļ aprobētā kinožanru sistēmā. *Trakie suņi* it kā ir tipiska “runājamā” gangsterdrāma, taču šajā drāmā varoņi gan runā, gan uzvedas ne pēc noteikumiem. Tarantino atklātā jēdzieniskā nobīde, kā uzlūkot stagnējošos kinožanrus (ķērās viņš tieši pie tāda – amerikāņu monopola gangsterfilmu varēja reanimēt tikai ar jaunu, kā pieņemts smalki teikt, attieksmi), vainagojās ar... jaunu modi, kuras noteicējs tad arī kļuva kinomaniaks

Pamestā piepilsētas angārā pulcējas laupītāju banda. Katram ir sava konspiratīvā iesauka (gandrīz kā komēdijā – krāsaina: *misters Pinks/Rozā, misters Blū/Zilais, misters Oranžs* utt.), katram sava loma pedantiski izplānotajā zagšanas operācijā. Tikai viena nelaime – pasākums ar blikšķi izgāzies un tagad nākas noskaidrot, kurš ir zīnotājs, stukačs?

Kventins. Pirmais negaidītus panākumus guvušais projekts bija *Trakie suņi*, kas apliecināja – tieši barbariskam kinodraivam, kuru drīkst panākt ar jebkuriem atļautiem un neatļautiem kinoizteiksmes līdzekļiem, pieder nākotne. Solis tālāk un – superbingo *Lubene/Pulp Fiction* (1994) – uzvara Kannās un *Oskars* (par labāko scenāriju) šim akadēmiski neizglītotajam neofitam.

Tarantino 90. gadu kulta kino ikonās statusā nostiprināties palīdzēja trīs režisora aiz auss liktās patiesības. Pirmā: esi vienkāršs, un ļaudis tieksies pēc tevis kā traki. Rotaļaties ar demokrātiskajiem spēlfilmu veidiem Tarantino iemācījās, kā klerks tupēdams videonomā un skatīdamies visu, kas kustas, cilvēku gaumi viņš pārzināja labāk par jebkuru sociologu.

Otrā: Tarantino proponētais jaunais realisms tika apgūts, centīgi studējot labākos kinoklasikas paraugus, turklāt Tarantino gaume ir nevainojama: franču jaunais vilnis, Romērs, Bresons, Skorsēze, vācu ekspresionisms ir viņa prioritātes, kaut joko, ka visvairāk viņu uzlādējis *Troma* vai *Hammer* studiju lētās šausmes un kungfu filmas. Trešā: Tarantino svēti tic, ka kino obligātai sastāvdaļai ir jābūt spēles, rotaļas, krāpšanas, izklaidēšanas un ironijas elementam, jo citādi tas pārstāj būt kino, pārvērtoties par režisora vārdiem, “hēģeliskiem filozofu murgiem, kas mākslu jautar dzīvi”. Tā arī ir: skatoties *Trako sunu* varoņu attiecību skaidrošanā, nepamet sajūta, ka viens tevi vazā aiz deguna. Vai gan citādi pats Tarantino uzņemtos spēlēt savā filmā arī lomu, ja pat stroķi viņš kārtīgi neprot turēt rokās? **NN**

☛ Lubene • Zilais samts • Nogalināt Bilu u.c.

Režisors Terenss Maliks. Lomās Džeimss Kavizels, Bens Čaplins, Niks Nolte, Šons Penns, Vudijs Horelsons, Džons Travolta

1943.gads. Gvadalkanas sala Klusajā okeānā. Pirmā lielā amerikāņu armijas uzvara karā ar Japānu. Jūras kājnieku uzdevums – ienemt 209.virsotni, lai celtu tur lidlauku II pasaules kara Austrumu frontes sabiedroto armijas vajadzībām. Tas ir faktu fons, iespējams, skaistākajai un stāsta skaidrības ziņā neveiklākajai, toties ģeniālai filmai par karu. Divas trešdaļas ekrāna (2 h 40 min) laika aizņem viena kaujas aina – līdzīgu tai jūz pasaules kino vēsturē neatradīsiet. Kauja kā dzeja. Filma kā pretkara dūre.



Vudijs Horelsons

Apbrīnojami reti filmējošā, bet kinovēsturē par vispārārtzitu ģēniju un klasiķi ierakstītā režisora Terensa Malika (1943) filmas poētiskais nosaukums latviskots kā *Trauslā, sārtā linija*. Kas ir šī trauslā, sārtā linija – zīme frontes kartē vai cilvēka dzīvība?

Hārvara un Oksfordas absolvents, filosofijas profesors Bostonas universitātē, jaunībā talantīgs *Newsweek* un *The New Yorker* autors Maliks nefilmēja 20 gadus pēc filmas *Debesu dienas / Days of Heaven* (1978). Ilgu laiku dzīvoja fermā Teksasā, no 1979. līdz 1994.gadam lauku īpašumā Francijā, kur tiešām slauca govis un darija citus lauku darbus, tad atgriezās kino ar tik savādu, “nesavlaicīgu” filmu, kurā uz trako, karojošo mūsdienu pasauli paraudzījās ar no salda miega spēji pamodināta, izbrīnīta bērna naivumu. Ģēnija gadījumā tas nebūtu īpaši oriģināli, taču izbrīna plašais aktieru zvaigžņu saraksts, kuri labprātīgi piedalījās *Trauslajā, sārtajā linijā*. Tas skaidrojams ne jau tikai ar vēlēšanos nofilmēties pie dzīva kinoklasiķa.

Malika filmas pamatstruktūru veido grūti identificējamais iekšējais balsis, kas komentē filmā notiekošo. Tās ir kā domu pieraksts, kā dienasgrāmatas piezīmes, brīžiem vēstījums aizpeld dzejiskos vispārinājumos. Viena autora šim balsim nav. Tāpat kā (un tas ir principiāls paņēmieni!) visi personāži ekrānā ir tikai epizodiskas figūras laika

ainavā un uz šīs pasakaini skaistās, eksotiskās salas dabas fona. Jebkurš kareivis ir tikai skrūvīte mehānismā, kura jēdzīgumu apšaubā filmas autors. Šāda pārliecība ir pilnīgi pretēja Spilbergam un viņa politkorekti amerikānizētajam, kaut kinematogrāfiski arī iespaidīgajam grāvējam *Glābjot ierindnieku Raienu / Saving Private Ryan* (1998), ar kuru Malika filma “saskrējās” 1998.gada *Oskaru* sprintā par gada labāko filmu (*Oskars* tika Spilbergam). Spilbergs heroiskā patosā sludina slidenāko no amerikāņu demokrātijas pamatformulām, ka svarīgs ir ikviens cilvēks, viena glābšanas vārdā attaisnojama daudzu pakļaušana riskam. Viņam oponenti Maliks ar absolūti depersonalizēto “sīko atgadjumu” paradizē zemes virsū – Gvadalkanalā, kad nevienam (ne amerikāņu zaldātpuīšiem, ne vēl jo vairāk skatītājiem!) tā arī nav un netop skaidrs, ko viņi šajā kara ellē dara, kā vārdā cinās par augstienēm, iznīcinot japāņu imperiālisma “baciļus” un paši ejot bojā. Runa ir par briesmu, nelaimju, visa šausmīgā iracionālo sakni. Un ir tikai dziļas mākslas varā, “gandrīz dokumentāli” attēlojot, t.i., inscenējot paša cilvēka radīto vardarbības postu un tā paša cilvēka cīņu ar šo postu, vēl panākt šo elļi vērojošo līdzpārdzīvojuma katarsi! Kaut kāda tikai ar kino miesu pauzāma mistiska klātbūtnes sajūta – klātbūtne absurdā. **NN**

Bedlendi

Režisors Kerols Rids. Lomās Džozefs Kotens, Orsons Velss, Alīda Valli

Corbis/Scapix



Orsons Velss

Vīnes tūrisma kantori var turpināt būt pateicīgi šai izcilajai filmai: pilsētas pazemes katakombas, kur filmēta noslēdzošā vajāšanas un netaisnība Harija Laima nu jau arī istās nāves aina, ir iemūžinātas ar varenu ekspresiju un grafisku spēku. Ne velti filmas operators Roberta Kraskera darbs tika novērtēts ar *Oskaru* un Vīnes pazemes komunikācijas kā tūrisma objekts tiek piedāvātas vēl šobaltdien. Skrējieni uz dzīvību un nāvi katakombās un Vīnes panorāmas riteņa kabīnē, kur satikušies abi draugi – intrigants Harijs un detektīvs pašdarbnieks Mārtins –, ir *Trešā cilvēka* kroņa epizodes, kas ieripojušas XX gs. kino klasikā, gluži tāpat kā šis britu režisora Kerola Rīda filmas dokumentālā un tajā pašā laikā biedējoši ekspresīvā faktūra. Pēckara Vīne ar tās sabiedroto ietekmes zonu norobežojumiem, militaristiem, melno tirgu, pazemes katakombām – tā nav tipiska 40. gadu filmas vide. Pārāk dokumentāla, neirostiska, reāla un tajā pašā laikā sirreāla: Kerols Rīds (1909–1976), kas kara laikā bija operators britu armijas sastāvā, pazina karu pieredzējušas pilsētas konvulsīvo elpu. Viņš kaismīgi cinījās ar filmas amerikāņu producentu Deividu O. Selzniku, kurš Greima Grīna sarakstīto detektīvdramu labprātāk būtu filmējis neitrālās dekorācijās, piespēlējot konvencionālu mūziku un nebūt ne Vīnes krogus muzikanta Antona Karasa šķietami jodelējošos, bet nervozos akordus. (Viņu Rīds atrada vienā no Vīnes krogiem.) Tieši šis “nepareizības” piešķīra *Trešajam cilvēkam* klasisku vērtību un ļāva filmai gūt

Amerikāņu lubenu rakstnieks Holījs Mārtins (Kotens) pēc sava drauga Harija Laima (Velss) ielūguma ierodas pēckara Vīnē, kas saskērēta sabiedroto ietekmes zonās. Viņš paspēji īstajā laikā, lai pabūtu sava pēkšņi miruša drauga bērēs. Pretēji britu virsnieka ieteikumam kāpt pirmajā vilcienā, lai atgrieztos mājās, un brīdinājumiem neiedziļināties Laima – cilvēka ar sliktu slavu – bojāejas apstākļos, Mārtins uz savu roku kuras pie lietas izmeklēšanas. Turklāt viņu fascinē miruša drauga meitene Anna (Valli).

arī lielus panākumus pēc tās klajā nākšanas. *Trešajā cilvēkā* Rīds kolekcionē sejas: kņasām žurkām līdzīgus korumpētus tipus – tie Harija draugi. Arī abu galveno lomu tēlotāji atlasīti pēc kontrasta principa: lādžīgais Džozefs Kotens un rafinētais Orsons Velss kopā spēlēja arī šedevrā *Pilsonis Keins/Citizen Kane* (1941, rež. Orsons Velss). Kaut ekrāna laika ziņā te dominē Kotens, Vēlsa loma šajā filmā ir viena no ekstravagan-tākajām viņa karjerā. “Nelaiķa” Harija izniršana no nebūtības, tumsas pēkšņas gaismas ieskaucam Vīnes naktī, viņa ciniskie teksti panorāmas riteņa kabīnē un vajātai žurkai līdzīgais skrējieni Vīnes kloākā ļauj radīt rafinēta ciniķa un intriganta tēlu isā ekrāna laikā. Savukārt Vēlsa paša sacerētais Harija teksts panorāmas rītenī ir citēšanas vērts: “Itālijā Bordžiju dinastijas 30 gadu valdīšanas laikā bija karš, terors, slepkavības un asinsplūdi, bet viņi radīja Mikelandželo da Vinči un renesansi. Šveicē 500 gadu bija demokrātija un miers, un ko viņi ir radījuši? Pulksteni ar dzeguzi.”

Trešais cilvēks apmet cilpu, filma sākas tieši tāpat, kā beidzas, – ar ainu kapsētā. Vēlreiz bēres, šoreiz tās tiešām ir Harija bēres. Bet negaidiet, ka Anna un Mārtins, rociņās saķērušies, dosies pretī jaunai un abu kopīgai dzīvei (kā bija iecerēts scenārijā). Viņa viņam paies garām, bet Rīds izspēlēs monumentālu un garum garu filmas beigu epizodi, kurā elpo daudz pieredzējuša cilvēka skumjas. **DR**

► Pilsonis Keins • Lēdija no Šanhajas

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās Roberts Donats, Madlēna Kerola, Lūsija Manheima

Jauns kanādietis Ričards Henejs (Donats) iekļūst Londonas mūzikholā, kurā uz skatuves kāds mīsters Atmīna demonstrē fenomenālas spējas. Atskan sāvienu, izceļas panīka, jauno vīrieti uzrunā kāda dāma, kas stādās priekšā kā Anabela Smita (Manheima), kas vēlas viņam doties līdzi. Apmulsušais Henejs īsti netic dāmas stāstiem par valsts noslēpumu un naidnieka aģentiem, kas viņu vajā. Taču, kad no rīta dāma iestiepuļo virtuvē ar nazi mugurā, lai nomirtu, viņš ir spiests noticeēt. Sekojot norādījumiem kartē, kas sažņaugta mīrusās sievietes rokā, Henejs dodas uz Skotiju, lai atklātu spiegu sazvērestību un attaisnotu sevi, jo viņš tiek apsūdzēts sievietes noslepkavošanā.



No labās – Roberts Donats un Madlēna Kerola

Kaut dāsnaī Alfreda Hičkoka (1899–1980) filmu skaīts, kas iekļauts šajā grāmatā, nodod autoru “tendenciozās” simpātijas, 39 soļi šajā filmu izlasē piedalās kā sera Hičkoka viens no spožākājiem dzimtenē Lielbritānijā tapušājiem darbiem. Pēc pirmās viņa Amerikā tapušās filmas *Rebeka/Rebecca* (1940) Hičkoks vairs nefilmēs Eiropā, to viņš ir pametīis absolūti konceptuāli, uzskatot, ka tikai Amerikā un tikai Holīvodā režisors var īstenot savas idejas bez kompromīsiem. Kaut, likteņa ironija, kinorežisora autora, pat XX gs. režijas ģēnija potences Hičkokā un viņa Amerikā tapušajās filmās – trilleros 50.gadu izskaņā saskatīja ne angļa Hičkoka tā dievinātā Amerika, bet gan Eiropa, proti, franču kinokritiķi. Ar viņu viedokli rēķinās joprojām: Hičkoka rafinētā kino valoda, spriedzes būvēšanas principi un elegantā, mazliet ciniskā ironija ir viņa filmu klasiskās vērtības. 39 soļi līdzās vēl vienam Lielbritānijā tapušam spiegu trillerim *Cīlvēks, kurš zināja pārāk daudz/The Man Who Knew Too Much* (1934; to režisors “pārilmēja” vēlreiz 1956.gadā jau Holīvodā) ir ne tikai Hičkoka spēcīgākie Anglijā tapušie darbi (britu kino vēl mēmā kino ērā viņš debīte ar filmu *Baudu dārzs/The Pleasure Garden*, 1925), bet arī oriģinālākais 30.gadu britu kino devums (ar Hičkoka filmu popularitāti 30.gadu Anglijā varēja sacensties vien režisora Aleksandra Kordas pikantās vēsturiskās drāmas, it īpaši *Henrija VIII privātā dzīve/The Private Life of Henry VIII* (1933).

Hičkoka trilleru savdabību pilnībā nodrošināja to tematiskā oriģinalitāte – spiegu trilleri tā laika kino bija unikāla

parādība. Turklāt 39 soļos spiegošanas intrigu Hičkoks veiksmīgi sapāro ar ironiju: komiskiem fona personāžiem (teiksim, diviem večukiem – sieviešu veļas speciālistiem, kas izrāda savu roku darbu vilciena kupejā, kur paslēpties no policijas cenšas Henejs) un romantisku sīzeta līniju. Kapriža dāmīte Pamela (Kerola), ko bēglis satiek vilcienā un kas nemulstot viņu momentāni nodod policijai, pagādās varoņa ceļā vēlreiz: Hičkoka gribas vadīti, vienos roku dzelzīs sakalti, viņi bēg no šķietamiem policistiem... Kaut bēg viņa ne no laba prāta, gluži tāpat kā pārnakšņo vienā viesnīcas istabā ar “Jaundari”, spirinoties, ka tā roka ir tik bistami tuvu (jo roku dzelzīs!) viņas kājām, slāpās zeķes noaujot, pamazām sašķobās Pamelas pārliecība, ka viņa ir nonākusi slepkavas varā. Hičkoka filmas smalkā ironija un erotiskā spriedze nav ne par kriptātu novecojusi, kaut kāds varbūt teīks, ka to pašu nevar attiecināt uz filmas spiegošanas intrigu, kuras, tāpat kā filmas nosaukuma 39 soļi jēgas atmiņējums tiek rasts tajā pašā mūzikholā ar tā paša mīstera Atmīņas piedalīšanos, kur sākās šī Hičkoka filma. Iebildumi noteikti gan būs tehniska rakstura – no moderno tehnoloģiju arsenāla (jo cilvēka atmiņas spējas XXI gs. spiegošanas tehnoloģijā sen aizstātas ar uztīcamākiem informācijas nesējiem), viss pārējais, ko uzbūris Hičkoka ģēnijs, dara slavu britu 30.gadu kino un noliedz faktu, ka arī filmas mēdz novecot. DR

☛ Sliktā slava • Virve • Logs uz sētu • Noķert zagli • Vertigo • Psiho u.c.

Režisors Kšištofs Keslovskis. Lomās Irēna Žakoba, Žans Luijs Trentināns

Corbis/Saatchi



Irēna Žakoba

Valentīna – modele (Žakoba), kas dzīvo Eiropas miera ostā Ženēvā. Noklīdusā suna meklējumos meitene iepazīstas ar pensionētu juristu, tiesnesi (Trentināns), kurš pirmajā brīdī pārsteidz ar savu cinisko attieksmi pret dzīvi: vientulību kļiedējot, viņa mīlākā nodarbe ir svešu ļaužu, arī savu kaimiņu telefona sarunu noklausīšanās. Kas motivē meičas un vecā vīra attiecības: citu grēku piedošana, līdzjūtība, varbūt nedaudz divaina, tomēr visnotaļ jutekliska mīlestība?

Keslovska "franču karoga" triloģijas (*Zils, Balts, Sarkans*) noslēdzošā daļa. Arī slavenā poļu režisora pēdējā filma (Keslovskis mirst 54 gadu vecumā ar vēzi), kas pārsteidz ar savu vētraino, Šveices apātiskajā mierīgumā neiederīgu krāsainību. Viskošākais trauksmainais akcents ir milzīgo spilgti sarkanu audeklu plīva virs Ženēvas ezera. Irēnas Žakobas acu bezgalīgais spirtums un atvērtā juteklība tajās. Filma, kura pierāda, ka tieši novecojušais Trentināns ir ne vien elegants franču skaistulis, bet dižens aktieris. Līdzās filmas diviem galvenajiem tēlotājiem trešais svarīgais "aktieris" ir telefons – slepeni sadzirdētie čuksti, grēksūdzes, skandāli tajā. Filmas fināls – kuģa katastrofa – ir poētiska parafrāze par Šekspira *Vētru*. Uz izglābto prāmja pavīd visu Keslovska (1941–1996) triloģijas galveno personu sejas. Savējiem grēkus meistars ir piedēvis līdzīgi kā dižais anglis.

Ši konceptuālā triloģija ir pārliecinošs naratīvā kinematogrāfa piemērs, kas emocionāli iedarbojas ar maiguma pilno autora attieksmi pret savu intīmo stāstu varoņiem. 1995.gadā īsi pirms nāves uz *The Los Angeles Times* žurnālista jautājumu, kā vieglais žanrs kino var piedalīties kultūrā, režisors atbild: "Tam tikai nepieciešams aizgūt lielās literatūras, mūzikas un tēlotājmākslas bausļus – modināt garu, palīdzēt saprast pašiem sevi un līdz ar to pasauli apkārt un, protams,

sniegt cilvēkiem cerību, ka viņi nav vientuļi." Būdam pārliecībā dziļi reliģiozs cilvēks, Keslovskis, dzīvodams ekonomiski impotentajā *postsolidaritātes* Polijā, tomēr nevairījās no rietumu kinoproducentu sadarbības un naudas piedāvājumiem un labprāt strādāja ar izciliem franču aktieriem (Binoša, Delfi, Trentināns, Žakoba). Šī sadarbība izpelnījās plašu rezonansi Eiropā kā daudz, kas tapa "sociālisma režīma apspiestās Polijas" mākslā, kura bija kļuvusi par sava veida nepiekāpības zīmi. 80.–90.gados daudzi slavēti poļu teātra un kino meistari, desmitiem aktieru tieši Francijā, arī Itālijā ieguva otras mājas un darbu – Vajda, Žulavskis, Grotovskis. Tie, kas jau bija redzējuši Keslovska *Dekalogu / Dekalog* (1988–1989; filmu – konceptu, skarbu katolisku kinopoēmu par Bībeles desmit baušļu tēmām), jauno trīskrāsu komplektu gaidīja ar sajūsmas ilgām. Filmām noteikti piemita kāds konkrēts psihoterapisks iedarbes spēks, kāda reliģiska maģija varbūt. Kopā ar līdzautoru literātu Henriku Peseviču Keslovskis pirms nāves gatavojās sadarbībai ar *Miramax* brāļiem Vainšteinim jaunai triloģijai *Elle, Škistītava, Paradīze*. Līdzīgi ģeniālajam gleznotājam fovistam Anri Matisam, Keslovskis mīlēja uzsvērt – nav grūti sastikēt divas izteismīgas, kontrastējošas vai harmoniskas krāsas, taču glezna iezaiļojas tikai tad, kad tu atrodi pareizo trešo. **NN**

☛ Trīs krāsas. Zils

Režisors Kšištofs Keslovskis. Lomās Žiljeta Binoša, Benuā Režāns, Helēna Vinsenta

Džūlija (Binoša) atstas slimnicā pēc autoavārijas, lai uzzinātu traģisko vēsti – bojā gājis viņas vīrs komponists un piec-gadīgā meitina. Jaunā sieviete nespēj izdarīt pašnāvību, vēlāk viņa mēģina saraut visas saites ar pagātni: pārdot māju, lietās no savas iepriekšējās dzīves, aizbēgt no vīra drauga, kas viņu jau sen mil. Taču viņa nespēj aizbēgt no mūzikas un pēkšni atklātībā nākušajiem faktiem par sava vīra dzīvi: Džūlija satiek vīra mīlāko, kura gaida mirušā virieša bērnu.



Žiljeta Binoša

Zils stikla piekariņš no lustras ģimenes mājas zilajā istabā, ko vienīgo tuvos zaudējuši Džūlija paņems savā jaunajā dzīvē – bez draugiem, mīlestības un citiem slazdiem. Zils baseina ūdens klajums, kurā viņa regulāri izmisīgi peld, lai aizbēgtu no savām domām un atmiņām. Zils nošu raksts, kuram Džūlijai atliek pieskarties ar pirkstu, lai viņu (ari skatītāju) aptvertu mirušā vīra sarakstītās mūzikas skaņas – šajās detaļās spoguļojas filmas nosaukumā minētā krāsa zils. Gluži tāpat kā tās sākums – milzīga Džūlijas acs zilīte, kurā atspīd cilvēka stāvs, kas atnācis paziņot sēru vēsti; filmas finālā jau atkal Džūlijas acs zilīte, kurā atspīd virieša, kas kļuvis viņai būtisks, veidols.

Poļu režisora Kšištofa Keslovka (1941–1996) *Trīs krāsas. Zils* ir šedevrs. Par to nerodas ne mazāko šaubu, ar filmu tiekoties no jauna vairāk nekā desmit gadu pēc tās triumfa Venēcijas kinofestivālā 1993.gadā. Būdamā pirmā no poļu režisora Francijā tapušās trilōģijas *Trīs krāsas*, filma pacēla latiņu tik augstu, ka to īsti vairs neizdevās aizsniegt pašam Keslovskim divās citās tās daļās *Trīs krāsas. Balts* (*Trois couleurs: Blanc*) un *Trīs krāsas. Sarkans* (*Trois couleurs: Rouge*, abas 1994).

Izcila režisora reputāciju Keslovskim nodrošināja Polijā tapušais *Dekalogs / Dekalog* (1988–1989) – desmit stundu garas filmas, katra no tām ne tikai psiholoģiska drāma, bet arī līdzība – ilustrācija kristietisma baušļiem. Arī Keslovka krāsu trilōģijai ir koncepts: Francijas karoga

trīs krāsu – zils, balts, sarkans – reprezentētie ideāli brīvība, vienlīdzība, brālība. Taču Keslovskim ir piemētusi apbrīnojama spēja jebkuru koncepciju apaudzēt ar tik dzīvu, juteklisku un niansētu filmas miesu, ar tik precīziem cilvēku psiholoģijas tuvplāniem, ka jebkurš plikas idejas pieminējums šķiet kā ceļa rullis, kas saplacina filmas tik ietilpīgo jēgu. Vai *Zils* būtu filma par Džūlijas atgūto brīvību – no pagātnes un vīra sikajiem meliem? Ne tikai. *Zils* ir psiholoģiskās drāmas meistardarbs, kurā vēlāk arī Holivudas filmās pavidējuši Žiljeta Binoša veic teju neiespējamo – nospēlē sievietes sagrūšanu un sāpīgo pieredzi, būvējot savu dzīvi no jauna. Keslovskis kā jau katolis vienmēr bijis morālists, taču viņa māka sasiet smalkos cēloņsakarību tīmekļus, jā, arī ar ļoti spēcīgas kinovalodas līdzekļiem, spēj radīt jēgas karkasu savu varoņu (un ne tikai) eksistencei. Kā ticība.

Keslovskis nomira trīs gadus pēc *Zilās*, būdamā vēl spēka gados, paspējis uzņemt vēl divas filmas *Trīs krāsas. Balts*, kurā daudz postsociālistiskās Polijas faktūras (filmās galvenais varonis vēlas Polijā pelnīt miljonus, lai kļūtu vienlīdzīgs un atgūtu viņu Parīzē pametušo sievu) un *Sarkans*, kura darbība risinās Ženēvā. (Tās centrā jaunas sievietes un padzīvojuša tiesneša vientulības dziedētās attiecības, kas sasaucas ar brālības ideju.) Vēl filmēdams trilōģiju, Keslovskis, kā paredzot savu likteni, paziņoja, ka tie būs viņa pēdējie darbi kino. DR

☛ Trīs krāsas. Sarkans

Režisore Kira Muratova. Lomās Sergejs Makoveckis, Renāta Litvinova, Oļegs Tabakovs



Renāta Litvinova un Natālija Buzjko

Trīs stāstini no kūrortpilsētiņas sadzīves. Kompleksains intelīgents (Makoveckis) nositis kaimiņieni un dodas uz katlu māju, lai pie sava bijusā klases biedra sadedzinātu līķi. Taču tur viņam uzbrūk agresīvu pederastu banda. Medicīnas māsas Ofēlijas (Litvinova) galvā dzimst atriebības plāns visām mātēm, jo viņu pašu bērnībā mamma atstājusi bērnumā. Kāda jaundzimušā māminu Ofēlija nožņaudz ar kaprona zeki, savējo nosliecina Melnajā jūrā. Vecs lādzīgs onkultīstis (Tabakovs) savai mazmeiņinai nelauj iet rotaļāties ar kaimiņu meiteni. Sīkļa vectētinam pateicībā pasniedz cukurūdentīnu ar krietnu žurku indes devu.

Režisores Kiras Muratovas (1934) uzticīgā aktrise un arī šo *Trīs stāstu* scenāriste, sieviete ne-no-šīs-pasaules, dīva un vamps vienā personā Renāta Litvinova sev filmā iedalījusi repliku: "Es nemilu vīriešus, es nemilu sievietes, es nemilu bērnus. Man nepatīk cilvēki. Sai planētai es atzīmē ieliktu nulli." Tas varētu būt arī filmas un režisores pozīcijas moto. Kad lūkojies izcila krievu aktiera Oļega Tabakova brīnišķīgi un ilgi spēlētājā pirmsnāves agonijā, ar sirds trīsām saproti, cik Muratova ir diža māksliniece ne-humāniste.

Citējot krievu kinokritikas autoritāti Andreju Plahovu, Muratova ir vienīgā dzīvā krievu (kaut pēc izcelsmes rumāniete) režisore, uz kuru attiecināmi vārdi "absolūts ģēnijs" tajā nozīmē, kā to saprata dižrenesanses laikā XVI gadsimtā: "Ģēnijs – tas ir tad, kad skaties viņa darbu un nesaproti, kā kaut kas tāds vispār ir iespējams."

Trīs stāsti nav ciniska filma par nāvi, bet gan par Kiru Muratovu, kura nepakļaujas jēlkādiem reālisma likumiem (kaut filmas ir realistiskas, cik vien realistiska var būt dzīve kino), uz viņas filmām tāpat nav attiecināms sadzīves psiholoģisma jēdziens. Visi viņas darbu varoņi ir ar kaut kādu nobīdi: runā divainās intonācijās, bieži vien kā pie sevis atkārtojot nomurmina kaut ko, nepareizi vai ne īsti

pareizi kustas un uzvedas, viss ir kaut kur ne tur, prom no normas un normalitātes, novirzīti, optiski ne fokusā – cilvēku rīcības, motivācijas, viņu loģikas. Sajūta, it kā Muratova ar filmlentes palīdzību censtos ieskatīties kaut kādā pašiznīcinošā tukšumā, kas kā bioloģiski dzīvs sūklis negausīgi aprij viņas filmu tēlus, izspļaujot skatītājos apbrīnas vērtu viegluma sajūtu. Vieglumu, kāds raksturīgs cilvēkiem pēc tikko redzētas labas komēdijas, komēdijas par pasauli, kas veiksmīgi pārcietusi padomju apokalipsi, kaut atpestīšanu nav pelnījusi. Pat kārtīgu bojāeju šī pasaule, ja godīgi, nav pelnījusi. 30 gadi režijā, tikai 10 filmas – bilance nav iespaidīga, ja neskaita apstākli, ka katra jauna Muratovs radošā izpaušme ir Notikums (kaut gan man dikti nepatīk lielle burti). *Trīs stāstos* urķīgā sieviete no Kijevas ielūkojusies ellē un konstatē, ka tur tā nekas: bērneli paskarbi rotaļājas ar senčiem, spīd saulīte, kāds kādu moči, izvaro, žņaudz augstu morālo ideālu vārdā, viss brīnišķīgi, viss kā pie cilvēkiem. Muratovai ir kristālskaids, ka nekāda izkladinātā slāvu noslēpumainās dvēseles īpašā garīguma nav, nav bijis un nebūs. Pēc Muratovas prāta, īsta vitalitāte pēc definīcijas ir neintelektuāla. Pats joicīgākais, ka viņai nevar nepiekrīst. **NN**

▀ Astēniskais sindroms

Režisors Maiks Nikolss. *Lomās Džūda Lovs, Džūlija Robertsas, Natālija Portmene, Klaivs Ouens*

Hronoloģiskā secībā risinās četru varonu – dermatologa Larija (Ouens), nekrologu sace-rētāja Dena (Lovs) un vinu mīļāko – sievu fotogrāfes Annas (Robertsas) un noslēpumainās meičas, striptīzdejojājas Alises (Portmene) intīmo attiecību vēsture. Ritmisks ceļojums pa buduariem citam pie cita: abi vīrieši ar mazākiem / lielākiem panākumiem guļ ar abām sievietēm, un šis gultas attiecību cikliskums vai rotācija ierāmē sīzētu. Seksa kvartets iesākas ar Dena iepazīšanos ar Alisi, turpinās ar Dena virtuālo seksu ar Lariju (Dens internetā izliekas par Annu), Larija laulībām ar Annu, Annas sarikoto Larija krāpšanu ar Denu utt. Lai noslēgtos turpat, kur sācies, – kapsētā pie Melno mūku tilta.



Klaivs Ouens, Natālija Portmene, Džūlija Robertsas un Džūda Lovs

Nevar būt – septiņdesmit trīs gadus vecs klasiķis uzņēm-
mis 2004.gada jauneklīgāko komēdiju/drāmu! Var gan. Ja
klasiķa vārds ir Maiks Nikolss (1931), cilvēks, kurš līdz
mugurkaula smadzenēm zina gan teātra (un filmas pamatā
ir britu dramaturga Patrika Mārbera 1997.gadā tapušais
populārais skatuves hits, kurš bijis iestudēts arī Latvijas
Dailes teātrī), gan kino pasauli. Jo viņš jau kopš 60.gadiem
veiksmīgi strādā gan teātrī, gan TV, gan kino, līdz siku-
miem kopjot to mūsdienās jau unikālo režijas darba
manieri, ko dēvē par nomiršanu aktieri.

Nikolsam nūdien piestāv mākslu universālista goda nosau-
kums, viņa lielā vinnesta repertuārs vienmēr bijis un ir
labas dramaturģijas pielāgošana kino: Edvarda Olbija
Kam no Vulfa kundzes bail / Who's Afraid of Virginia Woolf?
(1966), Deiva Koberna luga *Kāršu partija / The Gin Game*
(1981), Nila Saimona *Biloksi blūzs / Biloxi Blues* (1988),
Džeja Abramsa *Henrija sakarā / Regarding Henry* (1991)
u.c. Un visbeidzot 2003.gada *Zelta globusu* un *Toniju* tri-
umfs ar Tonija Kušnera mūzikālo drāmu *Engeli Amerikā /*
Angels in America. Lieki bilst, ka šajās lugu ekranizācijās
pedalījušies Amerikas labākie aktieri, sākot ar Aneti
Beningu un Harisonu Fordu, beidzot ar Merilu Stripu un
Alu Pačīno (pie tam *Engelos* abi pēdējie nopelnīja labāko
aktieru titulus *Golden Globe*).

Pa vidam savai kaislībai pret teātra literatūru Nikolss pro-
fesionāli "niekojas", režisējot arī publikas iemīļotās plašpa-
tēriņa filmas ar sociālkritisku ievirzi, tādas kā arī Latvijā
rādītās *Delfīna diena / The Day of Dolphin* (1973), *Silkvuda /*
Silkwood (1983), *Karoga krāsas / Primary Colors* (1998).

Arī te paligos nākuši pirmklasīgi aktieri – Merila Stripa,
Kurts Rasels, Šēra, Džons Travolta, Emma Tompsone.
Jā, *Tuvāk* Nikolss turpina sēdēt savā mīļākajā zirdziņā,
pētot t.s. dzimumu batāliju lauku un jaunus spēles notei-
kumus tajā jaunajā laikmetā pēc *AIDS*. Ne mazāk svarīgs
sākums, protams, ir arī filmas tēlotāju sastāvs (Anna –
Robertsas, Dens – Lovs, Alise – Portmene, Larijs – Ouens),
tak ne tādēļ, ka, sporta terminoloģijā runājot, tā ir zvaig-
zņu liga. Viss ir daudz vienkāršāk un sarežģītāk: šis kvar-
tets pirmām kārtām ir teicami kinoprofesionāļi, un tieši
viņi ir atpazīstamas sava laika sejas, var teikt, sekss un
unisekss simboli. Ja atceras, ka tieši šajā smilšu kastē –
laulāto un mīļāko attiecību vivisekcijas procesā – režiso-
ram sanākušas visgraciozākās un skandāla auras pikan-
tētās figūras (*Absolvents / The Graduate* (1967), *Kam no*
Vulfa kundzes bail? (1966) un īpaši *Miesas gudrības /*
Carnal Knowledge (1971)), vesela aktieru plejāde – Anna
Bankrofta, Dastīns Hofmans, Elizabete Teilore, Ričards
Bērtons, Džeks Nikolsons, Kendisa Bergena, Rita Moreno –
var būt Nikolsam tikai pateicīgi par savā radošajā *CV* ie-
rakstītajām zīmes lomām. Te trūkst vietas tieši Nikolsa
aktieriem piešķirto un nominēto prestižo balvu uzskaitē.
Tās būtu pelnījis arī *Tuvāk* kvartets par satriecošo seksa
un jūtu vieglprātību, kuru nepiespiestā šarmantā cinismā
izdzīvo lugas varoņi, kamēr aizrotaļājas līdz dvēseles kos-
miskam tukšumam – aukstam un tik tuvam. Kā modīgi
tagad sacīt – totāla dzimumu ambivalence, krīze. Vienkārš-
runā – pilnīgs vāks, vārdā "publiskā vientulība". **NN**

☛ **Absolvents • Kam no Vulfa kundzes bail?** u.c.

