

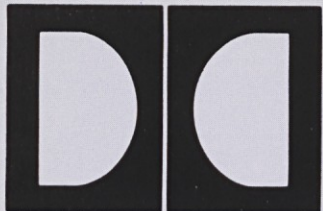
EVRA N

REVILJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

VOL. 18
LETNIK XXX
MAJ
JUNIJ
1993
300 SIT

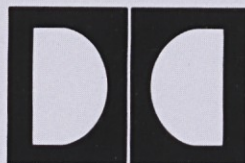
CANNES
'93





DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES



DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES



DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES



DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES



DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES



DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES



DOLBY STEREO

IN SELECTED THEATRES

*Doslej ste ta znak
le videli.
Odslej ga lahko
tudi slišite!*

DOLBY STEREO je sistem za redukcijo šuma na magnetnem zapisu. Razvili so ga strokovnjaki *Dolby Laboratories Inc.*, ki strogo nadzirajo sleherni izdelek s to zaščitno znamko. Ustrezati mora namreč najvišjim standardom snemanja in reprodukcije zvoka.

Najbližji in hkrati najcenejši pooblaščen studio *Dolby Laboratories Inc.* je **MAFILM AUDIO LTD.** v Budimpešti.

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

maj—junij 93 (št. 5—6) / vol. 18 / letnik XXX /
cena 300 SIT (3000 CRD, 5 DEM)

USTANOVITELJ IN IZDAJATELJ Zveza kulturnih organizacij Slovenije **SOFINANCIRA** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **GLAVNI UREDNIK** Stojan Pelko **UREDNIŠTVO** Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar **UREDNIŠKI KOLEGIJ** Jože Dolmark, Viktor Konjar, Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Matjaž Zajec **STALNI SODELAVCI** Cvetka Flakus, Igor Kernel, Tomaž Kržičnik, Luka Novak, Nebojša Pajkić, Janez Strehovec, Melita Zajc **UREDNIK PUBLIKACIJ** Marcel Štefančič, jr. **TAJNIK** Vlado Škafar **OBLIKOVANJE** Peter Žebre **LEKTORI-CA** Inge Pangos **RACUNALNIŠKA PRIPRAVA** Ada graf, d. o. o., Janez Žibert **TISK** Tiskarna Ljubljana **NASLOV UREDNIŠTVA** Ulica talcev 6/II, p. p. 14, 61104 Ljubljana, tel. (061) 318-353 **STIKI S SODELAVCI IN NAROČNIKI** vsak delavnik od 11. do 13. ure **NAROČNINA** celoletna naročnina 1.500,00 SIT **ZIRO RACUN** 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana.

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

HOLLY HUNTER IN ANA PAQUIN V FILMU
THE PIANO
REŽIJA JANE CAMPION, 1993



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

cannes '93

Silvan Furlan The Snapper
Marcel Štefančič, jr. Tatovi teles
Zdenko Vrdlovec Ludvik, kralj otrok
Stojan Pelko Piano

Marcel Štefančič, jr. Zbogom, moja konkubina
Silvan Furlan Veliko hrupa za nič
Marcel Štefančič, jr. Mojster lutk
Silvan Furlan Cliffhanger
Marcel Štefančič, jr.

6, 14, 22

trije pogovori

Sanja Muzaferija Stephen Frears
Stojan Pelko Michael Nyman
Sanja Muzaferija Kenneth Branagh

4

cannes junior

Marcel Štefančič, jr. O času, splatterjih, lokacijah, erosu, Zahodu, Gong Li in scenarijih

28

angela

Stojan Pelko Nastassja Kinski & Anna Paquin

31

festival

Danijel Hočevar Me, Myself and I

32

pismo

Alja Brglez Pomlad

34

esej

Andrej Šprah Ko zaprem oči

37

reportaža

Simon Popek New York, New York ali Prvi odcep za Brooklyn

40

dossier: the prisoner

Mario Panciero The Prisoner
Mr. Doctor of the Devil Doll Patrick McGoohan
Iz epizode v epizodo
Trivia

48

kako razumeti film

Matjaž Klopčič Vesela vdova

52

slovo

Jože Dolmark Balada o feniksu in filmu
Matjaž Klopčič Spomini na Franceta Štiglica

ZLATE PALME CANNES '93



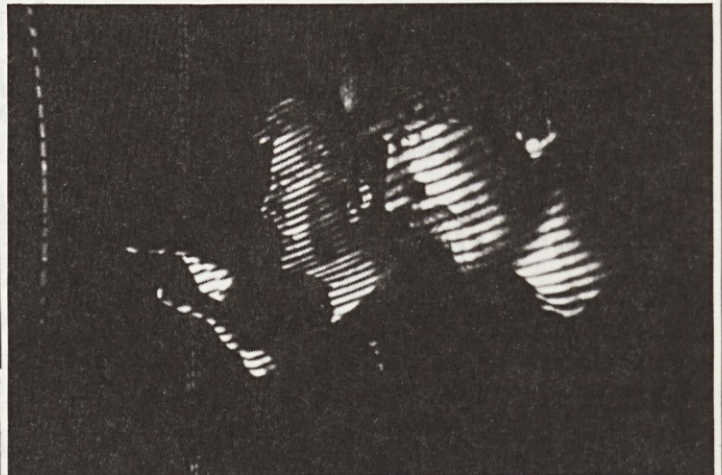
Piano (*The Piano*)
režija Jane Campion



Holly Hunter
v filmu **Piano**



Zbogom, moja konkubina (*Bawang bieji*)
režija Chen Kaige



David Thewlis v filmu **Golo** (*Naked*)
režija Mike Leigh



Safrane Palme d'or

Letošnji Cannes ni bil pol lanskega kana vreden! Zato mu tudi v EKRAN-u namenjamo le pol številke. Poskušali smo izbrskati tisto, kar je tako ali drugače presegalo festivalsko puščobo: izkrcali smo se na novozelandski obali, peli in plesali s pekinško opero, brskali po londonskih smeteh, kradli telesa, plezali po Skalnatem gorovju in se vrnili celo tja do Sončnega kralja in dobrega starega Willa. Dejstvo, da nas je na tem potovanju dobršen del poti spremljala tudi letošnja žirija, lahko govori dvoje: bodisi, da smo se dobro razumeli z Louisom Malleom, ko nam je čez rame škodoželjno pomežiknil »Na svidenje, otroci«, ali pa preprosto ni bilo druge poti! Ko smo na tej edini preostali poti iskali še druge zanimive sopotnike, smo se hočeš nočeš vedno znova našli na krovu z Angleži. Zato lahko v tej številki preberete kar tri pogovore z otočani: posebej za EKRAN govorijo Stephen Frears, Michael Nyman in Kenneth Branagh. In kaj vas čaka v drugi polovici? Še en Anglež: Patrick McGoohan, kreator in glavni avtor kultne tv-serije **The Prisoner**. Medtem, ko smo se mi cvrli v Cannesu, je namreč v Ljubljani triumfalno štartal Retrovizor, ki se bo po dveh mesecih čiste klasike poleti obrnil natanko v smer te nanizanke, ki letos slavi petindvajsetletnico nastanka, pri nas pa je še vedno skoraj povsem neznana. Zato smo tokratni dossier namenili predstavitvi **Ujetnika**, ki bo zagotovo ujel tudi vas. Če vas bo torej julija in avgusta pripeka že dodobra dotolkla, tedaj se spomnite, da je v prostorih Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja na Mestnem trgu 17 ob sredah zvečer prijetno hladno in da je Casablanca takoj za vogalom. Be seeing you!

P.S.:

Realizacijo pričujoče številke je omogočila prijazna pomoč prijateljev z Enote kultura mesta Ljubljane.
Iskrena hvala.

CAS

Film, ki se dogaja v sedanosti, na festivalih očitno nima več nobenih možnosti. Prednost imajo pač filmi, ki so dogajajo v preteklosti: že samo dejstvo, da se dogajajo v preteklosti, jih namreč naredi pomembne. Glejte, zgodovina!, kažejo filmarji, kar naj bi razumeli kot njihov prizadet odnos do sveta - dodajte še nekaj kostumov & scenografije, pa jim nepogledljivega odnosa do snovi že ne morete očitati. V tekmovalnem programu letošnjega canneskega festivala je bilo le šest filmov, za katere bi lahko prisegli, da se dogajajo danes: le filmi *Naked* (Mike Leigh), *La scorta* (Ricky Tognazzi), *Broken Highway* (Laurie McInnes), *Falling Down* (Joel Schumacher), *Friends* (Elaine Proctor) & *Raining Stones* (Ken Loach) so se namreč trudili s svetom & stvarmi, ki hodijo okrog brez kostumov. Že film *In weiter Ferne, so nah!* (Wim Wenders) se dogaja sicer danes, toda vsi v njem predejo le o času, ki ga ni več - in ki ga morda sploh nikoli ni bilo, lahko bi celo rekli, da ga skušajo konstruirati. Tudi v filmu *Ma saison préférée* (André Techiné), ki se dogaja danes, vse obseda le še preteklost, akoprav predvsem družinska. Abstrakten, celo eksperimentalen čas je lasten tudi tako različnim filmoma kot, denimo, *Libera me* (Alain Cavalier) & *Frauds* (Stephen Elliott), film *Splitting Heirs* (Robert Young) se dogaja danes, toda boj za dediščino poganja dogodek, ki se je zgodil pred mnogimi leti, medtem ko je v filmu *Douba-Douba* (Alexandre Khyvan) sedanost povsem pretekla, če seveda ne pozabimo filma *Body Snatchers* (Abel Ferrara), thrillerja, ki pleni sedanost, a je v resnici le remake nekega starega filma. V filmu *L'homme sur les quais* (Raoul Peck) je vse skupaj pahnjeno trideset let nazaj, akoprav potem odskoči proti sedanosti. Ostali filmi so plen preteklosti: film *Fiorile* (brata Taviani) skoči v čas napoleonskih vojn, *Louis, enfant roi* (Roger Planchon) nas butne v čas, ko je bila Francija še kraljevina, *The Piano* (Jane Campion) igra na strune devetnajstega stoletja, *Magnificat* (Pupi Avati) predstavlja srednji vek, nekako konec desetega stoletja, *King of the Hill* (Steven Soderbergh) se zadovolji z depresivnimi tridesetimi, *Bawang Bieji* (Chen Kaige) prepotuje petdesetletni izsek iz kitajske zgodovine, vendar se ne pripelje do današnjega dne, *Hsimeng rensheng* (Hou Hsiao Hsien) je prav tako sprehod skozi dolgo zgodovinsko obdobje, od l. 1914 do danes, *Mazeppa* (Bartabas) konje lahko najde le še v preteklosti, scenarij za *Much Ado About Nothing* (Kenneth Branagh) pa je itak napisal Shakespeare, tako da je sredina tega tisočletja nekako samoumevna. Je od včeraj še kaj novega?

CANNES JUNIOR

THE SNAPPER

ALI KOMU SMO SE SMEJALI



režija:

Stephen Frears

scenarij:

Roddy Doyle, po lastnem romanu

fotografija:

Oliver Stapleton

glasba:

Stanley Myers

igrajo:

Tina Kellegher, Colm Meaney, Ruth McCabe, Colm O'Byrne

Velika Britanija, 1992

1h30'

S tara domislica, da je Shakespeare eden največjih filmskih scenaristov, še vedno dobro prime. Da pa je v tej domislici tudi zrno resnice, ki ne velja samo za filmske drame, ampak tudi za komedije, je dokazala letošnja Branaghova adaptacija Shakespearove gledališke predloge **Veliko hrupa za nič**. Komedija, izpeljana z znanim angleškim režijskim in igralskim perfekcionizmom, je prav gotovo mala mojstrovina tovrstnega žanra v primerjavi z butastima in pootročenima filmoma **Splitting heirs** (režija



Robert Young) in **Frauds** (režija Stephan Elliott), ki sta se tako kot tudi številni »resni« filmi na račun merkantilističnih in kompromisarskih razlogov znašla v glavnem programu.

