

Dita Rietuma

PLANĒTA ne HOLIVUDA

PEDRO ALMODOVARS
ALEHANDRO AMENABARS
POLS TOMASS ANDERSONS
TIMS BĒRTONS
DŽIMŠ DŽARMUŠS
ATOMS EGOJANS
PĪTERS GRĪNEVEJS

AKI KAURISMEKI
TAKESI KITANO
ĪTENS UN DŽOELS KOENI
DEIVIDS KRONENBERGS
DEIVIDS LINČS
MAIKS LĪ
BEZS LURMENS
FRANSUĀ OZONS
ROMĀNS POLAŅSKIS
ULRIHS SEIDLS
ALEKSANDRS SOKUROVS
LARSS FON TRĪRS
MIKELANDŽELO ANTONIONI
BIBI ANDERSONE
KATRĪNA DENĒVA
MARGARĒTA FON TROTA
LĪVA ULMANE
KEITA VINSLETA
ANNIJA ŽIRARDO

Šī grāmata tapusi kā savveida svītras pavilkšana desmit gadus ilgai darbībai aktīvajā kinokritikā, strādājot laikrakstā "Diena". Apmēram tikpat ilgs laiks pagājis kopš iespējas sekot ārzemju kinoprocesam "aci pret aci", izdzīvojot klātbūtnes efektu Kannu, Berlīnes un citos pasaulē būtiskos kinofestivālos, kur lielā mērā norisinās un top mūsdienu kino vēsture, tiek kronēti tās varoņi un favorīti, kur noskaidrojas tendences un iezīmējas paralēles.

Apmēram desmit gadi ir pagājuši arī kopš laika, kad Latvijā padomijas ideoloģiski koriģēto un tomēr bieži vien arī pasaules kino šedevrus piedāvājošo kino ainavu ir nomainījusi Holivudas dominante. Tas nav nedz labi, nedz slikti – tā tas vienkārši ir. Pasaulē. Arī Latvijā. Tik viena bēda, ka ainava, kas atklājas Rīgas "vienkāršā" skatītāja acīm, ir gana deformēta, gana neprecīza, tā rada iespaidu, ka Holivudas globalizācijai it kā nav alternatīvas.

Protams, alternatīva eksistē, ja ne mērogā, tad saturā, jēgā, piepildījumā. Tomēr arī pretnostatījums "Holivuda – māksla" ir gana brutāls. Arī to režisoru portretos un pasaļu uzzīmējumos, ko piedāvā šī grāmata, kā ass īlens izlien flirta tēma. Flirts ar lielo un vareno Holivudu, no kuras nav izvairījušies pat alternatīvākie no 20. gadsimta nogaļas režisoriem. Galu galā pat totāli neatkarīgais amerikānis Deivids Linčs nav juties aizkaitināts, saņemot Amerikas Kinoakadēmijas "Oskaru" nominācijas...

Grāmatu veido divas daļas. VĀRDI apkopo režisoru portretus, kuru darbi kļuvuši par kulta parādību. Tās ir suverēnas radošas pasaules, ar viņiem rēķinās, laiku pa laikam koķetus priekšlikumus viņiem izsaka komerciāli orientētā Holivuda, ja viņi vēl nav paguvuši teikt šo "jāvārdu", tomēr cenšoties nezaudēt savu patību un oriģinalitāti. Viņu filmām ir spilgts autorības zīmogs neatkarīgi no autoru formālās ģeogrāfiskās piederības (Eiropa, Amerika, Japāna ...). Neatkarīgi no flirta pakāpes ar lielās naudas vilinājumu. Visi šie režisori ir veidojuši 20. gadsimta nogaļas kino vēsturi un turpina to darīt arī tagad, laiku pa laikam satikdamies "ciņas arēnās" – starptautiskajos forumos. Laiku pa laikam mainoties lomām, kurš – vērtējājs žūrijā, kurš – "tikai" konkursants.

Turklāt man svarīgi bija parādīt, ka mūsdienu kino netop tukšā vietā, tas smalkām saitēm saistīts ar pagātni un treknu kultūrvēstures slāni. Tā autori nekaunas no atziņas, ka filmu veido... citas filmas.

Viens no svarīgiem varoņu atlasē principiem bija klātbūtnes kritērijs. Rakstos izmantotie citāti ir nākuši no grāmatas varoņu mutes, autorei klātesot.

Grāmatas otro daļu MIRKĻI veido sarunu izlase (tās bijušas publicētas laikrakstā "Dienā"), kuras "objektu" – pasauleslaveni kino pagātnes un tagadnes personību – teiktais joprojām nav zaudējis nedz jēgu, nedz svaru. Priecāšos, ja grāmata jūs ierosinās meklēt te minētās filmas un iepazīt aprakstītos varoņus. Kur? Kāpēc lai tas nebūtu www.amazon.com, ja ar labām filmām reti tiekam lutināti.

Turklāt gribu pateikt lielu paldies visiem, kas atbalstījuši šo projektu. Īpašs paldies Andrejam Plahovam (par ideju), Normundam Naumanim (par pleca sajūtu) un Viktoram Freibergam (par valodas atbalstu).

DITA RIETUMA





Dita Rietuma

PLANĒTA
ne HOLIVUDA

27. SĒJAS

THE UNIVERSITY OF

PLANTING

1911

2002-5
158

L
79

Dita Rietuma

PLANĒTA **ne** HOLIVUDA

27 SEJAS

Latvijas Nacionālā
bibliotēka

0302051941

Dita Rietuma

PLANĒTA NEHOLIVUDA. 27 SEJAS

Redaktore Laima Slava

Literārā redaktore un korektore Māra Ņikitina

Māksliniece Inta Sarkane

Fotogrāfi Jānis Buls, Aivars Liepiņš, Raitis Puriņš ("Diena"),
Daira Āboliņa, Dita Rietuma

Izmantoti *Bulls Press*, *Baltic Cinema*, Kannu, Berlīnes u.c. kinofestivālu preses fotomateriāli

Uz vāka: kadrs no Pitera Grīneveja filmas "Spilvengrāmata" (1996)

Izdevumu sagatavoja apgāds "Neputns"

iespiests tipogrāfijā "Imanta"

Izdevumu atbalsta:



© Neputns, 2002, © Dita Rietuma, © Inta Sarkane

ISBN 9984-729-22-2

saturs

V Ā R D I

PEDRO ALMODOVARS

robežpārkāpējs
starp kiču un traģēdiju • 8

ALEHANDRO AMENABARS

izpatikt manipulējot • 18

POLS TOMASS ANDERSONS

tēvu meklējot • 28

TIMS BĒRTONS

starp miljoniem un pasakām • 36

DŽIMS DŽARMUŠS

brīvības kodi • 46

ATOMS EGOJANS

no erotikas līdz liktenim • 56

PĪTERS GRĪNEVEJS

buržuā, kas neguļ zārkā • 64

AKI KAURISMEKI

provinces depresīvais šarms • 78

TAKESI KITANO

samurajs ar klauna dabu • 86

ĪTENS UN DŽOELS KOENI

provinces sinefili • 94

DEIVIDS KRONENBERGS

ķermenis kā pierādījums • 104

DEIVIDS LINČS

nogrieztās auss telpā • 116

MAIKS LĪ

katra noslēpumi un meli • 132

BEZS LURMENS

kultūrkleptomāns aiz
sarkanā priekšvara • 140

FRANSUĀ OZONS

nešpetnais puika
augstākajā sabiedrībā • 152

ROMĀNS POLAŅSKIS

provokācijas motivācija • 166

ULRIHS SEIDLS

divvietīgu zārku nav • 178

ALEKSANDRS SOKUROVS

vientuļa cilvēka balss • 184

LARSS FON TRĪRS

dogmu radot un laužot • 194

M I R K Ļ I

MIKELANDŽELO ANTONIONI

šai pus mākoņiem • 208

BIBI ANDERSONE UN LĪVA ULMANE

sievietes, kas nospēlē karali • 214

KATRĪNA DENĒVA

dienas skaistule • 224

MARGARĒTA FON TROTA

pils mantiniece izolācijā • 230

KEITA VINSLETA

es brīnos par slavu • 234

ANNIJA ŽIRARDO

mātes un meitas • 240

filmogrāfija • 246

personu rādītājs • 250

filmu rādītājs • 252

Ik gan bieži žurnālistikā aktīvi nodarbinātam cilvēkam negadās attaisnoties, ka ar viņa "filmu" (šajā gadījumā – grāmatu) ir kā klasiķim Renē Klēram: "Filma jau galvā ir izdomāta, atliek vienīgi sikums – to uzņemt." Darbs laikrakstā "Diena" ir gana objektīvs iemesls, lai mana kolēģe Dita Rietuma, kuru bez klirgas kautrības varu nosaukt par pasaules kinoprocesos vienu no iesvaidītākajām Latvijas kinokritiķēm, varētu nejusties "vainīga" vai "līdzatbildīga" pie tā, ka latviešu valodā kopš padomju gadu noslēgumā tapušā mikstvāku enciklopēdiskā izziņu krājuma KINO (izd. 1980. gadā) tā saucamajā aprakstoši analītiskajā kinovēsturē vid viens liels tukšums, ko nespēj aizlāpīt ne atsevišķas ar kino šķietami saistītas monogrāfijas, ne nesen reanimētais vienīgais kinožurnāls "Kinoraksti". Situācijas paradoksalitāti vēl nirdzīgāku padara apstākļi, ka kinematogrāfs kā masu izklaide arvien valdonīgāk ieņem vietu tajā cilvēka intelektuālās attīstības sektorā, ko sauc par brīvā laika vērtīgas pavadīšanas iespējām, un kvantitātes ziņā par kino rakstošo skaits nav vis gājis mazumā, bet gan sakuplojis līdz tam pašpietiekamības līmenim, kad katrs, kuram nav slinkums un kurš prot apieties ar interneta resursiem, var sevi uzskatīt par kinožurnālistu.

Taču vismaz naivi, ja ne kaitnieciski, ir likt vienādības zīmi starp kinozinātni un kinožurnālistiku. Dītas klasiskā izglītība (Maskavas Kinematogrāfijas institūta kinozinātnes nodaļa) ir garants tam, ka šīs atšķirības viņa jūt instinktu līmeni, kaut gan pašai, tāpat kā man, nākas ikdienā nodarboties tieši ar kinožurnālistiku.

Tādēļ rakstu krājums, kas ir jūsu rokās, vispirmām kārtām jāuztver kā tomēr apsveicams kompromiss starp kinematogrāfa zinātnisku pētniecību, kur "pie lietas pieder" tādas nepateicīgas nodarbes kā klasificēšana un grāmatas zinātniskā aparāta – filmogrāfijas – sastādīšana, un augsta līmeņa žurnālistiku (kaut vai tādēļ, ka reti kuram Latvijas preses pārstāvim bijusi izdevība lai arī laika ziņā ierobežotos, tomēr personiskos kontaktos iepazīties ar saviem slavenajiem aprakstāmajiem varoņiem!).

Tas ir mēģinājums apliecināt, ka bez "bojevikiem", zemjostas komēdijām, blokbasteriem, action' grāvējiem – bez visas šīs komerciālās fast food kinopreces – pastāv cits kino, citas filmas, citi cilvēki, kuros mīt mākslinieka tieksmes, ne tikai vēlēšanās pelnīt un, spīdot ar peļņas cipariem, uz īsu mirkli ieņemt vietniņu starp daudzajām Holivudas saulēm.

Reizēm izdodas apvienot liekulīgi lamāto komerciju ar augsto, lielo mākslu (nekur taču nav teikts, ka šis grūti īstenojams šovbiznesa zelta likums būtu zaudējis spēku!), un grāmatas autore analizē, kā tas ir iespējams. Kam un kuriem tas izdevies.

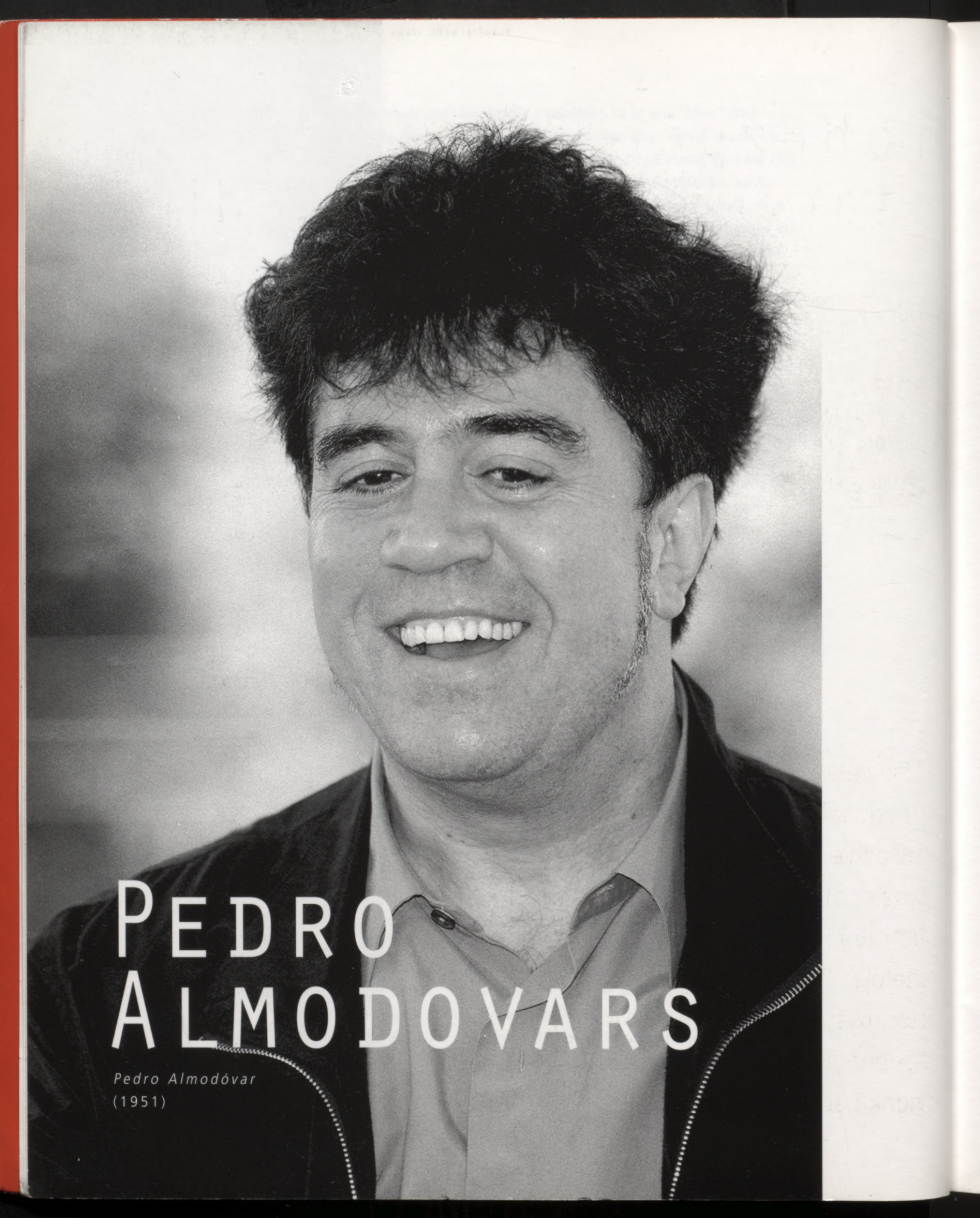
Autore nav izvīrījusi vienam cilvēkam nepaveicamu uzdevumu – viņa neraksta visaptverošu 20. gadsimta nogales kinovēsturi. Viņa raksta savu, subjektīvu kinoprocesa pazinējas vēsturi – reizēm kā Kannu (Berlīnes u.c.) kinofestivāla dienasgrāmatu, kā marginālas piezīmes pie nepabeidzama portreta, jo pasaules kinosejai ir... tik daudz seju. Te, protams, nav aptvertas it visas kino "modes" tendences, tādēļ, piemēram, deviņdesmito gadu Āzijas kino bumam netiek pievērsta milzīga uzmanība un dažs citam kinozinātniekam svarīgs personāžs būs palicis "aiz borta". Taču šajā ziņā kinokritiķe izmanto viņas dabiskās profesionālās tiesības – būt godīgai un rakstīt par to, kas ir saprotami tuvs. Var teikt vēl radikālāk – mentāli izprotams. Visbeidzot – arī kritiķis drīkst demonstrēt savu kino gaumi.

Taču grāmata neliks vilties tiem, kas vēlas iegūt apstiprinājumu galveno "nekomerciālā" kino tendenču ciešajai saistībai un neizolētībai no nevietā nievātā "meinstrīma" – tieši tā, kas padara kinematogrāfu par pagaidām nopietnāko masu mediju, kuram ir sakars ar mākslu, fantāziju un cilvēka radošo, nevis utilitāri politizēto garu. Galu galā – šī "nebeidzamā brošūra", kā nu jau labu laiku ar mīļu ironiju to dēvē autore, ir pirmais mēģinājums apkopot to kinopieredzi, kas ir dārga katram, kurš sekō parādībai, ko mēdzam saukt jocīgajos vārdiņos – par vienkārši labu kino. Un nenovērtējamu, uzdrošinots teikt – pārļaicīgu vērtības šarmu "brošūrai" piešķir tās personīgums – darba sarunas ar tiem, kas šo labo kino rada.

ro bez parka
starp k...

Sieviete
dauz in
at dave
mas pat
Sembā
meiņa
pārsarā
asumi
vērtārsi

V Ā R D I



PEDRO
ALMODOVAR

Pedro Almodóvar
(1951)

robežpārkāpējs starp kiču un traģēdiju



Pedro Almodovars filmas "Kika" tapšanas laikā.

"Sievietes vienmēr ir spējīgas daudz labāk improvizēt par vīriešiem – arī dzīvē. Nepieciešamības gadījumā viņas pat melot spēj labāk. Manā bērnībā visas sievietes manā ģimenē meloja, tie bija svētīgi meli, lai nosargātu ģimeni, nogludinātu asumus, un tas viņām izdevās vienkārši lieliski."

RUNĀ AR VIŅU
2002

VISS PAR MANU MĀTI
1999

DZĪVĀ MIESA
1998

MANA NOSLĒPUMA ZIEDS
1995

KIKA
1993

AUGSTIE PAPĒŽI
1991

SASIEN MANI! ATSIEN MANI!
1990

SIEVIETES UZ NERVU
SABRUKUMA ROBEŽAS
1988

IEKĀRES LIKUMS
1987

MATADORS
1986

PAR KO MAN TAS VISS?
1984

TUMŠIE IERADUMI
1983

KAISLIBU LABIRINTS
1982

PEPIJA, LUSIJA, BOMA
1980

J a kāds vēlētos pasludināt vienlaikus viskičīgāko un emocionālāko, vispārspilētāko un patiesāko filmu autoru, nebūtu ideālāka kandidāta par spāņi Pedro Almodovaru. Ja kāds nolemtu Noasa šķirstā uzaicināt retus režijas "putnus" – spānis Almodovars būtu viens no viskrāšņākajiem, provokatīvākajiem un pašironiskākajiem vienlaikus.

Par Pedro Almodovara pasaules triumfa mirkli nākas dēvēt 1999. un 2000. gadu – laiku, kad viņš kolekcionēja filmas "Vis par manu māti" (*Todo sobre mi madre / All About My Mother*, 1999) slavas augļus. Filmu tās provokativisma dēļ Kannu festivāla žūrija, kuru 1999. gadā vadīja Kanādas ekstrēmists Deivids Kronenbergs, kautrējās atzīt par "Zelta palmas zaru" cienīgu, priekšroku atdodot dokumentāli reālistiskai beļģu drāmai "Roseta" (*Rosetta*, 1999, rež. Ž.P. Dardēns, L. Dardēns). Tomēr Almodovara filmas slava tobrīd jau bija sākusies, lai vēlāk summētos balvā par Eiropas labāko filmu un galu galā arī Amerikas "Zelta globusā" un "Oskarā".

"Es nezinu, kas ir robežas – mākslā, dzīvē, kokainā, attiecībās ar vīriešiem un sievietēm," – tas ir precīzs Almodovara pašraksturojums. Viņš ir licis kritiķiem sacerēt īpašus terminus, piemēram, almodrāma (Almodovars plus melodrāma), un apercēt viņa filmu postmoderno – divaino, izaicinošo, trauslo un traģisko – pasauli, kuras centrā gandrīz vienmēr ir stipras sievietes un lielas jūtas.

Ironija un pašironija ir neizbēgama, lai adekvāti uztvertu līdz sirreālām, traģikomiskām kičam sabiezinātām Almodovara filmu sižetus, kuros ienirstot saproti, ka esi pabijis traģēdijas telpā, un viņa filmu kolorītos varoņus: gejus, transvestītus, narkomānus, miļāko vai vīru pamestas sievietes, mātes, kas zaudējušas dēlus, meitas, kuras atsvešinājušās no mātēm, arī mūķeni, kas gaida bērnu un mirst no AIDS, arī matadorus un balerīnas, kuras lemtas komai.

Starptautisko festivālu aprītē Almodovara filmas atklāja 80. gadu otrā pusē, kad katra sevi cenoša filmu speciālista goda lieta bija ietikt zālē (piemēram, Berlīnes festivālā 1987. gadā), lai noskatītos filmu "Iekāres likums" (*La ley del deseo*, 1987) un būtu iesvaids spāņa Almodovara krāšņajās robežu šķērsošanas spēlēs: starp dzimumiem (transvestīti ir Almodovara filmu populārākie varoņi), žanriem (no traģēdijas līdz komēdijai), starp augsto un masu mākslu un – netveramo robežu starp pieņēmumiem par labu un sliktu gaumi.

Motivus, kas 80. gadu beigās ar Almodovara filmām iešļācas Eiropas kino prestižākajās skatēs, pēc ilga pārtraukuma atgādinot par spāņu kinokultūras vitālajām potencēm, Almodovars ieskicē jau savos pirmajos darbiņos, piemēram, īsfilmā "Sekss atnāk, sekss aiziet" (*Sexo va, sexo viene*, 1977). Filmā sižets vēstī par puisī, kurš lenc meiteni, taču nojauš, ka viņu vairāk interesē sievietes. Sekojot labdara

padomam, puisis pārģērbjas par sievieti un pamazām atklāj, ka viņu sākuši interesēt vīrieši. Toreiz Berlīnē ar līdz kičīgam koncentrātam sabiezinātās melodrāmas un "dzimumu robežu" nosacītības apspēli šokēja Almodovara par vienu no vispersonīgākajām uzskatītā filma "Iekāres likums", kurā milas trīsstūri ir iepinušies kinodramaturgs Pablo, skaistulis Huans un vēl viens skaistulis Antonio (viens no Antonio Banderasa spāņu karjeras labākajām lomām). Turklāt kinodramaturga Pablo māsa Tina būtībā ir vīrietis, vārdā Tino, taču kādreiz mainījis dzimumu, – šo lomu nospēlēja Almodovara 80. gadu filmu iecienītākā aktrise Karmena Maura, ar kuru viņš sācis strādāt kopā jau ar 8 mm amatieru kameru uzņemtajās "bezbudžeta" filmās.

Līdz 80. gadu nogalei Pedro Almodovaru uzskatīja tikai par vienu no spāņu kino potenču iemiesotājiem. Tobrīd spāņu kino starptautiskā arēnā bija paguvus kļūt par visai provinciālu parādību, ko rotāja vien atmiņas par Luisa Bunjuela mentālo piederību Spānijas kinokultūrai, bet spāņu filmu pamatmasu veidoja vienīgi darbi pašmāju lietošanai. Ar starptautisku pazīstamību gan vēl joprojām varēja rēķināties Karloss Saura – režisors, kurš tiek uzskatīts par alegoriju un metaforu meistarū un kura kinovalodas iekšējo dinamismu, protesta un poētismu spriedzi nodrošināja Franko diktatūras cenzūras ierobežojumi. Pēc cenzūras atcelšanas spāņu kino iestājās mulss apjukums (tas skāra arī Sauru), kurā kā fēnikss no pelniem iznira Almodovara eksplozīvais, pārmērības dievinošais tēls.

No Spānijas provinces, dzimtās Kalsadas de Kalatrasas (*Calzada de Calatrava*), savas mātes dēls Pedro (Almodovars ne reiz vien ir uzsvēris, ka būtībā viņu bērnībā audzinājušas sievietes, pieverot acis uz ģimenes vīriešu mačoisma izpaušmēm) "atsprūk" uz Madridi. Ir 1968. gads, Almodovaram ir septiņpadsmit, un viņš mēģina pelnīt tirgojoties – pērkot un pārdodot tālāk Madrides ūteni. Savā dzimtajā pusē viņš skolojies dzelžaini katoliskā internātskolā. Mēģinādams dzīvot savu, skolas likumiem paralēlu dzīvi, daudz zīmējis un divpadsmit gadu vecumā iepazinis kaislību – kino. Tolaik gan šai kaislibai piemita Elizabetes Teilores valšķīgais daiļums un dramatiskās aktrises ietekmes spēks – filma, kas viņa vecumā uz Pedro Almodovaru atstāja neizdzēšamu iespaidu, bija "Kaķis uz nokaitēta skārda jumta" (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) ar Teitori galvenajā lomā.

Ierodoties Madridē, Almodovaram ir mērķis – studēt kino, taču tikko Franko režīma "kultūrpolitisko aktivitāšu rezultātā" ir slēgta Madrides kinoskola. Kino formas studēšana kļūst neiespējama, un viņš ķeras pie matērijas – dzīves apgūšanas.

Par Almodovara pirmo oficiālo darbavietu kļūst telefonu kompānija *Telefonica*. Tā ir veiksmē – darbs ir gana ienesīgs, lai par klerka pirmajiem ietaupījumiem viņš nopirktu 8 mm kameru un varētu pats saviem spēkiem lauzties iekšā kino formas apgūvē. Laikā no

1972. līdz 1978. gadam Almodovars veido amatierfilmas – ironiskas seksuālas komēdijas ar daiļskanīgiem nosaukumiem: “Sodomas gals” (*La caída de Sódoma*, 1975) vai “Divas ielienes jeb Milasstāsts, ko noslēdz laulības” (*Dos putas, o historia de amor que termina en boda*, 1974).

Franko nāve 1975. gadā iezīmē dziļzināns cenzūras galu. Spānijā, īpaši Madridē, sākas laiks, kad alkaini un alkātīgi var izbaudīt aizliegto un atgūt nokavēto. Pedro Almodovars jauniegūto brīvību izbauda, darbojoties kā aktieris teātra trupā (te viņš arī satiek Karmenu Mauru – savu 80. gadu filmu aktrisi), nodibinot rokgrupu, kura aizraujas ar parodēšanu un kurā pats mēdz uzstāties tiklīdzēķēs un augstpapēžu korpēs. Pamazām Almodovars, kura radošās izpausmes summējas arī literāros mēģinājumos – komiskos erotiskos stāstiņos dažādiem izdevumiem –, kļūst par Spānijas kultūras strāvokuma, dēvēta par *La Movida*, pamanāmu figūru.

Šis vitālās un trakulīgās vides barota un radīta ir kinorežiju akadēmiski nestudējušā Pedro Almodovara pirmā pilnmetrāžas filma “Pepija, Lusija, Boma” (*Pepi, Luci, Bom*, 1980) (tā tiek filmēta uz 16 mm, vēlāk transformēta uz 35 mm lentes). Filma top draugu, tās pašas teātra trupas darboņu, kompānijā, arī Karmenai Maurai piedaloties filmas finansējuma meklējumos. Tās pamatā ir paša Almodovara žurnālam *El Vībora* sacerēta fotonovēle.

Almodovara debija tiek pamanīta. Prese šo filmu, kuras sižeta pamatā ir policista izdarītas sievietes atreibība viņam un viņa sievai, toreiz raksturoja kā svaigu seksuālo motīvu, vardarbības un savdabīga humora eksploziju. Savukārt publika kronēja to kulta filmas statusā, neļaujot četrus gadus nozūst no kinoteātra *Alfāvila* ekrāniem Madridē. Nākamo Almodovara darbu “Kaislību labirints” (*Laberinto de pasiones*, 1982) jau producē tieši šis kinoteātris – filmā blīvs no Madrides un paša Almodovara jaunības vētrains kultūreksperimentu gara.

Almodovars neprotestē, ja viņa filmas vēlas iedalīt pēc “dzimuma pazīmēm”, proti – sieviešu un vīriešu filmās. Viens gan – filmu, kuru galvenās varones ir sievietes, Almodovaram ir daudz vairāk, turklāt viņš pats uzskata, ka sievietes viņu inspirējot sacerēt komēdijas, bet vīrieši – traģēdijas. Savukārt kvalitatīvā atšķirība skaidrojama vienīgi ar faktu, ka komēdijas rakstoties vieglāk, turklāt arī labu aktrīšu ir daudz vairāk nekā labu aktieru. Zinot, ka Almodovars nekad nespēlē viena žanra vērtos – tikai traģēdijas vai tikai komēdijas –, nākas atzīt, ka viņa “sieviešu filmas” ir tuvākas traģikomēdijas telpai, toties “vīriešu” tomēr vairāk tiecas apdzīvot drāmas “teritoriju”. Turklāt “vīriešu filmas” – darbi, kuru galvenās varones nav sievietes, – Almodovara pārdesmit darbu vidū ir tikai četras: “Matadors” (*Matador*, 1986), “Iekāres likums”, “Dzīvā miesa” (*Carne tremula*, 1998) un Almodovara 2002. gada filma “Runā ar viņu” (*Habla con ella*).

80.–90. gadu mijā viņš uzņems “sieviešu filmas” citu pēc citas. Viena no tām, traģikomēdija “Sievietes uz nervu sabrukuma robežas” (*Mujeres al borde de un ataque de nervios / Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988), sagādās Almodovaram pirmo lielo atzinību Amerikā – “Oskara” nomināciju. Tomēr pirmo reizi traģikomiskas intonācijas par sievieti uz nervu sabrukuma robežas Almodovars izpēlē 1984. gadā filmā “Par ko man tas viss?!” (*Qué he hecho yo para merecer esto?!*). Abu filmu līdzība ir acīs krītoša. Abu centrā ir aktrises Karmenas Mauras spēlēta sieviete starp trīsdesmit un četrdesmit, kura var paļauties tikai un vienīgi uz sevi, nevis sev tuvajiem vīriešiem, bērniem, radiem.

“Par ko man tas viss?!” pirmajā acu uzmetienā atgādina komunālu drāmu. Tās darbība galvenokārt norisinās kādā Madrides blokmājā, kurā gluži vai padomiskā šaurībā un emociju nesavaldībā “mīcās” Karmenas Mauras varone, notrenkta sieviete, kas piepelnās kā apkopēja, viņas vīrs, vīramāte, pusaugu dēls, kurš niekojas ar narkotikām. Vienīgais cilvēks, ar kuru viņai šajā dzīves telpā ir kaut kas līdzīgs sapratnei un cilvēciskam kontaktam, ir kaimiņiene prostitūta. Krāšņā daiļava pat parūpējas par sikiem savas kaimiņienes ienākumiem, uzaicinot viņu asistēt, kad pati pilda “profesionālos pienākumus” pēc īpašu klientu – ekshibicionistu vēlmēm. Savukārt vecmāmiņa, kas par to vien runā kā atgrīzīties dzimtajā ciemā, spēj kontaktēties tikai ar mazdēlu un koši zaļu ķirzaku. Laiku pa laikam viņa skatās TV “ziepju operas”, kur vienā no lomām sevi nofilmējis pats Pedro Almodovars (gandrīz katrā Almodovara filmā atradīsiet ironisko norādi par “zilā TV drauga” ietekmīgo klātbūtni cilvēka dzīvē). Filmas sākumā Karmenas Mauras varonei, kas uzkopj sporta zāli, ir impulsīvs un brutāls sekss ar kādu nepazīstamu karatistu

“Sievietes uz nervu sabrukuma robežas” ar skaļu atzinību pasaulē summēja Almodovara iecienīto tēmu par stiprām sievietēm “uz robežas”.





"Par ko man tas viss?!" – traģikomēdija, kuras centrā ir "dzelzs lēdija" Almodovara agrīno filmu zvaigznes Karmenas Mauras atveidā.

(vēlāk izrādās, ka tas ir policists – vai katrā Almodovara filmā neiztrūkstosa vēl viena "profesija"), bet filmas finālā – sadzīves skandālā – ar noskatītu karatē cirtieņu viņa nogalina savu vīru. Vairākās Almodovara filmās ir kāda vizuāli fascinējoša, kompozicionāli pat reklāmiski skaista un jēgā baista aina, it īpaši brižos, kad tās sižetā iejaucas nāve. Šo savu vājību Almodovars sāk ar dekoratīvi sarkaniem asins pilieniem uz zaļā ķirzakas rumpiša filmā "Par ko man tas viss?!", lai turpinātu un variētu citos savos darbos (arī tik vizuāli gleznajā, jēdzieniski traģiskajā jaunā Estebana nāves ainā kinoteātra priekšā filmā "Viss par manu māti").

Filma "Par ko man tas viss?!" nonāk *The New York Times* uzmanības lokā, kas to raksturo kā "absolūti brīnišķīgu melno komēdiju, vienkārši mazu šedevru", tomēr līdz "Oskariem" tiek nevis filma par dzīves notriekto apkopēju, kurai Almodovars tā jūta līdzī, ka atstāja nesodītu par vīra slepkavību, bet gan filma "Sievietes uz nervu sabrukuma robežas" – par mīlotā vīrieša pamestu aktrisi, kuru nospēlēja tā pati Karmena Maura. (Tas bija viņu abu septītais kopīgais un pēdējais darbs, pēc tam sekoja režisora un aktrises principiāla šķiršanās.) Iespējams, profesionālā vide – aktieri, kas dublēr, ierunā spāņu valodā amerikāņu filmas, – ar kuru bija saistīta "Sievietes uz nervu sabrukuma robežas" varone, bija daudz atraktīvāka nekā apkopējas profesijas "tuvplāni", koloritāki bija fona varoņi, temperamentīgāka gan režisūra, gan Karmenas Mauras aktierdarbs, turklāt filmā spēlēja patīkams puisis, vārdā Antonio Banderass.

Tieši viņam (un nebūt ne Karmenai Maurai) filmas negaidītā pasaules slava – arī pret Eiropas filmām imūnajā Amerikā – kļuva par grūdienu starptautiskai karjerai. Arī pats Almodovars kopš filmas "Sievietes uz nervu sabrukuma robežas" laikiem ir viens no retajiem

Amerikā labi ieredzētajiem Eiropas režisoriem. Tolaik šīs filmas "rimeika" – angļiskās versijas – īstenošanas tiesības uz karstām pēdām iegādājās Džeina Fonda (projekts gan netika īstenots), turklāt Holivudas producenti itin bieži izsaka Almodovaram darba piedāvājumus, aicinot viņu filmēt vienkāršas Holivudas komēdijas bez īpašām oriģinalitātes iezīmēm, kurus tas tikpat bieži noraida, palikdams uzticīgs savai neatkarībai, ko nodrošina viņam un brālim Agustīnam kopš 1987. gada piederošā filmu producēšanas kompānija.

Ko jaunu Pedro Almodovara filmas ienesa Eiropas kino 20. gadsimta 80. gadu vidū? Temperamentu, kas asociējas ar spāņu mentalitāti, pārliecību par dzīvi kā krāšņu un ironisku karnevālu, virtuozu žonglēšanu ar žanru un tēmām, kurām nereti kino tiek piekārtas pompozas traģēdijas svara bumbas. Turklāt Almodovara filmu vizualitāte ir pašvērtīga – griezīgi krāšņas krāsas, kadra kompozīcijas, kuras iespējams atmiņā gan ar klipisko, kičīgo izteiksmību, gan attēla estetizācijas pakāpi.

Arī Almodovara 90. gadu filmu sižeti centrējas ap spēcīga rakstura sievietēm – kā viena otru sen pazaudējušās māte un meita "Augstajos papēžos" (*Tacones lejanos*, 1991). Lomās te divas Almodovara iecienītas aktrises: Viktorija Abrila, kas nospēlēs Kiku viņa visciniskākajā un žultaini ironiskajā filmā "Kika" (*Kika*, 1993), un Marija Paredesa – viņa spēlē gan skatuves zvaigzni lezbieti filmā "Viss par manu māti", gan vīra pamestu lubeņu rakstnieci "pablāvājā" Almodovara filmā "Mana noslēpuma zieds" (*La flor de mi secreto*, 1995). Būtībā viņa ir Almodovara filmu mūžīgā "dzelzs lēdija", kuru tas "pārceļ" no filmas filmā, te apveltot ar neuzticīgu mīļāko vai vīru, te liekot būt apkopējai, te aktrisei, te lubeņu rakstniecei, te apkraujot ar lielākiem vai mazākiem grēciņiem (no lezbisma līdz bērna upurēšanai karjeras vārdā), taču nebeidz viņas varones cienīt, mīlēt un žēlot.

Pirmās Almodovara 90. gadu filmas "Augstie papēži" centrā jau atkal ir sievietes. Tā ir meitas un mātes atsvešināšanās iemeslu, pretrunu un savstarpējā egoisma analīze, kurā Almodovars sinefila (kinomāna) aizrautībā savām varonēm dzīvi liek "lāpīt" ar kino. Mokošā un dramatiskā dialogā starp māti – skatuves zvaigzni un jau pieaugušo meitu, kura visu mūžu viņu mīlējusi atstumta bērna greisirdībā, Almodovars liek meitai skaidrot viņu abu nesapratnes traģēdiju, pedantiski izstāstot epizodi no Ingmar Bergmana filmas "Rudens sonāte" (*Höstsonaten*, 1978), kurā māte – slavenība (Ingrīda Bergmane) nevilšus pazemo savu meitu – viduvējību (Liva Ulmane). Atsauces Almodovara filmās uz kino un teātra klasiku iezīmē režisora interešu un kultūrfavorītu loku – jā, tas ir Bergmans, pie kura filmas viņš liek tverties savām varonēm "Augstajos

papēžos", tas ir Bunjuels, kura darba "Nozieguma mēģinājums" (*Rehearsal for a Crime*, 1955) fragmentu rāda TV filmā "Dzīvā miesa" mirkli pirms liktenīgā šāviena izskanēšanas, tā ir amerikāņu klasika – filma "Duelis saulē" (*Duel in the Sun*, 1946, rež. K. Vidors), ko savdabīgās un savrupu vietu ieņemošās Almodovara "vīriešu filmas" – milas un naida drāmas "Matadors" – varoņi skatās kinoteātri un kas pareģo viņu (sievietes un vīrieša) traģisko attiecību finālu. Tas ir arī Tenesija Viljamsa "Ilgu tramvaja" iestudējums filmā "Vis par manu māti," kas neatgriezeniski ietekmējis filmas varoņu dzīves.

"Augstajos papēžos" Almodovars sakrata savu iecienīto tēmu, motīvu un varoņu "krāsainos stikliņus" un izspēlē vēl vienā almodovariskā kombinācijā: izmeklētājs te vienlaikus ir gan valdonīgas mātes dēls, gan transvestīts no darba brīvajā laikā. Bet slavenas pusmūža aktrises novārtā atstātā pieaugusi meita jau bērnībā izmisiģi karojusi par aizņemtās mātes mīlestību, pat nogalinot vienu no viņas vīriem. Meita jūtas atriebusies mātei, apprecot viņas kādreizējo mīļāko, kurū savukārt, nojaušot, ka to tūlīt pazaudēs, nogalina. Turklāt Viktorijas Abrilas tēlotā meita slepkavībā atzistas televizorā – tiešajā ēterā, lasot ziņas. Arī Almodovara nākamajā filmā "Kika" šī pati aktrise spēlēs TV žurnālisti, tikai šai varonei Almodovars būs liedzis kaut mazāko simpātijas kriksi. (Viktorija Abrila iebēržas Almodovara pasaulē filmā "Sasien mani! Atsien mani!" (*Átame!*, 1989) ekspornozvaigznes lomā, lai kļūtu par vienu no viņa filmu zīmīgākajām "sejām".)

"Kika" itin visos tekstos par Almodovaru tiek traktēta kā viņa riebumā pierādījums pret masu medijiem, kur baisākā no "mēslu mušām" – ziņu reportiere Kika, tērpusies Žana Pola Gotjē dizainētā kostīmā, traucas pa Madrides ielām, meklējot šīsdienas riebeklības un aktualitātes. Turklāt Kika ir gluži vai pirmā un pēdējā Almodovara filmu varone, kuru viņš nīst. "Kikas" "mesidžs" atšķirībā no citu Almodovara filmu daudzslāņainajiem vēstījumiem ir formulējams vienā frāzē: filma vēsti par mediju nekautro sensāciju kāri un ielaušanos privātajā telpā. Kā bakstišana ar pirkstu sabiedrības apziņā ir ilgā Kikas izvarošanas aina, kas tomēr, Almodovaraprāt, nespējot līdzināties masu mediju regulārai mūsu privātās dzīves piesmiešanai.

Acimredzot Almodovara ciešanu mērs ir bijis pilns – spāņu prešes ilgi un dikti apzelēta tēma bija režisora attiecības ar transvestītu, vārdā Bibi Andersone, kuras pseidonīms izvēlēts kā veltījums slaveņajai Bergmana aktrisei. (Taču arī šai "Bibi Andersonei", kas spēlē Almodovara filmās, ir radniecība ar kinematogrāfu – viņa (viņas) māte ir itāļu kino neoreālisma ēras zvaigzne Lučija Bozē). Almodovars "Kikā" ir nofilmējis arī savu māti (viņas vārds titros ir Fransiska Kavaljero) sikā TV komentētājas lomiņā, kurā viņa paziņo,

"Kika" – Almodovara riebuma pierādījums pret masu mediju sensāciju kāri. Galvenajā lomā – Viktorija Abrila futuristiskajā Žana Pola Gotjē kostīmā.



Viktorija Abrila un Antonio Banderass filmā "Sasien mani! Atsien mani!" – traģikomiskā garīgi trausla vīrieša un izbijušas pornozvaigznes attiecību pētījumā.



ka "ar Spāniju nekas nevar sacensties". Protams, runa ir par nekautro privātā publiskošanu. Viņa, vizuāli tik līdzīga pašam Almodovaram, ir spēlējusi arī dēla filmā "Mana noslēpuma zieds" – kašķīgu, histērisku, iedomātu slimību vajātu vecenīti, kuru laiku pa laikam ierodas apciemot meita – dāmu romānu rakstniece.

Un tieši viņai – savai mātei – Pedro Almodovars ir veltījis "oskaroto" filmu "Viss par manu māti", nojauzdams, ka viņas mūžs tuvojas galam. Filmas pirmizrādes laikā Kannu festivālā 1999. gadā Almodovara māte jau bija smagi slima. Viņa nomira, tā arī neredzējusi savu dēlu, saņemot "Oskaru".

90. gadu otrās puses filmā "Mana noslēpuma zieds" Almodovars vēlreiz atkārtoti iemīloto sižetu par "dzelzs lēdiju" – lubeņu rakstnieci, kurai jātiek galā ar virkni kataklizmu, to skaitā vīra aiziešanu, toties fatālas nolemtības likumu diktētā melodrāma "Dzīvā miesa" ir kā sveigs emociju un kaisles malks. Pats viņš "Dzīvo miesu" pieskaitīs savām "vīriešu filmām", kaut gan būtībā filmā traģiski savīti piecu varoņu – divu sieviešu (vienu no viņām spēlē Bunjuela iecienītā aktrise Anhela Molina) un trīs vīriešu – likteņi. Filma intonāciju ziņā un arī ieinteresētībā pāru – vīrieša un sievietes – attiecībās ir tuva pagaidām pēdējam Almodovara darbam "Runā ar viņu".

Viktors "atskrien" savai mātei prostitūtai Madrides autobusā. Pēc divdesmit gadiem viņš dodas uz randiņu ar meiteni, ar kuru viņam bijis sekss pirmo reizi viņa dzīvē kāda kluba tualetē. Meitene, diplomāta meita un narkomāne, jau paspējusi aizmirst Viktoru un ķeras pat pie tēva pistoles, lai tiktu vajā no uzmācīgā viesa. Kaimiņu izsauktais policistu pāris – atlētisks skaistulis un greisirdības izmocīts alkoholiķis – iesaistās konfliktā, un rezultātā Viktors uz sešiem gadiem nonāk cietumā, bet viens no policistiem kļūst paralizēts. Pēc iznākšanas no cietuma Viktors nolemj atriebties kādreizējai meitenei, kura izrādās precējusies ar paralizēto policistu. Viņš uzsāk romānu ar pusmūža sievieti (Anhela Molina), kura ir sieva otram policistam, lai iemācītos milas mākslu, lolojot plānu – savaldzināt un vēlāk brutāli atgrūst sievieti, kas nolaupijusi sešus gadus no viņa dzīves.

Būtībā "Dzīvā miesa" ar tās grodo, kaislību blīvo dramaturģiju un vērienīgajiem varoņu raksturiem liecināja par Almodovara otro elpu, kaut arī filma festivālos īpaši netika pamanīta (apbalvota). Tā visbiežāk tiek pieminēta tikai kā darbs, kurā Almodovars jau atkal atklājis kādu aktrisi ar Holivudas karjeras potencēm – Penelopi Krūzu, kam filmā ir dzemdējošās prostitūtas loma. Nākamajā Almodovara filmā "Viss par manu māti" viņa cienijami tiks galā ar pašas vārdiem runājot, absolūti neiedomājamu lomu – mūķeni, kura gaida bērnu no transvestīta, turklāt mirst no AIDS. Un tad jau sāksies viņas karjeras Amerikas periods – bez Almodovara.

Filmas "Viss par manu māti" planetārais triumfs sākās 1999. gada maijā Kannās. To gan pabojāja Almodovaram piešķirtā balva "tikai" par labāko režiju, nevis "Zelta palmas zars". Taču kļūdu laboja "Labākās Eiropas filmas" gods un treknu punktu pielika divas Amerikas kontinenta respektablākās balvas – "Zelta globuss" un "Oskars" labākajai ārzemju filmai.

Paradoksāli, bet Almodovara filmu sižetu pārstāsti vienmēr ir radījuši visai atālu priekšstatu par to emocionālo piesātinājumu, izsmalcināto vizuālo stilu un kultūrcitātu slāņa biežumu. Filmu "Viss par manu māti" veido artistisks kokteilis no augstās un masu mākslas – ja pirmās godu atdodam Holivudas kino zelta fondam, bet otro atstājam latīņamerikāņu melodrāmāi, arī TV "ziepju operām" ("Verdzene Izaura" un viņas tūkstoš māsas!).

Nosaukums "Viss par manu māti" saspēlējas ar klasisko amerikāņu melodrāmu "Viss par levu" (*All About Eve*, 1950, rež. Dž.L. Mankevičs) – Holivudas slavinājumu aktiera profesijai, kurā vienu no savām kroņa lomām nospēlēja dramatiskā zvaigzne Beta Deivisa un vienā no pirmajām lomiņām "izpeldēja" Merilina Monro. Filmu Almodovars veltījis ne tikai savai mātei, bet arī Betai Deivisai un traģisku likteni izdzīvojušai franču aktrisei Romijai Šneideri, kas, līdzīgi "Viss par manu māti" varonei, traģiski zaudēja dēlu. Turklāt "Viss par manu māti" nebūt nav pirmā filma, kurā Almodovars runā par dēla zaudējumu – 1995. gada filma "Mana noslēpuma zieds" sākas ar garu citātu, TV "ziepju operas" epizodi, kurā divi dakteri kādai pusmūža sievietei paziņo par viņas dēla nāvi. Vai, uzcitīgi atkārtojot dēla zaudējuma motīvu savās filmās, Almodovars provocē to meklēt arī viņa un mātes attiecībās? Tā ir pieļaujama varbūtība.

Filmu "Viss par manu māti" var uzskatīt par Almodovara klasisko tēmu un motīvu antoloģiju: spēcīgas sievietes dramatiskās situācijās, jau labu laiku (visu 90. gadu otro pusi) Almodovara neizmantotais transvestītu motīvs, kā arī virtuozī izturēta proporcija starp traģēdiju un melodrāmu, kas dāsni slacīta ar atsaucēm uz kino un drāmas klasiku.

Kādreizējā aktrise Manuela (Sesilija Rota) autokatastrofā acu priekšā zaudē 18 gadus veco dēlu un dodas uz Barselonu, lai sameklētu viņa tēvu, ar kuru šķirusies, kad tas devies transvestīta takās. Barselonā viņa satiek jaunu meiteni mūķeni (Penelope Krūza), kura gaida bērnu no šī paša transvestīta, un sāk strādāt par slavenas aktrises Humas Rojo (Marija Paredesa), kas turklāt ir lesbiete, asistenti. Brīdī, kad zvaigznes mīļākā un vienlaikus kolēģe savārgusi, Manuela paspēj spoži nospēlēt Stellas lomu izrādē "Ilgu tramvajs". Tajā pašā iestudējumā, ko viņi skatījušies kopā ar dēlu mirkli pirms viņa traģiskās nāves. Turklāt šīs pašas Tenesija Viljamsa lugas brutāli lopiskais Stenlija tēls kādreiz radīja riebumu pret

vīriešu dzimumu Manuelas vīrā, liekot viņam atteikties no sava dzimuma.

Almodovars saslēdz šo provocējošo motīvu ķēdē skaistā un sāpīgā apjēgā par dzīvības un nāves ritu (filma sākas ar nāvi, tās finālā piedzimst bērniņš), par sīkstām un vientuļām sievietēm, kas spītē tragēdijām, par vīriešiem, kuri ņirb viņu dzīvēs kā krāšņi, neiro-tiski tauriņi – viendieniši, par dzīves un mākslas trauslo būtību un ironisko saspēli starp tām.

“Runā ar viņu” ir Almodovara jaunākais darbs, kuru viņš izvirījis pirmizrādīt milzu festivālos, taču kura savā dramatiskajā spriegojumā un poētiskā nebūt neliecina, ka režisors pēc “Oskara” atpūšas. “Intervijā pats sev” (žanrs, ko viņš sācis kopt savā oficiālajā mājaslapā internetā) Almodovars atzīstas, ka tikpat labi “Runā ar viņu” otrs nosaukums varētu būt – “Vientulība, man šķiet”. Šo filmu visērtāk salīdzināt ar “Dzīvo miesu”. Tās centrā divi pāri – divi vīrieši, divas sievietes. Diez vai kādā citā no saviem darbiem viņš ir atļāvis teju deklarātīvi spēlēties ar galējībām: abas varones – matadore



“Dzīvā miesa” – Almodovara otrās elpas zīme 90. gados.

Vienā no galvenajām lomām – Luisa Bunjuela aktrise Anhela Molina.



Pedro Almodovara stihija ir aktieri – viņš atklāj ekscentriskas pērles un potenciālas eksportpreces. Par “Dzīvās miesas” atradumu kļuva Penelope Krūza.

Pedro Almodovars darbā pie filmas “Viss par manu māti”.





Kultūrsauces no teātra un kino klasikas ir būtiska Almodovara filmu sastāvdaļa. Tenesija Viljamsa "Ilgu tramvaja" iestudējumam ir dramatiska ietekme uz filmas "Viss par manu māti" varoņu likteņiem.



"Viss par manu māti" – Almodovara pasaulē apbalvotākā filma, kurā viņš ir uzticīgs saviem sižeta motīviem, reklāmiski košai vizuālajai paletei un savām stīprajām sievietēm. Attēlā – Marija Paredesa un Sesilija Rota.



Lidija (dziedātāja Rosario Floresa) un baletdejojāja (Leonarda Vatlinga) – ir apzināti pretmeti, brutālas vīrišķības un trauslas dailes iemiesojums. Komiskais elements filmā ir minimāls, to formāli var skaidrot ar abu sieviešu stāvokli – gan matadore, gan balerīna guļ slimnīcā komā, un vārdi "Runā ar viņu!" ir jauna slimnīcas darbinieka, medicīnas brāļa Beninjo padoms matadores iemīļotajam – rakstniekam Marko. Pats Beninjo jau gadiem ilgi sarunājas ar pacientu komā, ko slepus mīl, – balerīnu. Ja no filmas "Runā ar viņu" tēmu murskuļa jāzšķetina būtiskākās, tās ir: komunikācija, attiecības starp vīrieti un sievieti, arī – vientulība un kaislība, kuras Almodovars sev (šķietami) netipiskā nopietnībā un filigrānismā pēta ar četrtoņnes – divu vīriešu un divu bezgribas ķermeņu komā – attiecību palīdzību. Turklāt Almodovars apzināti ir atteicies no savu filmu tradicionālā centra – spēcīgām, triecienizturīgām sievietēm, kā eksperimentējot, ko šajā dzīvē (Almodovara filmu telpā) ir spējīgi iesākt vīrieši bez sievietēm. Arī "Runā ar viņu" piesauc teātri – epizodi, kurā plastiski izteiksmīgi ir iešifrēta drāma, ko būs lemts izdzīvot filmas varoņiem. Filma sākas ar epizodi teātri – Beninjo un Marko, kuri viens otru vēl nepazīst, skatās slavenās vācu režisores Pīnas Baušas izrādī *Café Müller* (tā tiek uzskatīta par viņas personīgāko, intīmāko darbu): uz skatuves, kas pilna ar krēsliem un galdiem, kā taustoties tumsā un nebūtībā slid divas sievietes aizvērtām acīm un izstieptām rokām...

Vai tas, ka vīriešiem šajā filmā vairs nav atvēlētas vienīgi kuslu skatītāju pozīcijas stīpru sieviešu dzīves teātri, un Almodovara interese vīrieša un sievietes komunikācijā liecina par cita – pasaulizjūtā skaudrāka, traģiskāka Almodovara tapšanu?

2001. gadā Almodovaram palika piecdesmit. "Runā ar viņu" ir pirmā filma, ko viņš veidojis jau pēc sava labā gara – mātes – nāves, tā ir pirmā filma, kuru komentējot viņš atļaujas piesaukt vārdu "vientulība" bez pašironiski amizantām intonācijām. Vai tā ir sekundāra Almodovara "vīriešu filmas" vājība, vai mūs gaida jau cits – trausls un traģisks Almodovars, rādīs laiks.

"Runā ar viņu" Almodovars spēlēja ar galējībām – kaislību un nāvi, eksperimentējot, uz ko spējīgi vīrieši – jau bez sievietēm. Rosario Floresa – komai lemtās matadores lomā.

SVĒTIE SIEVIEŠU MELI



Pedro Almodovars

Kannās

1999. gada

maijā.

Vai, jūsuprāt, Almodovars pakļaujas salīdzinājumam – vai jūtat kādu savu gara radnieku kinorežijā?

80. gados mani ir salīdzinājuši ar vācu kino skandalozo dēmonu Fasbinderu. Jāatzīstas, toreiz biju pārsteigts, bet vēlāk tas man pat iepatikās un es ar to rēķinājos. Iespējams, esam līdzīgi visā, kas attiecas uz dzimumu un kokainu, bet mēs piederam atšķirīgām kultūrām, un, manuprāt, manas filmas ir daudz cilvēcīgākas kaut vai tādēļ, ka viena no spāņu kultūras lieliskākajām izpausmēm ir humors, smieklis.

Jūsu filmās var atrast atsauces ne tikai uz vispāratzītām kultūras vērtībām, bet arī uz TV "kultūru"...

Kopš bērnības mani fascinē melodrāma un ne tikai Holividas klasika – amerikāņu melodrāmas. Esmu izaudzis ar dienvīdamerikāņu – meksikāņu, venecuēliešu – melodrāmām, kuras tirā formā var atrast TV seriālos. Viņi atļaujas neiedomājamas lietas, sabiezinošas emocijas līdz šķietami neciešamai bezgaumībai. Es milu un mēdzu darīt līdzīgi. Taču nedrīkst zaudēt godīgumu un mūsdienīgu attieksmi pret notiekošo, jo nav nekā briesmīgāka uz ekrāna kā slikti nospēlētas jūtas.

Jūs daudzkārt esat teicis, ka neciešat runāt par savām filmām...

Es to mīlēju darīt bērnībā. Mēs varējām kopā ar māsām iet uz kino, un to mēs darijām bieži, taču tas netraucēja viņām man lūgt pēc mirkļa pārstāstīt redzēto filmu. Jā, es to parasti mēdzu uzlabot, pārveidot, pārmicīt un viņām manas versijas parasti patika daudz labāk nekā oriģināls – tāpēc man gribas ticēt, ka māka un patika runāt par filmām ir palikusi manā bērnībā.

Jūsu filmās daudz vairāk ir spilgtu, atmiņā paliekošu sieviešu nekā vīriešu lomu. Vai uzskatāt, ka sievietes vienkārši ir labākas aktrises?

Jā, varbūt. Sievietes vienmēr ir spējīgas daudz labāk improvizēt par vīriešiem – arī dzīvē. Nepieciešamības gadījumā viņas pat melot spēj labāk. Manā bērnībā visas sievietes manā ģimenē mēloja, tie bija svētie meli, lai nosargātu ģimeni, nogludinātu asumus, un tas viņām izdevās vienkārši lieliski.

Ko, jūsuprāt, Eiropas kino var pretstatīt Holīvudai?

Jūtas un tikai jūtas. Tas ir mūsu vienīgais kapitāls. Eiropas filmām nav milzīgu budžetu, nav specefektu, mēs varam iekarot pasauli tikai ar jūtām.

Latvijas Nacionālā
bibliotēka

0322051941

A black and white portrait of Alejandro Amenábar, looking slightly upwards and to the right. He is wearing a dark, textured sweater. The lighting is dramatic, with strong shadows on the left side of his face.

ALEHANDRO

AMENABARS

Alejandro Amenábar
(1972)

izpatikt manipulējot

CITI
2001

ATVER ACIS
1997

DIPLOMDARBS
1996

“Es zinu, ka riskēju, pretendējot iekarot uzmanību citā veidā – ne tā, kā tas pieņemts mūsdienu Holivudā, kas pakļauj skatītāju masētām uzbrukumam.

Es zinu, ka spēju strādāt niansēti, taču nekad nevari būt drošs, ka komunikācija ar auditoriju tiešām notiks.”



Alejandro Amenabars filmas
“Citi” uzņemšanas laikā.

Viņš ir iebrāzies strauji un uzstājīgi, liekot savu gana eksotisko uzvārdu iegauvēt kino strāvojumos ieinteresētajiem – jaunu talantu, jaunu asiņu karsējiem. Spāņu režisoru uzvārdi nemaz tik intensīvi neprasās būt ierakstāmi atmiņu failos – kopš spāņu kino lēģendas sirreālista, vēlāk rafinēta ironizētāja un “buržuāzijas diskretā šarma” vivisektēja Luisa Bunjuela un līdzību meistarā Karlosa Sauras starptautiskā aprītē intensīvi par spāņu kino 80. gadu vidū sāka atgādināt vien ekstravagantais Pedro Almodovars. Visus 90. gadus viņš arī bija vienpersonisks konkurents uz starptautiski pazīstamākā spāņu režisora godu, kaut gan jau 90. gadu izskaņā Alehandro Amenabaram – tik tikko pamanītam Eiropā – “uzlika aci” kāds ietekmīgs viņa talanta cienītājs Amerikā. Arī šim faktam pateicoties, jaunās tūkstošgades sākumā vārds Alehandro Amenabars vairs neskan tikai svešādi un tikai eksotiski. Viņš ir viens no savdabīgākiem režisoriem – trīsdesmitgadniekiem, kas izspraucies no Eiropas kino loka un jau paguvus paspēlēt pēc Amerikas kinoindustrijas noteikumiem, turklāt neupurējot nenieka no savas izteiksmes savdabības.

Trīsdesmit gadi – trīs pilnmetrāžas filmas un Eiropas kino atvasei netipisks karjeras lidojums. No jūsmīga, naiva divdesmitgadnieka pirmajām pieticīga budžeta filmām, kas gan tūlīt tika pamanītas spāņu kinematogrāfā, līdz laimīgai nejaušībai – vai tomēr iepriekšnolemtai likumsakarībai? – tikt uzaicinātam uz “lielo deju”, atrodot savu “pielūdžēju” ietekmīgās amerikāņu zvaigznes Toma Krūza personā. Lai kā censtos, no Krūza piesaukšanas neizvairīties, jo tieši viņa negaidītās profesionālās simpātijas pret jauniņo, Čilē dzimušo, tur tikai gadu nodzīvojušo, vēlāk Spānijā augušo un skoloto Alehandro Amenabaru īsā laikā izcēlušas viņu no tam loģiskā spāņu kino konteksta un pozicionējušas gauži atšķirīgā – “pasaules pilsoņu” – ainavā.

Savu pirmo pilnmetrāžas filmu “Diplomdarbs” (*Tesis / Thesis*, 1996) Amenabars uzņēma 24 gadu vecumā, tam sekoja nervozā, riskantā un urķīgā “Atver acis” (*Abre los ojos / Open Your Eyes*, 1997) – spēle ar saskaldītu apziņu un laika (esošā un iespējamā) nogriežņiem – un 2001. gadā jau ne bez Toma Krūza “pirksta” tapušais trilleris “Citi” (*Los otros / The Others*) ar Nikolu Kidmenu galvenajā lomā. Taču viss, kas Amenabaru izrāva no likumsakarīgās kādas “mazas Eiropas valsts” jauna režisora attīstības gaitas (filmēt Spānijā vai labākā gadījumā Eiropas kopprojektu ietvaros), ir norisinājies laikā kopš “Atver acis” tapšanas.

Tas bija 1997. gads, kad Krūzs kļuva par Amenabara otrās lielās filmas “Atver acis” nejaušu skatītāju Amerikā, kur filma pavidēja *art house* aprītē, taču jau vairāku spāņu augstāko nacionālo kinobalvu “Goija” rotāta (šis fakts gan minimāli ietekmē Eiropas filmas sekmes un arī peļņas ciparus Amerikā, lai gan “Atver acis” nopelnīte

“tikai” 400 000 dolāru ir gluži pieklājīgs skaitlis Eiropas mazbudžeta filmai, ko veidojis divdesmitpiecgadīgs jauneklis). Mazliet vēlāk Krūzs kļuva par tiesību ipašnieku veidot mazpazīstamā spāņu režisora filmas “Atver acis” “rimeiku” – tās atkārtotu versiju jau sev loģiskajā Holivudas kino formātā, vienlaikus to gan mēģinot piegrimēt Holivudas lielbudžeta filmas spēles noteikumiem un ne tikai.

Galū galā šī Krūza radošā jūsma un eksperimentētāja tieksmes summējās filmā “Vanīļas debesis” (*Vanilla Sky*, 2001) – nelineārā vēstījumā par kāda jauna, egoistiska vīrieša dzīvi pēc smagas autoavārijas, kas atstāj pēdas ne tikai viņa sejā, bet arī psihē un esošajā (proti, viņa apziņā modelētajā) notikumu plūsmā. Filmu režisē smalkais popmūzikas pazinējs Kamerons Krovs, un, pateicoties šim faktam, “Vanīļas debesis” ir filma ar izcilu saundtreku. Krūzs spēlē lomu, ko spāņu oriģinālā “Atver acis” apdzīvoja nacionālais skaistulis un Amenabara iecienīts aktieris Eduardo Norjega. Par spīti dažu akcentu maiņām, kas atrodamas “Vanīļas debesis”, salīdzinot to ar oriģinālu (galvenā varoņa statuss – viņš ir bagāts izdevējs, nevis vienkārši labi situēts pleibojs kā spāņu versijā; filmas darbība, protams, norisinās Amerikā, Ņujorkā, bet tās spokaini tukšās ielas darbojas kā izteismīgs mirušās pilsētas tēls), un jau minēto pašvērtīgo saundtreku, tā visai pedantiski turas pie spāņu oriģināla “burta” – sižeta, mizanscēnām, dialogiem.

“Vanīļas debesis” pasaulē izraisa pretrunīgas atsauksmes – apmulsuši ir gan liela daļa ierastās Holivudas produkcijas patērētāju, gan arī vairums amerikāņu kritiķu. Katrā ziņā filma tiek novērtēta kā pārāk pretencioza, “samudžināta” tās “meinstrīma” – Holivudas lielstraumes – produkcijas kontekstā, ar ko parasti asociējas Toma Krūza klātbūtne. Viņa “Spānijas gājiens” pie Holivudas standarta – gludenās narācijas plūsmas – radinātajiem šķita pārāk nervozs, jucekļīgs un sižeta loģikas pašsaprotamai attīstībai spītējošs. Pārāk mulsinošs skatītājam piegludīgajam kinematogrāfam, kas svēti ievēro tēzi – skatītājam vienmēr jāsniedz tās baudas, ko tas vēlas. (Paralēli tā pašā 2001. gada ietvaros ASV negaidīti veiksmīgi tiek uzņemtas divas neatkarīgā amerikāņu kino nišā tapušas filmas – jauniņā Kristofera Nolana *Memento* un klasiķa Deivida Linča “Malholandas ceļš” (*Mulholland Drive*), kas, gluži tāpat kā “Vanīļas debesis”, tiksminās par nelineāru, sižetiski komplicētu, nevienbīgu vēstījumu. Atšķirība? Nišā, “sejās” un publikas ģenerālajā vēlmē asociēt Tomu Krūzu tikai un vienīgi ar lielstraumes filmu spēles noteikumiem, nevis eksperimentiem.)

Taču ne jau par spāņu Alehandro Amenabara – spāņu kino sērdienīša – laimīgo “laulību” ar Holivudas ietekmīgajiem ir šis stāsts. Drīzāk par oriģinālu, ar pasaules kino pieredzi manipulējoša jauna režisora spēju izmantot likteņa piešķirtās kapacitātes (budžets,

publicitāte), īpaši neiespējot radošos kompromisos. Amenabara karjeras piemērs ir netradicionāls, varbūt apskaužams un, protams, kalpo par ikdienišķu pierādījumu Eiropas kino informācijas aprites "ierobežotībai". Par Amenabaru ārpus Spānijas masveidā sāka runāt pēc "neiespējamā notikuma" ar Krūzu un to pavadošās reklāmas gūzmas – "Atver acis" holivudiskās versijas "Vanīļas debesis" tapšanas laikā vai īsu mirkli pirms tam, kad Amenabars jau iejūtās producenta (Krūza) piedāvātajos spēles noteikumos un veidoja trilleri "Citi". Filmu, kas oficiālo lauru vidū var lepoties ar nomināciju uz 2001. gada labākās Eiropas filmas godu un niansēto Nikolas Kidmenas darbu baiļu vajātas divu mazu, slimu bērnu mātes lomā.

Par spīti prognozēm 2002. gada sākumā, "Citi" neiznira amerikāņu kinoindustrijas būtiskākajos lideru slavināšanas rituālos (filmas unikālā situācija starp Eiropu un Ameriku to ērti ļāva ietilpināt gan Amerikas, gan Eiropas kino atskaites sistēmās, ja runā par apbalvošanas un gada līdera noteikšanas procedūrām) – tās augstākais sasniegums Amerikā bija vien Nikolas Kidmenas nominācija "Zelta globusam" par labāko dramatiskās aktrises lomu. Un, protams, Eiropas filmai (ja piemirstam Krūza un Kidmenas faktoru, kas "Citus" visai nosacīti ļauj dēvēt par Eiropas filmu) solidā 100 miljonu dolāru peļņa. Tas Amerikā. Bet Eiropā? "Citi" varēja kļūt, taču nekļuva par 2001. gada labāko Eiropas filmu (šo balvu saņēma franču "Amēlija" (*Amelia*, 2001, rež. Ž.P. Ženē)). Kaut arī žests tika parādīts – nominācija piešķirta, kā godinot savējo, kurš ticis pie amerikāņu industrijas multimiljonu atvēziena un to apkalpojošās publicitātes mērogiem, turklāt nezaudējot savdabīga, jā, Eiropā auguša režisora identitāti.

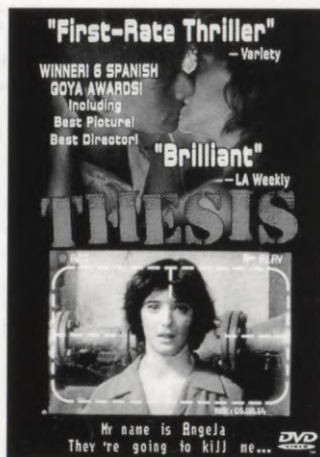
Būs grēkots, neatgādinot, ka Amenabars tomēr nav pirmais un vienīgais no spāņu režisoriem, kas tikuši pamanīti Amerikā. Pirms Amenabara ar turieniešiem gana veiksmīgi ir flirtējis Pedro Almodovars – viņa ekstravagantās un ironiskās traģikomēdijas ASV ir tikušas uzņemtas "uz urrā" gan profesionāļu, gan publikas lokā. Tam pierādījums ir gan "Oskara" nominācija filmai "Sievietes uz nervu sabrukuma robežas" (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), kas tapa pašās 80. gadu beigās, gan – desmitgadi vēlāk – "Viss par manu māti" (*Todo sobre mi madre*, 1999) skaļais triumfs un labākās ārzemju filmas "Oskars" Amerikā. Tikai Pedro Almodovars atšķirībā no sava 20 gadus jaunākā kolēģa Alehandro Amenabara tā arī nav ieraudzījis kādas savas filmas amerikānisko versiju (kaut gan "Sievietes uz nervu sabrukuma robežas" "rimeika" tiesības savā laikā iegādājās Džeina Fonda), nav strādājis arī ar kādu no ietekmīgajām Holivudā aprobētajām "sejām" (taču Holivuda azartiski ir pārtvērusi viņa spāņu filmu atklājumus – vispirms Antonio Banderasu, pēc tam Penelopi Krūzu).

Tomēr dzelzainas paralēles starp Almodovara un Amenabara personībām ir grūti vilkt. Jā, viņus saista ģeogrāfiskā piederība un savas paaudzes starptautiski atzītāko spāņu režisoru reputācija. Kas vēl? Temperaments, stils, intonācijas? Jā un nē. Fakts, ka viens no viņiem var tiksmināties par savu ietekmi uz amerikāņiem un filmas "Vanīļas debesis" tapšanas faktu, bet otram šāda iespēja nav bijusi (cits jautājums – vai Almodovars to vispār grib), ir skaidrojams ar viņu abu radošo telpu atšķirību – par spīti visam. Almodovars 80. gadu vidū satrieca un satracināja – vispirms Eiropas festivālus, vēlāk arī Amerikas kinoakadēmiķus – ar vitālu, mazliet vulgāru, bet tajā pašā laikā traģikomisku enerģiju. Viņš virpuļoja starp žanru nosacītībām, starp atļauto un aizliegto, pieņemumiem un pašas dabas nospraustām robežām, padarot par savu filmu galvenajiem varoņiem vīriešus – gaisīgus un krāšņus kā tauriņus –, transvestītus un sīkstas sievietes ar "krampi" un sapluinātu dvēseli.

Savukārt Alehandro Amenabaru īpaši neinteresē ekstravagances Almodovara stilā, kas spāņu kino paguvušas kļūt par populāru atdarinājumu objektu, acimredzot cerot uz "almodovarisma" konvertējamību pasaulē. Alehandro Amenabaru, šķiet, vienmēr ir vadījusi vēlme apgūt režiju kā prasmi pārvaldīt noteiktas žanriskas konstrukcijas, īpaši trilleri, nevis Almodovara kaislība laužt žanru robežas, traģēdiju pārvēršot par komēdiju vai saldenu TV seriāla cienīgu sižetus ietērpjot cēlas traģēdijas atribūtikā. Vēlme savaldīt žanru, kas līdz vissīkākajai šķiedriņai ir izpreparēts Hičkoka trilleros un līdz nogurumam ekspluatēts neskaitāmu sekotāju darbos. Žanru, kas ļauj režisoram justies Dievam un Lielajam manipulētājam vienlaikus, dozējot tās baiļu porcijas, kas izdzīvojamas zālē sēdošajiem, vadoties pēc "Lielā Hiča" frāzes "Vienmēr liec skatītājam ciest, cik vien iespējams".

Kas tad veido Alehandro Amenabara personības kodu? Ja par tās atslēgu uzskatām žanru prioritātes, kas iezīmējās jau viņa divās pirmajās pilnmetrāžas filmās "Diplomdarbs" un "Atver acis", tad, pirmkārt, tā ir interese par trillera žanru, otrkārt, pārliecība, ka filmu rada citas filmas. Amenabars pazīst vēsturi, un, kaut gan savu sinefilismu nekad nav uzsvēris, viņš ir apmāts ar kino vēsturi kā universālu tekstu, kas pakļāvīgs citātiem, atsaucēm un parafrāzēm.

Ar to Amenabars arī sāk – ar psiholoģisku trilleri "Diplomdarbs" (ir 1996. gads – Amenabaram tikai 24 gadi), kas demonstrē viņa vēlmi apgūt profesiju – pagaidām, teiksim, labas amerikāņu komercpreces līmeni. Viss pārējais – pārdomas par nacionālajam kino ejamiem ceļiem, kas iesviestas filmā "Diplomdarbs", – ir rotājums, kurš tomēr liecina, ka jaunais spāņu režisors vēlas tikt skaidrībā arī par jēdziena "nacionālais kino" jēgu. Kādam jābūt spāņu kino, kurā tikko ienācis viņš pats: precei, kas pakārtojas publikas vēlmēm, vai



"Diplomdarbā"
Amenabars izspēlē
spriega trillera sižetu
kinoskolas interjerā.

Neatsifrējamā sievietes
būtība Luisa Bunjuela
filmā "Šis neskaidrais
iekāres objekts".
Filmā vienu lomu spēlē
divas aktrises –
Karola Bukē (att. kopā
ar Fernando Reju) un
Anhela Molina.



elitārām rotaļām, kuras vienaldzīgas pret komunikāciju ar skatītāju?
Varbūt iespējams vēl kāds cits ceļš?

Par spīti autora zaļajai jaunībai, Alejandro Amenabara filma "Diplomdarbs" joprojām ir interesanta skatāmviela. Nebūt ne tādēļ, ka tā piedāvātu īpašas jaunatklāsmes trillera žanrā, bet gan tādēļ, ka parāda Amenabara kaislības un vājības, patosu un naivumu, ļaujot pazīt autora jaunību un briedumu vienlaikus. Kā arī vēlmi būt filmas veidotājam līdz kaulam – viņš ir savas filmas (precīzāk – visu savu filmu) scenārija un arī mūzikas autors, tā saglabājot gluži vai vienpersonisku atbildību par ekrānā redzamo.

Filmas "Diplomdarbs" galvenā varone ir kinoskolas kinokritikas un teorijas nodaļas pēdējā kursa studente, kuras zinātniskā darba tēma ir "Audiovizuālā vardarbība". Ar mērķi iepazīt attēla iespējamās vardarbības robežas, tā – pasīva fiksētāja – pielaidību, viņa sāk pētīt "skarbo" kino (arī tā saucamās *snuff* filmas) – slepkavību un prātam neaptveramas vardarbības filmējumus. "Diplomdarba" intriga sāk vērtties brīdī, kad, skatoties kinoskolas videotēkas nomajā nostūrī uzietu kaseti, ar trieku mirst viņas diplomdarba vadītājs. Liktenīgajā kasetē, kas provocējusi nāvi, šī vardarbības pētniece kopā ar kursabiedru, kuram piemīt reputācija kā "skarbo" filmu īpašam speciālistam, pazīst pirms pāris gadiem miklaini pazudušo kinoskolas studentu Vanesu un apjēdz, ka te iemūžināta viņas noslepkavošanas un liķa apgānīšanas aina. Amenabars filmas intrigu dzen uz priekšu azartiski un gana prasmīgi, par spīti "Diplomdarbā" jaušamajai jauna cilvēka vēlmei moralizēt un izrēķināties ar personīgajiem naidniekiem – kinoskolas mācībspēkiem.

Tikai tā ir izskaidrojams fakts, ka viens no filmas varoņiem – kinoskolas profesors – "skalo smadzenes" audzēkņiem, bārstot frāzes, ka nacionālais kino ir eksistētspējīgs vienīgi tad, ja tas pamatojas uz industriāliem principiem, turklāt tā nākotne ir iespējama tikai tad, ja tam ir tuvs moto: dodiet skatītājiem to, ko viņi vēlas...

Varat nešaubīties – vismaz šīs filmas tapšanas laikā Amenabars noliedz kino kā skatītāja baudu apmierināšanas ieroci, bet pasniedz, kas propagandē "veselīgos principus", protams, izrādās iesaistīts *snuff* filmu veidošanā (viņš vienkārši dod zināmai publikas daļai to, ko tā vēlas, bet Amenabars apzināti noved šo tēzi līdz ciniskam absurdam). "Diplomdarbam" piemīt krietna sižetiskā naivisma (nosacītības) pakāpe, piemēram, izraugoties kinoskolas videotēku kā *snuff* filmu uzglabāšanas vietu. Tikpat labi Amenabara izvēli savas fantāzijas izspēlēt kinoskolā var uzskatīt gan par viņa pieredzes ierobežotības pierādījumu (filmēju vidi, ko vislabāk pazīstu), gan attieksmes pret kinoizglītības sistēmu summējumu (Amenabara skološanās process bijis konfliktiem pilns). Un arī par pieteikumu kašķīgai diskusijai par Spānijas kino tagadni un nākotni, kurā viņš kategoriski nevēlas redzēt sevi, tikai un vienīgi apmierinot publikas vēlmes.

"Diplomdarbs" smaržo pēc jaunības, nikna nonkonformisma, un tajā pašā laikā filmu raksturo visai respektējama profesionalitāte. (90. gadu nogalē tapusi Holivudas profesionāļa Džoela Šūmahera filma "8 mm" (1999) ar Nikolasu Keidžu galvenajā lomā, kas arīdzan ir *snuff* filmu tapšanas pētījums, ir daudz pliekānāka skatāmviela nekā Amenabara "Diplomdarbs".) Savu trilleri Amenabars izvērpo pēc atstrādātām žanra piegrieztnēm, noturot intrigu – kurš tad ir slepkava? – līdz pat filmas finālam un galu galā vēl paironizējot par mediju flirtu ar vardarbību, to vienlaikus nosodot un propagandējot. Ai, kā lūr cienījami sirmgalvji un cienījamās matronas – slimnīcas pacienti – TV ekrānos, gaidot atmaskojošo sižetu par *snuff* filmu biznesa galu. Ar šādu epizodi Amenabars noslēdz savu "Diplomdarbu", kad filmas galvenā varone, jau atteikusies no domas rakstīt par audiovizuālo varmācību, apciemo slimnīcā savas krimināldēkas partneri. TV-ekrānā pūsmūža dāma ar svētulīgu seju sagatavo publiku "briesmīgajiem kadriem, kurus jūs tūlīt redzēsiet", iebarojot tai



Alfreda Hičkoka "Vertigo" motīvi – dubultā identitāte un bailes no augstuma – ietekmējuši Amenabara "Atver acis".
Lomās – Džeimss Stjuarts un Kima Novaka.

"Vanīļas debesis" – Amenabara "Atver acis" amerikāņu versija.



Eduardo Norjega un Penelope Krūza filmā "Atver acis".
Filma – desmit Spānijas augstāko kinobalvu "Goija" īpašniece.

"audiovizuālo vardarbību" ar augsti morālu komentāru, kas kā kautra viēģes lapiņa mēģina piesegt vardarbības plikumu. Un ne jau tā lapiņa interesē matronas, bet gan plikumi, kas zem tās.

Būtībā Amenabars "Diplomdarbā" diskutē ar sevi, kur un kā atrast veselīgo kompromisu starp nacionālā kino savdabību un amerikāņu kinoindustrijas vēlmi apmierināt publikas vistriviālākās gaidas. Pagaidām viņš meklē savu uzvedības modeli – attiecības ar publiku risinot gana asprātīgi, izvēloties trillera žanru, kura specifika ļauj režisoram manipulēt ar skatītāju nerviem un bailēm. Šķiet, Amenabars ir labs psiholoģisko trilleru meistars Alfreda Hičkoka skolnieks ne tikai profesijas prasmes ziņā (ritms, montāža, spriedzes kāpināšana un atslābums pirms jauna sasprindzinājuma devas), bet arī visai racionālajā attieksmē pret skatītāju kā manipulācijas objektu, kurš gatavs norīt "audiovizuālo vardarbību" un kuram šī iemesla dēļ ir jātop sodītam, maksājot ar saviem nerviem un labprātīgi kļūstot par režisora manipulācijas upuri.

Skatītājam ir jādod tas, ko viņš vēlas? Lūdzu! Galu galā – kas teicis, ka trilleris nav tas žanrs, ko vēlas skatītājs, tikai trillera režisors salīdzinājumā ar drāmas vai melodrāmas rimto stāstnieku var izbaudīt brīvību strinkšķināt uz skatītāja nervu šķiedrām jau filmas tapšanas procesā, paredzot un izskaitļojot tā potenciālo reakciju – programmējot drebuļus un bailes.

Jau "Diplomdarba" laikā Amenabars intuitīvi atrod savu taciņu spāņu kino ainavā – tā ir vēlme profesionāli pārvaldīt trillera žanru,

mācoties no klasikas, īpaši Hičkoka (kurš, starp citu, dzimis un sācis strādāt Anglijā, bet savas karjeras brieduma filmas veidojis Amerikā), tomēr saglabājot neatkarību un zināmu dozu neprognozējamības.

Laiks kā atvērta sistēma – tas ir neprognozējamības elements, ar kuru Amenabars aizraujas jau pēc "Diplomdarba". Viņš ņemas pie spēlēm ar realitāti – tagadni, nākotni – un tās projekcijām savu varoņu apziņā, pieļaujot, ka paralēli pazīstamajai, mūsu te un tagad apdzīvotajai telpai eksistē vēl citas. Gan ar fantastikas žanra cienīgiem sižeta motīviem dāsnajā "Atver acis", kas tā iepatikās Tomam Krūzam, gan četrus gadus vēlāk tapušās filmas "Citi" intrigu balstot trauslas robežšķirtnes atdalītās dzīvo un mirušo pasaulu līdzpastāvēšanā.

"Atver acis" bija 25 gadus vecā Alehandro otrā pilnmetrāžas filma, kas saņēmusi desmit Spānijas augstākās kinobalvas "Goija", turklāt kļuva par otro skatītāko filmu spāņu kino vēsturē (pagaidām). Ekstravagantā trillera pamatā – stāsts par jaunu, bagātu pleiboju Sesaru, kura glītā seja (Sesara lomā piemīļīgais, ciniķu lomām ideālais Eduardo Norjega, kurš spēlēja arī Amenabara pirmajā filmā "Diplomdarbs") tiek šķietami neatgriezeniski izkropļota autoavārijā, kas ir tiša, jo greisirdības izraisīta. Sesara pamestā mīļākā ir nolēmusi sodīt viņu un mirt pati, taču liktenis ienes korekcijas. Sesars atšķirībā no bojā gājušās sievietes turpina dzīvot, bet jau ar citu seju.

"Atver acis" sižets neplūst gludi kā pa diedziņu, tas met cilpas, mezglojas, šķietami pārtrūkst, lai atsāktos, nojaucot visa iepriekšējā loģiku. Sesara apziņa līdzinās sašķaidīta spoguļa lauskām (banāli



skan, taču Amenabars cītīgi liek savam Sesaram ieskatīties saplēsta spoguļa lauskās, citējot pat mēmā kino klasiku "Prāgas students" (*Der Student von Prag*, 1913), kur saplēstais spogulis pirmo reizi tika izspēlēts kā fragmentētas apziņas zīme).

Viņš esot nogalinājis savu draudzeni, tā apgalvo cietuma psihoterapeits, kura kabinetā Sesars lateksa maskā, kam jāpiesedz sejas kroplums, mēģina restaurēt atmiņā notikušo. Vai viņš ir nogalinājis, un ko viņš ir nogalinājis? Vai viņa seja ir sakropļota, vai arī tas ir vēl viens no viņa apziņas radītajiem murgiem? Amenabars aizrautīgi spēlējas ar paša sacerētā sižeta klucīšiem, liekot mainīt identitāti Sesara iemīlotajai, viņa vēlākajam upurim, – te viņa ir Sesara romantiskā mīlestība no pirmā acu skatiena (Penelope Krūza), te ismate greizirdē, kura jau gājusi bojā autoavārijā (Najva Nimri). Amenabars rausta Sesara identitāti aiz trausliem dziedziņiem – te viņa sejā ir autokatastrofas pēdas, te tā ir gludi ideāla, it kā viss notiekošais būtu histērisks un sajucis sapnis.

Amenabara sacerēto sižetu vainago fantastikas žanra cienīgs atrisinājums – Sesara līgums ar korporāciju, kuras pienākumos ir

modelēt savu klientu ideālo dzīvi jau pēc viņu nāves, bet arī visvarošām kompānijām rodas brāķi, un to radītā sintētiskā "iluzorā-ideālā realitāte" buksē, rada traucējumus, rausta bildi un haotiski jauc varoņu patības. (Šo sižeta pavērsieni "Matriksa" (*Matrix*, 1999, rež. E. un L. Vačovski) cienīgā fantastiskā nosacītībā var uzskatīt arī par "Atver acis" problēmu, reālistiskā, kaut nelineārā vēstījuma intri-gai uztupinot citas stilistikas un nosacītības pakāpes "mici".)

Amenabars filmā dzen skatītāju pa Sesara apziņas kambariem, neaizmirstot katra postmodernisma ērā strādājoša režisora māniju apspēlēt citātus no kino pagātnes, ļaujot filmai baroties no citu filmu leknā kultūrmēslojuma. Un "Atver acis" miedz ar aci gan Hičkokam, gan Bunjuelam. Tomēr visuzcītīgāk pirmajam, it īpaši viņa 1958. gada drāmai "Vertigo" (*Vertigo*). Arī Sesars baidās no augstuma – gluži tāpat kā Džeimsa Stjuarta atveidotais varonis Hičkoka klasiskajā filmā. Arī viņš gluži kā Stjuarta tēlotais bijušais policists Skotijis ir sapinies savas liktenīgās sievietes notveršanas mēģinājumā un apmā-tībā atšifrēt tās identitāti. ("Vertigo" varoni vajāja divas sievietes, viena no tām bija mirusi viņa acu priekšā, taču tas netraucēja viņas



lidziniecei vēlreiz nostāties uz viņa ceļa – nu jau citas, ne vairs blondīnes, bet rudmates veidolā.) Arī Amenabara tautietis Bunjuels savā pēdējā filmā “Šis neskaidrais iekāres objekts” (*That Obscure Object of Desire*, 1977) lika varonei, vārdā Končita, kā čūskai mainīt ādu – ja ne aprēķinātājas, seksuāli frustrētas valškes būtību, tad vismaz veidolu –, vienā lomā filmējot divas aktrises: klasiski izsmalcināto skaistuli francūzieti Karolu Bukē un juteklisko, paraupjo spānieti Anhelu Molinu.

Amenabars ir gudrs režisors. Iespējams, šis fakts mani uzpērk visvairāk – viņš zina, ko citēt un kā citēt. Pat ja “Atver acis” var šķist pretencioza iecerē un askētiska tās īstenošanā, nevajag piemirst faktu, ka šī filma tapusi visai pieticīgos apstākļos – tas ir mazbudžeta Eiropas kino, ko teorētiski varētu uzfilmēt tepat Rīgā. Kaut arī filmai nepiemīt multimiljonu garantētās “glances”, tā ir gudra jauna cilvēka darbs, kas uzrāda labu profesionālo briedumu. Savā ziņā ir saprotama Tomu Krūzu reiz piemeklējusi jūsma par filmu, spējot tajā saskatīt gan pateicīgu materiālu eksperimentiem pašam ar sevi, gan arī jaunā spēņu režisora lietā liekamās potences.

“Citi” summējuši Amenabara bērnības aizraušanos – 30. un 40. gadu šausmu literatūru, kas pirktā “blusu tirgū”.

Amenabars mīl literārās metaforas – atver acis, atver logus... “Citi” ir ceļojums no maldiem uz patiesību. Gaismu.

2001. gadā īsu mirkli pirms “Atver acis” “rimeika” “Vaniļas debesis” ASV parādās arī Krūza producētais Amenabara trilleris “Citi”. Amenabara solo numurs, kas no jauna apliecina režisora tiecību uz trillera žanru (daudz lielākā mērā nekā “Atver acis”) un zināma kompromisa meklējumiem, piedāvājot publikai to, ko tā vēlas, un tomēr distancējoties no totālas izdabāšanas. Pirmkārt, būvējot “Citus” kā psiholoģisku trilleri, kas piesūcināts ar spriedzes epizodēm Hičkoka labākajās tradīcijās, otrkārt, neaizmirstot par jau “Atver acis” sev atklāto “citas realitātes” dramaturģisko līdzdalību filmas sižetā. Bet trilleris, kā nospriedām, ir ideāls žanrs, lai, publikai izpatikot, to arī spīdzinātu – baidītu, biedētu, tracinātu, tajā pašā laikā jebkuriem pārmetumiem par iešūķšanu komerciālā, kosmopolitiskā kino nišā bārstot



Arī Nikolas Kídmēnas tēlotā Greisa neiztieks bez kultūrvēsturiskas motivācijas – tā sauca vienu no Hičkoka klasiskajām aktrīsēm (Greisa Kellija), kuras vizuālais tēls imitēts "Citos".

Alfreda Hičkoka pirmā Amerikā tapusi filma "Rebeka" – melodramatizēts trilleris, kurā kalpotāji iemieso draudus. Gluži kā "Citos". Lomās –Džoana Fonteina un Džūdita Andersone.

pretargumentus – klasikas citātus, atsauces, paralēles, vārdu sakot, jebkura postmoderna autora ieroču arsenālu.

Taisnība būs tiem, kuri apgalvo, ka Amenabara "Citos" – filmā, kuras darbība norisinās Otrā pasaules kara izskaņā nomaļā Lielbritānijas kaktā, – ir jūtama Hičkoka ietekme, taču to nevajag pārspilēt. "Citos" darbojas spēki, kurus Hičkoks i ne tuvumā nelaida savu filmu pasaulei. Jebkurā "lielā Hiča" filmā jebkura intriga, noslēpums, noziegums, arī spriedze izriet tikai un vienīgi no cilvēka niecīguma un grēcīguma. Jebkuras spriedzes moments ir motivēts tikai un vienīgi kā to būtību, kurām ir miesa un asinis, rīcības vai – tieši otrādi – neizlēmības sekas. Amenabaram ar to ir par maz.

"Citos" ir tirā bauda skatīties, cik talantīgi Amenabars kompilē, cik perfekti prot radīt histēriski tramīgu spriedzi, cik eleganti "paras-tu" trilleri pārvērs filozofiski biedējošā līdzībā par "viņiem" un "mums", dzīvājiem un mirušājiem, Hičkoka ietekmēm pievienojot vēl virkni citu. Cik līdzīga Hičkoka pirmās Amerikā tapušās filmas "Rebeka" (*Rebecca*, 1940) nemīlīgajam namam – pilij ir tā māja (un tajā valdošā spiedīgā atmosfēra), kurā mīt Amenabara "Citu" vienu-tuļā blondīne un viņas divi slimie bērni. Visdrīzāk analogija (nams kā koncentrētas spriedzes telpa, kas apdraud tās iemītniekus) starp filmu "Rebeka" un pirmo Amenabara "Amerikas" filmu "Citi" (tā fiziski filmēta Eiropā) nav nemaz tik nevainīga sakritība, bet apzināts mazā spāņa postmoderns joks.

Ir 1945. gads. Blondās sievietes vīrs joprojām ir karā, bet neskaitāmo nama istabu logi – "acis" – ir aiztuntuļoti ar bieziem aizkariem, kuriem jānoslēpē jebkurš gaismas stars, kas ielavās telpā: bērniem gaisma var būt nāvējoša.



Šai mājā ir īpaši rituāli un īpaši noteikumi – nevienā no telpām nevar ieiet, ja nav aizdarīti logi, nevienu istabu nedrīkst atstāt, ja aizsevis nav cieši aizvērtas durvis. To visu mēs uzzinām apkalpojošā personāla – valdonīgas sirmgalves, veča un kurlas, sabaidītas meitenes – instruktāžā. Trijotne kādu dienu parādās milzu nama durvju priekšā. Blondā, skaistā sieviete ar tramīgu skatienu, atverot durvis, ne mirkli nešaubās – tie ir kalpotāji, kas atsaukušies uz viņas darba piedāvājumu. Viņa ir viena kopā ar bērniem milzu mājā kopš kādas zīmīgas dienas, kad no šī nama pēkšņi visi ir aizgājuši. Šī īpašā diena filmas gaitā tiks piesaukta vairākkārt, līdz pat filmas finālam neatklājot intrīgu, ar ko tā tik īpaša.

Par šo dienu, kurā māte sajuka prātā, kliegs viņas meita, taču tikpat labi to zālē sēdošais atļaujas norakstīt uz nervoza skuķa nešpetnību rēķina, turklāt pats skuķis ar visām savām "svešo" fantāzijām un vēlmi biedēt brālīti un māti liek piesaukt ne vairs spokaini

romantisko "Rebeku" un Hičkoku, bet paranoiskos Holivudas eksorcisma piemērus – to pašu klasisko "Sātana izdzinēju" (*Exorcist*, 1973, rež. V. Fridkins) un tā sekotājus. Par "to dienu" blondā sievietē samocīti atvainosies savam vīram, kuru viņa ne dzīvu, ne mirušu, ne šai, ne citai pasaulei piederīgu uziet miglā turpat netālu no spokainās un aklās mājas. "Es visu laiku asiņoju," viņš teiks karavīra šineli ar mantu maišeli uz pleca, lai izzustu nākamajā rītā tikpat spēji, kā atnācis.

Tomēr Amenabara retropasaulē, ko sanervozējuši spoku soļi, viss nav tik vienkārši. Kas te notiek – vai sātans ieperinājies skuķi un Amenabars nolēmis sajaukt Hičkoku ar Fridkinu? Varbūt viņš apjucis paša citēšanas mānijā? Trilleris *à la* Hičkoks nepieļautu spoku klātbūtni, jo Alfreds Hičkoks par cilvēkiem bija daudz sliktākās domās nekā par spokiem. Savukārt vingrinājumi sātana izdzīšanā, Holivudas dogmām sekojot, prasītu gan acis krītošu kristietisma atribūtiķu, gan patosu, kas Amenabara filmai svešs.

Bailes un baisā nojautas slāņojas pamazām – gluži tāpat kā apjukums, mēģinot notvert filmas "Citi" būtību. Sākumā tā ir tikai perfektā retrostilā (kostīmi, vide) izturēta drāma, kurā māte (Nikola Kidmena) gan vizuāli imitē vēsās un nevainojami tērtās Hičkoka filmu blondīnes (Greisa Kellija, Kima Novaka, Tipija Hedrena), gan varonīgi cīnās ar bērnu slimību (vienlaikus noliedzot līdzību ar Hičkoka ledaini ideālajām sievietēm, kuru būtība slēpa grēcīgas kaislības un juteklisma bezdibeņus: Hičkoku nekad nav interesējušas sievietes mātes, vien sievietes – seksuāli objekti). Tistidama viņus tumšās istabās, viņa lasa bērniem Bibli, māca tos, perfekti komandē savu kalpu trijotni, brēc uz meitu, kura apgalvo, ka viņa redzot "svešos" – vīrieti, sievieti, puisīti, vārdā Viktors...

Milzīgajā namā ir vēl kāds. Kāds, kas spēlē klavieres, atver aizkarus, neaizver durvis. Sieviete izrok no kastes divstobreni, pārmeklē māju, galu galā padzen arī kalpu trijotni. Kad namā atskanējais kārtējais griezīgais kliedziens – kliez abi viņas bērni, pamodušies žilbinošas gaismas pielietā istabā, jo visiem milzu nama logiem ir pazuduši aizkari, – filma piedāvā kārtējo spriedzes mezglu, kurā Amenabars izmanās gan šokēt, gan iznerrot.

Logu "acis", kas atvērušās bez smago aizkaru saudzējošās gaismas necauraidības, "Atver acis" – Amenabars ļauj rimēt kalam-būrus, izšķeksējot motīvus no savu filmu miesas. Gaisma, kas ieplūst spokainajā, aptumšotajā savrupmājā, tuvina tās blondo varoni patiesībai, atskārsmei, no kuras viņa visu laiku spītīgi bēgusi, slēpusies un aizkaros vistijusies. Čukstoša, uzstājīga balss, kas saka vārdus "atver acis" iepriekšējās Amenabara filmas sākumā un finālā, piedāvā varonim, kuram sen izdzēstas koordinātas starp realitāti un

fantāziju, izdzīvot vēl vienu viņa dzīves versiju – patieso? Imitēto? Beidzot ideālo?

Ķeriet Amenabaru, jo viņš mēdz nerrot... spēlējoties gan ar jēgas zīmēm (gaisma – patiesība "Citos", gaisma – ilūzija par patiesību "Atver acis"), gan formu, piemēram, "Citu" izturēto retrostilistiku *à la* Hičkoks "piesārņojot" ar trīs dzīvo miroņu – kalpotāju – gājienu/uzbrukumu blondīnei un viņas bērniem gluži vai Holivudas "B" kategorijas šausmu filmu butaforismā. Vai, izdarot sižetiski spožu gājienu (viņš ir arī scenārija autors), saviem "ietekmju avotiem" piepulcinādams arī laikabiedra indiešu izcelsmes amerikāņu režisora M. Naita Šjamalana un viņa "Sestās sajūtas" (*Sixth Sense*, 1999) amerikāņu kino ieviestās rotaļas ar "mirušo pasaules" paralēlismu. "Lūdzu, brauksim prom no šīs mājas, es esmu nomocījies no soļiem un trokšņiem, arī Viktors nepārtraukti redz sapni to ārpātīgo sievieti, kas ar spilveniem nosmacēja savus bērnus," – tā "Citos" teiks jau cita sieviete, kura nebūt nav piederīga spoku pasaulei, kā tas licies blondīnei un viņas diviem bērniem.

Ir atlicis vien filmas fināls – Kidmenas kroņa epizode: viņa – savu bērnu slepkava – ir apkampusi abus bērnus, kuriem žilbinošās saules stari vairs nav nāvīgi. Viņi visi ir mirušie.

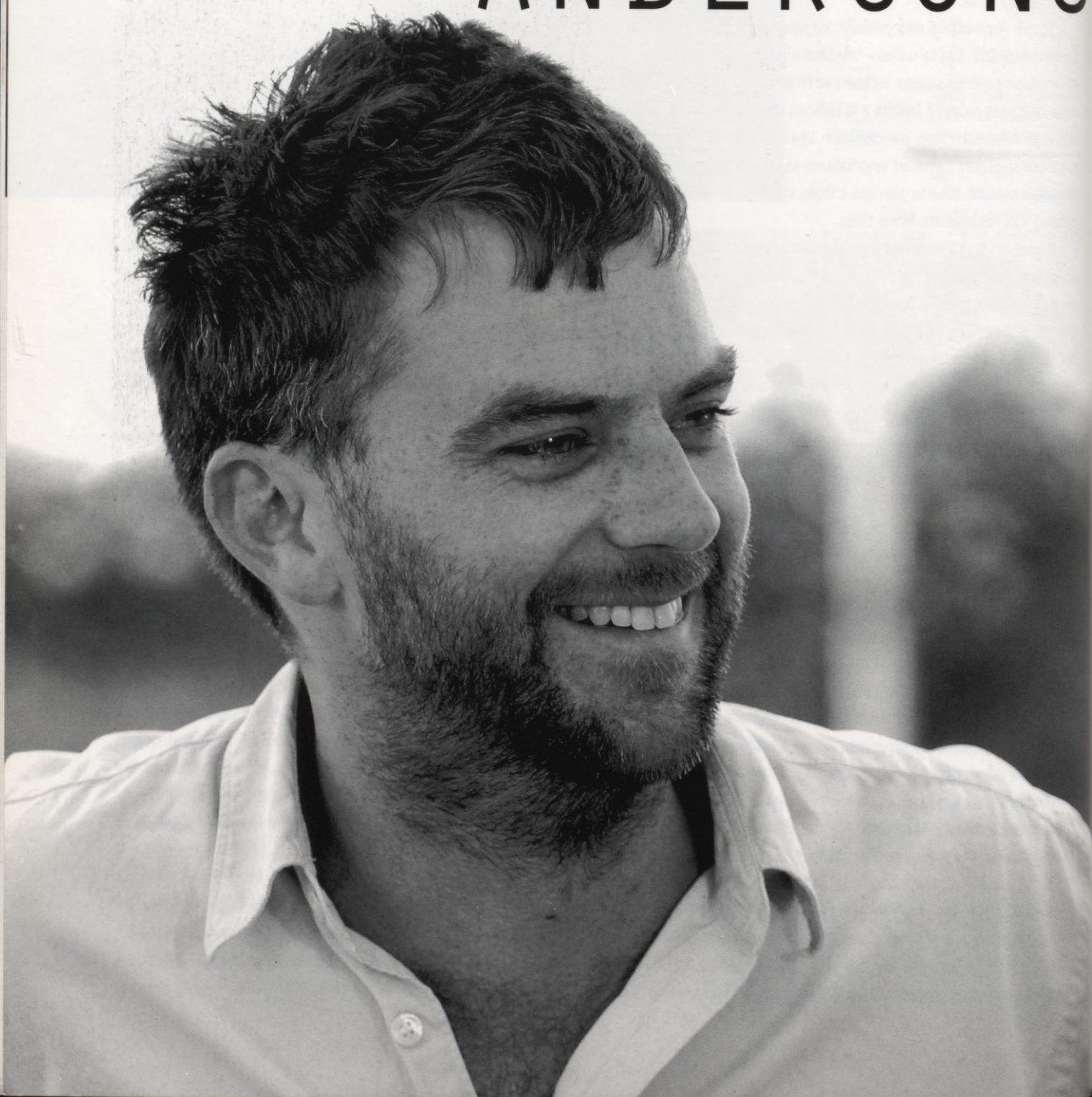
Uzspēlēsim spēlīti Amenabara stilā! Atver acis, Alehandro, un izdzīvo vēl citu – iespējamās, paralēlās realitātes modeli. Kas notiktu tādā Amenabara dzīves versijā, kurā viņš nekad nebūtu satīcis Tomu Krūzu un "Citi" būtu tapuši Spānijā ar lokālām zvaigznēm galvenajās lomās. "Citi" ir laba filma, iespējams, tā tiktu pamanīta kādā no Eiropas festivāliem, taču tās izplatības areāls, protams, būtu niecīgs salīdzinājumā ar to, kādu filmai jau "notikušajā realitātē" nodrošināja Krūza kā producenta un Kidmenas kā aktrises vārds. Tajā – nenotikušajā – Amenabaram Spānijā, iespējams, pārņemtu nacionālā kolorīta neesamību, norādot, ka spānis Bunjuels ir vērtīgāks materiāls ietekmēm nekā no Anglijas uz Ameriku aizvilinātais Hičkoks. Vai Amenabars arī taps aizvilināts? Vai viņš pamazām zaudēs identitāti, apgūstot "vidējās Holivudas filmas standartu", ļaudams sevi pakļaut un pieradināt, līdzīgi kā tas noticis ar dažu labu no Eiropas nākušo režisoru (piemēram, somu Reniju Hārlinu)? Vai varbūt diktēs savus noteikumus? Vai turpinās balansēt starp formālu piederību Spānijas kino un Amerikas piedāvāto iespēju komfortu, uzskatot, ka katru labu filmu veido citas labas filmas? Fināls ir atvērts.

Pagaidām Amenabaram ir tikai trīsdesmit, viņš lieliski runā angliki, esot zvērējis, ka reiz beigs rakstīt savām filmām mūziku, par spīti mācībām katoļu skolā, no reliģijas neesot cietis gluži tāpat kā no ģimenes diktāta, bet ikdienā mīlot plāpāt par mīļiem niekiem, nevis publiski meditēt par fatāli mistiskām tēmām.

6

POLS TOMASS ANDERSONS

Paul Thomas Anderson
(1970)



tēvu meklējot

Pols Tomass Andersons
un Emīlija Vatsone pēc
"Mīlas skurбуja" Kannās
2002. gadā.



"Kāpēc manas filmas ir tik
drūmas? ..es vienmēr rakstu par
to, ko es zinu, ko esmu pārdzīvojis.
Bet vecumam būtībā nav nozīmes.
Līdzīgas emocijas var pārdzīvot
arī zīdāinis."

MĪLAS SKURBULIS
2002

MAGNOLIJA
1999

BUGI-VUGI NAKTIS
1997

SIDNIJS
1996

Pols Tomass Andersons vēl ir nepieklājīgi jauns – gan savām prestižāko Eiropas kinofestivālu balvām, gan jau divām “Oskara” nominācijām par labākajiem oriģinālscenārijiem paša filmām “Bugi-vugi naktis” (*Boogie Nights*, 1997) un “Magnolija” (*Magnolia*, 1999). “Pi Ti Andersons” – kā viņu dēvē uzticīgi pielūdžēji – joprojām izskatās pēc jaunāko kursu studenta un viltīga puikas no labas ģimenes. Vizuāli viņš drusciņ atgādina filigrāno vaibstu īpašnieku britu aktieri Džūdu Lovu. Pat uzvedības manierē, cik to atļauj iepazīt oficiālā attiecību distance “režisors–žurnālists”, viņi ir gaužām līdzīgi. Mazliet laiska pašprietiekamība, lakoniskas atbildes, šāds tāds jociņš – bez īpašiem ekskursiem filozofiskos plašumos un intīmās dziļēs.

Amerikāņu režisoru trīsdesmitgadnieku vidū Andersons ir iekarojis unikālu situāciju, veidojot un vēlāk pats arī producējot *art house* garšai tuvas filmas, kas tajā pašā laikā pasaulē tiek izrādītas lielo Holivudas studiju “aizgādībā”. To izmaksas ir mērāmas vairākos desmitos miljonu dolāru, un tās nekādi neatgādina pārcilvēciskām pūlēm saskabinātus, finansējuma ziņā kārnus un kompromisu samocītus mazbudžeta projektus. Turklāt Andersons kopš paša karjeras sākuma ir strādājis ar Holivudas augstākās klases “sejām” – Gvinetu Paltrovu, Džulianu Mūru, Tomu Krūzu –, iesaistot tos provokatīvos, Holivudas vidējam standartam totāli neatbilstīgos darbos. Viņš māk tikt pie dārgām zvaigznēm un kā rotaļājoties lauzt to ampuā vai vismaz ļaut tiem uzelpot sev netipisku lomu ietvaros. Te viskošākais piemērs ir Toms Krūzs “Magnolijā” seksuālās atbrīvošanas teorijas “paved un iznīcīni” radītāja lomā, kurā viņš darbojās teju par velti – vien Andersona talanta aizrauts.

Kādreiz Pols Tomass Andersons ir teicis, ka savu vietu amerikāņu kino kontekstā redzot kaut kur starp “Betmeniem un *art house* kino nišu”. Un viņa filmas, kas tapušas pēc šī zaļā jaunībā koķeti izteiktā apgalvojuma, pierāda, ka tāda vieta tiešām eksistē. Telpa starp izdzejīgām Holivudas shēmām un radošām idejām atvērta amerikāņu neatkarīgo kino. Tieši tur mīt gan pirmā Andersona pilnmetrāžas filma “Sidnijs” (*Sydney*, 1996), kas vēlāk finansētāju kaprižu dēļ tika pārdēvēta par, viņuprāt, komerciālāko *Hard Eight* (“Smagais astoņnieks”). Latvijā videoformātā filma parādījās ar nosaukumu “Spēlmanis”), gan tai sekojošie darbi: “Bugi-vugi naktis”, kas piesaistīja Amerikas Kinoakadēmijas uzmanību trīs “Oskara” nomināciju veidā, vairāk nekā trīs stundas garā drāma ar sirreālām rozinītēm (ja šāds apzīmējums piestāv abinieku lietum) “Magnolija” un “Mīlas skurbulis” (*Punch-Drunk Love*, 2002), ko Andersons rādīja 2002. gada Kannu festivāla konkursā.

Kannās Andersons arī tika pie balvas par labāko režiju – gan dalītas ar korejiešu režisoru Imu Kvontaeku –, tās pašas balvas, ko

gadū iepriekš sadalīja Deivids Linčs un brāji Koeni. Andersons pierādīja, ka viņa provokācija – 25 miljonus izmaksājusī komēdija ar Holivudas komerckomiķi Adamu Sandleru galvenajā lomā, nervozo skanisko noformējumu un pretenziju uz netradicionālismu (tik divainas un urdīgas filmas nemēdz veidot par tādu naudu un ar tik štopotiem aktieriem) – ir gan dzīvesgudra, gan originalitātes apzi-mogota.

Andersona statuss amerikāņu kino ainavā tiešām ir savrups un unikāls, balansējot starp “meinstrima” – kino lielstraumes – un kino mākslas stihijām. Viņš ir zvaigžņu klātbūtnes lutinātākais amerikāņu neatkarīgā kino režisors un tajā pašā laikā “bezatbildīgākais režisors” (jo “vienkāršā skatītāja” intereses ignorējošs) to amerikāņu režijas spēku vidū, kuri pretendē uz piederību Holivudai.

Kaut arī Andersonu tikai nosacīti var ierindot neatkarīgā amerikāņu kino kontekstā, viņu vieno paradoksālās saites ar tā ikonu – Džimu Džarmušu. Viņiem ir kopīga ne tikai dzimšanas vieta – Klivlenda, ko Džarmušs neaizmirst piesaukt pāris savās filmās, bet arī kādas filmas nosaukums. Gandrīz kopīgs, jo atšķiras vien saskaitāmo kārtība. Džarmušs ir veidojis trīs niekus “draugu vidū” – ironiskas ainiņas, isfilmās ar vienojošu nosaukumu “Kafija un cigaretes” (*Coffee and Cigarettes*, 1986 (I, II) un 1993), bet Andersons – darbiņu “Cigarettes un kafija” (*Cigarettes and Coffee*, 1993).

Tā ir viena no pirmajām Andersona filmām, kurai izdodas piesaistīt profesionālās vides uzmanību. “Cigarettes un kafiju” Andersons parāda Roberta Redforda dibinātajā neatkarīgā kino festivālā Sandensā, top ievērots un uzaicināts tā radošajā laboratorijā. Šī isfilma izrādījās Andersona lielais trumpis, jo atšķirībā no kolēģa Džima Džarmuša, kurš savā laikā sekmīgi bija pabeidzis Ņujorkas kinoskolu, Andersons no prestižās mācību iestādes atvadījās ļoti drīz – pēc studenta kārtā pavadītām divām dienām. Savukārt mācību maksa, ko viņam izdevās atgūt, kļuva par pamatbudžetu isfilmai, kura ļāva viņa karjerai attīstīties arī bez akadēmiskās apmācības fakta.

Tolaik Sandensā Andersons parādās kā ideju spārnots 23 gadus vecs cilvēks bez īpašas nodarbošanās, ar “Cigaretēm un kafiju” ķešā. Viņam nav diploma, taču ir pārliecība, ka viss ir iespējams tik un tā. Viņam arī izdodas satikt savu personīgo “laimes māti” Sandensas spēlfilmu programmas direktores Mišelas Sateres personā. Viņai patīk “Cigarettes un kafija”, viņai patīk Andersona scenārijs filmai “Sidnijs” – isiņās “Cigarettes un kafija” idejas atvasinājums jau pilnmetrāžas filmai. Viss notiek – Andersons sāk darboties Sandensas radošajā laboratorijā, kur gan lielu daļu laika paņēmusi jauno talantu mērķtiecīga adaptācija “tirgus situācijai”, mācot “biznesa noslēpumus”, kā arī atziņu, ka labu filmu veidošana ir tikai

puse panākumu, otra puse slēpjas prasmē veidot attiecības ar kino biznesa cilvēkiem. Sandensas mācībai un kontaktiem bija pozitīvas sekas – Andersona scenārijs “Sidnijs” visai drīz atrada finansējumu.

Par spīti rožainajam sākumam, Andersona pilnmetrāžas debijas tapšanas process tomēr atgādināja ragu aplaušanas rituālu ambiciozām iesācējam. Un, neraugoties uz filmas izrādīšanu Kannu festivālā (ārpuskonkursa programmā), pozicionējot to mākslas nišā, filmas producenti cerēja tikai un vienīgi uz Gvinetu Paltrovu (viņa filmā ir oficiantes – prostitūtas lomā) kā vienīgo odziņu tās publicitātes izvirpīšanai. Tomēr debija izrādījās daudzsološa: prese, arī ASV, Andersonu lutināja ar labām atsauksmēm, slavējot viņu kā savdabīgu, detaļās precīzu stāstnieku, kurš sižetu par jauna puīša un profesionāla azartspēlmaņa Sidnija (lomā – Andersona iecienītais aktieris – pusbūža vīrs ar milzu maisiem zem acīm – Filips Beikers Hols) attiecībām pratis padarīt gan par precīzu laika un vides, gan skolnieka–skolotāja, pieredzes bagātā spēlmaņa, nosacīti “tēva”, un viņa mācekļa “dēla” attiecību studiju. ASV kinokritikas zvaigzne Rodžers Iberts *Chicago Sun Times* publicētajā recenzijā filmu slavēja aizgūtnēm: “Šī nav filma, kuras uzdevums ir sižeta izstāstīšana. Tas ir vēstījums par īpašiem cilvēkiem konkrētā vietā un laikā, un tur slēpjas filmas spēks – tā prot klausīties un ir vēriņa. Tā vēro un mēcās šo prasmi no tās galvenā varoņa Sidnija, kurš studē cilvēka dabu un izspēlē dzīves kārtis, turot tās ļoti tuvu sirdij.”

Andersonam, kurš ir visu savu filmu scenāriju autors, tiešām ir laba oža uz vidi, faktūrām, dialogiem, vienlīdz organiski viņš jūtas gan mūsdienu Lasvegasas spēļu ellē, gan 70.–80. gadu pornoindustrijas vidē, kas kļūst par viņa nākamās filmas “Bugi-vugi naktis” matēriju.

Turklāt ar “Sidniju” Andersona vārds paguva aizķerties gan ASV mākslas procesus uzmanošo kritiķu, gan arī Eiropas festivālu apritē jau kā parādība, kuras attīstībai vērts sekot. Tiešām vērts, jo viņa “Bugi-vugi naktis” tiek vēl tālāk (vismaz Amerikā) – līdz trīs “Oskaru” nominācijām, viena no tām arī Andersonam par oriģinālscenāriju.

Filmas pamatā ir pikantā Amerikas pornofilmu biznesa vide – tās varoņi un zaudētāji. Tēls, kas sevī apvieno gan gludo taciņu uz ātru slavu, gan ātru bankrotu, – jaunulis, censonis, kurš sācis pornoaktiera zvaigznes karjeru ar pseidonīmu Dērks Diglers, – arīdzan ir veca Andersona ideja “jaunās skaņās”. “Bugi-vugi nakšu” pamatā ir iestrādes, ko Andersons mēģinājis īstenot video, būdams vēl amatiera statusā, – tā ir videofilma “Dērka Diglera stāsts” (*The Dirk Diggler Story*, 1988). (Astoņpadsmit gadu vecumā tapusi filma arīdzan ir uzmanības vērts Andersona talanta apliecinājums – viņa



Gvineta Paltrova filmā “Sidnijs”, kas vienlaikus bija pirmie Andersona panākumi un ragu aplaušanas rituāls.

mācai gan stilizēt, gan mērķtiecīgi izmantot “brutālo” video attēla faktūru, imitējot dokumentālā kino nosacījumus.)

Arī “Bugi-vugi nakšu” spēks slēpjas Andersona mākā klausīties un mākā stāstīt – vides detaļās un raksturu niansēs. Neviens no Andersona varoņiem – 70.–80. gadu pornofilmu industrijas “radošajiem spēkiem” – nav nedz izvirtulis, nedz monstros, un arīdzan pati “radošā vide” filmā pasniegta bez pikantu detaļu liekas izgaršošanas. Tas ir tikai business, kurā iesaistīti vairāk vai mazāk veiksmīgi, vairāk vai mazāk ambiciozi cilvēki – katrs ar savu kluso sapni vai kādas drāmas sekām likteni. Andersons prot uzrakstīt garšīgus un telpiskus likteņus, vai tas būtu puisis – nākamais Dērks Diglers, kuru paša māte izlikusi no mājām, vai pornofilmu režisors – dvēselē ideālists, praksē racionāls “porņiķu virpotājs” (Bērts Reinoldss), kura lielais sapnis ir uzņemt istu filmu, istu mākslu, un atstāt pēdas kino vēsturē – nu kaut vai ar oriģināli iecerētu pornofilmu... Tāpēc nav brīnums, ka “Bugi-vugi nakšu” lielākais pārsteigums bija aktierdarbi un scenārijs – blīvs ar savdabīgām raksturu matricēm. Pateicoties tām, pie “Oskara” nominācijas tika gan šķietami vairs īpašus pārsteigumus nesološais Bērts Reinoldss – pornofilmu režisors un jauno talantu atklājēja lomā. Un arī Džuliana Mūra pornozvaigznes, kokainistes un mātes, kurai atņemts dēls, lomā, gūstot gan pirmo oficiālo atzinību, gan mērķtiecīgi tuvojoties savas paaudzes (ap 40) amerikāņu aktrišu līderes pozīcijai. Arī eksreperim, ekscietumniekam un Kelvina Kleina veļas modelim Markam Vālbergam pornoindustrijas jaunās cerības Dērka Diglera loma kļuva



"Bugi-vugi naktis". Džuliana Mūra ir viena no uzticamākajām Pola Tomasa Andersona filmu "sejām".

Bērts Reinoldss un Marks Vālbergs pornoindustrijas klasika un viņa atklājuma lomās.

"Bugi-vugi naktis" Pols Tomass Andersons izspēlēja paša videofilmas "Dērka Diglera stāsts" sižeta aizmetņus.



par principiālu un labvēlīgu karjeras pavērsiena punktu, kaut arī bez rokām taustāmiem suvenīriem.

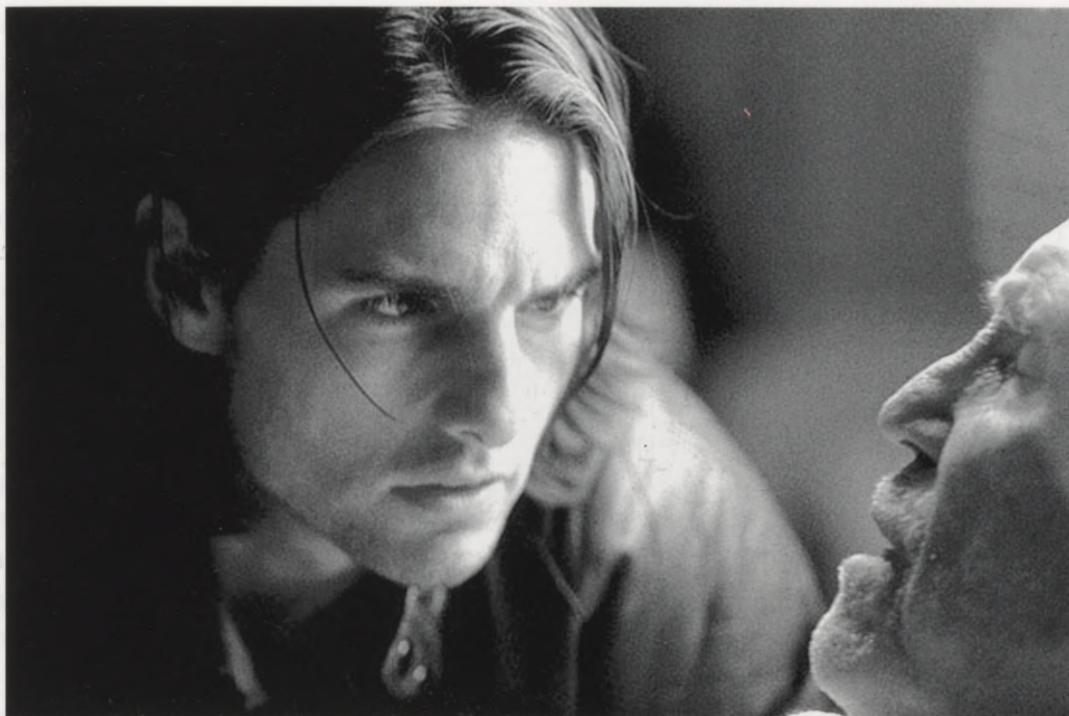
Andersona "Bugi-vugi naktīm" pat īsti nepiestāv apzīmējums "provokatīva filma" – pornoindustrijas profesionālā vide viņa interpretācijā bija tikai un vienīgi telpa, kur sastapties dramatiskiem likteņiem. Turklāt "Bugi-vugi naktis" savdabīgi "saspēlējas" ar vēl vienu pornoindustrijas vēsturei veltītu amerikāņu filmu – Holivudā strādājošā čehu kinorežisora Miloša Formana darbu "Nācija pret Leriju Flintu" (*The People vs. Larry Flynt*, 1996).

Abas tās ar gada distanci "lokālo" pornoindustrijas tēmu padarīja par amerikāņu "lielā kino" intereses objektu. Taču atšķirībā no Miloša Formana par viņu daudz jaunākais Andersons pat nedomāja vicināties ar pornogrāfijas kā demokrātijas augļa un vārda brīvības izpausmes karogu. (Tieši tā savas tiesības izdot pornoizdevumus traktēja varonis iz dzīves Lerijs Flint un arī režisors Milošs Formans – inteligents vīrs, kurš filmas reklāmkampaņas laikā par pornogrāfiju mīlēja diskutēt intelektuāli abstrakti, nenoliedzot, ka pats savā dzīvē ar to neesot saskāries.) Abi ar jauniņo Andersonu viņi spēlēja vienā laucīnā. Atšķirība slēpās vienīgi attieksmē – Andersona "Bugi-vugi naktis" bija gan daudz vitālāks, gan pašironiskāks, gan kārnas morāles ādas nepārstiepts darbs.

Andersona nākamā filma "Magnolija" ir viņa ambiciozākais un riskantākais projekts, kura rezumējums ir lieliskas recenzijas, bet slikta kase ASV, kā arī Berlīnes festivāla galvenā balva. No veselīgi



"Magnolija" –
Pola Tomasa Andersona
vispersonīgākais darbs.
TV medijs un letāla slimība
ir viņa ģimenes pieredze.



biznesa viedokļa raugoties, Andersons tiešām ir riskants "putns" – trīs stundas un pāris minūtes gara sarežģītas struktūras drāma, kas izmanās paralēli vēstīt (vismaz) deviņu vienlīdz "galveno" varoņu likteņstāstus, filmas kulminācijā iepinot sirreālu varžu lietu, var sagādāt galvassāpes tik "nepieradināta" produkta mārketinga speciālistiem. Un sagādāja arī – par spīti "masu mīlētās sejas" Toma Krūza un, pēc paša Pola Tomasa Andersona atzinuma, viņa iecienītākās aktrises Džulianas Mūras klātbūtnei un filmas jau atkal trim "Oskara" nominācijām. Taču, ja atmet ar roku mārketinga speciālistu problēmām, "Magnolija" ir un paliek viens no principiālākajiem amerikāņu kino gadsimta izskaņas darbiem.

Tas ir 1999. gads, kad parādās Sema Mendesa "Amerikāņu skaistums" (*American Beauty*, 1999), Andersona "Magnolija" un mirkli agrāk – Toda Solondza "Laime" (*Happiness*, 1998). Visas tās rotē ap ikdienišķā cilvēka eksistenciālās krīzes tēmu. Un visi trīs šo filmu – formāli drāmu – režisori perfekti pārvalda telpu starp traģisko un komisko.

2000. gada martā britu režisora Sema Mendesa ģimenes drāma "Amerikāņu skaistums" saņēma piecus "Oskarus", sumējot amerikāņu kino "ģimenes diskomforta" tendenci oficiāzā un kino vēstures annālēs iekaltā rezultātā. Kaut arī – vai tieši pateicoties tam – sižeta un struktūras ziņā tā ir viskonvencionālākā un "pieradinātākā" no nosaukto filmu trijotnes. Savukārt Andersona "Magnolija" šajā trio noteikti ieņem visekstravagan-

tākā eksperimenta vietu. Pēc melnā humora un dramatisma koncentrācijas tā gan ir tuvāka Toda Solondza "Laires" pārmērībām (no sagriezta kaimiņa ledusskapī līdz pedofilijas motivam), nevis "Amerikāņu skaistuma" korektajam traģikomismam. (Turklāt "Magnolijas" un "Laires" tuvību uzsver fakts, ka abas tās ir noveļu struktūras darbi.) Abu filmu varoņi ir vientuļi, fobiju samocīti un arī imanenti vardarbīgi cilvēki, kas pašu vājumā iznīcina savus tuvākos. Un katrs no viņiem – tik īpašs ar savu sapratni par laimes formulu...

"Magnoliju" var dēvēt par Pola Tomasa Andersona vispersonīgāko darbu. TV medijs un slimība – tā ir viņa un viņa tuvinieku pieredze. Paša Andersona darba pieredzē ir bijuši arī asistenta pienākumi TV šovā, kas uzkrītoši atgādina "Magnolijas" TV viktorīnu "bērni pret pieaugušajiem", kurā tie nācījas acu priekšā demonstrē savu erudīciju.

Ja gribam, varam meklēt motivāciju Andersona biogrāfijā, kāpēc vairāki no "Magnolijas" varoņiem ir tiešāk vai netiešāk saistīti ar TV industriju un diviem šīs industrijas darboņiem, šova vadītājam un tā producentam, ir vēzis. Arī Andersona tēvs miris no vēža (1997. gadā), arī viņš savā laikā bijis pazīstams TV darbonis – "aizkadra balss" un TV šausmu šovu zvaigzne. Turklāt par Andersona un viņa tēva īpašajām attiecībām liecina arī fakts, ka savas producēšanas firmas nosaukumā viņš ir izmantojis tēva pseidonīmu Gulardi (*Ghoulardi*).



"Magnolijā" Andersons treknī pasvitro vienu un to pašu motīvu: divi filmas varoņi – TV industrijas izcilnieki – mirst no vēža, abi viņi ir nodevuši savus bērnus. Augšējā attēlā – Filips Beikers Hols.

"Magnolijas" varoņu kompānija, kuru stāstus Andersons risina paralēli, ar asu montāžas cirtiem vai arī dinamisku "kameras rāvienu" pārsviežoties no epizodes uz epizodi, ir raibumraiba. No vēža mirstošais TV magnāts, viņa gados jaunā histēriskā sieva (Džuliana Mūra), viņa dēls – seksa guru vīriešiem ar kompleksiem (Toms Krūzs), vēl viena TV zvaigzne, kura specialitāte ir TV spēles ar brīnumbērnu piedalīšanos (pastāvīgais Andersona filmu aktieris, savā laikā arī Sidnijs viņa pirmajā filmā – Filips Beikers Hols), viņa sieva, meita narkomāne, policists, kas iemīlas narkomānē. Plus vēl divi brīnumbērni no TV šova – eksbrīnumbērns, tagad pusmūža viduvējība (Viljams H. Meisijs – brāļu Koenu iemīļotais "nikulīgais tipiņš"),

un jauniņš puīselis no šova, kuram visu laiku ļoti gribas čurāt... Andersons tiepīgi liek varoņiem spoguļoties citam citā, vienu un to pašu motīvu izspēlējot vairāku likteņos. Taču vide (TV šovs), slimības (vēža) sodītie darboņi, to dzīvē pielautās nodevības (no dēla pamešanas līdz meitas seksuālai izmantošanai) un izlolotās zvaigznes (pazemots puīselis ar slapjam biksēm TV studijā un kādreizējais brīnumbērns – tagadējais neveiksminieks) ļauj "Magnoliju" traktēt arī kā dramatisku šaržu par TV kā cinisku un ekspluatējošu mediju, bet tā profesionāļus – kā ētiski destruktīvus "radijumus". Ar piebildi, ka Andersons pat drusku pārceņšas, dublējot un kā ar resnu zīmuli pasvitrojot vienu un to pašu motīvu – par tēvu grēkiem pret saviem bērniem un slimību kā sodu.

Savu varoņu armādu Andersons cauri trīs stundu garam ceļojumam pa viņu intimajām drāmām mērķtiecīgi virza uz varžu lietu. Tas ir "Magnolijas" ekstravagantākais pārsteigums un Andersona atļaušanās žests – mikstu abinieku klājiens, smagi un gaļīgi pakšķēdams, krit pār filmas varoņiem arvien trakāk un trakāk kā sods par viņu grēkiem, kā sirreāla zīme, kas izsīt no normālās, grēciņu saķēzītās dzīves plūsmas, liekot pārvērtēt sevi un "pasauls kārtību".

Kaut arī Andersons tālāk par komentāriem – "neviens dzīva varde filmēšanas procesā nav cietusi" –, kas paralizētu dzīvniecības aizstāvju aktivitātes, publiskajās sarunās neielaidās, vārdes "Magnolijā" līst ar pamatīgu "kultūrvēstures kontekstu" bagāžu. (Senās Ēģiptes un Āzijas tautu kultūrā vārdes ir atdzimšanas simbols, Vecajā Derībā – ķecerības un nelabo garu izdzišanas zīme.)

Pēc "Magnolijas" tapšanas prese Andersonu tiepīgi mocīja ar jautājumu, kāpēc viņš ir tik drūms, būdams tik jauns. "Magnolija ir ļoti personīga filma, es vienmēr rakstu par to, ko es zinu, ko esmu pārdzīvojis. Bet vecumam būtībā nav nozīmes. Lidzīgas emocijas var pārdzīvot arī zīdains," – tā teica Andersons 1999. gadā Berlīnē, atsakoties veikt plašākus ekskursus un vilkt paralēles starp savu pašā pieredzi ģimenē un "Magnolijas" varoņu "ģimeniskuma krīzi".

"Magnolijas" tapšanas laikā Andersons tiepīgi deklarēja, ka esot atklājis jaunu "žanru" – trīs stundu ilgo filmu "žanru", kura specifika un izaicinājums slēpjas prasmē noturēt skatītāja uzmanību tik ilgā laika nogrieznī. Tikpat labi viņš varēja paziņot, ka ir atklājis veidu, kā drāmā ieviest gan sirreālu akcentu, gan mūzikla motīvu, liekot ne no šā, ne no tā daudzajiem varoņiem, mirstošos ieskaitot, filmas vidū dziedāt vienas un tās pašas dziesmas ar gluži simbolisku nosaukumu "Glāb mani" (Save Me) dažādus pantus, pārvēršot to muzikāli emocionālā kulminācijā.

Taču "Magnolijas" šarms slēpjas faktā, ka šķietami eklektiskā un pamatīgā konstrukcija – filma – nesapinas Andersona radītajos spēles

noteikumus. Tā elpo brīvi, nesot līdzī Andersona uzrakstīto varoņu drāmas, diskomfortu, izmisumu un cerību, kaut arī izteiktu tik šķietami pretenciozā veidā kā dziedot... Andersona filmu niansētais, urdīgais skaniskais noformējums vienmēr ir īpašas intereses vērts.

Arī runājot par Andersona nākamo darbu – 2002. gada “Milas skurbuli”, var sākt ar skaņu. Histēriski dinamisku un nervozu diskomfortu radošu skanisko slāni (kurā organiski ietilpst arī industriālie trokšņi). Pati filma, kas, kā jau teikts, sagādāja Andersonam labākā režisora balvu Kannās, ir žanriski divains mutants. Pilnīgi noteikti tas nepieder Andersona “pašizgudrotajam” trīs stundu ilgo filmu žanram. “Milas skurбуļa” garums ir korekts – tikai pusotras stundas. Turklāt pie tik korektas hronometrāžas un lakoniskas formas Andersons, atminoties “Magnolijas” nebūt ne spožos komercpanākumus, nonācis pats, nevis investoru bīdīts un didīts. Filma, kurā galvenajā lomā ir uzaicināts amerikāņu “jēlkomēdiju” aktieris Adams Sandler (Andersona arguments: “Es viņu vienkārši mīlu,” – un tiec nu gudrs, ko nozīmē viņa smaidiņš – ironiju vai sirdsskaidru atklātību preses pūlitim...), pamanās ironizēt gan par melodrāmas žanru, gan Adama Sandlera imidžu vienlaikus. Viss, ko dara Andersons “Milas skurbuli”, ir štampu apstrīdēšana un pieņēmumu graušana. Jau sākot ar aktieru izvēli: Sandler kā komercgabala zīme un smagnējas ārienes britu aktrise Emilija Vatsone – traģiskā Besa filmā “Šķeļot vilņus” (*Breaking the Waves*, 1996, rež. L. fon Trirs) – kā plosošas drāmas apsolījums. Un totāli maldinoši!

Visprecīzāk “Milas skurbuli” varētu raksturot kā romantisku komēdiju (vecpuišos aizsēdējies tips, bodītes īpašnieks, satiek sievieti, kura uzņemas būt iniciatore abu “milas stāstā”, atbrīvojot varoni no viņa neskaitāmajiem kompleksiem), kaut arī filmas jēga ir daudz blīvāka. Andersonam būtiska tēma ir infantilajā, šķietami “reālās dzīves nespējīgā” un nekaitīgajā vīrietī iekodētais imanentais vardarbības lādiņš. (Viņš gatavs brutālai agresijai, lai atbrīvotos no pakalpojuma “sekss pa telefonu” uzmācīgā reketa, un aizrautīgi demolē tualeti romantiska randiņa laikā, kad vajadzētu dūdot mīlvārdiņus.)

Starp citu – Kannās pēc “Milas skurбуļa” pirmizrādes Andersons tikai pāris frāzes mēģināja būt nopietns. Cerams, arī atbildot uz jautājumu, vai viņš nebūtu gatavs uzņemt mūziklu. “Kā es to gribētu! Bet arī “Milas skurbulis” manā uztverē ir mūzikls!” Viņš, protams, pārspilē, lai gan Andersona filmu niansētā un filigrānā skaniskā pasaule tiešām liecina, ka viņš varētu būt lielisks šajā tūkstošgades mijas atdzīvinātajā un aktualizētajā (“Dejotāja tumsā” (*Dancer in the Dark*, 2000), “Mulenrūža” (*Moulin Rouge!*, 2001)) žanrā! Turklāt arī paša Andersona pieredze tam būtu visai labvēlī-



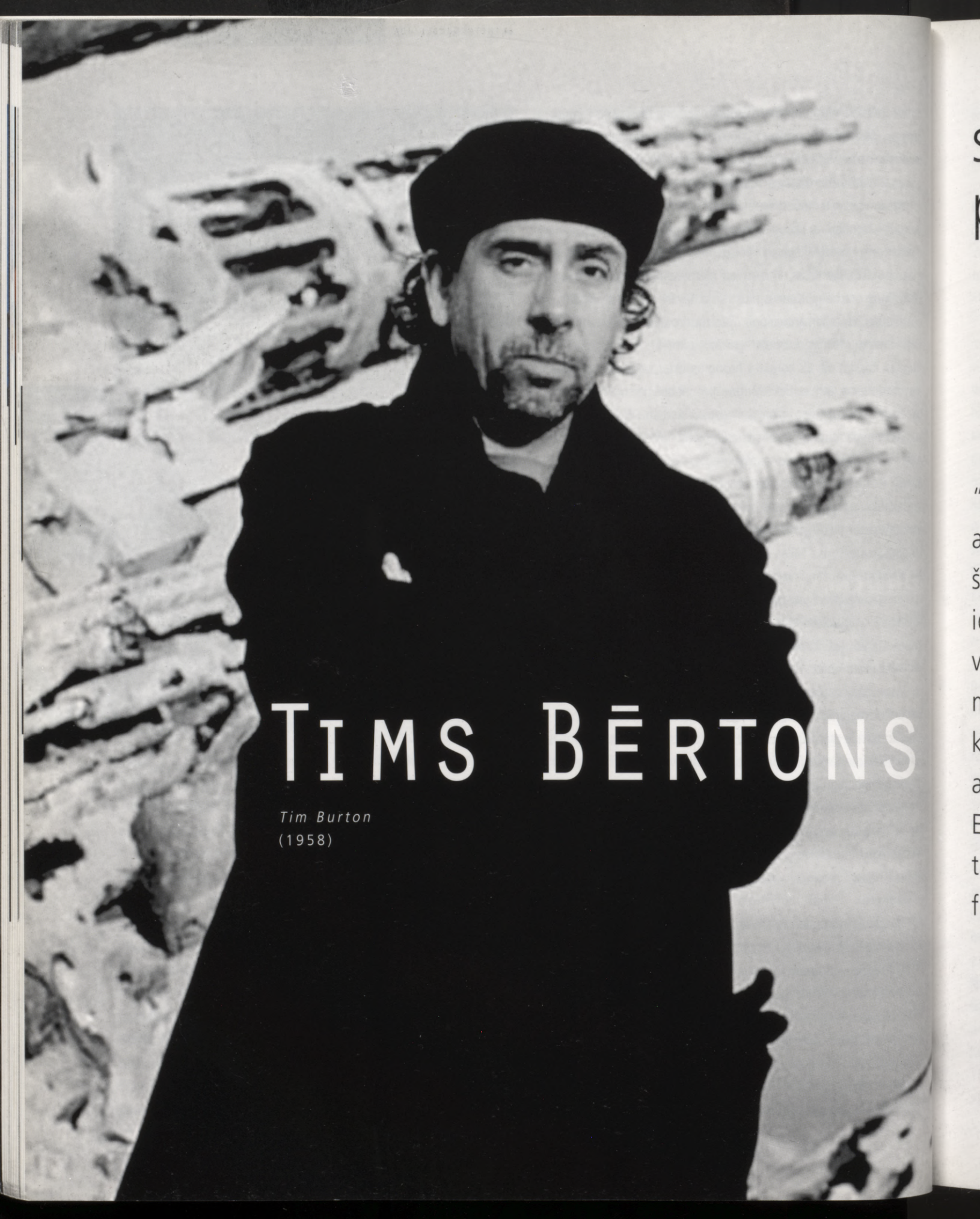
“Milas skurbulis”. Amerikāņu komercfilmu komiķis Adams Sandlerš ļaujās Pola Tomasa Andersona eksperimentiem.

ga – viņš ir vairāku muzikālo klipu autors, veidojis tos galvenokārt savai draudzenei popzvaigznei Fionai Eplai.

“Milas skurbulis” arīdzan rotē ap “ģimenes mēzuma” tēmu gluži tāpat kā “Magnolija” (“Es vienmēr esmu izjutis ģimenes nepietiekamību,” teicis Andersons, atsakoties diskutēt par savām attiecībām ar vecākiem, it īpaši māti.) Gluži tāpat kā Andersona pirmo filmu “Sidnijs” un “Bugi-vugi naktis” varoņi meklēja “tēvu” – aizstāvi, aizgādni, skolotāju, bet “Magnolijas” varoņi pārdzīvoja tēva neesamības vai nodevības sekas, “Milas skurбуļa” varonis meklē sievieti – aizgādni, apčubinātāju, māti. Tikai šādi nolasās Adama Sandlera un Emilijas Vatsones šķietami nesaderīgais duets. Un, kaut arī “Milas skurbulis” piedāvā daudz tradicionālāku struktūru (tikai divi galvenie varoņi – viņš un viņa, korekts, lineārs vēstījums), daudz retinātāku dramatismu, turklāt arī dāsnāku “joku” klāstu (Andersons izvērš joku sēriju par reklāmas bonusu tēmu: pērciet konservus un lidojiet ar lidmašīnu!), tas ir vēl viens Andersona darbs par viņam tik būtisko “ģimenes nepietiekamības” tēmu.