Režisors Takesi Kitano. Lomās Takesi Kitano, Kaijoko Kisimoko

Cerbie/Scanpix



Takesi Kitano

Policists Nisi (Kitano) ir nolēmis atriekties gangsteriem, kas sakropļojuši viņa kolēģi. Uzzinot par sievas (Kisimoko) letālo slimību, Nisi aiziet no darba policijā, aplauša banku, izrēķinās ar gangsteriem un sarīko sev un mirstošajai sievai ceļojumu uz Fudzi kalnu. Tas ir viņu abu kopīgais ceļš nāvē.

Japānis Takesi Kitano (1947) ir kolorīta parādība – aktieris, režisors, TV personība, arī gleznotājs. Turklāt tieši Kitano rietumiem no jauna atklāja japāņu kino 90.gadu izskaņā. Tā bija filma *Uguņošana* – skarbas vardarbības, cilvēcku traģēdiju un sentimenta kopums, kas satricināja Venēcijas kinofestivālu, šķiet, ļaujot vēlreiz atkārtoties vēsturei. Turpat Venēcija pirms daudziem gadu desmitiem (1951.gadā) rietumus pārsteidza Akiras Kurosavas *Rasjomons / Rashomon* ar četrām versijām, četriem stāstiem par vienu un to pašu slepkavību. Kitano *Uguņošana* gan nenāca ar tādu blikšķi un dramaturģisko principu apvērsumu, taču arī tai bija gana pārsteidzošu kvalitāšu, lai Takesi Kitano no mazpazīstama režisora, šur tur pamanīta (arī Nagisa Osimas *Priecīgus Ziemassvētkus, mister Lorens / Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983) aktiera kļūtu par kulta personību. Turklāt Kitano kā režisora atzinība Japānā sākās jau pēc triumfa rietumos, gluži tāpat kā tas reiz notika ar Akiru Kurosavu. Nonācis režijā netišām – viņu lūda uzņemties jau sāktas filmas *Cietsirdīgais policists / Violent Cop* (1989) režiju, Kitano tur iekārtojās uz palikšanu (*Uguņošana* ir viņa septītā filma). Par viņa apmātību kļūst skarbi, nereti vardarbības piesātināti jakudzi trilleri, proti, japāņu gangsterdrāmas, kurās pats Kitano teju vienmēr spēlēja galvenās lomas. Viņa izteiksmīgā faktūra – plecīgais, virišķīgais stāvs un daļēji paralizētā seja (autoavārijas rezultāts) –

jau kļuvusi par Kitano filmu “firmas zīmi”. Viņa spēles stils ir minimālists, gluži tāpat kā režija – Kitano filmās kadri parasti ir statiski (japāņu klasika Jasudziro Ozu ietekme), to kompozīcija ir perfekta, gluži tāpat kā viņa filmu ievēlošais ritms. Kitano vienmēr mēdz uzsvērt, ka viņš ir ne tikai savu filmu režisors, bet arī scenārists un montāžas režisors. Viņam piemīt spēja prasta *bojevika* cienīgu sižetu pārvērst par mākslas faktu, to panāk gan Kitano varoņu eksistenciālā nolemtība, dramatiskā izvēle, nereti apzināti dodoties nāvē, gan filmas attēla un ritma mijiedarbe (Kitano ritmiski kārto harmoniskas, mierīgas epizodes un skarbas, pat brutālas).

Uguņošana izpausmi guvusi vēl viena Kitano kaislība – gleznas, zīmējumi, kuru autors gan pēc filmas sižeta loģikas ir cits: Kitano spēlētā Nisi sakropļotais kolēģis, kura likteni viņš sevi uzskata par līdzvainīgu.

Kitano filmas mēdz būt divējādas: vairumā tās ir skarbās jakudzi drāmas, taču viņš šad tad atpūšas “gangsteru brīvā zonā” (kā autobiogrāfisko motīvu pilnajā *Kikudžiro / Kikujiro*, 1999). 2003.gadā vēlreiz Kitano dievinošo Venēcijas festivālu apbūrušajā filmā *Zatoiči / Zatoichi* gan iezīmējas cits Kitano. Pirmo reizi viņš veido kostimfilmu – vēsturisku stilizāciju, kurā pats nospēlē aklu ciņu skolotāju, turklāt ļaujās ironijai un azartiskam spēles priekam. **DR**

► Rasjomons • Kikudžiro • Tabu

Režisors Rožē Vadims. Lomās Brižita Bardo, Žans Luijs Trentināns, Kurts Jurgenss

Vulkāniski seksīga bārene (Bardo), kas tagadējā Francijas kūrorta, reiz – zvejnieku miesta Sentropeza iedzīvotājiem tirgo svaigākos preses izdevumus, mil vienu no diviem brāļiem, taču apprec otru (Trentināns). Vinas eksplozīvo seksapīlu ir pamanījis arī kāds magnāts (Jurgenss), kurš gatavojas atpirkt no abu brāļu ģimenes zemi hotela celtniecībai.

Filma – skandāls, kas savulaik pasaulei atklāja 60.gadu Eiropas sekskaķēnu Brižitu Bardo (1934). *Un Dievs radīja sievieti* bija pirmā lielā divdesmit divus gadus vecās Bardo loma, gluži tāpat kā viņas vīra, krievu izcelsmes režisora Rožē Vadima (1928–2000) pirmais režijas darbs. Turklāt tieši šai filmai Francijas dienvidu piekrastei Franču Rivjērai ir jāpateicas par tās elitāra kūrorta un vētrainu baudu radīto imidžu, kas tiek veiksmīgi uzturēts joprojām.

Diskusijas un cenzūras iebildumi pret kailumu un provokatīvajām erotiskajām ainām, kuras filmā bija pār-pārēm, eksplozīvajā radošajā tandēmā Bardo un Vadims izraisīja vien neizpratni. Ja Vadimam pārmeta savas jaunās sievas seksuālu ekspluatāciju, viņš bija gatavs paziņot: "Brižita mil kailumu uz ekrāna, jo neieredz liekulību. Viņa ir sava laika bērns, meitene, kas ir brīva no vainas kompleksiem un sabiedrības uzspiestiem tabu." Kaut Rožē Vadima turpmākos režisora karjeras sasniegumus noēno viņa privātās dzīves fakti (viņš bijis saistīts un filmējis ne tikai Bardo, bet arī Katrīnu Denēvu un amerikānieti Džeinu Fondu), *Un Dievs radīja sievieti* kino seksualitātes izgaršošanā un drikst/nedrikst robežu pārbīdīšanā ir principiāls darbs. Tik nekautu, verdošu erotisko spriedzi un sievietes kā visu filmas vīriešu neslēpta iekāres objekta eksponēšanu kino un pasaule, kurā tikai pirms nedaudz vairāk kā desmit gadiem bija beidzies karš, vēl nepazīna. Tas nebija nojautu, pustoņu, mājienu un elegantu buču kino, bet versmaina seksuālo baudu izgaršošana. Un, kaut arī pēc *Un Dievs radīja sievieti* erotikas eksponēšanā kino ir bijis daudz konkrētāks un detaļās atklātāks, Brižitas Bardo mežonīgā deja uz galda filmas kulminācijā izbiedēto, apmulsušo "viņas vīriešu" skatienu ielenkumā ir viena no XX gs. 50.gadu spilgtākajām laika zīmēm, tā ir saldā erotiskās brīvības garša, kam uzspļaut uz jebkādu no sabiedrības pieņēmumiem. **DR**

☛ Nicinājums



Brižita Bardo

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās **Kerijs Grānts**, **Eva Marija Seinta**, **Džeims Meisons**, **Mārtins Landaus**



Kerijs Grānts un Eva Marija Seinta

Reklāmas darbinieks **Rodžers Tornhils** (Grānts) tiek noturēts par slepenā dienesta darbinieku. *Vīnu nolaupa, piedzirda, mēģina nogalināt, tomēr Tornhils izkuļas sveikā un ieinteresējas par personu, ar ko viņu jauc – aģentu Keplenu. Meklējot aģentu, Tornhils nonāk neapaskaužamā situācijā: viņa acu priekšā tiek nogalināts ietekmīgs ANO darbinieks, bet par slepkavību vajā viņu. Tornhilam bēgt no policijas palīdz pavedinošā Iva Kendela (Seinta).*

Viens no izcilākajiem **Alfreda Hičkoka** (1899–1980) Amerikas perioda trilleriem, kurā spiegu intriga ietērpta spriedzes, seksualitātes, asprātīgu dialogu un perfektu aktierdarbu čaulā. To rotā divas klasikas kārtā kronētas vājāšanas epizodes: filmas fināls ar varoņu lodāšanu pa Amerikas prezidentu memoriālu Rašmoras kalnā, kā arī Kerija Grānta un lidmašīnas divkauja. Hičkoks, būdama unikāla personība kino vēsturē, darbību sāka Lielbritānijā vēl mēnā kino laikos (1925.gadā), to turpināja skaņu kino ērā, kļūdams par šarmantu britu trilleru autoru, lai 1940.gadā aizbrauktu un iekarotu Holivudu. Kaut Hičkoka Holivudas periods sākās ar melodramatisko *Rebeku/Rebecca* (1940), turpmāk viņš citu pēc cita veido trillerus (Hičkoka pēdējie šedevri top 60.gadu vidū, viņa pēdējā filma 1976.gadā). Lai arī kāds būtu filmas sižets, tās visas vieno Hičkoka spēja ar kino izteiksmes līdzekļiem – montāžu, kameras skatpunktu maiņu, skaņu – panākt spriedzi un skatītāja līdzpārdzīvotību. Hičkoku dēvē par *suspensa* jeb spriedzes meistarū, un viņa filmu epizodes ir tikušas analizētas, kopētas un citētas (bez Hičkoka mūdienu trilleri nebūtu tādi, kādi tie ir). Vairumā savu filmu Hičkoks triumfē spriedzes epizodēs – kroņa numuros, kas kļuvuši par klasiku. Tāds numurs ir arī *Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem*, kurā Kerija Grānta varonis nonācis vientulīgās krustcelēs – te viņam šķietami randiņu nolīcis tik cītīgi meklētais aģents, kas vainojams Tornhila nelaimēs. ...Aizbrauc mašīna, vēl viena, izkāpj cilvēks, kurš varētu būt aģents, taču – nē, tas ir vien autobusa gaidītājs, kurš

brīnās, kāpēc tālumā lidmašīna cītīgi mēslo laukus pat tur, kur sējumu nav... Epizode, kuras laikā lidmašīna vajā Tornhilu, liekot viņam slēpties kukurūzas sējumos un teju mesties zem automašīnas riteņiem, noslēdzas ar lidaparāta eksploziju.

Perfekta, ar filmas varoņa un arī skatītāja gaidām, nedrošību manipulējoša epizode, kurā Hičkoks kā burvju mākslinieks servē pārsteigumu. Lidmašīnu. Līdzīgi pārsteigumi, Grānta varonim šķetinot, kurš savējais, kurš svešais, notiek nemitīgi, gluži tāpat kā Hičkoka māka spriedzi mīt ar ironiju un sagādāt aktieriem (Grāntam un Seintai) spožas lomas. Hičs ir uzticīgs dialogos ietvertām seksuālajām divdomībām, kaut šoreiz erotika Marijas Seintas varones Ivas personā ir pat provokatīva (to diktē sižeta loģika).

Viens no Hičkoka mīļākajiem jokiem bijis stāsts par makgafinu. Kas tas tāds? Ierīce lauvu ķeršanai Skotijas kalnos. Vai tad tur mīt lauvas? Nē. Tāpēc neeksistē arī makgafins. Tieši šāds makgafins, kura nav, nereti kļūst par Hičkoka filmu sižeta aizmetni. Makgafins var būt urāns, dimanti vai... aģents, kuru meklē Grānta varonis. Ar *Uz ziemeļiem*... Hičkoks iestaigā taku, ko vēlāk Holivuda mīņās intensīvi, izmantojot filmu kā materiālu preču reklāmai. Filmas nosaukumā ietvertais *Northwest* ir arī aviokompānijas, kuras pakalpojumus izmanto filmas varoņi, nosaukums. Tādējādi filmas nosaukumu var latviskot divējādi, arī gluži reklāmiski – *Uz ziemeļiem ar Northwest*. DR

Virve • Psiho • Vertigo • Putni u.c.

Režisors **Bertrāns Bliē**. Lomās Žerārs Depardjē, Patriks Devaērs, Miu Miu, Žanna Moro, Izabella Ipēra

Divi siki, seksuāli apsēsti huligāni Žans Klods (Depardjē) un Pjero (Devaērs) zog mašīnas, pazemo sievietes un vienmēr aizdiebj prom ar veselu ādu. Zogot mašīnu, vini sastop frizierīti (Miu Miu), kura kļūst par abu seksuālo partneri, kaut uzskata sevi par frigidu. Meklējot asus erotiskus piedzīvojumus, drauģēji nolemj uzrunāt sievieti pie cietuma vārtiem (Moro), kas tikko izcietusi sodu. Šo dēku noslēdz traģēdija.



Patriks Devaērs un Žerārs Depardjē 1974.gadā

Iespējams, ideālais šīs franču vitālās, erotizētās un tajā pašā laikā smeldzīgās filmas nosaukuma latviskojums būtu *Svingojošie*. Infantilo slaištu, divdesmitgadīgu tēvaiņu brutālās delverības un pārcentīgie eksperimenti seksuālajā laukā, viņu problēmas – nespēja novest draudzenīti līdz orgasmam un nemitīgās partneru maiņas trīsstūra ietvaros – ir viņu eksistences sāls. Režisors Bertrāns Bliē, kurš 70.gadu sākumā Francijā cēli nesa provokatora un sabiedrības stabilo vērtību apstridētāja slavu, savu labāko filmu ir veidojis ar traģikomisku vieglumu un ironiju. *Valsētāji* tapuši laikā, kad franču kino jau ir piedzīvojis un arī pārdzīvojis 60.gadu jauno vilni – formas meklējumu un spilgtu autoru rokrakstu bumu (Trifo, Godārs u.c.). Bliē (1939) neeksperimentē nedz ar kino valodu, nedz montāžu, izvēloties tikai un vienīgi tēmu – dauzonīgu erotiku – kā provokācijas ieroci. Turklāt atšķirībā no vairuma filmu – laikabiedrēm, kas Eiropu šokēja ar seksualitāti kā traģisku un iznīcinošu pieredzi (*Nakts portjē / Il portiere di notte* (1974), *Pēdējais tango Parīzē / Ultimo tango a Parigi* (1972)), Bliē 60. un 70.gadu mijas seksa

revolūcijas atklāsmes un brīvības elpu izmanto kā dzīvi apliecināšu enerģiju.

Valsētāju dauzonīgo dzīvesprieku Bliē apzināti piezēmē vien tajā filmas daļā, kuras centrā ir franču kino granddāmas Žannas Moro spēlētā eksocietumniece. Uzdzīve ar abiem jauniešiem, restorāni, milas nakts hotelī noslēdzas ar pašnāvību kā traģisku paūzi abu lamzaku piedzīvojumus,... kas turpinās.

Valsētāji ir vēsturiska filma, kas iemūzinājusi nākamās XX gs. nogales franču kino zvaigznes viņu karjeras sākumā. Žerāra Depardjē slava sākās tieši pēc šīs filmas, arī Izabella Ipēra (kas *Valsētājos* jaunavas lomā, kurai nevainību laupa abi draugi) kļuš par vienu no izcilākajām franču kino profesionālēm. Miu Miu, kas valdzināja ar absolūtu brīvības pakāpi, profesionālās konkurences ciņā drīzāk piepulcināma zaudētājiem – frizierīte *Valsētājos* ir viena no viņas labākajām lomām. Bet Patriks Devaērs – delveris Pjero – tā arī neizturēja “dzīves valsi”; viņš izdarīja pašnāvību deviņus gadus pēc *Valsētāju* tapšanas. **DR**

• Nakts portjē • Pēdējais tango Parīzē

Režisors E.Eliass Meridžs. Lomās Vilems Defo, Džons Malkovičs, Udo Kirs, Katrīna Makormaka, Edijs Izārdš

Filma par pirmās vampīrfilmas pasaules kinovēsturē, 1922.gadā Vācijā uzņemtas *Nosferatu* / *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* tapšanu. Tikai atskirībā no reālā mēmā šedevra šajā Vampīra ēnā ar aktiera Maksa Šreka vārdu darbojas pavisam autentisks vampīrs, kam par organisku lomas tēlojumu savā filmā tās režisors Fridrihs Vilhelms Murnavs ir apsolījis pieklūšanu skaistules aktrises Grētas kārdinošajam kaklinam. Taču vampīra apetīte izrādās neapbrīnāma... Cits pēc cita pazūd vai tiek atrasti miruši filmēšanas grupas dalībnieki.

Vācu kinokompānija 1921.gadā nolīgst jauno, daudzsolšo un enerģisko teātra režisoru F.V.Murnavu (1888–1931) jau toreiz slavenā Brēma Stokera romāna *Drakula* ekranizēšanai. Drīz Anglijā dzīvojošā Stokera atraitne aizliedz vāciešiem tiesības izmantot filmai grāmatu.

Murnavs nedomā atkāpties un rikojas diezgan brutāli: mazliet izmaina sižetu, grāmatas nosaukumu aizstāj ar *Nosferatu* un grāfu Drakulu pārkrīsti par grāfu Orloku. Pat pēc astoņdesmit gadiem mēmā melnbaltā, tīru ekspresionisma kanonu atdarinājumā filmētā šausmu simfonija reti kuram neliek nodrebēt bailēs, kaut vai redzot vien, kā Maksa Šreka bālais, ar nagiem kā naglām un pāris no allaž muļķīgi drausmā smīniņā sašķobītās mutes izliedušiem zobējiem, solidā, melnā uzvalciņā tērptais vampīrs tipina pa ekspresīvajām dekorācijām sava kārtējā upura vientuļajos meklējumos.

Jaunā Ņujorkas režisora Eliasa Meridža *Vampīra ēnas* vienīgais āķis ir naivs kā bērna asara pieņēmums, ka Makss Šreks nebija visaktieris, bet gan īsts vampīrs, līdz ar to Murnavs *Nosferatu* (1922) ir dokumentāla, ne mākslas filma. Viss pārējais Meridžam ir liela atzišanās mīlestībā Murnava radītajai kinopasaulei, tātad arī atzišanās nespēkā un negribēšanā šo šedevru pārspēt. Kā ticīgais ikonas priekšā Meridžs ar domubiedriem (Holivudas intelektuāļu pulciņš, sākot ar filmas producentu Nikolasu Keidžu, beidzot ar *art-house* kino projektu faniem Džonu Malkoviču un Vilemu Defo) kadru pa kadram restaurē Murnava filmas stilistiskās rozīnītes, citē varoņu vizuālo veidolu un plastiku, protams, pielāgojot to savu pseidodokumentālo fantāziju sīzētiņam.

Tā Murnavs (Malkovičs) savas filmas grupai ar avangardista patosu paziņo, ka nez kur uzraktais aktieris līdz pat filmēšanas pēdējam brīdim atradies tēlā (sveiciens Staņislavska sistēmai – ASV aktieru Bibelei), bet siekalaini krekskošajam, kā tārpam lunkanajam artistam Šrekam (Defo) honorārā sola izmaksāt savu primadonnu, taču tikai



Edijs Izārdš, Katrīna Makormaka un Vilems Defo

tad, kad būs uzņemts pēdējais kadrs. Tā dzīvē tiek realizēts mākslinieku mesiju sauklis – maksla prasa upurus! Vilems Defo vampīra lomā ir ģeniāls kā jau vienmēr, kad šim aktierim nav jāspēlē “normāli cilvēki”. Un Defo ir tik apbrīnojami līdzīgs vācu aktierim Maksam Šrekam, pirmā vampīra tēlotājam kinovēsturē, ka šos divus – Šreku un Defo – pat miesīga māte sajauktu. Šreka–Nosferatu–Defo liķbālais plīkpaura galvaskauss, noasinātie žurkas zobi, kumpais stāvs melnajā ancukā, Fredija Krīgera nagi – šis tēls ir grima un plastikas fantāzijas enciklopēdisks etalons. Uz šādu Defo, kurā fokusējas teju visa monstros klasika, skatīties ir salda bauda. Tomēr, lai cik pedantiski un adekvāti/autentiski visa radošā komanda censtos pārradīt Murnava šedevru “jaunās skaņās”, filma nenostādā, jo ar asprātīgo pieņēmumu par Šreku – vampīru ir par maz veselai pusotras stundas filmai. Nav īsti izgudrots, ko ar šo pieņēmumu darīt un ko tas īsti nozīmē. Pretenzija pārvēršas anekdotē par vampīru, kas aplaktēja nabaga māksliniekus. Kaut gan vielas idejām ir gana: par reālo Maksu Šreku faktiski zināms maz (dzimis Berlīnē 1879.gadā, skolojies pie leģendārā Maksa Reinharta, daudz filmējies, kaut vairums filmu zudušas, miris ar infarktu 1936.gadā), tātad fantāzijai brīvs planējums. Arī istā *Nosferatu* uzņemšanas gaita ir noslēpumu miglā tīta. Murnavs gāja bojā autoavārijā (jau ASV, Kalifornijā), kā saka, nenoskaidrotos apstākļos, turklāt tieši tai vecumā, kad Šreks filmējās Orloka–Nosferatu lomā! Kāda lieliska filma, ja īstais vampīrs būtu nevis aktieris, bet gan režisors, kā tēlainā nozīmē visbiežāk arī ir. **NN**

☛ *Nosferatu* • *Nosferatu*, nakts spoks u.c.

Režisors Čan Vuk Parks. *Lomās Min Sik Čojs, Ji Tae Ju, Hue Džonks Hangs*

Uz kādas Seulas jaunceltnes jumta, spožā saulē samiedzis acis, stāv četrdesmitgadīgs izspūris, bārdains vīrs, kura rokas izraibinātas savādām zīmēm, seja kā sažuvušai senai koka dievībai, un nespēj izrunāt savu vārdu, lai gan tas ir korejiešiem tipisks un vienkāršs – O. Pirms piecpadsmit gadiem viņš bez kāda paskaidrojuma tika nolaupts un ieslodzīts viesnīcas noplukušā istabā. Tagad viņa kabatās sabāzta nauda, mobilais, mugurā dārgas drēbes, tomēr viņš joprojām nezina, kāpēc cietumā pavadīti gadi?



No kreisās – Min Sik Čojs

Ja Kventina Tarantino vadītā Kannu festivāla žūrija nebūtu "saslimusi" ar bērnišķīgo kreisuma slimību un 2004.gada Zelta palmas zaru neiešķiebtu Maikla Mūra politiski lētajam antibuša pamfletam *9/11 pēc Fārenheita / Fahrenheit 9/11* (2004), pasaules kino modes diktētāji par triumfatori atzītu *Veco zēnu* (tā gan saņēma galveno žūrijas balvu, trofejās ir arī Čan Vuk Parka (1963) dzimtenē Dienvidkorejā iegūtie gada labākās filmas un režijas lauri). Kādēļ stāsts par ierindas klerku, tēvu un vīru, ne labāku, ne sliktāku par miljoniem citu, kuru lietainā vakarā galīgi apdzērušos savā nepazīstami ļaundari un 15 gadus izolē no dzīves šaurā mitekli ar vienīgo "logu uz ārpusauli" TV, kas allah rādīja tikai ziņas, karaoki vai populārākās dziesmiņas konkursu, un vienīgo "logu" uz sevi – spoguļi, izpelnījās, Tarantino vārdiem, desmitgades vislabākās filmas slavu? Nerimstošā Āzijas kino mode? Lidzība ar rietumu kinomānu elka Kim Ki Duka stilīgo nežēlības eskalāciju uz ekrāna?

Pirmos piecus gadus O ar sadauzītā spoguļa šķembām centās pārgriezt vēnas – nesanāca... Vēl kā suns mēģināja žēlīgi laizīt vai kost uzrauga zābaku, ar kuru pa šķirbu durvīs tika pastumts ķīniešu *fast-food* – arī veltīgi. Tad vīrs nomierinājās un sāka ar ēdamnūjiņu grebt sienā tuneli bēgšanai. Vai pret mūri līdz asinīm dauzīt kulakus, kļūstot par atriebes mašīnu, kura tajā brīdī, kad izlauzīsies brīvībā, noteikti atriebies tiem nezināmajiem, kas O dzīvi pārvērtā vientulības ellē.

Tās ir filmas pirmās 15 minūtes. Tālāk seko brīnumainākais, ko spējis celuloīda tēlos iemūzināt Čan Vuk Parks – pēdējās piecās dienās pirms atsvabināšanas galvenais varonis mēģina atbildēt uz galveno jautājumu – miklu, kas tam nebija ienākusi prātā garajos piecpadsmit gados: saprast sevi un apjēgt, par ko šāds posts.

Filmā skaistākā aina – O kauja ar parastu amuriti pret baru ļauno – ir ne tikai kinematogrāfiskās horeogrāfijas meistardarbs, bet arī filosofiska ilustrācija, kas notiek, kad amurs atdzīvojas. "Iesmejies, un visa pasaule smiesies tev līdzī, raudi, bet pasaule tev neatbildēs. Raudāsi viens," – tas ir O teksts filmā un, jā, filmas jēgas atslēga. Likto, tas droši vien ir kāds citāts no austrumu gudrībām. Taču ne, tās ir XX gs. sākuma romantiskās amerikāņu dzejnieces Vilksas dzejas rindas, kas sludina pozitīvās domāšanas nepieciešamību, lai kādos mēslos mēs līdz ausīm sēdētu. Tā ka *Vecais zēns* nemaz nav filma par atriebi, bet gan par absolūti muļķīgu, ne ar kādām pragmatiskās loģikas nozīmēm neattaisnojamu jēru optimismu, to optimismu, kas ir tikai pirmais solis uz pašizziņu un – apskaidrību. Tātad glābiņu. Saņemot balvu Kannās, režisors godināja visu četru aktiera Min Sik Čoja filmēšanas laikā dzīvu apēsto astoņkāju piemiņu: protams, dzīves gudrība un paradoksāla, šokejoša brutālisma estētika korejiešu kino nav šķirami. 2006.gadā ASV iznāks šīs filmas rimeiks, galvenajā lomā paredz Bredū Pitu vai Džoniju Depu. **NN**

Režisors **Viktors Flemings**. Lomās **Viviena Li**, **Klārks Geibls**, **Leslijs Hovards**, **Olivija de Hevilenda**

Cerbis Stampix



Klārks Geibls un Viviena Li

Tāras saimniece Skārleta O'Hāra (Li) iekāro Esliju (Hovards), kurš grasās precēties ar Melāniju (de Hevilenda). Dienā, kad sākas Amerikas Pilsoņu karš (1861–1865) starp valdības karaspēku un 11 dienvidu štatiem, Skārleta satiek Retu Batleru (Geibls).

Vai *Vējiem līdzi* ir izcila filma vai ziepju opera ar labi iezīmētu vēsturisko fonu – Amerikas Pilsoņu karš – un grandiozu garumu? Viens gan, tas ir perfekts Holivudas kolektīvās daiļrades paraugs un producenta Devida Selznika dzelzainā tvēriena pierādījums. Arī viena no ambiciozākajām Holivudas zelta laikmeta filmām ar izcilu aktieransambli, krāšņu krāsu filmas izmantojumu un “produkcijas” vērienu. 1940.gadā *Vējiem līdzi* saņēma astoņus *Oskarus* (no 12 nominācijām), tā kļuva par 30.gadu kases rekordisti. Triumfs bija neapstrīdams, gluži tāpat kā tās kvalitātes – māka raiti izstāstīt stāstu, balansējot starp melodramatisko un vēsturisko. Filmas, savulaik arī Margaritas Mičelas romāna āķis joprojām ir spēcīgā Skārletas O'Hāras personība, sievietes ar vitālu dzīvesdziņu un vēlmi pašai veidot attiecības ar vīriešiem, kas gan tipiskāka ir XX gs., ne XIX gs. vidus Amerikas Dienvidu iedzīvotājai. Vismaz tikpat aizraujoša kā Skārletas O'Hāras un viņas kaislību stāsts ir *Vējiem līdzi* tapšanas vēsture.

1936.gada vasarā Mičelas desmit gadu garumā tapušais 1037 lappušu biezais romāns bija kļuvis par vislabāk pārdo to bestselleru Amerikas vēsturē. Ietekmīgais producent Selzniks bija par to ieinteresējies kā par potenciālu kinoprojektu, kaut viņu mulsināja scenāriju speciālistu verdikts: Mičelas sacerējums ir lubene. Tomēr Selzniks iegādājās (par 50 000 dolāru) tā ekranizācijas tiesības. Par *Vējiem līdzi* režisoru tika apstiprināts izcils profesionālis Džordžs Kjukors, taču vislielākā uzmanība tika

veltīta Skārletas O'Hāras meklējumiem, kuros ar aptauju palīdzību tika iesaistītas potenciālo skatītāju masas. Pēdējā brīdī tika apstiprināta britu aktrise Viviena Li. Ja Reta Batlera lomā skatītāji gribēja redzēt vienīgi Klārku Geiblu, tad Geibls nebūt nealka tajā redzēt sevi. Viņu neinteresēja vēsturiskās filmas nosacījumi, turklāt biedēja risks uzņemties lomu, par kuru visiem viss ir zināms. Geibls tolaik bija studijas *MGM* zvaigzne un bez tās piekrišanas nedrīkstēja izvēlēties projektus citās studijās. Tomēr darījums tika noslēgts.

Filmēšana sākās 1939.gada 26.janvārī, pirms tam pie romāna pārmīcīšanas scenārijā strādāja desmitiem autoru (arī Frānsiss Skots Ficdžeralds). Problēmas turpinājās, Kjukora uzņemto materiālu Selzniks atzina par sliktu, režisors tajā vainoja primitīvo scenāriju. Kjukora vietā kā ātrā palīdzība tika iesviests Viktors Flemings (*Ozas burvis/The Wizard of Oz*, 1939), kurš drīz vien tika pie nervu sabrukuma. Viņa stafeti pārtvēra Sems Vuds līdz brīdim, kad Flemings bija gatavs strādāt tālāk. Sekoja kārtējā scenārija pārveide un operatora nomaiņa. Filmas izmaksas vēlās pāri budžeta rāmjiem. Samocītā, ambiciozā projekta tapšana ļāva gaidīt izgāšanos. Tomēr testa skatēs *Vējiem līdzi* uzņēma jūsmīgi, sekoja grandioza pirmizrāde Atlantā 1939.gada 15.decembrī, kuras degšanas aina ir viena no vērienīgākajām filmas epizodēm, un triumfs *Oskaru* ceremonijā.

☛ *Ozas burvis* u.c.

Režisors Vittorio de Sika. *Lomās* Lamberto Madžiorāni, Encio Staijola, Liančella Karella

Bezdarbniekam Antonio (Madžiorāni) uzsmaidījusi laime – viņš ir izcīnījis darbu. Gan ar vienu nosacījumu – par afišu izlīmētāju viņš varēs strādāt, ja viņam pieder velosipēds. Iekilājot mantas no ģimenes šaurās rocības, Antonio nopērk velosipēdu, taču, līmējot pirmo plakātu, tas tiek nozagts. Antonio un viņa dēls (Staijola) izmisīgi klaino pa Romu cerībā atgūt velosipēdu, tātad arī darbu.

Uz plakāta, ko līmē nesensais bezdarbnieks Antonio, ir amerikāņu zvaigznes Ritas Heivortes kārdinošais veidols no filmas *Gilda* / *Gilda* (1946). Bez amerikāņu kino ietekmes, kaut tikai atsaucēs veidā, nav izticis arī režisors Vittorio de Sika (1902–1974) vienā no slavenākajiem itāļu kino neoreālisma virziena darbiem. Viņa *Velosipēdu zagļi* ir kino klasikas zelta vienība, viena no būtiskajām Itālijā 40.gados tapušajām filmām, piederīga neoreālisma virzienam, kas manifestēja atteikšanos no pompozitātes, paviljona dekorācijām un alkainu mešanos reālajā dzīvē – skarbā, nenogrudinātā, arī atteikšanos no profesionāliem aktieriem, retu reizi tos izmantojot vien galvenajās lomās. (Laiku pa laikam principus, kas tuvi itāļu neoreālistiem, kā jaunatklāsmi pasludinās viņu pēcteči, kolēģi citās zemēs: franču jaunā viļņa režisori 60.gados, dāņu *dogmisti* – Larss fon Trīrs un & 90.gados.) Itāļu neoreālisma filmām kā relatīvi tālai vēsturei nepiemīt tas izklaides potenciāls, lai ievilinātu paviršu interesentu. Taču gan de Sikas *Velosipēdu zagļi*, gan cita šim virzienam būtiska režisora Roberto Rosellini darbi (*Roma, atklāta pilsēta* / *Roma, città aperta* (1945), *Paisā* (1946)) ir tās klasikas vienības, bez kurām kino attīstības gaita nebūtu tāda, kāda tā ir. Paradoksāli, kaut arī neoreālistu stihija bija “mazā cilvēka” dzīves dramatisms un reāla vide, par vienu no pirmajām šī virziena aizsācējām itāļu kino tiek uzskatīta Lukīno Viskonti veidotā amerikāņu detektīvliteratūras klasiķa Džeimsa M.Keina romāna *Pastnieks zvana divreiz* ekranizācija, filma *Apsēstība* / *Ossessione* (1942). Šo romānu vairākkārt ekranizējusi arī Holivuda.

De Sika, būdams Itālijā populārs aktieris, režijā debitē 40.gados un jau pirmajos darbos pārsteidz gan ar reālistisko vidi un interesi par “mazā cilvēka” eksistenciāli skaudri saasinātām drāmām, gan ar režijas meistarību. *Velosipēdu zagļi* ir augstas raudzes profesionalitātes paraugs un tās realitātes ilūzija – rafinēta scenārija auglis, kas tēva un dēla (abi ir neprofesionāli aktieri) ceļojumu pa Romas ielām veido kā varoņu saskarsmi ar



Encio Staijola un Lamberto Madžiorāni

dažādām vidēm un sociālajiem slāņiem – lombardu, policiju, baznīcu, zagļu kvartālu, smalku restorānu –, uzkrājot norišu dramatisko enerģiju.