V tem pogledu je bilo več zabave v sprem-lajočem programu canneskega festivala, v selekciji Štirinajst dni režiserjev. Kako tudi ne, saj je pri komediji prav režija tisti odločilni fabrikant, ki lahko scenaristične domislice slaboumno spodreže ali pa pre-dela v briljantne rešitve.

Da ne bo pomote, romunsko-kontinen-talno-klavstrofobična, špansko-vročično-travmatična in angleško-otoško-črnohu-morna komedija so seveda uspeli primerki

svojega žanra, toda daleč od tega, da bi napovedovali novo komiko ali vpeljevali izvirne komedijantske figure. To so pre-prosto privlačne situacijske komedije, ki se v prvi vrsti ukvarjajo z nenavadnimi, celo grotesknimi in seveda smešnimi težavami, ki onemogočajo formiranje v marsičem nemogočega ljubezenskega para. Ves kaos, zapleti in zmešnjave, ki jih narekujejo že-lena in neželena, čista in preračunana, naravna in nenaravna ljubezenska razmer-ja, pa so seveda v spregi s specifičnim so-cialnim ali socialno-političnim kontek-stom. Prvenec E **pericoloso sporgersi** ro-munskega režiserja Nicolaea Caranfila se dogaja v osemdesetih letih, ko sta to drža-vo zastraševala diktator Causescu in njego-va Securitate. In razumljivo je, da je v družbi s takšno policijsko in militaristično nad- in podvlado rosi ljubezni med navad-nim vojakom in hčerko visokega vojaškega oficirja postavljena množica nepremost-ljivih ovir. Da pa bi tudi na formalno-metaforični ravni poudaril labirint, v katerem se odvija ta komedija ljubezenskih in političnih spletk, je režiser Caranfil uporabil »rašomonski« pripovedni prijem. In prav različna subjektivna gledišča, ki ponavljajoči se zgodbi dodajajo le dru-gačen emocionalni ton oziroma politični predznak, prevajajo navidez objektivne odslkave v svojevrstno uganko. Toda ne-skladnost resnic se ne izteka v kakšen filo-zofski skepticizem, saj gre za komedijo. Neskladnost resnic se izkorišča za dose-ganje komičnih učinkov, ki tako na račun sofisticirane strukture filma predelujejo up-rizorjeno realnost prej v smešno grotesko kot pa v kakšen karkovski grad.

Prvenec španskega režiserja Julia Medema **Rdeča veriverica** (La ardilla roja) se začne s temno, ekspresionistično nočjo, ko je mladi, melanholično razpoloženi glasbenik priča prometni nesreči. Dekle z motorjem namreč prebije ograjo na mostu in zgrmi v globino. Toda to je več kot nenavadna nesreča, saj se dekle pri tem povsem nič ne poškoduje, vendar pa se kaj kmalu izkaže, da je izgubila spomin in tako tudi svojo identiteto. To pa je več kot pripravna pri-ložnost, da si mladi glasbenik prireja dek-le, seveda privlačno in povrh še pametno lepotic, po svoji podobi. In vse bi se lepo izteklo, vse nemogoče in kritične situacije bi bile prebrodene, v kolikor ta lepota ne bi bila poročena in je ne bi zasledoval njen mož. Toda ta komedija zmešnjav in neo-bičajnih obratov se srečno konča, saj je njen zakon navadna malomeščanska mas-ka, naključna dvojica pa se izkaže kot pravi ljubezenski par. Na prvi pogled se zdi ta zgodba prav gotovo več kot preprosta, posiljena, celo srednješolsko privlečena za lase. Toda **Rdeči veriverici** daje šarm, pri-

vlačnost in baročno barvitost ekscentrična reprezentacija, ki namenoma in z užitkom spregleduje realistične kodekse, ki člo-veškim figuram, tako v blodnjah kot v re-alnosti, postavlja za pendante bitja iz ži-valskega sveta, in nenazadnje, ki konven-cionalne situacije prevaja v dokaj uspešne in domišljene gage. Gre torej za nepreten-ciozno pretencioznost, ki je pasti banalno-sti transpirirala v komično mašinerijo.

Praviloma se v programu Štirinajst dni režiserjev predstavljajo prvenci ali pa dru-gi celovečerni filmi, saj naj bi avtorji prav na začetku največ stavili na nove filmske rokopise ali jih izumljali. Seveda je zato v omenjenem programu tudi veliko filmov, ki skušajo za vsako ceno izpisati še neob-javljene oblike, pri tem pa zapadejo v prek-letstvo nemogočega in negledljivega. In v programu Štirinajst dni režiserjev so le iz-jemoma predstavljeni že uveljavljeni av-torji, še posebej takšnega kalibra, kot je Stephen Frears. V takem primeru sta na delu vsaj dva razloga: selektor želi s tovrst-nimi filmi popularizirati svoj izbor in hkrati opozoriti na »mali« film, ki se ga je veliko ime filmske režije zaradi takšnih ali drugačnih razlogov polotilo. Prav zato pre-seneča in obenem ne preseneča dejstvo, da se je letos s svojim zadnjim filmom **The Snapper** predstavil razvpiti Stephen Fre-ars. In Frears je tokrat res posnel »mali« film, ki je seveda mali le v pogledu zuna-njih karakteristik. Najprej je to komedija, ki še vedno neupravičeno velja, vsaj pri elitni kritiki, za minornejšega med filmski-mi žanri, potem je to film o ulici v irskem predmestju in nenazadnje je to film o mar-ginalcih, o povprečni delavski družini, o popivanju in puritanski morali, torej o vsakdanu, ki pa ga povsem iztiri ne-navaden dogodek. Nenavadno sicer ni de-jstvo, da zanosi dvajsetletno dekle, nena-vadno je namreč to, da noče povedati, kdo je oče otroka (kasneje se izkaže, da je to priletni sosed, ki živi zgledno družinsko življenje). Tako je ta nič krivega bodoči malček ali zadirčnež (kot bi lahko prevedli tudi Frearsov film, pa beseda snapper ne leti samo nanj, saj je »snapperstvo« nekakšen modus vivendi predstavljenega okoliša), torej ta v trebuhu varno skriti zar-odek, generator številnih nelagodnih ver-balnih obračunavanj in pijanskih pripetlja-jev, ki zaradi svoje vehementnosti in globoke prizadetosti ne morejo biti nič drugega kot smešni. Seveda predvsem za nas gledalce, ki neprizadeto sledimo enos-tavni in hkrati izjemno funkcionalno zreži-rani Frearsovi predstavi. **Snapper** dokazu-je, da je mogoče izdelati dobro komedijo tudi iz povsem marginalnih stvari.

SILVAN FURLAN

EKRAN: Končno ste se le vrnili v Evropo. Nekje sem prebrala, da ste se v Združenih državah počutili kot na začasnem delu.

STEPHEN FREARS: Ni res. V Ameriki mi je bilo vseč vse, razen čaja. Resno, tam je izjemno težko najti dober angleški čaj. Zato sem moral ves čas piti zeliščnega.

Kaj pa izjava, da je Hollywood v krizi?

Ne drži. Le pogledjte veliko Schwarzeneggerjevo lutko, ki se tako ponosno šopiri tu v Cannesu. Se vam mar zdi kot nekdo v krizi? Pravzaprav sem se s svojim »gastarbajterstvom« v Ameriki bolj šalil, saj navsezadnje drži, da pri nas doma ni ravno veliko dela za filmske ustvarjalce. Iskreno povedano sem se v Ameriki počutil kot gost. Morda v Hollywoodu res snemajo nekaj manj filmov kot prej, zato pa so njihovi proračuni tako visoki, da o krizi res ne moremo govoriti.

Tudi o kreativni ne?

No, ja ... Morda meni osebno to res ni všeč, lahko pa razumem, kaj se dogaja. Hollywood se je po svoje ujel v lastno zanko, iz katere se zdaj skuša izvleči.

Povejte nam kaj več o vašem filmu

Snapper. Mar ni nenavadno, da se dva režiserja lotita iste družine: vi s filmom **Snapper**, Alan Parker pa s filmom **Commitments**?

Ne gre ravno za isto družino. Vsaj ne v filmu. S tem problemom smo se ubadali zelo zgodaj, še čisto v prvi fazi. Ko je scenarij prišel do mene, je pisec že sam razložil obe zgodbi.



STEPHEN FREARS

Pa vendar obe zgodbi veže lik očeta.

Igralec je sicer isti, Colm Meaney, vendar ne igra istega lika. Izvrsten igralec je. Le kaj naj bi storil — zavrnil vlogo?

Na projekciji tu v Cannesu je bil tudi Alan Parker. Videti je bilo, da mu je film zelo všeč.

Ja, rekel mi je nekaj takega. Bil je zelo prisrčen. Vseeno pa upam, da je vsaj malo ljubosumen, ker ni sam posnel tega filma. Sam sem bilo namreč zelo ljubosumen na njegov film **Commitments**. Ne, ne, šalim se. Vedel sem, da bo naredil odličen film.

Ste tudi sicer ljubosumni na kolege, kadar se jim posreči dober film?

Ne, žal mi je le za **Commitments**. Sicer pa ne vem, ne spominjam se... Mislim, da nisem.

Kaj ste se naučili ob snemanju tega filma?

Vse in nič. Vsakič, ko delate film, se veliko naučite o ogromni množici novih ljudi. Čeprav sem to po svoje že vedel, sem se vseeno naučil, da je Angležu težko delati film na Irskem. Moral sem se prilagoditi.

Kaj ste se naučili od Karla Reizsa in Lindsaya Andersona, s katerima ste sodelovali?

Karel je name zelo močno čustveno vplival. Bil je svojevrstna očetovska figura mojega življenja. Pred srečanjem z njim se sploh nikoli nisem ukvarjal s filmom. Podpiral me je iz meni povsem nedojemljivih razlogov. Mogoče je mislil, da sem kaj vreden (smeh). On in njegova družina so bili res krasni do mene. Zagotovo so veliko pripomogli, da sem se razvil v kolikor toliko normalno in uravnovešeno osebnost. Res, Karel je bil kot angel, ki se je spustil z neba, da mi pomaga.

Ste pri tem delu upoštevali razlike med filmom za televizijo in filmom za kino?

Bistvena razlika je v času. Če imate za snemanje na razpolago samo trideset dni, morate biti bistveno bolj zbrani. Preprosto

ni časa, da bi sedli in razmišljali o tem, kakšen bo vaš naslednji korak. Več ko je denarja za film, več je tudi motečih elementov. Seveda morate biti tudi tedaj še kako zbrani. Sploh je za katerikoli film nujna koncentracija. V Hollywoodu se ves čas borite s svojevrstnim cirkusom. Razgnati ga morate, počistiti stvari okrog sebe, če hočete sploh narediti film. Navsezadnje je koncentracija ista v Dublinu in v Los Angelesu. Včasih ljudje tega ne razumejo. Kemija med kamero in igralci je povsod enaka. Ali je ali pa je ni.

Nekoč ste dejali, da se praviloma ne silite preveč vmes med napisano in med igralce. Kako vam to uspe?

Težko bi rekel, da do tega nikoli ne pride, je pa res, da skušam to minimalizirati. Skušam se čim manj razkazovati.

Ker ste za kamero, ste vendarle prav vi odgovorni vsaj za del te kemije. Kako vam uspeva?

Plačajo me za to. To počnem. Ne vem kako in mi tudi ni treba vedeti. Pomembno je, da se ljudje strinjajo, da to znam početi.