“Milas skurbulis”, protams, atkal ir risks (mārketinga speciālistiem), bet Kannu balva – tikai mazs un, iespējams, Adama Sandlera tipiskās produkcijas patērētājiem absolūti nenozīmīgs arguments filmas komerciālo panākumu vārdā. Taču Andersons turpina izaicināt, filmējot žanriski grūti identificējamus, emocionāli eksplozīvus darbus – filmas, kas tiepīgi pūlas pierādīt, ka var eksistēt receptēm un pieņēmumiem spītējošs autorkino, kaut arī filmēts ar Holīvudas naudisko vērienu.

Kurš kuru uzvarēs, ja uzvarēs, ir atklāts jautājums.



TIMS BERTONS

Tim Burton
(1958)

starp miljoniem un pasakām



Tims Bērtons un viņa bērnības elks – šausmu filmu zvaigzne Vinsents Praiss.

“Manas filmas vienmēr ir autsaiđeru hronikas – es saprotu šādus varoņus, es ar tiem identificējos. Man ir viegli ar viņiem. Savā laikā biju melodramatisks un kautrīgs tīnis, kurš mīlēja zīmēt. Iespējams, aiz bailēm komunicēties. Es nekad neesmu studējis kino, taču esmu uzaudzis ar šausmu filmu un animācijas pieredzi.”

PĒRTIĶU PLANĒTA
2001

LEĢENDA PAR JĀTNIĒKU BEZ GALVAS
1999

MARSS UZBRŪK!
1996

EDS VUDS
1994

BETMENS ATGRIEŽAS
1992

EDVARDS ŠĶERROCIS
1990

BETMENS
1989

BĪTLDŽŪSS
1988

NĪKUĻA LIELAIS PIEDZĪVOJUMS
1985

FRANKENVĪNIJS
1984

VINSENTS
1982



Tims Bērtons ir apveltīts ar viegli pazīstamu režisora rokrakstu, ar savdabīgo stila izjūtu izceldamies Holivudā pierakstīto vidū. Viņa ironiskās, depresīvās un brīžam ciniskās, brīžam aizkustinoši sentimentālās filmas lai kalpo par attaisnojumu tam, ka Bērtonu, par spīti viņa uzticīgajam un uzcītīgajam "dienestam Holivudā", esmu pieskaitījusi "planētai (ne)Holivudai". Filmās, ko kādreizējais Disneja studijas animators uzņēmis kopš savas debijas lielajā kino 1985. gadā, dižojas ne tikai ar izmaksu un peļņu. Vairumā Bērtona filmu ir vēl kādas citas intonācijas – pārāk urdīgas un traģiskas, lai tās gardi noēstos pirms aizmigšanas, bet to vizuālais tēls ir uzkrītoši stilīgs un smalks, lai tās vienkārši izplēnētu atmiņā tūlīt pēc noskatīšanās.

Mūžam izspūrušais, kalsnais un jautri ciniskais simtprocentīgs kalifornietis savas radošās darbības laikā paveicis respektējami daudz un varbūt ir vienīgais no lielajai Holivudas industrijai konsekventi strādājošiem, kura filmās jūtams neatkarīgs gars, pat ja "barotājs" ir multimiljonu industrija. Bērtona radītais "Betmens" (*Batman*, 1989) dižojas visu laiku visienesīgāko filmu tabulā ar nopelnītajiem gandrīz 252 miljoniem dolāru, savukārt viņa komerciālā neveiksme – filma "Eds Vuds" (*Ed Wood*, 1994) – uzskatāma par vienu no stilīgākajām un humānākajām 90. gadu amerikāņu filmām. Tāda ir Bērtona amplitūda.

Kur meklēt Tima Bērtona rokraksta atšifrējumu? Bērbenkā, Kalifornijā, pavadītajā bērnībā, kad Tims Bērtons nemitīgi skatījies klasiskās šausmu filmas, vienlaikus aizraudamies ar zīmēšanu. Viņa mākslinieka dotības pirmoreiz tiek pamanītas visai oriģinālā konkursā – Tima zīmētais plakāts, kas aicina nepiegružot vidi, uzvarēja atkritumu savākšanas kompānijas izsludinātā konkursā, un veselu gadu Bērtonu ģimene varēja izmantot šīs kompānijas pakalpojumus par baltu velti. Vēlāk studējis vizuālās mākslas.

Kalifornijā, saņēmis Disneja stipendiju un pēc institūta beigšanas nonācis Volta Disneja studijā, kur strādājis par animācijas filmu mākslinieku – ar to droši varētu skaidrot viņa filmu smalko vizualitāti un apmātību ar pasakām – skaistām un baisām.

Par Bērtona debiju režijā kļūst sešu minūšu gara melnbalta animācijas filmiņa "Vinsents" (*Vincent*, 1982), kuras galvenā varoņa – puisēna, vārdā Vinsents, – sapnis ir kļūt līdzīgam aktierim Vinsentam Praisam – klasiskam tēlotājam Bērtona bērnībā tik iemīļotajās šausmu filmās. Bērtonam pat izdodas uzaicināt savu kādreizējo elku Vinsentu Praisu ieskaņot filmiņu. Vēl pēc gadiem jau betmeniādas garšu sajaukušais Bērtons uzaicina Praisu vēlreiz – zinātnieka lomā filmā "Edvards Šķērrocis" (*Edward Scissorhands*, 1990). Par spīti, tam, ka Disneja studijas šefi uzskata "Vinsentu" par pārāk drūmu un bērnu auditorijai nepiemērotu, tā piesaista kritikas uzmanību un iegūst dažu labu balvu (piemēram Čikāgas festivālā), nogludinādama ceļu Bērtona nākamajiem projektiem. Arī 29 minūšu garajai spēlfilmā "Frankenvinijs" (*Frankenweenie*, 1984) Bērtons sacer sižetu, turpinot atgādināt par savu bērnības mīlestību – klasiskajām šausmu filmām. Tās sižeta pamatā ir stāsts par puisēnu, kurš rada "frankenšteinu", atdzīvinot savu suni. Disneja studija jau atkal uzskata Bērtona izpausmes par pārāk depresīvām, un filma pie skatītāja tā arī nenonāk.

1985. gadā Bērtons pamet Disneja studiju, lai režisētu savu pirmo lielo filmu "Nikuļa lielais piedzīvojums" (*Pee-wee's Big Adventure*, 1985), padarot Amerikā populāro komiķi Polu Rūbensu – "sikaļu Hermani" – par pilnmetrāžas filmas varoni. Precīzāk – komiķis, noskatoties Bērtona isfilmās, uzskata, ka tieši šis divdesmit septiņus gadus vecais puisis būs labs režisors "sikaļas Hermaņa" pārceļšanai uz lielā ekrāna. Filma tiek atzīta par amizantu un veiksmīgu, Bērtona ironiju un filmas vizuālo smalkumu kritiķi dāsni slavē. Arī savā nākamajā darbā "Bītldžūss" (*Beetlejuice*, 1988), komēdijā ar traģiski sirreāliem akcentiem (tā vēsti par tikko miruša jauna pāra – spoku – un viņu mājas jauno saimnieku attiecībām), Bērtons pārliecinoši izspēlē savus stila izjūtas trumpjus, kā arī aktierus Maiklu Kītonu, Džinu Deivisu un pavisam jauniņo Vinonu Raideri, pierādīdams savu ķērienu veidot "ģimenes filmas". Ar piebildi – filmas, kurām nav svešas traģiskas un nopietnas intonācijas.

Toreiz trīsdesmitgadnieka Bērtona rokrakstā, pedantiski izkoptajā filmu vizuālajā telpā *Warner Bros.* dūži saskatīja potences, kas ļautu Bērtonam no mazliet rezignētu, ģimenesku, pagaidām komerciāli pieticīgu filmu režisora, turklāt apveltīta ar nepārprotamu mākslinieka ķērienu un ambīcijām, iziet miljonu aprītē. Tie, kas izraudzījās Timu Bērtonu par komiķu varoņa Betmena pirmo atdzīvinātāju uz

lielā ekrānā, nekļūdījās: viņš izrādījās gana asprātīgs un, kā pats apgalvo, gana depresīvs, lai kino atdzīvinātā komiksu pasaule kļūtu par notikumu.

Tima Bērtona pasaku stāstnieka un mazliet depresīvā fantasta talanti, kas barojušies no amerikāņu šausmu filmu leknā "mēslojuma", šķiet, to vien bija gaidījuši, lai komiksos nodrillēto sižetu par siks pārņircilvēka cīņu pret Jauno pārvērstu par desmitgades notikumu. Turklāt iestrādātu "Betmena" turpinājumiem precīzas vizuālā stila matrices.

Tima Bērtona "Betmens" vizuāli sasauca ar vēl viena amerikāņu režisora – Terija Giliama, kurš savu darbību sācis kā mākslinieks, – vizijām un īpaši viņa urbānisko antiutopiju "Brazīlija" (*Brazil*, 1985). Taču atšķirībā no sava kolēģa Giliama, kas Holivudas industrijā izpelņijies neērtu un nepakļāvīgu režisora statusu, Bērtons ar šarmantu vieglumu spēj gan apvienot nepārprotami komerciālus projektus, gan laiku pa laikam ļauties "tirajai mākslai" bez miljonu peļņas pretenzijām. Taču arī viņš ir līdzdalīgs vienā no grandiozākajām peļņas kampaņām Holivudas vēsturē – četri gigantiskie "Betmena" opusi ir ienesuši ap miljardu dolāru, kam droši var pieskaitīt pusmiljardu par videokasetēm un blakusproduktiem ar Betmena zīmi. (Tieši ar Tima Bērtona 1989. gada "Betmenu" sākās līdz šim neredzēta reklāmkampaņa, Betmena simboliku – ovālo melno siks pārņircilvēka zīmi uz dzeltenā fona – tirāžējot uz krūzēm, krekliem, rotaļlietām. Bet tas nu uz mākslu nekādi neattiecas...)

Par aizkustinoši naivu atgūšanos pēc betmeniādas uzsākšanas Bērtonam kļūst filma "Edvards Šķērocis". Pasaka par autsaideru un mietpilsoņu baru, kas piecīš no viņiem atšķirīgo, kamēr tas gatavs izdabāt un iztapt tvikstošām un dikām māsaimniecēm niecīgajā un nolāzītajā Amerikas mazpilsētiņā, kura tik līdzīga gan Deivida Linča saldi uzpucētajām pilsētiņām *à la* Tvinpīka, gan desmit gadus vēlāk tapušās Sema Mendesa traģikomēdijas "Amerikāņu skaistums" (*American Beauty*, 1999) glaunajam un trulajam miestam. Pat debess Bērtona filmā ir tikpat dekoratīvi zila, cik Deivida Linča filmās "Zilais samts" (*Blue Velvet*, 1986) sākuma epizodēs, pirms vēl ir notikusi ielūkošanās noslēpumu un patoloģiju dziļēs, kas klasiskajās Linča filmās mutuļo aiz glītās virskārtās. Taču "Edvards Šķērocis" ir filma, ko droši var skatīties kopā ar bērniem kā "ģimenes filmu" (tātad auditorija tai ir maksimāli plaša) – pasaku, kurā Bērtons nav ļāvis pārlietu vaļu kaislībai uz baisām intonācijām. Zem panciski uzčubinātā matu cekula un biežā Edvarda Šķēroča grima ir pagrūti pazīt Džoniju Depu, aktieri, kas 90. gados savas labākās lomas saņēms divu režisoru – Tima Bērtona un Džima Džarmuša – filmās. "Edvards Šķērocis" kļūst par viņa sadarbības sākumu ar Bērtonu, savukārt abu kopdarbā "Leģendā par jātnieku bez galvas" (*Sleepy*



"Edvards Šķērocis" – melanoliska pasaka par autsaideru, kura rokas kā šķēres vienlaikus ir radošs un destruktīvs instruments. Filmas varoni Bērtons uzzīmējis jau tiņa gados. Lomās – Džonijs Deps un Vīnona Raidere.

Hollow, 1999) viņš nospēlēs lomu, kas būtībā līdzināsies varonim no Džima Džarmuša filmas "Mironis" (*Dead Man*, 1995).

Puisis Edvards ar šķērēm roku vietā būtībā ir vēl viena Bērtona parafrāze par Mērijas Šellijas reiz radīto mākslīgā cilvēka Frankenšteina mitu. Arī šo būtņi, vārdā Edvards, ir radijais nevis Dievs, bet cilvēks, turklāt nepaspējot pabeigt savu darbu. Večuks zinātnieks (Vinsents Praiss), kura roku darbs ir Edvards, mirst brīdī, kad apsola viņam uzdāvināt Ziemassvētkos to, ko viņš visvairāk vēlas – rokas, īstas rokas griezīgo šķēru konstrukciju vietā.

Bērtona radītais mākslīgais cilvēks Frankenšteins – Edvards Šķērocis negrasās atriebties cilvēkiem par to, ka tie pārkāpuši sev Dieva dotās pilnvaras, viņš ir gana paklausīgs, lādzīgs un gatavs gan apcirt krūmus, piešķirot tiem visneiedomājamākās formas, gan



Eda Vuda par "visu laiku vissliktāko" nodēvētā 1959. gada filma "Devītais plāns no kosmosa", kurā spēlēja arī somu izcelsmes 50. gadu amerikāņu šausmu šovu zvaigzne Vampīra (istajā vārdā Maila Nurmi).



suņus, gan safrizēt čaukstošās miestīņa tantes. Filma jau atkal piedāvāja Bērtona stila komplektu – perfektu, rotaļīgu un ironisku vizualitāti un šausmu filmas cienīgā Frankenšteina mīta pārgērbšanu pasakas žanram.

Savā ziņā melanholiskā pasaka "Edvards Šķērrocis", kurā blīvs no durstīgām un precīzām Amerikas realitātes zīmēm, pierādīja gan to, ka Bērtonam ar "Betmenu" nekad nebūs gana, gan to, ka viņam vienmēr būs divi rēķini: viens ar lielo Holivudu, otrs tikai pašam ar sevi.

Un tomēr Betmens atgriežas, un Bērtons režisē atkal. 1992. gadā tapusi filma "Betmens atgriežas" (*Batman Returns*), kaut arī kļuva par gada ienesīgāko Holivudas produktu, tika atzīta

Džonijs Deps un Mārtins Landaus 1995. gadā Kannās.



Eds Vuds – Džonijs Deps – kinorežijas apsēstais, kurš apkrauts ar "vissliktākā režisora" lāstu. ...

par nekomerciāli drūmu un depresīvu – pat par spīti seksīgās kaķsievietes Feiferes lateksfetišķiskajam kostimam.

Ja Bērtons būtu "normāls" Holivudas režisors, viņam nevajadzētu atgūties atkal – šoreiz ar animētu autorfilmu "Murgs pirms Ziemassvētkiem" (*The Nightmare Before Christmas*, 1993), kuras projektu viņš bija lolojis gadus desmit. Un, ja vēl Bērtonam bija palikusi kaut kripata nepatikas pret Betmenu un tā atgriešanos, viņa nākamā aizmiršanās kompromisu un peļņas virsuzdevumu nesamočītas mākslas telpā ir melnbaltā traģikomēdija "Eds Vuds" – viena no savdabīgākajām amerikāņu 90. gadu filmām. Turklāt "Eds Vuds", ko Bērtons rādīja 1995. gada Kannu festivālā, dēvējams par režisora intimāko un personiskāko darbu. Tā ir gan viņa atzišanās simpātīgās amerikāņu kino vēsturei un "visu laiku vissliktākajam" režisoram Edam Vudam (šādu oficiālu apzīmējumu viņam piekarināja 50. gadu prese), ko filmā nospēlēja Bērtona milulis aktieris Džonijs Deps, gan šarmanta un traģiska ironija par kinobiznesa spēles noteikumiem, tās varoņiem un melnajām avīm.

Ekscentriskais Eds Vuds piederīgs otrajiem – melnajām avīm, fanātiskajiem kino mīlētājiem. Viņa opusus pasaule (un kritiķi) novērtēja kā diletantisku neprātu, kaut pats Eds Vuds tos veidoja ar milzu entuziasmu un teju sirds asinīm. Taču kino vēsture ir vēlīga – tā saglabā ne tikai ģēniju, bet arī dažāda laba ekscentriskā neveiksmnieka vārdu. Šajā ziņā Edam Vudam ir paveicies. Par spīti faktam, ka kritiķi ar dzelzs naglām Eda Vuda vārdam ir pienaglojuši visu laiku vissliktāko zinātniski fantastisko filmu autora godu, kino vēsturē (kaut ar minuszīmi) ir aizķērusies filma "Devītais plāns no kosmosa" (*Plan 9 From Outer Space*, 1959). Tur lido skārda šķīvīši ar citplanētiešiem, mākonīši ir no tīras vates un kosmiskie brīnumi tiek uzburti ar pašdarbniecisku sirsnību, kas ir gluži vai aizkustinoša, zinot, ka trīsdesmitgadīgais Eds Vuds tos radīja 1959. gadā. Cinoties



Tīma Bērtona uzticamā "seja" Liza Marija 50. gadu TV zvaigznes Vampīras lomā filmā "Eds Vuds".



Eds Vuds un Bēla Lugoši – Džonijs Deps un Mārtins Landaus.
Režisors – kiča ģēnijs, kurš kļuva par narkotiku sagrautās izbijušās
Holivudas zvaigznes Drakulas lomas tēlotāja Lugoši pēdējo balstu.

ar naudas trūkumu, kompromisiem, sponsoru – no miesniekiem līdz baptistiem – iegribām, viņš vienmēr bija dzirkstošs, azartisks, kino mīlestības apmāts un norūpējies tikai tajos brīžos, kad pats sevi salīdzināja ar kinoreizijas ģēnija un kādreizējā brinumbērna Orsona Velsa "attīstības grafiku". Vismaz tāds ir Tims Bērtona un Džonija Depa radītais Eds Vuds – ideju pārņemts, vienmēr darbīgs, ar Velsa filmas "Pilsonis Keins" (*Citizen Kane*, 1941) plakātu pie sienas (ģēniju piemēri iedvesmo!), un tikai visdrūmākajos brīžos – pēc kārtējās filmas izsvilpšanas pirmizrādē – viņš piemin, ka Velss savu "Pilsoni Keinu" ir radījis 26 gadu vecumā, bet viņam jau ir trīdesmit.

Bērtona "Eda Vuda" šarms balstās gan tās melnbaltajā attēlā, gan vizuālajā stilistikā, kurā aprīnījamā kārtā režisoram ir izdevies savienot sev tik mīlo Holivudas klasisko šausmu filmu tradīciju ar vienu no Eda Vuda tā mīlētā Orsona Velsa klasiskās filmas "Pilsonis Keins" atklājumiem, proti – "griestu principu". Velss kopā ar savu operatoru Gregu Tolandu bija pirmie, kas izmantoja dekorācijā vertikālās telpas norobežotības principu, filmējot no zema rakursa un ļaujot kadrā parādīties arī griestiem. Bērtona, kā jau amerikāņu filmu kultūras bērns, "Edā Vudā" kā medusmaizi apspēlē šo plastisko atsauci uz "Pilsoni Keinu", ko kritiķi nebeidz dēvēt par vienu no visu laiku vislabākajām filmām pasaules kino vēsturē.

Fakts, kas aizkustinājis pašu Timu Bērtonu, izraisot viņā interesi par Edu Vudu, nebūt nav Vuda izslavētā koķetērija ar transvestismu

un vājība pret sieviešu angoras jaciņām, bet gan tas, ka Vuds savās sliktajās filmās bija atradis vietu Bēlam Lugoši – 1959. gadā jau vecam, narkotiku novājinātam, Holivudas aizmirstam vīram, kura zvaigžņu stunda reiz bija Drakulas tēls 30. un 40. gadu šausmu filmās.

Džonija Depa azartiskā Eda Vuda un aktiera Mārtina Landaua tēlotā Bēlas Lugoši – bez jēlkādiem iztikas līdzekļiem palikušās izbijušās Holivudas zvaigznes – attiecības būtībā ir Bērtona filmas cilvēcī-gais kodols. Vuds satiek Lugoši īsu brīdi pirms viņa nāves, lai kļūtu par viņa pēdējo draugu un balstu – gan Lugoši izmisīgajos mēģinājumu atteikties no narkotikām, gan mēģinājumā uzturēt vecā vīra sparū ar sīkām lomiņām savās "visu laiku vissliktākajās filmās". Lugoši loma jāva aktierim Mārtinam Landauam (puspiemirstam – gluži tāpat kā viņa varonis Lugoši) saņemt "Oskaru". Savukārt Džonijam Depam transvestīta un filmu fanātiķa Eda Vuda veidolā nospēlēt vienu no savām labākajām karjeras lomām.

Starp citu, pēc Bērtona filmas "Eds Vuds" nākšanas klajā pašā Vuda filmām tika pievērsta milzu interese, nostiprinot to ekstravaganto – kulta filmu – statusu.

Tieši "Edā Vudā" reālas (kā vairums filmas personāžu) 50. gadu TV zvaigznes Vampīras lomā pirmo reizi uz ekrāna parādījās Liza Marija – savdabīgas ārienes aktrise, Bērtona draudzene, kurai viņš atvēl sīkas, ekscentriskas, taču noteikti pamanāmas lomiņas visās savās nākamajās filmās.

Pēc personīgā un šarantā "Eda Vuda" Bērtona, šķiet, bija nolēmis iekāpt sava varoņa Vuda čībās, ķeroties pie fantastikas žanra. Protams, izmantojot visu 90. gadu vidus piedāvāto Holivudas specefektu arsenālu, nevis pašrocīgi plivīnot skārda bļodiņas (lidojošos šķīvīšus), kā to nācās darīt Edam Vudam.

Parodiju par Holivudas fantastikas filmu štampiem "Marss uzbrūk!" (*Mars Attacks!*, 1996), kā nojaušot tuvinā millenniuma izraisīto "pasaules gala gaidīšanas histēriju" Holivudas fantastikas žanra filmās, Tims Bērtona pat prezentēja Berlīnes kinofestivālā, šķietami vēloties atkārtoti dzirdēt kinoprofesionāļu gavīles, kādas Kannu festivālā izraisīja "Eds Vuds". Atbildēt uz jautājumu, pie kuras no Bērtona dabām – mākslinieka vai komercfilmu režisora – pieskaitīt "Marss uzbrūk!", ir pagrūti. Varbūt tāpēc filmas preses konferencē Berlīnē kāds žurnālists Bērtonu uzrunāja: "Mister Vud..." Diez vai tā bija kļūda, drīzāk zīmīgs mājienis, ka atkal jau Bērtona ir sekojis savam "bioloģiskajam pulkstenim", filmējot pārmaiņus darbus vai nu ar mākslas, vai komerciālu pamatvērtību. "Marss uzbrūk!" azartiski rosās komercikino lauciņā, tajā pašā laikā visai indīgi ironizē par tā štampiem. Kaut arī tiem, kas Bērtonam gribēja norādīt, ka viņu piemeklējis Eda Vuda – sliktas fantastiskas filmas

režisora – liktenis, Bērtona varēja strīdēties pretim. Viņš ir radījis tikai un vienīgi parodiju par, iespējams, 90. gadu vismuļķīgāko ASV kases grāvēju "Neatkarības diena" (*Independence Day*, 1996), kur kosmiskie ļaundari, vācu cilmes režisora Rolanda Emeriha vieglās rokas vadīti, uzbruka ASV varas un stabilitātes simboliem, ka šķīst vien. Tomēr Bērtona filmai "Marss uzbrūk!" nebija īstu panākumu nedz komercijas, nedz kinomākslas interesentu aprītē. Parodija par līdz zobiem un trulumam amerikānisko "Neatkarības dienu" pa prātam neizrādījās nedz Tima Bērtona ironijas objektam – Amerikai, nedz arī Eiropai. Iespējams, ka acīs krita gan Bērtona komerciālās pretenzijas, komplektējot filmas aktierkomandu (Džeks Nikolsons, Glēna Klouza, Pīrss Brosnans), gan tajā pašā laikā vēlme ciniski ironizēt par ienesīgiem Holīvudas mītiem un žanra shēmām... "Savējie" nepiedeva, "svešie" – nesaprata.

Nākamajam Bērtonam darbam pēc komerciālās filmas "Marss uzbrūk!", kā izrietētu no viņa daiļrades loģikas, vajadzēja būt personīgai un smalkai atpūtai no "lielās Holīvudas spēlēm". Tomēr 1999. gadā tapusi filma "Leģenda par jātnieku bez galvas" ir daudz



"Es vienmēr esmu gribējis uzņemt pasakas – ideālas pasakas, kuras uz ekrāna neizskatītos pēc infantila joka." (Tims Bērtons)

"Leģenda par jātnieku bez galvas" – šausmu stāsta un pasakas sintēze.



pretrunīgāks darbs. Kaut arī šķietami Bērtons ir atgriezies sev tuvos tēmu (realitāte pasakas veidolā), stila un noskaņu lokos, filmas 65 miljonu lielais budžets diktē savus noteikumus, kuros režisors izmanās justies pat visai omulīgi. 1779. gadā tapušais Vašingtona Ēringa romāns ļāva Bērtonam radoši izvērsties sev tuvajā šausmu filmu teritorijā, atminoties arī bērības kaislības, kuras viņš piesauca jau pirms filmēšanas sākuma, – 50. un 60. gadu amerikāņu šausmu filmas. Vēl – un tas nav maznozīmīgi – viņš atgriežas pie Džonija Depa (Edvarda Šķērroča, Eda Vuda, šajā filmā – izmeklētāja Išabota Kreina) – divaina ekscentriķa zīmes savu filmu telpā.

Tomēr Bērtons kategoriski izvairās no tik izdevīgās ģimenes filmas statusa un tātad arī auditorijas, "Leģendā par jātnieku bez galvas" akcentējot šausmu filmas, nevis pasakas stilistiku.

Sīžetu par jauniņā un racionālā izmeklētāja Išabota Kreina nokļūšanu Miegainajā ielejā, kurā norisinājušās daudzas slepkavības, un viņa samierināšanos ar domu, ka šoreiz tiešām slepkavībās vainojami pārdabiski spēki, Bērtons izvērs skarbi un bez kompromisiem. Kaut arī viņš mikšē romantiska mīlasstāsta līniju, detektīva, šausmu filmas un pasakas žanrus, kaut arī pašvērtīgi spokaini glezna ir filmas vizuālā telpa, panāktais psiholoģiskais

efekts ir līdzvērtīgs stindzinošai šausmu filmai. Atšķirībā no savas kādreizējās filmas "Betmens atgriežas", kam tika pārņemts nekomerciāls smagums, nigrums, nihilisms un kas tur vēl, "Leģendā par jātnieku bez galvas" Bērtons varēja atļauties būt gan nežēlīgs, gan depresīvs, pat necenšoties koķetēt ar auditoriju, un tomēr izmanījās vinnēt (ja piesaucam filmas peļņas skaitļus). Viņa stilista un mākslinieka talanta izpausmes (vide, anturāža) arī šajā filmā, kā parasti, ir nevainojamas un noskaņu veidojošas. Jā, protams, šermuļus uzdzenošas un drūmas.

Tas Bērtonam pietāv – kādā no preses konferencēm (Berlīnē) viņš atļāvās izsviest apzīmējumu, ka esot depresīvs cilvēks. Bet depresīvam cilvēkam, kurš kopš bērības skatījis šausmu filmas, pietāv arī "Leģendā par jātnieku bez galvas" filmēt Lizu Mariju Išabota Kreina mātes lomā, kuru sadistiski nomocījis varoņa tēvs.

Tik tikko pabeidzis "Leģendu par jātnieku bez galvas", Bērtons piekrit 20 Century Fox piedāvājumam veidot "rimeiku" 1968. gada filmai "Pērtiķu planēta" (*Planet of the Apes*, rež. F. Dž. Šafners), kas savā laikā ieguvusi kulta filmas statusu, inspirējusi četrus turpinājumus un TV sērijas. Filma, kuras budžets tika lēsts uz 100 miljoniem un kuras projekts Bērtona rokās nonāca jau pēc tam, kad par



"Pērtiķu planēta" – pirmā Bērtona filma, kurā viņš atsakās no uzticības varonim – autsideram, nepieņemtajam. Grims un kostīmi uzvar Timu Bērtonu.

varbūtību ar to strādāt bija interesējušies gan Kriss Kolambuss, gan Džeimss Kamersons, šķietami dēvējama par Bērtona visnetipiskāko darbu. Iemesls – paša Bērtona stila totāla neatpazītamība, jo tikpat labi šo filmu – grima mākslas šedevru (grimu “Pērtiķu planētas” “iemitniekiem” veidoja seškārtējs “Oskaru” laureāts Riks Beikers) – būtu varējis veidot jebkurš cits no Holivudai piederīgajiem režisoriem. Par spīti Bērtona reputācijai žonglēt uz komerciālu un ļoti individuālu filmu robežas, “Pērtiķu planēta” bija tā matrice, kurā absolūti nebija vajadzīga Bērtona individualitāte. No rietumos tik populārā sižeta – Pjēra Bula romāna vizualizēšanas (milzīgu mērogu, grima mākslas un 17 nedēļu ilga filmēšanas varoņdarba) Tims Bērtons atgriezās ar smagnēju, statisku, stīva galvenā varoņa Marka Vālberga kronētu vēstījumu par pērtiķu planētas “apgriezto kārtību”, pērtiķiem uzurpējot radības kroņa statusu. Tik vien bija bērtonisma kā viņa šķietami mūžīgā Liza Marija piemilgās orangutānietes – pērtiķu senatora sievas – sīklomā un ironiskais filmas fināls, kad galvenais varonis, laimīgi nonācis uz dzimtās planētas Zemes, atskārš, ka totāla pērtiķizācija ir notikusi arī šeit – planētā, kam vajadzēja kļūt par viņa glābiņu. Piemineklim, kas imitē Amerikas prezidenta Franklina Rūzvelta monumenta aprises, ir maza, smejoša pērtiķa galviņa.

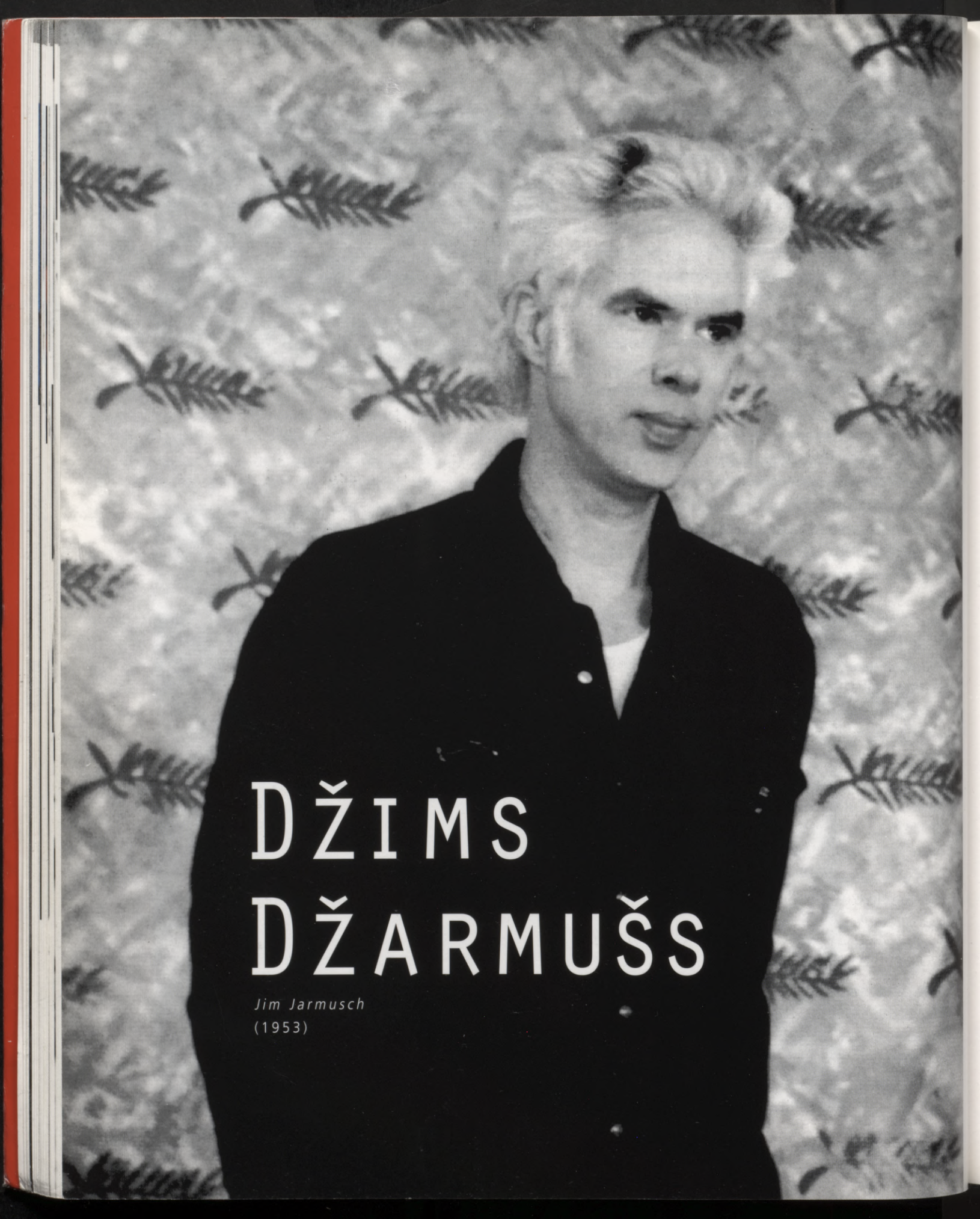
Tomēr būsim precīzi – peļņas izteiksmē “Pērtiķu planētu” par Bērtona neveiksmi dēvēt nevar. Viņa dārgākā un vērienīgākā filma tikai ASV vien nopelnīja 180 miljonus, kļūdamā jau par ceturto Bērtona darbu, kas tiek pāri 100 miljonu peļņas atzīmei (35 miljonus izmaksājušais “Betmens” ASV tiek pie 250 miljoniem, 80 miljonus izmaksājušais “Betmens atgriežas” nopelna 163 miljonus, “Leģenda par jātnieku bez galvas” – 101 miljonu). Protams, Bērtona komercuzvaru sarakstā nav viņa personīgākās un smalkākās filmas “Eds Vuds”...

Savukārt filmu tapšanas blīvums ļauj cerēt, ka Tims Bērtons vēl atgriezīsies citā spēles placdarmā, kur galvenais un vienīgais nav grandiozas peļņas uzdevums. Ko elegantais lavierētājs starp lielās naudas diktātu un savu patību – stilizētu šausmu filmu un sentimentālu pasaku garšas izjūtu – darīs tālāk? Iespējams, izdos kādu grāmatu, iespējams, producēs kādu cita režisora filmu – kā viņš to mēdz darīt. Iespējams, aizmirsīsies kādā līdz matu galiem personīgā darbā. Viens gan – diez vai viņš kādā no savām filmām vairs sacerēs sīklomas Lizai Marijai, jo kopš “Pērtiķu planētas” Bērtons arvien uzcītīgāk uzturas Eiropā un viņu abu stāsts jau pieder pagātnei.



Helēna Bonema-Kārtere un Tims Bērtons filmas “Pērtiķu planēta” tapšanas laikā. Šai tipiski holivudiskajai filmai Bērtona individualitāte izrādījās lieka.





DŽIMS
DŽARMUŠS

Jim Jarmusch
(1953)

brīvības kodi



Džims Džarmušs, Vims Venders un filmas
"Par desmit minūtēm vecāks" uzņemšanas grupa
Kannās 2002. gadā.

"Mani interesē cilvēka izvēle – kā un ar kādām idejām tu dzīvo, kam seko. ..man patīk Džeka Keruaka teiciens par budistiem, kas redz apvērstu pasauli. Kad amerikānis skatās pa logu, viņš redz ēkas, struktūras kā pozitīvas vērtības. Mani draugi indiāņi redz debesis un kokus kā pozitīvas vērtības, bet visu, ko izveidojusi cilvēka roka, – kā negatīvas. Mani vienmēr ir interesējuši cilvēki, kas redz pasauli ar kājām gaisā."

PAR DESMIT MINŪTĒM VECĀKS.
INT. TREILERIS. NAKTS
2002

SPOKU SUNS: SAMURAJA CEĻŠ
1999

ZIRGA GADS
1997

MIRONIS
1995

NAKTS UZ ZEMES
1991

NOSLĒPUMU VILCIENS
1989

ĀRPUS LIKUMA
1986

DĪVAINĀK PAR PARADĪZI
1984

JAUNĀ PASAULE
1982

MŪŽĪGĀS BRĪVDIENAS
1982

Nujorkieša Džima Džarmuša filmas "Ārpus likuma" (*Down by Law*, 1986), "Nakts uz zemes" (*Night on Earth*, 1991), "Mironis" (*Dead Man*, 1995) amerikāņu neatkarīgā kino aprītē ir tikpat pazīstamas kā savos vēlos četrdesmit esošā jauneklīgā režisora sirmi spurainais matu ērkulis.

Džarmušu uzskata par principiālāko Amerikas neatkarīgā kino režisoru, kas konsekventi ir noraidījis itin visus lielās Holivudas piedāvājumus. Viņu dēvē par Ņujorkas gara izteicēju, minimālistu, kaut gan tikai dažu viņa filmu – pašu pirmo ("Mūžīgās brīvdienas" (*Permanent Vacation*, 1982) un "Dīvaināk par paradīzi" (*Stranger than Paradise*, 1984)) un filmas "Spoku suns: Samuraja ceļš" (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) – darbība notiek šajā pilsētā, kurā Džarmušs atklāj kolorītus tipus, īpatņus un "minoritātes".

Par spīti savai piederībai Ņujorkai, tās intelektuāli autsaideriskajai "spicei", Džarmušs nāk no Akronas, nelielas pilsētiņas Pensilvānijā, bet nekad isti neesot juties tur iederīgs. Tur visiem esot bijuši konkrēti sapņi par "amerikāņu skaistuma" kritērijiem: divas mašīnas, māja, krāsu televizors – un nekā vairāk.

Viņa tēvs bija sīks biznesmenis, kādreiz mācījies jurisprudenci, un bija iedomājies šo ceļu arī dēlam. Džarmuša aiziešana uz Ņujorku un kino studēšana Ņujorkas universitātē radija atsvešināšanos abu starpā, turklāt atšķirībā no dēla tēvs neieredz Ņujorku līdz tādai pakāpei, ka izvairās no šīs pilsētas visiem iespējamiem veidiem. Savukārt Džims Džarmušs vismaz divās savās filmās ir piešķīris visai būtisku nozīmi vietai, kur dzimis viņa tēvs, – Klīvlendai. Gan filmā "Dīvaināk par paradīzi", kurā tā ir ungāru emigrantes Evas sapņu pilsēta, gan "Mironi", apveltot Džonija Depa varoni Viljamu Bleiku ar "dzimto pilsētu – Klīvlendu".

Par toreiz 29 gadus vecā režisora diplomdarbu kļūst "Mūžīgās brīvdienas" – filma, kurā daudz autobiogrāfisku motīvu, arī jauna cilvēka adaptācija Ņujorkā. Gan šajā, gan citās agrīnajās filmās Džarmušs jau deklarē, ka viņu interesē autsaideri, tādu cilvēku skatpunkts, kuri nejūtas piederīgi Amerikai, un atzīst, ka tur lielā mērā vainojamas viņa paša izjūtas. Vai tā būtu japāņu tūristu acīm skatītā roka dievkleja Preslija pieminekļpilsēta Memfisa ("Noslēpumu vilciens" (*Mystery train*, 1989)), Klīvlendas klerka acīm Mežonīgajos rietumos, amerikāņu klasisko vesternu telpā, ieraudzītā pilsēta ar nosaukumu *Machine* (Mašīna) ("Mironis") vai tā pati tukšā, saltā, pārsvarā interjeros atrādītā Ņujorka un Klīvlenda, kuru redz ungāru emigrante ("Dīvaināk par paradīzi"), vai mainīgās Amerikas ainavas, skatītas izbēguša cietumnieka itālieša (Roberto Benīni) acīm ("Ārpus likuma").

Džarmuša Ņujorku apdzīvo ungāru emigrants, kas konsekventi atsakās šeit sarunāties jēlkādā citā valodā, izņemot angļu, te rosās itāļu gangsteru "biospora", vienīgi franču valodā runājošs nēģeris

un viņa tautas brālis, kurš savukārt dzīvo pēc japāņu samuraju goda kodeksa ("Spoku suns: Samuraja ceļš"). Džarmušs savas Amerikas veidolu, kas ieraudzīta svešinieku, imigrantu, marginālu tipu acīm, izētimē tikpat pamanāmi kā savu vietu Amerikas neatkarīgā kino ainavā.

Eksistē vesela Džarmuša "savējo" kopība, draugu, gara tuvinieku, kāds teiktu – "tusiņa biedru" kompānija. Viņi laiku pa laikam parādās cits cita darbos, piešķirot tiem "savējo" saspēles šarmu. Džarmušs nereti piedalās savu draugu filmās (Mikas Kaurismeki, Raula Ruisa darbos), turklāt savās filmās viņš iekļauj ikonogrāfiskas popkultūras sejas, piemēram, Igju Popu, kas "Mironi" spēlē mednieku sieviešu drānās.

Džarmušs ir veidojis arī videoklipus savējiem, piemēram, *Talking Heads* Tomam Veitam, turklāt Tomu Veitu filmējis vienā no īsfilmiņām "Kafija un cigaretes" (*Coffee and Cigarettes*, 1993), bet Nilam Jangam un *Crazy Horse* veltījis dokumentālo filmu "Zirga gads" (*Year of the Horse*, 1997).

Iespējams, vistipiskākais Džarmuša "savējo" kinematogrāfa piemērs ir īsfilmiņu "Kafija un cigaretes" (1986, 1989, 1993) cikls, kurās viņš ironiski un eleganti taisa kino sev un draugiem – tādu deklaratīvu "savējo" kino, kas uz urrā tiek skatīts arī festivālos. Tur, tā saukto *art house* un kinomānu vidē, Džarmušs nenoliedzami ir kulta figūra, iespējams, populārāks Eiropā nekā vidējā amerikāņa apziņā.

Zīmīgi, ka savu otro filmu – īsfilmu "Jaunā pasaule" (*The New World*, 1982) – Džarmušs uzņēmis uz filmas "atliekām", kas iekonomētas, viņam strādājot par asistentu pie vācieša Vima Vendersa (vēl viens Džarmuša gara tuvinieks – viņus abus vieno arī uzticība "ceļa filmas" žanram) filmas "Lietu stāvoklis" (*Stand der Dinge*, 1982) uzņemšanas laikā. "Jaunā pasaule" galu galā tiek pilnveidota līdz pilnam metram un kļūst par filmu "Dīvaināk par paradīzi", kas 1984. gadā atnes Džarmušam balvu – "Zelta kameru" Kannās par labāko debiju – un padara viņu par populāru figūru nekomerckino aprītē. Tā ir melnbalta, četru piecu aktieru izspēlēta filma (galvenajā – ungāru emigranta lomā Džarmušs filmē vairāku savu filmu komponistu Džonu Lurjē). Džarmušs tajā izseko jaunas ungārietes Evas gaitām sapņu zemē Amerikā: Ņujorkā, vēlāk Klīvlendā, tad Floridā, kur viņa nonāk kopā ar savu brālēnu un viņa draugu, – reklāmiskajā paradīzē zemes virsū, kuras Džarmuša acīm skatītais apskretušais, nemīlīgais veidols (kioski, treileri, lēta viesnīca) nekādi neliecina par šīs vietas īpašajām kvalitātēm.

Turklāt starp ģeogrāfiskajiem punktiem, kam Džarmuša varoņu iztēlē ir piemēris "sapņa un paradīzes" statuss, nav īpašu atšķirību. Tie piedāvā vien askētiskus interjerus un tā arī nepārtrauc katra vienatību, pat esot kopā.



Roka ikonas Igjjs Pops un Toms Veits kaut kur Kalifornijā – Džima Džarmuša īsfilmā "Kafija un cigaretes".

Džarmušs ir uzticīgs savam stilam, tomēr ļauj paša filmām pēc līdzības principa labprātīgi kārtoties grupās. Daļa no Džarmuša septiņām pilnmetrāžas filmām ir melnbaltas ("Mironis", "Divaināk par paradīzi", "Ārpus likuma" – turklāt tās visas ir "ceļa filmas"), daļa krāsainas ("Mūžīgās brīvdienas", "Noslēpumu vilciens", "Nakts uz zemes", "Spoku suns: Samuraja ceļš"). Vairums no tām piedāvā noveļu struktūru, piemēram, "Noslēpumu vilcienu" veido trīs noveles. Japāņu pāris, kurš iepazīst Preslija memoriālo pilsētu, itāļu atraitne, kas kopā ar vira zārku Memfisā nonākusi netišām un tikai uz dienu, un trīs lamzaki, kuri tikpat nevilšus – slikta diena! – iepinas slepkavībā. Itāļu atraitnes lomā Džarmušs filmē aktrisi Nikoletu Braski – sava domubiedra ekscentriskā Roberto Benīni sievu (viņi abi sev pievērsis Amerikas Kinoakadēmijas uzmanību ar filmu "Dzīve ir skaista" (*La vita e bella*, 1997)).

Vīsus viņus vieno nakts, kas pavadīta apšņurkušā hotelī ar kolorītiem sarkanuzvalkotiem un garlaikotiem nēģeriem aiz "recepcijas" galda. Džarmušs atļaujas pirmās noveles darbību izspēlēt japāņu valodā, kaitinot amerikāņu skatītāju ar titru lasīšanas nepieciešamību, kurus turklāt mierīgu prātu var arī ignorēt, nenieka nezaudējot no japāņu meičas eksaltācijas un japāņu puiša nīgrās oponentības. Viņiem ir problēmas ar angļu valodu, savukārt problēmas ar ieklausīšanos citam citā ir visiem pārējiem filmas varoņiem – te Džarmušs ķēries pie nekomunikācijas, "neuzklausītu monologu" tēmas, kas viņa darbos uzstājīgi atkārtojas. Katras noveles varoņi



"Divaināk par paradīzi" – sapņu zeme Amerika no Ņujorkas līdz Florīdai, kas skatīta ungāru imigrantu acīm.



finālā dzird troksni (sekša, šāviena), kas loģiski noslēgs sekojošās noveles darbību, taču cits citu tā arī neierauga. Filma dzirksti asprātībā, kolorītu fizionomiju klātbūtnē un dramaturģiskā vieglumā, ar kādu Džarmušs veido šo trīs hotela istabu stāstu. (Starp citu, "Četras istabas" (*Four Rooms*, 1995), ko uzņēma režisoru grupa ar Tarantino līdzdalību, atgādina aizguvumu no Džarmuša filmas.)

"Nakts uz zemes" piedāvā piecu noveļu struktūru: filmas darbība noris taksometros piecās pasaules pilsētās, kurās Džarmušs izspēlē sev tuvus motīvus, sejas, varoņus un iezīmē savu interešu telpu. Romā taksometrā ievēlas pasaules slavu ar "Dzīve ir skaista" vēl neizbaudījušais Roberto Benīni (viņš spēlē arī Džarmuša filmā "Ārpus likuma"); Helsinkos vienu no taksometrā esošajiem sauc Mika, otru – Aki (tāpat kā somu režisorus Miku un Aki Kaurismeki), bet Mikas lomā Džarmušs filmē Aki Kaurismeki mīļāko aktieri Mati Pelonpē; Parīzē taksometrā iesēžas vampīriskā skaistule Beatrise Dāla, kas kļuva slavena ar lomu franču "jaunā jaunā vilņa" filmā *Betty Blue* (1986, rež. Ž.Ž. Benekss); Losandželosā taksometrā, ko vada Holīvudas aktrise Vīnona Raidere, iesēžas amerikāņu neatkarīgā kino klasiķa Džona Kasavītisa atraitne Džīna Roulendsa... Džarmušs ironizē par nacionālā rakstura stereotipiem (katrs no varoņiem ir anekdotiski tipisks "soms", "francūziete" utt.), izspēlējot sev tuvu un tikamo kinematogrāfisko pasaulu atblāzmas.

Taču, pat novērtējot Džarmuša stila smalkumus un neatkarību, līdz "Mironim", kas tapa vairāk nekā desmit gadus pēc viņa debijas, viņu mēdza salīdzināt ar 30. gadu amerikāņu ironisko un skumjo komēdiju meistarū Frenku Kapru, mēdza tiksmīnāties par Džarmuša gara radniecības meklējumiem savējo lokā, taču neviens negavilēja par šedevra tapšanu. 1995. gadā parādās "Mironis", Džarmušs filmu rāda Kannu festivālā, un kopš tā brīža par to tiek runāts vispārākajā pakāpē.

"Mironi" daudzi uzskata par Džarmuša šedevru – metafizisku vesternu. (Kā rakstījis amerikāņu kritiķis Džonatans Rozenbaums, "Mironis" ir vesterns, ko būtu gribējis uzņemt Andrejs Tarkovskis.) Turklāt "Mironī" slēpjas paradokss: filma, ko līdz noteiktam brīdim var uztvert kā vēl vienu Džarmuša "tusiņa" filmu (Iģijs Pops dāmu kostīmā tomēr liek šaubīties, vai krievu ģēnija Tarkovska vārds te lieti piesaukts), galu galā pārliecina, ka recenzentu jūsma nav pārspīlēta. Grāmatveža no Klīvlendas Viljama Bleika (viņu sauc tāpat kā slaveno īru dzejnieku) ceļojums uz savu nāvi pāraug gan konkrētā sižeta robežas, gan jēkādā atsvešinātības efektu, ko rada Iģija Pops kleita.

Būtībā "Miroņa" jēga ir tās galvenā varoņa Viljama Bleika samierināšanās ar savu nāvi. Ievainots vienas nakts draudzenes gultā, turklāt aizsargājoties nošāvis viņas greizsirdīgo pielūdzēju, Bleiks bēg, lai atstotos brīdī, kad indiānis, vārdā Nekas, nesekmīgi mēģina ar

nazi izgriezti Bleika sirds tuvumā iestrēgušo lodi. Tas nav iespējams, tāpēc Nekas paziņo, ka Bleiks būtībā jau ir miris. Taču tikai pēc šīs frāzes sākas abu autsaideru – vajātā Bleika un indiāņu jaukta Nekas – ceļojums, kas beigsies, kanoē aizslīdot ar mirstošo Bleiku miglu un ūdens vālā. Bet starp šiem diviem punktiem – Bleika divām nāvēm – ir vai visa filma ar tās fascinējošo lēno ritmu (kuru pēc Džarmuša atzinuma ietekmējušas klasiskās japāņu (Akiras Kurosavas) filmas) un melnbalto filigrāno operatora Robija Millera stilizēto attēlu (viņš filmējis gan vairākas Džarmuša filmas, gan Vendersa "Parīze, Teksasa" (*Paris, Texas*, 1984), gan Trira "Šķelot vilņus" (*Breaking the Waves*, 1996) un "Dejotāju tumsā" (*Dancer in the Dark*, 2000)).

"Miroņa" nesīžetiskais slānis piedāvā biezu jēgas "masu" – amerikānis klerks Viljams Bleiks (Džonijs Deps) nekad nav dzirdējis par iru dzejnieku ar tādu pašu vārdu, savukārt indiānis, Eiropā mitušais, balto cilvēku turp vardarbīgi aizvestais Nekas (Gerijs Fārmers), uzskata ka viņa priekšā ir dievinātais dzejnieks Bleiks. Turklāt savā ceļā uz viņpasauli, kas vienlaikus ir arī bēgšana no vajātājiem, Bleiks, kurš filmas sākumā pirmoreiz spiestā kārtā paņem rokā ieroci, rafinēti apgūst slepkavības mākslu – gluži kā to pieprasa klasiskais un amerikāniskākais no žanriem, proti, vesterns, kura arhetipus Džims Džarmušs "Mironī" apzināti sagrauj, piemēram, rādot baltā cilvēka Viljama Bleika ceļojumu uz Mežonīgajiem rietumiem ne kā uzvaras, bet gan nāves aktu. Turklāt šī Amerika – 19. gadsimta beigu Amerika – "Mironī", pagaidām Džarmuša vienīgajā nemūsdienu filmā, ir pabaigu, kariķētu, nožēlojamu tipu apdzīvota. Kritiķis Džonatans Rozenbaums, piemēram, ir dzelzaini pārliecināts, ka gan Igjjs Pops – mednieks sieviešu drānās, gan zvērigākais no trim slepkavām (kurš, kā teikts filmā, "izvarojis savus vecākus, izvārijis viņus un apēdis"), kas vajā Bleiku, ir uzskatāmi par Amerikas pašdestrukcijas zīmi. Lai nu kā, bet Džarmuša intonācijas no rezignēti ironiskām citās viņa filmās "Mironī" vietumis ir sabiezējušas līdz kariķēti ciniskām, kas gan netraucē tām sadzīvot ar "Miroņa" poētiski reflektējošo noskaņu un arī... vardarbību. Džarmuša attieksme pret vardarbību tomēr principiāli atšķiras no Tarantino stilošanas ar vardarbību (Džarmušu ar Tarantino īpaši cītīgi ņēmās salīdzināt pēc filmas "Spoku suns: Samuraja ceļš" nākšanas klajā). Ik reizi, kad "Mironī" kāds lieto ieroci, situācija vai tās motivācija ir muļķīga, nožēlojama – tikpat žēlīga, cik Viljama Bleika vajātāju kariķētie veidoli.

Some are born to Endless Night... ("Daži ir dzimuši Nebeidzamai Naktij...") – ir viena no frāzēm, ko saka poētiku mīlošais indiānis Nekas, un to ir tik viegli attiecināt ne tikai uz nejausību ķēdē "noga-linātā" klerka Viljama Bleika ceļojumu, bet uz jebkuru no "Miroņa" baltajiem varoņiem.



"Noslēpumu vilciens" – Elvīsa Preslija dzimtajā pilsētā Memfisā. Japāņu tūristu un itāļu atraitnes (Nikoleta Braski) klātbūtnes efekts.





Viedais indiānis Nekas apgalvo, ka nāve – tā ir iziešana cauri spogulim. Spoguļa principu Džarmušs iestrādājis arī filmā: viens otrā atspoguļojas "Mirona" sākums un fināls – Bleika bailīgā klaiņošana, saraustīti vērojot svešās pilsētes ainas, kur kāds taisa zārku, kāds milējas. Tikpat sveša un saraustīta ir arī tā realitāte (dzīve indiāņu apmetnē), kurp Bleiku aizved Nekas, lai palīdzētu viņam nomirt – "iziet cauri spogulim", guldītam kanoe.

Kad Viljams Bleiks kanoe sāk savu peldējumu pa milzu ūdens klajumu, Džarmušs filmas poētisms nojauc robežu starp dzīvību un nāvi un pieskaras citai realitātei, jo varbūt tiešām nāve ir tikai iziešana cauri spogulim, kas šķir šo pasauli no tās otras...

Džarmušs nākamā Kannās prezentētā filmā "Spoku suns: Samuraja ceļš" tika pirmizrādīta 1999. gada festivāla konkursā, un arī šajā filmā Džarmušs atkal "izgērbj" klasisku amerikāņu kino žanru – ne vairs vesternu kā "Mironi", bet gangsterfilmu, turklāt, kā parasti, bagātinot to ar treknu kultūrcitātu un ietekmju slāni.



"Mironis" – par šedevru dēvētā klasiskā amerikāņu kino žanra vesterna demistifikācija.
Galvenajā lomā – Džonijs Deps.

Džarmušs nenoliedzami ir viens no inteligētākajiem Amerikas režisoriem un pierāda to nepārtraukti, savās filmās balstoties uz literatūru, kino vēsturi un arī svešu kultūru ietekmēm. Filmā "Spoku suns: Samuraja ceļš" tas ir japāņu samuraju goda kodekss. (Ironiski, ka tikai gadu pēc Džarmušs filmas nākšanas klajā japāņu kino klasiskais provokators 68 gadus vecais Nagisa Osima Kannu festivālā rāda filmu "Tabu" (*Taboo*, 2000), kuras galvenā un vienīgā tēma ir samuraju vide kā homoseksuālo kaislību placdarms.)



"Spoku suns: Samuraja ceļš" – Forests Vitakers filmā par autsaideriem un anonīmajiem varoņiem.

"Int. Treileris. Nakts" – Hloje Seviņi Džarmuša variācijā par tēmu "par desmit minūtēm vecāks".



Spoku suns ir iesauka melnādainam pasūtījuma slepkavam, kas dzīvo uz kāda Nūdžersijas kvartāla nama jumta, killeram ar skumjām acīm, kurš uzdevumus pilda nevis savtīgu (nauda) nolūku vārdā, bet gan pateicības vadīts – kādreiz nēģerēna dzīvību izglābis itāļu gangsteris tagad izmanto Spoku suņa pakalpojumus, nosūtot viņam uzdevumus ar baložu pastu. Savukārt "Samuraja ceļš" ir japāņu miesassargu antikais goda kodekss, ko filmā citē Spoku suns.

Filmas varoņu raksturojumi, attiecības un vājības ir traģikomiskas, līdz kaulam "džarmušiskas": itāļu gangsterklans, uzzinot, ka viens no viņējiem izmanto nēģera pakalpojumus, kurš turklāt nav viņojs novākt pasūtījuma slepkavības liecinieci, nolemj Spoku suni nāvei. Uz šī sižetiskā rāmja tad arī Džarmušs būvē gluži vai eksistenciālu skumju pilno vēstījumu par divainiem, kas katrs dzīvo pēc saviem ētiskā kodeksa likumiem, kuru neatbilstība realitātei ir viņu traģiskās nolemtības pamatā. Tikpat neiederīgs Amerikas lielpilsētas realitātē ir gan melnādainais samurajs baložaudzētājs, kurš dzīvo pēc senās Japānas cīnītāju likumiem, gan vecišķie, kuslie itāļu gangsteri, kas mokās ar muguras sāpēm, nespēj samaksāt īri un turklāt aizraujas ar *hip-hop* ritmiem, gan Spoku suņa nenovāktā (samuraji sievietes nenogalina) mafiozo meita, kuras kaislība ir "multenes".

Nujorkas piepilsētas kompāniju papildina saldējuma pārdevējs, franču koloniju nēģeris, Spoku suņa draugs. Viņi runā katrs savā valodā, bet abi uzskata, ka ir labākie draugi. Pie saldējuma kioska šad tad atnāk meitenīte, kurai Spoku suns dod lasīt grāmatas, piemēram, "Frankenšteina ligavu" vai "Rasjomonu" (tiešas atsaucis uz kino vēsturi). Stāsts beidzas traģiski, kā jau Džarmuša trausli smeldzīgajās filmās mēdz notikt. Visas režisora iecienīto tēmu stihijas saplūst apjēgā par laikmeta zīmēm uz cilvēku miesas – par lielpilsētu

mūžīgo vientulību, par kultūru un laiku nesavienojamību, par esības nepanesamo vieglumu, par autsaideriem un anonīmajiem varoņiem...

Pēc filmas "Spoku suns: Samuraja ceļš" Džarmušs pauzē. Viņa nākamais darbiņš "Int. Treileris. Nakts" (*Int. Trailer. Night*, 2002) ir viens no septiņām novelēm pasaules režijas zvaigžņu kopdarbā "Par desmit minūtēm vecāks" (*Ten Minutes Older*), kas tiek rādīts 2002. gada Kanna festivālā līdzās Vima Vendersa un Aki Kaurismeki darbiem. Tā ir simpātiska skice "iz profesionālās vides": Džarmušs filmē jauniņo amerikāņu aktrisi Hloje Seviņi kinodivas lomā un 30. gadu tērpā 10 minūšu filmēšanas pārtraukuma laikā zvaigznes treileri. Kamera nepamet treileri, un šo laika sprīdi aizpilda aktrises monologi telefona klausulē. Parāli viņu aprūpē un nemitīga rausta asistenti un asistentu asistenti, neļaujot viņai būt vienai. Diez vai šī Džarmuša ironiskā skice jēdzieniski daudz ko pasaka par tēmu "par desmit minūtēm vecāks", drīzāk gan šarmanti piepilda doto laika sprīdi ar tipiskajām Džarmuša atziņām – par vientulības telpu un dabu. Filma neko īpašu nespēj piebilst visam tam, ko mēs zinām par Džarmušu, – tik vien kā to, ka nosaukums "Par desmit minūtēm vecāks" aizgūts no latviešu dokumentālās filmas Herca Franka režijā ("Par desmit minūtēm vecāks", 1978), bet Džarmušs šī iemesla dēļ mums kļuvis šķietami tuvāks.

Amerikāņu kinokultūras lauciņā, kas tradicionāli ir tik egocentrisks un tik pašprietekams, Džims Džarmušs tiešām ir savrups un neatkarīgs, pēc sava brīvības kodeksa dzīvojošs. Viņa interese par pasauli un parādībām ar pagātnes pieredzi: filmām, literatūru, mākslu, – arī ir viņa brīvības kodekss. Vērojot viņu, nepateiksi, ka Džarmušam tūlīt būs piecdesmit.

PASAULE AR KĀJĀM GAISĀ

Saruna ar
Džimu Džarmušu
Londonā
2000. gadā.*



"Es taču neesmu tas puisis, kas par varītēm grib sapelnīt lielo Holivudas "piķi", tas taču esot redzams, vai ne?" saka Džims Džarmušs Londonā pēc filmas "Spoku suns: Samuraja ceļš" tapšanas. Nenoliedzami, ir gan redzams – gan filmās, gan totāli godprātīgajā ieinteresētībā sarunā kā procesā un sarunas biedrā kā respektējamā partnerī.

Kas jūs aizrauj dzīvē, mākslā?

Mani valdzina pagātne, valdzina lietas un parādības, ko piedzīvojuši cilvēki pirms manis, viņu un viņu pārdzīvojumu atstātās pēdas literatūrā, mākslā. Mani nekad nav interesējis, kas ir modē, bet gan lietas ar pagātnes pieredzi. Mani pārsteidz, ka jaunie neredz un negrib redzēt to, kas bijis pirms viņiem. Kad iznāk runāt ar ļoti jauniem režisoriem, viņi runā par biznesu (līgumiem, aģentiem), nevis lietām, kas mani interesē vispirms – kultūru, filmām.

Kāpēc gadsimta beigās jūs savam varonim liekat dzīvot pēc citiem – japāņu samuraju likumiem?

Patlaban ētiskie un morālie kodi ir tik izžodzijušies... Spoku suns ir cilvēks, kas sev atradis stingru morālo kodeksu citā kultūrā, citā civilizācijā – japāņu samuraja principos. Dzīvoju Ņujorkā, un man ir bijusi izdevība novērot līdzīgu dzīvi kā filmā redzamam itāļu mafijas klanam, kas arī dzīvo pēc saviem spēles noteikumiem. Nebūt nevēlējos ironizēt par gangsteriem večukiem, arī viņi mani pie-saistīja kā cilvēki no pagātnes ar citu iekšējo kodu.

Kāda ir jūsu attieksme pret nebeidzamajām diskusijām par ekrāna vardarbības ietekmi?

Lietas, ko rada cilvēki, ir tikai reakcija uz pasaulē notiekošo. Amerikāņu kultūra ir ieroču kultūra, ieroči ir tās vēstures daļa: Amerika tika iekarota un pakļauta ar ieročiem. Neciešu problēmu vulgarizāciju, arī – prasot atbildību par sociāliem procesiem no mākslas.

Jūsu filmu varoņi mēdz sarunāties, cits citu nesaprotot. Ko jums pašam nozīmē valodiskas komunikēšanās nespēja?

Neesmu analītisks attiecībā pret savām filmām. Man vienmēr ir bijusi pārliecība, ka jēgai ar valodas zināšanu ir visai pastarpinātas attiecības, jo pats esmu skatījies grēdām filmas video bez subtitriem japāņu, ķīniešu – visvisādās valodās, arvien vairāk pārliecinoties, ka valoda nav būtiskākais. Emocionālo jēgu var saprast bez valodas zināšanas. Šī apjēga man deva drosmi izveidot filmu "Nakts uz zemes", kurā strādāju ar somu un itāļu aktieriem, un "Noslēpumu vilcienu", kurā strādāju ar japāņu aktieriem, nesaprotot, ko viņi runā. Valoda ir īpašs saskarsmes kods, bet tas nebūt nav dziļākais komunikācijas veids. Milu mūziku, tā arī ir īpaša valoda. Man liekas, ka cilvēku istā komunikācija risinās bez valodas. Pats saprotu franču valodu – līdz zināmai robežai. Jaunībā nodarbojos ar tulkošanu – mēdzu tulkot darbus pat no valodām, kuras vispār nezināju, vienkārši iedomājoties, par ko tajos varētu būt rakstīts.

No kā, kādiem impulsiem sākas jūsu filmas?

Vienmēr sāku ar aktieriem. Izdomāju, ar kuriem gribētu strādāt, tad uzrakstu kaut ko, kas izceltu konkrēta aktiera man tuvās īpašības. "Spoku suni" veltīju Forestam Vitakeram – zināju, ka viņš spēlēs galveno lomu, lai gan vēl nezināju, par ko būs filma. Savācu detaļas, tad ieskicēju story – stāstiņu. Es tā vienmēr esmu strādājis, lai gan parasti cilvēki sāk no otra gala – viņiem ir story, un tad viņi meklē aktierus.

Cilvēks, kas 90. gadu Ņujorkā dzīvo pēc samuraju morāles likumiem... Jūs pats interesējaties par Austrumiem, filozofiju?

Pirmo reizi ieinteresējos par samuraju uzvedības kodeksu pēc Akiras Kurosavas filmām, it īpaši pēc

"Rasjomona". Bet "Spoku suns" sākās ar Foresta personību – viņš ir pieklājīgs, burvīgs, maigs cilvēks. Tikai pēc tam atradu vertikāli, uz kuras varētu savērt šīs viņa īpašības. Vienmēr esmu ierēģis par Austrumu kultūru – kaut vai tāpēc, ka Austrumu tradīcija pieļauj to, ka bruņinieks, samurajs ir arī garīga būtne. To jūs neatradīsiet Rietumu kultūrās.

Filmā bez citātiem no samuraju kodeksa daudz izmantotas "multenes", kuras nikulīgie itāļu gangsteri skatās visnepiemērotākajos brīžos?

Ja "Spoku suni" noskatās pāris reižu, tad var pamanīt, ka šīs "multenes" kopē filmā notiekošo. Tās ir oriģinālas amerikāņu animācijas filmas, kuras es ļoti milu, tāpēc arī liku tās skatīties gangsteriem. Turklāt uzskatu tās par būtisku amerikāņu popkultūras sastāvdaļu.

Vai aizraujaties ar baložiem?

Dzīvoju Ņujorkā, kur manam kaimiņam itāļiem uz pretējās mājas jumta ir baložu audzētava. Nekad nebiju iedomājies, ka par pelēkiem, garlaicīgiem pilsētas putniem uzskatītie baloži ir tik interesantas, lieliskas un vizuāli saistošas būtnes – vismaz no mana loga. Filmā "Spoku suns" galvenais varonis kontaktējas ar pasauli ar putna palīdzību, respektē katru dzīvo radību – tā ir tik rēta īpašība! Kad biju ļoti jauns, mani satrieca baznīcas apgalvojums, ka dzīvniekam neesot dvēseles – biju pilnīgi pārliecināts, ka manam sunim ir dvēsele. Kopš tā brīža neesmu praktizējošs kristietis, jo manam sunim pilnīgi noteikti ir dvēsele.

Šķiet, ka "Spoku suni" gangsteri ir tik žēlojami, smieklīgi un traģiski. Kāpēc jūsu skatījums uz mafiju ir tieši tāds?

Man gangsteri nebūt nešķiet negatīvi vai nemīlami. Negrasījos radīt manifestu par savu attieksmi pret *Cosa nostra*. Ilgu laiku Ņujorkā dzīvoju preti naktsklubam, kas tika uzskatīts par mafijas – slavenā Gambino klana – pulcēšanās vietu 70. un agrīnajos 80. gados, kad šī ģimene bija gangsteru zvaigznes. Satiku viņus vai ik dienas gan uz ielas, gan turpat kaimiņos. Kādu dienu divi ļoti ģērbti vīri uzlasīja kāda bērneļa pa logu mestas mantas un tās kārtīgi sagrupēja uz ielas. Bērnelis bļautījās pa logu, un man tas šķita tik māksliniecisks laika pavadīšanas veids, ka galu galā gangsteri tika filmā.

Pēc "Spoku suņa" viņi man kļuva gluži vai draugi, mēdz zvanīt trijos nakti: (*runā basā*) hei, Džimij, mēs zinām, kur tu dzīvo, aiziesim kopā pusdienās...

Mani interesē cilvēki, kas dzīvo ārpus vispārpieņemtajiem kodeksiem, normām – ārpus sabiedrības likumiem, vadoties pēc citiem, bieži vien daudz brutālākiem likumiem. Man ir sāpīgi redzēt, kā bandas Ņujorkā iznīcina cita citu, kā cenšas saglabāt savu identitāti, taču likumi, kurus tās ievēro, bieži ir stingrāki par tiem, kurus tās pārkāpj.

Gadsimtu mijā pamanāmi citīgi virišķības formulas meklējumi. Jāmin kaut vai brutālais "Cīņas klubs" (*Fight Club*, 1999) ar Bredu Pitu...

Tiešām neko nezinu par virišķības formulu. Manas draudzenes mēdz teikt: labi, tu esi uztaisījis "Mironi", "Spoku suni" – tās visas ir puīšu filmas, kad tu uztaisīsi filmu meitenēm? Es viņas saprotu, bet nekad apzināti nekonstrēju, kāda būs mana nākamā filmā. Nezīnu, ko viņām teikt, jo mani interesē uzvedības kodeksi, personības stiprums, kam pamatā ir noteikta filozofija, ko tev var atņemt, tikai nogalinot... Mani interesē cilvēka izvēle – kā un ar kādām idejām tu dzīvo, kam seko. Novirzno no tēmas, bet man patīk Džeka Keruaka teiciens par budistiem, kas redz apvērstu pasauli. Kad amerikānis skatās pa logu, viņš redz ēkas, struktūras kā pozitīvas vērtības. Mani draugi indiāņi redz debesis un kokus kā pozitīvas vērtības, bet visu, ko izveidojusi cilvēka roka, – kā negatīvas. Mani vienmēr interesējuši cilvēki, kas redz pasauli ar kājām gaisā.



A black and white portrait of Atom Egoyan. He is wearing round glasses, a dark suit jacket, and a light-colored shirt with a floral pattern. He is leaning forward, looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light color.

ATOMS EGOJANS

Atom Egoyan
(1960)

no erotikas līdz liktenim

ARARATS

2002

FELISIJAS CEĻOJUMS

1999

SKAISTĀ NĀKOTNE

1997

EKSOTIKA

1994

KALENDĀRS

1993

APDROŠINĀŠANAS INSPEKTORS

1991

LOMAS AR TEKSTU

1989

ĢIMENI VĒROJOT

1987

TUVĀKAIS RADINIEKS

1984

"..mūsu apziņa nemitīgi ceļo – no pagātnes uz nākotni – fantāzijas veidā. Tā ceļo cauri dažādām pieredzēm, un man šķiet absolūti organiski arī savas filmas būvēt šādā – brīvas plūsmas veidā. [..] Es tiešām ticu, ka mūsdienu publika ir gudra un "apkalta".. "

r visai riskanti izdarīt secinājumus par kādas valsts kino veidolu, vispārinot pāris režisoru individuālos rokrakstus. Šādai "paviršai netaisnībai" visbiežāk ir ticis pakļauts Kanādas kino, kura tēlu 20. gs. 90. gados Eiropas festivālu aprītē ir veidojuši galvenokārt divu režisoru darbi – Atoma Egojana un Deivida Kronenberga filmas. Apgalvojums, ka Kanādas kino dominē seksualitātes problēmas un sižetiskas ekstravagances, būs tikpat "plakans" kā pārliecība, ka visu Kanādas kino veido pāris režisoru filmas. Turklāt īpaša Kanādas kino problēma ir ģeogrāfiskais tuvums Amerikai ar tās filmindustrijas nomācošo fizisko masu. Ne velti ciniskajā amerikāņu animācijas filmā "Dienvīdus parks" (*South Park Bigger Longer & Uncut*, 1999) uz lielākā paradoksa lomu pretendē joks par kanādiešu filmu nesto postu un slikto ietekmi uz animēto "monstrozo bērneli" garīgo veselību, kas amerikāņu nācijai, konkrētāk – "rupjo kanādiešu filmu" samaitāto bērnu mātēm liek pieteikt karu Kanādai. Amerikāņu "vidējā pilsoņa" apziņā Kanāda un tās kino ir visai abstrakts jēdziens, arī par spīti Deivida Kronenberga nekonsekventajam flirtam ar Holivudas kino industriju.

Vidējā Eiropas kino zinātāja apziņā Kanāda eksistē gan kā zemapziņas monstros radītāja Deivida Kronenberga, gan psiholoģiski smalkā morālista Atoma Egojana zeme, turklāt viņiem abiem nav sveša vēlme izgaršot grēcīgo, aizliegto – no asinsgrēka (Egojans) līdz perversam, pārsātinātības radītam erotismam (Kronenbergs). Kronenberga specialitāte ir vizualizēti zemapziņas dēmoni – vienalga, vai viņš uzņem šausmu filmu "Muša" (*The Fly*, 1986) vai kārtējo reizi pievēršas iemīļotajai mākslas darba kā suverēnas būtnes – tā autora radīta monstra – tēmai ("Kailā maltīte" (*Naked Lunch*, 1991), "eXistenZ (1999)). Savukārt Egojans šos dēmonus un noslēpumus atrod nevis vizualizētās zemapziņas norisēs, bet cilvēku dvēselēs un attiecībās. Viņam atšķirībā no Kronenberga ir cits – smalkāks, filigrānāks izteiksmes līdzekļu arsenāls, kas ne uz mirkli nepieļauj ireālu, režisora fantāzijas dzemdinātu būtņu klātbūtni. Egojanu interesē vecāku un bērnu, tēvu un meitu attiecības, un apzīmējums "ģimenes arheologs", kas sastopams presē, viņam pat ļoti piestāv.

Abi viņi – gan Kronenbergs, gan Egojans – ir dēvējami par Kannu festivāla kulta personām. Kad 1996. gadā žūrijā bija Atoms Egojans, preses svilpieniem skanot, vienu no festivāla balvām saņēma, daudzprāt, neveiksmīgais un pretenciozais Kronenberga autoerotisma pētījums – filma "Autokatastrofa" (*Crash*, 1996). Kad 1999. gadā Egojans konkursa programmā rādīja neierastu skatījumu uz klasisko sērijslepkavas un upura attiecību sižetu filmā "Felisijas ceļojums" (*Felicia's Journey*, 1999), Kronenbergs bija Kannu festivāla žūrijas priekšsēdētājs. "Savējo situācija" uzšķīla baumas, ka Egojanam un "Felisijas ceļojumam" balva jau rokā. Nekas tamlīdzīgs

nenotika. "Mēs esam draugi, bet viens no otra neko negaidām un nekad neko neesam solījuši," aizkaitināts toreiz komentēja Atoms Egojans. "Lai gan šajā tenkā var atrast arī pozitīvo pusi: pasaulē vismaz pazīst divus režisorus – Kronenbergu un Egojanu –, kas ir identificējami ar Kanādas vārdu. Tikai muļķīgi iedomāties, ka "divi vienīgi" kanādieši viens otram ir sasolījuši labumus." Taču, pirms Kronenbergs un Egojans varēja kaut ko viens otram Kannās solīt vai nesolīt, viņiem šeit vajadzēja pierādīt savas pozīcijas.

Ar kino režiju Kairā dzimušais un Kanādā uzaugušais Atoms Egojans (pēc cilmes armēnis) nodarbojas kopš 70. gadu beigām. Kopš 1984. gada viņa filmas izpelnās ievēribu dažādos kinoforumos. Zīmīgs ir jau viņa agrīno darbu nosaukumu "ģimeniskums": debijas filma "Tuvākais radnieks" (*Next of Kin*, 1984), "Ģimeni vērojot" (*Family Viewing*, 1987), ko reiz īpaši uzteica vācu klasiķis Vims Venderss, publiski atsakoties no Monreālas festivāla piešķirtās balvas paša filmai "Debesis virs Berlīnes" (*Wings of Desire*, 1987) un nododot to savam jauniņajam kanādiešu kolēģim Egojanam.

Taču par starptautiski pazīstamu režijas vārdu Egojans kļūst tikai 1994. gadā pēc iznāciena Kannās ar filmu "Eksotika" (*Exotica*, 1994) – krāšņos, jutekliskos striptizkluba interjeros un tās varoņu tramdītājās dvēselēs izspēlētu drāmu. Filmai tiek pievērsts daudz uzmanības kaut vai tā iemesla dēļ, ka Kannu konkursa programmā pēc ļoti ilga pārtraukuma ir uzaicināta Kanādas filma. Lai gan galvenās festivāla balvas izpaliek, "Eksotika" kļūst par vienu no ienesīgākajām Kanādas filmu vēsturē, sekmīgi tiek izrādīta pasaulē un saņem astoņus Kanādas "Oskara" līdziniekus *Genie*.

Vizuāli krāšņais, sižetiski pikantais stāsts, kura galvenā darbības vieta ir striptizklubs (klubā *Exotica* regulāri ierodas kāds vīrietis, kurš par pieciem dolāriem pērk sev individuālo "Lolitas" deju, ko izpilda jauniņa Kristina), kļūva par tāgada kinofestivāla sensāciju, atklājot psiholoģiski smalku un tajā pašā laikā komerciālu režisoru.

Šķiet, visi filmas "Eksotika" varoņi mit savas vientulības gūstā un visu viņu likteņi pastarpināti saistīti ar tvanīgo naktsklubu, kurā vīrieši, hipnotiskas didžeja balss (Eliass Koteass) reibināti, vēro uzbudinoši sald-kaislas kaildejošās un kur valda tikai viens dzelzains likums – bauda ir ļauta vienīgi acīm, jo dejojotajām nedrīkst pieskarties (akvārijevaida *Exotica* – vērošanas, glūnēšanas templis – tikpat labi bija uztverama kā Egojana ironisks komentārs par kino un skatītāja attiecību fenomenu – virtuālu baudu solījumu, kas fiziski nav iegūstamas.)

Tvanīgās balss īpašniekam didžejam ir īpašas attiecības ar Kristīnu (Mia Kiršnere), viņas dejas viņš vēro ne mazāk alkaini kā klients, kas pērk tās par pieciem dolāriem "tuvplānā". Tikpat īpašas attiecības viņam ir aridzan ar striptizkluba īpašnieci – jaunu sievieti gaidībās (šajā lomā aktrise Arsinē Khandžiana – visu būtiskāko Egojana filmu

aktrise un režisora sieva). Saimniece gaida viņa bērnu, kas nav vis kaisles radīts, bet stingru kontrakta noteikumu paredzēts.

Savukārt vienam no filmas varoņiem – grāmatvedim un *Exotica* pastāvīgajam klientam (Brūss Grīnvuds) Kristīna ir glābiņš no mokošām, traģiskām atmiņām. Viņas izpildītā erotiskā dejas skolnieces formastērpā – baltā blūzītē un naivos rūtainos svārciņos – vīrietim saldkaisli sāpīgi atgādina un tajā pašā laikā palīdz paglābties no atmiņām par pašā meitas – skolnieces – slepkavību, kurā viņš tika apsūdzēts un vēlāk attaisnots.

Egojans necieš gludu stāstījumu, kas paklausīgi virzās no punkta A uz punktu Z. Neizmantojot kino piedāvātās iespējas spēlēm ar laiku viņa izpratnē liecina tikai par neprasmī vai slinkumu. Egojans vienmēr eksperimentē ar stāstījuma formu, viņš ir apskaužami veikls stāstītājs, kas manipulē ar laika slāņiem – pagātni, tagadni –, varoņu atmiņām, "filmu filmā" utt., turklāt fokusējoties uz vairākiem dramaturģiski līdzvērtīgiem varoņiem un pamazām atklājot arvien dramatiskākas saites šo varoņu starpā.

"Eksotika" pārlicināja gan ar juteklismu (zilganzaļu akvāriju atgādinošā naktskluba atmosfēra tiešām spēj kņudināt jutekļus!), gan rafinēto stāstījumu, pa fragmentam ielūkojoties filmas varoņu dzīvju drumslās. Finālā tās izvēršas iedarbīgā drāmā – tādas ļaužu kopas portretā, kur reālas jūtas un kaislības aizstāj glūnēšana, kur katrs mil to, ar ko nespēj būt kopā, un katrs stiepj līdzī no savas pagātnes traģēdijas (meitas zaudējuma), neatbildētu jūtu (Kristīna pirms deļotājas karjeras kā piņņaina, briļļaina auklīte ir strādājusi noslepkavotās meitenes mājā), piesmiētu jūtu (didžejs ir pametis Kristīnu) smagumu... Uz cilvēcisko traģēdiju un samocītas seksualitātes "eksotisko" kolekciju Egojans ļauj lūkoties kā uz vientuļu radībiņu piepildītu akvāriju.

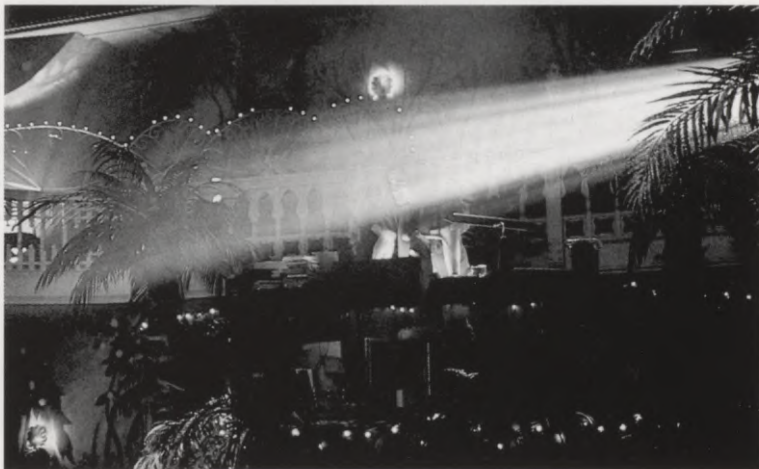
Pēc filmas "Eksotika" prestižais izdevums *Time* iekļauj Atomu Egojanu "100 nākamās tūkstošgades lideru" sarakstā (1994), nodēvējot par vienu no nozīmīgākajiem patlaban strādājošiem režisoriem un nākamās tūkstošgades lideriem. *Time* komplimenti nav bijuši pārspilēti.

Par Egojana 90. gadu labāko darbu tiek uzskatīta filma "Skaistā nākotne" (*Sweet Hereafter*, 1997), kas piedalās 1997. gada Kannu kinofestivāla konkursa programmā, saņem tur *Grand Prix* un tiek nominēta arī divām amerikāņu Kinoakadēmijas balvām "Oskars" par režiju un labāko scenāriju. Turklāt vēlreiz Egojana darbs savāc astoņas kanādiešu *Genie* balvas.

"Skaistā nākotne" vizuāli nav nedz tik krāšņa, nedz pikanta kā "Eksotika" ar tās striptizkluba vidi. Tas ir dramatisks vēstījums par traģēdijas sekām cilvēku dvēselēs. Mazā pilsētīnā, kas tikko pārdzīvojis 12 bērnu nāvi, skolas autobusam noslidot no ceļa, ierodas

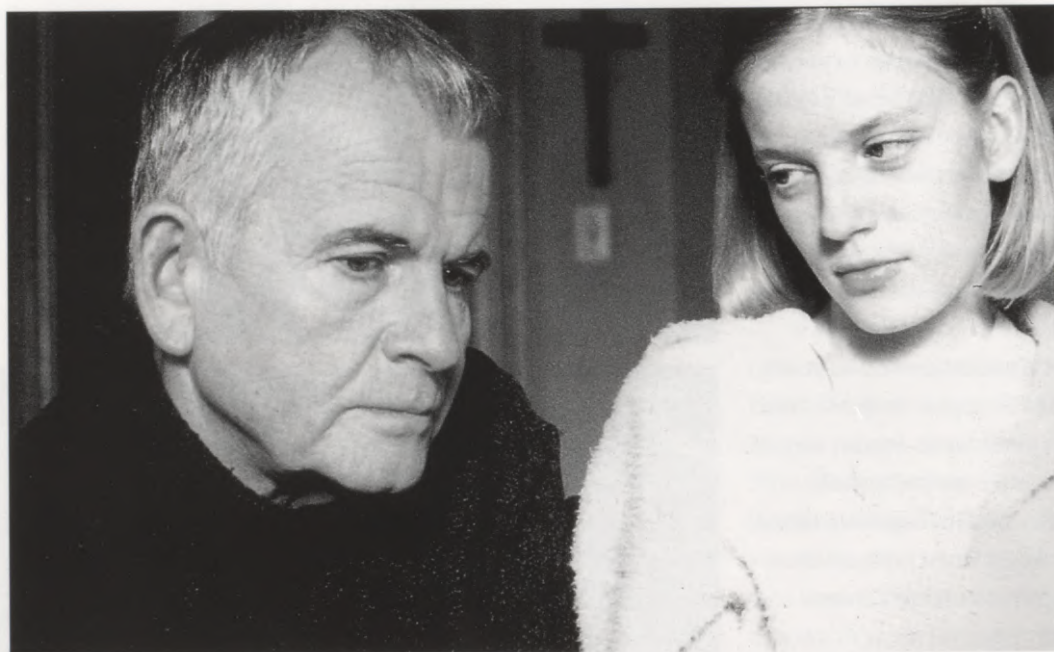


Exotica – vērošanas, glūnēšanas templis, kas piedāvā virtuālas baudas un uzbudina jutekļus. Galvenajā lomā – Mia Kiršnere.



advokāts (angļu aktieris Ijens Holms). Paraleli telefona sarunās risinās advokāta un viņa meitas narkomānes Zoes (kuru advokāts jūtas pazaudējis gluži tāpat kā ciemata iedzīvotāji savus bērnus) attiecību stāsts.

"Skaistās nākotnes" pirmais kadrs ir idillisks – skaista, miegā ieslīgusi ģimene (vīrietis, sieviete, bērns) –, kam par opozīciju var uzskatīt visu turpmāko filmu. Vairumā gadījumu ģimeniskā idille ir bijusi zaudēta jau pirms tās totālās sagrāves – bērna nāves. Vai tā būtu neuzticība vai jūsmīga tēva iemīlēšanās savā talantīgajā blondajā meitā (Sāra Pollija – tolaik jauniņa aktrise, ko Egojans filmēja arī "Eksotikā"), kurai viņš paredz rokzvaigznes karjeru un sola uzcelt sveču jūras apgaismotu skatuvi. Tēva un pusauģu meitas jūsma beidzas ar mīļāko attiecībām – asinsgrēku, ko režisors tikai ieskicē. (Incesta motīvs provokatīvi pavidēja jau "Eksotikā" – kā tēva un mirušās meitas saikne, kuru "atdzīvina" vizuāli seksuālas baudas, striptizklubā vērojot meitas "dubultnieci".) Savukārt "Skaistajā nākotnē" Sāras Pollijas varones atbrīvošanās no tēva pārprastās mīlestības un savtīgajiem mērķiem – iedzīvoties uz traģēdijas rēķina – kļūst par filmas ētisko kodolu. Kādā intervijā Egojans ir uzsvēris "Eksotikas" un "Skaistās nākotnes" incesta motīva tuvību un arī principiālo atšķirību. "Eksotiku" piepilda perversas un neistenojamas iekāres motīvs, savukārt nākamā filma piedāvā kaut arī skaudru, traģisku,



"Skaistā nākotne" – oficiāli viena no atzītākajām Egojana filmām. Virtuozs spēlē ar laiku un stāstījumu, arī dramatisks komentārs viņa klasiskajai tēmai "bērni un vecāki". Lomās – Iļens Holmss un Sāra Pollija.

tomēr izeju no tēva un meitas seksualitātes samocīta jūtu slazda.

Tēvu un meitu attiecībās "Skaistajā nākotnē" zaudētāji ir gan vienīgās izdzīvojušās pasažieres tēvs un vienlaikus arī mīļākais, gan advokāts, kurš cenšas pārliecināt vecākus tiesāties ar avarējušā autobusa ražotājiem, lai gūtu kompensāciju.

Laiks filmā "Skaistā nākotne" (filmas nosaukums *Sweet Hereafter*, tulkojams arī kā "Skaistā aizsaule", aizgūts no kādas senas nēģeru dziesmas rindiņas: *In the sweet hereafter we'll all live together* ("Skaistajā aizsaulē mēs visi dzīvosim kopā")) pārlec no tagadnes uz tuvāku un tālāku pagātņi, kolāžiski veidojot drāmas telpu un neļaujot filmas stāstījumam rāmi plūst. Egojana paša adaptētais scenārijs (filmas pamatā ir Rasela Benksa uz dokumentāliem motīviem balstīts romāns) ir virtuozs spēlē ar laiku, turklāt tas piedāvā arī metaforisku slāni: šī pati meitene – auklīte, kas vienīgā pēc autoavārijas paliekusi dzīva, – lasa Brauninga poēmu *The Pied Piper of Hamelin* ("Stabulnieks no Hamelīnas") par zēnu, kurš aizved prom no pilsētas visus tās bērnus.

Atoma Egojana svēta pārliecība ir tā, ka kino uzdevums ir konfrontēt skatītāju ar ekstremālām situācijām un palīdzēt domās izdzīvot to, no kā tam ir bail "normālā" dzīvē, – konfrontāciju ar bērna nāvi kā "Skaistajā nākotnē" (filma tapusi laikā, kad Egojans un aktrise Arsinē Khandžiana kļuvuši par vecākiem – viņi audzina dēlu), ar teju freidiski tulkotu tēvu un meitu attiecību motīvu (kā "Eksotikā").

Tikpat labi šīs tēzes – kino kā veids izdzīvot iedomātu emocionālu pieredzi – ilustrācija varētu būt arī ierindas Holivudas *action* filma, taču Egojanam ir sava taciņa ejama, iedziļinoties savu varoņu

psiholoģijas niansēs, vai tas būtu advokāts ar profesionāliem, bet ētiski apšaubāmiem mērķiem, autokatastrofā izdzīvojuši meitene vai sērijslepkava no Egojana nākamās – 1999. gadā filmētās drāmas "Felisijas ceļojums".

Kulta režisoru darbu kompānijā, kādā filma startēja 1999. gadā Kannās (Linčs, Grīnevejs, Džarmušs), Egojans pārsteidza gan ar sev totāli netipisku tēmu, gan vidi (filmas darbība norisinās Anglijā), gan žanru... teju trilleri. Vērtējot pēc formālām pazīmēm, filma "Felisijas ceļojums" vēsti par sērijslepkavu no Birmingemas un viņa potenciālo upuri 17 gadus veco ģīrieti Felisiju.

Paradoksāli – skatoties "Felisijas ceļojumu", grūti noticēt, ka tās pamatā ir visai pabanāla intriga, kurai līdzīgas tik ļoti iecienījusi Holivuda. "Jebkurā Holivudas filmā jums būtu citīgi jāseko detektīvu rosībai, vajājot slepkavu, un šausmām, skatot katru nākamo upuri asins peļķē. Bet "Felisijas ceļojumā" pats slepkava uzskata sevi par nesaprastu vientuļnieku, taču lāga cilvēku, un mani interesēja paskatīties uz notiekošo no viņa viedokļa," – tā Atoms Egojans. Turklāt, nenoliedzami, arī no Egojanu vienmēr interesējušā vecāku un bērnu attiecību skatpunkta. "Felisijas ceļojumu" ir neiespējami iestūķēt trillera žanra atvilktnē, drīzāk tā ir psiholoģiska, niansēta drāma par divu vientuļu cilvēku – paveca vīra un jaunas meitenes – attiecībām. Egojans filmu veido kā neforsētu vēstījumu par maza auguma resniša Heldridža (britu aktieris Bobs Hoskins), kādas Birmingemas rūpnīcas ēdnīcas priekšnieka, vājībām. Viņš tiranizē padotos, aicinot tos progresēt aveņu pudīņa un pīrādziņu pilnveidošanas procesā, bet pats mājās gatavo milzīgu barības daudzumu,

sekojot sievieškārtas "mārtiņrītiņa" – franču divas Galas – gastronomiskajiem padomiem TV ekrānā. Mulsināt var vienīgi Galas agresīvi koķetais tītaru knaibišanas un ribiņu gatavošanas stils, kā arī 50. gadu grims, interjers un garderobe. Galas uzstāšanās ir ierakstītas videokasetē, ko resnītis ar gastronomiskajām vājībām skatās ik dienu. Izrādās, ekstravagantā kulināre, ko tēlo Arsinē Khandžiana, ir viņa māte. Mazo Heldridžu viņa reiz mēdza padarīt par savu kulinārijas šovu komisko elementu, un viņu var uzskatīt par šīs reiz reālās sievietes, tagad – manierīga telespoka upuri. Daudzus gadus vēlāk Heldridžs dzīvos bijušās TV zvaigznes lielajā mājā un kompensēs mātes greizās mīlestības izpausmes, nogalinot vientuļas un jaunas meitenes.

Sekojoj Felisijas (kura, no mājām padzīta, ieradusies lielā pilsētā meklēt sava nākamā bērna aizbēgušo tēvu) attiecībām ar izpalīdzīgo Heldridžu, nav nedz uzminami viņa nolūki, nedz nojaušams, ka acu priekšā risinās slepkavas un potenciāla upura attiecību spēle.

Valdonīgas mātes un represēta dēla attiecību modelis, ko kanoizējis Alfreda Hičkoka trilleris "Psiho" (*Psycho*, 1960), ir pirmā asociācija, ko rada "Felisijas ceļojums", kaut arī Egojans filmu neveido kā trilleri, drīzāk kā drāmu, kas tomēr nonāk līdz trillera cienīgai kulinācijai. "Mēs visi esam redzējuši tik daudzas filmas, un muļķīgi būtu noliegt ietekmes vai drīzāk iespaidus – gan apzinātus, gan neapzinātus. Man ir grūti preparēt savas ietekmes – dažas no tām bija apzinātas, dažas intuitīvas, uz kuru līdzību ar oriģināliem man jau vēlāk norādīja citi," saka Egojans.

"Felisijas ceļojums" liecina par to, ka ir iespējams uzņemt filmu par sērijslepkavu, kurā nav ne kripatas vardarbības. Arī tādēļ, ka Egojana filmu vērtību sistēmā vardarbība ir ne tikai šāvieni un asinsplūdi. Viņu interesē psiholoģiskā, garīgā vardarbība, kas norisinās tuvu cilvēku starpā. Tā vardarbība bez asinsizliešanas, kurai nereti vecāki pakļauj savus bērnus, piemēram, padarot tos par izsmieklu TV šovā vai padzenot no mājas. Kā Heldridža un Felisijas vecāki. Filma "Felisijas ceļojums" ieguva četras *Genie* balvas, taču pasaulē tās atskaņas bija krietni pieticīgākas nekā "Skaistajai nākotnei".

90. gadu nogalē Egojans aizrautīgi pievēršas operu iestudējumiem. Veido isfilmu ar Filipa Glāsa mūziku "Filips filmā" (*Philip on Film*, 2001), paralēli arī instalācijas modernās mākslas skatēs, piemēram, Venēcijas biennālē 2001. gadā, kur instalācijā "Tuvu" (*Close*) apspēlē vērošanas, glūnēšanas fenomenu, uz ko balstītas nagu griešanas procedūra – skatītāms no pusmetra distances (ekrāns piestiprināts pie šaura tuneļa sienas). Egojans ir veidojis instalāciju par Hičkoka tēmām (laikā, kad tapis "Felisijas ceļojums", – 1999. gadā Oksfordā, Modernās mākslas muzejā.).

"Felisijas ceļojums" – filma par sērijslepkavu un vecāku noziegumiem pret saviem bērniem. Lomās – Elēna Kesidija un Bobs Hoskins.

Arsinē Khandžiana – 50. gadu gastronomiskās TV divas lomā.



Nākamā Egojana filma Semjuela Beketa lugas "Krapa pēdējais ieraksts" (*Krapp's Last Tape*, 2000) ekranizācija ar britu aktieri Džonu Hērtu galvenajā lomā, paliek lielo festivālu neievērota, taču to nevar teikt par Egojanam tik būtisko darbu – 2002. gadā pabeigto "Araratu" (*Ararat*).

2002. gadā Kannās Egojans rāda "Araratu" – sev principiālu un personisku darbu, kuru tikpat principiāli atsakās iekļaut konkursa programmā. Vēsturiskās tēmas dramatisms un nozīmība – holokausts, kam turki 1915. gadā pakļāva armēņus, noslaktējot vairāk nekā miljons cilvēku, ētisku apsvērumu dēļ neļauj Egojanam cīnīties par festivāla suvenīriem. Viņš šķietami negrib "spekulēt", nostādot žūriju situācijā, kad jāvērtē filma, nevis jāapliecina cieņa smagai tēmai vai režisora "pilsoniskai drosmei".

"Araratā" – smagā un vērienīgā drāmā – režisors vēlreiz atgriežas pie Armēnijas tēmas un faktūrām. Reiz jau daudz klušinātākā un melodramatiskākā veidā viņš to ir darījis 1993. gada filmā "Kalendārs" (*Calendar*, 16 mm). "Ararats" tēmas apjomīguma, uzbūves un struktūras komplicētības ziņā ir sarežģītākā no Egojana filmām – tajā tiek saauostas vairākas darbības līnijas un likteņstāsti, pārvietojoties no tagadnes pagātnē, no realitātes – filmā, ko uzņem filmas varoņi (princips "filma filmā").



"Ararats" – principiālākais un komplicētākais armēņu Egojana darbs, kurā vēsturiskās traģēdijas savijas ar intīmo. Filma filmā: Aršils Gorkijs – vēlāk 20. gadsimta modernās mākslas zvaigzne – un viņa māte brīdī pirms traģēdijas.



Arsinē Khandžiana mākslas vēsturnieces lomā.

Etniskais armēnis Šarls Aznavūrs "Araratā" tēlo kinorežisoru, kurš uzņem filmu par 1915. gada traģēdiju.



Mūsdienas. Kādas Kanādas lidostas muitā ir aizturēts 18 gadus vecais Rafi – viņš ved filmu kārbas, atgriežoties no Armēnijas, kur, kā pats apgalvo, esot uzfilmējis būtisku materiālu. Visas filmas garumā ilgs Rafi un muitnieka Devida (Kanādas vecmeistars Kristofers Plammers – fon Traps leģendārajās "Mūzikas skaņās" (*The Sound of Music*, 1965)) saruna, ko Egojans pārcērt, risinot filmas darbību divos laikos – mūsdienās un 1915. gadā. Rafi māte ir mākslas vēsturniece (Arsinē Khandžiana), kuras izpētes objekts ir holokaustā izdzīvojušā, uz ASV emigrējušā starptautiski atzītā armēņu mākslinieka Aršila Gorkija daiļrade. Savukārt viņas attiecības ar dēlu Rafi ir trauslas un problemātiskas arī Rafi pusmāsas un mīļākās dēļ, kura viņu vaino sava tēva pašnāvībā. Paralēli slavens armēņu kinorežisors (viņa lomā aktieris un franču šansona klasiķis, pēc izcelsmes armēnis Šarls Aznavūrs, istajā vārdā Šahnurs Varinags Aznavurjans) filmē grandiozu vēsturisku drāmu, kas veltīta 1915. gada holokaustam. Asiņainā slaktiņa ainas visā to baigumā – izvarošanas, dzīvu cilvēku dedzināšanas... Egojans veido filmu filmā, sasniedzot dramatiskās vēstures epizodes ar mūsdienu šķietami daudz pieticīgākām drāmām – mātes un dēla attiecībām, vecā muitnieka un viņa dēla geja attiecībām un viņu taustišanos vienam pie otra. Kā lielāko izaicinājumu "Araratā" pats Egojans uzskatīja vēsturisko epizožu un dzīvu, mūsdienu raksturu apvienojumu, jo vēsture ir stāstāma, dzīve – veidojama. "Mans mērķis bija izveidot filmu, kas ļautu apjēgt šausmas garīgi, nevis tikai materiālā vai fiziskā ziņā."

Maz cerību, ka "Ararats" parādīsies Latvijā – te bail no smagām, nopietnām drāmām, kino galvenokārt tiek atvēlēta tikai izklaidētāja funkcija – kā tādai "Eksotikās" striptizdejojājam. Taču Egojana personiskākais darbs un lielā parāda maksāšana savas (armēņu) tautas vēsturei ir gudri un atbildīgi būvēta drāma, kurā iedarbīgs ir gan vēsturisko, gan mūsdienu traģēdiju slānis.

Savukārt Kannu festivāla kontekstā Egojana ceļojums nepilnu desmit gadu laikā – no jutekliskās, seksīgās un frustrētu varoņu apdzīvotās striptizkluba drāmas "Eksotika" līdz traģiskajam, vērienīgajam un personīgajam "Araratam" – ir pārsteidzošs un cieņu izraisošs. Viņš ir veicis atātlumu no Kanādas kino erotisma imidžam tik pietāvošā un komerciāli ienesīgā darba līdz vērienīgākajam kādas tautas traģiskam likteņstāstam, kas kino radīts pēdējā laikā.

Egojans prot būt komerciāls un juteklisks, viņš māk būt smalks psihologs, jā, arī sērijslepka gadījumos, viņš spēj likt ielūkoties savas tautas traģēdijā, jo visās šķietami tik atšķirīgajās pēdējas desmitgades filmās runā par vienu un to pašu – par vecākiem un viņu bērniem, kuri visbiežāk pazaudējuši cits citu. Par viņu ceļa meklējumiem citam pie cita, kas acimredzot liek mums uzkavēties šajā pasaulē.

LAIKA SPĒLES.

VECĀKI UN
MEITAS*Jūs savās filmās ļoti brīvi manipulējat ar stāstījumu...*

Es justos ārkārtīgi nebrīvi un sasaistīti, ja filmās man nāktos izmantot lineāro stāstījumu un būtu jāseko tā plūdim pa taisnu, iestaigātu un pareizu taciņu. Tas taču ir tik dabiski: mūsu apziņa nemitīgi ceļo no pagātnes uz nākotni – fantāzijas veidā. Tā ceļo cauri dažādām pieredzēm, un man šķiet absolūti organiski arī savas filmas būvēt šādā – brīvas plūsmas veidā. Uzskatu, ka lielākā daļa filmu un to veidotāju vienkārši neizmanto iespējas un potences, kas piemīt kino kā medijam. Esmu pilnīgi pārliecināts, ka, ja jūs rādāt epizodes, kas pirmajā acu uzmetienā šķiet izkļiedētas un šķietami nesavienojamas, tās sniedz ļoti radošu un interaktīvu impulsu skatītājam, aicinot šos "fragmentus" likt kopā. Šāda tehnika aktivizē skatītāju, tā viņu vairāk ievēl filmas darbībā, protams, ja vien režisors spēj iegūt skatītāja uzticību.

Es tiešām ticu, ka mūsdienu publika ir gudra un "apkalta" un ka es nepieviļū viņu cerības, nepiedāvājot tradicionālo "ierobežoto" vēstījuma veidu.

Kino burvība taču slēpjas mūsu vēlmē ticēt stāstam, ko kāds vēlas mums pastāstīt. Šajā vēlmē un publikas uzticībā slēpjas neiedomājama brīvība.

Kinorežija nav tikai varoņu rīcības atrāšanās, tā ļauj izmantot attēlu, struktūru, skaņu, lai izteiktu viņu pieredzi, ne vien parādītu rīcību. Šī iemesla dēļ kinorežija mani turpina fascinēt.

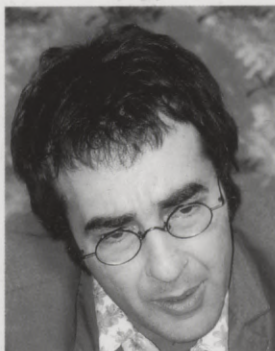
Jūs esat režisors, ko raksturo ļoti liela smalkjūtība un cieņa pret aktieri.

Viss, kas notiek kino uzņemšanas laukumā, ir racionāli un tehniski izskaidrojams. Viss, izņemot aktieru darbu. Tā ir vienīgā neprognozējamā procesa sastāvdaļa, maģija, ja gribat, kura var rasties tikai abpusējas cieņas un uzticības rezultātā. Tāpēc es arī nekad neesmu ticējis tiem kinovēsturē kanonizētajiem stāstījumiem, ka Hičkoks ārkārtīgi neesot ieredzējis savas aktrises, – viņu spēle liecina par pretējo.

Teju visu jūsu filmu darbība centrējas ap vecāku un bērnu attiecībām Kāpēc jums šī tēma neliek miera?

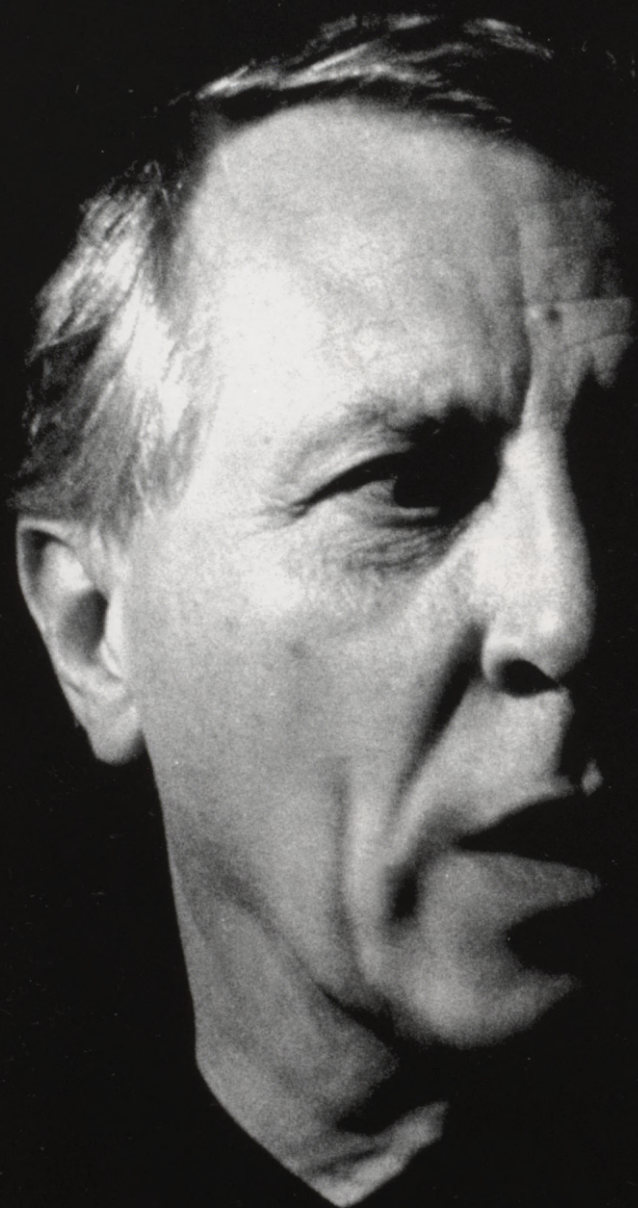
Es vienmēr esmu stāstījis sev būtiskus stāstus, veidojis filmas par sev būtiskām tēmām.

Man ir dēls, un viena no izjūtām, kas ienāk mūsos līdz ar bērna piedzimšanu, ir bailes, fundamentālas bailes par bērnu. Kādas būs mūsu attiecības, kādai pasaulei mēs viņu audzinām? To manā filmā "Eksotika" saka viens no varoņiem: katram mums ir būtisks jautājums – nevis, kas mums līcis dzīvot šajā pasaulē, bet – kas mums katram liek te uzkavēties.



PĪTERS GRĪNEVEJS

Peter Greenaway
(1942)



buržuā, kas neguļ zārkā

“Kad parādījās manas filmas, daudzi uzskatīja, ka es esmu perverss radījums, kas vismaz nakšņo zārkā. Redziet, tā nav taisnība – esmu ortodoksāls angļu buržuā. Ir divi lieli mākslinieki sirreālisti – beļģis Magrits un spānis Dalī. Dalī ielika tik daudz enerģijas un fantāzijas savā dzīvē, ka tās acīmredzot pietrūka mākslā. Savukārt Magrits, neuzkrītošs, pat necils uzvedībā un ārienē, ir radījis sirreālisma šedevrus. Man ir pieņemams Magrita modelis – es gribu izbaudīt visus buržuāziskos labumus un savā mākslā ietiekties aiz vispārpieņemtā robežām.”

TALSES LUPERA CEĻASOMAS
2003

8 1/2 SIEVIETES
1999

SPILVENGRĀMATA
1996

MAKONAS BĒRNS
1993

PROSPERO GRĀMATAS
1991

PAVĀRS, ZAGLIS, VIŅA SIEVA
UN VIŅAS MĪĻĀKAIS
1989

SLĪKOŅU SKAITĪŠANA
1988

ARHITEKTA VĒDERS
1987

Z UN DIVAS NULLES
1985

ZĪMĒTĀJA KONTRAKTS
1982

Pīters Grīnevejs, iespējams, ir populārākais angļu režisors Latvijā, kura barokālo un manierīgo filmu stilu "feinšmekeri" ir iepazīnuši gandrīz vai pilnībā. Piejaucēts ar "Arsenālu" palīdzību, Pīters Grīnevejs Latvijā kļuvis par kulta personu. Gluži tāpat kā nozīmīgākajos Eiropas festivālos – arī Kannās –, kur tomēr, par spīti saasinātai uzmanībai, kas tiek veltīta ikkatrai viņa filmai un mākslas vēstures lekcijām līdzīgajām sarunām ar presi, Pīters Grīnevejs tā arī nav saņēmis nevienu no prestižās skates balvām. Viņš ir neērts režisors. Varbūt tādēļ, ka agresīvi un snobiski deklarē savu naidu pret realismu, ar ko pedantiskā un sociāli jūtīgā vērībā "krāmējas", piemēram, tāds angļu kinorežisors un festivālu milulis kā Kens Loučs; varbūt tādēļ, ka viņa filmās nekad nav ticis spēlēts pēc gadsimta pēdējās desmitgades klirgajiem politkorektuma noteikumiem; varbūt tādēļ, ka viņa žonglēšana ar kultūrvēstures – glezniecības, literatūras un teātra – reminiscencēm var iedzīt neizglītotības kompleksos ikkatru paviršu izglītību baudījušo. Savās filmās Grīnevejs vienmēr sekojis ekstravagantām un formālām vājībām (piemēram, uzskaitveža cienīgai apmātībai ar skaitļiem), viņam nav problēmu stilizēt kadru pēc citas mākslas un cita laika diktētiem noteikumiem vai uzburt barokālas filmiskas gleznas no statistu masu kailajiem ķermeņiem, inspirējoties no Šekspira teksta, vai, piemēram, aizrauties ar japāņu dzeju un kaligrāfiju, turklāt nolasīt lekciju par Austrumu un Rietumu rakstības sistēmas atšķirībām vai Šekspira un Vermēra daiļrades atveišķiem posmiem.

Vēl viena Grīneveja alkaini aktīva darbības sfēra ir izstāžu iekārtošana un gleznošana – viņa pirmā personalizēta notika 1988. gadā. Taču atšķirībā no Grīneveja filmām, kas samērā konsekventi uz Rīgu gādātas, šī Eiropas intelektuāļu mīlāja puse – daudzskaitlīgās aktivitātes mākslinieka ādā – tā arī palikusi neiepazīta. Ja nu vienīgi kāds no ārzemēm nejausi atklājis katalogs ļāvis nojaust šo aktivitāšu iespaidīgos mērogus. Režisora izstāžu saraksts nav nabadzīgāks par uzņemto filmu sarakstu, un fakts, ka Grīnevejs ir diplomēts gleznotājs (uz mākslas koledžu viņš dodas 12 gadu vecumā), ir viņa filmu pamattrumpis. Pieplusojiet enciklopēdiskās mākslas un kultūrvēstures zināšanas, racionālu izsmalcinātību un fanātisku aizrautību ar tā sauktajām jaunajām tehnoloģijām jeb visu, kas spēj izaicināt kino tā ierastajā izpratnē, un iegūsi klasisku Grīneveja formulu.

Filmkritiskos tekstos var atrast ne mazums mājienu, ka pravietis savās mājās nebūt netiek vienīgi dievināts, – Grīneveja egocentriskās mākslas spēles Lielbritānijā mēdz izraisīt visdažādākās ievirzes iebildes (no apolitiskuma līdz vardarbības pārvēršanai estētiski stilizētā rotaļā) un jau labu laiku finansējumu atrod ne tik daudz Lielbritānijā, cik ārpus tās – par tradīciju kļuvusi viņa sadarbība ar nīderlandiešu producentu Kēsu Kasanderu.

Taču, par spīti tam, ka, piemēram, Kannu festivāls tā arī nav atzinis Grīneveja ekstravaganto rokkrakstu un nopelnus 20. gadsimta 80.–90. gadu Eiropas kino ainavā, Pīters Grīnevejs ir viena no būtiskākajām angļu kinorežijas personībām, kura konsekventā uzticība saviem principiem, virtuozā manipulēšana ar kultūrvēstures un glezniecības citātiem un alkainā ieinteresētība kino kā medija tehnoloģiskajā attīstībā ļauj viņam visuzskatāmāk ilustrēt postmodernisma jēdziena iemiesojumu kino.

Grīneveja stila manierismā statistiķa un analītiķa racionālisms apvienojies ar profesionāla mākslinieka un kultūrvēstures enciklopēdista stihiju. Viņš visu mūžu ir uzskatījis, ka eksistē tikai divas tēmas, kuras ir mākslas vērtas, – eross un nāve, ko arī izspēlē no jauna vairāk vai mazāk sekmīgi savās isfilmās (kopš 1966. gada) un pilnmetrāžas darbos. Pirmais no tiem – "Zīmētāja kontrakts" (*The Draughtsman's Contract*, 1982) – liecināja par Grīneveja konsekventi noliedzošo attieksmi pret kino kā realitāti imitējošu mākslu: filmas darbība, kuras pamatā ir rafinēta kriminālīntriga, tika izrisināta precīzi stilizētā 17. gadsimta beigu Anglijas lauku muižā. Uzticība realitātei paraksta nāves spriedumu filmas galvenajam varonim – noligtajam zīmētājam, kura pedantiski godprātīgā uzcītība, iemūžinot zīmējumā acīm redzamo, nolemj viņu nāvei, jo kļūst par pierādījumu izdarītam noziegumam. Kāds asprātis Grīneveja "Zīmētāja kontraktu" nodēvēja par 80. gadu sākuma "Fotopalielinājumu" (*Blow-up*, 1966), velkot paralēles ar Mikelandželo Antonioni slaveno filmu, 60. gadu Londonas bohēmas gaisotnē tapušo pierādījumu virspusējā, pamanāmā relativismam. (Fotogrāfs, fotografējot šķietami poētisku un miermilīgu parku, pašam nemanot, iemūžina slepkavību.) Jau "Zīmētāja kontraktā" iekodēta Grīneveja aizraušanās ar zīmīgām mākslas vēstures personībām, kas, viņaprāt, ir nospēlējušas savam laikam revolucionāru lomu. Filmā koda persona ir Vermērs, kurš, dzīvodams 17. gadsimtā, savās gleznās apspēlēja mikroskopa efektu.

Ari turpmākajās 80. gadu lielfilmās – "Z un divas nulles" (*A Zed and Two Noughts*, 1985), "Arhitekta vēders" (*The Belly of an Architect*, 1987), "Slikoņu skaitīšana" (*Drowning by Numbers*, 1988) un par desmitgades labāko filmu uzskatītā "Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais" (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989) – Grīnevejs turpina būt uzticīgs savam stilam.

Racionālās "spēlītes" – katalogizācija, skaitīšana un skaitļu mānija (kas bieži formāli strukturē filmu sadaļās, "grāmatās"), mākslas vēstures reminiscences (no Vermēra glezniecības inspirētas kadra uzbūves filmā "Z un divas nulles" līdz baroka un manierisma glezniecībai "Prospero grāmatās" (*Prospero's Books*, 1991)) un



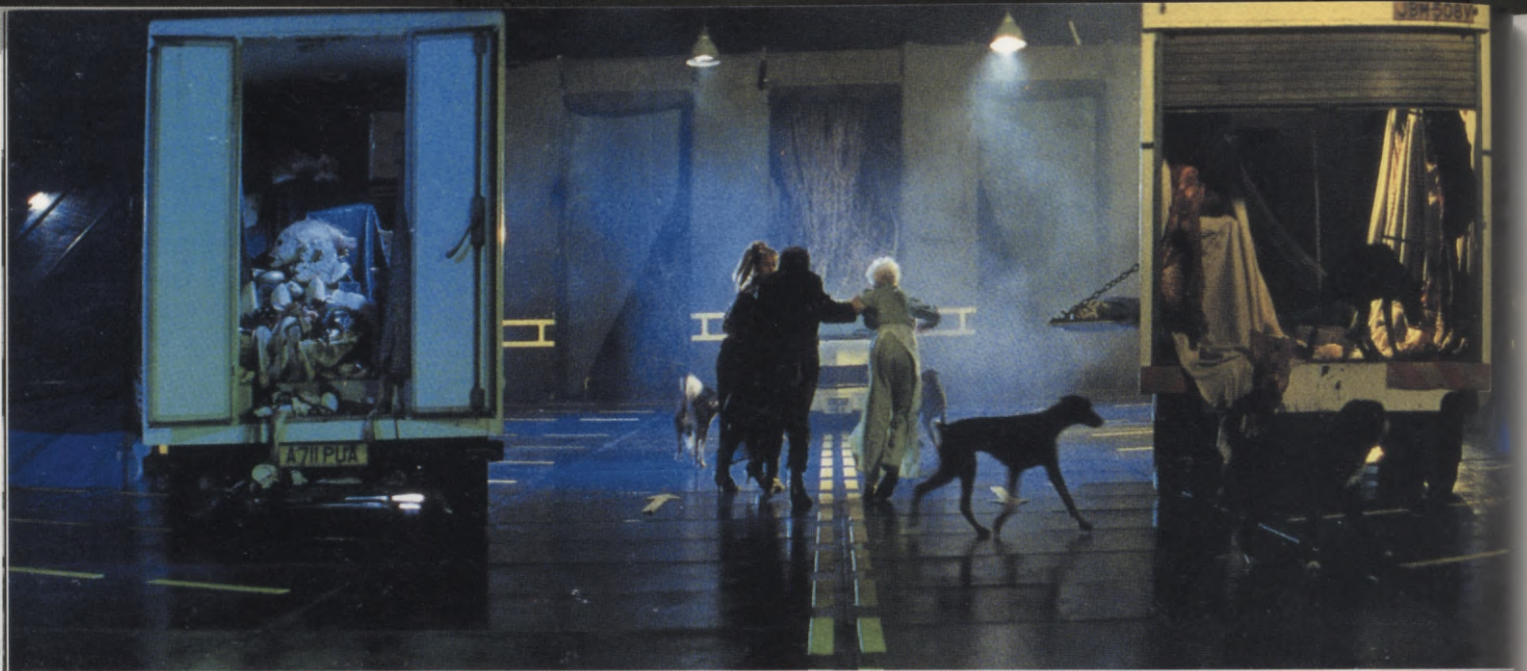
Ceļasomu motīvs Pitera Grīneveja 90. gadu nogales multimedialā projektā "Mazgā un ej" (*Wash and Go*) ir pārceļojis uz viņa filmu "Talses Lupera ceļasomas".

manipulēšana ar paša iemīļoto tēmu (nāve), kas viņu fascinējot ar savu nenovēršamību, – tās ir tikai dažas no kolonnām, uz kurām balstās Grīneveja mīts. Viņa "firmas stila" unikalitāti nodrošina gan franču operatora Sašas Vjerni (šis krievu izcelsmes operators filmējis tādus kinovēstures šedevrus kā Alēna Renē "Pagājušajā gadā Marienbādē" (*Last Year at Marienbad*, 1961) un Luisa Bunjuela "Dienas skaistule" (*Belle de Jour*, 1967)) grafiskais, bieži simetriski būvētais kadrs, gan Maikla Naimena mūzika.

Desmitgadi iesākušais "Zimētāja kontrakts" tikai ieskicē Grīneveja estētisko programmu, toties "Pavārs.." kļūst ne tikai par viņa komerciāli visveiksmīgāko filmu, bet arī par viņa desmitgades teatrālāko, ekstravagantāko un brutālāko darbu – kaut arī Grīneveja brutalitātei vienmēr ir piemēta teatrālas stilizācijas atsvešinātība. Pats viņš uzskata, ka "'Pavārs.'" caurviju metafora ir barības vads, tā ir filma par alkātību, spēku, seksu un varmācību mūsdienu pasaulē un vēsta par to, cik daudz jāiztur ceļā no mutes līdz anusam".

Sīzētiski filmas darbība norisinās smalkā restorānā, kurā aiz izsmalcinātiem gastronomiskiem rituāliem jaušami brutāli instinkti. Dramaturģiski tās spriedzi notur "mīlas trīsstūris" – neuzticības drāma un tai sekojošā tolaik visus tā šokējusi atriebe. Restorānā katru vakaru vakariņo "lopiskais" zaglis (Grīneveja iecerētais antivaronis, kuram nav iespējams just līdzīgu ne sekundes desmitdaļu), viņa

sieva Džordžina (Helēna Mirena) un bandas locekļi. Glābiņu no derdzīgā vīra Džordžina atrod erotiskā romānā ar kādu pie blakus galdiņa rāmi grāmatu lasošu intelektuāli. Tā erotiskais papildījums norisinās no restorāna tualetēm līdz gaļas noliktavai (īpašas izpētes vērtā ir Grīneveja attieksme pret kailu ķermeņi savās filmās, kuru viņš kopējā kadra veidolā prot ierakstīt atsvešināti neerotiski, vienlīga, vai tie būtu milētāju ķermeņi kā "Pavārs.." vai kailu statistu masa kā "Prospero grāmatās"). "Pavārs.." ne mirkli nav zaudēta teatrālās nosacītības izjūta: pats Grīnevejs uzskata, ka šajā filmā ir uzkrītoši izmantota operas kā mākslas nosacītība – pompozitāte, krāšņums, arī melodramatiskais fatālisms – un frontālā (teatrālā) kadra kompozīcija. Nosacītību pasvitro arī filmas krāsu dramaturģija. Vitālās flāmu glezniecības tradīcijās ieturētais restorāns – gastronomisko baudu un rituālu telpa, kas acīmredzot zaglim ir nepieciešama sociālā statusa pierādīšanai, – risināts sarkani melnā tonkārtā, paligtelpas – dzeltenā, tualetes telpas – baltā krāsā; tikpat nosacīta telpa ārpus restorāna risināta tumši zili zaļā gammā. Teatrālo nosacītību akcentē arī frontālās kadra kompozīcijas, krītošais samta priekšskars filmas finālā (šo "teātris filmā" motīvu



Tel
fil
un

Telpas un krāsu dramaturģija
filmā "Pavārs, zaglis, viņa sieva
un viņas mīļākais".

Grīnevejs izspēlē arī vēlāk "Makonas bērņā"), turklāt, pārvietojoties no telpas uz telpu, bez īpašas loģiskas motivācijas var arī mainīties galveno varoņu tērpu krāsa. (To autors ir vienīgais no augstās modes māksliniekiem – Žans Pols Gotjē, kurš veiksmīgi darbojies kino: Grīneveja "Pavārā..", spāņu Pedro Almodovara "Kikā" (*Kika*, 1993) un francūža Lika Besona "Piektajā elementā" (*The Fifth Element*, 1997)).

"Pavārs.." ir viena no Grīneveja filmām, kurā iznīcības un erosa spēļu centrā ir sievietes. Kaut arī viņa zaudē mīļāko, kuru nogalina zaglis, viņai ir sava atriebes stunda: svinīgas procesijas pavadībā viņa liek vīram nogaršot cepta mīļākā kumosīnu un ar triumfējošu šņācieni – "Kanibāls!" – raida lodi viņa virzienā... Ar šo finālu Grīnevejs radijs 80. gadu ekstravagantāko melodrāmas atrisinājumu, jau priekšlaikus ironizējot par politkorektuma māniju un "drikt/nedrikt" spektra nosacītību. "Pavārs..", pēc paša Grīneveja uzskatiem, apliecina tēzi: "Tu esi tas, ko tu ēd." 90. gadu vidū viņš šo kalambūru papildinās ar atziņu: "Tu esi tas, ko tu lasi," – radot savu veiksmīgāko 90. gadu filmu "Spilvengrāmata" (*The Pillow Book*, 1996) un kultūrasauces jau vairs nemeklējot Rietumeiropas vizuālajā kultūrā, bet gan orientālajā eksotikā – japāņu dzejnieces intīmi erotiskajā dienasgrāmatā un kaligrāfijā.

Trīs pārējās 80. gadu pilnmetrāžas filmas variē Grīneveja interešu komplektu. "Z un divās nullēs" divi zoologi aizraujas ar nāves tuvplāna fiksēšanu, viņi filmē dzīvas matērijas trūdēšanas procesu, savus eksperimentus konsekventi vainagojot ar kolektīvu pašnāvību kameras priekšā, kam jāfiksē viņu ķermeņu satrūdēšana.

Savukārt "Slikoņu skaitīšana" ir Grīneveja sievietes un vīrieša attiecības visironiskāk un "freidiskāk" traktējošā filma, turklāt tā atgādina infantili brutālos bērnu skaitāmpantiņus "desmit mazi nēģerēni", kurus ar to ētisko bezrobežu apjautu kādreiz savos teorētiskajos sacerējumos piesaucis Sergejs Eizenšteins. Šo līdzību uzsver gan filmas galvenais varonis – puiselis Smārts, kura apsēstība ir katalogizēt apkārtne notiekošos nāves gadījumus (lopi, putni, cilvēki), gan Grīneveja piedāvātā iespēja arī "Slikoņu skaitīšanas" norises uztvert kā bērnu skaitāmpantiņa sastāvdaļu. Ne tikai kā sižetu par trīs paaudžu sievietes – mātes, meitas un vecmāmiņas – atbrīvošanos no saviem vīriem vai partneriem, tos noslicinot, kas tikpat labi varētu būt traktējams kā vīrieša neirstēniskās bailes no sievišķā. Dīķis, kurā peldas savdabīgā Ženēvas banķieru tēva un dēla uzriktotā harēma locekles un kurā abi sličina sievietes pasaulei piederīgo – piemēram, neskaitāmas smalkas tupelītes, – Grīneveja 1999. gada filmā "8 1/2 sievietes" (*8 1/2 Women*) ir motīvs, ko tikpat labi var

uztvert kā režisora ironisku refrēnu un Grīneveja filmu vīriešu atriebi "Slikoņu skaitīšanas" mātei, meitai un vecmāmiņai, kuras ieviesa savā pasaulē kārtību, noslicinot vīrus, draugus, mīļākos.

1987. gada filmā "Arhitekta vēders" Pīters Grīnevejs jau apspēlēja motīvus, kurus izvērs gan "Slikoņu skaitīšanā", gan "Pavārā..". Šeit vēders nav tikai kuņģa čaula, kura fetišisma vārdā tiek izspēlēti ēšanas rituāli "Pavārā..", bet kāda arhitekta gluži vai maniakālas intereses objekts. Filmā galvenais varonis ir slavens amerikāņu arhitekts (Braiens Denehijs), kas kopā ar sievu ierodas Romā, lai piedalītos 18. gadsimta arhitekta Etjēna Luija Bulē izstādes tapšanā. Arhitekts ir apsēsts ne tikai ar Bulē darbiem, bet arī ar greimošanas problēmām un paša vēderu, kas viņā izraisa interesi par vēderu kā tādu – skulptūrā, mākslā –, arī Bulē vēderu. Filma ir interesants materiāls pārspridumiem par Grīneveja visai ironisko attieksmi pret vīrieti kā Dieva radību: arī šis viņa varonis – arhitekts – ir ātrai nāvei lemts. Viņš gan nekļūst par feministiskas pašpateiktības upuri kā "Slikoņu skaitīšanā", nāve slēpjas varoņa fetiša objektā – paša vēderā. Viņam ir vēzis. Turpretim Grīneveja filmu sievietes ir nesāpīgas, jutīgas, galu galā neuzticīgas (kā arhitekta sieva), taču atšķirībā no arhitekta – radošas. Viņa neuzticīgās sievas vēderā mit nevis iznīcīga kaite, bet gan bērns.

Arī "Arhitekta vēderā" Grīnevejs demonstrē savu aizraušanos ar manierismu – arhitekts dievina franču revolūcijas un Luija XVI laika arhitektu Etjēnu Luiju Bulē. Manierisma piesaukšana "Arhitekta vēderā" Grīnevejam nav tikai mākslas vēstures zināšanu "muskuļu demonstrēšana" vien. Renesanses enerģijas izkurtēšana manierismā, kuru viņš apspēlē arī "Prospero grāmatās", tikpat labi var tikt uzlūkota par paša Grīneveja daiļrades tēlu. Viņš pats gan uzskata, ka šo divu laikmetu nomaļņa mākslas vēsturē līdzinoties masu kultūras invāzijai 20. gadsimtā. Manierisms ir īpaša tēma Grīneveja pasaulē, turklāt viņa vērtību sistēmā tas nozīmē būtisku pārmaiņu laiku – režisora dzelžaina pārliecība ir tā, ka arī mēs patlaban dzīvojam manierisma un tehnoloģisku pārmaiņu periodā, kas visai uzskatāmi iezīmē tradicionālā kino, celuloīda kino galu.

19. gadsimta mākslinieki par pirmo manierisma periodu uzskatīja tieši pārejas posmu no renesanses uz baroku. Grīneveja nākamās filmas "Prospero grāmatas" darbība notiek tieši šī perioda vidū. "Tas bija laiks, kad strādāja tādi gleznotāji kā Pontormo, Bronzino – divi un savdabīgi mākslinieki. Stāsta, ka Pontormo katru ritu esot sācis ar savu tēžu deklarēšanu, bet Bronzino vienmēr staigājis ar spoguļi kabatā, laiku pa laikam tajā ielūkodamies. Viņi abi jutās neērti to mākslas dižgaru priekšā, kas dzīvojuši pirms viņiem. Kā var justies mākslinieki, zinot, ka pirms viņa ir radījuši Leonardo, Mikelandželo, Rafaēls?" saka Pīters Grīnevejs intervijā TV



"Makonas bērns" –
izaicinoša diskusija par
tēmu "bērnu ekspluatācija
modes un reklāmbiznesā"
17. gadsimta teatralizētas
mistērijas formā.

kompānijai ZDF 1992. gadā. "Otrais manierisma periods saistās ar Luija XVI valdīšanas laiku. Tad dzīvoja izcilais Etjēns Luijs Bulē, kura darbus es izmantoju filmā "Arhitekta vēders". Patlaban ir līdzīga situācija: Pikaso ir miris, Stravinskis ir miris, Lektorbijzē ir miris. Viss jau ir bijis."

Grīnevejs gremdēšanos kultūrvēsturiskās reminiscencēs (paradoksāli – tikai vienā no viņa 80. gadu filmām darbība nenorisinās mūsdienās, kaut arī visas tās līdzinās stilizētiem, gleznieciskiem rituāliem) un cilvēka dabas niecīguma izpētē 90. gadu sākumā dažādo ar aizrautīgu mešanos tehnoloģisko eksperimentu jomā. Šim mērķim viņš izraugās vienu no Šekspīra vēlinajiem darbiem – viņa pēdējo lugu "Vētra" un ar samērā niecīgu budžetu (tikai 1,5 miljoni dolāru) rada krāšņās, tomēr kritikas par visai diskutablu atzītās "Prospero grāmatas". Kaut arī kritika iņņojās par "Prospero grāmatām" kā tehniski virtuozu, bet pārlietu formālu filmu, kurā Šekspīra garu pat par spīti leģendārā britu aktiera Džona Gilguda (Prospero) klātbūtnēi pārmākusi krāšņā gleznieciskā ornamentika, Grīnevejs uzskatīja, ka filmiskiem un tehnoloģiskiem līdzekļiem (vietumis uz ekrāna tiek projicēti vairāki kadri vienlaikus) viņš savā veidā radījis mākslu popūriju, cenšoties aptvert mūziku, deju, tekstu,

arī hologrāfijas un kaligrāfiju. "Es gribēju izmantot dažādu mediju iespējas, īpaši izdevīgi bija tas, ka Šekspīra "Vētra" stāsta par būvi, domāju, ka Prospero pats ir Šekspīrs. Bet man Šekspīrs ir renesanses simbols."

Savukārt savu izvēli – bieži par ne pašu veiksmīgāko Šekspīra lugu uzskatīto "Vētru" – viņš motivē, ka tā, viņaprāt, ir Šekspīra atbildes reakcija uz jauno laiku (16. gadsimta beigās): "Tā ir luga par atteikšanos no ilūzijām. Tā ir arī atteikšanās no ierastajām formām – psiholoģiskās drāmas – un Šekspīra pievērsšanās simboliem, metaforām, alegorijām, un tas mani interesē visvairāk." Turklāt Grīneveju saistīja arī Šekspīra idejas par zināšanām, brīnumu, varu un atbildību – par situāciju, kad zināšanas ir nonākušas līdz savam galējam punktam un tiek atņemtas malā (epizode filmas finālā). ("Visi mēs ļoti labi zinām, ka nedrīkst atteikties no savām zināšanām. Tas attiecas gan uz embrionālām izmaiņām, gan ūdeņraža bumbu," – tā Grīnevejs.) "Atteikšanās no ilūzijām" Grīneveja gadījumā ir arvien uzstājīgāki naratīvā kino (kā viņš pats to dēvē – "Kasablankas" (*Casablanca*, 1941, rež. M. Kērtiss) tipa kino) beigu un jauno tehnoloģiju un kino kā interaktīva medija pieminējumi. Pagaidām savās intervijās Grīnevejs šīs idejas nebeidzami atkārt. Daļa šo ideju iedīglu tika īstenota "Prospero grāmatās".

Kritikas reakcija uz viņa nākamo filmu "Makonas bērns" (*The Baby of Macon*, 1993), kas aizsākās jau pēc tās pirmizrādes Kannu festivālā ("tikai" ārpuskonkursa programmā), bija visai neiecietīga. Teatralizētais uzvedums, ko Grīnevejs izspēlēja kā mistēriju – teātra izrādi kādā baznīcā, tika kritizēts varmācības idejas ekspluatācijas dēļ, kaut arī pašu filmas iecerī bija radījusi cita veida ekspluatācija. *United Colours of Benetton* reklāmdizaina guru un fotogrāfa Olivjē Toskāni fotogrāfijas, kurās bija izmantoti zidaiņi, bija inspirējušas Grīneveju radīt sižetu par svēto un ekspluatēto Makonas bērnu. Protams, sev tuvās kultūrvēsturiskās dekorācijās – 17. gadsimtā un katoliskās mistērijas formā. Grēcīgās Makonas iedzīvotāju vienīgā cerība ir svētais bērns – zidainis, kura aizgādnes (gluži vai Jaunavas Marijas) tiesības uzurpēja kāda meiča (Džūlijas Ormondas pirmā lielākā kinoloma), apzinoties "svētuma komercpotenciālu". Par to viņa tiek brutāli sodīta – viņu izvaro vai visi Makonas vīriešu kārtas iedzīvotāji, bet Grīnevejs neaizmirst vest uzskaiti ar ciparotām lapiņām...

1996. gads Kannu festivālā, kad "Zelta palmas zaru" ieguva Grīneveja tautietis ironiskais reālists Maiks Lī, Grīneveja viena no visu laiku labākajām filmām "Spilvengrāmata" tiek radīta ārpuskonkursa programmā, daudzos radot neizpratni, kāpēc tā. (Iespējams, te vainojams brutāli manierīgā "Makonas bērna" iznāciens Kannās dažus gadus agrāk.) "Spilvengrāmata" iezīmē Grīneveja 90. gadu beigu meklējumus Austrumu kultūru virzienā, joprojām interesē par kino

iespējamām tehnoloģiskajām pārvērtībām un viņa dzelžaino uzticību pašam sev – erosa un nāves dramaturģijai, glezniecībai un kultūrvēsturei.

Iespējams, ka pasaulē ir tikai divas lietas, kas spēj sajūsmināt un apmierināt – sekss un teksts, miesa un literatūra. Tā Grīnevejs apgalvoja pēc "Spilvengrāmatas" pirmizrādes Kannās. Filma ir fascinējošs ceļojums uz Austrumiem – Japānu un Honkongu, tiksmīnoties un izgaršojot japāņu hieroglifu un kaligrāfijas dekoratīvismu – gan no "nepiederīgā" eiropieša skatpunkta. Grīnevejs sakās atradis ideāla kino modeļi – hieroglifus, ka savā būtībā ir teksta un tēla ideāla savienība, jo rakstīt tekstu Austrumu kultūrā atšķirībā no Rietumiem nozīmē arī radīt tēlu.

(Rietumu valodu aptuveni četri desmiti rakstu zīmju nobāl tūkstošu zīmju priekšā, ko tēla radīšanai – ne vārda pierakstīšanai – izmanto ķīnieši un japāņi.)

Filmā, kas tapusi pēc japāņu dzejnieces Sei Sjonagonas erotiskās dienasgrāmatas inspirācijas, Grīnevejs ir atradis ideālo līdzsvaru starp racionāliem, intelektuāliem konceptiem un dzīvu, vitālu filmas varoņu eksistenci.

Filmas sākumā eiropieša acij eksotiskie, jēdzieniski aizslēgtie smalkas otas zīmētie hieroglifi tiek vilkti uz mazas meitenītes pieres. Ir viņas dzimšanas diena, un zīmes uz viņas ķermeņa atstāj pašas tēvs – rakstnieks, kaligrāfs. Pieaugušajai Nagiko (ķīniešu aktrise Viviena Vu) par apsēstību kļūst ideāla mīļākā un vienlaikus ideāla kaligrāfa meklējumi, kurš spētu noklāt hieroglifiem viņas ķermeni, atsaucot atmiņā bērnības tradīciju. Miesa var būt papīrs, un cilvēks var tikt lasīts kā grāmata – tāda ir Nagiko pārlicība. Cits jautājums – kā atrast ideālo partneri, ideālo partnerību, kas diviem cilvēkiem vienlaikus ļauj būt gan papīram, gan otai un zīmulum? "Spilvengrāmatā" Nagiko ideālā partnera meklējumi ir arī miesiski, un tas ļauj Grīnevejam filmu piepildīt ar smalku, Austrumu kultūrā balstītu erotiku. Sižetiski filma stāsta par jaunu sievieti, kura atceras savu bērnību, mēģinājumus kļūt par rakstnieci – kaligrāfi, un viņas partnera meklējumiem. Nagiko prototips – augstākās sabiedrības dāma un dzejniece Sei Sjonagona – ir dzīvojusi pirms tūkstoš gadiem un sarakstījusi "Spilvengrāmatu" – intīmu, esejsku, zem spilvena slēptu dienasgrāmatu. Grīneveja Nagiko savā attieksmē pret mākslu un vīriešiem esot līdzīga Sjonagonai, lai gan dzīvo 20. gadsimta nogalē Japānā, vēlāk Honkongā. Pēc neveiksmīgas laulības, pēc tam kad vīrs ir sadedzinājis viņas zem pagalvja slēpto intīmo dienasgrāmatu,



"Spilvengrāmata" – Viviena Vu un Jūens Makgregors filmā par miesu un tekstu.