Filma būvēta “kā traģēdija, kas meistarīgi iejaukta no pelniem un smiltīm: nav neviena kadra, kas nebūtu piesātināts ar ipašu dramatisku spēku, nav arī tāda, kas nespētu ieinteresēt neatkarīgi no tā turpinājuma,” rakstīja kinoteorijas autoritāte Andrē Bazēns. *Velosipēdu zagļi* šķietami attīstās kā sagādīšanās virkne, kurās iekuļas tēvs ar dēlu, taču tās dramatisma koncentrācija rada viņu abu attiecības (izmisušais tēvs dēlena acu priekšā kļūs par zagli).

“Velosipēdu zagļi kļuva par vienu no pirmajiem tīrā kino paraugiem. Ne aktieru. Ne sīzeta, ne režisūras; vārdu sakot, ideāla realitātes ilūzija – un šķietami nekāda kino...” (Andrē Bazēns), kaut šis “nekāds kino” fascinē gan ar profesijas kvalitātēm, gan ar eksistenciāli skaudru dramatismu. Tās starptautiskās ietekmes pierādījums – filmas saņemtais *Oskars*. Itāļu neoreālisma kino (1945–1949) skolu izgāja arī vēlākie itāļu kino milži Federiko Fellini un Mikelandželo Antonioni. **DR**

► Divas sievietes • Ceļš • Piedzīvojums u.c.

Režisors Maiks Lī. Lomās Imelda Stontona, Fils Deiviss, Džims Broudbents



Imelda Stontona un Fils Deiviss

Londona, XX gs. 50.gadi. Vera Dreika (Stontona) dzīvo kopā ar vīru (Deiviss) un saviem pieaugušajiem bērniem materiāli pieticīgi, bet visumā harmoniski. Viena strādā par apkopēju, kaut Verai ir arī cita – slēpta dzīve un, vinasprāt, misija, par ko nenojauš nevienš no viņas tuviniekiem. Vera palīdz nelaimē nonākušām meitenēm, viņa veic nelegālos abortus, nenemot atlīdzību. Viena no Veras meitenēm nonāk slimnīcā, par viņu ieinteresējas policija. Veru arestē.

Vēnēcijas kinofestivālā 2004.gadā triumfējusi un Zelta lauvu saņēmusi britu režisora Maika Lī (1943) filma *Vera Dreika* ir viens no mulsinošākajiem darbiem, kas nonācis ietekmīgāko festivālu uzmanības lokā. Pagrīdes abortu veicējas drāma, kas sevi neuzskata par slepkavu, bet gan glābējengēli: ko britu režijas autoritāte Lī ir gribējis ar to pateikt un kāda galu galā ir viņa attieksme pret svēto grēcinieci, kura par savu "misijas darbu" nonāk cietumā, pat isti neapzinoties, kādēļ... Maika Lī filmas vienmēr bijušas pārāk niansētas, noskaņās, pustoņos tveramas, lai no tām ar žurnālistikas cirvi mēģinātu izcirst vienīgo un pareizo atbildi. Un tomēr: "Vairums manu filmu ir bijušas par vecākiem un bērniem – par dzīvi ar bērniem un bez bērniem, par gribētiem un negribētiem bērniem. *Vera Dreika* gribēju parādīt to ļaužu kategoriju, kas uzskata abortus par nepieciešamo ļaunumu. Vera ir vitāla, dzīvi mīloša sieviete un pārliecināta dzīvību iznīcinātāja no "darba brīvā laika"... Pārapszīvotā pasaulē aborti ir būtiska tēma, izspēlējot filmas darbību 50.gados, es varēju daudz precīzāk iezīmēt morālo dilemmu, nevis nodarboties ar rupju propagandu. Turklāt mans darbs ir izvirzīt jautājumus, nevis piedāvāt virspusējus secinājumus," – tā Maiks Lī. *Vera Dreika* ir pustoņu un noskaņu filma, tās radītā 50.gadu Londonas atmosfēra ir nomācoša un klaustrofobiska (faktiski visa filmas darbība norisinās tumšās, šaurās telpās – istabās, tiesas zālē) un tās varoņi šķiet daudz vecāki

par saviem gadiem. Četrdesmit piecus gadus vecajai Verai Dreikai filmā piemīt sešdesmitgadīgas sievietes stāja un āriene, un tā nav kļūda, bet gan Maika Lī novērojums, ka tolaik cilvēki "novecoja" (pārtika, apģērbs...) krietni agrāk. Filmas retro nepiemīt ne kriptas nosacīta teatrālisma glances: 50.gadu vide ir vielski, teju jutekliski sajūtama kā istabeļu smārds un nebeidzamā tumsa. Šķiet, racionālajam skaidrojumam (detalū, pat sajūtu precizitāte) piepalīdz iracionālais – Maika Lī spēja padarīt inscenētu kino laiku par skatītāja juteklisku un emocionālu pieredzi.

Lī nav jaunienācējs ne britu kino, ne starptautiskajā apīrītē: kopš filmu *Kailais/Naked* (1993) un *Noslēpumi un meli/Secrets and Lies* (1996) balvām Kannu kinofestivālā un *Oskara* nominācijām (*Noslēpumi un meli* un mūzikālajai *Kājām gaisā/Topsy Turvy*, 1999) ar viņu rēķinās kā vienu no būtiskākajiem britu režisoriem, kurš jēdzienu "realisms" kino ir piepildījis ar niansētu jēgu. Lī, kura karjera sākās jau 70.gados TV filmu lauciņā un apīriezienu uzpēma 80.gadu izskaņā ar filmām *Lielās cerības/High Hopes* (1988), *Dzīve ir salda/Life is Sweet* (1990), piemīt spēja mazpazīstamus britu aktierus padarīt par zvaigznēm (piemēram, Brendu Bletinu) un stāstus iz mazo cilvēku dzīves pārvērst augstas raudzes drāmās, kas ne mirkli negrēko ar patosu un melīgumu (šāda kaite piemīt Maika Lī kolēģim, vēl vienam britu kino realisma virzienu kopējam Kenam Loučam). **DR**

Režisors Rainers Verners Fasbinders. Lomās Rozela Cēha, Hilmars Tate, Kornēlija Frobese

50.gadu ekonomiskā brīnuma Vācija. Pēdējā seansā pie kinoteātra sporta žurnālists Roberts (Tate) sastop apjukšu, izmīsušu sievieti. Viņš vēl nenojauš, ka lietū sācies vienas nakts romāns izvērtiesies murgainā, uzmācīgā tuvībā ar populāro kara laika kinozvaigzni Veroniku Fosu (Cēha), kura cieš ne tikai no kaunpilnās pagātnes, bet arī atkarības no morfija. Un kura ir jāglābj, kaut gan aviņnieka oza diktē – žurnālista rokās iekritusi sensācija. Pagaidām dziva.



Rozela Cēha

Nezvēra temperamentā strādājošā (14 gados 41 filma ir rekords) vācu režisora Rainera Vernera Fasbindera (1945–1982) māksliniecisko kaislību lokā ir vērojamas trīs ģenerālās līnijas. Pirmā ir teicama prasme tikt galā ar literatūru, klasisko vācu prozu: apliecinājums ir divi meistardarbi *Efija Brīsta / Effi Briest* (1974) un *Berlīne, Aleksandra laukums / Berlin, Alexanderplatz* (1980).

Otrs vadmotīvs ir režisora iecienītā, Brehta teātra estētiskas tradīcijās izauklētā (Fasbinders sāka interesēties par mākslu kā novatoriskā *Action Theater* dibinātājs Minhenē 1967.gadā) personīgās dzīves politizācija, lai ar konkrētu cilvēku likteni caur intīmo, sentimentālo kā asaras kristāliņu izstāstītu savas dzimtenes Vācijas stāstus – līdzības, filmas – metaforas, kuru žanriskā piederība visbiežāk ir lētā melodrāma (āķis, kā pievilināt skatītāju), bet kas sīzeta vispārīguma potenciālā tuvas episka barokālisma alegoriskajai pasaules uztverei, formā virtuozī stilizētām simbolismam. Izcilākās Fasbindera filmas – politiskās metaforas, bez šaubām, ir *Lili Marlēna / Lili Marleen* (1980), *Marijas Braunas laulības / Die Ehe der Maria Braun* (1978) un *Lola / Lola* (1981).

Visbeidzot – sarkanais pavediens, kas apvieno ij pirmās, ij otrās – sievietes kā centrālie režisora pielūgsmes un izpētes objekti (atšķirībā no attiecībām dzīvē, kurā viņš priekšroku deva sava dzimuma pārstāvjiem). Koncentrēšanās uz sievietēm skaidrojama ne tikai ar faktu, ka Fasbinders prata sastrādāt ar ļoti labām aktrisēm, kuras viņš dievināja un loļoja, vienmēr uzsverot, ka sieviete kā partneris darbā nepievil (un viņas – Vācijas labāko kino un teātra aktrišu buķete Hanna Šigula, Eva Matesa, Elizabete Trisenāra, Irma Hermane, Kristīne Kaufmane, arī

franču zvaigzne Žanna Moro... – atbildēja ar līdzīgu pretmīlu darbā), bet arī ar režisora viltīgo menedžera ožu: kinoteātru apmeklētājus taču vieglāk uzrunāt tieši ar aizgrābjošu sievietes likteņstāstu (bez jau minētajām tipisks sieviešu gabala koncentrāts, kvintesence ir *Petras fon Kantas rūgtās asaras / Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972).

Veronikas Fosas ilgas ir filma, kurā saslēdzas visas Fasbinderam būtiskās, droši var apgalvot – režisora grēksūdzes tēmas: te ir gan narkotiku traģēdija (Fasbinders mira 1982.gadā no pārdozēšanas), gan smalka meditācija par neglābjami zudušo melnbaltā kino burvību, par kino kā sava veida aizmiršanos, arī narkotiku (filma ir perfekta 40.gadu *film noir* stilizācija), gan pārdomas par slavas un zvaigznes statusa mirklīgumu un obligāto vēsturisko vainu (filmas galvenā varone mokās ar bezmiegu arī tādēļ, ka sapņos redz sevi, nacistu milētu zvaigzni, gāzes kamerā). Tomēr visvairāk Fasbinderu interesē, kā stilistiski parādīt šo melnbaltās kinopasaules maģisko spēku, tādēļ filmas spējie, acis žilbinošie kontrasti starp gaismu un tumsu, starp melnu un baltu, starp dienu (gaismu, nāvi) un nakti (isteno dzīvi, kinozāles paradīzes drošību). Tie tiešām liek justies kā narkomānam. Un ir skaidrs, ka Veronikai, kura aizvien remdējas/gremdējas morfija svētlaimē, ārsti – šie cilvēki baltā, ar spožo gaismu, ar apziņas skaidrību atnesis tikai vienu – nāvi. Tas vēl ir jautājums, vai šādu glābiņu alks Veronika. Sterils baltais kā skaidrība un visa beigas. Iespaidīga metafora, kurā pavisam drīz (pēc gada) izgaiss arī režisors, apliecinādam, ka viņa dzīve un mākslas darbs nav nošķirami. **NN**

☛ Marijas Braunas laulības

Režisors Aleksandrs Sokurovs. Lomās Leonids Mozgovojs, Marija Kuznecova, Sergejs Ražuks



Leonids Mozgovojs

Zodiakālā nosaukuma filma *Vērsis* ir un nav stāsts par Ļeņinu. Jā, formāli tā ir filma par Ļeņina pēdējām dienām jeb nāves hronika, kādas nāves atdzīvināšana, kurā cilvēks kļūst par viensūnas radījumu bez gribas, bez prieka, bez prāta. Tāda, lai man tiek piedots, gandrīz čehoviska noskaņu filma – dabas varenā idille lauku ainavā un dabas dabiskie procesi, pie kuriem pieskaitāma arī Ļeņina fizioloģiski garīgā degradēšanās slimības dēļ. Patiesībā tiešām vienas konkrētas fizioloģiskas nāves hronika, kurā cilvēks atgriežas savā dzīvnieciskajā pirmstāvoklī – viņš pamazām kļūst par sakni, par viensūnas radījumu bez gribas, bez prieka, bez prāta – tirā svētlaime, ko fiksējusi režisora – operatora paša Aleksandra Sokurova (1951) acs un ko ģeniāli nospēlējuši pilnīgi visi aktieri – kā galms karali, karalim esot plikam arī vārda tiešā nozīmē. Filmā netrūkst fizioloģisma un tieši slimības fizioloģisma: visādas vānosāšanas, medicīniskās procedūras, paralīzes ierobežotās knapās kustības, tikai čurāšanas gultā vēl pietrūkst, viss pārējais no galvenā Krievijas pacienta slimības ainas *Vērsī* ir redzams kā iepelējušas dūmakas smārdā. Filmas kolorītu var dēvēt par liķisku, satrunējuši brūnganu, te viss, šķiet, ož pēc nāves.

Jā, viena no pasaulē ietekmīgākajiem autorkino (33 filmas!) pēdējiem mohikāņiem Aleksandra Sokurova iecerētās vēsturisko personību kinotrilogijas otrā daļa ir veltīta pasaules proletariāta vadonim un kapitālisma kvēlajam kapracim, tam konkrētajam Vladimiram Iljičam Uljanovam-Ļeņinam, kuru ar pilnīgi pretējām izjūtām – pielūgsmes tirpām un mēmām šausmām – atceras cilvēki arī Latvijā. Tieši viņa ķermenis ir filmas aplūkojamais izpētes objekts. Filma rēbuss, kuras noskatīšanās sadala cilvēkus divās kareivīgās nometnēs: tajos, kas ir šīs filmas mākslinieciskā vēstījuma spēcīgi uzrunāti (es piederu šiem), un

Stāsts par pusi dienas Vladimira Iljiča Lenina (Mozgovojs) mūžā, kuru viņš, pilnīgi un neatgriezeniski vecs, fiziski un garīgi slims, pavada Gorkos savu tuvinieku – sievas Krupskajas (Kuznecova), māsas un apkalpotāju-sargu-zinotāju – sabiedrībā, un to, kā uz astoņām minūtēm pie viņa ierodas Kāds ar nepārprotamām Staļina (Ražuks) figūras rudimentārajām pazīmēm.

tajos, kas saskata Sokurova estetizētajā piegājienā vēlmi ja ne attaisnot, tad humanizēt cilvēku, iespējams, kura politisko pasaules uzbūves ideju realizācija pasaulei nesusi daudz vairāk ļaunuma par fašismu.

Tādēļ apgrēcīgi ir pat mēģinājumi izlikties nezinām, kas tas Uljanovs-Ļeņins ir par zvēru un kāda bijusi viņa loma XX gs. (pārmest Sokurovam, profesionālam vēsturniekam un turklāt reliģiozām cilvēkam, Ļeņina šķietamu glorificēšanu ir vismaz divaini). Palieku pie pārliecības, ka Ļeņins *Vērsī* ir tēls – zīme, turklāt filosofiski viltīga, iespaidīga zīme vienpersoniskas varas bezspēcīgajam idiotismam, līdzīga kā Hitleram viņa filmā *Molohs/Moloh* (1999) bija varas absurda ekscentrisma zīme. Vara, pēc Sokurova prāta, tāpat ir absurdi smieklīga (!) un slimā ar atrofisku idiotiju.

Var jautāt, vai šīs Sokurova varas nesēju pētniecības studijas – atmaskojumi nekļūst par sava veida apstēbtību ignorēt visu laicīgo, kurā vara taču joprojām ir viens no efektīvākajiem sabiedrības strukturēšanas mehānismiem? Un vēl jautājums – vai tad režija kā profesija nav tikpat tirāniska nodarbošanās, kas iecerētā rezultāta sasniegšanai pārspēj visu pasaules Ļeņinu-hitleru apstēbtību (Aleksandrs Sokurovs kā režisora tips ir pedantiska nesaudzīguma etalons, tiesa, arī pret sevi)?

No otras puses, apbrīnodsams režisora meistarību manipulācijās ar ekrāna valodu un tās iedarbes spēku uz skatītāju pat zemapziņas līmeni (un tieši tā *Vērsis* iedarbojas uz mani – kā signāls par cilvēka ķermeniskuma fizioloģiski apgrūtināšanu smagmi), tomēr ņemu vērā, ka *Vērsis* var tikt uztverta kā indulgence tirānijai. Tas, protams, ir grēcīgi, ja uz tādām domām filma vedina. Trilogiju par pasaules varenajiem noslēdz filma par pēdējo Japānas imperatoru Hirohisto (*Saule/Solnce*, 2004). **NN**

☛ Krievu šķirsts • Tēvs un dēls

Režisors **Alfreds Hičkoks**. Lomās **Džeimss Stjuarts**, **Kima Novaka**, **Barbara Belgedžesa**, **Toms Helmors**

Izbijis policists **Skotijs** (**Stjuarts**), kurš cenšas atbrīvoties no vainas sajūtas (viņa dēļ vajāšanas laikā pa namu jumtiem gājis bojā kolēģis) un mokošajām bailēm no augstuma – *vertigo*, piekriet sena pazīnas biznesa piedāvājumam. Pazīna (**Helmors**) lūdz **Skotiju** pasekot viņa sievai **Madlēnai** (**Novaka**), kura ciešot no personības dubultošanās un suicīda tieksmēm. Tā **Skotijs** tiek ievilkts rafinētā kriminālintrīgā, kurā, izrādās, neviens nav tas, par ko uzdodas.

Absolūts Hičkoka šedevrs, viena no režisora rafinētākajām un seksuāli divdomīgākajām filmām, kura nevainojami darbojas gan detektīvintrigas izklāsta, gan Hičkoka “firmas ēdiena” *suspensa* jeb spriedzes, gan erotiski aktīvu zīmju sistēmās. *Vertigo* ir Hičkoka (1899–1980) augstā dziesma vīrieša vājumam un sievietes neglābjamai samaitātībai, kas izrisinās dubultnieku un melu apsēstā telpā. Liela meistara un liela ciniķa veltījums mīlestības neiespējamībai, kurā filmas galvenajam varonim **Skotijam** lemts iekrist blondās **Madlēnas** (**Novaka**) valgos, lai šķietami viņu zaudētu, tad atgūtu un zaudētu vēlreiz. Somnambuliskā blondīne, kuru **Skotijs** izsekojis pēc paziņas lūguma, tomēr izdara pašnāvību, nometoties no klostera zvanu torņa. Sava *vertigo* reiboņu dēļ **Skotijs** nav spējis viņu atturēt no letālā soļa. Sieviete ir mirusi, taču ne **Skotija** apmātība: viņš alkaini meklē mirušā kaislības objekta līdzinieci... un arī atrod – pavulgāras rudmates (tā pati **Novaka**) veidolā, kura drīz vien gatava atbildēt **Skotija** kaislei un atklāt savas kārtis – viņa ir šī dubultnieku nozieguma līdzdalībniece... “Ir par vēlu,” saka **Skotijs** un atgrūž sievieti, un jau atkal otro reizi **Hičkoks** izspēlē epizodi klostera zvanu tornī. Neticiet laimīgo beigu iespējamībai: **Skotija** un **Madlēnas** iekāres brīži nav bijuši sinhroni, turklāt grēcīgajai būtnei **Hičkoka** filmu vērtību sistēmā pienākas sods. Sieviete krīt no klostera zvanu torņa – neatgriezeniski. *Vertigo* **Hičkoks** filmē vienu no saviem iemīļotākajiem aktieriem **Džeimsu Stjuartu** (gluži tāpat kā *Logā uz sētu / Rear Window*, 1954) pievilcīga vīrieša ar defektu lomā un vienu no savām klasiskajām vēsajām blondinēm **Kimu Novaku**. **Hičkoka** ciniskās blondiņu teorijas pamatā – ledusaukstas sabiedrības dāmas, kuru veidols slēpj versmainas kaislības, viņa filmās tās izspēlēja **Ingrīda Bergmane**, **Greisa Kellija**, **Tipija Hederna** un **Kima Novaka**, kurai tieši pienākas krāšņākā eksemplāra gods. Tieši **Novaku** tās



Džeimss Stjuarts, Kima Novaka

jutekliskuma un “vulgaritātes” dēļ **Hičkoks** esot nicinājis un iekārojis visvairāk, kā jau cilvēks, kurš savas kaislību drāmas izspēlēja uz ekrāna, nevis pats savā klusajā un mierīgajā laulībā ar montāžisti **Almu**. Un “nicinot” radijs **Novakas** aktrises karjeras kroņa lomu. Virkne *Vertigo* epizožu ir kanonizētas zelta klasikas kārtā: **Skotija** reiboņi – torņa kāpņu baisā šilīeršanās (ja gribat, varoņa vīrišķīgās impotences zīme), **Skotija** murgu aina, filmas dramatiskā fināla epizode, arī **Bernarda Hermana** ģeniālā mūzika. Tas viss ir meistarības reibonis – ģeniālais *Vertigo*. **DR**

● Psiho • Logs uz sētu • Putni u.c.

Režisori Roberts Vaizs, Džeroms Robinss. Lomās Natālija Vuda, Ričards Beimers, Džordžs Čakiris, Rita Moreno



No kreisās – Rita Moreno

Divas imigrantu bandas Amerikā – poļi šarki/haizivis un puertorikāņi dzēti – cīnās par varu un ietekmi. Bijušais dzētu lideris Tonijs (Beimers) ir iemīlējis šarku vadona Bernardo (Čakiris) māsā Marijā (Vuda). Viņu abu mīlestībai pretojas visi un viss, vienīgais izņēmums ir Marijas draudzene Anita (Moreno).

Enerģētiski eksplozīvais, desmit *Oskariem* apbalvotais mūzikls joprojām ir viens no labākajiem Holivudas mūziklu žanra devumiem. Tā pamatā liktā drāma – divu bandu naidis un divu jaunu cilvēku mīlestība, kas cenšas sacīties pret aizspriedumiem un apstākļiem, – ir aizgūta no klasiskās Šekspīra lugas *Romeo un Džuljeta*. Savulaik *Vestsaidas stāsts* salauza Holivudas romantiski glāsmaino mūziklu tradīciju, šo šķietami tik mākslīgo un nosacīto žanru mērķtiecīgi tuvinot realitātei – skarbai, dramatiskai, sociāli konkrētai. Lai nu kas, bet rasu naidis (puertorikāņi pret poļiem), policijas korupcija un tamlīdzīgas reālās dzīves atsaucēs vēl nekad nebija ielauzušās saulainajā un, šķiet, hermētiski noslēgtajā Holivudas mūziklu tēmu lokā (mīlestība, skatuves karjera u.c.). Arī vienā no *Vestsaidas stāsta* izteismīgākajiem muzikālajiem numuriem – Ritās Moreno (viņas varone Anita būtībā ir *Romeo un Džuljetas* aukles tēla interpretācija) dziedātajā hitā *America* izskan kaismīgas “balto Ameriku” nosodošas notis. (“Dzīvei Amerikā nav ne vainas, ja vien tu esi baltais,” dzied Moreno.) Holivudas mūziklā vēl nekad nebija valdījušas tik nežēlīgas un brutālas kaislības, un vēl nekad divu bandu naidis uz dzīvību un nāvi un divu jaunu cilvēku mīlestība kā izaicinājums tam nebija tik virtuozī saauستی vienā dramatiskā un eksplozīvā audeklā, vienotā veselumā, kurā dar-

bība un horeogrāfija – dziesmas un dejas – loģiski pārpļūst viena otrā, mērķtiecīgi strādājot galvenajam – vērienīgas drāmas radīšanai.

Pirmo reizi Holivudas mūzikla darbība risinājās nevis izskaistinātās pilsētas ainavās, bet imigrantu apdzīvotos rajonos – skarbos un vizuāli nepievilcīgos. Lai gan tās bija tikai dekorācijas, *Vestsaidas stāsts* pierādīja, ka mūziklam nav jāatgādina cukurgailīti, tas var būt skarbs, dramatisks, kaismīgas enerģijas pilns, tā galvenie varoņi raujas jūtās, kas lemtas traģēdijai, ar kaislīgu nolemtību. Tuvu ideālam bija Marijas un Tonijs lomu atveidotāji Natālija Vuda un Ričards Beimers, tomēr *Oskarus* saņēma viņu kolēģi, kolorītie otrā plāna lomu tēlotāji Rita Moreno un Džordžs Čakiris.

Holivuda neizdomājā *Vestsaidas stāstu* no nulles – filmas pamatā bija jau uz skatuves panākumus guvušais Leonarda Bernsteina mūzikls, Artura Laurentsa un horeogrāfa Džeroma Robinsa 1957.gada Brodvejas uzvedums. Robinss, kura horeogrāfa talantam bija būtiska nozīme skatuves mūzikla revolucionarizēšanā 40.gados, kļuva arī par filmas *Vestsaidas stāsts* līdzrežisoru, dalot režijas varu ar Robertu Vaizu, savulaik ģeniālā Orsona Velsa montāžistu (filmā *Pilsonis Keins/Citizen Kane*, 1941), vēlāk arī *Mūzikas skanu/The Sound of Music* (1965) režisoru. **DR**

☛ Pilsenis Keins u.c.

Režisors Deivids Kronbergs. Lomās Džeimss Vuds, Debija Herija

Kādas TV komercstacijas līdzīpašnieks Makss (Vuds), meklējot "acu produktus" savam TV kanālam, uzduras raidījumam Videodroms. Šis nezināmu konkurentu veidots raidījums Maksam šķiet skatāmvielas ideāls: dokumentēti slepkavību un spīdzināšanas akti, kas paredzēti brutālam jutekļu uzbudinājumam... Pamazām Makss nonāk neatgriezeniskā vardarbīgā Videodroma ietekmē.



Džeimss Vuds un Debija Herija

Šo kanādiešu režisora Deivida Kronberga (1943) filmu popārta elks Endijs Vorhols nodēvē par 80.gadu *Mehānisko apelsīnu* / *A Clockwork Orange* (1971), salīdzinot ar Stenlija Kubrika hrestomātisko vardarbības un indivīda attiecību pētījumu. (Griezīgi izaicinošās Kubrika filmas galvenais varonis – izvarotājs un varmāka – tiek pāraudzināts, pakļaujot "smadzeņu skalošanai" – liekot skatīties vardarbīgu kinohroniku un filmu fragmentus). Tā ir arī pirmā filma, kas mudina pret kopš 60.gadu beigām eksperimentējošo Deividu Kronbergu izturēties nopietnāk. Arī *Videodromā* triumfē Kronberga apsēstība – ķermeņa iespējamo mutāciju tēma, kaut paralēli drebulīgām šausmām un formas eksperimentiem Kronbergs uzplēs ārkārtīgi būtisku tēmu: mediju varas un vizuālas vardarbības ietekmi uz cilvēku.

Aktiera Džeimsa Vuda varonis nonāk nelegālās ētera narkotikas *Videodroma* ietekmē. Tā izraisītais jutekļu un miesas kairinājums izrādās mērķtiecīga plāna sastāvdaļa, kura mērķis ir padarīt Maksu par viegli vadāmu un vardarbību sējošu lelli. Tieši tāds ir *Videodroma* mērķis – pakļaut un manipulēt, liekot iznīcināt un sēt

vardarbību pret citiem un galu galā pret sevi. *Videodroma* morāle ir neslēpta: mediju svētītā vardarbība paverdzina un iznīcina to lietotāju. Turklāt šajā filmā pirmo reizi Kronbergs redzams ne tikai kā labs fantastikas žanra profesionālis (vairāki šī žanra meistardarbi *Muša* / *The Fly* (1986), *Kailā maltīte* / *Naked Lunch* (1991), *eKsistenCe* / *eXistenZ* (1999) taps vēlāk), bet arī kā autors ar precīziem ētiskajiem principiem. Kronbergs azartiski rotaļājas ar sirreālām detaļām un faktūrām: videokasete ar vardarbīgā šova ierakstu tiek iebāzta varoni caur atveri viņa vēderā kā vienkāršā videospēlētājā, padarot šova skatīšanos arī par fizioloģiski vardarbīgu pieredzi. Priekšmetiskā vide (videokasetes, TV ekrāns, pats TV) *Videodromā* pārtop pulsejošā, gaļīgā matērijā. Savukārt cilvēka ķermenis tajā iegūst mehānisma funkcijas un vadāma priekšmeta atkarību. Par spīti *Videodroma* tagadējam kulta filmas statusam, reakcija pēc filmas pirmizrādes bija pretrunīga un tās komerciālie panākumi, kuros bija ieinteresēta filmu finansējusi Holivudas studija *Universal*, ļoti pieticīgi. DR

☛ Muša • eKsistenCe

Režisors Nikolass Rejs. Lomās Hamfrijs Bogarts, Glorija Greiema, Frenks Lovedžojs



Glorija Greiema un Hamfrijs Bogarts

Holivudas scenārists ar agresīvu raksturu un buksējošu karjeru Diksons Stils (Bogarts) ir sanēmis piedāvājumu ekranizēt kādu lubu romānu. Vins uzaicina restorāna garderobes meiču, kas sakās esam lasījusi šo grāmatu, izstāstīt tās saturu pie viņa mājās. Atceļā no Diksona dzīvokļa meitene tiek nogalināta; scenārists ir galvenais aizdomās turamais. Taču viņa alibi nodrošina kaimiņiene, ne ipaši veiksmīga aktrise Lorela Greja (Greiema). Tas ir abu attiecību sākums.

Es dzīvoju tās pāris nedēļas, kamēr tu mani milēji – tik holivudiski melodramatiski saldu tekstu viens otram filmā saka Hamfrija Bogarta un Glorijas Greiemas varoņi. Viņi citē Bogarta varoņa “sacerēto” scenāriju, ko viņš vienā elpas vilcienā uzrakstījis savādā laikā: policija tur viņu aizdomās par slepkavību un viņa mīļotā sievietē citīgi pretojas pašas bailēm, ka tā varētu būt patiesība. *Vientuļā vietā* ir ne tikai Holivudas kanonu ļodzītāja, režisora Nikolasa Reja (1911–1979) viena no labākajām filmām, bet arī darbs, kas piedāvā skarbu skatījumu uz sapņu fabriku. Rejs ar Holivudai piederīgā tiesībām kaismīgi vētīja Holivudas mitu, gluži tāpat kā Billijs Vailders 1950.gadā tapušajā filmā *Sanseta bulvāris / Sunset Blvd.* (1950) – egoisma un izbālējušas slavas drāmā, kuras ilūzijās kā Salomes plivuros tinās tās galvenā varone izbijusi mēmā kino zvaigzne Norma Desmonda (G.Svensone). Filmas *Vientuļā vietā* varonis Diksons Stils vēl ir Holivudai piederīgs, kaut viņa pēdējais hits bijis jau sen, pirms kara, bet viņa agresijas un destruktīvas lēkmes, lolojot radošas ambīcijas un pīrgājoties par “Holivudas produktu pieprasījumiem”, viņu jau teju ir nostatījušas uz aizmirstības robežas. *Vientuļā vietā* ieņem īpašu vietu šo “Holivuda par Holivudu” filmu sērijā arī tās valdzinošā nejauceņa Diksona Stila lomas tēlotāja Hamfrija Bogarta spēles dēļ. Kaut šķietami Bogarts neizkāpj no sev ierastajām sim-

pātiskā ciniķa cībām: tādi destruktīvi, ciniski un šarman-ti ir gan viņa Rīks *Kasablankā / Casablanca* (1942), gan detektīvs Sems Speids melnajā filmā *Maltas vanags / The Maltese Falcon* (1941) – divi vispopulārākie Bogarta filmu varoņi. Tomēr satikšanās ar Nikolasu Reju, režisoru ar pamatīgu teātra režijas pieredzi (un arī arhitekta izglītību), ļāva Bogartam rakt dziļumā, uzvārdit biedējošas sava varoņa izpausmes: impulsīvu agresiju, destruktīvu, lavīnveidīgas dusmu lēkmes. Par spīti detektīvintrīgai, *Vientuļajā vietā* būtiskākā nav tās šķetināšana (ir Stils vainīgs meitenes slepkavībā vai nav), bet gan bailes, kas saēd dvēseli. Divu cilvēku – Stila un viņa jauniegūtās draudzenes – attiecības, kas dažu nedēļu laikā no jūsmīgas aizrašanās pārtop aizdomu un baiļu saārdītā postazā.

Rejs, būdams viens no sava laika savdabīgākajiem Holivudas režisoriem, mācējis dzelzainas sistēmas ietvaros izvairīties no kompromisiem: viņš vienmēr bijis uzticīgs spēcīgiem, vērienīgiem raksturiem, kuri mēģinājuši dumpoties pret apstākļiem un nosacījumiem. Tāds ir gan 50.gadu ikonas Džeimsa Dina varonis filmā *Dumpinieks bez iemesla / Rebel Without a Cause* (1955), gan Bogarta varonis *Vientuļajā vietā*. Rejs ir uzņēmis arī vienu no pirmajām Holivudas filmām, kuras centrā ir narkotiku atkarības tēma *Lielāks nekā dzīve / Bigger Than Life* (1956). DR

► Dumpinieks bez iemesla • Sanseta bulvāris u.c.

Režisors Maiks Figiss. Lomās Džons Malkovičs, Sefrona Berouza, Kiāra Mastrojāni, Laura Morante, Bērts Reinoldss, Selma Haijeka, Džūljens Sends, Lūsija Liu, Ornela Muti

Par kino un kanibāliem. Starptautiska filmēšanas grupa ierodas Venēcijā, lai natūrā izspēlētu Šekspira un Mārlova laikabiedra Džona Vebstera klasisko traģēdiju Malfi hercogiene (1614), nofilmējot spēles procesu Dogmas stilā. Raibā kompānija apmetas glaunā jūgendstila viesnīcā Hungaria Lido salā, nedomājot, ka viņus gaida "patikams" pārsteigums – hotela pagrabā pulcējas kanibālisma rituālu mīlotāji, kuri turklāt ir svēti pārliecināti, ka tieši bohēmiskā kinolauzu grupa nodērēs ideālām vakarinām. Filmas režisors, kuru otrā darbadiēnā nogalina anonīms bandīts no kanibālu mafijas, pēc ilga laika pieceļas no mironiem un visiem stāsta, kas patiesībā notika viesnīcā...