Kako izbirate igralce?

Sedim v sobi, oni pa prihajajo. Vedno imam sicer tudi casting-direktorja, vendar odločitev praviloma pade v tej »čarobni« sobi. Nekdo se pojavi in rečem si: »Glej, glej, vse skupaj ima določen smisel! Ta bo igral tega, ta pa onega.« Natanko tako je bilo tudi, ko sem izbral Dustina Hoffmana za vlogo v filmu **Accidental Hero**.

Dialogi v tem filmu so zares izvrstni. Ste jih v času snemanja sproti spreminjali oziroma nadgrajevali ali so bili takšni že od samega začetka?

Bili so takšni od začetka. Prebral sem jih in takoj so mi bili pri srcu.

*Delali ste že z velikimi zvezdniki. V filmu **Snapper** nastopajo mednarodno manj znani igralci. Je kakšna razlika?*

Tina Kellegher je v Dublinu zelo znana igralka. In zelo dobra. Ne, rekel bi, da ni

kakšne bistvene razlike. Odnos med igralci in režiserjem je veliko bolj enakopraven, kot si ljudje ponavadi predstavljajo. Ni tako pomembno, ali je nekdo zvezda. Vsaj, kadar delajo z mano, ne.

*Pravite, da ste film **Snapper** posneli v tridesetih dneh. V njem vlada pristno, družinsko, na trenutke prav toplo vzdušje. Ste ga morda z ekipo tudi uspeli ustvariti na setu in nato zgolj prenesti na film?*

Mislil sem, da sem. Čeprav je bilo sprva precej težavno. Strahotno sem se bal snemanja na Irskem, saj sem tam tujec. Tako sem se na začetku počutil tudi v Ameriki. Kot da bi bil vedno *outsider* ... Veste, vsi člani ekipe se v Dublinu odlično poznajo, sam sem bil pa tujec. Do konca sem se vseeno kar dobro vključil. Bilo me je strah, da se mi ne bodo posmehovali. Veste, Irci so strašno duhoviti, znajo pa biti tudi precej grobi do »pritepencev«.

*Odnos očeta in hčerke v filmu **Snapper** je zelo nežen, na trenutke prav ganljiv s svojo čistostjo in poštenostjo. Imate film za optimističen?*

Lepo je, če se vam ponudi priložnost posneti film o ljudeh, ki se vedejo tako, kot je treba. Želel bi si, da bi se tudi sam tako dobro in tako pošteno vedel do svojih otrok. In oni do mene, seveda. Ta film je podoba življenja, kakršno bi moralo biti. Četudi čakajo glavno junakinjo v filmu težke preizkušnje, je takšno življenje vendarle lepo. En dan je lep in dobre volje ste, drug dan je vse prej kot lep. Pravzaprav je vse tako zelo enostavno, sploh ni treba komplicirati. Pisec, Roddy Doyle, živi v tem kraju, on zares pozna vse te ljudi. Pozna jih in jih ima rad; pozna njihovo voljo do življenja, v njih najde vso to lepoto. Film je zaradi vsega tega zelo človeški, nekako »normalen«. Vse, kar se dogaja v filmu, se zares dogaja navadnim ljudem, ki dnevno doživljajo svoje majhne tragedije in svoja drobna zmagovalja.

Ali se film vseeno ne izogiba dejanskosti, v kateri danes živi tipična irska katoliška družina? Mar nista splav, na katerega v nekem trenutku pomisli junakinja, in izvenzakonska nosečnost v tej skupnosti vendarle nekaj negativnega?

Poslušajte, družine se ne ukvarjajo s »problemom izvenzakonske nosečnosti in fenomenom splava«. Družine živijo svoje življenje. Družine razmišljajo o svojih otrocih. Problem splava kot družbeni problem ni del njihovega izkustva. Oni le rešujejo svoje probleme, kakor se pač pojavljajo.

Kako bi reagirali vi, če bi se kot oče srečali s problemom izvenzakonske nosečnosti lastne hčerke?

Upam, da bi to storil tako dostojanstveno in človeško, kot je to storil oče v filmu. Vidite, nekaj pa sem se med filmom vendarle naučil.

Nekateri režiserji, denimo Terence Davies, radi priznajo, da pravzaprav ves čas snemajo en sam film. Vi se iz filma v filma lotevate zelo različnih tem. Gre morda za potrebo po neprestanem spreminjanju?

Nič tako veličastnega ni. Prej bi rekel, da gre za neprestano potrebo po zabavi ali, še bolje, po zanimivosti. Če me zadeva ne zanima — le kako naj tedaj šele zanima občinstvo?

V Cannesu je bil vaš film odlično sprejet. Nedavno je bil predvajan tudi na BBC. Kakšne so bile reakcije?

Kolikor vem, odlične. Upam, da ne bo vznelo sentimentalno, toda to je zares največje priznanje režiserju. Ta film nima kaj iskati v konkurenci z velikimi hollywoodskimi filmi. Zato tudi upam, da bo ves hrup okrog njega ostal v razumnih mejah. Gre za intimen film, zato bi takšne morale biti tudi reakcije nanj. Zato me veseli, da je odprl program *Quinzaine* in da je bil odziv nanj spontan: torta s svečkami in pa prihod na oder Roberta Altmanna in Alana Parkerja, ki sta nam spontano čestitala. Vse je nekako ostalo v družinskem krogu.

Gledate televizijo?

Ja, zelo pogosto. Žal ne hodim v kino toliko, kolikor bi rad — imam namreč majhne otroke, pa tudi videorekorderji so močno spremenili naše navade.

Nam lahko kaj poveste o vašem prihodnjem projektu?

Ničesar vam ne bom povedal.

Vsaj to, ali ga boste snemali v Ameriki ali v Evropi?

Na tej strani Atlantika. In to celo prej, kot bi si sam želel.

Mar niste nedavno izjavili, da »aktivno iščete brezposelnost«?

Sem. No, danes sem brez posla.

Danes? Torej ste »workoholic«?

Nekateri pravijo, da sem nevrotičen.

Morda lahko poveste kaj o aktualnem položaju britanske kinematografije?

Pred dvajsetimi leti so v Veliki Britaniji proizvedli 4- do 5-krat več filmov kot danes.

Kaj se je zgodilo?

Je zmanjkalo denarja ali ...?

Filmi so bili vedno dragi. Prvi udarec za filmarje je bil, ko je vlada prevzela BBC.

Danes to sicer ni več tako, a je finančni pritisk ogrožen. Kar naenkrat so se tudi na BBC soočili s problemi dejanskega življenja. BBC je zares dolgo pomagal britanskemu filmu. To počne še danes, vendar bistveno manj. Ko sem začel, je bilo res lažje. Najpomembnejše v tem poslu je, da vzdržujete kontinuiteto. Uspelo mi je delati več ali manj brez premora, kar padal sem iz projekta v projekt. Morda sem prav zato tako nevrotičen, ali kot pravite vi, »workoholičen«. Ker pač prihajam s televizije, se mi zdi samoumevno, da ves čas delam — da pač zaslužim! V Hollywoodu je drugače, saj vam dajo absurdno visoke zneske, da bi vam ne bilo treba takoj spet začeti delati nov film. Ja, ja, BBC ... Spominjam se, kako smo tedaj delali. Ken Loach nam je vsem ogromno pomagal, pa moj prijatelj Allan Clark ...

Bi morda med mlajšimi britanskimi filmarji lahko katerega posebej pohvalili?

Imen ne poznam. Vem le, da jim je težje, kot je bilo nam. Svojemu delu morajo biti popolnoma predani.

Dejstvo, da je denarja za film v Britaniji manj, je morda po svoje tudi koristno, saj filmskim ustvarjalcem dopušča določeno neodvisnost, svobodo ...

Ja, to drži. Do neke mere. To je ena tistih stvari, ki nas jih je naučil BBC: delati filme, ki so svobodni, pogumni in resnični. Filme, ki govorijo o pomembnih rečeh. Ves čas smo se pritoževali, v resnici pa je bila to odlična šola.

Kako gledate na današnjo Evropo?

Kaj si mislite o združenji Evropi?

Čas je že bil. Verjamem v združeno Evropo! Zato pa po drugi strani v današnji Evropi vidim celo vrsto anomalij. Zdi se mi, da se je vse začelo pred kakšnimi petdesetimi leti. Po moje je največ zla naredil Stalin. Veliko stvari je bilo nekako zakritih. Zdaj se kar naenkrat znova pojavljajo stare evropske države, ljudje pa so presenečeni — čeprav so vse te novonastale države pravzaprav ves čas skrivoma obstajale. Države se vojskujejo med seboj, pojavljajo se nova nacionalna gibanja ... Po vseh teh letih nevednosti in pritiskov se učimo od začetka. Stalin je kriv za marsikaj ... Živimo v zelo bolnem času, videti pa je, da nihče ne pozna zdravila.

Spoznati bi torej morali, kdo smo in kaj smo ...

No, o tem pravzaprav govori **Snapper**. Ne toliko o družinskih vrednotah ... Toda potrebovali bomo še veliko časa. Toda, če ste Bosanec, preprosto nimate časa ...

SANJA MUZAFERIJA

SPLATTER

Vas zanimajo italijanski običaji & šege iz srednjega veka? Če bi videli film *Magnificat* (Pupi Avati), bi vsaj za hip pomislili, da je bil izraz splatter izumljen že neke v srednjem veku, na italijanskem podežlju, se razume. Dva poklicna rablja se namreč preživljata tako, da neke globoko na italijanskem ruralnem podežlju pobijata grešnike, potemtakem ljudi, moške & ženske, zaradi te ali one stvari obsojene na cvrtje v peklu. Najprej nečisto krasotico utopita v nečem, kar je le malce večje od potoka, denimo, Logaščice, toda to storita strokovno — zgrabita jo & potunkata. Kmalu zatem pa sredi mestne ulice & pred očmi ne posebej evforičnih množic na tla razpeta & zvezeta grešnega debeluha, si rutinsko nadeneta usnjeni firtah, ekspertno pogledata, če je vse pripravljeno, malce pomodrujeta, se spogledata, mu še rahlo naravnata okončine, preverita, če vezi tesnijo — in takoj začneta s svojim mesarskim giljotiniranjem. Možakarja razsekata na kose, jih zbašeta v vreče, nekaj malega pa pustita tudi za lokave lokalne pse. Vidimo sicer le prvi zamah, okrvavljeni oder & vreče, v katere sta zbasala debeluha, toda vendarle se zazdi, da tu ni vse v redu. Kaj nas moti? Rablja sta prikazana kot vrhunska eksperta, prava & korektna profesionalca (ves čas tudi trenirata, akoprav drži, da jima glede na obilnost dela tega sploh ne bi bilo treba) — kako to, da potem vsakega grešnika pokončata na drugačen način, drugače rečeno, kako to, da pri vseh ne uporabita iste metode, iste tehnike? Avati mora pač malce goljufati, če hoče demonstrirati pestrost italijanskih srednjeveških šeg & običajev.