"8 1/2 sievietes" –
Ženēvas bankiera harēms
un Grīneveja ironija par
vīrieša seksuālo fantāziju
arhetipiem.

Nagiko pamet Japānu un ierodas Honkongā. Viņa atsāk rakstīt savu spilvengrāmatu, taču nu jau uz vīriešu ķermeņa. Nagiko satiek savu ideālo partneri – angļu tulku Džeromu (viens no Jūena Makgregora pirmajām lielākajām lomām), kas vienlaikus ir arī ietekmīga grāmatizdevēja – homoseksuāļa draugs. ("Spilvengrāmata" ir Grīneveja pirmā filma, kurā sižetiski ielavās homoseksuālisma motīvs.) Viņa ādai būs lemts pārtapt grāmatā – ne vairs metaforiskā, bet tiešā nozīmē. Grīnevejs, šķiet, apzināti turpina kādreiz spalgu kļūgāšanu sacēlušā "Pavāra.." "kanibālisma" fināla ainas šoka tradīciju, kā arī dramaturģisko gājienu (Nagiko soda grāmatizdevēju par savu mīļotā nāvi, novelkot mirušā Džeroma ādu). Atradusi ideālu mīļāko, ideālu kaligrāfu, Nagiko to zaudē, un literārā metafora – ķermenis ir arī grāmata – kļūst par šokējošu realitāti.





Federiko Fellīni
"8 1/2". Itāļu
kinorežisors
Gvido (Marčello
Mastrojāni) –
fantāzijas harēma
kungs un
pavēlnieks.

1999. gadā Grīnevejs vēlreiz atgriežas Kannās – šoreiz (beidzot) konkursā – ar vienu no savām vārgākajām filmām, kurā jaušams gan tematikas, gan stila sanikums. Formāli filmas "8 1/2 sievietes" pietiekums ir respektējams kā režisora atsauce uz Fellīni radoša cilvēka daiļrades krīzi mitoloģizējušo filmu "8 1/2" (*Otto e mezzo*, 1963) un Fellīni filmu pašironisko, vitālo erotismu, kas, šķiet, sajūsts ar Itālijas pilsētiņas Rimini pusaugu puikas pubertātes saasinātiem jutekļiem, tomēr rezultāts ir visai pabanāls.

Nespēdams aizmirst Austrumu eksotiku, arī "8 1/2 sieviešu" sižetu Grīnevejs ģeogrāfiski izvērš gan Tokijā, gan vēlāk Ženēvā, kur jauns biznesmenis un viņa sērojošais tēvs atraitnis slēpjas no ār pasaules pašradītā harēmā (tajā ir ne mazums orientālu skaistuļu). Filma bijusi iecerēta kā ironija par vīriešu seksuālo fantāziju arhetipiem, kas ceļo filmās, literatūrā, glezniecībā. "Delakruā, Engrs, Matis – viņi visi gleznojuši Austrumu harēmu motīvus un odaliskas", un tās nebūt nav vienīgās Grīneveja atsauces uz sev tuvo mākslas vēsturi. Seksuālo fantāziju arhetipos, Grīnevejrāt, ietilpināms ielēns ar zelta sirdi motīvs, kurš sācies ar Marijas Magdalēnas tēlu un kura atblāzma rodama gan mēmā kino aktrises Luizes Bruksas, gan Merilinas Monro varonēs. Filma "8 1/2 sievietes", ko Grīnevejs noslēdz ar gluži didaktisku "pasaules galu" – zemestrīci, pirms tam sagraudams ilūziju par komforta iespējamību atdzīvinātās seksuālās fantāzijās (tēva un dēla harēms arvien vairāk atgādina neirotisku divaiņu kopumu), Kannu festivāla zālē tika izsvilpta. Manierīgais anglis Kannu konkursa programmā bija ielauzies nebūt vairs ne savā labākajā formā, tā arī paliekot šajā atskaites sistēmā enciklopēdiski erudīts, pašzaizsargājoši augstprātīgs un respektēts, tomēr oficiāliem lauriem nelutināts.

Tūkstošgades mijai Grīnevejs tuvojas, rotaļādamies ar iemīļoto

motīvu komplektu – nāve un katalogizācija. Top TV filma "Komponista nāve" (*The Death of a Composer*, 1999), kurā viņš sasien vienotā cēloņsakarību ķēdē desmit 20. gadsimta komponistu (viņu vidū arī Džons Lenons) likteņus, meklējot tajos vairāk saspēles un vienojošos motīvus nekā tikai kopīgu profesiju un kopīgus "nedabiskus" nāves apstākļus. Taču tā ir vien neliela Grīneveja pašcītātu pilna pauze, kādu viņa blīvajā darbošanās grafikā ir ne mazums. 2001. gada sākumā Grīnevejs jau pamanāmi virpina sava jaunākā, ieceres ziņā grandiozā projekta "Talses Lupera ceļasomas" (*The Tulse Luper Suitcases*, 2003) publicitātes kampaņu – prese piemin vārdus un aktierus, ko Grīnevejs ir "uzlūdzis uz deju" (spāniete Viktorija Abrila, brits Gerijs-Oldmens, amerikānis Niks Nolte, itāliete Ornella Muti u.c.). Filmā ir tieši 92 varoņi un 92 koferi, tajā Grīnevejs grasās izspēlēt 92 principiālus notikumus, liekot sižeta struktūrai apspēlēt skaitli "92". Projekts iecerēts kā vērienīgs multimediāls "komplekts" – trīs spēlfilmās plus *CD-rom*, kas ļaus skatītājam pašam pārcilāt Talses Lupera koferu saturu. Un saturs solās būt pamatīgs – galu galā 92 ceļasomās Grīnevejs gatavojas ietilpināt vai visu aizvadītā 20. gadsimta vēsturi. Savās tik gludajās runās par topošo filmu viņš ceļasomas ir nodēvējis par spilgtu 20. gadsimta metaforu, kas aicināta ilustrēt ne tikai aizvadītā gadsimta vēsturi, bet arī informācijas tehnoloģiju ēras aplaimotās pasaules tempus un mobilitāti. Filmas apakšnosaukums "Urāna vēsture 20. gadsimtā" savukārt aicināts liecināt par aizvadītā gadsimta traģiskajiem satricinājumiem (Hirosima, Nagasaki), lielvalstu atomšantāžu, auksto karu, ceļojumu jēdzienu apkraujot ar globālu traģēdiju smagumu. Turklāt Grīnevejs mil uzsvērt, ka "urāna vēsture" ir viņa paša kā 20. gadsimta vidū dzimuša mākslinieka "pasīvi" pieredzēta.

Kā parasti Grīneveja filmas sākas ar konceptu, un Talses Lupera koferu koncepts nav tikai jau iepriekš minētās ciparu rotaļas un atsauces uz mobilitātes ēru. Grīnevejs projektā solās būt ielicis vai visu savu līdzšinējo darbu pieredzi – filmā ir virkne varoņu, kas jau darbojušies citās viņa filmās ("Slikoņu skaitīšanas" Sisija Kolpitsa un vīrs, vārdā van Hoitens, no "Z un divas nulles"), arī vēsturiski un pašam Grīnevejam būtiski varoņi. Turklāt Grīnevejs labprāt norāda uz savu *alter ego* – Talse Lupers ir cilvēks, uz kura rēķina (filmā aktieris Dž.Dž. Feilds) viņš labprāt vēlētos norakstīt savu kādreizējo kautrību un joprojām dzīvelīgās mānijas un ekstravagances. Arī senās zooloģiski ornitoloģiskās intereses (Lupers – latīņu valodas vārda vilks (*lupus*) apspēle).

Vai ar "Talses Lupera ceļasomām" Grīnevejs velk vērienīgu svitru – paša karjeras rezumējumu – gludu konceptā un ekstravagantu formā? Viņš solās, ka pirmā filmu daļa tikšot pirmizrādīta 2003. gada Berlīnes festivālā.

PAR MIESU UN TEKSTU

Saruna ar
Pīteru Grīneveju
Salonikos un Kannās
1999. gadā.*

Klausīties Grīneveju ir vērts. Viņš ir viens no retajiem režisoriem, kas pret savu daiļradi izturas ar fanātiska mākslas vēsturnieka aizrautību un pedantismu. Turklāt nav labāka Grīneveja darbu teorētiķa par pašu Grīneveju. Iznesīgs, aizrautīgs un aristokrātiski vēss vienlaikus – Grīnevejs gatavs pedantiski skaidrot savu filmu motīvus, tiecību un inspirācijas. Kannās, Salonikos, Londonā. Vai brīnums, ka viņa frāzes skan līdzīgi, vai varbūt tur vainojams iztaujātāju fantāzijas trūkums? Lai nu kā, – divas intervijas, kas notikušas 90. gadu vidū pēc "Spilvengrāmatas" – Grīneveja, nu jau var droši apgalvot, desmitgades spožākās filmas – tapšanas, satur blīvu informācijas daudzumu, ko grēks pārfrāzēt.

No kurienes jūsu aizrašanās ar Austrumiem?

Mēs nesen esam nosvinējuši kino simtgadi, un šis kino lielākoties ir bijis tekstu, nevis tēlu izmantojoša māksla. Pēc izglītības esmu mākslinieks, tādēļ arī vienmēr esmu mācīts redzēt, saskatīt un radīt tēlu. "Spilvengrāmatā" var saskatīt zināmu līdzību ar manu filmu "Prospero grāmatas"; arī šīs filmas darbību es esmu sakārtojis grāmatās – no Nagiko bērnības līdz pat viņas atriebībai sava mīļākā apgānītājam (grāmatizdevējam). Mani fascinē saistība galva–roka–zīmulis–papīrs, tātad – arī grāmata. Mēs mēdzam teikt: es tevi varu lasīt kā grāmatu. Filma "Pavārs.." apgalvoja – tu esi tas, ko tu ēd, savukārt "Spilvengrāmata" pierāda atziņu – tu esi tas, ko tu lasi.

Kaligrāfijas piemēri Eiropā ir meklējami pirms sešiem septiņiem gadsimtiem, bet kā dzīva un eksistējoša parādība kaligrāfija, kas vienlaikus rada gan tekstu, gan tēlu, eksistē tikai Austrumu kultūrā. Taču nedomājiet, ka es esmu iemācījies japāņu valodu, filmas uzņemšanas laikā mums palīdzēja vesela armija kaligrāfu. Lai mēs varētu sākt filmēt deviņos, viņiem, gluži tāpat kā aktieriem, kuru ķermeņus viņi apgleznoja, bija jāierodas uzņemšanas laukumā pusčetros no rīta. Taču tas nebūt neesot bijis nepatīkami – gulēt siltā telpā un izbaudīt, kā smalkas otiņas pieskaras ķermenim.

Jūsu stila izjūta parasti ir nevainojama, vai piekritisiet tam, ka "Spilvengrāmata" ir viena no jūsu eklektiskākajām filmām?

Šī filma ir kā sviestmaize – tā sākas ar lēnām, melnbaltām, japāniskām epizodēm un gluži tāpat arī beidzas. Starp melnbaltajām kārtām ir pilnīgi citā stilistikā un tempā veidotas kārtas. Epizodēs, kuru darbība norisinās Japānā, centos imitēt klasisko japāņu filmu stilu – tās ir nesteidzīgas, it kā sēdoša cilvēka acīm skatītas. Honkongas epizodes – krāsainas, vitālas, košas, tādas pašas kā Honkongā ražotās filmas. Protams, lielākā filmas daļa ir uzņemta stilistikā, ko mēs dēvējam par mūsdienu Rietumu filmu tradīciju. "Spilvengrāmatā" ir daudz līdzību ar "Prospero grāmatām" – uz ekrāna vienlaikus var redzēt vairākus attēlus: pamatepizodi kopplānā un, piemēram, aktrises tuvplānu atsevišķā bildītē. Taču "Spilvengrāmata", manuprāt, ir daudz vieglāk uztverama, tās sižets daudz vienkāršāk būvēts nekā "Prospero grāmatās". Arī, ja runājam par vairāku attēlu izmantojumu vienlaikus. Ziniet, lieliem režisoriem



parasti ir pāris ideju, pie kurām viņi strādā visu mūžu. Pieņemiet manu atvairinošanos šī fakta sakarībā. Starp citu, es esmu pārliecināts, ka manas filmas ir jāskatās vairākas reizes, Te nu slēpjas divi labumi – pirmkārt, jūs sagaida jauni atklājumi, otrkārt, tas ļauj manām filmām arī nopelnīt.

"Spilvengrāmata" ir jūsu pirmā filma bez komponista Maikla Naimena...

Ar Maiklu es tiešām esmu ilgi sadarbojies. Taču "Spilvengrāmata" gribēju izmantot oriģinālmūziku, jo mūziku, gluži tāpat kā filmu, biju iedomājies kā vecā un jaunā sajaukumu. Filmējām lielākoties Honkongā, kas ir apbrīnojams 20. gadsimta beigu paradokss, laiku un kultūru sajaukums – šokējoši skaļa un trokšņaina pilsēta. "Spilvengrāmata" esmu ietvēris arī savus pirmos iespaidus par Austrumu mūziku – ķīniešu dziesmiņu "Roze, roze, es tevi milu", kas Eiropā parādījās pēc Otrā pasaules kara. Itin labi atceros, kā to vannasistabā parasti mēdza dziedāt mans tēvs. Var šķist, ka tas ir pārāk sentimentāls gabals, kas labāk pietāvētu Vudija Allena traģikomēdijām. Taču, tā kā esmu pedants, papētīju materiālus par japāņu 10. gadsimta mūziku. Lai cik arī tas šķistu divaini, "Rozes" skanējums varētu būt līdzīgs šai mūzikai. Labākās lietas iespēlē gadījums – pirmo reizi es lasīju šo pirms tūkstoš gadiem uzrakstīto sievišķīgi erotisko "Spilvengrāmatu" septiņpadsmit gadu vecumā angļu tulkojumā. Daudzus gadus vēlāk Japānā, strādājot pie "Prospero grāmatu" tehniskās realizācijas, mani nobrieda vēlšanās atgriezties pie "Spilvengrāmatas".

Jūsu attieksme pret grāmatu kā kultūras faktu ir apbrīnojama. Kas, jūsuprāt, notiks ar grāmatu nākamajā gadu tūkstotī?

Es esmu optimists un uzskatu, ka grāmatas nekur neizzudīs, neraugoties uz elektronisko mediju attīstību. Manā izpratnē grāmata ir fenomens – kultūras vieliskuma pierādījums. Un tas man ir būtiski, iespējams, te vainojama mana mākslinieka izglītība un fiziskā kontakta nepieciešamība, kaut vai saskaroties ar audeklu, otu. Šo savu klātbūtnes efekta, vieliskuma nepieciešamību apmierinu, arī gatavojot mākslas projektus, iestudējot operas.

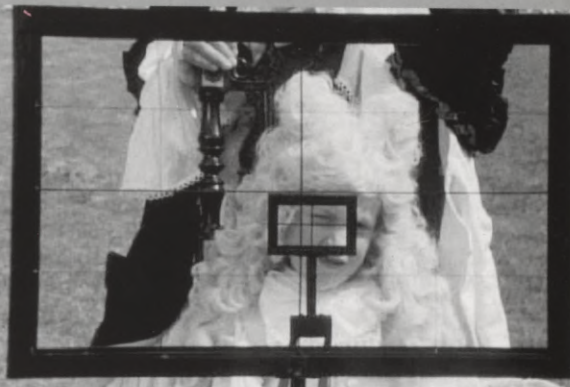
Raksturojiet attieksmi pret kailumu, juteklibu, erotismu savās filmās!

Kails ķermenis ir loģiska Rietumu kultūras sastāvdaļa, kāpēc es to nevarētu izmantot? Esmu pārliecināts, ka seksualitāte – divu ķermeņu saskarsme – ir viena no visapbrīnojamākām šīs pasaules lietām, otra tāda, manuprāt, ir literatūra. Tādēļ arī tapa "Spilvengrāmata" – filma par miesu un tekstu. Ir pierasts, ka kino sešpadsmit līdz trīsdesmit gadus vecu sieviešu ķermeņus ekspluatē visai monotoni. Taču vēl jāpierod, ka seksualitātes būtība ir daudz smalkāka un garīgāka, nekā to piedāvā mūsdienu komerckino.

Jūs daudz eksperimentējat ar jauno tehnoloģiju, arī video piedāvātajām iespējām.

Vai 21. gadsimtā kino valoda mainīsies?

Negribu provocēt, taču man šķiet, ka kino pagājušie simts gadi ir tikai prologs. Kino kļūs pieaudzis tikai tad, kad atteiksies no vēlmes imitēt realitāti, jā, jā – no savas fotogrāfiskās dabas. Eizenšteins par lielāko režisoru uzskatīja Voltu Disneju, kurš savas filmas veidoja no



"Zīmētāja kontrasts" – Grīneveja ironija par reālisma nodevīgo dabu.



"Slikoņu skaitīšana" – trīs sievietes un viņu noslicinātie partneri vienā no Grīneveja filmām kā "nāvju katalogiem".



Sers Džons Gilguds "Prospero grāmatās" – mākslu popūnijā Šekspira "Vētras" augsnē.

nulles punkta, no nekā, uzzīmējot, radot pilnīgi jaunu pasauli. Protams, viņa radītie tēli bija visai cilvēciskoti, atpazīstami. Esmu pārliecināts, ka klasiskais kino – es to saucu par "Kasablankas" tipa kino – ir nolemts loģiskai iznīkšanai. Mēs drīz vairs negribēsim sēdēt tumsā un skatīties vienā virzienā uz plakanu ekrānu. Šādi spēlēs noteikumi vairs neapmierinās mūsu iztēli un sajūtas.

Kā jūs sevi sajūtat angļu kino tradīciju, un vai tāda vispār eksistē?

Angļu kino tradīcija radās itāļu neoreālisma iespaidā. Es ļoti kritiski attiecos pret šo parādību, jo, manuprāt, reālisms un naturālisms nav kino vērts. Vēl vairāk – tas vispār nav iespējams. Filmas režisors izdara savu izvēli, operators – savējo, bet reālisms pieprasa objektīvo un noliedz subjektīvo. No savas dokumentālista pieredzes varu apgalvot (jo desmit gadus strādāju Centrālajā informācijas birojā, kur lipināju informatīvas, oficiozas filmiņas), ka dokumentālas filmas radišana pieļauj tādu pašu spēles momentu kā mākslas filmas. Es redzēju, kā reālisms tiek būvēts, redzēju, kā to var falsificēt, kā ar to var manipulēt, mānīties. Es nedomāju, ka labākais, ko kino vai TV ir pelnījuši, ir būt par propagandas reni. Eiropas pieredze, manuprāt, ir pierādījusi, cik lokāls un islaicīgs ir jebkuras propagandas mūžs. Ja es par varītēm gribētu kādam ko vēstīt vai propagandēt, es izvēlētos spēli – mākslīgo. Sak, tas, ko jūs redzat, ir mākslīgs veidojums, tā nav realitāte. Es uzskatu, ka atklāsmei var pietuvoties tikai ar mākslas valodu, uzsverot tās mākslīgumu. Gluži tāpat kā fotogrāfija atbrīvoja glezniecību no nepieciešamības būt reālistiskai, TV nāktos atbrīvot kino no nepieciešamības simulēt reālismu. Amerikāņi saka – kino ir sapņu mašīna un tai nav nekāda sakara ar realitāti. Tas nebūt nav zemē metams princips, realitāte ir te un tagad. Kāpēc man būtu jāskatās "meičas no ielas" dzīve Louča filmās – ja mani tas ieinteresēs, es vienkārši iešu uz ielas skatīties, nevis uz kino. (Pieminot festivālos dāsni apbalvoto kolēģi – angļu (soc)reālistu Kenu Louču, Grīnevejs nepāprotami deklarē abu izteikti saltās attiecības. Atšķirībā no Louča, neraugoties uz savu kulta režisora statusu, Grīnevejs nav saņēmis suvenīrus nozīmīgākajos festivālos. Vai te vainojams socreālisma eksotisms Rietumeiropā?)

Kino ir apbrīnojami bagāts medijs – tas ļauj pārvietoties laikā un telpā. Izmantojiet šīs iespējas, nevis imitējiet realitāti! Drīz klasiskā kino vietā redzēsim datortehnikas radītu realitāti.

Kāpēc jūs tik urrā optimistiski izturaties pret jaunajām tehnoloģijām?

Es nesaprotu, kāpēc ir jābaidās no visa jaunā (Grīnevejs izvelk no kabatas pildspalvu), šī pildspalva var tikai to, ko var izmantot jūsu iztēle, kāpēc no tā būtu jābaidās? Lai gan es pieļauju, ka šim bailēm ir sava vēsture. Visumā kino ir negatīvs un skeptisks attieksmē pret zinātni. Ņemiet kaut vai Frankensteinu. Mani vienmēr ir interesējusi iespēja paplašināt izteiksmes līdzekļu arsenālu – es gribu izmantot jaunus darbarikus. Manuprāt, kino, kāds tas ir šobrīd, vairs nespēj apmierināt iztēli. Tas nespēj piedāvāt to, kur iekšā ir jaunā paaudze, kas aizraujas ar videospēlēm: kino nav interaktīvs. Tas ir ārkārtīgi pasīvs – sēdi tumsā un skaties uz ekrāna taisnstūri. Tas vairs neapmierina cilvēka iztēli, fantāziju. Mana tēva vai vectēva laikā vai manā jaunībā šāda situācija bija loģiska. Kad mani bērni pirmo reizi aizgāja uz kino, viņi to uztvēra kā lielu televizoru tumsā, kurā nez kāpēc nevar pārlēgt kanālus un pie kura nevar brokastot. Attieksme pret kino ir mainījusies. Jauniem cilvēkiem, kam ir dialoga pieredze ar CD-rom, ar internetu, kino var šķist neģlābjami vec-

modīgs un pasīvs. Šis ir tas iemesls, kas man liek domāt, ka kino palēnām principiāli mainīsies. Vēl viens iemesls ir arī tas, ka pasaulē vairs nav interesantu režisoru – lielle gari ir aizgājuši. Tas, ko, piemēram, dara Skorsēze, ir nāvīgi garlaicīgi un vecmodīgi. Kronenbergs? Tas, ko viņš dara, ir svešu ideju – literatūras vizualizācija. Ar to ir par maz.

Esmu lepns par Grīneveja lappusēm internetā un par tiem jaunajiem cilvēkiem, kuri ar interneta starpniecību citīgi studē manas filmas, to kadru uzbūvi, valodu. Tas ļauj cerēt, ka manu filmu valoda ir tuva viņu valodai. Uzskatu, ka nevajag būt snobiskiem attiecībā arī pret MTV, jo tā ir nākotnes valoda. Un esmu pārliecināts, ka ir jālieto sava laika valoda. Ja kino nemainīsies, tad drīz vien kļūs par nostalgijas industriju, kas apdzīvos sinematēkas.

Kāpēc vienmēr esat bijis apsēsts ar skaitļiem, katalogiem?

Tur ir daudz iemeslu, es neuzskatu, ka kino ir naratīvs medijs. Ja gribat stāstīt stāstījumus, labāk nodarbojieties ar rakstniecību. Ja jūs izlasiet frāzi: "Viņa atvēra durvis," – iespējams, ka jūs iztēle piedāvās perfektāku bildi nekā kāds režisors. Es varu piedāvāt tikai vienu attēlu, lai gan katrs no izlasījušajiem uzbūvēs iztēlē atšķirīgu bildi. Tagad labākā gadījumā stāstus stāsta bērniem, kādreiz to darīja arī radio... Filma sastāv no kadriem, bildēm, gleznām. Esmu studējis glezniecību un apzinos, ka laba glezna nav stāstoša. Mana dziļākā pārliecība ir tā, ka kino, kad apguva 19. gadsimta romāna cienīgu stāstīšanas prasmi, ir aizgājis pa greizu ceļu. Tagad atliek vien ticēt, ka kino jēga ir stāstīšanā, gluži tāpat, kā ir jātic nevainīgās ieņemšanas faktam, ja esi katolis.

Kā jūsos sadzīvo režisors un mākslinieks?

Kāpēc jūs tik strikti tos nodalāt? Režisors ir mākslinieks, precīzāk – viņam vajadzētu tam būt. Tā kā kino es nodarbojos ar figūrām, cilvēkiem, ķermeņiem, tie reti parādās manās gleznās. Mani aizrauj forma, tāpēc daudzas manas gleznas atgādina diagrammas, tās ir kā vingrinājumi telpas organizēšanā; laika un telpas simbolika. Kādreiz es sāku ar popārtu, manā kontā ir arī aktivitātes, kas atgādina Kristo akcijas.

Vai pats uzskatāt, ka jūsu tēls un dzīves stils piestāv jūsu veidotajām filmām? Kā komentēsiet pārmetumus par nežēlību, vardarbību tajās?

Kad parādījās manas filmas, daudzi uzskatīja, ka es esmu perverss radījums, kas vismaz nakšņo zārkā. Redziet, tā nav taisnība – esmu ortodokss angļu buržuā. Ir divi lieli mākslinieki sirreālisti – belģis Magrits un spānis Dalī. Dalī ielika tik daudz enerģijas un fantāzijas savā dzīvē, ka tās acimredzami pietrūka mākslā. Savukārt Magrits, neuzkritošs, pat necils uzvedībā un ārienē, manuprāt, ir radījis sirreālisma šedevrus. Man ir pieņemams Magrita modelis – es gribu izbaudīt visus buržuāziskos labumus un savā mākslā ietiekties aiz vispārpieņemtā robežām. Par nežēlību runājot – angļu mākslinieks Frānsiss Bēkons uz jautājumu: "Vai šobrīd pasaule ir kļuvusi ļaunāka nekā jebkad agrāk," – atbildēja: "Nē. Vienkārši ļaunums ir ieguvis publicitāti, tas tiek labāk atspoguļots."

Kāpēc jūs savās filmās izvairāties no akūtām – mūsdienu problēmām?

Neesmu totāli apolītisks kinorežisors, mans personiskais ieguldījums ir kinoestētikā, un franču filsofi ir pamatojuši, ka estētika ir saistīta ar ētiku un ētika – ar politiku. Tātad, pieņemot estētiskus lēmumus, mēs pieņemam politiskus lēmumus. Es nesaku, ka drēbes vai frizūras izvēle ir politiski lēmumi. Politika ir saistīta ar konkrētu laiku, telpu. Es uzskatu, ka vērtīgāk ir vispārīnāt konkrēto.

Orientālais kičs "8 1/2 sievietes".





**AKI
KAURISMEKI**

Aki Kaurismäki
(1957)

provinces depresīvais šarms



Uz Kannu festivāla pils kāpnēm 2002. gadā.

"Kāds ir ideāls režisors? Tāds, kurš gatavs pārdot māti, bērnus, valsti, vārdu sakot, visu viena vienīga "Oskara" dēļ. Kas man ir kopīgs ar brāli? Producēšanas firma, bet vispār mēs esam ļoti atšķirīgi, jo Mikam ļoti patīk bāri, bet es dodu priekšroku kafējnicām."

CILVĒKS BEZ PAGĀTNES
2002

PAR DESMIT MINŪTĒM VECĀKS.
SUNĪEM NAV ELLES
2002

JUHA
1998

SKREJOŠIE MĀKOŅI
1996

UZMANI SAVU LAKATIŅU, TATJANA
1994

LEŅINGRADAS KOVBOJI SATIEK
MOZU
1994

TOTĀLAIS BALALAIKU ŠOVŠ
1993

BOHĒMAS DZĪVE
1992

SĒRKOCIŅU FABRIKAS MEITENE
1990

ES NOLĪGU PASŪTĪJUMA SLEPKAVU
1990

LEŅINGRADAS KOVBOJI DODAS UZ
ĀMERIKU
1989

ARIELS
1988

HAMLETS DODAS BIZNESĀ
1987

ĒNAS PARADĪZĒ
1986

KALMARAS SAVIENĪBA
1985

NOZIEGUMS UN SODS
1983

SAIMAS ŽESTS
1981

Aki Kaurismeki 2002. gada maijā deļoja uz Kannu festivāla sarkantepiķotajām kāpnēm kaut ko rokenrolam līdzīgu, provocēdams šausmu izteiksmi solīda sirmgalvja – festivāla prezidenta – Žila Žakoba sejā. Galu galā – te tā nav pieņemts uzvesties. Priekšraksti paredz stīvi svinīgu kāpienu pa trepēm pirms konkursa filmas izrādes melnfrakotu fotogrāfu un operatoru bara profesionālo “stroķu” priekšā, formāli sirsnīgu sarokošanas un tikpat formālu skūpstu ar festivāla prezidentu bez drastiskām deļām un citām “māžībām”. Rituāls paliek rituāls. Žakoba šausmu izteiksme ir iemūžināta fotogrāfijās gluži tāpat kā soma Aki Kaurismeki dullais prieks. Iespējams, viņš zināja, ka ir uzfilmējis vienu no saviem labākajiem darbiem – “Cilvēks bez pagātnes” (*The Man Without a Past*, 2002), iespējams, nojauta, ka saņems vienu no augstākajām festivāla balvām – *Grand Prix* (atpaliekot vienīgi no līdera Romāna Polaņska traģiskā un personiskā “Pianista” (*The Pianist*, 2002)). Vērtējot pēc formāliem kritērijiem – festivāla balvām –, “Cilvēks bez pagātnes” ir augstākais sasniegums ne tikai Aki Kaurismeki divdesmit gadus ilgās karjeras laikā, bet arī somu kino pieredzē.

Ja Aki Kaurismeki tobrīd būtu zinājis, ka skarbā Deivīda Linča vadītā un Šāronas Stounas rotātā žūrija ņems un par festivāla labāko aktrisi pasludinās Kati Outinenu – vienu no viņa filmu talismaniem un pazišanas zīmēm, neuzkrietošas ārienes īpašnieci, traģiķi ar minimālistes ķērienu, kura Aki Kaurismeki filmās spēlē galvenās lomas jau kopš 80. gadu vidus (kopš filmas “Ēnas paradīzē” (*Shadows in Paradise*, 1986)), – viņš būtu deļojis vēl dullāk.

Kannās pie Aki temperamenta tā kā vajadzētu būt pieradušiem. Jau 90. gadu sākumā Kaurismeki prata “šarmēt” ar atrakcijām, kas pavadīja viņa filmas, – tolaik viņš flirtēja ar pašironisko somu rokgrupu “Leņingradas kovboji”, kas kļuva par vairāku Aki



Brāļi Kaurismeki – vecākais Mika un jaunākais Aki – Rīgā 1999. gadā.

Kaurismeki filmu (no dokumentālām līdz spēles) krāšņu un muzikālu varoni un, protams, vitālu pavadītājelementu šo filmu skatēs svarīgākajos no festivāliem. Vēl ilgu laiku “Leņingradas kovbojus” – sakasīta matu zābaka rotātus tipiņus stīvos bitlu uzvalciņos – atcerējās Kannu krodziņš “Mazais Karltons”, kur viņu izdarības 90. gadu sākumā, dzīvā veidā pavadot Aki Kaurismeki, bija vismaz tikpat kolorītas, cik stilīgas (no retro līdz postpadomju eklektikai) bija 80.–90. gadu mijas viņa filmas (“Leņingradas kovboji dodas uz Ameriku” (*Leningrad Cowboys Go America*, 1989), “Totālais balalaiku šovs” (*Total Balalaika Show*, 1993), “Leņingradas kovboji satiek Mozu” (*Leningrad Cowboys Meet Moses*, 1994)).

Aki Kaurismeki “Totālais balalaiku šovs” – dokumentāla filma, kas iemūžinājusi atraktīvo Leņingradas kovboju un Sarkanās armijas Aleksandrova kora kopkoncertu Helsinkos 1993. gadā.

“Leņingradas kovboji dodas uz Ameriku” – Kaurismeki Amerikā un Meksikā filmētā komēdija, kas padarīja “Leņingradas kovbojus” par kulta parādību. No kreisās – Mati Pelonpē.



Viņi ir divi brāļi – Aki un Mika Kaurismeki –, kuru filmu seansi katrā sevi cienošā Eiropas festivālā nodrošina zāļu sturmēšanu vai vismaz solidu to piepildījumu. Viņu abu filmu intonācija ļauj meklēt formulējumu jēdzienam “somu humors”, bet statuss ir nepārprotams: nacionālie klasiķi, kas 80. gadu vidū jēdzienam “somu kino” Eiropas festivālu aprītē piedeva konkrētus, pazīstamus un “kaurismekiskus” vaibstus. Par spīti faktam, ka viņus vieno gan kopīgs karjeras sākums (kopīgi režisējot, ir veidota muzikāli dokumentālā filma “Saimas žests” (*Saimaa Gesture*, 1981) par somu rokgrupu šovu pie Saimas ezera), gan joprojām abiem piederoša filmu producēšanas kompānija. Aki un Mikas starpā, šķiet, ir vairāk atšķirīgā, nevis vienojošā.

Pamatelements, kas viņus vieno, ir somu kino “nacionālo klasiku” jeb, ja gribam būt mazāk pompozi, starptautiski pazīstamāko režijas vārdu gods. Visai būtiski līdz pat 80. gadu vidum par “provinciālu”, jo pasaulē mazpazīstamu, dēvētajam somu kino.

“Brāļu Kaurismeki fenomēns” kārtējo reizi apliecina formulu, ka mazas valsts kino vienīgā iespēja pasaulē būt pazīstamam ir populāru režisoru personības. Kaurismeki – kā Aki, tā arī Mikas – filmas radīja gan somu kino starptautisko imidžu, gan lika rēķināties ar tā esamību Eiropas *art house* aprītē. Tajā pašā, kas joprojām ir visai kūtra mazu valstu filmu mākslas iepazīšanās. Joprojām šī ignorance attiecas uz latviešiem. Līdz brāļiem Kaurismeki tā attiecās uz somu kino, bet līdz 90. gadu vidum un Larsa fon Trīra aktivitātēm – arī uz dāņu kino.

Aki un par viņu divus gadus vecākais Mika kopā sāka filmēt un producēt 1981. gadā, un divdesmit gadu laikā abi ir izstrādājuši gan sava kinematogrāfa, gan publiskā tēla kodus. Sāksim ar publisko tēlu – te daudz vieglāk atrodamas līdzības nekā abu visai atšķirīgajos režijas rokrakstos.

Viņi ir sasnieguši virtuozitāti depresīvu, reibinošām izklaidēm vienmēr gatavu “ziemeļu puīšu” imidža demonstrēšanā, bet jebkura preses konference ar brāļiem Kaurismeki (abiem kopā vai katru atsevišķi) visbiežāk pārvērtīsies visai cinisku tekstu apmaiņā, aiz kuru rezignētās bezcerības vitāli gozēsies Kaurismeki pašironija. Īsti Mikas Kaurismeki stilā būs viņa teiciens, ka režisoram ir jāmirst vienam un alkoholiķim. Viņš tikai nezina, vai tāds jau esot, vai vēl ir telpa progresam. Aki gaumē ir stāstīt par režisora mūžīgo vientulību, it īpaši pēc neveiksmīgas filmas uzņemšanas, un ideju badu pēc divdesmit biznesā pavadītiem gadiem. Turklāt indīgi piezīmēt, ka īsts režisors ir tas, kurš spēj viena “Oskara” dēļ pārdot māti, sievu un dzimteni.

Abi brāļi Kaurismeki kopā plecu pie pleca ir samērā reta parādība (to pāris dienu garumā varēja izbaudīt Rīgā 1999. gadā, kad arī tika teiktas abas citētās frāzes.) Tie, kam juka, kurš ir kurš, iemācījās viņus atšķirt pēc acis krītošām pazīmēm. Aki ir tas, kurš akcentē savu depresiju, Mika tas, kuram gari mati. Turklāt viņus abus šķir arī

dzīvesvieta. Mika jau desmit gadus dzīvo un strādā ārpus Somijas – galvenokārt Brazīlijā, neatsakoties no filmu veidošanas arī citur. Piemēram, “Lielceļa sabiedrība” (*Highway Society*, 2000), filmēta Vācijā, “Losandželosa bez kartes” (*L.A. Without a Map*, 1999; mūsu iznomā tulkota kā “Es milu Losandželosu”) – Amerikā, 2002. gada vasarā tapušais “Saldumiņš” (*Honey Baby*) – Austrumeiropā, arī Latvijā, turklāt “Saldumiņš” ir pirmā starptautiski pazīstama režisora filma, kurā Latvija piedalās arī kā līdzproducents.

Miku atšķirībā no Aki vienmēr ir vilinājusi Amerikas neatkarīgā kino bohēma – viņam ir “savējo” attiecības ar Džoniju Depu (filmējies cameo lomā “Losandželosa bez kartes”), ar Džimu Džarmušu un spītīga uzticība amerikāniskajam “ceļa filmas” žanram (“Lielceļa sabiedrība”, “Saldumiņš”). Viņš vienmēr ir centies mukt prom no Somijas, filmēt citos platuma grādos – gan spēles, gan dokumentālos projektus. Amazonē (Brazīlijā) top spēlfilma “Amazonē” (*Amazon*, 1990), vēlāk viņš kopā ar amerikāņu režisoru vecmeistaru Semjuelu Fulleru un Džimu Džarmušu klaiņo pa Brazīlijas džungļiem, kur 40 gadus agrāk materiālu savai netapušajai filmai vāca Sems Fullers, un top Mikas Kaurismeki filma “Tigrero: Filma, kas netapa” (*Tigrero: A Film That Was Never Made*, 1994).

Mika Kaurismeki, Džims Džarmušs un amerikāņu režijas vecmeistars Semjuels Fullers pasaules pilsōņa un dēkaiņa Mikas Kaurismeki filmā “Tigrero”.



Mikas Kaurismeki “ceļa filma” “Lielceļa sabiedrība”.

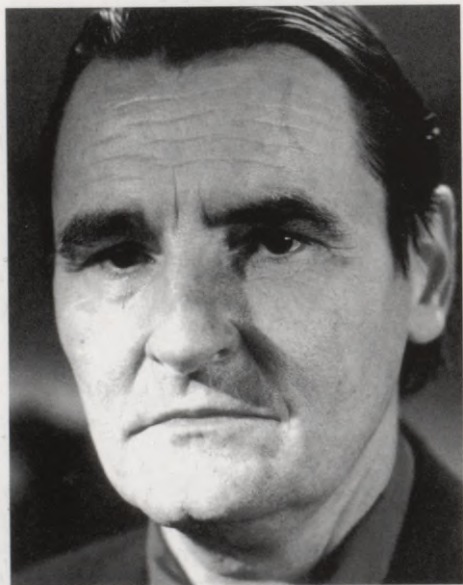




Mati Pelonpē – atkritumu savācējs filmā "Ēnas paradīzē". Aki Kaurismeki filmu klasiskais aktieris mirst 1995. gadā.



Pelonpē paredzēto lomu filmā "Skrejošie mākoņi" Aki Kaurismeki pārraksta īpaši Kati Outinenai – savu filmu neaizstājāmākai aktrīsei.



Vai kādreizējais rokmūziķis Markku Peltola kļuvis par pastāvīgu Aki Kaurismeki filmu "zīmi", rādis laiks. Pagaidām viņa kontā ir "Cilvēks bez pagātnes" un "Suniem nav elles".

Mika vienmēr centies filmēt ekstravagantus, eksotiskus un formāli "nesomiskus" stāstus. Piemēram, Holivudas neveiksmīniekus, mūžīgos autsaiderus, iebraucējus no Eiropas, kam tik vien lemts no Holivudas kā palūrēt uz to no mūžīgā savu lomu gaidošā kāda krodziņa oficianta skatpunkta. Savā ziņā tāds ir arī Mika, pasaules klaidonis, autsaideris, kurš kino (atšķirībā no dzīves) bieži zaudē pašironiju. (Piemēram, 1999. gadā Amerikā tapušajā filmā "Losandželosa bez kartes" viņš cītīgi iefilmē vecos draugus "Ļeņingradas kovbojus", piemirstot, ka tas, kas 90. gadu sākumā viņa brāļa filmās likās ekstravaganti un stilīgi, to nogalē jau šķiet apnicīgi un tiešām provinciāli.)

Ja ģimenes lokā nākas meklēt līderus, tad gan pēc formālām iezīmēm (balvas), gan rokraksta izturētības un oriģinalitātes ziņā simpātijas piederēs pastarītim Aki.

Abu brāļu duetā tieši Aki ir tas, kura filmās ir kanonizējies noteikts autorstils, atpazīstama tēlu sistēma, noskaņas un motīvi – pat Somijas vizuālais tēls. Kritiķim Andrejam Plahovam pieder teiciens, ka Aki Kaurismeki filmās saskatāma Eiropas provinces iedzīvotāju dvēseles krēsle. To šarms slēpjas viņa atklātajos margiņnālajos varoņos, kas mīt tikpat marginālā zemē, cīnīdamies ar tās klaustrofobiskajām un depresīvajām noskaņām.

Aki Kaurismeki filmu Somija tāda arī ir – maza valstiņa starp Rietumiem un Austrumiem, vecmodīga, nemīlīga un neveiksmīnieku apdzīvota auksta zeme. Turklāt tās iemītnieku – Kaurismeki filmu varoņu – melanholiski depresīvais veidols uzticīgi saistās ar sen aizgājušo 50.–60. gadu retro garšu – pat tad, ja filmas norises laiks šķietami ir mūsdienas (tērpi, priekšmetiskā vide, mūzika). Aki Kaurismeki apmātība ar 50.–60. gadu "sadzīves dizainu" ir vēl izteiktākā nekā Deivida Linča nebeidzamās simpātijas pret šo naivo, nevainīgo un "pamatīga dizaina" raksturoto dekādi.

Filmas, kas nostiprināja Aki Kaurismeki vārdu, parādījās 80. gadu otrā pusē. "Ēnas paradīzē", "Ariels" (*Ariel*, 1988) un "Sērkokociņu fabrikas meitene" (*The Match Factory Girl*, 1990) tiek dēvēta par Aki Kaurismeki neformālo "proletārisko trilogiju". Pēc šīm trim filmām pār Aki Kaurismeki vēlās kritikas komplimenti un krāšņi epitēti, dēvējot viņu gan par "proletārisko metafiziķi", gan "postmoderno Ingmaru Bergmanu", tā novērtējot Kaurismeki māku radīt filigrānu, vienlaikus stilizētu un tajā pašā laikā reālu filmu telpu, kurā mīt vientulībā iesprostotie viņa filmu varoņi.

Tieši šajās filmās viņš iepazīstināja ar savu filmu tipiskajiem varoņiem – tie ir apšņurkuši, dzīves nelutināti, taču pašcieņu saglabājuši tipi: lēnīgi, melanholiski, vienlaikus traģiski un komiski. Oficiantes, pārdevējas, šoferi, sērkokociņu fabrikas meitenes... Tipiskos Aki Kaurismeki varoņus viņa filmās ir nospēlējuši divi aktieri – Mati

Pelonpē un Kati Outinena. Ne velti Pelonpē rakstīto lomu – kārtējo neveiksminieku, bezdarbnieku, kurš mēģina ielauzties restorānu biznesā, – vienā no 90. gadu beigu Kaurismeki filmām “Skrejošie mākoņi” (*Drifting Clouds*, 1996) pēc aktiera pēkšņās nāves pirms filmēšanas sākuma nospēlē Kati Outinena. (Pēc tam kad Kaurismeki steigšus ir pārrakstījis nelaiķa Pelonpē lomu viņai.)

Pelonpē kopā ar Kaurismeki bija jau kopš “Ēnām paradīzē” – filmas, kas iestrādā Aki Kaurismeki stila matrici. Tās galvenais varonis ir atkritumu savācējs, vārdā Nikanders, nikulīga paskata vīreļis: sagumis stāvs, paplāni mati, nenosakāms vecums – starp četrdesmit un sešdesmit. Nikandera dienas rīts sastāv no īgnas piedzeršanās kādā bārā un ieķēpāšanās kārtējā dēkā. Galu galā viņš izraujas no inerces – kopā ar draudzenīti viņi laupa kasi un ar skarbu nolemtību sejā dodas krūzī uz... Tallinu – tik pieticīgu savu sapņu piepildījumu zemi. Arī “Ariels” piedāvā tādu pašu iluzoru izeju no klaustrofobiskās Somijas vides “sociālās nolemtības un nolēmētības”. Arī tās galvenais varonis – ogļracis no Lapzemes, kurš tā arī nav spējīgs iedzīvoties Helsinkos, kļūst par gangsteri un aizpeld uz savu sapņu zemi ar kuģi “Ariels”, paķerot līdzī “aplautā objekta” naktssardzi un viņas dēlenu.

Savukārt “Sērkokciņu fabrikas meitene” ir pirmā filma, kurā Aki Kaurismeki galvenā varone ir sieviete (Kati Outinena), kura atriebjas pasaulei citā veidā, izspēlējama lielas kaislības un lielus noziegumus, kas daudz vērīgāki par vidi un sociālajām dekorācijām, kurās viņai lemts dzīvot. Viņa nemēģina laupīt, lai aizslidētu citā realitātē (kaut vai tās vārds būtu Tallina) ar cēlu, baltu laineri, bet gan izspēlē citu “bēgšanas scenāriju”, aizsūtīt uz viņpasauli mammu, patēvu un vēl sava nākamā bērna tēvu... Pēc šīs melodramatiskās izmisuma triloģijas, kurā jau dzelžaini iezīmējās Kaurismeki prasme miksēt žanrus un melodramu padarīt par traģifarsu, tajā pašā laikā ne mirkli nepazemojot vai nenoniecīnot savus žēlojami nožēlojamus varoņus, viņš uzņem divas filmas ārzemēs: “Es nolīgu pasūtījuma slepkavu” (*I Hired a Contract Killer*, 1990) Londonā un “Bohēmas dzīvi” (*Bohemian Life*, 1992) Parīzē.

Tās gan būtībā nav ne par matu mazāk “kaurismekiskas”, turklāt uzkrītoši pasvītro somu režisora kultūrietekmes un “savējo” telpu, kurā ietilpst arī 60. gadu franču kino “jaunā vilņa” ikonogrāfiskā “seja” – aktieris Žans Pjērs Leo un tā pārstāvētais kinovēstures posms. Žana Pjēra Leo varonis, neraugoties uz savu formālo “nepiederību” Somijai, ir piegirmēts tipiskajam Kaurismeki vidējā varoņa “standartam”. Tas ir depresīvs neveiksminieks, bezgribas radījums, nespējīgs pat izdarīt pašnāvību. Tālab viņa lielākais “gribas akts” – pasūtījuma slepkavas nolīgšana pašam sev – ir vērtējams kā varoņdarbs. Nogaršojis viskiju un bārā (bārs ir Kaurismeki filmu ģeogrāfijā teju būtiskākā darbības vieta)

saticis savu īsto sievieti, viņš vēlas lauzt līgumu, taču tas vairs nav iespējams. Savukārt Kaurismeki filmas sižeta veiksmīgi ievij arī trillera iezīmes, varonim mēģinot bēgt no kontraktslepkavas.

Taču būtiskāka par sižeta karkasu ir Kaurismeki filmas ironiskā postmodernā kinovēstures apspēle, ironizējot arī par kādreiz vitālo franču kino “jauno vilni” un tagad jau novecojušā Leo reiz tēloto maigo, mazliet infantilo varoni Antuānu Duanelu, kuru viņš nospēlēja vairākās kino vēsturē ierakstītās Fransuā Trifo filmās (“Maigā āda” (*Le peaux douces*, 1964) u.c.). Lūk, versija par maigā, infantilā, dzīves nespējīgā varoņa raksturu, kas izspēlēts citā laikā, telpā un citos – Kaurismeki spēles noteikumos.

Arī “Bohēmas dzīves” varoņu Parīzes kompānija ir līdz matu galiem “kaurismekiska”. Savukārt tās sižets ar Kaurismeki dzelžaino nopietnību, kura piesedz tikpat dzelžainu ironiju, apspēlē gan slavenās Pučīni operas “Bohēma” mīta karkasu, gan piesauc un citē kino klasikas paraugus (Čaplina “Parīzietī” (*A Woman of Paris*, 1923) un Fellīni “Kabīrijas naktis” (*Le notti di Cabiria*, 1957)). (Nepilnus desmit gadus vēlāk Pučīni “Bohēmas” motīvus savā “Mulenrūžā” (*Moulin Rouge!*, 2001) izmanto arī austrālietis Bezss Lurmens, radīdams totāli atšķirīgu, teatrāli nosacītu Parīzi, taču tikpat suverēna autorrokraksta iezīmētu kā Kaurismeki Parīzē.) Kaurismeki “Bohēmas dzīves” varoņi (bēglis no Albānijas mākslinieks Rūdolfs, franču dzejnieks Marsels un īru komponists) mit nosacītā laikā – mūsdienās ar 60. gadu retro “smeķi” – nolešķētā apartamentā un apmeklē Kaurismeki filmu mūžīgos bārus. Arī šajā filmā centrālo varoņu pāri Rūdolfu un viņa iemīļoto nāvei lemto Mimi spēlē Kaurismeki minimālisti Kati Outinena un Mati Pelonpē.

Parīzes bērni bohēmieši – mākslinieks, dzejnieks un komponists filmā “Bohēmas dzīve”. No kreisās – Mati Pelonpē.





"Juha" – Aki Kaurismeki mēmā filma ar Kati Outinenu galvenajā lomā. Tā ir literāta Juhani Aho 1911. gadā sarakstītā darba ceturrtā versija somu kino pieredzē.

Par Aki ekstrēmāko 90. gadu filmu kļūst mēmā melnbaltā filma "Juha" (*Juha*, 1998) – minimālisma koncentrāts, kurā neeksistē vārdi, tikai skaņas: durvju čikstoņa, mašīnu motoru troksnis. Pats viņš to dēvē par 20. gadsimta pēdējo melnbalto filmu. "Juhā" ar smalku auto atbraukušais, laukos ieklidušais svešinieks savaldzina Juhas sievu, kārdinot ar citas – laimīgas dzīves iespējamību, lai arī viņa mērķis ir vienīgi tikt pie jaunas darbinieces savā Helsinku bordelī.

Filmā "Juha" "uzrokamas" itin visas Aki Kaurismeki stila kvalitātes (province, depresēti varoņi, viņu melanholiskās "lielā sapņa" un citas dzīves, citas pieredzes šķīdinātās gaidas, kuru veidotā kritiskā masa provocē notikumus – Juhas sieva bēg uz pilsētu, Juha dodas viņu meklēt un atbrīvot) un arī lielā mīla pret kino klasiku, kuru viņš prot pārfrāzēt vienlaikus tik cieņpilni un ironiski.

Turklāt, kā Aki stāstīja vai jebkurā pasaules festivālā, kur vien viņš pavadija filmu "Juha", arī Rīgā, viņa mērķis turpmāk būšot filmās ne tikai tikt vaļā no vārdiem, bet arī atbrīvoties no attēla. Viss, kas palikšot uz ekrāna, būšot vien ēna.

Viņš, protams, nebija konsekvents, jo, kā vienmēr, ironizēja. "Cilvēks bez pagātnes", ko daudzi uzskata par labāko 90. gadu Kaurismeki darbu, ir krāsu filma, kurā ir gana daudz dialogu un muzikālu retro iestarpinājumu. (Kaurismeki dāsno muzikālo simpātiju alibi šai filmai ir vienkāršs: Pestīšanas armijai, ar kuras darbinieci lik-

tenis saved filmas varoni – cilvēku bez vārda un pagātnes – ir savs ansamblis.)

"Cilvēks bez vārda ierodas pilsētā un tiek smagi un nežēlīgi piekauts. Tas ir šīs episkās drāmas – filmas vai, teiksim, sapņa par vientuļām sirdīm ar tukšām kabatām zem Dieva plašajam debesīm – sākums," – tā filmu nīgri komentēja Kaurismeki.

Turpinājums šķietami ir klasisks Kaurismeki – optimistiski pesimistisks un tipiskajā "skrandu dekoratīvismā" (pat drāzas un tukšu konteineru Kaurismeki prot pasniegt kā stilizētas pasaules fragmentu) izturēts vēstījums par līdz nāvei sadauzītu, atmiņu zaudējušu vīrieti un viņa jaunas dzīves sākumu bomža statusā. Tikpat labi šo stāstu var uztvert arī kā Kaurismeki "reportāžu no paradīzes" – filmas darbība sākas tad, kad vīrietis oficiāli ir miris. Viņš pieceļas kā marles lelle no slimnīcas gultas brīdī, kad zaļā un plakanā dzīvības līnija uz monitora liecina par nāves iestāšanos, lai sāktu pilnīgi citu – savu ideālo dzīvi. Pamestā kravas konteinerā, brīvs no pagātnes, saistībām, neveiksmēm. Filmā ir daudz izteiksmīgu detaļu, kas ļauj to tulkot gan reālistiski (kā simpātiska bomža un vientuļas Pestīšanas armijas darbinieces attiecību stāstu), gan sociālkritiski (korupcija, birokrātija, nodokļu politika utt.; viens no filmas varoņiem, ideālistisks uzņēmējs, aplaupa banku, savukārt cilvēks bez pagātnes un "papīriem" nevar sākt oficiāli strādāt), gan metaforiski – kā vēl vienu Kaurismeki versiju par izraušanos no tiem sociālajiem un biogrāfiskajiem pinekļiem, kas katru no mums piesien vietai, laikam, cilvēkiem.

Filmā "Cilvēks bez pagātnes" ir Kaurismeki dzīves piesmietie varoņi ar maksimālu pašcieņas devu, viņa retrogarša – mūzikā un vidē, kaut vai tas būtu konteineru un Pestīšanas armijas interjers, viņa traģikomiskās intonācijas un aktieru minimālistiskā izteiksmība. Viņš, šķiet, ir atradis savu jauno Pelonpē – izbijušu mūziķi Marku Peltolu, kurš filmā spēlē cilvēku bez pagātnes, protams, kopā ar Kati Outinenu. Abus šos aktierus Kaurismeki nodarbina arī mazā desmit minūšu filmā "Suņiem nav elles" (*Dogs Have no Hell*, 2002) vairāku

Marku Peltola un Kati Outinena īsfilmā "Suņiem nav elles" – tās pašas sejas, tik līdzīgs stāsts.



režisoru kopprojektā "Par desmit minūtēm vecāks" (*Ten minutes older*, 2002), kas drīzāk uzskatāma par skici "Cilvēkam bez pagātnes", nevis patstāvīgu darbu. (Virietis ierodas Helsinkos, sameklē savu kādreizējo paziņu un nopērk biļeti uz Sibīriju, lai dotos citas – labākas dzīves plašumos, piemēram, kaut kur tālumtālajā, nekonkrētajā Sibīrijā urbtu naftu...)

Kāpēc tieši "Cilvēks bez pagātnes" liecina par Aki Kaurismeki spēku pieplūdumu un viņa klasiskos, daudzkārt izspēlētos motīvus padara spēkpilnus un pārliecinošus? Smalkais balanss uz realitātes un fantāzijas robežas, kas "mazo stāstiņu par cilvēkiem, kuri, par spīti visam, joprojām prot būt maigi" ļauj tulkot gan sadzīviski konkrēti, gan metaforiski nosacīti.

Pats Kaurismeki uzskata, ka "Cilvēks bez pagātnes" viņam ir gluži tas pats, kas amerikāņu klasikas dārgums – Frenka Kapras "Ši brīnišķīgā dzīve" (*It's a Wonderful Life*, 1946), kur pie Džeimsa Stjuarta atveidotā depresijā nonākušā galvenā varoņa nolaidās eņģelis, lai parādītu, cik drūma un divaina būtu pasaule, ja tajā savu šķietami nelaimīgo un necilo dzīvi nedzīvotu arī viņš.

"Es uzfilmēju pasaku, jo realitāte ir bezcerīga. Dzīve nav paradīze, bet kas man liedz izlikties filmā," teica Aki Kaurismeki Kannās. Pēc *Grand Prix* iegūšanas, ko Kaurismeki svētīja kodolīgiem vārdiem: "Paldies man un paldies žūrijai!" – viņa dzīve noteikti būs par kripatu pasakaināka. Arī tādēļ, ka no Eiropas kino ekstravagantā savdabja, kas niekojies ar rokaktivitātēm un konsekventi kopj savu filmu bezcerīgi cerīgo retrosmeldzes piepildīto pasauli, viņš kļuvis par

atzītu režijas vārdu un jau atkal piesaistījis uzmanību gan somu kino, gan saviem traģikomiskajiem varoņiem.

Starp citu – Aki ironiski depresīvais stils, kas izkopts arī saskarsmē ar žurnālistiem, iespējams, pieder pie viņa pašaisardzības paņēmieniem. Jo, lai par cik lustīgiem un ironiskiem uzskatītu gan Aki, gan viņa brāli Miku, viņu dzimtā ir mantota traģēdiju nasta – gan viņu tēvs, gan vecaistēvs savā laikā beiguši dzīvi pašnāvībā. Pašaisargājošo paņēmieni komplektā ietilpst arī Aki un Mikas gandrīz vai nepārtrauktie atgādinājumi par "bāru kultūru". Viņiem abiem kopā pieder vairāki bāri Somijā, slavenākais – tāpēc, ka pirmais un senākais, – atrodas Helsinku centrā un saucas "Maskava". Tas nav pārāk grūti atrodams, un visus tos, kas gadiem ilgi dzirdējuši par šo "Ļeņingradas kovboju" un ironiskā sovetisma stilā ieturēto bāru, mulsinās tā gaužām pieticīgie izmēri un tikpat askētiskais noformējums, kurā ietilpst katram postpadomju cilvēkam tik pazīstami atribūti kā *Miška Olimpijskij* no 1980. gada Maskavas olimpiādes laikiem un no vinila platēm skanošā dziedoņa Jurija Antonova balss.

Arī *Miška* piespēlē Aki un Mikas veidotajam brāļu Kaurismeki fenomenam. Par to, iespējams, kļuvis sevī viņus apskauž pat vienīgais somš, kurš, kļūstot par "amerikāņu režisoru", izlauzies līdz Holivudai un kura somiskās saknes viņa filmās ("Cietais rieksts 2" (*Die Hard 2*, 1990), "Dzelme pekles dziļumā" (*Deep Blue Sea*, 1999)) ir tikpat nepamanāmas kā viņa istā vārda – Lauri Harjola – atskaņas amerikāniskajā Renijā Hārlinā.



Kati Outinena un Marku Peltola filmā "Cilvēks bez pagātnes". Te varoņiem dota vēl viena iespējami ba – šī tik brīnišķīgā dzīve.

Džeimsa Stjuarta varonis un eņģelis Frenka Kapras filmā "Šī brīnišķīgā dzīve", kurā varonim tiek piedāvāta cita paša dzīves versija – jau bez viņa.





TAKESI
KITANO

Takeshi Kitano
(1947)

samurajs ar klauna dabu



Takesi Kitano zīmējums.

“Es neatrodos krustcelēs starp japāņu un Rietumu kultūru – es esmu izteikts japānis. Japāņa pasaulztveri raksturo arī distances izjūta – starp cilvēkiem, starp varoņiem filmās, jo pamatpostulāts, kas tiek ieaudzināts japānim, ir – nepieiet cilvēkiem pārāk tuvu.”

LELLES
2002

BRĀLIS
2000

KIKUDZIRO
1999

UGUŅOŠANA
1997

BĒRNI ATGRIEŽAS
1996

DABŪJI KĀDU?
1995

SONATĪNE
1993

GADĪJUMS PIE JŪRAS
1991

VĀRĪŠANĀS PUNKTS
1990

CIETSIRDĪGAIS POLICISTS
1989

Takesi Kitano bez īpašiem pārspilējumiem var dēvēt par japāņu modernās kultūras kulta figūru. Viņš ir komiķis, āksts, komediants, aktieris, režisors. Japānā Takesi Kitano dievina kā komisku TV šovu aktieri, savukārt Eiropa 90. gadu otrā pusē atklāja viņa skarbās un smeldzīgi poētiskās filmas. Kitano būtību precīzi izsaka raupji, brutāli tēstā, virišķīgā seja, kuras viena puse kopš smagas autoavārijas ir nekustīga, otra – plastiski un mīmiski padevīga. Kaut gan, ja minēsiet, kura ir kura, – būs grūti. Pamatīgs un plecīgs, bieži arī melnu saulesbrīļu piesegts – tāds Kitano visbiežāk ir paša režisētājās gangsterdrāmās kā galvenās lomas tēlotājs. Viņš izvairās no liekas sejas mīmikas, paradoksālā kārtā neko nezaudējot aktieriskajā izteiksmībā.

Apgalvojums, ka Takesi Kitano ir vienīgais Āzijas kino kultūras pārstāvis, kas par sevi piespiedis interesēties Eiropu, nebūs patiess. Jo 80.–90. gadu miju Eiropas festivālu (Kannas, Berlīne) pieredzē var dēvēt arī par Āzijas kino laiku. Jauni, eksotiski vārdi un talanti, atklāti Dienvidkorejā, Taivānā, īpaši Ķīnā, birst kā no pārpilnības raga. Šī reģiona kino tiek festivālu uzmanības lūtināts, tā režisori – kronēti jauno režijas zvaigžņu kārtā. Kopējā masā, kur nereti iemaldās arī tikai eksotiski, nevis kino kā mākslai būtiski darbi, tiek atklāti oriģināli režisori. Tādi kā Ķīnas kino 80. gadu beigu pārstēģums Džans Ķimou un Čens Kaige. Savā laikā Ķimou filma "Sarkanais sorgo" (*Red Sorghum*, 1987) parāva vaļā Rietumu intereses straumi par Ķīnas kino – 1988. gadā filma tolaik vēl Rietumberlīnes festivālā saņēma galveno balvu. Savukārt Čens Kaige tika pie atzinības un "Zelta palmas zara" Kannās 1993. gadā ar filmu "Atvadas no konkubīnes" (*Farewell My Concubine*, 1993). Toreiz Ķīnas kino pārsteidza ar vērienīgām, nereti nesenās vēstures traģiskos stāstos iestrādātām drāmām – krāšņām, eksotiskām, dramatiskām. Pirmajam "Ķīniešu vilnim" sekoja citas filmas un citi vārdi – režisori, kuri Ķimou un Kaigi jau uzskatīja par konservatīviem eksportpreču veidotājiem – par prieku Eiropai un festivāliem.

Uz Ķīnas kino buma fona japāņi tolaik intriģēja daudz mazāk – tas jau sen vairs nebija baltais plankums pasaules kino ainavā, turklāt tas ilgi nepiedāvāja pēkšņus pārsteigumus un jaunus vārdus. Japāņi gan lika rēķināties ar stabilām kinokultūras vērtībām, tādām kā Sohejs Imamura – klasiķis, kura kontā ir pat divas Kannu kinofestivāla balvas: par filmām "Leģenda par Narajamu" (*Ballad of Narayama*) 1983. gadā un "Zutis" (*The Eel*) 1997. gadā. Taču par pārsteigumu Imamura grūti dēvēt, drīzāk par vecmeistaru – atšķirībā no Takesi Kitano. Viņa filmas Eiropas festivālos parādījās jau kopš 90. gadu sākuma, taču Takesi Kitano slavas saulītē iecēla Venēcijas kinofestivāls 1997. gadā.

Festivāls, kam ir liktenīga un gluži vai simboliska loma ne tikai Kitano biogrāfijā, bet arī visas Japānas filmu mākslas vēsturē. Tieši te

1952. gadā Eiropa atklāja japāņu kino balstu Akiru Kurosavu un kopā ar viņu arī tolaik pilnīgi nepazīstamo japāņu kino. Toreiz filma "Rasjomons" (*Rashomon*, 1950) – vairākas subjektīvas varoņu versijas par vienu un tā paša nozieguma vēsturi – Venēcijā sagādāja triumfu režisoram Kurosavam un aktierim Tosiro Mifunem. Viņus abus – nu jau mūžībai piederīgos – Takesi Kitano uzskata par saviem garīgajiem tēviem.

Ironiski, taču ar spožiem kases panākumiem Kitano filmas Japānā, it īpaši pirms viņa atzīšanas Eiropā, nevarēja lepoties. Savukārt Eiropā Kitano filmu žanriskais demokrātisms (krietns skaits viņa filmu formāli ir gangsterdrāmas) un to "plašā pielietojamība" ātri vien padarīja viņu populāru arī ārpus šaura kino speciālistu loka. (Latvijā gan pavidējusi tikai viena no Kitano filmām – "Kikudziro" (*Kikujiro*, 1999) – un tā pati festivālā "Baltijas pērle".)

Pats Kitano savu filmu pusveiksmes Japānā ironiski skaidro ar "Kitano inflāciju", jo kāpēc būtu jāskatās Takesi Kitano filmas par naudu kinoteātri, ja pašu Kitano var ik vakaru redzēt TV ekrānā – komiķa un TV šovu vadītāja ampuā. Taču šis racionālais arguments nekad nav mazinājis Kitano aktivitātes kinorežijā, veidojot filmas, kurās vienmēr līdzdarbojas liktenis, nāve, gods, pienākums un vairums no kurām beidzas traģiski. Viņam ir plašs pielūdžēju loks – tieši Takesi Kitano agrīnās filmas kā savas ietekmes objektu ir piesaucis amerikāņu 90. gadu skarbā stila kopējs Kventins Tarantino (it īpaši šī ietekme jūtama viņa agrīnajā filmā "Trakie suņi" (*Reservoir Dogs*, 1992)).

Jāpiebilst, ka Takesi Kitano ir bijušas vairākas iespējas aizķerties Rietumeiropas skatītāja apziņā jau kopš 80. gadu sākuma – kā plecīgajam japāņu aktierim, kurš pavidēja Nagisas Osimas filmā "Priecīgus Ziemassvētkus, mister Lorens!" (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983). Bez Rjūiči Sakamoto (pasaulslavena komponista)



Amerikānis Kventins Tarantino debijā "Trakie suņi" bija dāsni ietekmējies no japāņu gangsterfilmām.



Slaista Takesi – Takesi Kitano – pirmā lielākā kinoloma bija Nagisas Osimas filmā "Pricīgus Ziemassvētkus, mister Lorensl!" kopā ar Deividu Boviju un Rjūiči Sakamoto.

Takesi Kitano skandalozajā Nagisas Osimas filmā "Tabu". Tā ir aktiera un pasauleslavenā režisora Osimas otrā satikšanās.



un Devida Bovija (filmā viņš bija aktieris) līdzdarbības šajā skandalozajā, Austrumu–Rietumu kultūru nesaderību proklamējošajā filmā, kuras darbība norisinās karagūstekņu nometnē Otrā pasaules kara laikā, vienu no savām pirmajām lomām – drūmi virišķīgo, bet slēpti homoseksuālo japāņu virsnieku – nospēlēja Takesi Kitano.

Pēc gandrīz septiņpadsmit gadiem Takesi Kitano un Nagisa Osima – cilvēka juteklisma pētnieks un mākslas limitu grāvējs, vēl viena Japānas kinokultūras kulta persona – tiekas vēlreiz filmā "Tabu" (*Gohatto*, 1999), kas bija iekļauta 2000. gada Kanna festivāla konkursa programmā. 70. gadu vidū pasauli šokējušo filmu "Jūtu impērija" (*Empire of the Senses*, 1976), "Kaisles impērija" (*Empire of Passion*, 1978) u.c. autors Osima, kurš sievietes un vīriešu attiecības vienmēr traktējis kā sadomazohistisku, maksimāli atklātu rituālu, režisors, kurš kādreiz ticis iecelts 70. gadu revolucionārajā "seksuālo tabu grāvēju trijotnē" uz lielā ekrāna (bez Osimas, te vēl vieta Bernardo Bertolūči, filmas "Pēdējais tango Parīzē" (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) režisoram, un Liliānai Kavāni – "Nakts portjē" (*The Night Porter*, 1974) režisorei), nebija filmējis vairāk nekā 13 gadus. Osima atgriezās ar dekadentiski skaistu un šizētiski ārkārtīgi tendenciozu filmu "Tabu", kurā samuraju vide interpretēta tikai un vienīgi kā erotizēta augsne homoseksuālām kaislībām. Plecīgā, skarbā Takesi Kitano ar nelielu pašironiju nospēlētais varonis ir samurajs, kurš trausli sievišķīgajā jaunienācējā slēgtajā samuraju vidē spēj saskatīt ne tikai izaicinājumu milas rotaļai, bet arī nāvi un iznīcību.

"Tabu" titros gan tolaik jau pasauleslavenā režisora Takesi Kitano vārdu neatrast – stingās mimikas īpašnieks cītīgi turpina dalīt sevi: aktieri komediantā un režisorā, "parakstot" savas nospēlētās lomas ar pseidonimu *Beat Takeshi* – Slaists Takesi, kas saglabājies kopš

viņa agrinās karjeras laikiem – 80. gadu sākuma, kad Kitano uzstājās kā viens no komiķu dueta *Two Beats* ("Divi slaisti") locekļiem.

Viņš turpina būt aktieris arī pats savās filmās, turklāt lomas, ko Kitano pats sev piešķir, skarbi kontrastē ar viņa "TV āksta un izklaidētāja" masku. Kitano varoņi paša režisētajās filmās parasti ir skarbi autsaideri, kuri seko nolemtībai – apzināti izvēlētai un pašu akceptētai nāvei. Pirms tam izpildot pienākumu. Atriebjot, sodot vai dāvājot labu katram pēc nopelniem, harmonizējot šo pasauli, lai galu galā izdarītu pašnāvību.

Savā pirmajā filmā "Cietsirdīgais policists" (*Violent Cop*, 1989) Kitano tēlotais policists Azuma sarīko asiņainu atriebi gangsteriem, kuri viņa māsu padarījuši par narkomāni, un finālā izdara pašnāvību. "Sonatinē" (*Sonatine*, 1993) – vienā no pirmajām Kitano filmām, kas parādījās Eiropā, – novecojušais gangsteris Murakava izšķaida pats savas smadzenes, pirms tam iznīcinājis jakuza (japāņu gangsteri) bandu, kas viņu nodevuši. "Uguņošanas" (*Hana-bi*, 1997) galvenais varonis Nisi jau atkal ir policists, kurš atriebjas gangsteriem, kas sakropļojuši viņa kolēģi, lai tuvotos paša nāvei. Uzzinot par sievas letālo slimību, Nisi aiziet no darba policijā, aplaupa banku, izrēķinās ar gangsteriem un galu galā sarīko sev un slimajai sievai braucienus uz Fudzi kalnu. Viņu abu ceļš uz nāvi kļūš par traģēdijas (abu bērna nāves) atsvešinātā pāra pēdējo tuvināšanos. Viņi smejas, aušojas, spēlē kārtis, joko, laiž petardes... Tā ir uguņošana īsu mirkli pirms abu kopīgā ceļa nāvē – pašnāvības. Samurajam ir jāprot izvēlēties paša nāves laiku, vietu un veidu. Kitano varoņi to prot.

Kitano dzimis un audzis Tokijā, un viņa raksturu ietekmējis gan kaislības un pārmērības cenošais, aizrautīgais tēvs – mākslinieks, gan māte, kura strādājusi striptizbārā. Japānas nacionālās zvaigznes



"Sonatine" – samurajam ir jāprot izvēlēties paša nāves laiku un vietu.

"Bērni atgriežas" – neveiksmīga boksera un tikpat neveiksmīga gangstera attiecību stāsts – ir pirmā filma, kas top pēc Kitano teju liktenīgās avārijas.



statusu Takesi Kitano iegūst 80. gadu sākumā, pateicoties dalībai TV šovā ar aptuvenu nosaukumu "Mēs esam mežoniģi un traki puīši". Tieši tur viņu pamana režisors Osima, uzaicinot uz lomu filmā "Priečīgus Ziemassvētkus, mister Lorens!".

Paša Kitano ielēkšana režijā ir visai negaidīta, jo apstākļu spiesta. Viņš piekrit pabeigt jau iesāktu darbu "Cietsirdīgais policists", tur viņam ir galvenā (gangstera) loma un – negaidīti – arī režisora statuss. Filma top intuitīvi, un pārsteidzošā kārtā debitanta Kitano režisētais pabrutālais japāņu kino "produkts" iegūst noteiktas un pamanāmas stila iezīmes. Tas arī ir garants, ka Kitano pirmais, nejaušais režijas darbs nekļūst par pēdējo.

Tāpat kā "Cietsirdīgā policista", arī Kitano nākamo, jau patstāvīgi režisēto filmu "Vārišanās punkts" (*Boiling Point*, 1990) un "Sonatine" sižeti centrējas ap gangsteru vides kaislībām. Turklāt ar katru nākamo darbu Kitano režijas rokraksts kļūst konsekventāks. Viņa filmas raksturo noteikts ritms – tās pulsē no mierīgām, rēnām, harmoniskām, pat ironiskām epizodēm līdz skarbām, dinamiskām un vardarbīgām. Turklāt vizuāli skaisto epizožu miers sēj nemieru un spriedzi – Kitano ir pieradinājis, ka ikkatrs dinamikas "bēgums" beidzas ar skarbu, arī varmācīgu norišu "paisumu". "Cietsirdīgo policistu" tagadējais Takesi Kitano par savu filmu īpaši vairs negrib uzskatīt – tās tapšanas process bijis pārāk intuitīvs un "analfabētisks".

Savukārt "Sonatine" tapusi laikā, kad Kitano apguvis klavierspēli. Lai spēlētu sonātes, vispirms ir jāielaužas sonatīnēs. "Sonatīnes" nosaukums ir principiāls – ne tikai filmas varonim, skarbam *jakuza* gangsterim ar uzticību dzelzainam morāles kodeksam, bet arī pašam Kitano. Darbs tapa brīdī, kad Kitano pēc savām pirmajām filmām – divām skarbām gangsterdrāmām un mierīgākas, elēģiskākas filmas "Gadījums pie jūras" (*A Scene at the Sea*, 1991) – apsvēra, kurp doties. Vai flirtēt ar publiku, izmantojotmiļota TV komiķa šarma un joku arsenālu, vai izturēt fatālo un skarbo gangsterfilmu līniju – bez pretenzijām uz īpašu komerciālu atzinību Japānā.

Nākamā viņa režisētā filma "Dabūji kādu?" (*Getting Any?*, 1995) ir jociņu blīva vienkārša komēdija, ko pamana arī Japānas auditorija. Kitano ir izlēmis slēgt pamieru ar tautiešiem, piedāvājot "āksu Takesi Kitano" ne tikai TV ekrānā, bet arī filmās. Filmai seko traģiskā avārija 1995. gada rudenī, pusgads slimnīcā, sejas daļēja paralīze un nepieciešamība izdarīt revīziju arī savos tālākajos plānos.

Kitano filmu varoņi ir divdabīgi – *jakuza* gansteri, policisti, kas pāris sekunžu laikā ar ēdamkociņu vai pudeles zibenīgu dūrienu prot atstāt pretinieku bez acs ne sliktāk par rafinētu gangsteri un tajā pašā laikā ir sentimentāli un bērnišķīgi. Tāds pats esot arī Kitano, kurš, pusgadu piekalts pie gultas, atveseļošanās procesu noslēdza, āzēdamas māsiņās, lejoj apelsīnu sulu urīna analīzei paredzētā trauciņā.

Divdabīgs ir arī viņa režisēto filmu kopums, kur paralēli skarbajām, brutālajām, stilizēti vardarbīgajām filmām eksistē pilnīgi atšķirīgi – emocionāli, ironiski un aizkustinoši cilvēcīgi darbi. Šo līniju aizsāka "gangsterbrīvais" "Gadījums pie jūras". Emocionāls, smalks vēstījums par kurlu pusaugu puiku un viņa burāšanas kaislību. Tam līdzīgs ir arī pirmais Kitano darbs, kas top pēc autoavārijas, – "Bērni atgriežas" (*Kids Return*, 1996), filma par jauniņa gangstera un boksera attiecībām, kurā daudz paša Kitano autobiogrāfiskās pieredzes. Uz emocionālo, pat sentimentālo Kitano attiecas arī jau pēc "Uguņošanas" (tā pieder viņa "skarbaijai pusei") tapušais "Kikudziro", ko 1999. gadā Kitano rādīja Kanna festivāla konkursa programmā.

Kitano filmu stils asociējas ar skarbu, grafiski askētisku un izteismīgu kadru, nereti jēgā vardarbīgu un arī smalku filmas ritma dramaturģiju. Kitano filmu kadri ir frontāli, bieži statiski – pats Kitano smeļ, ka Japānas pilsētas esot ļoti neizdevīgs fons kameras kustībai. Turklāt viņu Japānā arī mēdzot kritizēt nekustīgās kameras dēļ, kāds pat uzrakstījis, ka Kitano acimredzot nezina, ka kameru var atbrīvot kustībai... Savukārt smalki kinoteorētiski Rietumos mīl Kitano filmu statisko kadru salīdzināt ar vēl viena japāņu kino klasiķa Jasudziro Ozu filmām. Viņš ir īpašs pedants filmas ritma veidošanā – harmonisku un šokējošu darbības ainu mijas režisēšanā, piešķirot filmas ritmam principiālu vērību. Turklāt savu filmu titros Kitano vienmēr uzsver, ka viņš ir ne vien to scenārists un režisors, bet arī montāžas režisors. (Izņēmums ir tikai "Cietsirdīgais policists".) Jā, protams, vairumā šo filmu – arī aktieris. Cilvēks orķestris, renesanses cilvēks – tā Kitano pēc viņa zvaigžņu stundas ar "Uguņošanu" dēvēja prese Amerikā (žurnāls *Interview*). Bez spēlējumiem.

Viņa skarbo filmu, arī "Uguņošanas", pamatā ir "bojevika" cienīgas banālas sižeta epizodes. Taču galvenais – kā Kitano šo banalitāti ar kinematogrāfiskiem līdzekļiem pārvērš par mākslas notikumu. "Uguņošanā" tas ir gan filmas ritms, gan eksistenciālā varoņu nolemtība, gan stāstījums, kam Kitano atļaujas pārlēkt no "tagadnes" tik zīmīgajā "pagātnē", neļaujot paša Kitano spēlētajam policistam Nisi aizmirst savu šķietamo vainu drauga sakropļošanā un kolēģa nāvē.

Kitano visai ironiski attiecas pret savu skarbo filmu poetizēšanu, ar ko aizgūtnēm nodarbojas kritiķi. Arī poēziju, ko cenšas rast filmā "Uguņošana" (nosaukums oriģinālā *Hana-bi* – uguns un ziedi), viņš gatavs apšjākt ar ikdienišķas informācijas šalti, ka vispār viņš šo filmu esot gribējis nodēvēt par "Takesi Kitano septīto sējumu", lai atgādinātu tautiešiem Japānā, ka šī ir jau viņa septītā filma. "Viņi pat nebija spējīgi uz aizdomām, ka esmu jau režisējis tik daudz filmu, jo lielākā daļa no tām Japānā izgāzās," – tā ironizē un koķetē samurajs Kitano. Un tomēr "Uguņošanā" ir poēzija, lai kā Kitano vairās no tās piesaukšanas vārdos. Vēl vairāk – tajā ir summējusies vēl viena Takesi Kitano radošā izpausme – glezniecība. Brīnišķīgi darbi – ziedu un dzīvnieku dekoratīvi hibrīdi, piemēram, lauva ar saulespuķes galvu... Šīs gleznas, kas ir Takesi Kitano darinātas, pēc filmas sižeta loģikas sāk gleznot smagi sakropļotais Nisi kolēģis.

Glezniecība, gluži tāpat kā viņa klusās un intīmās filmas, ir Kitano atelpa pēc skarbjaiem klejojumiem *jakuza* pasaulē un nežēlības skaistumā. Tādās kā "Kikudziro" – samuraja Takesi Kitano sentimenta koncentrātā, filmā par divu vientuļu cilvēku – pūsmūža lamzaka un maza puikas – attiecību telpu. Tā ir "ceļa



"Kikudziro" – Kitano klusā filma, atelpa pēc klejojumiem *jakuza* kaislību pasaulē. Arī filma – veltījums paša Kitano nieapzītam tēvam.

filma", kuras galvenie varoņi ir sagumzīts vīrs (spēlē pats Takesi Kitano, titros – Slaists Takesi) un desmitgadīgs puīselis. Dzērājs tad arī kļūst par nevienam īsti nevajadzīgā kaimiņu bērna pavadoni – viņi dodas meklēt puikas māti, kura sen neliekas zinīs par savu dēlu. "Kikudziro" ir viena no vispersonīgākajām un autobiogrāfiskākajām Kitano filmām, kas veidota arī kā apzināta spītēšana stereotipiem "Kitano nozīmē – gangsteri, vardarbība, nāve." Labdabīgā, smeldzīgi komiskā filma kļuva par Takesi Kitano harmoniskāko un rotaļīgāko kinopieredzi, sasaucoties ar pasaules kino jau slaveniem stāstiem par bērna un pieaugušā ceļojumu laikā un vienam pie otra (piemēram, tikai gadu agrāk par hitu kļuva

brazīliešu filma "Centrālā stacija" (*Central Station*, 1998, rež. V. Selless)). Turklāt 1999. gada Kannu festivāla kontekstā Kitano publiskā imidža maiņā – no skarbuma uz sentimentu – nebija vienkārši. Viņam piespēlēja arī amerikānis Deivids Linčs, kurš savu "profesionālā provocētāja" ampu negaidīti atsvaidzināja ar elēģisku un rāmu "ceļa filmu" "Streita stāsts" (*The Straight Story*, 1999). Vai tā bija abu režisoru nodeva harmonijas meklējumiem stresainās gadsimta beigu izjūtās?

Un tomēr Kitano ir divdabis. Pēc "Kikudziro" seko svārsta kritiens atpakaļ – jakuza kaislibās, vardarbībā, skarbumā, attiecību skaidrošanā, kurā nepakustas nedz muskulis un dūrei vien spēks... "Brālis" (*Brother*, 2000) top ASV kā pirmais Kitano projekts, kas apzināti orientēts uz pasaules tirgu – pirmām kārtām, Ameriku. (Ironiski, ka apmēram tajā pašā laikā ASV tiek filmēts vēl viens "Brālis" (Брат 2, 2000) – krievu režisora Alekseja Balabanova filma – un abi "Brāļi" (gan krievu, gan japāņu) vēstī par nacionālajiem "kriminālajiem elementiem", kuri nonākuši ASV un cenšas izdzīvot saskaņā ar savu sapratni par goda kodeksu.) Takesi Kitano pats sevi filmē gangstera Jamomoto lomā, kurš, bēgot no jakuza rēķinu kārtošanas, no Japānas ieradies ASV pie sava brāļa. Te viņš ātri kļūst par situācijas saimnieku un ietekmīgu narkobiznesa figūru, gan izvairoties runāt angļu valodā, vien klausoties (pats Kitano atšķirībā no sava varoņa ar angļu valodu ir labos draugos). Arī te liktenis viņam noskauž veiksmi, viņš kļūst par vajāto. Kaut arī – ne. Cilvēks – melns uzvalks, saulesbrilles un akmenscieta mimika – , kas mierīgi samaksā naudu par izdzerto kafijas tasi, ar vienu acs kaktiņu vērojot tuvojamies savus

vajātājus, cilvēks, kurš apzināti un ar pašcieņu dodas no ceļmalas krodziņa zem gangsteru ložu krusas, nav zaudētājs. Viņš vienkārši ir izvēlējis savas nāves vietu, laiku un veidu.

Kitano "Brālis" nedaudz līdzinās šķietami viņam tik attāla "putna" kā amerikāņu režisors Džims Džarmušs filmu pasaulizjūtai. Vismaz skatījumā uz Ameriku kā atsvešinātas arhitektūras un raibraibu imigrantu apdzīvotu pasauli – japāņi, afroamerikāņi un reti sapratnes mirkli totālas vienaldzības ainavā.

Kā Amerikas kritiķi reaģēja uz "Brāli"? Godprātīgi un pat sirsniģi, ja ņemam vērā faktu, ka "Brālis" nebūt nav labākā Takesi Kitano filma. "Brālim" recenzijas veltīja ietekmīgākie ASV kino vērtētāji, slavējot Kitano par to, par ko pieņemts slavēt (ritms, vizualitāte). Arī salīdzināja viņu ar amerikāņu nacionālo bagātību vesternu varoni – arī režisoru – Klintu Istvudu. Un tomēr visiem tiem, kam Kitano ir vēl neiepazīts jēdziens, ieteica sākt viņu apgūt nevis ar "Brāli", bet gan ar kādu no iepriekšējām filmām – "Uguņošanu", "Sonatīni". Protams, ja iekārots skarbaiss un fatālais, nevis sentimentālais Kitano.

Starp citu, 2002. gada septembrī Takesi Kitano vēlreiz devās uz sev tik būtisko Venēcijas festivālu, konkursā rādot savu jaunāko darbu "Lelles" (*Dolls*, 2002).

Viss turpinās. Skumjais klauns un skarbaiss jakuza ar paralizēto seju Takesi Kitano filmē, uzstājas TV programmās, glezno, tēlo, montē, režisē, sponsorē beisbola komandu un šad tad tur arī paspēlē. Viņa sarakstīto memuāru nosaukums ir "Takesi Kitano metode, kā nodzīvot līdz nāvei". Šī metode ir apskaužami intensīva. Ar renesanses cilvēka atvēzienu.



"Brālis" – pirmais Takesi Kitano darbs īpaši Amerikas tirgum, kurā viņš pats sev atvēlējis tipisko japāņu gangstera lomu.

SAMURAJA SENTIMENTS

Takesi Kitano

Kannās

1999. gadā.

Robusto un tajā pašā laikā virišķīgi šarmanto Takesi Kitano 1999. gada Kannās sagaidīja un uzņēma kā respektētu režijas zvaigzni. Viņš bija "karsts" un aktuāls vārds, vēl svaigs atmiņā ar "Uguņošanas" pārsteigumu.

Vai samurajam piestāv sentiments?

Pēc "Uguņošanas" man bija sajūta, ka manas filmas kļūst par stereotipiem: gangsteri, vardarbība, nāve. Es atskārtu, ka man kļūst grūti pašam ar tām identificēties. Šis projekts man bija kā izaicinājums strādāt ar pavisam vienkāršu sižetu un padarīt to personīgu. Man šķiet, es esmu izveidojis filmu, kurā tomēr saskatāma mana "firmas zīme", mans stils. Es ceru, ka pozitīvā veidā "nododu" cilvēkus, kas gaida no manām filmām pavisam ko citu.

Cik daudz filmā "Kikudziro" ir no jūsu paša pieredzes, paša bērnības?

Zināmā mērā filma ir veltījums manam neiepazītajam tēvam. Man bija tēvs, bet es viņu pārsvarā redzēju brutālu un piedzērušos, viņa nekad nebija mājās, un viņam vienmēr bija problēmas – ar darbu, ar naudu. Kikudziro – tā sauc mazo pusīti filmā – ir manierīgs vārds, apzināti manierīgs, netipisks japāņim. Tas savā veidā raksturo manu attieksmi pret tēva un dēla attiecībām, par kurām būtībā es nekad neko neesmu zinājis. Tāpēc man arī bija tik interesantas un nepieciešamas liela un maza virieša attiecību studijas, par kurām man pašam no personīgās pieredzes nav nekāda priekšstata.

Vai jūs uz visiem laikiem esat atteicies no vardarbības filmās?

Nekādā gadījumā – mana nākamā filma "Brālis" būs visai skarba.

Kas ir iespaidojis jūsu režijas stilu?

Esmu ļoti iespaidojams, tāpēc izvairos skatīties citu veidotas filmas, labprāt būtu gribējis mācīties no Kurosavas. Es respektēju Stenliju Kubriku – viņa daudzveidību, kaut nevaru teikt, ka viņš būtu mani iespaidojis.

Vai savu filmu popularitāti ārpus Japānas varat skaidrot ar faktu, ka atrodaties starp Austrumu un Rietumu kultūrām?

Es neatrodos krustcelēs starp japāņu un Rietumu kultūru – es esmu izteikts japānis. Japāņa pasaulztveri raksturo arī distances izjūta – starp cilvēkiem, starp varoņiem filmās, jo pamatpostulāts, kas tiek ieaudzināts ikkatram japāņu bērnam ir – nepieiet cilvēkiem pārāk tuvu.

Jūs kādreiz esat apgalvojis, ka ideāla filma – tas ir kadrs, attēls, kas liek aizkustinājumā raudāt..

Ar vienu bildi būs par maz – vēlams, lai tai sekotu arī citas. Protams, es joprojām uzskatu, ka svarīgākais filmā ir attēls, tā pašvērtība, ne tehniski "uzprišinājumi" un iespējas.

Jūs atklāja Eiropas festivālos?...

Tā ir taisnība, ka mani atklāja Eiropā. Vienu brīdi es pat biju populārāks Eiropā nekā Japānā. Taču tagad jūtos arī kā modes produkts Japānā – man šķiet, ka cilvēki skrien uz manām filmām ar gluži tādu pašu attieksmi, kā viņi dodas uz sezonas preču izpārdošanu. Diez vai par to vajag priecāties.

Vai ticat sargeņģelim?

Tas ir atkarīgs no konkrētas dienas.

Cik pakļaujaties modei? Filmas par bērna un pieaugušā ceļojumiem telpā un dvēselēs ir visai populāras.

Tā ir sagādīšanās, jo es ļauju Kitano darīt, ko viņš grib...





ĪTENS UN DŽOELS

KOENI

Ethan Coen

(1957)

Joel Coen

(1954)

provinces sinefili



Džoels un Ītens Koeni filmas
"Cilvēks, kura nebija" tapšanas laikā.

"Vienmēr esam uzskatījuši, ka strādāt ģimenes lokā ir gan ērtāk, gan praktiskāk. Visas mūsu filmas ir tapušas draugu un labu kompāniju lokā, kuras sastāvs nemainās gadiem ilgi. Turklāt visas mūsu filmas ir totāli reālistiskas un totāli amerikāniskas."

CILVĒKS, KURA NEBIJA
2001

BRĀLI, KUR ESI TU?
2000

LIELAIS LEBOVSKIS
1998

FARGO
1996

HADSAKERA PILNVARNIEKS
1994

BĀRTONS FINKS
1991

MILLERA KRUSTCELES
1990

AUDZINĀTS ARIZONĀ
1987

TIKAI ASINIS
1984

Viņi ir divi – Ītens un Džoels Koeni. Viens – maziņš, ruds – Ītens, otrs – šmaugs tumšmatis – Džoels. Amerikāņi, ebreji, sava kontinenta kino vēstures pedantiski pārzinātāji. Šo divu amerikāņu neatkarīgo režisoru (vismaz garā un stilā, ja ne vienmēr finansējumā) filmas kļuva pazīstamas 90. gadu sākumā. Tajā pašā Kannu festivālā, kad "Zelta palmas zaru" saņēma Ītena un Džoela Koenu komēdija "Bārtons Finks" (*Barton Fink*, 1991), nevis ekstravagantais dāņš Larsa fon Trīra trilleris ar nosaukumu "Eiropa" (*Europa*, 1991), kura darbība izrisinās pēckara Vācijā. Toreiz pretnostatījumu "Koeni-Trīrs" kritika centās tulkot daudznozīmīgi, pārmetot 1991. gada Kannu kinofestivāla žūrijas priekšsēdētājam Romānam Polaņskim tendenciozas simpātijas pret Ameriku. Lai nu kā, 1991. gada maijā 37 gadus vecais Džoels un 34 gadus vecais Ītens kļuva par pazīstamiem režijas vārdiem.

Savu filmu titros, kas kinematogrāfiskā aprītē parasti tiek dēvētas par brāļu Koenu filmām, Džoels vienmēr pieteikts kā režisors, Ītens – kā producers, viņi abi kopā – kā scenārija autori, kaut arī viņi nešķirojot šīs trīs profesijas un abi darbojoties kopā visās. Savukārt desmit gadus vēlāk – 2001. gadā – turpat Kannās abi nu jau amerikāņu kino kulta vārdi un klasiķi vienlaikus rādīja filmu "Cilvēks, kura nebija" (*The Man Who Wasn't There*, 2001) – iespējams, stilistiski vismanierīgāko un jēdzieniski visfatālāko filmu savā karjerā. Mājup viņi devās ar balvu par labāko režiju, dalot to – cik zīmīgi – ar vēl vienu 90. gadu sākumā Kannu festivāla režijas karaļu kārtā kronēto – Deividu Linču. Kas desmit gadu laikā ir noticis ar brāļiem Koeniem, kuri pilntiesīgi var pretendēt uz oficiozu institūciju (Amerikas Kinoakadēmijas) lolotāko neatkarīgo režisoru statusu



Frānsisa Makdormanda – Koenu "ģimenes biznesa" locekle. Visi trīs viņi sevi pieteica ar trilleri "Tikai asinis".

(savulaik "Oskaru" "tuvumā" ir bijusi gan filma "Fargo" (*Fargo*, 1996), gan "Bārtons Finks" (*Barton Fink*, 1991))? Un ar ko pašā 90. gadu sākumā brāļi Koeni satrieca Kannu festivālu, aizēnojot Larsa fon Trīra spožās izpausmes?

Toreiz, 1991. gadā, "Bārtons Finks" pārsteidza. Filmāi piemita nenoliedzams "europeisks" un intelektuāls šarms, veiksmīga darbības laika un telpas izvēle – Holivuda, 40. gadi –, kā arī ironiskās intonācijas vieglums, ar kādu brāļi Koeni virpuļoja pa amerikāņu kino vēstures tēmām un žanra paraugiem, mikšējot tos uz nebēdu. Un tas viss sižetā par jaunu teātra dramaturgu Bārtonu Finku, kurš ieradies Holivudā, lai debitētu scenārista kārtā. Filmā bija gan ironiski izziņētās Holivudas filmindustrijas aizkulises, kur par Bārtona Finka tiešo priekšnieku un pasūtītāju kļūst kāds lipčika kungs, kas dzimis Minskā, gan efektīga laika stilizācija un manipulācija ar reālo un sirreālo, gan komēdijas un pat trillera elementi.

Bārtona Finka ar grūtībām dzemdinātais literārais produkts top daudz lēnāk un ir daudz blāvāks nekā ainava, kura viņam paveras, un tipāži, kurus viņš satiek studijas apmaksātajā viesnīcā – nodzīvotā un divaiņu apsēstā vide. Te mīt gan sērijslepkava, kas uzdodas par apdrošināšanas aģentu, gan nodzēries klasiķis, kas turpat netālu uz līdzīgiem noteikumiem rada scenāriju citam Holivudas "izstrādājuma", gan sekretāre, kura margo scenāriju sava darbavietā vietā... Galveno varoni Bārtonu Finku – nedaudz konformistu, nedaudz neveiksmīnietu – spēlēja aktieris Džons Turturo – viens no abu Koenu iemīļotākajiem aktieriem, kas zināmā mērā padarīja šo filmu īpaši personīgu kaut vai tādēļ, ka vizuāli ir visai līdzīgs Džoelam Koenam.

Abi brāļi dzimuši Mineapolē, Minesotā, ekonomikas profesora un mākslas vēstures pasniedzēja ģimenē. Būdami kino fani kopš agras bērnības, viņi jau tad nodarbojās ar amatierfilmu veidošanu – izmantojot 8 mm kameru, virpināja savas versijas par populāru filmu tēmām.

Džoels studēja Ņujorkas universitātes kinoskolā un pēc tās beigšanas strādāja par asistentu vairākās mazbudžeta šausmu filmās. Ītens tai laikā apguva filosofiju Prinstonas universitātē. Jau 1981. gadā abi brāļi sāk meklēt naudu debijai. Galu galā kopā ar operatoru Beriju Zonenfeldu (arī viņš vēlāk debitē kā režisors un īpašas sekmes gūst ar filmu "Viri melnā" (*Men in Black, I, 1997, II, 2002*)) viņi uzfilmē trīs minūšu garu reklāmulliti, kas izrādās pietiekami pārlicenošs, lai atrastu 750 000 dolāru savu draugu, paziņu un sponsoru vidū. Abu debijas filma – asinis stindzinošs un citākus bārstošs trilleris "Tikai asinis" (*Blood Simple*, 1984) – kļūst par iecienītu filmu festivālu lokā un paver brāļiem Koeniem tālākas darba iespējas jau bez

radu un draugu materiālā atbalsta. Jau tobrīd ir notikusi oficiālā darba dališana – Džoels režisē, Itens producē, bet scenārijus raksta abi kopā. Seko jau daudz komerciālāk iecerētais komēdijas un melodrāmas apvienojums "Audzināts Arizonā" (*Rising Arizona*, 1987) – filma par bezbērnu pāri, kas nozog bērnu, – un vēl viena gangsterdrāma, kura spoži stilizēta 30. gadu gangsterfilmu tradīcijās un veltīta melnās sērijas klasīķim rakstniekam Dešilam Hemetam, – "Millera krustceles" (*Miller's Crossing*, 1990). Tajā vienā no lomām (sīks nelietis, kas kļūst par iemeslu gangsteru klanu slaktiņiem) jau spēlē traģikomīķis Džons Turturo, daudzu turpmāko Koenu filmu aktieris. ("Millera krustceles" iezīmējas ar stilīgu 30. gadu faktūru un nedaudz kariķētu tipāžu apspēli, savukārt filmas vizuālais motīvs – prieku mežs un koku galotnes Millera krustcelēs, kur gangsteri ved nogalināt grēkāžus, – skatīts no upura "skatpunkta", ir šīs filmas pazīstamākais vizuālais tēls.)

"Millera krustcelēm" seko trīskārša uzvara Kannās ar "Bārtonu Finku" (labākā filma, labākais režisors, labākais aktierdarbs). Par motīvu, kas savieno visas šos žanriski atšķirīgos darbus, varētu dēvēt abu Koenu ironiju – gan pret stila un žanra paraugiem, kurus viņi tik labi pārzina un tik veiksmīgi stilizē, gan pret saviem varoņiem.

"Bārtona Finka" panākumi izraisa atbilstošu brāļu Koenu karjeras lēcieni – lielbudžeta projektu 25 miljonu dolāru vērtībā "Hadsakera pilnvarnieks" (*The Hudsucker Proxy*, 1994). Šo Koenu izpausmi, realizētu pēc lielās Holivudas spēles vērienīgajiem naidiskajiem noteikumiem, par veiksmi gan reti kurš dēvēja. Turklāt Kannu festivālā savus nesenos varoņus, par spīti arī filmas dažai labai kvalitātei un tās zvaigznei Polam Nūmenam, uzņēma stindzinoši vēsi.



Džons Turturo un Džons Gudmens "Bārtonā Finkā". Abi viņi kļūs par pastāvīgiem brāļu Koenu filmu aktieriem.

"Neatkarīgo" brāļu Koenu lēcieni multimiljonu apkampienos. "Hadsakera pilnvarnieks" ar Timu Robinsu, Dženiferu Džeisoni Lī un Polu Nūmenu galvenajās lomās.



"Millera krustceles" – eleganta stilizācija par amerikāņu gangsterdrāmu klasikas tēmu. Galvenajās lomās – Geibriels Bērns un Marsija Geja Hardena.





Ciniskais provinces portretējums "Fargo" atnes brāļiem Koeniem un aktrisei Frānsisai Makdormandai pāriti "Oskaru".

"Dzelzs vecene" Mārdžija Gundersona (Frānsisa Makdormanda) un niecība (Viljams H. Meisijjs).



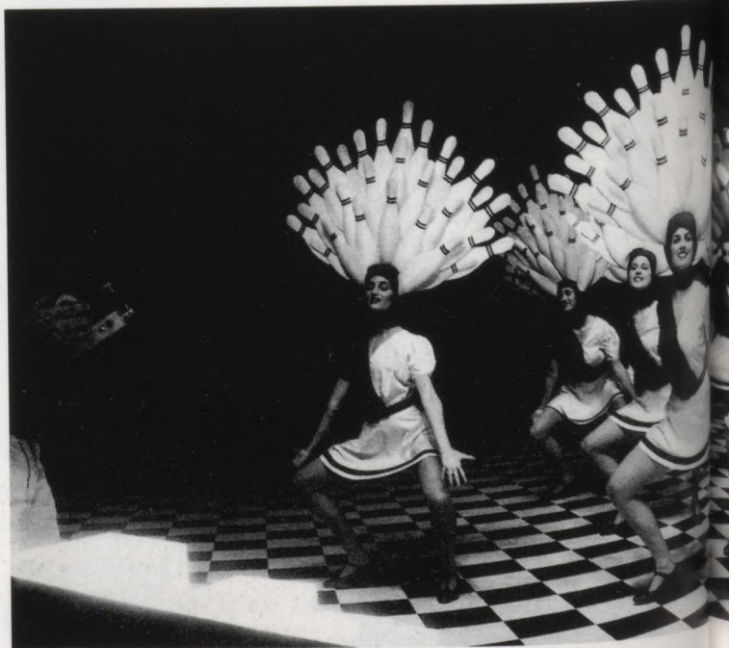
Sižetiski "Hadsakera pilnvarnieks" stāsta par kāda sika klerka Norvila Bārnsa (Tims Robinss) galvu reibinošo karjeru kompānijā "Hadsakers", kuras mērķis būtībā ir, ieceļot par tās prezidentu "pilnīgu mulķi", padarīt bezvērtīgas kompānijas akcijas biržā. "Mulķis" neattaisno cerības, vienodams Amerikas vēderus un gurnus kopīgā ritmā, radot vienkāršo un ģeniālo "hulahupu", apli, ko galu galā ap vidukļiem – tieviem un trekniem – virpina liels un mazs.

Brāji Koeni vienmēr var nosaukt savu ietekmju avotus un stilizāciju objektus – "Hadsakera pilnvarniekā" tās ir Frenka Kapras melodramatiskās komēdijas, amerikāņu kino 30. gadu zelta klasika. To rosināti, Koeni, piemēram, nobremzē galvenā varoņa Norvila Bārnsa kritienu no debesskrāpja, lai viņš varētu aprunāties ar omulīgu eņģeli, kuru rotā trisuļojošs nimbs. Par tādu pārvērties kompānijas bijušais viceprezidents, kas filmas sākumā ar elegantu skrējieni pa gargaru galdu un lēcieni pa 44. stāva logu noslēdz kompānijas "Hadsakers" valdes sēdi. Efektīgi urbānisks un stilizēts ir filmas dizains – klerku darbapgaldu rindas, gigantiski kabineti ar

sīkiem cilvēciņiem –, visai līdzīgs 80. gadu vidū tapušās Terija Giliama antiutopijas "Brazīlija" (*Brazil*, 1985) vizuālajam tēlam.

Pēc "Hadsakera pilnvarnieka" neveiksmes kritika sprieda, ka, neraugoties uz brāļu Koenu filmu totālo amerikāniskumu (ar to saprotot viņu barošanos amerikāņu kino vēsturē), viņiem tomēr ir ļoti problemātiski cerēt uz milzu komercpanākumiem, kļūstot par Holivudas "meinstrīma" varoņiem. Diez vai brāļus Koenus apbēdināja šāds secinājums.

Koenu nākamā filma kļūst par pagaidām Amerikā visaugstāk novērtēto viņu darbu, ja par panākumu kritēriju uzskata Amerikas Kinoakadēmijas balvu "Oskars". 1996. gadā "Fargo" saņēma pat divus "Oskarus" – vienu no tiem iegūst Itens un Džoels kā labākie scenāristi, otru – aktrise Frānsisa Makdormanda kā labākā sieviešu lomas tēlotāja. Ironiskākās, pat ciniskākās brāļu Koenu filmas "Fargo" darbība norisinās abu dzimtenē Minesotā, kas ar egocentrisko



norobežošanas un sakoncentrēšanas tikai un vienīgi uz savas nabas problēmām atgādina tipisku provinci jebkurā pasaules malā. Arī šoreiz Koenu filma komplimentu kolekcionēšanu sāka 1997. gada Kannu festivālā, noslēdzot jau pašu mājās – "Oskaru" ceremonijā.

Mazais miests Minesotā, kurā risinās filmas darbība, bez piepūles atsauc atmiņā saķemmētos Deivida Linča seriāla "Tvinpika" (*Twin Peaks*, 1989) vai filmas "Zilais samts" (*Blue Velvet*, 1986) namiņus un dārziņus, aiz kuru glancēti mīetpilsoniskās sakārtotības virmo dziņas un noziegumi. Fargo ir tieši tāds miestniņš, kurā labestīga rūķa ģimja īpašnieks autodileris (Viljams H. Meisijš) noligst divus rikļurāvējus, lai tie nolaupa viņa sievu. Iemesls – parādi. Izpirkuma maksa – miljons dolāru, ko būtu spiesti sagādāt sievas-tēvs, – dilerim ir vairāk nekā nepieciešama. Tāds ir sižeta karkass, kura izrisinājumā Koeni perfekti nobalansēja uz traģiskā un ekscentriskā robežas.

Spēle uzņem neparedzētus un draudīgus apgriezienus – mazu, neveiklu cilvēciņu darbošanās rezultātā liķu skaits aug griezdamies. Kārtību šajā divaino vireļu spēlē, kuri visi jau vizuāli ir tik neholivudiski, tik neglīti un nepareizi, nīkulīgi un nožēlojami, uzticēts ieviest kādai Mārdžijai Gundersonai – Frānsisas Makdormandas tēlotajai vismaz septītajā grūtniecības mēnesī esošai policistei.

Kolorītā policistes Mārdžijas loma kļūva par Frānsisas Makdormandas karjeras augstāko lidojumu, kaut gan aktrise ar ekstravaganto ārieni un "dzelzs vecenes" imidžu ir spilgta jebkurā

no viņu "ģimenes biznesā" filmām, sākot ar seno "Tikai asinis" un beidzot ar "Cilvēks, kura nebija" (būdama Džoela Koena sieva, viņa spēlēja neuzticīgu provinces friziera dzīvesbiedri).

Viens no brāļiem Koeniem – Džoels – krāšņo Mārdžijas raksturu iemīloja tik ļoti, ka nemulsdams piedalījās arī šarmantas melnās komēdijas "Ardievu, mīlākais!" (*Goodbye, lover!*, 1999, rež. R. Džofe) scenārija rakstīšanā. Filmā no liekajiem sev tuvajiem spoži atbrīvojas kāda jauna dāma, bet viņas noziegumus izmeklēt uzticēts skarbi vīrišķīgajai dzīves kravnesei Mārdžijai visai līdzīgai būtnei, ko šajā filmā tēloja skandalozā TV zvaigzne un "oficiāli deklarativā" ASV šovbiznesa lezbiete Elena Dedženeiresa.

Arī "Fargo" šarma pamatā ir ne tikai skarbā ironija par provinces tikumiem/likumiem, bet arī šķietami neiespējams pedantiska reālisma un sirreālā sajaukums. "Fargo" kriminogēnās peripetijas būtībā jau balansē uz sirreālā robežas, jo norišu cinisms, kurās iesaistīti "mazie, vienkāršie, mazliet grēcīgie cilvēciņi", ir tik stindzinoši baiss, ka skatītājam ļauj glābties vien atziņā – tas taču nav reālisms.

Par īpašu retumu amerikāņu kino kontekstā tiek uzskatīta Koenu spēja uztautīt un uz ekrāna "smeķīgi" atainot etniskos smalkumus, lai tie būtu kinoelites ebreji "Bārtonā Finkā", iru un ebreju gangsteri "Millera krustcelēs" vai Minesotas iemītnieki "Fargo". Turklāt "Fargo" sakarībā kritika atzīmēja filmas vizuālo askētismu un izteiksmību, par spīti faktam, ka šoreiz brāļi Koeni, atzīmējot jaunu

Vizijas ar boulingu filmā "Lielais Lebovskis".
Galvenajā lomā – Džuliana Mūra.



posmu – cinisko reālismu? – viņu dzīvē, bija iztikuši bez ekstravagan-
tām vides stilizācijām un sirreālām paviljona uzbūvēm, ar kurām
izcēlās gan "Bārtons Finks", gan "Hadsakera pilnvarnieks".

Ari nākamajā darbā "Lielais Lebovskis", kas droši var pretendēt
uz eklektiskākās brāļu Koenu filmas statusu, var atrast krietnu
ciniskā reālisma devu. Turklāt tajā kā milzu toveri Koeni samiksējuši
gan kriminālu intrigu, gan melnās komēdijas cienīgas norises, gan
ekstravagantus muzikālus numurus, gan boulinga paraugdemon-
strējumus, un visā šajā juceklī iesēdināti tipiski Koenu "nevaroņi" –
tris nošļurkuši draudzīņi: Džefs Lebovskis (Džefs Bridžess), skeptiskais

rensis (Džons Gudmens) un lielais, pabailīgam trusim līdzīgais tri-
jotnes pastarītis (Stivs Buskemi).

Ja kino līdz 90. gadu beigām nebija radijs odu boulingam, tad
nu tā bija tapusi – šķiet, neviens pirms Koeniem nav iedomājies
tiksmiņāties par boulinga ķegļu sievišķajiem apaļumiem vai aizrautīgi
izgaršot boulinga bumbu formu pabeigtību, kā to redzam "Lielajā
Lebovskī". Filmas intriga balstās faktā, ka Džefs Lebovskis, kurš visai
uzstājīgi lūdz sevi dēvēt par "čomu", izrādās vārdabralis miljonāram
Lebovskim, bet reketieru kompānija vienkārši kļūdās, cenšoties
"izdaudzīt naudu nepareizajā adresē". Džefam Lebovskim tādas nav



Filmā "Brāli, kur esi tu?" brāji Koeni
ķeras pie Homēra un šķietami piemirst
amerikānisko pašpietiekamību.
Lomās – Tims Bleiks Nelsons,
Džordžs Klūnijs, Džons Turturo.



un, iespējams, nekad nav bijis, taču šis starpgadījums liek viņam sameklēt vārdbrāļi, lai lūgtu tam kompensēt savus zaudējumus, proti, reketieru sačurātā paklāja vietā iegūt jaunu. Un tā tālāk...

"Fargo" ir ironija par provinces elpu un prātu stindzinošo trulumu, turpretim "Lielajā Lebovski" neatrast griezīgas notis, vienīgi rezignētus pustoņus. "Čoms" Džefs Lebovskis ir kārtējais Koenu autsaiders, kurš atšķirībā no Bārtona Finka nemaz negrasās iekļauties kādā no sistēmām. Iespējams, kādreizējais puķubērns, iespējams, Vjetnamas karā pabijušais – motivācija pat nešķiet būtiska. Lamzīgs, "trenuškās" tērpts, kas uzspļauj hierarhijām – naudas un sociālā statusa diktētām. Neveikla ir viņa iesaistīšanās vārdabrāja miljonāra Lebovska jaunās sievas nolaupīšanas dēkā, kas beidzas ar biežu dabūšanu "pa purnu" (ideāls ieganst Koeniem sarikot klipveidīgus iespraudumus ar boulinga ķegļu baltu, telpā planējošu Džefu Bridžesu – Lebovski – un sirreālu valķiru deju). Neveikla ir pat viņa mīlas dēka, kurā viņš izmantots tikai kā fiziski jēdzīgs sēklas donors. Viscēlāko vai dramatiskāko situāciju viņam vienmēr izdodas pārvērst par farsu, varbūt tāpēc, lai pierādītu, ka žanra jautājums arī dzīvē ir attieksmes lieta. Salīdzinājumā ar to pašu "Fargo" filma "Lielais Lebovskis" var šķist ne tik viengabalaina un apzināti izklaidējošāka (tātad – komerciālāka). Taču neparedzamību buķete, kā parasti, Koenu filmās ir koša! Ko vērtā ir miljonāra meitas (Džuliana Mūra) parādīšanās kadrā: kaila, ādas siksnās iekārta valķira, kas niekojas ar mākslas taisīšanu. Ko vērts ir kolorītais Džons Gudmens, kas apšaubā pilnīgi visu, pat to, ka nocirsts kājas mazais pirkstiņš tiešām ir nocirsts, un melanholiskais neveiksmnieks Stīva Buskemī veidolā (viņš arī viens no slepkavām "Fargo"), kurš beidz savu dzīvi filmā kā pelnu čupiņa *Folgers* kafijas kārbā.

2000. gada Kannu festivāla konkursā brāļi Koeni startēja ar filmu "Brāļi, kur esi tu?" (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), kas vismaz formāli izkrit no ierastā "amerikocentriskā" Koenu pasaules uzskata tā vienkāršā iemesla dēļ, ka filmu inspirējusi Homēra "Odiseja". Taču vai, sekojot trīs izbēgušu katordznieku mājupeļam pa Amerikas dienvidiem 30. gados – "smeķīgai" laika stilizācijai –, Homēra uzvārds būs tas pirmais, kas nāks prātā. Trīs katordznieku ceļš ved cauri Amerikai un tipiskākajiem amerikāņu filmu veidotiem priekšstatiem par tās 30. gadu realitāti (no kantrimūzikas līdz kukluksklanam). Brāļiem Koeniem, kuri vienmēr un apzināti ir reflektējuši par amerikāņu kino vēstures tēmām, Homērs ir kalpojis drīzāk kā ekscentriskā, neamerikāniskā un gauži formāla kultūratsauce. Pēc pašu Koenu atzinuma, intonatīvi šī filma ir daudz tuvāka abu senajai komēdijai "Audzināts Arizonā", nevis ironiski baisajai "Fargo".

Ciklops – kuklukskanietis, sirēnas, kantrimūzika, ar kuras dziedāšanu piepelnās izbēgušie katordznieki, un azartiski dziedošs Džordžs Klūnijs katordznieka Evereta Ulisa Makgila lomā, kas vizuāli imitē mēmā kino skaistuli Duglasu Fērbenkusu, ir brāļu Koenu odisejas pazīstamākās zīmes. Tajās viņi, kā parasti, ir pašprietekami amerikāniski, pat neraugoties uz Homēra piesaukšanu. Turklāt aktieru ansamblis liecina par apzināti iecerēto filmas komercpotenciālu. "Brāļi, kur esi tu?" ansamblis – Koenu tik iemīļotie Džons Turturo, Džons Gudmens, arī Hollija Hantere – šķiet, ir viszvaigžņotākais no visām Koenu filmām. To vainago Džordžs Klūnijs – dzirkstoši elegants, par savu frizūru pastāvīgi norūpējies katordznieks un sešu meiteņu tēvs. Pat fakts, ka trīs katordznieku "odiseju" ir ietekmējusi sengrieķu dzejnieka "Odiseja", brāļiem Koeniem nebūt neliek vārdiskās izpausmēs izkāpt no savas līdz zobiem un nagiem piederības Amerikai un tās kino kultūrai, kura viņiem ir asinis un vienmēr acu priekšā kā impulss citēšanai un stila spēlēm. Atšķirībā no savas filmas zvaigznes Džordža Klūnija viņi gan "Odiseju" esot lasījuši, taču daudzi kritiķi Eiropā tā arī nespēj aizmirst "Fargo" preses konferences laikā Kannās teikto, ka abu viņu mīļākais Eiropas režisors ir (japānis!) Kurosava.

Tieši desmit gadus pēc "Bārtona Finka" uzvaras Kannās viņi atkal bija klāt. Tikai gads bija pagājis pēc cietumnieku trio smeldzīgi tēlainās, muzikālās bēgšanas "Brāļi, kur esi tu?", kad Koeni rādīja savu "Cilvēku, kura nebija" – vēl vienu spožu apliecinājumu tam, ka brāļiem Koeniem ilgi neviens neatņems amerikāņu kino perfektāko stilistu laurus. "Cilvēks, kura nebija" vēl vairāk nekā jebkura līdzšinējā Koenu filma apelēja pie amerikāņu kino vēstures kodiem, īpaši vizuālajiem. Melnbaltā (šķiet, šim melnbaltajam piemīt gandrīz zīdaina tekstūra), grafiski izsmalcinātā filma (jau sesto Koenu darbu filmējis viņu komandas biedrs operators Rodžers Dīkinss), kuras darbība norisinās 1949. gadā, iespējams, var tikt vērtēta kā savdabīgs brāļu Koenu principu trekns vispārinājums, kurā viņi abi ir atteikušies no sava klasiskā un glābjošā jājamzirdziņa – ironijas. Jābūt apveltītam ir slimīgu humora izjūtu, lai drāmā, kurā ar katru galvenā varoņa provinces friziera Eda Kreina (Billijs Bobs Torntons) naivi nopietno soli vairojas neatgriezeniski traģiskas situācijas, saskatītu kādu īpašu ironijas devu vai, piemēram, veco labo Koenu asinis stindzinošo, tomēr "ironisko" krimināldrāmu intonācijas. Abu Koenu ironija drīzāk nojaušama viņu mākā izvēlēties "šarmantus neglīteņus" – kolorītus aktierus, ne vairs vēlmē ironizēt sižeta ietvaros.

Paši Koeni, runājot par "Cilvēku, kura nebija", īpaši nevairās no apzīmējuma "eksistenciālisms". Viņu vienīgās bažas sākas un beidzas punktā, ko teiks producers, kuram galu galā jātaisa bizness ar

30 miljonus izmaksājušo melnbalto filmu – sīka cilvēciņa, viduvējības analīzi. (Interesanti, ka citā planētas stūrī – Sanktpēterburgā – krievu režisors Aleksandrs Sokurovs, par kuru Koeni droši vien nekad nav dzirdējuši, 90. gadu nogali veltījis tikai un vienīgi viduvējību – niecību pētījumiem un to izraisītajām dramatiskajām sekām ne vairs savu tuvinieku dzīvē kā Koenu filmā, bet jau lielās vēstures mērogos filmās par Hitleru (“Molohs” (Монох, 1999)) un Ļeņinu (“Vērsis” (Тенец, 2000)). Filma, par spīti šķietamajam askētismam, ir pamatīgs 30 miljonus izmaksājis “produkts” ar pazīstamu un dārgu “seju” piedalīšanos. Savukārt frizieris – mazais cilvēciņš Eds Kreins, kurš provocē neapturamu, neparedzamu traģisku apstākļu lavīnu, nolemjot atsaukties kāda nepazīstama tipa uzaicinājumam uzsākt revolucionāras sadzīves tehnikas biznesu, – ir kļuvusi par vienu no ekstravaganāta aktiera un scenārista Billija Boba Torntona labākajām lomām.

Lai gan filmas pamatā ir abu Koenu rakstīts oriģinālscenārijs, fatālas nolemtības un nozieguma nospriegotajai drāmai ir analogi amerikāņu kultūrā. Koeni atsaucas uz “kriminālo lubeņu” karaļa Džeimsa M. Keina darbiem un pasaulizjūtu. (Populārākais kino vairākkārt ekranizētais Keina darbs ir “Pastnieks vienmēr zvina divreiz” (*The Postman Always Rings Twice*, 1946 un 1981).)

Filmā brāji Koeni atļauj sev un skatītājam uztveres brīvību. Ja gadījumā nepanesams šķiet filmas “fatālās bezizejas smagums”, ja neticat tam, ka sīks frizierītis var kļūt par šantāžistu (privātbiznesam vajag pamatkapitālu, un viņa sievai ir mīļākais, no kura varētu izspiest naudu), būt vainīgs sievas mīļākā un vēlāk arī paša sievas (Frānsisa Makdormanda) nāvē, varat to uztvert kā lielummānijas nomākta friziera fantāzijas. Koeni filmā ietver varoņa monologu, kurā ļauj iedomāties, ka viss notiekošas ir vien fantāzijas auglis, jo viņš ir aicināts rakstīt satraucošu stāstu kādam populāram vīriešu žurnālam. Filma pirmo reizi brāļu Koenu darbu kontekstā piedāvā rafinētu “prombūtnes efektu” – atsvešinātību. Gan atsvešinātību, ko Koeni panāk, stilizējot 40. gadu kinovalodu un veidojot glancēti melnbaltu bildi, gan galvenā varoņa – Billija Boba Torntona friziera Kreina – atsvešinātību no norisēm, kuras viņš pats netieši provocējis. Vēl vairāk – no norises, kas ir viņa paša dzīve. Gan pats uz sevi, gan līdz cilvēkiem, kam liktenis līcis kustēties (un būt apdraudētiem) Kreina telpā, viņš raugās ar ledainu distancētību – nemilot, nenistot, vēsi konstatējot un netīši iznīcinot.

Abi Koeni noliedz, ka ar viņiem pēdējo gadu laikā būtu noticis kas īpaši šausminošs, neļaujot meklēt motivāciju filmas “Cilvēks, kura nebija” intonācijām ārpuskino zonā. “Nekas īpaši traģisks ar mums noticis nav – vienkārši šoreiz tāds stāsts par viduvējību, kas izraisa traģisku notikumu lavīnu,” teiks viens no viņiem, kā vienmēr,

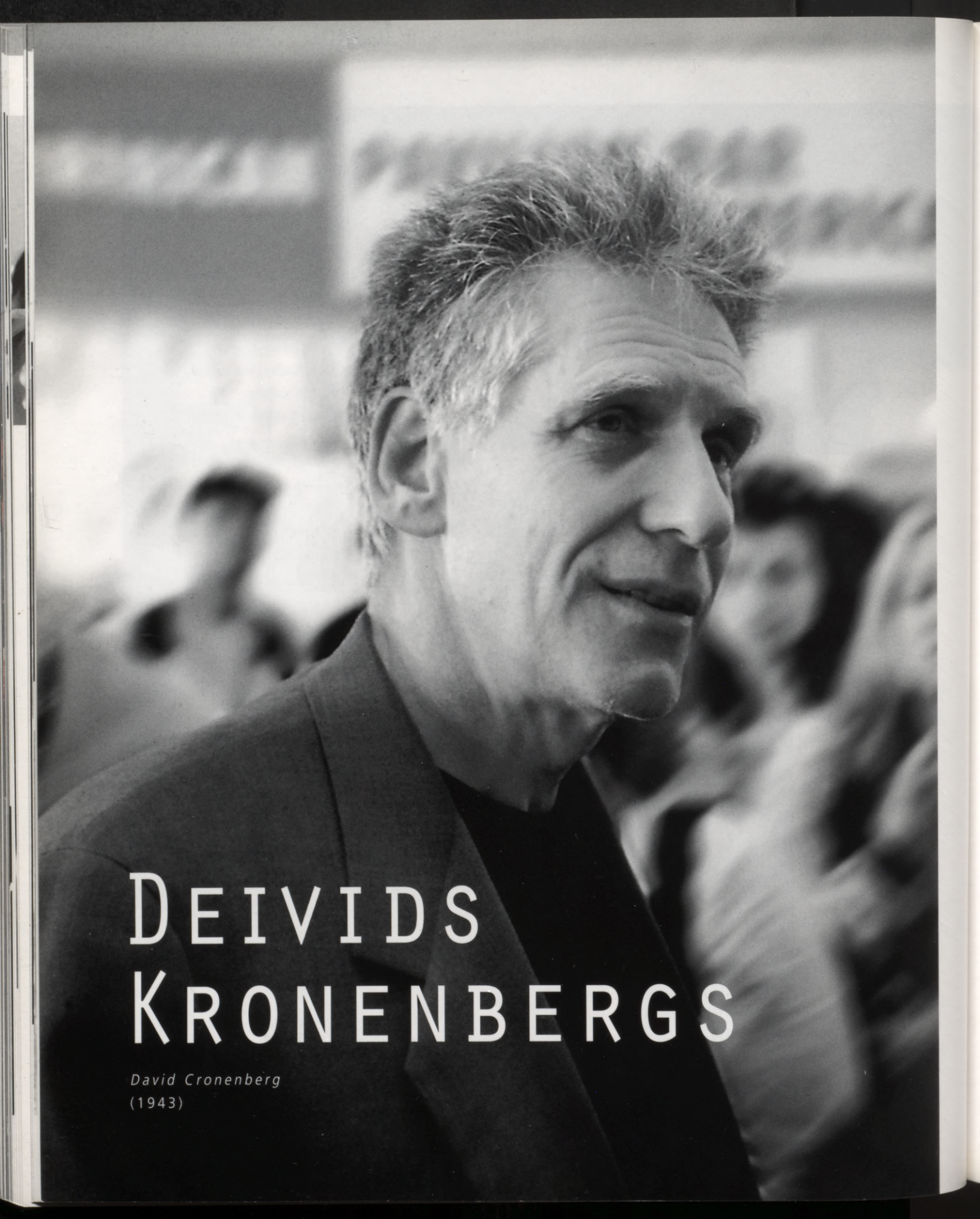


Frānsisa Makdormanda Dorisas Kreinas lomā filmā “Cilvēks, kura nebija”. Retro elegance un eksistenciāla nolemtība.

runādams abu vārdā. Kā vienmēr, viņi ir noraidoši sarunām, kas neattiecas uz darbu, taču gatavi ironizēt par gudri savītiem, sapītiem jautājumiem. “Mēs neanalizējam” vai “Mēs par to nebijām iedomājušies” – arī tā varētu būt tipiska brāļu Koenu atbilde, ja viņiem vaicātu par viņu filmu ietekmju loku – no dzīves vielas līdz kino. Abiem Koeniem vienkāršāk šķiet iegrimt savā nebeidzamajā inspirāciju āderē – amerikāņu kino – un taisīt filmas. Un re – top! Gan vienkārši trilleri (“Tikai asinis”, “Millera krustceļi”), gan jau intonāti komplicētākas krimināldrāmas/melnās komēdijas (“Fargo”, “Lielais Lebovskis”), gan muzikāli šarmanta “ceļa filma”, ko vainago abu atklāsmē, ka *road movie* tēvs tikpat labi var būt bijis Homērs (“Brāli, kur esi tu?”), gan galu galā eksistenciāla drāma (“Cilvēks, kura nebija”), kam bija lemts pavilkt skaistu svītru brāļu Koenu aktīvas darbības desmitgadei, nevis nodarboties ar teoretizēšanu par tēmu “Brāļu Koenu daiļrade”. To viņi ļauj darīt citiem – un kārotāju nav mazums. Galu galā Koenu situācija amerikāņu – arī pasaules – kino kontekstā ir visai unikāla. Sākuši kā no lielās studiju sistēmas neatkarīgi “tirradņi”, viņi ir pratuši nosargāt savu formāli neatkarīgo statusu, kaut arī finansējumu savām filmām bieži vien smēlušī no lielās industrijas krējuma podiem. Arī “Cilvēks, kura nebija” ir ideāls piemērs brāļu Koenu prasmei būt telpā starp industrijas megabudžetu štampojumiem un *art house* filmu prioritāti – stādīt mākslas mērķus augstāk par peļņu. Tira māksla par 30 miljoniem – nav slikti rūkt!

"Cilvēks, kura nebija" – spoža melnbalta stilizācija amerikāņu 40. gadu filmu tradīcijās – pēta viduvējības provocētu nodevību un tragēdiju lavīnu. Galvenajā friziera Kreina lomā – Billijs Bobs Torntons.



A black and white photograph of David Cronenberg, an older man with short, graying hair, looking slightly to the right with a subtle smile. He is wearing a dark suit jacket over a dark shirt. The background is blurred, showing other people in what appears to be a public event or red carpet.

DAVIDS KRONENBERGS

David Cronenberg
(1943)

ķermenis kā pierādījums

ZIRNEKLIS
2002

EXISTENZ
1999

AUTOKATASTROFA
1996

M. BUTTERFLY
1993

KAILĀ MALTĪTE
1991

LĪDZINIEKI
1988

MUŠA
1986

MIRUSĪ ZONA
1983

VIDEODROMS
1983

SKENERI
1981

PERĒJUMS
1979

ĀTRĀ KOMPĀNIJA
1979

TRAKUMS
1977

DREBUĻI
1975

NĀKOTNES NOZIEGUMI
1970

STEREO
1969

"Es negrāšos sevi pakļaut
cenzūrai. Cenzēt sevi, savas
fantāzijas, savu zemapziņu –
tas iznīcinās mani kā režisoru.
Tas ir apmēram tāpat kā ieteikt
sirreālistam nesapņot."

No Devida Kronenberga nekur neglābsies – jau trīs gadu desmitus viņš ir Kanādas skaļākais vārds kinorežijā. Savu karjeru sācis kā savrups ekstravagants censonis Kanādā, vēlāk mēģinājis strādāt Holivudas spēles noteikumos, tomēr vienmēr palicis uzticīgs sev. Kronenberga diskutablās, izaicinošās, māniju apsēstās, sirreālas un fizioloģisma piesātinātās filmas, lai kā pret tām attiektos, nevar nedz ignorēt, nedz nepamanīt.

Kronenbergam vienmēr piemītusi biedējošu fantāziju meistara slava, kas griezīgi kontrastē ar gandrīz sešdesmitgadīgā režisora jauneklīgo stāvu, humora izjūtu un pašironisko komunikācijas veidu. Pats viņš vienmēr ir ironizējis par vēlmi identificēt autoru ar tā filmām – Mārtins Skorsēze esot baidījies no pirmās tikšanās ar Kronenbergu, domādams, ka satiks “maniakālu tipu”. Kronenbergs vienmēr ir uzsvēris savu piederību “nekaitīgam Kanādas vidusslānim”, tajā pašā laikā viņš braši kaisa ekstravagantus tekstus par savu apsēstību ar slimībām un ķermeņi ārdošiem “virusiem”, kas taču esot tikpat dzīvs un dzīvot gribošs organisms kā cilvēks, vai uzņem filmu “Līdzinieki” (*Dead Ringers*, 1988) par diviņubrāļiem ginekologiem, koncentrēdams tēmu “ķermenis un mūsu uztveres stereotipi” līdz vidusmēra pilsoni šokējošai esencei.

Ietekmes un paša radītās filmu pasaules suverenitātes ziņā Kronenbergs nav ne par kripatu sīkāka figūra par savu vārdabrali amerikāņu “šarmanto šausmoni” Deividu Linču. Abi viņi nereti tiek salīdzināti kā patīkamas ārienes un uzvedības cilvēki, ar kuriem kopā pavadīta stunda ne mirkli neļaus iedomāties, ka pēdējo divu gadu desmitu kino ainavā viņi ir skaudrākie zemapziņas procesu uzšķērdēji un vizualizētāji. Viņiem abiem ir tuvs sirreāls izteiksmes veids, kaut gan Kronenbergs atšķirībā no Linča savus apziņas monstus ietērpj daudz konkrētākā, arī fizioloģiski netīkamākā ķermeniskā veidolā.

Gluzi tāpat kā ar Linču, arī ar Kronenbergu – vismaz pēdējos desmit gadus – lielajos Eiropas festivālos ir rēķinājušies kā ar respektējamu, klasika godā ceļamu parādību. Ar erotisko un tehnokrātisko “Autokatastrofu” (*Crash*, 1996) Kronenbergs Kannās ir ticis pie balvas par režijas “izaicinājumu un novatorismu”, kaut arī konkursā nokļuvis jau cienījamā vecumā. Tur Kronenbergs pāris gadu vēlāk (1999. gadā) vadījis žūriju, pieņemot ļoti “gaunerīgus” un garlaicīgus “lēmumus”, ignorējot gan Linča, gan Džarmuša, gan citu meistar darbus, lai vienkārši uzteiktu reālistu (beļģu filmu “Roseta” (*Rosetta*, 1999), rež. Ž.P. Dardēns, L. Dardēns). Tur, uz Kannām, 2002. gadā Kronenbergs vedis rādīt “Zirneklī” (*Spider*, 2002) – finansiāli smagi tapušu plosītas apziņas drāmu, kurā blīvs no režisora iecienītā psihoanalīzes tēva Freida teorijas vizualizējumiem.

Savukārt Berlīnes festivālā 90. gados viņš pirmizrādījis divas filmas – tēmas un izteiksmes ziņā ļoti līdzīgus darbus – “Kailo maltīti” (*Naked Lunch*, 1991) un *eXistenZ* (1999). Tās abas savdabīgi apspēlē Kronenberga iemīļoto mākslinieka un viņa radītā mākslas darba attiecību tēmu, kas režisora vērtību sistēmā nozīmē savstarpēju dramatisku saistību, arī autora atkarību no viņa radītā mākslas darba. “Kailajā maltītē” to inspirējusi Kronenberga dievinātā rakstnieka “bītnika” Viljama S. Berouza proza, bet *eXistenZ* mākslinieka un viņa darba savstarpējā atkarība ieguvusi datorēras atribūtikas pazīmes.

Mākslinieks un viņa radītais darbs kā slazds un tīrāns vienlaikus, cilvēka ķermenis kā viņa būtības izteicējs, neatdalāms no tā garīgās esamības, – tās ir Kronenberga tēmas un apsēstības vienlaikus, pie kurām viņš atgriežas arvien no jauna, būdams pilnīgi pārliecināts, ka katrs režisors visu mūžu uzņem vienu vienīgu filmu.

Deivids Kronenbergs audzis Toronto radošas profesijas cilvēku ģimenē. Pateicoties vecāku visai brīvajiem uzskatiem un iespējai netraucēti rosīties milzīgajā mājas bibliotēkā, kopš bērnības viņš lasījis visdažādāko literatūru, kas nekādi nebūtu iedabūjama “bērnu lasāmvielas” nišā. Viņš nebija labi audzinātais Kanādas mazulis, pasargāts no pieredzes kairinājumiem. “Kā bērns es mēdzu braukt ar vecākiem uz Ņujorku pie radiem, tur es varēju skatīties filmas ar Brižitu Bardo. Es milēju Bardo. Bet viņas filmas netika rādītas Toronto. Kino man vienmēr ir nozīmējis seksu.[...] Un fantāziju. Kaut ko saldu, erotisku, brīnišķīgu, bet 50. gados Toronto nebija nekā no tā...” (1) (37. lpp.) Pusaudža gados sākas viņa pirmie literārie mēģinājumi – Kronenbergs mēģina rakstīt zinātnisko fantastiku un piedāvāt to žurnāliem. Publikācijas gan aizstāja vien uzmundrinošas atbildes no redakcijām ar aicinājumu – tā turpināt. Viņš turpina rakstīt, un viņam eksistē tikai viena problēma – Kronenbergs nespēj atbrīvoties no savu literāro miluļu manierēm un klišejām, viņš dievina Vladimīru Nabokovu. Vēlāk dievinās Viljamu S. Berouzu, aizņemdamies no ekstremāli dzīvojušā rakstnieka (narkotikas, sievas slepkavība, homoseksualitāte) ne tikai viņa “Kailo maltīti” kā šizeta matrici vienai no savām labākajām filmām, bet arī vājības un apsēstības. Taču atšķirībā no Berouza izdzīvos tās tikai savās filmās, nevis realitātē.

Toronto universitātē Kronenbergs studē eksaktās zinātnes, vēlāk pievērsās angļu valodas un literatūras studijām un universitāti beidza 1967. gadā. Pirmie Kronenberga filmiskie eksperimenti datējami jau ar viņa studiju laiku universitātē, kad top divi darbiņi uz 16 mm lentes – “Pārcelšanās” (*Transfer*, 1966, 14 min) un “No novadcaurules” (*From the Drain*, 1967, 16 min). Abas ir sirreālas īsfimas, kuras izspēlē divi aktieri. Pirmajā sniegotā lauka vidū pie galda sēž

psihiatrs un viņa pacients, kuram attiecības ar psihiatru ir bijušas nozīmīgākās viņa mūžā. Otrajā – uzvalkos tērpts aktieru duets sēž vannā un apspriež cilvēku un augu bioloģiju, līdz no novadcaurules izaugušais stāds nogalē vienu no viņiem. ("Filma ir pamudinājums "nogalēt" kara veterānus, lai viņi publiski nerunā par savu pieredzi," – tā filmas jēgas sakni izvelk Kronenbergs. (205. lpp.))

Taču par pirmajiem vērā ņemamajiem Kronenberga darbiem tiek uzskatītas viņa agrīnās garās (65 min) filmas "Stereo" (Stereo, 1969) un "Nākotnes noziegumi" (Crimes of the Future, 1970), kas top jau uz 35 mm lentes. Abas tās formāli piederīgas fantastikas žanram – to darbība norisinās nākotnē. ("Stereo" sižets tiek izspēlēts kādā zinātniskās pētniecības institūtā, kurā grupa jaunu cilvēku piekrit smadzeņu operācijai, lai, zaudējot spēju runāt, attīstītu telekomunikatīvās potences. "Nākotnes noziegumu" tēma ir kāda letāla nākotnes slimība, kas tiek pārnēsāta ar kosmētiku un nogalina pusaugu meitenes.) Tās abas ir maza budžeta filmas ("Stereo" budžets – 3500 dolāri, "Nākotnes noziegumu" – 15 000 dolāru), ko Kronenbergs finansē ar dažādu Kanādas kultūrfondu palīdzību. Filmu garums – gandrīz pilnmetrāža – ļauj tām pavadīt nelielos festivālos un tikt pie pirmajām recenzijām. Kronenbergs tiek pamanīts – gan viņa centieni radīt īpašu, ireālu nākotnes ainavu (kaut arī filmas uzņemtas turpat Toronto universitātes apkaimē), gan jau visai noteiktās tematiskās prioritātes: slimība, medicīniska rakstura eksperimenti, ticība uz fantastiku. "Es tolaik nedomāju karjeras kategorijās. "Stereo" un "Nākotnes noziegumi" nav filmas, uz kurām mēdz būvēt karjeru, ja gribi būt profesionālis. Bet man sāka šķīst, ka man ir ko piedāvāt."

Pēc abām šīm filmām Kronenbergs, strādādams Kanādas TV, nokļūst Francijā un tur, protams, aizbrauc uzvest acis Kannām festivāla laikā. Tās viņu satricē – ar skaļumu, pompozitāti, plakātiem, kņadu. Un, lai cik tas savādi arī būtu, tieši tur "nejaušais" Deivids Kronenbergs nolemj, ka grib visam šim jūklim būt piederīgs. Viņš atgriežas Toronto un ņemas pie savas pirmās lielās filmas ieceres.

Kronenbergam nenākas viegli atrast naudu Kanādā – viņš, šķiet, reprezentē visu to, no kā pārmērībām svešais Kanādas kino līdz šim ir vairījies, arī pamatīgu interesi par šausmu filmu žanru.

"Drebuļi" (The Shivers, 1975) ideju rada Kronenberga nakts murgs par zirnekli, kurš izrāpjas no sievietes mutes. Filmā sižets centrējas ap parazītiem, kas var iemānot cilvēkā seksuālu kontaktu veidā. Kaut gan dažs labs kritiķis pārdzīvo par Kanādas nodokļu maksātāju naudas likteni, ko Kronenbergs pārvērš šausmu gabalos, arī "Drebuļi" nopelna miljonus (filmā budžets – 530 000 dolāru), nostiprinot viņa Kanādas komerciāli veiksmīgākā režisora

reputāciju. Savukārt pats viņš šo filmu nodēvēs par vienu no saviem "tirākajiem" darbiem šausmu filmu žanrā.

Drīz seko eksperimenti ar vampirisma motīviem filmā "Trakums" (Rabid, 1997), kā arī "Ātrā kompānija" (Fast Company, 1979). Pēdējā top grūti, nemitīgi cīnoties ar producentiem, un tajā pirmoreiz Kronenbergs ļauj vaļu vēl vienai savai stihijai – kaislei pret ātrumu un auto. (Pēc gadiem viņa īpašā vājība pret automobiļiem jau bez kompromisem, turklāt visai savdabīgā griezumā izpaudisies arī erotizētajā "Autokatastrofā" – filmas varoņi ir apmāti ar autokatastrofas kā seksuālās enerģijas atbrīvošanas akta ideju.)