Kjara Mastrojāni

Viesnīca un *Laika kods/Timecode* (2000) ir divas ekstrēmākās drosmīgā un kompromisus nicinošā, taču nereti Amerikā strādājošā britu režisora Maika Figisa (*Bēgot no Lasvegasas/Leaving Las Vegas* (1995), *Vienas nakts sakars/One Night Stand* (1997)) eksperimentālās ciparu kameras filmas, kurās režisors, manuprāt, ar to sarežģīto formu (vienā ekrāns sadalīts četrās simultāndarbības telpās, otrā poliekkrāni plus pati sižeta struktūra sasmalcināta vēl sīkākās drumslās, kuras "jāmontē" skatītājam) izskaidro cilvēka apziņas fenomena īpatnību: to, ka mēs vienlaikus dzīvojam vairākos stāstos, ka dzīve nav lineāri secīgs, kontrolei pakļaujams notikumu un cēloņsakarību rīts, ka intriga ir ikviena mākslas fakta dzinējs un, ja tā visa nav, zūd jēga gan laikam, gan dzīvībai (ekrānā). Protams, atsevišķa tēma ir realitātes mīmīkrija un tas meistarības limenis, kādā Maiks Figiss (1948) sinhronizē daudzās vienlaikus notiekošās darbības: gan formāli aizraujošu ceļojumu pa filmas iekšējo telpu, gan filosofisku līdzību par tēmu, kas tad galu galā ir cilvēks. Apmaldījies ezītis miglā? Kanibāls, kas gaļas vietā pārtiek no citu enerģijas? Un vai katrs mākslinieks arī kaut mazdrusciņ nav šāds enerģētiskais vampīrs, kas zīž bijušās kultūras asinis? Figiss eksperimentē ar kinovalodu, konkrēti, manipulācijām ar t.s. filmas stāstu jau kopš 1994.gadā uzņemtais visnotaļ klasiskās britu filmas *Brauninga versija/The Browning Version* laikiem, arī *Nevainības zaudēšanā/*

The Loss of Sexual Innocence (1999) režisors upurē naratīvo taisnvirzienu par tik jutekliskās sajūtu pieredzes izpēti ar kino līdzekļiem. Kā atzīst Figiss: "Es sapulcinu radošu personību komandu, dodos prom no studiju rutinas, piemēram, uz Venēciju vai kā *Laika kodā* – prom no Losandželosas, lai aptuveni trīs nedēļu laikā kopīgi strādātu pie kino iespēju paplašināšanas, arī skatītāja fantāzijas un domāšanas aktivizēšanas. Iespējams, daudziem šāds darbs maina attieksmi pret kino kā bezrūpīgu izklaidi..." Spriežot pēc tā, kādas interesantas aktieru komandas – *Viesnīcā* vien divi duči itāļu, amerikāņu un angļu teicamu profesionāļu – režisoram izdodas savākt, Figisa eksperimenti tiešām ir svētīgi. Nerunājot nemaz par to, ka Figiss ir pasaules rekordists skaistuļu daudzuma pulcināšanas ziņā uz vienu filmas kvadrācentimetru. Vērojot, ar kādu patiku viņš planē pa Figisa sacerēto, jā, murgaino sižetiņu interjeriem, aizmirsti, ka tikko esi redzējis Džonu Malkoviču samta beretītē un skaidri zini, ka rīt no viņa tiks pagatavots gards karpačo. Kā savā ekrāna replikā saka pati Amerikas un Eiropas intelektuālā kino zvaigzne (t.i., Malkovičs): "Nu, vai tad cilvēks daudz atšķiras no zoss? Un vai tad tik grūti ir... būt Džonam Malkovičam?" Tāds, lūk, asociāls, nekur nederīgais kino. XXI gs. ritausmas komēdija – postmoderna dekonstrukcija, kas kāriģi ņammā pati sevi. **NN**

➤ Būt par Džonu Malkoviču

Režisors Patrice Šero. Lomās Bruno Todeskini, Eriks Kravaka



Bruno Todeskini un Eriks Kravaka

Jaunākais brālis gejs ved vecāko brāli, kurš mirst ar nedziedināmu asins slimību, uz viņu bērnības paradīzi vasarnīcu Bretanā.

Filma, kurā skarba pretstats starp anonīmi sterilo, bezpersonisko slimnīcas vidi, kur cilvēki tiek atstāti nomirt, un fizioloģiski, ķermeniski tik konkrēto, no malas vērotāja skatpunkta – dvēseli plosošo, netikamo un vienlaikus atbaidošo tuvību (jo mirstošais ir jākopj kā mazs zidainis) divu brāļu starpā, kuriem nebūt nav ideālas attiecības pretējo dzīves uzskatu dēļ, pārtop klusā himnā par cilvēciskās saprašanās dabu, kuru režisors Patrice Šero traktē burtiski kā ļoti smagu, fiziski varbūt pat mokošu darbu. Pieļauju, ka šoka efektu šī filma par divu vistuvāko cilvēku, divu vīriešu – brāļu ciešajām attiecībām atstās tieši uz stiprā dzimuma pārstāvjiem, jo filmas telpā valda kaut kāds vārds neformulējams maigums. Varbūt to sauc par cieņu pret nāvi? Šī stingrā, distancētā un grūtā filma par nomiršanu un nāves neizbēgamību Berlīnes kinofestivāla regulārajam miluim Šero 2003.gadā atnesa *Sudraba lāci* par labāko režiju (arī viņa izaicinošā "Londonas versija" par Bertoluči klasisko *Pēdējais tango Parīzē / Ultimo tango a Parigi*, 1972. –

personas brīvībai bistamo seksuālo tabu un privāto teritoriju šķērsošanas tēmu – filma *Intimitāte / Intimacy* 2002.gada sākumā Berlīnē saņēma galveno balvu *Zelta lāci*), apliecinot, ka inteligentais Šero ir ne tikai ļoti pieprasīts dramatiskā teātra un operas režisors Francijā, bet arī aktuālas kinematogrāfijas meistars, kurš nekautrējas runāt dziļi emocionāli par visbūtiskākajām tēmām – tuvību, nāvi un dzīvības prieku. Intrīgē arī Šero kinematogrāfisko iedarbības līdzekļu izvēles vektora maiņa: no barokālas teatralitātes viņa 90.gadu inscenējuma virsotnē, krāšņajā, operiskajā trīsarpus stundu ilgajā vēsturiskajā dēķu filmā *Karaliene Margo / La reine Margot* (1994) līdz eksistenciālam, brīžam pat dzīvnieciskam minimālismam jaunākajās filmās *Tie, kas mīl mani, lai sēžas vilcienā / Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998, darbība gandrīz tikai vilcienā), *Intimitāte* (2001, anonīms dzīvoklis) un *Vīna brālis* (2003, gaiši vasaras mājas interjeri pie jūras bezgalības tuvumā). **NN**

► Pēdējais tango Parīzē • Karaliene Margo

Režisors **Alfreds Hičkoks**. *Lomās Džeimss Stjuarts, Džons Dals, Fērlijs Grendžers*



Džons Dals, Fērlijs Grendžers un Džeimss Stjuarts

Divi jauni cilvēki Brendons (Dals) un Filips (Grendžers) nogalina savu koledžas biedru, lai paeksperimentētu ar asām izjūtām. Ievietojusi viņa liki lādē, abi sarīko ballīti, kurā saaicināti nelaika un slepkavu kopīgie pazinas.

Rafinēts trilleru meistara Alfreda Hičkoka (1899–1980) eksperiments: tā ir gan kopš 1940.gada ASV strādājošā britu režisora pirmā krāsu filma, gan darbs, kurš tapis vienā elpas vilcienā. Oficiālā versija vēstī, ka filma veidota “kā viena epizode”. Tās norises vieta nemainās kopš filmas pirmajā ainā redzamās slepkavības ainas – divi draugi ar virves galu nožņaudz trešo – kamera nepamet dzīvokli ar plašo, stikloto sienu. Te norisinās gan liķa slēpšana, gan triumfējoša un tomēr tramīga gatavošanās ballītei kā asam eksperimentam, gan viesu uzņemšana, šampanieti malkojot. Filmā pamatā esošā Patrika Hamiltona luģa Hičkokam ļāva *Virvi* pozicionēt kā darbu, kurā izturēta darbības vietas un laika vienība un kas filmēts bez saskaldīšanas atsevišķās epizodes un vēlākas montāžas. Kaut tas īsti neatbilst patiesībai – *Virvē* trenēta acs saskatīs vairākas

(piecas) vietas, kur Hičkoks mēnās un nemanāmi savieno epizodes. Kaut joprojām esam tajā pašā ballītē un telpā, kur grāmatu lādē guļ nožņaudztais Deivids, bet viņa slepkavas izbauda asas izjūtas, dzerot šampanieti ar Deivida līgavu, tēvu un paziņām un visu triju kādreizējo pasniedzēju (Stjuarts), kura lekcijas, pašam negribot, ir sekmejušās šo slepkavību. Abu draugu sadistisko eksperimentu ar saviem nerviem un līdzcivēkiem ierosinājušas idejas, kas aizgūtas no Dostojevskas *Noziegums un sods*. Abi pārbauda savu piederību pārcilvēku kārtai, kas šķietami tiesīgi nogalināt, savukārt Hičkoks dirīgē trīs labu aktieru saspēli, kur abu slepkavu ilūzijas atmasko viens no viņa iecienītākajiem aktieriem Džeimss Stjuarts bez vainas vainīgā profesora lomā. **DR**

☛ Logs uz sētu • Psiho • Vertigo u.c.

Režisors *Duglass Sirks*. Lomās *Roks Hadsons*, *Džeina Vaimena*

Roks Hadsons

Situēta, vēl pievilcīga atraitne Kerija (Vaimena) iepazīstas ar dārznieku Ronu Kērbiju (Hadsons), viņu abpusējā aizrašanās summējas ar bildinājumu. Gan mazpilsētas "smalkā sabiedrība", gan abi pieaugušie bērni histēriski naidīgi uztver "sociāli nevienlīdzīgo" romānu. Sieviete, apkārtējo nicīgās augstprātības sabaidīta, atsakās no mīlestības, taču vardarbīgi amputētās attiecības ir atstājušas nospiedumus gan viņa, gan viņas dvēselē.

Režisora Duglasa Sirka (1897–1987) vārds intensīvi tika piesaukts, kad nesen kļajā nāca izsmalcināts veltījums viņa filmu stilam – retromelodrāma *Tālu no debesīm / Far From Heaven* (2002, režisors Tods Heiness), kas summējās četrās Oskara nominācijās, viena no tām Džūlianai Mūrai. Taču Sirka melodrāmu pēdas ir meklējamas jebkurā no melodramatiskajām TV ziepju operām (no *Dinastijas* līdz *Hameleonu rotaļām*), kaut tās nevar lepoties ar šī režisora filmu fascinējošo stilu. Sirku kā sev būtisku režisoru ir minējuši gan spānis Pedro Almodovars, gan vācietis Rainers Verners Fasbinders.

Kur slēpjas Sirka melodrāmu – tas bija žanrs, kurā viņš bija sasniedzis galvu reibinošu stila smalkumu, – ietekmes spēks? Iespējams, tās nav *happy end* kronētās varoņu attiecības, kuras filmā *Viss, ko ļauj debesis* izspēlēja aktieri – tikko no Ronalds Reigana šķirtā Džeina Vaimena un žilbinošais skaistulis, atlēts Roks Hadsons. (Viņa homoseksuālisms ir labi zināms fakts, kas Holivudai savulaik sagādāja krietnas galvassāpes, jo tas tika rūpīgi slēpts, lai nemazinātu romantiskā varoņa Hadsona komercpotenciālu un pievilcību sieviešu auditorijas acīs.) Fascinē Sirka filmu, arī šīs, īpašā vizualitāte – prasme strādāt ar krāsu (ārskatu tonalitāti nosaka zilgans tonis, iekšskatos dominē medaini toņi) un gaismu, katru epizodi, pat visbanālāko, padarot par pedantiskas uzmanības vērtu, jo

forma (ēnas, varoņu izgaismojums) kļūst pašvērtīga. Sirks radoši prot izmantot spilgtas krāsas un atspulgus – spoguļi vai, teiksim, tā laika tehnoloģiskā brīnuma TV ekrānā, kuru savai mātei (niansēts 50.gadu zvaigznes Vaimenas darbs) uz Ziemassvētkiem sarūpējuši bērni šķietami jau norakstītās sievietes laika nosīšanai.

"Protams, man bija jāspēlē pēc noteikumiem, jāiztiek bez eksperimentiem, jāuzsver ģimeniskās vērtības un jāturas pie laimīgām beigām. (...) Tomēr *Universal* neiejaucās nedz manā darbā ar attēlu, nedz montāžā, un tas man nozīmēja daudz," – tā savu darbību Holivudā raksturojis D.Sirks, Vācijā karjeru sācis atzīts teātra un kino režisors, kurš emigrēja uz ASV (1933). Savu pirmo filmu Holivudā Sirks režisē 1944.gadā un 50.gados kļūst par vienu no panākumiem lolotākajiem studijas *Universal* režisoriem. Būdam karjeras virsoņē, melodrāmu karalis Sirks atgriezās Eiropā, kur Šveicē dzīvo līdz savai nāvei 1987.gadā.

"Ir ļoti maza atšķirība starp augsto mākslu un mēslu, un mēsls, kas sevi nes neprāta elementu, atrodas ļoti tuvu mākslai," – tie ir Sirka vārdi un pārliecība. Arī viņa filmas, kuru centrā parasti ir varones sievietes, gadu gaitā no to tapšanas brīža arvien uzcītīgāk ir piepulcinātas mākslas teritorijai, kaut savulaik tika uzskatītas par konvencionāliem Holivudas produktiem – sieviešu raudinātājiem. DR

☛ Milzis

Režisors Džozefs L.Mankevičs. *Lomās* Bete Dēvisa, Anne Bakstere, Džordžs Sanders, Merilina Monro

Krīzes situācijā esošā aktrise Margo Čeninga (Deivisa) ļaujās Ievas Haringtones (Bakstere) dedzīgajai pielūgsmei un komplimentiem, piedāvājot viņai darbu, lai atskārstu, ka Ieva ir gatava uz visu, lai pati nonāktu Brodvejas slavas augstumos.



Anne Bakstere, Merilina Monro un Bete Dēvisa

Sešu Oskaru kronētā drāma (labākā filma, labākais režisors u.c.) ir briljants un rafinēti cinisks skatījums uz teātra pasauli, kurā cīņa par vietu zem saules – slavu, slavu un vēlreiz slavu – tiek preparēta kā slavenas, bet novecojošas aktrises Margo un viņas dievinātājas fanes, vēlāk nežēlīgas konkurentes un intrigantes Ievas attiecības. Teātris ir šīs filmas telpa, laudis teātri un ap to (zvaigzne, iesācēja, režisors, dramaturgs, kritiķis) – šīs filmas varoņi, teātris ir arī tas, kas pilnībā nosaka šīs filmas stilu. Te triumfē perfekts, līdz dzēligai precizitātei izslīpēts dialogs, to radišanā režisoram Džozefam L.Mankevičam (1909–1993) konkurents bija retais. Ne velti viņš, būdams režisors un scenārists vienā personā, divus gadus pēc kārtas tika pie dubultskariem gan par labāko režiju, gan scenāriju (par filmām *Vēstule trim sievietēm* / *A Letter to Three Wives* (1949) un *Viss par Ievu* (1950)). Te mizanscēna tiek veidota pēc teātra principiem, aktieriem šķietami spēlējot publikai, kas atrodas aiz rampas malas. *Viss par Ievu* dialogs ir dzelstīgs un rafinēts, tas pietāv XX gs. vidus Brodvejas intelektuāļiem un ir dzīvotspējīgs joprojām. Mankevičs ticēja vārda – perfekta dialoga spēkam kino, viņš prata veikli virpināt pagātnes un tagadnes

diedzīņus (filmā dāsni izmantota *flashback* – atkāpe pagātnē), viņš pazina Brodvejas un Holivudas drēbi un cīņas par varu un slavu kaislības, kas *Viss par Ievu* izspēlētas divu sieviešu attiecībās. Viņš pazina jauneklīgu blondiņu degsmi un gatavību karjeras vārdā uz visu; ne velti mazā lomīņā filmā pavid Merilina Monro, viņas varone mis Kasvela, koķeti iekērusies kritiķa Adisjona de Vita (Sanders) elkonī, spulgām acīm vēro vēl neiegūto, bet sen iekāroto spēles pasauli. Tolaik Monro sava statusa ziņā ne ar ko neatšķīrās no savas varones – iesācēja, kas gatava uz visu.

Viņš pazina divu bailes no nenovēršamās karjeras lejupslīdes, dodot iespēju izcilajai Betei Deivisai, Holivudas 30.–40.gadu zvaigznei, nospēlēt lielu lomu jau pēc karjeras kulminācijas. Ari viņam pašam, Džozefam L.Mankevičam, liktenis bija paredzējis karjeras lejupslīdi un pamaatīgu katastrofu – grandiozo Elizabetes Teilores kronēto *Kleopatru* / *Cleopatra* (1963), kurā viņš savu eleganto, ironisko stilu aizstāja ar vēsturisku butaforiju. Starp citu, tieši *Viss par Ievu* ir tā filma, ko citē Pedro Almodovars savā veltījumā sievietēm – aktrisēm un mātēm – filmā *Viss par manu māti* / *Todo sobre mi madre* (1999). **DR**

► **Viss par manu māti**

Režisors Pedro Almodovars. Lomās Sesilija Rota, Marisa Paredesa, Pēnelope Krūza, Elojs Asorins

Cerbie/Scapix



Sesilija Rota

Manuela viena ir izaudzinājusi Estevanu (Asorins) Madridē, kur ieradusies no Barcelonas. Astonpadsmitgadīgais puisis iet bojā mātes acu priekšā – abi tikko noskatījušies "Ilgu tramvaja" iestudējumu ar Estevana dievināto aktrisi Humu Roho (Paredesa) galvenajā lomā, un viņš, medijot dievinātās aktrises autogrāfu, pakļūst zem garābraucošas mašīnas. Vēloties vēlreiz satikt zēna tēvu, Manuela dodas uz Barselonu, kur tas kļuvis par transseksuāli Lolu. No Lolas bērnu gaida mūkene Nina (Krūza).

Viss par manu māti ir ne tikai pasaulē atzītākā spēju režisora Pedro Almodovara (1949) pasaulē godalgotākais (Oskars, Kannu festivāla balva), bet arī populārākais darbs, režisora brieduma gados tapis šedevrs, kurā viņa ierastās tēmas un paņēmieni – karnevālisms, kičīgums, seksuālo minoritāšu un ekstravaganču ekspluatācija – ieguvuši pamatīgas drāmas dziļumu. Almodrāma – tā mēdz dēvēt Pedro Almodovara radītās drāmas, kas apvieno sentimentālo, komisko un traģisko.

Filmu *Viss par manu māti* Almodovars veltīja pats savai mātei, kas pirmizrādes laikā 1999.gada maijā jau bija smagi slima. Tā ir arī veltījums izcilām aktrisēm un spēcīgām sievietēm – francūzietei Romijai Šneideri, amerikānietēm Betei Dēvisai un Džinai Roulendsai. Kaut nepiesaucot vārdos, Almodovars ar *Viss par manu māti* godina pasaules kultūras pērles, kuras viņš filmā citē aizgūtnēm: Holivudas klasiku, filmu par teātra aizkulisēm *Viss par Ievu/All About Eve* (1950) ar Betei Deivisu galvenajā lomā, amerikāņu neatkarīgā kino radītāja Džona Kasavītisa filmu *Pirmizrāde/Opening Night* (1977), kuras teju tiešs citāts ir slavenas aktrises jauniņa fana bojāeja sava elka – aktrises – acu priekšā (Kasavītisam tā bija jauna meitene), un arī Tenesija Viljamsa lugu *Ilgu tramvajs*, kas atstājusi dziļas pēdas *Viss par manu māti* varoņu dzīvēs.

Atšķirībā no agrinajām filmām, kurās jauniņais Almodovars izaicinoši un dzīvespriecīgi baudīja to brīvības pakāpi, ko Spānija alkaini izgaršoja pēc Franko diktatūras gala 1975.gadā, *Viss par manu māti*, kas tapusi, režisoram tuvojoties piecdesmit gadu robežai, piedāvā nobriedušas un dramatismu iepazīnušas personības pieredzi. Taču nav mazinājusies ne Almodovaram piemītošā vitalitāte, ne prasme savērt grodā audeklā traģisko un komisko, absurdas, pat sirreālas situācijas (piemēram, mūkene gaida bērnu no transseksuāļa, kas mirst ar AIDS) un kultūratsuces, seriālu cienīgu melodramatismu un skaudras traģēdijas dzidrumu.

Viss par manu māti atnesa Almodovaram Oskaru un nostiprināja viņa pozīcijas Amerikā, kurā ekstravaganto spāni atklāja jau pēc filmas *Sievietes uz nervu sabrukuma robežas/Mujeres al borde de ataque de nervios* (1988), gluži tāpat kā iekāroja tieši Almodovara uzieto aktieri Antonio Banderasu.

Viss par manu māti starptautiskās karjeras iespējas piespēlēja vēl vienam Almodovara atklājumam – Pēnelopei Krūzai. **DR**

☛ Matadors • Sievietes uz nervu sabrukuma robežas • Runā ar viņu u.c.

Režisors Vudījs Allens. Lomās Vudījs Allens, Mia Ferova

XX gs. 20. gadu Ameriku ir satriecis cilvēka hameleona Leonarda Zēlīga (Allens) fenomens. Šis maza auguma brillainis spēj mainīt savu identitāti, kā kizaka pielāgojoties apkārtējās vides prasībām: kļūt par resnuli tuklu ļaužu kompānijā, par grieķi – grieķu restorānā vai iegūt orientālus vaibstus aziātu sabiedrībā. Leonarda Zēlīga fenomenu sāk pētīt ārste (Ferova), aizvien vairāk aizraudamās ar savu pacientu.



Dokumentālā fikcija – Vudījs Allens un ASV prezidents Herberts Hūvers

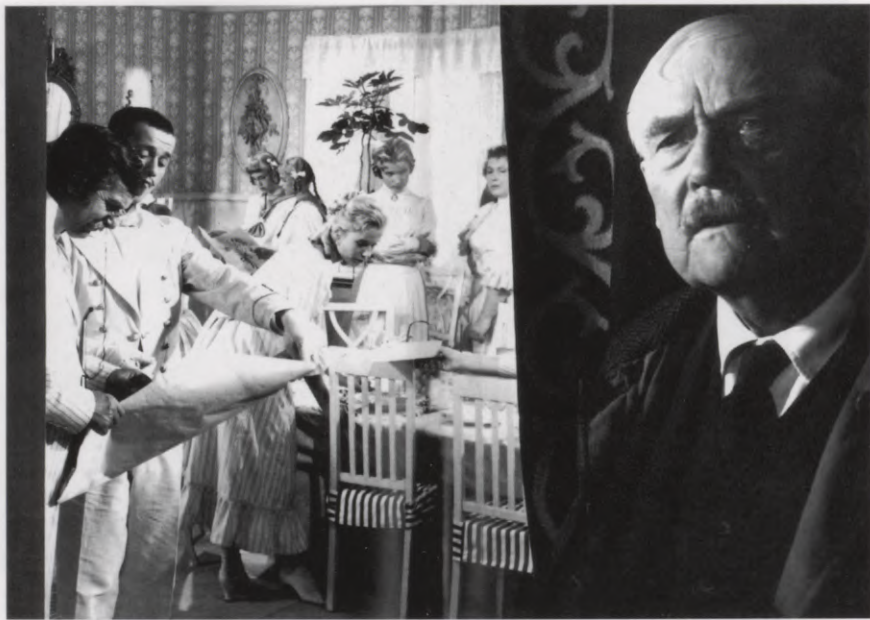
Viena no labākajām Vudija Allena (1935) filmām – augstā dziesma konformisma fenomenam un cilvēka vēlmei “neizlēkt, būt milētam, būt tādām pašām kā visi citi”. Allena filma veidota kā 20.–30. gadu dokumentālas filmas stilizācija. Viņš savu mūžam mainīgo Leonardu Zēlīgu ir iekombinējis gan dokumentālos kadros – arhīvu materiālos, arī līdzās Hitleram, gan arī Zēlīga dzīvesstāstu un attiecības par pacientu tik kaismīgi ieinteresēto psihiatri veido melnbaltu un saskrāpētu, imitējot XX gs. dokumentālo hroniku stilu. Kā tas panākts vēl pirms digitālās ēras sākuma un kādu gadsimta sākuma filmēšanas tehniku pielietojot, tas ir ne tikai Allena, bet arī virtuozā filmas operatora Gordona Villisa (viņš arī *Krusttēva / The Godfather* veidotājs) profesionālais noslēpums. Ja Zēlīgs patrāpīšies acīs skatītājam kā baltai lapai, viņš

varbūt pat nenojautīs, ka melnbaltais šķietami dokumentālais stāsts par cilvēku hameleonu, kurā arhīva kadru un avižu hroniku plūsmu komentē aizkadra balss un reizi pa reizei pārtrauc krāsaini cienijamu intelektuālās domas spīdekļu – arī Sūzenas Zontāgas – “zinātniskie komentāri”, ir totāla fikcija. Tā ir rafinēta simulācija, kurā Vudījs Allens ironizē gan par kino kā mītu un mitoloģijas veidotāju (lūk, dokumentāla filma par cilvēku, kurš nav eksistējis!), gan konformismu un spēju pielāgoties kā izdzīvošanas un panākumu ķīlu.

Tā ir retā no režisora un aktiera Vudija Allena filmām, kurā viņš ir izkāpis ārā no sava mūžīgā ekrāna paštēla – neirozu nomocītā urbānā intelektuālā, lai skumji ironizētu gan par kino, gan laikmeta, gan arī savas nācijas (ebreju) pieredzi un principu: pielāgojies, lai izdzīvotu. DR

Manhetena • Enija Hola • Salds un nekrietns u.c.

Režisors Ingmars Bergmans. Lomās Viktors Šēstremis, Ingrida Tulina, Gunnars Bjernstrands, Bibi Andersone



Priekšplānā – Viktors Šēstremis

Profesors Īsaks Borgs (Šēstremis) nolemj doties uz Lundas universitāti, kur sanems goda apbalvojumu, ar mašīnu. Borgam pievienojas viņa vedekla Marianna (Tulina), kura nolēmusi atgriezties mājās Lundā pie sava vīra (Bjernstrands). Pa ceļam Borgs iegriežas namā, kur pavadījis jaunību, apciemo māti, viņa nejauso ceļa biedru vidū ir gan trīs vitāli jaunieši, gan neirotisks, mazohistisks laulāts pāris.

Zemeņu lauka varoņi, režisora vadīti, ar apskauzamu vieglumu un mērķtiecību pārvietojas laikā un telpā, no nomoda ieslidot sapnī, murgā, no tagadnes – pagātnē, lai, piemēram, meža zemeņu pļaviņā satiktu savu kādreizējo līgavu vai novērotu bezbēdīgas ģimenes pusdienas, kādas nu jau pamestā namā notikušas pirms pusgadsimta... Viena no Ingmara Bergmana visslavenākajām filmām *Zemeņu lauks* tapusi laikā, kad viņš, pieredzējis režisors Zviedrijā, bija kļuvis arī par starptautiski ievērotu parādību (pēc filmas *Vasaras nakts smaidi / Sommarnattens leende* (1955) triumfa Kannās). Viņa izlaušanās filmai sekoja metaforiskā *Septītais zīmogs / Det sjunde inseglet* (1957) un *Zemeņu lauks*, ārkārtīgi personiska, niansēta drāma, kas būvēta kā ceļojums (*road movie*) ne tikai telpā, bet arī cilvēka pagātnē un zemapziņā. Abas tās iecēla Bergmanu gadsimta būtiskāko režijas parādību kārtā. Jau vēlāk Bergmans, kuram *Zemeņu lauka* tapšanas laikā bija 39 gadi, būs pamanījies, ka viņa un filmas galvenā varoņa iniciāļi ir vienādi I.B. – Ingmars Bergmans un Īsaks Borgs. Lai gan filmas varonim Borgam ir krietni pār septiņdesmit (filmā Borgu tēlo zviedru kinorežijas klasiķis ar Holivudas slavu, mēmā kino meistars Viktors Šēstremis), viņus abus ar daudz jaunāko Bergmanu vieno arī filmas sākumā šoka efektu radošais sirreālais sapnis, kurš vis-

drizāk asociētos ar spāņu Luisa Bunjuela rokrakstu. Griezīgs balti melnā kontrasts, pilsētas ielas, profesors Borgs, kurš ierauga pulksteni bez rādītājiem un katafalku. Tas aizķer lateranas stabu, nomūk ritenis, gāzas zārks un no tā izslid netaisnā roka... Nelaiķim ir profesora Borga vaibsti. Šo sapni Bergmans esot nosapņojis pats un ar sirreālista vieglumu iecēlis filmā. Taču *Zemeņu lauka* tēma nav sapņi, bet vēsums – tas stingais un biedējošais vēsuma lāsts, kas neļauj elpot un dzīvot un licis Borgam savā dzīvē izdarīt kļūdu pēc kļūdas. Tās visas vecais vīrs savā ceļojumā uz Lundu atsauks atmiņā – skatīsies tajās kā spoguļi, būdams tai divainajā telpā starp realitāti un ilūziju, kurā noris krietna daļa *Zemeņu lauka* darbības. Viņa jaunības dienu līgavai Sārai (Andersone), kura jauna un skaista liks Borgam skatīties spoguļi – kļūdās, glēvumā, vēsumā, piemīt tie paši vaibsti, kas bezbēdīgajai ceļabiedrenei, kas nostopojusi profesora mašīnu. Bergmans savu Īzaku Borgu aizved pie viņa vecās mātes, kurai ir salti, auksti, it īpaši vēderā, tā viņa sūdzas sirmajam dēlam. Šī *Zemeņu lauka* tēma – aukstums, jūtu anēmija starp pašiem tuvākajiem: māti, dēlu, vīru, sievu un arī laulība kā elles pieredze kļūs par daudzu citu Bergmana filmu tēmu. Daudz bezcerīgāku nekā gaišo skumju pilnais *Zemeņu lauks*. DR

Persona • Rudens sonāte • Faniņa un Aleksandrs

Režisors Fransuā Ozons. Lomās Šarlote Remplinga, Bruno Kremērs, Žaks Nolo

Piecdesmitgadīgie laulātie Žans (Kremērs) un Mari (Remplinga) Drioni augusta atvalinājumā atbrauc uz ārpilsētas mājinu, kur atpūšas katru gadu. Ilgi laulātu cilvēku kopdzīves rutīnas rituāls – glāze vīna no pagrabā laimīgi "piemirstas" pērnā gada pudeles, vakara spaģeti miļā divvientulībā uz terases, nakts bučina pirms miega, pat instinktu limenī iestrādājusies pastieptā roka uz spilvena – Parīzes augstskolas literatūras pasniedzēja ir radusi miegā apskaut savu laulāto... Nākamajā dienā – neobligāti rituālais izgājiens pie jūras. Un pēkšņi Žans pazūd. Neviens nezina, vai viņš noslicis vai aizbēdzis no sievas, kamēr viņa sauļojās.



Šarlote Remplinga

Neesmu vienīgais, kas uzskata tieši šo darbu par skandalozā margināļu ideologa, filigrānā stilista, vārdu sakot, kino vēsturē ļoti eruditā, tomēr tāda kā postmodernā niekalkbja Fransuā Ozona (1967) līdz šim labāko un, jā, skumjāko (ja stāsta nopietnību un režisora spartisku sevī disciplinēšanu inscenējumā saucam par skumju radošo režīmu) filmu. Ne vēsts no Ozona *Sitkoma / Sitcom* (1998) vai *Ūdens lāses uz nokaitētiem akmeņiem / Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (1999) laiku provokatīvi lecīgā antiburžuāziskā patosa, pelnīti Eiropas kulta režisora slavu ieguvušā trīsdesmitgadnieka ekstravagantajām postmodernajām rotaļām ar astoņām franču kinosejām – kinopaaudzēm kā stilīgajā mūzikldetektīvā *8 sievietes / 8 femmes* (2002). Var pat pārsteigumā skaļi izsaukties – *Zem smiltīm* ir vienkārši ģeniāla! Ar uzsvāru uz "vienkārši". Vai, kā teic kolēģe D.R., filma cilvēkiem, kas vispār vēl ir spējīgi reaģēt uz izcilas mākslas impulsiem. Ozons ir ar absolūto medicīnisko dzirdi fiksējis to šaušalīgo fizioloģisko un psihisko stāvokli, kādā nonāk svaigi kautas vistas, kad, būdamas jau bez galvas, tās ilgi plivinoties joņo pa pagalmu un ko tiesu medicīnā sauc par erektilā šoka stāvokli, ja vien "vista" nebūtu ģeniālā Šarlote Remplinga (70.gadu kontraversālo filmu *Nakts portjē / Il portiere di notte* (1974), *Dievu mījkrēslis / La caduta degli dei* (1969), *Mahsis, mana mīla / Max mon amour* (1986) zvaigzne). Taču šāda nepieklājīga asociācija ir pat likumsakarīga, jo, pateicoties līdz smalkākajai niansei precīzi režisētai un tikpat decenti nospēlētai psihofiziskajai esībai kadrā, stāsts kļūst par grandiozu šī

erektilā šoka reģistrācijas ainu: pat mēnešiem ilgi pēc krasta apsardzes, glābēju helikopteru un pazudušo meklētāju brigādes veltajiem pūļiem kūrorta pludmales smiltīs un jūrā atrast Žana ķermeņi, *madam* Driona arī Parīzē dzīvo un jūtas kā cilvēks, kuram būtu nocirsts pats galvenais, kāds vitāli nepieciešams orgāns. Viņa turpina dzīvot kopā ar zudušo vīru – pērk kaklasaites, klāj vakariņu galdu, pat viņas roka uz spilvena stiepijas apkampt... tukšumu. Viņa, šī sieviete, vairs nav pilnvērtīgs cilvēks un mēģina ar šo nepilnvērtības stāvokli sadzīvot, izliekoties, ka tāda nemaz nav. Ka vīrs ir tepat blakus. Var teikt, ka *Zem smiltīm* ir filma par pieraduma slazdiem, cilvēki kopdzīvē pierod viens pie otra, kamēr vairs nevar dzīvot bez šī otra – paša. Un režisora/scenārista Ozona ģēnija talants ir tas, ka jau pati filma ir šāds pieraduma slazds skatītājam – mēs taču gaidām, ka filmas Žana pazušanai būs kāds intriģējošs detektīva cienīgs atrisinājums. Taču Ozona cilvēciskais briedums ir tas, kas nodemonstrē visnepatīkamāko dzīves, ne mākslas konstrukcijas īpatnību, to, ka tieši dzīvei ir pašai savi likumi, dzīve nepakļaujas detektīvintrīgas spēlei, tā nemaz negrasās mūs izklaidēt ar savu lielo noslēpumu efektīgas atmiņšāšanas formulas atklāšanu. Žans ir vienkārši pazudis. Bez iemesla, bez motīva, bez cerībām. Nelaiimes gadījums. Kādu ir miljoniem. Ik minūti. Pasaulē. Un šī apziņa sāp un biedē. Šī askētiskā filma nesniedz mierinošo katarses sajūtu, un tieši tur meklējams tās skarba iedarbības spēks. **NN**

☛ **Sitkoms • Kriminālie miļākie • 8 sievietes u.c.**

Režisors Džozefs fon Stērnbergs. Lomās Marlēne Dītriha, Emīls Janingss, Kurts Gerons

Corbis/Snapix



Marlēne Dītriha

Filma, kas radīja karjeru, leģendu un vienu no ideālākajiem aktrises un režisora radošo attiecību modeļiem. *Zilais eņģelis* atklāja Marlēni Dītrihi (1901–1992). Līdz 20. gadu izskaņā divās versijās (vācu un angļu valodā) Berlīnē tapušajai melodrāmai, ko veidoja amerikāņu režisors Džozefs fon Stērnbergs (1894–1969), Dītrihas vārds bija pazīstams tikai vācu teātra aprindās. Arī viņas kinokarjera (kaut Dītriha bija filmējusies vairāk nekā desmit vācu filmās) par īpaši veiksmīgu netika uzskatīta, gluži tāpat kā Dītrihas "faktūras" atbilstība ekrānam. Vien Stērnberga kabare divas, Zilā eņģeļa Lolas Lolas lomas meklējumi ļāva Dītrihi saskatīt tās potences, kas viņu padarījis par vienu no XX gs. kino ikonām. *Zilais eņģelis* bija divdomīgs projekts. Sīzets – kabare vēllata, kas izpasta solida profesora dzīvi, apspēlēja kino tik iemīļoto liktenīgās sievietes un destruktīvās seksualitātes motīvu. Heinriha Manna romāna, kas *Zilā eņģeļa* pamatā, varoni Stērnbergs pārdēvēja par Lolu Lolu, tā sienot jēdzieniskas saites ar vēl vienu kino *femme fatale* Lulu (ko vācu filmā *Pandoras lāde / Die Büchse der Pandora* (1928) spēlēja amerikāniete Luīze Bruksa). Lai *Zilais eņģelis* nenoslīktu moralizēšanā, vēllatai bija jābūt īpašai. 28 gadus vecajā, precētajā Dītrihi Stērnbergs atrada pakļāvīgu materiālu: gan muzikalitāti un satraucošu, zemu balsi, kas ideāli piestāvēja daudzajiem Lolas Lolas numuriem – Fridriha Hollandera dziesmām, arī slavenajai *Falling in Love Again*, gan juteklisku ķermeņi un seksuālu

Padzīvojis profesors (Janingss) aklī iemīlas kabare dziedātājā Lolā Lolā (Dītriha). Kaislība sagrauj viņa karjeru un dzīvi.

harismu. Pēc pirmizrādes, kurā Dītriha noēnoja vācu zvaigzni profesora lomas tēlotāju Emīlu Janingsu, Holivudas kompānija *Paramount* noslēdza ar viņu kontraktu. Viena no Dītrihas prasībām bija Stērnbergs kā režisors. Abu sadarbība, kas Holivudā turpinājās vēl piecās filmās, ir talantīga materiāla un dievinoša režisora attiecību stāsts. "Viņš iepūta dzīvību tajā, kas nebija nekas..." (M. Dītriha) "Visu, ko esmu gribējis pateikt par mis Dītrihi, es esmu pateicis ar kameru." (Stērnbergs) Stērnbergs bija izstrādājis īpašu apgaismojuma tehniku, lai izceltu Dītrihas sejas īpatnējo tēsumu un viņas varonēm piešķirtu teju pārdabiskas parādības oreolu. Abu pirmais kopdarbs Holivudā provokatīvā *Maroka / Morocco* (1930) sagādāja Dītrihi ne tikai viņas vienīgo *Oskara* nomināciju, bet arī seksuāli izaicinošas būtnes tēlu (tērpta vīrieša uzvalkā, viņa skūpstā uz lūpām sievieti). Sekoja *Šanhajas ekspresis / Shanghai Express* (1932), *Purpursarkanā cariene / The Scarlet Empress* (1934), kurā Dītriha tēloja carieni Katrīnu Lielo, u.c. Pēc *Nelabais ir sievietē / The Devil Is a Woman* (1935) Dītrihas un Stērnberga ceļi šķīrās. Dītrihas – izaicinošas personības tēlu – radīja viņas apzinātā izvēle. Viņa atteicās atgriezties nacistiskajā dzimtenē un kara laikā intensīvi uzstājās amerikāņu karavīriem frontē. Kad Dītrihas kinokarjera sāka uzrādīt krīzes pazīmes, sekoja spoža koncertdarbība, kas ilga līdz pat 70. gadiem. Aktrise mira Parīzē 91 gada vecumā. **DR**

☛ Pandoras lāde

Režisors Deivids Linčs. Lomās Izabella Rosellini, Keils Maklahlens, Deniss Hopers, Laura Derna



Izabella Rosellini

Amerikas mazpilsētina Lambertauna. Miers un laime. Jauns cilvēks Džefrijs (Maklahlens) zālienā atrod nogrieztu ausi. Pašdarbnieciskā izmeklēšana, ko viņš veic kopā ar draudzeni (Derna), atklāj biedējošu maniaku (Hopers) un naktskluba dziedātājas Dorotijas (Rosellini) saistību. Viņš ir nolaupijis Dorotijas vīru un dēlu.