CANNES JUNIOR

TATOVI TELES

BODY SNATCHERS



režija:

Abel Ferrara

scenarij:

Stuart Gordon, Dennis Paoli, Nicholas St. John

fotografija:

Bojan Bazelli

glasba:

Joe Delia

igrajo:

Gabrielle Anwar, Terry Kinney, Billy Wirth, Forest Whitaker

ZDA, 1993

1^h27'

Ali imamo lahko grozljivko za levi, radikalni film? Ali je grozljivka sploh lahko levi film? Nikar ne pozabite, da v grozljivki normalnost vsakdanjega sveta & ljudi vedno ogrozi nenadni vdor pošasti, tujega bitja, ki ga skuša ta normalni svet — kar naj bi bilo seveda normalno — za vsako ceno potolči, uničiti *sans merci*, medtem ko levico — in z njo tudi levi, radikalni film — vedno definira prav njena strpnost & nesovražnost, celo solidarnost do tujih bitij, »drugosti«, ekstremov, socialnih, kulturnih & političnih. *Body Snatchers*, mala orto-žanrska moj-

strovina Abela Ferrare, je bazično grozljivka, sicer *remake* klasičnega & močno kulturnega Sieglavega hladnovojnega, hiperparanoičnega šokerja *Invasion of the Body Snatchers* (1956), ki je dal svetu najpopolnejši »*mind management*«, predstavlja pa prav dokaz, da je grozljivka lahko tudi povsem radikalni film (zakaj lahko to isto vedno rečemo tudi o grozljivki *The Night of the Living Dead*, kmalu ne bo treba več pojasnjevati). »Na prvi pogled je vse zgledalo isto«, na začetku filma *Invasion of the Body Snatchers* ob vrnitvi s potovanja opozori pripovedovalec, Dr. Miles Bennell (Kevin McCarthy), splošni zdravnik v malem kalifornijskem mestu Santa Mira, nakar dramatično doda: »A ni bilo — mesto je nekaj obsedlo«. Prijatelji & sosede se mu ne zdijo več taki, kot so bili prej: »Ko so se prej pogovarjali z mano, je bil v njihovih očeh vedno neki blesk. Zdaj ga ni več. Ni emocij. Besede so sicer iste, toda v njih ni ničesar«. Kmalu se izkaže, kaj je obsedlo to normalnost — prav sama normalnost, ali natančneje, istost, identičnost, podobnost, konsenz, če hočete politični podton tega filma: najdejo namreč trupla, ki predstavljajo replike živih bitij, kar pomeni, da so tuja bitja privzela obliko normalnih človeških bitij & jih s tem spremenila v armado mehaničnih, avtomatičnih robotov z izpranimi možgani. Z drugimi besedami, sovražnik tu ni tuje bitje, ampak prav podobnost, identičnost, istost, konsenz, yes, normalnost, potemtakem svet, v katerem so si vsi ljudje podobni. Uvrstitev Ferrarinega filma *Body Snatchers*, tega preveč »žanrskega« filma (le kako je lahko film sploh preveč žanrski?), v tekmovalni spored letošnjega canneskega festivala se v glavnem nikomur ni zdela samoumevna, toda kot vedno, se je tudi tokrat izkazalo, da so pretirano žanrski filmi praviloma zelo osebni, *auteurski*. Ferrara, ki se je lani s svojim filmom *Bad Lieutenant* znašel le v netekmovalnem sporedu, je že na prelomu sedemdesetih v osemdeseta — predvsem s filmoma *The Driller Killer* & *Angel maščevanja* — zaslovel kot mračni, obsceni, grizlijevski kirurg newyorške *low-life*, paranoične & dobro nasmetene psycho—ulice, ki jo je na prelomu osemdesetih v devetdeseta mojstrsko pritegnil novim časom najprej v filmu *King of New York* & takoj zatem še v filmu *Bad Lieutenant*. Ferrarini filmi so bili za *mainstream* publiko, kakršna je, denimo, tudi canneska, vedno *too much*, prej narobe, njegove vivisekcije velemestnih smeti — grizlijevskih ubijan & grizlijevskih umiranj — so bile daleč od tega, v čemer uživa *mainstream* publika. In film *Body Snatchers* je bil v svoji navidezni žanrski nevtralnosti le priložnost, da je šel

Abel Ferrara do konca, da je potemtakem pokazal, da je pravi vir groze prav konsenz, življenje brez ekstremov, normalnost, človeška toplota. Zgodba je klasična, le da se tokrat vojaki & okoličani alabamske vojaške baze Fort Daly, kamor z ženo, hčerko iz prvega zakona & sinom iz drugega zakona pripotuje ekspert agencije za zaščito okolja, menda pod vplivom tajnega eksperimentiranja z jedrsko energijo spremenijo v same sebe, natančneje, njihova telesa postanejo svoje lastne replike, ritualno napumpane z istostjo, totalitarno *par excellence*, kateri se mora ukloniti vsakdo. S tem, ko postane človek identičen samemu sebi, potemtakem s tem, ko najde svojo pravo identiteto, postane identičen prav vsem ostalim »mutantom«, s čimer njegov problem nenadoma ni več njegov notranji. Ko mladi vojak Tim & ekspertova hči Marti nenadoma ugotovita, da je že vsa njuna okolica mutirala, skušata iz tega paranoičnega inferna zbežati s helikopterjem, toda ko spoznata, da je tudi njen mlajši polbrat Andy v resnici že mutant, ga s helikopterja hladnokrvno vržeta novim globinam naproti. Kaj dobimo? Družino, ki jo Ferrara zmasakrira *sans merci*, predvsem mater & otroka, ki sta v Sieglavem filmu pripadala tistemu nemočnemu & brezpravnemu razredu, čigar percepciji (»Glej-te, vse se je spremenilo«), emocijam, subjektivnosti & ekstremnosti ni nihče verjel, še najmanj policija, znanost ali pa vojska. In dalje, če že hočete vedeti, kaj je to Ferrarin *auteurski touch*: če bi člane te družine zmasakriral, preden so mutirali, bi bilo to nekaj gnusnega, nemoralnega & neznosnega, nekaj, kar bi se upiralo festivalskemu okusu & užitku, potemtakem nekaj, s čimer se *mainstream* srce ne bi moglo identificirati. Ker pa družinske člane zmasakriral potem, ko so že mutirali & postali negativni, okusa & užitka *mainstream* publike ne ogrozi, prej narobe, gledalec lahko zdaj nemoteno uživa v pobijanju žensk & otrok, pri čemer seveda pozabi, da so to v resnici le ljudje, katerih edina negativnost je v tem, da so mutirali *sami vase*, potemtakem prav v tem, da so postali le še bolj podobni sami sebi, kot so bili prej. Z eno besedo, gledalec uživa v masakrih, ker spregleda, da so to — kljub mutaciji — isti ljudje kot na začetku filma, uživa potemtakem v masakrih običajnih, normalnih ljudi. Ferrara gledalca prisili, da začne uživati v stvareh, v katerih uživa tudi on sam — in v katerih so uživali njegovi prejšnji filmi. In dovolj je bilo že to, da je gledalcu dal mutacijo, ki ne spremeni ničesar, da je potemtakem pokazal, da je najbolj nevaren prav konsenz o istost & človeški toploti.

MARCEL STEFANCIC, JR.

LOKACIJE

Filma *Fiorile* (brata Taviani) & *Magnificat* (Pupi Avati) se dogajata nekje zadaj: prvi v času napoleonskih vojn, drugi v srednjem veku, oba pa v Italiji. Oba sta podpovprečna, kar seveda tudi pomeni, da režiserja o času, v katerem ju še ni bilo, fantazirata podpovprečno — ključ do anatomije opic je zanju le ključ do anatomije človeka. Drugače rečeno, šokirala bi nas rada s preteklostjo, pri tem pa pozabita tu in tam zaiti v kino ali pa oplaziti CNN, kjer bi se lahko na lastne oči prepričala, da ni človek nastal iz opice, ampak opica iz človeka. Je kdo rekel Italija? Jasno, če hočeš film, ki se dogaja v davni preteklosti, posneti v Italiji, potem moraš Italijo skriti. Vzemite, denimo, *Magnificat*: Avati dogajanje postavi nekam globoko na podeželje — tu so poljane z visoko & nepokošeno travo, tu je cesta & tu je malo naselje, še najbolj podobno kaki zapuščeni istrski vasici. Film je potemtakem podpovprečen — toda ali je vsaj verjeten? Mu verjamemo, da se dogaja v preteklosti, davni, srednjeveški preteklosti? Ne — kvečjemu lani, ko ga je Avati posnel. Zakaj? Po eni strani, denimo, tudi zato, ker v ustvarjanju vtisa avtentičnosti pretirava: poljane so nepokošene, tako da si lahko mislimo, da so živino tedaj krmili pri Dairy Queenu, ne pa s senom. So mar imeli tedaj res kak tehten razlog, da živine ne bi krmili kar na najbližjem travniku? In dalje: prometa v teh krajih ni prav dosti, pa tudi populacija ni ravno vele mestna, tako da ne razumemo, zakaj potem cesta zgleda tako, kot da jo vsak dan utrdi nekaj tisoč kolesljev. In navsezadnje, same stavbe v naselju, zgrajene bržčas ne več kot nekaj deset let pred začetkom dogajanja tega filma, zgledajo tako, kot da so stare že tisoč let. Stavbe so morda res avtentične, toda film bi potem morali posneti pred dobrim tisočletjem. Podobno kot rimske stavbe iz Rossellinijevih bibličnih moralk & TV serij: že leta nič zgledajo stare 2000 let. Junaki pa itak zgledajo kot plesalci v narodnih nošah, ki jih je treba že naslednji dan vrniti v muzej čiste, zlikane & nepoškodovane. In zdaj si filma pogledjte.

CANNES JUNIOR

LUDVIK, KRALJ OTROK

LOUIS, ENFANT ROI



scenarij in režija:

Roger Planchon

fotografija:

Gerard Simon

glasba:

Jean-Pierre Fouquey

igrajo:

Carmen Maura, Maxime Mansion, Paolo Graziosi,

Jocelyn Quivrin

Francija, 1993

2^h40'

Ali imajo kralji srečno otroštvo? Ali sploh imajo otroštvo? Mar »večni otroci« poznajo otroštvo? Po Philippu Ariesu (*Otrok in družinsko življenje v starem režimu*, Studia humanitatis, 1991) obstajata v zgodovini dve občutji otroštva, za ta Planchonov film o Ludviku XIV. kot otroku pa je relevantno tisto, ki je prevladovalo v srednjem veku in po katerem otroštvo ni obstajalo. To še ne pomeni, da so otroke zanemarjali, zapuščali, ali prezirali, marveč pomeni, da »ni bilo zavesti o otroški posebnosti, po kateri se otrok bistveno razlikuje od odraslega«; zato je otrok, brž ko je lahko živel brez stalnega

spodbujanja matere, doжилje ali negovalke, pripadel družbi odraslih in se od nje ni več razlikoval, kar pomeni, da se je skupaj z odraslimi udeleževal vseh družbenih dejavnosti: iger, poklicev in vojskovanja. Temu srednjeveškemu »občutju otroka« pa je bila prav tako tuja ta zahteva sodobne morale, da se odrasli vpricho otrok vzdržijo slehernega namiga, zlasti šaljivega, na seksualne stvari. »Navada vključevanja otrok v seksualne šale odraslih je bila vsakdanja, splošna in ni nikogar vznemirjala«, pravi Aries in v dokaz navaja tudi dnevnik zdravnika kralja Ludvika XIII. Hedoarda, ki je zapisoval tudi takšne reči: »Njega