Par Kronenberga izlaušanās filmu, kas piesaista kritiķu uzmanību galvenokārt ar psiholoģiski niansētu materiālu, kurš šķietami būtu piemērots tikai šausmu filmas nosacījumiem, kļūst 70. gadu izskaņā tapušais darbs "Perējums" (The Brood, 1979). Tā ir filma par sievieti, kura uzturas psihiatriskajā klīnikā un kuras naidis pret pašas tuviniekiem dzemdina "radijumu", kurš sēj iznīcību. Filmu spēcīgi ietekmējuši autobiogrāfiski motīvi – Kronenberga cīņa ar pirmo sievu par abu meitas aizgādniecību.

70.–80. gadu mijā Kronenbergs filmē intensīvi, formāli darbotamies šausmu filmu žanra teritorijā un tajā pašā laikā piesaistīdams uzmanību ar rokraksta originalitāti. Vēl viena filma, kas kritikai liek Kronenbergu vērtēt ne tikai kā iedarbīgu šausmu filmu "štancētāju", ir "Skeneri" (Scanners, 1981). Sižetiski tā piedāvā telepātijas motīva apspēli. (Filmā galvenais varonis ir ar telepātiskām spējām apveltīts cilvēks, kuru nomoka tā īpašais talants.) Tomēr "Skeneri" vēl neļauj tolaik 38 gadus veco režisoru Kronenbergu ierakstīt citos kontekstos, piemēram, savdabīga un noteiktiem tēmu lokiem uzticīga autora "nišā". Un vēl jau nevajag arī – filmā daudz komerciālu elementu (cīņas, šaušanas, pakalīdzināšana). "Es biju apprecējies vēlreiz, man bija bērns, jutos daudz optimistiskāk. Un vienkārši spridzināju galvas (viens no "Skeneru" rafinētākajām specefektu epizodēm – D.R.) kā normāls Ziemeļamerikas vīrietis," apgalvo Deivids Kronenbergs.

Filma, kas pret Kronenbergu liek attiekties nopietnāk nekā līdz tam, ir "Videodroms" (Videodrom, 1983). Šo darbu ar Džeimsu Vudsu un izbījušo rokzvaigzni Debiju Heriju galvenajās lomās popārta dievs Endijs Vorhols nodēvē par 80. gadu "Mehānisko apelsīnu" (Clockwork Orange, 1971), salīdzinot to ar Stenlija Kubrika filmu – hrestomātisko vardarbības, indivīda un sabiedrības attiecību pētījumu.

Tiešām, Kronenbergs spēlē līdzīgā lauciņā, iedzīļinoties vizuālas vardarbības ietekmē uz savu varoņu apziņu. "Videodroma" galvenais varonis kādas TV komercstacijas līdzīpašnieks (Džeimss Vudss) ir visai brīvs uzskatos, kas jāpiedāvā kā "acu barība un jutekļu



"Videodroms" – filma, ko Endijs Vorhols nodēvēja par 80. gadu "Mehānisko aplesinu". Mediju vardarbības tēmu Kronenbergs traktē sirreālista neparedzamībā. Galvenajās lomās – Džeimss Vudss un Debija Herija.

stīmus" TV preces noņēmējam – vienkāršajam skatītājam. Raidījums "Videodroms", kura signālu pārtver kāds šīs TV stacijas darbinieks un parāda priekšniekam, ir teju viņa skatāmvielas ideāls – dokumentēti slepkavību un spīdzināšanas akti *snuff* filmu estētikā, kas paredzēti brutālam jutekļu uzbudinājumam. Aktiera Džeimsa Vudsa varonis neatgriezeniski nonāk nelegālās ētera narkotikas – "Videodroma" ietekmē. Kairinājums acīm un miesai galu galā izrādās mērķtiecīga plāna sastāvdaļa, kam viņš ir jāpadara par atkarīgu, viegli vadāmu un vardarbību sējošu lelli. "Videodroma" mērķis ir "pakļaut un manipulēt" – likt iznīcināt savus kolēģus un atdot kanāla licenci to iekārojušajiem, galu galā – likt iznīcināt arī sevi pašu, ietrietot lodi galvā.

Kronenberga "Videodroms" ir konceptuāls darbs ar neslēptu morāli – vizualizēta varmācība paverdzina un sagrauj to lietotāju. Turklāt pirmo reizi Kronenbergs iezīmējas ne tikai kā veikls fantastikas žanra profesionālis, bet arī kā autors ar perfekti formulētām savas režijas telpas koordinātām un ētiskajiem uzstādījumiem. Pirmo reizi viņš kino izmanto no sava elka Berouza aizlienēto principu – realitāte

vēstījumā pārplūst fantāzijā, apziņas plūsmā bez īpaša bridinājuma.

Filmā "Videodroms" Kronenbergs azartiski rotaļājas ar sirreālām detaļām un faktūrām: videokasete ar vardarbīgā "šova" ierakstu tiek iebāzta varonī caur atveri viņa vēderā – kā vienkāršā "videospēlētājā", padarot šova skatīšanos arī par fizioloģiski vardarbīgu pieredzi. Priekšmetiskā vide (videokasetes, TV ekrāns) filmā spēj pārtapt plastiski pulsējošā, gaļīgā matērijā. Savukārt cilvēka ķermenis iegūst priekšmeta, mehānisma funkcijas – tajā var nospēlēt kaseti, kā kloākā var pazaudēt revolveri – un galu galā arī programmējama, vadāma priekšmeta atkarību.

Ķermenis kā objekts, kas pakļāvīgs transformācijai un manipulācijai, gan sirreālas loģikas (kā "Videodromā"), gan arī fantastikas (kā "Mušā") diktētai, Kronenbergam turpina būt viņa apsēstība un kļūs par viņa filmu pazīstamības zīmi.

Šajā ziņā "Videodroms" ir viens no principiālākajiem Kronenberga darbiem, kurā aizsāktās tēmas atkārtosies un transformēsies vairumā viņa filmu. Par spīti "Videodroma" tagadējam kulta filmas statusam, reakcija pēc tās nākšanas klajā ir visai pretrunīga. Atrodas sašutušie Kanādā, bet "Videodroma" finansēšanā daļēji piedalās arī Kanādas talanta pieradināšanā ieinteresētā Holivudas studija *Universal*, un uztverei nebūt ne vienkāršā filma pārāk optimistiski tiek mērķēta masīvam komerciālam uzbrukumam. Seko izgāšanās, ja paliekam tikai "cipariņu bilances" līmenī.

"Videodromam" seko "Mirusi zona" (*Dead Zone*, 1983), ko producē Dino De Laurentiss (viņš ir arī vairāku Deivida Linča filmu – "Djūna" (*Dune*, 1984), "Zilais samts" (*Blue Velvet*, 1986) – producentis). Filmas pamatā ir Stivena Kinga romāns, un filma tiek uzskatīta par Kronenberga vislielāko flirtu ar "meinstrīma" kino tradīcijām, kaut vai ļaujoties Stivena Kinga – literatūras "BigMaka" – ekranizēšanas piedāvājumam un apmērcējot pirkstu galus komerckino strauvē. Taču arī šajā darbā var atrast Kronenberga intereses objektus – galvenais varonis (Kristofers Vokens) skolotājs, kas nogulējis komā, atgriežas dzīvē jau ar telepātiskām spējām, lai iesaistītos nozieguma izmeklēšanā un galu galā ietu bojā.

Filmai ir ciešami komerciāli panākumi, pieklājīgas recenzijas, un tomēr tā neattaisno producenta cerības un iedomāto komercpotenciālu (Kings!). Kādu laiku Kronenbergs ir bez darba, viņam tiek solīta "Totālā atmiņa" (*Total Recall*), filma, kas galu galā 1990. gadā nāk klajā ar Arnoldu Švarcenegeru galvenajā lomā nīderlandiešu režisora Pola Verhūvena režijā. Protams, Kronenberga versijā Švarcenegers netiktu pielaipts pat tuvu – par spīti režisora flirtam ar izteikti komerciāli iecerētiem projektiem, ir kādas robežas, kuras viņš neatļauj pasārkāpt.

Tieši šajā laikā Kronenbergam ir iespēja apsvērt savas attiecības ar Holivudas "meinstrīma" komerckino, kuram viņš sevi nekad nav uzskatījis par piederīgu. Kronbergs ir pārliecināts, ka viņa iemīļotais šausmu filmu žanrs neietilpst komerckino principos. "Meinstrīma" filma neies grabināties gar pārāk daudziem sprostiem. Tā nesatricinās cilvēkus pārāk skarbi, tā viņus pārāk nenomāks. Tāpēc .. neviena no šausmu filmām tā pa īstam neatiecas uz "meinstrīmu". (122. lpp.) Uzskats gan ir visai diskutabls, bet Kronenbergam tas pietāv un raksturo viņu precīzi. Daudz dzīvotspējīgāka ir cita viņa atziņa: "Katarse ir mākslas pamats. Tas ir īpaši zīmīgi šausmu filmu sakarībā, tādēļ ka šausmas ir tik tuvu galvenajam. Mēs visi sevi gatavojam izaicinājumiem, par kuriem nojaušam. Vienīgi kultūras imperatīvu ietekmē mēs izvairāmies no diskusijas par nāvi un novecošanu. [...] Viens no veidiem, kā cilvēki var sagatavoties šiem izaicinājumiem, ir māksla." (73. lpp.)

Galū galā pie darbu un projektus Losandželosā meklējošā Kronberga nonāk Mela Bruksa (tā paša, kas kļuva par Deivida Linča astoņas "Oskara" nominācijas saņēmēju) filmas "Ziloņcilvēks" (*The Elephant Man*, 1980) producentu piedāvājums veidot 1958. gada amerikāņu šausmu filmas "Muša" "rimeiku".

Kronberga "Muša" (*The Fly*, 1986) kļūst par lielu komerciālu veiksmi, izmanīgi balansējot uz "tikai" šausmu filmas plašām tautas masām un metaforiskas līdzības robežas, kurā neiztikt bez režisoru tik interesējošās tēmas – ķermenis kā pārvērtībā un mutācijām pakļauts objekts.

Ķermenis tiešām ir Kronberga apmātība. Viņš mil par to runāt un nebeidz par to brīnīties. Jebkurā intervijā viņš atradis iemeslu pieminēt savu vēlmi samierināt cilvēku ar tā ķermenisko esamību, jo tieši ķermenis, nevis gars, Kronbergaprāt, ir cilvēka visprecīzākā izpausme.

"Muša" ir Kronberga oda ķermenim, tā fizioloģiskai transformācijai, sižetiski motivējot to ar Holivudas jau ne reizi izmantoto stāstiņu par kāda zinātnieka liktenīgo eksperimentu, pakļaujot savu ķermeni pārveides procesam un kļūdas dēļ nolemjot sevi pārtapšanai no cilvēka par mušu. Taču, ja atsvešināmies no aktiera Džeifa Goldblūma perfekti notēlotā un specifiskā "uzprišinātā" (filma saņēma "Oskaru" par specifiskiem) mokošā procesa, cilvēkam "pārmūtējot" mušā, filma tikpat labi ļauj vilkt paralēles ar eksistenciālistiska klasiķa Franca Kafkas "Metamorfozēm" un to varoņa grāmatveža Grigorija Zamzas pārtapšanu kukainī, kā arī traktēt ķermeņa transformācijas kā slimības metaforu pasaulē, kam jāsarod ar AIDS klātbūtnes faktu.

Pats Kronbergs "Mušas" mutācijas nelabprāt grib tulkot kā AIDS zīmi. "Man šī filma ir novecošanas metafora, jebkura milas

"Līdzinieki", kurā divus brāļus ginekologus nospēlē Džeremijā Aironss, kļūst par izaicinošu Deivida Kronberga mēģinājumu samierināt cilvēka eksterjeru un "interjeru", ķermeni un tā iekšieni.



stāsta koncentrāts, kurš beidzas brīdī, kad viens no milētājiem mirst. [...] Es neesmu totāls ciniķis. Un nedomāju, ka esmu depresīvs, bet realitāte nav apstrīdama – it īpaši, ja netici dzīvei pēc nāves, kurā jūs pastaigāties pa mākoņiem, rociņās sadevušies. [...] Paralēle ar AIDS ir pavirša. Es to redzu kā filmu par atbildību, neaizsargātību un cilvēci go zaudējumu traģēdiju. [...] AIDS – tas ir traģiski. Bet es roku dzijāk. Mēs visi esam inficēti – jo esam mirstīgi." (128. lpp.)

"Mušā" Kronbergs ļauj arī kārdinājumam parādīties nelielajā ginekologa lomā, kuru savā šausmu vizijā redz Džinas Deivisas varone – zinātnieka draudzene. Un šī nebūs vienīgā reize, kad Kronbergs kāpj kadrā. Tā viņš nospēlē galveno lomu Klaiva Bārķera filmā "Nakts radījums" (*Nightbreed*, 1989) – serijslepkavu, kurš sekmīgi slēpj savus noziegumus, būdams psihiatrs. Ja gribat – lūk, Kronberga publiskis flirts ar paša "maigo veidolu" un savu filmu monstrozo formu un arī pašironija par režisoru Deividu Kronbergu kā personību ar dubultu morāli.

Kronbergs par pagrieziena punktu savā darbībā uzskata filmu "Līdzinieki" ar Džeremiju Aironsu dubultlomā – psiholoģisko trilleri par dvīņubrāļiem ginekologiem, kuri mil vienu un to pašu sievieti. (Filmas pamatā ir avižu ziņa par brāļiem ginekologiem, kuri atrasti miruši vienā istabā.) Formāli viņš pamet plašas auditorijas izklaidētāja funkcijas, piedāvājot daudz specifiskāku darbu, kuru tikpat labi var uzskatīt par naturāliem elementiem blīvu provokāciju.

Savukārt Kronberga personiskās apsēstības ar ķermeni vēsturē "Līdzinieki" ir filma par iekšējo skaistumu. "Mūsu estētisko izjūtu vajadzētu integrēt dziļāk visā ķermeniskajā būtņē. Esmu apspēlējis šo domu filmā "Līdzinieki" – domu, ka cilvēkiem pietrūkst apjēgas par to, kas ir estētisks cilvēka iekšējā ķermenī. Kad vīrietis redz skaistu sievieti, viņš taču vērtē tikai eksterjeru. Viņas "interjers" vīrietim labākajā gadījumā neinteresē, parasti gan tas viņam šķiet pretīgs. Līdzīgi tas ir ar sievietēm – pat doma par cilvēka ķermeņa "iekšpusi" sievietei izraisa riebumu. Man tas šķiet ļoti dīvaini." (2)

Filmā bija grūti atrast finansētājus – tie mulsa gan varoņu profesijas dēļ (ieskaitot ginekoloģiju aizstāt, piemēram, ar nekaitīgu advokatūru), gan depresīvisma dēļ. Grūti bija atrast arī riskēt gatavus aktierus. Galu galā uzdrīkstējās brits Džeremijss Aironss un Kanādas aktrise Ženevjeva Bužola.

Taču par Kronberga 90. gadu programmatiskāko un arī labāko darbu kļūst "Kailā maltīte". Viņš pats raksta scenāriju pēc Viljama S. Berouza 1959. gada romāna motīviem, kurš līdz tam ticis

uzskatīts par it kā nefilmējamu un ekranizācijai nepakļāvīgu darbu – paša rakstnieka autobiogrāfiskie motīvi tajā tiek šķīdināti fantasmagorisku vīziju plūsmā. Kronberga apmātība ar Berouza literatūru ļauj viņam paziņot: "Ja Berouzs nomirs, es varēšu uzrakstīt viņa nākamo grāmatu." Grāmatu Kronbergs neuzraksta, bet uzraksta scenāriju, kurā "Kailo maltīti" papildina Berouza biogrāfijas fragmenti un stāsta "Iznīcinātājs" (*Exterminator*) motīvi (pats Berouzs Ņujorkā kādu laiku strādājis par kukaiņu indētāju). "Kailā maltīte" ir sastapusi savu ideālo ekranizētāju – Kronbergu. Iespējams, viņš ir vienīgais režisors, kam šis uzdevums ir pa spēkam. Filmas galvenais varonis rakstnieks, izbijis narkomāns Bils Li un darba apvienošanas kārtībā kukaiņu indētājs (Piters Vellers) pēc sievas narkomānes Džoanas (Džūdija Deivisa) nāves (rotāļīgas slepkavības, izspēlējot "Vilhelma Tella spēlīti" ar ābolu uz galvas) nokļūst "ireālā laiktelpā" – Interzonā, kas vizuāli atgādina oriģinālās Kasablankas vidi (ja piesaucam leģendāro 1941. gada amerikāņu melodrāmu (*Casablanca*, 1941)).

Āfrikas motīvi – tirgus laukumi, dīka augstākās sabiedrības dzīve, kurā virpuļo skaisti zēni... Taču šī "kasablanka" tikpat labi eksistē vien galvenā varoņa apziņas telpā, kuru ietekmējuši stimulantu – narkotikas, kukaiņu pulverītis, ko bija iemanijusies nočiept netaisnie sieva. Te, īpašajā zonā, kur mudž no rakstniekiem un gejiem, viņš satiekas ar izsmalcinātu rakstnieci, kurai cits vārds, bet viņa mirušās sievas veidols. Turklāt "zonā" katra radoša gara atbalsts un līdzradītājs – vienīgā tuvā būtne un tirāns vienlaikus –



"Kailā maltīte" – Viljama H. Berouza darbs sastop savu ideālo režisoru Deividu Kronbergu. Top pārlliecinošākā fizioloģiskākā un fantasmagoriskākā narkotiku radītā "virtuālā pieredze" 90. gadu kino.

eXistenZ pēta attiecības starp reālo un ireālo, kā arī turpina Kronenberga jau "Kailajā maltītē" aizsāktu tēmu par mākslinieka atkarību no tā radītā mākslas darba. Lomās – Dženifera Džeisona Li un Džūda Lovs.



ir rakstāmmašīnas – milzu kukaiņiem līdzīgas būtnes ar fizioloģiskām un cilvēcisksotām izpausmēm. Fiziski pats rakstīšanas process uz šādas vaboles miesas atgādina nevis mehānisku burtu klabināšanu, bet miesiskas saskarsmes un vienošanās aktu.

Kronenbergam izdodas radīt fizioloģiski konkrētu, brīžam derdzīgu un tajā pašā laikā poētiski vispārinātu "filmas matēriju". "Kailā maltīte" ar tās 50. gadu retrofaktūrām un sirreāli fizioloģiskajiem akcentiem, iespējams, ir pārliciecināšanā "narkotiku" inspirētās "virtuālās realitātes" pieredze gadsimta nogales kino. (Klipiski rotājīgais britu *Trainspotting* (rež. D. Boils), kas tapa 1996. gadā, ir daudz gaisīgāks veidojums.)

Novilkt robežu starp galvenā varoņa apziņas plūsmu un realitāti "Kailajā maltītē" ir gandrīz neiespējami. Tā apziņas fantomi un fizioloģiski konkrētie un tik vieliskie monstri ir organiski "Kailās maltītes" iemītnieki, bet pati "pasaule", iespējams, ir tikai galvenā varoņa – rakstnieka narkomāna – apziņas projekcijas uz lielā ekrāna.

"Radošā pasaule kā īpašas zonas fenomens" ir Kronenberga saasinātas intereses objekts – arī tas ir secinājums, kas izdarāms no "Kailās maltītes" pieredzes. Gluži tāpat kā Kronenberga pārlicība, ka iztēle un mākslas darba radīšana sevi slēpj draudus... pašam radītājam. "Kailā maltīte" ir pamatīga veiksmē. Pat ignorējot cipa-riņu – peļņas – loģiku, tā saņem astoņus Kanādas *Genie* (labākā filma, labākais scenārijs, labākā režija utt.) un virkni kritiķu balvu.

1993. gadā top *M. Butterfly* – Brodvejas hita, ar prestižo ASV teātra balvu *Tony* apbalvotās Deivida Henrija Hvanga lugas ekranizācija, kurā Kronenbergs vēlreiz izvēlas strādāt kopā ar Džeremiju Aironsu. Anekdoti ar seksuālās ambivalences pieskaņu (stāstu par reālu franču diplomātu, precizāk – vēstniecības grāmatvedi Renē Galimāru, kurš, 20 gadus milēdams Pekinas operas primadonnu, nebija pamanījis, ka viņa ir vīrietis) Kronenbergs pārvērs pārspīlēti dramatiskā vēstījumā ar "orientāliem" Ķīnas kultūras dekorējumiem un ne īpaši veiksmīgi izraudzītu aktieri Džonu Lonu divas – spiega lomā. Viņam pagrūti radīt ilūziju, ka

Pekinas operas diva tiešām varētu būt sievietē, līdz ar to "aklā" diplomāta drāma kļūst drīzāk smieklīga, nevis traģiska. Filma top Holivudas paspārnē, turklāt tas ir pirmais darbs, kurā Kronenbergs aizraujas ar vīdi, telpu, vērienīgām Ķīnas ainavām, nevis cilvēka ķermeņa "kosmosu". Pēc filmas nākšanas klajā kritika brīnījās par "tik konvencionālu" (bez pārsteigumiem!) Kronenbergu, savukārt Holivudas finansētāji koda nagos paralēlo ideju dēļ. Teju sinhroni un tomēr mazliet ātrāk pasaulē par hitu kļuva britu filma "Raudu spēle" (*The Crying Game*, 1992, režisors N. Džordans), kuras sižets – mīlasstāsts – bija balstīts līdzīgā dzimumu "ambivalences" intrigā: vīrietis, iru armijas kaujinieks, mīl sievieti, nenojaušot, ka viņa ir viņš.

Savukārt nākamajai – 1996. gada Kronenberga filmai "Autokatastrofa" var pārņemt daudz ko, tikai ne konvencionālismu – to atklāj titrs "viss, kas nav aizliegts, ir atļauts". Filmas sižets, kas aizgūts no Džeimsa Greiema Balarda romāna (tieši tāpat sauc arī Kronenberga filmas galveno varoni, ko tēlo aktieris Džeimss Spaders) ekranizējuma, ekspluatē erotismu šokējošā aspektā.

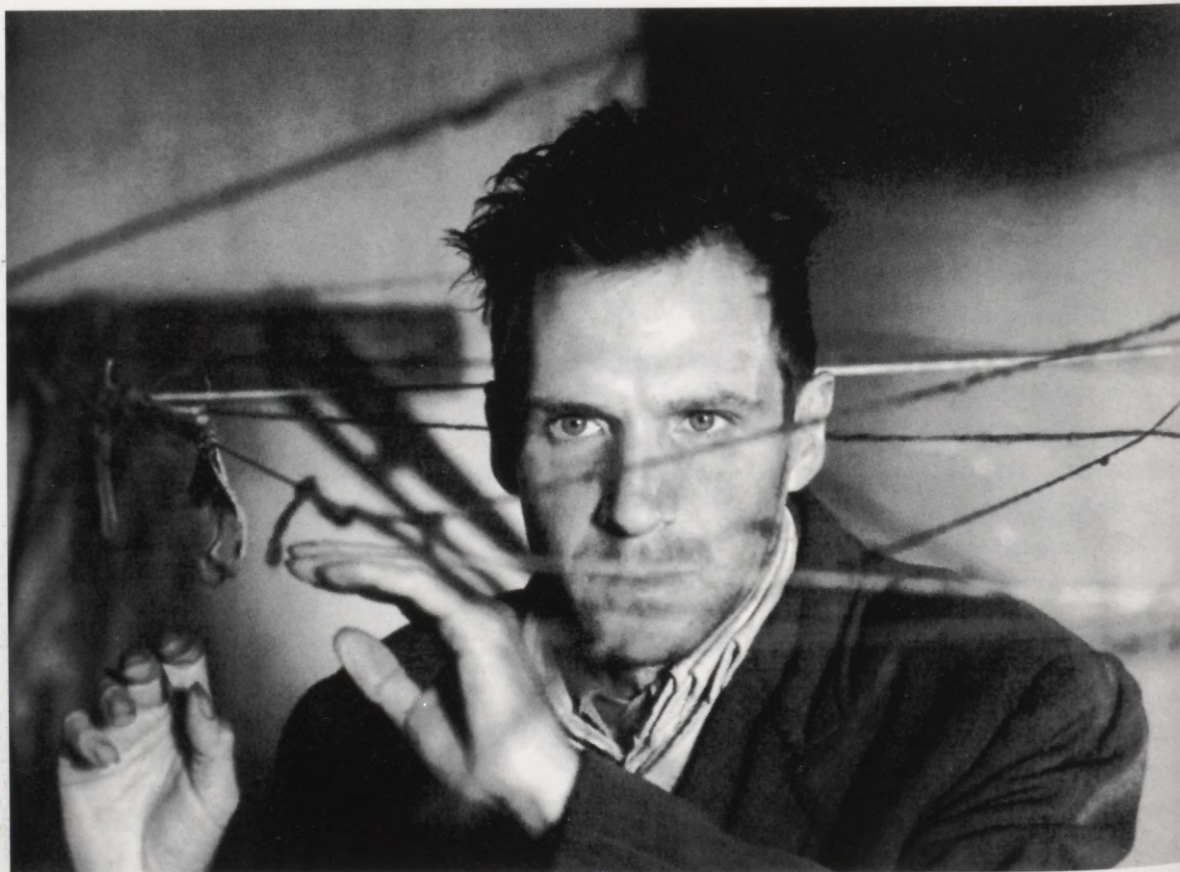
Filmās varoņus (turklāt tā ir labu aktieru komanda: Holija Hantere, Rozanna Ārkete, arī Atoma Egojana iecienītais aktieris Eliass Koteass) Kronenbergs iesaista rafinēti vēsā un atsvešinātā baudu pasaulē, liekot tiem izjust fizioloģisku apmierinājumu tikai un vienīgi autoavārijas kā īpašas seksuālās enerģijas atbrīvošanās mirkli... Izaicinošs koncepts, kaut gan somnambuliskā apmātībā klistošie, arī ķermeniski sakropļotie varoņi, kas gūst juteklisku baudu, vērojot vai imitējot slavenību letālās autoavārijas (no Džeimsa Dīna līdz Džeinas Mensfildas bojāejas pieredzei), Kronenbergam palīdz radīt stindzinoši aukstu, biedējošu un perversu pasauli. Filma ir perfekti nostrādāta kā autoindustrijas konceptmodelis – skaists dizaina paraugs. Kannās pēc konkursa skates tā sacēla histērisku svilpienu un protesta blāvienu vilni. Taču emocijas nekavēja tāgada Kannu žūrijas priekšsēdim Frensisam Fordam Kopolam piešķirt Kronenbergam balvu par novatorismu – pirmo Kannu festivāla



balvu kanādiešu slavenības mūžā. Šis fakts gan neko nespēj koriģēt manā atziņā, ka "Autokatastrofa" ir viena no pašmērķīgākajām Kronberga filmām. Tomēr tā saņem piecus *Genie* un kļūst par kases grāvēju Kanādā.

1999. gadā top filma *eXistenZ*, kas tēmu ziņā uzstājīgi saspēlējas ar diviem Kronberga agrākiem darbiem – "Videodromu" un "Kailo maltīti", pētot attiecības starp reālo un ireālo – varoņu apziņas radīto – telpu. Filmas galveno varoni datorspēju dizaineri (Dženifera Džeisona Lī) vajā ne tikai viņas ienaidnieki, kas sevi dēvē par "reālistiem", apsūdzot viņu "sātanismā", narkotiskas "citas realitātes" (spēles "Eksistence") radišanā, bet arī viņas gara auglis – pati spēle. Pēc ilgāka pārtraukuma (būtībā kopš 1983. gada "Videodroma") Kronberga filmas pamatā ir oriģinālideja, nevis literatūras adaptācija. Taču režisora dievinātais Berouzs turpinājis viņu vadīt arī šoreiz. "Mani vienmēr ir fascinējis Berouza apsēstība ar domu, ka tas, ko tu radi, tavas darbības auglis, kļūst par suverēnu, gluži vai fizisku būtni, kura dzīvo savu, tev vairs nepakļāvīgu dzīvi," teica Kronbergs

Freida motīvu pieblīvētais "Zirnekļis" – finansiāli grūti tapusi filma, kurā šizofrēnijas slimnieka lomā ir brits Reifs Fainss. Viņa kolēģei Mirandai Ričardsonei filmā trīs lomas – mātes, prostitūtas un dzīvokļa saimnieces veidoli.



Berlinē. Otrs impulss filmas idejai bijis islāmistu vajātā "Sātanisko vārsmu" autora Sālmana Rušdija liktenis – kļūt atkarīgam no paša radītā mākslas darba un būt tā "nolādētam".

Kronberga filmas varones dizaineres Allegras radītajai spēlei ir visai maza līdzība ar datorspēlēm to tradicionālajā veidolā. Viens no Kronberga principiem, filmu veidojot, bija nepieļaut reālā datora klātbūtni kadrā. Kaut arī filmas tēma ir virtuālā realitāte, kam iespējams pieslēgties, pateicoties "stimulatoriem" (gan ne narkotikām, bet spēlei "Eksistence"), tā vistiešākā veidā sasaucas ar Kronberga seno intereses objektu – cilvēka psihe kā manipulācijas (šoreiz labprātīgas) objekts. Lai pieslēgtos "Eksistences" pasaulei, mugurkaulā ir jāieskrūvē daikts un tam jāpievieno gaļīgai medūzai līdzīgs kurkulis – pults, kas paver visplašākās iespējas nokļūt citā realitātē.

eXistenZ saņem vienu no galvenajām Berlīnes festivāla balvām – "Sudraba lāci". Tomēr tās kases panākumi, par spīti aktuālajam virtuālās realitātes motīvam un datorspēļu ērai, ir visai pieticīgi. Fizioloģiskās detaļas un brīvā mētāšanās no realitātes uz virtuālo realitāti filmai neļauj kļūt par plaša patēriņa precī, pēc kā, šķiet, Kronbergs nekad arī nav tiecies. Peļņa ir "meinstrīma" kino prioritāte, kas pārlietu nezaicina, turklāt neļauj saglabāt "autorību", neielaižoties kompromisos.

Tomēr drīz pēc paša un "biedru grupas" producētās eXistenZ viņš ļauj kardinājumam ar Holivudu, piekritot kļūt par 90. gadu sākuma Šāronas Stounas hita "Pamatinstinkts" (*Basic Instinct*, 1992, rež. Pols Verhūvens) turpinājuma režisoru. Projektam dažādu apstākļu dēļ nav bijis lemts istenoties, lai gan tas varēja kļūt par pamatīgu provokāciju pašam Kronenbergam, liekot ielaisties kompromisos un iestūķēt savus dēmonus dzelzainos "meinstrīma" trillera rāmjos.

Toties "Pamatinstinkta 2" vietā top "Zirneklis" (*Spider*, 2002), ko Kronbergs rāda Kannu festivāla konkursā. Tā ir filma par šizofrēnijas slimnieku – bērnu, vēlāk pieaugušu, jau noziegumu izdarījušu vīru ar deformētu psihi. Nebūdamā Kronberga izlolota ideja (šizofrēnijas slimnieku par varītēm vēlējas nospēlēt britu zvaigzne Reifs Fainss), tā ļauj Kronenbergam iejusties viņa tēmu stihijās. Režisoru šoreiz gan tik daudz neinteresē manipulācijas ar ķermeni, cik deformētas psihes telpa. Filmas galvenais varonis Zirneklis (tā viņu iesaukusi māte, jo viņš mil no šņoritēm mudžināt tiklus un diegu lamatas) filmā tiek izmantots gan kā stāstītājs, gan kā pasīvs vērotājs, personāžs, kurš kā mēmais liecinieks piedalās savas bērnības epizodēs. Viņš skatās uz sevi kā mazu puiku, uz māti (Miranda Ričardsonē), uz tēvu (Geibriels

Bērnis) un, šķetinot bērnības pieredzi, vēlreiz pārbauda savu pārlicību, ka tēvs reiz nogalinājis māti, ko aizstājis ar prostitūtu (arīdzan Miranda Ričardsonē).

Filmās darbība tiek izspēlēta Londonā 60. un 80. gados. Tā ir Zirneklja bērnība un laiks pēc pārdesmit gadiem, kad viņš atgriežas no psihiatriskās klīnikas un kļūst par kāda pansionāta iemītnieku. Te viņš – tramīgs, sagumis vīrs (ne vēsts no staltā Fainsa "Oņeginā" (*Onegin*, 1999) vai "Angļu pacientā" (*The English Patient*, 1996) – turpina apziņā pārcilāt savas bērnības ainas.

Krogs, kurā mazo puiku sabaida vulgāra prostitūta, atkailinot krūtis un jēli ņirdzot... Te ir gan puika, gan jau pieaugušais Zirneklis, kas notiekošo vēro svešinieka acīm. Drīz Zirneklja tēvs kļūst par ielēnes pastāvīgo klientu. Viņi abi nogalina māti, iemet to bedrē, prostitūtai apslakot kapu ar šņabīti... Zirneklis ir pilnīgi pārliecināts, ka mātes vietu ieņēmusi svešā sieviete no kroga, – un Kronbergs ļauj tam noticēt. Ar šņorišu konstrukcijas palīdzību mazais puika atgriez gāzes krānu, lai nogalinātu sievieti ... prostitūtu, nē, savu māti.

Vulgārās ielēnes veidols turpina vajāt pieaugušo Zirnekli. Arī pansionāta saimniece pēkšņi iegūst tās sievietes veidolu, kāds bijis gan viņa mātei, gan prostitūtai, bet pieaugušais Zirneklis savās atmiņās ieņem tēva vietu, skaujot ielēni.

Kronbergs apgalvoja, ka viņam "Zirneklis" – tā ir vieta, kur satiekas absurdistis Semjuels Bekets un psihoanalīzes tēvs Zigmunds Freids, tomēr kritika iņņojās. Galvenokārt par Kronberga krampjaini nopietno attieksmi pret Freida mācībām, par filmas pamattēmu padarot bērna psiholoģiskās traumas pieredzi un nespējot atšķirt vecāku seksualitāti no savstarpējas vardarbības akta.

Ko "Zirneklis" ir piebūdis Deivida Kronberga garumgarajai filmogrāfijai? Lūk, viņa versija:

"Viljams Berouzs uzskatīja, ka visa viņa dzīve un darbs ir vienots veselums, var teikt – viņš rakstīja vienu grāmatu. Ar mani ir līdzīgi – visas manas filmas ir viena filma. Un es nevaru izprast režisorus, kas katrā darbā dara ko citu. Tā zūd autora jēga. Es kā autors kino līdzekļiem stāstu vienu un to pašu stāstu: cik diskomfortabli jūtas cilvēki, kuriem izsikusi kaislība dzīvot reālajā dzīvē. Tāpēc viņi rada šīs realitātes aizstājēju – citu realitāti. Šajā jaunajā mājvietā viņi izveido savu jūtu modeļus, savu jauno fizisko pasauli. Un tad brīnās – ko, pie velna, es šeit daru?"

(1) Šeit un turpm. cit. pēc: *Rodley, C. Cronenberg on Cronenberg, faber and faber.* – London, Boston, 1997.

(2) Cit. pēc: *Naumanis, N. Miesas terminators Kronbergs // Diena.* – 2001. – 12. apr.

ZIRNEKLIS KĀ KRONENBERGS

Saruna ar
Deividu Kronenbergu
Kannās
2002. gadā.

Jauneklīgs stāvs, labdabīgs smaids, pašironija. Tas ir pirmais un galvenais iespaids, kāds rodas, pavadot kopā ar Deividu Kronenbergu veselu stundu līdz ūkai pārpildītā zālītē, kur režisors aicināts pēc filmas "Zirneklis" pirmizrādes. Viņš nekļūst igns pat tad, ja prese jau atkal gatava uzdot jautājumu, kā pats Kronbergs definē atšķirību starp savu "Zirnekli" – filmu par šizofrēniju un bērna deformēto psihi – un "Brinišķīgo prātu" (Beautiful Mind, 2002, rež. R. Hovards) – holivudiski rafinētu versiju par šizofrēnijas sakropļotas apziņas tēmu, kas 2002. gadā tika pie četriem "Oskariem".

Tomēr – ar ko, jūsuprāt, atšķiras "Zirneklis" no Holivudas "Brinišķīgā prāta"?

Atšķirību es varu formulēt ļoti kompakti. Ir Zirneklis un ir zirnekļcilvēks... Tas būtībā ir viss, kaut arī, ja jūs gribat šīs tēzes izvērsumu, varu teikt, ka jebkura Holivudas filma, ja to ir veidojuši perfekti profesionāļi, darbojas emocionāli un dramaturģiski. "Zirneklis" ir stāsts par šizofrēniķi, kurš atšķirībā no Džona Neša nav saņēmis Nobela prēmiju. (*Smejas*) Neša dzīve bijusi sarežģīta – daudz pretrunīgāka, nekā tā ir "Brinišķīgā prāta" varonim, taču tās idents atspoguļojums nav vajadzīgs nedz Holivudai, nedz skatītājam, kuru tā apkalpo.

Kāpēc Holivuda dara to, ko tā dara?

Holivuda ir ļoti pavadinoša – daudzus veidos. Es neesmu nevainīgs, es arī esmu mēģinājis iejusties Holivudas spēles noteikumos. Arī projekts ar Šāronu Stounu "Pamatinstinkts 2", kuram aktrises slimības dēļ tā arī nebija lemts īstenoties, būtu bijis Holivudas "produkts".

Holivudas filmas netop tik grūti, kā tapa "Zirneklis", savā ziņā ir bauda strādāt gludi noregulētā mehānismā. Tur nav iedomājama situācija, kādu piedzīvoju ar "Zirnekli". Bija grūti finansiāli – trīs nedēļas devos uz filmēšanas laukumu pilnīgi pārliecināts, ka bez manis tur neviena nebūs, jo mēs vienkārši nevienam nemaksājām – nebija ko maksāt. Taču komanda bija ārkārtīgi uzticīga – viņi nāca un strādāja. Holivudas projektā viss ir pilnīgi citādi – finanses ir perfektā kārtībā, bet radošā brīvība jāsamēro ar standartu. Piemēram, francūzis Žans Pjērs Ženē, kurš veidoja "Svešos 3" vai "Svešos 4" (piedodiet, es neatceros), filmu, no kuras es atteicos, varētu parakstīties zem šiem vārdiem. Salīdziniet šo produktu ar viņa "Amēliju".

Taču Amerika nav Holivuda, būtu pārāk aprobežoti uzskatīt, ka Holivuda ir Amerika un Amerika ir Holivuda. Arī amerikāņu kino nav tikai Holivuda. Paldies Dievam.

Kas jums ir Zirneklis, kāpēc pēkšņi esat ieinteresējies par šizofrēniju?

Savā ziņā man Zirneklis ir mākslinieks, cilvēks, kurš raksta romānu, mēģinot tikt skaidrībā ar savām bērnības traumām. Zirneklis raksta savā burtniecībā tekstu, savas bērnības atmiņas, paralēli kā mēms skatītājs kadrā vērojot maza puikas, vārdā Zirneklis, attiecības ar mammu un tēti. Viņš raksta ķeburu valodā, ko spēj saprast tikai pats. Iespējams, viņš ir kinorežisors, kurš runā valodā, ko saprot vienīgi viņš pats. Kā neatkarīgs Kanādas režisors pārpārēm izbaudīju šo pieredzi – rakstīt, strādāt valodā, ko neviens nevēlas saprast. (*Smejas*) Savā ziņā Zirneklis ir nesaprasta mākslinieka simbols.

Es pats identificējos ar Zirnekli, un, tā kā nekad par sevi neesmu domājis kā par medicīnisku izņēmumu, mani filma tuvināja eksistenciālām tēmām. Nemēģinājām veidot Zirnekli kā medicīnisku, klīnisku izņēmumu – tas ir unikāls raksturs, kaut, iespējams, daudz esam uzminējuši intuitīvi. Pēc filmas seansa pie manis pienāca sieviete un prasīja, kā jūs to visu zināt. Ko, es pārprasīju. To, kā viņi uzvedas vannā. Šai sievietei ir dēls, kurš slimo ar šizofrēniju, un izrādās, ka viņš vannā uzvedas līdzīgi kā Reifa Fainsa tēlotais Zirneklis, mēģinot ūdeni paslēpties un vienlaikus baidoties no tā. Apzināti negrāsījos iepazīties ar šizofrēnijas

slimnieku paradumiem, lai gan, iespējams, to ir darijis Reifs Fainss. Mēs gan par to neesam runājuši.

Jūsu filmas ļauj secināt, ka esat apsēsts ar cilvēka ķermeņa... Vai ticat, ka eksistē dvēsele bez ķermeņa?

Es pieredu pie tiem, kas uzskata, ka apziņa no ķermeņa nav šķirama. Nav iespējams atdalīt cilvēka ķermeni no dvēseles – tieši ķermenis ir cilvēka patības un būtības izteicējs. Zirnekļa netirais, sabrukušais ķermenis ir arī degradētas, slimas dvēseles zīme. Mani saista ideja, ka šizofrēniķa ķermenis, tā smadzeņu darbība atšķiras no normāla cilvēka ķermeņa. Ja Zirnekļa smadzenes skenētu, iespējams, ka tās atšķirtos no normāla cilvēka smadzenēm.

Es esmu totāls ateists. Viduslaiku katoliskajā tradīcijā ķermenis bija dvēseles ieslodzījuma vieta: kad tu nomirsi, tava dvēsele kļūs brīva. Es tomēr esmu pārliecināts, ka ķermenis un gars ir cieši saistīti. Tādēļ, kad mirst ķermenis, mirst arī gars, tomēr tas, ko sauc par dzīvi, neatrodas tikai ķermeņa maisā, šajā bioloģiski tik sarežģītajā iepakojumā.

Tiklīdz tu akceptē savu ķermeni, tu akceptē tā tiesības uz galu un pieņem nāvi kā vienīgo īsto dzīves finālu. Un tas ir visgrūtākais – samierināties ar mirstīgumu. Turklāt mums naivi šķiet, ka mūsu iztēle un intelekts ir pasargāti no ķermeņa sloga. Tie it kā eksistē atšķirti no mūsu miesas. Mēs naivi uzdodamies par savu ķermeņu vergiem un gribam no tiem aizmukt. Taču tieši cilvēka ķermenis, nevis gars ir vistuvākā saskarsmes virsma ar citu realitātēm.

Mēs nepazīstam savu ķermeni un neprotam to integrēt savā dzīves kultūrā. Arī tādēļ es esmu tā aizrāvis ar deformācijām, transformācijām. Mūs un mūsu ķermeņu samierināšanu.

Vai jūsu karjerā ir kāda filma, ko jūs labprāt izdzēstu?

Klišēja, ka filmas ir bērni, ir gana patiesa. Man ir divi bērni, un es negribētu izdzēst nevienu no viņiem. Protams, manas filmas nes manas pagātnes zīmes – tās pierāda, cik naivs, nemākulīgs kādreiz esmu bijis, taču vēlme likvidēt kādu no šiem pierādījumiem būtu vārguma apliecinājums – bailes paskatīties uz sevi pašu. Varbūt ne visas filmas apliecina to, cik lieliska persona esmu bijis, taču tā ir mana individuālā, unikālā pagātne. Varbūt tas izklausās augstprātīgi.

Vai varat nosaukt kādas savas bērnības ietekmes?

Mans tēvs bija rakstnieks, mana māte – pianiste, mūziķe, vienmēr esmu dzīvojis labu grāmatu pasaulē un no agras bērnības lasījis mazliet dīvainu un izaicinošu literatūru, 20.–30. gadu modernistus – jutekliskus, spilgtus. Man bieži jautā: "Jūs tik jauks cilvēks, no kurienes jums tādas dīvainas fantāzijas?" Mums bija milzīga bibliotēka, un mani vecāki nekad nav mēģinājuši ierobežot manu literatūras izvēli, vienmēr varēju lasīt visu. Taču visvairāk mani bērnībā biedēja par klasisku uzskatītā bērnu literatūra. Visvairāk baidījās no "Bembija", jo no bērna viedokļa ir tā baisa grāmata. Jebkurš bērns skatīsies uz šo grāmatu no Bembija skatpunkta. Bembija māte iet bojā, un tā bērnam ir traģēdija – kā jebkura šķiršanās ar māti.

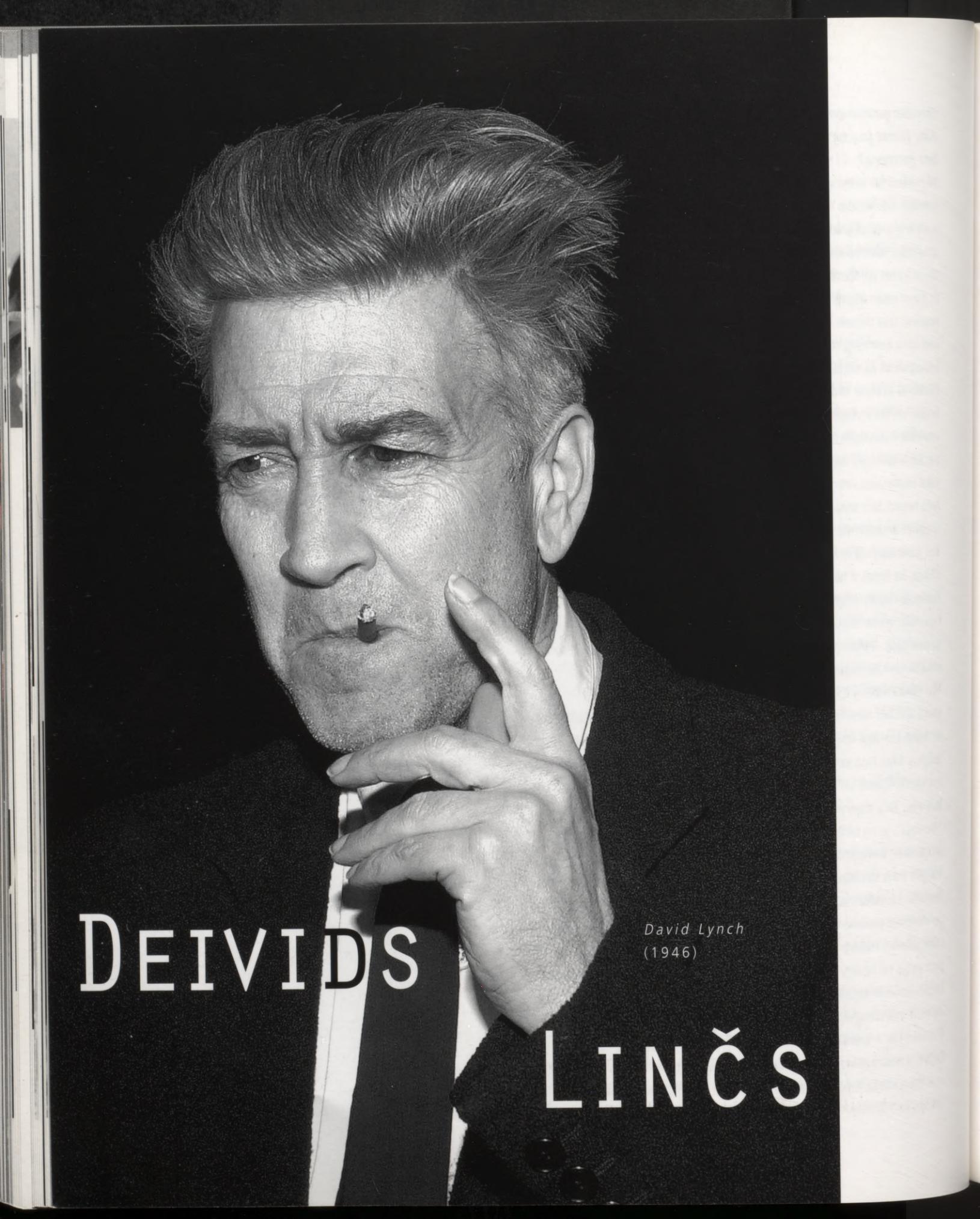
Vai jūs pats saviem bērniem ļaujāt tādu brīvību, kāda bija ļauta jums?

Domāju, ka modernā pasaulē jebkura cenzūra – tēlu, ideju cenzūra – ir neiespējama. Satelittelevīzijas un interneta pasaulē kaut ko aizliegt un cenzēt nav iespējams. Varbūt to varēja darīt totalitāra, patriarhāla ģimenes modeļa ietvaros, bet ne tagad. Manam dēlam ir 22 gadi, un savā laikā atklāju, ka viņš pats vairās no lietām, kas viņu baida. Viņš bērnībā bēga no šausmu filmām, neskatījās neko, kas viņu biedē, savukārt tagad aizraujas ar manā uztverē briesmīgām datorspēlēm.

Jums ir vēl viena apsēstība – kukaiņi...

Ir cilvēki, kas ir apsēsti ar citu civilizāciju meklējumiem, lai gan tepat mums līdzās, varbūt pat šajā istabā, ir neizzināta civilizācija – kukaiņu pasaule. Mani tā vienmēr ir fascinējusi ar savu neizdibinātību, esot tepat līdzās, taču tas nenozīmē, ka es bez mēra ekspluatēju savu interesi. Šārona Stouna man vaicāja, vai "Zirnekli" ir zirnekļi, tie viņu biedējot. Es atbildēju, ka nav neviena... Tikai cilvēki.





DEIVIDS

David Lynch
(1946)

LINČS

nogrieztās auss telpā

“Es jums nevaru paskaidrot, kad un kā man prātā iešaujas ideja.[..] Uzskatu, ka tā ir viena no dzīves lieliskākajām iespējām – sekot savām noskaņām, emocijām un meklēt veidu, kā tās sagūstīt un sabalansēt filmā.

Visas šīs lietas nav intelekta kontrolētas. Ir tik daudz izvēļu. Kad sāc būvēt, veidot kaut ko, tu vienkārši turpini strādāt, līdz sajūti, ka viss ir pareizi. Tikko tas uzdzirkst sajūtā un viss – kustības, vizualitāte, skaņa – pastiprina šo sajūtu, tu esi uz pareizās takas.”

MALHOLANDAS CEĻŠ
2001

STREITA STĀSTS
1999

CEĻŠ UZ NEKURIENI
1997

TVINPĪKA: UGUNS SEKO MAN
1992

MEŽONĪGIE SIRDĪ
1990

TVINPĪKA
1989

ZILAIS SAMTS
1986

DJŪNA
1984

ZILONCILVĒKS
1980

DZĒŠAMGALVA
1976

VECMĀMIŅA
1970

ALFABĒTS
1968

SEŠI CILVĒKI SASLIMST
1967

Mežonīgais sirdī. Perverso pasaku stāstnieks. Neobarbars... Kādus tik epitetus savas karjeras laikā nav izpelņījis amerikānis Deivids Linčs! Režisors, gleznotājs, fotogrāfs, reklāmu, klipu veidotājs, muzikālu mistēriju (sadarbībā ar komponistu Andželo Badalamenti) inspirētājs. Kāda anonīma skatītāja frāze, izsviesta, iznākot no Linča filmas seansa: "Varbūt es esmu slims, bet es gribu to redzēt vēlreiz!" – ir apskaujami precīza, varbūt tādēļ Linča aprakstnieku krietni novalkāta.

Tāds pats liktenis piemeklējis Linča mazās sadzīviskās vājības un lielās Linča mākslas kaislības. Ej nu sazinī, vai viņš joprojām meklē ierosmi cukurtraukā, ar karotēm uzgrauzdams "granulēto, balto laimi" – smadzeņu enerģijai – kā jaunībā, vai turpina lietot "milkšeikus", kuriem Linča sakarībā veltīts tikpat daudz tekstu kā viņa filmām.

Linčs dzelzaini turpina aizpogāt krekla augšējo podziņu – par to var pārliecināties ikkatrs, notverot viņa fotogrāfijas TV un presē. Viņš nenoliedzami ir mediju zvaigzne. Visai savdabīgs statuss cilvēkam, kurš teorētiski apdzīvo amerikāņu neatkarīgā, neholivudiskā kino nišu. Statuss, par kuru Linčs 70. gadu pirmā pusē, piecus gadus vācot naudu un filmējot savu pirmo pilnmetrāžas darbu "Dzēšamgalva" (*Eraserhead*, 1976), diez vai varēja sapņot. (Te gan nepieciešamas atrunas. Būdam līdz matu galiem neatkarīgs no lielo studiju diktāta un standartiem, Linčs ir piedzīvojis gan kārdinājumu ar multimiljonu budžeta darbu "Džūna" (*Dune*, 1984), gan ticis pie divām "Oskara" nominācijām par režiju.)

Kopš 1976. gada, kad tapa "Dzēšamgalva", Linča vārds ir saistījies ar paskarbu originalitāti – spēju apvienot izaicinošo, pat uz perversā robežas balansējošo ar sentimentālo un ironisko. Ne velti režisors par savu filmu darbības vietu visbiežāk izvēlas provinciālas Amerikas pilsētiņas, līdzīgas viņa leģendārās TV "ziepenes" kanonizētajai "vidējai Amerikas mazpilsētai" Tvinpikai, kura izrādās ellīšīgs un baiss ūķis, vai Losandželosu – pilsētu ar īpašu, Linča filmu pasaulē destruktīvu enerģiju.

Savdabīgas attiecības Linčam ir arī ar Kannu festivālu, kam viņa kulta režisora statusa iegūšanā ir bijusi būtiska loma. Te Linčs cerēja parādīt savu pirmo pilnmetrāžas filmu "Dzēšamgalva", par pēdējo naudu stiepdams no Losandželosas uz Ņujorku atvestās filmas kārbas, lai rādītu atlases komisijas sūtņiem. Pārdzīvoja, nervozēja, mira miljoniem reižu aiz zāles durvīm, lai vēlāk uzzinātu, ka filma rādīta tukšā zālē – "kannieši" nevaļības dēļ jauna, nepazīstama režisora darbu tā arī nesagaidīja. Festivāls ar skurināšanos atteicās iekļaut konkursa programmā 80. gadu Linča darbu "Zilais samts" (*Blue Velvet*, 1986). Tomēr tieši Kannās Linčs 1990. gadā tika pie sava "Zelta palmas zara" par filmu "Mežonīgie sirdi" (*Wild at Heart*, 1990).

Te viņš izbaudīja nicīgu vēsumu, mēģinot iebirst vēlreiz TV seriāla "Tvinpika" (*Twin Peaks*, 1989) slavā, pirmizrādīdams tā turpinājumu "Tvinpika: Uguns seko man" (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992). Te pašās 90. gadu beigās mulsināja ar rāmu, harmonisku un sev netipisku filmu "Streita stāsts" (*Straight story*, 1999) un triumfēja ar "Malholandas ceļu" (*Mullholand Drive*, 2001), 2001. gadā saņemot balvu par labāko režiju, lai 2002. gadā atgrieztos kā omulīgs, sacensību spriedzes netramdīts filmu konkursa žūrijas priekšsēdis.

Deivida Linča publiskais tēls ir pārpilns ar vājībām un ekstriskām detaļām – protams, ne bez viņa paša ziņas. Vai katrā viņam veltītā rakstā izlasīsiet, ka šī kunga – nu jau pāri piecdesmit – "lāga vīra" veidols šokējoši kontrastē ar viņa filmu provokatīvās, ar loģikas palīdzību līdz galam tā arī neatšifrējamās tēlu pasaules likumbām.

Ja rotājamies ar Linča ekstravagancēm, jāķeras pie režisora intervijās sen kanonizētām apsēstībām. Piemēram, ar faktūrām. Linčs ir skuvis peli, lai uzzinātu, kā dzīvnieks izskatās bez kažociņa, un veicis sekciju kaķim, lai izprastu tā "darbības mehānismu". Šo divainību sadzīviskā motivācija no Linča mutes skan šādi: "Mums apkārt ir tik daudz plastmasas, es gribu pētīt citas tekstūras." Viņš vienmēr ir bijis apsēsts ar pasaules uzšķēršanu, pat ja tās veidols atgādina cukurgailīti – saldenu un kopto Amerikas provinces mazpilsētu, kādās arī viņš pats pavadījis bērnību (tēva – zemkopības speciālista – dienesta dēļ Linču ģimene bieži mainījusi apmešanās vietu). Aiz šādas mazpilsētas sīkpiļsoniskās "glances" Linčs uzrok apsēstību, instinktu un zemiskuma pasauli ("Zilais samts", "Tvinpika"). Tikpat labi šī apvēršamā pasaule ar glieto "fasādi" un biedējošo "oderi" var būt arī sapņu pilsēta Holivuda ("Malholandas ceļš"), tas var būt ceļš kā neprognozējamu, biedējošu pārsteigumu virkne ("Mežonīgie sirdi", "Ceļš uz nekurienu" (*Lost Highway*, 1997), arī "Malholandas ceļš").

Ja jānosauc Linča gara radinieki, tos vieglāk būs atrast glezniecības pasaulē, nevis kino lauciņā, kaut arī viņš pats mil uzsvērt, ka dzimis vienā dienā ar vitālo itālieti Fellini, norādot uz astroloģisku "zīmību" ("Tas ir cits laiks. Bet viņa filmās ir kaut kas tāds. Noskaņā. Tās ļauj jums sapņot. Tās ir tik maģiskas un liriskas, pārsteidzošas un atjautīgas"), un, nosaucot favoritus, noteikti neiztik bez Venera Hercoga pieminējuma. Linča režijas favorīti nāk no Eiropas – pasaules, kas kino valodas un eksperimentu ziņā vienmēr ir bijusi brīvāka nekā žanra kanoniem un vidējā skatītāja uztverei iztapt gatavais amerikāņu kino.

Savējo kompānijā par galveno Linčs dēvē britu mākslinieku Frānsisu Bēkonu (1909–1992) – eksistenciālu bailu, vientulības, neirostiskas atsvešinātības ģēniju, kura gleznošanas manieres tuvība nojaušama gan Linča gleznās (viņš turpina gleznot joprojām), gan viņa filmu (īpaši agrīno – "Vecmāmiņa" (*Grandmother*, 1970),

"Dzēšamgalva") vizualitātē. Nebūs pārspilēts, apgalvojot, ka Linča kinematogrāfs ir sācies ar glezniecību. Stāvot kādas savas 60. gadu vidū Pensilvānijas Mākslas akadēmijā tapušas gleznas priekšā, Linčs jāvēl kārdinājumam atdzīvināt statisko bildi – vispirms fantāzijā, vēlāk pirmajā filmiņā "Seši cilvēki saslimst" (*Six Men Getting Sick*, 1967), kas būtībā ir klasificējama kā animācija. Linčs izvairās no krāsas gan savās agrīnajās filmās, gan glezniecībā, jo "krāsa ir pārāk konkrēta, reāla. Ierobežojoša. Tā neatstāj vietu sapnim. Jo vairāk krāsā ir melnā, jo sapņaināka tā kļūst. Melnam piemīt dziļums. Tas ir kā mazs aptumsums, kurā tu vari iet. Tā kā tas turpina būt tumšs, prāts pieslēdzas, un ļoti daudz lietu iegūst skaidrību. Un tu ieraugi to, no kā tev ir bail. Tu pamani to, ko tu mīli, un tas viss līdzinās sapnim." (1) Turklāt jau viņa agrīnajās gleznās iezīmējas apsēstība ar maksimāli tumšu kolorītu – tās veido matērija, kas atgādina pelnus, dubļus, sarecējušas asinis. Viņš glezno tikai ķermeņu detaļas, nespēdams uzgleznot visu ķermeni un nespēdams paskaidrot, kāpēc.

Argumentācija? Linčs necieš šādus jautājumus, tomēr...

"Domāju, galvenā ideja ir tā, ka dzīve ir tumsa un apmulsums, – un es nepārprotami esmu šeit, pazudis tumsā un neskaidrībā." Viņš nemil atbildēt uz žurnālistu dumjo, bet tik populāro jautājumu: "Sakiet – par ko vēsti jūsu darbs (filma, glezna)?" Ja arī Linčam būs gadījies dzirdēt šo bezpalīdzīgāko no jautājumiem, viņš teiks kaut ko par idejām kā zivīm, kas iepeld viņa prātā. Par intuitīvu ļaušanos idejas impulsam – vizualitātes un skaņas meklējumiem, kas ideju padara dzīvotspējīgu filmā.

Deivids Linčs mil apgalvot, ka vārdi, ja vien neesi dzejnieks, padara lietas sikas, ka gleznotājam nav jārunā, ka idejas tiek formulētas citā ("iekšējā") valodā. Un atgaiņājas no vaicājumiem par viņa filmu īsto un vienīgo jēgu, jo "arī dzīvē taču daudzas lietas nav saprotamas, bet, kad filmas kļūst nesaprotamas, nezina kāpēc ļaudis sāk satraukties". "Lielākā daļa filmu ir īpaši piegrieztas tā, lai tās saprastu daudzi, daudzi, daudzi ļaudis, iznīcinot telpu sapnim un izbrīnam." Bet tās nav viņa filmas.

Amerikā viņu mēdz dēvēt par Džimiju Stjuartu no Marsa, frāzē ietverot pretrunu, kas rodas starp Deivida Linča "lāga puīša" imidžu (kāpēc lai viņš nebūtu līdzīgs amerikāņu kino klasiskā naiivā puīša iemiesotājam Džeimsam Stjuartam?) un viņa "divainajiem" darbiem.

Pats viņš tiepīgi uzsver savu dzimšanas vietu kā brēcošas normālības (tātad viduvējības) zīmi: dzimis Misoulā, Montānā, tad dzīvojis virknē citu līdzīgu pilsēteļu. Pavadijis saulainu bērnību vidē, kas raksturīga viņa "Zilā samta" šķietami idilliskajai videi – kopti mauriņi, mazi, glīti namiņi saulainu līdzinieku ielokā. Šī vide kļūst par provokāciju jau pieaugušajam Linčam, kurš gandrīz visās savās filmās (izņemot kosmisko sāgu "Djūna") apgalvo, ka jaukie namiņi ir tikai

fasāde, kas piesedz citu – racionāli neizskaidrojamo, biedējošu, slimīgu un perversu telpu. Linčam ir arī cita veida mājas, kas pat neliekuļo idillisku mieru, mājas, kas attāli atgādina to namu, kuru viņš kā jauns zaļš tēvs ierēja kopā ar sievu un meitu Filadelfijā, izkrāsoja melnu un kurā filmēja savus pirmos darbus. "Mājas – tā ir vieta, kurā kaut kas var noiēt greizi," – tā Linčs, kas no laika gala ir bijis apsēsts ar mājas apdraudētības un mājas kā monstroza labirinta ideju. (Arī viena no viņa 80. gadu beigu gleznām saucas – "Neprātīgas rokas ēna pār manu namu" (*Shadow of a Twisted Hand Across My House*, 1988). (Biedējoša "mājas mistērija" ir viņa pirmā pilnmetrāžas filma "Dzēšamgalva" – tās darbības norises vieta (nams) atgādina sirreālu labirintu, kas galu galā iznīcina galveno varoni. Labirintveidīgs ir arī sadista vajātās dziedātājas Dorotijas Valensas dzīvoklis "Zilajā samtā" un krīzē nonākušo laulāto Freda un Renē mitne "Ceļā uz nekurienu".)

Linča paša mājas viņa ideālajā bērnībā viss esot bijis vislabākajā kārtībā – ne kriptas materiāla tiem, kas režisora pasaules dēmonus vēlētos skaidrot ar bērnības traumām. Viņa idilliskās bērnības gals datējams ar 1964. gadu, kad Deivids sāk mācīties Bostonas muzeja skolā glezniecību, bet pēc gada to pamet, lai dotos uz Eiropu kopā ar draugu Džeku Fisku (dizianeru, vēlāk arī "Malholandas ceļa" mākslinieku).

Eiropas apceļojums, kas ielānots gada garumā, pārtrūkst pēc 15 dienām. Tajā pašā laikā Linčs beidz saņemt tēva materiālo atbalstu. Tēvs nav apmierināts ar dēla pārtrauktajām studijām, un Deividam nākas kļūt patstāvīgam. Linča pirmais mēģinājums nopelnīt iztiku ir paziņot mājas remonts un iekārtošana. Te viņš izceļas ar pedantismu un centieniem izmantot visnīcīgāko izmēru otas absolūti nepiemērotās vietās, piemēram, dienām ilgi pindzelējot vannasistabas radiatoru (iespējams, šis nelaimīgais radiators ir devis impulsu radiatorsievietei "Dzēšamgalvā").

1965. gadā, kad Linčs nonāk Pensilvānijas Mākslas akadēmijā Filadelfijā, notikumi sāk mainīties visai radikāli. Te viņš satiek studiju biedreni Pegiju Riviju. Abi apprecas 1967. gadā, drīz piedzimst viņu meita Dženifera. Eksistē uzskats, ka mākslinieciski tendētā studenta – morāli zaļa ģimenes tēva – iekšējie konflikti un fobijas dāsni ir ietekmējušas Linča pirmās pilnmetrāžas filmas "Dzēšamgalvas" motīvus. Te summējušās nenobriedušā tētiņa iekšējās histērijas, kas "Dzēšamgalvu" padara par Linča personīgāko filmu. Viņa kādreizējā sieva Pegija piespēlē šim apgalvojumam, atzīstot, ka Linčs bijis negribīgs, bet ļoti mīlošs tēvs. Viņi abi esot bijuši negribīgi, jo "negatavi" vecāki.

Tolaik mainās arī Linča gleznu stils – viņš pēkšņi sāk gleznot lielizmēra darbus. (Motīvi ir visai radikāli. Piemēram, gleznā "Līgava"

Linčs attēlo ligavu, kas pati sev izdara abortu.) Taču pagrieziena punkts Linča radošajā biogrāfijā notiek mirklī, kad viņš akadēmijā nonāk pie vēlmes atdzīvināt attēlu – veidot animāciju. Viņa pirmais kinematogrāfiskais mēģinājums top 1967. gadā. Tā ir minūti gara filma "Seši cilvēki saslimst" (sešu abstraktu figūru vēderi piepildās ar krāsainu substanci, ko šīs figūras izvemj). Filma paredzēta demonstrēšanai uz īpaša skulptūrveida ekrāna, tās budžets ir tieši 200 dolāru. Šis darbiņš, kas turklāt vēl netiek pozicionēts kā filma, drīzāk kā instalācija, saņem vienu no balvām akadēmijas skatē.

Par Linča nākamās filmas sponsoru kļūst kāds viņa bagāts skolasbiedrs, kas grib iegūt savā īpašumā ko līdzīgu. Linčs tiek pie 1000 dolāriem, nopērk lietotu 16 mm kameru un filmē "Alfabētu" (*The Alphabet*, 1968) – pirmo darbu, kurā bez animētām figūrām piedalās arī aktieris (Linča sieva Pegija). Viņa "Alfabētu" savā laikā raksturojusi kā "tāda cilvēka elli, kuram piemīt neverbāla daba". Šis cilvēks, protams, ir pats Linčs (lai gan "Alfabēta" sižetu ierosinājis Pegijas sapnis), kurš tolaik savas izjūtas labprātāk ietērpis nekonkrētās skaņās, nevis vārdos.

"Alfabēts" ir viena aktiera un animācijas apvienojums. Gultā guļ tumsas ieskauda meitene, skan bērnu balsis, kuri iekā alfabētu. Filma aspēlē meitenes un draudīgo, no tumsas iznirstošo burtu attiecības, kas beidzas, meitenei izvemjot asinis uz žilbinoši baltajiem palagiem. Četru minūšu filmas skaņu veido Linča meitas Dženiferas raudāšana. "Alfabētā" (pēc paša Linča atzinumiem) reiz ideālais bērns Deivids ir jāvis vaļu frustrācijai un šausmām, ko viņam sagādājis mācīšanās process. "Mazs murgs par bailēm, kas pavada mācīšanās procesu," – tā Linčs. (Savdabīgi, ka gan Linčs, gan brits Pīters Grīnevejs, kuri kinorežijā ienākuši no glezniecības, aizrāvušies ar burtu spēlēm.)

"Alfabēts" ar savdabīgo skanisko noformējumu un sapņa loģiku piesaistīja Amerikas Kinoinstitutā (AFI) uzmanību, kur Linčs, finansējumu meklējot, bija iesniedzis filmas "Vecmāmiņa" projektu. Tolaik Linča dzīvē ir plakans posms – kopā ar bērnu un sievu viņš dzīvo Filadelfijā 12 istabu lielā namā, visai skarbā vidē: fabrikas, dūmi, dzelzceļa sliedes, divaini radijumi un ļoti tumšas naktis, pamatīga noziedzība, kas vairāku laupīšanu veidā skāra arī Linču ģimeni. Režisors vides skarbumu labprāt noraksta uz "industriālās romantikas" rēķina, kas viņu vienmēr ir apbūrusi – bijusi gan fotogrāfiju objekts, gan "Dzēšamgalvas" un "Ziloņcilvēka" būtisks vizuāls motīvs.

Tolaik naudu dzīvošanai Linčs nopelna, strādājot grafikas darbnīcā, bet vakarā mēģina gleznot. Stresaini bezperspektīvo laiku pārtrauc zvans no Amerikas Kinoinstitutā, liktenīgā zvana jēga bija noskaidrot, vai Linčs būtu gatavs filmēt "Vecmāmiņu", ja stipendija

ir tikai 5000 dolāru liela. Protams, viņš bija gatavs. Filma bija iecerēta kā pusstundu garš, kinovalodas ziņā jau daudz komplikētāks darbs. "Vecmāmiņa" – tā ir maza puikas pasaule mājā, kurā kaut kas ir "nogājis greizi". Te sliktie tēvs un māte ņirgājas par dēlu (viņš čurā gultā), rej kā suņi (filmā dialogus aizstāj skaņu sakopojums), bet viņu nelaimīgais puika pats dobitē (gultā, kas piepildīta ar zemi) izaudzē sev mīļu vecmāmiņu. Lai viņam būtu ar ko sarunāties putnu valodā. Kad izaudzētā večiņa saslimst un nomirst, arī puika galu galā pārvēršas stādā... Filmas kolorīts ir askētisks un griezīgs: sejas ir blāvas, bālas, istabas – melnas, tajās izceļas sarkani akcenti.

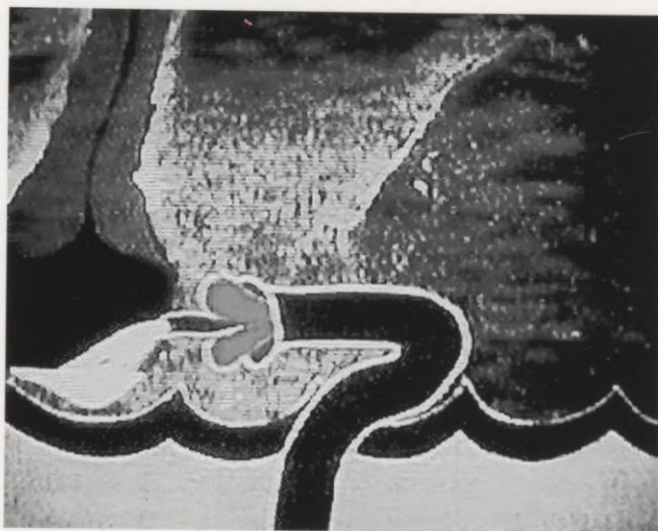
Ikviens režisors filmē stāstus par sevi, taču "Vecmāmiņas" sakarībā Linčs vienmēr ir uzsvēris, ka viņam bijusi ideāla bērnība ar labiem vecākiem un labām vecmāmiņām. Tas neesot stāsts, kas nepastarpināti saistāms ar viņu pašu, vienīgi ar idejām, kuras atnāk negaidītas.

Pēc "Vecmāmiņas" pabeigšanas Linčs nonāk Losandželosā – kā stažieris AFI, te viņš var skatīties filmas (ar to arī esot aprobežojusies izglītošanās, jo Linčs tiek uzskatīts par režisoru autodidaktu) un rakstīt scenāriju. Otrajā viņa stažēšanās gadā tika dota zaļā gaisma "Dzēšamgalvai", kas principiāli mainīja Linča karjeru. Linčs sāka darbu pie filmas 1971. gadā un pabeidza tikai pēc pieciem gadiem. Tā šķiet personiskākā un neaizsargātākā no Linča filmām – tik daudz te iracionālu baiļu, jauniņa tēva psihotraumu.

Galvenais varonis Henrijs Spensers (Džeks Nanss) – vienlaikus līdzīgs Linčam, Sergejam Eizenšteinam un apjukušam pankam – kļūst par citplanētieti atgādinoša, nemitīgi raudoša bērna tēvu. Racionāli izskaidrojamās filmas norises (neveiklās vakariņas ligavas vecāku mājās, ziņa par bērna dzimšanu, uzturēšanās istabā ar nemitīgi čikstošo radijumu, sievas bēgšana, flirts ar seksīgu kaimiņieni) retina Henrija sirreālās iztēles ainas. Uz ģimenes pusdienu galda asiņo vista, bet vienīgās harmoniskās attiecības Henrijam veidojas ar būtni no radiatora. Tā paša istabas radiatora, uz kuru Henrijs blenž tik ilgi, līdz tiek "ievilkts" citā telpā – radiatora pēkšņi top par skatuvi ar drapērijām, kur koķeta, mulsa būtne, augoņiem klātu seju, izpilda dziesmiņu, ar kurpju papēžiem minot ko milzu spermatozoidiem līdzīgu... "Dzēšamgalva" ir sīcoša, sanoša un nervoza pasaule – Linčs filmas skaņu, ko veido industriāli trokšņi, garāmbraucošu vilcienu klauzūra utt., harmonizē vienīgi brīdī, kad laiks atvēlēts radiator-sievietei un viņas dziesmiņām, arī – *In the Heaven Everything is Fine* ("Paradīzē viss ir jauki"). Vienā no saviem ceļojumiem radiatorā Henrijs zaudē galvu burtiskā nozīmē, tā nopaukšķ kā šampanieša pudeles korķis, lai galu galā, mehānismiem žļerkstot, glīti pārtaptu zimuļu galiņos – dzēšamgalvās... Henrijs atgriežas savā dzīvoklī, vienīgi lai histēriski nogalinātu monstrozo bērnu, pēcāk pašam ļaujoties sava sargeņģeļa – radioatorsievietes – glāstiem.



Deivida Linča pusstundu garā "Vecmāmiņa" – maza puikas vientulības pasaule, kurā bērns pats sev dobitē izaudzē miju cilvēku – vecmāmiņu. Blāvas sejas, griezīgi sarkani akcenti.



"Dzēšamgalvā" ir iešifrēti motīvi, kas parādīsies arī turpmākos Linča darbos. Vispirms tā ir paralēla telpa, ko apdzīvo ar prātu nedefinējamas būtnes – kā Henrija radiatorsieviete. Vēlāk citās Linča filmās līdzīgās paralēlās telpās mitis viņa dēmoni – noslēpumains punduris "Tvinpikā", kas titros pieteikts kā "cilvēks no citurienes", albīns kovbojs ("Malholandas ceļš"), vienkārši noslēpumainais vīrs ("Ceļš uz nekurienu"). Linčs paliks uzticīgs pat tādām sīkumam kā grīdas krāsojums – filmas "Dzēšamgalva" foajē grīdas šizofrēniskais skujiņas raksts atkārtosies arī "Tvinpikas" mistiskajā Sarkanajā istabā, kur "lietas kārtu" Linča sūtņi no "citurienes".

"Dzēšamgalvā" pirmo reizi parādās arī divi vēlāk par klasiskiem kļuvuši Linča filmu motīvi – skatuve (turklāt līdzīga kā Sarkanā istaba "Tvinpikā") un fascinējošs "estrādīks solonumurs" (radiatorsievietes hipnotizējošais priekšnesums). Un jau te Linčs konsekventi izmanto skaņu kā nervozas atmosfēras radīšanas ieroci, pats dēvējot to par "istabas toni" – skaņu, kas dzirdama brižos, kad vajadzētu būt klusumam.

Filmas plastiku ir ietekmējusi Linča pieredze, dzīvojot industriāli skarbā rajonā, un fakts, ka tā pārsvarā filmēta naktī (dienā Linčs strādāja par pastnieku, izvadājot *Wall Street Journal*). Viņš pats "Dzēšamgalvu" krietni vēlāk nodēvējis par savu "Filadelfijas stāstu" (*Phyladelphia story*, 1940 – klasiska amerikāņu komēdija, rež. Dž. Kjkorks), tikai bez Džimija Stjuarta.

Izteiksmīgo "Dzēšamgalvas" melnbalto kadru telpā iezīmējas tas, kas vēlāk kļūs par Linča autorstila pazīmēm – viņa romantiskais infantilisms un ciniskā ironija, uzmācīgie dēmoni un saasinātā interese par ierastā un ikdienišķā otru (slēpto) pusi.

"Dzēšamgalva" ir arī pierādījums Deivida Linča fanātismam. Filma top smagi – piecus gadus –, galvenokārt finansējuma trūkuma dēļ. Viņu vajā naudas problēmas, viņš izšķiras ar Pegiju. Lai finansētu filmu, aizņemas naudu no tēva. Vēlāk par šo periodu Linčs teiks, ka viņam nevajadzēja tērēt tik daudz laika "Dzēšamgalvai", bet mēģināt radīt vairāk darbu. (1974. gadā gan top piecu minūšu videofilma

"Dzēšamgalva" – biedējoša, taču principiāla Deivida Linča pieredze. Tajā ir daudz vēlāk par klasiskiem dēvēto Linča motīvu (skatuves un priekšnesuma motīvs, sirreāli sūtņi no "citurienes"). Tiek uzskatīts, ka filmā jūtamas Linča psiholoģiskās traumas. Viņa alter ego filmā nospēlē Džeks Nanss.



"Amputācija" (*The Amputee*), kas paredzēta kā videokasešu tests, kuram Linčs piedomā sižetu.) Linča biogrāfijā bija posms, kad viņš izvairījās no "Dzēšamgalvas" pieminēšanas – process bija pārāk mokošs, kaut svētg.

Būdams autodidakts, "Dzēšamgalvas" laikā Linčs mācās uz vietas – daudz pārfilmē, eksperimentē, kļūdās un mācās no kļūdām. Turklāt, par spīti tam, ka viens no precīzākajiem filmas raksturoju-
miem ir: "Smaragda pilsētas burvis", kuram scenāriju rakstījis Francs Kafka, bet scenogrāfiju veidojis Frānsiss Bēkons" (Dž.G. Balards), – Linčs saviem uzticīgajiem komandas biedriem piecu gadu maratonā pirms darba sākšanas kā lielisku, stilistiski perfektu melnbaltu filmu ir rādījis klasisko Holivudas darbu "Sanseta bulvāris" (*Sunset Blvd.*, 1950). Salonisku drāmu, kam teorētiski ar sirreālo "Dzēšamgalvu" nevajadzētu būt ne mazākajam sakaram.

Pēc uzvarošā finiša 1977. gadā (tolaik Linčam ir 31 gads) Linčs neveiksmīgi mēģina piedāvāt "Dzēšamgalvu" Kannu festivāla atlases komisijas pārstāvjiem. Filmu ar netiksmi atraida Ņujorkas kinofestivāls, taču akceptē Losandželosas festivāls. Pirmizrādei seko iznīcinoša recenzija prestižajā *Variety*, tomēr gaumes izrādās dažādas – "Dzēšamgalva" atrod pat filmas izplatītāju. Linčam sāk veikties.

Turklāt Losandželosas festivālā viņa skarba stils piesaista Stjuarta Kornfilda – tolaik Mela Bruksa (amerikāņu režisors, komiķis, producents) pakļautībā strādājoša jauniņa izpildproducenta – interesi. Bruks meklēja režisoru filmai par 19. gadsimta nogalē Londonā reāli dzīvojušu īpatni Džonu Meriku – ziloņcilvēku, kura fiziskais veidols izraisīja šausmas laikabiedros. Kornfilda simpātijas paglāb Linču no likteņa gadiem ilgi skrubināt naudu nākamam projektam, turklāt viņam izdodas pārliecināt Melu Bruksu, kurš "Ziloņcilvēku" (*The Elephant Man*, 1980) vēlējās piedāvāt Alanam Pārkeram, par Linča piemērotību materiālam. Kad Bruks galu galā noskatījās "Dzēšamgalvu", viņa simpātijas pret Linču izpauzās vētrai un jūsmīgi.

Tā kā filmu bija paredzēts izplatīt zem Holivudas *Paramount Pictures* "lietussarga", Bruksam nenācās viegli pārliecināt finansētājus par atbalstu projektam, par kura stūrakmeni izraudzīts mazpažista-
mais Deivids Linčs. "Ziloņcilvēka" aktieransambli veidoja britu zvaigznes Džons Hērts, sers Džons Gilguds, Antonijs Hopkinss – pamatīgi vārdi salīdzinājumā ar Linča tālaika reputāciju.

Nenoliedzami, tas bija veiksmīgs trāpījums – perfekts materiāls bija sastapis savu ideālo režisoru. Spazmatiski industriālā, skarbā un agresīvā Viktorijas laikmeta Anglija bija vide, kurā Linčs jutās kā zivs ūdenī, turklāt varēja izmantot arī dažu labu "Dzēšamgalvas" motīvu (dūmu mutuļi, fabriku blāķi), kaut gan spēles noteikumi bija pilnīgi

citi – ne vairs sirreāli eksperimentāls autorkino, bet biogrāfiska, arī vēsturiska drāma, kam nodrošināts *Paramount Pictures* logo. Džons Meriks – šīs vides auglis un atstumtais vienlaikus – ar slimības saēsto ķermeni, par kuru viņa laikabiedri milēja ņirgt "kropļu šovā" vai centās nopelnīt mazu naudiņu, "briesmoni" izrādot, kļūst par Linča "savējo". Iespējams, viņu fascinēja Džona Merika veidols (grima šedevrs! Turklāt der atcerēties, ka līdzīgiem augoņiem Linčs bija noklājis savas radiaotorsievietes seju jau tad, kad par Džonu Meriku vēl nebija pat dzirdējis), taču ne tikai.

Sešus mēnešus Linčs pats meistarot aktiera Džona Hērtu kostimu un masku, kas transformētu viņu Džonā Merikā. Seko nervu sabrukums, jo Linča izveidotajā kostimā aktieris nespēj kustēties. Režisors to pārdzīvo tik ļoti, ka reāli apsver domas par pašnāvību. Situāciju glāb profesionālis Kriss Takers, kura veidotā Merika maska ir ne tikai autentiska (Merika ķermeņa ģipša atlējumi joprojām glabājas Londonā), bet arī plastiska un aktierim "draudzīga".

Linču fascinē 21 gadu vecā Džona Merika un tam naidīgās pasaules attiecības. Vienīgais cilvēks, kas kalpo par trauslo saiti starp ziloņcilvēku un apkārtējo pasauli – baigu, trulu un agresīvu (tādu Linčs un filmas operators ar ilgu darba pieredzi šausmu filmās Fredijs Frānsiss zīmē 19. gadsimta nogales Angliju) –, ir Antonija Hopkinša spēlētais doktors, kas viņu ir izpestījis no "ķēmu šova", kur pret "ienesīgāko monsturu pasaulē" – ziloņcilvēku izturas kā pret nesaprātīgu, sītamu lopu. (Viktoriānisma laikmeta Anglija – tāda, kāda tā ir Deivida Linča "Ziloņcilvēkā", – kļuvusi par citātu objektu. Holivudas 2001. gada trillera "No elles" (*From Hell*) autori brāļi Hjūsi savu Džeka Uzšķērdēja apdzīvoto Londonu bija aizņēmušies no Linča darba, citējot arī filmas epizodi – Džona Merika demonstrēšanu ārstu konsilijam.)

"Ziloņcilvēks" ir pirmā filma, kurā Deivids Linčs pats nav scenārija autors, taču materiāls izrādās viņam perfekts, kaut arī šeit šķietami nav telpas nedz sirreālām fantāzijām, nedz paša režisora fobijām. Filma pierāda Linča profesionālo varēšanu: iztāstīt "konvencionālu stāstu", strādāt ar augstas klases aktieriem, radot emocionāli iedarbīgu, kodīgu drāmu (vienlīdz iedarbīgs ir gan ziloņcilvēka grimis, gan "vienkāršās tautas" zvērigās, derdzīgās izpausmes pret "svešo", alkstot nopelnīt, pablenzt, pazemot). Linča konceptā "normālie" ļautiņi ir kroplāki par 19. gadsimta leģendāro "briesmoni" Džonu Meriku, kurš, izrādās, prot ne vien runāt, bet arī citēt Šekspīru, ja vien pret viņu izturas kā pret cilvēku. Filma savā koordinātu sistēmā (labs/launs, grēks/ tā izpirkšana) ir lakoniska, skaidra, bet emocionālītātē – dramatiska un sentimentāla reizē. Daudzcietušais likteņa pabērns Meriks mirst, uzbūvējis trauslu papīra baznīcu, pirmo un vienīgo reizi nokļuvis teātrī, ar savas skaistās mātes bildīti kroplajā, sagurušajā rokā. Rafaella De Laurentisa, Dino De Laurentisa meita

(abi viņi kļuvis par Linča 40 miljonu "afēras" "Djūna" producentiem), filmu skatoties, esot raudājusi. Ne viņa vienīgā.

"Ziloņcilvēks" kļuva par sensāciju, filma tika pie astoņām "Oskara" nominācijām, arī labākās filmas un labākā režisora goda "apsolījumiem". Kaut gan neviena no nominācijām tā arī netapa par "Oskaru", Deivids Linčs bija izdarījis milzu lēcieni no nezināma iesācēja līdz Amerikas Kinoakadēmijas uzmanības objektam. Lasot "Oskara" nomināciju sarakstu, šova vadītāja viņu gan pieteica kā "jauno britu režisoru" – tik ļoti atšķirīgs no amerikāņu kino ainavas šķita "Ziloņcilvēks".

"Ziloņcilvēka" panākumiem seko filma, kurai pielīpis Linča neveiksmīgākā darba "plāksteris", – kosmiskā fantastika "Djūna". Pēc "Ziloņcilvēka" Linčs gan mēģina strādāt pie "Zilā samta" scenārija (kas vēlāk tiks atzīts par viņa 80. gadu personiskāko darbu), taču filmai neatrodas finansētājs. Linčs saņem Džordža Lūkasa uzaicinājumu ekranizēt "Zvaigžņu karus", bet tolaik viņš uzskata, ka fantastikā viņam nav ko meklēt. Taču drīz seko Dino De Laurentisa piedāvājums ekranizēt Frenka Herberta 1965. gada bestselleru "Djūna", no kura motīviem, noliedzami, ir ietekmējies arī "Zvaigžņu karu" tēvs Lūkass. Un šoreiz Linčs saka "jā", aizmirstot savu netiksmi pret fantastiku. Viņš gan nav pirmais Laurentisa bildinātais, pie filmas scenārija jau bija paguvjis pastrādāt Ridlijs Skots, bagātinot sižetu par kosmisko mesiju Polu Atreidesu ar incesta motīvu un pieprasot budžetu 50 miljonu dolāru apjomā. Laurentiss pārtrauc attiecības ar Skotu, piedāvājot Linčam iespēju pašam rakstīt scenāriju un filmēt "Djūnu" ar 40 miljonu lielu budžetu. Linčs piekrīt, vēl nezinot, ka parakstās uz smagu pārbaudījumu trīs gadu garumā, kas Laurentisam kļuvis par komerciālu neveiksmi, bet viņam pašam – par totāla psiholoģiska un fiziska sabrukuma iemeslu. Iespējams, Linču sakārdināja čeks, lai gan viņš uzstāj, ka piesaistījis pats materiāls – mesijas ideja un tēze: *The sleeper must awaken* ("Guļošajam ir jāpamostas").

Polam Atreidesam (to filmā spēlēja Kails Maklahlans, kas kļuvis par Linča aktieri, strādādams gan "Zilajā samtā", gan "Tvinpikā") lemts būt planētas Djūna glābējam, izrēķinoties ar kosmiskajiem ļaundariem un to pakļāvušajiem milzu tārpiem, kas izlien no tukšnešainās planētas dziļēm (tārpi plastiski visai uzskatāmi atgādina recekļus, ko ar papēžiem min radiatorsieviete "Dzēšamgalvā", tas liecina par Linča centieniem atrast vielu sev tuvu motīvu izspēlei).

Tomēr sešu mēnešu ilgā, grandiozā filmēšana Mehiko (aptuveni 1000 uzņēmšanas grupas dalībnieku un aktieru) izvērsās kompromisu gūzmā, turklāt Linčam nav arī filmas galamontāžas (*final-cut*) tiesību.

Skatoties "Djūnu" ar garu gadu distanci, vietumis var aizmirst tās "katastrofālās neveiksmes" reputāciju, tiksmīnoties par Itālijas arhitektūras inspirācijām kosmisko interjeru dizainā, ekstravagantajiem tēr-



"Ziloņcilvēks", kura galvenais varonis ir 19. gadsimta nogalē Londonā dzīvojušais Džons Meriks, kļuva par sensāciju. Mazpazīstama režisora Devida Linča filma tika nominēta astoņiem "Oskariem".



piem, grīmu, tārpu, smilšu un ūdens faktūrām, baudot Linča pirmās krāsu filmas pieredzi, tomēr mulstot saraustītās, neritmiskās elpas, vietumis – sasteigtības, vietumis – montāžas bezpalīdzības (tā gan nav režisora vaina) un izteikta bučaforisma priekšā (īpaši karnevālisti neveikla ir Djūnas ļaundaru komanda, kurā gozējas arī popzvaigzne Stings). "Djūnas" fragmentārisms, iespējams, skaidrojams ar paša Linča rakstītā scenārija problēmām un arīdzan ar konfliktu starp komerciālas filmas producentu prasībām un režisora interesēm.

Galū galā no "Djūnas", kuras maksimāli pieļaujama garums bija 2 stundas un 17 minūtes, tika amputētas "neobligātās lietas" – atmosfēra, rituāli, smilšu, ūdens spēles, kas bija saistījušas Linču pat

vairāk nekā kosmiskās varoņintrigas, – akcentējot darbību, tikai darbību. Epizodes tika aizstātas ar aizkadrā pateiktu teikumu. "Jo ciešāk es tuvojos filmas finālam, jo uzstājīgāk sāku projicēt tajā savas bailes. Es to pārskatīju un pārskatīju un redzēju vietas, kurās esmu kļūdījies. Es redzēju bailes dubultekspozīcijā kopā ar attēliem uz ekrāna. Kļuva arvien sliktāk – nonāca pat līdz tam, ka vairs nespēju filmu montēt. Es nespēju uz to skatīties. Es redzēju vien bailes un šausmas. Būtībā es pat neatceros, kā pabeidzu filmu." (2) Vēlāk šīs pieredzes rezultātā Linčs izdara secinājumu: nekad vairs neatteikties no galamontāžas tiesībām, – un pieņem lēmumu atgriezties sev pazīstamā telpā, turpmāk ignorējot kosmiskās tāles un megabudžetus.

"Djūnas" mokošās pieredzes laikā Linčs sāk fotografēt, aizraujoties ar mediju, kas ļauj līdzdarboties gadījumam. Viņš fotografē industriālas ainavas. Niekojas, sagriežot zivi un cāli (teju Demjena Hērsta desmit gadus vēlāk tapušo darbu – formalinā ievietotu sagrieztu radījumu – stilā), veidojot fotogrāfijas *Fish Kit* un *Chicken Kit* ("Saliekamā zivs" un "Saliekamais cālis"), kā aicinot skatītāju samontēt no mirušajiem miesas gabaliem dzīvu cāli un zivi.

"Djūnas" tapšanas laikā sākas arī Linča sadarbība ar Losandželosas laikrakstu *LA Reader*. Komiksa "Niknākais suns pasaulē" (*The Angriest Dog in the World*) nosaukums, ja pieļaujam autobiogrāfisko motīvu klātbūtni arī šajā Linča izpausmē, ziņo par viņa dvēseles stāvokli. Tā ir nemainīga četru kadru shēma ar nikno, nekustīgo suni. Ik pirmdienu deviņu gadu garumā Linčs komiksā ierakstīja atšķirīgus asprātīgus, ķecerīgus un paradoksālus tekstiņus suņa pārdomu "lodziņos", līdz laikraksts no režisora pakalpojumiem atteicās.

"Djūnas" komerciālā izgāšanās varēja sagraut Deivida Linča karjeru neatgriezeniski. Taču viņa filmogrāfijā bija arī "Ziloņcilvēks" un tā astoņu "Oskara" nomināciju fakts. Tas režisoram ļāva pēc pārdzīvotā šoka pamazām atgriezties dzīvē un radīt savu 80. gadu labāko darbu "Zilais samts" – filmu, kurā viņam izdevies iztikt bez kompromisiem. Tas ir "tipisks Linčs", par kura turpmākā veidola neatņemamu sastāvdaļu kļūst arī Andželo Badalamenti mūzika. "Zilā samta" (to galu galā producēja tas pats Laurentiss, kura "Djūnu" Linčs bija "nogalējis") pasaule ir salkani ideālā Amerikas mazpilsētiņa Lambertauna, aiz kuras rāmās idilles mutuļo instinkti un noziegumi. Filmas sākuma kadrus – brīnišķīga, žilbinoši koši zila debess, krāsoti žodziņi, ņipras puķītes – satricina auss. ("Tāda man šķiet Amerika. Tai piemīt nevainīgs naivums un tikpat labi slimīgas šausmas. "Zilais samts" ir ļoti amerikāniska filma," apgalvo Linčs.) Džefrijs (Kails Maklahlans, kura ģērbšanās maniere filmā ar uzkrītoši aizpogāto augšējo krekla pogu liecina par Linča *alter ego* "pretenzijām" uz šo tēlu) atrod zālājā nogrieztu ausi, un visu turpmāko filmas darbību var uzskatīt par apzinātu ietiekšanos "nogrieztajā ausī" (filmā šī metafora



Faktūras, sirreāli, dekoratīvi motīvi un Linča pirmās lielās krāsu filmas pieredze ir tā, kas padara oficiālo neveiksmi "Djūnu" par uzmanības vērtu.

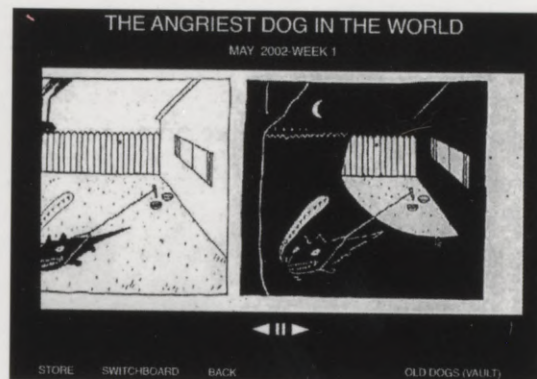
ir realizēta uzskatāmi) – savādā aizspogulijā, kurā mīt Linča varoņi. Mafijas darbonis, sadomazohists un narkomāns Frenks (Amerikas 60. gadu kulta figūra, leģendārais "Bezrūpīgā braucēja" (*Easy Rider*, 1969) aktieris Deniss Hoppers) un viņa upuris – saldkaislā dziedātāja Dorotija Valensa (tobrīd Linča draudzene aktrise Izabella Roselīni), frustrēta bezgribas būtne, kura ir spiesta pakļauties skābekli ar maskas palīdzību krampjaini rijošā Frenka seksuālajām iegribām (viņš tur ieslodzījumā viņas vīru un dēlu), tomēr gūst pazemojumus arī baudu. Vispārpieņemtā morāle un tās baidā slēptā puse, jēdzienu "labais" un "sliktais" nosacītība – lūk, "Zilā samta" Linčs. Sadists Frenks var būt naivs kā bērns un stindzinošā aizgrābtībā dziedāt Roja Orbisona *In Dreams* ("Sapņos"). Upuris Dorotija gūst no pazemojumiem baudu, bet pozitīvo varoni Džefriju bailes pārvērš slepkavā...

"Zilo samtu" sižeta "divainību" dēļ tā arī neiekļāva 1986. gada Kannu festivāla konkursa programmā (pēc direkcijas domām, tajā bija pārāk daudz vardarbības un pārāk izplūdusi bija robeža starp jēdzieniem "labais" un "ļaukais"), toties filma, par spiti piesardzīgajām Dino De Laurentisa prognozēm, kļuva par hitu *art house* iznomā.

1989. gadā sākās Linča TV "ziepju operas" "Tvinpika" ēra. 29 sērijas ir kanonizētas TV seriālu vēsturē kā traģikomisks "intelektuālās mistikas" un spriedzes šedevrs, kuru noskatīties bija goda lieta pat tiem, kas TV seriālus neuzlūko par "mākslas zonu". Stāsts par vēl vienu kaimiņu miestu Tvinpiku ar kontrastiem starp naivismu un



Stings, itāļu zvaigzne Silvāna Mangāno un Deivida Linča vairāku filmu *alter ego* ("Djūna", "Zilais samts", "Tvinpika") Kails Maklahlans filmā "Djūna".



"Djūnas" tapšanas laikā Linčs sāk zīmēt komiksu "Niknākais suns pasaulē". Sadarbība ar laikrakstu *LA Reader* ilgst deviņus gadus.

vardarbību nav ne par mata tiesu mazāk amerikāniskis kā "Zilais samts". "Tvinpika" Linčam ļauj peldēt viņa iemīļoto motīvu straumē, gan paliekot uzticīgam aktierim Kailam Maklahlanam (aģents Kūpers), gan par būtisku seriāla komponentu padarot Badalamenti mūziku un Džūlijas Krūzas eksaltēto dziedājumu, gan ieviešot sev tik tipiskos iracionālos "spēles dalībniekus" – Sarkano istabu, noslēpumainu punduri... un galu galā atrodot vidusskolnieces Loras Palmeres slepkavu viņas tuvāko cilvēku lokā. (Pats Linčs gan režisējis tikai piecas no seriāla daļām, veiksmīgi liekot iejusties viņa pasaulējūtā 13 citiem režisoriem, to vidū arī amerikāņu aktrisei un režisorei Daienai Kitonei). Ciniskākie vērtētāji "Tvinpiku" dēvēja par "postmodernu vilcienu uz nekurieni", tomēr seriāls bija pelnīti populārs un oriģināls TV standartpiedāvājumā, reālo un ireālo savērpjot intriģējošā matērijā.

"Tvinpikas" gals iestājās drīz pēc tam, kad Linčs sāka filmēt "Mežonīgos sirdi" – darbu, kas liks viņu beidzot akceptēt Kannu festivālā. 1990. gada Kannu "Zelta palmas zars" filmai "Mežonīgie sirdi" Deividu Linču no riskanta divaiņa kanonizēja atzītā režijas vārdā. Savdabīgi, ka filma, būdama viens no vardarbības elementiem

blīvākajiem Linča darbiem, atzinīgāk tika uzņemta Eiropā, nevis Amerikā, kur nerimās diskusijas par amerikāņu neatkarīgā kino "nevainības zaudēšanu", uzsākot flirtu ar līdz šim vien Holivudas filmās dāsni piedāvāto vardarbību.

Tomēr "Mežonīgie sirdi" ir ietilpīgāka nekā tikai "flirts ar vardarbību", tā ir dulla un negaidīta spēle ar žanriem, mītiem un štampiem, turklāt Deivida Linča pirmā filma, kas apspēlē ceļa motīvu (tas kļūs īpaši būtisks viņa 90. gadu filmās "Streita stāsts", "Ceļš uz nekurieni", arī 2001. gada filmā "Malholandas ceļš"). Linčs neciešot viena žanra filmas, viņš mīl miksēt, un "Mežonīgie sirdi" nav tikai "ceļa filma", tā ir gan ar rokenrolu sapiparota pasaka, gan skarba komēdija, kuras varoņi Lula (Lora Derna) un Seilors (Nikolass Keidžs) dzīvo bēgot un jūtas ideāli gan gultā, gan traucoties milzoniģā automašīnā pa Amerikas ceļiem. Šalīdzinājumā ar iepriekšējiem Linča darbiem "Mežonīgie sirdi" "šarmē" ar totālu brīvību žanru kanonu un nosacītību "piesmiešanā".

Tas nav klasiskais Linča māju – biedējošo labirintu – stāsts. Lulai un Seiloram māju nav – Lulas mājas ir uguns iznīcinātas, viņu telpa ir ceļš bez piesaistes, bez iestīšanas kādā Tvinpikā vai Lambertonā (tieši Lora Derna "Zilajā samtā" spēlēja nevainojamu un naivu amerikāņu meitiņu Sendiju, totālu pretstatu ātruma un rokenrola apsēstajai Lulai).

"Zilā samta" Amerikai piemīt nevainīgs naivums un tikpat slimīgas šausmas.





"Zilais samts" – baisā aizspoguļija, kurā tiek ierauti filmas varoņi, – sākas ar nogrieztas auss atrašanu.

Izabellas Roselīni Dorotija "Zilajā samtā" – pakļāvīgs un baudkārs upuris.



Linčs atļaujas uzlabot literārā oriģināla (filmas pamatā – Berija Giforda romāns) finālu, ieviešot filmas tēlu galerijā arī "Labo feju" kā mirdzošu "Laires māti spoguļbumbā", kuras rokās ir filmas fināla harmoniska sakārtošana, liekot apvienoties šķirtajiem mīļētājiem un čūskādas žakešu fanam Nikolasa Keidža Seiloram, skrienot pa automašīnu jumtiem, dziedāt kā Preslijam *Love Me Tender* ("Mili mani maigi"), – tā Linčs tikai vēlreiz apliecina savas bezgalīgās simpātijas pret 50. gadu mūziku un "fifigo" dizainu. Viņš ietriepj arī virkni naturālu efektu (suns, kas nes norautu cilvēka roku, pa gaisu lidojoša nejauceņa galva), kas pēc filmas uzvaras Kannās ļāva kritiķiem rotāties ar terminu "neobarbarisms". Par spīti uzvarai, "Mežonīgajiem sirdī" tika pārmests pašpārliecināts kičs un "plakani-ba" labā un ļaunā uzzīmējumā, kur vienā pusē rokenroliskas pasakas romantiskie varoņi Seilors un Lula, bet pretējā – kariķēti bāisie ļaundari (Lulas māmiņa – ragana, Vilema Defo tēlotais Peru – varmāka ar puvušiem zobiem, kurš "verbāli" izvaro Lulu, u.c.).

"Mežonīgie sirdī" iezīmēja riskantu robežšķirtni amerikāņu neatkarīgā kino attīstībā, aktualizējot vardarbību. Turklāt starp šo

Linča filmu un 90. gadu sākuma amerikāņu brīnumbērna Kventina Tarantino darbiem (it īpaši filmu "Trakie suņi" (*Reservoir Dogs*, 1992)) ietekmju saitīte ir tieša un īsa.

Laiks pēc filmas "Mežonīgie sirdī" panākumiem līdz pat 90. gadu vidum Linča karjerā tiek uzskatīts par "klusu sezonu", lai gan 1990. gadā top "Industriālā simfonija Nr.1" – teatrāli muzikāls projekts, kas veidots sadarbībā ar komponistu Andželo Badalamenti un "Tvinpikas" par zvaigzni padarīto dziedātāju Džūliju Krūzu, – kā arī daudzi naudas darbi reklāmindustrijā. (Reklāmklipu veidošanā Linčs debitē 1988. gadā ar četrām reklāmām Kelvina Kleina smaržām *Obsession*, seko reklāma Iva Senlorāna *Opium*, Armāni *Gio* (1992), reklāma *Alka-Seltzer*, ASV nacionālās kampaņas pret krūts vēzi vizuālais tēls (1993), videoklipi popzvaigznēm Maiklam Džeksonam – *Dangerous*, Krisam Aizekam – *Wicked Games* u.c.)

Viena no Linča filmu tipiskākajām telpām – Sarkanā istaba, kurā šoreiz tiekas aģents Kūpers (Kails Maklahlans) un netaiķe Lora Palmere (Šerila Lī) filmā "Tvinpika: Uguns seko man".



Neraugoties uz šīm "mazāk" kinematogrāfiskajām aktivitātēm un panākumiem, Linčs traumatiski uztver filmas "Tvinpika: Uguns seko man" izgāšanos. Tā iecerēta kā slavenā seriāla turpinājums (notikumi, kas risinās pirms Loras Palmeres slepkavības), taču filmu kritika uzņem iznīcinoši, kaismīgi nosodot režisora aizraušanos ar "otrrreizējo izejvielu pārstrādi". Naidīgā reakcija sākas jau Kannās, kur pirms pāris gadiem Linčs saņēma "Zelta palmas zaru". Pēc "Uguns seko man" pirmizrādes atmosfēra preses konferenču zālē ir tik uzvilktā un naidīgā, ka Linčs to savās intervijās atceras vēl daudzus gadus vēlāk. (Šī teksta autorei, kurai gadījās būt zālē, debitējot korespondentes statusā Kannu festivālā, gan iespaidi nav tik viennozīmīgi negatīvi. Jau būdams kulta objekts, Linčs te vienmēr ticis respektēts.) Pats Linčs 1992. gadu nebeidz dēvēt par savu šausmīgo gadu – tiek "likvidēts" viņa komikss, pārtraukts jaunais TV projekts situāciju komēdija "Ēterā" (*On the Air*, 1991–1992).

Režisora neveiksmju periodam punktu pieliek "Ceļš uz nekurieni". Filma top pēc četrus gadus ilgas pauzes kopš "Uguns seko man", un to finansē autorkino režijas zvaigznēm draudzīgā Francijas kompānija *Ciby 2000* (90. gados tā finansēja Vendersa, Skorsēzes, Linča filmas, bet to nogalē bankrotēja). Filmas idejai impulsu devusi Berija Giforda grāmatā "Nakts cilvēki" (*Night People*) atrastā frāze – tikai frāze! – *Lost Highway*. Šī frāze Linču fascinēja tā, ka viņš uzaicināja Gifordu kļūt par līdzscenāristu.

"Ceļš uz nekurieni" ir viena no spēcīgākajām un miklainākajām, arī sižeta loģikas ziņā tulkojumiem "atvērtākajām" filmām, kaut gan oficiāli lauri to nav rotājuši. Filmas reklāmistu dēvēta arī par "psihogēno fūgu" (ar Linča akceptu), tā signalizē gan par medicīnisku, gan muzikālu aspektu, kādā, ja ir vēlēšanās, var skatīt "Ceļu uz nekurieni". Vēlāk līdzīga sižeta konstrukcija, kuras fragmenti spoguļojas cits citā, Linčam spēlējoties ar varoņu dubultajām identitātēm un īpaši nerūpējoties par loģikas nianšu izskaidrošanu, tiks izmantota arī "Malholandas ceļā". Turklāt abu šo filmu darbība norisinās Losandželosā.

"Ceļā uz nekurieni" Linčs dēmonus un noslēpumus meklē savu varoņu zemapziņā – bailēs, neuzticībā, nodevībā, kas noved pie apziņas šķelšanās... Saksofonists Freds (Bils Pulmens) un viņa sieva Renē saņem divainas videokasetes, kurās filmēta viņu māja, arī viņi paši – guļam gultā. Pamazām Freds sāk turēt sievu aizdomās par neuzticību, vēlāk vienā no Freda saņemtajām kasetēm redzams Renē likis. Freds tiek arestēts par slepkavību un pārdzīvo mežonīgas galvassāpes. Nākamajā dienā Freda kamerā viņa vietā tiek atrasts automehāniķis Pits (Baltazars Getijs), kurš tā arī nevar izskaidrot, kā šeit nokļuvis. Pits tiek atbrīvots, viņš drīz satiek Alisi – Renē līdzīgu būtni – mafiozo draudzeni, kas netraucē viņiem uzsākt riskantu romānu. Pierunājot



Filma "Mežonīgie sirdi" tika kritizēta par vardarbības ieviešanu amerikāņu neatkarīgā kino lauciņā, savukārt Eiropā apbalvota ar Kannu festivāla "Zelta palmas zaru". Lomās – Nikolass Keidžs un Izabella Roselīni.



izdarīt laupīšanu, Alise padara Pitu par slepkavu. Galu galā filmas finālā Pita vietā atkal ir Freds... Tāds varētu būt mēģinājums izziņēt filmas sižeta karkasu.

Linčs atļaujas neuzlikt visus punktus uz "i" un neskaidro, vai jauniņais automehāniķis, kuru atrod cietuma kamerā arestētā saksofonista vietā, ir viens un tas pats vai divi atšķirīgi cilvēki. Gluži tāpat kā abas sievietes – tumšmate Renē un blondine Elisa (abas tās spēlēja Patricija Ārkete). Būtnes ar noslēpumainu un divdomīgu pagātni pornobiznesā, kas pazudina gan džezmeni Fredu, gan jauniņo automehāniķi Pitu. Kas ir tas punduris, kurš ar videokameras aci novēro saksofonista un viņa sievas dzīvi viņu ekstravagantajā – melns, sarkans un asimetrisks – villā? Nelabais, neuzticības dēmons, kas iemājo Fredā (viņš spēlēja džezu krogā *Lost Highway*), liek viņam nogalināt Renē un viņa dvēselei iemiesoties citā ķermenī, lai vēlreiz, jau kā Pits, zaudētu galvu tās pašas sievietes dēļ, tikai tai ir cits vārds – Elisa.

Apziņas šķelšanās, kaisle, noziegums, mistika un dvēseļu pārmiesošanās, kurā ir maz kā kopīga ar filmas "Mežonīgie sirdi" kičīgas pasakas nosacītību un ironiju. Perfekts vizuālais stils, izcila mūzika (Īno, Bovijs, *Smashing Pumpkins* un pāri visam – Andželo Badalamenti šermuļus uzdzēnošā elektroniskā lirika). Tāds ir "Ceļš uz nekurieni". Arī te Linčs fokusējas uz savu iemīļoto motīvu – māju, kurā kaut kas nogājis greizi. Māju, kas kļuvusi par slazdu Fredam, telpu, kuru viņš vairs nespēj kontrolēt un izskaidrot. Gan mājas kā slazda un apziņas spoguļa aspektā, gan veidā, kā kustas Patrīcija Ārkete un Bils Pulmens (nedaudz palēnināti), "Ceļš uz nekurieni" sasauca ar Linča pirmo lielo darbu "Dzēšamgalva" (līdzīgi mājā maldijās un kustējās Henrija lomas tēlotājs Džeks Nanss).

Rāmais, harmoniskais "Streita stāsts", ar kuru Linčs startēja Kannu kinofestivāla konkursā, daudzējādā ziņā izraisīja vēl lielāku (jo apvērstu) šoku nekā "Ceļa uz nekurieni" sižeta interpretāciju atvērtība. Tas bija pilnīgi cits Linčs: teju publiska "neobarbara" pārtapšana par maigu jēru un apzināta svitras pārvilkšana kolektīvajiem priekšstatiem – štampiem. Togad prese vajāja Linču ar vaicājumiem, kas viņam lēcies, provocējot uz pašanalīzi un pieprasot izskaidrojumu "Streita stāsta" rāmumam. Viņš, kā parasti, runāja par impulsiem, idejām un sajūtām, nevis konceptiem, liekot zilēt, vai "Streita stāsts" ir tikai mirkļa kaprīze vai apzināts pavērsiens režisora daiļradē. Pēc 2001. gada filmas "Malholandas ceļš" atbilde ir gūta. Tā bija tikai rāma pauze.

Filmas angļisko nosaukumu *The Straight Story* var tulkot divējādi – pirmkārt, tas ir filmas galvenā varoņa uzvārds, otrkārt, filmas sižets tiešām ir vienkāršs, tiešs (*straight* – tiešs). Večuks, vārdā Alvins Streits (ši loma Holivudas mūžīgajam statistam Ričardam Farnsvortam īsi pirms nāves sagādāja "Oskara" nomināciju), dodas pārsimt kilometru garā ceļojumā pa Ameriku ar mazu traktoru (lai to vadītu, nav nepieciešamas tiesības, kādu Streitam nemaz nav), lai izlīgtu ar savu brāli, ar kuru viņi sastrīdējušies pirms daudziem gadiem. Tā Streits "čabina" ar 60. gadu dampi, satīkdams, kā jau tas pieklājās "ceļa filmās", dažnedažādus varoņus – tikpat labdabīgus kā viņš pats. "Mani šajā projektā saistīja sižeta, stāsta emocionalitāte, piedošanas fenomens. Filmas pamatā ir reāls notikums – 1994. gadā kāds Alvins Streits devās līdzīgā ceļojumā, ko vēlāk jūsmīgi aprakstīja Amerikas prese. Var būt, ka kaut kas ir gaisā, man šķita, ka patlaban cilvēki varētu gribēt skatīties tādu filmu kā "Streita stāsts". Mierīgu, vienkāršu, emocionālu, kurā viss, ko es esmu gribējis pateikt, slēpjas vienā cilvēkā, arī viena aktiera sejā uz ekrāna," – tā savas "maigās svārstības" skaidro Deivids Linčs.

Togad vaicāts, kā jūtas, atgriezoties Kannu sacensībā, Linčs nīpri pauda prieku par veselīga sasprindzinājuma klātbūtni dzīvē. Kaut arī tāgada spriedze nenesa augļus balvu veidā, viņš drīz te atgriezās ar

"Malholandas ceļu", kas kļuva par režisora lielāko panākumu kopš "Mežonīgie sirdis" laika. 2001. gada Kannu festivāla balva par labāko režiju, dalīta ar brāļu Koenu filmu "Cilvēks, kura nebija" (*The Man Who Wasn't There*, 2001), bija tikai sākums. Sekoja Bostonas, Ņujorkas, Losandželosas kritiķu balvas, arī Linča nominācija "Oskaram" par labāko režiju – otrā viņa mūžā. "Malholandas ceļa" samocītā tapšanas gaita neļāva prognozēt neko tamlīdzīgu. (Telekompānija ABC izbrāķēja kā TV seriāla "pilota sēriju" veidoto materiālu, taču finansiālu atbalstu iecerēto projektu pārvērst filmā Linčs atrada Francijā.)

Vai filma "Malholandas ceļš" ir kvalitatīvāka, oriģinālāka nekā tai daudzējādā ziņā tuvā "Ceļš uz nekurieni"? Diez vai, lai arī "Malholandas ceļu" atšķirībā no "Ceļa uz nekurieni" pavada balvu "šlepe". Iespējams, racionāls skaidrojums meklējams faktā, ka Losandželosas – sapņu fabrikas Holivudas – mīta apspēle profesionālajā auditorijā, kas atbildīga par balvu piešķiršanu, ir izrādījusies emocionāli iedarbīgāka nekā "Ceļa uz nekurieni" pornobiznesa fons. Arī "Malholandas ceļa" sižeta kompozīcija ir eleganti nevēģīgāka, bet abas filmas dubultvarones – Naomi Vatsas spēlētā Betija/Diāna un Lauras Elēnas Heringas Rita/Kamilla – pārsteidzošas Linča ierasto tēlu galerijā. Turklāt "Malholandas ceļš" nenoliedzami ir sievišķīgāka, jutekliskāka un arī pašironiskāka no Linča filmām.

...No avārijas vietas uz Malholandas ceļa aizbēg brunete (Laura Elēna Heringa), viņa ir zaudējusi atmiņu un vēlāk, nokļuvusi svešā dzīvoklī, ieraugot Ritas Heivortes filmas "Gilda" (*Gilda*, 1946) plakātu, nodēvē sevi par Ritu. Dzīvokli ierodas arī Holivudas iekarošanai gatavā jauniņā Betija. Paraleli kāds režisors (Džastins Terū) cinās ar mafijas bariņu (Linčs nofilmējis arī savu uzticamo cīņu biedru Andželo Badalamenti siksikā kaprīza *espresso* cienītāja un draudīga mafiozo lomā). Abu meiču attiecības sāk līdzināties milas romānam, bet viņu veiktie Ritas identitātes meklējumi noslēdzas ar kādas svešinieces liķa uziešanu...

"Malholandas ceļa" jēdzieniski otrā daļa, kurā kā greizā spoguļi atspīd divu jauno sieviešu attiecību stāsts, sākas pēc Linča filmām klasiskā "estrādiskā priekšnesuma" naktsklubā, kur nonākušas abas varones. Te Linčs izspēlē vienu no nervozākajiem un iedarbīgākajiem savu filmu "priekšnesumiem uz skatuves". Skatuve kopš "Dzēšamgalvas" laikiem viņa filmās kalpo arī kā "brīvā zona" – zona, kurā var notikt jebkas, absolūti neprognozējams, aizraujošs un biedējošs reizē. Te var iznirt mulsā radiatorsieviete un bradāt embriju ("Dzēšamgalvā"), te pustukšajā, neona gaismas pielietajā naktsklubā var stindzinoši dziedāt sieviete, kas tiek novākta no skatuves kā lupatu maiss ("Malholandas ceļš"), provocējot varones (Ritas) atmiņas, bet skatītājā – nervozus sajūtu impulsus.



Pēc sirreālās nakstkluba epizodes "Malholandas ceļu" turpina šķietami jau cits (un tomēr tas pats) stāsts, tikai Naomi Vatsas varone vairs nav Betija, bet Holivudas centīgajai iekarotājai attāli līdzīga nolaidusies būtne, vārdā Diāna, kura pārdzīvo šķiršanos ar Kamillu – to pašu krāšņo bruneti, kam nu ir savs – neaizlienēts – vārds.

Niķīgākie no kritiķiem "Malholandas ceļu" pēc pirmizrādes Kannās nodēvēja par Linča filmu "daidžestu". Pārspilēti, tomēr "Malholandas ceļā" varat atrast vai visus Linča filmu motīvus – "nešķīsto būtni" loma te uzticēta gan diviem nejauki smaidīgiem vecīšiem, ko Linčs atļaujas pārvērst mazās ļauni triumfējošās lellītēs, kas priecājas par vēl viena sapņa – Betijas – galu Holivudā, gan albinajam kovbojam, gan vīram no nekurienes. Te vieta Linča vājībai pret 50. gadu dziesmām – saldu retro, te jau minētais skatuves un dubultās identitātes motīvs, tā arī līdz galam nepaskaidrojot, vai Naomi Vatsas spēlētās Betija/Diāna ir viena un tā pati būtne ar laika distanci vai Diāna ir tikai versija par jaukās Betijas iespējamo likteni. Galu galā tas tiešām nav būtiski. Linčs pats par būtiskiem uzskata impulsus, sajūtas, to daudznozīmību, nevis racionālus mietus, pie kuriem pieāķēt ideju "zivis".

Deividam Linčam ir sava zona, kurā mudž idejas, lekni barojas viņa vājības un kurā sen iedibināta sava kārtība – tēmās, motīvos un paņēmienos. Turklāt viņš absolūti nopietni uzskata, ka kino ir viena no mitoloģijas mutācijām, kam lemts mums palīdzēt izdzīvot.

(1) Rodley, C. Lynch on Lynch, faber and faber. – London, 1997. – P. 20.

(2) Turpat. – 117. lpp.

"Ceļš uz nekurienu" – Losandželosa un "māja, kurā kaut kas ir nogājis greizi". Saksofonists Freds (Bils Pulmens) un viņa sieviete ar diviem vārdiem un vienu veidolu – Renē/Elisa (Patricija Ārkete).



"Streita stāsts".
Pilnīgi cits – rāms un
harmonisks –
Deivids Linčs.
Galvenajās lomās –
Ričards Farnsvorts un
Sisija Speiseka.



"Malholandas ceļš" – sievišķīgākā un jutekliskākā Deivida Linča filma. Linča filmu klasiskās "brīvās zonas" – noslēpumainā istaba un skatuve. Te var notikt jebkas.

Lauras Elēnas Heringas varone Rita/Kamilla aizgūst vārdu no Ritas Heivortes klasiskās amerikāņu filmas "Gilda" plakāta.



DEIVIDA LINČA

Kur guvāt ierosmi filmai "Malholandas ceļš"?

Filmas pamatā ir vienkārša ideja, kurai es jāvos un sekoju. *Mulholland Drive* ir reāls ceļš Losandželosā – skaists dienā, mistisks naktī, turklāt no tā paveras lielisks skats uz Holivudu. Jāsaka, ka filmas pamatā bija konkrēts impulss – ceļa norāde *Mulholland Drive*, kas uz mani nez kāpēc atstāja fascinējošu iespaidu.

Ar idejām, kuras aiz sevis "velk filmu", notiek divainas lietas. Mēs pat nevaram iedomāties, cik milzīga, neapgūta un brīnišķīga telpa ir mūsu apziņa. Tās dzīlēs mit visādas "zīvis" – idejas, kuras ne no šā ne no tā uzķeras, iešaujoties tev prātā.

Vai piekritat domai, ka "Malholandas ceļš" ir daidžests no visām jūsu filmām?

Visos stāstos ir kaut kas līdzīgs, ja gribat, varat salīdzināt jebkuras divas filmas un atrast tajās vairāk vai mazāk līdzību. Es uzskatu, ka esmu sekojis savai "zivij" – idejai. Nekas šajā pasaulē nav perfekts – tomēr katra filma ir darbs, kurā es mēģinu atsevišķus elementus novest līdz pilnībai. Citreiz pats stāsts vai vieta, kurā notiek darbība, velk aiz sevis jaunas idejas. Katra filma līdz tās finālam ir idejām atvērts, suverēns stāsts.

Es jums nevaru paskaidrot, kad un kā man prātā iešaujas ideja. Tas ir apmēram tāpat, kā no rīta jūs varat smieties un vakarā rīt asaras. Bet es uzskatu, ka tā ir viena no dzīves lieliskākajām iespējām – sekot savām noskaņām, emocijām un meklēt veidu, kā tās sagūstīt un sabalansēt filmā.

Visas šīs lietas nav intelekta kontrolētas. Ir tik daudz izvēļu. Kad sāk būvēt, veidot kaut ko, tu vienkārši turpini strādāt, līdz sajūti, ka viss ir pareizi. Tikko tas uzdzirkst sajūtā un viss – kustības, vizualitāte, skaņa – pastiprina šo sajūtu, tu esi uz pareizās takas.

Būtisks jūsu filmu elements ir Andželo Badalamenti mūzika – kāda ir jūsu abu sadarbības formula?

Es milu Andželo. Viņš ir retais, kurš spēj iekodēt mūzikā emocijas un saprot arī, ko var panākt ar attēla un skaņas veismīgu saprecināšanu. Tā ir tik smalka lieta – ielaist skaņu filmā istajā brīdī un lēnām to nonāvēt, lai panāktu vajadzīgo emocionalitāti.

Mūsu darbs pie filmas vienmēr sākas līdzīgi: Badalamenti spēlē uz klavierēm īsus gabaliņus, es saucu: nē, nē, nē. Tajā brīdī, kad šos saucienus nomaina "jā, jā", ir atrasts filmas istais motīvs.

Vai jūs pats mēdzat raudāt, mister Linč?

Jā, protams, to jums var pastāstīt mani kolēģi. Es daudz esmu raudājis, strādājot un pēc tam skatoties "Ziloņcilvēku", arī skatoties "Streita stāstu". Es daudz raudu montāžas telpā – no emociju pārbagātības manās filmās. Tikai ar emocijām uz ekrāna ir jābūt ārkārtīgi uzmanīgam, piliens par daudz, un filma, epizode sāk zaudēt iedarbību. Ir jābūt ļoti smalkai mēra izjūtai.

Ko jūs gribētu, lai skatītājs secina pēc filmas "Malholandas ceļš" noskatīšanās?

Man pašam šī filma ir milasstāsts... Ari mans personīgais milasstāsts. Dies pasarg, es negribu ne ar vienu manipulēt, vismazāk jau ar skatītāju. Es vienkārši iemīlu filmas ideju un ceru, ka arī kāds cits to iemīlēs. Es ceru, ka tiem, kas filmu jau redzēja, patiks trakais brauciens pa Malholandas ceļu, un es esmu pilnīgi pārliecināts, ka visi visu sapratis.

Kur jūs pats sevi redzat amerikāņu kino kontekstā?

Man liekas, ka pasaulē pietiek vietas visādam kino, kaut varbūt man nav taisnība. Lielākajos Amerikas multiplexos rāda vienas un tās pašas desmit komercfilmās, es esmu... kaut kur... Nezinu, bet nesūdzos.

Kāda būtu jūsu kino definīcija?

Ha... Es nedomāju, ka cilvēki spēj samierināties ar to, ka dzīve ir bezjēdzīga. Bet tieši tas liek viņiem justies ļoti nekomfortabli. Acimredzot tādēļ tika izgudrota reliģija un mitoloģija, lai atrastu kaut jel kādu jēgu... Kino ir viena no mitoloģijas mutācijām.

MAKŠKERĒŠANAS
PIEREDZE

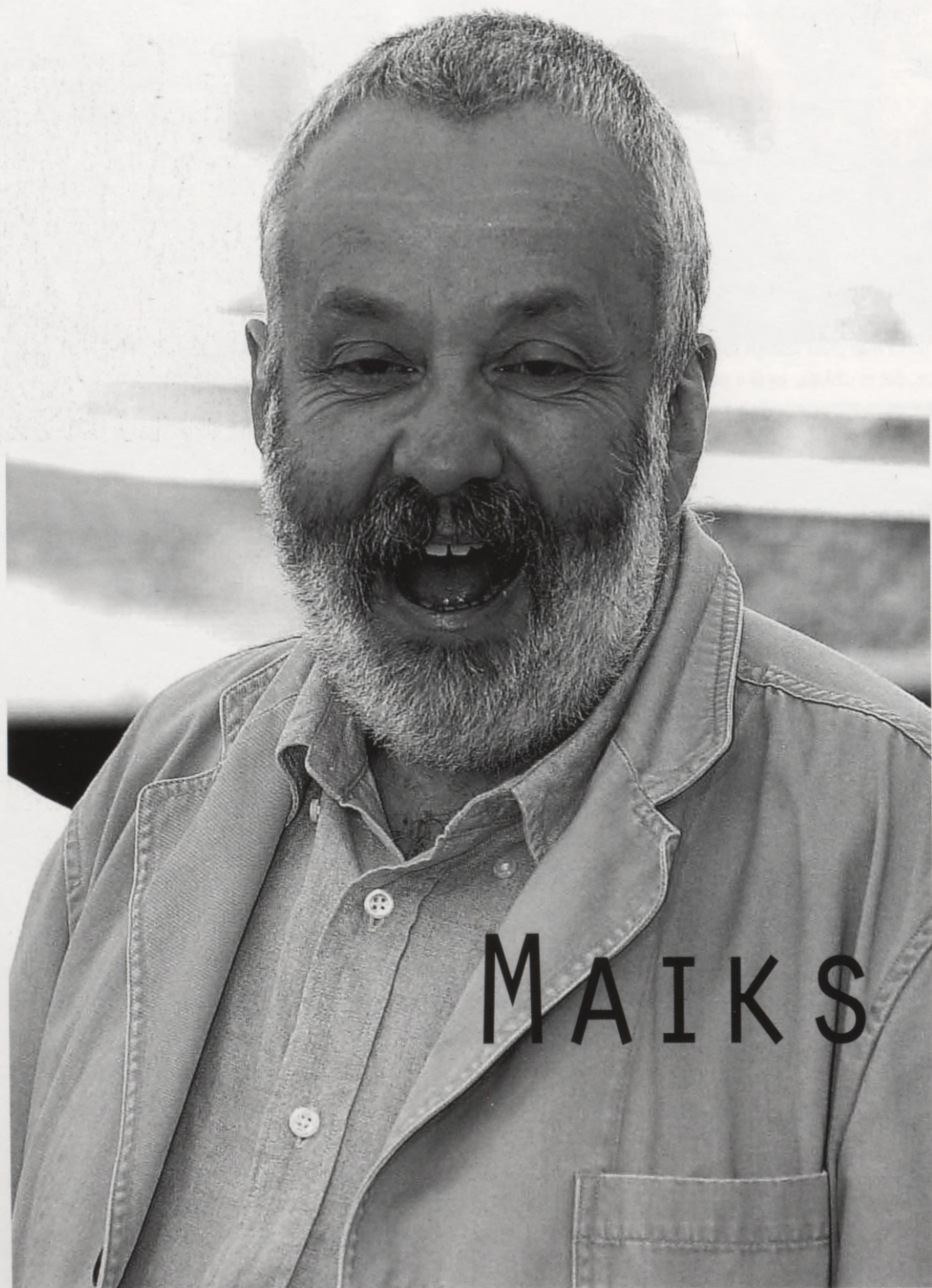
Deivids Linčs

Kannās

2001. gadā.

Kannu festivāla žūrijas priekšsēdis
Deivids Linčs ar aktrisēm Mišelu Jeo
un Šaronu Stounu 2002. gadā.





MAIKS LĪ

Mike Leigh
(1943)

katra noslēpumi un meli



Pēc "Noslēpumu un melu" triumfa Kannās.

"Iespējams, manas filmas būtu citādākas, ja es dzīvotu Losandželosā mājā ar baseinu.. Tā kā Losandželosā esmu reti un baseina man nav, es vienkārši dzīvoju reālā pasaulē, un tā man joprojām rūp. Turklāt es joprojām katru dienu braucu metro, tur ir daudz cilvēku un katram cilvēkam līdzī nāk sava filma. Metro vagoni ir pilni ar neuzfilmētām filmām."

VISU VAI NEKO
2002

KĀJĀM GAISĀ
1999

KARJERAS MEIČAS
1997

NOSLĒPUMI UN MELI
1996

KAILAIS
1993

DZĪVE IR SALDA
1990

CILDENĀS CERĪBAS
1988

VĒSI BRĪŽI
1971

Brits Maiks Lī ir viens no trim kino pasaulē būtiskiem režisoriem, kuru uzvārdus latviešu valodā izrunā vienādi. Viņu nevajadzētu jaukt nedz ar sociālo un nikno afroamerikāni Spaiku Lī, nedz ar ķiniešu izcelsmes hameleonu Angu Lī, kurš rada niansētas, kosmopolitiskas filmas, vienlīdz plastiski pieskaņojoties gan 18. gadsimta angļu muižniecības spēlēm, gan Amerikas 20. gadsimta 70. gadu sākuma noskaņām (Anglijā Angs Lī veidojis tik britisko "Prātu un jūtīgumu" (*Sense and Sensibility*, 1995) ar Emmu Tompsoni un toreiz jauniņo Keitu Vinsletu, Amerikā – skarbo ģimenes drāmu "Ledus vētra" (*The Ice Storm*, 1997) ar Sigurniju Viveri un Tobiju Magvairu – perspektīvā Holivudas zirnekļcilvēku).

Sika auguma, drukns un šķietami mūžam pūcīgs vīrs – tāds pirmajā mānīgajā acu uzmetienā šķiet Maiks Lī, britu režisors ar saknēm Lietuvā. Tieši viņš, pateicoties diviem spožiem iznācieniem Kannu festivālā ar filmām "Kailais" (*Naked*, 1993) un "Noslēpumi un meli" (*Secrets and Lies*, 1996), ielauzās Eiropas režijas elitē, 90. gados kļūstot par vienu no atzītajiem britu režisoriem pasaulē.

Vispirms – 1994. gadā – Maiks Lī iegūst balvu par labāko režiju ar nervozas enerģijas pilno "Kailo", bet pāris gadu vēlāk – 1996. gadā – "Zelta palmas zaru" par ģimenisko, ironisko un tajā pašā laikā cilvēcīgo darbu "Noslēpumi un meli". Kannās vaļā palaista atzinības straume "Noslēpumiem un meliem" svinīgi uzšūmēja arī vairākas nominācijas "Oskaram" (labākajam režisoram, labākajai filmai), šķietami "neiederīgas" un neprognozējami pēkšņas Maika Lī līdzšinējā klusajā un ārpus Lielbritānijas visai maz pazīstamajā karjerā.

Kaut gan nominācijas tā arī nekļuva par "Oskariem", tikai trim britu režisoriem ir izdevies 90. gadu otrā pusē piesaistīt sev Amerikas Kinoakadēmijas uzmanību: Maikam Lī, filmas "Iemilējies Šekspīrs" (*Shakespeare in Love*, 1999) veidotājam Džonam Medenam un Antonijam Mingelam – Anglijas itāļu imigrantu atvasei, literātam, kuru Kinoakadēmijas deviņiem "Oskariem" lutināta režisora slavā katapultēja melodrāma klasiskā Holivudas stilā "Angļu patients" (*The English Patient*, 1996).

Grūti gan iedomāties lielākus pretmetus kā Maiku Lī, kurš galvenokārt filmē ironiskus, psiholoģiski niansētus "proletāriskās" Anglijas portretus, Antoniju Mingelu, kurš veido vērienīgas, holivudiskas retrodrāmas un pedantiskus ekranizējumus vienlaikus, kā "Angļu patients" un "Talantīgais misters Riplijs" (*The Talented Mr. Ripley*, 1999), un Džonu Medenu, kurš "iesitis roku" kostīmfilmās (no "Iemilējies Šekspīrs" līdz "Kapteiņa Korelli mandolina" (*Captain Corelli's Mandolin*, 2001)).

Pārspilēts būtu apgalvojums, ka Maiks Lī uzradās kā brīnums, – Anglijā viņa filmas ir pazīstamas jau kopš 70. gadu sākuma. Pamēģinājīs strādāt teātri – debitantiem atvērtākā sistēmā, jo finan-

siālus ieguldījumus mazprasīgākā, – viņš 1971. gadā debitē ar filmu "Vēsi brīži" (*Bleak Moments*). Pēc debijas Maiks Lī uz ilgiem gadiem "nozūd" TV – te vienkāršāk atrast finansējumu, pateicoties kanāla *Chanel 4* aktivitātēm, – un uzņem trīspadsmit TV ekrānam paredzētas filmas. "Lielajā kino" Lī atgriežas tikai 80. gadu beigās ar spilgtu Tečeres laika Anglijas uzimējumu "Cildenās cerības" (*High Hopes*, 1988), kurā jau manāmas nobrieduša meistara režijas rokraksta mānīgi vienkāršās kvalitātes.

Filma "Cildenās cerības", kuras varoņi ir raiba un sociāli strukturēta kompānija (kariķēta jaunbagātnieku ģimene, novecojis 60. gadu puķubērnu pāris, kāds apjucis provincietis Londonā utt.), apmetā loku Eiropas festivālos, pievērsot Maikam Lī pirmo starptautisko uzmanību.

Mitu kamolā, kuri nu jau krietni ievīstījuši Maika Lī personību un darba stilu, būtisku lomu ieņem arī viņa dzelžainais princips strādāt bez scenārija (filmu uzsākot, eksistē tikai idejas meti) un neiepazīstināt ar to savu filmu aktierus, precīzi atlasītu, gandrīz vienmēr vēl mazpazīstamu angļu teātra aktieru kompāniju, kuriem savā ziņā nāksies kļūt par Lī filmas scenārija "līdzautoriem" – radītājiem ilgā un pamatīgā, vairāku mēnešus garā mēģinājumu procesā. Viens no paša Maika Lī apstiprinātiem mītiem vēsti, ka pārlicību par šādas metodes auglību viņš ir guvis, noskatoties dokumentālu filmu par Pitera Bruka iestudējuma "Marats-Sads" (*Marat-Sade*, 1964) tapšanu. Tā pamatā ir Pētera Veisa luga, kas apspēlē situāciju: psihiatriskās klinikas pacienti marķīza de Sada vadībā iestudē lugu par Marata slepkavību. Bruks saviem aktieriem līcis gan apmeklēt psihiatriskās klinikas, gan pedantiski iedziļināties slimības detaļās. Jautājums, ko šī pieredze lika Lī uzdot sev pašam, ir: "Ja aktieriem tas viss ir jādara, kāpēc viņiem nelikt spert vēl kādu mazu solīti tālāk un pašiem nesacerēt scenāriju, savu varoņu darbību?" Tomēr, par spīti Maika Lī radītajam priekšstatam, ka viņa filmās "scenārijs neeksistē", dramaturģijas trūkumu tām nevar pārmest.

"Dzīves plūsmu" Lī filmās vada dzelžaina roka. Tāda režisora griba, kurš zina, kā savit attiecību spriedzes mezglus. Šī metode ir darbojusies vēl pirms Lī starptautiskās atzinības (viņa TV perioda laikā), kaut arī nekad nav bijusi ērta maka turētājiem. Maiks Lī filmas finansētājiem mēdzot paziņot: "Es nezinu, par ko būs filma, bet zinu, kas tajā spēlēs. Mēs pabeigsim to laikā un nepārtērēsim budžetu, tikai – netraucējiet!" Tas piestāv klasiķim, taču var sagādāt problēmas iesācējam. Tomēr Lī filmu aktieri mēdz apšaubīt viņa izteikumus (kuri, ai, kā piestāv mītam!), ka "scenārija tiešām nav". Tas esot Maika Lī prātā, lai gan aktieri nenoliedz, ka pamatiecere, ideja līdz perfekcijai tiek apaudzēta ar konkrētā tēlotāja fantāziju un pieredzi filmēšanas brīdī.

Maika Lī filmās ir spožu ansambļu darbi – viņam vienmēr piemītuši apskaužama oža un spēja atrast savām filmām aktierus un apvienot tos savdabīgu “ķīmisku” emocionālu reakciju raisošās grupās.

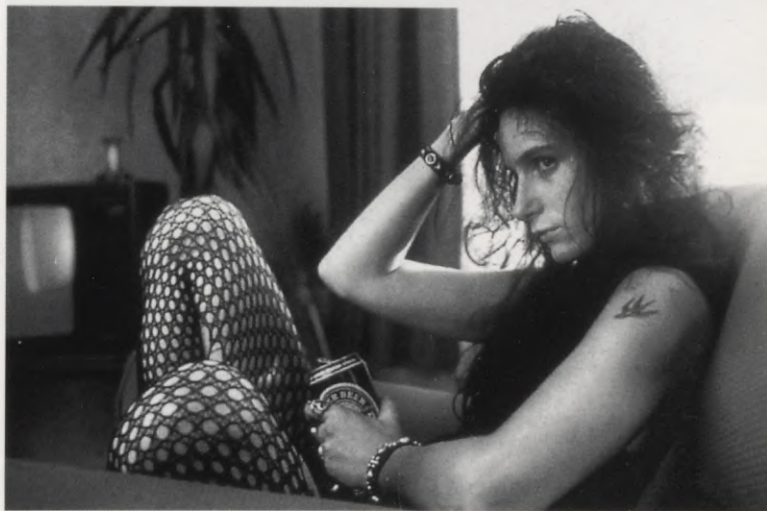
To aktieru skaitā, kuri Maikam Lī var pateikties par sava vārda pazīstamību pasaulē, ir gan Deivids Tjūliss, kura histēriski nihilistiskais varonis “Kailajā” sapelnīja viņam 90. gadu sākumā Kannu festivāla balvu par labāko vīrieša lomu (pēc tam viņu “paķēra” arī Holivuda, piedāvājot piedalīties Breda Pita “augstkalnu pieredzē” filmā “Septiņi gadi Tibetā” (*Seven Years in Tibet*, 1997)), gan Brenda Bletina, kuras pumūžā esošā, dzīves, melu un kompromisu nodzītā šņabiša mīļotāja Sintija “Noslēpumos un melos” ir aktiermeistarības šedevrs. Bletina par Sintijas lomu ieguva arī savu pirmo “Oskara” nomināciju. (Būtībā tā sagatavoja arī viņas otro nomināciju, jo parafrāzi par alkoholiķi Sintiju viņa izspēlēja vēlreiz, tikai daudz vētraināk, jau citā filmā un cita režisora vadībā – mūzikla ekranizējumā “Sikā balss” (*Little Voice*, 1999), vēlreiz tiekot nominēta “Oskaram” un vēlreiz to nesaņēmot.)