Ši ekstremālā amerikāņu režisora Deivida Linča (1946) filma, ko sižeta divvainību dēļ tā arī neiekļāva 1986.gada Kannu festivāla konkursa programmā (festivāla direkcija uzskatīja, ka filmā ir pārāk daudz vardarbības un pārāk izplūdusi robeža starp jēdzieniem "labais – ļaunais"), tiek uzskatīta par vienu no viņa principiālākajiem darbiem. *Zilais samts* ir Deivida Linča stila esence: te ir viņa iemīļotais kontrasts starp pieklājīgo, korekto šķitumu – Amerikas mazpilsētas idilli, kādā viņš uzaudzis pats, un tās būtību – instinktu un noziegumu izkropļotu. Te ir fascinējošam sapnim līdzīgs filmas attēls un fascinējoši muzikālie motīvi, kas sajūgti ar baisu, šokējošu jēgu. Būtībā visu *Zilā samta* darbību var uzskatīt par "ceļojumu" nogrieztajā ausī – sirreālā un baigā pasaulē (šo metaforu filmas sākumā Linčs piedāvā visai uzskatāmi). Te Linča "aizausis telpā" – viņa Lambertaunas vai varbūt viņa paša dzimtās Montanas gaņģos mīt mafiozo, sadomazohistu un narkomānu Frenks (Amerikas 60.gadu kulta figūra, leģendārais *Bezbedīgie braucēji/Easy Rider* (1969) režisors un aktieris Deniss Hopers) un viņa upuris, dziedātāja, kuras kroņa numurs ir šlāgeris *Zilais samts*.

Pakļaujoties krampjaini skābekli ar maskas palīdzību rījotā Frenka seksuālajām iegribām, viņa nav tikai upuris, bet arī mazohiskas baudas alcēja. Vispārpieņemtā morāle un tās slēptā puse, jēdzienu "labais" un "sliktais" nosacītība, omulīga mietpilsoņu idille un perversas kaislibas, komiskais un traģiskais, pat ironiskas komēdijas iezīmes un *film noir* (melnās filmas) pazīmes, lūk, Linčs. Sadists Frenks var būt naivs kā bērns, upuris Dorotija gūst no pazemojumiem baudu, bet pozitīvo varoni Džefriju bailes pārvērš slepkavā, ļaujot Linčam radīt vienu no asiņainākajām epizodēm 80.gadu kino vēsturē. Kaut šokējošākās filmas epizodes ir tās, kurās Linčs pakļauj Dorotiju – aktrisi Izabellu Rosellini (filmas tapšanas laikā viņa bija Linča dzīvesbiedre) pazemojumam; Dorotijas kailums un neprāta epizode, klistot pa ielu (to ietekmējušas traumatiskas Linča bērnības atmiņas), savā laikā tikušas salīdzinātas ar Bernardo Bertolucci *Pēdējā tango Parīzē/Ultimo tango a Parigi* (1972) provokācijām. Kaut abas šīs filmas šķir vairāk nekā desmitgade, turklāt *Zilais samts* drīzāk ir parādība stila, ne jēgas nozīmē. **DR**

Mežonīgie sirdi • Malholandas ceļš

Režisors Gass van Sants. Lomās Alekss Frosts, Eriks Delēns, Džons Robinsons

Filma – 56. Kannu Zelta palmas zara laureāte – ir brīva kinematogrāfiska improvizācija par aktuālu tēmu pusaudžu vardarbība. Tās pamatā bēdīgi slavenie reālie notikumi Kolumbainas vidusskolā, kad divi puikas bez redzamas motivācijas nosāva daudzus skolas biedrus.



1989. gadā pasauli šokēja Alana Klarka dokumentālā filma *Zilonis* – vēstījums par cietsirdīgām sektantu slepkavībām Ziemeļirijā, to ievadīja vārdi: “Vardarbību ir tikpat viegli ignorēt kā ziloni trauku veikalā.” Skandalozais amerikāņu dokumentālists Maikls Mūrs 2002. gadā šiem (Portlendas) notikumiem pa karstām pēdām radīja savu sarkasma pilno morāles lekciju par amerikāņu sabiedrības apsēstību ar ieročiem – filmu *Boulings Kolumbainai / Bowling for Columbine*. Viņš neoperēja ar līdzībām un izteicās politiska pamfleta tiešrunā. Režisors Gass van Sants, kurš savu augsto reputāciju kinoapriņdās pelnījis ar visai marginālām filmām (to vadmotīvs – visdažādāko sabiedrības minoritāšu pašsajūtu filosofiska un tēlaina fiksācija plus spilgti eksperimenti ar kinosemiotiku), acīmredzami prātā patur ķīniešu gudrību par trim aklaļiem, kuriem lūgts aptaustīt ziloni un pateikt, kāds tas ir. Režisors pierāda, ka “ziloņa” – vardarbības – būtību nav iespējams aprakstīt, ja to neskata visu apstākļu, motīvu, pat šķietami maznozīmīgu sīkumu kopumā. Viņa filma ir drīzāk spilgta poēma par to, ka nav iespējama viena loģiska un konkrēta atbilde, kādēļ divi

eņģeliska paskata puikas, internetā iegādājušies šaujamos un saskatījušies valsts TV naciņu laika kinohronikas, bez iemesla nogalina nevainīgus klases biedrus. Poēma tādēļ, ka režisors šo bezmotivācijas slaktiņu rūpīgi sagatavo ar ļoti izsmalcinātiem kino izteiksmes līdzekļiem (šķiet, uz šī āķa arī uzķērās Kannu zūrija, ignorējot *Dogvilu / Dogville* (2003) un citus kvalitatīvus meistaruru darbus, kas togad konkurēja ar *Ziloni*). Supergari plāni, kad kamera 5–10 minūšu epizodes skolas teritorijā seko kādam no “varoņiem” – sveiciens Belam Tāram un Tarkovskim (“vajag ļaut kadram nomirt pēc paša gribas”), turklāt šāda forma ir jēgpilna: mūsu dzīves plāniem un labirintiem nav nekāda sakara ar nāves trajektoriju, lode ikreiz mūs pārsteidz nesagatavotus. Arī pirmā lode filmā “pārsteidz” kādu meiteni, izlīdodama tieši no kameras, no šīs trāpīgās kino metaforas, sekotāja un lūriķa zīmes. Un, protams, aizrautība ar jaunām sejām – van Sants ir tas labais tēvocis un tālredzīgais kinopraktiķis, kurš pasaulei atklājis aktierus Riveru Finiksu, Kianu Rīvsu, Metu Deimonu, Benu Afleku... **NN**

☛ Mans personīgais Aidaho • Džeriji • Psiho u.c.

Režisors Gregs Araki. Lomās Roza Makgovana, Džeimss Divāls, Džonatans Šehs

Tā līdzinās murgam, tomēr tā ir dzīve. Divu jaunu cilvēku Džordana (Divāls) un Emijas (Makgovana) dzīve, kuri nejausi satikās un jūtu uzplūdā nodzīvoja kopā tikai dažas dienas. Parastas dienas, pilnas satraucošas nezināšanas, izmisuma, saubu par sevi, bailēm, narkotikām, mūziku repa stilā, nemitīgas dzersānas, mīlas, sekas un nāves. Mīlestība ir kaislīga un traka, tādēļ jo sausnīgāka, vardarbīgāka jūtas pie laba gala neved. Vini ir nekas un ir ceļā uz nekuriem. Ceļā satiek pavadoņus – savu guru, tikai nenojauš, ka arī viņš ir nolemtais.



Džonatans Šehs, Roza Makgovana un Džeimss Divāls

Kad pēc apdullinošiem panākumiem neatkarīgo filmdaru Mekā – Sandensas kinofestivālā 1995.gadā ierobežotā kinonomā, galvenokārt universitāšu filmklubos, uz ekrāniem iznāca azioamerikāņu (paša G.A. izsmiekltermins – atbilde politikorektajiem afroamerikāņiem) Grega Araki (1959) nolemtajai paaudzei veltītās triloloģijas 2.daļa – filma *The Doom Generation* (1.daļa ir *Pilnīgi izp***ie / Totally F***ked Up* (1993), 3. *Nekuriene / Nowhere* (1997)), puisis neparedzēja, cik naski viņa safilmētās rupekības kļūš par Holivudas lielstudiju aizliegtajiem, bet garšīgajiem augļiem, kurus masu patēriņam pielāgotā veidā producē gan visādu amerikāņu pīrāgu dreijātāji, gan arī talantīgi, kaut neķītri filmdari kā brāļi Farelli (*Šis tas par Mēriju / There's Something About Mary* (1998) u.c.). Lai nemulsina fakts, ka Araki slavina neprātīgas, bezkaunīgas vērtības (Araki: "Mana paaudze dzīvo ar saukli *No Regrets!* bez pateicībām un atvainošanās, citādi vispār tevi samals.") Pārāk jau aizspēlējusies Holivuda garajos 90.gados ar *fuckin'* politikorektumu. Tik ļoti, ka slavenākā melnā aktrise Vūpija Goldberga citas slavenās melnās *talkshow* divas Ofras Vinfrijas tiešraidē spiesta izmest: "Labāk lai mani nosauc par melno pakaļas caurumu nekā jēlajā vārdā afroamerikāniete. Es esmu nēgeriete! Esmu Amerikas melnā!" Gregam Araki negāja vieglāk. Kad 1993.gadā tapa traģiskais dokumentālais stāsts – filma *Pilnīgi izp***ie* – par sešu geju pusaudžu dzīvi Amerikā, kas beidzās ar galvenā varoņa pašnāvību atstumtības dēļ, triloloģijas 1.filma,

ko ASV kritikas autoritāte Rodžers Īberts ierindo desmitgades autorfilmu *Top 25*, pat iecietīgā klubu cenzūra lūdz aizstāt vārdā *fucked* pēdējos burtus ar 5 zvaigznītēm.

Zudusī paaudze ir skarba humora elektrizēts *road movie*, kurā kāds pāritis dodas uz nekuriem remdēt dzīves apnikumu un nevajadzības sajūtas. Un *Nowhere* ir arī Araki triloloģijas 3. – fināla daļa, krāšņa narkotiski apdullinoša satīra par plašsaziņas līdzekļu kultivēto realitāti un tās neatbilstību dzīves laika mērvienībām. Krāšņs, klipu un *acid colours* estētiskā pīrbošs darbs.

Zudusās paaudzes pāritis (Divāls un Makgovana) trako pa Jērkijas lielceļiem un pieredz/dara briesmu lietas (ko vērtā ir aina ar runājošo pārdevēja galvu ēdienveikalā!). Ceļš ved kaut kur – nekur kopā ar Svešinieku Džošuā, variāciju par mūsdienīgu, seksuāli atraktīvu Jēzus tēlu. Trijātā ceļot preti galam – jautrāk?

Ar izmisīgo pusaudžu drāmu *Trīs apmulsuši nakti / Three Bewildered People in the Night* (1987) kino debitējušais Araki mēģināja koķetēt ar meinstrīma kino, uzņemdams melodrāmu *Spozme / Splendor* (1999), tomēr atgriezās pie savas tēmas – jaunu vīriešu attiecību izpētes – un uzņēma, daudzprāt, satricinošu filmu par bērnu seksuālu izmantošanu *Noslēpumainā āda / Mysterious Skin*, kura kļuva par 2004.gada Venēcijas kinofestivāla žurnālistu favorīti un kārtējo reizi lika runāt par idejām, kas gaisā: Araki filma ir Pedro Almodovara *Sliktās audzināšanas / La mala educación*, 2004. amerikāņu versija. Tikai skarbāka. **NN**

► Sliktā audzināšana

Režisors Džordžs Lūkass. Lomās Marks Hemils, Harisons Fords, Kerija Fišere, Aleks Ģinss, Deivids Prouse

Lūks Skaivokers (Hemils) pamet savu dzimto planētu un kopā ar saviem atbalstītājiem Hanu Solo (Fords), Ben Obi van Kenobi (Ģinss) un robotiem C-3PO, R2-D2 mēģina glābt dumpinieku vadoni princesi Leilu (Fišere) no ļaundara Dārta Veidera (Prouse) un Impērijas ketrnām.

70.gadu fenomēns, desmitgades komerciāli veiksmīgākā filma, kas aizsāka *Zvaigžņu karu* seriālu. Kaut filmas režisoram Džordžam Lūkasam (1944) *Zvaigžņu karu* pirmizrādes laikā bija tikai 32 gadi un paknapa pieredze – tikai divu filmu režija (mēģinājums fantastikas žanrā *THX 1138* (1970) un veltījums rokenrola ērai *Amerikāņu grafiti / American Graffiti* (1973)), viņš bija radījis apvērsumu – uzrakstījis ideālo mūsdienu pasaku un piejaucējis fantastikas žanru. Atšķirībā, teiksim, no Stenlija Kubrika 2001. *Kosmiskās odisejas / 2001: A Space Odyssey* (1968), kurš specefektus un kosmisko dizainu izmantoja kā materiālu filosofiskām meditācijām, Džordža Lūkasa ambīcijas bija daudz piezemētākas – radīt izklaides projektu ar komerciālu potenciālu. Lūkasa ietekmes avoti bija komiksi, B kategorijas filmas un amerikāņu iemīļotais vesterna žanrs. Sākotnēji Lūkass vēlējās veidot klasiskā amerikāņu komiksa par Flešu Gordonu kinoversiju, taču viņam neizdevās iegūt ekranizācijas tiesības. Tad Lūkass devās Fleša Gordona ietekmju avotu meklējumos, vēloties smelt no tiem pašiem avotiem (vesterna, piedzīvojumu filmas). *Zvaigžņu karus* Lūkass sāka rakstīt 1973.gada janvārī – astoņas stundas dienā piecas dienas nedēļā – līdz pat 1976.gada martam, kad sākās filmēšana. Taču trīs gadu rakstniecības nebija gana, jo arī filmēšanas laikā Lūkass kā apsēsts turpināja rakstīt un pārrakstīt: “Es uzrakstīju četrus pilnīgi atšķirīgus scenārijus, meklējot precīzākās sastāvdaļas, raksturus, sīzetu.” (Lūkass) Viņa fanātiskais darbs summējās mūsdienīgā un dinamiskā pasakā – postmodernā pīrāgā, kur citāti no Džona Forda klasiskajiem vesterniem sadzīvoja ar ietekmēm no idejiski grēcīgajām, taču kinematogrāfiski izcilajām Hitlera milules vācietes Lenijas Rifenštāles dokumentālajām filmām (*Gribas triumfs / Triumph des Willens*, 1935) un 70.gadiem pelnīti par revolucionāri uzskatītiem specefektiem. Vesterni ir dāsnī barojuši *Zvaigžņu karus*: Harisona Forda varoņa Hana Solo tēras atgādina kovboja ekipejumu, savukārt Lūka Skaivokera ģimenes nogalināšanas aina ir tiešs citāts no Džona Forda vesterna *Meklētāji / The Searchers* (1956). Un amizantie roboti C-3PO un R2-D2 šķiet tehnoloģiski progresīvs amerikāņu klasiskā komiķu dueta Lorela un Hārdija aizvietojums. Kā teicis Harisons Fords: “Ne



Džordžs Lūkass, C-3PO un R2-D2

jau dzelzi – hardware – nodrošināja *Zvaigžņu karu* panākumus, bet Lūkasa unikālais redzējums... Lūkasa ģēnijs izpaudās idejā robotiem piešķirt cilvēciskus vaibstus.” Viss, kas noticis pēc *Zvaigžņu karu* (tās pilnais nosaukums *Star Wars IV: A New Hope*) triumfa (seši *Oskari* – mūzika, skaņa, montāža, kostimi, mākslinieka darbs, vizuālie efekti), jau ir leģendāra pagātne. Gluži tāpat kā filmas sikveli: *Impērijas atbildes trieciens / Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (1980, rež. Ērvins Keršners) un *Dzēdaju atgriešanās / Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi* (1983, rež. Ričards Markvands) un pēc ilga pārtraukuma paša Lūkasa režisētās priekveli *Fantoma draudi / Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999) un *Klonu uzbrukums / Star Wars: Episode II – Attack of the Clones* (2002), kuros tehnoloģiskās iespējas bija iznīdējušas agrīno *Zvaigžņu karu* atklāsmes prieku. 2005.gadā top *Situ atribiba / Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*. **DR**

• Amerikāņu grafiti • 2001. Kosmiskā odiseja • Meklētāji

Režisors **Karls Teodors Dreiers**. Lomās **Renē Falkoneti**, **Antonēns Arto**, **Andrē Berlejs**

1441.gads. Tiesāta un par kecerību sārtam lemta tiek zemnieku meitene Žanna (Falkoneti), ko 1920.gadā baznīca pasludinās par svēto.



Cerbulis/Stampix

Renē Falkoneti

Mēmā kino šedevrs, kura absolūtais novatorisms dāpu režisoru Karlu Teodoru Dreieru ieceļ ģēnija kārtā. Ieinteresējies par franču meitenes Žannas d'Arkas likteni, ko nesen baznīca bija kanonizējusi svētās kārtā, Dreiers (1889–1968) piekrit piedāvājumam Francijā filmēt darbu par tās nacionālo varoni. Meiteni, kuru baznīca lēma ņāvē sadedzinot, jo viņa, neprātīgā, apgalvoja, ka tikusi Dieva uzrunāta un izraudzīta glābt Franciju... Projekta izmaksas septiņi miljoni franku, kas vēlāk izstiepās līdz deviņiem miljoniem, tā laika Francijai bija blokbastera parametri. Dreiers vienmēr ir uzskatījis, ka *Žannas d'Arkas ciešanas* ir filma publikai, nevis izsmalcinātai estētu auditorijai, kaut filmas skaudro un estētizēto kinovalodu adekvāti spēja novērtēt tie otrie. Savulaik *Žannas d'Arkas ciešanas* nebija komerciāla veiksmē, taču patlaban tas ir viens no populārākajiem mēmā kino ēras darbiem. Dreiers bija perfekcionists, līdz niansēm uzticīgs detaļu autentiskumam. Izstudējis dokumentālos d'Arkas tiesas materiālus, viņš filmas darbību strikti ierobežo: tā sākas ar Žannas ienākšanu tiesas zālē, beidzas ar sārta. Teju viss, kas starp šīm divām norisēm, ir plosošs dramatisks tuvplānu duels. Filmā dominē Žanna – aktrises Renē Falkoneti – vissīkākās pārdzīvojumu nianses atklājošā seja un viņas tiesātāju ģimji, vieplī, grimases. Dreiers savu pārliecību par seju kā cilvēka dvēseles spoguļi istenoja kon-

sekventi, filmējot aktierus absolūti bez grima un uzplēšot kino vēl nebijušu faktūras dokumentālismu. Viņš filmē cilvēkus baltās telpās, īpaši neievērojot jau kanonizētās kino likumības, kā būvēt, kā montēt epizodi, lai skatītājs orientētos telpā, laikā, varoņu novietojumā. Viņš drīzāk lieto tās metodes, ko XX gs. izskaņā, komercializējot un izklaidējot, būs aizguvusi reklāma un kliju kultūra, kaut Dreiera intēreses objekts ir nevis forma, bet cilvēka dvēsele. Taču tas neliedz viņam radīt apbrīnojamu formu. Ja tā laika vidējā amerikāņu filmā bija aptuveni 500 montāžas vietu, tad *Žannas d'Arkas ciešanās* tādu ir ap 1300 (un padomju kino klasikā *Brunukuģi Potjomkinā* / *Bronenosec Potjomkin* (1925) – vairāk nekā 2000). *Žannas d'Arkas ciešanās* ir summēta gan 20.gadu vācu (ekspresionisms), gan krievu (montāžas eksperimenti) kino svētīgā pieredze. Zemie rakursi, ekspresīvie tuvplāni, montāža, aktieru, it īpaši Falkoneti spēle, ir filmas nepārejošās vērtības. (D'Arkai simpatizējošs garīdznieka lomā filmējies nežēlīgā teātra teorijas radītājs Antonēns Arto.) Dreiers mācēja atīrīt ne tikai aktieru sejas no grima, bet, šķiet, pat noraut viņu ādu, liekot spēlēt kailiem nervu galiem. Viņam šķita, ka franču teātra aktrīsē Falkoneti viņš ir atradis mocekles Žannas reinkarnāciju, un Falkoneti darbs viņas vienīgajā būtiskajā kino lomā ļauj tam noticēt. DR

☛ Dusmu diena

Režisors Fransuā Trifo. Lomās Žanna Moro, Oskars Verners, Anri Sers



Žanna Moro, Anri Sers un Oskars Verners

XX gs. sākums. Parīze. Divi draugi – vācietis Žils (Verners) un francūzis Džims (Sers) – bauda jaunību un bohēmu. Vini abi iemīlas vienā sievietē Katrinā (Moro), kas kļūst par Žila sievu. Draugus izšķir Pirmais pasaules karš, taču viņu mīlas trīsstūra attiecības turpinās, satiekoties arī pēc kara.

Šai filmai piemīt traušana, dekadentiska elegances un traģiska smeldze. *Žils un Džims* joprojām ir viena no racionālās loģikas neizskaidrojamākajām milas drāmām pasaules kino vēsturē. Turklāt tas nav stāsts par to, kā "viņš mīlēja viņu", bet gan tematiski riskanta mīlas drāma, kurai ir trīs galvenie varoņi mīlētāji – Žils, Džims un Katrīna.

Abi draugi, kas satiek kā cimdus ar roku savā Parīzē pavadītajā jaunībā, min un tā arī nespēj uzminēt vienas sievietes (varbūt sievietes fenomena vispār) noslēpumu. Katrīnai tik kopā ar Žilu un Džimu aļēties, tērptai kā vīrietim, arī tas piestāv viņas izpratnei par brīvību. Katrīna, kurai piemīt franču jaunā viņa svarīgākās aktrises Žannas Moro paskarbaiss šarms un personības pievilcības spēks, nespēj būt laimīga ģimenē ar Verneru, par spīti šķietamajai idillei (ģimenes pavards, meita), kā kaķis, kurš staigā, kur pašam tik, viņa meklē juteklisko piepildījumu. Žils, kurš atbraucis pie jaunības draugiem, kļūst par vienu no viņas eksperimentu objektiem.

Žils un Džims, būdama 60. gadu franču režijas jaunā viņa kaismīgā principu sludinātāja, pirms tam jūtīga un gudra kritiķa Fransuā Trifo (1932–1984) trešā filma, pēc kļāv

nākšanas mulsināja. Atteikšanās no mūsdienu vides un vienkāršības (filmas darbība – gadsimta sākums, kostīmi) u.c. jaunā viņa principiem raisīja aizdomas, ka vēl nese-nais revolucionārs nekur tālu no franču kino tradīcijām nav aizgājis. Melodramatiska mīlas drāma iz gadsimta sākuma ar arhīva kadru izmantojumu (kara laiks, kas šķir abus varoņus) – kur te kas jauns? Un tomēr, par spīti vēsturiskajai nosacītībai, *Žils un Džims* piedāvā tik vibrējošu dzīves nerva uzaustījumu un juteklismu, kas neļauj Trifo pārmest principu nodevību. Tie ir jauni, savā jūtu pasaulē samulsuši cilvēki, kas neglābjami atvādās no jaunības ilūzijām. Ne velti Trifo lielu daļu savas kostīm-melodramas filmē dabā: laukos, brīvā un mežonīgā vidē, kas tik ideāli piestāv Katrīnai un viņas centieniem saglabāt savu brīvību par spīti visam un visiem. Vienu no draugiem viņa aizrauj sev līdzī nebūtībā, otram tiks izsniegtas divas urnas ar pelniem (Trifo pat atrāda kremācijas detaļas). Tas ir viss, kas būs palicis pāri no diviem cilvēkiem, kurus viņš mīlēja. DR

400 sitienu • Šaujiet uz pianistu • Nozagtie skūpstī • Mājas pavards • Amerikāņu nakts

Režisors Stīvens Spīlbergs. Lomās Rojs Šeiders, Roberts Šo, Ričards Dreifuss

Polīcijas šefs Mārtins Brodījs (Šeiders) teju nogībst, ieraugot meitenes – pirmā haizivs upura – krastā izskalošanās atliekas, tomēr viņam neizdodas pārliecināt salas Amītijas mēru atļaut slēgt pludmales, tas apdraudot kūrorta biznesu. Haizivs uzbrukumi turpinās; biologs Hūpers (Dreifuss) un rūdīts zvejnieks, Otrā pasaules kara veterāns Kvints (Šo) sāk cinu pret zemūdens monsturu, kas terorizē (realitātē neeksistējošo) kūrortu.

Neejiet ūdenī! – Žokļu reklāmsaukļa spēks bija iespaidīgs, gluži tāpat kā šīs 27 gadu vecā režisora Stīvena Spīlberga režisētās filmas panākumi. Tas ir retais piemērs, kad lubu literatūra (Pītera Benčlija 1974.gadā publicētais dēku romāns) kļūst par amerikāņu kinovēsturē ierīpojušas filmas izejmateriālu. Žokļi varēja lepoties gan ar milzīgiem kases panākumiem: tā ir trešā filma pasaules vēsturē, kuras ieņēmumi pārsniedza 100 miljonu robežu (sekojot seniem, melodramatiskiem grāvējiem *Vējiem līdzī / Gone with the Wind* (1939) un *Mūzikas skanas / The Sound of Music* (1965)). Tā ir arī filma, kas nostiprināja Holīvodā tās nākotnes fenomena Stīvena Spīlberga pozīcijas. Līdz Žokļiem veidojis vien divas filmas *Šugerlendas ekspresis / The Sugarland Express* (1974) un TV filmu *Duelis / Duel* (1971), Spīlbergs režisē Žokļus kā vērienīgu spriedzes un darbības blīvu drāmu, precīzi liekot lietā citu (filmu, literatūras) pieredzi. Žokļos var saskatīt gan atsauces uz Hermaņa Melvila jūras briesmoņu medību romānu *Mobiju Diku* (arī filmu), gan ģeniālā Alfreda Hičkoka filmu *Putni*, kurā, izrādās, tik trauslās cilvēciskās būtnes apdraud biedējoša un loģiski neizskaidrojama dabas kaprīze un atriebība – agresīvu putnu uzbrukums. Žokļi sasauca arī ar paša Spīlberga mazo šedevru *Duelis / Duel* (1971), kurā anonīma, nemotivēta agresija iemiesojusies milzu autofurgona veidolā, kas visas filmas garumā tiranizē kādas vieglās automašīnas vadītāju. Ne velti slepkavnieciskā haizivs, kas plosa gabalos glītas blondīnes un puisēnus, uz ekrāna paliek neredzama lielāko filmas daļu (kaut skatienu “ar haizivs acīm” uz peldošas blondīnes ķermeni Spīlbergs piedāvā jau filmas pirmajā epizodē). Valda spriedze un mežonīgas, lipīgas bailes, mēģinot noņemt jūras briesmoni (Spīlberga komanda izmantoja mehāniskas haizivs – lelles, vienu no tām dēvējot par Brūsu). Precīzi tolaik neseno Voterģeitas afēru pārdzīvojušās Amerikas pieredzē ierakstījās arī Žokļu varas melīguma motīvs: pilsētas mērs kūrorta plauksmes vārdā neļauj Brodījam laikus slēgt pludmali.



Stīvens Spīlbergs, Rojs Šeiders un Ričards Dreifuss

Žokļi tika nominēti *Oskaram* kā labākā filma, un, kaut arī to nesaņēma, tā apliecināja izcila žanru dresētāja un gudra postmodernista Stīvena Spīlberga ienākšanu Holīvodā. Tās kontā ir trīs *Oskari* – par labāko montāžu, labāko skaņu un labāko, nu par klasisku dēvēto Džona Viljamsa mūziku un vēlāk arī izcilas katastrofu filmas reputācija. Ticiet, lai izsauktu paralizējošas šausmas, nebūt nav jāiznīcina Ņujorka un jāuzsūta planētai Zeme Armagedons, ar ko rotājās Holīvuda XX gs. nogalē. Pietiek ar mehānisko haizivi, vārdā Brūss, un Spīlberga talantu. Žokļiem sekoja trīs turpinājumi: *Žokļi 2 / Jaws 2* (1978), trīsdimensiju *Žokļi 3 / Jaws 3* (1983) un *Žokļi. Atriebība / Jaws: Revenge* (1987); nevienu no tiem nav režisējis Spīlbergs. **DR**

► Īpašais ziņojums •
Indiana Džonss un pazaudušā šķirista meklētāji u.c.



*Virtuālisma un specefektu triumfs –
Kianu Rīvss filmā "Matrikss"*

90./2000. gadi

Postmodernisma dzīru agonija

Ir savādi, ka gadsimtu un tūkstošu mijas svētku atmosfērā kinematogrāfs kā jau apzinīga "būtne" izmisīgi mēģina noskaidrot, kas viņš ir. Pareizāk – kas kino ir vairāk: mākslas un pasaules pašizziņas forma, izklaides industrija, tikai līdz perfekcijai populēts šovbizness, masu manipulācijas ierocis ar narkotisku iedarbību, ja piesaucam Ļeņina spārnoto frāzi par opiju tautai un vissvarīgāko no mākslām, tiesa, pāri ar cirku? Acimredzamais apjukums, apziņas krīze, stāvoklis, ko asprātīgi formulējis Pīters Grīnevejs, kārtējo reizi pasludinot, ka "beidzot kino ir miris – pilnīgi, galīgi un neatgriezeniski", gaudas par to, ka "vecais, labais kino" ir zudis zelta Holivudas ēras mītu paškastrācijas, megastudiju korporatīvā cinisma visvarenības priekšā un nacionālo Eiropas kinoskolu pašlikvidēšanās globālās holivudizācijas diktatūrā...

Šī postindustriālisma laikmetam tipiskā postmodernā kolizija būtībā apliecina nevis traģisku, bet gluži pretēju – optimistisku situāciju, jo masu mediju vēsturē kino pirmoreiz ir atļauts pilnīgi viss, ne tikai tas, kas nav aizliegts ar likumu (cenzūru, Heisa kodeksu u.tml.). 90.gados sākusies fantastiskā tehnoloģiskā pilnveide kino skārusi vistiešāk: ne velti kā informācijas nesējs kinematogrāfs tagad ir absolūti brīvs. Internets un video mantinieks DVD, kā arī datora piedāvātās virtuālās radišanas tehniskais arsenāls nodrošina burtiskā nozīmē paradīzi: uz ekrāna iespējams dabūt gatavu pat to, kas vispār šķitis ārpus saprāta robežām.

Piemēram, tradicionālo multfilmu strauji izkonkurē trīsdimensiju animācija, kas par nopietnu spēlētāju kinoindustrijā izvirza studiju Pixar, kas sākotnēji tika būvēta par eksperimentālu nieku radišanas vietu (*Oskari* un milzu peļņa raksturo visu līdzšinējo Pixar brīnumtehnologu daiļradi: *Rotālietu stāsts/Toy Story I, II* (1995; 1999), *Kukainu dzīve/Bug's Life* (1998), *Monstrini/Monsters, Inc.* (2002), *Meklējot Nemo/Finding Nemo* (2003), *Lieliskie/Incredibles* (2004). Jaunās demokrātiskās tehnoloģijas faktiski nodrošina arī to, ka informācija par filmām un pašas filmas kļūst par momentānu publiskās pieejamības priekšmetu. Bet idejas par mirušu aktieru zvaigžņu "atdzīvināšanu" ar datortehnoloģiju palīdzību vien pirmajā brīdī raisa nekrofilu šoku (un patlaban funkcionējošo aktieru arod biedrību protestus). Kā alternatīva apdullinošajam šovbiznesam un izklaides industrijas banalitātei zeļ "tirās mākslas" un "tradicionālā

kino" sargātāju manifesti, no tiem slavenākais, prōtams, ir dāņu ģeniālā manipulatora Larsa fon Trīra *Dogma'95*, likumu kodekss, kā "būs taisit filmas". Nepaiet ne desmitgade, un pats koncepta autors ar saviem darbiem (piemēram, *Dogvilu/Dogville*, 2003) pierāda, ka arī *Dogmas* daudzie nē (mākslīgajam apgaismojumam, žanriem, autoru vārdiem titros u.c.) ir bijusi veiksmīga PR kampaņa, kuras galvenais praktiskais rezultāts ir sevis un mazas valsts kinematogrāfa reklāma. Kas liedz sekot šim piemēram?