(Ludvika) in njegovo sestro gola položijo v posteljo h kralju, tam se ljubčkata in zvr-golita, v kraljevo zabavo. Kralj ga vpraša: Sin moj, kje je infantinjin sveženj? Ludvik ga pokaže in reče: ni kosti, očka. Nekoliko je napet, nato doda: prej pa je bila, včasih pa je.« Ali: »Gospod, kaj ste videli pri Mercierovi? Ludvik odgovori: Videl sem njeno rit. Kaj ste še videli? Hladno, brez smeha odgovori, da je videl njeno pizdo«. Ludvik XIII. seveda ni Ludvik XIV., toda otroštvo »sončnega kralja« se vsaj v tem Planchonovem filmu, ki bi moral razveseliti francoske »nove zgodovinarje« (to so tisti, ki jih bolj kot veliki zgodovinski dogodki zanimajo vsakdanji imaginariji), ni dosti razlikovalo od otroštva njegovega predhodnika. Dovolj zgovorno je že njegovo razdevičenje: mladi Ludvik se ponoči potika po dvoru in vdre v sobo, kjer imajo skupinsko orgijo; naslednje jutro se dvorni zdravniki oglasijo pri njegovi materi Ani Avstrijski in ji razlagajo, da je njen sin, sodeč po madežih na rjuhi, najbrž dozorel v mladeniča; Ana Avstrijska skliče dvorne dame in izbere madame de Nemours, ki pelje Ludvika v spalnico, medtem ko ves dvor čaka na »izid«. Kraljevo razdevičenje je torej spektakel, prav kot njegovo nastopanje v dvornem baletu in vse, kar se dogaja na dvoru. Ta je videti kot vrhunski bordel, kjer je seks v službi politike in politika v službi užitka, oboje pa se dogaja kot spektakel, se pravi, na odprt, neskrit, torej razviden način. Fascinantnost in osupljivost Planchonovega filma je prav v tej uprizoritvi kraljevske zgodovine kot »velike igre«, kjer je bilo tudi s spolnostjo tako kot z »občutjem otroštva«: na neki način ni obstajala oziroma ni obstajala kot »želja in krivda«, torej s krščansko konotacijo grešnosti. Prav kakor je bilo za to prvo »občutje otroštva« bistveno, da ni poznalo pojma otroške nedolžnosti (ta pojem so sproducirali cerkveni funkcionarji in moralisti 17. stoletja, ki so tudi oblikovali — pa Ariesu — tisto »drugo občutje otroštva, ki je navdihnilo celotno vzgojo vse do 20. stoletja; to občutje se je formiralo v povezavi s čaščenjem svetega, tj. Kristusovega otroštva, v ikonografiji pa ga je spremljalo upodabljanje angelov kot otrok). Na dvoru Ane Avstrijske, francoskega prvega ministra Mazarina in mladoletnega kralja Ludvika XIV. je spolnost obstajala v funkciji državnih zadev — in teh tedaj ni bilo malo, že zaradi državljanske vojne, ki jo je zanetil upor pariškega parlamanta zoper kralja — kjer je bilo menjavanje političnih zaveznikov vselej usklajeno z menjavanjem spolnih partnerjev. In kraljeva vzgoja je bila prav v priučevanju tej »igri menjav«.

ZDENKO VRDLOVEC

FRANÇOIS TRUFFAUT, UKRADENI PORTRETI

Sprerano smrtjo in fenomenalnim opusom je Francois Truffaut prav gotovo postal zadnja legenda francoskega filma. V takem primeru še posebej velja pravilo, naj se o mrtvih govori vse najboljše. Zdi pa se, da sta avtorja dolgometražnega dokumentarca Francois Truffaut, *ukradeni portreti*, Michel Pascal in Serge Toubiana, prekršila to nepisano zaobljubo. Seveda ne na način, da bi o človeku in režiserju, po Vigoju in Renoiru prav gotovo največjem pesniku francoskega filma, govorila omalovažujoče, destruktivno in samovšečno. Odločila sta se namreč, da bosta Truffauta predstavila drugače, kot naj bi to opravil tradicionalni dokumentarec o znamenitem, se pravi ne le cinefilom, ampak tudi širši kulturni publiki poznanem filmskem umetniku. Torej o režiserju, ki ni vznemirjal samo s svojimi filmi, ampak tudi s svojo biografijo. Prav zato tudi svoje sogovornike od igralcev pa do režiserjev nista spraševala o obče poznanih stvareh, ampak sta skušala odkriti tudi tisto bolj obskurno razsežnost Truffauta kot režiserja in človeka. Toubianajevi in Pascalovi portretiranci namreč govorijo o stvareh, ki nakazujejo klice Truffautovega sado-mazohizma, narcisizma in svojevrstne pokvarjenosti. Ti ukradeni portreti (ukradeni zato, ker je treba skrite in prikrite stvari ukrasti iz intimnih trezorjev, v kolikor naj se zrcalijo na filmskem platnu) tako Truffauta osvetljuje tudi v drugačni in neznani luči. Truffauta kot angelsko dušo na določen način ozemljujejo, z nebes ga vabijo na zemljo, ne zato, da bi ga izrisali kot prevaranta in bleferja, ampak da bi mu povrnili človeško fiziognomijo. Truffaut je s tem dokumentarcem samo pridobil, saj se je vsaj za filmski trenutek ponovno inkarniral.

SILVAN FURLAN

SEKS

Erotični thriller & erotična drama sta še vedno v ekspanziji, popularna tako v kinu kot na videu. V Sloveniji seveda nič manj. Za fane teh dveh žanrov je tu nova, tako rekoč povsem sveža & še topla serija: **Connections, Angel Eyes, Cover Story, Dark Intent, Lucrecia, Portrait of Passion, Sins of Desire, Broken Trust, Indian Summer, Discretion Assured, Other People Secrets, More Private Lesson, Midnight Party, Sexual Revenge, Country Lady, Erotic Voyage, Double Exposure, Tease, Circle of Spies, Just Like in the Movies, Private Affair, True Convictions, Wild Cactus, Joy Chez les Pharaons, Massacres, The Cool Surface, Deep Down, A Woman Scorned, Every Breath, Twisted, Die Watching, One Night Stand, Blown Away, The Devils Club, Silhouette, The Seductress, Sex Crimes, Angel of Desire, Blind Vision, Dangerous Desire, Deceptions 2, Into the Fire, Salt on Our Skin, Secret Games 2, Another 9 1/2 Weeks, The Tigress, Huevos de oro, Lake Consequence, Malice, Invasion of Privacy, Tropical Nights, Red Room, Emmanuelle 7, Inner Sanctum 2, Love Most Deadly, Never Talk to Strangers & Night Eyes 3**, ki je Tanyi Roberts podaljšal življenje. Se še spomnite — to je zajčica, ki jo je Harvey Keitel že l. 1977 v filmu **Prsti** (James Toback) porinil stoje na stranišču. Toda brez panike — v filmu **The Piano** ima tudi Harvey Keitel nekaj erotičnih prizorov.

CANNES JUNIOR

PIANO

THE PIANO



scenarij in režija:

Jane Campion

fotografija:

Stuart Dryburgh

glasba:

Michael Nyman

igrajo:

Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill, Anna Pacquin

Francija/Avstralija, 1993

2'01'

Na začetku je bila kupčija. Ado (Holly Hunter) starši omožijo kar po pošti — in to z moškim, ki ga ni videla nikoli doslej v življenju. Zato ni naključje, da je njeno izkrcaje na divji obali Nove Zelandije na las podobno

predaji priporočene pošiljke: njeno telo gre nad bučičimi valovi in glavami mornarjev iz rok v roke, vse dokler se ne dotakne trdnih tal. Skrb za suho obleko...? Že, že, a obenem tudi že anticipacija tega, kar bo tvorilo osrednjo dramatično os celega filma: nepooblaščen, po možnosti še malo neotesane roke, se bodo polastile tujega telesa (je že kdaj kdo pomislil, da DHL morda pomeni tudi David Herbert Lawrence?). Ko se s hčerjo in klavirjem znajde na vetrovni morski obali, je Ada dejansko miniaturizirana na raven enega od paketov in skrinj, ki jih je vse polno okrog nje. Kdo je njen naslovnik, kdo jo bo odprl, kdo poslal nazaj?

Nato sledi nova kupčija. Novopečeni soprog (Sam Neill) ne kaže prav posebne sentimentalnosti do klavirja, ki je opravil že tako dolgo pot. Odloči se ga pustiti kar na obali, na milost in nemilost prepuščene-ga valovom, vetru in slanim poljubom. Da se bodo prav zaradi tega dejanja za vedno zaprla usta njegove soproge, je gotovo jasno. Tudi če bi ne bila nema, bi od tega trenutka dalje zagotovo z njim ne spregovorila niti besede. Zato pa je tu sosod Baines (izjemna kreacija Harveya Keitela), ki predlaga soprogu naslednjo kupčijo: dam ti kos zemlje, če si lahko domov privlečem tisti zapuščeni klavir. Rečeno — storjeno.

Nato pride glavna kupčija. Zdaj, ko že imam klavir, pomisli Baines, bi bilo dobro, ko bi se tudi kaj naučil. Morda ne ravno klavirskih lekcij, zagotovo pa vem, kdo bi bil najboljši inštruktor. Brez dvoma doseže film Jane Campion svoje vrhunce prav v trenutkih uprizarjanja te peklensko prijetne kupčije med nemo Ado in vse prej kot gostobesednim Bainesom. "Za vsako tipko po eno lekcijo", predlaga on. "Za vsako črno!" je neizprosna ona. Prevlada njena, pri čemer cena lekcij narašča premo sorazmerno s količino vanje vloženihih emocij in slečenih oblačil. Drugače rečeno: partnerja te kupčije bi si mirno porekla »Nice doing business with you!«

Tako se sredi novozelandske divjine spleta strastna vez mlade, nepotešene ženske in morda prvič zares ljubečega suroveža. Za svojo ljubezen ne potrebuje prav veliko besed: govorita z rokami, kramljata s pogledi, šepetata s telesi... Vsaj ena podrobnost je, ki si jo velja zapomniti. Po navadi mislimo, da je gestualna komu-

nikacija nemih ljudi simplificirana na najbolj elementarna in čim bolj lapidarna sporočila. Zato je absolutno fascinantno videti, kako Holly Hunter (kajti tokrat gre tudi za njo, ne zgolj za Ado) na situacije, ki bi zahtevala zgolj rahlo odkimavanje nas govorečih, v resnici odgovori s celo »tira-do« gest, mimike in pogledov.

Dokler ostaja govorica v zraku, je nežna in prijetna. Če pa jo zapišemo, dobi nove, včasih prekleto nevarne razsežnosti. Tistih nekaj besed, ki naj bi zgolj simbolično zapisale in za vedno potrdile njuno ljubezen, povzročijo pravo katastrofo. Ada na zadnjo tipko vkleše svoje ljubezensko sporočilo in ga skrbno zavitega izroči hčerki Flori, ki tako igra vlogo klasičnega go-between. Vendar je naš mali angelček (zaradi udeležbe v vaški gledališki prireditvi si nadene angelska krila, nato pa jih praktično ne sname več) prav zares od hudiča: namesto ljubimcu odnese sporočilo možu! Soprog si jo v navalu besnega ljubosumja najprej hoče na silo vzeti, nato pa ji meni nič tebi nič odseka prst. Napačno izrečena/izročena beseda se tako vseka naravnost v telo: beseda za besedo, prst za prst.

In še zadnja kupčija. Mož sprevidi, da proti strastem tudi sekira ne pomaga — in omogoči srečni družinici, ki jo zdaj tvorijo Ada, Baines in mala Flora, da se vrne nazaj na Škotsko. Upam si trditi, da je šele to zares prava peklenska kupčija, pogodba s hudičem. Če je namreč vaš pojem srečne družine mož, ki je za vedno iztrgan iz svojega habitusa (Baines se je tako »udomačil« med divjaki, da nosi celo njegov obraz sledi maorskega tetoviranja); žena, ki s kovinskim prstom tolče po klavirju, in hčerka, ki nima le dveh očetov, temveč tudi že v najzgodnejši otroški dobi izreka le materine besede — tedaj bi morali kdaj pa kdaj obiskati Adamsove!