Maika Lī sociāli jutīgais un tajā pašā laikā nesimulētas reālisma garšas blīvais režijas stils, kurā liela loma ir arī improvizācijai atvērtajam aktierim, ļauj viņa manierei sasniegt īpašu intensitāti 90. gados, kļūstot par lielo pārsteigumu Kannās. Vīspirms ar “Kailo”.

Ekspresīvo un skarbi reālistisko “Kailo” ievada aina, kas kalpo par vadmotīvu visai neirotikajai, histēriski smeldzīgajai filmai. Deivida Tjūlisa tēlotais nihilistiski agresīvais tips – bez mājām, paģātnes un nākotnes – izvaro kādu sievieti. Turpinājumā viņa attiecības ar virkni sastapto pazīstamo un nepazīstamo sieviešu jau citā pilsētā – Londonā –, kurp viņš atbēdzis pie bijušās draudzenes, ir tikpat neijēdzīgas, ismirkliņas, destruktīvas, kaut arī neiegūst primitīvas vardarbības formu. Maiks Lī filmā ievieš vēl vienu “paralēlo varoni” – labi situētu dārga automobiļa īpašnieku, kurš savā attieksmē pret sievietēm ir tikpat agresīvs un sadistisks kā Deivida Tjūlisa bomzis ar “nekas nav nekā vērts drīzās apokalipses gaismā” konceptu. Tajā nav vietas jūtām un maiguma izpausmēm, ko jau iedīgļi viņš lemj brutālam galam, iespējams, aiz bailēm, ka kāds pamanīs viņa vājumu. “Kailā” attēls ir apzināti kontrastains, tikpat griezīgs kā bēguļojošā Deivida agresīvisms. Filmā ir plastiski izcilas epizodes – arī tā, kas izspēlēta tukšā, vēl neapdzīvotā jaunceltnē, kurā iemaldās Tjūlisa destruktīvais varonis un kura kļūst par viņa pašā neapdzīvotās, neapdvēselotās iekšējās telpas vizualizētu zīmi.

Otro pārsteigumu Kannu festivālam sagādā pēc pāris gadiem tapušie “Noslēpumi un meli”. Tie piedāvā pieklusinātākas intonācijas, ne tik ekspresīvu izteiksmes veidu un ne tik ekstremālus varoņus. Pēc vairāk nekā divdesmit gadiem savu īsto māti nolēmusi

Deivids Tjūliss un Katrīna Kārtlidža ekspresīvajā filmā “Kailais” – Maika Lī ironijā par gadsimta beigu neirozēm un sadistisku emocionālu kurlumu.



uzmeklēt jauna sieviete, kas tikko apglabājusi audžuvecākus. Tā Sintijas (Brenda Bletina) dzīvē, ko piepilda darbs fabrikā, siki alkohola prieciņi un sadzīvošana ar savu oficiālo meitu, kuru nodarbina tīņu vecuma problēmas, ienāk Hortenzija – jauna, izglītota, labi situēta nēģeriete, kas mantojusi sava bioloģiskā tēva afrikāniskos gēnus.

Hortenzijas identitātes meklējumi Maikam Lī kalpo kā iemesls, lai ieskatītos Sintijas un saskaņā ar vidusslāņa standartkomforta principiem dzīvojošā viņas brāļa fotogrāfa (Timotijs Spols) dzīvē, arī kā iegāns ironijai par britu sabiedrības “svētajiem aizspriedumiem” – no rasu līdz izcakoti mietpilsoniskiem tabu.

Iespējams, precizākā “Noslēpumu un melu” metafora atrodama ainā, kurā fotogrāfa kameras priekšā mijas pāru ģimenes foto – stopkadri. Idilliskas, amizantas, komiskas pozētas “dzīvās parādes bildes”, aiz kurām eksistē savi noslēpumi un meli. Par Maika Lī režijas stila kulmināciju “Noslēpumos un melos” izvēršas rafinēta un šķietami tik lakoniska, pat statiska epizode, kurā spilgti izpaužas



"Noslēpumi un meli" – Maika Lī klusināto drāmu triumfs no Kannām līdz sev šķietami tik svešajai Losandželosai. Filma atklāj aktrisi Brendu Bletinu un nostiprina Lī sadarbību ar Timotiju Spolu.



viņa prasme "nomirt aktieri", ļaujot tam improvizēt. Patukšs, ikdienišķs bārs, kur labi situētā meita ir uzaicinājusi savu māti. Juzdamās ne savā ādā, ne savā vietā, Sintija pamazītēm sāk atsaukt atmiņā notikumus pirms vairākiem gadu desmitiem – attiecības ar kādu tumšādainu vīrieti, sava bērna piedzimšanu un pamešanu (šo Sintijas stindzinošo atskārsmes mirkli aktrise Brenda Bletina izspēlēja ar mimiku vien) –, kurus sen izmēzusi no atmiņas un kaut kā nomuļļātas dzīves.

Abas minētās filmas ("Kailais" ar tā milēt nespējīgo, nihilistisko, jebkuras attiecības izārdošo galveno varoni, ko kritiķi veikli nodēvēja par gadsimta beigu neurozes iemūžinājumu, kopā ar ironisko, uz intīmu grēksūdzi vedinošo "Noslēpumi un meli") veido savstarpēji papildinošu duetu. To filosofija ir šķietami vienkārša. Cilvēks ģimenē – intimitātes, noslēpumu un melu smalkajā un tik trauslajā

timeklī, kas pavada jebkuras ģimenes dzīvi, – filmā "Noslēpumi un meli" un tā pretmets "Kailajā": traģiska, postoša pašnolemība, kurai sevi lēmis Deivida Tjūlisa varonis, atsakoties no iespējas būt kopā ar kādu.

Toreiz, 1996. gada Kannu festivālā, psiholoģiski filigrānie, taču nekādas īpašas kinovalodas novitātes šķietami nepiedāvājošie "Noslēpumi un meli" pārtrumpoja dāņa "dogmista" Larsa fon Trira izaicinošo drāmu "Šķeļot viļņus" (*Breaking the Waves*, 1996). Gluži tāpat Brendas Bletinas tēlotā Sintija – dzīves notriekta, ar gumiju sačammātu matu murskuli, "nodzertu ģimi" – pārtrumpoja Emilijas Vatsones tēloto Besu "Šķeļot viļņus".

"Noslēpumi un meli" angļu kino 90. gadu publiskajā, pasaulē pazīstamajā veidolā ļāva atklāt vēl kādu vaibstu. Paralēli jau suverēni eksistējošam, kultūrvēstures leknajā augsnē dēstītajam Pitera Grīneveja gleznieciskajam manierismam un skaitļu rituāliem, paralēli atmiņām par AIDS izdzēstā Dereka Džārmena (viņš mirst 1994. gada 20. februārī – dienās, kad Berlīnes festivālā izrāda viņa pēdējo filmu "Zils" (*Blue*, 1993)) teatrāli nosacīto telpu un paralēli 90. gadu vidū sevi pieteikušajam "jaunajam, nīknajam, klipiskajam" Denijam Boilam un viņa kinematogrāfiskajam "narkotiku efekta" pētījumam *Trainspotting* (1996). Arī paralēli angļu kino "socreālistam" Kenam Loučam, ar kuru Maiku Lī bieži un kļūdaini salīdzina. (Kenu Louču ne īpaši mil ne tikai "socreālistu" pieredzējušie un nogurdinātie Austrumeiropas kritiķi, ne tikai Grīnevejs, kura filmu un estētisko uzskatu kontekstā nav lielāka bubuļa par reālistu Kenu Louču, bet arī Maiks Lī – par spīti tam, ka abu filmu intereses objekts (angļu "proletariāts") un dokumentālās faktūras pirmajā acu uzmetienā šķiet visai līdzīgas.) Šo britu režisoru – Eiropas festivālu skaļo vārdu – uzskaitījumu var turpināt, minot hameleonu Stīvenu Frīsu, pie kura studējusi latvieti Anna Viduleja, – režisoru, kura apmlitūda aptver gan izaicinošas ģeju kaislību inspirētas drāmas "Saspicējiet ausis" (*Prick Up Your Ears*, 1987), gan Holīvudas paspārnē tapušus darbus no literatūras klasikas ekranizējumiem ("Bīstamie sakari" (*Dangerous Liaisons*, 1988)) līdz vesternam ("Kalnu un ieleju zeme" (*The Hi-Lo Country*, 1998)).

Ja Maiks Lī ir jāieraksta britu kinokultūras kontekstā, viņš ir savrups un oriģināls. Taču tajā pašā laikā "ģenētiski" saistīts gan ar angļu teātra dramaturģijas 50. gadu vilni (Džons Osborns, Herolds Pinters) un tās interesi par cilvēku reālā sociālajā vidē, gan tikpat labi ar Semjuela Beketa un tā paša Herolda Pintera – viņi ir Maika Lī miļākie dramaturģi – absurdiskā, arī ironiskā vispārinājuma eleganci.

Tie tad arī būtu Maika Lī stila ingredientī. Tā izpausmes? Niansēts reālists, bez brēcoša sociāla patosa, vienīgi kā auglīga viela dzīvu, neglancētu raksturu studijām un darbam ar lieliskiem

angļu teātra aktieriem. (Daudzās no savām filmām Lī tā aizraujas ar britu valodas dialektiem un akcentiem, ka ārpus Anglijas tām ir nepieciešami subtitri angļu valodā.) Vai nav pārāk pieticīgs kapitāls, ar ko iekarot pasauli? Maika Lī vienlaikus reālistiskajā un fascinējošajā versijā – nē.

Līdz pat 90. gadu beigām Maika Lī filmas piedāvāja skatu uz 20. gadsimta beigu Angliju, kuru apdzīvo ne ar ko, šķiet, uzmanību nepelnoši ļaudis bez īpašām ambīcijām un īpašas veiksmes, bet gad-simtu miju Maiks Lī sagaidīja ar debiju žanriski sev svešā lauciņā.

Ar "Kājām gaisā" (*Topsy-Turvy*, 1999) – muzikāliem numuriem krāšņi rotātu biogrāfisku un teatrālu kostīmfilmu par 20. gadsimta ausmas britu operēšu karaļiem Gilbertu un Salivanu – Lī nojauc priekšstatu kārtis, pārsteidzot tos, kas sen viņu bija klasificējuši kā autoru, kuru interesē tikai un vienīgi mūsdienu Anglija. Gandrīz trīs stundu garā, faktūrās pedantiskā un ironiskā filma "Kājām gaisā" pierādīja, ka Maiks Lī neko nav zaudējis nedz no sava psihologa talanta, nedz klievētās ironijas, iedziļinoties Anglijas muzikālā teātra varoņu – komponistu pāra – un viņu aktieru attiecību mikrodramaturģijā, arī radošā procesa egoistiskajā skaistumā.

Ja meklējam laika un modes diktētus kontekstus, iespējams, Lī pēkšņā vēlmē izspēlēt principu "teātris filmā", izsekojot Gilberta un Salivana "orientālā brīnuma" – muzikālās izrādes "Mikado" tapšanai, netišām bija viņa tautieša Džona Medena gadu agrāk tapušās urravotās filmas "lemilējies Šekspirs" pieredzes (arīdžan "teātris filmā") iespaidota.

"Kājām gaisā", neraugoties uz tās "lokālismu" un britiskumu (te nebija Holividas seju, kas varētu ļaut turēt līdz "lemilējies Šekspirs" komerciālajā nišā) bija pamanījusi arī Amerikas Kinoakadēmija, ar diviem "Oskariem" atzīmējot kostīmu un grima mākslinieku darbu. Savukārt britu aktierim Džimam Brodbentam, kas filmā spēlēja Gilbertu, filma kļuva par ieskrējieni vēlākajai muzikālajai pieredzei Zidlera lomā Beza Lurmena "Mulenrūžā" (*Moulin Rouge!*, 2001). "Kājām gaisā" Maika Lī karjerā tā arī palikusi kā izņēmums, kas apstiprina likumības, proti – režisora uzticību mūsdienu Anglijas realitātei un talantu atbrīvot jēdzienu "sociāls" no patosa stinguma.

2002. gada Kannu festivālā Maiks Lī atgriezās ar noskaņās un manierē sev tipisku reālpsiholoģisku drāmu iz Londonas piepilsētas dzīves "Visu vai neko" (*All or Nothing*, 2002), kas maz atgādina par viņa neseno muzikāli teatrālo pieredzi "Kājām gaisā". Viņš atkal ir savā līdz kaulam zināmajā vidē, Londonas "proletariātā" (kā sauk-sim taksometra šoferā un veikala kasieres ģimeni?). Daudzdzīvokļu blokmāja, divi saguruši, viens otram vienaldzīgi cilvēki un divi viņu lieli bērni – histērisks rupekļis apaļš puika un viņa mūžīgi klusējošā

māsa, kas strādā par sanitāri slimnīcā. Būtībā Lī filmā šīs četras vien-tuļās būtnes un viņu necilās, ikdienas inerces virzītās dzīves noved līdz traģiskai eksplozijai (dēla slimība), lai tad acu priekšā pa šķiedriņai limētu šķietami nīgrai nīkšanai nolemtās četrotnes har-moniju.

Pārbaude ar traģēdijas varbūtību – dēla zaudējumu – sapliķē šos zem viena jumta mītošos svešos cilvēkus kaut vai kā impuls sākāt vēlreiz, lai pamanītu cits citu... Maika Lī maniere filmā "Visu vai neko" ir vērojoša, neuzbāzīga, šķietami atsvešināti fiksējoša, tomēr filigrāni piedāvā gan visplašāko emociju spektru, gan spoži kāpinātu spriedzi. Izcila ir epizode taksometrā (askētisko izteiksmes līdzekļu un dramaturģiskās nozīmības ziņā tikpat spoža kā mātes un meitas nēģerietes tikšanās bārā "Noslēpumos un melos"), kurā filmas galvenais varonis šoferis (Timotijs Spols) uzklausa jucekļīgas francūzietes monologu, stutējot viņa "taksīti" dārgu antikvāru vāzi. Abu šo svešo cilvēku sastapšanās – šoferā neko no šīs pasaules vairs negaidošais īgnums un svešinieces ekspansīvie runas plūdi – ir spoža divu cilvēku vientulības studija, kas viņiem abiem atklāj pašiem sev noklusēto. (Timotijs Spols ir viens no Lī iecienītākajiem aktieriem, ko viņš filmējis arī "Noslēpumos un melos" un 1997. gadā tapušajās "Karjeras meičās" (*Career Girls*), filmā, kurā Maiks Lī fokusējās uz divu jaunu sieviešu – studiju laika istabas biedreņu – tikšanās Londonā pēc ilgāka pārtraukuma un kura pasaulē palika bez īpašas lielo festivālu ievēribas. Žēl, jo šajā filmā vienu no sava mūža pēdējām lomām nospēlēja kolorītā aktrise Katrīna Kārtlidža, kuru Lī atklāja "Kailajā".)

Maiks Lī turpina strādāt, kā strādājis, – ar mazpazīstamiem angļu teātra aktieriem, mēnešiem ilgi mēģinot, neļaudams aktieriem iepazīties ar scenāriju, vien pamazām tos vadīdams un iedidīdams viņu varoņu identitātē. Viņš negrasās mainīt savas intereses objektus – vidi un cilvēkus, kurus pazīst nišās, jo, paša vārdiem runājot: "Es katru dienu braucu metro.." Režisora attieksme pret savu filmu varoņiem ir apskaužama – vēriņa, fiksējoša, šķietami neuzbāzīga un nepazemojoša, viņa režijas maniere – atturīga, neforsēta un tajā pašā laikā dramaturģiski precīza.

Kādreiz Lī teicis: "Es pētu, cik dzīvs un mīlestības piepildīts ir šis jēdziens – ģimene.." – savā ziņā definējot paša filmu jēgas formulu, kurā, ja gribat, var meklēt arī autobiogrāfiskas pieredzes nospiedumus. (90. gadu sākumā Lī šķīrās no sievas – aktrises un turpināja audzināt abu dēlus.)

Maiks Lī joprojām ir savrups – grūti nosaukt citu režisoru, kurš prastu reizē tik vispārinoši un konkrēti, vienkārši un rafinēti smalki runāt par lietām, kas viņu šajā dzīvē interesē visvairāk: ģimene, bērni, piedzimšana un nāve.

MAIKA LĪ PIEDERĪBAS SAJŪTA

Maiks Lī
Kannās
2002. gada
maijā.



Viesnīcas kafejnīcā viņš pasniedza smieklīgu vizītkarti ar uzzīmētu resniti, kas vēstī – uzzīmētajam resnītim nedaudz līdzīgais britu režisors Maiks Lī pārstāv Thin Man Production ("Tieva vīra kompāniju").

Jūsu varoņi sociālajā hierarhijā parasti ieņem pieticīgu vietu – bezdarbnieki, fabrikas meitenes... Kāpēc izvēlaties tieši viņus?

Viens no iemesliem ir tāds, ka neviens cits par viņiem filmas netaisa. Jūs tūlīt pieminēsiet Kenu Louču, taču viņa filmas ir pilnīgi citādas. Tajās ir noteikts politisks uzstādījums, svēts, bet kails – mākslas miesas nepiesegts – mērķis. Es nekad neesmu taisījis propagandas filmas, borējis kādu speciāli svētu ideju. Ideja, jā, tā ir, taču tā izriet no pašas filmas – atmosfēras, raksturiem, likteņiem. Lai gan var teikt, ka mēs abi uzņemam filmas par strādniekiem. Kāpēc? Es pazistu šos cilvēkus, viņi mani interesē. Pats esmu audzis ziemeļos – Maņčestrā, industriālā, ļoti nabadzīgā Anglijas daļā. Mans tēvs bija ārsts. Savukārt vecaistēvs ieradās Anglijā no Lietuvas. Pametu Maņčestru septiņpadsmit gadu vecumā un devos iekarot Londonu. Studēju aktiermākslu, vienlaikus apmeklēju divas mākslas un vienu kino skolu. 60. gadu beigās sāku iestudēt lugas, 70. gados – filmēt.

Kādas filmas ir jūs iespaidojušas?

Franču "jaunais vilnis", Renuārs... Bērnībā skatījos filmas nepārtraukti, toreiz kinoteātru bija krietni vairāk nekā tagad – uz katra stūra. Skatījos Holivudas un britu filmas, arī komēdijas. Vai tās ietekmēja, nezinu, bet darbībai rosināja gan.

Jūs bieži tirda ar jautājumiem, vai nevēlaties pievērsties citiem varoņiem, citiem slāņiem...

Iespējams, manas filmas būtu citādākas, ja es dzīvotu Losandželosā mājā ar baseinu, varbūt tad mani nekas neinteresētu. Tā kā Losandželosā es esmu reti un baseina man nav, es vienkārši dzīvoju – dzīvoju reālā pasaulē, un tā man joprojām rūp. Turklāt es katru dienu braucu metro, tur

"Visu vai neko" – vēl viens Maika Lī pētījums, cik dzīvs un mīlestības piepildīts ir jēdziens "ģimene".

Aktieru ansamblis: Timotijs Špols un Lī jaunatklājumi – kino līdz šim ignorēti angļu teātra aktieri.



ir daudz cilvēku un katram līdzī nāk sava filma. Metro vagonos ir pilns ar neuzfilmētām filmām. Es pazīstu šos cilvēkus, kas kļūst par manu filmu varoņiem, un, jo vecāks palieku – man tūlīt būs sešdesmit –, jo vairāk viņi mani interesē, arī kā iemesls sarežģītiem un niansētiem stāstiem.

Būtisks jūsu filmu motīvs ir ģimene, tās nepieciešamība un neiespējamība. Ko jums pašam nozīmē būt ģimenē?

Jebkurai cilvēkam būtiska ir piederības sajūta. Gan "Kailais", gan "Noslēpumi un meli" pēta, cik dzīvs un mīlestības piepildīts ir šis jēdziens. "Noslēpumi un meli" ir filma par piederības meklējumiem, savu sakņu, identitātes apziņas nepieciešamību. "Kailais" savukārt stāsta par cilvēkiem, kuri nav spējīgi būt kopā ar otru, par cilvēkiem, kuri sev dzīvē ir daudz ko laupījuši. Reālajā dzīvē ģimenes mēdz būt arī visai šausminošas. Kā savu vecāku bērns un savu bērnu tēvs es, lai cik arī patosaini tas skanētu, gribētu, lai manas filmas palīdz dzīvot ģimenē.

Šajā ziņā "Visu vai neko" ir ļoti personisks un man emocionāli tuvs darbs par būšanu ģimenē – vientulību un kopību. Dzīve taču ir divains vientulības un mums būtisku tikšanos kopums.

Jums ir aktieru atklājēja reputācija...

Pazīstu daudzus teātra aktierus Anglijā, man patīk "uzrakt" inteligentus, jūtīgus aktierus, kuriem piemīt smalka oža, kuri saprot, kas notiek sabiedrībā. Un, protams, humors. Manās filmās nevar piedalīties cilvēki bez humora izjūtas. Neļāuju aktieriem eksistēt paštēlos, viņiem ir jārada trīsdimensiju raksturi – arī šī iemesla dēļ mēs tik ilgi un pacietīgi mēģinām, pirms sākam filmēt. Viņiem ir jāklūst par pilnīgi citām būtnēm.

Par ko sevi uzskatāt – par britu vai Eiropas režisoru?

Esmu minoritātes pārstāvis, kas var atļauties veidot tādas filmas, kādas vēlos, un izvairīties no spiediena ražot produktus, kuri būtu pievilcīgi maksimāli daudziem "noņēmējiem". Vēlme izpatikt publikai – tas britu kino ir milzu slazds, jo mēs ar Holivudu atrodamies vienā valodas telpā un šī konkurence britiem ir visai tragiska.

Savas filmas mīļuprāt nesauktu par britu vai angļu filmām, pats jūtos kā Eiropas režisors un savas filmas uzskatu par Eiropas filmām. Turklāt vienmēr ir jāreķinās ar faktu, ka ļoti reta britu filma gūst atzinību Lielbritānijā. Ir ārkārtīgi grūti panākt angļu filmu demonstrēšanu Anglijā ārpus lielajām pilsētām. Francijā tomēr situācija ir daudz labāka – var cerēt, ka franči ies skatīties savas filmas, vismaz lai ieklausītos savā valodā.



Maiks Lī un Dita Rietuma
Kannās 1998. gadā.



A black and white portrait of Baz Luhrmann. He is looking directly at the camera with a neutral expression. He has short, dark hair and a light beard. He is wearing a dark, collared shirt. The background is dark with several out-of-focus light sources, creating a bokeh effect. The text 'BEZS LURMENS' is overlaid on the right side of the image in a large, white, sans-serif font.

BEZS LURMENS

Baz Luhrmann
(1962)

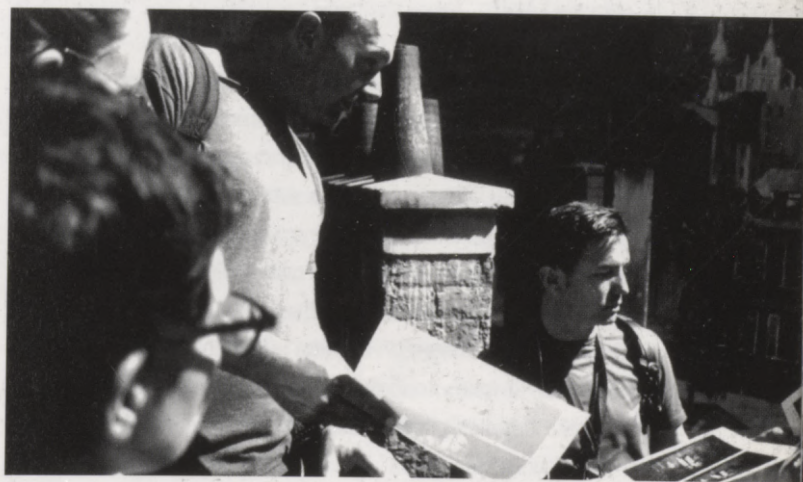
kultūrkleptomāns aiz sarkanā priekškara

MULENRŪŽA
2001

ROMEO UN DŽULJETA
1996

BARGĀ DEJU ZĀLE
1992

“Brīnišķīgākā lieta, kas ir “hip-hop” kultūrā, – viņi ir bezbailīgi un kulturāli akli. Viņu spēja zagt, aizņemties no kultūras, nespriežot un nevērtējot, kas ir labi, kas slikti, kas pareizi, kas nepareizi, – šis “tikai dari!” – mani emocionāli uzrunā. Tas ir ceļš, pa kuru mēs ejam, zogam no kultūras, kur vien varam, lai rakstītu un radītu kodus, ļautu skatītājiem līdzpārdzīvot..”





"Bargā deju zāle" – azartiska karikatūra par Austrālijas balles deju pasaules tikumiem un likumiem, kurus Lurmens izbaudījis uz paša ādas.

Vitāls, dzīvīgs, artistisks, kā jau cilvēks ar skatuves pieredzi un profesionāla aktiera izglītību, ideju dulls un kompleksu nemocīts – tāds ir četrdesmitgadīgais austrālietis Bezš Lurmens, kurš desmit gadu laikā no jauniņa talanta kļuvis par vienu no oriģinālākiem režisoriem pasaules kino ainavā. Viņu nav iespējams sajaukt ne ar vienu citu, viņa filmām grūti atrast analogus. Kaut gan Lurmens režisējis tikai trīs filmas – "Bargā deju zāle" (*Strictly Ballroom*, 1992), "Romeo un Džuljeta" (*Romeo and Juliet*, 1996), "Mulenrūža" (*Moulin Rouge!*, 2001), tās viņam nodrošinājušas gan populārākā Austrālijas kinorežisora, gan vitāla, šarmanta postmodernās kultūras "ekvilibrista" reputāciju, gan īpašo pozīciju būt populāram un elitāram vienlaikus.

Lurmena filmas var vienkārši baudīt, ļaujoties to izaicinošajam, apzinātajam teatrālismam un žanriskajam jūklim, tās var mēģināt skaidrot kā krāšņu ilustrāciju postmodernisma teorētiku sacerējumiem. Parodija, citēšanas mānija, atsauces uz mītu universālismu, ap ko centrējas visi trīs Lurmena darbi, – tās viņam ir mīļas un pieradinātas stratēģijas.

Iespējams, pats Lurmens sajūsminātos, ja viņu vienkārši dēvētu par artistisku "kultūrkleptomānu", kurš graciozā vieglumā aizlienē savu filmu materiālu gan popkultūras, gan "augstās" kultūras lau-

ciņos un saķū uz nebēdu, ierosmes smeldamies Eiropas un Amerikas kino kultūrai pasvešajā indiešu kino raibumā – žanru, emociju jucekli, kas pārliets ar treknu mūzikas mērci...

Lurmena ekstravagantais rokraksts – viņa filmu teatrālisms un tajā pašā laikā apskaužamā vizuālās plastikas izjūta un muzikalitāte – 90. gadu sākumā tika pamanīts Kannu festivālā. Tolaik Kannās sāka pat runāt par Austrālijas kinorežijas vilni – filmas, kas 90. gadu pirmajā pusē nāca no šī kontinenta, gan pārliecinoši izcēlās kopējā festivāla kontekstā, gan liecināja par Austrāliju kā īpaši "labvēlīga klimata zemi" režisorēm sievietēm un režisoriem estētiem, aizrautīgiem eksperimentētājiem ar formu. Turklāt jauniņajam Bezšam Lurmenam ar filmu "Bargā deju zāle" bija tas gods būt pirmajam "viļņa šļakstam" – 1992. gadā viņa darbs saņēma Kannās balvu par labāko debiju un tajā pašā gadā arī astoņas Austrālijas Kinoinstitūta balvas.

Gadu vēlāk Kannu festivālā triumfēja jaunzēlandiete Džeina Kempione ar sievišķīgo un skaudro melodrāmu "Klavieres" (*The Piano*, 1993), vēl pēc gada par sevi lika runāt ironiskās, ekstravagantās transvestītu komēdijas "Tuksneša karalienes Priscillas piedzīvojumi" (*The Adventures of Priscilla: Queen of the Desert*, 1994) režisors Stīvens Eliots. Toreizējo Austrālijas kinorežijas vilni veidoja gan objektīvi (labvēlīga situācija jaunu cilvēku labu ideju attīstībai, kas iekopta kultūrpolitikas līmenī, un angļu valodas vide, kura perspektīvajām austrāliešu filmām nodrošināja tūlītēju pasaules uzmanību), gan subjektīvi (totāla brīvības izjūta un gatavība eksperimentēt) apstākļi. Pēc "Klavieru" iegūtā "Zelta palmas zara" un arī trim "Oskariem" 90. gadu sākumā prese dēvēja Džeinu Kempioni par Austrālijas nacionālā kino simbolu. Jauniņais Lurmens, par spīti "pirmā šļaksta" tiesībām, tolaik vēl atradās jaunzēlandietes Kempiones ēnā, kaut gan desmit gadus vēlāk simbola gods bez kavēšanās atdodams viņam. (Kempiones karjera pēc "Klavieru" triumfa bija daudz klusāka, nekā cerēts, – viņas filmu "Svētie dūmi" (*Holy Smoke*, 1999) ar Keitu Vinsletu un Hārviju Keitelu kritika norakstīja kā pretenciozu izgāšanos, savukārt "Lēdijas portrets" (*The Portrait of a Lady*, 1996) ar Nikolu Kidmenu un Džonu Malkoviču bija daudz intimāks, arī nekomerciāls darbs salīdzinājumā ar Lurmena vētrainajiem stilistiskajiem meklējumiem.)

Lurmena karjerai kopš pirmās starptautiskās ievēribas tiešām grūti atrast analogu, ja par kritērijiem izvēlamies spēju spēlēt gan pēc kompromisu nesamocīta autora redzējuma, gan arī neizbēgamās komercijas nosacījumiem. Šajā ziņā Lurmens ir unikāls. Viņš strādā tikai ar savu komandu (tajā ietilpst viņa līdzscenārists Kreigs Pirss, māksliniece Katrīna Mārtina u.c.) un tikai pie saviem projektiem, viņa filmas ir gan mākslas parādības, gan itin veiksmīgi tiek



90. gadu sākumā pasaulē citīgi runāja par Austrālijas kinorežijas vilni – vizuāli izsmalcinātu, enerģisku un savdabīgu. To veidoja Džeinas Kempiones kostīmelodrāma "Klavieres", vizuāli krāšņais, ironiskais Stīvena Eliota darbs "Tuksneša karalienes Priscillas piedzīvojumi" un, protams, Lurmena debijas filma "Bargā deju zāle".

galā ar uzdevumu "pelnīt naudu" (bez šī nosacījuma diez vai būtu iespējama sadarbība ar Holivudas mogulu 20 Century Fox – kā filma "Romeo un Džuljeta", tā "Mulenrūža" ir veidotas zem tā "cepures").

Viss tātad sākās ar "Bargā deju zāli", teatrāli nosacītu un arī gana dramatisku vēstījumu par profesionālu dejojāju attiecībām, tuvu itāļu klasikas – Etores Skolas filmas "Balle" (*Ballandino, ballandino*, 1983) – "spēles noteikumiem": prasmei izstāstīt, izdejojot vēsturi, likteni, nepametot "dejas placi". (Interesanti, ka Lurmens izvairās pieminēt "Bargās deju zāles" iespējamo saistību ar "Balli".) Lurmens gan nestāsta "lielo vēsturi", drīzāk mēģina radīt nosacītu indivīda un sabiedrības attiecību – diktāta – modeli, filmā iešifrējot daudz autobiogrāfisku motīvu, turklāt izvēloties ironiju un ekscentrisku teatrālismu kā principiālus spēles noteikumus.

Balvai Kanna festivālā seko arī atzīstami komerciālie panākumi pasaulē. 20 miljonus izmaksājusi Lurmena filma atpelnā sevi četrkārtīgi, liekot saausities Holivudas lielā maka turētājiem un riskēt ar 17 miljoniem dolāru – tāds bija "Romeo un Džuljetas" budžets. Risks attaisnojās, kaut gan miljonu debesmanna nenāca tik viegli, kā pats Lurmens to mēdza interpretēt. Šekspīrs nav vārds ar komercpotenciālu Holivudā, turklāt sākotnēji Lurmenam tiek izsniegts tikai mazs izmēģinājuma budžets – viņš uzrunā Leonardo Di Kaprio, un Austrālijā top videoproves, kurām jāpierāda, ka Lurmena piedāvātā stilistika – 90. gadu anturāža un Šekspīrs oriģinālā – ir dzīvotspējīga (lasi: arī peļņas spējīga). Filmas "Romeo un Džuljeta" piesātināšana ar 20. gadsimta 90. gadu jauna cilvēka uztverei atbilstošiem vizuāliem un muzikāliem kodiem izrādās veiksmīga: jaunā austrālieša amerikāņu aizgādņi nopelna 140 miljonus, turklāt filma iegūst lielisku reputāciju kritiķu vidē, pāris Berlīnes festivāla balvu un skatītāju vidū – kulta darba statusu. (Ar laika distanci skatoties filmu, jāatzīst, ka "Romeo un Džuljetas" pamatbalsts ir Di Kaprio izcilā spēle Džeimsam Dinam līdzīgā Romeo lomā, vismaz tikpat būtiska kā filmas dinamiskā montāža un 20. gadsimta priekšmetiskā vide.)

2001. gada "Mulenrūža" Lurmens eksperimentē vēl azartiskāk un brīvāk, aktualizējot mūzikla žanru (filma top teju vienlaikus – tikai gadu vēlāk – ar Larsa fon Trīra "Dejojāju tumsā" (*Dancer in the Dark*, 2000), vēl vienu gadsimta beigu versiju par šķietami izsmeltā mūzikla žanra iespējām) un žonglējot ar 20. gadsimta popkultūras pērlēm un banalitātēm – muzikālām un vizuālām. Arī "Mulenrūžu" Lurmens veda izrādīt uz Kanna festivālu, kur sākās viņa starptautiskā karjera, taču atšķirībā no "Bargās deju zāles" filma, kas uzskatāma par līdz šim labāko Lurmena darbu, 2001. gadā palika bez jebkādiem festivāla suvenīriem. (Iespējams,



vainojama nevis filma, bet konteksti – gan atmiņas par “Dejotājas tumsā” uzvaru gadu iepriekš (divi eksperimenti mūzikla žanrā pēc kārtas varētu šķist par daudz), gan mulsums, neizprotot, kādā nišā – māksla? komercija? – isti ierakstīt Holivudas piesegtā Lurmena “Mulenrūžas” karnevālisko izaicinājumu.) Relatīvā Kannu neveiksme gan pilnībā tika kompensēta ar astoņām “Oskara” nominācijām.

Holivudā Lurmenu mīl, bet to nevar teikt par “vienkāršo amerikāņu skatītāju”, jo Eiropā un Austrālijā viņa filmas tomēr tiek skatītas daudz labāk. Par spīti 20 Century Fox miljonu “micei”, viņš mīl uzsvērt savu filmu piederību Austrālijai (“Mulenrūža” tika pieteikta arī kā visu laiku visdārgākais Austrālijas kinoprojekts ar budžetu – 52 miljoni ASV dolāru). Savukārt Austrālijas prese Lurmenu ar mazu skaudību dēvē par cilvēku, kuram pa spēkam

pārvērst zelta čupā visu, kam viņš pieskaras. (Un Lurmens mēdz pieskarties ne tikai filmām, bet arī muzikāliem projektiem – *Everybody is Free to Wear Sunscreen* (platina disks Austrālijā), versijas par “Romeo un Džuljetas” muzikālo hitu tēmu utt.)

Taču ne jau naudā tā sāls, bet gan Lurmena apbrīnojamā spējā apvienot sevi komerciāli veiksmīga biznesmeņa un mākslinieka – smalka stilizētāja un postmoderna “kultūrkleptomāna” reputāciju. Lurmena kolēģis filmas “Elizabete” (*Elizabeth*, 1999) režisors Šekars Kapūrs teicis: “Es mīlu filmu “Iemīlējies Šekspīrs”, bet apziņos, ka es būtu spējis to uzņemt. Es mīlu Lurmena “Romeo un Džuljetu”, bet apziņos, ka to es nevarētu radīt.” Te arī atslēga Lurmena darbu versijas oriģinalitātei. To formula – arī “Romeo un Džuljetas” – nav tik viegli imitējama un tik eleganti sastellējama kā, piemēram, milīgā, “Oskaru” lietiem apbērtā



Kiçigs teatrālisms, nodeva MTV "lētumam" vai Šekspīra nocelšana no augstā plaukta? "Romeo un Džuljeta" Lurmens jau konsekventi izmanto teatrālisma un "sarkanā priekšvara" principu.



Džona Medena kostimelodrāma "Iemilējiem Šekspīrs" (*Shakespeare in Love*, 1999) (septiņi "Oskari" 1999. gadā).

Kāda tad ir šī Lurmena formula, kur tā dzen saknes? Bērnībā, deju zālē, teātrī, arī dzīves teātrī, kas skatīts bērnībā...

Lurmens dzimis un audzis Sidnejā Vjetnamas kara veterāna, vēlāk fermiera, arī benzintanka un kādu laiku kinoteātra īpašnieka un balles deju skolotājas ģimenē. Savā kinoteātrī tēvs viņam ļāvis skatīties filmas bez vecuma ierobežojuma, un tās, kas Lurmenam patikušas vislabāk, esot bijuši mūzikli.

Vēlāk, bērnības mūziklu pieredzes iespaidots, viņš aizrāvēis ar ideju, ka mākslīgi radīta pasaule, kas neslēpj savu iluzorismu aiz realitātes maskas, ir spējīga izraisīt līdzpārdzīvojumu. Bērnībā, strādājot tēva benzintankā, viņš vērojis "svešu dzīvju teātri": "Tāpēc ka tu esi bērns un tikai benzīna lējējs, tu esi gandrīz vai neredzams, tas ļauj tev visu redzēt un dzirdēt. Un tur vienmēr bija kāda drāma. Man pašam ārkārtīgi patik novērot. Tiešām, man pat dažreiz šķiet, ka es esmu apmāts lūriķis – vēl kopš benzīntanka laikiem." Te varētu meklēt impulsu Lurmena vēlmei itin visās savās filmās uzsvērt to teatrālisma, atgādinot, ka norises uz ekrāna ir ... tikai teātris. Taču tāds, kas spēj provocēt emocijas un līdzpārdzīvojumu.

Lurmens ir studējis aktiermākslu Nacionālajā dramatisko mākslu institūtā Sidnejā, viņš ir arī filmējis, piemēram, kopā ar austrāliešu zvaigzni Džūdiju Deivisu filmā "Mūsu sapņu ziema" (*Winter of Our*



Dreams, 1981). Vēlāk, 1985. gadā, strādājis kā režisora asistents pie teātra režijas metra Pitera Bruka, tam iestudējot "Mahābhāratu", un arī Lurmena skaļā debija "Bargā deju zāle" vispirms bija teātra izrāde un tikai tad filma. Kopā ar Kreigu Pīrsu "Bargo deju zāli" viņi veidoja kā dramatiski muzikālu skici vēl studiju laikā Nacionālajā dramatisko mākslu institūtā. Par dejas zāles pasauli, būdams deju skolotājas dēls, Lurmens zināja atliku likām, turklāt viņa māti audzēkņi vienmēr ir dēvējuši par *Strictly Ballroom*.

Mātes "profesionālā" iesauka gan nav vienīgais autobiogrāfiskais elements filmā. Te bagātīgi summējušies arī Lurmena konflikti studiju laikā, kad viņa izpausmes bija daudz ekstremālākas un "nepareizākas" nekā dramatisko mākslu institūta pasniedzēju priekšstati par priekšzīmīgu studenta darbu. "Bargā deju zāle" radās no sirsnīgas vēlēšanās nepakļauties. "Mēs mācījāmies drāmas skolā, un mums visapkārt bija cilvēki, kas apgalvoja, ka ir tikai viens veids, kā var stāstīt stāstu, tā bija situācija, kad tu tiec akadēmiski ierobežots un gribi atgūt savu balsi," atceras Lurmens. Jau tolaik šie balss atguvēji bija trīs – visu Lurmena projektu radošais kodols: viņa līdzscenārists Kreigs Pīrss un māksliniece Katrīna Mārtina, kopš 1996. gada arī Lurmena sieva un viņa filmu dizaina un kostīmu autore. (Tieši Katrīna Mārtina bija tā, kuras pieredze "Mulenrūžā" summējās divos "Oskaros" – kā labākajai tēru māksliniecei un labākajai scenogrāfei.)

Trijotne Sidnejas institūtā rikoja mazu revolūciju. "Bargās deju zāles" agrīnajā teātra izrādes versijā bijušas jauneklīgi patosainas norādes uz aukstā kara "klātbūtni": brīžos, kad aktieri pārgērbās, uz skatuves parādījās pat "Ronalds Reigans", klāstot par zvaigžņu kariem, tā sakot: velciet paralēles ar sistēmas svaru un indivīda brīvību arī dzīvē... "Metafora – jauns balles dejojājs, kurš vēlas stāstīt pats savu stāstu, un spiediens, kādu viņš jūt no organizācijas, kas uzskata, ka eksistē tikai viens veids, kā dejojot ča-ča-ča, – tā savā ziņā ir mūsu pašu pieredze." Galu galā Lurmena "jauneklīgais dumpis" tikai aizvests pat uz prestižu teātra festivālu toreizējā Čehoslovākijā un saņēma balvu. Bet teātra izrādes pārtapšana kino kļuva iespējama, pateicoties popzvaigžņu AC/DC producenta interesei par tās ekranizācijas tiesībām. Lurmens tiesības piedāvāja komplektā ar sevi kā režisoru.

Pie filmas "Bargā deju zāle" scenārija abi ar Kreigu Pīrsu viņi strādāja nopietni un pamatīgi, galu galā saprotot, ka neglābjami tiek zaudēta stāsta metaforiskā nosacītība, ko paši uzskatīja par savas teātra izrādes spēku, un viņu darbs sāk līdzināties vienkāršai deju filmai, piemēram, amerikāņu izstrādājumam "Netirās dejas" (*Dirty Dancing*, 1987). Šī atskārsme esot arī bijis pirmais solis filmas formas

teatralizēšanā, neļaujot skatītājam identificēties ar ekrāna norisēm kā realitāti, bet visu laiku atgādinot par spēles nosacītību (gandrīz visa filmas darbība, izņemot pāris epizodes, notiek tikai un vienīgi deju zālē). Vēlāk Lurmens atradis apzīmējumu savu filmu teatralismam un principam "tas ir tikai teātris, tikai spēle" – viņš sāks tās dēvēt par "sarkanā priekšvara" filmām.

Šis termins Lurmena leksikā gan parādīsies tikai vēlāk, bet svarīgs ir nevis termins, ko īpaši dāsni Lurmens piesauks jau pēc "Mulenrūžas" pabeigšanas (jo tā arī ir vienīgā no Lurmena filmām, kurā "sarkanais priekšvars" ir uzskatāmi materializēts – tas paceļas, filmai sākoties, un nolaižas tās beigās), bet pats atsvešinātības princips. ("Romeo un Džuljeta" "sarkanā priekšvara" lomu nospēlē TV monitors, kurā diktore lasa Šekspīra tekstu "Nav stāsta skumjāka..." TV ziņu manierē, bet teatralisma motīvu iemieso pamestas, nopluinītas skatuves drupas Veronbičā jūras krastā.) Otrs princips, kas jau iezīmējas filmā "Bargā deju zāle" un kļūs Lurmenam vitāli svarīgs, ir mīta elementa klātbūtne. 80.–90. gadu mijā Lurmens aizrāvās ar amerikāņu rakstnieka Džozefa Kempbela universālās mitoloģijas ideju, kas ļauj mītu izspēlēt tam šķietami svešā vidē. Kopš tā laika viņš azartiski stāsta par savu "mītu māniju" un interesi par to kā universālu "cilvēcīgo attiecību nospiedumu", kas ir dzīvotspējīgs dažādos laikos un ģeogrāfiskā nosacītībā.

"Bargās deju zāles" varoņu – Skota un Frenas – attiecības ar viņus "represējošu sistēmu" varētu arī nebūt divu dejojāņu attiecības ar Austrālijas balles deju federācijas dzelzainajiem priekšrakstiem, kā jādejo, šāda shēma varētu tikt izspēlēta arī pavisam citā vidē, ja vien pats Lurmens kopš bērnības nebūtu tik daudz uzturējies deju zālē. Gandrīz desmit gadus pēc filmas tapšanas Lurmens apgalvo, ka tās impulss jāmeklē mītā par Dāvidu un Goliātu.

Iespējams, šī mīta piesaukšana ar atpakaļejošu datumu jau no kulta režisora pozīcijām 2002. gadā ir nedaudz pozēta, Lurmenam mēģinot trīs savas filmas apvienot zem jēdzieniska un stilistiski vienota cikla "lietussarga". Kaut, protams, tās tiecas grupēties barīnā, kur sava vieta ir arī filmai "Bargā deju zāle" kā agrīno eksperimentu lauciņam tām idejām, ko viņš tik spīdoši īstenojis "Mulenrūžā" un ko ap to laiku spoži iemācīšies formulēt vārdos.

Tieši pēc "Mulenrūžas", ko Lurmens dēvē par savu trešo "sarkanā priekšvara" filmu, viņa idejas būs ieguvušas formulas lakonismu. Lūk, "sarkanā priekšvara" filmas nosacījumi: "Skatītājam ir jāzina, kā stāsts beigsies, jau brīdī, kad tas sākas; pamatu pamats – stāstam jābūt izteikti "plānam" un vienkāršam, pie tā ir jāpiestrādā. Darbībai jānorisinās mākslīgā, hipertrofētā, nosacītā pasaulē. Piemēram, viens no trikiem – nosacītā, mākslīgā "Bargās deju zāles"



Teatrāli sintētiskā Parīzē tapusi Sīdnejas paviljons – telpas nosacītība, sižeta iepriekšparedzamība un “plānumš” ir apzināti Lurmena principi, kas jo grūtāku padara viņa pašam sev izvirzīto uzdevumu – radīt emocionālu līdzpārdzīvojumu.

“Mulenrūžu” Lurmens dēvē par savu trešo “sarkanā priekšskara” filmu, uzsverot ietekmes un paša apmātību ar indiešu filmu žanrisko daudzslāņainību un muzikālo temperamentu.

Skatītājam ir jāzina, kā stāsts beigsies, jau brīdī, kad tas sākas, – šo principu Lurmens ievērojis visās filmās, arī “Mulenrūžā”. Satina un dzejnieks – Nikola Kidmena un Jūens Makgregors.





Vēl viena dejotāja tumsā? Lurmens labprāt salīdzina "Mulenrūžu" ar Larsa fon Trīra filmu, abas tās dēvējot par "komiskām traģēdijām".

pasaule vai Veronbiča "Romeo un Džuljeta". Vēl viens triks – dejas, dziesma, jo tas ir veids, kā noturēt skatītāju mundru un ieinteresētu."

Eksistē vēl viens nosacījums – stāstam vēlams būt "komiskai traģēdijai" (nevis traģikomēdijai). Šis žanrs, kā uzskata Lurmens, Rietumu kultūrā gandrīz neeksistē, spilgts izņēmums ir vienīgi "Dejotāja tumsā". (Diez vai kāds cits bez Lurmena ir iedomājies šo Trīra filmu klasificēt kā "komisku traģēdiju".)

Par "komiskās traģēdijas" apmāto Lurmens kļuvis Indijā, apgūstot Bolivudas – indiešu kino – tradīcijas, kas viņu kā Rietumu kultūras pārstāvi apdullina un "šarmē" gan ar ekstravaganto žanrisko amplitūdu – no prastumprastas komēdijas līdz cēlai traģēdijai vienas filmas ietvaros –, gan māku panākt skatītāja līdzpārdzīvojamu.

Indijā Lurmens guva impulsu "Romeo un Džuljetas" stilistikai, kas vēlāk daudz tiešāk izpaudīsies un mutuļos "Mulenrūžā" (Mulenrūžas varoņu iestudētā naivā mūzikla darbības vieta ir Indijā).

Arī impulsu provokācijai – vai iespējams salauzt Rietumu auditorijas vēsumu un atturību ar trakulīgu žanru kokteili, mūziku un pavisam "plānu stāstiņu", kurā nojaušams mīta skelets. (Lurmena formulas atšifrējums tikai nosacīti ir pielāgojams "Romeo un Džuljetai" – atšķirība slēpjas gan žanrā ("Mulenrūža" ir mūzikls, "Romeo un Džuljeta" – filma ar jūtīgu, precīzu mūzikas izmantojumu), gan faktā, ka "Romeo un Džuljeta" par sižetiski "plānu" grēks būtu dēvēt. Jā, protams, pati luga jau tapusi par saveida mītu un, iespējams, Šekspīru reiz iedvesmojis grieķu mīts par Pīramu un Tisbi, taču "Romeo un Džuljetas" "stāstiņa plānums" saprotams vien kā fakts, ka tās sižets nepiedāvā pārsteigumus – tas ir hrestomātisks un labi zināms, atstājot režisora "pirotehnikas" pārsteigumu arsenālā nevis sižetu, bet formu un vēlreiz formu.

Cik "smagi" un saistoši ir Lurmena teksti, ka "Mulenrūža" ir Orfeja mīta iemiesojums? Viņa un Kreiga Pīrsa fantāzijā filmas ideja vispirms radusies kā mīts par Orfeju, kas izspēlējams, piemēram, 20. gadsimta 70. gados slavenajā Ņujorkas diskotēkā *Studio 54*. Vēlāk stāsts par jauno mūzu kalpu pazemes valstībā pārceļoja uz

19. gadsimta beigu Parīzi, kuras faktūras Lurmena komanda radīja 20 Century Fox Sidnejas paviljonos, izmantojot dokumentālas liecības, fotogrāfijas, atklātnes ar Mullenrūžas iemītnieku veidoliem un stilizējot tālaika bohēmas gleznotāja un glorificētāja Anrī Tulūza-Lotreka gleznu "telpu" (Džons Leguizamo – Tulūzs-Lotreks "Mullenrūža" un Tibalds "Romeo un Džuljetā" ir kļuvuši par Lurmena filmu savdabīgu zīmi).

Zvaigzne, kurtizāne ar aktrises sapni, vārdā Satina, kas valda krāšņajā priekamājā *Moulin Rouge*, ir tēls, kurā var saskatīt arī "Kamēliju dāmas" un "Bohēmas" personāža ietekmes (Lurmena iestudētā Pučīni "Bohēmas" versija Sidnejas operā 1990. gadā, kuras darbība pārcelta uz 1957. gadu, tiek uzskatīta pa izcilu). Tomēr viņa apgalvojums par paša apmātību ar mītiem būtu uztverams bez pārspīlējumiem, "hip-hopiskā" vieglumā, ko Lurmens uzskatītu tikai un vienīgi par komplimentu.

Klausieties vārdos! "Brīnišķīgākā lieta, kas ir "hip-hop" kultūrā, – viņi ir bezbailīgi un kulturāli akli. Viņu spēja zagti, aizņemties no kultūras, nespriežot un nevērtējot, kas ir labi, kas slikti, kas pareizi, kas nepareizi, – šis "tikai dari!" – mani emocionāli uzrunā.. Tas ir ceļš, pa kuru mēs ejam, zogam no kultūras, kur vien varam, lai rakstītu un radītu kodus, ļautu skatītājiem līdzpārdzīvot – šūpoties līdzī no vispliekanākās komēdijas līdz viscēlākajai traģēdijai, kam pa vidu ir mazliet mūzikas," – tā Bezš Lurmens.

Lurmena biogrāfijā "Mullenrūža" paliks kā smaga un ilga pieredze – tās pirmā filmēšanas diena kļuva par viņa tēva nāves dienu. Ar tēvu Lurmenam visu mūžu bijušas lieliskas attiecības un "Mullenrūža" ir veltījums viņa piemiņai.

188 filmēšanas dienas, 480 deju mēģinājumu stundas, 650 staģistu, 750 filmēšanas grupas dalībnieku, 300 specefektu, astoņu nedēļu ilga dekorāciju celtniecība – arī tā ir "Mullenrūža". Tomēr ne miljonus – iztērētos un nopelnītos – un ne statistikā meklējams "Mullenrūžas" šarms un izskaidrojama tās paliekošā vieta mūzikla un kino vēsturē. Būdamā kinematogrāfiski izteismīga un teatrāli sintētiska (tā tapusi, nepametot paviljonus), pārsātināta ar 20. gadsimta kultūras citātiem, parodijām un parafrāzēm, filma ļauj gan līdzpārdzīvot, gan tiksmināties par Lurmena "otreizējās pārstrādes" inteliģenci un intonāciju precizitāti.

Es nezinu nevienu citu, kurš varētu ielikt Nikolas Kidmenas Satinas un viņas darba devēja Zidlera (britu aktieris Džims Brodbents) mutēs Fredija Merkūrija hrestomātiskā hita tekstu: "Un šovam jāturpinās," – lai tas izrādītos emocionāli iedarbīgs. Nevienu citu, kurš spētu mest vienā katlā mītu un kiču, ironiju un traģēdiju, Orfeja mītu un parodiju, indiešu melodrāmu un "Kamēliju dāmu", 20. gadsimta popkultūras enciklopēdiju no Monro līdz Madonnai un vēl tālāk un apburt ar "brūvējuma" eklektisko harmoniju.



Lurmena projektu pastāvīgās mākslinieces, arī sievas, Katrīnas Mārtinas veidotā vide un tērpi ir būtiska viņa "mīta" sastāvdaļa.

NOZAGT NO AUGSTĀ PLAUKTA

Saruna ar
Bezu Lurmenu
Berlīnē
1997. gada
februārī.*



Bezs Lurmens ienāk hotela Kempinski numurā, gandrīz dejojot: gracioss, viss melnā, ap kaklu mazliet par daudz zelta važiņu, pirkstos – gredzenu. Lurmens tobrīd vēl nezina, ka "Romeo un Džuljeta" tās Eiropas pirmizrādē Berlīnes publikai patiks (saņems pāris balvu – balvu Di Kaprio kā labākajam aktierim un speciālbalvu) un pavisam drīz kļūs par kulta filmu. Viņš apgalvo, ka ļoti uztraucoties, kāda būs pirmās publikas – preses pārstāvju – reakcija. Viņš ir apburošs, kaut nedaudz nervozi pašapzinīgs... Jā, protams, Lurmens uzskata, ka festivāli gribot negribot atgādina zirgu skriešanās sacīkstes, bet filmas nav zirgi, un grūti pateikt, kura no divām filmām ir labāka. Vai balvas viņam patik saņemt? Jā, protams. Kuram tad nepatik. Piekritu, prasu, kāpēc viņš ķēries pie Šekspīra.

Par Šekspīru pašu nav nemaz tik neapstrīdamas informācijas. Taču viens gan ir skaidrs – viņš fantastiski izjuta publiku un mācēja trāpīt tās sirdī, prātā, emocijās. Viņa popularitāte nebija apstrīdama, viņš filmu "Romeo un Džuljeta" būtu filmējis tieši tā, kā to darijām mēs. Daži apgalvo, ka "Romeo un Džuljeta" ir filma MTV klipū piebarotajai paaudzei, taču jebkura filmas epizode ir izveidota tā, kā to, mūsaprāt, būtu darijis Šekspīrs. Tas viss ir atrodams tekstā – melodrāma, komēdija, traģēdija.

Šekspīra darbus var salīdzināt ar man tuvu operu, piemēram, ar Pučīni, kura sacerējumi kādreiz bija ārkārtīgi populāri. Tagad opera ir ekskluzīva māksla uz augsta plaukta. Manuprāt, tas liecina tikai par to, ka ar šo materiālu neprot strādāt, tas netiek pareizi izmantots. Pučīni, tāpat kā Šekspīrs, ir jānolaupa no augstā plaukta un jāatdod atpakaļ reālam cilvēkam, kam tas kādreiz arī ticis rakstīts.

Manuprāt, "Romeo un Džuljeta" vairāk līdzinās nevis MTV klipam, bet gan indiešu filmai, kur vienā ainā var risināties melodramatiskas kaislības, citā – asiņains slaktiņš. Gan indiešu filmas mūsdienās, gan Šekspīra teātris savā laikā spēja emocionāli uzrunāt milzīgu auditoriju. Bez pretenzijām un vēlmēm izturēt vienotu dramatisku stilu.

Jūs pamatīgi izmantojat kino vēstures pieredzi – tēlus, epizodes...

Vai sekojat līdzī arī aktuālajam kinoprocesam?

Vai es eju uz kino? Eju, eju kopā ar draugiem un obligāti pārku popkornu...

"Romeo un Džuljetas" sākumā ir tipiska "spageti vesterna" epizode, lēdija Kapuleti man pašam atgādina Blānšu Dibuā no "Ilgu tramvaja", pats Kapuleti ir klasisks gangsterfilmu varonis. Romeo un Džuljeta ir vienīgi reālie raksturi, reālie cilvēki šajā spokainajā, nereālajā pasaulē. Karnevāla epizodi, kurā satiekas Romeo un Džuljeta, es veltīju Fellīni, viņa "Satirikonom". Es mēģināju izmantot kino pieredzi, lai palīdzētu saprast Šekspīru, precīzi izstāstītu stāstu par Romeo un Džuljetu – adekvāti 20. gadsimta uztverei. Varat to dēvēt arī par 20. gadsimta vizuālās ādas noģērēšanu.

Arī Veronbiča, kur notiek filmas darbība, ir mākslīgi radīta iedomu pasaule, kas veidota, izanalizējot Šekspīra laiku un ietērpjot to 20. gadsimta radītos tēlos.

Man nevar pārņemt nekorektu attieksmi pret Šekspīru, lugas teksts ir saglabāts gandrīz pilnībā, trūkst tikai vienas sīkas epizodes.

Vai jūs būtu varējis nolaupīt no augstā plaukta jebkuru no Šekspira darbiem?

Jā, protams. Jautājums – vai tas man būtu iekšēji nepieciešams.

Kas jums pavēra ceļu uz sadarbību ar Holivudas kompāniju?

Mana pirmā filma. Mēs esam komanda, kas strādā kopā jau piecus gadus. "Bargās deju zāles" un "Romeo un Džuljetas" starplaikā ir bijušas dažas operas un citi projekti. Ja uztaisi filmu, kas izmaksā divus miljonus dolāru un pasaulē nopelna 80 miljonus, tā pārveido tavu dzīvi. Pēc tam man vairs nav bijušas problēmas ar finansējuma atrašanu. "Romeo un Džuljetas" budžets ir 17 miljoni dolāru.

Jums ir jāizsaka komplimenti par mūzikas izmantojumu "Romeo un Džuljetā".

Varbūt jūsu istā stihija būtu mūzikli, piemēram, varējāt kļūt par "Evitas" režisoru?

Nē, nē... ne "Evitas". (Samulst) Mums gan bija jaukas vakariņas ar Endrū Loidu-Vēberu citā sakarībā. Es neprotu gudri izrunāties par mūziku, taču es to vienkārši milu, arī veidu, kā ar tās palīdzību var piedot attēlam kino citu elpu.

Kas sekos "Romeo un Džuljetai" – teātris, kino, atgriešanās Austrālijā?

Mēs esam austrāliešu komanda, varbūt pat liela ģimene, kas strādā kopā, vai tā būtu Meksika kā "Romeo un Džuljetas" gadījumā vai kāda cita pasaules mala. Holivudā es pagaidām neesmu apmeties uz dzīvi, lai gan savā ziņā man tā patīk. Tā kā amerikāņi – 20 Century Fox – gatavojas būvēt milzīgu studiju Sidnejā, es ceru, ka varēsim strādāt tur. Starp citu, vispirms Romeo un Džuljetas lomām meklēju austrāliešu aktierus un tikai pēc tam sāku lūkoties Londonā un Ņujorkā.

Kāpēc, jūsuprāt, Austrālija vēl joprojām spēj piegādāt kino svaigas idejas, jaunus vārdus, piemēram – Džeina Kempione, Bezš Lurmens?

Austrālijā ir filmu banka, kur vari aiziet un piedāvāt savu ideju. Ļoti liela varbūtība, ka tā gūs materiālu atbalstu. Bet varbūt tas ir tādēļ, ka mēs vienkārši citādi skatāmies uz pasauli. Atšķirībā no Holivudas ar tās attiecību un hierarhiju pinekļiem, kur tiek vērots un vērtēts katrs tavs solis un tā saistība ar nākamo soli, Austrālijā nav ko zaudēt. Tad kāpēc nefilmēt tieši tā, kā to gribi tu?

Kam jūs radāt filmas – sev, publikai?

Mēs veidojam sev, bet jūtamies kā publikas pārstāvji. Manuprāt, tās ir ideālas egoisma un altruisma attiecības.

Ko jūs domājat par radoša cilvēka brīvību?

Tā ir vienīgā vērtība.

Un brīvība attiecībās ar naudas maka turētāju?

Tā ir mūžīga spēle. Vai tas būtu Moljērs un Luijs XIV vai vēl citi pāri citā laikā. Tomēr esmu pārliecināts, ka ir iespējams atrast veidu, kā būt brīvam attiecībās ar naudas devējiem. "Romeo un Džuljetai" es savācu vajadzīgos miljonus un filmēju, ko gribu un kā gribu, neviens man netraucēja. Es esmu filmējis arī ar mazu budžetu, un arī tad ir iespējama situācija, ka tev diktē noteikumus. Ir pilnīgi vienalga, kādā līmenī tu strādā, tev pašam jābūt atbildīgam par savu radošo brīvību. Jāprot diktēt noteikumus.

Vai jums ir kāds sapnis, kāda iecere, ko jūs ļoti gribētu īstenot?

Varu godīgi teikt, ka patlaban nav nekādu iemeslu, lai mani sapņi nepiepildītos. Es piedāvāju Holivudas bosiem Šekspīru – visai neprātīgs savienojums, taču viss ir noticis. Ticu, ja es piedāvātu Holivudai vēl, viņuprāt, neskatāmāku un riskantāku materiālu par Šekspīru, es tik un tā dabūtu naudu. Atrodos īpašas brīvības režīmā, un tas nemaz tik bieži kino nenotiek.





FRANSUÃ
OZONS

François Ozon
(1967)

nešpetnais puika augstākajā sabiedrībā

"Pats sevi nekad neesmu ieskaitījis kādā kopā, nekad arī neesmu izjutis nepieciešamību pēc kopības ar kādu, lai kaut ko pierādītu vai ieņemtu savu vietu zem saules. Vai kinovēsturē. Man ir sava mazā vietīņa, es esmu viens un pats par sevi."

8 SIEVIETES

2002

ZEM SMILTĪM

2000

ŪDENS PILIENI UZ NOKAITĒTIEM
AKMEŅIEM

1999

KRIMINĀLIE MĪLĀKIE

1998

SITKOMS

1997

REDZĒT JŪRU

1996

GULTAS AINAS

1997

VASARAS KLEITA

1995

MAZĀ NĀVE

1995

PAREIZĀ DARBĪBA

1994

ROZE STARP MUMS

1993

VIKTORS

1992

REKONSTRUĒTAIS TOMASS

1992

Simpātisks jauns cilvēks, mīlīgu smaidu, spurainu matu ezi, neliels augumā, bet labi veidots. Ideāls kandidāts uz publikas mīlāja lomu, ja gadījumā viņš reiz būtu iedomājies kļūt par aktieri, nevis režisoru. Taču Fransuā Ozons, par spīti pieglaudīgā, labā zēna ārienei, ir izvēlējis citu nišu. Jau kopš pirmajām īsfilmām, kas tapa 90. gadu sākumā, līdz pat 2000. gadā klajā nākušai filmai "Zem smiltīm" (*Sous le sable / Under the Sand*) Fransuā Ozons lepni paceltu galvu nesa franču kino "nešpetnā puikas" slavu. Desmit gadu laikā kopš 1992. gada debijas Ozons Francijas kino ainavā ir veicis pīrueti – no talantīga, izaicinoša, homoseksualitāti neslēpjoša režisora, kurš 90. gados ir uzsvēris paša kultivētu savrupību, kļuvis par trīsdesmitgadnieku paaudzes pazīstamāko režisoru. Viņa filmas tomēr vairāk jūsmina ārzemju festivālu publiku, nevis skatītājus Francijā. Tieši viņu, Fransuā Ozonu, prestižais amerikāņu žurnāls *Vanity Fair* lūdž pozēt franču kinorežisoru "ģimenes portretā" 2002. gadā kopā ar divām ekstrēmām dāmām piecdesmitgadniecēm – Katrīnu Breijā ("Romance" (*Romance*, 1999)) un Klēru Denī, kura mīlestību atļaujas vienādot ar kanibālisma aktu skandalozajā darbā "Ik dienas – nepatikšanas" (*Trouble Every Day*, 2001), – un patlaban interesantākajiem franču kinorežijas četrdesmitgadniekiem: stilīgi gražīgās filmas "Amēlija" (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain / Amélie*, 2001) veidotāju Žanu Pjēru Ženē un Patrisu Šero – kino un teātra režisoru, kurš spēj apdzīvot amplitūdu no teatrali greznas vēsturiskas drāmas ("Karaliene Margo" (*La reine Margot*, 1994)) līdz naturālismam ("Intimitāte" (*L'intimité / Intimacy*, 2000)). Tāda skaista bilde – 21. gadsimta sākuma franču kino autorības kodols.

90. gadu sākumā, kad parādās Ozona pirmās īsfilmās, Francija joprojām var lepoties kā pret amerikāņu kinoindustrijas ietekmi aizsargātākā Eiropas kinovalsts (uz to orientēta valsts kultūrpolitika). Taču pretēji oficiālajai vitalitātei gaisā jautās nogurums: jau bija aprimusi 80. gadu franču kino būtiskākā parādība – "jaunais jaunais vilnis", kurā kritiķiem labpatik sagrupēt Liku Besonu, Leo Karaksu, Žanu Žaku Beneksu. Trīs režisorus, kuri 80. gados sevi pieteica ar stilistiski un tematiski atšķirīgām, taču vizuāli krāšņām, azartiski postmodernām filmām, kurās spoguļojās tiklab franču, kā amerikāņu kino kultūras paraugi. Savā ziņā kritiķu vēlme pulcināt šos 80. gadu franču kino "trīnišus" vienotā grupā liecināja arī par vēlmi uzpurināt nacionālo kinematogrāfu, atgādinot citu vēsturisku un šīs valsts kino pieredzē tik būtisku laiku: 50.–60. gadu mijas "jauno vilni" – Trifo, Šabrola, Godāra, Malla un citu ienākšanu kino (vairumā gadījumu kinokritiķu profesiju aizstājot ar praktisku darbošanos), ienesot svaigu elpu, ielu loģiku un dzīvību,

nejausībām atvērtu pasaules uztveri un subjektīvu pieeju kinovalodas likumiem, kā arī kāri citēt un pārfrāzēt amerikāņu kino vielu.

Trijotnes Besons, Karakss, Benekss ziedu laikos, 80. gados, Fransuā Ozons vēl niekojās ar tēvam atņemto *Super-8* amatierkameru, spriežot, ka tēva gaudulīgi filmētās kāzas, bēres un iesvētības nav labākais kameras lietošanas veids. "Manā dzīvē pēkšņi bija parādījusies kaislība," atzinās Ozons, kurš no nesekmīga skolnieka pēkšņi bija kļuvis par apmātu kinoamatieri. Ir 80. gadu beigās, franču "jaunā jaunā vilņa" trijotnes kopība kļūst arvien apšaubāmāka. Besons pamazām sāk izbaudīt slavas saldmi: top "Dzelme" (*Le grand bleu*, 1987), "Nikita" (*Nikita*, 1990), "Leons" (*Leon*, 1994). Viņš vienīgais no 80. gadu skaļās trijotnes negrasās pauzēt, buksēt, iesligt radošā depresijā un mērķtiecīgi apdzīvo 90. gadus, tuvojoties vērienīgākā franču projekta – futuristiskās atbildes Holivudai "Piektais elements" (*Le Cinquième élément / The Fifth Element*, 1997) režijai, paralēli producēdams tiri komerciālus produktus. Leo Karakss pēc trim spožām 80. gadu filmām ("Zēns satiek meiteni" (*Boy Meets Girl*, 1984), "Slīktās asinis" (*Mauvais sang*, 1986), "Mīlētāji no Jaunā tilta" (*Les amants de Pont Neuf*, 1991)) iestigst ilgā klusēšanas krīzē gluži tāpat kā vizuāli reklāmiski košā stila kopējs Žans Žaks Benekss ("Dīva" (*La Diva*, 1981), *Betty Blue*, 1986). Tā pamazām ir sācies Fransuā Ozona laiks. Bez un ārpus "vilņiem". Fransuā Ozons nekad nav uzskatījis, ka viņu saista kāda kultūrpārmantojamība ar franču kino "grupveida vilņiem".

Pirmās profesionālās filmas, kas top pēc studijām Parīzes kinoinstitūtā *La fémis* (te Ozons sāk mācīties 1990. gadā), iezīmē Ozona "vientulību" franču kino. Tās ir blīvas no vitālas seksualitātes un homoseksuālajiem motīviem. Atšķirībā no 1994. gadā nebūtībā aizgājušā britu kultūras autsaidera un homoseksuālisma apoloģēta Dereka Džārmena darbiem Ozona filmām nepiemīt nedz sociālkritisks patoss, nedz nolemības smeldze. Drīzāk gan pašcieņa un krietna deva pašironijas. Par spīti AIDS, kas sāk izraisīt nervozas refleksijas arī kino, par spīti dvēseli pļošanai amerikāņu veltījumiem – filmām AIDS upuriem (no holivudiskās "Filadelfijas" (*Phyladelphia*, 1993, rež. Dž. Demme) līdz TV filmai "Džija" (*Gia*, 1998, rež. M. Kristofers), kurā par sevi pirmo reizi lika runāt Andželina Džolija) un franču kino eksistējošai "kādas nāves hronikai" – filmai "Mežonīgās naktis" (*Les nuits fauves*, 1992), ko filmēja ar AIDS slimais trīsdesmitgadnieks Sirils Kolārs. Viņš mirst četras dienas pirms tam, kad pār "Mežonīgajām naktīm" nolist Francijas Kinoakadēmijas balvu "Cēzars" lietus un akadēmija ar klusuma mirkli godina cīņā ar AIDS kritušo. Ir 1993. gads, un AIDS radītais nervozais klimats Ozonu, šķiet, nekādi neietekmē. Savā ziņā Ozona šķietami pašironiskā un pašcieņas pilnā attieksme pret savu filmu varoņu (arī paša) homoseksualitāti skaidro-

jama ar Francijas liberālo klimatu, kam ir svešas politikorektas pār-
mērības un puritānisma lēkmes (kā, piemēram, Mārgaretas Tečeres
laika Lielbritānijā, kur strādāja Dereks Džārmens), turklāt franču kino
ši tēma vienmēr tikusi skarta loģiski un pašsaprotami.

Grūti atrast citu franču režisoru, kas "viendzimuma mīlas"
motīvu būtu izspēlējis tik konsekventi un pašironiski, īpaši karjeras
sākumā, lai vēlāk, jau pametot iesācēja nišu un kļūstot par vienu no
zināmākajiem franču režisoriem, to izmantotu kaut vai kā dekoratīvu
rotājumu, kaut vai "sieviešu pasaulē" (kā Ozons to dara savā
2002. gada filmā ar 10 miljonu ASV dolāru lielu budžetu "8 sievie-
tes" (*8 femmes*)). Tomēr homoerotika nekad nav bijusi Ozona darbu
pašmērķis, jo pat viņa agrīnajās filmās, kurās vēl eksponēti skaisti
vīriešu ķermeņi, viņu interesē cilvēcisko attiecību būtība, nevis to ie-
robežotība dzimumpiederības vai seksuālās apstēstības čaulā.

Latvijā pirmoreiz Fransuā Ozona vārds noskanēja 2000. gadā,
kad viņa filmas vienlaikus tika rādītas divos festivālos – gan "Baltijas
pērļē", gan "Arsenālā". Viņš bija modē – tikko starptautiskajā aprītē
parādījies "karsts" vārds, kura dažas pilnmetrāžas filmas jau ļāva
runāt par noteiktu pasaules skatu, paņēmienu kopumu un totālu
brīvības izjūtu.

Viņa pirmās pilnmetrāžas filmas "Sitkoms" (*Sitcom*, 1997),
"Kriminālie mīļākie" (*Les amants criminels / Criminal Lovers*, 1998)
ļāva iepazīt ironiski cinisku un postmodernā citātkārē spoži apkaltu
režisoru. Spriežot tikai un vienīgi pēc šīm divām filmām, Ozonu tor-
eiz ar vieglu roku varēja nodēvēt par dauzonīgu, pārlicinoši talan-
tīgu puisi, kam tik ironizēt par stabilām vērtībām un izklaidēties, kā
tādu treknu, laisku kaķi raustot aiz astes "solīdo sabiedrību", un
konstatēt trīsdesmitgadīgā režisora rokraksta konsekveni un atzīsta-
mo profesionālismu.

Taču Ozons – viņa tēmas, vājības, pat paša biogrāfiskie akcenti –
jau atklājās isfilmās, kurās viņš bija iesildījis roku pirms savas pirmās
lielfilmas "Sitkoms". Tajās atrodams tas paņēmienu un stila concen-
trāts, ar ko vēlāk asociēsies Fransuā Ozona vārds.



"Vasaras kleita"
kļūst par vitālu
Ozona radošās,
arī seksuālās
patības
apliecinājumu.



Sirila Kolāra "Mežonīgās naktis" ir no AIDS
mirstošā jauna franču režisora autobiogrāfisks
vēstījums. Kolārs (no labās) mirst dažas dienas
pirms tam, kad "Mežonīgās naktis" tiek
atzīta par gada labāko franču filmu.

AIDS ēras nervozitāte Ozonu neskar –
"Mazās nāves" varonis deklarē savu
"seksuālo nepareizību", izaicinot ģimeni.



"Redzēt jūru" – iedarbīgs trilleris, kurā galvenajā
lomā vairāku Ozona filmu aktrise un "8 sieviešu"
līdzscenāriste Marina de Vana.



"Es nevēlos taisīt korektas, buržuāziski snobiskas franču filmas. Gribu darīt pilnīgi ko citu – eksperimentēt." Šādi teksti Ozona mutē neskan pretenciozi, viņam tiešām ir skaidrs, ko viņš grib un ko negrib. 90. gados viņš pozicionē savrupību no vidējā franču kino standarta, akcentējot savu (varoņu) homoerotisko interesi, – šī motīva klātbūtne ir jūtama teju visās 90. gadu Ozona filmās: gan ismetrāžas, gan "pilnā metra" darbos. Par pirmo filmu, kurā Ozonam vairs nešķītis svarīgi kaitināt un provocēt buržuāziski snobisko filmu patērētāju, kļuvis 2000. gada drāma "Zem smiltīm", taču pagaidām – 90. gados – viņš mēģina ne tikai azartiski eksperimentēt, bet arī noskaidrot sev būtiskus jautājumus. It īpaši vienā no savām labākajām īsfilmām "Mazā nāve" (*La petite mort / A Little Death*, 1995).

"Mazās nāves" pirmais kadrs ir zidaiņa fotogrāfija ar savērkšķītu ģimīti. Aizkadrā jauna vīrieša Pola balss stāsta, ka viņš piedzimis, tēvam promesot. Māte nosūtījusi tēvam dēla pirmo fotogrāfiju, kuru saņemot tēvs reaģējis ar vārdiem: šis mazais briesmonis nevar būt mans dēls. "Vai es esmu skaists? Nofotografē mani!" – tie ir nākamie Pola vārdi, viņš šo stāstu tikko ir stāstījis savam mīļākajam, abiem gultā esot, lūdzot sevi nofotografēt viņa "mazās nāves" – orgasma – brīdī. Polam, kuru no bērna kājas ir mocījusi tēva izteiktā pretīgā frāze, piemīt apmātība – viņš fotografē sevi un savus partnerus viņu "mazās nāves" brīdī. Nākamajā rītā ieradīšies puīša māsa Kamilla – viņu tēvs ir nāves agonijā. Viņš kādreiz par mazo briesmoni nosauktu dēlu slimnīcā nepazis, dēls vēlreiz apvainosies un beidzot atriebsies: nevienam neredzot, fotografēs mirstošo, nemaņā esošo tēvu – bezpalīdzīgu, neglītu miesu, sačervelējušos dzimumorgānu maišeli, ķermeņi, kuru pamet dzīvība... "Vai tu esi jucis?" kliegs palātā ieskrējusi māsa, histēriski piesedzot guļošo, bet Pols atbildēs: arī mazam bērnam neviens neprasa atļauju, lai viņu fotografētu.

Atriebība ir notikusi – dots pret dotu, viņš ir pieķēris tēvu neglītu un bezpalīdzīgu, atriebies par apmātību pierādīt, ka viņš nav "mazais briesmonis", fotografējot savu seju "mazo nāvju" kailajā skaistumā. Vēlāk fotolampas sarkanajā gaismā Pols attīsta tēva fotogrāfijas un gluži kā Mikelandželo Antonioni filmā "Fotopalielinājums" (*Blow-up*, 1966) – filmā, kas kinokultūrā kanonizējusi fotogrāfijas tiesības ļaut ieskatīties lietu būtībā, nevis paviršā šķietamībā, – arī Ozona varonis ieraudzīs mirkli, kuru nav pamanijis, ar fotoaparātu zogot tēva bezpalīdzības kadrus slimnīcas palātā. Mirstošais tēvs ir atvēris acis – to fiksējis kamera. Tās iznirst no nekurienes uz glancētā fotopapīra. Iespējams, šajā sekundes desmitdaļā viņu abpusējā piedošana ir notikusi. Tikai divu kailu, neglītu dzīvības mirkļu – dzimstot un mirstot – tuvplānu starpā ir tēva un dēla nenotikusi satikšanās mūža garumā.

Ja gribat, "Mazajā nāvē" vēl var manīt jauneklīgu deklarativismu – filmas varoņa tekstos par "buržuāzisko ģimeni" un homoseksualitāti kā tai nepieņemamu normu (māsas un brāļa dialogs kafejnīcā). Tomēr Ozons izvairās ieslīgt klaji apsūdzošā intonācijā, viņa filma meklē atbildes uz lielajiem jautājumiem: dzimšana un nāve, būtība un šķietamība, tēvi un dēli...

Divu pārējo Ozona populārāko īsfilmu "Vasaras kleita" (*Une robe d'été / A Summer Dress*, 1995) un "Redzēt jūru" (*Regarder la mer / See the Sea*, 1997) darbība tiek izspēlēta jūras krastā – "dekorācijā", kas saistās ar kādu dramatisku Fransuā Ozona bērnības pārdzīvojumu un vēlāk kļuvis par dramaturģisko atspēriena punktu viņa filmai "Zem smiltīm", ko mēdz dēvēt arī par viņa pirmo brieduma darbu. "Vasaras kleita" drīzāk uztverama kā buržuāzisko ģimeni kaitinošs nieks par gadījuma rakstura seksuālo attiecību trio jūras krastā – mīļākie (viņš un viņš) un piedzīvojumu meklētāja jauna meiča. Ozons jau atkal filmē glītu, jaunu puīšu ķermeņus un vienam no viņiem liek ļauties gadījuma sakaram ar uzstājīgu meiču pludmalē, tikt apzagtam un, jau meičas dāsni dāvātā kleitā tērptam (pliks uz māju nebrauksi), uzkurināt kaisles dzirksti savā draugā. Tieši šī filma Ozonam savā laikā atnes virkni balvu dažādos festivālos, un Francijā kā 1997. gada labākā ismetrāžas filma tā tiek nominēta "Cēzaram", ko gan neiegūst. Interesantākais šajā "erotiskajā niekā pie jūras" ir statiska epizode, kas tik ļoti atgādina teātra skatuvi, un muskuļota jaunekļa deja, atdarinot kabarē primu, saldas dziesmas pavadījumā uz vasarnīcas terases – iedomātās skatuves. Teatrālisma princips ne vairs kā garāmejošs motīvs, bet konsekvents paņēmieni vēlāk tiks izspēlēti gan Ozona dramatiskajā filmā "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes / Water Drops on Burning Rocks*, 1999), gan saldumsaldajās "8 sievietēs".

1997. gadā tapusi "Redzēt jūru" apgāž pieņēmumus, ka Ozons vēlas vien niekoties ar vidusmēra pilsoņu kaitināšanu, piemēnot (kaut garāmejojot) minoritāšu motīvu ikkatrā no savām filmām, kas uzņemtas līdz "Zem smiltīm" – drāmai par piecdesmitgadīgas sievietes pēkšņo vientulību. "Redzēt jūru" – tā ir filma par jaunu māmiņu ar mazu bērneli, kuri atpūšas vasarnīcā jūras krastā. Šajā gruntsgabālā savu telti uzbūvē kāda gados jauna klaidone, vārdā Tatjana (Marina de Vana, kas spēlē arī Ozona "Sitkomā"). Filmai piemīt laba trillera kvalitātes, kaut gan tās žanrs netiek atšifrēts gandrīz līdz pašam finālam. Ozons šķietami askētiskās un ikdienišķās ekrāna norises (sievietes pamazām satuvinās, kopā tiek dzerta rīta kafija, plāpāts par šo un to, klaidonei tiek lūgts pieskatīt bērnu, galu galā – pēdējā naktī pirms aizņemtā vīra ierašanās no Parīzes jaunā sieviete tiek uzaicināta no telts dārza stūri pārnakšņot mājā) piesātina ar gandrīz fiziski jūtamam spriedzi, ļaujot vēl tikai nojaust, ka klaidones ierašanās



Šķietamība un būtība – idilliskās franču ģimenes fasāde filmā "Sitkoms" aiz sevis slēpj bailes, kompleksus, dziņas un samaitātību.

nav nevainīga sagādīšanās. Viņai ir sava traģēdija un baisi mērķi. Nozagt bērnu, nogalināt sievieti. Pēc filmas "Redzēt jūru", kas izmeta loku pa starptautisku festivālu apriti (no Lokarno līdz Ņujorkai), Ozons sāk strādāt pie sava pirmā pilnmetrāžas darba, pagaidām atmetot ar roku gan tikko spoži pierādītajai spriedzes radīšanas prasmei ("Redzēt jūru"), gan drāmas formā risinātai eksistenciālo jautājumu noskaidrošanai ("Mazā nāve").

"Pilnajā metrā" Ozons debitē ar ciniski sirreālu komēdiju "Sitkoms", kurā ķeras pie ragiem savam lielākajam bubulim – buržuāziskās ģimenes institūcijai, kuras rašanās vēsturē neiztikt bez paša Ozona bērības pieredzes. "Sitkomā" jeb "Situāciju komēdijā", ja izmantojam šī TV iemīļotā jokplēšanas žanra nosaukumu, Ozons sprēgāt sprēgā vēlmē saplīkēt soliduma un stabilitātes modeli, ironizējot par morāles un ģimeniskuma pamatvērtībām, turklāt izvēloties situāciju komēdijas žanram raksturīgus spēles noteikumus.

Pats Ozons uzskata, ka viņa filma "Sitkoms" ir apzināts eksperiments, sakulojot neiespējamu žanru kokteili. "Man patīk miksēt žanrus – melodrāmu, porno, ģimenes filmu..." Idilliskās franču ģimenes slēptā būtība izgāžas kā tāds pārplis atkritumu maiss pēc mazas baltas (mājas) žurkas parādīšanās ģimenes savrupnamā, ko atnesis tēvs. Nekas vairs nav kā agrāk...

Dēls – nikulīgs, kompleksains teicamnieks – kļūst par narcisisku skaistuli ar homoseksuālu orientāciju, viņa māsa – par sadomazohisti, kas sevi apzināti padara par invalidi, bet māte, mēģinot atgūt "vīriešu milā" zūdošo dēlu, ķeras pie asinsgrēka "metodes". (Ozons droši vien būtu lepnis, ja incesta faktā tiktu saskatītas paralēles ar itāļu kino "lielā vaļa" Lukīno Viskonti drāmu "Dievu mīktrēslis"

(La caduta degli dei, 1969), kurā mātes un dēla attiecības bija viens no šokējošākiem elementiem vēstījumā par nacistiskās ideoloģijas sagrauto ģimeni (sabiedrību) 30. gadu Vācijā.) Ozona "Sitkoms" nepiedāvā iemeslu globāliem vispārinājumiem, un nav jau arī nekā globāla, ko secināt par franču sabiedrību 90. gadu vidū, vien fiksēt, Ozonaprāt, totālo buržuāziskās ģimenes vērtību sairšanu, kuru piesedz solīda pieklājības maska, īpaši neanalizējot nedz iemeslus, nedz likumsakarības. Togad viņš nebija vienīgais "jaunais un niknais", kas bija ķēries pie globālās "ģimenes krīzes" konstatācijas.

1997. gadā, kad uzņemta filma "Sitkoms", tapa arī Ozona vienaudža un Larsa fon Trīra kolēģa, "Dogmas" manifesta parakstītāja dāņu režisora Tomasa Vinterberga filma "Svinības" (*Festen, 1998*), kurā cits jauns režisors, citā stilistikā – ne vairs parodējot lētu TV produkciju stilu, kā to dara Ozons, bet gan izmantodams "Dogmas" vizuāli brutālo, nervozi subjektīvo izteiksmes veidu – izrēķinājās ar ideālo dāņu ģimeni, atmaskojot to visos pasaules grēkos, pedofiliju ieskaitot.

Kaut gan atšķirīga ir abu filmu stilistika, tomēr tuvība jaušama to ciniskajā, makabri ironiskajā intonācijā. Dānis Vinterbergs, kurš savu "šausmu stāstu" par "skeletu, kas atrodas katras ģimenes skapī" risināja tobrīd kinopasaulē tik kāri uztvertajā "Dogmas" stilā, pat tika pie mazas balvas katra kino cilvēka sapnī – Kannu festivālā 1998. gadā. Turpat – nevis konkursā, bet gan necilākā skatē – tika rādīta arī Ozona filma "Sitkoms", kautri novācot delverīgo

"Kriminālie miļākie" – parafrāze gan par amerikāņu kino modes tendencēm, gan par pasaku "Ansītis un Grietiņa".



"debitantu" no acīm. (Publicitāte, kas tiek veltīta konkursa filmam, kā dāņu "Svinībām", un otrā ešelona skatē redzamam darbam, nav salīdzināma.) Ozonam bija acimredzams iemesls aizdomām, ka tēlam, kādu Kannu festivāls vēlas radīt par franču kino, viņa izteiksmes stils tobrīd nav tas pieņemamākais.

Pēc "Sitkoma" atskan balsis, kas Ozona izteiksmes veidu salīdzina ar sirreālā ironista, "buržuāzijas diskrētā šarma" un diskrēto fobiju analizētāja spāņa Luisa Bunjuela rokrakstu. "Sitkomā" Ozons savas filmas grēcīgo un netikumus sapinušos ģimeni aizsūta pie visiem velniem, uzspirdzinot kopā ar tās apdzīvoto namu. Tādējādi viņš pievienojas visiem tiem režisoriem utopistiem, kas izdzīvojušus attiecību modeļus vismaz savu filmu robežās atļaujās nosvilināt no zemes virsas – uzspirdzinot, izvēpējot...

Naivi? Ne jau Ozons pirmais, ne pēdējais izvēlas sprādzienu kā vienīgo iespējamo dramaturģisko atrisinājumu. To darijuši gan Mikelandželo Antonioni savā sociālajā utopijā *Zabriskie Point* (1970),

kurā konfrontēja 60. gadu beigu jaunatnes protestus ar patērētāja-biedrības kanoniem, gan Ozona gadus daudz vecākā kolēģe Katrīna Breijā savā sievietes seksualitātes meklējumu apmātājā filmā "Romance", kur ar sprādzienu uz viņpasauli tiek aizsūtīta "dzīvei nederīgā" virieškārtas būtne.

Starp citu, oficiālajā Kannu festivāla konkursa skatē neviena no Ozona filmām nav pabijusi arī līdz šim, tādējādi kalpojot kā ilustrācija paša Fransuā sacītajam, ka viņa filmas (tomēr) ārzemēs tiekot daudz augstāk novērtētas nekā savās mājās. Šo viņa izteikumu "derīguma termiņš" beidzas ar 2000. gadu, un arī līdz tam Francijas "nemīlestības" režīms ir visai maigs. Viņa filmas tiek finansētas Francijā, tur tiek izrādītas nākamās filmas, kas seko "Sitkomam", – "Kriminālie miļākie" un "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem". Abas tās izmet atzīstamu loku pa lielākiem un mazākiem festivāliem. Jā, Kannas pagaidām viņu ignorē un iztur savu stāju joprojām, taču cik nu vairs ilgi...

90. gadu beigās Ozona "autsaidera" statusam bija vēl kāda vārga motivācija, toties 2000. gads leknī iezīmē šī statusa maiņu. "Zem smiltīm" izpelnās viņa pirmās "pieaugušā Ozona" drāmas reputāciju, tā ir pirmā filma, kurā viņš ignorē iemīļotos homoerotiskos motīvus, radot drāmu par pusmūža sievieti. Viņa nākamais darbs – 2002. gada postmoderni izknibinātais šļāgeris "8 sievietes" – tikpat labi var tikt dēvēts par saldu ledeni, kuru pirmais atļāvās nosūkt Francijas premjers, rikojojot svinīgas pusdienas 2002. gada sākumā par godu Fransuā Ozonam un viņa filmas astoņām sievietēm, teju pilnam franču aktrišu – leģendu komplektam.

"Kriminālie miļākie" tapa vēl Ozona pārejas procesā no provocējoša "margināļa" līdz oficiālam milulim. Tā ir filma, kuras sižeta aizmetni Ozons atradis kādā avižrakstā, piedāvājot parafrāzi gan par amerikāņu režisora Olivera Stouna filmu "Dzimuši slepkavas" (*Natural Born Killers*, 1994) modeli, gan par brāļu Grimmu pasaku "Ansītis un Grietiņa". Divu provinces jauniešu Lika un Alises pieredze, nolemjot noslepkavot savu klasesbiedru Saidu, kurš it kā izvarojis Alisi, pārtop makabrā vēstījumā par tīņu varmācību, sievietes manipulācijas tieksmi (Alise stāstu par izvarošanu ir izdomājusi), abu "dzimšo slepkavu" nolēmētību ar Saida liķi, no kura viņi nespēj atbrīvoties, un perversa mežaveča ("Jaunās raganas") uzrašanās, kurš soda jaunuļus, gan turot tos vienā pagrabā ar Saida liķi, gan seksuāli izmantojot pakļāvīgo Alises manipulācijas upuri – Liku, kurš pārprastā veidā vēlējās atriebt savas draudzenes godu.

Žanru miksējuma ziņā – farss, pasaka, krimināla drāma – Ozons uzkuļ vēl neiespējamāku kokteili nekā "Sitkomā". "Kad es sāku filmēt, nekad sev neizvirzu mērķi šokēt vai provocēt publiku. Es filmēju stāstus, kurus pats izdomāju, bet katru reizi cenšos aizurķēties

lidz būtībai, līdz parādības saknei," – tā izsakās Ozons. Kāda ir parādību sakne "Kriminālajos mīļākajos"? Fantāzija par krimināl-hronikā izlasītu faktu (krimināl-hronika, starp citu, bija dāsns sižetu piegādātājs arī 50.–60. gadu "jaunā viļņa" autoriem)? Refleksija par amerikāņu kino kultūras 90. gadu paraugiem – asiņainajām *road movies*, kuras varoņi ir jauni un dzimuši nogalināt, – no Olivera Stouna "Dzimuši slepkavas" līdz Grega Araki "Doom paaudze" (*Doom Generation*, 1995)? Vēstījums par sievietes "degradējoši destruktīvo būtību", par kuru morālāks izrādās pat mežavīrs/maniaks? Ozons izlavierē no striktām atbildēm, izmetot provokatīvus jautājumu āķus un būtībā palikdams citātiem blīva farsa līmenī.

Nākamā filma "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" (pirmais Ozona darbs, kas ilgi un pamatīgi ticis izrādīts Rīgā) kļūst par kvalitatīvu soli režisora karjerā. Daudziem tieši šī Ozona filma, ar kuru viņš atzīmējās 2000. gadā Berlīnes starptautiskajā festivālā, iegūdamas balvu "Tedijs" (geju un lezbiešu žūrijas balva, kura ir vismaz tikpat cienijama kā jebkura Berlīnes festivāla satelītbalva, vai to piešķir kristieši, kinokritiķi vai homoseksuāļi), kļūva par iemeslu atklājumam, vārdā Fransuā Ozons. Tieši pēc šīs filmas Ozons no savdabīga, tomēr relatīvi mazpazīstama režisora zibenīgā ātrumā ieņēma lielo festivālu zvaigznes statusu. Par to liecina arī pavisam sadzīvīgs fakts – 2000. gadā filmas "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" pirmizrādē zāle bija korekti patukša, bet divus gadus vēlāk viņa "8 sievietes" turpat Berlīnē bija viena no gaidītākajām sensācijām ar stāvgrūdām pārpildītām zālēm.

Kas tad bija noticis divu gadu laikā?

Ozons darbam "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" izvēlas vācu kinorežisora – alkaini dzīvojušā un alkaini strādājošā (43 filmas 37 mūža gados) Rainera Vernera Fasbindera agrīnu lugu, ko pārvērš smeldzīgā, vienlaikus teatrāli nosacītā un emocionālā traģikomēdijā par mīlestības būtību – vēlmi pakļaut, dominēt, nenovēršami iznīcinot savu jūtu objektu. Ozons preparē četrus cilvēkus – divu vīriešu un divu sieviešu – attiecības kādā 70. gadu sākuma Vācijas dzīvoklī. Viens no vīriešiem – padzīvojis, samaitāts un izkurtējis tips, vārdā Leopolds, otrs – jauns puika, romantiski iemīlējis tikpat jaunā, vitālā meičā (Ludivīne Saņē – jauniņa aktrise, kas nu filmējas jau trešajā Ozona filmā). Šī meiča un vēl kāda būtne Vera (amerikāņu aktrise Anna Tomsonē, kas kļuva populāra ar vientuļu, neirotisku trīsdesmitgadnieču lomām režisora Amosa Koleka filmās) – slaida sieviete ar aizlauztības un traģisma zīmi sejā – ir četrtnes "sievīškā puse". Vera gan ir transseksuālis, kas kādreizējo jūtu vārdā pret Leopoldu ir mainījusi dzimumu.

Šo četrtni Fasbinders sacerējis 19 gadu vecumā, te daudz viņa paša autobiogrāfisku motīvu, kas izrādījušies atpazīstami pieredzē arī

Ozonam. Fasbindera lugu Fransuā Ozons pamanīja kādā Parizes teātrī, turklāt aizrautīgi smējās izrādes laikā – gan vienīgais zālē. Tad atrada oriģinālu vācu valodā un pārtulkoja to vēlreiz, lai piedotu materiālam, viņaprāt, trūkstošo "glanci" un valodas poētismu.

Ozons savas filmas jēgas formulu mīl ietilpināt tēzē: vēlme dominēt citam pār citu ir jebkuru cilvēcisko attiecību pamatmodelis, bet sekss ir šī modeļa visnepastarpinātākā izpausme.

Ozons dievina teatrālismu – ne teātrī, tur viņš parasti aizmiegot, bet gan kino, kam kā mākslai, šķiet, vajadzētu paniski baidīties no pārmētiem "tas jau tāds teiāteris". "Ūdens pilienos uz nokaitētiem akmeņiem" viņš atļaujas spēlēt puņķainsaldu vācu šlāgeri "Sapnis" (autentiska filmas norises laika – 70. gadu – melodija), saviem četriem varoņiem liek nolēkāt naivu diskodeju, frontāli vērsoties pie skatītāja, kā piebilstot – tas viss jau tāda izrāde. Pēc tamlīdzīgas deklarācijas novest filmu līdz traģiskai kulminācijai (jauniņais Francis kapitulē rafinētajā ciniņā, izdarot pašnāvību), bet skatītāju – līdz emocionālam līdzpārdzīvojumam ir augsta meistarība.

Arī "Ūdens pilienos uz nokaitētiem akmeņiem", kā visās Ozona filmās, ir daudz paša pieredzes, atmiņas par pirmo ārzemju ceļojumu bērnībā kopā ar vecākiem uz Vāciju, Hamburgu, 70. gadu sākumā, kad tur skanēja tieši šādi šlāgeri, meičas valkāja tieši tik seksīgi piegulošus džemperīšus un bezkaunīgi neveiklu mini, bet vīri tērpās baltās "bitlokvās", nekautrējoties no akcentētajiem alus vēderiņa apaļumiem.

Ozons nekur netiek prom no savas bērnības, par kuru dažādiem intervētājiem stāsta atšķirīgus pekstiņus, iespējams, pat sapinoties versijās. Piemēram, versijā, ka viņa tēvs ir ietekmīgs bankieris, bet dēla ironiskā izrēķināšanās ar buržuāziskām vērtībām – gluži vai sacelšanās pret ģimeni un "dzimtas godu". Realitāte ir askētiskāka – viņa tēvs ir "tikai" skolotājs, arī mamma – skolotāja. Viņš ir vecākais un bijis dauzonīgākais no ģimenes četriem bērniem. Filmās vecāki viņam nav jāvuši skatīties, tāpēc arī lielā kāre uz kino. Kāre par spīti. Ja vēl piebildīsim klasisko frāzi, ko raksta Ozona biogrāfijās: audzināts katoliskā garā, – veidojas gluži vai jau bērnībā filmrežijas izcilības liktenim nolemtā portrets. Gan Hičkoks, gan Bunjuels, kuru uzvārdi tiek piesaukti, meklējot Ozona filmu ietekmes, par meistariem tapuši, spītējot bērnībā iekaltām dogmām un apstrīdot tās visa mūža garumā.

Arī impulss drāmai "Zem smiltīm" – filmai par sievieti, kuras ideālais skatītājs ir tieši sieviete, – nāk no Ozona bērnības. Skaista un tīra bilde: jūra, zila debess, pludmale, vasara, sieviete, vīrietis. Pēc tam tikai sieviete. Līdzīgu epizodi Ozons pieredzēja savā bērnībā Francijas ziemeļos, kur ģimene ar četriem maziem bērniem vaļojās pludmalē līdzās padzīvojušu holandiešu pārim – dienu, divas,

nedēļu. Holandiešu kundze lasa grāmatu, viņas vīrs dodas peldētis. Viņš neatgriežas.

Ozons sastindzis vērojīs, kā sieviete izmisumā aizskrien ar sava vīra drēbēm. Pēc tam vīrs jūras lidotājs helikopters, meklējot vīrieti. Notikušais Ozonu satriecis, viņš atteicies peldētis, bet šī epizode pēc daudziem gadiem kalpojusi kā atgrūšanās punkts drāmai "Zem smiltīm", kurā izspēlētas fantāzijas par to, kas tālāk notika ar šo sievieti un vai kāds jekkad atrada virieša ķermeņi...

"Zem smiltīm" sākas ar rimtu, lēnu priekšspēli: laulāts pāris pusmūžā. Viņš – smagnējs, omulīgs, viņai, Marijai, piemīt britu aktrises, reiz izaicinošu filmu zvaigznes Šarlotes Remplingas lēni vīstošais skaistums, ko pavada gan 70. gadu kulta filma "Nakts portjē" (*The Night Porter*, 1974, rež. L. Kavāni) (bijušās koncentrācijas nometnes ieslodzītās un viņas mocītāja sadomazohistisko attiecību stāsts), gan vēl viena tabu tricīnātāja – japāņu Nagisas Osimas Francijā tapušās filmas "Maksis, mana mila" (*Max, mon amour*, 1986) (diplomāta sievas un šimpanzes flirts) slava.

Viņi atbrauc uz kūrortu, iekārtojas vasarnīcā, vāra spaģeti, saļej glāzēs vīnu. Ozons lēni un pamatīgi izrāda šos nenozīmīgos sadzīves rituālus, nevilšus piešķirot tiem daudznozīmību un spriedzi (līdzīgi kā īsfilmā "Redzēt jūru"), – tās ir viņu abu pēdējās kopējās vakariņas, bet viņa to vēl nezina. Varbūt viņš nojauš? Viss turpmākais ir kā toreiz bērnībā – jūra, saule, pludmale. Vīrs, kurš ieiet jūras vilņos, laiks, kas velkas nejēdzīgi ilgi, un viņas atskārsmes, ka noticis kas nelāgs. Apjukums, izmisums, histērija. Viņš neatgriežas. Marijai ir sākusies cita dzīve – vientulībā, realitātē un iedomu pasaulē, kurā viņu ne reizi vien apciemo vīrs. Parādoties, uzrunājot, uzmundrinot Mariju, kura mēģina dzīvot tālāk viena, arī satiekies ar kādu citu vīrieti, aprast ar vientulību.

Ozons tā arī neatbild uz jautājumu, vai tās ir Marijas iedomas, sakairinātie nervi, vai tiešām kāds viņas vīram piešķīris pārcilvēcīgas spējas te izzust, te parādīties, lai pārbaudītu, kā šī sieviete dzīvo, kuļas, kūņojas, izsviesta no ierastās inerces, kā viņa mēģina noskaidrot pati sev – kā un kā vārdā dzīvot tālāk, kā un kā vārdā dzīvojusi līdz šim.

Filmā bija lieli panākumi – tā bija 2001. gada Eiropas labāko filmu "sarakstos", Fransuā Ozons tika nominēts 2001. gada labākā Eiropas režisora balvai (to gan saņēma Žans Pjērs Ženē par "Amēliju") un Šarlote Remplinga – Eiropas labākās aktrises balvai (tā tika Izabellai Ipērai par "Klavierskolotāju" (*La pianiste*, 2001)). Ozons varēja sākt kolekcionēt kritiķu atziņas, ka "Zem smiltīm" autors vairs nav lecīgais puisēlis, kurš perfekti pārzina kino vēsturi, citē un ironizē uz nebēdu, jaucot robežas starp drikst un "varbūt tomēr labāk nevaļag", bet dzīvesgudrs talants, kurš pirmo reizi izspēlē stāstu, kas uz

viņu – viņa kaislībām, kompleksiem, atkarībām – attiecas visai nosacīti. Paša Ozona deklarētais princips: "Lai dzīvē kaut ko atskārstu, ir jānolaižas ļoti zemu," – šķiet kā balss no viņa pagātnes, kas vairs neattiecas uz laiku, kad top "Zem smiltīm".

Vēl divaināk šī Ozona tēze izskan viņa 2002. gada filmas "8 sievietes" kontekstā, kuru filmējot viņa rīcībā ir ne tikai 10 miljoni dolāru budžets (iespaidīgi Eiropas filmai), bet arī astoņas franču spožākās aktrises, viņu vidū – Katrīna Denēva, Izabella Ipēra, Emanuela Beāra, Fanija Ardāna un franču kino leģenda Daniela Darjē. Turklāt tās pirmizrādes sakarā Ozonu ar visām viņa astoņām "puķēm" ("8 sieviešu" titri apspēlē katras varones līdzību ar kādu ziedu) uz svinīgām pusdienām bija aicinājis Francijas premjerministrs.

"8 sievietes", šķiet, dāsni ļaujas citātu un paralēlu izķibināšanai – te jaušama amerikāņu un arī franču kino 50. gadu elpa, arī pati ideja uzņemt filmu tikai un vienīgi ar un par sievietēm Ozonom radusies, vēlreiz noskatoties klasisko amerikāņu Džordža Kjūkora filmu "Sievietes" (*The Women*, 1939). Taču viņa plānus veidot franču "rimeiku" amerikāņu filmai (apvēršot ierasto Holīvudas kāri baroties no veiksmīgiem franču filmu sižetiem) pārsvitro fakts, ka tiesības uz lugu, kas ir Kjūkora filmas pamatā, ir aizņemtas (tās pieder Džūlijai Robertsai un Megai Raienai). Tā vietā Ozons ekrānizē savu atradumu – 1960. gada franču krimināldrāmu "8 sievietes", kuras autors ir Robērs Tomā, nu jau aizmirsts franču dramaturgs, kurš tā arī nesagaidīja savu zvaigžņu stundu. Vienu no viņa lūgām vēlējas ekrānizēt arī Hičkoks, taču šiem plāniem svitru pārvilkā Hičkoka nāve. "8 sievietēs" ir daudz tipiska Ozonom – teatrālisms, stilizācija, kuras mērķis, Ozonu citējot, "ir uzsvērt sievišķīgu skaistumu un izsmalcinātību", kam jāpierāda "cēlo dāmu" slēpto dziņu absurds.

Luga piedāvā vēl dažus labus Ozona iemīļotus motīvus – ideālas ģimenes totālu kompromitēšanu: vai visām no astoņām sievietēm – kundzēm, meitām, māsām, kalponēm – ir bijis iemesls nogalināt ģimenes vienīgo vīrieti. Korektuma plīvurs šķīst švirkstēdams, dāmas rosīgi meklē slepkavu savā vidū, un Ozons atkailina šo dāmu grēkus un provocē instinktus, izspēlē smeldzīgas retrodziesmas, katrai no varonēm veltot kādu īpašu 50. gadu stilā aranžētu priekšnesumu. Iespējams, gan diskutējot, gan turpinot dāņa Larsa fon Trīra ar "Dejotāju tumsā" (*Dancer in the Dark*, 2000) aizsākto Eiropas mūzikla reanimēšanas darbu. Ozons negrasās rīkot revolūciju uz Eiropas mūzikla paputējušās tradīcijas kauliņiem (tik vien, cik franču kino 50.–60. gadu pieredze), drīzāk gan atzities sirsnīgās simpātijās un smelt no "bagātību pūra" citējot, ironizējot...

Taču, lai kā Ozons taisnojas (un tas izklausās tieši tā), ka nesaprotot tos, kuri jūtas vilušies, salīdzinot "8 sievietes" ar viņa drāmu "Zem smiltīm", jo "komēdija esot daudz grūtāks žanrs nekā drāma un



Ozona paša pieredze, satikusies ar vācu režijas skandālista Rainera Vernera Fasbindera jaunībā rakstīto lugu, summējas apzināti teatrālajā un dramatiskajā filmā "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem". Lomās – Ludivine Sagné, Maliks Zidi, Anna Tomsone, Bernārs Žirardo.



Šarlote Remplinga filigrānākajā un dramatiskākajā Fransuā Ozona darbā "Zem smiltīm", kas kļūst par 2001.gada vienu no Eiropas pamanītākajām filmām. Nekādas ironijas.

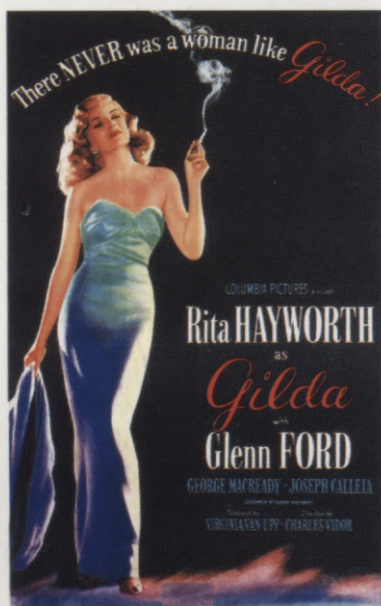




Amerikāņa Džordža Kjūkora "Sievietes" – dāsns ierosmju avots Ozona "8 sievietēm".

smidināt esot daudz grūtāk nekā raudināt", "8 sievietes" daudz vairāk atgādina "vecu" Ozonu. Nešpetno, ironisko puišeli, kurš kāri un dzirkstoši piesauc klasiku – gan amerikāņa Vinsentes Minelli mūziklus, gan franču 50. gadu Žiljēna Divivjē un Kloda Otāna-Larā melodrāmas – un tvīksmīgi tiksmīnās par citātiem ar ciltsrakstiem, piemēram, liekot Fanijai Ardānai imitēt leģendāro Ritas Heivortes deju – "striptizu" – ar cimdiem amerikāņu kulta filmā "Gilda" (*Gilda*, 1946), vai kalponei Emanuelas Beāras atveidā valkāt seksīgus šņorzābakus – fetišista pielūgsmes objektu Luisa Bunjuela filmā "Istabenes dienasgrāmata" (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964).

"8 sievietes" – franču kino vēsture sejās un leģendās.



Ritas Heivortes Gilda kļuvis par ikonisku tēlu gluži tāpat kā viņas izpildītais "striptizs", kura laikā Heivorte novelk tikai cimdus. "8 sievietēs" deju no "Gildas" imitēs Fanijas Ardānas varone.





Viņš spārda ilūziju par laimīgas ģimenes iespējamību, provokācijā iesaistot franču kino "augstākā aktierešelona" sejas – Denēvu, Ardānu, Ipēru, arī Danielu Darjē (kā dzīvu sasaisti ar 50. gadu franču kino tradīciju). Viņš nemulst, liekot divām no viņām – Denēvai un Ardānai – visai samocīti ļauties lezbiskas tvīksmes mirklīm, Izabellai Ipērai pašparodēt viņas 2001. gada izcili nospēlēto klavierskolotāju austrieša Mihaela Hanekes tāda paša nosaukuma filmā un Beāras varonei (filmā – lezbietei un nelaiķa mīļākajai vienlaikus) pielūgt Romijas Šneideres fotogrāfiju, līdzīgi kā to bērnībā darījis pats Ozons, apgalvodams, ka uz bildes redzama viņa māte.

Piederu pie tiem, kas Ozona "8 sievietes" drīzāk uzskata par saldkaislu atriebi Francijas "smalkajai sabiedrībai", kura 90. gadu sākumā Ozonu labprātāk ignorēja. Un arī atkāpšanos no "Zem smiltīm" askētiskās un dramatiskās ietilpības. Tiesa gan – vēl 2000. gada rudenī Ozona teiktie vārdi: "Francijā mani mil daudz mazāk nekā ārzemēs," – pēc "8 sievietēm" vairs neatbilst patiesībai – filma kļuva par hitu Francijā, guva labu peļņu, arī Berlīnes festivāla balvu par labāko aktrīšu ansambli. Ko Ozons, kurš 90. gados lepnī paceltu galvu nesa franču kino "nešpetnā puisēna" slavu? Viņš ir piespiedis ar sevi un saviem eksperimentiem rēķināties pat tos, kuri to labprāt nedarītu.



Emanuela Beāra "8 sievietēs" tērpta līdzīgi kā Žannas Moro istabene Luīsa Bunjuela "Istabenes dienasgrāmatā". Abas liek šķīst savu saimnieku noslēpumiem.



MĪLESTĪBA KĀ DIVU DARBS

Saruna ar
Fransuā Ozonu
Vīnē
2000. gadā.*

Vīnes "Hiltona" korektais, bet bezpersoniskais numurs un jauneklis, smaidīgs neliela auguma puisis Fransuā Ozons, kurš tobrīd izgaršoja filmas "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" riņķošanu pa zīmīgu un mazāk nozīmīgu Eiropas festivālu loku. Kā jau tas piedienas, Ozons paguvis apaugt ar preses sekretāru, publicistu u.c. "aparātu", kas, šķiet, aicināti ne tikai sekot filmas publicitātes nodrošināšanai, bet darīt visu iespējamo un neiespējamo, lai katrs intervijas kārotājs pārdzīvotu vētrainu emociju gammu un izjustu milzu gandarījumu, beidzot aizticis līdz iekārotajam objektam. Viens no šī "aparāta" bija izdomājies, ka Ozons angļiski nerunā un, ja runā, tad tik daudz, lai pasūtītu krogā alu. Tāpēc, ja neprotat franču valodu, jums ar Ozonu nav pa ceļam. Tulks? Tā jūsu problēma, gribat – meklējiet! Negribat – nemeklējiet! Protams, Fransuā Ozons runā angļu valodā arī ārpus alus pasūtīšanai vajadzīgajām frāzēm. Smaidīgs, sarunu biedrā ieinteresēts, tomēr neapgrūtinot sevi ar īpaši intīmām vai dziļām verbālām atklāsmēm. Tobrīd viņš tikko bija pabeidzis darbu pie filmas "Zem smiltīm", ko pats toreiz raksturoja: "Tas arī ir smags un sarežģīts love story. Esmu scenārija autors un iztieku bez inspirācijām un ietekmēm – kā gadījumā ar Fasbinderu un filmu "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem". Vīnes saruna rotē tieši ap filmu "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem".

Amerikāņu izdevums Village Voice ir rakstījis, ka "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" ir filma, kuras galvenais interese objekts ir vara, kas pavada seksuālās attiecības.

Man pašam tā ir filma par mīlestību un tās neiespējamību, par dzīvošanu kopā un neiespējamību būt kopā. Meklēju materiālu, kurā atspoguļotos arī manis paša pieredze un pārdzīvotais. Atcerējos, ka pirms pāris gadiem redzēju kādā Parīzes teātrī izrādi, kas visai precīzi atbilda manām izjūtām. Tā izrādījās Rainera Vernera Fasbinderu agrīna luga – traģiskas, rūgtas pieredzes pilna, kurā ir pārāk daudz upuru un tomēr arī daudz komiskā.

Vai gribat sevi salīdzināt ar Fasbinderu?

Ziniet, to labāk darīt jums. Bija sajūta, ka es ideāli saprotu viņa tekstus un šo tekstu jēgu. Mani vienmēr ir interesējusi dominēšanas, varas tēma. Un sekss ir lauks, kur var izpausties cilvēka vēlme pakļaut otru, nomākt, represēt. Bet Fasbinderu luga *Tropfen auf heisse Steine* (Ozons garšīgi izrunā vācisko tekstu – galu galā viņš pats vēlreiz ir iztulkojis Fasbinderu tekstu no vācu valodas, lai piešķirtu tam, viņaprāt, esošajā tulkojumā trūkstošo valodas muzikalitāti) mani fascinē tādēļ, ka tās pamattēma ir mīlestība. Lugas jēga būtībā slēpjas atziņā, ka mīlestība ir darbs, ka pie mīlestības ir jāstrādā. Lai tā būtu iespējama, ir nepieciešama divu cilvēku griba un smags darbs.

Jūs nākat no pārtikušas ģimenes. Jūsu filmās, piemēram, "Sitkomā", skats uz ģimenes institūciju ir visai cinisks. Mātes ir valdonīgas, tēvi – frustrēti un depresēti, bērni – "šausmīgi"...

Par to pārticību – kur jūs to ņemāt?

Esmu lasījis tekstus, kur jūsu tēvam ir piedēvēts baņķiera statuss...

Nav gan, protams, man ļoti žēl. Mans tētis ir profesors, skolotājs. Bet, kas attiecas uz manu ģimeni, – esmu uzaudzis klasiskā franču vidusmēra ģimenē. Vienīgais, kas, manuprāt, ir mainījies šajā institūcijā, ir tas, ka ģimenes galvas gods arvien biežāk pienākas sievietei. Vara, kas ģimenē tradicionāli ir bijusi tēvam, tagad pāriet sievietes – mātes rokās.

Jūsu filmās jaušama īpaša attieksme, ironija pret notiekošo. Vai piekritīsiet, ka jūs ir ietekmējis spāņu sirreālists un ironists Luiss Bunjuels – viņa skatījums uz pasauli?

Es milu Bunjuelu, bet... Es gan nedomāju, ka esmu tieši ietekmējis no viņa. Ironija ir arī mans skatījums, mans piegājiens šai pasaulei, pat nepretendējot to kaut kādā mērā patapināt no Bunjuela. Man patik mīkstēt žanrus – melodrāmu, porno, ģimenes filmu. Filma "Sitkoms" bija apzināts eksperiments šajā virzienā. Zinu vienu – es nevēlos taisīt korektas, buržuāziski snobiskas franču filmas. Gribu darīt pilnīgi ko citu: eksperimentēt – trakulīgi, nesātīgi, nerēķinoties ar kanoņiem un aizspriedumiem. Lai šajā dzīvē kaut ko atskārstu, ir jānolaižas zemu.

Jūsu filmās ir spilgti teatrālisma elementi. Kādas ir jūsu attiecības ar teātri?

Man nepatīk iet uz teātri, es tur parasti aizmiegu. Taču mana vājība ir teatrālas filmas – it īpaši būvēt frontālu kadru, imitējot teatrālismu. Tā ir man būtiska spēle – starp mani un skatītāju.

Cik tālu jūs ielauzāties Fasbinderu tekstā?

Mana visvardarbīgākā ielaušanās attiecas uz amerikāņu aktrises Annas Tomsones (viņa ir spēlējusī vairāk nekā 40 Holivudas filmās) varoni Veru – transvestītu, kas ierodas pie Leopolda, kuru viņa mil

joprojām un kurš viņu reiz nodevīgi pametis. Fasbintera lugā Vera ir normāla sieviete. Savukārt es atcerējos Fasbintera filmu "Gads ar trīspadsmit mēnešiem" (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) par virieti transvestītu, kas mīlestības vārdā mainījis dzimumu, cenšoties noturēt savu iemiļoto. Negribēju veidot grotesku, dīvainu raksturu – un Anna ir vienkārši lieliska Veras lomā. Viņas kustībās ir divains sāpīgums – trauša smeldze, ķermeniski vizualizētas sāpes un ciešanas. Viņa ir neatbildētas, pazemojošas mīlestības upuris.

Kad jūs pats sākāt interesēties par kino?

Vienmēr esmu mīļējis filmas. Turklāt manā bērnībā vecāki man aizliedza skatīties kino – tas vēl vairāk piešķīra tam aizliegtā augļa šarmu.

Kāpēc?

Biju palaidnīgs puika (*smejas*), briesmīgs, mani centās audzināt.

Grāmatas gan es lasīju, kādas vien ienāca prātā, tām nebija nekāda sakara ar kārtīgu bērnu literatūru – par to varu būt saviem vecākiem tikai pateicīgs.

Kā vecāki komentē jūsu izaugšanu no briesmīga puīšļa par pamanītu režisoru?

Paldies Dievam, ka visus tos briesmu darbus tu strādā kino, nevis dzīvē.

Filmas "Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem" darbība norisinās 70. gados? Ko pats atceraties no tā laika?

Tad es biju ļoti jauns. Taču man joprojām ir daudz lietišņu un suvenīru no tā laika. Mans pirmais ārzemju ceļojums bērnībā bija uz Hamburgu. Iespējams, tādēļ man gribējās, lai filmas darbība norisinās tieši 70. gados un tieši Vācijā.

Ko jūs darītu, ja apstākļu sakritības dēļ nebūtu kļuvis par režisoru?

Nezinu. Hei, varbūt man tīri labi pietāvētu friziera profesija (*smejas*).

Franču kino laiku pa laikam pasauli pārsteidz ar "viļņiem". 60. gadi nāca ar hrestomātisko franču kino "Jauno vilni", 80. gadu beigās runāja par "jauno jauno vilni". Vai jūtat kādu saikni ar šīm parādībām franču kino vēsturē, kā sajūtat sevi franču kino kontekstā?

Man patīk Kloda Šabrola filmas. Varbūt vēl Eriks Romērs, kurš savā laikā veidoja filmas uz *Super 8*, filmējot aktieru vietā savus draugus. Arī es tā kādreiz sāku. Pats sevi nekad neesmu ieskaitījis kādā kopā, nekad arī neesmu izjutis nepieciešamību pēc kopības ar kādu, lai kaut ko pierādītu vai ieņemtu savu vietu zem saules. Vai kinovēsturē. Man ir sava mazā vietīņa, es esmu viens un pats par sevi.

Vai nejutaties vientuļš?

Nē. Viss ir kārtībā. Lai gan manas filmas ir populārākas ārzemēs, nevis Francijā un tur man nav viegli atrast tām naudu.

P.S. Šis pēdējais Ozona apgalvojums ticis pakļauts derīguma termiņa beigām. Jau pēc dažiem gadiem – 2002. gada sākumā top kino vēstures reminiscencēs un saldā kičīguma iegremdētais cukurgailītis "8 sievietes"... Vai nešpetnais puīšelis Ozons sāk pielāgoties uzvedības noteikumiem augstākajā sabiedrībā? Jautājums ir atklāts.

A black and white portrait of Roman Polanski. He is shown from the chest up, looking slightly to the right of the camera with a subtle smile. He has dark, wavy hair and is wearing a dark jacket over a dark turtleneck. The background is out of focus, showing what appears to be a window with blinds and some foliage.

ROMĀNS
POLANŠKIS

Roman Polanski
(1933)

provokācijas motivācija

"Arvien neiespējamāk ir uzņemt labas filmas. Arvien mazāk kļūst neatkarīgu producentu, un parādās arvien vairāk biznesa cilvēku, kurus interesē nevis māksla, bet gan finansiālas atskaites, cipari, peļņa, ielaušanās pelnošāko filmu sarakstos par katru cenu. Viņu mērķis ir tikai viens – maksimāli plaša auditorija. Tā ir gara entropija, kuras rezultātā filmas arvien vairāk sāk līdzināties cita citai."

PIANISTS
2002

DEVĪTIE VĀRTI
1999

NĀVE UN JAUNAVA
1994

RŪGTAIS MĒNESS
1992

NEPRĀTS
1988

PIRĀTI
1986

TESA
1979

ĪRNIĒKS
1976

ĶĪNIEŠU KVARTĀLS
1974

KO?
1973

MAKBETS
1971

ROZMARIJAS BĒRNS
1968

BEZBAILĪGIE VAMPĪRU SLEPKAVAS
1967

STRUPCEĻŠ
1966

RIEBUMS
1965

BRĪNIŠĶĪGĀS KRĀPNIECES
1964

NAZIS ŪDENĪ
1962

Romāns Polaņskis ir viena no aizgājušā gadsimta pretrunīgākām, dažs pat teiktu – dēmoniskākām kinokultūras personībām. Dzimis Polijā, strādājis Anglijā, tad ASV, Holivudas mīļi ieredzēts, tur pārdzīvojis smagu traģēdiju, vēlāk pēc līdzdalības kriminālas dabas skandālā bēdzis, lai rastu mājvietu Francijā. Savās filmās maza auguma sīkstais vīrs ir uzrakstījis paša psiholoģisko traumu, arī savu kompleksu un seksuālās nepiesātinātības vēsturi. Viņš bijis vētrains 60. gadu viena no pazīstamākām, arī mitoloģizētākām figūrām. Provokators, izaicinātājs, kurš, lieki nemulsdams, rotaļājās ar sātānisma tēmu skandalozajā filmā “Rozmarijas bērns” (*Rosemary's Baby*, 1968). Iespējams, par to arī smagi samaksāja.

Par Polaņski vēl pirms pāris gadiem pieklātos runāt godpilnā, bet tikai un vienīgi pagātnes formā, un tad šajā grāmatā viņa nebūtu. Kopš 80. gadu vidus viņa vārds bija iegūlies “perifēru”, jo apsīkušu, klasiķu sarakstos. Un tur, iespējams, arī būtu palicis, ja vien nebūtu notikusi Polaņska atgriešanās pasaules uzmanības lokā ar personīgu un skaudru filmu “Pianists” (*The Pianist*, 2002).

2000. gadā žurnālisti, kas bija akreditēti Berlīnes festivālā, tika laipni aicināti uz “ārpusplāna” pasākumu vēsturiskajā Berlīnes pievārtes studijā Bābelsbergā, kur Romāns Polaņskis sniedza preses konferenci. Tieši te viņš gatavojās filmēt sarežģītu un sev zīmīgu projektu – filmu “Pianists”. Filmu par karu, holokaustu un par paša bērnības traģisko pieredzi. Sarunā ar presi režisors bija gana īgns un lakonisks, kā gariem zobiem profesionālu pienākumu pildot, taču tas reti kuru pārsteidza. Polaņska attiecības ar medijiem vienmēr bijušas sarežģītas, iespējams, arī tādēļ, ka jebkurā no preses konferencēm kāds vēlējies paurķēties tēmās, par kurām viņš kategoriski izvairās runāt, – traģiskās un skandalozās. Tādu viņa pagātnē ir daudz.

Pēc diviem gadiem “Pianists” iegūst “Zelta palmas zaru” Kannās. Polaņskis jau atkal izraisa interesi, viņš kļuvis aktuāls un reabilitējies par saviem “tukšajiem gadiem”. Bija arī neapmierinātie (tādi gan atrodas vienmēr), kas čīkstēja par “Pianista” “tradicionālismu” un pārspīlēto atzinību, ko filmai izrādījusi Deivida Linča vadītā žūrija, un kā pozitīvu piemēru minēja kanādieti Atomu Egojanu. Viņš savu “Araratu” (*Ararat*, 2002) – filmu, kas veltīta armēņu traģēdijām, – tajā pašā Kannu festivālā uzstājiģi nevēlējās rādīt konkursā. Arī tāpēc, lai nenostādītu žūriju “neētiskā situācijā”, liekot vērtēt ne tik daudz filmas spēku, cik tēmas zīmīgumu.

Polaņskim šāda problēma neeksistēja. “Ja esi Kannās, ir jāpiedalās sacensībā,” viņš lakoniski motivēja. Un viņam ir sava taisnība – gan subjektīva, gan objektīva. Pirmkārt, “Pianists” ir

viņa būtiskākais darbs – filma, ko viņš gribējis uzņemt visu mūžu, otrkārt, tās skarbums un izteiksmes spēks ir neapstrīdams.

Savā ziņā ar “Pianistu” Romāns Polaņskis ir samaksājis lielos rēķinus, viņš filmējis darbu par savu bērnību, savas tautas vēsturi, nebūdams formāli autobiogrāfisks, – “Pianista” sižeta pamatā ir tikai nesen izdotās poļu komponista Vladislava Špilmana atmiņas. Polaņskim filma kļuva gan par savveida grēku izpirkšanu, gan darbu, ar kuru viņš atgriezās Polijā. Tās zemes pieredzē un vēsturē, kuru viņš pameta pēc spoža karjeras sākuma.

Polaņskis piedzima Parīzē 1933. gadā, tomēr savas bērnības lielāko, vēl Otrā pasaules kara netraucēto daļu viņš kopā ar vecākiem pavadīja Krakovā. Te viņam nācās piedzīvot arī kara un holokausta ārpātu. Kad Polaņskim ir astoņi gadi, koncentrācijas nometnē iet bojā viņa māte, drīz tur nokļūst arī tēvs, bet puīšelis kā par brīnumu izbēg no Krakovas geto. Viņš bēguļo pa Polijas laukiem. Šis laiks neatgriezeniski ir ietekmējis Polaņska pasauluzskatu un vēlāko totālo nerēķināšanos ar atļautā/aizliegtā nosacijumiem. Pēc astoņu gadu vecumā piedzīvotajiem vācu karavīru sadistiskajiem “jokiem”, izmantojot notverto puīšeli Polaņski (toreiz Liblingu) par dzīvo mērķi, nav īpaši jāpūlas meklēt motivācija, kādēļ pēc gadiem tieši Polaņskis kļūst par “Rozmarijas bērnu” (trillera, kam nereti pārmests bezkaunīgs flirts ar sātānismu) režisoru. Astoņu gadu vecumā viņš bija pieredzējis savu vecāku galu (viņa tēvs gan kā par brīnumu 1945. gadā no koncentrācijas nometnes atgriezās) un pārdzīvojis pats savu nāvi. Viņš jutās brīvs un tiesīgs labā/launā, drikst/ nedrikst koordinātas savās filmās būvēt jau ar paša traģiskās pieredzes korekcijām.

Kara beigās Polaņskis atgriezās Krakovā, pārdeva ielās avīzes un alkaini sāka interesēties par “kustīgajām bildēm”. Viņa “iztikas minimums” esot bijusi viena filma dienā. Jau skolas laikā Polaņskis spēlēja teātri amatiertrupās, un viņa “istā” aktierkarjera sākās četrpadsmit gadu vecumā ar piedalīšanos populārā radiouzvedumā. Vēlāk sekoja studijas slavenajā Lodzas kinoskolā un mazas lomiņas filmās – viena no tām arī pēckara poļu kino līdera Andžeja Vajdas nozīmīgajā filmā “Paaudze” (*Pokolenie*, 1955) –, kā arī darbs Vajdas asistenta statusā.

Pirmās Polaņska patstāvīgi režisētās īsfilmās jau liecina par pārliecinošu stila izjūtu, prasmi “notvert žanru” un arī jaunā režisora savrupību poļu kino. Sirreālā īsfilma “Divi vīri ar skapi” (*Dwaj ludzie z szafa*, 1958), tai sekojošās “Kad eņģeļi krit” (*Gdy spadaja anioly*, 1959), “Resnais un kārns” (*Gruby i chudy*, 1961), “Ziditāji” (*Ssaki*, 1962) u.c. – visas tika pamanītas dažāda mēroga festivālos. Savukārt Polaņska pirmā pilnmetrāžas filma – kriminālintrigas nospriegotā psiholoģiskā drāma “Nazis ūdenī”



"Nazis ūdenī" – spriegs attiecību trijstūris uz jahtas atklātā jūrā. Vēl Polijā tapusi filma sagādā 29 gadus vecajam Polaņskim "Oskara" nomināciju.

(*Nóz w wodzie*, 1962) saņem kritiķu balvu prestižajā Venēcijas kinofestivālā un nodrošina 29 gadus vecajam poļu režisoram arī "Oskara" nomināciju.

Labākās ārzemju filmas "Oskaram" nominētais darbs tiešām demonstrē Polaņska jau nobrieduša profesionāla tvērienu, interesi par formu un psiholoģiski nežēligiem attiecību tuvplāniem. Grafiski melnbaltā filma iedzījinās spontāni radušās trijotnes – sievietes un divu vīriešu – attiecībās uz kādas jahtas: ar dzīvi apmierināts sporta komentētājs, viņa gadus daudz jaunākā sieva un gadījuma ceļabiedrs – negaidīts viesis uz jahtas, kurš izmanisies nosimulēt paša nāvi, kļūst par sievietes vienas nakts mīļāko un izzust, sagraujot šķietamo pāra harmoniju. "Nazim ūdenī" ir tāl-ejošas sekas Polaņska karjerā – viņš saņem piedāvājumu strādāt ārzemēs.

Par Polaņska debiju Rietumos kļūst Londonā uzņemtā filma "Riebums" (*Repulsion*, 1964) ar Katrīnu Denēvu galvenajā lomā. Melnbaltās, grafiski izteiksmīgās filmas pirmais kadrs ir sievietes acs (uz to norāda smalka zīmuļa svītriņa virs acs plakstiņa), ko līdzīgi kā klasiskajā sirreālisma paraugā "Andalūzijas suns" (*Un chien Andalou*, 1929, rež. L. Bunjuels) pāršķeļ gan ne bārdasnaža asmens, bet filmas titri. Sirreālas noskaņas, kas sakņojas jauniņās, skaistās manikīres (Katrīna Denēva) deformētajā pasaulizjūtā, "Riebumā" ir atliku likām. Gluži tāpat kā Polaņska prasme ar šķietami nevainīgām detaļām – vai tā būtu kliente ar kosmētisku masku skaistumkopšanas salonā, kura līdzinās liķiskam gaļas blāķim, vai truša kautķermenis ledusskapī – radīt sabiezināta riebuma spriedzi.

Pasaule, kurā nav spējīga iekļauties jaunā sieviete, Polaņska pasniegumā ir izmisīga, nevoza protesta (riebuma) cienīga. Stingri miegaini Denēvas spēlētā Kerola vēro savas klientes salonā – vecas, klirīgas, nojukušas miesas ipašnieces. Šausmas viņā iedzen sievietes un vīrieša attiecību fizioloģija, kas ik vakaru noklausāma viņas māsas un tās mīļākā izpildījumā aiz plānās sienas. Māsai dodoties atvaļinājumā, Kerolas neprāts izlaužas agresīvā pašaisardzībā. Par viņas upuri kļūst gan uzmācīgais pielūdzējs, kurš saļimst zem truliem smaga svečtura triecieniem tieši tajā brīdī, kad izteicis Kerolai kaut ko līdzīgu bildinājumam – par mūža taku, kas ejama kopā, – gan nama saimnieks, kas ienācis dzīvoklī un būtu gatavs jestrām flirtam. Pirmo upuri Kerola iestūķē vannā, otro piesedz ar apgāztu dīvānu, uz kura tas mēģinājis viņu izvarot. Šķietami anēmiskā Kerola, aizsargājot sevi, liek lietā sirreālistu tik iemīļoto bārdasnazi...

Polaņskis "Riebumā" jaujas sirreālām formas spēlēm – viņš dzīvoklī filmē gan kā reālu telpu, gan kā telpiski deformētu labirintu, tādu, kāds tas atspoguļojas Kerolas deformētajā apziņā. Istabas sienas pārklājas plaisām, bet tikpat labi tās var kļūt plastiskas kā māls, ļaujot kāriģām rokām tvert un glāstīt Kerolu, turpinot viņas pusnakts – nemitīgas brutālas izvarošanas – vizijas. Polaņskis nesen atklātās franču aktrises Katrīnas Denēvas skaistumu izspēlē kā absolūtu, aseksuālu un baiļu mocītu atšķirībā, piemēram, no spāņa Luisa Bunjuela – kādreizējā "Andalūzijas suns" veidotāja. Savā dažus gadus vēlāk par "Riebumu" tapušajā filmā "Dienas skaistule" (*Belle de jour*, 1967) Bunjuels uztic

"Riebums" – viens no 60. gadu šedevriem. Nervozitātes un baiļu sirreāli deformētā varones (Katrīna Denēva) apziņas telpa.



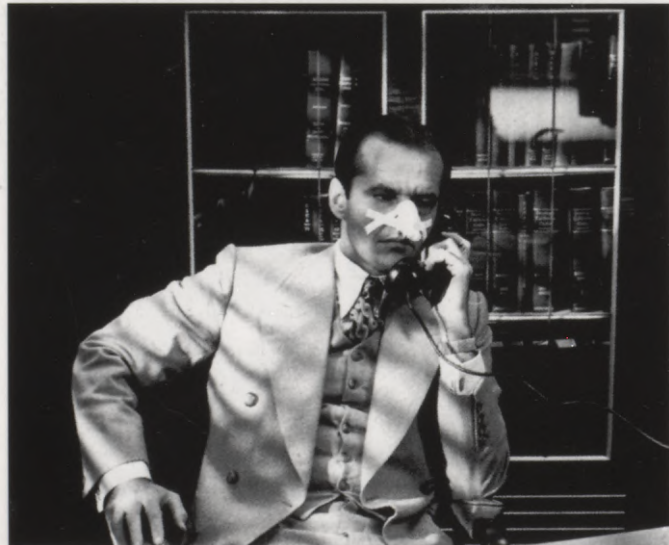


Feja Danaveja un Vorens Bitijs romantizēto gangsteru Bonijas un Klaida lomās filmā "Bonija un Klaidis".

Polāņskis uztic Danavejai incesta upura lomu "Ķīniešu kvartālā", rēķinoties gan ar amerikāņu 30. gadu gangsterfilmu tradīcijām, gan to romantisko apspēli "Bonijā un Klaidā".



Džeka Nikolsona tēlotais privātdetektīvs filmā "Ķīniešu kvartāls" atgādina elegantu versiju par Hamfrīja Bogarta ciniskajiem varoņiem.



Denēvai ārēji ledainas augstākās sabiedrības skaistules Severinas (kura savu vētraino seksualitāti realizē priekamājā) lomu.

"Riebuma" lakonisms, sanošais klusums un Denēvas efektīgā spēle – šī noteikti ir viena no aktrises labākajām lomām – padara Polaņska filmu piederīgu 60. gadu kino šedevriem. Eksistenciālo teoriju piekritējiem tā var kalpot kā ilustrācija cilvēka esības traģiskuma un izolētības tēmai, savs prieciņš būs arī Freida mācību mīļotājiem – tās visas atstājušas pēdas Polaņska "Riebumā". "Cik šeit briesmīga smaka," teiks Kerolas māsa, atgriezoties no ilgstošas prombūtnes kopā ar mīļāko un atrodot Kerolu kā ievainotu zvērēnu paslēpušos zem gultas, nonikušu riebumā pret tiem "normālas eksistences" spēles noteikumiem, kuros viņai bija jāiekļaujas. Turklāt "normālais" Polaņska filmās ir vienlīdzīgs vulgārajam un viduvējam. Viņš mīl likt vienlīdzības zīmi starp jēdzieniem "norma" un "trulums", "Riebumā" karikējot ziņkārīgos tantukus un izplūdušos vīreļus – kaimiņus, kas kā maitu lijas atskrējuši apskatīt "noziedzuma ainu", un turpina to darīt arī citās savās filmās.

Tieši "Riebumā" pirmo reizi iezīmējas Polaņskim principiāla tēma – šķietamības un būtības, virskārtas un satura kontrasts. Šoreiz konflikta lauks ir Kerola, kurai piemīt Denēvas nevainojamais fiziskais skaistums, un viņas sakairinātās apziņas dēmoni, kas kā draudu liek uztvert jebkuru vīrieti, raisot fizioloģisku riebumu. ASV periodā veidotajā filmā "Ķīniešu kvartāls" (*Chinatown*, 1974) par šādu konflikta lauku taps solida pārtikušu Losandželosas uzņēmēju ģimene, aiz kuras fasādes slēpjas gan asinsgrēks, gan

"Strupceļš" – reaģents, kas nodrošina Polaņska uzaiņinājumu filmēt Holīvodā.





"Bezbaillie vampīru slepkavas" – spoža komēdija par vampīrfilmu tradīcijām, kurā galvenajās lomās filmējušies pats Romāns Polaņskis un Šarona Teita.

Rozmarijas vīru, kurš pārdevis dvēseli nelabajam apmaiņā pret veiksmīgu aktiera karjeru, tēlo amerikāņu neatkarīgā kino režijas zvaigzne, arī aktieris Džons Kasavītiss. Viņa uzaicinājumu lomā var tulkot kā ironiju par paša Polaņska "dvēseles pārdošanu" Holīvudai. Kasavītiss, Ferova un Ruta Gordona ("Oskars" par kaimiņienes – sātanistes lomu) filmā "Rozmarijas bērns".

Provokatīvā filma "Rozmarijas bērns" izaicinoši spēlējas ar sātanisma tēmu. Galvenajā lomā – Mia Ferova.



finanšu mahinācijas un slepkavības. Arī piemīļīgais lāga cilvēku pāris – zelts ne kaimiņi – "Rozmarijas bērns" izrādīsies sātanistu bandas aktivisti. Viss viens – čaula, lai cik glīta un pareiza tā arī būtu, Polaņska pasaulē slēpj neprognozējamu saturu – baisu, grēcīgu, iznīcīgu.

Londonā filmētais "Riebums" tiek atzīta par vienu no skandalozākajām un pamanītākajām gada lentēm Amerikā. Nākamā Polaņska filma ir "Strupceļš" (*Cul-de-Sac*, 1966; galvenā balva Berlīnes festivālā), kuras sižets atgādina "Nazi ūdeni" – jau atkal noslēgta telpa (pils), kurā ierodas divi svešinieki (viens no tiem ievainots), nostrādājot kā reaģents pils saimnieku pāra attiecībās. Filmā galveno lomu spēlē Fransuāza Dorleaka – Katrīnas Denēvas māsa, kura drīz vien iet bojā autokatastrofā.