Ne jau tikai Kannu–Berlīnes–Venēcijas prestižā festivālu trīnīša filmu atlases komisāru estētiskās kaprīzes deviņdesmitajos izraisījušas padziļinātu interesi un modi par Āzijas (Vons Karvajs, Kim Ki Duks, Čeņs Kaigi, Anġs Lī u.c.), tagad Āfrikas, šķiet, visai drīz arī Vidusāzijas, Krievijas un Austrumbloka valstu kinematogrāfijām. Drīzāk tā ir loģiska un pozitīva izdzīvošanas stratēģija mākslai globalizācijas apstākļos: festivālu balvas jau tikai paver iespēju, tālāk par savu talantu nākas atbildēt pašiem režisoriem. Vienus vilina Holivudas miljonu budžetu iespējas (un risks), citus – konsekvents sava ceļa gājums, neraugoties ne uz ko.

Kino ir milzīgs potenciāls – tiklab mākslai, kā komercijai. Un 90.gadi to apliecina pilnā krāšņumā, skatītājam un autoriem atliek vien izvēlēties – *quo vadis?*

Viskutelīgākā situācija ir kino naudas jautājumi: no vienas puses, zvaigžņu honorāri sasniedz astronomisku līmeni (patlaban visvairāk apmaksātais planētas aktieris Kianu Rīvss 2004.gadā no honorāriem plus peļņas procentiem par *Matriks I-II-III* bankā ielicis 178 miljonus dolāru, ziņo *Forbes*) un smalkajā Holivudas miljonāru klubijā jau kļūst pašauri (to, kas par lomu saņem 25 + miljonus, jau ir 15 cilvēki, 1999.gadā bija tikai septiņi – Toms Krūzs, Harisons Fords, Brūss Villiss, Džims Kerijs, Toms Henks, Arnolds Švarcenegers un Džūlija Robertsas). Filmu budžeti pampst kā lapseņu bara sakosti vaigi: statistika rāda, ka puse Holivudas produkcijas top par naudu virs 60 miljoniem dolāru – situācija, kas vērojama tieši XX gs. pēdējā desmitgadē, turklāt ir tikai normāli, ka vairums filmu pasaulē inees virs maģiskā 100 miljonu līmeņa. Kaut arī desmitgades un visu laiku kases lideris joprojām ir Džeimsa Kamerona *Titāniks/Titanic* (1997) ar prātam neaptveramo 1 miljardu 835 tūkstošu peļņu, tomēr turpat tuvu pirmsmiljarda teritorijā gozējas jau vesels pulks filmu: dāsni

nopelnījusi gan klasika: Lūkasa *Zvaigžņu kari/Star Wars* (1977) un Spilberga *Juras laikmeta parks/Jurassic Park* (1993), gan gadu tūkstošu mijas visplašākā patēriņa produkti seriāli: *Gredzenu pavēlnieks/The Lord of the Rings* (2001–2003) un *Harijs Poters/Harry Potter* (2001–2005), komiksu ekranizācijas: *Zirnek/cilvēks* (2002; 2004), visi trīs *Matriksi/Matrix* (1999, 2003), Mela Gibsona reliģiozi supernaturālis *Kristus ciešanas/The Passion of the Christ* (2004) un pat vairākas animācijas filmas: *Šreks/Shrek*, (2002–2004), *Meklējot Nemo/Finding Nemo* (2003).

No otras puses, ciparu tehnoloģijas ļauj filmēt ar salīdzinoši nelieliem budžetiem, tādēļ nav jābrīnās, ka daudz t.s. mākslas filmu jeb *art-house* kinoprojektu Amerikā top pat pāris miljonu ietvaros, kaut Sandensas neatkarīgā kinofestivāla jubilejas (2005. aprīlī piecpadsmit gadi, kopš Roberts Redfords sev piederošajā zemes īpašumā un mazpilsētīņā Jūtas štatā ierīkoja šo alternatīvo kinoforumu) svīnībās bijušie neatkarīgie, nu jau slavenie režisori (sandensiešu buķete ir Kventins Tarantino, Roberto Rodrigess, Spaiks Džonze, P.T.Andersons, Nils Labute, Kevins Smits, Dārens Aranofskis, Tods Solondzs...) profesionālās karjeras anketās snieguši optimālā "naudasmaciņa" aprakstu, kas nepieciešams labas filmas uzņemšanai: reālie tie ir tikai 8–14 miljoni. Kopā savelkot, secinām, ka nauda kino tomēr nav galvenais. Ne velti desmitgades un jaunā laika sākums zīmīgs ar sevišķi aktīvu talantu migrāciju Eiropa–Holivuda–Āzija utt., kas ļauj runāt par kino internacionālo vitalitāti.

Visbeidzot – šedevri, kur nu bez tiem, turklāt 90.gados parasta lieta ir fakts, ka augstā māksla var iet roku rokā ar augstiem biznesa rādītājiem. Šī vairs nav pretruna, bet likumība, kas apstiprina kino elitāro demokrātismu, ne velti pēc *Matriks/Matrix* (1999) iznākšanas pat tādi pasaules domas spīdekļi kā strukturālists un romānists Umberto Eko apcer dzīvi virtuālās realitātes apstākļos, tiek rīkotas filosofu konferences, kurās tiek analizēts kino kā spēcīgs apziņas manipulācijas līdzeklis. Amplitūda kā varavīksne: no desmitgades galvenās režijas figūras Kventina Tarantino postmodernās ironijas un jaunā nežēlīgās realitātes principa, kas popularitātes vilni uznes *Lubeni/Pulp Fiction* (1994) un kuras nedefinējamās morāles tēlu galerija inficējusi teju ikvienu kino veidotāju, pat ja tiešās ietekmes un plaģiāti tiek kategoriski noliegti, līdz desmitgades Eiropas kinoestētu Pitera Grīneveja, Žana Pjēra Ženē, Emira Kusturicas, Toma Tikvera, Fransuā Ozona stilistiski elegantajām *po-mo* rotaļām. Arī pamatīgais tradicionālais kino nevaid miris, tikai tas kā sūklis nevarās baroties pat no sēnalām: filma par slepkavas maniaka psihes novirzēm var kļūt par desmitgades iespaidīgu drāmu (1991. – Demmes *Jēru klusēšana/Silence of the Lambs* triumfs *Oskaros*), aktuāls ir feminisms visā tā pretrunīgumā no bezkompro-

misa izmisuma (*Telma & Luīze/Thelma & Louise*, 1990) līdz *Pamatinstinkts/Basic Instinct* (1992) kā filmas simbola statusam un Šaronas Stouns – intelektuāla seksimbola – dzimšanai. Klints Īstvuds rada antivesterna paraugu *Nepiedots/Unforgiven* (1992), parādās cits intīms skats uz terorismu, izmisīgā *Raudu spēle/The Crying Game* (1992). 1993.gadā Spilbergs rada sev tik principiālo holokausta drāmu *Šindlera saraksts/Shindler's List*, kura *Oskaru* krosā sacenšas ar Roberta Zemeka ģeniālā vientiesīša drāmu *Forests Gamps/Forrest Gump* kā Amerikas vēstures metaforu, bet Olivera Stouns prognozē kriminalitātes ikdienišķības bumu savos *Dzimuši slepkavas/Natural Born Killers* (desmit gadus vēlāk Kannās apbalvos Gasa van Santa *Ziloni/Elefant*, pseidodogmas stila dokumentālu drāmu par šo pašu tēmu pusaudzju izpildījumā). Eiropa psiholoģiski piesātinātās drāmas formās reflektē par intīmo: 1994.gadā aizsākas Kešlovska triloģija *Balts. Zils. Sarkans/Three Colors Trilogy: Blue. White. Red*, kas kļūst par desmitgades klasiskā kino etalonu.

1995.gadā top Džima Džarmuša misticisma apogejs *Mironis/Dead Man* un turpat blakus ir oscarotā nāves soda "lietderības" apcere *Mirusāis nāk/Dead Man Walking* – divas vienas medaļas puses; 1996. – Trīrs uzņem sieviešu – svēto triloģijas pirmo filmu *Šķēlot viļņus/Breaking the Waves*, Anglijā uzdzirkst Denija Boila *Trainspotting* – narkopaaudzes manifestes un kulta filma.

1997.gadā pasaules kinoekrānu viļņus šķēļ megasuperfilma *Titāniks*; 1998. publiku šokē Spilberga supernaturalisms *Glābjot ierindnieku Raienu/Saving Private Ryan*, kas uzjundī arī diskusiju par vēstures īso atmiņu, bet estētus iepriecina Šekhara Kapūra *Elizabete*, desmitgades aktieru spozmē paceļot Keitu Blanšet, turklāt pie *Oskaru* siles smalkais Kapūra darbs sacenšas ar kostīmkomēdiju par to pašu tēmu un laiku filmā *Iemīļējies Šekspīrs/Shakespeare in Love* un, loģiski, zaudē.

Gadsimta nogale – skaistais cipars 1999 – paiet blīvā marginālā, bet ļoti iespaidīgu māksliniecisko sasniegumu fonā (*Finčera Cinu klubs/Fight Club*, Šamalana *Sestā sajūta/The Sixth Sense*, Džonzes *Būt par Džonu Malkoviču/Being John Malkovich*, P.T.Andersona *Magnolija* un *Mendesa Amerikāņu skaistums/American Beauty*, Manna *Saus cilvēks/The Insider*, arī Almodovara *Viss par manu māti/Todo sobre mi madre*). Līdz dienai, kas satricināja pasauli ar "varenāko mākslas darbu" (avangarda klasiķa komponista Karlheina Štokhauzena replika; tulko, kā gribi), palicis pavisam īss spridis. Jo kas gan ir viens gads mūžībai? Ņujorkas Pasaules tirdzniecības centrā divas teroristu sagrābtās lidmašīnas ietriecas 2001.gada 11.septembrī. Gadā pasaulē tiek ražots ap 7000 filmu (īsās un dokumentālās vērā neņemot). **NN**



90.gadu bērns – postmodernais rotaļnieks
Kventins Tarantino



KANNU KINOFESTIVĀLA
ZELTA PALMAS ZARA IEGUVĒJI

- 1990 **Mežonīgie sirdis / Wild at Heart** (Deivids Linčs, ASV)
- 1991 **Bārtons Finks / Barton Fink** (Džoels un Ītens Koeni, ASV)
- 1992 **Labākie nodomi / Den goda viljan**
(Bille Augusts, Dānija)
- 1993 **Klavieres / The Piano**
(Džeina Kempione, Austrālija, Francija) un
Ardievu, mana konkubīne (Čeņs Kaigi, Ķīna)
- 1994 **Lubene / Pulp Fiction** (Kventins Tarantino, ASV)
- 1995 **Pazeme / Underground** (Emils Kusturica, Dienvidslāvija)
- 1996 **Noslēpumi un meli / Secrets and Lies**
(Maiks Lī, Lielbritānija)
- 1997 **Ķiršu garša / Taste of Cherry**
(Abass Kiarostami, Irāna u.c.) un
Zutis / The Eel (Sohei Imamura, Japāna)
- 1998 **Mūžība un diena / Eternity and a Day**
(Teo Angelopuloss, Grieķija u.c.)
- 1999 **Roseta / Rosetta** (Žans Pjērs un Luks Dardenjē, Francija)
- 2000 **Dejotāja tumsā / Dancer in the Dark**
(Larss fon Trirs, Dānija u.c.)
- 2001 **Dēla istaba / La stanza del figlio** (Nanni Moreti, Itālija)
- 2002 **Pianists / The Pianist** (Romāns Polanskis, Francija u.c.)
- 2003 **Zilonis / Elephant** (Gass van Sants, ASV)
- 2004 **9/11 pēc Fārenheita / Fahrenheit 9/11** (Maikls Mūrs, ASV)

FILMU RĀDĪTĀJS

→ → → → → → →

Absolutā atmiņa (1990)	2
Acis plati aizvērtas (1999)	3
Adaptācija (2002)	4
Aleksandrs (2004)	7
Amerikāņu skaistums (1999)	14
Angļu pacients (1996)	17
Arizonas sapnis (1993)	19
8 sievietes (2002)	23
Atgriešanās (2003)	27
Atgūtais laiks (1999)	28
Būt par Džonu Malkoviču (1999)	44
Cilvēks bez pagātnes (2002)	47
Cilvēks, kura nebija (2001)	48
Ciņu klubs (1999)	49
Citi (2001)	50
Cremaster (1994–2002)	52
Čikāga (2002)	54
Debesu kapteinis un nākotnes pasaule (2004)	57
Dejotāja tumsā (2000)	58
Deva (2002)	59
Dievu pilsēta (2002)	62
12 pērtiķi (1995)	65
Dogvila (2003)	67
Džeriji (2002)	80
Eds Vuds (1994)	83
eKsistenCe (1999)	84
Eksotika (1994)	85
Elizabete (1998)	86
Elles anatomija (2003)	87
Es nolīgu pasūtījuma slepkavu (1990)	89
Fargo (1996)	91
Forests Gamps (1994)	93
Frida (2002)	98
Gataka (1997)	99
Gladiators (2000)	101
Good Bye Lenin! (2002)	103
Gosforda parks (2001)	104
Gredzenu pavēlnieks (2001–2003)	106
Iemīlējies Šekspīrs (1998)	110
Īpašais ziņojums (2002)	114
Jaunais Ādams (2003)	118
JFK (1991)	120
Kafija un cigaretes (2003)	126
Kallasa mūžam (2002)	128
Karaliene Margo (1994)	130
Kazino (1995)	134
Kikudžiro (1999)	136

Klaviers (1993)	137	Rekviēms sapnim (2000)	255
Klavierskolotāja (2001)	138	Romāna gals (1999)	259
Kods 46 (2003)	139	Romeo un Džuljeta (1996)	261
Krievu šķirsts (2002)	140	Rozenkrancs un Gildensterns pagalam (1990)	263
Kriminālie miļākie (1999)	141	Runā ar viņu (2002)	265
Kristus ciešanas (2004)	142	Saderināšanās uz mūžu (2004)	266
Kuce - mila (2000)	144	Sala (2000)	267
Kurpe (1998)	145	Salds un nekrietns (1999)	268
Leģenda par Jātņieku bez galvas (1999)	150	Sapņotāji (2003)	273
Lielās cerības (1998)	153	Sargājošās debesis (1990)	274
Lielā zivs (2003)	154	Saules nogurdinātie (1994)	280
Losandželosa. Konfidenciali (1997)	157	Sema vasara (1999)	284
Lubene (1994)	158	Sibīrijas bārdzīnis (1998)	287
Magnolija (1999)	163	Sitkoms (1998)	290
Mākslīgais intelekts (2001)	166	Sliktā audzināšana (2004)	292
Malholandas ceļš (2001)	167	Sliktais leitnants (1992)	293
Mans personīgais Aidaho (1991)	171	Solījums (2001)	300
Maskava (1999)	174	Spilvengrāmata (1995)	302
Matrikss (1999; 2003; 2003)	177	Spoku suns. Samuraja ceļš (1999)	303
Mazais Buda (1993)	178	Stundas (2002)	304
Mazulis (1995; 1998)	179	Suņu dienas (2001)	306
Medisonas apgabala tilti (1995)	180	Šķelot vilpus (1996)	311
Melnais vanags notriekts (2001)	182	Talantīgais misters Riplijs (1999)	313
Memento (2000)	183	Telefonbūdiņa (2002)	315
Mežonīgie sirdi (1990)	186	Telma un Luīze (1991)	316
Milas skurbulis (2002)	189	Tēvs un dēls (2003)	318
Milētāji no Jaunā tilta (1991)	192	Tigeris un Drakons (2000)	320
Miljons dolāru hotelis (1999)	193	Titāniks (1997)	322
Mironis (1995)	196	Tits Androniks (1999)	323
Mirušais nāk (1995)	197	Trainspotting (1996)	324
Monstrs (2003)	198	Trakie suņi (1992)	326
Mulenrūža (2001)	199	Trauslā, sārtā linija (1998)	327
Muršša diena (1993)	200	Tris krāsas. Sarkans (1994)	330
Nogalināt Bilu (2003; 2004)	210	Tris krāsas. Zils (1993)	331
Noskaņojums milēt (2000)	214	Tris stāsti (1999)	332
Noslēpumu upe (2003)	215	Tuvāk (2004)	333
Ņujorkas bandas (2002)	220	Uguņošana (1997)	334
Pavasaris, vasara, rudens, ziema... un pavasaris (2003)	230	Vampīra ēnā (2001)	338
Pazudis tulkojumā (2003)	231	Vecais zēns (2003)	339
Pazudušo bērnu pilsēta (1995)	232	Vera Dreika (2004)	342
Piektais elements (1997)	240	Vērsis (2001)	344
Pilns aptumsums (1995)	241	Viesnīca (2001)	349
Pirms iestājas nakts (2000)	244	Viņa brālis (2003)	350
Psiho (1998)	247	Viss par manu māti (1999)	354
Raudu spēle (1992)	253	Zem smiltīm (2000)	357
Rekonstrukcija (2003)	254	Zilonis (2003)	360
		Zudusi paaudze (1995)	361

Tekstā minēto filmu alfabētiskais rādītājs
(pēc nosaukuma oriģinālvalodā)

- A bout de souffle; Breathless; Lidz pēdējam elpas vilcienam (1960) 30, **151**, 158, 209, 309, 325
- Abre los ojos; Open Your Eyes; Atver acis (1997) 50
- Adam's Rib; Ādama riba (1949) 92
- Adaptation; Adaptācija (2002) 4, 44
- Adventures of Baron Munchausen, The; Barona Minhauzena piedzīvojumi (1988) 65
- African Queen, The; Āfrikas karaliene (1951) 5, 21
- Aguirre, der Zorn Gottes; Aguirre: The Wrath of God; Agirre, Dieva dusmas (1972) 6, 213
- Aida; Aida (1953) 63
- Alexander; Aleksandrs (2004) 7
- Alice Doesn't Live Here Anymore; Alise šeit vairs nedzīvo (1974) 160
- Alice in den Städten; Alice in the Cities; Alise pilsētās (1974) 193
- Alien; Svešie (1979) 101, 182, 224
- Alien III; Svešie III (1993) 49
- All About Eve; Viss par Ievu (1950) **353**
- All That Heaven Allows; Viss, ko ļauj debesis (1955) **352**
- Alphaville; Alfavilla (1965) 39
- Aleksandr Nevskij; Aleksandrs Ņevskis (1938) 117
- Amadeus; Amadejs (1984) 8
- Amarcord (1973) 9, 124
- Amélie; Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain; Amelija; Amēlija; Amēlijas Puļenas brīnumainais liktenis (2001) 232, 266
- American Beauty; Amerikāņu skaistums (1999) 14, 59, 91
- American Graffiti; Amerikāņu grafiti (1973) 12, 362
- American in Paris, An; Amerikānis Parīzē (1951) 10, 75
- Amistad; Amistads (1997) 279
- Amores Perros; Love's a Bitch; Kuce – mila (2000) 144
- Anastasia; Anastasija (1956) 45
- Anatomie de l'enfer; Anatomy of Hell; Elles anatomija (2003) **87**
- Animal Factory; Zvēru ferma (2000) 300
- Andrej Rubļov; Andrejs Rubļovs (1966–1971) 16, 216
- Angels in America; Eņģeļi Amerikā (2003) 333
- Annie Hall; Enija Hola (1977) **88**
- Apartment, The; Dzīvoklis (1960) 77
- Apocalypse Now; Mūdienu apokalīpe (1979) 90, 182, **202**, 231, 276, 291
- Apollo 13 (1995) 12
- A propos de Nice; Par Nicu (1929) 218
- Ararat; Ararats (2002) 85
- Ariel; Ariels (1988) 47
- Arizona Dream; Arizonas sapnis (1993) **19**
- Arlington Road; Ārlingtonas ceļš (1999) 197
- Arsenic and Old Lace; Arsēns un vecas mežģīnes (1944) **20**
- Artificial Intelligence: A.I.; Maksīglais intelekts (2001) 114, **166**
- Ashik Kerib; Ašiks Keribs (1988) **26**
- Asphalt Jungle, The; Asfalta džungļi (1950) 21, 275
- Asteņiņiskij sindrom; The Asthenic Syndrome; Astēniskais sindroms (1989) **24**
- ¡Átame!; Tie Me Up! Tie Me Down!; Sasien mani, atsien mani! (1990) 175
- Auch Zwerge haben klein angefangen; Even Dwarfs Started Small; Punduri arī bija mazi (1970) 6
- Au hasard Balthazar; Balthazar; Baltazars (1966) 204
- Aviator, The; Aviators (2004) 220, 271
- Babe: the Gallant Pig; Mazulis (1995) **179**
- Babe: Pig in the City; Mazulis lielpilsētā (1998) 179
- Baby of Macon, The; Makonas bērns (1993) 290, 302
- Back to the Future; Atpakaļ nākotnē (1985) **93**
- Bad and the Beautiful, The; Sliktais un skaistā (1952) **294**
- Badlands, Bedlendi (1973) 34, 135, 316
- Bad Lieutenant; Sliktais leitnants (1992) **293**
- Baisers volés; Stolen Kisses; Nozagtie skūpstī (1968) 165, **217**, 297
- Bande à part; Band of Outsiders; Autsaideru banda (1964) 30, 273, 296
- Bandit Queen; Banditu karaliene (1994) 86
- Barton Fink; Bārtons Finks (1991) 48, 91
- Basic Instinct; Pamatinstinkts (1992) 2
- Basquiat; Baskija (1996) 244
- Batman; Betmens (1989) 35, 83, 150
- Batman Forever; Mūžīgi Betmens (1995) 35, 315
- Batman & Robin; Betmens un Robins (1997) 35
- Batman Returns; Betmena atgriešanās (1992) 35, 150
- Brojnosoc Potjomkin; Battleship Potemkin; Brupukuģis Potjomskins (1925) 39, 117, 119, 363
- Beach, The; Pludmale (2000) 232
- Beautiful Mind, A; Brīnišķīgais prāts (2001) 12
- Beau travail; Good Work; Labs darbs (1999) 318
- Beetle Juice; Bitldzūss (1988) 150
- Before Night Falls; Pirms iestājas nakts (2000) **244**
- Being John Malkovich; Būt par Džonu Malkoviču (1999) 4, **44**
- Being Julia; Būt Džūlijai (2004) 314
- Belle de jour; Dienas skaistule (1967) 43, **60**, 256
- Ben-Hur; Bens Hurs (1959) 260, 298
- Berlin Affair, The; Berlīnes stāsts (1985) 203
- Best Years of Our Lives, The; Mūsu dzīves labākie gadi (1946) 260
- Bežin Lug; Bežin Meadow; Tērces pļava (1937) 117
- Big Fish; Lielā zivs (2003) 150, **154**
- Bigger Than Life; Lielāks nekā dzīve (1956) 73, 348
- Big Lebowski, The; Lielais Lebovskis (1998) 91, 126
- Big Sleep, The; Dziļais miegs (1946) **76**, 146
- Bill of Divorcement, A; Šķiršanās rēķins (1932) 92
- Billy Elliot; Billijs Eliots (2000) 304
- Biloxi Blues; Biloksi blūzs (1988) 333
- Birds, The; Putni (1963) **250**
- Birth of a Nation, The; Nācījas dzimšana (1915) 220
- Black Hawk Down; Melnais Vanags notriekts (2001) **182**, 224
- Blackout, The; Aptumsums (1997) 293
- Blade Runner; Pa asmeni skrejošais (1982) 2, 101, 182, **224**, 232, 240, 316
- Blood for Dracula; Asinis drakulam (1974) 212
- Blood Simple; Vienkārsi asins (1984) 48, 91, 326
- Blow Up; Fotopalielinājums (1966) 55, **95**, 112, 187, 239, 249, 293
- Blue; Zils (1993) 131
- Blue Velvet; Zilais samts (1986) 14, 36, 76, 91, 326, **359**
- Bob le flambeur; Bob the Gambler; Spēlmanis Bobs (1956) 270
- Bonnie and Clyde; Bonija un Klaidis (1967) 34, **38**, 143, 160, 281, 316
- Boogie Nights; Bugi-vugi naktis (1997) 163, 189, 284
- Born on the Fourth of July; Dzimis 4.jūlijā (1989) 7
- Bowling for Columbine; Boulings Kolumbainai (2002) 360
- Boxcar Bertha; Furgona Berta (1972) 160
- Boy Meets Girl; Puisis satiek meiteni (1984) 192, 296

- Bram Stoker's Dracula; Brema Stokera Drakula (1992) 71
- Brazil; Brazīlija (1985) 39, 65, 185, 232, 240, 263
- Breakfast at Tiffany's; Brokastis pie Tifanija (1961) 42
- Breaking the Waves; Šķeļot viņus (1996) 67, 311
- Bride of Frankenstein; Frankenšteina ligava (1935) 97
- Bridge on the River Kwai, The; Tilts pār Kvai upi (1957) 321
- Bridges of Madison County, The; Medisonas apgabala tilti (1995) 180, 215
- Brief Encounter; Īsā tikšanās (1945) 321
- Brighton Rock; Braitonas klints (1947) 259
- Bringing Up Baby; Audzinot mazulīti (1938) 92
- Broadway Melody, The; Brodvejas melodija (1929) 10
- Brother, The; Brat; Brālis (1997, 2000) 174
- Browning Version, The; Brauninga versija (1994) 349
- Butcher Boy, The; Miesnieka dēls (1997) 259
- Butterfield 8; Baterfilda ielā 8 (1960) 33
- Butterfly Kiss; Tauriņa skūpstis (1995) 139
- Cabaret; Kabare (1972) 10, 54, 58, 122
- Caligola, Kaligula (1979) 127
- Callas Forever; Kallasa mūžam (2002) 128
- Cameraman, The; Kinooperators (1928) 107
- Caravaggio; Karavadžo (1986) 131
- Carnal Knowledge; Miesas gudriņas (1971) 333
- Carrie; Kerija (1976) 135
- Casablanca; Kasablanka (1942) 20, 45, 113; 132, 162, 168, 191, 348
- Casanova; Kazanova (1976) 208
- Casino; Kazino (1995) 134, 220
- Casino Royale; Kazino Royale (1967) 69
- Cast Away; Projām aiznestais (2000) 93
- Cat on a Hot Tin Roof; Kaķis uz nokaitēta skārda jumta (1958) 33
- Cellular; Mobilais (2004) 315
- Cerny Petr; Black Peter; Melnais Pēteris (1963) 8
- Cet obscur objet du désir; That Obscure Object of Desire; Šis noslēpumainais iekāres objekts (1977) 43, 116, 310
- Ceux qui m'aiment prendront le train; Those Who Love Me Can Take the Train; Tie, kas mani mīl, lai sēžas vilcienā (1998) 350
- Chicago; Čikāga (2002) 10, 54, 220
- Child Is Waiting, A; Bērns gaida (1963) 282
- Chinatown; Ķīniešu kvartāls (1974) 21, 127, 143, 146, 149
- Cidade de Deus; City of God; Dievu pilsēta (2002) 62
- Cigarettes and Coffee; Cigaretes un kafija (1993) 163
- Circus; The; Cirks (1928) 155
- Cirk; The Circus; Cirks (1936) 119
- Citizen Kane; Pilsonis Keins (1941) 57, 83, 163, 161, 149, 151, 242, 312, 328, 346
- City Lights; Lielpilsētas uguns (1931) 155
- Cleopatra; Kleopatra (1963) 7, 33, 101, 353
- Client, The; Klients (1994) 197
- Clockwork Orange, A; Mehāniskais apelsīns (1971) 66, 84, 96, 269, 347
- Close Encounters of the Third Kind; Trešās pakāpes tuvie kontakti (1977) 51
- Closer; Tuvāk (2004) 333
- Cobra Verde; Vergu krasts (1987) 213
- Code 46; Kods 46 (2003) 139, 197
- Coffee and Cigarettes; Kafija un cigaretetes (2003) 126
- Collateral; Lidzinātājs (2004) 270
- Cold Mountain; Aukstais kalns (2003) 17
- Colonel Red; Pulkvedis Redls (1985) 314
- Color Purple, The; Purpurs (1985) 279
- Comedians, The; Komediānti (1967) 33
- Comfort of Strangers, The; Svešinieku mieriņājums (1990) 208
- Confessions of a Dangerous Mind; Bistamā prāta grēksūdzes (2002) 44
- Conversation, The; Saruna (1974) 276
- Cook, the Thief His Wife and Her Lover, The; Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais (1989) 229, 302
- Cookie's Fortune; Kukijas laime (1999) 104, 148
- Countess from Hong Kong, A; Grāfiene no Honkongas (1967) 63, 251
- Country Girl, The; Lauku meiča (1954) 156, 211
- Cradle Will Rock; Un sūpulis sūposies (1999) 197
- Crash; Autokatastrofa (1996) 201
- Cremaster (1994–2002) 52
- Crna macka, beli macor; Black Cat, White Cat; Melnais kaķis, baltais kaķis (1998) 19
- Crossing Guard, The; Krustceļš (1995) 300
- Crouching Tiger, Hidden Dragon; Tīģeris un drakons (2000) 320
- Crying Game, The; Raudu spēle (1992) 253, 259
- Cul-de-sac; Strupceļš (1966) 262
- Cvet granata; Color of Pomegranates; Granāta krāsa (1970) 26
- Czlowiek z marmuru; Man of Marble; Marmora cilvēks (1977) 235
- Czlowiek z zelaza; Man of Iron; Dzelzs cilvēks (1981) 235
- Dancer in the Dark; Dejotāja tumsā (2000) 58, 67, 199, 311
- Dangerous Liaisons; Bistamie sakari (1988) 37
- Danton; Dantons (1983) 235
- Darling; Dārgumiņš (1965) 55, 208, 249
- Das Kabinett des Doktor Caligari; The Cabinet of Dr. Caligari; Doktora Kaligari kabinets (1919) 68, 162, 307
- Das Testament des Dr. Mabuse; The Testament of Dr. Mabuse; Doktora Mabūzes testaments (1933) 162
- Day of the Dolphin, The; Delfīna diena (1973) 333
- Days of Heaven; Debesu dienas (1978) 34, 327
- Dead, The; Mirušais (1987) 21
- Dead Alive; Dzīvie miruši (1992) 106
- Dead Man; Mironis (1995) 196, 210
- Dead Man Walking; Mirušais nāk (1995) 197, 300
- Deer Hunter, The; Briežu mednieks (1978) 41, 202
- De illusionist; The Illusionist; Iluzionists (1983) 112
- Dekalog; The Decalogue; Dekalogs (1988–1989) 330; 331
- Delicatessen; Delikatēses (1991) 232, 266
- Der Amerikanische Freund; The American Friend; Amerikāņu draugs (1977) 11, 73, 193
- Der Blaue Angel; The Blue Angel; Zilais eņģelis (1930) 358
- Der Golem; Golem; Golems (1914) 97
- Der Himmel über Berlin; Wings of Desire; Debesis pār Berlīni (1987) 11, 56
- Der letzte Mann; The Last Laugh; Pēdējais virs (1924) 212
- Detour; Apkārceļš (1945) 48
- Det sjunde inseglet; The Seventh Seal; Septītais zīmogs (1957) 356
- Devil Is a Woman, The; Nelabais ir sievietē (1935) 358
- Devils, The; Velni (1971) 131
- De vliegende Hollander; Flying Dutchman, The; Lidojošais holandietis (1995) 112
- De wiselwachter; The Pointsman; Pārmijnieks (1986) 112
- Dial M for Murder; Uzgrieziet slepkavas numuru (1954) 156, 211
- Die Another Day; Mirsti citu dienu (2002) 69