Videti je, kot da je tudi Ada za hip sprevidela popolno brezizhodnost takšnega happy enda. Le tako si lahko namreč razlagamo njen teatralen poskus samomora na poti nazaj, ko najprej »pogubi« klavir, nato pa namenoma zatakne svojo nogo v šviga-jočo vrv, da jo potegne za klavirjem v morske globine. Film, ki bi se dejansko držal proklamiranih referenc na sestre Bronte, bi se moral v tem trenutku končati. No, ja, brez muke se še čevljev ne sezuje — zato se Ada pod vodo pomatra, nato pa zmagoslavno izplava. Za nas je tisti, ki se je vrnil iz tega sveta večne tišine, lahko le še zombie (»revenant«, bi rekli Francozi), obsojen na tavanje med življenjem in smrtjo, povsod prisoten in nikjer doma. Zlovešč kovinski zvok umetnega prsta, ki mehke-mu zvenu klavirja daje drugačen prizvok, je njegov zvok par excellence.

STOJAN PELKO

EKRAN: Glasba v filmu *Piano* je vse prej kot zgolj eden od elementov filmske celote. Zato si predstavljam, da ste se dela lotiti precej prej, kot to ponavadi stori pisec filmske glasbe?

MICHAEL NYMAN: Najprej sem prebral scenarij. Nato sem septembra 1991 govoril z Jane Campion. Govorila sva predvsem o klavirski glasbi. Večino glasbe sem napisal decembra 1991, s snemanjem pa so začeli tam nekje januarja, februarja 1992. Pozneje, avgusta lani, sem nato napisal še preostalo orkestrsko glasbo. Tako je bilo vse skupaj pravzaprav razpeto skoraj čez celo leto, kar je bilo več kot zanimivo. Sicer pa tudi za filme Petra Greenawaya ponavadi pišem glasbo vnaprej. Le v primeru *Utapljanja po številkah* sem napisal glasbo šele potem, ko sem videl dokončan film. Pri *Risarjevi pogodbi* sem vso glasbo napisal vnaprej, še preden sem videl film. Glasbo za *ZOO* sem pisal sproti, med snemanjem. Pri *Kuharju ...* pa je bilo podobno kot pri *Pianu*, saj je morala biti pesem, ki jo poje kuharski vajenec, na play-backu, zato jo je bilo seveda treba napisati vnaprej. Sicer pa velja za *Kuharja ...* enako kot za *Prosperove knjige*: večina glasbe je obstajala ločeno od filma, napisana je bila za druge priložnosti. Kos glasbe iz *Prosperovih knjig* je bil napisan za pariško razstavo z naslovom *La traversee de Paris*; komad *Memorial* iz *Kuharja ...* pa sem napisal že leta 1985. Ključna razlika pa je vendarle ta, da je večina glasbe, ki jo pišem za filme Petra Greenawaya, relativno abstraktna. Pri *Pianu* sem moral najti ustrezne rešitve za celo vrsto pogojev, ki smo jih narekovali scenarij, Jane, Holly in navsezadnje tudi jaz sam. Moral sem torej

intervju

MICHAEL NYMAN

najti dobesedno pravo glasbo. Če Greenaway pravzaprav le oskrbujem z materialom, tedaj sem moral tokrat (podobno kot pri sodelovanju s Patricom Lecontom) zares najti ustrezno glasbo.

Filmsko glasbo hočeš nočeš percipiramo fragmentarno, kot bi tudi uho vodili rezi kadrov in sekvenc. Ali morda vseeno ne skladate enotnega komada, ki traja osemdeset, devetdeset minut?

Rad zasnujem zvočni trak kot simfonijo. Ne sicer v smislu velikopoteznosti kakšnega Johna Williamsa, prej v smislu tega, da lahko v celoti nadziram njegovo strukturo. To je zelo težko. Današnji film tega ne dopušča. Veste, režiserji si hitro premislijo. Za *Risarjevo pogodbo* sem zasnoval zelo strogo, trdno določeno strukturo. Nato pa so v procesu montaže nekatere sekvence preprosto izpadle. Kot veste, bi moralo biti dvanajst glasbenih tem za dvanajst risb. Ker je bil film predolg, je šest risb preprosto izpadlo oziroma so bile le bežno predstavljene. Tako je šlo po gobe šest glasbenih komadov! Ko skladam, teoretično predpostavim, kam katera glasba sodi, vendar se pozneje, ko Peter sliši glasbo, pogosto zgodi, da sam prerazporedi posamezne dele. V filmu *ZOO* je šlo za svojevrstno oponašanje faz darwinovske evolucije. Zato sem tudi sam pazil na to, katero glasbo dati plazilcem, katero pticem in tako naprej ... Skušal sem ustvariti strukturo, v kateri ena živa forma generira drugo, čemur so potlej sledile številne variacije. Za človeka sem napisal precej ciničen komad, precej grob in ne preveč vpluden. Ko jo je Peter slišal, je rekel: »To je izvrstna glasba za prometno nesrečo!«. Tako je bila glasba, ki jo slišite na začetku ob nesreči, pravzaprav namenjena predstavitvi človeka.

Vrniva se k Pianu. Imel sem občutek, da klavir v filmu oddaja glasbo tudi tedaj, ko nanj nihče ne igra. Potemtakem niste pisali le glasbe za klavir, temveč tudi glasbo klavirja? Ja, je glasba klavirja. Ko sva z Jane izbirala

glasbo, sva določila tudi mesta, na katerih naj bi vstopala v igro. Sama jo je nato po lastnem preudarku še nekajkrat uporabila, zato se mi na trenutke celo zdi, da je prevečkrat uporabljena. Sam sem namreč precej občutljiv na to, če se isti motiv večkrat ponavlja: tudi Peter je v *ZOO* to nekajkrat storil, pa je bilo potem videti kot rahla lenobnost skladatelja. V *Pianu* gre za glasbo, ki je sicer določna, a jo je mogoče igrati na različne načine in v različnih vzdolžjih. Zato dobro funkcioniira, ima svoje emocije in odzvene. Tudi kadar Ada le misli na svoj klavir, ko se ne more dokopati do njega, je slišati klavirsko glasbo.

Bi mu potemtakem lahko rekli kar »objekt sonore«, zvočni predmet?

Nisem sicer mislil na to, vendar drži. Bilo je ravno obratno kot ponavadi: klavirska glasba je narekovala glasbo orkestra. Zato jo je bilo navsezadnje relativno enostavno pisati, saj se mi ni bilo treba zmišljevati kaj posebej novega. No ja, nekaj novosti sem si pa le izmislil. Veste, zanimivo je, da v procesu pisanja delujem predvsem instinktivno. Ta instinkt še dodatno okrepijo drugi ljudje, tokrat pač Jane. Šele ko je zadeva že končana in jo vidite na filmu, pravzaprav začnete o njej teoretsko razmišljati. Iskreno povedano, nisem čisto natančno vedel, kako bo glasba delovala. Čeprav je bil film Jane Campion bistveno bolj razdelan na emocionalni ravni, kot so, denimo, filmi Petra Greenawaya, vseeno nisem čisto natanko vedel, kako močan bo središčni motiv. Nisem vedel, kako bo vplival na ljudi iz ekipe. Vedno je lepše imeti nekaj, kar raste in se razrašča, kot pa da bi se zmanjševalo. Z glasbo v tem filmu je kot z drevesom, posajenim v naravni pejsaž. Prime se in začne rasti — in vam se zdi, da veste, kam in kako bo zrasel. Potem pa se zgodi, da raste hitreje od pričakovanj, morda celo v smeri, ki so popolnoma drugačne od predvidenih.

Ste šli tudi sami pogledat na »kraj zločina«, kako raste?

Najprej sem napisal glasbo, nato pa sem šel v Novo Zelandijo učiti Holly. To je bilo še



pred snemanjem. Zelo dobro se je naučila igrati na klavir, tako da se je moja vloga omejila le na nekaj drobnih opazk. Na samem snemanju me ni bilo — in kot vidite, me niso pretirano pogrešali!

*Film **Piano** se sicer vrti v znamenju (Adine) nemosti, vendar je poln govoric: ljudje govorijo s telesi, pisna sporočila pa povzročajo neposredne posledice na telesih. Kam bi v tej topografiji govoric umestili glasbeno govorico?*

Ves čas pisanja glasbe sem imel v mislih, da klavir dejansko ni zgolj pripomoček na prizorišču, da ni igrača, temveč se okrog njega in na njem odigrava drama vprašanja njene identitete. Veste, da se kar dve kupčiji dotikata vprašanja njegovega posedovanja. Toda to je posest prostora in zasebnosti hkrati. Zdaj, ko tudi sam razmišljam o tem filmu, se mi zarisujejo različni načini, s katerimi Ada beži od moža; skozi razmerje s hčerko, skozi razmerje s klavirjem, ki pa neposredno odpira razmerje s Harveyjem Keitelom.

Vidite, vsakič, ko vidim film, se mi zdi kompleksnejši. Glasba igra ključno vlogo v kupčiji. Zato sem nekoč za šalo celo dejal Jane, da bi morala film imenovati *Pianistova pogodba*, *The Pianist's Contract*. Natanko za to gre, mar ne? V lekcijah ima glasba dvojno vlogo: po eni strani je podlaga za kupčijo, po drugi pa mora posredovati nekaj Bainesu. Enkrat samkrat je glasba namenoma rabljena, če naj tako rečem, »lingvistično«, s sporočilom — gre za prizor, v katerem Ada igra moj valček, konča pa s Chopinovim *Preludijem v A-molu*. To je zanjo dejansko način, kako pokazati superiornost nad Bainesom. Prekine eno vzdušje in mu da vedeti, da ničesar ne ve. Dobesedno govori s pomočjo svoje omikanosti in kulture. Moj namen ni bil zgolj zbrati repertoar, ki bi ga Ada lahko igrala, temveč narediti tako, kot da bi to dejansko lahko bila njena lastna glasba. Zamislil sem ji jo torej kot divjo škotsko skladateljico iz sredine devetnajstega stoletja, ki si dela svojo lastno glasbo — tako kot si je delala lastna oblačila in kot si je navsezadnje zgradila tudi lastno življenje. Zame je bilo to izjemno zanimivo, saj me je nekako osvobodilo številnih referenc na tedanjo glasbo. Najprej sem namreč nameraval zgraditi nekakšen pastiš različnih sodobnikov, nato pa so počasi odpadali drug za drugim. Referenca na Chopina je potemtakem zares referenca na njeno kulturo — kot je navsezadnje tudi sam klavir. Veste, ko pišete glasbo, ne mislite na vse posledice. Na srečo ... To vam moram povedati: glasbo za filme Petra Greenawayja pišem z velikim zanimanjem

za to, kaj bo on storil z njo. Potem pa me praviloma več ne zanima. Lahko si sicer rečem, da je glasba za **Kuharja ...** močna in da drži film skupaj, tako fizično kot emocionalno — toda kot taka me ne zanima več! S **Pianom** pa je drugače: zdaj, ko sem ga drugič videl in govoril z veliko ljudmi, me vedno bolj zanimajo posledice glasbe in njena morebitna sporočila.

Je kaj posebnega v tem, da ste za to glasbo dobesedno postali drugi, pravzaprav druga?

Ja, Greenawayu praviloma »prodajam« svojo glasbo. Pri Patricu Lecontu sem zelo zvesto sledil dogajanju filma — pa vendar sem bil to še vedno jaz, ki nekaj počne od zunaj. Če je šlo za nežen, erotičen prizor, je bila taka pač tudi glasba. Tudi o tem pretirano ne razmišljam. Zato pa me pri **Pianu** dejansko zanimajo posledice. Po svoje me veseli najin današnji pogovor, saj sem bil presenečen, da se v kritikah filma, ki je vendarle očitno ves zgrajen okrog glasbe, te praviloma sploh ne omenja. Navsezadnje Holly le ne igra potpurija Lizsta in Paganinija, temveč je glasba mišljena kot nadomestna govorica.

Se poleg različnih umetniških praks po inspiracijo zatekate tudi k drugim disciplinam misli, k filozofiji ali znanosti?