Polaņska nākamā filma jau finansē Holīvudas kompānija. Turklāt tieši tā – filma ar vairākiem un koķeti nosaukumiem: "Bezbaillie vampīru slepkavas" (*The Fearless Vampire Killers*) vai "Vampīru balle jeb Atvainojiet, jūsu zobi ir manā kaklā" (*The Vampire Dancing: Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*, 1967), – kļūst par vienu no viņa ironiskākajiem, rotaļīgākajiem un "demonbrīvākajiem" darbiem. Tā ir asprātīga "demoniskā ekrāna" tradīciju stilizācija komiskā mērcē, ņipra un ironiska versija par 20. gadu vācu kino klasiku – režisora Frīdriha Mūrnavas filmu



"Nosferatu" (*Nosferatu*, 1922) un tās aizsākto "vampirisma" tradīciju kino. Pēc dažiem gadiem Polaņska ironiskās intonācijas vampīrfilmu kariķēšanā pārtvēra savdabīgs kinematogrāfisks duets – popārta dievs Endijs Vorhols un viņa kinematogrāfiskais "otrais es", draugs un kolēģis Pols Morisejs, savā melnajā komēdijā "Endija Vorhola Drakula" (*Andy Warhol's Dracula*, 1974). Turklāt Vorhola un Moriseja darbā Polaņskis pat pavid sīkā epizodē, kā uzsverot abu šo filmu mentālo tuvību.

Polāņskis pats filmā "Bezbaillīgie vampīru slepkavas" sev bija atvēlējis drosmīgā vampīru mednieka – naiva pasaku vientieša – lomu. Nonācis Transilvānijā, vampīru mednieks gan mulst romantisku jūtu priekšnojautās (objekts – Polaņska nākamās sievas Šāronas Teitas varone), gan dodas cīņā pret novadu apsēdušo vampīru, rotājies ar ķiploku krellēm. Azartiskā un ironiskā komēdija, par spīti tematikai un uzticībai žanra atribūtikai, ir vitālākā un optimistiskākā Polaņska filma.

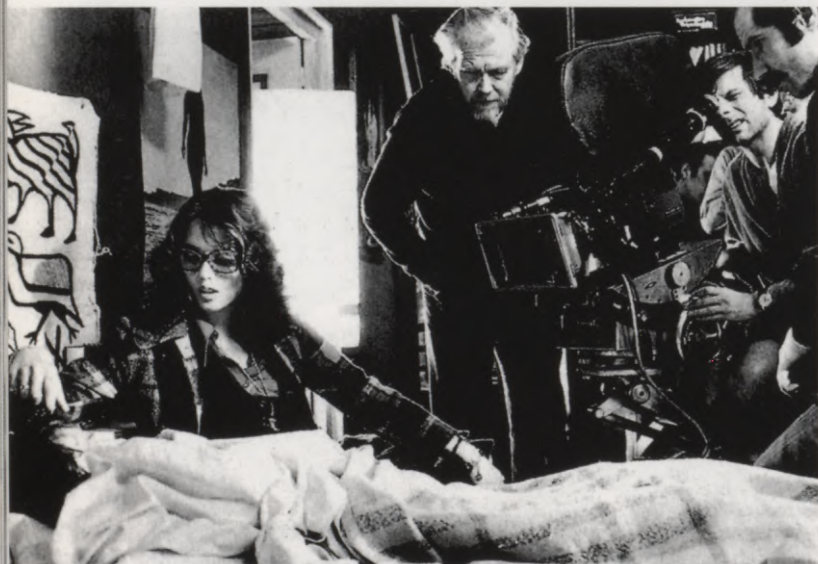
Savukārt viņa nākamais darbs Holivudā – Airas Levina romāna "Rozmarijas bērns" ekranizācija – kļuvis par stabilu, kaut arī ētiski strīdīgu amerikāņu kinoklasikas vērtību. Būdamā sižetiski izaiņošā (jauna sieviete top par sātana bērna māti), šī Polaņska karjeras visskandalozākā filma ir gan provokatīva, gan meistarīgi veidota ar perfekti aranžētu sprīdzi un neatslābstošu šausmu atmosfēru.

Rozmarija (Mia Feroval) – izbiedēta, kārna būtne lielām acīm – un viņas vīrs, iesācējs aktieris (amerikāņu neatkarīgā kino ikona režisors Džons Kasavītiss), iekārtojās dzīvoklī Ņujorkā. (Neizpaliek arī Polaņska tik iemīļotā urbānās neirozes tēma – dzīvoklis, kurā ievācas jaunais pāris, kļūst par destruktīvu spēku: gan telpa, gan šķietami jaukie kaimiņi pamazām iznīcina Rozmarijas ģimeni.) Rozmarija grib bērnu, bet viņas vīrs sapņo par lielu lomu. Šķiet, ka visas jaunā pāra vēlmes sāk piepildīties. Konkurents zaudē redzi, vīrs iegūst kāroto lomu. Solās īstenoties arī Rozmarijas sapnis par bērnu. Viņu gan mocījis jauns murgs par sātanicu orgiju, kuras centrālā varone bijusi viņa pati. Rozmarija – kaila guļoša ķēmīgu svešinieku pilnas telpas centrā – un draudīgas, jaunas acis, kas

tuvojas (tās ir paša Polaņska acis), – tas ir viss, ko viņa atceras no nakts murga. Rozmarijai lemts laist pasaulē sātana bērnu. Viņa to nezina gluži tāpat kā to, ka ienaidnieki ir ne tikai lādzigie kaimiņi, bet arī pašas vīrs, kurš pārdevis sievu apmaiņā pret veiksmīgu karjeru...

Polaņskis pieblīvē filmu ar savādām, draudīgām zīmēm, kas lasāmas gan kā biedējoša realitāte, gan kā Rozmarijas deformētās apziņas auglis un, ja gribat, arī grūtniecības depresijas un bailu vizualizējums. Diskutējamākais ir filmas fināls, kura atvērtība to ļauj lasīt arī kā Rozmarijas labprātīgu iekļaušanos sātanicajā spēlē. Kaut gan viņai ir teikts, ka bērns piedzimis nedzīvs, izdzirdējusi zidaiņa raudas, Rozmarija iekļūst kaimiņu dzīvoklī, kur apkārt melnam šūpulim sapulcēties sektantu pūlis. Rozmarija tuvojas bērnam. Pirmajam šausmu mirklīm seko samierināšanās. Rozmarijas acis maigi veras šūpulī guļošajā. Vai Polaņskis maifestē savu sātana madonnu?

Holivudas vēsturē Polaņskim pienākas tēmas jaunatklājēja gods – "Rozmarijas bērns" sātana iemiesošanās mazajā bērniņā ir teju harmonijas svētīts akts atšķirībā no dažus gadus vēlāk tapušās Viljama Fridkina filmas "Sātana izdzinējs" (*The Exorcist*, 1973), kur sātana (kas iemiesojies mazā meitenē) izdzīšanas pieredze bija gan baisa, gan galu galā sekmīga... Polaņska amerikāņu kino iekoptais "nelabā kults" ar jaunu intensitāti par sevi lika manīt Holivudas masu produkcijā gadsimta beigu gaidās (piemēram, "Dienu gals" (*End of Days*, 1999)). Taču grūti nosaukt vēl kādu darbu, kas, līdzīgi Polaņska "Rozmarijas bērnam", piedāvātu tik riskanti interpretējamu finālu – sātana triumfu.



Vēl viena Polaņska pilsētas paranoja – filma "Īrnieks" ar viņu pašu un Izabellu Adžāni galvenajās lomās.



Par spīti Polaņska bēgšanai no ASV un *persona non grata* statusam, "Tesa" ar jaunatklāto Nastasju Kinski galvenajā lomā ir notikums, ko atzinusi arī Amerikas Kinoakadēmija.

"Rozmarijas bērns", neraugoties uz tās kanonizēto "dēmonisko slavu", ir arī filma par vientulību – topošās mātes Rozmarijas vientulību, kurā savijas bailes un baisas vīzijas. Polaņskis apzināti izvairās no norādēm, kur beidzas realitāte un sākas iedomas, tāpēc slavenā filmas epizode – bērna ieņemšana no nelabā – var tikt traktēta arī kā Rozmarijas sakairinātās apziņas radīts murgs. Profesionāļi "Rozmarijas bērnu" novērtēja ar "Oskara" nomināciju par labāko scenāriju, bet īpaši uzstājīgi par filmu runāja pēc sātānista Čārlza Mensona bandas uzbrukuma Polaņska namam Beverlilhilsā, kad tika nogalināta viņa sieva Šārona Teita (viņi apprecējās 1968. gada janvārī), abu nedzimušais bērns un vēl četri viesi. Polaņskis slepkavības brīdī atradās Anglijā. Traģēdija radīja paniku, runas par Dieva sodu kā atmaksu par koķetēriju ar intelektuālo dēmonismu "Rozmarijas bērns", arī secinājumu, ka Polaņskis saņēmis paša provocētu sodu.

Pēc stindzinošās slepkavības Polaņskis mēģina atgriezties radošajā darbā, ekranizējot Šekspīra "Makbetu" (*Macbeth*, 1971) – depresīvu, smagnēju, atmosfērā fatālu filmu, kurā neizpaliek arī sievietes un bērna slepkavības motīvs. Polaņskis vairs neuzdrīkstas provocēt tik klaji – nedz visai tradicionālajā Šekspīra lugas interpretācijā, nedz 1974. gadā uzņemtajā "Ķīniešu kvartālā", kur pats atļaujas parādīties tikai sīka nelieša lomiņā, pāršķeļot ar nazi filmas galvenā varoņa – amerikāņu kino pieredzē rūdīta un no tās radīta privātdetektīva – degunu. Privātdetektīvu filmā atveido Džeks Nikolsons, un tā ir eleganta variācija par Hamfrija Bogarta varoņiem – pašironiskajiem un ciniskajiem privātdetektīviem no amerikāņu 40. gadu kino klasikas. Arī pārējo aktieru izvēlē Polaņskis bijis principiāls, maksājot godpilnas nodevas amerikāņu kino "melnās filmas" un gangsterdrāmas tradīcijai. Tā leģendārā "Maltas vanaga" (*The Maltese Falcon*, 1941) režisors Džons Hjūstons "Ķīniešu kvartālā" nospēlē varmāku, ļaujot Polaņskim māt sveicienus Holivudas gangsterfilmu ziedu laikiem. Savukārt filmas "Bonija un Klaidis" (*Bonnie and Clyde*, 1967, rež. A. Penns) zvaigzne Feja Danaveja atveido varmākas meitu un upuri vienlaikus, bet Polaņskis ar šīs aktrises izvēli netieši atgādina, ka "Bonija un Klaidis" amerikāņu gangsterfilmu žanram piešķīra otru – romantisku un dumpinieckiskajās laika noskaņās sakņotu elpu.

Arī "Ķīniešu kvartāla" telpā ir pārpārēm grēku smagnējības (filmā intrigas pamatā ir asinsgrēka fakts) un nebeidzamā, neiznīdējamā, pārpasaulīgā jaunuma, kaut gan formā tā ir klasiska Holivudas detektīvfilmā, kas stilizēta 30.–40. gadu filmu noskaņās. "Ķīniešu kvartāls" tiek nominēts 11 "Oskariem", bet saņem tikai vienu – par labāko scenāriju.

"Ķīniešu kvartāla" lauriem neseko Polaņska harmoniska Holivudas karjera – 1977. gadā tai svitru pārvelk apsūdzība nepilngadīgās izvarošanā (šajā stāstā fonā figurē arī Džeks Nikolsons, precīzāk – viņa nams). Polaņskis bēg no ASV uz Eiropu, lai izvairītos no cietumsoda.

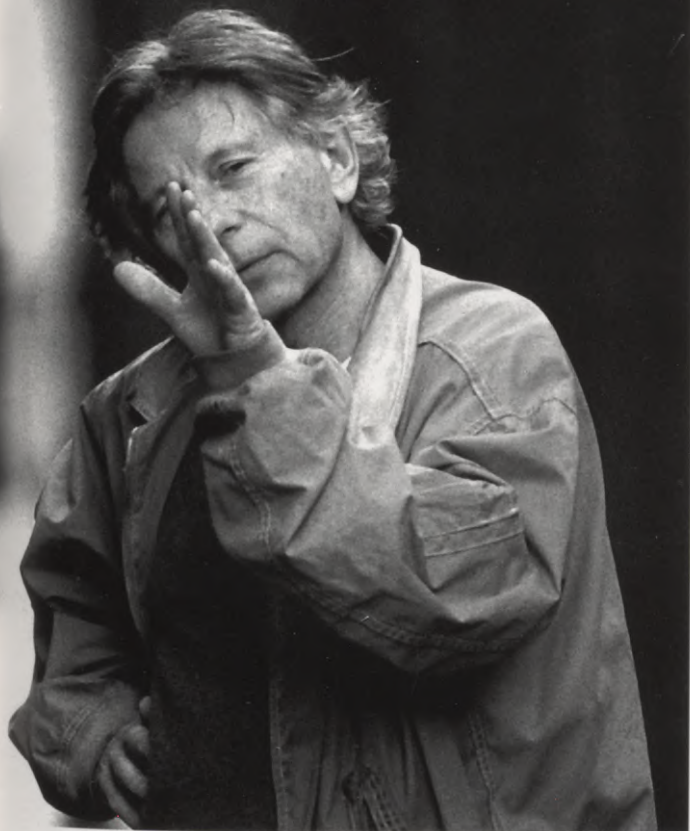
Pirms skandāla viņš Eiropā jau uzņēmis filmu "Īrnieks" (*Le locataire / The Tenant*, 1976) ar franču aktrisi Izabellu Adžāni un sevi galvenajās lomās. Simboliski – Polaņska spēlētais varonis Treļkovskis ir imigrants Parīzē (imigranta situācijā Polaņskis bijis gandrīz visu mūžu). "Īrniekā" Polaņskis izgaršo sev raksturīgu tēmu – traušas psihe un naidīgas vides pretnostatījumu (varonis pret viņa ārprātu alkstošo pasauli), kā arī paša aizraušanos ar trillera cienīgiem atmosfēras un spriedzes sabiezējumiem. Viņš mēģina ielīst tāda tipa varoņa ādā, kādus bija līcis spēlēt gan Katrinai Denēvai "Riebumā", gan Mīai Ferovai "Rozmarijas bērns", proti – vientuļus naidīgas telpas ("Īrniekā" tas ir dzīvoklis, kura iepriekšējais iemītnieks izdarījis pašnāvību) apdraudētus autsaiderus. Šajā aktieru trijotnē Polaņskim nepieder līdera gods, taču filma, kaut relatīvi mazpazīstama, interesanti lasās viņa – imigranta Parīzē – autobiogrāfijas un personisko dēmonu vēstures kontekstā.

Polaņska karjerā ir sācies jauns – Eiropas periods (tas turpinās joprojām), taču jau nākamais darbs "Tesa" (*Tess*, 1979), britu literatūras klasiķa Tomasa Hārdija romāna "Tesa no d'Ebervilu cilts" ekranizācija (vienīgā Polaņska filmā, kas tika oficiāli izrādīta PSRS), liek runāt par Polaņska atgriešanos – gan virtuālā veidā – arī ASV. Neraugoties uz viņa *persona non grata* statusu ASV, filma tiek nominēta sešiem "Oskariem" (tris no tiem – par labāko operatora, mākslinieka un kostīmu mākslinieka darbu – arī iegūst). "Tesa" kļūst par Klausa Kinski meitas Nastasjas Kinski atklājēju un pierāda Polaņska spēju piesātināt ar liktenīgā un absolūtā jaunuma elpu pat britu literatūras klasikas materiālu.

80. gadu sākumā Polaņskis uzraksta par bestselleru kļuvušo autobiogrāfiju un atrod zināmu kompromisu, kā strādāt pasaules tirgum ar amerikāņu aktieriem, nepametot Eiropu. Šo posmu viņa dzīvē aizsāk dēku filma "Pirāti" (*Pirates*, 1986) ar amerikāņu komiķi vecmeistaru Valteru Matauu galvenajā lomā. Filmu kritika gan vērtē visai salti. Seko korektais, bet pabanālais trilleris Hičkoka stilā "Neprāts" (*Frantic*, 1987) ar Harisonu Fordu un Emanuelu Seņē galvenajās lomās. Tieši Seņē, kas no jaunības režisora favorītes kļuva par viņa sievu, 80. gados ienes relatīvu izlīdzinājumu Polaņska vētrainajā dzīvē un spēlē lomas vairākās viņa filmās.



"Pianists" kļūst par Polaņska "otrās elpas" filmu – no komerciāliem un pusveiksmīgiem projektiem viņš atgriežas ar savu intīmāko un traģiskāko darbu, saņemdam 2002. gadā Kannu festivāla "Zelta palmas zaru". Galvenajā lomā – Adriens Brodijs.



Polanski filmē *Seņē* arī drāmā "Rūgtais mēness" (*Bitter Moon*, 1992), kurā divu laulātu draugu – rakstnieka un viņa sievas – sadomazohistiskajās un iznīcībai nolemtajās attiecībās tiek ievilkts nepiederīgais – cilvēks no malas, vienkārši kuģa pasažieris. Gluži kā Polaņska pirmajā pilnmetrāžas filmā "Nazis ūdenī", kas viņam pavēra iespēju strādāt Rietumos, arī "Rūgtā mēness" darbība norisinās slēgtā vidē – tikai ne vairs uz jahtas, bet uz okeāna lainera klāja. Polaņskis aizrautīgi izgaršo žanra – erotiskā trillera – pielautās jutiekļiskās vajības, liekot Emanuēlai *Seņē* demonstrēt apbrīnojamo aktrises drosmi un uzticību vīram – režisoram. Viņš mikšē citātus, piesaucot kino klasiku, arī 70. gadu kino seksuālās revolūcijas pērli Bernardo Bertoluči "Pēdējo tango Parīzē" (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), un tomēr filmā jaušams ideju nogurums.

Arī *Seņē* nav izdevies izvairīties no Polaņska komercializētājām rotājām ar sātānisma tēmu, kam 90. gadu nogalē nebūt vairs

nepiemīt revolucionāra izaicinājuma pikantā garša, vienīgi Holivudas filmu nobradātas taciņas pazīmes. Un vēsturei viss viens, ka tieši Polaņskis kopā ar Viljama Fridkina "Sātana izdzinēju" un vēl dažiem bija šīs tēmas celmlauži.

1999. gada filmā "Devītie vārti" (*The Ninth Gate*) Polaņskis liek nelabajam iemiesoties *Seņē* varonē un demonstrēt triumfu (izvarošanas veidā) pār filmas galveno varoni bibliotekāru (Džonijs Deps), kas saistīts ar reta folianta – kādas "sātāniskas grāmatas" – pazušanas intrigu. Polaņskis šķiet saguris un ideju tukšs – tas ir vienīgais secinājums, kas izdarāms pēc "Devītajiem vārtiem", pavelkot svitru viņa darbībai pašās gadsimta beigās.

Noslēdzošajā desmitgadē tapa arī patosaini "plakanais" kamertrilleris "Nāve un jaunava" (*Death and the Maiden*, 1994) – Ariela Dorfmana lugas ekranizācija, kurā izolētā vidē satiekas kādreizējā abstraktas militāras huntas upure (Sigurnija Vīvere), viņas vīrs un kādreizējais spīdzinātājs (Bens Kingslijs). Mēģinot veidot psiholoģisku trilleri, Polaņskis pirmo un vienīgo reizi savas dzīves laikā pieskaras ideoloģiskām un politiskām tēmām. Iespējams, spītējot savai izcelsmei no sociālistiskās Polijas, šīs kategorijas viņu nekad līdz šim nebija interesējušas. Tās galu galā viņu īpaši neinteresē arī filmā "Nāve un jaunava", un darbs paliek visai deklaratīvā – te "mocekle", te "maskējies varmāka" – līmenī. Filma ar Holivudas zvaigzni Vīveri galvenajā lomā jau atkal tapa Eiropā, cerot uz iespējamo Amerikas tirgus pavēršanu. Taču arī šī izrādījās Polaņska neveiksme. Gluži tāpat kā nākamais darbs "Devītie vārti", turklāt ap gadsimtu miju Romāna Polaņska vārds aizvien biežāk sāka parādīties skandaloza rakstura ziņās. 2000. gadā amerikāņu kompānija *Artisan Entertainment* apsūdzēja viņu par miljons dolāru piesavināšanos no filmas "Devītie vārti" budžeta. Apmēram tajā pašā laikā ziņu aģentūras tiražēja vēstis par Polaņska un Holivudas zvaigznes Džona Travoltas attiecību beigām, strādājot pie jau iesākta projekta – Dostojevskas "Spēlmaņa" ekranizācijas. Tas nozīmēja arī paša projekta galu. Polaņska nākamā filma bija "Pianists".

Pēc aizbēgšanas no ASV Polaņskis visai aktīvi darbojās teātri, dažreiz spēlēja arī citu režisoru filmās. 1981. gadā viņš iestudēja un pats arī tēloja Pitera Šefera lugā "Amadejs" – vispirms Varšavā, vēlāk Parīzē. 1996. gadā Polaņskis Vīnē iestudē mūziklu "Bez bailīgie vampīru slepkavas" – savas slavenās filmas "rimeiku", atgriežoties komiskajā vampīru mednieku pasaulē, kurā viņš reiz filmējās kopā ar Šāronu Teitu. Blondajai skaistulei, kuru varonīgi izglāba ruds maza auguma puisis – profesora asistentents (Romāns Polaņskis), filmas finālā izauga mazi balti vampīra ilknīši. Sekoja liktenīgs kodums romantiskajam glābējam. Polaņskis, būdams 60. gadu kinokultūras izaicinošākais un

bezaizspriedumainākais režisors, ir iezīmēts līdzīgi savam varonim filmā "Bezbaillgie vampīru slepkavas". Viņš rotē pa vieniem un tiem pašiem tēmu lokiem: Jaunums – neprognozējams un absolūts – un sakairināta seksualitāte ir Polaņska pasaules pamatasis. Līdz "Pianistam", jo ar šo filmu Polaņskis novelk sev būtisku robežsvitru, restaurējot to savas traģiskās pieredzes daļu, kuru viņš vienmēr ir paturējis tikai sev, ļaujot manīt tikai tās dramatiskās, ārdošās sekas.

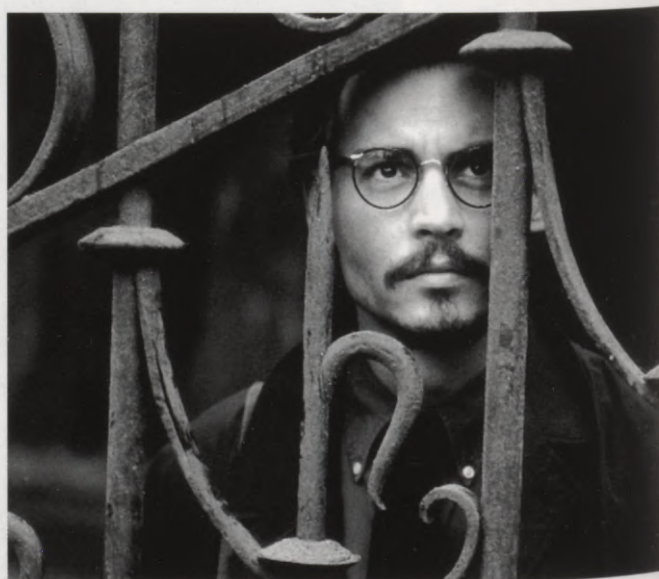
"Pianists" ir gandrīz divarpus stundu garš pamatīgs, dokumentālismu respektējošs darbs, kas ar šķietami atsvešinātu un tomēr stindzinošu, jo tik ikdienišķu, distanci seko galvenā varoņa Vladislava Špilmana (amerikāņu aktieris Adriens Brodijs) bēgšanai no geto un bēguļošanai – tukšos dzīvokļos, pamestās mājās, saraujoties no katra troksniša un mūžīgas apdraudētības. Tā nav "varoņsāga". Drīzāk metodiskas cilvēka pazemošanas restaurācija, kurai pedantiski izseko Polaņskis laikā, kad kāds iedomājies pasludināt, ka dzīvība, it īpaši kādas konkrētas tautas dzīvība, nav vērtē. Nāve kļūst par ikdienišķu, visaptverošu substanci, uz kuras klātbūtni – nedzīvie ķermeņi, kas mētājas uz ielas, nāvē vedošie vilcienu vagoni, uz kuriem tiek dzīta galvenā varoņa ģimene (māte, tēvs, māsas, brālis), – ir spēks reaģēt vairs tikai instinktīvi,

nevis emocionāli. Dzīvnieciski bēgot un slapstoties kā iebaidītai, pazemotai radībai. Tāds nāvīgs, iznīcīgs nogurums... Vēlreiz absolūta jaunuma triumsfs, kas šoreiz Polaņska filmu telpā ieguvis vēsturiski konkrētus, pazīstamus vaibstus un paša režisora pārdzīvojuma klātbūtnes efektu, ko filmā viņš uzticējis iznest citam. Turklāt Polaņskis, būdams izcils spriedzes meistars, neveido trilleri vai holivudisku piedzīvojumu filmu par bēgšanu no geto un laimīgu izglābšanos. Drīzāk paralizējoši reālistisku laikmeta ainu, kurā iezīmēti spilgti, dzīvi raksturi un apziņa, ka svētie un nodevēji ir atrodamī jebkurā tautā – gan ebreju, gan poļu, gan vācu. Te ir ebreji, kas taīsa biznesu, kas uzkalpojušies par tautasbrāļu stūmējiem nāvē vedošajos vilcienu vagonos, un ir vācietis, kas nenodod bēguļojušo, izgādušo, tramīgo radību – reiz spožu pianistu, atrodot to pussagrauta nama drupās.

"Pianists" nešokē nedz ar kinovalodas novitātēm, nedz sirreāliem eksperimentiem, taču, būdama skaudra un stingra jaunuma un iznīcības hronika, filma daudz ko izskaidro. Arī to, kāpēc Romāns Polaņskis vienmēr ir apstrīdējis atļautā un aizliegtā robežas, kāpēc nav baidījies izaicināt un provocēt un kāpēc viņa slaveni skandalozās filmas ir tādas, kādas tās ir. Viņš jau ir piedzīvojis nāves pieredzi.



"Devītie vārti" – Polaņska komerciālā koķetērija ar sātānisma tēmu. Galvenajās lomās – Džonijs Deps un Emanuela Seņē.



VIENMĒR ESMU ZINĀJIS

Romāns Polaņskis

Kannās

2002. gadā.

Romāns Polaņskis sarunās nav nekāds laipnais "dūdieviņš". Viņam visa šī mūžīgā jezga ar presi sen apņikusī, to viņš parasti pat negrasās slēpt – garlaikotu seju, strupām atbildēm, izturoties kā apstākļu spiests (filmas publicitāte!) upuris, nevis labprātīgs sarunu biedrs. Tas ir uz pašas ādas izbaudītais priekšstats par Polaņski, kaut gan pēc "Pianista" pirmizrādes režisors negražojās – šī filma tomēr ir citāda. Būtiska. Tā neļauj runāt par skandāliem, un ko tur vairs runāt – viss tekstu blāķos sen aprakstīts.

Vai var apgalvot, ka "Pianists" ir jūsu personīgākā filma?

Es vienmēr esmu zinājis, ka uzņemšu filmu par šo tēmu, bet nekad neesmu gribējis kļūt autobiogrāfisks, neesmu gribējis pieminēt nedz savu, nedz savu tuvinieku pieredzi. Špilmana memuāri man ļāva vēstīt par laiku un likteni – gan nestāstot, gan stāstot par sevi. Savā ziņā šīs autobiogrāfijas, arī filmas gars ir optimistisks, lai gan tās materiāls ir šausmas.

Vai tā jums bija sāpīga pieredze – restaurēt laiku, nebeidzamas iznīcināšanas un pazemojumu procesu, atgriežoties bērnībā?

Sāpīgāk bija iegrimt materiālā, skatīties arhīvus, tomēr laiku pa laikam filmēšanas gaitā bija emocionāli eksplozīvi brīži. Vai šī ir man pašam tuvākā filma? Katra pēdējā filma man vienmēr ir tuvākā, es vēl esmu tanī iekšā, bet, lai uz to varētu objektīvi paskatīties, man vajadzīgs laiks.

Vai ir atšķirība filmējot atgriezties savā pagātnē vai strādāt pie filmām – izdomas, fikcijām?

Jā, protams. Šis bija daudz jēgpilnāks process, pirmo reizi sastapos ar milzīgu atdevi no radošās grupas, pat statistiem. Bija epizodes, kurās piedalījās 1200 statistu, neviens neskatījās pulksteni, jo izjuta "Pianistu" kā kopīgu lietu. Turklāt šī bija pirmā filma manā pieredzē, kurā 80 % enerģijas netika iztērētas bezjēdzīgos konfliktos ar studijām, producentiem, kā tas bieži notiek, strādājot pie tā saucamajiem izklaides darbiem.



A black and white close-up portrait of a man with dark, wavy hair and a light beard. He is looking slightly to the left with a subtle, thoughtful expression. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and hair.

ULRIHS SEIDLS

Ulrich Seidl
(1952)

divvietīgu zārku nav

SUNADIENAS
2001

MODELES
1998

DZĪVNIĒKU MĪLESTĪBA
1995

PĒDĒJIE ĪSTIE VĪRIEŠI
1994

AR ZAUDĒJUMU IR JĀRĒĶINĀS
1992

LABAS ZIŅAS: PAR KOLPORTIERIEM,
BEIGTIEM SUNIEM UN CITIEM
VĪNIEŠIEM
1990

LOOK 84
1984

BUMBA
1982

"Cilvēks piedzimst viens un nomirst viens, divvietīgu zārku nav. Un to, ko mēs saucam par mīlestību – šīs cilvēcīgās attiecības, ko katrs meklē un retais atrod, – cilvēks neprot izdzīvot, neprot veidot, saglabāt, saprast, galu galā pats sevi lemjot vēl lielākai vientulībai. Turklāt dzīvē ir tā ierīkots, ka tā mums nemitīgi atsaka to, ko mēs visvairāk gribētu iegūt."

Kā spītējot klasiskas kultūras zemes un Freida dzimtenes solidajam statusam, pēdējo nepilnu desmit gadu laikā Austrijā ir tapušas vienas no ekstremālākām un izaicinošākām filmām Eiropā. Viņu gan nav daudz – šo Austrijas “miera traucētāju”, kuri nu jau teju harmoniskā duetā kļuvuši par tās kinokultūras simbolu pasaulē: Mihaels Haneke un Ulrihs Seidls.

Hanekes griezīgā kā žilete “Klavierskolotāja” (*La Pianiste*, 2001) – filma, kurā viņš tveras pie franču valodas un franču aktieriem (Izabellas Iperas, Annijas Žirardo), lai runātu par krampjainu jūtu nespēju sievietē, kas māca klasiskās mūzikas smalkumus Vīnes mākslu templi konservatorijā, – kļuva par 2001. gada Kannu festivāla lielo notikumu (*Grand Prix*). Hanekelem pieder arī Kannās vishistēriskāk izsvīptās filmas – vardarbīgo “Cietsirdīgo spēļu” (*Funny Games*, 1997) – un skrupuloza vardarbības pētnieka gods. Tajā pašā gadā, kad Haneke satrieca ar “Klavierskolotāju”, viņa kolēģis, līdz šim “formāli” dokumentālā kino režisors, Ulrihs Seidls debitēja spēles kino – viņa “Suņadienas” (*Hundstage*, 2001) saņēma vienu no Venēcijas festivāla galvenajām balvām.

Gan Hanekes, gan Seidla filmas atļaujas būt izaicinošas, ciniskas, skaudras, sveloši kritiskas un jebkuras šokolādes bumbiņu zemes komforta principus apstrīdošas. Seidls atšķirībā no Hanekes ir bijis Rīgā ar savām dokumentālajām filmām un “Suņadienām”, pierādot, ka pieņēmumi par žanru robežām (dokumentāls/spēles kino) ir nosacītība, kas plastiski pakļaujas talantīga režisora gribai.

Dokumentālo filmu autori reti kļūst par sarunu, aprunāšanas un publiskas intereses objektiem ārpus šaurā speciālistu loka. Taču to tikai nosacīti var attiecināt uz Ulrihu Seidlu, kura filmas kopš 90. gadu sākuma festivālos vienmēr bijušas iemesls vaicājumam: tu redzēji?...

Vai redzēji, piemēram, gandrīz divas stundas garo dokumentālo filmu “Dzīvnieku mīlestība” (*Tierische Liebe*, 1995), kurā Seidls pedantiski, vienlaikus šķietami atsvešināti un tajā pašā laikā eksplozīvi personīgi vivisecē tēmu “cilvēks un dzīvnieks”? Kas cilvēkam, piemēram, vidējām Austrijas pilsonim, ir dzīvnieks? Iespēja glābties no laikmeta kaites – atsvešinātības, vienīgais draugs un personīgā komforta ķīla? Vai redzēji Seidla divas stundas garo dokumentālo filmu par trīs modelēm, viņu sapņiem un principiem, kā rozīgos sapņus īstenot dzīvē?

Pasakot, ka Seidla filmas ir dokumentālas, nozīmē nepateikt gandrīz neko – režisora attiecības ar savu filmu varoņiem ir unikālas, uzticības līmenis starp “objektu”, kura dzīvesstāsts kalpo par izejmateriālu, un autoru pārsniedz vidusmēra dokumentālā kino attiecības.

Daudzējādā ziņā, skatoties šīs filmas, zūd piesaiste formulējumam “dokumentālais kino”, un Seidla filmu kolorīto reālo varoņu esamību uztveram kā suverēnu, kameras priekšā šokējoši organiski un ticami nospēlētu pasauli. Spēles kino pasauli.

Iespējams, Seidlam ir nācies dzirdēt pārmetumus, ka viņš nelūkojas uz cilvēku kā Dieva radītu brīnumu un virtuozu meistardarbu. Viņa filmu varoņi nereti ir arī veci, vizuāli nepievilcīgi ikdienas cilvēki ar vājībām, fobijām un pašu trauslo aizsargmehānismu pieblīvēto pasaulīti. Tajā tikpat labi var gozēties uz milas pjevestāla pacelts suns, kā sapnis par ideālas sievietes atrašanu Tālajos Austrumos (“Pēdējie istie vīrieši” (*Die letzten Männer*, 1995)). Pat tad, ja filmu varones ir šmaugas blondīnes, arī viņu sapņus par isto vīrieti, lielo karjeru un gatavību karjeras vārdā maksāt jebkuru cenu Seidla interpretācijā grūti nodēvēt par dzīvi apliecinošiem realitātes fragmentiem.

Seidls ir no tiem režisoriem, kas dokumentālo faktūru un varoņu strukturē dzelzainā sistēmā. Viņam piemīt mākslinieka ķēriens, un viņa filmas atgādina gan Deivida Linča divdabīgo pasauli, kur grēcīgais eksistē turpat līdzās smukmājiņū, smukmauriņū virskārtai (“Suņadienās” ir tieši citāts ar mauriņa plāvēju no Linča “Zilā samta” (*Blue Velvet*, 1986)), gan britam Grīnevejam piemītošo spēju pliko Dieva radību cilvēku parādīt tā, ka vienīgais teksts, kas prasās būt skaitāms, ir tas par pišjiem, no kuriem esam nākuši un par kuriem paliksim...

Kopš 2001. gada “Suņadienām” Seidls ir pārkāpis savas līdzšinējās barjeras, debitējot ar spēlfilmu. Tās varoņi ir tikpat šķietami dokumentāli kā viņa dokumentālo filmu dzīvniekmīļi, modeles, līgavu mednieki... Pāris, kurš dzīvo vienā mājā, bet nesarunājas pēc abu bērna bojāejas, pavecs vīrs, kurš izklaidējas Bunjuela filmu varoņu perversā stilā, lūdzot kalponei uzvilkt mirušās sievas kleitu vai izpildīt striptīzu, vientuļa četrdesmitgadniece, kura erotiskā pozā gaida savu “bojfrendu” – ķēdēm apkārušos pusbūža lauvu, trakā, kas izklaidējas, stopējot mašīnas un ar bezkaunīgām sarunām līdz ārprātam novedot savus autostopa upurus. Seši varoņi, seši stāsti, kuru darbība norit tveices nokaitētajā Vīnes piepilsētā. Seidla filmās nav mīlestības, nav līdzcietības, ir izmisums, vientulība, pazemojumi, kuriem vīrieši pakļauj sievietes – no jauniņa, šikā sporta auto dragājoša japīša uzbrukumiem “savai” blondīnei līdz pazemojumiem un sodam, kādam pusbūža tušņi/rešņi/pilsoņi pakļauj trako stopētāju – miera traucētāju.

Savā ziņā Seidls ir salīdzināms ar mūsu Lailu Pakalniņu – gan ne pasaulizjūtas ziņā, kas abiem ir groteska un tajā pašā laikā vispārinoša, taču Seidls neignorē cilvēku instinktus un vājības, savukārt Pakalniņa poetizē faktūras. Viņiem abiem ir kopīga maniere, pārejot no dokumentālā uz spēles kino nosacītību: gan Pakalniņa savā debijā “Kurpe”, gan Seidls debijā “Suņadienas” nodarbojas arī ar dokumentalitātes inscenēšanu.

Seidla filmas nekad nav bijis dokumentālais kino tā tradicionālajā izpratnē. Tās pārsteidz ar totālo uzticēšanos starp autoru un varoņiem, garo metražu un eksistenciāla traģisma blīvumu. “Suņadienas” nav nekur tālu aizmukušas no Seidla iepriekšējiem darbiem, kaut gan filmā viņš iesaistījis arī profesionālus aktierus. Cilvēki viņu vājībās, kaislībās un nolemtībā – tāda ir Ulriha Seidla filmu telpa.

AUSTRIEŠU EKSTRĒMISTU KOPĪBA

Saruna ar
Ulrihu Seidlu
2001. gada
decembri.*



Gandrīz sinhroni pasaulē parādījās gan Mihaela Hanekes "Klavierskolotāja", gan "Suņadienas"? Kā jūs pats izjūtat šo divu austriešu kino ekstrēmistu kopību?

Hanekes filma ir pavisam citādāka nekā mana, mūsu starpā filmu ziņā ir visai nosacīta radniecība. Tā varētu būt drīzāk nejausība, ka 2001. gadā viņš saņēma lielu atzinību Kannās, bet es – Venēcijā. Es atstāju skatītāju ziņā secināt, kas mūsu abu filmās ir kopīgs, pats uzskatu, ka tā galvenokārt ir sabiedrības kritika. Nevarētu teikt, ka savā zemē esam tie cienītākie režisori – mūsu atzinība sākās ārzemēs, savā ziņā Austrijā ar mums ir spiesti rēķināties, vienīgi pateicoties pasaules atzinībai. Mūsu filmas pašu mājās nereti tiek uztvertas atturīgi un pat naidīgi. Esmu pārdzīvojis arī sava darba izrādīšanas aizliegumu Austrijā – tā bija "Dzīvnieku mīlestība". Aizlieguma motivācija – "perversiju klātbūtne".

Kā jūs atrisināt savu filmu finansējuma jautājumu, ja neesat milēts dzimtenē?

Ja es būtu atkarīgs un saistīts ar Austrijas valsti, domāju, jau sen vairs nevarētu darboties kinorežijā. Manas filmas Austrijā ir spiesti līdzfinansēt, pateicoties tieši starptautiskās atzinības spiedienam. Protams, man ir ļoti daudz ienaidnieku, kas priecātos, ja man nebūtu iespējas strādāt. Pašreizējā Austrijas valdība ārdzīvan ir diezgan atturīga filmu finansēšanā, atbalsts nacionālajam kino ir krietni samazinājies.

Vai ir kādas robežas tam, ko drikst un ko nedrikst rādīt uz ekrāna?

Nē – man nav robežu, tikai atbildība par aktieri vai reālu cilvēku, kuru es izmantoju savā filmā. Atbildība par šo situāciju ir mana vienīgā barjera.

Vai kāds no jūsu filmu varoņiem vai to pašu "Suņadienu" neprofesionālajiem tēlotājiem pēc filmas noskatīšanās ir bijis satriekts, apvainojies par to, kā jūs viņu esat parādījis filmā?

Nekad! Ne reizi neesmu piedzīvojis, ka kāds no viņiem būtu apvainojies par to, kādi viņi ir uz ekrāna. Iespējams, tā drīzāk ir skatītāja problēma, kam varbūt, vērojot šo svešo cilvēku dzīves tuvplānus, kļūst neomulīgi, un viņš sāk uzdot jautājumu: kāpēc man jāskatās šie diskomfortu radošie realitātes fragmenti. Bet paši filmu varoņi neskatās uz sevi atsvešināti.

Vai tiešām nevienam no viņiem nav bijusi sajūta, ka jūs padarāt viņus publiski vienu, traģiskus, pedantiski fiksējat viņu niecīgo dzīvi, "jancīgās" vājības...

Šie secinājumi varbūt rodas skatītāja apziņā, taču tā manas prakses laikā ne reizi nav kļuvusi par kādu no manu filmu varoņu sajūtām, atziņām. Viņi taču uz ekrāna redz savu dzīvi, savu pieredzi tādu, kāda tā ir. Savā ziņā tā ir dubulta perspektīva.

Kā reaģējat uz savu filmu salīdzinājumiem ar Deivida Linča filmām? Arī Bunjuela gars, šķiet, jums nedod miera, "Suņadienās" tas ir pamatīgi jūtams – vecais vīrs fetišists, kurš liek uzgērbt kalponei viņa mirušās sievas drānas...

Diez vai man ir kas kopīgs ar Linču, vismaz ne apzināti. Kad tu sāc ar kaut ko darboties, ir zināmas autoritātes un paraugi, kurus studē un kuriem gribi līdzināties, – jā, tas ir Bunjuels, arī Verners Hercogs, arī Pazolini.



"Modeles". Seidla filmas nekad nav bijušas dokumentālās filmas to tradicionālā izpratnē. Cilvēku vājības, kaislības un nolemtība – tāda ir Seidla filmu telpa, kurā mīt arī viņa modeles.

Vai jūsu ceļš uz kinorežiju bija mērķtiecīgs un dinamisks?

Nāku no dzelžaini katoliskas ģimenes – manam tēvam ne prātā nevarēja ienākt, ka es izvēlēšos tik dīvainu nodarbi kā māksla vai režija. Jaunībā mani interesēja fotogrāfija, glezniecība, pamazām šī interese konkretizējās, gan samērā vēlu – man bija jau 26 gadi, kad es sāku studēt kino Vīnes konservatorijā. Taču pēc dažiem gadiem es to pametu, jo mani priekšstati par to, ko man vajadzētu apgūt skolā, neatbilda skolas piedāvājumam. Devos pats taisīt kino, lai gan pirmo filmu man izdevās izveidot tikai pēc septiņiem gadiem. Šo procesu par īpaši veiklu nevar dēvēt.

Noskatoties jūsu dokumentālās filmas un spēlfilmu "Suņadienas", šokē visai traulā robeža starp diviem šķietami tik atšķirīgiem kinematogrāfijas veidiem. Vismaz jūsu interpretācijā tā ir visai nosacīta. Kas liek dokumentālo filmu režisoram ķerties pie spēlfilmas?

Mani nekad nav interesējis dokumentālais kino tradicionālajā izpratnē, drīzāk tā piedāvātā brīvība ieklausīties dzīvē, nevis lauzt to pēc scenārija shēmām. Brīvība, kas ļauj radīt filmu bez konkrētas piesaistes scenārijam. Turklāt šādas filmas ir nesalīdzināmi lētākas. Kāpēc man galā tomēr bija vēlēšanās pievērsties spēles kino? Jutos sasniedzis zināmu perfekcionisma pakāpi, un atkārtoties vairs nebija interesanti.

Un kāds ir loģisks attīstības solis pēc "Suņadienām"?

Tikai tā saucamais spēles kino. Lai gan gribu uzsvērt, ka man nekad nav bijusi būtiska šī kinematogrāfa kastu sistēma: eksperimentālā, dokumentālā un tad ķēniņiene – spēlfilma. Vienmēr šīs robežas esmu uzskatījis par traucējošu nosacītību.

"Suņadienas" piedāvā veselu lērumu nelaimīgu, represētu cilvēku, taču bezcerīgā situācijā ir nostādītas jūsu filmu varones – sievietes. Vai tas ir konkrēts vēstījums par sievietes vietu austriešu sabiedrībā vai māksliniecisks pārspilējums?

Man gan negribētos apgalvot, ka tikai sievietes ir upuri, filmā ir arī virkne situāciju, kurā sieviete pazemo vīrieti, novedot to līdz upura lomai. Starp citu, viens no galvenajiem pārmetumiem, ko esmu dzirdējis par šo filmu – šeit neesot vienas konkrētas morāles, kas tad vainīgs pie šīs samocītās sabiedrības. Jūs redzat pārus, kuri ir saistīti ar ļoti dīvainām attiecībām, viņi nespēj sadzīvot, dažreiz šķiet, ka viņu kopā esamībai vispār nav nekāda loģiska attaisnojuma, tomēr viņi nelaiž viens otru vajā. Tie ir pāri, kurus redzam filmā, pāri, kādi nereti ir dzīvē. Vīrieša un sievietes attiecībās bieži vien tiek izspēlēti pavisam neizprotami, šķietami nepieņemami likumi – vardarbība un savstarpēja atkarība. Nedomāju, ka eksistē kādi priekšstati, kādām jābūt divu cilvēku attiecībām, ko tajās uzskatīt par normālu, ko par nenormālu.

Pēc statistikas datiem, visos sabiedrības slāņos ir sastopama vardarbība, visbiežāk vardarbībai tiek pakļauta sieviete.

Tad jau tomēr ir kāds vēstījums...

Nē, fakts. (Smejas)

Jūsu filmu pamatmotīvs ir totāla, izmisīga vientulība. Vai vispār pieļaujāt kādu citu iespēju, nekā būt vientuļam?

Cilvēks piedzimst viens un nomirst viens, divvietīgu zārku nav. Un to, ko mēs saucam par

mīlestību – šīs cilvēcīgās attiecības, ko katrs meklē un retais atrod, – cilvēks neprot izdzīvot, neprot veidot, saglabāt, saprast, galu galā pats sevi lemjot vēl lielākai vientulībai.

Laires mirkli ir ļoti, ļoti īsi, un cilvēkam ir grūti apjēgt, ka tas nav uz visiem laikiem, ka tas ir brīnums – kopjams, glabājams. Turklāt dzīvē ir tā ierikots, ka tā mums nemitīgi atsaka to, ko mēs visvairāk gribētu iegūt.

Vai pats pazīstat depresīvas apceres brīžus?

Es esmu cilvēks, kas ļoti mīl dzīvi. Un es varbūt esmu tas cilvēks, kas drikst un grib parādīt necienīgas cilvēku savstarpējās attiecības, ja var tā teikt. Man liekas, es to tiešām drikstu, jo milu gan dzīvi, gan šos cilvēkus. Un būtu muļķīgi apgalvot, ka tikai optimisti ir spējīgi mīlēt dzīvi.

Par stereotipiem. Austrija – tās ir Mocarta šokolādes bumbiņas, Freids, psihoanalīze... Kā sevi ierakstāt Austrijas kultūras bagāžas un arī uztveres stereotipu kontekstā?

Droši vien man nav nekāda sakara ar šokolādi, ar Freidu gan – ne tādēļ, ka manās filmās ir kas psihoanalītisks. Es sakņojos Austrijas kultūrā, manas filmas ir vairāk fiziskas, un jebkurā gadījumā tas var tikt saistīts ar Austrijas kultūras bagāžu. Taču pats tās drīzāk uzskatu nevis par likumsakarīgu augli pie Austrijas kultūrkoka zariem, bet gan par mūsdienu Rietumu sabiedrības spoguļi.

Tiesības tā domāt man dod fakts, ka manas filmas ļoti precīzi tiek uztvertas arī aiz Austrijas robežām.

Jūs kādā intervijā esat teicis, ka jūsu un Hanekes darba metodes esot krasi atšķirīgas – viņš pedantiski plānojis filmu, bet jūsu darbi rodīties no haosa. Kas tas ir par haosu?

Es ar katru filmu dodos kādā dzīvē. Manas filmas top ļoti ilgi, tās ir kā ceļš, kuru sākot es nezinu, kur tas aizvedīs. Hanekem ir precīzs

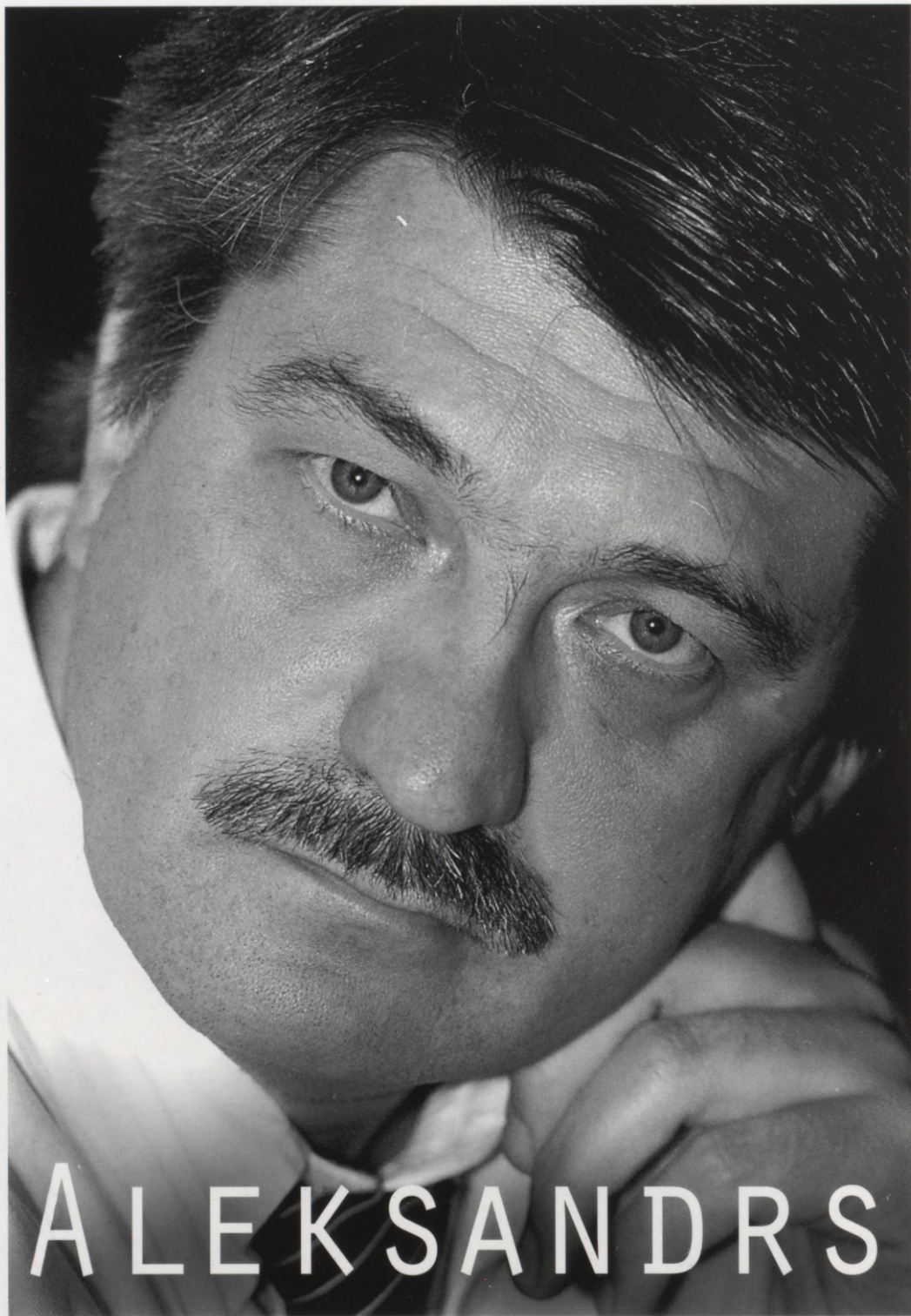
scenārijs, viņš zina, kā filma sāksies, kā beigsies. Manā gadījumā tā nav. Tas daļēji attiecas arī uz "Suņadienām" – filma tika uzņemta ilgāk, nekā bija plānots, tā izvērtās garāka, nekā bija iecerēts. Protams, "Suņadienām" bija scenārijs, taču tas bija visai konspektīvs darbības uzmetums, bez dialogiem, kas tika improvizēti jau uzņemšanas laukumā.

Es vienmēr filmēju, ievērojot hronoloģisko notikumu attīstību, tas ļauj koriģēt shēmu, ieklausoties niansēs. Arī vecās kundzītes strip-tīza aina "Suņadienās" tapa kā improvizācija – man ienāca prātā šī ideja, apprasījās dāmai, kas spēlēja šo lomu, vai viņai nebūtu nekā iebilstams pret šādu ainu. Viņai nebija.



"Suņadienas" – Seidla debija spēles kino. Vairākas noveles, kas Austrijas realitāti modelē ne mazāk griezīgi kā Seidla kolēģa Mihaela Hanekes "Klavierskolotāja".





ALEKSANDRS

SOKUROVS

Александр Сокуров
(1950)

vientuļa cilvēka balss

"Sieviete ir saistīta ar Dievu, vīrietis – ne.
[..] Vīrieši ir uzņēmušies funkciju apkopt
valsti, uzturēt, apjēgt valsti, mēs redzam,
kā viņi ar to tiek galā. Māksla balstās uz to,
ka vīrietis rada skaistas sievietes kultu tikai
tādēļ, lai nebūtu viņu jāuzskata par cilvēku.
Par sevi viņš visu zina – cik nozīmīgs, ohoo,
kāds. Sieviete ir kas cits, kā citplanētietis...
Vienkāršāk ar to ir tikt galā, radot kultu."

KRIEVU ŠĶIRSTS
2002

CEĻA ELĒGIJA
2001

VĒRSIS
2000

MOLOHS
1999

MĀTE UN DĒLS
1996

KLUSĀS LAPPUSES
1993

AKMENS
1992

OTRAIS LOKS
1990

GLĀB UN SARGĀ
1989

APTUMSUMA DIENAS
1988

AMPĪRS
1986

SKARBĀ NEJŪTĪBA
1983

DEGRADĒTAIS
1980

CILVĒKA VIENTUĻĀ BALSS
1978-1987

Cilvēka vientuļā balss – šāds nosaukums bija Aleksandra Sokurova pirmajai spēlfilmai, ko viņš uzņēma 1978. gadā. Patlaban Sokurovam ir 52 gadi, vientuļnieka un gandrīz vai pēdējā krievu kinoģēnija slava.

Rakstīt par Aleksandru Sokurovu no Kannu festivāla skatpunkta ir krietni vieglāk, tas attaisno pārslidēšanu pāri Pēterburgas režisora bagātīgajai filmogrāfijai (13 spēlfilmas un vairāk nekā 20 dokumentālās filmas), izliekoties, ka "mums" Sokurovs "ir sācies" tad pat, kad vairākumam no Kannu festivāla profesionālās publikas – tūkstosģades mijā. Šāda simulācija gan varētu būt aizbildināma tikai ar vēlmi iejusties to ādā, kuriem par Sokurovu pirms "Moloha" (*Молох*, 1999) – filmas par Hitleru – bija visai izplūdis priekšstats, ja vispār bija. Padomju laikā Sokurova urdīgās, eksistenciālas smeldzes pilnās filmas netika izraudzītas par padomju kinematogrāfijas paraugseju izrādīšanai Eiropā. Arī 90. gadu sākumā, laikiem mainoties, Sokurova darbiem lielajos Rietumu festivālos bija grūti atrast nišu.

Trīs darbi cits pēc cita Kannu festivāla konkursā – tas ir unikāls fakts, ar ko var lepoties retais no pasaules režisoriem. "Molohs", "Vērsis" (*Телец*, 2000) un "Krievu šķirsts" (*Русский ковчег*, 2002) ir filmas par diviem 20. gadsimta diktatoriem – Hitleru un Ļeņinu un filma – eksperiments, pusotras stundas garš kadrs, kurā Sokurovs mēģinājis ietilpināt visu cariskās Krievijas vēsturi, izspēlētu un improvizētu Ermitāžas zālēs.

Viņš nav festivālu skrējējs un filmu piegriezējs pēc vidējā "noņēmēja" (žūrija, profesionālā publika) ilgām un gaidām, viņa darbi ir suverēni un grūti ierakstās pat prestižu sacensību noteikumos. Tomēr Sokurovam nekad nav nācies izbaidīt šķietami "smalkās", profesionālās Kannu festivāla publikas analfabētisko reakciju – tādu, kādu nācās sajūst Aleksejam Germanam, vēl vienam Pēterburgas režijas klasiķim. Viņa izcilā filma "Hruštajov, mašīnu!" (*Хрусталив, машину*, 1998) bija pārāk sāpīga, mokoša un sociālismu neizbaudījušam vidējam Rietumu pilsonim abstrakti absurda pieredze, ko "pilsonis" pauda, skaļi atstājot zāli.

Sokurovs, Germans, vēl arī krievu kino "cars" Nikita Mihalkovs – tikai viņi bijuši Kannu konkursā pēdējo desmit gadu laikā. Sokurovs trīs reizes, Mihalkovs vienu – ar "Saules nogurdinātajiem" (*Утомленные солнцем*, 1994), kas tālāk aiztipināja pa "Oskaru" taciņu. Savu nākamo – melodramatisko kiču uz Krievijas vēstures fona "Sibīrijas bārdzinis" (*Сибирский цирюльник*, 1998) Mihalkovs jau kautrējās laist sacensībā (un ja nu zaudē...), paliekot ārpuskonkursa drošībā, kur zaudēt vienkārši nav iespējams.

Savā trešajā klātbūtnes reizē Kannās 2000. gadā ar "Krievu šķirstu" Sokurova balsi jau bija jūtams aizvainojums – par šo lielo

ļembastu, kurā izcili režisori nekad nav novērtēti... Viņš pārspilēja. Sokurovu novērtē, kaut arī balvas tik pašpietiekamam un suverēnam autorkino piešķir reti. ("Molohs" tomēr tika pie balvas par labāko scenāriju.) Turklāt viņa filmas ar visiem jutekļiem spēj izprast tikai skatītājs ar padomijas absurda pieredzi. Sokurova filmu valodu grūti ierakstīt standartos, kaut vai tas būtu vidējas Kannu konkursa filmas standarts. Tās ir vizuāli šedevri, vēl vairāk – to somnambulisku sapni imitējošā faktūra kļūst par jēgas izteicēju.

Sokurova filmām vajag gudru un jūtīgu skatītāju, kas viņam atlaiž "mesiānisma grēku". Arī tādu skatītāju, kas spēj novērtēt humānisma ideālos balstīta mākslinieka tiesības interpretēt vēsturi: 20. gadsimta asiņainā pieredze Sokurova filmu "Molohs" un "Vērsis" koordinātu sistēmā ir sīku, glorificētu niecību un viduvējību rokadarbs. Upurkāro dievību molohu nopelns, kurus mēs paši esam cēlušī dievu kārtā, gatavi tiem izbarot savus bērnus.

Ja neizliekos, ka mums ar Sokurovu nav viena – padomju kopvalsts – pieredze, viņa diktatoru filmu duetu "Molohs" un "Vērsis" nav iemesla vērtēt tikai un vienīgi kā negaidītu pārsteigumu. Tās ir loģisks un likumsakarīgs solis Sokurova gaitā.

Sokurova pirmā augstākā izglītība ir vēsturnieks. No šejienes viņa pētnieciskais, neatlaidīgais urķētāja dzinulis. Viņš ir uzņēmis vairākas filmas par šīs pasaules varenajiem, kas formāli atbilst dokumentālā kino kategorijai, taču būtībā ir vēsturiska personāža interpretācijas, viņu slēptās būtības portretējumi. (Piemēram, trilogija par Jeļcinu ("Elēģija" (*Элегия*, 1986), "Maskavas elēģija" (*Московская элегия*, 1986–1988), "Padomju elēģija" (*Советская элегия*, 1989).)

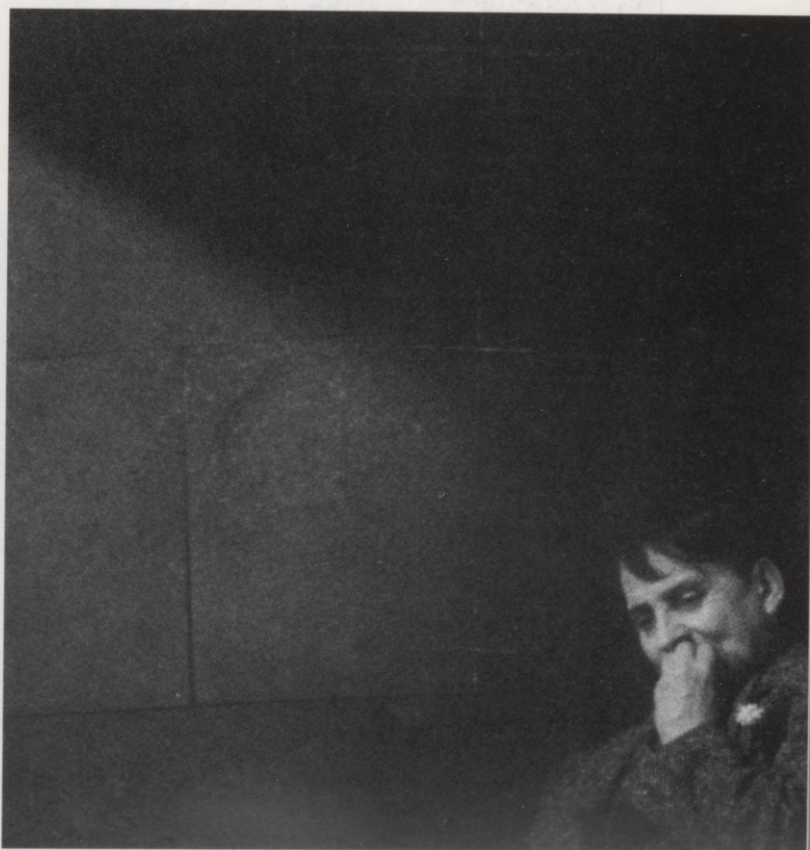
Tādu māksliniecisku risku – modelēt pasauli, izmantojot dokumentālu matēriju, – var atļauties tikai cilvēks ar skaidriem morāli ētiskajiem kritērijiem. Sokurovam tādi ir, balstīti kristietībā, humānismā un pasaules cēloņsakarību izpratnē. Viņš veidojis gan cilvēku portretējumus, gan šokējoši skaistas, magnētiski lēnas un pārcilvēciski skumjas spēlfilmas ("Cilvēka vientuļā balss" (*Одинокий голос человека*, 1978), "Aptumsma dienas" (*Дни затмения*, 1988), "Otrais loks" (*Круг второй*, 1990)). Tas viss ar Sokurovu ir noticis pirms tam. Kannas viņu iepazīna kā "Moloha" autoru – krievu, kurš uzņēmis filmu par Hitleru. Filmu – rēgainu sapni ar absurda iezīmēm, kuru Sokurovs motivējis ar nepieciešamību noskaidrot "tirānijas cilvēcisko mehānismu". Viņš tolaik likās neizprotam vētrains reakciju: kāpēc Hitlers, kāpēc Eva Brauna? "Kas tur īpašs?" brīnījās Sokurovs, "Molohs" ir filma par cilvēku "pie varas". Būtībā ierēdni ar noteiktu pienākumu loku pret valsti, pret tautu. Bīstamība sākas tad, kad šis cilvēks, kurš nostādīts varas pozīcijā, iedomājas sevi esam lielu un sabiedrība viņam piespēlē viņa maldos. Ideāli būtu, ja mēs ar jums pat nepazītu valstsvirus."

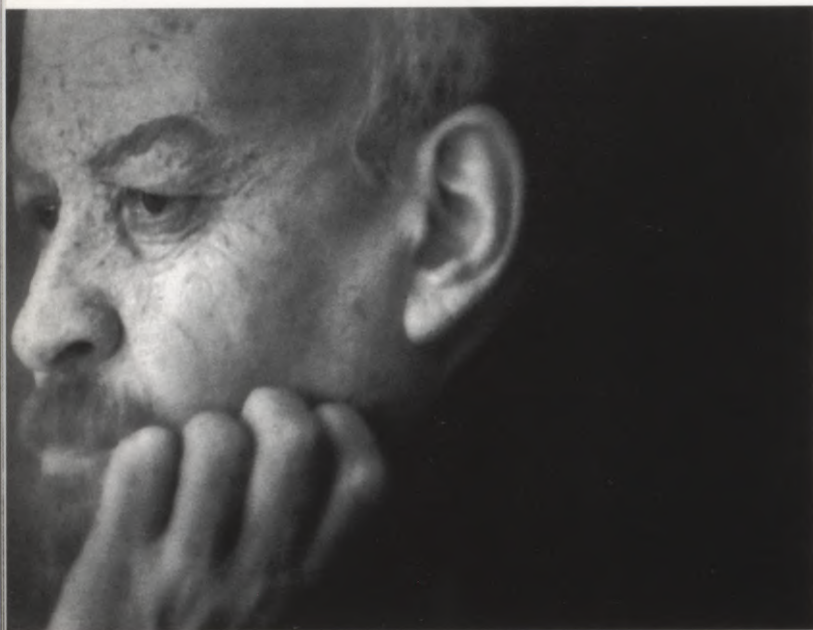


Nedēļas nogale kalnu villā – spokainas, vizuāli izsmalcinātas vizijas ar viduvējības monstru Ādolfu Hitleru (Leonids Mozgovojs) centrā.

Filmas "Molohs" darbība risinās 1942. gada vasarā Alpos, Hitlera vasaras rezidencē, kur kā jutekliska Brunhilde aizlaiku Nibelungu pili savu tirānu un punduri gaida viņu mīlošā Eva Brauna. Kails sievietes ķermenis akmens krāvuma gūstā – blondā gleznu formu īpašniece stāpās saulītē kā laisks kaķis. Tā Sokurovs iesāk filmu. Uz tvirtas miesas, jutekļu un smaga akmens krāvuma – trula spēka – kontrasta Sokurovs filmā būvē savu varoņu sieviešu (Evas Braunas, Magdas Gebelsas) un viņu vīriešu attiecības. Viņi trieks niekus, garī pusdienos, brauks piknikā, kur firers čurās krūmos, un nerunās par karu. To Adi – tā Hitleru sauc Eva – šajā "vīkendā" aizliedzis. Eva Brauna šķiet vienīgā dzīvā, vitālā būtne šajā kompānijā un filmā, jo viņas rīcībai (rūpēm par Hitlera veļu vai sievišķīgai vēlmei apprecēties, kas izraisa Adi neirotisku monologu) var atrast cilvēcīgu motivāciju – šī konkrētā sieviete mīl šo konkrēto vīrieti. Niecību pie varas.

"Molohs" ir vizuāls šedevrs – spokaina, zaļganblāva vīzija, kas atgādina pabalējušas un izplūdušas krāsainās fotogrāfijas. Īpašais filmas attēls piešķir "vīkendam" Alpos sirreālu vizionārismu, kur var manīt gan vācu 20. gadu kino ekspresionisma, gan Nibelungu sāgas tirāniskās varenības garšu. Sokurovu kino nekad nav interesējusi "plikā", pareizā bilde, bet gan tā neapgūtās gleznieciskās iespējas.





V. Uljanovs (Leonids Mozgovojs) –
monstrs un upuris vienlaikus.

Savā nākamajā filmā "Vērsis" viņš gājis vēl soli tālāk, pats uzņemoties operatora darbu un vienu no proletariāta vadoņa Ļeņina mūža pēdējām dienām pārvēršot dūmakainā, brižam pat izšķīdušā, netveramā ekrāna vizijā.

Īpaša tēma ir Sokurova aktieri. Redzot viņa Hitleru un Ļeņinu bez grima – bijušo Pēterburgas teātra aktieri Leonīdu Mozgovoju –, var tikai apbrīnot režisora filigrānismu un jūtīgumu, kādreiz no darba teātri par profesionālu neatbilstību atbrīvotā aktieri ar neizteismīgu vidējā inženiera ārieni spējot saskatīt ideālu Hitleru, ideālu Ļeņinu – ideālu viduvējību...

"Man pašam "Molohs" ir filma par ļaunuma banalitāti." Tikpat labi to Sokurovs varētu būt teicis arī par "Vērsi" – filmu par smagi slima, egoistiska, bērnišķīga, vientuļa un baisai nāvei nolemta cilvēka mūža dienu. "Vērsis" ir līdzīgs "Moloham" tēlainībā un principā – vēsturiskas personības demistifikācijā.

Un atkal preses reakcija Kannās ir divaina. Sokurovam vēlāk uzdotie jautājumi par viņa politiskās attieksmes neskaidriību apliecina tikai to, ka viņa filmas smalkā matērija un vidējā Rietumu kinokritiķa šabloniskā uztvere ir grūti savienojamas lietas.

Aleksandra Sokurova formulētais "Vērša" koncepts vārdiski skan visai līdzīgi tiem tekstiem, ko viņš jau daudzkārt ir runājis arī "Moloha" sakarībā – no Kannām līdz Rīgai: "Es esmu tikai mākslas strādnieks, kas neieredz mūsdienu dzīves totālo politizāciju. Šo politiku veido totālas niecības, brēcošas viduvējības. [..] Mēs ļoti maldāmies, domājot, ka būtiski vēsturiski lēmumi tiek pieņemti smalku garīgu pro-

cesu rezultātā. Politiku veido egoisms – šo pie varas nākušo niecību nespēja ieklausīties citam citā, neizglītība, neiecietība, muļķība. Tā tas ir bijis vienmēr. Es to neieredzu. To, ko mēs saucam par vēsturisko procesu, veido banālas lietas, kuras īsteno viduvēji, patmīļīgi cilvēki."

Kāpēc Sokurovu interesē mirstošais Ļeņins? "Filmā ir izspēlēta tikai viena no dienām viņa slimības gaitā, kad viņš vēl bija spējīgs reaģēt, dusmoties, izrādīt emocijas, strīdēties. Viņa nāve bija baismīga – savas dzīves galā viņš vairs nebija cilvēks, vien bezpalīdzīgs augs. Liktenis viņu sodīja visbargākajā veidā. Mani neinteresē nāve kā mākslas darba tēma – mākslai ir jāinteresējas par dzīvi. [..] Ļeņins filmā ir depolizēta figūra, mani interesē viņa jūtas, nevis politiskie lēmumi. Vēsture un viņa baigais liktenis jau sen ir novērtējuši viņa lomu," saka Sokurovs.

2002. gada "Krievu šķirsts", par spīti tehniska eksperimenta "spicumam" un vienā elpas vilcienā, vienā kadrā Ermitāžas zālēs nofilmēta darba slavai (unikāla kamera, unikāls filmēšanas veids, operators – zvaigzne, vācietis Tilmans Bitners, 867 aktieri, trīs orķestri, mēnešiem ilgs mēģinājumu process), maz ko piebilda Sokurova Krievijas vēstures redzējumam un pārliecībai, ka Krievijas vēsture varēja un tai vajadzēja būt citādi – bez padomju diktatūras.

Filmas plūdums izskalo epizodes no Krievijas caru – Pētera I, Katrīnas Lielās, Nikolaja I un Nikolaja II – valdīšanas laika, impēriskās Krievijas spožumu, ko Sokurovs vēro kā traģisku vēsturisku nolemtību.

Kameras planējums pa Ermitāžas zālēm, mijoties un mainoties Krievijas vēsturiskajam laikam un varoņiem, intriģēja, taču aspektā – kā to var dabūt gatavu? – ne vairāk. Kannu festivāla kritiķu reakcija bija paigņa, vienojoties kopīgā dziesmā: Sokurova tehniskais experi-



Uljanovs un Krupskaja (Marija Kuzņecova) – depolitizētas figūras, totālas niecības, brēcošas viduvējības.



ments nav mākslas pārsteiguma piesegts.

Paša režisora teiktais preses konferencēs kļūst arvien depresīvāks. Viņam ir smagas veselības problēmas – strauji pasliktinās redze. Viņa tonis, kurā saklausāmas gan skarba pravieša, gan aizvainota skolotāja notis, var aizskart. Taču viņam – krievu kino izcilākajam talantam – uz to ir tiesības. Viņa filmu motivētas.

“Krievu šķirsts” – rafinēts tehnoloģisks eksperiments, filma kā viena nepārtraukta epizode pusotras stundas garumā. Ceļojums Krievijas “zaudētajā laikā” – aristokrātiskajā pagātnē. Lomās – Sergejs Donstovs un Marija Kuzņecova.



VARAS VIDUVĒJĪBA

Saruna ar
Aleksandru
Sokurovu
Rīgā
1999. gadā.*



Kopā ar Normundu Naumani 1999. gadā Rīgā sarunājāties ar Aleksandru Sokurovu. Viņš bija atvedis rādīt "Molohu" un jutās daudz atraisītāks. Kā jau vidē, ar kuru viņu vieno kopīga pieredze.

Vai jūs varētu uzņemt radošu fantāziju par Staļina dzīvi?

Kāpēc man tas būtu jādara? Es taču neesmu celtnieks, kam jāuzbūvē māja – jāatspoguļo visi vēsturiskie periodi un visi diktatori. Ja esmu radījis filmu, tad šī filma jāuztver kā konkrēts darbs, tāds, kāds tas ir. Viss pārējais – minējumi, versijas – jau ir vardarbība pret režisoru.

Kāpēc Hitlers?

Kāpēc "Karā un mierā" daudz lappušu veltīts Napoleonam? Tā ir mākslinieciska forma, jebkādas vēsturiskas vai citas pretenzijas es negribētu uzklaut.

Bet Hitlers taču ir zīme...

Man tā nav nekāda zīme. Par to arī ir filma...

Kāds reiz teicis, ka filma, ja tajā ir biogrāfijas elementi, ir kičs, jo mēs zinām, kā beidzās varoņu dzīves. Vai jums ir ko piebilst?

Ir. Es nemēģinu noskaidrot šī cilvēka vēsturisko lomu. Viņa dzīves sižets mani neinteresē. Es cenšos, lai tas, ko daru, ir pašpietiekami manu mērķu kontekstā. Gribu restaurēt tipu, uzvedību, stāvokli, emocijas. Šis cilvēks varēja arī nebūt Hitlers. Es būtu gatavs atteikties no atpazīstamības. Man bija svarīga jebkuras parādības cilvēciskā daba, pat tāda absolūta jaunuma daba. Jo absolūts jaunums nemēdz būt, mēdz būt cilvēciskas vējības.

Vara un viduvējība jūsu izpratnē ir sinonīmi?

Kad politiķi sāk karot, tas nozīmē, ka ir pietrūcis prāta domāt, kombinēt, organizēt. Jebkura valstiska darbošanās prasa no cilvēka viduvējības koncentrātu. Nezinu gadījumu, kad cilvēks pie varas kļūst gudrāks, izglītotāks, pacietīgāks. Zinu tikai degradācijas piemērus. Krievijā mil teikt: vara nāk no Dieva. Nav tiesa – cilvēki kādam iedod šo varu. Un paši izredzēto velk pie zemes līdz savam līmenim... zemāk, zemāk... Nacisms ir tas, kad vara nolaižas līdz pūļa psiholoģijai. Pūli dzimst tikai destruktīvas tendences – nacisms, revolūcija...

Vai jums nav bail dzīvot Krievijā?

Ir. Tāpēc ka pārlietu labi zinu tās vēsturi un pārāk labi jūtu, kas ar šo valsti var notikt. Ir lietas, kuras es nevaru piedot, ir lietas, kuru dēļ es Krieviju milu – vispirms jau krievu valodas dēļ. Ir lietas, ko krievu uzvedībā es nevaru ciest.

Saprotams, kāpēc daudziem Rietumu cilvēkiem ir atsvešināta attieksme pret filmu. Lūk, viņš, krievs, izspēlē zombiju spēli iz svešas vēstures...

Lai viņi savus kompleksus un sajūtu kurlumu patur pie sevis. Es nestrādāju pēc pasūtījuma, bet izpildu savu personisko, privāto pasūtījumu. Man ir tāda privilēģija, laime, ja gribat. Varu atļauties teikt, ka tagad es darišu to un to par visai pieticīgu naudiņu, bet tā, kā es gribu. Pat padomju režīms man nelika taisīt vēlamo, vienmēr esmu darijis to, ko gribu.

Ar ko jūs pirms desmit gadiem ieinteresēja Jeļcins? (Domāta Sokurova dokumentālā triloģija par cilvēku pie varas.)

Ar daudz ko... Vai par to ir vērts tagad runāt? Jūs mani taisāties ievilkāt tajā telpā, kur man nav

interesanti. Uzticieties, mēģiniet noticēt, ka ir cilvēki, kuriem ir tiesības darīt to, ko viņi grib darīt, un nebanalizēt savas izpausmes ar vārdiem. Man ir citi instrumenti savu ideju formulēšanai: filma.

Kāda ir jūsu attieksme pret Nikitu Mihalkovu?

Kāpēc jūs man to prasāt? Viņš ir mans kolēģis, perfekts profesionālis. Viss pārējais ir gaumes jautājums. Mums ar viņu nekādu saskarsmes punktu nav. Neesmu ar viņu pazīstams, redzamiem garāmskrejot. Viņš dzīvo Maskavā, es – Pēterburgā. Es nevaru, negribu kalpot skatītājam – paziņot, ka esmu ieradies jūs mācīt dzīvot vai mācīt Krievijas vēsturi. Es esmu citādi audzināts, acīmredzot citas grāmatas lasījis...

Kāpēc jūs dzīvojat tik vientuļi – darbs, tikai darbs?

Tā dzīve ir izveidojusies. Tas nav pareizi, tā nedrīkst būt. Ja man vēlreiz būtu jāizvēlas, ar ko nodarboties, tā nebūtu režija, tas nebūtu kino. Ja būtu zinājis, cik tas ir smagi, ko tas personiski no manis prasīs, nekad to neizvēlētos... Lai kā sievieti mācītu, kā jālaiž pasaulē bērns, viņa tāpat izies šo ceļu viena pati. Vīrietim ar darba izvēli ir līdzīgi.

Jūs savu profesiju uzverat kā problēmu?

Jā, arvien vairāk. Tā liek man spert konkrētus soļus, no kuriem citādi esmu pasargāts kaut vai tādēļ, ka minimāli kontaktējos ar cilvēkiem. Dzīvoju ļoti noslēgti, taču laiku pa laikam man ir jāizpilda formālas darbības. Sarunas ar presi arī ir formālas darbības, kas jāpilda.

No kurienes rodas jūsu tēli, ja tas nešķiet banāls jautājums?

Tas ir sarežģīts jautājums. Tēls nedzimst – šī vārda jēga ir pārlietu maiga. Tēls veidojas no detaļām, slāņiem. Man tie rodas no problēmām, kas mani satrauc, no jautājumiem, uz kuriem es nespēju atbildēt pat ne jēdzieniski, bet intuitīvi. Esmu veidots pēc daudzu cilvēku ģimja un līdzības. Tā ir mana vienīgā labā īpašība, viss pārējais varbūt nav tik labs. Esmu pārāk ass, neiecietīgs. Taču es atceros tos, kas man ir palīdzējuši. Neticu režisoriem, kas sakās sasnieguši visu, ne uz vienu nebalstoties. Visas manas dzīves laikā man vienmēr kāds ir bijis blakus – palīdzējis, pamācījis, pacietīgi gaidījis. Ieguldījis mani lielu darbu. Nekad neesmu slēpis, ka es esmu vārgāks, ka kaut ko nemāku, neprotu. Es nekaunos elku. Es ļoti uzmanīgi esmu skatījis citu filmas. Zīnu, ka ir cilvēki, kas uzmanīgi skatās manējās.

Kas ir jūsējie?

Man ir dzelžains princips – es nekad nestrādāju ar cilvēkiem, kurus neesmu audzinājis, izveidojis sev. Kopā ar savu grupu esmu uzņēmis 30 filmas, daudzi no viņiem šajā laikā ir nostājušies uz kājām.

Kāda ir jūsu attieksme pret savām vecajām filmām – milat, kaunaties?

Gan padomju laikā, gan tagad strādāju vienlīdz dzelžainos finanšu rāmjos. Kādreiz daudzas savas filmas nevarēju pabeigt, jo man tika piešķirta niecīga naudas summa.

(Sokurovs palūdz cigareti, piebilzdams: "Rotmans – tās ir izaicinošas cigaretes režisoram Sokurovam. Ko smēķēju? "Javu", "Prīmu".")

Es milu savas filmas. Tās tapušas kā iekšēja nepieciešamība. Tās nevar nemīlēt – it īpaši, ja redzu, ka visas ir nedaudz slimas, nedaudz nepilnīgas. Man ir iespaids, ka pagaidām tās nenoveco.

Nezinu, kas būs tālāk. Visātrāk kino noveco konstrukcija – montāža, ritms, tāpat kā cilvēkā vispirms vecumam pakļaujas enerģija un skelets. Strauji noveco dažas Tarkovska filmas.

Tas attiecas uz autorkino. Komerckino strādā citi principi. Amerikāņi rada vizuālu precī, nevis





mākslas darbu. Jo preces mūžs ir īsāks, jo labāk. Jo ātrāk filma sevi atpirks, jo labāk. Kaut arī neciešu apzīmējumu "autorkino", tas ir paredzēts ilgākam mūžam. Tas iekonservē laiku un ielūkojas nākotnē. Jo cilvēks subjektīvāk, personīgāk dzīvo mākslā, jo ilgāk dzīvos tas, ko viņš radījis.

Kādā intervijā Krievijā sajūsmināties par itāļu glezniecību, vai atklājāt to tikai tagad?

Esmu atklājis milzīgo starpību starp oriģinālu un ilustrāciju. Oriģinālam piemīt mistiskais, enerģētiskais aspekts, kopija piedāvā tikai koncepciju.

Kas kino ir oriģināls?

Tas ir būtisks jautājums, esmu par to pateicīgs. To reti kurš uzdod. Autora dzīve, pieredze – tas ir oriģināls. Mēs maz cienām to autoru darbus, kuri vēl ir starp mums. Ironizējam, salīdzinām, es te nedomāju tikai kino... Autoram svarīgi kaut ko izdarīt un aiziet, nomirt, pārtraukt eksistēt sabiedrībā. Beigt kaitināt, jo nav nekā kaitinošāka kā radošs, radoši dzīvojošs cilvēks. Oriģināls ir tikai un vienīgi autora dzīve. Kamēr viņš ir dzīvs, ir iespēja izdarīt vēl vienu soli attiecībā pret paveikto. Es gribētu izbaudīt sajūtas, pirmo reizi paņēmot rokās "Karu un mieru" Tolstoja dzīves laikā...

Kāpēc vīrieši gatavi mesties piedzīvojumos, dodas uz Ziemeļpolu un vēl nez kur?

Es nezinu. Kāpēc es braucu uz Kazahstānu, kur varēju iet bojā? Acimredzot bija iekšēja nepieciešamība. Par vīrieša pasauli nevar runāt vispārīgi, par sievietes – var. Sieviete ir saistīta ar Dievu, vīrietis – ne. Tādēļ var runāt tikai par to, kāpēc konkrēts tips aizbrauca tur vai citur. Varoņu īstenībā ir maz, tie, kas dodas uz poliem vai nezin kur, – tie taču ir atsevišķi eksemplāri, kas pat vīriešu dzimumu nespēj raksturot. Vīrieši ir uzņēmušies funkciju apkopt valsti, uzturēt, apjēgt valsti, mēs redzam, kā viņi ar to tiek galā. Māksla balstās uz to, ka vīrietis rada skaistas sievietes kultūru tikai tādēļ, lai nebūtu viņu jāuzskata par cilvēku. Par sevi viņš visu zina – cik nozīmīgs, ohoo, kāds. Sieviete ir kas cits, kā citplanētiets... Vienkāršāk ar to ir tikt galā, radot kultūru.

Kāpēc likāt "Molohā" Gebelsu spēlēt sievietei?

Tas ir apmēram tāpat kā rakstniekam prasīt, ar ko jūs rakstijāt – ar Parker vai zimuli. Tam taču nav nekādas nozīmes. Tas ir instrumenta, profesijas jautājums.

Tomēr, ja atsakāties no šī jautājuma dzeltenīgā aspekta, – vai jūs baidāties tieši no tā?

Es mēģināju notvert šī rakstura trauslumu, starpstadiju (промежуточность). Šis tips – Gebels – atrodas pat starp dzimumu pazīmēm, gatavs pakļauties stiprākajam. Man negribētos, lai jūs par to rakstāt, ja pat esat to uzzinājuši. Skatītāju nevajag vest prom no jēgas ar mākslas darba anatomiju. Tagad mēs runājam par anatomiju. Sākotnēji tā bija norunas pārkāpšana no pašas aktrises puses. Bijām runājuši, ka neviens nezina, ka Gebelsu spēlēs sieviete. Grupa zināja – bija sarežģīts grims, to katru dienu veidoja piecas stundas.

Jūs daudz klausāties mūziku?

Visu laiku, mašīnā, strādājot. Ļoti daudz. Lasīt kļūst grūti – esmu krietni pabojājis acis.

dogmu
radot

Krievijas modes autoru Peļevinu lasāt?

Nedaudz. Man tas nav interesanti, esmu saindēts ar ļoti augstu līmeni. Ar Jevtušenko vai Vozņesenska līmeņa poēziju mani neapmānīt. Es negribu teikt, ka tas ir slikti, bet, ja es pazīstu Bērnsu vai Tjutčevu, man ir grūti ar Jevtušenko. Man ir grūti ar Peļevinu.

Vai nav tā, ka jūs dzīvojat pagātnē?

Nē. Pat ja es dzīvoju pagātnē, esmu pārliecināts, ka jēdzieniski tā nav tā pagātne, kas nonākusi mūžības miskastē. Mākslā nekas nevar būt jauns, nekas, izņemot autoru. Mākslai ir dzelžaini noteikumi, profesionālā skola. Šis apgalvojums Rietumos izraisa histēriju, ļaudis sāk nervozi skraidīt pa istabu. Nedrīkst muļķot sevi un citus, nedrīkst uzskatīt, ka tieši tu sāksi visu no nulles. Tas nav iespējams. Māksla eksistē tikai tāpēc, lai atkārtotu vienu un to pašu. Mēs stāvam uz vietas, un māksla riņķo ap mums. Likumsakarīgi, ka nāk jauni un jauni cilvēki, un mūsu uzdevums ir šiem cilvēkiem atkārtot vienu un to pašu. Kultūru cilvēks ģenētiski nepārmanto. Cilvēks dzīvo īsi un lēni. Dzīvē kā upē – peld lieli un maziņi cilvēki. Vajag no šīs plūsmas viņus izraut, palīdzēt kaut ko saprast, apjēgt.

Māksla nevar mainīt pasauli, bet tā var atbalstīt cilvēkus, kas ir gatavi garīgai dzīvei. Pārējos nevar ietekmēt. Ne jau tāpēc, ka pārējie ir slikti, viņi vienkārši nedzird. Svarīgi, lai to, kam ir būtiska literatūra, kultūra, emocionāli trauslas lietas, nekļūtu mazāk. Tikko līdzsvars zudis, tūlīt varam sākt krist bezdibeni.

Sakāt, ka āķus skatītājam neizmetat, bet...

Es sevi nepieskaitu tiem, kuru ieguldījums kultūrā ir fundamentāls. Runāju par tiem, kas apzinājās savu misiju – Tolstojs, Čehovs. Es daru to, kas man ir nepieciešams. Nevaru strādāt tā, lai tas nevienu neskartu un lai es ne ar vienu nekontaktētos. Kādu, ar kuru mums ir līdzīgas intereses – literatūra, mūzika –, tas šķar. Nestrādāju publikai vispār, man nav tiesību apgalvot, ka filmēju konkrēti jums vai jums. Kāpēc man jāgatavo jums zupas un borščī. Jums ir nepieciešama filma, nevis filmai jūs. Literatūrai, ko es dievinu, es neesmu vajadzīgs, man ir vajadzīga šī literatūra. Man ir vajadzīgs Čehovs, Solžeņicina agrīnie stāsti, ne es viņiem. Es milu Direru.

Vai Sokurovu mīlat?

Nezinu. (Smejas)

Jūs tik ļoti uzsverat, ka esat no Pēterburgas...

Es labi jūtu Maskavas "zamaškas", maskaviešu светский треп, maskaviešu skūpstus. Krievijā maskavietis – tā ir diagnoze attiecību formālismam. Pēterburgā dzīvo nav viegli, tur ir labi strādāt. Pilsētai ir stingrs vektors, tajā ir labi radīt, ir sava atmosfēra, ir kur atskatīties radošam cilvēkam.

Kur jūs gribētu nomirt?

Bādenbādenē. Kāpēc? Čehovs tur mira. Tur ir kaut kā īpaši...

Ar šampanieti? Starp citu, kāpēc viņš pirms nāves palūdza šampanieti?

Zināt, tas ir kā ar Tarkovski, kam prasīja, ko jūs filmā "Stalkers" nozīmē melnais suns. Viņš dusmojās un teica: "Ak Dievs, suns ir vienkārši suns!" Šampanietis ir šampanietis. Zinu, ka mirstot man acu priekšā būs ceriņi. Violetie. Mamma's mīļākie ziedi.





LARSS FON TRIRS

Lars von Trier
(1956)

dogmu radot un laužot

"Režija ir manipulācija. Pēc tām "Dogmas" "muļķībām" mēs izlikāmies, ka nenodarbojamies ar manipulēšanu un tikai apvienojam realitātes fragmentus.

Savās agrīnajās filmās es teicu aktieriem: stāvi šeit un runā to. Varbūt savā ziņā tas bija pat godīgāk. Taču "Dogma" bija kā zāles, kas bija vajadzīgas man un kas izrādījās noderīgas citiem."

DOGVILA
2003

DEJOTĀJA TUMSĀ
2000

IDIOTI
1998

ŠĶEĻOT VIĻŅUS
1996

EIROPA
1991

EPIDĒMIJA
1988

NOZIEGUMA ELEMENTS
1984

ATBRĪVOŠANĀS AINAS
1982

Nezinu, vai dāņi pratis uzcelt pieminekli Larsam fon Trīram – režisoram, kam 90. gadu vidū izdevās dāņu kino no Eiropas provinces iegainības izcelt saulītē un padarīt par pasaules nozīmes kultūrfaktu. Šķiet, viņa arvien uzstājīgākais salīdzinājums ar dāņu kino 20. gadsimta 20.–30. gadu ģēniju Karlu Teodoru Dreieru nav pārspilēts – tikai Larsam fon Trīram vienīgajam no gadsimta otrās puses dāņu režisoriem ir izdevies kļūt par pasaules nozīmes vārdu, nostājoties līdzās šim režijas klasīkim.

Mehānisms, kas Trīru caur Kannu kinofestivālu un tā nodrošināto publicitātes mašīnēriju padarīja par to, kas viņš ir 2002. gadā, ir visai rafinēts. Līdzās pamanāmajai apdāvinātībai, kas iezīmējās jau 80. gadu beigās, būtiska loma Trīra vārda, filmu un tajās izspēlēto estētisko (arī ētisko) principu popularizēšanā bija režisora un trīs viņa domubiedru 1995. gada 13. martā parakstītam manifestam "Dogma 95", kurā tika deklarēti strikti filmu radīšanas principi.

Jau vēlāk, kad "Dogmas" manifestētie principi bija ne tikai pievērsuši uzmanību Trīra un viņa dāņu kolēģu filmām, bet arī azartiski tikusi izspēlēti to režisoru pieredzē, kuriem nekad nav bijusi saistība ar Dāniju, viens no manifesta parakstītājiem Tomass Vinterbergs atļausies ironizēt: "Mēs ar Larsu fon Trīru uzrakstījām manifestu kopīgi – tas aizņēma apmēram pusstundu." Un šis pusstundas laikā no kantoriša, kurā tika tapināts 20. gadsimta pēdējais manifests kinematogrāfijā, esot skanējuši jautri smieklī...

Ar šiem smieklī bija bruģēts ceļš uz... Jā, uz ko tad – estētisku revolūciju kino gadsimta beigu noguruma un postmoderno rotaļu laikā, izaicinājumu sev un citiem vai arī apskaužami veiklu dāņu kino mārketinga gājienu? Iespējams, ka atbilde ir kaut kur pa vidu – starp atklāsmēm, svaigas elpas un provokatīvas enerģijas ionešanu un perfektu biznesa plānu. "Ir jādara gals buržuāziski romantiskajam kino, kas slavina individuālismu" – tāds bija "dogmistu" formulētais mērķuzdevums. Kādi ir veidi tā īstenošanai?

Dažas no "Dogmas" tēzēm apgalvo, ka, pateicoties tehnoloģiju attīstībai, drīz gandrīz katrs varēs uzņemt filmas. Medijiem kļūstot arvien demokrātiskākiem, palielinās avangarda loma. Tā kā vārdam "avangards" ir militāra izcelsme, "dogmisti" vēlas ietērt savas filmas "uniformā". Lūk, dažas no šīs "uniformas" pazīmēm: filmas jāuzņem tikai un vienīgi brīvā dabā, ar rokas kameru, filmai jābūt krāsainai, bet nedrīkst izmantot papildu apgaismojumu, operatoriskas palīgierīces – filtrus utt., filmā nedrīkst lietot ieročus, notikt slepkavības utt. Manifestu noslēdz visai teatrāls zvērests, kura būtība ir "dogmistu" apņēmšanās panākt patiesību no varoņiem un filmu sižetiem visiem iespējamiem līdzekļiem, pat maksājot ar labu gaumi.

Konsekventi šiem principiem paša Trīra daiļradē atbilst tikai

viena filma – "Idioti" (*Idioterne*, 1998), lai gan arī abos viņa slavenākajos 90. gadu darbos – "nežēlīgajās melodrāmās" "Šķeļot viļņus" (*Breaking the Waves*, 1996) un "Dejotāja tumsā" (*Dancer in the Dark*, 2000) no "Dogmas" principiem ir aizgūta attēla estētika: TV reportāžu imitējošs klātbūtnes efekts un fakts, ka filmēts tiek ar digitālo tehniku, tikai pēc tam attēlu "pārdenot" uz klasiskās 35 mm filmas. Un varbūt vēl arī spēja izdabūt no savām aktrisēm – Emilijas Vatsones (*Besas "Šķeļot viļņus"*) un Bjorkas (*Selmas "Dejotāja tumsā"*) – maksimālu pārdzīvojuma autentiskumu – patiesību jebkuriem līdzekļiem. Viss pārējais, arī uzfilmētā materiāla ilgā un pamatīgā apstrāde ar datortehniku, kas "simulē" filmas noskaņai nepieciešamo krāsu spektru – pabalējušo 70. gadu retro-bildīšu gammā kā "Šķeļot viļņus" vai 60. gadu estētikai tuvo "Dejotāja tumsā" –, "Dogmas" konceptā ierakstās gaužām nosacīti.

Un tomēr Trīrs pilntiesīgi var uzņemties "Dogmas" garīgā tēva lomu – jau 1993. gadā viņš paziņoja kolēģiem, ka labprāt kaut ko uzfilmētu ar nosaukumu "Dogma", un ticis norāts – tas neesot labs nosaukums filmai. Turklāt tieši viņš 90. gadu vidū ieradās kādā svarīgā un garlaicīgā konferencē par kinematogrāfijas attīstības ceļiem, stiepdams smagas somas – pilnas ar drukātiem "Dogmas" manifestiem. Taču Trīra veidoto filmu kopums liecina, ka viņš nav grasījis radīt "Dogmu", lai visu mūžu mēģinātu ievērot tajā formulētos principus (piemēram, atturēties no žanrisku filmu uzņemšanas).

Tālab arī viņus četrus – pašu Larsu fon Trīru, Tomasu Vinterbergu, Sērenu Kregu-Jakobsenu un Kristianu Levingu, kas 1995. gadā parakstīja manifestu, – var dēvēt par prasmīgiem mārketinga speciālistiem, kas apzinājās manifesta "žanra" unikalitāti gadsimta beigās. Kurš gan, aizrāvis ar postmodernām citēšanas spēlītēm, vairs sasprindzinās uz ētisku un estētisku principu formulēšanu uzsaukumu formā? Manifesta žanrs pietāv gadsimta sākuma modernistu aktivitātēm vai vismaz 20. gadsimta 60. gadiem, kad tapa pēdējais pirms "Dogma 95" manifests kino vēsturē. To 1962. gadā Oberhauzenē parakstīja grupa vācu kinorežisoru, kas vēsturē palikuši kā sociāli asā, kaismīgā "jaunā vācu kino" pārstāvji, viņu vidū – Folkers Šlendorfs, Aleksandrs Klūge, Rainers Verners Fasbinders u.c. Ne velti 90. gadu beigās kāds dāņu kinoindustrijas klerks Berlīnes festivālā atļāvās "Dogmas" vārdu salīdzināt ar *Coca-Cola* firmas zīmi, jo filmām, kas manifestē piederību "Dogmai", vismaz kinofestivālos uzmanība ir garantēta. Turklāt kā truši pasaulē savairojušies "Dogmas" principu sekotāji.

Taču "dogmists" un dāņu kino lokomotive (pasaulē izvilcējs un sensācijas inspirētājs) Larss fon Trīrs eksistēja jau pirms 1995. gada



"Svinības" – viena no ciniskākajām un drūmākajām "Dogmas" filmām.



"Karalis ir dzīvs" – Kristiana Levringa eksperiments "Dogmas" stilā.

13. martā parakstītā manifesta. Gluži tāpat kā viņa paraksts zem šī manifesta nebūt neliek Trīram uzņemt filmas, kuras atbilstu deklarētajiem principiem.

Ambiciozo dāni pamanīja jau 1991. gada Kannu kinofestivālā ar filmu "Eiropa" (*Europa*, 1991), ko gan dažs labs toreiz kritizēja par formālismu un dekadentisku attēla estetizāciju, ar kādu Trīrs izrisināja sižetu par jauna vācu izcelsmes amerikāņu ceļojumu 1945. gada Vācijā – drūmā, pussagrautā, saplosītu dzelzceļa artēriju izvogotā zemē. Paši autori uz filmas plakāta bija akcentējuši tās tuvību Hičkoka pasaulizjūtai, savukārt kritika Trīra rokrakstu mēģināja apzīmēt kā "kaut ko starp Vīmu Vendersonu un Deividu Linču". Dīvains un pamanāms bija šis jauna amerikāņu Leopolda Keslera (kuru darbā par vilcienu pavadoni kompānijas "Zentropa" dzelzceļa līnijās bija iekārtojies viņa radnieks) ceļojums pēckara Vācijā. Te viņš satiek ledaino skaistuli Katarīnu Hartmani (Barbara Zukova), kura saistīta ar nacistisku teroristu grupējumu. Filmu žanru recenzenti centās interpretēt kā romantisku spiegu drāmu (lūk, iemesls salīdzinājumam ar Hičkoku), meklējot "Eiropas" (satopams arī cits šīs filmas nosaukums – "Zentropa") alegorisko ietilpību (amerikāņu skatpunkts uz pēckara – jau citādo – Eiropu) un izgaršojot tās "futurizēto" retro stilu.

Toreiz uz globāliem secinājumiem kārie recenzenti Kannu festivāla rezultātus traktēja kā "jaunās Eiropas" (pats filmas nosaukums ērti piedāvā vispārīguma spēles noteikumus) un

"Itāļu valoda iesācējiem" – vēl viena "Dogmas" filma, kas lutināta ar starptautiskiem lauriem.



"Mifunes pēdējā dziesma" – ironiska un humāna "Dogma".



Trīra pirmais iznāciens Kannās. 1991. gadā filma "Eiropa" saņēma žūrijas speciālbalvu, "paspēlējot" brāļu Koenu "Bārtonam Finkam". Stilistiski spožais un depresīvais trilleris tomēr liek fiksēt vārdu – Larss fon Trīrs.



"jaunās Amerikas" (toga festivālā to pārstāvēja amerikāņu Džoela un Ītena Koenu filma "Bārtons Finks" (*Barton Fink*, 1991)) "sadursmi". Toreiz ar žūrijas priekšsēža Romāna Polaņska svētību uzvarēja amerikāņi, bet Larsam fon Trīram uz savu "Zelta palmas zaru" nācās gaidīt līdz 2000. gada maijam. Šo gandrīz desmit gadu laikā Trīrs nebija izzudis no Kannu festivāla redzesloka – 1996. gadā ar eksistenciālas drāmas un melodrāmas apvienojumu "Šķeļot viļņus" viņam līdz "Zelta palmas zaram" pietrūka pavisam nedaudz (to ieguva angļa Maika Lī sociāli jūtīgā un ironiskā filma "Noslēpumi un meli" (*Secrets and Lies*, 1996), bet Larsam fon Trīram nācās "samierināties" ar žūrijas *Grand Prix*). Trīra un Kannu festivāla attiecību dramaturģija ir īpaša un ievērojama vērtība – tikpat labi vispārīgumu kārē 90. gadus pasaules prestižākā festivāla vēsturē varētu nodēvēt par Larsa fon Trīra desmitgadi. Gan tāpēc, ka tieši šeit sākusies Trīra pasaules slava, gan tāpēc, ka gandrīz desmit gadu garumā Kannu festivāla žūrija minstinājās atzīt Trīra nozīmi pasaules kino ainavā. (Lai cik arī tas jocīgi skanētu, uzvaras zīme bez zaudējuma pieskaņas Kannās ir tikai viena – "Zelta palmas zars".)

Trīra pirmajam pieteikumam Kannās – filmai "Eiropa", kas 1991. gadā saņēma žūrijas speciālbalvu, seko vēl viena, jau mazliet vairāk uzvara – "Šķeļot viļņus", tad totāla ignorance, ko Kannu žūrija izrādīja "Idiotiem" 1998. gadā, un desmitgadi ar skaļu skandālu noslēdz "Zelta palmas zars" ekstremālam un kļiedzoši izaicinošam darbam "Dejotāja tumsā". Daļā starptautiskās preses šī filma izraisīja daudz kaismīgāku noliegumu nekā visi citi Trīra darbi, kas bija tapuši pēc 1991. gada "Eiropas", kopā ņemti.

Larss fon Trīrs baudījis, pēc paša atzinumiem, kreisi tendētu humanitāru audzināšanu un izglītību. 1983. gadā beidzis Dānijas kinokolu. Studentu gadu darbi "Noktirne" (*Nocturne*, 1980/1981) un "Atbrīvošanās ainas" (*Befrielsesbilleder*, 1982) jau pavid Minhenes festivālā, seko "Epidēmija" (*Epidemic*, 1988) un par Eiropas atbildi Linča "Tvinpikai" bieži dēvētais TV seriāls "Valstība" (*Riget I*, 1994; eksistē arī *Riget II*, ko Trīrs prezentē 1997. gada Venēcijas festivālā), kur Trīrs izspēlē zonas – mistisku kaišu piemeklētas, īpašas teritorijas – tēmu ar saviem divainiem, hierarhiju un dramaturģiju. ("Valstībā", kur darbība norisinās "vienkāršā" dāņu hospitālī, neizpaliek arī metafizisku spēku piedalīšanās.) Taču par viņa pirmo brieduma gadu filmu tomēr tiek uzskatīta nevis "Eiropa", bet gan "Šķeļot viļņus", kurā jau strikti formulēts jaunais, ko Trīrs ienes 90. gadu kinematogrāfā, neļaujot sevi vairs salīdzināt ar citiem, bet liekot jau citus salīdzināt ar sevi.

1996. gads, Kannas. Gaisā jūt sensāciju. Tikko pirmizrādīta Trīra filma "Šķeļot viļņus". Būtībā asaraina melodrāma par to, kā naiva meiča Besa milēja savu vīru Janu un cik baisam upurim lēma sevi. Filma, kas piesaista uzmanību ar izteiksmes līdzekļu svaigumu un mērķtiecību. Toreiz "Šķeļot viļņus" šokēja gan ar attēla neierastību ("Dogmas" inspirētais "dokumentālisms" – rokas kameras izmantojums, it kā paviršais – nepareizais apgaismojums), gan 70. gadu sākuma "filingu", gan sižetu un Trīra ētisko uzstādījumu – upura pieprasījumu no Besas, filmas sižetu virpinot ap grēku izpirkšanas tēmu (sava vīra Jana traumu un paralīzi Besa uztver tikai kā pašas egoisma diktētā lūguma Dievam: "Nelaid viņu prom no manis," – sekas). Larss fon Trīrs ir brutāls paša sacerētajos filmu sižetos (turklāt, pēc paša apgalvojuma, viņš spējīgs izraudāt savu varoņu smagos likteņus – rakstīt un raudāt par Besu, par Selmu no "Dejotāja tumsā"). Besa izpērk savu iedomāto vainu baigā veidā. Naivās un fanātiski uzticīgās būtnes grēku izpirkšanas ceļš, paralizētā Jana inspirēts, – neaprakt sevi sērās, bet doties baudīt miesiskos priekus – viņas izpildījumā kļūst par bezkompromisa pašiznīcināšanos. (Trīru arī "Dejotāja tumsā" jundit junda jautājums: vai upuris ir samērīga maksa citu dzīves vārdā?)



Larsa fon Trīra pirmā sieviešu filma "Šķeļot viļņus", kas no "Dogmas" principiem aizgūst kameras nepiespiestību, nervozo reālisma garšu, bet ne vairāk. Trīram – Kannu žūrijas balva. Lomās – Emīlija Vatsone un Katrīna Kārtlidža.



"Šķeļot viļņus" – melodrāmas sižets un urdīgs jautājums par upura jēgu vai bezjēdzību.

Konservatīvā Skotijas miesta un garīdznieka nolādēta, Besa kļūst par ielasmeitu, taču viņas ceļam Trīra traktējumā ir sava jēga – labprātīgi nesta upura jēga. Sadīstu nomocītā Besa mirst, bet Dievs dāvā brīnumu, ļaujot neizdziedināmajam Janam piecelties no mironiņiem – sākt staigāt, lai Besu, zvanu skaņām skanot, guldītu jūras klēpī. Dievs ir pieņēmis upuri...

Trīrs, šķiet, piedāvā gana triviālu sižetu, izrisinot to izteiksmīgā vidē – Skotija, 70. gadi, vientulīgs miests, skaistu, taču smacīgu mākoņu ievākota sala, kur vīri dodas urbt naftu, bet sievas gaida viņus atgriežamies, kur sieviete ir tikai piedeva vārda tiesīgajam – virietim – un kur pat attiecībās ar Dievu ir vēlams ievērot baznīcas dzelzaino starpniecību. Besa atšķiras no pārējiem ar fanātisku ticību savam Dievam, savam nesen pielaulātajam Janam, savai vainai un upura spēkam.

Kas lika "Šķeļot viļņus" uztvert kā nozīmīgu mākslas faktu? Režisora virtuozā prasme apaudzēt melodrāmas sižetu ar vides autentiskuma elpu, ar šokējoši naturālu "miesu", ar ētisko uzstādījumu: upura jēga vai bezjēdzība? Trīram ir pilnīga taisnība, dēvējot savu paņēmienu arsenālu "par asaru attaisnojumu", to asaru, kuras dāsni ieprogrammētas "Šķeļot viļņus" melodramatiskajā sižetā. Ja šo pašu sižetu izstāstītu akadēmiskā Rietumeiropas kino tradīcijā – bez rokas kameras, kas būtībā visu laiku atrodas epizodē "iekšā" (filmas operators Robijs Millers ir strādājis kopā gan ar Džimu Džarmušu ("Mironis" (*Dead Man*), 1995), gan Vīmu Vendersu), bez 70. gadu "dekorācijām" un digitāli īpaši apstrādātās filmas krāsu partitūras, kura atgādina pabalējušu amatierfilmu vai retrokartiņu tonalitāti, – nebūtu "Šķeļot viļņus" sensācijas. Nebūtu filmas, kas vienlīdz iedarbīgi "strādāja" gan uz festivālu snobiem, gan ierindas publiku. (No filmas veiksmes komponentiem nedrīkst izslēgt anglieti Emīliju Vatsoni, kuras aktier spēle panāca to pašu psiholoģiskā autentiskuma iespaidu, ko dažus gadus vēlāk fon Trīrs "izdabūja" no dziedātājas Bjorkas ar līdzekļiem, kas, pēc daudzu uzskatiem, vispār neietilpst mākslas



arsenālā.) Filma kļūst par vienu no pamanāmākajām 1996. gada Eiropas filmām, kaut gan Kannu festivāls vēl vilcinās – “Zelta palmas zaru” “Šķeļot viļņus” nesaņem.

Pēc pāris gadiem, 1998. gadā, Trirs atgriežas Kannās sava sekotāja un domubiedra “Dogmas” manifestu parakstījušā Tomasa Vinterberga sabiedrībā : konkursa programmā tiek rādītas divas dāņu filmas (tas ir unikāls fakts tik mazas valsts kinematogrāfam) – Trīra “Idioti” un Vinterberga “Svinības” (*Festen*, 1998). Pārsteidzoši, bet togad Kannās vairāk uzmanības tika pievērsts Trīra jaunākajam kolēģim – tolaik 29 gadus vecajam Vinterbergam. Varbūt tādēļ, ka “Dogmas” manifestētie izteiksmes līdzekļi “Svinībās” ir sabiezināti līdz ekstremālai koncentrācijai un sociāli panaivais patoss, kas jaušams gan “Idiotos”, gan “Svinībās”, vairāk piestāv Vinterberga jaunībai, nevis fon Trīra – jau starptautiski atzīta režijas metra – reputācijai. Tobrīd viņa “imidžā” jau ietilpa arī preses tiražēti stāsti par Trīra klaustrofobiju, bailēm no lidmašīnām un kā tur vēl, ar ko parasti tika izskaidrota viņa retā

“Idioti” – “Dogmas” principiem vizuāli izteiktākā Trīra filma. Provokācija un vēlme ielaist svaigu gaisu, atgūt kino zaudēto nevainību.

klātbūtne starptautiskos forumos. Tajā gadā, kad Kannās tika izrādīta filma “Šķeļot viļņus”, “ģēnija ar divainībām” prombūtnes efektu nācās kļiedēt intensīvi tiražētam Trīra portretam – smaidošs režisors skotu nacionālajā tautastērpā. 2000. gadā neviens Trīram nepavaicāja, kā viņš ir pārvarējis savas fobijas. Dzīvs, vesels un veidolā nebūt vairs tik trausli jauneklīgs kā 90. gadu sākumā, Kannu festivālā viņš stādīja priekšā “antimūziklu” ar Bjorku čehu imigrantes Selmas lomā. (Vēlāk presē pavidēja autofurgona attēls, ar kuru atbraucis fon Trirs.)

Starp “Šķeļot viļņus” un “Dejotāju tumsā” – Trīra patlaban oficiāli visatzītāko filmu, kas būtībā “piegriezta” pēc līdzīgām ētiskām un estētiskām piegrieztņēm, tikai realizējot tās vēl ekstremālāk nekā “Šķeļot viļņus”, – bija vēl “Idioti”. “Dogmas” principiem viskonsekventāk atbilstošā Larsa fon Trīra filma. Grupa jaunu cil-

vēku, to vidū arī kāds ārsts, kāds mākslas zinātnieks, mitinās kādā pārdodamā mājā un tēlo garīgi slimos. Paši viņi to uzskata par sociālo protestu, kas vērst pret dāņu "vidusmēra buržuju" dzīves standartiem un morāli, lai gan uzstājīgā uzmanības pieprasīšana no apkārtējiem un viņu visai vaļīgais dzīves stils atgādina iluzoru atgriešanos "puķubērnu" – hipiju protestu naivismā. Lai gan "idioti" sevi dēvē par nākotnes cilvēkiem, nekur tālāk par pliku dibenu rādīšanu, mašīnu apčurāšanu un masu milas aktu viņu pašizpaušmes netiek. Savukārt fon Trīrs apgalvoja, ka "Idioti" esot viņa vispolitiskākā filma, kaut arī tās izpētes objekts esot "mūsu attieksme pret citādajiem, kroplajiem, kas mēdzot izpausties arī kā pašaisardzība no mums atšķirīgajiem". "Idiotu" iecere Trīram esot radusies tajā pašā laikā, kad parakstīts "Dogmas" manifests. Viņš neliekuļodams tekstuāli piekrit visiem tiem, kas uzskata "Idiotus" par muļķīgu filmu. "Tāda tā arī ir – kaitinoši muļķīga un bezjēdzīgi stulba, bet filmai ir arī citi aspekti, piemēram, atsauces uz franču "jauno vilni", "svingojošās" Londonas perioda filmām. Galu galā franču kino "jaunais vilnis" bija kā svaiga gaisa malks, un tāds pats virsuzdevums ir arī "Dogma 95" – ielaist svaigu gaisu, atgūt kino zaudēto nevainību," tā apgalvo Trīrs.

Taču 1998. gadā Kannu festivālā pamanītāka (arī nelielas balvas veidā) ir "dogmista" Tomasa Vinterberga filma "Svinības". Iespējams, tas daļēji skaidrojams arī ar to, ka totāli nekomerciāļajiem "Idiotiem" Vinterbergs pretnostatīja būtībā melodramatisku sižetu (sekojot Trīra "Šķelot viņus" principiem), kas gan bija izstāstīts konsekvēnti "dogmiski". Filmas brīžam pat līdz grūti izturamam ekstrēmismam koncentrētais stils sižetam par grēka "skeletonu" šķietami priekšzīmīgas dāņu ģimenes "skapī" tikai piešķir modernu veidolu. Kā citādi lai uztver vēstījumu par krietna vīra, ģimenes tēva Helges 60 gadu dzimšanas dienas svinībām, kas sabraukušajiem viesiem izvēršas par mokošu garīgu striptīzu, iecerētās ballītes solidumu izšķīdinot ķēmīgā farsā. Lērumā, par ko pārvēršas ģimenes svinības, vainojams no tālienes (Francijas) atbraukušais "pazudušais dēls" Kristians (Ulrihs Tomsens), kurš negrasās piedalīties salkano tostu izgaršošanā uz jubilāra veselību. Kristianu ģimenē visi vienmēr uzskatījuši par neirotisku melno avi, kurš arī svinību dienā nav atradis patīkamāku tēmu galda runām kā savas dviņumāsas pašnāvība, kurā – viņš ir pilnīgi pārliecināts – vainojams solīdais jubilārs. "Svinības" ir viena no tām filmām (tādas nav grūti sastapt festivālos), kurās neiztiek bez asinsgrēka tēmas, taču Vinterbergs savas filmas intrigu būvē, līdz pēdējam nepaskaidrojot, vai Kristiana apvainojumi tēvam ir paša neirotiskās psihes radīti vai tomēr realitāte.

Šķiet, viss sapuvis tajā dāņu karaļvalstī vai vismaz ģimenes institūcijā. Tēvs – pedofils, māte – liekule, pārējie, jau pieaugušie bērni: viens brutāls muļķis, otra – nepiesātināma blondīne, kas, kā saprotams no filmas sižeta, katros ģimenes svētkos ierodas ar citu afroamerikāni un pārmet pārējiem ģimenes locekļiem rasismu. Vinterberga "Svinības" nepārprotami ir "Dogmas" manifesta ietekmē tapusi visdrūmākā, bezcerīgākā un izteiksmes līdzekļu ziņā ekstremālākā filma, pēc kuras diez vai kādam no "dogmistu" vidus izdosies būt vēl ciniskākam un "mītpilsonības standartu" atmaskojošākam. Un nevajag arī... To pierāda nākamā pēc "Idiotiem" un "Svinībām" "Dogmas" manifesta ietekmē tapusi filma "Mifunes pēdējā dziesma. Dogma 3" (*Mifunes sidste sang – Dogme 3*, 1999), ko režisējis Sērens Kregs-Jakobsens, kurš ieguva vienu no 1999. gada Berlīnes festivāla galvenajām balvām. (Nu jau ar savu "Dogmas" filmu ir izpaudies arī ceturtais no dāņu revolucionāriem – Kristiana Levinga filmu "Karalis ir dzīvs" (*King is Alive*, 2000) rādīja vienā no 2000. gada Kannu festivāla skatēm.) "Mifunes pēdējā dziesma" veidota pavisam citās intonācijās un sludina pavisam citu jēgu, ne vairs cilvēcīgo attiecību neiespējamību – totālu "miskasti" kā "Svinībās" –, bet tieši pretēju, brīžam pat sentimentālu pārliecību, ka viss ir iespējams. Gan atgriešanās pie saknēm sen kautrīgi slēpta "debila" brāļa kompānijā tēva lauku mājā, gan *love-story* starp eksprostitūtu un eksbiznesmeni patriarhālā ainavā...Iespējams "Mifunes pēdējās dziesmas" harmonizējošās intonācijās (saglabājot "Dogmas" vizuālo estētiku un izmantojot labus aktierus) "vainojama" režisora Sērena Krega-Jakobsena gadu nasta (tuvu piecdesmitiem, ne vairs ekstrēmismu pieļājušie trīsdesmit) un lielā pieredze bērnu filmu žanrā. Svaigākais dāņu kino pienesums zem "Dogmas" zīmes ir Lones Šefriges simpātiskā komēdija "Itāļu valoda iesācējiem" (*Italiensk for begyndere*, 2001) – nepretenciozs vēstījums par reālu cilvēku (divu māsu, kurām tikko nomirusi māte) reālām problēmām un maziem sapņiem. Arī šai filmai piederība "Dogmas" zīmei (gan visai formāla, jo tā no "Dogmas" principiem izmanto tikai brutālo vizualitāti) nostrādāja kā pamatīga reklāmkampaņa, kas palīdzēja tai tikt ievērotai starptautiskā arēnā (Berlīnes festivālā).

Lieki piebilst, ka zem "Dogmas" etiķetes veidotās filmas ir kļuvušas par ienesīgākajām dāņu kino vēsturē. "Brenda" vārds ir nesis un turpina nest augļus, pat ja filmas, kas piesedzas ar "Dogmas" principiem, tos izmanto, cenšoties "pārdot" kvalitātes, kam festivālu burzmā būtu lemts palikt nepamanītām, vai (sliktākā gadījumā) modei pakaļ klumzājot.

Taču atgriezīamies no "Dogmas" perifērijas pie tās inspirētāja Larsa fon Trīra un viņa triumfa – melodrāmas "Dejotāja tumsā", kas

izvērtās par 2000. gada Kannu kinofestivāla skaļāko skandālu un sensāciju. Skandālu, nenoliedzami, Trīrs bija ieprogrammējis, gan festivālā klātesot, gan izvēloties mūsdienu kino vēsturē jau par mirušu uzskatīto mūzikla žanru, gan apvienojot filmas aktieru ansambli tik neiepējamu savienojumu kā popdīvu Bjorku un Eiropas kino "ledus karalieni" Katrīnu Denēvu. Denēvas ikonogrāfiskais, pēdējās Eiropas kinozaigznes veidols, iespējams, Trīram bija nepieciešams ne jau tādēļ, ka Denēva būtu ideālākā aktrise fabrikas strādnieces – bļodu štancētājas lomai, bet gan tādēļ, ka savā ziņā viņa pārstāv tik trauslu un nekoncekventu Eiropas mūziklu tradīciju. Filmas "Šerbūras lietussargi" (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) un "Rošforas meitenes" (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967) ir pēdējie un retie vērā ņemamie Eiropas mūzikla piemēri, un abos tajos spēlēja Denēva.

Turklāt pats žanrs – mūzikls – kā tas vispār savietojams ar "Dogma 95" principiem? (Manifestā "Dogma 95" melns uz balta rakstīts, ka "žanra filmas nav akceptējamas".) Šādas pretenzijas Trīrs pamanījās nocirst jau saknē, paziņojot, ka "Dejotāja tumsā" nav "Dogmas" filma. Kas tad? Varbūt antimūzikls, kas piesmej (šķiet, tas līdzās Bjorkas "tiranizēšanai" un amerikāņu sapņa "izģērbšanai" ir būtiskākais arguments "Dejotājas tumsā" noliedzējiem) mūziklā tik paredzamo *happy end* un tikpat izskaitļojamo brīdi, kad filmas varoņi aizvirpuļos dejā vai uzgavilēs dziesmā. Bjorkas tēlotā Selma filmā arī to dara, tikai brīžos, kad to nekādi nepieļautu klasiskais mūzikls – izmisumā, ārprātā, nelaimes brīžos, turklāt šis muzikālās ainas filmas struktūrā ir uzsvērti ireālas. (Līdz tam pat īpaši nepamanāmais fakts, ka "Dejotāja tumsā" "nav kino", proti – ir filmēta digitālā formātā, pēc tam pārkopēta uz tradicionālās 35 mm filmas, kļūst uzkrītoši pamanāms muzikālo epizožu laikā.) Attēls Selmas "bjorkisko" dziesmu un deju laikā

iegūst amatiervideo gaudainību, bet ritms – videoklipa dinamismu, turklāt pēc muzikālās epizodes beigām darbība atgriežas tajā pašā bezcerībā, no kuras Selmas "muzikālais numurs" sācies. (Bjorkas – Selmas muzikālie numuri sākas gan brīdī, kad viņa, tik tikko redzēdama, štancē nakts maiņā bļodas, gan tad, kad izmisumā ir nogalinājusi kaimiņu policistu, kurš nozadzis viņas ietaupījumus – naudu, kas grūti krāta dēla acu operācijai.)

"Dejotāja tumsā" var kaitināt (un tā kaitināja, īpaši amerikāņu kritiķus, kuru recenzijas par "Dejotāju tumsā" pārsvarā bija ledaini vēsas!) ar ieprogrammēto labās gaumes un politkorektuma principu noliegumu, taču tā žilbina ar Trīra racionālo profesionālismu (filmās horeogrāfs ir Vinsents Patersons, kurš strādā kopā ar Madonnu un Maiklu Džeksonu) un nonkonformismu, pēc "Šķeļot viļņus" vēlreiz radot filmu par upura neizbēgamību naidīgā un tragiskā pasaulē. Tikai Selma upurē sevi nevis vīra (kā Besa), bet dēla vārdā. Pēc filmas "Šķeļot viļņus", kas iezīmēja jaunu posmu viņa darbībā, Trīrs apgalvoja: "Ja tev ir bērni, tu esi lemts labajam. Un tajā pašā laikā bērna dēļ tu esi gatavs uz visu, pat slepkavību. Mīlestība starp bērniem un viņu vecākiem ir miljons reižu stiprāka par mīlestību starp pieaugušajiem." Taču tiešu ilustrāciju šai tēzei viņš radīja tikai ar "Dejotāju tumsā".

Atšķirības starp Selmu no "Dejotājas tumsā" un Besu no "Šķeļot viļņus" ir minimālas – abas ir tragiskas un pašiznīcībai (upurim) sevi nolēmušas varones, kaut arī principiāli atšķirīgas ir aktrīšu Emilijas Vatsones un Bjorkas darbs šajās lomās. Ne velti jebkuru sarunu ar presi Trīrs uzsāka ar gariem paskaidrojumiem, kāpēc viņam līdzās nav Bjorkas un kāpēc viņiem visiem gājis tik smagi. Informācija no filmas uzņemšanas laukuma bija niecīga (tā tika rūpīgi slēpta), taču laiku pa laikam līdz medijiem atklāda ziņas par skaliem skandāliem un Bjorkas bēgšanu no filmas uzņemšanas



Karla Teodora Dreiera "Žannas d'Arkas ciešanas" – pasaules kino šedevrs, kas nodrošinājis Dreieram visu laiku visslavenākā dāņu režisora godu. Renē Falkoneti, kas notēloja Žannu, pēc traumatiskā filmēšanas perioda atvadījās no kino uz visiem laikiem.

laukuma. Iemesls – Bjorka nav aktrise, tātad viņas psiholoģiski perfektā un dramatiskā esamība uz ekrāna nav vis aktiertehnikas fenomens, bet pašplosīšanas sekas.

Kad Trīrs Kannu festivālā rādīja "Idiotus", preseī viņš izmeta, ka intensīvi strādājot pie scenārija un, pārļasot to, parasti apraudoties. Viņa reakcija nav bijusi pārspilēta. "Dejotājas tumsā" sižets piedāvā neskaitāmus iemeslus asarām, un, kā parasti, Trīram ir paņēmienu komplekts, kas perfekti kalpo asaru un melodramatisma attaisnojumam. Tas "Dejotājā tumsā" ir vēl biežāks, vēl tumīgāks nekā "Šķeļot viņus": čehu imigrante Amerikā – vientuļā māte Selma (Bjorka) pamazām zaudē redzi, tomēr strādā rūpnīcā, lai sakrātu naudu operācijai un arī viņas dēls nekļūtu akls. Selma mīl klasiskos Holivudas mūziklus, klausās tos, bet viņas sargeņģelis Ketija (Katrīna Denēva) – kolēģe fabrikā pie alumīnija bļodu štancēšanas – zīmē uz Selmas plaukstas to, ko viņa vairs neredz. Emocijas Larss fon Trīrs prot izraisīt sāpīgi – filmas finālā ir šokējoši traģisks, turklāt tā iespējamībai negribas noticēt līdz pēdējam mirklim.

"Bjorkiski" pazīstama muzikālajos numuros, dramatiski šokējoša, izdzivojot Selmas traģēdiju, – tāda "Dejotāja tumsā" ir Bjorka, kas par lomu saņem Kannu festivāla balvu. Turklāt pieļauju, ka Trīrs tikpat racionāli, kā viņš prot ieprogrammēt skandālus un emocijas, bija ieprogrammējis arī salīdzinājumu ar vienīgo slavenību dāņu kino pirms paša – Karlu Teodoru Dreieru. Kad 20. gados tapa "Žannas d'Arkas ciešanas" (*La Passions de Jeanne d'Arc*, 1928), Žannas lomas tēlotāja Renē Falkoneti to nospēlēja ģeniāli un uz ilgiem gadiem nokļuva psihiatriskajā klīnikā, atvadoties no kino uz visiem laikiem. Šie divi gadījumi, kad režisors apzināti, pat vardarbīgi izdzēš robežu starp dzīvi un kino, ko parasti novelk aktiera profesionalitāte, ir salīdzināmi.

Ko tālāk, Lars? Kas notiek ar "Dogmu"? Tās manifestētāji nejutas formulu pinekļu saistīti, turklāt "Dogmas" kustībai ir bijusi pamatīga un nepārspilēta loma video legalizācijā uz lielā ekrāna (vēlāk gan videoattēls tiek transformēts uz kinofilmā), skatītāja pieradināšanā pie cita veida attēla veidošanas tehnoloģijām, citas attēla faktūras – šķietami nepabeigtas un raupjas, bet būtībā – pedantiski izskaitļotas. Pats Trīrs, apnicis no mūžīgās izvaicāšanas, kā viņš, "Dogmas" tēvs, jūtas, no tās attālinoties, nīgri gatavs bilst, ka "Dogma" – tās savā ziņā ir zāles, noteikts ierobežojumu loks, kas atsvaizina paša režisora jutekļus un filmas miesu.

Trīra plastiskums, te izstrādājot dogmatisku principu komplektu, te atsakoties no "Dogmas" likumiem, ļauj kritiķiem sacerēt kalam-būrus par to, ka dogmas jau eksistējot tādēļ, lai tās pārkāptu. Bet Larss fon Trīrs ir pārkāpis ne tikai dogmas vien, noliedzot jebkādu "drikt–nedrikt" robežu eksistenci, viņš nogalina žanru, nogalina savas varones, tajā pašā laikā uzskatīdams, ka dzīvē nebūt nevajag sevi upurēt ideju vārdā. Patlaban Trīrs strādā pie "Dogvilas" (*Dogville*) – filmas ar provokācijas potenciālu, kuras darbība norisinās 20. gadsimta 30. gados Amerikā, kas ir uzbūvēta Dānijas paviljonos. Viņš filmē Nikolu Kidmenu un Holivudas ikonu – sirmo Lorēnu Bakalu. Filmā pirmizrāde paredzēta 2003. gada pavasarī. Atkārtojas gadījums ar "Dejotāju tumsā" – informācija no darba procesa ir vairāk nekā skopa, atstājot plašu telpu fantāzijai par tēmu, ko atkal vēlas sagraut un upurēt fon Trīrs, liekot sev un mums raudāt sāpīgas asaras.

Bjorka un Peters Stormare filmā "Dejotāja tumsā". Trīrs pasviež āķus, kas liek viņu salīdzināt ar Karlu Teodoru Dreieru, bet Bjorku – ar Renē Falkoneti.





"Dejotāja tumsā" – diskusija par mūzikla žanra pieredzi un tagadni.

CITAS MŪZIKAS SKAŅAS

Par spīti arvien lielākam ekstrēmismam uz ekrāna, dzīvē Larss fon Trirs arvien vairāk atgādina komfortablu, pašplosīšanos, šaubas un dēmonus neiepazīnušu pilsoni. To, kura kultūrprioritātes un gaume uzskatāma par "Dogmas" provokāciju lielāko naidnieku. Kopš "Idiotu" laikiem Trirs ir pamatīgi apvēlies un nekādi vizuāli neatgādina režisoru revolucionāru un tirānu ar racionāli izplānotu savu varoņu – trauslo sieviešu – upurēšanas plānu. Viņš mēdzot raudāt, rakstot savus skarbos stāstus, – tā viņš apgalvo. Ticiet, ja gribat.

Kāpēc nolēmāt filmēt mūziklu, un kāpēc izvēlējāties Bjorku?

Viņa bija mana pirmā izvēle, es neko daudz nezinu par mūzikliem, mūziku. Tāpēc man vajadzēja, lai kāds par to parūpētos. Jāatzīstas – īpaši labi Bjorkas mūziku pirms tam es nepazinu, bet mēs satikāmies... un viņa teica: "Jā, Lars..." Lai gan detaljās es vairs neatceros. Bjorkai bija bail ķerties pie šī projekta, bet to jums vajadzētu prasīt viņai pašai. Gan jau pienāks brīdis, kad viņa saņemsies un sāks runāt par šo filmu – pēc desmit vai divdesmit gadiem...

Kādas problēmas radās, strādājot ar Bjorku?

Problēmas? Ko es varu teikt – Bjorka nav aktrise. Tas man bija liels pārsteigums, jo šķita, ka viņa uz skatuves tomēr ir arī aktrise. Viņa šajā filmā nespēlē, bet izjūt visu ar nervu galiem – tas ir satriecoši, bet arī ārkārtīgi smagi gan viņai pašai, gan visiem citiem. Būt kopā ar mirstošu cilvēku ir smagi... Un viņa tiešām dzivoja savas varones likteni, viņa juta to ik mirkli, baidījās par Selmu, cieta... un tas bija ārkārtīgi smagi. Vērojot, kā strādāja Bjorka, es jutos gandrīz kā nāvēssoda izpildītājs filmēšanas laukumā... Jāatzīst, ka Bjorkas darbs bija ārkārtīgi auglīgs, bet arī ārkārtīgi sāpīgs mums visiem. Taču tagad redzu – tas arī bija vienīgais iespējamais veids, es esmu ļoti lepns par to, ko Bjorka ir izdarījusi, un ļoti pateicīgs viņai.

Jūsu varones filmās "Šķeļot viņus" un arī "Dejotāja tumsā" ir sievietes, kas sevi upurē.

Vai tā ir jūsu apzināta attieksme pret sievieti?

Man ir žēl... (Smejas) Es pie tā nestrādāju apzināti. Šīs sievietes ir spēcīgas personības, izcili spēcīgas, un viņas sevi ziedo apzināti. Es gan negribu, lai jūs secinātu, ka cilvēkiem vajag sevi upurēt – ideju vai kā cita vārdā. Nebūt ne.

Filmas "Dejotāja tumsā" darbība norisinās 60. gados, tajā ir atsauces uz slavenajām

"Mūzikas skaņām" – Selma iestudē dziesmiņas no šī mūzikla.

Bjorka bija redzējusi "Mūzikas skaņas" reizes divdesmit, varbūt tā bija vienīgā filma, kas viņiem tur Islandē bija. (Smejas) Un viņai tā aktīvi nepatika, jo kā gan var patikt tas, ko tu esi redzējis tik daudz reizi. Tā bija mana ideja sasaistīt šos mūziklus. Atceros to arī no savas bērnības, lai gan maniem vecākiem mūzikli riebās – viņi tos uzskatīja par samākslotu, neīstu lietu, un es tos bērnībā īpaši neskatījos – līdz divpadsmit gadiem mūsu ģimenē televizora nebija.

Vai uz visu laiku paliksiet uzticīgs video?

Mēs izmantojām mazu, neprofesionālu kameru – mani videotehnika fascinē, tā ļauj daudz efektīvāk strādāt ar aktieriem. Iespējams, ka es kādreiz filmēšu uz klasiskās 35 mm kinofilmas, bet šobrīd neredzu iemeslu, kāpēc man to vajadzētu darīt. Lai gan, ko var zināt... Pirmo reizi manā dzīvē man nav nekādu nākotnes plānu, esmu totāli iztukšots.

Kāpēc Bjorkas varone ir čehiete?

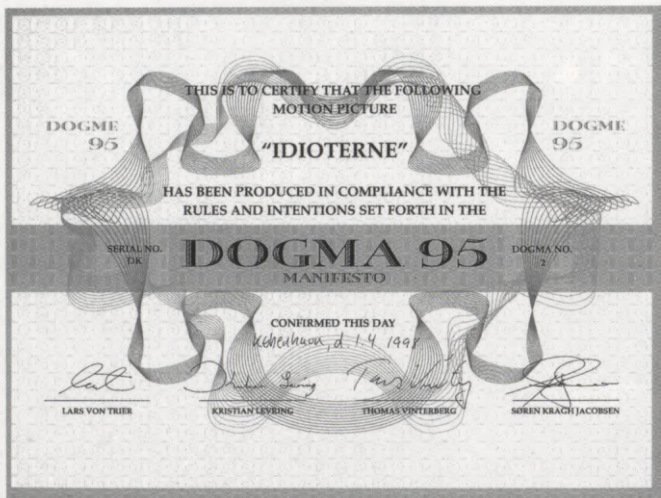
Es neko daudz nezinu par čehiem, pazīstu gan dažus... Viss sākās ar vārdu – Selma, kas man ļoti patika, un es zināju, ka Austrumeiropā šis vārds tiek lietots. Bet varbūt galvenais iemesls tam, ka Bjorkas tēlotā Selma ir čehiete, ir akcents. Čehu akcents izrādījās ārkārtīgi līdzīgs islandiešu akcentam.

Larss fon Trirs

Kannās

2000. gadā.





Manifesta "Dogma 95" gariegi tēvi – Tomass Vinterbergs un Larss fon Trirs. Viņu abu pusstundas laikā sacerētais dokuments kļuva par 20. gadsimta pēdējo manifestu kino vēsturē, perfekti nobalansējot starp mākslinieciskas provokācijas un laba biznesa plāna kategorijām.



DOGMA 95

DOGMA 95 ir kinorežisoru kopa, kas nodibināta Kopenhāgenā 1995. gada pavasarī. *DOGMA 95* ir prettrieciens "noteiktām tendencēm" mūsdienu kinematogrāfijā. *DOGMA 95* ir solis tās glābšanai.

1960. gadā bija gana! Kino bija beigts un sauca pēc atdzimšanas. Mērķis bija pareizs, bet līdzekļi – ne. "Jaunais vilnis" pierādīja, ka bija siks plunkšķis, kas apskaloja krastu un pārvērtās dubļos. Individuālisma un brīvības saukļi kādu brīdi jāva radīt darbus, taču ne pārmaiņas. Vilnis bija gatavs uzurpācijai gluži tāpat kā paši režisori. Vilnis nekad nav stiprāks par vīriem, kas aiz tā. Antiburžuāziskais kino kļuva buržuāzisks, jo tā pamatā bija buržuāziska mākslas uztvere. Autorības koncepts bija buržuāziskais romantisms kopš paša sākuma un tādējādi ... mākslīgs.

DOGMA 95 filmas nav individuālas!

Šodien trako tehnoloģiju vētra, kuras rezultāts ir principiālā kino demokrātizācija. Kā nekad nu jebkurš var veidot filmas. Bet, jo pieejamāks ir medijs, jo svarīgāka ir avangarda loma. Tā nav sagādāšanās, ka vārdam "avangards" ir militāra izcelsme. Disciplīna... tā ir atbilde. Mums ir jāieģērbj savas filmas uniformā, jo individuāla filma būs dekadentiska jau pēc definīcijas. *DOGMA 95* apkaros individuālismu kino ar nediskutējamu likumu kopību – NEVAINĪBAS ZVĒRESTU.

1960. gadā bija gana! Filmās ir nogrimētas līdz nāvei, viņi teica; kopš tā laika grima lietojums ir tikai vairojies!

Dekadentiska kinorežisora uzdevums ir muļķot publiku. Vai tas ir tas, ar ko mēs lepojāmies? Vai tas ir tas, ko 100 gadi mums ir atnesuši – ilūzijas, ar kuru palīdzību ir iespējama emocionāla komunikācija... Ar mākslinieka individa brīvi izvēlētu muļķošanas mehānisma palīdzību?

Paredzamība (dramaturģija) ir kļuvusi par zelta telu, ap kuru mēs visi dejojām. Varoņu iekšējās dzīves, kas attaisno sižetu, ir pārāk sarežģītas, un tā nav "augstā" māksla. Kā nekad agrāk dominē virspusēja darbība un virspusējās filmas.

Rezultāts ir neauglīgs. Patosa ilūzija un milas ilūzija.

DOGMA 95 filmas nav ilūzija!

Šodien plosās tehnoloģiska vētra, kuras rezultāts ir evolūcija no grima līdz Dievam. Lietojot jaunās tehnoloģijas, katrs jebkurā laikā var aizskatīt prom pēdējos patiesības graudus nāvējošos sensācijas apkampienos. Ilūzijas ir tas viss, aiz kā kino var noslēpties.

DOGMA 95 apkaros ilūziju kino, manifestējot neapstrīdamu likumu kopu – NEVAINĪBAS ZVĒRESTU.

NEVAINĪBAS ZVĒRESTS

Es zvēru pakļauties šādiem likumiem, ko izstrādājusi un apstiprinājusi *DOGMA 95*:

1. Filmēšanai jānotiek brīvā dabā. Rekvizīti un dekorācijas nedrīkst tikt izmantotas (jo konkrētais rekvizīts ir nepieciešams filmas sižetam, ir jāatrod vieta, kur ir arī šis rekvizīts).
2. Skaņa jāveido vienlaikus ar attēlu. (Mūziku nedrīkst izmantot, ja vien tā neskan vietā, kur notiek filmēšana.)
3. Kamera ir jātur rokās. Ir atļauta jebkura kustība vai nekustīgums, kas iegūstams, kameru turot rokā.
4. Filmai ir jābūt krāsainai. Īpašs apgaismojums nav pieņemams. (Ja ir pārāk maz gaismas, lai filmētu, aina ir jāsamazina vai pie kameras jāpiestiprina viens prožektors.)
5. Optiski efekti un kameras filtri ir aizliegti.
6. Filmā nedrīkst būt virspusēja darbība. (Slepkavības, ieroči utt. nav pieļaujami.)
7. Atsvešinātība laikā un telpā nav pieļaujama.
8. Žanra filmas nav akceptējamas.
9. Filmās formātam ir jābūt 35 mm.
10. Režisora vārds titros nedrīkst būt minēts.
11. Turpmāk es kā režisors zvēru atteikties no personīgās gaumes! Es vairs neesmu mākslinieks. Es zvēru atturēties no tāda darba veidošanas, uzskatot acumirkliģo (tūlītējo) par tikpat svarīgu kā kopumu. Mans mērķis ir panākt patiesību no maniem varoņiem un maniem filmu sižetiem. Es zvēru to darīt ar visiem iespējamajiem līdzekļiem, maksājot ar labas gaumes un estētiskiem apsvērumiem.