- Die bitteren Tränen der Petra von Kant; The Bitter Tears of Petra von Kant; Petras fon Kantas rūgtās asaras (1972) 343
- Die Blechtrommel; Tin Drum; Skārda bungas (1979) **291**, 308
- Die Büchse der Pandora; Pandora's Box; Pandoras lāde (1928) **225**, 358
- Die Ehe der Maria Braun; The Marriage of Maria Braun; Marijas Braunas laulības (1978) **173**, 343
- Die Sehnsucht der Veronika Voss; Veronika Voss; Veronikas Fosasa ilgas (1981) **343**
- Dirk Diggler Story; Dērka Diglera stāsts (1988) 163
- Dirty Dozen, The; Netirais ducis (1967) 243
- Divorce His – Divorce Hers; Viņa šķiršanās – viņas šķiršanās (1972) 33
- Doctor Zhivago; Doktors Živago (1965) 321
- Domicile conjugal; Bed and Board; Mājas pavards (1970) **165**
- Dracula; Drakula (1931) **71**
- Dracula; Drakula (1979) 213
- Dreamers, The; Sāpotāji (2003) 30, **273**
- Drugstore Cowboy; Aptiekas kovbojs (1989) 80
- Dr. Mabuse, der Spieler; Dr. Mabuse: The Gambler; Doktors Mabūze – spēlmanis (1922) 162
- Dr. No; Doktors No (1962) **69**, 164
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Doktors Streindzļavs jeb Kā es iemācījos neuztraukties un iemīļēju atombumbu (1964) **70**
- Dogville; Dogvila (2003) **67**, 311, 360
- Dolls; Lelles (2002) 136
- Dom durakov; House of Fools; Muļķu māja (2002) 27
- Dom za vesanje; Time of the Gypsies; Čigānu laiks (1988) 19
- Don't Look Now; Neskaties tagad (1973) **208**
- Doom Generation, The; Zudusi paaudze (1995) **361**
- Doors, The (1990) 120
- Double Indemnity; Dubultā apdrošināšana (1944) **72**, 77, 228, 272
- Duel; Duelis (1971) 365
- Dvorjanskoe gņezdo; A Nest of Gentry; Muiznieku ligzda (1969) 27
- Dying Young; Mirt jaunam (1991) 315
- East of Eden; Austrumos no Ēdenes (1955) **29**, 111, 194
- Easy Rider; Bezbēdīgie braucēji (1969) 1, **36**, 187, 316, 359
- Edipo re; Oedipus Rex; Kēniņš Edips (1967) 176
- Edward Scissorhands; Edvarda Šķērocis (1990) 14, 25, 150
- Edward II; Edvards II (1991) 131
- Ed Wood; Eds Wuds (1994) 71, **83**, 102, 150
- Effi Briest; Efija Brista (1974) 343
- 8 mm (1999) 315
- Elephant, Zilonis (2003) 247, **360**
- Elephant Man, The; Zilopcilvēks (1980) 167
- 11°09'01 – September 11 (2002) 144
- Elizabeth; Elizabete (1998) **86**, 110
- Empire of the Sun; Saules impērija (1987) 263, **279**
- End of the Affair, The; Romāna gals (1999) **259**
- Enemy of the State; Valsts ienaidnieks (1998) 315
- English Patient, The; Angļu pacients (1996) **17**, 313
- Enigma (2001) 263
- Eraserhead; Dzēšgumijgalva (1977) 167
- Erin Brockovich; Ērina Brokoviča (2000) 283
- Eros; Eross (2004) 18
- Et Dieu... créa la femme; And God Created Woman; Un Dievs radīja sievieti (1956) **335**
- E.T. the Extra-Terrestrial; Citplanētiets (1982) **51**, 279
- Europa; Eiropa (1991) 311
- Europa Europa; Eiropa, Eiropa (1990) 241
- eXistenZ; eKsistenCe (1999) **84**, 201, 347
- Exorcist, The; Sātana izdzinējs (1973) 96, **277**
- Exorcist: The Beginning; Sātana izdzinējs. Sākums (2004) 277
- Exotica; Eksotika (1994) **85**
- Eyes Wide Shut; Acis plati aizvērtas (1999) 3
- Faces; Sejas (1968) 243, **282**
- Fahrenheit 9/11; 9/11 pēc Fārenheita (2004) 339
- Fall of the House of Usher, The; Ašeru nama gals (1960) **25**
- Fall of the Roman Empire, The; Romas impērijas krišana (1964) 101
- Fanny och Alexander; Fanny and Alexander; Fanniņa un Aleksandrs (1982) **90**
- Far from Heaven; Tālu no debesīm (2002) 352
- Fargo; Fargo (1996) 48, **91**
- Fear and Loathing in Las Vegas; Bailes un naidi Lasvegasā (1998) 65, 324
- Fearless Vampire Killers, The; Bezbailīgie vampīru mednieki (1967) 212
- Felicia's Journey; Felisijas ceļojums (1999) 85
- Ferry, The; Prāmis (1994) 145
- Fifth Element, The; Piektais elements (1997) 162, 185, **240**, 266
- Fight Club; Cīņu klubs (1999) **49**
- Finding Forester; Atrast Foresteru (2002) 80
- Fisher King, The; Zvejnieku karalis (1991) 65
- Fitzcarraldo; Fickaraldo (1982) 213
- Flesh; Miesa (1968) **187**
- Flinstones, The; Flinstoni (1994) 33
- Fly, The; Muša (1958) 201
- Fly, The; Muša (1986) 84, **201**, 347
- Forrest Gump; Forests Gamps (1994) **93**
- Fotogrāfija ar sievieti un mežakuli; A Photograph of a Woman And Wild Boar; (1987) **94**
- Four Feathers, The; Četras spalvas (2002) 86
- 4 Little Girls; Četras mazas meitenītes (1997) **283**
- Four Rooms; Četras istabas (1995) 105
- Frankenstein; Frankenšteins (1994) 97
- Freaks; Izdzimtieņi (1932) 71, 273
- Free and Easy; Brīvi un viegli (1930) 107
- French Connection, The; Franču sakarnieks (1971) **96**, 170
- Frida; Frīda (2002) **98**, 323
- Frighteners, The; Baidītāji (1996) 106
- Full Metal Jacket; Pilns bruņojums (1987) 182
- Funny Games; Smieklīgās spēles (1997) 306
- Funny Girl; Smieklīgais skuķis (1968) 260, **298**
- Funny Lady; Smieklīgā lēdija (1975) 298
- Game, The; Spēle (1997) 49
- Gangs of New York; Ņujorkas bandas (2002) **220**
- Garden, The; Dārzs (1990) 131
- Gaslight; Gāzes gaisma (1944) 45
- Gattaca; Gataka (1997) **99**
- Généalogies d'un crime; Genealogies of a Crime; Nozieguma ģeneoloģija (1997) 28
- General, The; Ģenerālis (1927) **107**
- Gentlemen Prefer Blondes; Džentlmeņi izvēlas blondīnes (1953) **79**
- Germania anno zero; Germany Year Zero; Vācija, nulles gads (1947) 45
- Gerry; Dzerīji (2002) **80**
- Ghost Dog: The Way of the Samurai; Spoku suns. Samuraja ceļš (1999) 210, 270, **303**
- Ghosts of the Abyss; Titāniks – dzelmes rēģis (2003) 322
- Gladiator; Gladiators (2000) 7, **101**, 182, 316
- Glenn or Glenda?; Glens vai Glenda? (1953) **83**, **102**
- Giant; Milzis (1956) 29, 73, **194**
- G.I. Jane; Leitnante Džeina (1997) 316
- Gilda; Gilda (1946) **100**, 149, 341
- Gin Game, The; Kāršu partija (1981) 333

- Ginger e Fred; Ginger and Fred; Džindžera un Freds (1985) 46, 124
- Girl with a Pearl Earring; Meitene ar pērļu auskaru (2003) 231
- Giulietta degli spiriti; Juliet of the Spirits; Džuljeta un gari (1965) 46, 82, 124
- Godfather, The; Krusttēvs (1972) 54, 130, 143, 231, 276, 281, 355
- Going My Way; Ejot savu ceļu (1944) 10
- Gold Rush, The; Zelta drudzis (1925) 155
- Gone with the Wind, Vējiem līdzī (1939) 92, 194, 207, 223, 340, 365
- Good Bye Lenin! (2002) 103
- Goodfellas; Labie veči (1990) 134
- Good Thief, The; Labais zaglis (2002) 259
- Good Will Hunting; Labais Vils Hantings (1997) 313
- Gosford Park; Gosforda parks (2001) 104, 116, 148, 301
- Gothic; Gotika (1986) 97
- Gouttes d'eau sur pierres brûlantes; Water Drops On Burning Rocks; Ūdens lāses uz nokaitētiem akmeņiem (1999) 23, 141, 290, 357
- Go West; Uz rietumiem (1925) 107
- Graduate, The; Absolvents (1967) 1, 129, 333
- Grand Hotel (1932) 105
- Grapes of Wrath, The; Dusmu augļi (1940) 181
- Grease; Breolins (1978) 40, 286
- Great Dictator, The; Lielais diktators (1940) 155, 251
- Great Expectations; Lielās cerības (1946) 321
- Great Expectations; Lielās cerības (1998) 153
- Great Ziegfeld, The; Lielais Zigfelds (1936) 10
- Grimm; Brāļi Grimmī (2003) 141
- Grinch, The; Grinčs (2000) 12
- Groundhog Day; Murkšņa diena (1993) 200
- Gruppo di famiglia in un interno; Conversation Piece; Ģimenes portrets interjerā (1974) 108
- Hable con ella; Talk to Her; Runā ar viņu (2002) 265
- Hammett; Hemets (1982) 11
- Hana-bi; Fireworks; Uguņošana (1997) 136, 334
- Hannibal; Hanibāls (2001) 316
- Hanussen; Hanusens (1988) 314
- Happiness; Laime (1998) 14
- Heavenly Creatures; Dievišķās radības (1994) 106
- Heat; Svelme (1972) 187
- Hero; Varonis (2002) 320
- High Hopes; Lielās cerības (1988) 342
- High Noon; Tieši pusdienas laikā (1952) 211, 319
- High Society; Augstākā sabiedrība (1956) 211
- Hiroshima mon amour; Hiroshima, My Love; Hiroshima, mana mila (1959) 109, 236
- Holy Smoke; Svētie dūmi (1999) 137
- Homunculus; Homunkuls (1916) 97
- Honorary Consul, The; Goda konsuls (1983) 259
- Horí, má panenko; The Firemen's Ball; Ugunsdzēsēju balle (1967) 8
- Horse Whisperer, The; Zirgu vārdotājs (1998) 215
- Höstsonaten; Autumn Sonata; Rudens sonāte (1978) 45, 264
- Hotel; Viesnīca (2001) 349
- Hours, The; Stundas (2002) 304
- House of Flying Daggers; Lidojošo dunču nams (2004) 320
- How Green Was My Valley; Cik zaļa bija mana ieleja (1941) 181
- How to Steal a Million; Kā nozagt miljonu (1966) 298
- Hrustal'ov, mašinu!; Khrustal'ov, My Car!; Hrustal'ov, mašinu! (1998) 170
- Hudsucker Proxy, The; Hadsakera pilnvarnieks (1994) 197
- 8 femmes; 8 Women; 8 sievietes (2002) 23, 100, 141, 357
- Hulk; Halks (2003) 320
- Hundstage; Dog Days; Sunu dienas (2001) 306
- Hunger, The; Bads (1983) 31
- Hustler, The; Ielas zēns (1961) 135
- Ice Storm, The; Ledus vētra (1997) 320
- Idioterne; The Idiots; Idiots (1998) 67, 311
- I Hired a Contract Killer; Es noligu pasūtījuma slepkavu (1990) 47, 89
- Il buono, il brutto, il cattivo; The Good, the Bad and the Ugly; Labais, sliktais un neglītais (1967) 278
- Il colosso di Rodi; The Colossus of Rhodes; Rodas koloss (1961) 278
- Il conformista, The Conformist; Konformists (1970) 61, 324
- Il Decameron; The Decameron; Dekameron (1971) 176
- Il deserto rosso; The Red Desert; Sarkanais tuksnesis (1964) 18
- Il fiore delle mille e una notte; Arabian Nights; Arābijas nakts (1974) 176
- Il gattopardo, The Leopard; Gepards (1963) 61, 108
- Il portiere di notte; The Night Porter; Nakts portjē (1974) 121, 203, 305, 337, 357
- Il Vangelo secondo Matteo; The Gospel According to St. Matthew; Sv.Mateja evaņģēlijs (1964) 142, 176
- In a Lonely Place; Vientuļā vietā (1950) 73, 348
- Indiana Jones and the Last Crusade; Indiana Džonss un pēdējais krusta gājēns (1989) 113
- Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark; Indiana Džonss un pazudusā šķirsta meklētāji (1981) 113
- Indiana Jones and the Temple of Doom; Indiana Džonss un likteņa templis (1984) 113
- Indian Runner, The; Ziņnesis (1991) 300
- Informant, The; Ziņotājs (1935) 181
- Interview with the Vampire; Intervija ar vampīru (1994) 31, 212, 253, 259
- In the Cut; Griezumā (2003) 137
- In the Mood for Love; Noskaņojums mīlēt (2000) 214
- In This World; Šaisaulē (2002) 139
- Intimacy; Intimitāte (2001) 95, 350
- Intolerable Cruelty; Neiespējamā cietsirdība (2003) 91
- Intolerance; Neiecietība (1916) 105
- In weiter Ferne, so nah!; Faraway, So Close!; Tik tālu, tik tuvu! (1993) 56
- I racconti di Canterbury; The Canterbury Tales; Kenterberijas stāsti (1972) 176
- Ironija sugbi ili s ložkim parom; Irony of Fate; Likteņa ironija jeb Viegļu garu (1975) 77
- I sequestrati di Altona; The Condemned of Altona; Altonas gūstekņi (1962) 63
- Isle, The; Sala (2000) 121, 267
- It's a Wonderful Life; Ši brīnišķīgā dzīve (1946) 20, 47
- Ivanovo detstvo; Ivan's Childhood; Ivana bērnība 216
- Ivan Groznij I, II; Ivan the Terrible I, II; Ivans Bargaiss I, II (1944–1958) 117
- Jackie Brown; Džekija Brauna (1997) 210, 284
- Jacob's Ladder; Džeikoba kāpnes (1990) 197
- Jaws; Žokļi (1975) 113, 365
- Jaws 2; Žokļi (1978) 365
- Jaws 3; Žokļi (1983) 365
- Jaws: The Revenge; Žokļi. Atriebība (1987) 365
- Jeanne d'Arc; The Messenger; The Story of Joan of Arc; Zanna d'Arka (1999) 240
- Jesus Christ Superstar; Jēzus Kristus superzvaigzne (1973) 142
- Jesus of Nazareth; Jēzus no Nācartetes (1977) 142
- Jezebel; Jezebele (1938) 298
- JFK (1991) 7, 120

- Johnny Mnemonic; Mnemoniskais Džonijs (1995) 177
- Journal d'un curé de campagne; Diary of a Country Priest; Lauku mācītāja dienasgrāmata (1950) 123
- Jules et Jim; Jil and Jim; Žils un Džims (1962) 78, 273, **364**
- Key Largo; Kilargo (1948) 76
- Kid, The; Mazulis (1921) 155
- Kid Auto Races at Venice; Bērnu autosacikstes Venēcijā (1914) 155
- Kids Return; Bērni atgriežas (1996) 136
- Kikujiro; Kikudžiro (1999) **136**, 334
- Kill Bill; Nogalināt Bilu (2003–2004) 35, 158, **210**, 231
- King in New York, A; Karalis Ņujorkā (1957) 251
- King Kong; Kingkongs (1933) 57
- Korczak; Korčaks (1990) 235
- Kurpe; The Shoe (1998) **145**
- La belle et la bête; Beauty and the Beast; Skaistule un briesmonis (1946) 164
- La caduta degli dei; The Damned; Dievu mijkrēslis (1969) **61**, 108, 122, 206, 357
- La captive; The Captive; Gūstekne (2000) 28
- La cérémonie; A Judgement in Stone; Ceremonija (1995) 297
- La ciociara; Two Women; Divas sievietes (1960) **63**
- La cité des enfants perdus; The City of Lost Children; Pazudušo bērnu pilsēta (1995) **232**
- La città delle donne; City of Women; Sieviešu pilsēta (1980) **288**
- L.A. Confidential; Losandželosa. Konfidenciāli (1997) **157**
- La dolce vita (1960) 22, 55, 124, **147**, 239, 288
- Ladri di biciclette; The Bicycle Thief; Velosipēdu zagļi (1947) 45, 100, **341**
- Lady from Shanghai, The; Lēdija no Šanhajas (1948) 146, **149**, 161
- Ladykiller; Nāvi vecīpai (2004) 48, 91
- La femme d'à côté; Woman Next Door, The; Kaimiņiene (1981) 128
- La femme Nikita; Nikita; Nikita (1990) **240**
- La flor de mi secreto; The Flower of My Secret; Mana noslēpuma zieds (1995) 289
- L'âge d'or; Age of Gold; Zelta laikmets (1930) 15, 43
- La grande illusion; The Grand Illusion; Lielā ilūzija (1937) **152**
- La ley del deseo; Law of Desire; Iekāres likums (1987) 175
- La Luna; Luna (1979) 274
- La mala educación; Bad Education; Sliktā audzināšana (2004) 289, **292**, 361
- L'amour en fuite; Love on the Run; Aizslidošā mīlestība (1979) 165, 217
- L'année dernière à Marienbad; Last Year in Marienbad; Pērn Marienbādē (1961) **236**
- La notte; The Night; Nakts (1961) 18, 239
- La nuit américaine; Day for Night; Amerikāņu nakts (1973) **13**
- La passion de Jeanne d'Arc; The Passion of Joan of Arc; Zannas d'Arkas ciešanas (1928) 74, 78, 311, **363**
- La pelle; The Skin; Āda (1981) 203
- La pianiste; The Piano Teacher; Klavierskolotāja (2001) **138**, 306
- La piscine; The Swimming Pool; Baseins (1969) **32**
- La règle du jeu; The Rules of the Game; Spēles noteikumi (1939) 104, 152, **301**
- La reine Margot; Queen Margot; Karaliene Margo (1994) **130**, 350
- L'argent; Money; Nauda (1983) 123, **204**
- Las Hurdes; Land Without Bread; Zeme bez maizes (1932) 15
- Lásky jedné plavovlásk; The Loves of a Blonde; Blondīnes dēkas (1965) 8
- Last Emperor, The; Pēdējais imperators (1986) 178, **233**, 274
- Last Exit to Brooklyn; Pēdējā pietura Bruklinā (1989) 255
- Last Movie, The; Pēdējā filma (1971) 36
- La strada; The Road; Ceļš (1953) 22, **46**, 82, 124
- Last Temptation of Christ, The; Kristus pēdējais kārdinājums (1988) 142
- L'Atalante; Atalanta 118, 218
- La tragedia di un uomo ridicolo; Tragedy of a Ridiculous Man; Smieklīgā cilvēka traģēdija (1981) 274
- La vie de bohème; Bohemian Life; Bohēmas dzīve (1992) 47, 89
- L'avventura; The Adventure; Piedzīvojums (1959) **239**
- Lawrence of Arabia; Arābijas Lorens (1962) 86, 321
- Leaving Las Vegas; Bēgot no Lasvegasas (1995) 349
- Lebenszeichen; Signs of Life; Dzīvības pazīmes (1968) 6
- Le caporal épinglé; The Vanishing Corporal; Izzūdošais kaprālis (1962) 152
- Le cercle rouge; The Red Circle; Sarkanais aplis (1970) 270, **275**
- Le charme discret de la bourgeoisie; The Discreet Charm of the Bourgeoisie; Buržuāzijas diskrētais šarms (1972) **43**
- L'eclisse; Eclipse; Aptumšums (1962) **18**, 45, 239
- L'empire de la passion; Empire of Passion; Kaisles impērija (1978) 121
- L'empire des sens; In the Realm of the Senses; Jūtu impērija (1976) **121**, 175, 203
- Le grand bleu; The Big Blue; Zilā dzelme (1988) 240
- Le journal d'une femme de chambre; Diary of a Chambermaid; Istabenes dienasgrāmata (1964) 23, 43, **116**
- Le jour se lève; Daybreak; Diena sākas (1939) 188
- Le mépris; Contempt; Nicinājums (1963) **209**
- Le notti di Cabiria; Nights of Cabiria; Kabirijas naktis (1957) 46, 78, 82, **124**
- Léon; Leon; Leons (1994) 270
- Le quai des brumes; The Port of Shadows; Miglu krastmala (1938) **188**
- Les amants criminels; Criminal Lovers; Kriminālie mīļākie (1998) 23, 34, **141**, 290
- Les amants du Pont-Neuf; The Lovers on the Bridge; Mīlētāji no Jaunā tilta (1991) **192**, 296
- Le Samourai; Samurajs (1967) **270**, 303
- Les anges du péché; Angels of the Streets; Grēka eņģeļi (1943) 123
- Les biches; Bad Girls; Sliktās meitenes (1968) **297**
- Les bonnes femmes; The Good Girls; Labās sievietes (1960) 297
- Les dames du Bois de Boulogne; Ladies of the Park; Dāmas no Buloņas meža (1945) 123
- Les demoiselles de Rochefort; The Young Girls of Rochefort; Rošforas meitenes (1967) 58, **262**, 325
- Les enfants du paradis; Children of Paradise; Paradīzes bērni (1945) 188, **226**
- Les liaisons dangereuses; Dangerous Liaisons; Bistamie sakari (1959) 37
- Les 400 coups; Les quatre cents coups; 400 Hundred Blows, The; 400 sitienu (1959) 13, **53**, 89, 217, 218, 297, 309
- Les parapluies de Cherbourg; The Umbrellas of Cherbourg; Šērbūras lietussargi (1964) 58, 262
- Le sang d'un poète; The Blood of a Poet; Dzejnieka asinis (1930) 221
- Les vacances de M. Hulot; Monsieur Hulot's Holiday; Ilo kunga brīvdienas (1953) 172
- Les valseuses; Going Places; Valsējošie (1974) 30, **337**
- Les visiteurs du soir; Devil's Envoys, The; Vakara viesi (1942) 226
- Le temps retrouvé; Time Regained; Atgūtais laiks (1999) **28**
- Le testament d'Orphée; The Testament of Orpheus; Orfeja novēlējums (1960) **221**

- Letter to Three Wives, A; Vēstule trim sievām (1949) 353
- Life Is Sweet; Dzīve ir salda (1990) 342
- Life of Brian; Braiana dzīve (1979) 142
- Lightning Over Water; Zibens virs ūdens (1980) 11, 73
- Limelight; Rampas ugunis (1952) 107; 155, 184, **251**
- Lion in Winter, The; Lauva ziemā (1968) 92
- Little Buddha; Mazais Buda (1993) **178**, 274
- Little Caesar; Mazais Cēzars (1930) 281
- Little Foxes, The; Lapsiņas (1941) 298
- Little Princess, A; Mazā princesīte (1995) 153
- Lola; Lola (1981) 343
- Lord of the Rings; Gredzenu pavēlnieki (2001–2003) 101, **106**, 322
- Lorenzo's Oil; Lorencos eļļa (1992) 197
- Los otros; The Others; Citi (2001) **50**
- Loss of Sexual Innocence, The; Nevainības zaudēšana (1999) 349
- Lost in Translation; Pazudis tulkojumā (2003) **231**, 299
- Love at First Bite; Mila no pirmā kodiena (1979) 213
- Ludwig; Ludvigs (1972) 61, 108
- Legenda Suramskoi kreposti; The Legend of the Suram Fortress; Leģenda par Suramas cietokšni (1984) 26
- Leņin v Poļše; Lenin in Poland; Leņins Polijā (1961) 119
- Leņin v Šveicarijā; Lenin in Switzerland; Leņins Šveicē (1965) 119
- M (1931) 20, **162**, 209
- Mad Max; Trakais Maksis (1979) 179
- Magdalene Sisters, The; Magdalēnas māšas (2002) 118
- Magnolia; Magnolija (1999) **163**, 189
- Making a Living; Pelnot naudu (1914) 155
- Malcolm X; Malkolms X (1992) 284
- Maltese Falcon, The; Maltas vanags (1941) 5, 21, 146, 162, **168**, 348
- Mamma Roma; Māte Roma (1962) **176**, 258, 317
- Manhattan; Manhetena (1979) **169**
- Man on the Moon; Cilvēks uz Mēness (1999) 8
- Man Who Knew Too Much, The; Cilvēks, kurš zināja pārāk daudz (1956) 156, 329
- Man Who Knew Too Much, The; Cilvēks, kurš zināja pārāk daudz (1934) 329
- Man Who Shot Liberty Valance, The; Cilvēks, kas nogalināja Libertiju Velansu (1962) 181
- Man Who Wasn't There, The; Cilvēks, kura nebija (2001) 72, **48**, 91
- Mar adentro; The Sea Inside; Iekšējā jūra (2004) 50
- Marnie; Mārnija (1964) 211
- Mars Attacks!; Marss uzbrūk! (1996) 150
- M.A.S.H.; Lazarete (1970) **148**, 208
- Matador; Matadors (1986) **175**, 265
- Matrix, The; Matrikss (1999; 2003) 90, 106; **177**, 183, 210; 320
- Matrimonio all'italiana; Marriage Italian-Style; Tā precas itālieši (1964) 63
- Mauvais sang; Bad Blood; Sliktās asinis (1986) 192, **296**
- Max mon amour; Max My Love; Maksis, mana mila (1986) 121, 203, 357
- Mayerling; Maierlinga (1968) **164**
- Meaning of Life, The; Dzīves jēga (1983) 65
- Mean Streets; Ļaunās ielas (1973) 158, **160**, 220
- Meet Me in St. Louis; Sagaidi mani Sentluisā (1944) 10
- Meet the Fockers; Iepazīstieties, Fakeri! (2004) 298
- Memento (1983) **183**, 252
- Mephisto; Mefistofelis (1981) 162, 314
- Merry Christmas Mr. Lawrence; Priecīgs Ziemassvētkus, mister Lorens (1983) 334
- Metropolis; Metropole (1926) 39, 162, **185**, 209
- Midnight Cowboy; Pusnakts kovbojs (1969) 55, 187, **249**
- Midnight in the Garden of Good and Evil; Pusnakts labā un ļaunā dārzos (1997) 215
- Mies vailla menneisyttä; The Man Without a Past; Cilvēks bez pagātnes (2002) **47**
- Milarepa (1974) 178
- Mildred Pierce; Mildreda Pīrsa (1945) **191**, 228
- Miller's Crossing; Millera krustceļi (1990) 48, 326
- Million Dollar Baby; Miljons dolāru mazulīte (2004) 180
- Million Dollar Hotel, The; Miljons dolāru hotelis (1999) **193**
- Minority Report; Īpašais ziņojums (2002) 2, 99, **114**, 139, 224, 315
- Mirror Has Two Faces, The; Spogulim ir divas puses (1996) 298
- Misfits, The; Nesaderīgīte (1961) 21, **207**
- Mission: Impossible; Neiespējamā misija (1996) 135
- Modern Times; Modernie laiki (1936) 155
- Moj drug Ivan Lapsin; My Friend Ivan Lapshin; Mans draugs Ivans Lapsīns (1984) **170**
- Moloh; Moloch; Molohs (1999) 344
- Mon oncle; My Uncle; Mans tēvocis (1958) 145, **172**, 245
- Monsieur Verdoux; Mešjē Verdū (1947) 155, **184**, 251
- Monster; Monstrs (2003) **198**
- Morning Glory; Agrā slava (1933) 92
- Morocco; Maroka (1930) 358
- Morte a Venezia; Death in Venice; Nāve Venēcijā (1971) 108, 203, **206**, 208, 305
- Moscow; Moskva; Maskava (1999) **174**
- Moulin Rouge; Mulenrūza (2001) 122, **199**, 261
- Mr. Arkadin; Mistērs Arkadins (1955) 161
- Mr. Deeds Goes to Town; Mistērs Dids dodas uz pilsētu (1936) 20
- Mrs. Doubtfire; Mūžīgā aukle (1993) 81
- Mr. Smith Goes to Washington; Mistērs Smits dodas uz Vašingtonu (1939) 20
- Mujeres al borde de un ataque de nervios; Women on the Verge of a Nervous Breakdown; Sievietes uz nervu sabrukuma robežas (1988) **289**, 354
- Mulholland Drive; Malholandas ceļš (2001) 100, 126, **167**, 252
- Muriel, or the Time of Return; Muriel; Mjuriela (1963) 109
- Mysterious Skin; Noslēpumainā āda (2004) 361
- My Best Friend; Mans labākais draugs (1996) 213
- My Own Private Idaho; Mans personīgais Aidaho (1991) 80, **171**
- Mystery Train; Noslēpumu vilciens (1989) 303
- Mystic River; Noslēpumu upe (2003) 197, **215**, 300
- Naked; Kailais (1993) 342
- Naked Lunch; Kailā maltīte (1991) 201, 347
- Nashville; Nešvila (1975) 148
- National Velvet; Nacionālais samts (1944) 33
- Natural Born Killers; Dzimuši nogalināt (1994) 34, 38
- Nāves ēnā; In the Shadow of the Death (1971) **205**
- Neokončennaja pjesa dĭa mehaničeskovo pianino; Unfinished Piece for Mechanical Piano; Nepabeigts skaņdarbs mehāniskajam klavierēm (1977) 280
- Never Say Never Again; Nekad nesaki nekad (1983) 69
- Night on Earth; Nakts uz Zemes (1991) 303
- Ninotchka; Niņocka (1939) **219**
- Nixon; Niksons (1995) 7; 120
- Nočnoj dozor; Night Watch; Nakts sardze (2004) 27
- North by Northwest; Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem (1959) 19, 246, **336**
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Nosferatu (1922) 71, **212**, 213, 338

- Nosferatu: Phantom der Nacht; Nosferatu the Vampire; Nosferatu, nakts spoks (1979) 212, **213**
- Nostalgija; Nostalghia; Nostalgija (1983) **216**
- Notorious; Sliktā slava (1946) 45, **295**
- Novecento; 1900; Divdesmitais gadsimts (1976) **64**, 116
- Nowhere; Nekuriene (1997) 361
- Nóz w wodzie; Knife in the Water; Nazis ūdeni (1962) 115, 256
- Nuit et brouillard; Night and Fog; Nakts un migla (1955) 109
- Obiknovenij fašizm; Ordinary Fascism; Parastais fašisms (1966) 122
- O Brother, Where Art Thou?; Brāli, kur esi tu? (2000) 91
- Ocean's Eleven; Oušena banda (2001) 283
- Ocean's Twelve; Oušena ducis (2004) 283
- Oldboy; Vecais zēns (2003) **339**
- Oliver Twist; Oliver's Twists (1948) 321
- Olympia; Olimpija (1938) 318
- One Flew Over the Cuckoo's Nest; Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu (1975) 8, 65, **125**, 195
- On Golden Pond; Pie zelta ezera (1981) 92
- One Night Stand; Vienas nakts sakars (1997) 349
- Once Upon a Time in America; Reiz Amerikā (1984) 158, 278
- Once Upon a Time in the West; C'era una volta il West; Reiz Mežonīgajos Rietumos (1968) 278
- On the Waterfront, Ostā (1954) 29, **222**
- Opening Night; Pirmizrāde (1977) **243**, 354
- Orphée; Orpheus; Orfejs (1949) 221
- Ossessione; Apšēstība (1942) 228, 341
- Otac na sluzebnom putu; When Father Was Away on Business; Kad tētis bija komandējumā (1985) 19
- Otec i sin; Father and Son; Tēvs un dēls (2003) **318**
- 8½; Otto e mezzo (1963) 13, **22**, 82, 124, 147, 288
- Our Hospitality; Mūsu viesmīlība (1923) 107
- Ozols; The Oak (1997) 145
- Paisā (1946) 9, 45, 341
- Panic Room; Bunkurs (2002) 49
- Panny z Wilka; The Young Ladies of Wilko; Vilēķu jaunkundzes (1979) 235
- Paris, Texas; Parize, Tekasa (1984) 193, **227**
- Passion of the Christ, The; Kristus ciešanas (2004) **142**
- Pasts; The Mail (1995) 145
- Pat and Mike; Peta un Maiks (1952) 92
- Pattin; Patons (1970) 143
- Pearl Harbor; Pērlhārbora (2001) 182
- Peel; Miza (1986) 137
- Peeping Tom; Lūriķis (1960) 85, **159**
- People vs. Larry Flynt, The; Nācija pret Leriju Flintu (1996) 8
- Per qualche dollaro in più; For a Few Dollars More; Par dažiem dolāriem vairāk (1966) 278
- Per un pugno di dollari; A Fistful of Dollars; Sauja pilna dolāru (1964) **278**
- Perfect World, A; Ideālā pasaule (1993) 215
- Persona, Persona (1966) **237**
- Philadelphia; Filadelfija (1993) 25
- Philadelphia Story, The; Filadelfijas stāsts (1940) **92**
- Phone Booth; Telefonbūdiņa (2002) **315**
- Pi; Pī (1998) 255
- Pianist, The; Pianists (2002) 115
- Piano, The; Klavieres (1993) **137**
- Pickpocket; Kabatzaglis (1959) **123**
- Pie bagātās kundzes; Serving a Rich Mistress (1969) **238**
- Pierrot le fou; Pierrot Goes Wild; Trakais Pjero (1965) **325**
- Pillow Book, The; Spilvengrāmata (1995) **302**
- Pink Panther, The; Rozā pantera (1963) 42
- Place in the Sun, A; Vieta zem saules (1951) 33
- Planet of the Apes; Pērtiķu planēta (2001) 150
- Plan 9 from Outer Space; 9. plāns no kosmosa (1959) 83, 102
- Platoon; Vads (1986) 7; 120, 182
- Player, The; Spēlmanis (1992) 104
- Playtime (1967) 145, 172, **245**
- Pledge, The; Solījums (2001) **300**
- Plein soleil; Purple Noon; Spožā saulē (1960) 313
- Pola X (1999) 296
- Polar Express, The; Polārais ekspresis (2004) 93
- Pollock; Polloks (2000) 244
- Popiól i diament; Ashes and Diamonds; Pelni un dimanti (1958) **235**
- Portrait of a Lady, The; Lēdijas portrets (1996) 137
- Postman Always Rings Twice, The; Pastnieks vienmēr zvana divreiz (1946) 72, **228**
- Prêt-à-Porter; Gatavs valkāšanai (1994) 63, 104, 148
- Prince of Tides, The; Pārmaiņu princis (1991) 298
- Princess Diaries, The; Princeses dienasgrāmatas (2001) 260
- Pride and the Passion, The; Lepnums un kaisle (1957) 63
- Primary Colors; Karoga krāsas (1998) 333
- Private Life of Henry VIII; Henrija VIII privātā dzīve (1933) 329
- Prospero's Books; Prospero grāmatas (1991) 302
- Proverka na dorogah; Check-up on the Roads; Parbaude uz ceļiem (1971) 170
- Professione: reporter; Profession: Reporter; Profesija reportieris (1975) 239
- Psycho, Psiho (1960) 80, 135, 159, **246**, 247
- Psycho, Psiho (1998) **247**
- Pulp Fiction; Lubene (1994) 40, **158**, 186, 210, 286, 326
- Punch Drunk Love; Milas skurbulis (2002) 163, **189**
- Purva bridejs; The Wader of the Swamp (1966) 205, **248**
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?!; What Have I Done to Deserve This?; Par ko man tas vis?! (1985) 289
- Que viva Mexico!; Lai dzīvo Meksika! 119
- Queen Kelly; Karaliene Kellijs (1929) 272
- Quiet Man, The; Klusais virs (1952) 181
- Raba ļubvi; The Slave of Love; Milas verdzene (1975) **190**
- Raging Bull; Saniknotais vērsis (1980) 90, **271**
- Ran; Rans (1985) 252
- Rancho Notorious; Rančo ar sliktu slavu (1952) 209
- Rashomon; Rašjomons (1950) **252**, 334
- Rear Window; Logs uz sētu (1954) 85; **156**, 159, 211, 345
- Rebecca; Rebeka (1940) 329
- Rebel Without a Cause; Dumpinieks bez iemesla (1955) 29, **73**, 194, 286, 348
- Reconstruction; Rekonstrukcija (2003) **254**
- Red Shoes, The; Sarkanās kurpītes (1948) 159
- Regarding Henry; Henrija sakarā (1991) 333
- Repulsion; Riebums (1965) 60, **256**
- Requiem for a Dream; Rekvījums sapnim (2000) 59, **255**
- Reservoir Dogs; Trakie suņi (1992) 158, 186, 293, **326**
- Return of the Fly; Mušas atgriešanās (1959) 201
- Richard III; Ričards III (1995) 323
- Rocco e i suoi fratelli; Rocco and His Brothers; Roko un viņa brāji (1960) **257**
- Rocky; Rokijs (1976) 142
- Ro.Go.Pa.G., segment La ricotta; Ro.Go.Pa.G., segments Kazas siers (1963) 142, 317
- Roma, Roma (1972) 124, **258**
- Roma, città aperta; Roma, atklāta pilsēta (1945) 9, 45, 46, 176, 341
- Romance; Romance (1999) 87
- Roman Holiday; Romas brīvdienas (1953) 42; 164, **260**, 298