Devet zjutraj — malo zgodaj je še za taka vprašanja. Pa vendar: ena od zanimivosti sodelovanja z drugimi umetniki je gotovo v tem, da se soočite s sistemom ali govorico ali zgodovino, ki so si ga sami ustvarili kot nekakšen strukturalni sistem za potrebe svojega dela. Vzemite Greenawayja in najino »pogodbo«: slejkoprej naletite na stike med tem sistemom, strukturo ali disciplino in glasbo. To sicer zgotovo ne bi delovalo z vsakim skladateljem, morda celo z mnogimi ne — zame je pač zanimivo, ker so me vedno zanimala eksterne strukture. Trudim se poiskati analogne strukture v glasbi. To sicer nikoli ne gre do konca, toda umetnik tako ali tako potrebuje predvsem začetno točko, izhodišče. Če je struktura rigidna, jo zavrzemo. Ne zanima nas umetniško delo kot reprezentacija strukture, temveč nas privlači prav njegova avtonomija. Toda nekje globoko na dnu jih vendarle družijo skupen jezik, podobne zgodbe ... Če vzamete dvanajst motivov iz **Risarjeve pogodbe**, tedaj sem skušal kopičenju grafičnih informacij na papirju poiskati analogijo v kopičenju glasbenih informacij. Tako bi od najenostavnejšega prvega dne postopoma prišli do šestega, ki bi ga zaznamovala dovršena, najbolj razvita reprezentacija izbranega glasbenega sistema. To je torej moj način iskanja

analogij. Morda je eden od vzrokov najinega dobrega sodelovanja s Petrom prav v tem, da je bil Peter prepričan, da počnem natanko isto kot on. Do neke mere je to morda celo bilo res. Nato sem se nekega dne nehal iti to igro — saj je zahtevala ogromno dela, kaj lahko pa se je zgodilo, da je bila glasba na koncu razkosana, sistem pa razstreljen. Veste, da **Utapljanje po številkah** temelji na izjemno kompliciranih igrah števil. Moja prva misel ob tem filmu je bila: zgraditi enako kompliciran sistem na osnovi števil tudi v glasbi. Po približno petih sekundah sem si rekel: »Saj to je vendar popolna izguba časa, ko pa bodo stvari še stokrat spremenjene!«. V **Kuharju ...** pa so bile zelo zanimive diskusije o različnih barvah sob: predlagal sem, da bi tudi orkestracija glasba spremljala te razlike. Kaj hitro sem odnehal, saj bi projekt zahteval izjemno precizno sinhronizacijo, ki pa bi se kaj lahko podrla z eno samo montažno spremembo.

Najbrž štejete za žalitev, če vam ljudje skušajo prodati klasično definicijo filmske glasbe kot tiste, ki je najboljša takrat, ko je sploh ne slišimo?

Čemu je tedaj sploh delati? Če ni slišana, čemu? Če ljudje ne morejo v hipu reči: »O, to je pa Michael Nyman!«, tedaj res nima smisla. Je pa res, da so mi mnogi prav za ta film rekli, da si nisem prav nič podoben ...

Je mar mogoče, da sredi devetnajstega stoletja v Novi Zelandiji sploh še niso slišali za Michaela Nymana?

Natanko na to sem moral paziti. Zelo preprosto: niti nota glasbe, ki jo igra Ada, bi ne mogla biti napisana leta 1850. In če je že bila napisana leta 1992, tedaj sem jo lahko napisal samo jaz. Tako sem pravzaprav moral izumljati nove načine, kako biti — Michael Nyman! To je zelo zanimivo za moje prihodnje delo. Veste, ko ljudje poslušajo *soundtrack* Greenawayevih filmov (in očitno jih poslušajo zelo podrobno), imajo vtis, da gre za uniformiran, enoten stil Greenawayevih filmov. Zanimivo je, da Greenawayev slog ni Greenawayev slog, temveč tam govorim jaz — in to kar najbolj osebno! Moj problem je bil potemtakem v tem, da ljudje, ki ne marajo Greenawayja, niti prisluhnili niso tej glasbi. Upam, da sem že s sodelovanjem z Lecontom, sedaj pa še z Jane Campion dokazal, da znam tudi kaj drugega. Ljudje, ki poznajo moje delo, me tukaj ustavljajo in mi čestitajo: kot bi se prebudil in končno našel glas, ki ga lahko tudi sami sprejmejo. To me rahlo skrbi!

STOJAN PELKO

GO WEST, YOUNG MAN!

»Mnogo Kitajcev hoče v bogato Ameriko«, je pred kratkim na zadnji strani oznanilo ljubljansko Delo. Če vprašate filme, potem to seveda ne drži. V filmu **Zbogom, moja konkubina** imate v triurnem velikem planu vsekozi milijardo Kitajcev, izmed katerih pa nihče niti za hip ne pomisli, da bi odšel v Ameriko. »Vsi Rusi hočejo v bogato Ameriko«, bi se moralo glasiti Delovo oznanilo. Vse polno je namreč ruskih filmov, ki mislijo, da bodo publiki simpatični že s tem, ker po njih ves čas pešajo junaki, ki jim po glavi roji le misel na beg v Ameriko. Če vas ne odbije že junak, ki ves čas misli le na to, kako bi zbežal, potem vas utegne zgroziti spoznanje, da so to le junaki, ki ne morejo postati zvezde niti v svoji domovini, kaj šele v Ameriki. Vzemite, denimo, film **Douba-douba** (Alexandre Khvan), v katerem nas nadebudni & močno frustrirani scenarist dve uri & dvajset minut gnjavi s svojo polomljeno, neuspešno kariero, niti za trenutek pa ne počne ničesar, kar bi lahko njegovo delo — ali pa kariero — izboljšalo (nobene knjige ne prebere, nobenega filma ne pogleda). V Ameriki lahko vsakdo postane zvezda, v Rusiji pa lahko vsakdo postane filmski junak, kar je večja katastrofa. Le zakaj bi navsezadnje človek odhajal v Ameriko, ko pa lahko nič ne počne že kar v Rusiji?

CANNES JUNIOR

ZBOGOM, MOJA KONKUBINA

BAWANG BIEJI



režija:

Chen Kaige

scenarij in dialogi:

Lilian Li, Lu Wai

fotografija:

Gu Changwai

glasba:

Zhao Jiping

igrajo:

Leslie Cheung, Zhang Fengyi, Gong Li

Kitajska, 1993

2^h50'

Kdaj ste si nazadnje zapomnili kako enovrstičnico iz tega ali onega filma? Če ste nazadnje gledali **GWTW**, potem se morda spomnite Gableove enovrstičnice: "Frankly, my dear, I don't give a damn." Če ste nazadnje gledali kako izmed epizod v življenju umazanega Harryja, bodisi **Dirty Harry**, **Enforcer**, **Magnum Force**, **Sudden Impact** ali pa **The Dead Pool**, potem vam zanesljivo še vedno ne gre iz glave njegov »Make my day«. Če pa ste nazadnje gledali film **Passenger 57**, potem ne boste pozabili Snipesovega snacka »Always bet on black«. Kdaj je enovrstičnica dobra? Stvar je enostavnejša & precej manj mistična, kot se zdi na prvi pogled: dobra enovrstičnica je namreč kot katerikoli glasbeni hit — morate jo prepoznati, z drugimi besedami, morali ste jo že slišati, ali s še bolj drugimi besedami, junak, ki jo izreče, vam jo mora suniti izpred nosa, potemtakem iz vaše reakcije, na katero vas je sam pripravil. To, kar hočete reči vi, izreče pač on. Gledalčeva identifikacija z dobro enovrstičnico je tako močna & samoumevna le zato, ker bi moral tam, kjer stoji enovrstičnica, stati sam gledalec. Dobra enovrstičnica vedno pade tedaj, ko junaku, ki jo izreče, ne preostane nič drugega: kaj navsezadnje še preostane Clarku Gableu po vsem, kar mu je storila Scarlett, kaj preostane Clintu Eastwoodu po vsem, kar je storil ta ali oni delinkvent, & kaj sploh še preostane Wesleyu Snipesu po nasprotnikovi napaki? Le kaj, če ne prav to, da nas preseneti z enovrstičnico, ki smo jo hoteli izreči mi sami. Koliko enovrstičnic potrebuješ za film? Koliko za dober film? In do kakšne dolžine ima potem sam film pravico? »Koliko udarcev moraš dobiti, preden postaneš zvezda«, namreč trpeče & precej užaljeno, v resnici seveda kot bi bral naše misli, dahne deček v filmu **Bawang Bieji** (**Zbogom, moja konkubina**), letošnji so-dobitnik canneske Zlate palme. Koliko? 400? Pri triurnem filmu je mogoče sicer vedno podvomiti, da režiser na gledalca ni mislil, toda če vas udari z dobro enovrstičnico, potem lahko traja tudi tri ure — na vas je vendarle mislil, si mislite, ko vsem tistim udarcem, ki jih v igralski šoli prejmeta dva Kitajčka, ne znate izmeriti dometa, & ko vas razsvetli šele svarilo, da deček že pri desetih ve, da bo postal zvezda — in da v zvezi s tem ne bo mogel nič storiti. Seveda, Chen Kaigejev film **Bawang Bieji** predstavlja triurni (+ enovrstičnica), zelo epski (oceani časa so za nami), zelo, zelo spektakularni (za vsakim detajlom se v globini polja dela zgodovina) & zelo, zelo, res zelo piktoreskni (iz vsakega kadra bi lahko

naredili razglednico) pohod skozi dvainpetdesetletno kariero Kitajske (1925—1977) & dveh hiper-zvezdnikov *Pekinske opere*, te spektakularno stilizirane kombinacije petja, plesa, recitiranja, *state-of-the-art* akrobatike, bombastičnih kostumov & kabuki maškarade. Kitajska se v teh dvainpetdesetih letih kar nekajkrat dramatično spremeni, od A do Ž, tako da njen politični *Kdo je kdo* vsakič znova postane *ready-made* roloindex vodov smrti, ki pridejo z novim jutrom. Ali pa nočjo. Režimi se v krvi izmenjavajo kot v kaki stari, že stokrat videni postavitvi *Pekinske opere*. Glave se kotalikajo, nemočno, predano & zvesto, kot da so le del akrobatske točke. In proletariat se vsakič evforično zgnete na ulice, kot da je tam tudi res kaj videti. Ali pa doživeti. Cesarji pridejo & grejo. Japonci pridejo & grejo. Kuomintangovci pridejo & grejo. Komunisti pridejo & nekoč bodo očitno odšli. Ali pa ne. Toda *Pekinska opera* — ta pravadna anticipacija filma — stoji tam vsem tem velikim spremembam navkljub. Njeni junaki so zvezde stalnice vsakega novega režima. Vsake nove elite. In vsakega novega proletariata. Prihajajo novi ljudje, nove generacije, nove fronte, nove koalicije, toda zvednik *Pekinske opere* ostane zvezdnik. Ko človek tam postane zvezda, ostane zvezda za vse večne čase. Ko človek tam postane zvezda, mu je vseeno, kdo sedi v mraku dvorane. Ali pa v mraku zgodovine. Ko človek tam postane zvezda, ne more nikoli več postati človek. Niti mu tega ni več treba. *Koliko udarcev mora dobiti zvezda, preden spet postane človek*, je nikoli izrečeno vprašanje tega filma o dveh dečkih, ki ju zvezdnštvo čaka šele na koncu sadističnega *drilla*, bolj podobnega prevzgoji človeka kot pa vzgoji igralca. Otroke, ki naj bi svoje kariere nekoč zaprašili po *Pekinski operi*, namreč najprej zaprejo v posebne šole z različnimi imeni kot, denimo, *Akademija sreče*, v katerih se potem pod delikatno strahovlado grizlijevskega & avtoritarnega tutorja učijo Čigre«, obvladanja telesa & duha & karizme, ki se je nekoč preprosto ne bodo več mogli znebiti. Kdor se ne nauči Čigati«, ta itak sploh ne bo preživel. Kdor se nauči Čigrati«, bo več. In do konca tega tobogana torture, terorja, askeze, trpinčenja & mazohizma pridejo res le redki otroci, ki so že v osnovi — kot se pač za zvezde spodobi — le deklasiranci brez korenin, pogostokrat prav brezdomni & brezimni sinovi prostitutk. Popolna anonimnost je pač — tako kot v Hollywoodu — najboljši nastavek za rojstvo zvezde, pa tudi sicer se zvezde tu ne rodijo, ampak jih naredi ekspertna mašina, bolj hollywoodska od hollywoodske & bolj visceralna od kateregakoli še tako komunističnega pranja