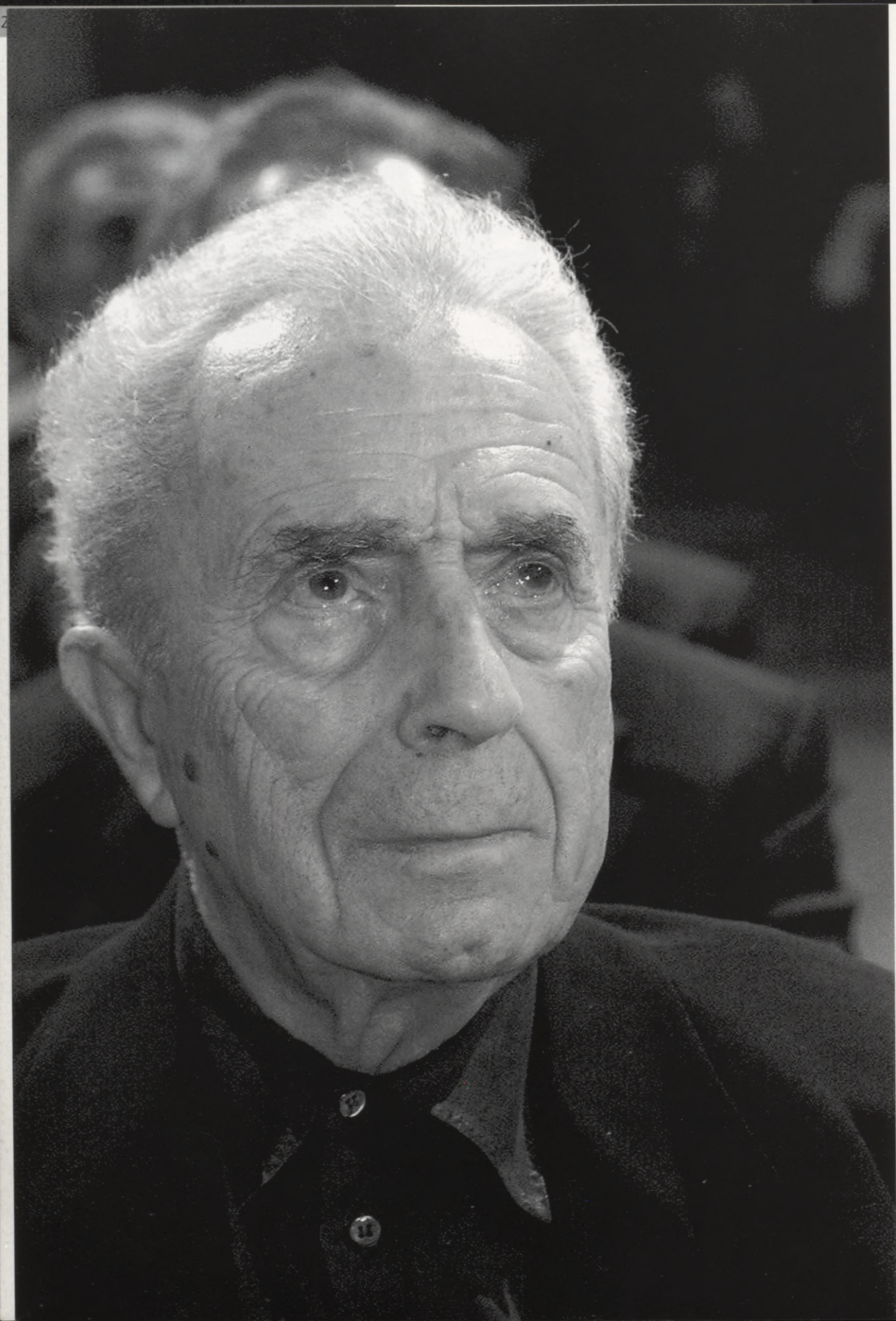
Tādēļ es nododu nevainības zvērestu.

Kopenhāgena. Pirmdiena, 1995. gada 13. marts.

DOGMA 95 vārdā **Larss fon Trirs, Tomass Vinterbergs**

šai

M I R K Ů I



šai pus mākoņiem

Viņš ir dēvēts par atsvešināšanās un nekomunikabilitātes ģēniju, vientulības vizualizētāju un eksistenciālistu, režisoru, kura filmās klusums ir stāstošāks par vārdiem, bet telpa – būtiskāka par sižetu. Mikelandželo Antonioni. Viena no spožākajām 20. gadsimta režijas leģendām. Viņa vārdu mēdz saistīt ar pabalējušā itāļu kino ziedu laikiem: Fellini, Viskonti, Antonioni, – saskaitāmo kārtību var mainīt, leģendas jēgu neietekmējot. Divi no viņiem jau miruši, bet Mikelandželo Antonioni joprojām tiecas strādāt.

Laiku pa laikam tiek pieteikti sirmā, smagi slimā vīra topošie projekti, kuri tā arī netiek īstenoti. Ne paša Mikelandželo Antonioni, bet gan finansējuma problēmu dēļ, kas, izrādās, nemazinās, pat ja esat kinovēsturē kanonizēts klasiķis. Tiesa – smagi slim. Vai ģēniji ērtāki šķiet miruši?

Pēdējā Antonioni filma joprojām ir 1995. gadā sadarbībā ar vācieti Vimu Vendersu tapusi filma "Aiz mākoņiem" (*Beyond the Clouds*). 2000. gadā parādījās ziņa, ka Antonioni strādā pie projekta "Tikai būt kopā" (*Just Be Together*), kurā būšot iesaistīti arī amerikāņi ar labu gaumi un ožu uz īpatnējiem projektiem – Džonijs Deps un Vinona Raidere. Projekts tā arī pagaidām nav īstenojies... Antonioni šogad kļūst 90 gadus vecs, un jau teju divus gadu desmitus viņš cīnās ar insulta sekām.

Starp šiem diviem ierakstiem Antonioni vēl joprojām atvērtajā filmogrāfijā kaut kur izzudusi filma, kuru paralizētais vīrs 90. gadu vidū bija atbraucis prezentēt ārzemju preseī niecīgā Sanvinsentas miestīnā pašos Itālijas ziemeļos.

Redzēt un satikt Antonioni ir visai sirreāla pieredze. Vismaz tiem, kas kādreiz lauzušies cauri pedantiskiem "buržuāziskās kultūras pretrunu" skaidrojumiem krievu valodā sarakstītās brošūrās, vērojuši miglainas fotogrāfijas un no vārdiskā apraksta mēģinājuši radīt sev priekšstatu par nekad neredzētu filmu būtību.

MIKELANDŽELO ANTONIONI

Michelangelo Antonioni
(1912)



Pēc Mikelandželo Antonioni daļējas paralīzes Enrika Fiko ir kļuvusi par itāļu kino ģēnija balsi, lūpām, rokām.

Antonioni slava sākās 1960. gada Kannu kinofestivālā ar filmu "Piedzīvojums" (*L'Avventura*, 1960), kuras sižets – kādas ballītes laikā pazudušas sievietes Annas (Lea Masāri) meklēšana – izšķīda dīvaini saltā un svešādā pasaulē un šķīta tik nebūtisks salīdzinājumā ar sajūtām, faktūrām un filmas telpu apdzīvojošo cilvēku svešatnīgo kopā būšanu. Pēc "Piedzīvojuma", kas nāca klajā gandrīz vienlaikus ar principiālajiem itāļu kino autoru darbiem – Federiko Fellīni "Saldo dzīvi" (*La dolce vita*, 1960) un Lukīno Viskonti "Roko un viņa brāļiem" (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), Antonioni tiek dēvēts par "nekomunikabilitātes" ģēniju, par saltā atsvešinātībā sabirzušas pasaules radītāju. Gan Antonioni, gan viņa aktrise Monika Vīti, pateicoties Kannu festivāla "sietam", pēkšņi kļuva par kritiķu lolotām starptautiskām slavenībām.

Pirms "Piedzīvojuma" Antonioni karjerā bija ilgi gadi bez īpašiem panākumiem un īpašām perspektīvām. Bieži minētais piemērs, kam jāraksturo Antonioni straujā izraušanās no itāļu kino nepazīstamā fona, ir šāds: 50. gadu vidū Itālijā iznākušā reprezentatīvā izdevumā Antonioni vārds režisoru sarakstā nav pat atrodams, bet septiņus gadus vēlāk prestižajā britu izdevumā *Sight and Sound* viņš tiek minēts piecu visu laiku vislabāko režisoru skaitā. Filma "Piedzīvojums" šajā visu laiku vislabāko sarakstā ieņem otro vietu.

Režijai viņš bija tuvojies pamazām, par spīti tam, ka 1935. gadā (Antonioni toreiz ir 23 gadi) pabeidz Boloņas universitātes



Klasisko Antonioni filmu zvaigzne Monika Vīti.

Lea Masāri filmā "Piedzīvojums", ar kuru Kannu festivālā 1960. gadā sākās Mikelandželo Antonioni slava.

Ekonomikas fakultāti. Paralēli studijām Antonioni cītīgi nodarbojas ar teātri (studentu lokā), sāk arī rakstīt filmu recenzijas. Pēc universitātes beigšanas viņš ierodas Romā – tuvāk kino – un kādu brīdi strādā par filmu kritiķi dučas Musolīni dēla Vītorio vadītajā kino žurnālā *Cinema*. (Pateicoties Musolīni dēla kinomīlai, Itālija tika arī pie Venēcijas kinofestivāla.) Pamazām Antonioni kļūst savējais nākamo neoreālisma (Itālijas kino pēckara gados dominējošais skarbaiss un dokumentalitātes principiem uzticīgais režijas virziens) zvaigžņu lokā. Viņam ir trīsdesmit, viņš raksta scenārijus neoreālisma valim – Roberto Roselīni.

Trīsdesmit gadu vecumā Antonioni sāk strādāt filmu industrijā, raksta scenārijus, daudzi no tiem nekad netiek ekranizēti. Uzņem dokumentālas filmas un arī savu pirmo pilnmetrāžas filmu "Kādas milas hronika" (*Cronaca di un amore*, 1950), kas jau liecina, ka Antonioni būs visai maz kopīga ar itāļu kino 40. gadu visaptverošo neoreālisma strauti.

Līdz "Piedzīvojumam" paiet vēl desmit gadi – Antonioni agrīnās filmas "Uzvarētie" (*I vinti*, 1953) un "Dāma bez kamēlijām" (*La signora senza camellie*, 1953) tiek vērtētas visai atturīgi. Nespēja atrast finansējumu savām iecerēm Antonioni liek izlīdzēties ar kādu īsfilmiņu (novele īsfilmu kopumā "Mīlestība pilsētā" (*Amore in citta*, 1953), ar ideju piespēlēšanu saviem kolēģiem – Fellīni filmas "Baltais šeihs" (*Lo sceicco bianco*, 1952) pamatā ir Antonioni radītais sižets. Ilgi – kopš 1953. gada – Antonioni nākas meklēt finansējumu filmai "Kliedziens" (*Il grido*, 1957), ko ļoti vēsi uzņem Itālijā, taču Francijā prese nodēvē par šedevru.

Tāpēc loģiski, ka Antonioni slava sākās tieši Kannu festivālā ar filmu "Piedzīvojums", kuras tēmu loku un stilistiku turpināja divas viņa nākamās par izcilām dēvētās filmas – "Nakts" (*La notte*, 1960) un "Aptumsums" (*L'Eclisse*, 1962). Kopā ar "Piedzīvojumu" tās veido Antonioni 60. gadu triloģiju, kurā summējusies viņa režijas stila esence un kurā galvenās lomas nospēlē viņa dekadentiski nervozā zvaigzne Monika Vīti.

Seko vēl viena filma – "Sarkanais tuksnesis" (*Il deserto rosso*, 1964) – pirmā Antonioni krāsu filma, kuru pats režisors negrib atšķelt no slavenās triloģijas un kurā vēlreiz viņš būvē nervozu un industriālu struktūru samocītu pasauli. Tajā traumatiski jūtas vēl viena Monikas Vīti varone – Džuliana, jauna sieviete, kas guvusi psihisku traumu autokatastrofā.

Antonioni filmu pasaule nav tikai 60. gadu vizuāli izsmalcinātie mēmie vientulības kliedzieni, bet arī Londonā tapušais "Fotopalēlinājums" (*Blow-up*, 1966) – svingojošo, bohēmisko, dullo 60. gadu gara iemiesojums ar jauniņo Vanesu Redgreivu, pusaugu Džeinu Birkinu un Deividu Hemingsu modes fotogrāfa lomā. Vēl viens

Antonioni komentārs jēdzieniem "būtība" un "šķietamība", izšķīdināts sižetā par modes fotogrāfa netišām fiksēto, nofotografēto slepkavību. Seko vēl joprojām kulta statusu nezaudējusi Amerikā tapusi filma *Zabriskie Point* (1970), tikpat precīzs laika un noskaņu – šoreiz hipijiskā izalcinājuma un tā nolemtības – kondensāts kā "Fotopalielinājums". *Zabriskie Point* divas epizodes (neskaitāmie kailie pāri, kas Nāves ielejā nodarbojas ar mīlestību, un apokaliptiskais "buržuāzisko labumu" – modīgas viesnīcas – sprādziens filmas finālā) ir kļuvušas hrestomātiskas.

Antonioni Āfrikā filmējis intelektuālo trilleri "Profesija – reportieris" (*Profession: reporter*, 1975) ar Džeku Nikolsonu žurnālista lomā, kurš nolemj mainīt identitāti: sākt dzīvi ar cita – miruša cilvēka "papīriem". Tā arī ir Antonioni zelta klasika. 80. gados viņš eksperimentē ar krāsu, vēsturisku intrigu un atkal strādā kopā ar savu klasisko aktrisi Moniku Viti ("Obervaldes noslēpums" (*The Mystery of Oberwald*, 1980)), kā arī veido drāmu "Sievietes identifikācija" (*Identification of a Woman*, 1981).

Viņa filmogrāfijā pēc "Sievietes identifikācijas" ir ilga pauze. Pēc paralīzes šķīta, ka liktenis pavilcis svītru Antonioni plāniem, viņa filmām. Ieraksta rindiņa – "Aiz mākoņiem", 1995. gads – liekas neloģiska, darbs tapis par spīti slimībai, vecumam, grūtībām ar finansējumu.

Nākamajam ierakstam Antonioni filmogrāfijā vajadzēja būt: "Dubulttorņi", 1997. gads. Tai vajadzēja kļūt par vairāku Eiropas valstu kopprodukciju. Tāda bija lietišķā informācija, kas izrietēja no sastapšanās ar Mikelandželo Antonioni 1996. gadā – gadu pēc Amerikas Kinoakadēmijas viņam piešķirtā goda "Oskara" par mūža ieguldījumu un gadu pirms līdzīgas goda balvas piešķiršanas tepat Eiropā – Kannu kinofestivālā.

Pirmā tikšanās

1995. gadā, saņemot "Oskaru" par mūža nopelniem, uz Dorotijas Čandleres paviljona skatuves viņš, savas kundzes balstīts, atgādināja paša slavas un fiziskā ķermeņa ēnu. Tikai dažus gadus agrāk uz tās pašās "oskaršova" skatuves kāpa cits itāļu dižgars – Federiko Fellīni, lai saņemtu mūža "Oskaru" un rotalīgi uzsauktu tajā brīdī zālē raudošajai sievai un savai smieklīgi traģiskajai aktrisei Džuljetai Mazīnai: "Nu, beidz taču raudāt, Džuljeta!" Viņš nomira tajā pašā – 1993. gadā. Toreizējo sajūtu raksturojums, ko izraisīja Holīvudas sarīkotā Antonioni godināšana, nav tālu jāmeklē. Brīdis pirms aiziešanas.

Kad Sanvinsentā Mikelandželo Antonioni publiski pieteica "Dubulttorņu" projektu, viņam bija 83 gadi un jau 11 gadus viņš bija dzīvojis daļēji paralizēts...

Žanna Moro un Marčello Mastrojāni atsvešinātības studijā "Nakts".



Sanvinsentā uz Antonioni paskatīties bija sabraucis krietns žurnālistu bars. Jauns dzīvā klasiķa projekts ir vērā ņemams notikums gluži tāpat kā iespēja savām acīm "aptaustīt" kinovēstures leģendu. Nelielā telpā, kurā uz pāris divāniņiem jau sasēduši lietišķi vīri – nākamās filmas producenti –, lēni pieklibodams, savai pavadonei elkonī iegulis, ienāk sirms kungs. Ovācijas. Kungs lēnītēm ir sasniedzis divānu, rudmatainā pavadone viņu apsēdina. Pēcāk mani kolēģi citīgi savā starpā mēģinās noskaidrot, kas tā par sievieti – meitenīgi ģērbta, vismaz divas reizes jaunāka par Antonioni. Sieva vai meita? Vai tiešām sieva? Enrika Fiko ir Antonioni kundze. Un pēc viņa paralīzes arī daudz kas vairāk – Mikelandželo balss, lūpas, rokas... Mikelandželo nespēj runāt, un čukstus izteiktās skaņas, kas veido īsus vārdus – jā, nē, ēst, neko, nekad –, tiek adresētas tikai Enrikai. Nē, publiski ne. Publikas priekšā

Džeks Nikolsons filmā "Profesija – reportieris" – identitātes meklējumi Āfrikas ainavā.





60. gadu nogales dumpinieciškuma impulsus Antonioni summēja Amerikā tapušajā filmā *Zabriskie Point*.



"Fotopalielinājums" – pirmā Antonioni angļu valodā tapusi filma – summē sevi 60. gadu svingojošās Londonas noskaņas un kļūst par jēdzienisku skici tēmai "redzamā šķietamība". Lomās – Deivids Hemingsss un 60. gadu kulta modele Veruška.

Enrika jūtas kā Mikelandželo, neminstinādamās atbild uz viņam adresētiem jautājumiem, pat īpaši Antonioni reakcijas nevērodama. Protams, jautājumi nav par režijas stilu, izjūtām vai tamlīdzīgām "nekonkrētām" lietām, tie ir saprotoši – tātd racionāli, lietišķi, un tikpat labi ar tiem galā var tikt Enrika vai kāds no producentiem. Kik maksās filma (13–15 miljardus liru), kas spēlēs (Mikelandželo vēl domā), par ko tā būs. "Par sievieti, ne vairs ļoti jaunu," saka Enrika. "Un tas man patik," viņa koķeti piemetina, uzsmaidot publikai un Mikelandželo vienlaicīgi. "Vispārējais būs Mikelandželo stilā, ideja nāk no viņa eseju krājuma "Ķeglotava pie Tibras". Enrika ir jauka, vīri producenti – skarbi, saaicinātā starptautiskā prese – pateicīga auditorija, lai apsūdzētu Itālijas valdību noziegumā pret Antonioni, atsakoties producēt viņa nu jau laimīgi pabeigto un kā par spiti tapušo "Aiz mākoņiem". Pats Antonioni notiekošo uztver visai atsvešināti – viņš nepiedalās, un aktīvajai pavadoņu trijotnei, šķiet, pilnīgi pietiek ar dzīvo Antonioni statuju. Kā līdzrežisors jaunajā filmā darbošoties kanādietis ar starptautisku reputāciju – Atoms Egojans, kurš pārņems posteni no "Aiz mākoņiem" līdzīgā statusā strādājušā Vīma Vendersa. Ko nozīmē līdzrežisors Antonioni filmā – reālais darba darītājs, kas tiek piesegts ar ģēnija vārdu? Nē, nekādā gadījumā, šie režisori tiekot uzaicināti tikai papildu drošībai, reāli strādājot pats Mikelandželo. Tā apgalvo Antonioni kundze.

Tobrīd šim apgalvojumam man grūti noticēt. Tikšanās tuvojas finālam, producers kļūst frāžains, paziņojot, ka Mikelandželo ir kā sprinteris, kas gaida startu, un nez kāpēc piebilst, ka Antonioni ir skaists un elegants. Antonioni tiešām tāds ir, par spīti saviem gadiem, slimību un ierobežotību žestos (viņš spēj nedaudz žestikulēt ar vienu roku, otra nevērīgi, bet smagnēji iegulusi nevainojamā uzvalka kabatā). Tikšanās ir beigusies. Ovācijas. Enrika un vīri uzstutē Antonioni, viņi dodas projām. Nez kāpēc trijotnes lietišķā rosīšanās ap Mikelandželo un viņa šķietamā neklātbūtni ir atstājusi nomācošu iespaidu. Vai tas vēl joprojām ir viņš?

Otrā tikšanās

Īsajā novelītē "Divas telegrammas", kam vajadzēja kļūt par Antonioni toreiz Sanvinsentā pieteiktās filmas pamatu, sieviete vidējos gados, precēta, ne īpaši laimīga, ne īpaši nelaimīga, dzīves tukšumus radusi pielāpīt ar karjeras uzvarām, saņem telegrammu no vīra. Viņš ierosina šķiršanos. Tai pašā nakti viņa sūta telegrammu kādai kontūrai – vīrietim, kas pamanīts pretējā debesskrāpja logā. Telegrammu aizgādā ātri, nezīnāmais vīrietis lasa, tad atver logu un izlidina sūtījumu tukšumā. "Ja es kādreiz uzfilmēšu šo filmu, tā būs par šo nakti un vientulību saskarsmi," 80. gadu sākumā rakstīja Antonioni grāmatā "Ķeglotava pie Tibras".

Trešā tikšanās

Ir pāri divpadsmitiem, tikko Antonioni ir saņēmis kārtējo ovāciju jūru un kārtējo piemiņas balvu par mūža ieguldījumu un liekas daudz spirtgāks nekā dienu iepriekš. Viņa acis rotaļājas nīpra ironijā. Skatāties filmu, ko "Aiz mākoņiem" uzņemšanas laikā filmējusi Enrika. Tai taču ir jāatbild uz jautājumu, kas reāli rada paralizētā Antonioni filmas.

"Aiz mākoņiem" angļu žurnāls *Sight and Sound* ir nodēvējis – "ne vairāk, ne mazāk kā elegants izcila talanta rezumējums", godbijīgi, taču ar neizbēgamo piebildi "jau bijis", kaut arī paša Antonioni filmās. Četri stāsti par neiespējamu mīlestību, ko apvieno Antonioni *alter ego* – režisors, kuru tēlo amerikāņu aktieris, intelektuālis ar kailiem nervu galiem, Džons Malkovičs.

Enrikas 50 minūšu garā filma par "Aiz mākoņiem" filmēšanas laiku ir mīloša, saudzējoša, saprotoša. Viens no producentiem vēlāk kuluāros žēlojās, ka Enrika esot izgriezusi visforšāko filmas epizodi, kurā Antonioni plosījies niknumā.

"Aiz mākoņiem" sapulcinātas spožas Eiropas zvaigznes – Sofija Marso, Irēna Žakoba, Fanija Ardāna. Irēnai Žakobai sukā matus, Antonioni noliedzotši purina galvu. Neredzamā friziera rokas maina sasuku, bet Antonioni nav apmierināts. Cirta tiek pabidīta vēlreiz. Antonioni purina galvu, kļūst nikns, mēģina pielabot sasuku pats. Uz gultas izmetusies Fanija Ardāna – tiek filmēta epizode vienai no četrām novelēm. Antonioni uzbīda augstāk viņas svārkus un sabozies zvetē pa aktrises stilbu, liekot viņai mainīt pozu. Ardāna smeļ kā kutināta. Šādu epizožu Enrikas filmā ir bez gala, un tās visas saudzīgi cenšas neizpaust noslēpumu – kā tad galu galā Antonioni radījis šo filmu... Ar čukstiem, skatieniem un žestiem? Noraidot vai apstiprinot Enrikas un Vīma Vendērsa uzbūvētās epizodes?

Ceturtnā tikšanās

Sēžam pie viena galda – producenti, Enrika, Antonioni –, ir vēls vakars, pāri divpadsmitiem, garšīga ņurdoņa. Nelielais Sanvinsentas festivāls ir galā, un tā lielākais notikums – Mikelandželo Antonioni – var atvilkt elpu. Enrika plāpā ar galdabiedriem, sirmais kungs savā nodabā lēni knibina zivs gabalu, viņu citīgi uzmana kundze vidējos gados, laikam medmāsa.

"Ja jums ir ienaidnieks, nemēģiniet viņu iekautīt, nenolādiēt un nepazemojiet viņu, neceriet, ka viņš ies bojā autokatastrofā. Vienkārši novēliet viņam palikt bez darba. Tā ir vislielākā ķeža, kas var piemeklēt cilvēku. [...] Darbs man ir pati svarīgākā lieta dzīvē. Tas man dod visu: pašizteiksmes iespēju un komunicēšanās iespēju. Tā kā es neesmu īpaši runīgs, ja man nebūtu kino, man liktos, ka manis vairs nav," – tā pirms gadsimta ceturkšņa rakstīja Antonioni. Pieņemsim, ka tas izskaidro viņa fenomenu. Joprojām.

AIZ MĀKOŅIEM

1995

SIEVIETES IDENTIFIKĀCIJA

1982

OBERVERALDES NOSLĒPUMS

1980

PROFESIJA – REPORTIERIS

1975

ĶĪNA

1972

ZABRISKIE POINT

1970

FOTOPALIELINĀJUMS

1966

SIEVIETES TRĪS SEJAS

1965

SARKANAIS TUKSNESIS

1964

APTUMSUMS

1962

NAKTS

1960

PIEDZĪVOJUMS

1960

KLIEDZIENS

1957

DRAUDZENES

1955

MĪLESTĪBA PILSĒTĀ

1953

UZVARĒTIE

1953

DĀMA BEZ KAMĒLIJĀM

1953

KĀDAS MĪLAS HRONIKA

1950

sievietes, kas



BIBI ANDERSONE

Bibi Anderson
(1935)

Zviedriete Bibi Andersone un sen Zviedrijā dzīvojošā norvēģiete Liva Ulmane – divas pasauleslavenas skandināvu aktrises, kuru vārdi, karjera un drāmas centrējušās ap režisora Ingmara Bergmana monolīto, kaislīgo (filmās un dzīvē), 20. gadsimta ģēnija kārtā kanonizēto personību. Ko Ingmars Bergmans – zviedru izcilākais režijas talants, viens no tiem Eiropas režijas valjiem, uz kuriem balstās pēckara kinokultūra, – nozīmē patlaban? Klasisku ikonu – dievinātu un nīstu (vismaz Zviedrijā), svētu kino vēstures faktu, kam vairs neko pielikt vai atņemt nav pašā Bergmana spēkos, vai varbūt vēl ko citu? Paradoksāli, ka tieši viņš, Bergmans, eksistē ne tikai savās – jau arvien retākajās un pārsvarā vien ar teātri saistītajās radošajās izpausmēs, bet arī divu savu kādreizējo aktrišu – Līvas Ulmanes un Bibi Andersones – darbos. (Pēdējā Bergmana režisētā filma “Fanija un Aleksandrs” (*Fanny och Alexander*, 1982) tapusi 1982. gadā; 90. gados viņš sadarbojies ar TV).

nospēlē karali

Bibi Andersone un Līva Ulmane
Ingmara Bergmana filmā "Persona"
1966. gadā.



Ulmane un Andersone, divas Bergmana aktrises, sievas, arī ekrāna partneres, dzīvē, kas sākusies jau "pēc Bergmana", tā arī nav varējušas tikt valā no viņa "ēnas" un ietekmes – ne režijā (Līva Ulmane), ne literāros mēģinājumos (Bibi Andersone). Viņu abu izpausmes jau citos žanros ir refleksiju, dzīves un mākslas atmiņu un citātu biezas un nebeidz rotēt ap Bergmana tēlu. Nav būtiski, kura no viņām – Bibi Andersone vai Līva Ulmane – ir talantīgāka vai savā mākslā neatkarīgāka, jo būtībā abas turpina skaidrot savas attiecības ar Ingmaru Bergmanu. Kaut gan pēc 2000. gada Kannu festivāla pieredzes, kad Ulmanes filma "Neuzticīgie" (*Trolösa*, 2000) – intīms un dramatisks vēstījums par iemilēšanās egoismu un neuzticības sekām – kuluāros tika uzskatīta par vienu no līderēm, pat zviedru žurnālisti bija spiesti ma-zināt nacionālo snobismu, atzīstot, ka Ulmane ir kļuvusi par vērā ņemamu režisori. Par spīti Bergmana neizbēgamajai klātbūtnei. Turklāt Līva Ulmane pat negrasījās slēpt zīmīgo faktu, ka "Neuzticīgo" pamatā ir Bergmana autobiogrāfiska drāma – grēksūdze, kuru režisēt viņš izraudzījies nevienu citu kā viņu.

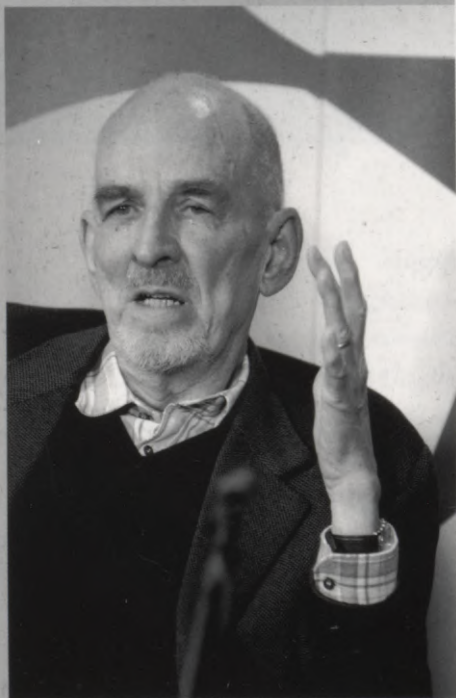
LĪVA ULMANE

Liv Ullmann
(1936)

PRIVILĒGIJA NOGURT NO BERGMANA

Saruna ar
Līvu Ulmani
par grēksūdzēm,
neuzticību un,
protams, Bergmanu
2000. gada maijā
Kannās.*

Ingmars Bergmans –
dievināts un nists.



90. gados Ulmane režisējusi trīs filmas, pret kurām kritikas attieksme bijusi visai snobiska – sak, tas tāds otrs uzlējums uz Bergmana leģendas “tējas maisiņa”. Iespējams, viņas “Neuzticīgie” zinātājiem atsauks atmiņā Bergmana filmas, piemēram, “Laulības dzīves ainas”. Taču Līvas Ulmanes darbs ir spēcīgs un intīms vienlaikus, dzīvotspējīgs arī bez Bergmana pieminējuma, kaut būtībā tā ir viņa grēksūdze.

Diezin vai kāds ir manijies pavaicāt sen no Zviedrijas neizkustināmajam Bergmanam, kādi apsvērumi lika viņam pašā neuzticības, nodevības un egoisma analīzi uzticēt iemiesot filmā citam cilvēkam – Līvai Ulmanei, izcilai dramatiskai aktrisei, vienai no savām bijušajām sievietēm, vienai no savu bērnu (meitas Linnas) mātēm. Gadi, sagurums vai varbūt pilnīgi citi zemteksti, piemēram, vēlme neuzticības drāmu skatīt sievietes acīm. Iespējams, šis paradokss arī nodrošina Ulmanes filmas “Neuzticīgie” spēcīgo enerģētisko lauku.

Bergmana būtības un rakstura nospiedumi atrodami trijos filmas varoņos: sirmajā, reflektējošā režisorā (šo Bergmana viskomplimentārāko “dubultnieku” spēlē Erlands Jozefsons), pie kura ieradies aktrise Marianna (Lēna Endre), lai izstāstītu savas neuzticības vēsturi, viņas vīra, diriģenta (viens no Bergmana vēl dzīvajiem sapņiem ir kļūt par diriģentu), un vīra labākā drauga – depresīva šķirteņa režisora (“istais” Bergmana prototips) – tēlos. Attiecības starp Mariannu un viņas vīra draugu pamazām pārvēršas romānā un melos, kas kulminē tragēdijā. Mariannas vīrs izdara pašnāvību, cenšoties paņemt nāvē līdzī arī abu bērnu...

Kādi notikumi ir “Neuzticīgo” pamatā?

Daži motīvus ir ierosinājuši notikumi, kas risinājušies Bergmana dzīvē pirms daudziem gadiem, daudz kas, es domāju, ir viņa fantāzijas auglis. Tas ir notikums, kas satraucis viņu ilgu laiku, un joprojām viņš turpina ar to dzīvot. Kad viņš piedāvāja man kļūt par šīs filmas režisoru, es atbildēju – tas ir ļoti personisks stāsts, man šķiet, ka tā tev jāfilmē pašam. Viņš atbildēja, ka nespējot to vēlreiz izdzīvot. Es piekritu ar vienu noteikumu – teicu: šī filma būs mana, man būs savs skatījums uz visu notiekošo. Viņš neiebilda un nezināja neko par manu darbu, pirms “Neuzticīgie” bija pabeigti.

Kāda bija viņa reakcija, ieraugot jau gatavu filmu?

Bergmans bija ļoti ieinteresēts un apgalvoja, ka esot aizkustināts. Vienīgā viņa neizpratne bija – bērns. Kāpēc es tik daudz uzmanības pievēršot bērnam, viņš man prasīja. Viņam acimredzot šķita, ka vienīgais upuris šajā stāstā ir sieviete, kuru mīļākais (Bergmana prototips filmā) pametis brīdī, kad viņš viņai nepieciešams visvairāk. Man savukārt nepiedodamāks šķita tas, ko sieviete ir nodarījusi savam bērnam un ko viņi visi trīs – māte, tēvs un mīļākais – nodarījuši bērnam šajā pieaugušo neuzticības spēlē. Iespējams, skatoties filmu, kāds sāks domāt: es



Līva Ulmane "Kristīnes Lavransa meitas"
tapšanas laikā.



Erlands Jozefsons un Līva Ulmane
Ingmara Bergmana filmā
"Vaigu vaigā" 1976. gadā.



Līva Ulmane un Ingrida Bergmane
Ingmara Bergmana filmā
"Rudens sonāte" 1978. gadā.

būšu uzmanīgāks pret tiem, kas man apkārt. Es domāšu par savu izvēli, kādas būs tās sekas... Tas būtu filmas jēgas kods.

Vai jūs jūtaties Bergmana autoritātes nomākta, depresēta? Eksistē pieņēmums, ka jūsu māksla un prasme ir viņa veidota.

Katrs var domāt, ko viņš grib. Es esmu strādājusi teātri un kino, pirms satiku Bergmanu. Varu būt tikai lepna, ka tik ilgu laiku – 37 gadus – esmu bijusi, darbojusies ģēnija tuvumā. Reizēm es nogurstu, bet arī to var uzskatīt par privilēģiju – nogurt no Ingmara Bergmana.

Kādām filmām jūs dodat priekšroku kā skatītāja?

Es milu ļoti atšķirīgas filmas. Kamēr eksistēs stāstu stāstīšanas prasme, kamēr tās baro režisora, aktieru profesionālisms. Dzīve ir tik atšķirīga katram no mums, kāpēc lai filmas neatšķirtos, kamēr vien ir stāsti, ko stāstīt...

Bergmans pats filmā esot gribējis spēlēt sevi, tikai jūs viņam atteikusi lomu, vai tas tiesa?

Nav gan. Tas ir pārpratums, kas radies kādā preses konferencē, kur viņam prasīja, kāpēc filmas varonim ir tāds vārds – Bergmans, un viņš atbildēja, ka esot bijis slinkums domāt citu. Tad kāds paprasīja man, vai tad Bergmans pats arī spēlēs šo lomu, un es atbildēju, ka viņš nav gana labs aktieris. Tādas muļķības. Viņš tiešām nav labs aktieris – kaut gan vienā no savām filmām epizodē spēlējis mūku, un tas tikai bija mūks! (*Smejas*)

Ko jums nozīmē neuzticība?

Tas ir daudz plašāks jēdziens nekā "kas un ar ko guļ" – neuzticība sevi ietver attiecības ar cilvēkiem, attiecības ar Dievu. Sīkas kļūdas var tevi ieraut mutulī, no kura vairs nav atpakaļceļa, sīkas nodevības – izraisīt katastrofu. Ingmars dzīvoja ar šo stāstu ilgus gadus un nolēma to izstāstīt, tikai atrodot aktrisi, kas ir gatava atkailināt dvēseli – kā to izdarīja Lēna Endre. Lielākās grūtības šo divu gadu laikā, kamēr tapa filma, bija ieiet tumsā, smagajā filmas materiālā, ārpus filmēšanas mēs nepārtraukti jokojām, lai nesajuktu prātā.

Kas jums pašai sagādā lielāku baudu – režisūra vai tomēr aktrises darbs?

Nekad neesmu izjutusi tik lielu gandarījumu, kā vērojot savus aktierus dramatiskās ainās, vērojot nianšes, kuras tie izspēlē, Nekad, ne mirkli, pati būdama aktrise. Un es negribu vairs to mainīt, pati kāpjot uz skatuves vai stājoties kameras priekšā. Turklāt man ir sešdesmit gadu un neviens vairs neraksta lomas tik vecām aktrisēm kā es.

Daža laba aktrise gan strādā, kaut gan, protams, mēs dzīvojam mūžīgās jaunības kultā...

Es nekad neesmu uzskatījusi sevi par skaistu. Jā, ir aktrises, kas strādā. Bet tas jau nav īstais iemesls. Es gribu režisēt, mani tas aizrauj, man tas patīk. Varbūt es mainīšu savu viedokli, kad man būs septiņdesmit.

(*Līva Ulmani viņas filmas aktieri slavē kā smalkjūtīgu un aktierus smalki jūtošu režisori, humorīgu būtni, kura jokojusi nemitīgi, lai kļiedētu drūmo, dramatisko materiālu, kas bijis jāizspēlē "Neuzticīgajos". Tā tas varētu būt, viņa ir visai ironiska, runājot arī par to, kā ietekmi viņai pārmet, – par ģēniju Bergmanu. Ulmane drastiski izstāsta anekdoti iz dzīves par Vudija Allena un Ingmara Bergmana tikšanos kādā restorānā, kurā abi viens uz otru skatījušies un nav pārmijuši ne vārda, bet Ulmane bijusi spiesta tērēt ar Allena pavadoni. "Viņi neteica ne vārda, tikai skatījās viens uz otru, mēs divas sievietes bijām spiestas sarunāties, piemēram, par kotletēm. Kad aizgāju mājās, zvanija Allens un sacīja: paldies, tas*

bija tik brīnišķīgi, kāds ģēnijs! Bergmans vēlāk sacīja to pašu: cik tas bija brīnišķīgi, paldies! Kāds viņš ir ģēnijs!

Vai kādreiz jaunībā iedomājāties, ka nodarbosieties ar režiju?

Nē. Lai gan pirms astoņpadsmit gadiem es izveidoju mazu filmiņu bez dialoga, tādu nieku par divu vecu cilvēku attiecībām. Es to ļoti milu. Jau vēlāk – 90. gadu sākumā – man piedāvāja uzrakstīt scenāriju ("Sofija"), pēc tam – gadījuma pēc – piedāvāja to režisēt. Pēc pirmajām darba dienām es sapratu, ka tas ir tieši tas, ko es gribu darīt. Es esmu strādājusi arī ar sliktiem režisoriem un mācījusies, ko režisoram nevajag darīt, ko runāt, lai nenogalinātu aktiera fantāziju. Zināju, ka es nepieļaušu tās kļūdas, ko, ar aktieriem strādājot, pieļauj citi.

Kopš tā laika es arī neesmu spēlējusi. Bija tik daudz sliktu scenāriju – tie krājās ap mani. Un tad tas beidzās, man sākās cita dzīve.

Jūsu un Ingmara meita ir pazīstama rakstniece – vai arī pati negribat vairāk pievērsties rakstīšanai?

Esmu uzrakstījusi divas grāmatas, bet mūsu ģimenē rakstīšana labāk padodas Linnai.

Eksistē viedoklis, ka Bergmans ir tas reālais režisors, kas izpratis sievietes būtību. Vai piekriņāt?

Viņš tiešām ir satīcis daudz sieviešu (*jaušama ironija*), daudzas viņam ir palīdzējušas, kaut gan, kā saprotiet no "Neuzticīgajiem", viņām nav bijis viegli.

Zinu, ka, pirms viņš atrada mani, tāda tipa lomas, ko vēlāk es nospēlēju viņa filmās, spēlēja Makss fon Sīdovs. Viņš izvēlējās strādāt ar aktieriem, kuri bija gana drosmīgi, lai atkailinātu savu būtību. Kāds prasīja, kāpēc viņš tik ilgi gaidīja, lai taptu "Neuzticīgie". Viņš meklēja aktrisi, kuru beidzot atrada... Lai gan es piekriņtu – Bergmans saprot sievietes.



"Neuzticīgie" – Ingmara Bergmana autobiogrāfiskā pieredzē sakņota filma, kuras režiju viņš uzticējās Līvai Ulmanei. Lomās – Lēna Endre un Erlands Jozefsons.

LĪVAS ULMANES REŽISĒTĀS FILMAS

NEUZTICĪGIE, 2000
PRIVĀTĀS GRĒKSŪDZES, 1996
KRISTĪNE LAVRANSA MEITA, 1995
SOFIJA, 1992
MĪLESTĪBA, 1982

LOMAS INGMARA BERGMANA FILMĀS

PERSONA, 1966
KAUNS, 1968
VILKU STUNDA, 1968
KAISLĪBA, 1969
KLIEDZIENI UN ČUKSTI, 1972
LAULĪBAS DZĪVES AINAS, 1973
VAIGU VAIGĀ, 1976
ČŪSKAS OLA, 1977
RUDENS SONĀTE, 1978

DZĪVE PĒC BERGMANA NAV CĪŅA AR VIŅU

Saruna ar

Bibi Andersoni

1997. gada vasarā

Rīgā.*

Jauniņās Bibi Andersones un Ingmara Bergmana sadarbība sākās 50. gadu vidū Malmē, Bergmana vadītajā teātrī, pavisam drīz sekoja pirmās Bergmana filmas, kurās spēlēja Bibi Andersone: "Vasaras nakts smaidi" (*Sommarnattens leende*, 1955), "Septītais zīmogs" (*Det sjunde inseglet*, 1957), "Zemeņu lauks" (*Smultronstället*, 1957), "Seja" (*Ansiktet*, 1958) – zelta klasika. Vēlāk arī "Persona" (*Persona*, 1966), "Pieskāriens" (*Beröringen*, 1971) un citās.

"Personā" Bibi Andersone, jau būdama pastāvīga Bergmana filmu zvaigzne, strādāja kopā ar jaunienācēju režisora aprītē – Līvu Ulmani. Filma tiek uzskatīta par trijotnes – Bergmans, Andersone, Ulmane – sadarbības šedevru psiholoģiskas, pat psihopatoloģiskas drāmas žanrā. Bibi tēloja medmāsu, Līva – pacientu, kura pēkšņi zaudējusi vēlmi un spēju runāt. "Bibi vienā laidā runāja, raudāja un plosījās. Vienīgais vārds, ko es pasacīju filmā, bija – nekas," – tā savā grāmatā par "Personu" vēlāk rakstīja Līva Ulmane. Aktrises filmas uzņemšanas laikā sadraudzējās un palikušas tuvas arī turpmāk, neraugoties uz faktu, ka abām nācies dalīt vienu režisoru un vīrieti – Bergmanu. Turklāt brīdī, kad juka un bruka Ulmanes un Bergmana kopdzīve, Bibi bija tā, kas balstīja un apcubināja Līvu. Konkurentes privātajā dzīvē viņas abas nospēlēja arī vēlāk Bergmana filmā "Laulības dzīves ainas" (*Scener ur ett aktenskap*, 1973), taču tās jau vairs nav viņu abu dzīves ainas, vien filma, ar ko vēlāk visai uzstājīgi tiks salīdzināta arī Līvas Ulmanes filma "Neuzticīgie".

Tobrid, mūsu sarunas laikā 1997. gada vasarā Rīgā, Bibi Andersonei ir pāri sešdesmit, smējīgas acis sīku krunciņu ielenkumā un vārds, kas uz visiem laikiem ierakstīts pasaules kino vēsturē. Dažus mēnešus agrāk Bibi Andersonē kopā ar Līvu Ulmani un citām Bergmana aktrisēm un mūža sievietēm godināja Ingmaru Bergmanu pompozā Kannu festivāla ceremonijā – gan viņam klāt neesot. Kas labāk par Bergmana iespaidīgo, ģēnija kārtā kanonizēto tēlu būtu piestāvējis jubilejas (jo 50.) festivālam? Prasu Bibi Andersonei par viņas izjūtām, piedaloties spēlē "Godināsim klāt neesošo Bergmanu".

Man šī ceremonija nepavisam nelikās tik emocionāla un aizkustinoša kā jums. Tāpēc ka tas atgādināja teātra izrādi, labi iestudētu un izmēģinātu izrādi. Aizkustinošos vārdus, ko sacīja Bergmana meita (rakstniece Linna Ulmane), bija uzrakstījis kāds profesionāls literāts. Viņa, protams, paveica labu darbu – šī mazā meitene. Lai gan, kas nu vairs par meiteni – jau trīsdesmit. Tā ka viss bija labi sagatavots. Es tikai pamanīju, ka tajā mirklī, kad uz skatuves vajadzēja kāpt visiem tiem režisoriem, kas savā laikā saņēmuši "Zelta palmas zaru", ļoti daudzi no viņiem nebija ieradušies. Tā, protams, bija jauka ideja – aicināt arī Bergmana aktrises, mani, Līvu Ulmani, viņas meitu piedalīties šajā ceremonijā, tomēr mēs visas trīs jutāmies diezgan sasaistīti. Bet, ja jau jums patika, tad viss kārtībā. Tas bija profesionāli.

Kad jūs uzzinājāt, ka Bergmans nebrauks saņemt laurus?

Tas bija zināms jau no paša sākuma. Viņš nekad nebrauc, varēja nemaz nepūlēties aicināt. Un viņš varēja nepūlēties, vispirms piekritot un pēc tam atsakot. Viņš taču ir liels režisors un prot režisēt situāciju, pat sēžot savās mājās klubkrēslā. Viņš noteikti apzinājās, ka tajā brīdī būs uzmanības centrā, pat atrodoties citā pasaules malā. Uz skatuves stāvēja brīnišķīgas sievietes – viņa sievietes, jaunās un vecās, sievas, mīļākās, meita – un visas pārstāvēja viņu – Bergmanu. Šīs sievietes nospēlēja viņu vēl labāk, nekā viņš pats to būtu spējis.

Vai jūs kaut kādā veidā neizskar tas, ka visu mūžu tiek atzverta kā Bergmana aktrise, ka jūsu vārds un karjera apkārtējo uztverē nav atdalāma no viņa?

Tas mani uztrauca, kad biju jaunāka. Biju iedomājusies, ka radišu bāzi, platformu, lai mani uztver ārpus Bergmana filmām. Bet, no otras puses, nav iemesla kompleksiem – viņš tiešām ir ģēnijs. Tā vietā, lai izmisīgi paziņotu, ka es gribu būt es un tikai es, tagad varu teikt – es lepojos, ka esmu bijusi Bergmana pasaules sastāvdaļa. Tā gan!

Vai jūs mēdzat skatīties savas vecās filmas?

Nē, es to nekad nemēdzu darīt, dažreiz gan netīšām sanāk. Piemēram, "Personu" es redzēju pirms gadiem četriem pieciem TV. To gan paskatījos, jo man likās, ka tā tapusi ļoti sen un es pati visu esmu aizmirsusi. Biju pārsteigta, ka tā vēl joprojām ir spēcīga filma, mākslas darbs. Tā gan ir vienīgā filma, ko es esmu redzējusi atkārtoti, pēc ilgiem gadiem.

Kādas ir sajūtas, redzot savu seju, ķermeni – to, kāds tas bijis pirms laika?

Cilvēki mokās, domājot, ka ar gadiem viņi kļūst aizvien labāki un labāki un viss, kas izdarīts agrāk, nekur neder. Pēc laika tu redzi, ka tas agrāk padarītais nebūt nav zemē metams. Vienīgais, ko es nožēloju, ka visu mūžu esmu sevi mocījusi ar dažādiem kompleksiem – man šķita, ka es neesmu pietiekami glīta. Taču es biju labi nogrimēta, lieliski nofilmēta un, man liekas, galu galā – tīri nekas. Velti sevi mocīju.



Man bija ļoti skaista māsa balerīna, un es uzaugu ar apziņu, ka kāds vienmēr ir labāks par mani – skaistāks, gudrāks, vecāks – un tas nebūt nav slikti. Apziņa, ka tev sevi ir jāpierāda. Tikai ar gadiem sapratu, ka tā ir mana dzīve un man ne ar vienu sevi nav jāsalīdzina.

Vai savu profesiju jūs arī izvēlējāties kā ciņas ieroci ar māsu?

Jā, pilnīgi iespējams. Katrs vēlas būt pamanīts, ievērots, pazīstams. Tas ne vienmēr nozīmē – slavens. Domāju, ka tas attiecas pilnīgi uz visiem. Aktiera profesija ir izrādīšanās un arī ierocis, kā likt sevi pamanīt.

Jūsu kolēģe Līva Ulmane pievērsusies režijai. Vai jums nav bijusi vēlēšanās pierādīt sevi kā režisorei, tādējādi "atbrivojoties" no Bergmana?

Es nedomāju, ka Bergmans mūs abas būtu izvēlējis, ja nebūtu mūsos ko būtisku ieraudzījis. Nevar kaut ko radīt no nekā. Es negribētu teikt, ka mūsu dzīves pēc Bergmana ir ciņa ar viņu. Tas vienkārši ir turpinājums – Līvai viņas režisētājās filmās, man manos iestudējumos teātri, nu jau arī grāmatā.

Vai jums kādreiz ir bijusi vēlēšanās mainīt pagātņi?

Man samērā bieži gribas mainīt nevis pašu pagātņi, bet gan tās aprakstus. Visu manu dzīvi mani ir pavadijuši raksti un rakstiņi, kritikas un analīzes – visapkārt preses izgriezumu kaudzes. Žurnālisti, kritiķi paauzdi pēc paauzdes dažādās avīzēs un žurnālos ir sarakstījuši savu versiju par manu dzīvi, ko cilvēki turpina lasīt. Reizēm man gribas teikt: metiet to visu pie malas, satiksīties šeit un tagad, nevis vecos avīžu izgriezumos.

Vai jums pašai arī ir šādas izgriezum grāmatas?

Nē, man nav, bet viņiem gan, arī bibliotēkās ir.



Ingmars Bergmans, Bibi Andersone un zviedru kinorežijas slavenība, šajā filmā aktieris, Viktors Šēstremis filmas "Zemeņu lauks" tapšanas laikā 1957. gadā.

Vai jūs kādreiz kolekcionējāt rakstīņus par sevi?

Jā, es to dariju, bet tagad visi tie albumi ir bēniņos. Es tiem neesmu veltījusi ne kriptu laika, neatceros, kad būtu par tiem iedomājusies. Nemetu ārā tikai tādēļ, ka ceru – kādu dienu mana meita par tiem ieinteresēsies.

Cik veca ir jūsu meita?

Viņai ir divdesmit seši gadi, un viņa grib būt žurnāliste, bet es nedomāju, ka viņa gribēs sēdēt un studēt rakstīņus par māti. Viņa interesējas par sabiedrību, cilvēkiem. Man šķiet, viņai pašai vēl jātiek skaidrībā, ko viņa grib darīt ar savu dzīvi. Viņa jau vēl aug – starp citu, kādu laiku neesmu viņu redzējusi, jo viņa pašlaik studē Amerikā. Pilnveido angļu valodu, studē vēsturi un cenšas saprast, ko viņa īsti grib.

Jūs esot uzrakstījusi grāmatu...

Grāmatas nosaukums ir "Mirkļis". Tā ir par manu bērnību, ceļojumiem uz Sarajevu kara laikā, par Bergmanu. Tur ir arī nodaļa par maniem mīļākajiem, lai no tā visa beidzot atbrīvotos, lai sakārtotu savu dzīvi. Cilvēki ir ziņkārīgi, es arī esmu ziņkārīga un nesaskatu šajā apstākļi nekā ļauna. Daudzi uzskata, ka tieši tā ir šīs grāmatas labākā nodaļa. Pie manas mājas ir liels laukums, kur cilvēki mēdz izlikt ārā izmetamās lietas. Izsviedu savu veco gultu. Kādu laiku to nez kāpēc neaizvāca un varēju to redzēt pa logu. Mans Dievs, šai gultai taču ir vēsture – un kāda vēsture, es iedomājos. Tā radās ideja uzrakstīt "manas gultas vēsturi". Es stāstu par saviem vecākiem, kuri man ļoti daudz nozīmē, manu māsu, manu meitu un viņas kaķi. Es nekad neesmu gribējusi dzīvokli kaķi, un tas bija viens no iemesliem, kāpēc viņa sāka dzīvot atsevišķi. Kaķis galu galā izkrita pa meitas dzīvokļa logu, un es biju atbildīga par šo traģēdiju... Vārdu sakot, tie ir dažādi manas dzīves fragmenti. Ārkārtīga bauda bija pats rakstīšanas process. Pat nevarēju iedomāties, ka tā aizraušos ar pašas bērnību. Daudzi uzskata, ka es varētu rakstīt par savu bērnību vēl un vēl un tas būtu interesanti.

Vai jums bija kāds, kas palīdzēja grāmatas tapšanā?

Rakstīju pati, bet man palīdzēja redaktors. Vienkārši norādot, kas ir vairāk interesanti, kas mazāk. Ko uzsvērt, ko notušēt.

Privātā dzīve un darbs – kā tie iespaido viens otru?

Nesen uzrakstīju lugu, kuras galvenās varones ir Strindberga trīs sievas. Iespējams, ka tiešākais impulss tam bija mana dzīve. Jūs zināt, es dzīvoju ar Bergmanu, Līva Ulmane bijusi viņa sieva un arī Harrieta Andersone – visas mēs esam aktrises, mums ir ļoti labas attiecības. Mēs mēdzam satikties, ciemoties, palīdzam cita citai... Es nekad neesmu sapratusi, kāpēc sievietēm šādā attiecību modeli vajadzētu neieredzēt un nīst citai citu, nesarunāties vai naidoties. Šāda veida greisirdība man ir sveša. Un tā – trīs Strindberga sievas (tikpat labi tās varētu būt mēs trīs – es, Līva un Harrieta) satiekas kādā kafejnīcā Helsinkos. Šo trīs sieviešu sarunās, viņu attiecībās tiek izspēlēta arī klāt neesošā virieša "loma". Varbūt kāds var pārmest, ka mana luga balansē uz tenku robežas, taču nekad neesmu uzskatījusi, ka privātais būtu slēpjams un noliedzams.

Vai jūs pati esat arī šī iestudējuma režisore?

Nē, nē! Lai gan man ir režisora pieredze – esmu iestudējusi divas lugas.

Kāpēc tad ne? Tā ir gandrīz jūsu dzīve, jūs esat šajā materiālā iekšā līdz ausīm.

Es uzskatu – ja tu spēlē, tu nevari būt režisors.

Kāpēc tad ne, daudzu aktieru darbošanās pierāda pretējo.

Režisoram ir jābūt objektīvam, aktierim attiecībā pret savu lomu – maksimāli subjektīvam. Manuprāt, šajā materiālā tas nav iespējams, es baidījos no pārlika subjektīvisma, no noslikšanas tajā.

Kādas ir jūsu attiecības ar jēdzienu "feminisms"?

Es esmu ļoti ieinteresēta sievietēs, mana vecuma sievietēs, viņu problēmās, interesēs, jā, jā, arī

nākotnē. Vai ir nepieklājīgi runāt par nākotni vairāk nekā sešdesmit gadu vecumā? Viņas taču ir kultūras balsts. Paskatieties, kas iet uz teātriem, kino, kas lasa grāmatas. Sievietes, kundzes gadus. Daudzām no viņām dzīve nebūt nav bijusi tik vienkārša un viegla, viņu bērni ir pieauguši, daudzas no viņām zaudējušas vīrus, daudzām to nav bijis, daudzas palikušas vientuļas. Tā ir milzīga sabiedrības daļa, taču pati sabiedrība ar viņām daudz vairs nerēķinās – tu esi veca, savu lietu izdarījusi un vari iet... Es to nekādi nevaru pieņemt un saprast. Es labprāt rakstītu stāstus par sevi un sava vecuma kundzēm sev un viņām. Ne jau tāpēc, ka es vai viņas būtu žēlojamas un pieviltas. Arī vīrieši mēdz būt gan pievilti, gan žēlojami, gan nožēlojami. Feminisms? Ja tu nodarbojies ar sieviešu problēmām, tev ir jābūt feministei – vismaz tevi tā dēvē. Es esmu feministe tikai vienā aspektā – cilvēktiesību aspektā: vienādas tiesības uz darbu, vienādas algas utt. Vairāk mani interesē sievietes un vīrieša attiecības, to psiholoģija, tas, kas ar mums notiek. Ja es būtu tīne, iespējams, mani interesētu šīs attiecības savā vecuma grupā. Kad man bija septiņpadsmit gadu, es domāju – lai taču tās vecās tantes mirst nost! Kas viņām vairs ko darīt! Tagad man ir jāatklāj sev un citiem, kāpēc dzīve arī sešdesmit gadu vecumā vēl joprojām ir interesanta un pilniskanīga.

Kādas ir jūsu šibrīza attiecības ar zviedru kino?

Zviedru filmas es skatos ļoti maz. Ir tik daudz interesantu ārzemju filmu, ka es vispirms izvēlos tās un tikai tad, ja gadās, kādu zviedru filmu.

Vai es pati tajās vēl spēlēju? Jaunākā zviedru filma, kurā es piedalos, ir pāris gadu veca – tas ir visai savāds dokumentālais kino, kurā ir trīs aktrises, viena no tām – Harrieta Andersone. Satiekamies kādā vasarnīcā un runājam par laiku, kas pagājis kopš kādas visai feministiskas zviedru filmas uzņemšanas, kurā mēs arī kopā spēlējām. Tagad, pēc gadiem, tās vairs nav lomas, tās esam mēs pašas un mūsu dzīves.

Vai tiesa, ka jaunās paaudzes attieksme pret Bergmanu ir visai komplikēta?

Nav gan, ja runājam par tiem, kuriem ir divdesmit vai trīsdesmit gadu. Ja runājam par piecdesmitgadniekiem, tad tas tā varētu būt, jo viņiem ilgu laiku likās, ka Bergmans ar savu ģēnija statusu viņiem ir nobloķējis ceļu uz slavu, noēnojis viņus. Jaunie viņu drīzāk uzskata par leģendu, par dievu.

Vai pati esat kādreiz jutusies kā zvaigzne?

Paldies Dievam, ne. Es esmu aktrise, par to arī lepra. Ir jau, protams, bijusi nepieciešamība tēlot spīdekli, taču tad es parasti jūtos diezgan muļķīgi.

Vai jūs daudz laika veltāt sev?

Nē, starp citu, – aizvien mazāk un mazāk. Man patīk labas drēbes, taču nepatīk tērēt laiku to pielaišanai. Tāpēc es pārku uz dullo. Man sāk krist uz nerviem arī friziera apmeklējumi – sēdēt tur stundām ir tik garlaicīgi. Arvien mazāk uzmanību es veltu spoguļiem, esmu tos sākusi ignorēt un nebūt neļūtos slikti.

Vai jums ir kādas vējības, izņemot sliktās attiecības ar kaķiem?

Man patīk pavadīt laiku kopā ar draugiem, patīk gatavot, patīk rosīties pa vasarnīcu. Esmu apsēsta ar dārzu, ziediem, augiem. Zināt, tādas vējības nāk kopā ar vecumu. Mēs abas ar māsu audzējam kartupeļus...

Kāpēc?!!

Tas taču ir tik aizraujoši! Varbūt tā ir iedzimtība, jo mūsu ģimene nāk no zemniekiem. Ā, un vēl es nekādi nevaru pabeigt savu dzīvokli. Varbūt no manis būtu iznācis tīri labs dizainers, jo nekad nevaru rimties ar savas vides iekārtošanu – pārkrāsoju sienas, pārbīdu mēbeles. Mana dzīve ir mūžīgais remonts!



Bibi Andersone
filmā "Mīļākā".

LOMAS INGMARA BERGMANA FILMĀS

VASARAS NAKTS SMAIDI
1955

SEPTĪTAIS ZĪMOGS
1957

ZEMEŅU LAUKS
1957

UZ DZĪVES SLIEKŠŅA
1958

SEJA
1958

SĀTANA ACS
1960

MĪĻĀKĀ
1962

PAR VISĀM ŠIM SIEVIETĒM
1964

PERSONA
1966

KAISLĪBA
1969

PIESKĀRIENS
1971

LAULĪBAS DZĪVES AINAS
1973

dianas



KATRĪNA DENĒVA

Catherine Deneuve
(1943)

skaistule

Ar Katrīnu Denēvu ir grūti runāt, kaut arī viņas balss ar efektīgu franču akcenta apkrauto angļisko *no* spēj fascinēt. Un "nē" viņa saka bieži, komentējot jautājumus, kuri viņai nepatīk, šķietami pārvaicājot, apgrozot no visām pusēm, lai klātesošiem tos demonstrētu visā to mulķīgajā nepievilcībā.

Ar viņu vēl grūtāk ir runāt, zinot, ka Denēva ir un paliek Eiropas, it īpaši Kannu festivāla pastāvīgākā un, iespējams, arī kaprizākā viesiņa ar izkoptu pašaisardzības mehānismu, kas neļaus jums netirām pēdām bradāt pa viņas privāto telpu. Jūs galu galā esat viens no miljoniem – kādas nez tur avīzes, žurnāla, TV "bezvārda pārstāvis", viņa – Katrīna Denēva. "Pēdējā Eiropas kinozvaigzne" – skan smagnēji un pompozi, bet šīs sievietes karjera ir gan unikāla, gan joprojām apskaužami dzīvelīga.

Denēva ar apbrīnojamu intuīciju prot izvēlēties projektus, kas neļauj par viņu runāt cieņpilnas, bet tikai pagātnes formā. Protams, viņas tik blīvajā filmogrāfijā ir inerces bīdīti posmi, kad ir lomas, ir filmas, bet nav pārsteigumu. Toties gadsimta beigās Denēvas karjera atkal ieguvusi jaunu elpu. Trīs neseni darbi: provokatora Larsa fon Trīra "Dejotāja tumsā" (*Dancer in the Dark*, 2000), franču skandālista Fransuā Ozona "8 sievietes" (*8 femmes*, 2002), kā arī 90. gadu nogalē tapusi 80. gadu franču "jaunā jaunā viņa" zvaigznes Leo Karaksa "Pola X" (*Pola X*, 1999) – smagnējs un pretenciozs darbs, kurā jau teju sešdesmitgadīgā aktrise riskē ar kailskatu.



Māsas Dorleakas – Fransuāza un Katrīna.

Viņa liek par sevi runāt, nospēlējot Trīra "Dejotājā tumsā" dzīvo saiti starp Eiropas 60. gadu mūziklu tradīciju – tolaik jauniņā Denēva bija spoža franču režisora Žaka Demī mūziklos "Šērbūras lietussargi" (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) un "Rošforas meitenes" (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967) – un gadsimta beigu eksperimentu ar mūzikla žanru. Viņa atļaujas dziedāt, dejot un kaislīgi skūpstīties ar vēl vienu franču zvaigzni – Faniju Ardānu režisora Fransuā Ozona "8 sievietēs".

Denēvas kontā ir ap 100 lomu, kas tapušas kopš 1957. gada, kad viņa – tolaik vēl četrpadsmitgadīgā Katrīna Dorleaka – pirmo reizi pavīd epizodiskā lomā. Lielu daļu no lomu simtnieka veido kinovēstures šedevri. Viņa ir bijusi vizuāli ledainas, iekšēji eksplozīvas seksualitātes zīme Luisa Bunjuela filmās "Dienas skaistule" (*Belle de jour*, 1967) un "Tristana" (*Tristana*, 1970), Romāna Polaņska fobiju vajātā "Riebuma" (*Repulsion*, 1965) varone, filmējusies būtiskāko franču režisoru (Fransuā Trifo, Kloda Šabrola u.c.) filmās. Saraksts ir turpināms, jo Denēva tiešām joprojām ir Francijas, arī Eiropas klasiskās kino kultūras simbols.

Denēvas kategoriski aizliegto, publiski neapspriežamo tēmu lokā ir arī viņas māsa – aktrise Fransuāza Dorleaka, kas gāja bojā autokatastrofā 1967. gadā ceļā no Kannām uz Nicas lidostu. Pateicoties viņai, Denēva nonāca uzņemšanas laukumā – bez īpašas mērķtiecības un pārliecības, ka tiešām grib būt aktrise. Filmā "Durvis



Katrīna Denēva un Franču Dorleaka franču mūziklā "Rošforas meitenes" 1967. gadā. Pēdējā filma, kurā māsas filmējās kopā.



Katrīna Denēva un Filips Nuarē 1965. gadā tapušajā Žana Pola Rapno melodrāmā "Dzīve pili".



Luisam Bunjuelam rafinēti elegantā Katrīna Denēva kļuva par slāpētas un destruktīvas seksualitātes iemiesojumu filmā "Dienas skaistule".

aizveras" (*Les portes claquent*, 1960) Frančuāzās varonei bija vajadzīga māsa, un tā tad arī kļuva par Katrīnas pirmo lielāko lomu. Tikai četrus gadus vēlāk – 1964. gada Kannu festivālā, kur par galveno balvu cīnījās filmas "Maigā āda" (*La peau douce*, 1964) ar Frančuāzu Dorleaku un "Šerbūras lietussargi" ar Denēvu galvenajās lomās – viņas jau bija konkurentes. Triumfēja manierīgais mūzikls ar Denēvu, nevis Frančuā Trifo vēlāk par izcilu atzītā "Maigā āda". Dorleaka savu sakāvi esot smagi pārdzīvojuši. Abas māsas vēl vienu reizi filmējās kopā Žaka Demī mūziklā "Rošforas meitenes", kur atkal spēlēja māsas. Tā bija viena no pēdējām divdesmitpiecgadīgās Dorleakas lomām.

Atsauces uz viņas ģimenes drāmām no Denēvas mutes neceriet sagaidīt. Preses konferencēs, vai tās būtu Kannas vai Berlīne, Denēva mēdz runāt tikai un vienīgi par konkrētu lomu konkrētā filmā. Un nedomājiet vaicāt par suņiem, bērniem un kafiju... Šādu preses konferenču, kurās esmu bijusi klāt, ir lērums – tas vien liecina par Denēvas aktualitāti. Pat neizvēloties filmu kā skandālu, viņa strādā un ir aprītē.

Šķiet, atklātai "verbālai" provokācijai sarunās ar presi viņa ir jāvusies tikai reizi – pēc Franču Ozona "8 sievietes" pirmizrādes Berlīnē (2002), cēli izpeldot no jautājumiem gan par Denēvu kā "geju ikonu" ("Jebkurš, kas mēģina mani imitēt pēc filmās redzētā, galu galā mēģina atkārtot tikai kādu manu lomas drusku, ne mani..."), gan par "lezbiskās kaisles" epizodes uzņemšanu filmā "8 sievietes". "Kā skūpstījāties ar Faniju Ardānu – improvizējāt, sekojāt režisora norādēm?" – tāds jautājums kā ar mietu pa pieri, un perfekta Denēvas atbilde, pat bez nervozas netiksmes devas: "Mēs zinājām, ka aina sāksies ar skandālu, taču tai ir jābeidzas ar skūpstītiem, kādas gan varētu būt direktīvas? Tās nav iespējamās epizodes, kurās līdzdarbojas fiziskais aspekts. Tādas epizodes aktierim vienmēr ir grūtas – vienalga, vai tavs partneris ir vīrietis vai sieviete. Tikko tu pieskaries partnerim, zūd tava aizsardzība, tu esi plīks, neaizsargāts."

Denēvas honorārs, apmeklējot jebkuru no sīkfestivāliem (tas neattiecas uz milžiem – Kannu, Berlīnes un arī Amerikas festivāliem, bet gan uz Denēvas mirklīgo klātbūtni Rīgā "Baltijas pērlē" 2000. gada augustā), esot pamatīgs – desmiti tūkstoši dolāru. Turklāt viņu esot grūti "dabūt". 2000. gada augustā Denēva bija "dabūta" uz Rīgu nu jau paputējušā festivāla ietvaros, kļūstot par tā visas pastāvēšanas vēstures viesu saraksta kulmināciju. Par spīti profesionālajam vēsumam, kas reti pamet Denēvu, šos var uzskatīt par personīgākajiem tekstiem, ko man izdevies dzirdēt no aktrises mutes.

Jūs ļoti aizrautīgi vienmēr runājat par darbu dāņu Larsa fon Trira filmā "Dejotāja tumsā". Tas ir visai ekstremāls projekts, bet jūs esat klasiskās Francijas simbols. Vai tas nozīmē, ka jūtaties šauri franču kino piedāvājumā?

Nē, nē... Man vienmēr ir bijuši režisori, ar kuriem es esmu gribējusi strādāt paralēli darbam Francijā. Larss fon Trirs ir viens no tiem. Bet nē. Francija man nav par mazu...

Kas jūs pārsteidza sadarbībā ar Triru?

Tā bija mana pirmā filma, kuru filmēja ar videokameru, turklāt tā bija niecīga un pats režisors, turēdams kameru uz pleca, bija "iekšā" spēles laukumā. Turklāt filmējām angļu valodā.

Filmā jūs spēlējāt Ketiju, sargeņģeli – Bjorkas varones Selmas aizstāvi un labo garu.

Vai jums pašai arī ir sargeņģelis?

Jā, noteikti. Es pastāvīgi jūtu viņa klātbūtni. Zinu, ka ļoti daudz man ir izdevies paveikt, tikai pateicoties viņam. Bieži šis sargeņģelis ir cilvēki, kuri tobrīd nav ar mani, bet par kuriem es domāju. Kas viņi ir... Nē, es negribu savu sargeņģeli saukt vārdā.

Vai jūs skatāties savas vecās filmas?

Nē, nekad. Nedz vecas, nedz jaunas. Man tam nav laika. Man ir visas manu filmu kasetes, taču es neciešu skatīties video, tāpēc visos iespējamajos veidos izvairos to darīt. Ja esmu kādā festivālā, kur notiek manu filmu retrospekcija, noskatos pirmās piecas minūtes un tad izeju ārā. Ja ir nepieciešams, ienāku zālē uz pēdējām piecām minūtēm. Jebkurā gadījumā, ieraugot sevi uz kinoekrāna vai nejausi TV, ļoti pārdzīvoju un uztraucos, tāpēc arī nemilu skatīties. Tā nebūt nav liekulība vai pieticība... Vienkārši man nepatīk skatīties pagātnē.

Vai tas nozīmē, ka uzskatāt, ka neesat bijusi ideāla?

Vienmēr liekas, ka visu varēja izdarīt labāk. Šī pārlicība gan ļoti bieži izrādās maldīga. Dažreiz es pat pieprasu režisoram pārfilmēt konkrētu epizodi, jo man liekas, ka izdarišu labāk, citādāk. Taču pat pārfilmējot ne vienmēr rezultāts ir veiksmīgāks.

Jūsu karjerā ir divi izaicinoši projekti – 60. gados Romāna Polaņska filma

"Riebums", kurā jūs spēlējāt Londonas manikieri, kuras bailes un nespēja komunicēties izraisa slepkavību virkni, un tā pati "Dejotāja tumsā"...

Es saprotu, par ko jūs runājat. Lomas, ko es spēlēju šajās filmās, tiešām ir ļoti atšķirīgas no visa cita, ko esmu darījusi kino. Tā gan nekad nav bijusi vēlme no kaut kā aizbēgt, bet vienkārši mēģinājums lauzt standartus. Parasti tie ir bijuši intuitīvi soļi, intuícijas diktēta izvēle. "Dejotāja tumsā" radās pēc "Vandoma laukuma", kurā mana varone – juveliera atraitne – arī ir ļoti divains, noslēpumains tēls, man pašai pārsteidzošs.

Gan "Riebums", gan "Dejotāja tumsā" varbūt ir mani ekstrēmākie mēģinājumi aizbēgt no štampiem...

Jūs filmējaties pie krasi atšķirīgiem režisoriem – tradicionālistiem, ekstrēmistiem...

Mani interesē viss, kas attiecas uz kino tagadni un attīstību. To uzskatāmi demonstrē mana sadarbība ar dāņu "Dogmas" spilgtāko pārstāvi Larsu fon Triru.



Saruna ar
Katrīnu Denēvu
2000. gada augustā
Rīgā.*



Katrīna Denēva provocē
Leo Karaksa filmā "Pola X".

Bjorka un Katrīna Denēva filmā
"Dejotāja tumsā" reprezentē
60. gadu franču mūziklu tradīcijas.



Ludvine Saņē, Katrīna Deneva un Viržīnija Leduēna – trīs no Fransuā Ozona astoņām sievietēm.

Jūs dēvē par pēdējo Eiropas kinozvaigzni...

Ko jūs domājat ar jēdzienu "zvaigzne"? Es īsti nepiekrītu šim apgalvojumam, un, ja to neesmu teikusi es, bet kāds cits, es negribu to komentēt. Kad esmu Kannās, man šķiet, ka tur ir ne mazums zvaigžņu. Tagad gan aktrises kļūst par zvaigznēm uz kādu neilgu brīdi, ne visas dzīves garumā. Izabella Ipēra, Izabella Adžāni, Žiljeta Binoša, Emanuela Beāra.... Pats jēdziens "zvaigzne" – vismaz tas, par ko domājat jūs, – vairāk ir raksturīgs amerikāņu kino. Šis manis nosauktās aktrises prese dēvē par zvaigznēm, bet būtībā viņas ir krietni atšķirīgas no amerikāņu jēdziena "zvaigzne". Tikai Itālijā savā laikā eksistēja līdzīga sistēma kā Amerikā, kad katra aktrise bija saistīta ar savu producentu, – Lorēna, Lollobridžida, Kardināle. Viņas Eiropas kino kontekstā bija zvaigznes šī vārda klasiskā nozīmē.

Kas liek jums piekrist lomai tai vai citā filmā?

Es lielu uzmanību pievēršu scenārija kvalitātei, varbūt pat vairāk nekā konkrētai lomai. Ja scenārijs ir ļoti slikts, nav nekādas garantijas filmas kvalitātei... Francijā kino tiek pievērsta liela vērība, diemžēl ne tik liela – tieši scenārijiem. Producentiem parasti nav tik daudz naudas, lai autors varētu ilgi un pamatīgi strādāt pie scenārija. Ir ļoti grūti uzrakstīt labu scenāriju. Protams, mani interesē arī, kas ir režisors, partneri, operatori, bet tas jau ir pēc tam... Vīspirms – scenārijs.

Vai jūsu dzīvē bijis daudz laimīgu gadījumu – profesijā, liktenī?

Jā, protams. Gadījums mēdz spēlēt milzīgu lomu, kaut arī es zinu cilvēkus, kas nav pratuši vai nav gribējuši izmantot gadījuma piedāvātās iespējas. Ja tu savā profesijā esi tik veiksmīgs jau kopš agras jaunības, tad, protams, ir jānovērtē nejausības loma. Bet ar laiku tomēr nākas pierādīt arī noteiktas kvalitātes... Karjeras sākumā man paveicās – es satiku nozīmīgus un ietekmīgus cilvēkus.

Būtisks jūsu karjeras posms saistās ar darbiem Luisa Bunjuela filmās – jūs esat viņa "dienas skaistule", Tristana...

Tas bija cilvēks, kas ļoti maz runāja, par spīti lieliskajai humora izjūtai. Viņš bija diezgan drūms, ļoti aizrautīgs. Īsts katolis. Lai gan viņa filmas brižam šķiet ķecerīgas un izaicinošas, dvēselē Bunjuels bija ļoti ticīgs cilvēks. Kannās nesen svinēja viņa simtgadi, tas bija skaisti un svinīgi. Taču diez vai pats Luiss Bunjuels būtu priecājies par šādu ceremoniju, jo būtībā neieredzēja oficiālus pasākumus.

Abi jūsu bērni ir aktieri. Vai vieglāk bija izlauzties šajā profesijā laikā, kad sākāt jūs, vai tagad?

Tagad tas ir daudz grūtāk. Ļoti daudz jauniešu vēlas kļūt par aktieriem, bet laiks, kas viņiem ir atvēlēts sevī apliecināšanai, ir daudz īsāks. Turklāt aktierim netiek dots laiks izaugt. Ja viņš ir veiksmīgs vienā filmā, viņš momentā tiek virzīts tālāk. Aktieriem nav dota iespēja kļūdīties. Diemžēl.

Kas jums patlaban ir svarīgākais – ģimene vai darbs?

Ar laiku ģimene, privātā dzīve sāk ieņemt arvien lielāku vietu. Kad tu esi jauns un viss tikai sākas, šķiet, ka visu varēsi paspēt. Tu nobriesti pats, nobriesti arī tavas attiecības ar apkārtējiem, līdz ar pieredzi nāk arī prasme sakārtot cilvēciskās attiecības. Man gan vienmēr svarīgākas ir bijušas personīgās attiecības... Mana ģimene un mani draugi.

Vai Leo Karaksam nācās jūs ilgi pierunāt filmēties atkailinātai filmā "Pola X"?

(Kā par brīnumu, Denēva smejas.) Nē. Es ne īpaši milu atkailināties filmās. Lūk, arī rezultāts.

Runājot par Karaksa filmu, piemin tikai šo nelielo epizodi un turpina vaicāt gadiem. Šis kailskats bija nepieciešams, lai parādītu mātes un dēla attiecības, kas jau ir uz asinsgrēka robežas. Māte, kas ir kaila vannā dēla acu priekšā, jau ir pēdējā robeža šajā spēlē. Man nepatīk, ka tagad var šo kadru apstādīnāt uz video, tirāžēt internetā, ka pazūd nianses un būtībā vienam nenozīmīgam kadram tiek piešķirta tik milzīga loma.

Bez kā jūs nevarat iedomāties savu dienu? Bez kafijas, cigaretes...

Kā jūs varat pateikt, ka es milu kafiju, ja šī ir pirmā tasīte? (Denēva nervozi maisa festivāla personāla pusstundu gatavoto kafiju. Turklāt ar frāzi: "Kur ir mana kafija?" – viņa pāris reižu mēģinājusi steidzināt procesu. Denēvas aģents – maza auguma itālis – ar veiklu rokas kustību atvairā cukurtrauku un iemet tasē divas saldinātāja ripiņas. Merči. Denēvas sejā jau ir paguvusi izezagties viņai tik tipiskā vēsā atsvešinātība.) Diemžēl cigaretes. Pirmo cigareti izsmēķēju agrā jaunībā, man bija kādi 17 gadi. Taču manā smēķēšanas karjerā ir bijusi 12 gadu ilga pauze. Kafiju gan es neatļaujos vairāk par divām tasēm dienā.

Vai viegli būt skaistai sievietei?

Arvien grūtāk. Aktiera profesija ir ļoti fiziska profesija, gadu no gada ir arvien grūtāk būt formā, būt skaistai. Kino tas vienmēr ir arī tavs fiziskais veidols, tavs tēls, un tas vienmēr ir bijis daudz cietsirdīgāks attieksmē pret sievieti, nevis vīrieti.

NOZĪMĪGĀKĀS LOMAS FILMĀS

DURVIS AIZVERAS
1960

ŠERBŪRAS LIETUSSARGI
1964

RIEBUMS
1965

DIENAS SKAISTULE
1967

ROŠFORAS MEITENES
1967

MISISIPI SIRĒNA
1969

ĒZEĻA ĀDĀ
1970

SIEVIETE SARKANOS ZĀBAKOS
1974

PĒDĒJAIS METRO
1980

IDOĶĪNA
1992

MANS IEMĪĻOTĀKAIS GADALAIKS
1993

NOZIEGUMA ĢENEALOĢIJAS
1997

VANDOMA LAUKUMS
1998

POLA X
1999

AUSTRUMI – RIETUMI
1999

DEJOTĀJA TUMSĀ
2000

8 SIEVIETES
2002

pils mantiniece



MARGARĒTA FON TROTA

Margarethe von Trotta
(1942)

Uz papīra lapas viņa raksta savu pilno vārdu – *Margarethe von Trotta gen. Treyden*, kas parasti paliek ārpus kinovēstures mācību grāmatām, kurās viņa noteikti ir atrodama kā Margarēta fon Trota. Viena no pasaulē zināmākajām režisorēm sievietēm, viena no pasaulē tikpat labi zināmās “jaunā vācu kino” grupas, 60.–70. gadu paaudzes, kur līdzās meklējami Vims Venderss, Folkers Šlendorfs, Verners Hercogs... Toreiz Rīgā fon Trota bija pirmo reizi, kaut gan ar Latviju viņa saista ģimenes leģenda, ko režisore tā līdz galam, šķiet, nebija uztvērusi nopietni. Jā, māte bērnībā esot rādījusi bildīti ar kāda torņa drupām, stāstot, ka tā ir viņu aristokrātisko baltvācu senču pils. Kur tā ir, viņa nezinaot...

Turaidas pili mēs atradām jau sarunas beigās, minot ka *Treyden* – tas skan tik līdzīgi. Nasko kultūrvēsturisko priekšlasījumu – leģendu par Turaidas Rozes nelaimīgo mīlu – fon Trotas kundze klausās pieklājīgi atsveināti līdz brīdim, kad Baņuta Rubesa sameklējusi līdzpaņemtājā tūrisma ceļvedi glancētu Turaidas pils bildi. Jā, jā – tā ir tā pati pils no bērnības bildes. Fon Trotas emocijas ir vismaz klāt neesošas kameras vērtas – turklāt ceļvedi melns uz balta rakstīts Turaida-*Treyden*, kas likvidē jebkādas šaubas par vācu kino klasiķes tiesībām uz Turaidas pili. Dīvaini – lai nu kas, bet feministes, turklāt dramatiski, pat nežēlīgu psiholoģisko drāmu autores fon Trotas tēls vismazāk asociējas ar vācu aristokrātiju. Nedz man, kam fon Trotas vārds atsauc atmiņā 80. gadu sākumu, filmu “Svina laiks” (*Die bleierne Zeit*, 1981) un tās biežo piesaukšanu Mika Savisko raidījumos “Kino un mēs” LTV, nedz Baņutai Rubesai, kuru šī pati filma (divu māsu – feministes un politiski radikālas teroristes – attiecību drāma) bija uzrunājusi tikpat spēcīgi kādā citā pasaules punktā – Kanādā. Fakti? Fon Trotai ir 60 gadu, viņa režisējusi 15 filmas. Pirmo no tām “Katarīnas Blūmas zaudētais gods” (*Verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975) – drāmu par indivīda brīvību un mediju manipulācijām – kopā ar Folkera Šlendorfu. Kā aktrise Margarēta fon Trota ir nospēlējusi 26 lomas. Toreiz fon Trota kategoriski atteicās runāt par bijušā vīra, vēl viena vācu kino kādreizējā revolucionāra Folkera Šlendorfa, filmu “Ritas leģendas” (*The Legends of Rita*, 1999), kas stāsta par sarkano teroristu brigādēm. Iemesls – viņa togad bija “Baltijas pērles” žūrijā, bet filma – konkursā. Sabrūk iecerētais tiltiņš uz fon Trotas ekstrēmo jaunību. “Protams, ja es nebūtu mainījies pa šiem gadiem, es jau būtu mirusi,” viņa teiks vaicāta par uzticību kaismīgajam, sociāli asajam izteiksmes veidam un jaunības ideāliem.

izolācijā

Cik daudz fon Trota zina par savu saistību ar Latviju?

Zinu, ka manus senčus aristokrātu kārtā iecēla Kārlis Lielais Tīringenē 800. gadā. Daļa ģimenes esot devusies krustagājienos – Doma baznīcā redzēju krustu un zobenu. Tas arī bija mērķis – atnest ticību ar zobenu. Viņi kļuva par zemes īpašniekiem kaut kur šeit. Mana māte gan nebija īpaši ieinteresēta savā dižciltībā, viņa piedzima Maskavā. Daļa ģimenes devās no Kurzemes uz Krieviju, dzīvoja tur līdz pat revolūcijai un aizbrauca tikai 20. gados. Daļa atgriezās Rīgā, bet manas mātes ģimene devās uz Vāciju. Mūsu ģimenē ir leģenda, ka mūsu īpašumi galu galā nospēlēti Montekarlo.

Jūs piedzimāt Vācijā?

Jā, Berlīnē. Mēs vienmēr esam dzīvojuši ļoti nabadzīgi. Zinu, ko tas nozīmē, un man nekad nav piemītušas materiālas ambīcijas.

Kādu jūtat saistību ar jēdzienu "jaunais vācu kino" 2000. gadā?

Dzīvoju Parīzē vairāk nekā piecus gadus, pirms tam septiņus gadus Romā – formāli sen esmu prom no Vācijas. Varat saukt mani par emigrantu, bēgļu, kļaidoni – man patik mainīt vietas un situācijas. Man ir grūti komentēt vācu kino situāciju: ir daži ļoti režisori, bet viņiem nav tās ietekmes, nav tā spēka, kas piemita manai paaudzei, – grupas spēka. Mūsu spēks ārpus Vācijas robežām slēpās grupas sindromā: nekad nebijām viens, divi vai trīs atsevišķi režisori. Bijām "jaunais vācu kino", un tam bija liela ietekme. Tas viss ir zudis, un patlaban diez vai kāds ārpus Vācijas ir īpaši ieinteresēts vācu kino. Un kurš gan vairs interesējas par nacionālo kino? Itāļu, franču... Jo vairāk mēs globalizējamies un kļūstam par vienotu Eiropu, jo vairāk zaudējam interesi par nacionālajām kultūrām.

50.–60., pat 70. gados Vācijā varēja redzēt itāļu, franču filmas. Tagad tās ir retums, mēs pat nezinām, kas tur īsti notiek. Visi skatāmie amerikāņu filmas – globalizācija ir nākusi par labu tikai amerikāņu kinoindustrijai.

Jūsu filmās kaislības ir tik blīvas, ka bieži kulminē traģēdijā. Vai, jūsuprāt, mūsdienās režisorus vēl vada kaislības, piemēram, politiskas?

Man šķiet, mēs bijām pēdējā paaudze, kurus vadīja šādi dzinuļi. Līdz pat 60. gadu beigām Vācijā eksistēja politiskais spiediens pret pagātņi – būtībā neviens neko negribēja zināt par karu, fašismu. Mana paaudze vienmēr bija izjutusi šo spiedienu, un 1968. gadā notika sprādziens... Mums bija sajūta un pārliecība, ka tieši mēs varam mainīt sabiedrību. Nākamajās desmitgadēs tas izsīka arvien straujāk – sabiedrībā aktuālas bija citas sajūtas. Eksplozija varēja notikt vairs tikai biržā, ne citās dzīves jomās. Tiem, kuri nāca pēc mums, jaunajai paaudzei, aktuāli bija taisīt naudu, karjeru, ātri un viegli izklaidēties. Iegūt visu un uzreiz. *To have it all and immediately.* Mēs nevaram vainot kādu paaudzi, ka viņi nav pieredzējuši tās ciešanas, ko pazinām mēs. Taču, vadoties pēc šiem principiem – dabūt visu un uzreiz, arī augstu dzīves standartu –, ir neiespējami kļūt par nopietnu, dziļu mākslinieku.

Vai uzskatāt sevi par emocionālu režisori?

Vācijā man parasti pārmet, ka esmu pārāk emocionāla. Savukārt itālieši saka, ka šī iemesla dēļ esmu gandrīz vai itāliete. Es strādāju bez noteiktas stratēģijas emociju radīšanā. Maniem

Saruna ar

Margarētu fon Trotu

2000. gada augustā

Rīgā.*





Folkera Šlendorfa un Margarētas fon Trotas 1975. gadā kopīgi veidotā filma "Katarinas Blūmas zaudētais gods".



1977. gadā tapusi filma "Kristas Klāges otrā atmoda".

paņēmienu nav nekā kopīga, piemēram, ar amerikāņu kino stratēģiju, kas plāno emocijas līdzīgi karagājieniem. Mēģinu radīt cilvēkus līdzpārdzīvojumam ar autentiskām, istām lietām, bez kalkulācijas. Man patīk dramatiskas situācijas, nekaunos aizskart nervu galus tā, lai tiešām sāp.

Jūsu filmās pašnāvības motīvs nav retums...

Tajās tiešām ir daudz nāves. Ilgu laiku es to pat nebiju pamanījusi. Biju visai pārsteigta, kad pēc manu filmu skates Dublinā kāds no publikas man vaicāja, kāpēc tajās tik bieži runā par nāvi, kāpēc vienmēr jūtama tās klātbūtne, kāpēc ir traģiski fināli. Saprātu, ka tā tas tiešām ir. Un nespēju paskaidrot, kāpēc.

Vai joprojām uzturat attiecības ar saviem kādreizējiem domubiedriem – "jaunā vācu kino" režijas zvaigznēm?

Satiekamies festivālos vai reizi gadā Eiropas kinobalvas ceremonijā. 70. gados mēs visi – Venderss, Hercogs, Fasbinders, Klūge, Šlendorfs – dzīvojām Minhenē. To varēja dēvēt par vācu kino galvaspilsētu. Kopā gājām uz restorāniem, satikāmies, ciemojāmies, cīnījāmies par subsīdijām savām filmām. Tagad Hercogs dzīvo Vinē, Venderss – Losandželosā, Šlendorfs – Berlinē, es – Parīzē. Mēs esam izkaisīti pa pasauli. Ja iznāk satikties – priecājamies, bet savā ziņā visi mēs esam emigranti.

Kāpēc pametāt Vāciju?

Apstākļu sakritība. 1986. gadā man piedāvāja veidot filmu Itālijā – Čehova "Trīs māsas". Vienmēr esmu mīlējis Itāliju, uzaicinājumu pieņēmu. Sekoja vēl piedāvājums, un es paliku Romā. Mans dēls jau bija pieaudzis, tikko biju izšķīrusies ar Folkeru, man vairs nebija ciešu saikņu ar Vāciju.

Ko darāt patlaban?

Tikko pabeidzu sešas stundas garu TV filmu – milzīgas, 1800 lappušu biezas vācu noveles ekranizāciju. Tas bija gadu ilgs darbs – puse tapa Ņujorkā, otra puse Vācijā. Man gluži labi patika dzīvot Ņujorkā.

Jūs kolēģis Vims Venderss tur gan dzīvo, gan strādā... Kā vērtējat viņa Amerikā tapušās filmas?

Man nepatīk vērtēt citu filmas.

Prasu tādēļ, ka, manuprāt, Venderss arvien cītīgāk sevi šķīdina amerikāņu kino mitos.

Viņu vienmēr ir vilinājusi Amerika – tas manāms jau viņa filmās "Alise pilsētās", "Parīze, Teksasa". Labu laiku viņš svārstījās starp Eiropu un Ameriku. Atceros, viņš mēdza ierasties vietās, kur es filmēju, lai apvaicātos, kā man klājas. Reiz Venderss ieklida manā – tiešām briesmīgajā – birojā... Ak, mans Dievs! – viņš izsaucās. Paskaidroju, ka varu atļauties tikai šādu kantori, uz ko Venderss atbildēja: "Lūk, kāpēc es dodos Ameriku, man šādas dekorācijas šķiet nepievilcīgas." Vendersam vajag plašumu, Amerikas plašumu, viņa iztēle mutuļo, ja viņam pieejams liels plašums, liela telpa...

Iespējams, ka jums tas ir prasīts miljons reižu, un, iespējams, negribēsiet atbildēt.

Pasaulē nav daudz slaveni režisoru sieviešu. Ko nozīmē būt sievietei un režisorei?

Manas paaudzes sievietēm bija daudz grūtāk kļūt par režisorēm. Reiz, kad man kāds vaicāja par šo sieviešu-vīriešu lietu, es atcirtu, vai vaicātājam ir ienācis prātā pavaicāt Vendersam, kāpēc viņš filmē vīriešu stāstus, vīriešu filmas. Nav? Nu tad viņam nav nekādu tiesību uzdot šādu jautājumu

man. Jums ir – jūs esat sievietes. Daudz kas ir mainījies. Manas paaudzes sievietes gribēja pievērst uzmanību mūsu problēmām, mūsu vietai sabiedrībā. Tagad, es domāju, jaunas sievietes vienkārši vēlas veidot filmas, nevis runāt par sievietes vietu pasaulē. Rietumeiropā sievietes ir mantojušas daudzus manas paaudzes izcīnītos labumus un pozīcijas. Mums kādreiz uzbruka vīrieši žurnālisti, mēs esam bijušas kā melnās avis. Tagad sievietes uzņem labas, veiksmīgas filmas un neviens vairs nediskutē par dzimumu. Veidot "sieviešu filmas" manā laikā bija kaut kas otršķirīgs, bija kāda noteikta robeža, kas mūs ieslēdza īpašā attieksmes geto.

Šķiet, ka jūs nokļūvat šādā izolācijā arī daudzus gadus vēlāk – 90. gadu vidū ar filmu "Apsolījums" (Das Versprechen, 1994), kuras tēma bija Austrumvācijas un Rietumvācijas attiecības...

Filma, par nelaimi, tapa vai nu par vēlu, vai par ātru, iecerēju to 1991., pabeigta tā tika 1994. gadā. Un tajā brīdī Vācijā vairs neviens neko negribēja zināt par "sienas gadiem". Austrumvācijā daudzi bija iekrituši nostalgijā pēc bijušā, kad, pēc viņu domām, viņi vēl nebija kļuvuši par otrās šķiras pilsoņiem vienotā Vācijā. Lai gan viņiem bija iemesls tā justies, Kols daudz meloja par viņu nākotni – viņi saskārās ar grūstošām ilūzijām. Cerības, ka tūlīt viņi iegūs visu to pašu, ko rietumnieki, izrādījās naivas. Sekoja niknums. Tas mazliet atgādināja situāciju pēc kara – vajadzēja vairāk nekā 15 gadu, līdz Vācijā parādījās filmas par fašismu. Pirmos pēckara gadus visi taisīja izvairīgas, muļķīgas filmas – komēdijas, niekus, lai aizmirstos. Tas ilga līdz pat manas paaudzes iznācienam 60. gados, kura beidzot uzdrošinājās pieskarties šīm problēmām.

Tas ir ļoti interesants process, kā virzās atmiņa. No vienas puses, biju šī procesa upuris. Pat aktieri – viņi nāca no VDR – lasīja scenāriju 1991. gadā un atzina to par labu esam. Kad filma iznāca uz ekrāna, viņu attieksme pret filmu bija naidīga. Sižets taču nebija mainījies, tikai laiks... Ziniet, sastrādājoties ar jebkuru aktieri, pēc problēmām parasti saki – nēee... es nekad, nekad vairs nestrādāšu ar šo personu. Pēc gada sāk domāt, ka tas aktieris nebija nemaz tik smādējams, pēc diviem viņš sāk jau šķīst gluži simpātisks, un pēc četriem gadiem jūs atkal strādājat kopā.

Vai jūs pati vēl spēlējat?

Nē. Mana pēdējā filma bija Kšištofa Zanusi "Zilbārdis". Tēloju vienu no viņa septiņām sievietēm, tā bija jauka sadarbība. Tas bija TV projekts, filmējām vienā dienā vienu un to pašu epizožu divus variantus – angļu un vācu valodā. Režisoram ir noderīgi laiku pa laikam spēlēt kameras priekšā, lai atgādinātu sev, kā tas ir – būt tur. Pēc šādas pieredzes es vienmēr kļūstu daudz iecietīgāka pret saviem aktieriem. Saviem studentiem (es pasniedzu režiju) vienmēr saku, ka katram režisoram ir jānosvēl vismaz viena loma, lai saprastu, cik neaizsargāts, jūtīgs, uzplēsts kameras priekšā jūtas cilvēks, kuram tu dod pavēles.

Pēc Margarētas fon Trotas viesošānās Latvijā visai reāls šķīta projekts "Rožu iela" (Rosensstrase), ko viņa vēlējās filmēt Rīgā, turklāt ar Latvijas līdzdalību. Tomēr tas palika tikai ieceres līmenī.

Intervija tapusi kopā ar Baņutu Rubesu

APSOLĪJUMS

1994

ILGAIS KLUSUMS

1993

ĀFRIKAS SIEVIETES

1990

BAILES UN MĪLA

1988

FĒLIKSS

1987

ROZA LUKSEMBURGA

1986

GAIŠAIS NEPRĀTS

1983

SVINA LAIKS

1981

MĀSAS JEB LAIMES BALANSS

1979

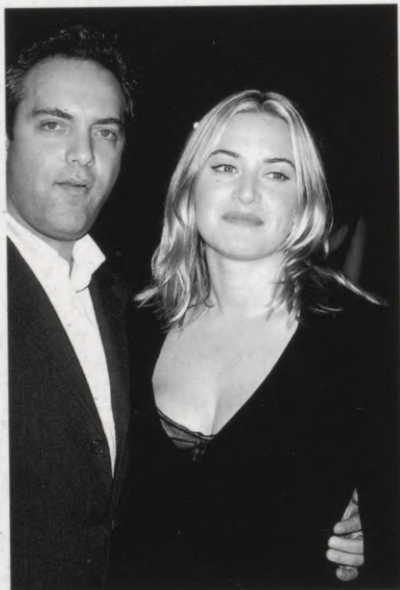
KRISTAS KLĀGES OTRĀ ATMODA

1978

KATARĪNAS BLŪMAS ZAUDĒTAIS GODS

1975

es brīnos par slavu



Keita Vinsleta un
Sems Mendess
2002. gadā.

KEITA VINSLETA

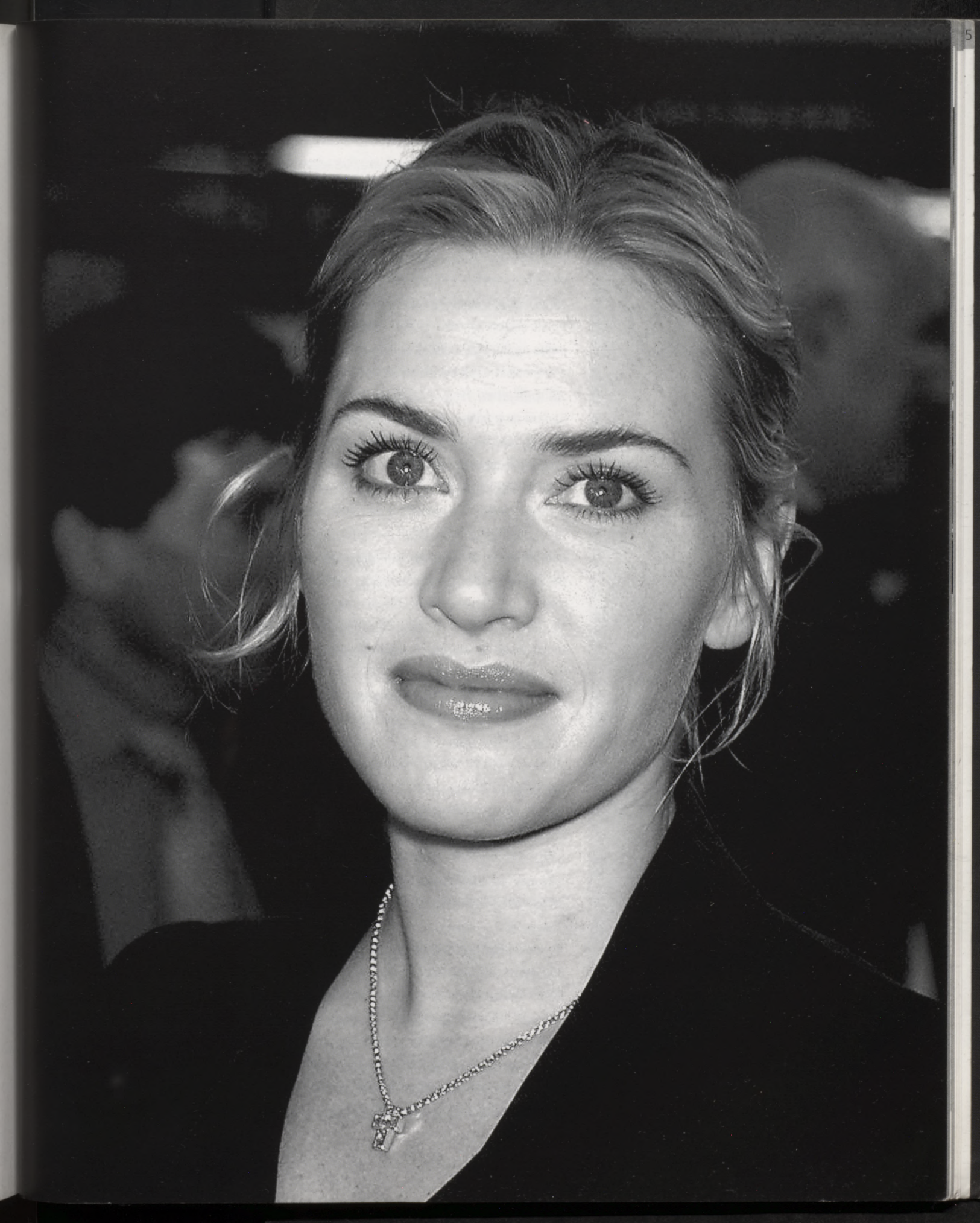
Kate Winslet
(1975)

Britu aktrise, vēl divdesmitgadniece, Keita Vinsleta ir veiksmniece. Viņas straujajā un blīvajā karjerā ir gan lomas "nepieradinātās" filmās – austrāliešu, britu, amerikāņu –, gan galvenā loma Holivudas "augstajā dziesmā" "Titāniks" (*Titanic*, 1997, rež. Dž. Kamerons). "Es esmu jau iesprukusi kinovēsturē," teiks Keita Vinsleta Berlīnē, sēžot luksushoteļa luksusnumurā. (Tādos parasti amerikāņu studijas organizē publicitātes raundus un intervijas dārgām, slavenu seju rotātām filmām, un tikt pie šīm intervijām ir smags un garš process.) Viņa negrasās mazināt milzu kuģa ietekmes sekas savā dzīvē. Tobrīd viņai ir tikai 25 gadi, divas "Oskara" nominācijas – par to pašu "Titāniku" un "Prātu un jūtīgumu" (*Sense and Sensibility*, 1995, rež. A. Lī). Pēc pāris gadiem Vinsleta tiks pie trešā "Oskara" apsoliģuma – par lomu drāmā "Airisa" (*Iris*, 2002, rež. R. Eirs).

Te nu viņa ir – slaida, neliela auguma, blondu, spurainu asti, melnā ādas isjakā, žiperīga, nekā no veselīgās "piens un asinis" meičas, kurai pēc bērna piedzimšanas dzeltenā prese klupa vīrsū ar mājieniem, ka "slavai piestāv slaidums." Aktrise no britu aktieru dinastijas, kuras profesionālā orientācija kopš mazotnes bijusi visai mērķtiecīga – reklāmas, darbiņi TV. Tad seko tikšanās ar austrālieti Pīteru Džeksonu – vēlāko "Gredzenu pavēlnieka" (*The Lord of the Rings*, 2001) režisoru – un pirmā nozīmīgā loma jutekliskā un mistiskā drāmā "Dievišķie radījumi" (*Heavenly Creatures*, 1994). Nākamā Vinsletas veiksmē ir Anga Lī veidotais 20. gadsimta 90. gadu sākumā jau atkal tik populārās 18.–19. gadsimta mijas britu literātes Džeinas Ostinas romāna "Prāts un jūtīgums" ekranizējums. Filma pasaules ievēribu nodrošina ne tikai tās režisoram – ķīniešim, kas studējis Ņujorkā un jūtas kā zutis britu vēsturē un mentalitātē, bet arī britu granddāmai aktrisei Emmai Tompsonēi (viņa ir arī filmas scenārija autore) un pavisam jauniņajai Keitai Vinsletai. Seko "oskaršova" rituāli... Vinsletai ir tikko 20 gadu. Drīz nāk "Titāniks". Komentāri lieki, kaut arī pēc trokšņa ar "visu laiku vis... dārgāko un ...ienesīgāko" filmu Vinsleta ir bijusi ļoti izvēlīga savās saistībās ar megabudžetu Holivudu. Iespējams, no turienes skatpunkta viņa izvēlas nepareizas lomas strīdīgās filmās – eksotisku "patiesības meklētāju", ideālisti labas austrāliešu režisores Džeinas Kempiones riskantā darbā "Svētie dūmi" (*Holy Smoke*, 1999), vešerieni "Ar marķiza de Sada spalvu" (*The Quills*, 2000), kurā uzdrīkstas riskēt ar nekrofilas tuvības ainu. Arī traģiska likteņa ipašnieces – rakstnieces Airisas Mērdokas lomu britu biogrāfiskajā drāmā "Airisa", kurā viņa spēlē Alheimera slimības sagrauto rakstnieci vēl slimības neskartu – jaunībā. Un atkal seko svinīgi rituāli...

Keitas runas maniere ir inteligenta un raita – vārdi nav jāvelk ārā ar knīpstangām. Sarunai jāvirpinās ap viņas tobrīd jaunāko filmu "Ar marķiza de Sada spalvu" – tāds ir intervijas dzelzains priekšnoteikums.

Filmas pamatā ir Daga Raita populārā luga par marķiza de Sada (1740–1814) pēdējām dienām – laiku, ko gan par ģēniju, gan perversu izvirtuli dēvētais marķīzs pavada Šerantonas nervu klinikā, kur ieslodzīts pēc Napoleona Bonaparta pavēles, lai atturētu viņu no "morāli graužošu" darbu rakstīšanas. Vinsletai filmā ir vešerienes loma. Vešeriene, ar ko de Sads flirtē, riskē nogādāt aizliegtos marķiza manuskriptus izdevējam un to dēļ iet bojā. Filmas režisors ir Filips Kaufmans, tas pats, kurš reiz radīja "Esamības nepanesamo vieglumu" (*The Unbearable Lightness of Being*, 1988) – hitu toreizējā "padlatvijā". Vinsletai filmā ir lieliski partneri – divi "oskarneši" – Džefrijs Rašs un Maikls Keins.



Saruna ar
Keitu Vinsletu –
2000. gada februārī
Berlīnē.*



"Džūda" – skarbs Tomasa
Hārdija romāna 1996. gada
ekranizējums, kas pierāda, ka
Vinsletai pietāv ne tikai
romantikas rāmis.

Laiku pa laikam Keita Vinsleta ievista papīrā tabaku un uzmeistaro pa cigaretei. Istabā ir karsts. Viena no slavenākajām pasaules divdesmitgadniecēm, maza bērna mamma, intervijas laikā pagūst izsmēķēt vismaz trīs cigaretes un vismaz trīs reizes pārsteigt.

Es gribu jums vaicāt par Pitera Džeksona "Dievišķajiem radījumiem" – jūsu pirmo filmu, manu mīļāko jūsu filmu...

Cik jocīgi – tik tikko citā intervijā es jau runāju par šo filmu. Tai ir īpaša vieta manās atmiņās un emocijās – man bija 19 gadu. Un, ja tās nebūtu bijis, diez vai es tagad te sēdētu. Es milu šo stāstu – laikam jau tāpēc, ka es tiešām sapratu abu meiteņu attiecības, viņu emocionālo tuvību. Es jutu emociju spriedzi – jaunas meitenes mēdz kļūt cita citai ļoti tuvas, atkarīgas cita no citas. Tā ir divu pasaule, kas radīta abu prātos un ko nav dots saprast tiem, kuri atrodas ārpus viņu divvientulības. Tās ir brīnišķīgas un traģiskas attiecības...

Jūs spēlējat arī 19. gadsimta sākuma vešerieni Francijā, psihiatriskajā klinikā, de Sadam tuvu būtni... Kas jums kopīgs ar viņu?

Tas ir pavisam cits stāsts. Madlēna ir cita tipa sieviete – vitāla, miesiska, tiešām labs cilvēks, spēcīgs un drosmīgs. Ja es ļoti meklētu, tad varētu teikt, ka mūs abas vieno prieks, viņai bija spēks atrast prieku savā vidē, apstākļos... Šerantonā. Izrādās, ka var atrast labo pat vislielākajā draņķībā. Un būtībā es esmu tāda pati, es apzinos, ka ir jāpriecājas, jāmeklē sevi piespiest priecāties, jābauda dzīve. Citādi nav vērts dzīvot. Un dzīve ir isa. Ziniet, Madlēna ir lieliska meiča – inteliģenta, gudra –, kura pati sevi neapzinās, līdz marķīzs de Sads liek viņai sevi apjēgt. Viņa arī marķīzam de Sadam liek uzdot būtiskus jautājumus sev pašam. Bet filmēšana bija lieliska, tas bija prieks – *fun*, man bija tāda sajūta, ka es katru dienu dodos uz ballīti.

Vai jūs bijāt lasījusi marķīza de Sada tekstus jau agrāk?

Nē. Nekad. Es par viņu biju dzirdējusi apmēram to pašu, ko jebkurš cits. Ka viņš ir vēsturiska figūra, kurš sarakstījis izaicinošus, kontroversiālus pornogrāfiskus romānus un kuru Napoleons piespiedis izbeigt viņa ķecerības. Zinot, ka es filmēšos filmā par de Sadu, sāku studēt viņa darbus – un izrādījās, ka tas ir pretīgi un absolūti nelasāmi, neiedomājami riebigi. Tiku līdz romāna "Justīne" pusei un sapratu, ka tālāk nelasišu, tāpat jau varu iedomāties, ar ko tas ārprāts beigsies. Monstroza literatūra.

Jutāties iekritis "monstrozā" projektā?

Nekādā ziņā. Scenārijs, ko es izlasīju, bija izcils – briljants. Neticami – tas bija lielisks stāsts par cilvēku, par kuru neviens šodien neko daudz nezina. Tas novilka marķīzam de Sadam paviršo priekšstatu radīto "perverso ādu", padarīdams viņu par dīvainu varoni. Jā, tiešām varoni – izaicinošu, narcisisku, kurš izraisa līdzpārdzīvojamu. Es sāku just līdzīgu šim traģiskajam monstam, kam atņemtas viņa rakstāmlietas – spalvas, papīrs –, bez kurām viņš nespēj nedz dzīvot, nedz pašrealizēties. Tikai vešeriene Madlēna – mana varone – bija vienīgā, kas spēja saprast marķīza nepieciešamību rakstīt.

Kas tad, jūsuprāt, bija de Sads – izvirtulis, ārprātīgais vai tomēr ģēnijs, ja jau gandrīz 200 gadus pēc viņa nāves mēs turpinām piesaukt viņa vārdu?

Kādreiz es domāju, ka de Sads bija vienkārši sekss apmāts plānprātis, bet tagad esmu pilnīgi pārliecināta – viņš ideāli apzinājās visu, ko dara, viņā mita dēmoni, bet tie bija ģēnija mēroga dēmoni. Es citīgi un daudz lasīju marķīza de Sada dienasgrāmatas, un viņam, izrādās, piemita dziļa ironija. Jā, protams, viņš bija apsēsts ar seksualitāti, ar kāri fiksēt vissmalkākās detaļas, taču, manuprāt, rakstot dienasgrāmatas, viņš apzinājās, ka tās reiz kāds lasīs, – tie nekādā gadījumā nav teksti, kas domāti aprakšanai līdz ar autora pišjiem.

Kam jūs dodat priekšroku – būt solistei vai tomēr spēlēt filmā, kur ir zvaigžņu ansamblis ?

Spēlēt spēcīgu aktieru ansambli ir milzīga bauda, *so much fun*. Tas izklausās briesmīgi, bet mēs tiešām daudz smējamies. Nu kā lai nesmejas, ja Džefrijs Rašs pirms epizodēm, kur de Sads skūpst Madlēnu, paziņo: "Turies, ar savu garo mēli es skaršu tavas mandeles!" Izklausās briesmīgi, bet man tas likās jautri un jocīgi...

Jā, jā, tās attiecības, kas marķizam ir ar Madlēnu filmā, būtībā ir tādas pašas, kā mums ar Džefriju bija uzņemšanas laukumā. Es viņu kaitināju, viņš taču ir puika... (*Smejas*)

Vai viegli bija uzvilkt korseti, ko modes žurnāli paguvuši iecelt sezonas kinematogrāfisko kulta priekšmetu kārtā, un pārtapt par vešerieni?

Uū... Grūti, bet jebkurā tēlā pārtapt nav viegli! Tāds jau ir tas mans darbs – radīt no sevis, savas miesas citu cilvēku, palaist pasaulē un likt tam dzīvot. Madlēna atšķirībā no citām manām varonēm ir tikpat vēsturiski reāla būtne, cik marķizs de Sads. Par Madlēnu gan saglabājušās visai maz rakstisku liecību. Taču tas jāva man vaļu – pašai izdomāt, kas tad bija šī vešeriene un kas viņu didija, par spīti Napoleona pavēlēm un visiem citiem, savākt vispirms marķīza aprakstītās papīra lapas, pēc tam palagus, pārrakstīt tekstus un nogādāt izdevējam. Tas nebija viegli arī tāpēc, ka diez vai šī loma ir tāda, kurā var iedomāties mani (kalpone, cilvēks no tautas, it kā pamulķe), zināju, ka tas būs smagi. Taču process bija lielisks.

Vai esat apmierināta ar sevi uz ekrāna?

Es nekad neesmu ar sevi apmierināta, un man ļoti bieži liekas, ka ir notikusi kļūda, šausmīga kļūda, esmu nospēlējusi sev nepiemērotu lomu un smagi izgāzusies. Es sev ļoti reti kad patīku un, kad patīku, tad apzinos, ka tā uz ekrāna vairs neesmu es.

Burvīgākā lieta aktiera darbā ir tā, ka tu ej uz filmu un skaties uz sevi lomā kā uz pilnīgi citu, neatkarīgu un svešu būtni. Es uz ekrāna neesmu es pati – tā arī vienmēr esmu uztvērusi un vērtējusi savas lomas.

Kad skatījos "Svētos dūmus", man likās, ka ar to būtni, kas uz ekrāna, jā, ar mani man nav nekādu attiecību. Brižam tā sievietē uz ekrāna bija ciešama, brižam man patīka, brižam es klusu kļiedzu: "Ārprāts, kāda govsi!"

Kas jums liek izvēlēties to vai citu projektu?

Loma, raksturs un scenārijs. Ja scenārijs nav labs, nekas prātīgs nevar sanākt, lai cik labi būtu aktieri, lai cik lielisks būtu režisors. Labs, spēcīgs raksturs – man nepatīk spēlēt upurus. Es vienmēr esmu laimīga, ja man izdodas ko tādu atrast.

Vai jūs mēdz kas izbrīnīt, piemēram, tas, ka, būdama tik jauna, jau esat starptautiski atzīta slavenība?

Jā, es par to brīnos. Katru dienu. Man joprojām liekas dīvaini un mulķīgi, ja man lūdz autogrāfu. Kam viņiem manis apskribelēts papīra gabals?

Jā, mani izbrīna tas, ka es esmu slavena. Ārprāts, kā es neieredzu, nīstu šo vārdu. Apzīmējums "kinozvaigzne" man šķiet kaut kas absolūti citplanētisks, jo galu galā tas, ko es daru, ir tikai darbs. Tāpat kā žurnālistika – ir jāraksta labi raksti, un ir labi jāspēlē lomas. Ir dienas, kad es jūtos totāli slikti no visas šīs "slavenībzaigžņu" padarīšanas. Tad man vienkārši gribas izslēgt sevi, nelīst ārā no mājas, no gultas. Man nav spēka. Mans kolēģis Kenets Branags (angļu režisors un aktieris, kura filmā "Hamlets" Vinsleta spēlēja Ofēliju – D.R.) reiz teica: "Kā man ir apriebies tas, ka visi kā viens presē un TV apgalvo un nebeidz borēt arī man pašam: jā, jā Branags jau ir apsēsts ar Šekspīru, viņš taču ir "šekspiromāns". Tas taču nenozīmē, ka es ceļos un guļos ar Šekspīra



Par spīti lielās slavas kumosam un "Titānika" pieredzei, 1999. gadā Vinsleta eksperimentē kopā ar Austrālijas režisoru Džeinu Kempioni pretrunīgi vērtētajā filmā "Svētie dūmi".



Britu aktrise un scenāriste Emma Tompsone saskatīja Keitā Vinsletā ideālu Džeinas Ostinas "sieviešu pasaules" varoni un arī savu partneri Anga Lī režisētājā filmā "Prāts un jūtīgums". Lomai seko "Oskara" nominācija.



Vinsletas vārds kļuvis par garantijas vēstuli arī, pēc amerikāņu domām, diskutablu projektu īstenošanai. Kopā ar Džefriju Rašu filmā "Ar marķīza de Sada spalvu".



Airisas Mērdokas loma britu filmā "Airisa" Keitai Vinsletai nodrošināja jau trešo Amerikas Kinoakadēmijas "Oskara" nomināciju.



Keitas Vinsletas debija – Pitera Džeksone filmā "Dievišķie radījumi".



kopoto rakstu sējumiem!" Un tāpat ir ar manu darbu – filmēšanos. Es nemitīgi par to nesapņoju, un galu galā tā taču ir tikai filma, kārtējā filma, un reālā dzīve man vienmēr ir bijusi daudz svarīgāka nekā jebkura filma.

Pat "Titāniks"?

"Titāniks" bija īpašs. Īpašs manā dzīvē, manā karjerā: ar labo, ko tas deva, un sliktu. Labais... Es tagad varu izvēlēties darbu, filmas ... piemēram, tādu kā "Ar marķīza de Sada spalvu". Kad es piekritu tajā spēlēt, viss sāka notikt, beidzās finansējuma problēmas, tajā piekrita spēlēt arī divi "oskaroti" aktieri – Džefrijs Rašs un Maikls Keins. Nē, ne jau manis dēļ. Vienkārši mans vārds kļuvis par noteiktas kvalitātes zīmogu – ja Vinsleta piekritusi, tātad tā ir laba manta. Un tas ir lieliski – palīdzēt istenot spožus scenārijus, dot iespēju cilvēkiem ieraudzīt viņu idejas, viņu garabērnu uz ekrāna, nevis kā parakstītu papīru čupu vājajam kaut kur uz apputējuša plaukta.

Vai sava spēka apziņa jums glaimo?

Teiksim tā – es izjūtu pagodinājumu palīdzēt talantīgiem cilvēkiem.

Ko sliktu jums nodarījis "Titāniks"?

Vai... Tad, kad mani uzaicināja Rozas lomai, es it kā nebiju zaļa iesācēja, bija bijušas filmas, arī "Prāts un jūtīgums", par kuru es tikko biju nominēta "Oskaram". Nezinu, kā citur pasaulē, bet Amerikā cilvēki interesējas, kas saņēmuši "Oskaru" kā labākais aktieris, aktrise, taču ļoti ātri aizmirst, kas bijuši nominēti balvai. Turklāt es toreiz biju nominēta kā labākā otrā plāna aktrise. Vārdu sakot, nekādu cerību uz palikšanu ļaužu prātos... Būtībā, kad Džeimss Kamersons mani izvēlējās galvenajai lomai "Titānikā", mani ļoti slikti zināja Amerikā. Viņš riskēja, *he was taking a bloody big risk*. Es esmu par to viņam ļoti pateicīga, jo esmu jau iesprukusi kino vēsturē, piedalīdamās visu laiku komerciāli visveiksmīgākajā filmā.

Sliktais... Bija smagi – mana dzīve sagriezās kājām gaisā. Pēkšņi es visus sāku interesēt, mana privātā dzīve kļuva publiska un visiem pieejama, tur šīverēja visi, kuriem nebija slinkums, – tas ir kaitinošākais, kas neizbēgami nāk komplektā ar slavu. Tik ilgi, kamēr es atcerēšos, kas nav un kas ir būtisks dzīvē – harmonija, māka priecāties –, tikmēr mani tas apgrūtinās, un tikmēr ar mani viss būs kārtībā.

Vai jūsu attieksme pret intīmām ainām ir mainījusies pēc bērna piedzimšanas?

Es vēl nezinu... Intīmās un milas ainas vienmēr ļoti grūti spēlēt. Neticu tiem aktieriem, kas apgalvo, ka viņiem tas patīk, – tas ir grūti, emocionāli un tehniski grūti, labi, ja darba dienas galā pēc filmēšanas tu vari ar mokām par to visu pajokot. Es neieredzu skatīties sevi uz ekrāna šādās epizodēs. Lūru caur pirkstu starpām, gaidot, kad tas viss beigsies, un pie sevis pukstu: "Vai Dievs, es šito nevaru izturēt, šausmiģi!" Bet tā ir darba daļa, un es principiāli atsakos no jebkādas intimitātes, ko neuzskatu par būtisku sižeta attīstībai. Arī filmā "Ar marķīza de Sada spalvu" ir riskanta epizode, kuru es spēlēju, sevi mierinot, ka cenzūra tā vai tā to izgriezīs, tāpēc arī nav ko uztraukties. Galu galā tā tur ir, cenzoriem, kā par brīnumu, nekā nebija iebilstams, un paldies Dievam, ka tā tur ir, tā ir emocionāli ļoti ietilpīga un traģiska aina – tuvības mirklis starp diviem cilvēkiem, kam nebija lemts būt kopā, dzīviem esot.

"Ziniet, dzīve ir tik isa," jau otro reizi sarunas laikā saka Keita Vinsleta. Uzmācīga atskārsme divdesmitgadnieci ar pasaules slavu. Aģents māj, ka laika limits izsmelts. "Viss kārtībā? Es esmu nopelnījusi doties tainā ceļā uz gultu," saka Keita, nodzēš cigareti, pārmet pār plecu mazu mugursomu un izzūd luksushoteļa gaņģos.

NOZĪMĪGĀKĀS LOMAS FILMĀS

TUMŠĀ SEZONA

1991

DIEVIŠĶIE RADĪJUMI

1994

PRĀTS UN JŪTĪGUMS

1995

DŽŪDA

1996

HAMLETS

1996

TITĀNIKS

1997

MARAKEŠAS EKSPRESIS

1998

SVĒTIE DŪMI

1999

AR MARĶĪZA DE SADA SPALVU

2000

ENIGMA

2001

TERĒZE RAKĒNA

2001

AIRISA

2002



ANNIJA ŽIRARDO

Annie Girardot
(1931)



mātes un meitas

Anniju Žirardo manas mātes paaudze atceras bez īpašas vārdiskas priekšspēles. Mazā “dzelzs sieviete” Annija Žirardo 60.–70. gadu franču filmās, kas kādreizējā “padsavienības” teritorijā tika izrādītas visai dāsni, bija viņu – ideāls? balsts? uzmundrinošs paraugs, kam līdzināties? Iespējams, tas bija pirmais stiprās sievietes iemiesojums, kas vitāli, ar pašironiju un pašcieņu mēģināja balansēt starp pašas brīvību un sabiedrības priekšstatiem par “sievieti, kuru gaida”. Toreiz atšķirīgā sabiedriskā iekārta un ģeogrāfiskās dekorācijas – kapitālisms, Parīze – absolūti netraucēja Žirardo varones uztvert kā savējās.

Ja jāpiesauc lielā klasika, kas iemūžinājusi Žirardo talantu un jaunību, ir jāsāk ar “Roko un viņa brāļiem” (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) – tolaik vēl neoreālisma manierē strādājošā itāļu režisora Lukino Viskonti filmu. Filmu – itāļu kino zelta klasiku, kas atklāja franču aktrisi Žirardo. Darbu, kurā viņa spēlēja kopā ar vēl vienu jauniņo un talantīgo – Alēnu Delonu un savu nākamo vīru Renato Salvatori. Pirms tikšanās ar Viskonti bija gan lomas slavenajā teātrī *Comédie-Française*, gan kritikas īpašas uzmanības nelutināti darbiņi vairākās filmās.

Manai paaudzei Žirardo karjeras brieduma periods (70. gadi) ir daudz nekonkrētāks jēdziens – vien blāvas bērnības atmiņas par viņas vitālajām un dzīves nelutinātajām trīsdesmit- un četrdesmitgadniecēm ar nenokārtotiem likteņiem (sieviešu žurnālu izpratnē). Vientuļnieces, kuras cīnās un kuļas, sastapdamas galu galā savu pelnīto un liktenīgo... Tāda varētu būt vidējā Žirardo varone no franču dzīvesgudrajām melodrāmām.

Taču Annija Žirardo nekad franču kino nav ieņēmusi to leduskaralienes troni, ko cita viņas paaudzes franču aktrise – Katrīna Denēva. Viņa vienmēr bijusi daudz skarbāka un konkrētāka, tuvāka zemei un realitātei. Viņa nav nedz reklamējusi kosmētiku, nedz bijusi franču modes karaļu "izredzētā" (kā Denēva Ļvam Senlorānam), nedz īpaši gozējusies smalkās aprindās un smalkos festivālos, viņai daudz mazāk lomu kinovēstures šedevros. Taču Žirardo filmu ir pat vairāk nekā Denēvai.

80.–90. gadu mijā Žirardo karjerā iestājās dramatisks retinājums... Šķīta, viņas laiks pagājis – sīki darbiņi nenozīmīgās filmās. Nekā vairāk. Aktrise kā aizejoša faktūra... Šo laiku Žirardo sāpīgi pārdzīvoja. Pārdzīvojumu atskaņas jaušamas arī intervijā, kas tapusi 90. gadu otrā pusē Rīgā, kad uz šejieni tika atvests ne īpaši veiksmīgs iestudējums "Zambezes ūdenskritumi" ar Anniju Žirardo galvenajā lomā. Mūsdienu luga par neirozēs un naidā nikstošu franču ģimeni, kurā meita neieredz māti, bet mātei ir savs – dzelžains un kroplojošs – priekšstats par šo pasaules kārtību. Luga nebija šedevrs, arī iestudējums – ne. Taču Žirardo labdabīgi un aizrautīgi runāja par izrādi, savu darbu ar jaunajiem un "zaļajiem" kolēģiem, trim aktieriem, viņu vidū arī lugas autoru Danielu Suljē.

Nadjas loma Lukīno Viskonti skaudrajā filmā "Roko un viņa brāļi" kļūst par Annijas Žirardo izlaušanās lomu. Te viņa filmējas kopā ar Renato Salvatori un jauniņo Viskonti atklājumu Alēnu Delonu – šo trīs varoņu attiecībās ir iekodēta traģēdija.



Varbūt tādēļ, ka 90. gadu vidū tieši šis iestudējums no jauna fokusēja uzmanību uz jau piemirsto Žirardo.

Tobrīd tukšais posms viņas karjerā jau sāk piemirsties – viņa ir saņēmusi "Cēzaru" par lomu Igo "Nožēlojamo" (*Les Misérables*, 1995) ekranizācijā, viņa atgriežas aprītē. Ironiski, ka pie trešā "Cēzara" Žirardo tiek pavisam nesen – 2002. gadā par mātes lomu filmā "Klavierskolotāja" (*La Pianiste*, 2001), kurā spēku samērs – valdonīga māte sakropļojusi savas jau 40 gadus vecās meitas mūžu – atgādina to nervozo un naidpilno ģimenes garu, ko Žirardo pāris izrādēs Rīgā mēģināja radīt uz nemilīgās, nepiemērotās Kongresu nama skatuves.

"Klavierskolotāja" kļūst par pilntiesīgu Žirardo atgriešanos – tas ir dramatisks, spilgts un baiss raksturs. Abu vientuļo sieviešu – mātes un meitas – savstarpējais naidis un atkarība vienai no otras ir krampjaina un mokoša, bet abu aktrīšu (Žirardo un Ipēras) saspēle – virtuozā.

Pēc "Klavierskolotājas" pirmizrādes Kannās 2001. gadā, kad gaisā jau virmoja sajūta – būs, tam jābūt, filmas radītajai griezīgajai enerģijai jāsummējas "oficiālā atzinībā" –, Žirardo bija apjukusi, plāpīga un ņipra. Saruna maldījās tēmu lokā: austriešu režisora Mihaela Hanekes eksperiments ar trim franču aktieriem – Izabellu Ipēru, Anniju Žirardo un Benuā Mažimelu – Austrijā, Vīnē, klasiskās kultūras telpā. Eksperiments, ko ierosinājis literātes Elfrīdas Jelinekes romāns, "norakstīts" no viņas pašas un viņas mātes spazmatiskajām milas un naida attiecībām. Represīvas, valdonīgas audzināšanas un pārprastas mīlestības postošās sekas... Par to Žirardo runāja daudz un aizgūtnēm. Pārāk enerģiski, varbūt jūtoties visai neierasti Kannu preses konferenču zālē, kurā viņai reti lemts būt. Sajūta nepievīla – "Klavierskolotāja" tika pie trim balvām (*Grand Prix* un dubultbalvas abiem aktieriem – Ipērai un Mažimelam, Žirardo atstājot bešā... līdz viņas "Cēzaram").

Viņa ir dzīvelīga un optimiste. Rīgā tapušās intervijas laikā Žirardo uzkrītoši izvairījās no jautājumiem, kas neiederējās viņas optimistiskajā dzīves programmā un arī tās pieglaustajā publiskajā versijā. Tajā eksistē tikai viņas vīrs, liktenīgais vīrietis itāļu aktieris Renato Salvatori, māte un meita Džūlija. Annijas Žirardo mātes nāves diena un meitas kāzu diena ir viena un tā pati – 1989. gada 25. maijs. Turklāt arī šī saruna rotēja ap tēmu "mātes un meitas". Žirardo māte un Žirardo meita. Viņu attiecības šķietami ir tik atšķirīgas no Žirardo pēdējā laikā spēlētajām valdonīgajām mātēm un no viņām atkarīgajām meitām. Varbūt tikai šķietami?

Dialogs ar viņu būtu bauda TV – žestikulācija, mimika... Tuvplāna valdzinājums. Viņa ir vitāla un dzīvesgudra, kas pirmajā acu uzmetienā pārsteidz ar kontrastu starp stipro sievieti 70. gadu franču filmās un tikpat stipru sievieti "iz dzīves" pēc vairākiem gadu desmitiem Rīgā.

Toreiz Rīga Žirardo piedāvāja savu "augstāko sabiedrību" un savas pieņemšanas. Publika – raiba. Daži grābj aktrisi zem elkoņiem un fotografējas kā ar Eifeļa torni – no sērijas "mēs un slavenība". Kļīst baņķieri un kundzes, pateicoties kuru makiem viņa ir atvesta šurp. Annija Žirardo šajā publikā isti nemontējas. "Viņa izskatās kā tāda vienkārša latviešu sieva," kāds saka. Pārsteidzoši sīciņa un spēcīga sieviete, kurai "dzelzs vecenes" lomu ir piespēlējis ne tikai kino, bet arī dzīve. "Es mēdzu būt diezgan dzelžaina. Pretējā gadījumā dzīve mani būtu samalusi," sarunā teiks Žirardo.

Jums ir spēcīgs enerģētiskais lauks. Kā jūs to izmantojat, lai valdītu pār skatītāju?

Jā, tā ir. Šo enerģiju esmu mantojusi no savas mātes. Tā pat nav enerģija... Tev vienmēr jābūt gatavam uz visu, optimistam, nekad nedrīkst domāt negatīvi, skatīties uz pasauli negatīvi. Tas man tika aizliegts no bērnības. Visu vajag vienkāršot, nogludināt – arī tas man tika mācīts. Tagad es mētājos no vienas vietas uz citu, braukāju šur un tur, no valsts uz valsti. Kad iedomājos, ka šovakar man būs jāspēlē teātris, arī tas man dod enerģiju un spēku. Man patik būt aizņemtai un kādam vajadzīgai, man ir nepieciešama darbīguma motivācija. Tad es varu dot savu mīlestību cilvēkiem, kurus satieku un vēl satikšu.

Nezinu, ko gan es darītu, ja man visu laiku būtu jāsež mājās. Man sen būtu zudusi vēlme dzīvot, varbūt es jau būtu mirusi. Man nav laika sēdēt mājās. Paldies Dievam, man ir daudz ko darīt. Taču laiku pa laikam vajag kādu pusstundu atjēgties un pasēdēt mierā.

Ko jūs darāt tajā pusstundā?

Es ceļoju. Prātā. Es nedomāju par sevi, nē. Starp citu, es nekad neesmu dzīvojuši sev, pārsvarā citiem, savai ģimenei. Es vienmēr esmu bijusi kā tiltiņš, kas savieno un salabina citus. Dzīvei ir sākums, vidus un gals – ir jāsamierinās ar lietu dabisko ritumu, un šī samierināšanās var kļūt par enerģijas avotu. Vismaz manas enerģijas avotu noteikti. Lai gan es milu ceļot ne tikai prātā. Bija laiks, kad es divas reizes nedēļā braucu pa maršrutu Parīze–Roma. Pie savas ģimenes.

Ko jūs darāt, kad jums viss ir apnicis?

Es sāku šausmīgi kliegt. Viss var aizlidot pa gaisu. Pēc tam viss beidzas.

Vai tas gadās bieži?

Nē, es, protams, jokoju. Tie ir reti brīži. Bet mani var novest līdz kondīcijai. Vispār, kad man ir slikti, labāk mani nemeklēt, jo, ja gadījumā jūs mani atradīsiet, sliktāk būs tikai jums. Taču jebkurā gadījumā esmu pret vardarbību.

Mani tracina bezjēdzīga laika tērēšana. Es jau zinu, ka laiks drāžas ātri. Es cenšos saudzēt laiku, kas man vēl dots. Nemitīgi sevi ir jāpārvar, jātur formā – arī cenšoties būt labestīgai pret citiem, jo tas man dod iespēju kontrolēt situāciju.

Uz Rīgu atvestajā teātra izrādē jūs spēlējat ģimenes māti, kurai nebūt nav tik harmoniska attieksme pret dzīvi. Vai bieži pieminat nāvi?

Par nāvi ir grūti nerunāt...

(Žirardo sāk azartiski atstāstīt lugas saturu, aizslīdot prom no tā, ko gribam dzirdēt. Par viņas un nāves attiecībām. Lai gan – viņai visas tiesības, jo... meklējiet viņas pašas grāmatās. Kaut vai "Mana dzīve pret tavējo", kur viņa raksta: "Savā nāves stundā es būšu tāda pati kā mana māte. Tagad man šķiet, ka es vairs nebistos nāves. Ja jau viņai tas izdevies, izdosies arī man.")

Ko jums nozīmē ģimene?

Man nav bijis tēva – viņš nomira, kad man bija pusotrs gads. Mana ģimene ir mana māte, mans brālis... Mēs ar māti esam līdzīgas – tādas klaidones. Pēc tēva nāves viņa nosprieda, ka viņas dzīve būs mājas un bērni. Viņa otrreiz vairs neapprecējās. Mēs aizbraucām uz Normandiju, pārdzīvojām

Saruna ar
Anniju Žirardo
1997. gada aprīli
Rīgā.*



Kopā ar
vīru Renato
Salvatori.





Provokatīvā austriešu režisora Mihaela Hanekes filmā "Klavierskolotāja", kuru viņš veido franču valodā, neņemot vērā tās darbības norises vietu – Vīni, ar franču aktieriem, Žirardo spēlēja tirāniskas mātes lomu. Meitas lomā – Izabella Ipēra.

karu. Atgriezāties Parīzē, mājas dzīve viņai nebija lemta. Ļoti milu savu māti un mēdzu raudāt, viņu atceroties. Taču šodien es neraudāšu... Mūsu nepilnā gimenē nekad nav bijis naids, neurožu. Vārdu sakot, tas viss, ko mēs spēlējam lugā. Daudz esmu mācījusies no savas mātes. Brižam saprotu, ka mana gaita ir kļuvusi līdzīga viņas gaitai, mēs kļūstam aizvien līdzīgākas.

Ar kādām izjūtām jūs izejat uz skatuves?

Viss ir atkarīgs no zāles, no skatuves, no aromāta... Es izeju, vēl nezinot, kā spēlēšu – tā ir mana brīvība –, un tad pēc briža jau notiek mana, lugas, skatītāju satikšanās, saplūsmē... Lai gan Rīgā man likās, ka esmu kurla. Tam ir objektīvi apstākļi – mēs spēlējam pārāk lielā zālē, uz pārāk lielas skatuves. Mani kolēģi ir maz pieredzējuši, viņiem atšķirībā no manis trūkst pieredzes spēlēt, dzirdot sinhronā tulkojuma ņerkstoņu.

(Žirardo stāsta, ka lugu laikam esot bijis grūti uztvert. Neesot bijis smieklu un dzīvas reakcijas, viņasprāt, šejieniešiem nav izprotamas mātes un dzelžaini audzinātas, frustrētas meitas attiecību drāma.)

Ko dara jūsu meita?

(Žirardo atraisās. Viņa tiešām mil runāt par savu vīru Renato Salvatori, par meitu Džūliju, kura apprecējusies ar Air France pilotu. Savukārt pašas Annijas un Renato milasstāsts sen ieguvus leģendas statusu. Viņi iepazīstas Lukino Viskonti "Roko un viņa brāļu" filmēšanas laikā. Filma padara Žirardo par starptautiska mēroga aktrisi, bet viņas varones – Nadjas – slepkava filmā kļūst par viņas vīru dzīvī. Filmējot Nadjas nāves ainu, Renato netišām esot ievainojis Anniju. "Tas mākslas vārdā," viņš samulsis teicis. Viņu kopdzīve līdzinājusies brūcei uz Žirardo rokas. Viņš viņu krāpis, viņa viņam atriebusies. Annija ir rakstījusi: "Es nekad neesmu bijusi nedz isti precējusies, nedz brīva, nedz šķirtene. Tagad es esmu atraisīta." Cik savādi. Dzīves nogalē Renato bijusi cita sieviete un cits bērns, taču Žirardo oficiālajā versijā viņš ir un paliek viņas vīrs un viņas vienīgās meitas tēvs. Tātad Džūlija...)

Viņa ir īsta sava tēva Renato Salvatori meita. Itāliete. Džūlija. Viņa ir filmējusies – kino, TV. Pēdējos gados vairs nefilmējas, audzina divus bērnus. Meitu un dēlu, puika ir izliets Renato... mans vīrs, cik nu es viņu atceros. Aktieriem gan Parīzē, gan Romā, gan, domāju, arī šeit pie jums ir daudz problēmu. Mana meita bērnus audzina viena pati, tāpēc es viņu esmu pieņēmusi darbā – maksāju viņai algu. Viņa dara to, ko kādreiz darīja mana māte. Daudz braukāju apkārt, man nav laika, vispār nodarbojos ar muļķībām, bet vēstules nāk, faksi nāk. Džūlija pilnībā ir mainījusi manu dzīvi – ievēdusi tajā zināmu kārtību: vēstules, papīri, bankas... Viņa ar to visu nodarbojas. Starp citu, labi pelna. Man šķiet, beidzot viņa ir ieguvusi stabilitāti, varbūt pat laimi, kas viņai agrāk pietrūka. Viņa ir slavenu vecāku bērns: tēvs slavenība Itālijā, māte – Eiropā; viņai mājas ir gan Romā, gan Parīzē. Viņas karjerā pienāca depresīvs mirklis, bija problēmas ar veselību, taču es viņai nopirku māju 50 km attālumā no Parīzes. Džūlijai ir pārsāpējies tas, ka mātes dzīve un karjera ir veiksmīgāka, lai gan māte ir daudz vecāka. Es arī ilgu laiku nesapratu, kas jādara, lai manai meitai būtu labi. Tagad viņa ir savā vietā – viņai labi padodas sekretāres darbs, lai gan viņa nav slikta aktrise. Mēs esam spēlējušas kopā. Filmā "Dzīve turpinās" viņai bija manas meitas loma. Taču patlaban jaunajiem aktieriem Francijā ir grūti izcīnīt vietu zem saules.