- Romeo and Juliet; Romeo un Džuljeta (1968) 128
- Romeo and Juliet; William Shakespeare's Romeo + Juliet; Romeo un Džuljeta (1996) 153, **261**, 323
- Rope; Virve (1948) 156, **351**
- Rosemary's Baby; Rozmarijas bērns (1968) 50, 115, 256
- Rosencrantz and Guildenstern Are Dead; Rozenkrancs un Gildenšterns pagalam (1990) **263**
- Russkij kovčeg; Russian Ark; Krievu šķirsts (2002) **140**, 318
- Sabrina; Sabrina (1954) 42
- Sacrifice; Upurēšana (1986) 16
- Salon Kitty; Kitijas salons (1976) 127
- Salvador; Salvador (1986) 120
- Samaria; Samarietes (2004) 230
- Sandpit Generals, The; Smiltāju ģenerāļi (1971) 62
- Saturday Night Fever; Sestdienas vakara drudzis (1977) 40, 284, **286**
- Satyricon; Satirikons (1969) 82
- Saving Private Ryan; Glābjot ierindnieku Raienu (1998) 101, 182, 326, 327
- Scarface; Seja ar rētu (1932) **281**
- Scarface; Seja ar rētu (1983) 135
- Scarlet Empress, The; Purpursarkanā cariene (1934) 358
- Searchers, The; Meklētāji (1956) 160, **181**, 362
- Sebastiane; Sebastjans (1976) 131
- Secret Garden, The; Noslēpumu dārzs (1993) 241
- Secrets and Lies; Noslēpumi un meli (1996) 342
- Sense and Sensibility; Prāts un jūtīgums (1995) 320
- Servant, The; Sulainis (1963) 203, **305**
- Seven; Septiņi (1995) 49, 232
- Seven Year Itch, The; Septiņā gada drudzis (1955) 81, **285**
- Sex, Lies and Videotape; Sekss, meli un video (1989) **283**
- Shadow of the Vampire; Vampira ēnā (2000) 212, **338**
- Shadows; Ēnas (1959) 282
- Shakespeare in Love; Iemilējies Šekspīrs (1998) 86, **110**, 263
- Shallow Grave; Seklais kaps (1994) 324
- Shanghai Express; Šanhajas ekspresis (1932) 358
- Sheltering Sky, The; Sargājošās debesis (1990) 178, **274**
- Shining, The; Mirdzums (1980) 50, **195**
- Short Cuts; Īsie stāsti (1993) 104, 148
- Showgirls; Šova meičas (1995) 2
- Sibirskij cirjuļņik; The Barber of Siberia; Sibīrijas bārdzīnis (1998) 190, **287**
- Siddhartha; Sidharta (1972) 178
- Silence of the Lambs, The; Jēru klusēšana (1991) 25, 323
- Silkwood; Silkvuda (1983) 333
- Singing in the Rain; Dziedot lietū (1952) **75**, 262
- Sitcom; Sitkoms (1998) 23, 141, **290**, 357
- Sky Captain and the World of Tomorrow; Debess kapteinis un nākotnes pasaule (2004) **57**
- Sleepy Hollow; Leģenda par Jātņnieku bez galvas (1999) **150**
- Smultronstallet; Wild Strawberries; Zemeņu lauks (1957) **356**
- Solaris; Solaris; Solāris (1972) 16, 216, **299**
- Solnce sveķit vsem; The Sun Shines for Everybody; Saule spīd visiem (1959) 280
- Some Like It Hot; Džezā tikai meitenes (1959) **81**, 272
- Sommarnattens leende; Smiles of a Summer Night; Vasaras nakts smaids (1955) 237, 356
- Son frère; His Brother; Viņa brālis (2003) **350**
- Son of Frankenstein, The; Frankenšteina dēls (1966) 97
- Sound of Music, The; Mūzikas skaņas (1965) 122, 346, 365
- Sous le sable; Under the Sand; Zem smiltīm (2000) 141, 203, **357**
- Spartacus; Spartaks (1960) 7, 101, 294
- Spellbound; Apmātais (1945) 15
- Speed; Ātrums (1994) 178
- Spider; Zirneklis (2002) 201
- Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring; Pavasaris, vasara, rudens, ziema... un pavasaris (2003) **230**
- Spun; Deva (2002) **59**
- Stagecoach; Pasta kariete (1939) 181
- Stalker; Stalkers (1979) 27, 216
- Star Wars; Zvaigžņu kari (1977–2005) 12, 51, 88, 113, 166, 177, 181, 210, **362**
- Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back; Zvaigžņu kari. Impērijas atbildes trieciens (1980) 362
- Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi; Zvaigžņu kari, Džedaju atgriešanās (1983) 362
- Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; Zvaigžņu kari. Fantoma draudi (1999) 362
- Star Wars: Episode II – Attack of the Clones; Zvaigžņu kari. Klonu uzbrukums (2002) 362
- Staćka; Strike; Streiks (1924) 117
- Stranger Than Paradise; Divaināk par paradīzi (1983) 105, 196
- Straw Dogs; Salmu suņi (1971) **269**
- Streetcar Named Desire, A; Ilgu tramvajs (1951) 29, **111**, 129, 222
- Strictly Ballroom; Bargā deju zāle (1992) 137, 199, 261
- Studio 54; Studija 54 (1998) 284
- St. Valentine's Day Massacre, The; Sv.Valentina dienas slaktiņš (1967) 81
- Sugarland Express, The; Šugerlandas ekspresis (1974) 365
- Summer of Sam; Sema vasara (1999) **284**
- Sunrise; Saullēkts (1927) 212
- Sunset Blvd.; Sunset Boulevard; Sanseta bulvāris (1950) 77, 107, 133, **272**, 348
- Superman; Supermens (1978) 35
- Suspiria (1977) **307**
- Svetlij putj; The Shining Path; Gaišais ceļš (1940) 119
- Swan, The; Gulbis (1956) 211
- Sweet and Lowdown; Salds un nekrietns (1999) **268**, 300
- Sweet Hereafter, The; Skaistā nākotne (1997) 85
- Swimming Pool; Baseins (2003) 203
- Sydney; Sidnijs (1996) 163
- Tabu; Tabu (1931) 212
- Tacones lejanos; High Heels; Augstie papēži (1991) 289
- Talented Mr. Ripley, The; Talantīgais misters Riplijs (1999) 11, 17, **313**
- Tales of Hoffmann, The; Hofmaņa pasakas (1951) 159
- Taris, roi de l'eau; Taris, Swimming Champion; Tariss (1931) 218
- Taxi Driver; Taksists (1976) 189, 220, **312**
- Teātris; The Theatre (1978) **314**
- Teļec; Taurus; Vērsis (2001) **344**
- Tenant, The; Īrnieks (1976) **115**
- Oktjabrj; Oktyabr; Ten Days That Shook the World; Oktobris 119, 140
- Teņi zabith predkov; Shadows of Forgotten Ancestors; Aizmirsto senču ēnas (1964) 26
- Teorema; Theorem; Teorēma (1968) 176, **317**, 290
- Terminal, The; Lidosta (2004) 99
- Terminator 3: Rise of the Machines; Terminators. Mašīnu dumpis (2003) 84
- Tesis; Thesis; Tēzes/Diplomdarbs (1996) 50
- Thelma and Louise; Telma un Luīze (1991) 101, 197, **316**
- Thérèse Raquin; Teresa Raquin; Terēze Rakēna (1953) 188
- Thin Red Line, The; Trauslā, sārtā linija (1998) 34, 182, **327**
- Third Man, The; Trešais cilvēks (1949) **328**

- 39 Steps, The; 39 soļi (1935) **329**
- Three Bewildered People in the Night; Trīs apmulsuši cilvēki naktī (1987) 361
- 3-Iron; Golfā nūja (2004) 230
- Throne of Blood; Asiņainais tronis (1956) 252
- THX 1138 (1971) 12
- Tierische Liebe; Animal Love; Dzīvnieku mīlestība (1995) 306
- Timecode; Laika kods (2000) 349
- Tirez sur le pianiste; Shoot the Pianist; Šaujiet uz pianistu (1960) 296, **309**
- Titanic; Titāniks (1997) **322**
- Tytus; Tits Androniks (1999) **323**
- To Catch a Thief; Noķert zagli (1955) 156, **211**
- To Die For; Mirt tādēļ (1995) 80
- Todo sobre mi madre; All About My Mother; Viss par manu māti (1999) 289, 353, **354**
- To Have and Have Not; Kam ir un kam nav (1944) 76
- Too Late Blues; Nokavētais blūzs (1961) 282
- Tootsie; Sirdspuķīte (1982) 81
- Topsy-Turvy; Kājām gaisā (1999) 342
- Total Eclipse; Pilns aptumsums (1995) **241**
- Totally F***ed Up; Pilnīgi izp***ie (1993) 361
- Total Recall; Absolūtā atmiņa (1990) 2
- Touch of Evil; Ļaunuma pieskāriens (1958) **161**
- Traffic; Satiksme (1970) 172
- Traffic; Satiksme (2000) 283
- Trainspotting (1996) 59, **324**
- Tramp, The; Klaidonis (1915) 155
- Trash; Mēsli (1970) 187
- Tri istoriji; Three Stories; Trīs stāsti (1999) **332**
- Tristana (1970) 43, 60
- Trois couleurs: Blanc; Three Colours: White; Trīs krāsas: Balts (1994) 331
- Trois couleurs: Bleu; Three Colours: Blue; Trīs krāsas: Zils (1993) **331**
- Trois couleurs: Rouge; Three Colours: Red; Trīs krāsas: Sarkans (1994) **330**
- Trois vies & une seule mort; Three Lives and Only One Death; Trīs dzīves un viena nāve (1996) 28
- Trudno biļ bogom; Hard to Be a God; Grūti būt dievam 170
- Triumph des Willens; Triumph of the Will; Gribas triumfs (1935) 362
- Troy; Troja (2004) 55
- Truman Show, The; Trūmena šovs (1998) 99
- Tulse Luper Suitcases, The; Talsa Luperas ceļasomas (2003–2004) 302
- 12 Monkeys; 12 pērtiķi (1995) **65**
- 24 Hour Party People; Diennakts tūsētāji (2002) 139
- 21 Grams; 21 grams (2003) 144, 300
- Two-Faced Woman; Sieviete ar divām sejām (1941) 105
- 2001: A Space Odyssey; 2001. Kosmiskā odiseja (1968) **66**, 99, 224, 232, 299, 362
- Uccellacci e uccellini; Hawks and Sparrows; Putni diži un siki (1966) 176
- Ukrainkaja rapsodija; Ukrainian Rhapsody; Ukrainu rapsodija (1961) 26
- Ultimo tango a Parigi; Last Tango in Paris; Pedējais tango Parīzē (1972) 64, 87, 121, 127, **234**, 274, 337, 350, 359
- Un amour de Swann; Swann in Love; Svāna mīlestība (1983) **308**
- Un chien andalou; An Andalusian Dog; Andalūzijas suns (1928) 4, **15**, 43, 52, 60, 116
- Un condamné à mort s'est échappé; A Man Escaped; Uz nāvi notiesātais izbēdzis (1956) 123
- Underground; Pagrīde (1995) 19
- Unforgiven; Nepiedots (1992) 180, 215
- Un homme et une femme; A Man and a Woman; Sieviete un vīrietis (1966) 254
- Un long dimanche de fiançailles; Very Long Engagement, A; Saderināšanās uz mūžu (2004) **266**
- Utomļonnije solnce; Burnt by the Sun; Saules nogurdinātie (1994) **280**
- Valmont; Valmons (1989) 8, 37
- Vampyr; The Vampire (1932) 74
- Van Helsing; Van Helsing (2004) 71
- Vatel; Vatēls (2000) 263
- Velvet Goldmine; Samtainās zelttraktuves (1998) 284
- Veja; The Linen (1991) 145
- Vera Drake; Vera Dreika (2004) **342**
- Vertigo (1958) 39, 156, **345**
- Vesjolije rebjata; Jolly Fellows; Jautrie zēni (1934) **119**
- Vesna; Spring; Pavasaris (1947) 119
- Viaggio in Italia; Voyage to Italy; Ceļojums uz Itāliju (1953) **45**
- Videodrome; Videodroms (1983) 84, 201, **347**
- Violent Cop; Cietsirdīgais policists (1989) 334
- Virgin Suicides, The; Jaunavu pašnāvības (1999) 231
- Viva Zapata! (1952) 222
- Vivre sa vie; My Life to Live; Dzīvot savu dzīvi (1962) **78**
- Vredens dag; Day of Wrath; Dusmu diena (1943) **74**
- Volga – Volga; Volga, Volga (1938) 119
- Vozvrāšēņņije; The Return; Atgriešanās (2003) **27**
- War and Peace; Voina i mir; Karš un miers (1968) 64
- War Requiem; Kara rekviēms (1989) 131
- Wedding Banquet, The; Kāzu bankets (1993) 320
- Welcome to Sarajevo; Laimīgi Sarajevā (1997) 139
- West Side Story; Vestsaidas stāsts (1961) 261, **346**
- What Ever Happened to Baby Jane?; Kas notika ar Mazulīti Džeinu? (1962) **133**
- Who Framed Roger Rabbit; Kurš nodeva trušiti Rodžeru (1988) 93
- Who's Afraid of Virginia Woolf?; Kam no Vulfa kundzes bail? (1966) 33, **129**, 333
- Who's That Knocking at My Door; Kurš klauvē pie manām durvīm (1968) 160, 293
- Wild at Heart; Mežonīgie sirdi (1990) **186**
- Witches of Eastwick, The; Īstvikas raganas (1987) 195
- Wittgenstein; Vitgenšteins (1993) 131
- Woman of Paris, A; Pariziete (1923) 155
- Wizard of Oz, The; Ozas burvis (1939) 75, 92, **223**, 340
- Woman of the Year; Gada sieviete (1942) 92
- Woman Under the Influence, A; Sieviete pakļauta ietekmei (1974) 243
- Woyzeck; Vojceks (1979) 213, 265
- Yojimbo; Miesassargs (1961) 252, 278
- Young Adam; Jaunais Ādams (2003) **118**
- Young Frankenstein; Jaunais Frankenšteins (1974) 97
- Y tu mamá también; And Your Mother Too; Un tavu māti arī (2001) 153
- Zabriskie Point (1970) 36, 239
- Zatoichi; Zatoiči (2003) 334
- Zelig; Zēlīgs (1983) 93, **355**
- Zerkalo, The Mirror; Spogulis (1975) 217
- Zéro de conduite; Zero for Conduct; Nulle uzvedībā (1933) 53, **218**
- Ziemia obiecana; The Promised Land; Apslītā zeme (1974) 235
- Zivot je чудо; Life Is a Miracle; Dzīve ir brīnums (2004) 19

Režisoru rādītājs

- Akerlunds Jūnass (*Jonas Akerlund*) 59
Akermane Šantala (*Chantal Akerman*) 28
Aleksandrov Grigorijs (*Grigorij Aleksandrov*) 119
Allens Vudijjs (*Woody Allen*) 88, 93, 169, 268, 355
Almodovars Pedro (*Pedro Almodóvar*) 175, 243, 253, 265, 289, 292, 352, 353, 354, 361
Amenabars Alehandro (*Alejandro Amenábar*) 49, 244
Andersons Lindsejs (*Lindsay Anderson*) 55
Andersons Pols Tomass (*Paul Thomas Anderson*) 163, 189, 283
Andersons Vess (*Wes Anderson*) 200
Antonioni Mikelandželo (*Michelangelo Antonioni*) 18, 36, 45, 46, 55, 80, 90, 95, 112, 145, 187, 227, 239, 249, 276, 290, 293, 317, 341
Araki Gregs (*Gregg Araki*) 361
Aranofskis Dārens (*Darren Aronofsky*) 59, 255
Ardžento Dario (*Dario Argento*) 307

Bakmabetovs Timurs (*Timur Bakmabetov*) 27
Bārnijjs Metjū (*Matthew Barney*) 52
Bedhems Džons (*John Badham*) 213, 286
Bekers Volfgangs (*Wolfgang Becker*) 103
Benekss Žans Žaks (*Jean-Jacques Beineix*) 296
Benini Roberto (*Roberto Benigni*) 265
Bergmans Ingmars (*Ingmar Bergman*) 90, 115, 216, 237, 264, 356
Bertoluči Bernardo (*Bernardo Bertolucci*) 30, 61, 64, 116, 121, 127, 178, 203, 233, 234, 273, 274, 324, 350, 359
Bērtons Tims (*Tim Burton*) 14, 25, 35, 83, 102, 150, 154
Besons Liks (*Luc Besson*) 185, 240, 266, 270, 296
Bliē Bertrāns (*Bertrand Blier*) 30, 337
Bogdanovičs Piters (*Peter Bogdanovich*) 25, 246
Bo Kristofers (*Christoffer Boe*) 254
Boils Denijs (*Danny Boyle*) 59, 324
Bondarčuks Sergejs (*Sergej Bondarčuk*) 64
Branags Kenets (*Kenneth Branagh*) 97
Brass Tinto (*Tinto Brass*) 127
Braunings Tods (*Tod Browning*) 71, 273
Breijā Katrīna (*Catherine Breillat*) 87, 290
Bresons Robērs (*Robert Bresson*) 123, 204, 326
Brukmens Klaidis (*Clyde Bruckman*) 107
Brukss Mels (*Mel Brooks*) 97
Bunjuels Luiss (*Luis Buñuel*) 4, 15, 23, 28, 43, 52, 60, 90, 112, 116, 141, 185, 256, 290, 310, 356
Buskemi Stivs (*Steve Buscemi*) 300

Cinemans Freds (*Fred Zinnemann*) 319
Čan Vuk Parks (*Chan-wook Park*) 339
Čaplins Čārlijs (*Charles Chaplin*) 63, 107, 119, 155, 184, 251
Čimino Maikls (*Michael Cimino*) 41, 202

Daldrijs Stivens (*Stephen Daldry*) 304
Dali Salvadors (*Salvador Dalí*) 4, 15, 52, 112, 221, 310
Demī Žaks (*Jacques Demy*) 58, 109, 262
Demme Džonatans (*Jonathan Demme*) 25
Deni Klēra (*Claire Denis*) 318
Derē Žaks (*Jacques Deray*) 32
Divivjē Žiljēns (*Julien Duvivier*) 23
Donens Stenlijs (*Stanley Donen*) 75
Dragoti Stens (*Stan Dragoti*) 213
Dreiers Karls Teodors (*Carl Theodor Dreyer*) 58, 74, 78, 237, 311, 363
Dzefirelli Franko (*Franco Zeffirelli*) 128, 142, 261
Džarmušs Džims (*Jim Jarmusch*) 126, 196, 210, 270, 303, 311
Džārmens Dereks (*Derek Jarman*) 131
Džeksons Piters (*Peter Jackson*) 101, 106
Dženkinsa Petija (*Patty Jenkins*) 198
Džonze Spaiks (*Spike Jonze*) 4, 44
Džordans Neils (*Neil Jordan*) 253, 259
Džūisons Normens (*Norman Jewison*) 142

Edvardss Bleiks (*Blake Edwards*) 42
Egojans Atoms (*Atom Egoyan*) 85
Eizenšteins Sergejs (*Sergej Eisenstein*) 39, 68, 117, 119, 141, 158
Epšteins Žans (*Jean Epstein*) 15, 25

Farelli Bobijs un Piters (*Bobby and Peter Farrelly*) 361
Fasbinders Rainers Verners (*Rainer Werner Fassbinder*) 6, 11, 26, 141, 173, 284, 293, 343, 352
Fellini Federiko (*Federico Fellini*) 4, 9, 13, 22, 46, 55, 64, 78, 82, 90, 124, 147, 216, 239, 258, 288, 290, 317, 341
Fereira Eibels (*Abel Ferrara*) 293
Figiss Maiks (*Mike Figgis*) 144, 349
Finčers Deivids (*David Fincher*) 49
Flemings Viktors (*Victor Fleming*) 223, 340
Fords Džons (*John Ford*) 181, 362
Formans Milošs (*Milos Forman*) 8, 37, 65, 125
Fose Bobs (*Bob Fosse*) 54, 122
Fridkins Viljams (*William Friedkin*) 96, 277
Frirss Stivens (*Stephen Frears*) 37
Fullers Semjuels (*Samuel Fuller*) 11

Gārnets Tejs (*Tay Garnett*) 228
Germans Aleksejs (*Aleksej German*) 170
Gibsons Mels (*Mel Gibson*) 142
Giliams Terijs (*Terry Gilliam*) 39, 65, 185, 232, 240, 324
Godārs Žans Liks (*Jean-Luc Godard*) 30, 39, 53, 78, 90, 123, 131, 141, 144, 151, 158, 164, 209, 247, 270, 273, 296, 297, 309, 325, 337
Goldings Edmunds (*Edmund Goulding*) 105
Grifits Deivids Vorks (*D.W.Griffith*) 105, 155, 220
Grinevejs Piters (*Peter Greenaway*) 137, 229, 236, 290, 302

Halstrēms Lase (*Lasse Hallstrom*) 263
Haneke Mihaels (*Michael Haneke*) 23, 138, 306
Hansons Kērtiss (*Curtis Hanson*) 157
Hariss Eds (*Ed Harris*) 244
Heiness Tods (*Todd Haynes*) 352
Hercoģs Verners (*Werner Herzog*) 6, 11, 201, 212, 213, 230
Hičkoks Alfrēds (*Alfred Hitchcock*) 15, 19, 23, 39, 50, 80, 85, 135, 156, 161, 168, 208, 211, 246, 247, 250, 253, 295, 312, 329, 336, 345, 351
Hjūstons Džons (*John Huston*) 5, 21, 76, 146, 168, 180, 207, 275
Holanda Agņeška (*Agnieszka Holland*) 241
Hopers Deniss (*Dennis Hopper*) 36, 187, 359
Houkss Hovards (*Howard Hawks*) 76, 79, 281
Hovards Rons (*Ron Howard*) 12

Imou Džans (*Zhang Yimou*) 320
Injaritu Alehandro Gonsales (*Alejandro González Inárritu*) 144
Ištvdus Klints (*Clint Eastwood*) 180, 197, 215, 300

- Jangs Terenss (Terence Young) 69, 164
- Kameron Džeimss (James Cameron) 25, 322
- Kapra Frenks (Frank Capra) 20, 47
- Kapūrs Šekhars (Shekhar Kapur) 86, 110
- Karaks Leo (Leos Carax) 192, 296
- Karnē Marsels (Marcel Carné) 188, 221, 226
- Karo Marks (Marc Caro) 232
- Karvajs Vons (Wong Kar Wai) 214
- Kasavitiss Džons (John Cassavetes) 243, 282, 354
- Kaurismeki Aki (Aki Kaurismaki) 47, 89
- Kavāni Liliāna (Liliana Cavani) 121, 178, 203
- Kazans Elija (Elia Kazan) 29, 111, 129, 143, 222
- Kellijs Džins (Gene Kelly) 10, 75, 262
- Kempione Džeina (Jane Campion) 137
- Keršners Ērvins (Irvin Kershner) 362
- Kērtizs Maikls (Michael Curtiz) 132, 191
- Keslovskis Kšistofs (Krzysztof Kieslowski) 330, 331
- Kim Ki Duks (Kim Ki-duk) 121, 230, 267, 339
- Kitano Takesi (Takeshi Kitano) 136, 334
- Kitons Bāsters (Buster Keaton) 107, 251, 272
- Kjūkors Džordžs (George Cukor) 92, 187, 223, 340
- Klarks Alans (Alan Clarke) 360
- Kleizers Rendals (Randal Kleiser) 40
- Klemāns Renē (René Clément) 313
- Koens Džoels (Joel Coen), Koens Ītens (Ethan Coen; brāji Koeni) 48, 72, 91, 126, 144, 326
- Kokto Žans (Jean Cocteau) 112, 221, 265
- Končalovskis Androns (Andrejs) (Andron; Andrej Končalovskij) 16, 27
- Končalovskis Jegors (Jegor Končalovskij) 144
- Konrans Kerijs (Kerry Conran) 57
- Kopola Frānsiss Fords (Francis Ford Coppola) 11, 12, 54, 71, 88, 90, 96, 130, 143, 158, 170, 182, 200, 202, 231, 276, 281, 291
- Kopola Sofija (Sofia Coppola) 144, 231, 299
- Korda Aleksandrs (Alexander Korda) 329
- Kormens Rodžers (Roger Corman) 25
- Krāmers Stenlijs (Stanley Kramer) 63
- Krievs Arvids 94
- Kronenbergs Deivids (David Cronenberg) 84, 85, 201, 347
- Kuarons Alfonso (Alfonso Cuarón) 153
- Kubriks Stenlijs (Stanley Kubrick) 3, 7, 50, 66, 70, 84, 96, 99, 166, 182, 195, 232, 269, 299, 347
- Kurosava Akira (Akira Kurosawa) 121, 252, 278, 334
- Kusturica Emirs (Emir Kusturica) 19
- Langs Fricis (Fritz Lang) 39, 162, 185, 209
- Leimanis Leonids 238, 248
- Lelušs Klods (Claude Lelouch) 254
- Leone Serdžo (Sergio Leone) 158, 252, 278
- Linčs Deivids (David Lynch) 14, 31, 36, 76, 91, 100, 126, 167, 186, 201, 252, 326, 359
- Lī Angs (Ang Lee) 320
- Lī Maiks (Mike Leigh) 241, 342
- Lī Spaiks (Spike Lee) 284
- Lins Deivids (David Lean) 321
- Longo Roberts (Robert Longo) 177
- Lonkreins Ričards (Richard Loncraine) 323
- Loučs Kenets (Kenet Loach) 342
- Louzijs Džozefs (Joseph Losey) 28, 203, 305, 308
- Lubičs Ernsts (Ernst Lubitsch) 219
- Lurmens Bezs (Baz Luhrmann) 101, 122, 137, 153, 199, 261, 323
- Lūkass Džordžs (George Lucas) 12, 51, 88, 113, 166, 177, 362
- Makenzijs Deivids (David Mackenzie) 118
- Maliks Terenss (Terrence Malick) 34, 182, 327
- Mals Lui (Louis Malle) 123
- Mankevičs Džozefs L. (Joseph L. Mankiewicz) 7, 353
- Manns Deniels (Daniel Mann) 33
- Manns Maikls (Michael Mann) 270
- Markvands Ričards (Richard Marquand) 362
- Mārsals Robs (Rob Marshall) 54
- Medens Džons (John Madden) 86, 110
- Meireljess Fernando (Fernando Meirelles) 62
- Melvilš Žans Pjērs (Jean-Pierre Melville) 270, 275, 303
- Mendess Sems (Sam Mendes) 14, 91
- Meridžs E. Eliass (E. Elias Merhige) 338
- Mihalkovs Nikita (Nikita Mihalkov) 174, 190, 280, 287
- Millers Džordžs (George Miller) 179
- Mills Sesils, de (Cecil B. De Mille) 272
- Minelli Vinsente (Vincente Minnelli) 10, 23, 75, 223, 294
- Mingela Entonijš (Anthony Minghella) 17, 313
- Mizoguči Kendži (Kenji Mizoguchi) 121
- Monty Python 39, 65, 142
- Morišejs Pols (Paul Morrissey) 187, 212
- Mulens Piters (Peter Mullan) 118
- Muratova Kira (Kira Muratova) 16, 24, 332
- Murnavs Fridrihs Vilhelms (Friedrich Wilhelm Murnau) 71, 212, 338
- Mūrs Maikls (Michael Moore) 339, 360
- Naira Mira (Mira Nair) 144
- Nikols Endrū (Andrew Niccol) 99
- Nikolss Maiks (Mike Nichols) 1, 129, 333
- Nolans Kristofers (Christopher Nolan) 183, 252
- Nūnans Kriss (Chris Noonan) 179
- Oldričs Roberts (Robert Aldrich) 133
- Oltmens Roberts (Robert Altman) 63, 104, 116, 148, 158, 197, 301
- Osima Nagisa (Nagisa Oshima) 121, 136, 175, 203, 334
- Otans-Larā Klods (Claude Autant-Lara) 23
- Ozons Fransuā (François Ozon) 23, 32, 100, 141, 290, 357
- Ozu Jasudžiro (Yasujiro Ozu) 56, 121, 334
- Pābsts Georģs Vilhelms (Georg Wilhelm Pabst) 225
- Pakalniņa Laila 145, 296
- Palma Braiens, de (Brian De Palma) 135
- Paradžanovs Sergejs (Sergej Paradžanov) 26
- Pauels Maikls (Michael Powell) 85, 159
- Pazolīni Pjērs Paolo (Pier Paolo Pasolini) 128, 131, 142, 176, 258, 293, 317
- Pekinpā Sems (Sam Peckinpah) 269
- Penns Arturs (Arthur Penn) 38, 143, 281
- Penns Šons (Sean Penn) 303
- Piesis Gunārs 94, 205
- Polānskis Romāns (Roman Polanski) 21, 50, 60, 115, 127, 128, 146, 149, 212, 256, 262, 277
- Ponti Eduardo (Edoardo Ponti) 63
- Potere Sallija (Sally Potter) 144
- Premindžers Oto (Otto Preminger) 143
- Presburgers Emeriks (Emeric Pressburger) 159

- Rafelsons Bobs (Bob Rafelson) 228
- Rasels Kens (Ken Russell) 97, 131
- Remiss Herolds (Harold Ramis) 200
- Rejs Nikolass (Nicholas Ray) 11, 73, 348
- Renē Alēns (Alain Resnais) 109, 141, 236
- Renuārs Žans (Jean Renoir) 104, 116, 152, 301
- Ričardsons Tonijs (Tony Richardson) 55
- Rids Kerols (Carol Reed) 328
- Rifenštāle Lenija (Leni Riefenstahl) 61, 318, 362
- Rjžanovs Eldars (Eldar Rjžanov) 77
- Robins Džeroms (Jerome Robbins) 346
- Robins Tims (Tim Robbins) 197
- Roeg Nikolass (Nicolas Roeg) 208
- Romērs Ēriks (Eric Rommer) 53, 309, 326
- Romms Mihails (Mihail Romm) 122
- Rosellini Roberto (Roberto Rossellini) 45, 46, 176, 317, 341
- Rosens Roberts (Robert Rossen) 135
- Ruiss Rauls (Raoul Ruiz) 28
- Rukss Konrads (Conrad Rooks) 178
- Sabo Ištāns (István Szabó) 162, 314
- Sants Gass, van (Gus Van Sant) 38, 80, 171, 246, 247, 313, 360
- Sika Vitorio, de (Vittorio De Sica) 45, 63, 100, 317, 341
- Sirk Dugalss (Douglas Sirk) 23, 352
- Skorsēze Mārtins (Martin Scorsese) 25, 88, 90, 96, 134, 137, 142, 160, 189, 220, 255, 271, 296, 312, 326
- Skots Ridlijs (Ridley Scott) 2, 7, 101, 182, 224, 232, 240, 316
- Skots Tonijs (Tony Scott) 31, 315
- Soderbergs Stivens (Steven Soderbergh) 283, 299
- Sokurovs Aleksandrs (Aleksandr Sokurov) 140, 318, 344
- Solondzs Tods (Todd Solondz) 14
- Spilbergs Stivens (Steven Spielberg) 2, 12, 14, 50, 51, 88, 99, 101, 113, 114, 139, 166, 182, 224, 241, 263, 279, 315, 322, 326, 327, 365
- Stellings Joss (Jos Stelling) 112
- Stērnbergs Džozefs, fon (Josef von Sternberg) 358
- Stivenss Džordžs (George Stevens) 194
- Stopards Toms (Tom Stoppard) 263
- Stouns Oliveris (Oliver Stone) 7, 38, 101, 120, 182
- Streičs Jānis 314
- Streizande Bābra (Barbra Streisand) 298
- Stroheims Ērihs, fon (Erich von Stroheim) 80, 152, 272
- Šabrols Klods (Claude Chabrol) 53, 151, 297
- Šero Patriss (Patrice Chéreau) 95, 130, 350
- Šēstremis Viktors (Viktor Sjöström) 356
- Šlendorfs Folkers (Volker Schlöndorff) 28, 293, 308
- Šlezingers Džons (John Schlesinger) 55, 249
- Šnabels Džuljens (Julian Schnabel) 244
- Šrēders Pols (Paul Schrader) 208, 312
- Šumahers Džoels (Joel Schumacher) 35, 315
- Tarantino Kventins (Quentin Tarantino) 31, 40, 57, 80, 158, 186, 210, 231, 283, 286, 293, 326, 339
- Tarkovskis Andrejs (Andrej Tarkovskij) 16, 26, 27, 56, 80, 117, 216, 299, 360
- Tārs Bela (Béla Tarr) 80, 360
- Tati Žaks (Jacques Tati) 145, 172, 245
- Teimora Džūlija (Julie Taymor) 98, 323
- Tikvers Toms (Tom Tykwer) 144
- Torps Ričards (Richard Thorpe) 223
- Trifo Fransuā (François Truffaut) 13, 38, 53, 56, 78, 79, 89, 90, 116, 128, 153, 165, 192, 217, 218, 221, 246, 270, 273, 296, 297, 309, 337, 364
- Trirs Larss, fon (Lars von Trier) 58, 67, 74, 199, 254, 262, 282, 303, 311, 341
- Trota Margareta, fon (Margarethe von Trotta) 6
- Vačovski Lerijs un Endijs (Andy Wachowski; Larry Wachowski) 106, 177
- Vadims Rožē (Roger Vadim) 335
- Vailders Billijs (Billy Wilder) 72, 77, 81, 133, 219, 272, 285, 348
- Vailers Viljams (William Wyler) 260, 298
- Vaizs Roberts (Robert Wise) 122, 261, 346
- Vajda Andžejs (Andrzej Wajda) 235, 241, 330
- Varda Anjeze (Agnès Varda) 109
- Varmerdams Alekss (Alex van Warmerdam) 141
- Veils Džeimss (James Whale) 97
- Velss Orsons (Orson Welles) 57, 83, 149, 161, 163, 184, 197, 242, 312, 328, 346
- Venderss Vims (Wim Wenders) 6, 11, 18, 26, 56, 73, 193, 196, 227, 283, 303, 311
- Verhovens Pols (Paul Verhoeven) 2
- Vertovs Džiga (Dziga Vertov) 117
- Vidor Čārlzs (Charles Vidor) 100
- Vidor Kings (King Vidor) 223
- Vigo Žans (Jean Vigo) 53, 118, 218
- Vine Roberts (Robert Wiene) 68, 162
- Vinterbotoms Maikls (Michael Winterbottom) 139
- Viskonti Lukino (Luchino Visconti) 28, 46, 61, 64, 108, 122, 128, 143, 203, 206, 208, 216, 228, 257, 308, 314, 317, 341
- Vorhols Endijs (Andy Warhol) 71, 84, 141, 171, 187, 212, 244, 249,
- Vuds Eds – Edvards D.Vuds (Edward D.Wood Jr.) 71, 83, 102, 150
- Vuds Sems (Sam Wood) 340
- Zanusi Kšištofs (Krzysztof Zanussi) 241
- Zeidls Ulrihs (Ulrich Seidl) 306
- Zeldovičs Aleksandrs (Aleksandr Zeldovič) 174
- Zemekis Roberts (Robert Zemeckis) 93
- Ženē Žans Pjērs (Jean-Pierre Jeunet) 232, 266
- Zvjaginčevs Andrejs (Andrej Zvjaginčev) 27

**OBLIGĀTĀJS
EKSEMPLĀRS**

Dita Rietuma
Normunds Naumanis
365 Dienas filmas
424 lpp.

Drukāts tipogrāfijā "Imanta"
uz papīra Galery Art 130 g/m² un 300 g/m²
Rīga, 2005

101-

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0305045217



**Dita
Rietuma**

Pēc Maskavas
Kinematogrāfijas
institūta (*VGIK*)
Kino kritikas un
teorijas nodaļas
beigšanas
1992.gadā strādā
laikrakstā *Diena*
par redaktori,
nodarbojas ar
aktuālo
kinokritiku.
Publicējas presē
kopš 1987.gada.
Grāmatas
Planēta Neholivuda
(2002) autore.

**Normunds
Naumanis**

Pēc Maskavas Teātra
institūta (*GITIS*)
Teātra zinātnes
fakultātes beigšanas
strādājis LPSR ZA,
vadījis žurnāla *Avots*
kultūras nodaļu.
Kopš 1998. gada
strādā laikrakstā
Diena kultūras
nodaļā. Publicējas
presē kopš 1984.gada
un ir vairāk nekā
5000 rakstu,
interviju, apcerējumu
par kino, teātri,
vizuālajām mākslām
autors.
Ilmāra Blumberga
scenogrāfijas darbu
kataloga *IB Teātris*
autors (2002).

2005-4
L 183



ISBN 9984-19-728-X



9 789984 197289