Vai jūs jūtaties slavena?

Nekad neesmu sevi uzskatījusi par zvaigzni. Zvaigzne – tas ir kaut kas amerikānisks, ar samtainu, zidainu ādu. Es esmu mamma, tante, esmu vairāk ģimenes cilvēks. Vienmēr esmu uzskatījusi, ka

esmu piederīga ģimenei... Parizē mani uz ielas pazīst, pazīst arī citur. Ja domājat, ka zvaigzne ir tā, kas ir slavēta... tad varbūt. Bet vecmāmiņas imidžs man ir tuvāks.

Ko jūs izvēlētos – briljantus vai grāmatu?

Briljants – tas ir kaut kas neglīts. Ko es ar to iesāksšu? Man daudzi ir teikuši: iekrāj, pietaupi... Uzskatu, ka nauda ir tādēļ, lai to tērētu, lai dzīvotu. Ir cilvēki, kas nedzīvo, neizbauda dzīvi, tikai bāž zeķē. Kamdēļ? Tu rit vari nomirt, ko iesāksi ar zeķi? Nu, ja man to briljantu dāvinās, sejā jau nesviedīšu. Man ir bijušas dārgas un skaistas lietas – vīrs mani arī lutināja. Taču man var uzdāvināt kaut ko pavisam vienkāršu, un manas emocijas būs tādas pašas, kā saņemot dārglietas. Man patīk mīļi sikumi, krikumi. Kāds sakars briljantiem ar grāmatām?

Slavai ir sava atribūtika...

Ak tā. Lai gan man nekad nav bijis jāizvēlas starp grāmatām un briljantiem. Manā dzīvē viss ir sajaucies – grāmatas, briljanti, vīrs, mīļākie, meita, mazbērni... Ir jāgriežas kopā ar zemeslodi, lai nenovocotu. Kad manai meitai bija piecpadsmit, sākās pirmie flirti, pie viņas nāca puīši, es vienmēr teicu: es eju prom, es jums netraucēšu. Bet viņi lūdza, lai palieku. Es vienmēr esmu bijusi jaunu cilvēku kompānijā, un tas man jāvis turēties līdzī laikam, justies jaunai. Vienaudžu kompānijā būt ilgi ir riskanti – zūd dzīves tempa sajūta. Vai jums nepietiek, lai uzrakstītu?

Kāpēc jūs tik izmisīgi raudājāt, saņemot otro "Cēzaru"?

Pirms divdesmit gadiem es saņēmu savu pirmo "Cēzaru" ... Kas bijis starpā... Esmu dzīvojusi. Kā jums šķiet, kā es izskatos, normāli, vai ne? Tātad viss kārtībā. 1997. gadā biju "Cēzara" piešķiršanas komisijas priekšsēdētāja, un, ja mani būtu aizmirsuši, kā varbūt man pašai šķita pirms laika, man nebūtu uzticēts šis godpilnais postenis. (*Aizsmēķē*)

Cik daudz jūs izsmēķējat?

Ooo! Daudz. Bet man nekad nebūs vēzis.

???

Vajag teikt – nē, tad arī nebūs. Cilvēki paši padodas. Ja tu pieļausi varbūtību – kaut vai prātā –, ka vari saslimt, teiksim, ar to pašu vēzi, tu jau esi daļēji slims. Kustēties un pateikt "nē" problēmai – tāda ir mana recepte. Tikko sāku baidīties, es saņemos, sakopoju visu savu enerģiju, un problēma jau ir daļēji atrisināta. Arī šo spēju es esmu mantojusi no mātes. Pašam sevi ir jāaizsargā no potenciālām nelaimēm. Ja uz kādu turi jaunu prātu, ja esi spējīgs uz nelietību, tad esi gatavs – atmaksa nāks. Tas man ir dzelzs likums. Es cenšos citus neievainot, neaizskart. Ja man tas izdodas, esmu mierīga, man ne no kā nav bail.

Vai jums ir talismani?

Ja runājam par māņticību, tad lai tā būtu mana māņticība – neizraisīt konfliktus, neievainot, ievērot to, ka katrs ir pelnījis cieņu. Nepārkāpt šo svītru. Kino, starp citu, neglābs, ja tevi ir jaunums, ja publika to sajutis, uz tavām filmām vairs vienkārši neies. Jābūt ar tīru sirdi.

Vīsas savas lomas esmu mēģinājusi spēlēt tieši tā – ar tīru sirdi. Vienu brīdi biju gatava pievērsties islāmam, taču sievietes pakārtotā loma tajā bija tā, kas mani atturēja. Manas filmas ir bijušas kā no tīras sirds rakstītas vēstules. Gribu teikt, ka tās ir līdzējušas un devušas spēku. Tā ir enerģija, ko es varēju dot sievietēm 60.,70. gados, kad problemātiska bija gan šķiršanās, gan kontracepcijas līdzekļu lietošana. Manas varones palīdzēja tālaika sievietēm.

Intervija tapusi kopā ar Normundu Naumani

NOZĪMĪGĀKĀS LOMAS FILMĀS

TRĪSPADSMIT PIE GALDA
1956

ROKO UN VIŅA BRĀĻI
1960

TRĪS ISTABAS MANHETENĀ
1965

DZĪVOT, LAI DZĪVOTU
1967

DILINDŽERS IR MIRIS
1969

NOMIRT NO MĪLESTĪBAS
1970

VECMEITA
1971

PĻAUKA
1974

ĀRSTE FRANSUĀZA GAIJĀNA
1975

ĀTSLĒGA IR DURVĪS
1978

NOŽĒLOJAMIE
1995

KLAVIERSKOLOTĀJA
2001

Intervijas ar Džimu Džarmušu pirmpublicējums – "Diena", 1999. gada 20. novembris.
 Intervijas ar Piteru Grīneveju pirmpublicējums – "Diena", 1999. gads*
 Intervijas ar Bezu Lurmenu fragmentu pirmpublicējums – "Diena", 1997. gada 1. marts.
 Intervijas ar Fransuā Ozonu pirmpublicējums – "Diena", 2000. gada 1. decembris.
 Intervijas ar Ulrihu Seidlu pirmpublicējums – "Diena", 2001. gada 7. decembris.
 Intervijas ar Aleksandru Sokurovu pirmpublicējums – "Diena", 1999. gada 28. augusts.

Intervijas ar Līvu Ulmani fragmentu pirmpublicējums – "Diena", 2000. gada 16. maijs.
 Intervijas ar Bibi Andersoni pirmpublicējums – "Diena", 1997. gada 3. septembris.
 Intervijas ar Katrīnu Denēvu pirmpublicējums – "Diena", 2000. gada 31. augusts.
 Intervijas ar Margarētu fon Trotu pirmpublicējums – "Diena", 2000. gada 28. augusts.
 Intervijas ar Keitu Vinsletu pirmpublicējums – "Diena", 2001. gada 16. februāris.
 Intervijas ar Anniju Žirardo pirmpublicējums – "Diena", 1997. gada 19. aprīlis.

VĀRDI

Pedro Almodovars

Runā ar viņu (*Habla con ella / Talk to Her*), 2002, 116 min
 Viss par manu māti (*Todo sobre mi madre / All About My Mother*), 1999, 101 min
 Dzīvā miesa (*Carne tremula / Live Flesh*), 1998, 103 min
 Mana noslēpuma zieds (*La flor de mi secreto / The Flower of My Secret*), 1995
 Kika (*Kika*), 1993, 103 min
 Augstie papēži (*Tacones lejanos / High Heels*), 1991, 112 min
 Sasien mani! Atsien mani! (Átame! / Tie Me Up! Tie Me Down!), 1990, 111 min
 Sievietes uz nervu sabrukuma robežas (*Mujeres al borde de un ataque de nervios / Women on the Verge of a Nervous Breakdown*), 1988, 90 min
 Iekāres likums (*La ley del deseo / Law of Desire*), 1987, 102 min
 Matadors (*Matador*), 1986, 110 min
 Par ko man tas viss! (*Que he hecho yo para merecer esto?! / What Have I Done to Deserve This?!*), 1984, 101 min
 Tumšie ieradumi (*Entre tinieblas / Dark Habits*), 1983, 114 min
 Kaislību labirints (*Laberinto de pasiones / Labyrinth of Passion*), 1982, 100 min
 Pepija, Lusija, Boma (*Pepi, Luci, Bom*), 1980, 82 min.

8 min

Trakais... trakais...trakākais Tims! (*Folle... folle... fólleme Tim!*), 1978, 90 min
 Salome (*Salomé*), 1978, 12 min
 Sekss atnāk, sekss aiziet (*Sexo va, sexo viene*), 1977, 17 min
 Nāve uz ceļa (*Muerte en la carretera*), 1976, 8 min
 Esi žēlsirdīgs (*Sea caritativo*), 1976, 5 min
 Baltums (*Blancor*), 1975, 5 min
 Sodomas gals (*La caída de Sódoma*), 1975, 10 min
 Piemīņa (*Homenaje*), 1975, 10 min
 Ak, sapnis, ak, zvaigzne (*El sueño, o la estrella*), 1975, 12 min
 Divas ielēnes jeb Mīlasstāsts, ko noslēdz laulības (*Dos putas, o historia de amor que termina en boda*), 1974, 10 min
 Politiska filma (*Film político*), 1974, 4 min

Alejandro Amenabars

Citi (*Los otros / The Others*), 2001, 101 min
 Atver acis (*Abre los ojos / Open Your Eyes*), 1997, 117 min
 Diplomdarbs (*Tesis / Thesis*), 1996, 125 min
 Īsfilmas:
 Mēness (*Luna*), 1995
 Himenóptero, 1991

Pols Tomass Andersons

Mīlas skurbulis (*Punch-Drunk Love*), 2002, 89 min
 Magnolija (*Magnolia*), 1999, 188 min
 Flagpole Special, 1998, 17 min
 Bugi-vugi nakts (*Boogie Nights*), 1997, 152 min
 Sidnijs (*Sydney / Hard Eight*), 1996, 102 min
 Cigaretes un kafija (*Cigarettes and Coffee*), 1993, 30 min
 Dērka Diglera stāsts (*The Dirk Diggler Story*), 1988, video

Tims Bērtons

Pērtiķu planēta (*Planet of the Apes*), 2001, 119 min
 Leģenda par jātnieku bez galvas (*Sleepy Hollow*), 1999, 105 min
 Marss uzbrūk! (*Mars Attacks!*), 1996, 106 min
 Eds Vuds (*Ed Wood*), 1994, 127 min
 Murgs pirms Ziemassvētkiem (*The Nightmare Before Christmas*), 1993
 Betmens atgriežas (*Batman Returns*), 1992, 126 min
 Edvards Šķērocis (*Edward Scissorhands*), 1990, 100 min
 Betmens (*Batman*), 1989, 126 min
 Bitldžūss (*Beetlejuice*), 1988, 92 min
 Nikuja lielais piedzīvojums (*Pee-wee's Big Adventure*), 1985, 90 min
 Aladina burvju lampa (*Aladdin and His Wonderful Lamp*), 1984, TV
 Frankenvīnijs (*Frankenweenie*), 1984, 29 min
 Ansītis un Grietiņa (*Hansel and Gretel*), 1982, TV
 Vinsents (*Vincent*), 1982, 6 min

Džims Džarmušs

Par desmit minūtēm vecāks. Int. Treileris. Nakts (*Ten Minutes Older. Int. Trailer. Night*) (segments), 2002
 Spoku suns: Samuraja ceļš (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*), 1999, 116 min
 Zirga gads (*Year of the Horse*), 1997, 106 min
 Mironis (*Dead Man*), 1995, 121 min
 Kafija un cigaretēs III (*Coffee and Cigarettes III*), 1993, 12 min
 Nakts uz zemes (*Night on Earth*), 1991, 129 min
 Noslēpumu vilciens (*Mystery Train*), 1989, 113 min
 Kafija un cigaretēs II (*Coffee and Cigarettes II*), 1989, 6 min
 Ārpus likuma (*Down by Law*), 1986
 Kafija un cigaretēs (*Coffee and Cigarettes*), 1986, 8 min
 Divaināks par paradīzi (*Stranger than Paradise*), 1984, 89 min
 Jaunā pasaule (*The New World*), 1982, 30 min
 Mūžīgās brīvdienas (*Permanent Vacation*), 1982, 75 min

Atoms Egojans

Ararāts (*Ararat*), 2002, 126 min
 Krapa pēdējais ieraksts (*Krapp's Last Tape*), 2000, TV

Felisijas ceļojums, (*Felicia's Journey*), 1999, 116 min
 Skaistā nākotne (*The Sweet Hereafter*), 1997, 112 min
 Aršila portrets (*A Portrait of Arshile*), 1995, 4 min, video
 Eksotika (*Exotica*), 1994, 103 min
 Lielais pārkāpums (*Gross Misconduct*), 1993, TV
 Kalendars (*Calendar*), 1993, 74 min
 Monreālas sekstets (*Montreal vu par... Montreal Sextet*), segments, 1991
 Apdrošināšanas inspektors (*The Adjuster*), 1991, 102 min
 Lomas ar tekstu (*Speaking Parts*), 1989, 93 min
 Meklējot neko (*Looking for Nothing*), 1988, TV
 Ģimēni vērojot (*Family Viewing*), 1987, 86 min
 Piektdiena, trīspadsmitais (*Friday the 13th*), 1987, TV
 Kaktā (*In this Corner*), 1985, TV
 Vīrieši: Kaislību rotallaukums (*Men: A Passion Playground*, 1985), 7 min
 Alfreds Hičkoks piedāvā (*Alfred Hitchcock Presents*), segments, 1985, TV
 Krēslas zona (*The Twilight Zone*), 1985, TV
 Tuvākais radnieks (*Next of Kin*), 1984, 105 min
 Īsfilmas:
 Filips filmā (*Philip on film*), 2001
 Atvērtā māja (*Open House*), 1982, 25 min
 Pīpšovs (*Peep Show*), 1981, 7 min
 Pēc izlaiduma ar tēvu (*After Grad with Dad*), 1980, 25 min
 Īpaši Hovards (*Howard in Particular*), 1979, 14 min

Piters Grīnevejs

Talses Luperā ceļojums (*The Tulse Luper Suitcases*), 2003
 Komponista nāve (*The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama*), 1999, TV
 8 1/2 sievietes (*8 1/2 Women*), 1999, 118 min.
 Tilts (*The Bridge*), 1997, 11,5 min
 Spilvengrāmata (*The Pillow Book*), 1996, 126 min
 Kāpnes, Ženēva (*Stairs, Geneva*), 1995, 100 min (Filma par P. Grīneveja izstādi Ženēvā)
 Darvins (*Darwin*), 1993, TV
 Makonas bērns (*The Baby of Macon*), 1993, 120 min
 Rosa (*Rosa: La Monnaie de Munt*), 1992, 15 min
 M ir cilvēkam, mūzikai, Mocartam (*M is for Man, Music, Mozart*), 1991, 29 min, TV
 Prospero grāmatas (*Prospero's Books*), 1991, 123 min.
 Huberta Bala rokasspiediņš (*Hubert Bals Handshake*), 1989, 5 min
 TV Dante: Inferno I-VII (A TV Dante: *The Inferno Cantos I-VIII*), 1989, TV
 Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*), 1989, 120 min
 Nāve Sēnā (*Death in the Seine*), 1988, 44 min
 Bailes noslikt (*Fear of Drowning*), 1988, 26 min

Slikoņu skaitīšana (*Drowning by Numbers*), 1988, 108 min
 Arhitekta vēders (*The Belly of an Architect*), 1987, 105 min
 Istabās: 26 vannasistabas (*Inside Rooms: 26 Bathrooms*), 1985, 25 min

Z un divas nulles (*A Zed and Two Noughts*), 1985, 112 min
 Šlakstoties (*Making a Splash*), 1984, 25 min

Četri amerikāņu komponisti (*Four American Composers*), 1983, 55 min

Zīmētāja kontrakts (*The Draughtsman's Contract*), 1982, 108 min

Dieva griba (*Act of God*), 1981, TV

F.A.L.L.S. (*The Falls*), 1980, 185 min

Zandra Roudsa (*Zandra Rhodes*), 1979, 15 min 1-100, 1978, 4 min

Pastaiga caur H: Ornitologa reinkarnācija (*A Walk through H: The Reincarnation of an Ornithologist*), 1978, 41 min

Vertikālās filmas rimeiks (*Vertical Features Remake*), 1978, 45 min

H ir kā māja (*H is for House*), 1978, 10 min

Dārgais telefonā (*Dear Phone*), 1977, 17 min.

Gūlas skaitīšana (*Goole by Numbers*), 1976, 40 min.

Ūdensgruži (*Water Wrackets*), 1975, 12 min

Ūdens (*Water*), 1975, 5 min

Logi (*Windows*), 1975, 4 min

Erozija (*Erosion*), 1971, 27 min

Intervāli (*Intervals*), 1969, 7 min

5 skatu kartes no galvaspilsētām (*5 Postcards From Capital Cities*), 1967, 35 min

Revolūcija (*Revolution*), 1967, 8 min

Vilciens (*Train*), 1966, 5 min

Koks (*Tree*), 1966, 16 min

Sentimenta nāve (*Death of Sentiment*), 1962, 8 min

Aki Kaurismeki

Cilvēks bez pagātnes (*Mies vailla menneisyttä / The Man Without Past*), 2002, 97 min

Par desmit minūtēm vecāks. Suniem nav elles (*Ten Minutes Older. Dogs Have no Hell*), segments, 2002

Juha (*Juha*), 1998, 78 min

Skrejošie mākoņi (*Kauas pilvet karkaavat / Drifting Clouds*), 1996, 96 min

Uzmani savu lakatiņu, Tatjana (*Pidä huivista kiinni, Tatjana / Take Care of Your Scarf, Tatjana*), 1994

Ļeņingradas kovboji satiek Mozu (*Leningrad Cowboys Meet Moses*), 1994, 94 min

Totālais balalaiku šovs (*Total Balalaika Show*), 1993, dok.f., 57 min

Bohēmas dzīve (*Vie de bohème / Bohemian Life*), 1992, 103 min

Tās bija dieniņas (*Those Were the Days*), 1991, 6 min

Šie zābaki (*These Boots*), 1991, 5 min

Sērkoņu fabrikas meitene (*Tulitikkutehtaan tyttö / The Match Factory Girl*), 1990, 68 min

Es nolīgu pasūtījuma slepkavu (*I Hired a Contract Killer*), 1990, 79 min

Ļeņingradas kovboji dodas uz Ameriku (*Leningrad Cowboys Go America*), 1989, 78 min

Ariels (*Ariel*), 1988, 73 min

Hamlets dodas biznesā (*Hamlet liikemaailmassa / Hamlet Goes Business*), 1987, 86 min

Bagātā, mazā maita (*Rich Little Bitch*), 1987, 6 min

Thru the Wire, 1987, 6 min

Ēnas paradīzē (*Varjoja paratiissa / Shadows in Paradise*), 1986, 76 min

Rokijs VI (*Rocky VI*), 1986, 9 min

Kalmaras savienība (*Calmari Union*), 1985, 84 min

Noziegums un sods (*Crime and Punishment*), 1983, 93 min

Saimas žests (*Saimaa-iltmiö / The Saimaa Gesture*) (kopā ar Miku Kaurismeki), 1981, 128 min, dok.f.

Takesi Kitano

Brālis (*Brother*), 2000, 114 min

Kikudziro (*Kikujiro*), 1999, 121 min

Uguņošana (*Hana-bi*), 1997, 103 min

Bērni atgriežas (*Kids Return*), 1996, 107 min

Dabūji kādu? (*Getting Any?*), 1995, 108 min

Sonatine (*Sonatine*), 1993, 94 min

Gadjiums pie jūras (*A Scene at the Sea*), 1991, 101 min

Vārīšanās punkts (*Boiling Point*), 1990, 96 min

Cietsirdīgais policists (*Violent Cop*), 1989, 103 min

Itens Koens, Džoels Koens

Cilvēks, kura nebija (*Man Who Wasn't There*), 2001, 116 min

Brāli, kur esi tu? (*O Brother, Where Art Thou?*) 2000, 106 min

Lielais Lebowskis (*The Big Lebowski*), 1998, 117 min

Fargo (*Fargo*), 1996, 98 min

Hadsakera pilnvarnieks (*The Hudsucker Proxy*), 1994, 111 min

Bārtona Finks (*Barton Fink*), 1991, 116 min

Millera krustceļi (*Miller's Crossing*), 1990, 115 min

Audzināts Arizonā (*Raising Arisona*), 1987, 94 min

Tikai asinis (*Blood Simple*), 1984, 97 min

Deivids Kronbergs

Zirnekļis (*Spider*), 2002, 98 min

Kamera (*Camera*), 2000, 6 min

eXistenZ, 1999, 97 min

Autokatastrofa (*Crash*), 1996, 100 min

M. Butterfly, 1993, 102 min

Kailā maltīte (*Naked Lunch*), 1991, 115 min

Regina Versus Logan, 1990, 44 min, video

Regina Versus Horvath, 1990, 48 min, video

Lidzinieki (*Dead Ringers*), 1988, 115 min

Piektiena, trīspadsmitais (*Friday the 13 th*), segments, 1987, TV

Muša (*The Fly*), 1986, 92 min

Mirusi zona (*The Dead Zone*), 1983, 100 min

Videodroms (*Videodrome*), 1983, 87 min

Skeneri (*Scanners*), 1981, 103 min

Perējums (*The Brood*), 1979, 91 min

Ātrā kompānija (*Fast Company*), 1979, 91 min

Trakums (*Rabid*), 1977, 91 min

Itāļu mašina (*The Italian Machine*), 1976, 28 min

Melu krēsls (*The Lie Chair*), 1975, 27 min

Upuris (*The Victim*), 1975, 27 min

Drebūji (*The Shivers*), ari Parazīti slepkavas (*The Parasite Murders*), 1975, 87 min

Slepenie ieroči (*Secret Weapons*), 1972, 27 min

Nākotnes noziegumi (*Crimes of the Future*), 1970, 65 min

Stereo (*Stereo*), 1969, 65 min

No novadcaurules (*From the Drain*), 1967, 14 min, 16 min

Pārcelšanās (*Transfer*), 1966, 14 min

Deivids Linčs

Malholandas ceļš (*Mulholland Drive*), 2001, 145 min

Streita stāsts (*The Straight Story*), 1999, 111 min

Ceļš uz nekurienu (*Lost Highway*), 1997, 135 min

Limjērs un kompānija (*Lumière and Company*), segments, 1995, 55 sek

Tvinpika: Uguns seko man (*Twin Peaks: Fire Walks With Me*), 1992, 134 min

Viesnīcas istaba (*Hotel Room*), 1992, TV

Ēterā (*On the Air*), 1991, TV

Amerikāņu hronikas (*American Chronicles*), 1990, TV

Mežoniģie sirdi (*Wild at Heart*), 1990, 124 min.

Tvinpika (*Twin Peaks*), 1989 (režisējis 1., 2., 8., 9., 14., 29. sērijās), TV

Kovbojs un francūzis (*The Cowboy and the Frenchman*), 1988, 22 min.

Zilais samts (*Blue Velvet*), 1986, 120 min

Djūna (*Dune*), 1984, 137 min

Ziloncilvēks (*The Elephant Man*), 1980, 124 min

Dzēšamgalva (*Eraserhead*), 1976, 89 min

Amputācija (*The Amputee*), 1974, 5 min

Vecmāmiņa (*Grandmother*), 1970, 34 min

Alfabēts (*The Alphabet*), 1968, 4 min

Seši cilvēki saslimst (*Six Men Getting Sick*), 1967, 1 min

Maiks Li

Visu vai neko (*All or Nothing*), 2002, 128 min

Kājām gaisā (*Topsy-Turvy*), 1999, 160 min

Karjeras meičas (*Career Girls*), 1997, 87 min

Noslēpumi un meli (*Secrets and Lies*), 1996, 142 min

Kailais (*Naked*), 1993, 131 min

Vēstures sajūta (*A Sense of History*), 1992, TV

Dzīve ir salda (*Life Is Sweet*), 1990, 103 min

Cildenās cerības (*High Hopes*), 1988, 110 min

Īsie sprogainie (*The Short and Curlies*), 1987, TV

Četras diena jūlijā (*Four Days in July*), 1984, TV

Mājas, mīļas mājas (*Home Sweet Home*), 1982, TV

Piecinmiņu filmas (*The Five Minute Films*), 1982, TV

Pa to laiku (*Meantime*), 1981, TV

Pieaugušie (*Grown-Ups*), 1980, TV

Kurš ir kurš (*Who's Who*), 1979, TV

Abigailas ballīte (*Abigail's Party*), 1977, TV

Nāves skūpstis (*Kiss of Death*), 1977, TV

Savādnieki maijā (*Nuts in May*), 1976, TV

Zobs pret zobu (*Knock for Knock*), 1976, TV

Sabiedrība bez aizspriedumiem (*The Permissive Society*), 1975, TV

Smags darbs (*Hard Labour*), 1973, TV

Vēsi brīži (*Bleak Moments*), 1971, 111 min

Bezs Lurmens

Mulenrūza (*Moulin Rouge!*), 2001, 127 min

Romeo un Džuljeta (*Romeo and Juliet*), 1996, 120 min

Bargā deju zāle (*Strictly Ballroom*), 1992, 94 min

Fransuā Ozons

8 sievietes (*8 femmes*), 2002, 103 min

Zem smiltīm (*Sous le sable / Under the Sand*), 2000, 96 min

Ūdens pilieni uz nokaitātiem akmeņiem (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes / Water Drops On Burning Rocks*), 1999, 90 min

Kriminālie mīļākie (*Les amants criminels / Criminal Lovers*), 1998, 96 min
 Sitkoms (*Sitcom*), 1997, 85 min
 Īsfilmas:
 X 2000, 1998, 6 min
 Redzēt jūru (*Regarde la mer / See The Sea*), 1996, 52 min
 Gultas ainas (*Scènes de lit / Bedroom Scenes*) 1997, 26 min
 Vasaras kleita (*Une robe d'été / A Summer Dress*) 1995, 15 min
 Žospēna skaidrojums (*Jospin s'éclaire / Get clearer with Jospin*), 1995, 52 min, dok. filma, video
 Mazā nāve (*La Petite Mort / A Little Death*), 1995, 26 min
 Pareizā darbība (*Action verité, Truth or Dare*), 1994, 4 min
 Roze starp mums (*Une Rose Entre Nous / A Rose Between Us*), 1993, 27 min
 Viktors (*Victor*), 1992, 14 min
 Rekonstruētais Tomass (*Thomas Reconstitue / Reconstructed Thomas*), 1992, 10 min, video
 Asins lāse (*Une Goutte De Sang / A Drop Of Blood*), 1991, 10 min, video
 Ādu pret ādu (Bezjēdzīgie riski) (*Peau Contre Peau (Les Risques Inutiles) / Skin To Skin (The Useless Risks)*), 1991, 8 min, dok. filma, video
 Cauruma kundze (*Le Trou Madame / The Hole Madam*), 1991, 10 min, dok. filma, video
 Divi plus viens (*Deux Plus Un / Two Plus One*), 1991, 9min, 16 mm

Romāns Polaņskis
 Pianists (*The Pianist*), 2002, 148 min
 Devītie vārti (*The Ninth Gate*), 1999, 133 min
 Nāve un jaunava (*Death and the Maiden*), 1994, 103 min
 Rūgtais mēness (*Bitter Moon*), 1992, 138 min
 Nēprāts (*Frantic*), 1988, 120 min
 Pirāti (*Pirates*), 1986, 116 min
 Tesa (*Tess*), 1979, 190 min
 Īrnieks (*Le locataire / The Tenant*), 1976, 125 min
 Ķīniešu kvartāls (*Chinatown*), 1974, 131 min
 Ko? (*What?*), 1973, 115 min
 Makbets (*Macbeth*), 1971, 140 min
 Rozmarījas bērns (*Rosemary's Baby*), 1968, 136 min
 Bezbaillīgie vampīru slepkavas / Vampīru balle jeb Atvainojiet, bet jūsu zobi ir manā kaklā (*The Fearless Vampire Killers / Vampire Dancing or: Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*), 1967, 124 min
 Strupceļš (*Cul-de-sac*), 1966, 124 min, 111 min
 Riebums (*Repulsion*), 1965, 104 min
 Brīnišķīgās krāpnieces (*Les Plus belles escroqueries du monde / The Beautiful Swindlers*), 1964, 111 min
 Ziditāji (*Ssaki / Mammals*), 1962, 10 min
 Nazis ūdenī (*Nóz w wodzie / Knife in the Water*), 1962, 94 min
 Resnais un kārnais (*Gruby i chudy / The Fat and the Lean*), 1961, 15 min
 Kad eņģeļi krit (*Gdy spadaja anioły / When Angels Fall*), 1959, 21 min
 Lampa (*Lampa*), 1959, 7 min
 Divi vīri ar skapi (*Dwaj ludzie z szafa / Two Men and a Wardrobe*), 1958, 15 min
 Slepka (*Morderstwo / A Murderer*), 1957, 2 min
 Spēlēsīmies (*Rozbijemy zabawę*), 1957, 8 min
 Smaidiņš (*Uśmiech zebiczny / Teeth Smile*), 1957, 2 min
 Velosipēds (*Rower / Bicycle*), 1955

Ulrihs Seidls

Suņadienas (*Hundstage*), 2001, 121 min
 Modeles (*Models*), 1998, 118 min
 Dzīvnieku mīlestība (*Tierische Liebe*), 1995, 120 min
 Pēdējie istie vīrieši (*Die letzten Männer*), 1994, 60 min
 Ar zaudējumu ir jārēķinās (*Mit Verlust ist zu rechnen/ Loss Is to Be Expected*), 1992, 118 min
 Labas ziņas: Par kolportieri, beigtiem suņiem un citiem vīniešiem (*Good News: Von Kolportieren, toten Hunden und anderen Wienern*), 1990, 126 min
 Look 84, 1984, 84 min
 Bumba (*Der Ball*), 1982, 50 min
 Reiz četrdesmit (*Einsvierzig*), 1980

Aleksandrs Sokurovs

Krievu šķirsts (*Русский ковчег / Russian Ark*), 2002, 99 min
 Ceļa eļēģija (*Элегия дороги / Elegy of a Voyage*), 2001, 47 min, dok. f., video
 Vērsis (*Телец / Taurus*), 2000, 94 min
 Molohs (*Молох / Moloch*), 1999, 102 min
 Maigi (*нежно / dolce*), 1999, 60 min, dok.f., video
 Dialogi ar Solženicinu (*Диалоги с Солженицыным / The Dialogues with Solzhenitsyn*), 1998, 104 min, dok.f., video
 Grēksūdze (*Повинность / Confession*), 1998, 260 min., dok.f., video
 Pēterburgas dienasgrāmata (*Петербургский дневник. Квартира Козинцева / The Petersburg Diary, Kosintsev's Flat*), 1998, 45 min, dok.f., video
 Pēterburgas dienasgrāmata (*Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому / The Petersburg Diary, Inauguration of a monument to Dostoevsky*), 1997, 45 min, dok.f., video
 Dzīve samierinoties (*Смирная жизнь / A Humble Life*), 1997, 75 min, dok.f., video
 Māte un dēls (*Мать и сын / Mother and Son*), 1996, 67 min
 Robērs. Laimīga dzīve (*Робер. Счастливая жизнь / Hubert Robert. A Fortunate Life*), 1996, 26 min, dok.f., video
 Austrumu eļēģija (*Восточная элегия / Oriental Elegy*), 1996, 45 min, dok.f., video
 Garīgās balsis (*Духовные голоса / Spiritual Voices*), 1995, 327 min, dok.f., video
 Karavīra sapnis, (*Солдатский сон / Soldier's Dream*) 1995, 12 min
 Klusās lappuses (*Тихие страницы / Whispering Pages*), 1993, 77 min, dok.f., video
 Krievijas eļēģija (*Простая элегия / Elegy from Russia*), 1992, 68 min, dok.f.
 Akmens (*Камень / Stone*), 1992, 84 min
 Intonācijas paraugs (*Пример интонации / An Example of Intonation*), 1991, 48 min, dok.f.
 Otrais loks (*Круг второй / The Second Circle*), 1990, 92 min
 Leningradas retrospekcija (*Ленинградская ретроспектива (1957–1990), A Retrospection of Leningrad (1957–1990)*), 1990, 13 h un 8 min., dok. f.
 Vienkārši eļēģija (*Простая элегия / A Simple Elegy*), 1990, 20 min, dok. f.
 Notikumi Aizkaukāzā (*К событиям в Закавказье / To The Events In Transcaucasia*), 1990, 10 min, dok. f.
 Pēterburgas eļēģija (*Петербургская элегия / Petersburg Elegy*), 1990, 38 min, dok. f.
 Padomju eļēģija (*Советская элегия / Soviet Elegy*), 1989, 37 min, dok. f.
 Glāb un sargā (*Спаси и сохрани / Save and Protect*), 1989, 168 min

Aptumsuma dienas (*Дни затмения / Days of Eclipse*), 1988, 137 min
 Maskavas eļēģija (*Московская элегия / Moscow Elegy*), 1986–1988, 88 min, dok. f.
 Ampirs (*Ампир / Empire*), 1986, 35 min
 Eļēģija (*Элегия / Elegy*) 1986, 30 min, dok. f.
 Pacietības darbs (*Терпение труд / Patience Labour*), 1985–1987, 10 min., dok. f.
 Vakara upurēšana (*Жертва вечерняя / Evening Sacrifice*), 1984–1987, 20 min., dok. f.
 Sāpīgā nejutība (*Скорбное безчувствие / Painful Indifference*), 1983, 110 min
 Un nekā vairāk (*И ничего больше / And Nothing More*), 1982–1987, 70 min, dok. f.
 Sonāte altam. Dmitrijs Sostakovičs (*Альтовая соната. Дмитрий Шостакович / Sonata for Viola. Dmitri Shostakovich*), 1981, 80 min, dok. f.
 Degradētais (*Разжалованный / The Degraded*), 1980, 30 min
 Sonāte Hitleram (*Соната / Sonata for Hitler*), 1979–1989, 11 min, dok. f.
 Marija (*Мария / Maria (Peasant Elegy)*), 1978–1988, 41 min, dok. f.
 Cilvēka vientuļā balsis (*Одинокий голос человека / A Lonely Voice of Man*), 1978–1987, 87 min

Lars fon Trirs

Dogvila (*Dogville*), 2002
 D diena: Lize (*D-dag-Lise*), 2000, TV
 Dejojāja tumsā (*Dancer in the Dark*), 2000, 140 min
 Idiots (*Idioterne*), 1998, 117 min
 Valstība (*The Kingdom II / Riget II*), 1997, TV
 Šķelot viļņus (*Breaking the Waves*), 1996, 159 min
 Valstība (*The Kingdom I / Riget I*), 1994, TV
 Eiropa (*Europa*), 1991, 112 min
 Epidēmija (*Epidemic*), 1988, 106 min
 Mēdeja (*Medea*), 1987, TV
 Nozieguma elements (*Forbrydelsens element / The Element of Crime*), 1984, 104 min
 Atbrīvošanās ainas (*Image of Relief / Befrielselsbilleder*), 1982, 57 min
 Pēdējā detaļa (*Den sidste detalje*), 1981, 31 min
 Noktirne (*Nocturne*), 1980/1981, 8 min
 Mente – svētīamīgā (*Menthe – la bienheureuse*) 1979, 31 min
 Orhideju dārznieks (*Orchidegartneren*), 1977, 37 min

MIRKĻI

Bibi Andersone

Debija 1951. gadā. Lomas vairāk nekā 90 filmās.

Lomas Ingmara Bergmana filmās:

Vasaras nakts smaidi (*Sommarnattens leende / Smiles of a Summer Night*), 1955

Septītais zīmogs (*Det Sjunde inseglet / The Seventh Seal*), 1957

Zemeņu lauks (*Smultronstället / Wild Strawberries*), 1957
Uz dzīves sliekšņa (*Nära livet, Brink of Life / So Close To Life*), 1958

Seja (*The Face / Ansiktet*), 1958

Sātana acs (*Djävulens öga / The Devil's Eye*), 1960

Mijākā (*Älskarinnan / The Mistress*), 1962

Par visām šīm sievietēm (*For att inte tala om alla dessa kvinnor / All These Women/Now About These Women*), 1964

Persona (*Persona*), 1966

Kaislība (*En Passion / The Passion / The Passion of Anna*), 1969

Pieskāriens (*Beröringen / The Touch*), 1971

Laulības dzīves ainas (*Scener ur ett äktenskap / Scenes from a Marriage*), 1973

Mikelandželo Antonioni

Po upes laudis (*Gente del Po / People of the Po River*), 1943, dok. f.

Komunālais departaments (*Nettezza urbana / N.U.*), 1948, dok. f.

Roma-Motevideo (*Roma-Montevideo*), 1948, dok. f.

Tālāk ir neziņa (*Oltre l'oblio*), 1948, dok. f.

Bomarco (*Bomarzo*), 1949, dok. f.

Meitenes baltā (*Ragazze in bianco*), 1949, dok. f.

Māņticība (*Superstizione / Superstition*) 1949, dok. f.

Mīlestības meli (*L'Amorosa menzogna / Loving Lie*), 1949, 10 min, dok. f.

Septiņi spieķi, viens uzvalks (*Sette canne, un vestito*), 1949, dok. f.

Kādas milas hronika (*Cronaca di un amore / Story of a Love Affair*), 1950, 98 min

Briesmoņu villa (*La villa dei mostri / The Villa of Monsters*), 1950, 10 min

Dāma bez kamēlijām (*La signora senza camelie / The Lady Without Camelias*), 1953, 105 min

Mīlestība pilsētā (*Amore in citta / Love in the City*) (segments), 1953

Uzvarētie (*I vinti / The Vanquished / Youth and Perversion*), 1953, 110

Draudzenes (*Le amiche / The Girlfriends*), 1955, 104 min

Kliedziens (*Il grido / The Cry*), 1957, 116 min

Nakts (*La notte / The Night*), 1960, 122 min

Piedzīvojums (*L'Aventura / The Adventure*), 1960, 145 min

Sarkanais tuksnesis (*Il deserto rosso / Red Desert*), 1964, 120 min

Aptumsums (*L'Eclisse / The Eclipse*), 1962, 118 min,

Sievietes trīs sejas (*I Tre volti / Three Faces of a Woman*), segments, 1965, 25 min

Fotopalielinājums (*Blow-up*), 1966, 111 min

Zabriskie Point, 1970, 110 min

Profesija - reportieris (*Profession: reporter*), 1975, 119 min

Ķīna (*China*), 1972, 134 min

Obervaldes noslēpums (*The Mystery of Oberwald*), 1980, 129 min

Sievietes identifikācija (*Identification of a Woman*), 1982, 128 min

Aiz mākoņiem (*Al di là delle nuvole / Beyond the Clouds*), 1995, 112 min

Roma (Roma, 12 registi per 12 città), segments, 1998,

Liva Ulmane

Debija 1957. gadā. Lomas vairāk nekā 50 filmās.

Lomas Ingmara Bergmana filmās:

Persona (*Persona*), 1966

Kauns (*Skammen / Shame*), 1968

Vilku stunda (*Vargtimmen / Hour of the Wolf*), 1968

Kaislība (*En Passion / The Passion/ The Passion of Anna*), 1969

Kliedzieni un čuksti (*Viskningar och rop / Cries and Whispers*), 1972

Laulības dzīves ainas (*Scener ur ett äktenskap / Scenes From a Marriage*), 1973

Vaigu vaigā (*Ansikte mot ansikte / Face to Face*), 1976

Čūskas ola (*The Serpent's Egg*), 1977

Rudens sonāte (*Höstsonaten / Autumn Sonata*), 1978

Livas Ulmanes režisētās filmas:

Neuzticīgie (*Trolösa / Faithless*), 2000, 152 min

Privātās grēksūdzes (*Enskilda samtal / Private Confessions*), 1996, 200

Limjērs un kompānija (*Lumière et compagnie*), segments, 1995, 88 min

Kristīne Lavransa meita (*Kristin Lavrandätter*), 1995, 180 min

Sofija (*Sofie / Sophie*), 1992, 152 min

Mīlestība (*Love*), segments, 1982

Katrīna Denēva

Debija 1957. gadā. Lomas vairāk nekā 100 filmās.

Nozīmīgākās filmas:

Šērbūras lietussargi (*Les parapluies de Cherbourg*), 1964

Riebums (*Repulsion*), 1965

Dienas skaistule (*Belle de jour*), 1967

Rošforas meitenes (*Les demoiselles de Rochefort*), 1967

Misisipi sirēna (*La sirène du Mississipi*), 1969

Ēzeļa ādā (*Peau d'âne*), 1970

Tristana (*Tristana*), 1970

Sieviete sarkanos zābakos (*La Femme aux bottes rouges*), 1974

Pēdējais metro (*Le Dernier métro*), 1980

Idoķīna (*Indochine*), 1992

Mans iemīļotākais gadalaiks (*Ma saison préférée*), 1993

Nozieguma ģenoloģijas (*Généalogies d'un crime*), 1997

Vandoma laukums (*Place Vendôme*), 1998

Pola X (*Pola X*), 1999

Austrumi - Rietumi (*Est - Ouest*), 1999

Dejotāja tumsā (*Dancer in the Dark*), 2000

8 sievietes (*8 femmes*), 2002

Margareta fon Trota

Katrinās Blūmas zaudētais gods (*Verlorene Ehre der Katharina Blum*), (kopā ar Folkeru Šlendorfu) 1975, 100 min

Kristas Klāges otrā atmoda (*Das Zweite Erwachen der Christa Klages*), 1978, 92 min

Māsa jeb Laimis balanss (*Schwester oder die Balance des Glücks*), 1979

Svina laiks (*Die Bleierne Zeit / The German Sisters*), 1981, 106 min

Gaišais neprāts (*Heller Wahn / Sheer Madness / Friends and Husbands*) 1983, 100 min

Roza Luksemburga (*Roza Luxemburg*), 1986, 123 min

Fēlikss (*Felix*), segments, 1987

Bailes un mīla (*Paura e amore*), 1988, 112 min

Āfrikas sievietes (*L'Africana*), 1990, 105 min

Ilgais klusums (*Il Lungo silenzio*), 1993, 98 min

Apsolījums (*Das Versprechen*), 1994, 115 min

Ziemas bērns (*Winterkind*), 1997, TV

Pēc piecdesmit virieši skūpstās savādāk (*Mit fünfzig küssen Männer anders*), 1998, TV

Tumšās dienas (*Dunkle Tage*), 1999, TV

Gadadienas (*Jahrestage*), 2000, TV

Keita Vinsleta

Debija 1991. gadā.

Nozīmīgākās filmas:

Dievišķie radījumi (*Heavenly Creatures*), 1994

Prāts un jūtīgums (*Sense and Sensibility*), 1995

Džūda (*Jude*), 1996

Hamlets (*Hamlet*), 1996

Titāniks (*Titanic*), 1997

Marakešas ekspress (*Marrakech express*), 1998

Svētie dūmi (*Holy Smoke*), 1999

Ar marķīza de Sada spalvu (*Quills*), 2000

Enigma (*Enigma*), 2001

Airisa (*Iris*), 2001

Terēze Rakēna (*Thérèse Raquin*), 2001

Annija Žirardo

Debija 1956. gadā. Lomas vairāk nekā 130 filmās.

Nozīmīgākās filmas:

Roko un viņa brāji (*Rocco e i suoi fratelli*), 1960

Trīs istabas Manhetenā (*Trois chambres a Manhattan*), 1965

Dzīvot, lai dzīvotu (*Vivre pour vivre*), 1967

Dilindžers ir miris (*Dillinger e morto*), 1969

Nomirt no mīlestības (*Mourir d'aimer*), 1970

Vecmeita (*La Vieille fille*), 1971

Pļauka (*La Gifle*), 1974

Ārste Fransuāza Gaijāna (*Docteur Françoise Gailland*), 1975

Atslēga ir durvis (*La Clé sur la porte*), 1978

Nožēlojamie (*Les Misérables*), 1995

Klavierskolotāja (*La Pianiste*), 2001

PERSONU RĀDĪTĀJS

- Abriļa, Viktorija (Victoria Abril, 1959)** 12, 13, 73
Adžāni, Izabella (Isabelle Adjani, 1955) 173, 228
Aho, Juhani (Juhani Aho 1861–1921) 84
Aironss, Džeremijs (Jeremy Irons, 1948) 109–111
Aizeks, Kriss (Chris Isack, 1956) 126
Allens, Vudijs (Woody Allen, 1935) 75, 218, 219
Almodovars, Agustīns (Agustín Almodóvar, 1928) 12
Almodovars, Pedro (Pedro Almodóvar, 1951) 8–17, 19, 21, 69, 246
Amenabars, Alehandro (Alejandro Amenábar, 1972) 18–27, 246
Andersone, Bibi (Bibi Andersson, 1935) 13, 214, 215, 220–223, 249
Andersone, Džūdita (Judith Anderson, 1887–1992) 26
Andersone, Harieta (Harriet Andersson, 1932) 222, 223
Andersons, Pols Tomass (Paul Thomas Anderson, 1970) 28–35, 246
Antonioni, Mikelandželo (Michelangelo Antonioni, 1912) 156, 158, 208–213, 249
Antonovs, Jurijs (Юрий Антонов, 1935) 85
Araki, Gregs (Gregg Araki, 1959) 159
Ardāna, Fānija (Fanny Ardant, 1949) 160, 162, 163, 213, 225, 226
Ārketē, Patricija (Patricia Arquette, 1968) 127–129
Ārketē Rozanna (Rosanna Arquette, 1959) 62
Armāni, Džordžo (Giorgio Armani, 1935) 126
Aznāvūrs, Šārls (Charles Aznavour, 1924)
Badalamenti, Andželo (Angelo Badalamenti, 1937) 118, 124, 125, 126, 128, 131
Bakala, Lorēna (Lauren Bacall, 1924) 203
Balabanovs, Aleksejs (Алексей Балабанов, 1959) 92
Balards, Džeimss Greiems (James Graham Ballard, 1930) 111, 122
Banderass, Antonio (Antonio Banderas, 1960) 10, 12, 13, 21
Bardo, Brižita (Brigitte Bardot, 1934) 106
Bārkers, Klāivs (Clive Barker, 1952) 109
Bauša, Pina (Pina Bausch, 1940) 16
Beāra, Emanuela (Emmanuelle Béart, 1965) 160, 162, 163, 228
Beikers, Riks (Rick Baker, 1950) 45
Bekets, Semjuels (Samuel Beckett, 1906–1989) 61, 113, 136
Bēkons, Frānsiss (Francis Bacon, 1909–1992) 77, 118, 122
Benekss, Žāns Žāks (Jean-Jacques Beineix, 1946) 154
Benini, Roberto (Roberto Benigni, 1950) 48–50
Benkss, Rasels (Russell Banks, 1940) 60
Bergmane, Ingrida (Ingrid Bergman, 1915–1982) 12, 218
Bergmans, Ingmars (Ingmar Bergman, 1918) 12, 13, 214–223, 249
Bērnss, Geibriels (Gabriel Byrne, 1950) 97, 113
Bērnss, Roberts (Robert Burns, 1759–1796) 193
Berouzs, Viljams S. (William S. Burroughs, 1914–1997) 106, 108, 110, 112, 113
Bertolūči Bernardo (Bernardo Bertolucci, 1941) 89, 175
Bērtons, Tims (Tim Burton, 1958) 36–45, 246
Besons, Līks (Luc Besson, 1959) 154
Bibi Andersone (Bibi Anderson, ist. v. Migels Bosē (Miguel Bosé, 1956)) 13
Binoša, Žiljeta (Juliette Binoche, 1964) 228
Birkina, Džeina (Jane Birkin, 1946)
Bitijs, Vorens (Warren Beatty, 1937) 170
Bitners, Tilmans (Tilman Büttner, 1888)
Bjorka (Björk, 1965) 196, 200–203, 205, 227
Bleiks, Viljams (William Blake, 1757–1827) 48, 50, 51
Bletina, Brenda (Brenda Blethyn, 1946) 135–136
Bogarts, Hamfrijs (Humphrey Bogart, 1899–1957) 173
Boils, Denijs (Danny Boyle, 1956) 111, 136
Bonema-Kārtere, Helēna (Helena Bonham Carter, 1966) 45
Bovijs, Deivids (David Bowie, 1947) 89, 128
Bozē, Lučija (Lucia Bósé, 1931) 13
Branags, Kenets (Kenneth Branagh, 1960) 237
Braski, Nikoleta (Nicoletta Braschi, 1960) 49, 51
Brauna Eva (Eva Braun, 1912–1945) 186, 187
Braunings, Roberts (Robert Browning, 1812–1889) 60
Breijā, Katrīna (Catherine Breillat, 1948) 154, 158
Bridžess, Džefs (Jeff Bridges, 1941) 100, 101
Brodbeints, Džims (Jim Broadbent, 1949) 137, 149, 238
Brodrijs, Adriens (Adrien Brody, 1974) 176, 177
Bronzino (Bronzino, 1503–1572) 69
Brosnans, Pīrss (Pierce Brosnan, 1953) 43
Bruks, Pīters (Peter Brook, 1925) 134
Bruksa, Luīze (Louise Brooks, 1906–1985) 73
Brukss, Mels (Mel Brooks, 1926) 109, 122, 146
Bulē, Etjēns Luijs (Etienne Louis Boulée, 1728–1799) 69, 70
Bukē, Karola (Carole Bouquet, 1957) 22, 25
Buls, Pjērs (Pierre Boule, 1912–1994) 45
Bunjuels, Luiss (Luis Bunuel, 1900–1983) 10, 12, 14, 20, 22, 24, 25, 27, 67, 158, 159, 162, 163, 164, 169, 181, 182, 225, 226, 229
Buskemī, Stīvs (Steve Buscemi, 1957) 100, 101
Bužola, Ženevjeva (Genevieve Bujold, 1942) 110
Čandlere Dorotija (Dorothy Chandler, 1915) 211
Čaplīns, Čārlzs (Charles Chaplin, 1889–1977) 83
Čehovs, Antons (Антон Чехов, 1860–1904) 193
Dāla, Beatrise (Béatrice Dalle, 1964) 50
Dālī, Salvadors (Dali Salvador, 1904–1989) 65, 77
Danaveja, Feja (Faye Dunaway, 1941) 170, 173
Dardēns, Žāns Pjērs (Jean-Pierre Dardenne, 1951) 10, 106
Dardēns, Līks (Luc Dardenne, 1954) 10, 106
Darijē, Daniela (Danielle Darrieux, 1917) 160, 163
Dardēneira, Elenā (Ellen DeGeneres, 1958) 99
Deivisa, Beta (Bette Davis, 1908–1989) 14
Deivisa, Džina (Geena Davis, 1956) 38, 109
Deivisa, Džūdija (Judy Davis, 1955) 110, 145
Defo, Vīllems (Willem Dafoe, 1955) 126
Delakruā, Ežēns (Eugene Delacroix, 1798–1863) 73
Delons, Alēns (Alain Delon, 1935) 241
Demī, Žāks (Jacques Demy, 1931–1990) 226
Demme, Džonatāns (Jonathan Demme, 1944) 154
Denča, Džūdija (Judi Dench, 1934) 234
Denehijs, Braiens (Brian Dennehy, 1938) 69
Denī, Klēra (Claire Denis, 1948) 154
Denēva, Katrīna (Catherine Deneuve, 1943) 160, 163, 169, 170, 173, 202, 203, 224–229, 242, 249
Deps, Džonijs (Johnny Depp, 1963) 39, 40, 42, 44, 48, 51, 81, 175, 176, 209
Derna Lora (Laura Dern, 1967) 125
Di Kaprio, Leonardo (Leonardo DiCaprio, 1974) 143, 150
Dikīns, Rodžers (Roger Deakins, 1949) 101
Dīns, Džeimss (James Dean, 1931–1955) 111, 143
Dīrers, Albrehts (Albrecht Dürer, 1471–1528) 193
Disnejs, Volts (Walt Disney, 1901–1966) 75
Divivjē, Žiljēns (Julien Duvivier, 1896–1967) 162, 159, 161, 164, 165
Donstovs, Sergejs (Сергей Донстов, 1888) 189
Dorfman, Ariels (Ariel Dorfman, 1957) 175
Dorleaka, Fransuāza (Françoise Dorléac, 1942–1967) 171, 225, 226
Dostojevskis, Fjodors (Федор Достоевский, 1821–1881) 175
Dreiers, Karls Teodors (Carl Theodor Dreyer, 1889–1968) 196, 202, 203
Džārmens, Dereks (Derek Jarman, 1942–1994) 136, 154, 155
Džarmušs, Džims (Jim Jarmusch, 1953) 30, 39, 46–55, 60, 81, 92, 106, 200, 246
Džeksons, Maikls (Michael Jackson, 1958) 126, 202
Džeksons, Pīters (Peter Jackson, 1961) 234, 236
Džofe, Rolands (Roland Joffe, 1945) 99
Džolija, Andželina (Angelina Jolie, 1975) 154
Džordāns, Neils (Neil Jordan, 1950) 111
Egojāns, Atoms (Atom Egoyan, 1960) 56–63, 111, 168, 212, 246
Eirs, Ričards (Richard Eyre, 1943) 234
Eizenšteins, Sergejs (Сергей Эйзенштейн, 1898–1948) 69, 75, 120
Eliots, Stīvens (Stephan Elliott, 1963) 142, 143
Emerihs, Rolands (Roland Emmerich, 1955) 43
Endre, Lēna (Lena Endre, 1955) 216, 218, 219
Engrs, Žāns Ogists Dominiks (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780–1867) 73
Epla, Fiona (Fiona Apple, 1977) 35
Erīngs, Vašingtons (Washington Irving, 1783–1859) 44
Fainss, Reifs (Ralph Fiennes, 1962) 112–115
Falkoneti, Renē (Falconetti Renée, 1893–1946) 202, 203
Fārmers, Gerijs (Gary Farmer, 1953) 51
Farnsvorts, Ričards (Richard Farnsworth, 1920–2000) 128, 129
Fasbinders, Rainers Verners (Rainer Werner Fassbinder, 1945–1982) 17, 196, 232
Feifere, Mišela (Michelle Pfeiffer, 1958) 40
Feilds, Dž.Dž. (J.J. Feild, 1933) 73
Fellini, Federiko (Federico Fellini, 1920–1993) 73, 83, 118, 150, 209–211
Fēnikss, Vakīns (Joaquin Phoenix, 1974) 234, 238
Fērbenkss, Duglāss (Douglas Fairbanks, 1883–1939) 101
Ferova, Mia (Mia Farrow, 1945) 171–173
Fiko, Enrika (Enrica Fico, 209, 211–213)
Fīskis, Džeks (Jack Fisk, 1945) 119
Flīnts, Lerijs (Larry Flynt, 1942) 32
Floresa, Rosario (Rosario Flores, 1963) 16
Fonda, Džeina (Jane Fonda, 1937) 12, 21
Fontaina, Džoana (Joan Fontaine, 1917) 26
Fords, Harisons (Harrison Ford, 1942) 173
Formans, Milošs (Milos Forman, 1932) 32
Franks, Hērcs (1926) 53
Franko, Baamonde Fransisko (Franco, 1892–1975) 11
Frānsiss, Fredijs (Freddie Francis, 1917) 122
Freids, Zigmunds (Sigmund Freud, 1856–1939) 106, 113, 180, 183
Fridkins, Viljams (William Friedkin, 1939) 27, 172, 175
Frīrss, Stīvens (Stephen Frears, 1941) 136
Fullers, Semjuels (Samuel Fuller, 1912–1997) 81, 82
Gebelsa, Magda (Magda Goebbels, 1897–1945) 192
Gebels, Jozefs (Joseph Goebbels, 1897–1945) 192
Germani, Aleksejs (Алексей Герман, 1938) 186
Getijs, Baltazars (Balthazar Getty, 1975) 127
Gifords, Berijs (Barry Gifford, 1946) 126, 127
Gilberts Viljams Švenks (Gilbert William Schwenk, 1836–1911) 137
Gilguds, Džons (John Gielgud, 1904–2000) 70, 76, 122
Gillams, Terijs (Terry Gilliam, 1940) 39
Glāss, Filips (Philip Glass, 1937) 61
Grimms, Jakobs (Jacob Grimm, 1785–1863) 158
Grimms, Vilhelms (Wilhelm Grimm, 1786–1859) 158
Grīnevejs, Pīters (Peter Greenaway, 1942) 60, 64–77, 120, 136, 181, 246
Grīnvuds, Brūss (Bruce Greenwood, 1956) 59
Godārs, Žāns Līks (Jean-Luc Godard, 1930) 154
Goldblūms, Džefs (Jeff Goldblum, 1952) 109
Gordona, Ruta (Ruth Gordon, 1896–1985) 171
Gorkijs, Aršīls (Arshile Gorky, 1904–1948) 62
Gotjē, Žāns Pols (Jean-Paul Gaultier, 1952) 13, 69
Gudmens, Džons (John Goodman, 1952) 97, 100, 101
Haneke, Mihaels (Michael Haneke, 1942) 163, 180–183, 242, 244
Hantere, Hollija (Holly Hunter, 1958) 101, 111
Hardena, Marsija Geja (Marcia Gay Harden, 1959) 97
Hārdijs, Tomass (Thomas Hardy, 1840–1928) 173, 236
Harjola, Lauri sk. Hārīns, Renijs Hārīns, Renijs (Renny Harlin, 1959) 27
Hedrena, Tipija (Tippi Hedren, 1935) 27
Heivorte, Rita (Rita Hayworth, 1918–1987) 128, 130, 162
Hemets, Dešīls (Dashiell Hammett, 1894–1961) 97
Hemīngss, Deivids (David Hemmings, 1941) 210, 212
Herberts, Frenks (Frank Herbert, 1920–1986) 123
Hercogs, Verners (Werner Herzog, 1942) 118, 182, 230, 232
Herija, Debija (Debbie Harry, 1945) 107, 107
Heringa, Laura Elēna (Laura Elena Harring, 1964) 128–130
Hērsts, Demjēns (Damien Hirst, 1965) 124
Hērts, Džons (John Hurt, 1940) 61, 122
Hičkoks, Alfrēds (Alfred Hitchcock, 1899–1980) 21, 23–27, 61, 63, 159, 160, 173, 198
Hitlers, Adolfs (Adolf Hitler, 1889–1945) 102, 186–188
Hjūstons, Džons (John Huston, 1906–1987) 173
Hjūss, Alberts (Albert Hughes, 1972) 122
Hjūss, Allens (Allen Hughes, 1972) 122
Holms Ijens (Ian Holm, 1931) 59, 60
Hols, Filips Beikers (Philip Baker Hall, 1931) 31, 34
Homērs (9. gs. p.m.e.) 101
Hoppers, Deniss (Dennis Hopper, 1936) 124
Hopkins, Entonijis (Anthony Hopkins, 1937) 122
Hoskins, Bobs (Bob Hoskins, 1942) 60, 61
Hovards, Rons (Ron Howard, 1954) 114
Hvangs, Deivids Henrijs (David Henry Hwang, 1957) 111
Īberts, Rodžers (Roger Ebert, 1918) 31
Igo, Viktors (Victoire Hugo, 1802–1885) 242
Imamura, Sohejs (Shohei Imamura, 1926)
Īno, Braiens (Brian Eno, 1948) 128
Ipēra, Izabella (Isabelle Huppert, 1955) 160, 163, 180, 228, 242, 244
Īstvuds, Klīnts (Clint Eastwood, 1930) 92
Jāngs, Nīls (Neil Young, 1945) 48
Jelineke, Elfrīda (Elfriede Jelinek, 1946) 242
Jelcīns, Boriss (Борис Ельцин, 1931) 190

- Jeo, Mišela (*Michelle Yeoh*, 1962) 131
 Jevtušenko, Jevgenijs (*Евгений Евтушенко*, 1933) 193
 Jimou, Džans (*Yimou Zhang*, 1951) 88
 Jozefsons, Erlands (*Erland Josephson*, 1923) 216, 218, 219
 Kafka, Francs (*Franz Kafka*, 1883–1924) 109, 122, 175
 Kaige, Čens (*Kaige Chen*, 1952) 88
 Kamerons, Džeimss (*James Cameron*, 1954) 45, 239
 Kapra, Frenks (*Frank Capra*, 1897–1991) 50, 85, 98
 Kapūrs, Šekars (*Shekhar Kapur*, 1945) 144
 Karakss, Leo (*Leos Carax*, 1960) 154, 225, 229
 Kardināle, Klaudivija (*Claudia Cardinale*, 1938) 228
 Kārlis Lielais (*Carolus Magnus, Charlemagne*, 742–814) 231
 Kārtlidža, Katrīna (*Katrin Cartlidge*, 1961 – 2002) 135, 137, 199
 Kasanderss, Kēss (*Kees Kasander*, 1955) 66
 Kasavitiss, Džons (*John Cassavetes*, 1929–1989) 50, 171, 172
 Katrīna Lielā (*Katrina II*) (*Екатерина Великая*, 1729–1796) 188
 Kaufmans, Filips (*Philip Kaufman*, 1936) 234
 Kaurismeki, Aki (*Aki Kaurismäki*, 1957) 50, 53, 78–85, 247
 Kaurismeki, Mika (*Mika Kaurismäki*, 1955) 48, 50, 79–82, 85
 Kavajero, Fransiska (*Francisca Caballero*, ?–1999) 13
 Kavāni, Liliāna (*Liliana Cavani*, 1933) 89, 160
 Keidžs, Nikolass (*Nicolas Cage*, 1964) 22, 125–127
 Keins, Džeimss M. (*James M. Cain*, 1892–1977) 102
 Keins, Maikls (*Michael Caine*, 1933) 234, 239
 Keitels, Hārvijs (*Harvey Keitel*, 1939) 142
 Kellija, Greisa (*Grace Kelly*, 1929–1982) 26, 27
 Kempbels, Džozefs (*Joseph Campbell*, 1904–1987) 146
 Kempione, Džeina (*Jane Champion*, 1954) 142, 143, 151, 234, 237
 Kērtiss, Maikls (*Michael Curtiz*, 1886–1962) 70
 Keruaks, Džeks (*Jack Kerouac*, 1922–1969) 47, 55
 Kesidija, Elēna (*Elaine Cassidy*, 1980) 61
 Khandžiana, Arsinē (*Arsinee Khanjian*, 1958) 58, 60–62
 Kidmena, Nikola (*Nicole Kidman*, 1967) 20, 21, 26, 27, 142, 147, 149, 203
 Kings, Stīvens (*Stephen King*, 1947) 108
 Kingslijs, Bens (*Ben Kingsley*, 1943) 175
 Kinski, Nastasja (*Nastassja Kinski*, 1959) 173
 Kinski, Klausss (*Klaus Kinski*, 1926–1991) 173
 Kiršnere, Mia (*Mia Kirshner*, 1976) 58, 59
 Kitano, Takesi (*Takeshi Kitano*, 1947) 86–93, 247
 Kitone, Daiena (*Diane Keaton*, 1946) 125
 Kitons, Maikls (*Michael Keaton*, 1951) 38
 Kjukors, Džordžs (*George Cukor*, 1899–1983) 121, 160, 162
 Kleins, Kelvins (*Calvin Klein*, 1942) 31, 126
 Klouza, Glēna (*Glenn Close*, 1947) 43
 Klūge, Aleksandrs (*Alexander Kluge*, 1932) 196, 232
 Klūnijs, Džordžs (*George Clooney*, 1941) 100, 101
 Koens, Džoels (*Joel Coen*, 1954) 30, 94–102, 128, 198, 247
 Koens, Itens (*Ethan Coen*, 1957) 30, 94–102, 128, 198, 247
 Kolambuss, Kriss (*Chris Columbus*, 1958) 45
 Kolārs, Sīrls (*Cyril Collard*, 1957–1993) 154, 155
 Kopola, Frensis Ford (*Francis Ford Coppola*, 1939) 111
 Kornfilds, Stjuarts (*Stuart Cornfield*) 122
 Koteass, Eliass (*Elias Koteas*, 1961) 58, 111
 Kregs-Jakobsens, Sērens (*Sören Kragh-Jacobsen*, 1947) 196, 201
 Kristo (*Christo Javacheff*, 1935) 77
 Kristofers, Maikls (*Michael Cristofer*, 1945) 154
 Kronenbergs, Deivids (*David Cronenberg*, 1943) 10, 58, 77, 104–115, 247
 Krovss, Kamerons (*Cameron Crowe*, 1957) 20
 Krupskaja, Nadežda (*Надежда Крупская*, 1869–1939) 189
 Krūza, Džūlija (*Julia Cruise*) 125, 126
 Krūza, Penelope (*Penelope Cruz*, 1974) 14, 15, 21, 23, 24
 Krūzs, Toms (*Tom Cruise*, 1962) 20, 21, 27, 30, 33, 34
 Kubriks, Stenlijs (*Stanley Kubrick*, 1928–1999) 93, 107
 Kurosava, Akira (*Akira Kurosawa*, 1910–1998) 51, 54, 88, 93, 101
 Kuzņecova, Marija (*Мария Кузнецова*) 189
 Kvontaeks, Ims (*Im Kwon-Taek*, 1936)
 Landaus, Mārtins (*Martin Landau*, 1931)
 Laurentisa, Rafaella De (*Raffaella De Laurentis*) 122
 Laurentiss, Dino De (*Dino De Laurentis*, 1919) 108, 123, 122–124
 Leduēna, Viržīnija (*Virginie Ledoyen*, 1976) 228
 Leguizamo, Džons (*John Leguizamo*, 1964) 149
 Lektorbijē (*Le Corbusier*, 1887–1965) 70
 Lenons, Džons (*John Lennon*, 1940–1980) 73
 Leņins, sk. Uljanovs, Vladimirs
 Leo, Žans Pjērs (*Jean-Pierre Leaud*, 1944) 83
 Leonardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*, 1452–1519) 69
 Levins, Aira (*Ira Levin*, 1929) 172
 Levings, Kristians (*Kristian Leving*, 1957) 196, 201
 Li, Angs (*Ang Lee*, 1954) 134, 234, 238
 Lī, Dženifera Džeisona (*Jennifer Jason Leigh*, 1962) 97, 111, 112
 Lī, Maiks (*Mike Leigh*, 1943) 70, 132–139, 198, 247
 Lī, Šerila (*Sheryl Lee*, 1967) 126
 Linča, Dženifera (*Jennifer Lynch*, 1968) 119, 120
 Linčs, Deivids (*David Lynch*, 1946) 39, 60, 80, 82, 92, 96, 99, 106, 109, 116–131, 168, 181, 182, 198, 247
 Lī, Spaiks (*Lee Spike*, 1957) 134
 Liza Marija (*Lisa Marie*) 41, 42, 44, 45
 Loids-Vēbers, Endrū (*Andrew Lloyd Webber*, 1948) 151
 Lollobrigida, Džina (*Gina Lollobrigida*, 1927) 228
 Lons, Džons (*John Lone*, 1952) 111
 Lorēna, Sofija (*Sophia Loren*, 1934) 228
 Loučs, Kēns (*Ken Loach*, 1936) 66, 76, 136, 138
 Lovs, Džūda (*Jude Law*, 1972)
 Lugoši, Bēla (*Bela Lugosi*, 1882–1956) 42
 Luijs XIV (*Louis XIV*, 1638–1715) 151
 Luijs XVI (*Louis XVI*, 1754–1793) 69
 Lūkass, Džordžs (*George Lucas*, 1944) 123
 Lurjē, Džons (*John Lurie*) 48
 Lurmens, Bezss (*Baz Luhrmann*, 1962) 137, 140–151, 247
 Madonna (1958) 149, 202
 Magrits, Renē (*René Magritte*, 1898–1967) 65, 77
 Magvairs, Tobijs (*Tobey Maguire*, 1975) 134
 Makdormanda, Frānsisa (*Frances McDormand*, 1957) 96, 98, 99, 102
 Makgregors, Jūens (*Ewan McGregor*, 1971) 71, 72, 147
 Maklahlans, Kails (*Kyle MacLachlan*, 1959) 123 – 125
 Malkovičs, Džons (*John Malkovich*, 1953) 142, 213
 Malls, Luijs (*Louis Malle*, 1932–1995) 154
 Mangāno, Silvāna (*Silvana Mangano*, 1930 – 1989) 125
 Mankevičs, Džozefs L. (*Joseph L. Mankiewicz*, 1909–1993)
 Marats, Žans Pols (*Jean-Paul Marat*, 1743–1793) 134
 Marso, Sofija (*Sophie Marceau*, 1966) 213
 Mārtina, Katrīna (*Catherine Martin*) 142, 146, 149
 Masāri, Lea (*Lea Massari*, 1933) 210
 Mastrojāni, Marčello (*Marcello Mastroianni*, 1924–1996) 73, 211
 Mataus, Valters (*Walter Matthau*, 1920–2000) 173
 Matiss, Anri (*Henri Matisse*, 1869–1954) 73
 Maura, Karmena (*Carmen Maura*, 1945) 10–12
 Mazina, Džuljeta (*Giulietta Masina*, 1920) 211
 Mazīmels, Benuā (*Benoit Magimel*, 1974) 242
 Medens, Džons (*John Madden*, 1949) 134, 137, 144
 Meisijis, Viljams H. (*William H. Macy*, 1950) 98, 99
 Mendess, Sems (*Sam Mendes*, 1965) 39, 234
 Mensfīlda, Džeina (*Jayne Mansfield*, 1933–1967) 111
 Mensons, Čārlzs (*Charlz Manson*, 1934) 173
 Mērdoka, Airisa (*Iris Murdoch*, 1919–1999) 234
 Meriks, Džons (*John Merrick* ?–1890) 122 –123
 Merkūrijs, Fredijs (*Freddie Mercury*, 1946–1991) 149
 Mifune, Tosiro (*Toshiro Mifune*, 1930–1997) 88
 Mihalkovs, Ņikita (*Никита Михалков*, 1945) 186, 191
 Mikelandželo Buonarroti (*Michelangelo Buonarroti*, 1475–1564)
 Millers, Robijs (*Robby Müller*, 1940) 51, 200
 Minelli, Vinsente (*Vincente Minnelli*, 1903–1986) 162
 Mingela, Entonijis (*Anthony Minghella*, 1954) 134
 Mirena, Helēna (*Helen Mirren*, 1945) 67
 Mocarts, Volfgangs Amadejs (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791) 183
 Molina, Anheļa (*Ángela Molina*, 1955) 14, 15, 22, 25
 Moljērs (*Molière*, 1622–1673) 151
 Monro, Merilina (*Marilyn Monroe*, 1926–1962) 14, 73, 149
 Morisejs, Pols (*Paul Morrissey*, 1938) 171
 Moro, Žanna (*Jeanne Moreau*, 1928) 163, 211
 Mozgovojs, Leonids (*Леонид Мозговой*) 187, 188
 Mūra, Džūliana (*Julianne Moore*, 1960) 30–34, 99, 101
 Mūrnavs, Fridrihs (*Friedrich W. Murnau*, 1888–1931) 171
 Musolini, Benito (*Benito Mussolini*, 1883–1945) 210
 Musolini, Vitorio (*Vittorio Mussolini*, ?–1997) 210
 Muti, Ornella (*Ornella Muti*, 1955) 73
 Nabokovs, Vladimirs (*Владимир Набоков*, 1899–1977) 106
 Naimens, Maikls (*Michael Nyman*, 1944) 67, 75
 Nanss, Džeks (*Jack Nance*, 1943–1996) 120, 121, 128
 Napoleons Bonaparts (*Napoléon Bonaparte*, 1769–1821) 190, 236, 237
 Naumanis, Normunds (1962) 6, 190
 Nelsons, Tims Bleiks (*Tim Blake Nelson*, 1965) 100
 Nešs, Džons F. (*John F. Nash, Jr.* 1928) 114
 Nikolajs I (*Николай I*, 1796–1855) 188
 Nikolajs II (*Николай II*, 1868–1918) 188
 Nikolsons, Džeks (*Jack Nicholson*, 1937) 173, 211
 Nimri, Najva (*Najwa Nimri*, 1972) 24
 Nolans, Kristofers (*Christopher Nolan*, 1970) 20
 Nolte, Nīks (*Nick Nolte*, 1941) 73
 Norjega, Eduardo (*Eduardo Noriega*, 1973) 20, 23
 Novaka, Kima (*Kim Novak*, 1933) 23, 27
 Nuarē, Filips (*Philippe Noiret*, 1930) 226
 Nūmens, Pols (*Paul Newman*, 1925)
 Oldmens, Gerijs (*Gary Oldman*, 1958) 73
 Orbisons, Rojs (*Roy Orbison*, 1936) 124
 Ormonda, Džūlija (*Julia Ormond*, 1965) 70
 Osborns, Džons (*John Osborne*, 1929) 136
 Osima, Nagisa (*Nagisa Oshima*, 1932) 52, 88–90, 160
 Ostina, Džeina (*Jane Ostin*, 1775–1817) 234, 238
 Otāns-Larā, Klods (*Claude Autant-Lara*, 1901–2000) 162
 Outinena, Kati (*Kati Outinen*, 1961) 80, 82–84
 Ozons, Fransuā (*François Ozon*, 1967) 152–165, 225, 226, 247
 Ozu, Jasudžiro (*Yasujiro Ozu*, 1903–1963) 91
 Pakalīnija, Laila (1962) 181
 Paltrova, Gvineta (*Gwyneth Paltrow*, 1972) 30, 31
 Paredesa, Marija (*Maria (Marisa) Paredes*, 1946) 12, 14, 16
 Pārkers, Alans (*Alan Parker*, 1944) 122
 Patersons, Vinsents (*Vincent Paterson*) 202
 Pazolīni, Pjērs Paolo (*Pier Paolo Pasolini*, 1922–1975) 182
 Pelonpē, Mati (*Matti Pellonpää*, 1951–1995) 50, 80, 82, 83
 Peltola, Marku (*Markku Peltola*) 84
 Peļevins, Viktors (*Виктор Пелевин*, 1962) 193
 Penns, Arturs (*Arthur Penn*, 1922) 173
 Pēters I (*Петр I*, 1672–1725) 188
 Pikaso, Pablo (*Pablo Picasso*, 1881–1973) 70
 Pinters, Herolds (*Harold Pinter*, 1930) 136
 Pirss, Kreigs (*Craig Pearce*) 142, 146, 148
 Pits, Breds (*Brad Pitt*, 1963) 55, 135
 Plahovs, Andrejs (*Андрей Плахов*) 82
 Plammers, Kristofers (*Christopher Plummer*, 1927) 62
 Polanskis, Romāns (*Roman Polanski*, 1933) 80, 96, 166–177, 225, 227, 248
 Pollija, Sāra (*Sarah Polley*, 1979) 59, 60
 Pontormo (*Pontormo*, 1494–1556) 69
 Pops, Igjiss (*Iggy Pop*, 1947) 48–50
 Prais, Vinsents (*Vincent Price*, 1911–1993) 37, 38, 39
 Preslijs, Elviss (*Elvis Presley*, 1935–1977) 48, 49, 51, 126
 Pučīni, Džakomo (*Giacomo Puccini*, 1858–1924) 149, 150
 Pulmens, Bils (*Bill Pullman*, 1953) 127–129
 Rafaēls (*Raffaell Santi*, 1483–1520)
 Raidere, Vinona (*Winona Ryder*, 1971) 38, 39, 50, 209
 Raiena, Mega (*Meg Ryan*, 1961) 160
 Raits, Dags (*Doug Wright*) 234
 Rapno, Žans Pols (*Jean-Paul Rappeneau*, 1932) 226
 Rašs, Džefrijs (*Geoffrey Rush*, 1951) 234, 237–239
 Redfords, Roberts (*Robert Redford*, 1937) 30
 Redgreiva, Vanesa (*Vanessa Redgrave*, 1937) 210
 Reinoldss, Bērts (*Burt Reynolds*, 1936) 31, 32
 Rejs, Fernando (*Fernando Rey*, 1917–1994) 22
 Remplinga, Šarlote (*Charlotte Rampling*, 1945) 160, 161
 Renē, Alēns (*Allain Resnais*, 1922)
 Renuārs, Žans (*Jean Renoir*, 1894–1979) 138

- Ričardsons, Miranda (*Miranda Richardson*, 1958) 112, 113
- Rivija, Pegija (*Peggy Reavey*) 119–121
- Robertsa, Džūlija (*Julia Roberts*, 1967) 160
- Robins, Tims (*Tim Robbins*, 1958) 97, 98
- Romērs, Eriks (*Eric Rohmer*, 1920) 165
- Roselīni, Izabella (*Isabella Rossellini*, 1952) 124, 126, 127
- Roselīni, Roberto (*Roberto Rossellini*, 1906–1977) 210
- Rota, Sesilija (*Cecilia Roth*, 1958) 14, 16
- Roulendsa, Džina (*Gena Rowlands*, 1930) 50
- Rozenbaums, Džonatans (*Jonathan Rosenbaum*) 50, 51
- Rūbenss, Pols (*Paul Reubens*, 1952) 38
- Rubesa, Baņuta 230
- Ruiss, Rauls (*Raoul Ruiz*, 1941) 48
- Rušdījs, Sālmans (*Salman Rushdie*, 1947) 113
- Rūzvelts, Franklīns (*Franklin Roosevelt*, 1882–1945) 45
- Sads, Donatjēns Alfonss Fransuā, de (*de Sade*, 1740–1814) 134, 234, 236, 237
- Sakamoto, Rjūiči (*Ryuichi Sakamoto*, 1952) 88, 89
- Salivans, Arturs (*Sullivan, Arthur Seymour*, 1842–1900) 137
- Salvatori, Džūlija (*Giulia Salvatori*) 242, 244
- Salvatori, Renato (*Renato Salvatori*, 1933–1988) 241–244
- Sandlers, Adams (*Adam Sandler*, 1966) 35
- Saņē, Ludivīne (*Ludivine Sagnier*, 1979) 159, 161, 228
- Satere, Mišela (*Michelle Sater*) 30
- Saura, Karloss (*Carlos Saura*, 1932) 10, 20
- Savisko, Mihails (1936) 230
- Seidls, Ulrihs (*Ulrich Seidl*, 1952) 178–183, 248
- Sellss, Valters (*Walter Salles*, 1956) 92
- Senlorāns, Ivs (*Yves Saint Laurent*, 1936) 126, 242
- Seņē, Emanuela (*Emmanuelle Seigner*, 1966) 173, 175, 176
- Seviņi, Hloje (*Chloe Sevigny*, 1974) 53
- Sidovs, Makss fon (*Max von Sydow*, 1929) 219
- Sjonagona, Sei (*Sei Shonagon*) 71
- Skola, Etores (*Ettore Scola*, 1931) 143
- Skorsēze, Mārtīns (*Martin Scorsese*, 1942) 77, 106, 127
- Skots, Ridlijs (*Ridley Scott*, 1937) 123
- Sokurovs, Aleksandrs (*Александр Сокуров*, 1950) 101, 184–193, 248
- Solondzs, Tods (*Todd Solondz*, 1959) 33
- Solženicins, Aleksandrs (*Александр Солженицин*, 1918) 193, 248
- Spaders, Džeimss (*James Spader*, 1960) 111
- Speiseka, Sīsija (*Sissy Spacek*, 1949) 129
- Spols, Timotijs (*Timothy Spall*, 1957) 135, 136, 137, 138,
- Stalīns, Josifs (*Сталин*, 1879–1953) 190
- Stings (*Sting*, 1952) 123, 125
- Stjuarts, Džeimss (*James Stewart*, 1908–1997) 23, 24, 85, 119, 121
- Stormare, Peters (*Peter Stormare*, 1953) 203
- Stouna, Šārona (*Sharon Stone*, 1958) 80, 113–115, 131
- Stouns Olivers (*Oliver Stone*, 1946) 158, 159
- Stravīnskis, Igors (*Игорь Стравинский*, 1882–1971) 70
- Strindbergs, Augusts (*August Strindberg*, 1849–1912) 222
- Suljē, Daniels 242
- Šabrols, Klods (*Claude Chabrol*, 1930) 154, 165
- Šafners, Franklīns Dž. (*Schaffner Franklin J.*, 1920–1989) 44
- Šefers, Piters (*Peter Shaffer*, 1926) 175
- Šefrigs, Lone (*Lone Schefrig*, 1959) 201
- Šekspīrs, Viljams (*William Shakespeare*, 1564–1616) 66, 70, 122, 143, 146, 148, 150, 151, 173, 237, 239
- Šēlija, Mērija (*Mary Shelley*, 1797–1851) 39
- Šero, Patriss (*Patrice Chereau*, 1944) 154
- Šēstremss, Viktors (*Victor Sjöstrom*, 1879–1960) 222
- Šjamalans, M.Naits (*M.Night Shyamalan*, 1970) 27
- Šlōndorfs, Folkers (*Volker Schlöndorff*, 1939) 196, 230, 232
- Šneidere, Romija (*Romy Schneider*, 1938–1982) 14, 163
- Špilmanis, Vladislavs (*Wladyslaw Szpilman*, 1911–2000) 168, 177
- Šūmahers, Džoels (*Joel Schumacher*, 1939) 22
- Švarcenegers, Arnolds (*Arnold Schwarzenegger*, 1947) 108
- Takers, Kristofers (*Christopher Tucker*) 122
- Tarantino, Kventīns (*Quentin Tarantino*, 1963) 50, 51, 88, 126
- Tarkovskis, Andrejs (*Андрей Тарковский*, 1932–1986) 50
- Tečere, Margareta (*Margaret Thatcher*, 1925) 134, 155
- Teilore, Elizabete (*Elizabeth Taylor*, 1932) 10
- Teita, Šārona (*Sharon Tate*, 1943–1969) 171–173, 175
- Terū, Džastīns (*Justin Theroux*, 1971) 128
- Tjūliss, Deivids (*David Thewlis*, 1963) 135, 136
- Tjutčevs, Fjodors (*Федор Тютчев*, 1803–1873) 193
- Tolands, Grejs (*Gregg Toland*, 1904–1948) 42
- Tolstojs, Levs (*Лев Толстой*, 1828–1910) 192, 193
- Tomā, Robērs (*Robert Thomas*, 1927–1989) 160
- Tompsona, Emma (*Emma Thompson*, 1959) 134, 234, 238
- Tomsens, Ulrihs (*Ulrich Thomsen*, 1963) 201
- Tomsona, Anna (*Anna Thomson/Levine*, 1957) 159, 161, 164
- Torntons, Billijs Bobs (*Billy Bob Thornton*, 1955) 101, 102
- Toskāni, Olivjē (*Toscani Oliviero*, 1942) 70
- Travolta, Džons (*John Travolta*, 1954) 175
- Trifo, Fransuā (*François Truffaut*, 1932–1984) 83, 154, 225, 226
- Trīrs, Larss fon (*Lars von Trier*, 1956) 35, 81, 96, 136, 143, 148, 157, 160, 194–206, 225, 227, 228, 248
- Trota, Margarēta fon (*Margarethe von Trotta*, 1942) 230–233, 249
- Tulūzs-Lotreks, Anri de (*Henri de Toulouse-Lautrec*, 1864–1901) 149
- Turturo, Džons (*John Turturro*, 1957) 96, 97, 100, 101
- Ulmāne, Līva (*Liv Ullmann*, 1936) 12, 214–222, 249
- Ulmāne Linna (*Linn Ullmann*, 1967) 216, 219, 220
- Uļjanovs, Vladimīrs (*Ульянов Владимир*, 1870–1924) 102, 186, 188, 189
- Vačovskis, Endijs (*Andy Wachowski*, 1967) 24
- Vačovskis, Lerijs (*Larry Wachowski*, 1965) 24
- Vajda, Andžejs (*Andrzej Wajda*, 1926) 168
- Vālbergs, Marks (*Mark Wahlberg*, 1971) 31, 32, 45
- Vampīra, ist.v. Maila Nurmī (*Vampira, Maila Nurmi*, 1921) 40, 42
- Vana, Marina de (*Marina de Van*, 1971) 155, 156
- Vatlinga, Leonarda (*Leonor Watling*, 1975) 16
- Vatsa, Naomi (*Naomi Watts*, 1968) 128, 129
- Vatsona, Emīlija (*Emily Watson*, 1967) 29, 35, 136, 196, 199, 200, 202
- Weiss, Pēters (*Peter Weiss*, 1916) 134
- Veits, Toms (*Tom Waits*, 1949) 48, 49
- Vellers, Piters (*Peter Weller*, 1947) 110
- Velss, Orsons (*Orson Welles*, 1915–1985) 42
- Venderrss, Vims (*Wim Wenders*, 1945) 48, 51, 53, 58, 127, 198, 200, 209, 212, 213, 230, 232
- Verhūvens, Pols (*Paul Verhoeven*, 1938) 108, 113
- Vermērs van Delfts, Jans (*Jan Vermeer van Delft*, 1632–1675) 66
- Veruška (*Veruschka von Lehndorff*, 1939) 212
- Vīdors, Kings (*King Vidor*, 1894–1982) 13
- Vīduleja, Anna 136
- Viljams, Tenesijss (*Tennessee Williams*, 1911–1983) 13, 14
- Vīnslēta, Keita (*Kate Winslet*, 1975) 134, 142, 234–239, 249
- Vīnterbergs, Tomass (*Thomas Vinterberg*, 1969) 157, 196, 200, 201, 206
- Vīvere, Sigurnija (*Sigourney Weaver*, 1949) 134, 175
- Viskonti, Lukīno (*Luchino Visconti*, 1906–1976) 157, 209, 210, 241, 244
- Vītakers, Forests (*Forest Whitaker*, 1961) 53, 54, 55
- Vīti, Monika (*Monica Vitti*, 1931) 210
- Vjēri, Saša (*Sacha Vierny*, 1919–2001) 67
- Vokens, Kristofers (*Christopher Walken*, 1943) 108
- Vorholss, Endijs (*Andy Warhol*, 1928–1987) 107, 171
- Vozņesenskis, Andrejs (*Андрей Вознесенский*, 1933) 193
- Vudss, Džeimss (*James Woods*, 1947) 107, 108
- Vuds, Eds (*Vuds, Edvards D.*) (*Edward D. Wood Jr*, 1924–1978) 40, 42, 43
- Vu, Viviena (*Vivian Wu*, 1966) 71
- Zanusi, Kšištofs (*Krzysztof Zanussi*, 1939) 233
- Zidī, Maliks (*Malik Zidi*) 161
- Zonenfelds, Berijs (*Barry Sonnenfeld*, 1953) 96
- Zukova Barbara (*Barbara Sukowa*, 1950) 198
- Žakoba, Irēna (*Irène Jacob*, 1966) 213
- Žakobs, Žils (*Jill Jacob*) 80
- Ženē, Žans Pjērs (*Jean-Pierre Jeunet*, 1953) 21, 114, 154, 160
- Žīrardo, Annija (*Annie Girardot*, 1931) 180, 240–245, 249
- Žīrodo, Bernārs (*Bernard Giraudeau*, 1947) 161

FILMU RĀDĪTĀJS

- 5 skatu kartes no galvaspilsētām (*5 Postcards From Capital Cities*, 1967) 247
- 8 mm (*8mm*, 1999) 22
- 8 sievietes (*8 femmes*, 2002) 153, 155, 156, 158–160, 162, 163, 165, 225, 226, 229, 247, 249
- 8 1/2 (*Otto e mezzo*, 1963) 73
- 8 1/2 sievietes (*8 1/2 Women*, 1999) 65, 69, 72, 73, 77, 246
- X 2000, 1998, 248
- Abigailas ballīte (*Abigail's Party*, 1977) 247
- Ādu pret ādu (*Bezjēdzīgie riski*) (*Peau contre peau* (*Les Risques inutilies*) / *Skin to skin* (*The Useless Risks*, 1991) 248
- Āfrikas sievietes (*L'Africana*, 1990) 233, 249
- Airisa (*Iris*, 2002) 234, 238, 239, 249
- Aiz mākonīem (*Al di là delle nuvole* / *Beyond the Clouds*, 1995) 209, 211–213, 249
- Ak, sapnis, ak, zvaigzne (*El sueño, o la estrella*, 1975) 246
- Akmens (*Камень, Stone*, 1992) 185, 248
- Aladīna burvju lampa (*Alladdin and his Wonderful Lamp*, 1984) 246

- Alfabēts (*The Alphabet*, 1968) 117, 120, 247
- Alfreds Hičkoss piedāvā (*Alfred Hitchcock Presents*, 1985) 246
- Alise pilsētās (*Alice in den Staden* / *Alice in the Cities*, 1973 / 1974) 232
- Amazone (*Amazon*, 1990) 81
- Amēlija (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* / *Amelia*, 2001) 114, 154, 160
- Amerikāņu hronikas (*American Chronicles*, 1990) 247
- Amerikāņu skaistums (*American Beauty*, 1999) 39
- Ampīrs (*Амфир / Empire*, 1986) 185
- Amputācija (*The Amputee*, 1974) 122, 247
- Andalūzijas suns (*Un chien Andalou*, 1929) 169
- Angļu pacients (*The English Patient*, 1996) 113, 134
- Ansitis un Grietiņa (*Hansel and Gretel*, 1982) 246
- Apdrošināšanas inspektors (*The Adjuster*, 1991) 57, 134
- Apsolījums (*Das Versprechen*, 1994) 233, 249
- Aptumsma dienas (*Дни затмения / Days of Eclipse*, 1988) 185, 186, 248
- Aptumsma (*L'Eclipse / The Eclipse*, 1962) 210, 213
- Ararats (*Ararat*, 2002) 57, 61, 62, 168, 246
- Ardievu, miļākais! (*Goodbye, lover!*, 1999) 99
- Ariels (*Ariel*, 1988) 79, 82, 83, 247
- Ar marķiza de Sada spalvu (*The Quills*, 2000) 234, 238, 239, 249
- Arhitekta vēders (*The Belly of an Architect*, 1987) 65, 66, 69, 70, 247
- Ārpus likuma (*Down by Law*, 1986) 47, 48, 49, 50, 246
- Ārste Fransuāza Gajjāna (*Docteur Françoise Gaillard*, 1975) 245, 249
- Aršila portrets (*A Portrait of Arshile*, 1995) 246
- Ar zaudējumu ir jārēķinās (*Mit Verlust ist zu rechnen / Loss Is to Be Expected*, 1992) 179, 248
- Asins lāse (*Un goutte de sang / A Drop of Blood*, 1991) 248
- Atbrīvošanās ainas (*Image of Relief / Befreiungsbilder*, 1982) 195, 198, 248
- Ātrā kompānija (*Fast Company*, 1979) 105, 107, 247
- Atslēga ir durvis (*La cle sur la porte*, 1978) 245, 249
- Atvadas no konkubīnes (*Farewell My Concubine*, 1993) 88
- Atver acis (*Abre los ojos / Open Your Eyes*, 1997) 19, 20, 21, 23, 246
- Atvērtā māja (*Open House*, 1982) 246
- Audzīnātis Arizonā (*Raising Arizona*, 1987) 95, 97, 101, 247
- Augstie papēži (*Tacones lejanos / High Heels*, 1991) 9, 12, 13, 246
- Austrumi – Rietumi (*Est – Ouest*, 1999) 229, 249
- Austrumu eļēģija (*Восточная элегия / Oriental Elegy*, 1996) 248
- Autokatastrofa (*Crash*, 1996) 58, 105–107, 111, 112, 247
- Bagātā, mazā maita (*Rich Little Bitch*, 1987) 247
- Bailes noslikt (*Fear of Drowning*, 1988) 246
- Bailes un mīla (*Paura e amore*, 1988) 233, 249
- Balle (*Ballandino, ballandino*, 1983) 143
- Baltais šeihs (*Lo scicco bianco*, 1952) 210
- Baltums (*Blancor*, 1975) 246
- Bargā deju zāle (*Strictly Ballroom*, 1992) 141–143, 146, 151, 247
- Bārtons Finks (*Barton Fink*, 1991) 95–97, 99, 100, 198, 247
- Bērni atgriežas (*Kids Return*, 1996) 247
- Betmens (*Batman*, 1989) 37–40, 45, 246

- Betmens atgriežas (*Batman Returns*, 1992) 37, 40, 44, 45, 246
- Betty Blue (ari 37, 2° grādi no rīta / *37°2 le matin*, 1986) 50, 154
- Bezballīgie vampīru slepkavas (*The Fearless Vampire Killers*) / Vampīru balle jeb Atvainojiet, bet jūsu zobi ir manā kaklā (*The Vampire Dancing: Pardon Me, But Your Teeth Are In My Neck*, 1967) 167, 171, 172, 175, 176, 248
- Bezrūpīgais braucējs (*Easy Rider*, 1969) 124
- Bistamie sakari (*Dangerous Liaisons*, 1988) 136
- Bitldzūss (*Beetlejuice*, 1988) 37, 38, 246
- Bohēmas dzīve (*Vie de bohème / Bohemian Life*, 1992) 79, 83, 247
- Bombarco (*Bombarzo*, 1949) 249
- Bonija un Klaidis (*Bonnie and Clyde*, 1967) 170, 173
- Brāli, kur esi tu? (*O Brother, Where Art Thou?* 2000) 95, 100, 101, 102, 247
- Brālis (*Brother*, 2000) 87, 92, 93, 247
- Brālis 2 (Брат 2, 2000) 92
- Brazīlija (*Brazil*, 1985) 39, 98
- Briesmoņu villa (*La Villa dei mostri / The Villa of Monsters*, 1950) 249
- Brīnišķīgais prāts (*A Beautiful Mind*, 2002) 114
- Brīnišķīgās krāpnieces (*The Beautiful Swindlers*, 1964) 167, 248
- Bugi-vugi naktis (*Boogie Nights*, 1997) 29–31, 35, 246
- Bumba (*Der Ball*, 1982) 179, 248
- Cauruma kundze (*Le trou madame / The Hole Madam*, 1991) 248
- Ceļa eļēģija (*Элегия дороги / Elegy Of A Voyage*, 2001) 185, 248
- Ceļš uz nekurienu (*Lost Highway*, 1997) 117–119, 121, 125, 127–129, 247
- Centrālā stacija (*Central Station*, 1998) 92
- Cietsirdīgais policists (*Violent Cop*, 1989) 87, 89–91, 247
- Cietsirdīgās spēles (*Funny Games*, 1997) 180
- Cietais rieksts 2 (*Die Hard 2*, 1990) 85
- Cigaretetes un kafija (*Cigarettes and Coffee*, 1993) 30, 246
- Cildenās cerības (*High Hopes*, 1988) 133, 134, 247
- Cilvēka vientulā balsis (*Одинокий голос человека / A Lonely Voice of Man*) 1978–1987) 185, 186, 248
- Cilvēks bez pagātnes (ari Virs bez pagātnes) (*The Man Without Past*, 2002) 79, 80, 84, 247
- Cilvēks, kura nebija (*Man Who Wasn't There*, 2001) 95, 96, 99, 101, 102, 128, 247
- Cīņas klubs (*Fight Club*, 1999) 55
- Citi (*Los otros / The Others*, 2001) 19–21, 25–27, 246
- Četras dienas jūlijā (*Four Days in July*, 1984) 247
- Četras istabas (*Four Rooms*, 1995) 50
- Četri amerikāņu komponisti (*Four American Composers*, 1983) 247
- Čūskas ola (*The Serpent's Egg*, 1977) 219, 249
- Dabūji kādu? (*Getting Any?*, 1995) 87, 90, 247
- Dāma bez kameliām (*La signora senza camelii / The Lady Without Camelias*, 1953) 210, 213, 249
- Dārgais telefons (*Dear Phone*, 1977) 246
- Darvins (*Darwin*, 1993) 246
- Debesis virs Berlīnes (*Der Himmel über Berlin / Wings of Desire*, 1987) 58
- Degradētais (*Разжалованный / The Degraded*, 1980) 185, 248
- Dejotāja tumsā (*Dancer in the Dark*, 2000) 35, 51, 143, 148, 160, 195, 196, 198, 201–205, 225, 227, 229, 248, 249
- Devītais plāns no kosmosa (*Plan 9 From Outer Space*, 1959) 40
- Devīte vārti (*The Ninth Gate*, 1999) 167, 175, 176, 248
- Dērka Diglera stāsts (*The Dirk Diggler Story*, 1988) 31, 246
- Dialogi ar Solženīcinu (*Диалоги с Солженицыным / The Dialogues With Solzhenitsyn*, 1998) 248
- Dienas skaistule (*Belle de jour*, 1967) 67, 169, 225, 226, 229, 249
- Dienu gals (*End of Days*, 1999) 172
- Dienvīdu parks (*South Park Bigger Longer and Uncut*, 1999) 58
- Dieva griba (*Act of God*, 1981) 247
- Dievišķie radījumi (*Heavenly Creatures*, 1994) 234, 236, 239, 249
- Dievu mīkrēslis (*La caduta degli dei*, 1969) 157
- Dilindžers ir miris (*Dillingier e morto*, 1969) 245, 249
- Diplomdarbs (*Tesis / Thesis*, 1996) 19–22, 246
- Diva (*La Diva*, 1981) 154
- Divaināk par paradīzi (*Stranger Than Paradise*, 1984) 47–50, 246
- Divas ielēnas jeb Mīlasstāsts, ko noslēdz laulības (*Dos putas, o historia de amor que termina en boda*, 1974) 11, 246
- Divi plus viens (*Deux plus un / Two Plus One*, 1991) 248
- Divi viri ar skapi (*Dwaj ludzie z szafa / Two Men and a Wardrobe*, 1958) 168, 248
- D diena: Lize (*D-dag-Lize*, 2000) 248
- Djūna (*Dune*, 1984) 108, 118, 119, 123, 124
- Dogvila (*Dogville*, 2002) 195, 203, 248
- Doom paauzde (*Doom Generation*, 1995) 159
- Draudzenes (*Le amiche / The Girlfriends*, 1955) 213, 249
- Drebūji (*The Shivers*) / (Parazīti slepkavas (*The Parasite Murders*), 1975) 105, 107, 247
- Durvis aizveras (*Les portes claquent*, 1960) 226, 249
- Duelis saulē (*Duel in the Sun*, 1946) 13
- Dzelme (*Le grand bleu*, 1987) 154
- Dzelme pekles dziļumā (*Deep Blue Sea*, 1999) 85
- Dzēšamgalva (*Eraserhead*, 1976) 117–123, 128, 247
- Dzimuši slepkavas (*Natural Born Killers*, 1994) 158, 159
- Dzīvā miesa (*Carné tremula / Live Flesh*, 1998) 9, 11, 12, 14, 15, 246
- Dzīve ir salda (*Life Is Sweet*, 1990) 133, 247
- Dzīve ir skaista (*La vita è bella*, 1997) 49, 50
- Dzīve pilī (*La vie de château*, 1965) 226
- Dzīve samierinoties (*Смирная жизнь / A Humble Life*, 1997) 248
- Dzīve turpinās (*La vie continue*, 1984) 244
- Dzīvnieku mīlestība (*Tierische Liebe*, 1995) 179, 180, 182, 248
- Dzīvot, lai dzīvotu (*Vivre pour vivre*, 1967) 245, 249
- Džija (*Gia*, 1998) 154
- Džūda (*Jude*, 1996) 236, 239, 249
- Eds Vuds (*Ed Wood*, 1994) 37, 38, 40, 41, 45, 246
- Edwards Šķērocijs (*Edward Scissorhands*, 1990) 37–40, 246
- Eiropa (*Europa*, 1991) 96, 195, 198, 248
- eXistenZ (1999) 58, 105, 106, 111–113, 247
- Ekstotika (*Exotica*, 1993) 57, 58, 62, 63, 246
- Eļēģija (*Элегия, Elegy*, 1986) 186, 248
- Elizabeth (*Elizabeth*, 1999) 144
- Ēnas paradīzē (*Shadows in Paradise*, 1986) 79, 80, 82, 247
- Endija Vorhola Drakula (*Andy Warhol's Dracula*, 1974) 171
- Enigma (*Enigma*, 2001) 239
- Epidēmija (*Epidemic*, 1988) 195, 198, 248
- Erozija (*Erosion*, 1971) 247
- Esamības nepanesamais vieglums (*The Unbearable Lightness of Being*, 1988) 234
- Es nolīgu pasūtījuma slepkavu (I Hired a Contract Killer, 1990) 79, 83, 247
- Esi žēlsirdīgs (*Sea caritativo*, 1976) 246
- Ēterā (*On the Air*, 1991) 117, 127, 247
- Ēzeļa ādā (*Peau d'âne*, 1970) 229, 249
- F.A.L.L.S. (*The Falls*, 1980) 247
- Fanija un Aleksandrs (*Fanny och Alexander*, 1982) 214
- Fargo (*Fargo*, 1996) 95, 96, 98, 99, 101, 102, 247
- Fēlikss (*Felix*, 1987) 233, 249
- Felīcijas ceļojums (*Felicia's Journey*, 1999) 57, 58, 60, 246
- Filadelfija (*Philadelphia*, 1993) 154
- Filadelfijas stāsts (*Philadelphia story*, 1940) 121
- Filips filmā (*Philip on Film*, 2001) 61, 246
- Flagpole Special (1998) 246
- Fotopaliēnājums (*Blow-up*, 1966) 66, 156, 210–213, 249
- Frankenvinjūs (*Frankenweenie*, 1984) 37, 38, 246
- Gadadienas (*Jahrestage*, 2000) 233, 249
- Gadjūms pie jūras (*A Scene at the Sea*, 1991) 87, 90, 247
- Gads ar trīspadsmit mēnešiem (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) 165
- Gaišais neprāts (*Heller Wahn*, 1983) 233, 249
- Garīgais balsis (*Духовные голоса / Spiritual Voices*, 1995) 248
- Gilda (*Gilda*, 1946) 128, 130, 162
- Glāb un sargā (*Спаси и сохрани / Save and Protect*, 1989) 185, 248
- Gredzenu pavēlnieks (*The Lord of the Rings*, 2001) 234
- Grēksūdze (*Повинность / Confession*, 1998)
- Gūlas skaitīšana (*Goole by Numbers*, 1976) 246
- Gultas ainas (*Scenes de lit / Bedroom Scenes*, 1997) 153, 248
- Ģimeni vērojot (*Family Viewing*, 1987) 57, 58, 246
- Hadsakera pilnvarnieks (*The Hudsucker Proxy*, 1994) 95, 97, 100, 247
- Hamlets (*Hamlet*, 1996) 237, 239, 249
- Hamlets dodas biznesā (*Hamlet Goes Business*, 1987) 79, 247
- Himenoptero (1991) 246
- H ir kā māja (*H is for House*, 1978) 247
- Hrustaļov, mašīnu! (*Хрустальев, машину!*, 1998) 186
- Huberta Bala rokaspiediens (*Hubert Bals Handshake*, 1989) 246
- Idioti (*Idioterne*, 1998) 195–198, 200, 201, 203, 205, 248
- Iekāres likums (*La ley del deseo / Law of Desire*, 1987) 9, 10, 11, 246
- Iemīļiējis Šekspīrs (*Shakespeare in Love*, 1999) 134, 137, 144
- Ik dienas – nepatīkšanas (*Trouble Every Day*, 2001) 154
- Ilgais klusums (*Il lungo silenzio*, 1993) 233, 249
- Indoķīna (*Indochine*, 1992) 229, 249
- Intervāli (*Intervals*, 1969) 247
- Intimitāte (*L'intimité / Intimacy*, 2000) 154
- Intonācijas paraugs (*Пример интонации / An Example Of Intonation*, 1991) 248
- Ipaši Howards (*Howard in Particular*, 1979) 246
- Irnieks (*The Tenant*, 1976) 167, 173, 248
- Īsie un sprogainie (*The Short and Curly*, 1987) 247
- Istabās : 26 vannas istabas (*Inside Rooms: 26 Bathrooms*, 1985) 246
- Istabenes dienasgrāmata (*Le journal d'une femme de chambre / Diary of a Chambermaid*, 1964) 162, 163
- Itāļu mašīna (*The Italian Machine*, 1976) 247
- Itāļu valoda iesācējiem (*Italian For Beginners*, 2001) 197, 201
- Jaunā pasaule (*The New World*, 1982) 47, 48, 246
- Juha (*Juha*, 1998) 79, 84, 247
- Jūtu impērija (*Empire of the Senses*, 1976) 89
- Kabirijas naktis (*Le notti di Cabiria*, 1957) 83
- Kad eņģeļi krit (*Gdy spadaja anioły / When Angels Fall*, 1959) 168, 248
- Kādas milas hronika (*Cronaca di un amore / Story of a Love Affair*, 1950) 210, 213, 249
- Kafija un cigaretetes (*Coffee and Cigarettes II*, 1986) 30, 47, 246
- Kafija un cigaretetes (*Coffee and Cigarettes*, 1986) 30, 47, 246
- Kafija un cigaretetes (*Coffee and Cigarettes III*, 1993) 30, 47, 48, 49, 246
- Kailā maltīte (*Naked Lunch*, 1991) 58, 105, 106, 110–112, 247
- Kailais (*Naked*, 1993) 133–136, 139, 247
- Kaisles impērija (*Empire of Passion*, 1978) 89
- Kaislība (*En Passion / The Passion / The Passion of Anna*, 1969) 219, 223, 249
- Kaislību labirints (*Laberinto de pasiones / Labyrinth of Passion*, 1982) 9, 11, 246
- Kājām gaisā (*Topsy-Turvy*, 1999) 133, 137, 247
- Kaktā (*In the Corner*, 1985) 246
- Kakis uz nokaitēta skārda jumta (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) 10
- Kalendārs (*Calendar*, 1993) 57, 61, 246
- Kalmaras savienība (*Calmar Union*, 1985) 79, 247
- Kalnu un ieleju zeme (*The Hi-Lo Country*, 1998) 136
- Kamera (*Camera*, 2000) 247
- Kāpnes, Ženēva (*Stairs, Geneva*, 1995) 246
- Kapteiņa Korelli mandolīna (*Captain Corelli's Mandolin*, 2001) 134
- Karaliene Margo (*La Reine Margot*, 1994) 154
- Karalis ir dzīvs (*King is Alive*, 2000) 197, 201
- Karavīra sapnis (*Солдатский сон / Soldiers Dream*, 1995) 248
- Karjeras meičas (*Career Girls*, 1997) 133, 137, 247
- Kasablanka (*Casablanca*, 1941) 70, 76, 110
- Katarinas Blūmas zaudētais gods (*Verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975) 230, 232, 233, 249
- Kauns (*Skamme / Shame*, 1968) 219, 246
- Kika (*Kika*, 1993) 9, 12, 13, 69, 246
- Kikudziro (*Kikujiro*, 1999) 87, 88, 90, 91, 93, 247
- Klaviers (*The Piano*, 1993) 142, 143
- Klavierskolotāja (*La Pianiste*, 2001) 180–182, 242, 244, 245, 249
- Kliedzieni un čuksti (*Viskningar och rop / Cries and Whispers*, 1972) 219, 249
- Kliedziens (*Il grido / The Cry*, 1957) 210, 213, 249
- Klusās lappuses (*Тихие страницы / Whispering Pages*, 1993) 185, 248
- Ko? (*What?*, 1973) 167, 248
- Koks (*Tree*, 1966) 247
- Komponista nāve (*The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama*, 1999) 73, 246
- Komunālais departaments (*Nettezza urbana; N.U.*, 1948) 249
- Kovbojs un francūzis (*The Cowboy and the Frenchman*, 1988) 247
- Krapa pēdējais ieraksts (*Krapps Last Tape*, 2000) 57, 61, 246

- Krēslas zona (*The Twilight Zone*, 1985) 246
 Krievijas eļēģija (*Простая элегия / Elegy from Russia*, 1992) 248
 Krievu šķirsts (*Русский ковчег / Russian Ark*, 2002) 185, 186, 188, 189, 248
 Kriminālie mīļākie (*Les amants criminels / Criminal Lovers*, 1998) 153, 155, 158, 159, 248
 Kristas Klāges otrā atmoda (*Das Zweite Erwachen der Christa Klages*, 1978) 232, 233, 249
 Kristīne Lavransa meita (*Kristin Lavrandatter*, 1995) 217, 219, 249
 Kurš ir kurš (*Who's Who*, 1979) 247
 Ķīna (*China*, 1972) 213, 249
 Ķīniešu kvartāls (*Chinatown*, 1974) 167, 170, 173, 248
 Labas ziņas: Par kolportieriem, beigtiem suņiem un citiem vīniešiem (*Good News: Von Kolportieren, toten Hunden und anderen Wienern*, 1990) 179, 248
 Laime (*Happiness*, 1998) 33
 Lampa (*Lampa*, 1959) 248
 Lauības dzīves ainas (*Scener ur ett aktenskap / Scenes From a Marriage*, 1973) 216, 219, 220, 223, 249
 Ledus vētra (*The Ice Storm*, 1997) 134
 Leģenda par jātnieku bez galvas (*Sleepy Hollow*, 1999) 37, 39, 43–45, 246
 Lēdijas portrets (*The Portrait of a Lady*, 1996) 142
 Leģenda par Narajamu (*Ballad of Narayama*, 1983) 88
 Lelles (*Dolls*, 2002) 87, 92
 Leons (*Leon*, 1994) 154
 Lielais Lebovskis (*The Big Lebowski*, 1998) 95, 99–102, 247
 Lielais pārkāpums (*Gross Misconduct*, 1992) 246
 Lielceļa sabiedrība (*Highway Society*, 2000) 81
 Lietu stāvoklis (*Stand der Dinge*, 1982) 48
 Lidzinieki (*Dead Ringers*, 1988) 105, 106, 109, 110, 247
 Limjērs un kompānija (*Lumière and Company*, 1995) 247, 249
 Logi (*Windows*, 1975) 247
 Lomas ar tekstu (*Speaking Parts*, 1989) 57, 246
 Look 84 (1984) 179, 248
 Losandželosa bez kartes (*L.A. Without a Map*, 2001) 81, 82
 Ļeņingradas kovboji satiek Mozu (*Leningrad Cowboys Meet Moses*, 1994) 79, 80, 247
 Ļeņingradas kovboji dodas uz Ameriku (*Leningrad Cowboys Go America*, 1989) 79, 80, 247
 Ļeņingradas retrospekcija (*Ленинградская ретроспектива (1957–1990) / A Retrospection of Leningrad*, (1957–1990)) 248
 Magnolija (*Magnolia*, 1999) 29, 30, 32–35, 246
 Maigā āda (*La Peau douce*, 1964) 83, 226
 Maigi (*нежно / dolce*, 1999) 248
 Mājas, mīļās mājas (*Home Sweet Home*, 1982) 247
 Makbets (*Macbeth*, 1971) 167, 173, 248
 Makonas bērns (*The Baby of Macon*, 1993) 65, 67, 69, 70, 246
 Maksis, mana mīla (*Max, mon amour*, 1986) 160
 Malholandas ceļš (*Mulholland Drive*, 2001) 117, 118, 121, 125, 127–131, 247
 Maltas vanags (*The Maltese Falcon*, 1941) 173
 Mana noslēpuma zieds (*La flor de mi secreto / The Flower of My Secret*, 1995) 9, 12, 14, 246
 Mans iemīlotākais gadalaiks (*Ma saison préférée*, 1993) 229, 249
 Māntīcība (*Superstizione / Superstition*, 1949) 249
 Marakešas ekspresis (*Marrakech Express*, 1998) 239, 249
 Marats–Sads (*Marat–Sade*, 1964) 134
 Marija (*Мария / Maria (Peasant Elegy)* 1978–1988) 248
 Marss uzbrūk! (*Mars Attacks!*, 1996) 37, 42, 43, 246
 Matadors (*Matador*, 1986) 9, 11, 13, 246
 Māte un dēls (*Мать и сын / Mother and Son*, 1996) 185, 248
 Māsa jeb Laimes balanss (*Schwester oder die Balance des Glücks*, 1979) 233, 249
 Maskavas eļēģija (*Московская элегия / Moscow Elegy*, 1986–1988) 186, 248
 Matrikss (*Matrix*, 1999) 24
 Mazā nāve (*La petite mort / A Little Death*, 1995) 153, 155–157, 248
 M.Butterfly (1993) 105, 111, 247
 Mēdeja (*Medea*, 1987) 248
 Mehāniskais apelsīns (*Clockwork Orange*, 1971) 107, 108
 Meitenes baltā (*Ragazze in bianco*, 1949) 249
 Meklējot neko (*Looking for Nothing*, 1988) 246
 Melu krēsls (*The Lie Chair*, 1975) 247
 Memento (2001) 20
 Mēness (*Luna*, 1995) 246
 Mente – svētlaimīgā (*Menthe – la bienheureuse*, 1979) 195, 248
 Mežonīgās nakts (*Les nuits fauves*, 1992) 154, 155
 Mežonīgie sirdī (*Wild at Heart*, 1990) 117, 118, 125–128, 247
 Mifunes pēdējā dziesma. Dogma 3 (*Mifunes sidste sang – Dogme 3*, 1999) 197, 201
 Milas skurbulis (*Punch–Drunk Love*, 2002) 29, 30, 35, 246
 Mijākā (*Ålskarinnan / The Mistress*, 1962) 222
 Mīlestība (*Love*, 1982) 219, 249
 Mīlestība pilsētā (*Amore in citta / Love in the City*, 1953) 210, 213, 249
 Mīlestības meli (*L'Amorosa menzogna / Loving Lie*, 1949) 249
 Milētāji no Jaunā tilta (*Les amants de Pont Neuf*, 1991) 154
 Millera krustceļi (*Miller's Crossing*, 1990) 95, 97, 99, 102, 247
 M ir cilvēkam, mūzikai, Mocartam (*M is for Man, Music, Mozart*, 1991) 246
 Mironis (*Dead Man*, 1995) 39, 47–52, 55, 200, 246
 Mirusi zona (*The Dead Zone*, 1983) 105, 108, 247
 Misisipi sirēna (*La sirène du Mississippi*, 1969) 229, 249
 Modeles (*Models*, 1998) 179, 180, 248
 Molohs (*Молох / Moloch*, 1999) 102, 185–188, 190, 192, 248
 Monreālas sektets (*Montreal vu par. / Montreal Sextet*, 1991) 246
 Mūlenrūža (*Moulin Rouge!*, 2001) 35, 83, 137, 141–144, 146–149, 247
 Murgs pirms Ziemassvētkiem (*The Nightmare Before Christmas*, 1993) 40
 Muša (*The Fly*, 1986) 105, 108, 109, 247
 Muša (*The Fly*, 1958) 109
 Mūsu sapņu ziema (*Winter of Our Dreams*, 1981) 145
 Mūzikas skaņas (*The Sound of Music*, 1965) 62, 205
 Mūžīgās brīvdienas (*Permanent Vacation*, 1982) 47, 48, 49, 246
 Nācija pret Leriju Flintu (*The People vs. Larry Flynt*, 1996) 32
 Nakts (*La Notte / The Night*, 1960) 210, 211, 213, 249
 Nakts portjē (*Il Portiere di notte / The Night Porter* 1974) 89, 160
 Nakts radījums (*Nightbreed*, 1989) 109
 Nakts uz zemes (*Night on Earth*, 1991) 47, 48, 49, 50, 54, 246
 Nazis ūdenī (*Nóz w wodzie / Knife in the Water*, 1962) 167–169, 171, 175, 248
 Nākotnes noziegumi (*Crimes of the Future*, 1970) 105, 107, 247
 Nāve un jaunava (*Death and the Maiden*, 1994) 167, 175, 248
 Nāve uz ceļa (*Muerte en la carretera*, 1976) 246
 Nāve Sēnā (*Death in the Seine*, 1988) 246
 Nāves skūpstis (*Kiss of Death*, 1977) 247
 Neatkarības diena (*Independence Day*, 1996) 43
 Neprāts (*Frantic*, 1988) 167, 173, 248
 Netirās dejas (*Dirty Dancing*, 1987) 146
 Neuzticīgie (*Trolosa / Faithless*, 2000) 215, 216, 218–220, 249
 Nikita (*Nikita*, 1990) 154
 Nikuja lielais piedzīvojums, (*Pee-wee's Big Adventure*, 1985) 37, 38, 246
 No elles (*From Hell*, 2001) 122
 Noktirne (*Nocturne*, 1980/1981) 198, 248
 Nomirt no mīlestības (*Mourir d'aimer*, 1970) 245, 249
 No novadcaurules (*From the Drain*, 1967) 106, 247
 Noslēpumi un meli (*Secrets and Lies*, 1996) 133–137, 139, 198, 247
 Nosferatu (*Nosferatu*, 1922) 171
 Noslēpumu vilciens (*Mystery Train*, 1989) 47–49, 51, 54, 246
 Notikumi Aizkaukāzā (*К событиям в Закавказье / To the Events in Transcaucasia*, 1990) 248
 Nozieguma elements (*The Element of Crime / Forbrydelsens element*, 1984) 195, 248
 Nozieguma ģeonealoģijas (*Généalogies d'un crime*, 1996) 229, 249
 Nozieguma mēģinājums (*Essayo de un crimen*, 1955) 12
 Noziegums un sods (*Crime and Punishment*, 1893) 79, 247
 Nožēlojamie (*Les Misérables*, 1995) 242, 245, 249
 Obervaldes noslēpums (*The Mystery of Oberwald*, 1980) 211, 213, 249
 Oņegins (*Onegin*, 1999) 113
 Orhideju dārznieks (*Orchidegartneren*, 1977) 195, 248
 Otrais loks (*Круж второй / The Second Circle*, 1990) 185, 186, 248
 Paaudze (*Pokolienie*, 1955) 168
 Pacietības darbs (*Терпение труд / Patience Labour*, 1985–1987) 248
 Padomju eļēģija (*Советская элегия / Soviet Elegy*, 1989) 186, 248
 Pagājušajā gadā Marienbādē (*Last Year at Marienbad*, 1961) 67
 Pamatinstinkts (*Basic Instinct*, 1992) 113
 Pārceļšanās (*Transfer*, 1966) 106, 247
 Par desmit minūtēm vecāks (*Ten Minutes Older*, 1978) 53
 Par desmit minūtēm vecāks (*Ten Minutes Older*, 2002) 47, 53, 85
 Par desmit minūtēm vecāks. Int. Treileris. Nakts (*Ten Minutes Older Int. Trailer. Night*, 2002) 47, 53, 246
 Par desmit minūtēm vecāks. Suniem nav elles (*Ten Minutes Older. Dogs Have no Hell*, 2002) 79, 85, 247
 Pareizā darbība (*Action verite / Truth or Dare*, 1994) 153, 248
 Parīze, Teksasa (*Paris, Texas*, 1984) 51, 232
 Parīziete (*A Woman of Paris*, 1923) 83
 Par ko man tas viss?! (*Qué he hecho yo para merecer esto?! / What Have I Done to Deserve This?!*, 1984) 9, 11, 12, 246
 Par visām šīm sievietēm (*För att inte tala om alla dessa kvinnor / All These Women/Now About These Women*, 1964) 223, 249
 Pastaiga caur H: Ornitologa reinkarnācija (*A Walk through H: The Reincarnation of an Ornithologist*, 1978) 247
 Pastnieks vienmēr zvana divreiz (*The Postman Always Rings Twice*, 1946/1981) 102
 Pa to laiku (*Meantime*, 1981) 247
 Pavārs, zaglis, viņa sieva un viņas mīļākais (*The Cook, the Thief, His Wife And Her Lover*, 1989) 65–67, 69, 72, 74, 246
 Pēc izlaiduma ar tēvu (*After Grad With Dad*, 1980) 246
 Pēc piecdesmit vīrieši skūpstās savādāk (*Mit fünfzig küssen Männer anders*, 1998) 179, 233, 249
 Pēdējā detaļa (*Den sidste detalje*, 1981) 248
 Pēdējais metro (*Le dernier métro*, 1980) 229, 249
 Pēdējais pagrieziena (*The Final Twist*, 1987)
 Pēdējais tango Parīzē (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) 175
 Pēdējie istie vīrieši (*Die letzten Männer*, 1995) 179, 181, 248
 Pepija, Lusija, Boma (*Pepi, Luci, Bom*, 1980) 9, 11, 246
 Perējums (*The Brood*, 1979) 105, 107, 247
 Persona (*Persona*, 1966) 215, 219, 220, 223, 249
 Pērtiķu planēta (*Planet of the Apes*, 2001) 37, 44, 45, 246
 Pēterburgas dienasgrāmata (*Петербургский дневник. Квартира Козинцева / The Petersburg Diary, Kosintsev's Flat*, 1998) 248
 Pēterburgas dienasgrāmata (*Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому / The Petersburg Diary, Inauguration Of A Monument to Dostoevsky*, 1997) 248
 Pēterburgas eļēģija (*Петербургская элегия / Petersburg Elegy*, 1990) 248
 Pianists (*The Pianist*, 2002) 80, 167, 168, 174–177, 248
 Pieaugušie (*Grown-Ups*, 1980) 247
 Piecināšu filmas (*The Five Minute Films*, 1982) 247
 Piedzīvojums (*L'Avventura / The Adventure*, 1960) 210, 213, 249
 Piektais elements (*Le cinquième élément / The Fifth Element*, 1997) 154
 Piektdiena, trīspadsmitais (*Friday, The 13th*, 1987) 246, 247
 Piemiņa (*Homenaje*, 1975) 246
 Pieskāriens (*Beroringen / The Touch*, 1971) 220, 223, 249
 Pilsonis Keins (*Citizen Kane*, 1941) 42
 Pipšovs (*Peep Show*, 1981) 246
 Pirāti (*Pirates*, 1986) 167, 173, 248
 Plauka (*La Gifle*, 1974) 245, 249
 Po upes laudis (*Gente del Po / People of the Po River*, 1943) 249
 Pola X (*Pola X*, 1999) 225, 227, 229, 249
 Politiska filma (*Film politico*, 1974) 246
 Prāgas students (*Der Student von Prag*, 1913) 24
 Prāts un jūtīgums (*Sense and Sensibility*, 1995) 134, 234, 238, 239, 249
 Priecīgus Ziemassvētkus, mister Lorens! (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983) 88–90
 Privātās grēksūdzes (*Enskilda samta / Private Confessions*, 1996) 219, 249
 Profesija – reportieris (*Profession: reporter*, 1975) 211, 213, 249

- Prospero grāmatas (*Prospero's Books*, 1991) 65-67, 69, 70, 73-76, 246
- Psiho (*Psycho*, 1960) 61
- Rasjoms (Rashomon, 1950) 53, 55, 88
- Raudu spēle (*The Crying Game*, 1992) 111
- Rebeka (*Rebecca*, 1940) 10, 26, 27
- Redzēt jūru (*Regarde la mer / See the Sea*, 1996) 153, 155-157, 160, 248
- Regina Versus Logan (1994) 247
- Regina Versus Horvath (1990) 247
- Rekonstruētais Tomass (*Thomas Reconstitue / Reconstructed Thomas*, 1992) 153, 248
- Resnais un kārnais (*Gruby i chudy / The Fat and the Lean*, 1961) 168, 248
- Revolūcija (*Revolution*, 1967) 247
- Riebums (*Repulsion*, 1965) 167, 169-171, 173, 225, 227, 229, 248, 249
- Ritas leģendas (*The Legends of Rita*, 1999) 230
- Robērs. Laimīga dzīve (Робер. Счастливая жизнь / Hubert Robert. A Fortunate Life, 1996) 248
- Rokijs VI (*Rocky VI*, 1986) 247
- Roko un viņa brāļi (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) 210, 241, 244, 245, 249
- Roma (*Roma, 12 registri per 12 citta*, 1998) 249
- Roma - Montevideo (*Roma-Montevideo*, 1948) 249
- Romance (*Romance*, 1999) 154, 158
- Romeo un Džuljeta (*Romeo and Juliet*, 1996) 141-146, 148-151, 247
- Rosa: La Monnaie de Munt (1992) 246
- Roseta (*Rosetta*, 1999) 106
- Rošoras meitenes (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967) 202, 225, 226, 229, 249
- Roza Luksemburga (*Roza Luxemburg*, 1986) 233, 249
- Roze starp mums (*Une Rose Entre Nous / A Rose Between Us*, 1993) 153, 248
- Rozmarijas bērns (*Rosemary's Baby*, 1968) 167, 168, 171-173, 248
- Rudens sonāte (*Höstsonaten / Autumn Sonata*, 1978) 12, 218, 219, 249
- Rūgtais mēness (*Bitter Moon*, 1992) 167, 175, 248
- Runā ar viņu (*Habla con ella / Talk to Her*, 2002) 9, 11, 14-16, 246
- Sabiedrība bez aizspriedumiem (*The Permissive Society*, 1975) 247
- Saimas žests (*The Saimaa Gesture*, 1981) 79, 81, 247
- Saldā dzīve (*La dolce vita*, 1960) 210
- Saldumiņš (*Honey Baby*, 2002) 81
- Salome (*Salomé*, 1978) 246
- Sanseta bulvāris (*Sunset Blvd.*, 1950) 122
- Sāpīgā nejutība (*Скорбное безчувствие / Painful Indifference*, 1983) 185, 248
- Sarkanais sorgo (*Red Sorghum*, 1987) 88
- Sarkanais tuksnesis (Il deserto rosa / Red Desert, 1964) 213, 249
- Sasien mani! Aisien mani! (*Atame! / Tie Me Up! Tie Me Down!*, 1990) 9, 13, 246
- Saspicijēt ausis (*Prick Up Your Ears*, 1987) 136
- Sātana acs (*Djavalens oga / The Devil's Eye*, 1960) 223, 249
- Sātana izdzinējs (*The Exorcist*, 1973) 27, 172, 175
- Satirikons (*Satyricon*, 1969) 150
- Saules nogurdinātie (*Утомленные солнцем*, 1994) 186
- Savādnieki maijā (*Nuts in May*, 1976) 247
- Seja (*Ansiktet / The Face*, 1958) 220, 223, 249
- Sekss atnāk, sekss aiziet (*Sexo va, sexo viene*, 1977) 10, 246
- Sentimenta nāve (*Death of Sentiment*, 1062) 247
- Septiņi gadi Tibetā (*Seven Years in Tibet*, 1997) 135
- Septiņi spieķi, viens uzvalks (*Sette canne, un vestito*, 1949) 249
- Septītais zīmogs (*Det sjunde inseglet / The Seventh Seal*, 1957) 220, 223, 249
- Sērkočiņu fabrikas meitene (*The Match Factory Girl*, 1990) 79, 82, 83, 247
- Sestā sajūta (*Sixth Sense*, 1999) 27
- Seši cilvēki saslimst (*Six Men Getting Sick*, 1967) 117, 119, 120, 247
- Sibirijas bārdzinis (*Сибирский цирюльник*, 1998) 186
- Sidnijs (*Sydney / Hard Eight*, 1996) 29-31, 35, 246
- Sieviete sarkanos zābakos (*La femme aux bottes rouges*, 1974) 229, 249
- Sievietes (*The Women*, 1939) 160
- Sievietes identifikācija (*Identification of a Woman*, 1982) 211, 213, 249
- Sievietes trīs sejas (*Il Tre volti / Three Faces of a Woman*, 1965) 213, 249
- Sievietes uz nervu sabrukuma robežas (*Mujeres al borde de un ataque de nervios; Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988) 9, 11, 12, 21, 246
- Sitiens pret sitienu (*Knock for Knock*, 1976)
- Sitkoms (*Sitcom*, 1997) 153, 155-158, 164, 248
- Sikā balss (*Little Voice*, 1999) 135
- Skaistā nākotne (*The Sweet Hereafter*, 1997) 57, 59, 60, 61, 246
- Skeneri (*Scanners*, 1981) 105, 107, 247
- Skrejošie mākoņi (*Drifting Clouds*, 1996) 79, 82, 247
- Slepenie ieroči (*Secret Weapons*, 1972) 247
- Slepkava (*Morderstwo / A Murderer*, 1957) 248
- Sliktās asinis (*Mauvais sang*, 1986) 154
- Slikoņu skaitīšana (*Drowning by Numbers*, 1988) 65, 66, 69, 73, 76, 247
- Smags darbs (*Hard Labour*, 1973) 247
- Smaidīņš (*Uśmiech zebiczny / Teeth Smile*, 1957) 247
- Sodomas gals (*La caída de Sódoma*, 1975) 11, 246
- Sofija (*Sofie / Sophie*, 1992) 219, 249
- Sonāte Hitleram (*Соната / Sonata For Hitler*, 1979-1989) 248
- Sonāte altam (*Альтовая соната. Дмитрий Шостакович / Sonata For Viola. Dmitri Shostakovich*, 1981) 248
- Sonatine (*Sonatine*, 1993) 87, 89, 90, 247
- Spēlēsīmies (*Rozbijemy zabawę*, 1957) 248
- Spilvēngāmata (*The Pillow Book*, 1996) 65, 69, 70, 71, 73-75, 246
- Spoku suns: Samuraja ceļš (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) 47-49, 51-55, 246
- Stalkers (*Сталкер*, 1979) 193
- Stereo (*Stereo*, 1969) 105, 107, 247
- Streita stāsts (*The Straight Story*, 1999) 92, 117, 118, 125, 128, 131, 247
- Strupceļš (*Cul-de-sac*, 1966) 167, 170, 171, 248
- Suņadienas (*Hundstage*, 2001) 179-183, 248
- Suņiem nav elles (*Dogs Have no Hell*, 2002) 79, 85
- Svešie 4 (*Alien 4*, 1997) 114
- Svētie dūmi (*Holy Smoke*, 1999) 142, 234, 237, 239, 249
- Svina laiks (*Die Bleierne Zeit*, 1981) 230, 233, 249
- Svinības (*Festen*, 1998) 157, 158, 197, 200, 201
- Šerbūras lietussargi (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) 202, 225, 226, 229, 249
- Šie zābaki (*These Boots*, 1991) 247
- Šis neskaidrais iekāres objekts (*That Obscure Object of Desire*, 1977) 22, 25
- Šī brīnišķīgā dzīve (*It's a Wonderful Life*, 1946) 85
- Šķelot viļņus (*Breaking the Waves*, 1996) 35, 51, 136, 195, 196, 198-203, 205, 248
- Šjakstoties (*Making a Splash*, 1984) 246
- Tabu (*Taboo / Gohatto*, 1999) 52, 89
- Tāļā ir neziņa (*Oltre l'oblio*, 1948) 249
- Talantīgais misters Riplijs (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) 134
- Talses Luperas ceļasomas (*The Tulse Luper Suitcases*, 2003) 65, 67, 73 246
- Tās bija dieniņas (*Those Were the Days*, 1991) 247
- Terēze Rakēna (*Thérèse Raquin*, 2001) 239, 249
- Tesa (*Tess*, 1979) 167, 173, 248
- Thru the Wire (1987) 247
- Tigrero: Filma, kas netapa (*Tigrero: A Film That Was Never Made*, 1994) 82
- Tikai asinis (*Blood Simple*, 1984) 95, 96, 99, 102, 247
- Tilts (*Bridge*, 1997) 246
- Titāniks (*Titanic*, 1997) 234, 237, 239, 249
- Totālā atmiņa (*Total Recall*, 1990) 108
- Totālais balalaiku šovs (*Total Balalaika Show*, 1993) 79, 80, 247
- Trainspotting (1996) 111, 136
- Trakais... trakais... trakākais Tims! (*Folle... folle... fölleme Tim!*, 1978) 246
- Trakie suņi (*Reservoir Dogs*, 1992) 88, 126
- Trakums (*Rabid*, 1977) 105, 107, 247
- Trīs istabas Manhetēnā (*Trois chambres à Manhattan*, 1965) 245, 249
- Trīspadsmit pie galda (*Treize à table*, 1956) 245, 249
- Tristana (*Tristana*, 1970) 225
- Tuksneša karalienes Priscillas piedzīvojumi (*The Adventures of Priscilla: Queen of the Desert*, 1994) 142, 143
- Tumšā sezona (*Dark Season*, 1991) 239, 249
- Tumšās dienas (*Dunkle Tage*, 1999) 233, 249
- Tumšie ieradumi (*Entre tinieblas / Dark Habits*, 1983) 9, 246
- Tuvākais radnieks (*Next of Kin*, 1984) 57, 58, 246
- TV Dante: Inferno I-VIII (*A TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989) 246
- Tvinpika (*Twin Peaks*, 1989) 99, 117, 118, 121, 123-126, 198, 247
- Tvinpika: Uguns seko man (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992) 117, 118, 126, 127, 247
- Ūdens (*Water*, 1975) 247
- Ūdensgruži (*Water Wrackets*, 1975) 246
- Ūdens pilieni uz nokaitētiem akmeņiem (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes / Water Drops On Burning Rocks*, 1999) 153, 156, 158, 159, 161, 164, 165, 247
- Uguņošana (*Hana-bi*, 1997) 87, 89-91, 93 247
- Un nekā vairāk (И ничего больше / And Nothing More, 1982-1987) 248
- Upuris (*The Victim*, 1975) 247
- Uz dzīves sliekšņa (*Nara livet / Brink of Life/ So Close To Life*, 1958) 223, 249
- Uzmani savu lakatiņu, Tatjana (*Take Care of Your Scarf, Tatjana*, 1994) 79, 247
- Uzvarētie (*I Vinti; The Vanquished*, 1953) 210, 213, 249
- Vaiņu vaiģā (*Ansikte mot ansikte / Face to Face*, 1976) 218, 219, 249
- Vakara upurēšana (Жертва вечерняя / Evening Sacrifice, 1984-1987) 248
- Valstība I (*The Kingdom I / Riget I*, 1994) 198, 248
- Valstība II (*The Kingdom II / Riget II*, 1997) 198, 248
- Vāndoma laukums (*Place Vendôme*, 1998) 227, 229, 249
- Vanīļas debesis (*Vanilla Sky*, 2001)
- Vārīšanās punkts (*Boiling Point*, 1990) 87, 90, 247
- Vasaras kleita (*Une robe d'été / A Summer Dress*, 1995) 153, 156, 248
- Vasaras nakts smaidi (*Sommarnattens leende / Smiles of a Summer Night*, 1955) 220, 223, 249
- Vecmāmiņa (*Grandmother*, 1970) 117, 118, 120, 121, 247
- Vecmeita (*La vieille fille*, 1971) 245, 249
- Velosipēds (*Rower / Bicycle*, 1955) 248
- Vertigo (*Vertigo*, 1958) 23, 24
- Vertikālās filmas rimieks (*Vertical Features Remake*, 1978) 247
- Vērsis (Тенец / Taurus, 2000) 102, 185, 186, 188, 248
- Vēsi brīži (*Bleak Moments*, 1971) 133, 134, 247
- Vēstures sajūta (*A Sense of History*, 1992) 247
- Videoodroms (*Videoodrome*, 1983) 105, 107, 108, 112, 247
- Viesnīcas istaba (*Hotel Room*, 1992) 247
- Vienkārši elēģija (*Простая элегия / A Simple Elegy*, 1990) 248
- Viktors (*Victor*, 1992) 153, 248
- Vilciens (*Train*, 1966) 247
- Vilku stunda (*Vargtimmen / Hour of the Wolf*, 1968) 249
- Vinsents (*Vincent*, 1982) 37, 38, 246
- Vīriēši: Kasiļību rotallaukums (*Men: A Passion Playground*, 1985) 246
- Vīri melnā I, II (*Men in Black I, 1997, Men in Black II*, 2002) 96
- Viss par levu (*All About Eve*, 1950) 14
- Viss par manu māti (*Todo sobre mi madre / All About My Mother*, 1999) 9, 10, 12-14, 16, 21, 246
- Visu vai neko (*All or Nothing*, 2002) 133, 137-139, 247
- Zabriskie Point (1970) 158, 211-213, 249
- Zandra Roudsa (*Zandra Rhodes*, 1979) 247
- Zemeņu lauks (*Smultronstallet / Wild Strawberries*, 1957) 220, 222, 223, 249
- Zem smiltīm (*Sous le sable / Under the Sand*, 2000) 153, 154, 156, 158-161, 163, 247
- Zēns satiek meiteni (*Boy Meets Girl*, 1984) 154
- Zidītāji (*Ssaki / Mammals*, 1962) 168, 248
- Ziemas bērns (*Winterkind*, 1997) 233, 249
- Zilais samts (*Blue Velvet*, 1986) 39, 99, 108, 117-119, 123-126, 181, 247
- Zilbārdis (*Blaubart*, 1984) 233
- Ziloncilvēks (*The Elephant Man*, 1980) 109, 117, 120, 122-124, 131, 247
- Zils (*Blue*, 1993) 136
- Zimētāja kontrakts (*The Draughtsman's Contract*, 1982) 65-67, 75, 247
- Zirga gads (*Year of the Horse*, 1997) 47, 48, 246
- Zirnēklis (*Spider*, 2002) 105, 106, 113-115, 247
- Zobs pret zobu (*Knock for Knock*, 1976) 247
- Z un divas nulles (*A Zed & Two Noughts*, 1985) 65, 66, 69, 247
- Zutis (*The Eel*, 1997) 88
- Žannas d'Arkas ciešanas (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) 202, 203
- Žospēna skaidrojums (*Jospin s'éclairie / Get clearer with Jospin*, 1995) 248

25

**OBLIGĀTAIS
EKSEMPLĀRS**

8-

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0302051941



DITA RIETUMA

Pēc Maskavas Kinematogrāfijas institūta beigšanas 1992. gadā strādā laikrakstā "Diena" par redaktori, nodarbojas ar aktuālo kinokritiku.

Publicējas Latvijas presē kopš 1987. gada, sadarbojas ar LTV kopš 1992. gada.

Lasījusi kinovēstures kursu Latvijas Universitātē un Latvijas Kultūras akadēmijā.

Bijusi vairāku starptautisku kinofestivālu žūrijās (Stokholmā, Salonikos, Roterdamā).

Starptautiskās kinokritiķu organizācijas *FIPRESCI* pārstāvniecības dibinātāja Latvijā.

PLANĒTA ne HOLIVUDA

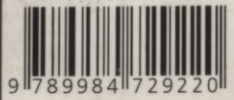
Šī ir grāmata par īpašu 20. gadsimta nogales kultūras fenomenu – to pasaules kino kontinentu, kur komerciāls aprēķins un mākslas neiestaigāto taku atklāšanas prieks iet roku rokā.

Par režisoriem, kas nosaka kino modi, par kinobiznesa zvaigznēm un neatkarīgajiem kulta personāžiem – režisoriem, aktieriem, kurus autore pati iepazinusi nozīmīgajos Kannu un Berlīnes kinofestivālos.

Kaislīgi un vienlaikus kompetenti radīts rakstu krājums – personību mozaika – būs noderīgs informācijas un pārdomu avots visiem, kas seko pasaules kinoprocesam ne tikai kā Holivudas kinopopkorna patērētāji.

NORMUNDS NAUMANIS, "DIENA"

I SBN 9984-729-22-2



9 789984 729220