možganov. *Akademija sreče* otroka izšla za eno vlogo, ki jo bo potem igral vse življenje. Ne glede na potrebe. Ne glede na nove vloge, ki jih bo prinesel čas. Ne glede na čas. Ne glede na vse. Ne glede na življenje. Ne glede na ne glede. Bolj hollywoodsko od Hollywooda, nekaj potem-takem, o čemer je Hollywood vedno sanjal. In film **Bawang Bieji** ni nič drugega kot zgodba o ljudeh, **zvezdah Pekinške opere**, ki se ne morejo več spremeniti. In ki jih ne more nič več spremeniti. Niti sama *Pekinška opera*. »Veš, tak si, kakršen sem bil jaz, ko sem bil mlad, jaz pa sem tak, kakršen boš ti, ko boš star«, je rekel Godfrey Tearle mlademu pilotu Hughu Burdenu v Powellovem vojnem filmu **One of Our Aircraft Is Missing**, s čimer je seveda zgolj povzel dilemo, ki jo bo Michael Powell potem razrešil v odličnem filmu **The Life and Death of Colonel Blimp**, v tej klasični zgodbi o reakcionarnem britanskem oficirju, ki ostaja vsem spremembah sveta navkljub vseskozi isti — ne more se več spremeniti. Na Kitajskem bi postal zvezda *Pekinške opere*.

MARCEL STEFANCIC, JR.

Če je tajvanski film **Mojster marionet** razglasil, da je življenje lutkovna predstava, ki jo režira nam neznani bog, potem je s tem razglasom zakrpal razliko med realnim in fiktivnim ter tako transcendiral vse nesporazume, konflikte in težave, ki jih lahko povzroči soočenje teh dveh horizontov realnosti. In če je vse gledališka predstava, prezentacija ali, bolje, reprezentacija volje nekoga drugega, preprosto boga, potem človeku ali človeški marioneti ne preostane drugega, kot da kontemplativno, distancirano in celo ironično sledi svoji predestiniranosti. Toda kaj se zgodi, če vero v fiksijsko realnost kot edini eksistencialni okvir ogrozi in nagrize banalna stvarnost in še posebej dva njena najbolj profana vidika, ki se jima pravi seks in politika? Zgodi se film **Zbogom, moja konkubina** kitajskega režiserja Chen Kai-geja, zgodi se vročična melodrama v trikotniku med dvema moškima, zvezdnikoma kitajske opere, in poklicno prostitutko, nekakšno kurtizano, zgodi se srečno-tragično ljubezensko razmerje med »večno«, skoraj sakralno umetnostjo in »trenutnim« politično-ideološkim aparatom, razmerje, ki pozna le platonsko ali perverzno vznesenost oziroma krvoločno sovraštvo.

Film **Zbogom, moja konkubina** je zgodba o dveh igralcih kitajske opere od dvajsetih pa do sedemdesetih let našega stoletja, zgodba o odraščanju in špartanskem



šolanju dveh bodočih zvezd, zgodba o ljubezenskem razmerju v operni predstavi, kjer moški igra žensko vlogo in se potem to razmerje prevaja v latentno homoseksualno navezanost, se pravi, da se ljubezen iz fikcije neposredno prestavlja v realnost in se tako brišejo meje med postulatoma dveh različnih realitet, potem je to zgodba o prostitutki, ki zamaja navidezno skladnost med artificialnim in stvarnim, in nenazadnje je to zgodba o odnosu med umetnostjo in zgodovino, natančneje med tolikokrat problematično kitajsko opero in oblastniškimi ideologijami moderne kitajske zgodovine, zgodba, ki kontravertnemu političnemu kontekstu postavlja opero kot edinega možnega despota.

Velikokrat se omenja, da je Chen Kaige s filmom **Zbogom, moja konkubina** ustvaril pendant Bertoluccijevemu **Dvajsetemu stoletju**. Ta primerjava seveda vzdrži le ob upoštevanju t. i. zunanjih dejstev, ki so: na tematski ravni zajeti emblematično mašinerijo moderne zgodovine in jo pri tem predstaviti skozi optiko intimnega razmerja, na formalni ravni pa zastaviti filmsko pripoved na obrazcih klasičnega realističnega filma, ki pogojno zagotavlja univerzalnejšo komunikacijo. In ker je bil v obeh primerih v igri ameriški kapital, velja te zahteve razumeti tudi kot »hollywoodski« diktat. Toda če se je **Dvajseto stoletje** godardovskega učenca izkazalo za spodletelo podjetje, saj je presojsnost forme izkoristil za politično favoriziranje, potem se je Chen Kaige, ko je politiko postavil kot marionetni podaljšek, tej pasti elegantno izognil. V filmu **Zbogom, moja konkubina** je politična realnost predstavljena kot potencialna konstruktivna ali destruktivna kulisa, toda kulisa, ki s svojim totalitarnim oblastnim ali perversnim seksualnim potencialom ne more ogroziti umetniškega, zgodovinsko kondicioniranega dejanja. Takšen tematski zaris tudi presojsne forme, ki naj bi bila pogojni podložnik določenim političnim interesom, ni zaigral v imenu kakšne deklarativnosti, ampak jo je vnovčil kot posrednika izjemno občutljive, skoraj bolesterne emocionalne naravnosti. V tem pogledu pa vladajo veliki, večji ali pa največji plani. Plani, ki prenašajo trepetanje obraza, trepetanje, ki je trepetanje v svetu realnosti izgubljenе duše. Če je film **Mojster marionet** segel do ameriškega plana, da bi predstavil kitajsko filozofijo človeka lutke, potem je film **Zbogom, moja konkubina** gradil tudi na velikih planih, da bi na čustveni ravni izpostavil kritični trenutek, ko se vehementnost teatra sreča z demonsko realnostjo.

SILVAN FURLAN



GONG LI

*Ko pride Douzi, eden izmed obeh glavnih junakov filma **Zbogom, moja konkubina**, v igralsko šolo, ga ostali gojenci zaradi njegovih dekliških potez skoraj linčajo. Reši ga šele močnejši, rahlo mačistični & svojeglavi Shitou, ki postane zato v Douzijevih očeh junak, objekt njegovega neizmerne občudovanja & romantične afekcije. Prav zaradi njegovih dekliških potez bodo iz Douzija v Pekinški operi naredili ženski lik, medtem ko bo Shitou razumljivo utelesil lik mačističnega militarista. In ti dve vlogi bosta potem kakopak igrala vse svoje življenje, v vseh predstavah, tudi v starodavni predstavi **Zbogom, moja konkubina**. Njuna petdesetletna romanca je le epska inačica **Igre solz**. Nič je ne more spremeniti. In tudi sama ne more nič spremeniti. Vse spremembe — brutalni padci starih režimov & križarski pohodi novih režimov — se ju ne dotaknejo. Shitou, zdaj z umetniškim imenom Duan Xiaolou, pač ostane militaristični macho, Douzi, zdaj z umetniškim imenom Cheng Dieyi, pa njegova zvesta konkubina. Je tu sploh prostor za žensko? Za krasotico Gong Li vedno, drugače rečeno, tam, kjer se zdi, da za žensko ni več prostora, vedno pride Gong Li, fatalno lepa femme, po klasifikaciji ameriške revije *People* ena izmed petdesetih najlepših žensk na svetu (po klasifikaciji revije *Ekran* tudi!), tokrat v vlogi kurtizane, ki povsem zasvoji Shitouja. V filmu **Glinasti vojščaki** je pred leti zasvojila cesarjevega fanatičnega & absolutno vdanega bodyguarda, z drugimi besedami, Gong Li s svojim prihodom podre hiper-moško romanco. Podobno kot v filmu **Zgodba o Qiu Ju**, ki je lani osvojil beneškega Zlatega leva: Gong Li se vmeša v moški svet, v funkcioniranje sodišča & Zakonov, v ultimativni medmoški obračun. V filmu **Zbogom, moja konkubina** se vmeša v ultimativno moško romanco, v kateri en moški igra moškega, drugi pa žensko, potemtako v svet, v katerem dobesedno res ni prostora za žensko. Njihov dolgoletni trikotnik je sicer popolnejši od najbolj dialektične kitajske triade, najčistejša inačica Pekinške opere, toda njihov propad je najčistejša inačica soap-opere: Shitou se namreč na zaslišanju pred gardisti kulturne revolucije obeh svojih žensk — Douzija & Gong Li — melodramatično, akopprav katastrofično odreče. Njen prihod redefinira moški svet & ga obenem pahne v katastrofo — tudi v filmih **Glinasti vojščaki** & **Zgodba o Qiu Ju**. Ko se pojavi Gong Li, lahko moški le spoznajo, da so krivi za svojo moškost, in narobe, vsak film, v katerem igra Gong Li, je le film o impaktu njene lepote & fatalnosti. Njen prihod vedno ogrozi buddy-buddy formulo. Dajte jo v reklamo za Clio & slogan lahko skoraj obdržite — kaj sploh še preostane moškim?*

MARCEL STEFANCIC, JR.

SCENARISTI PRED FILMOM

O.K., če se lahko posname film po plošči Arla Guthrieja (**Aličina restavracija**) ali pa po pesmici, ki jo je spesnil Bruce Willis (**Hudson Hawk**), potem se ga lahko posname tudi po literaturi. Shakespeare je še vedno velik scenarist, čeprav pri pisanju ni nikoli mislil, kako se bo vse skupaj videlo na filmu. Njegova soparna komedija **Much Ado About Nothing**, ki jo je režiral Kenneth Branagh, se vidi dobro, toda Soderberghov film **King of the Hill**, posnet po Hotchnerjevemu romanu, se vidi slabše, morda zato, ker je Hotchner med pisanjem že slutil, kako bi se vse skupaj lahko videlo tudi na platnu, čeprav drži, da avtorskih pravic dolgo časa ni hotel prodati nobenemu filmarju. Če hoče pisec napisati roman, ki bo na platnu zgledal dobro, potem s filmom ne sme koketirati, še manj pa mu sme ugajati. Z eno besedo, če hočete napisati roman, iz katerega bo nastal dober film, potem režiserju nikar že med pisanjem ne dajajte nasvetov & napotkov. Lahko pa uberete tudi kombinacijo obojega: Pupi Avati trdi, da je njegov **Magnificat** posnet po stodesetih predlogah iz različnih obdobj & različnih žanrov, literarnih, filozofskih, dokumentarnih & kulturoloških, tako da na koncu že povsem upravičeno pričakujete, da se bo še pred odjavno špico odvirtela tudi kompletna bibliografija. Ob gledanju tega filma zlahka spoznate, kako dobri so v resnici filmi, ki so posneti le po eni sami predlogi, denimo, **King of the Hill**.

CANNES JUNIOR

VELIKO HRUPA ZA NIČ

MUCH ADO ABOUT NOTHING



režija:

Kenneth Branagh

scenarij:

Kenneth Branagh po Williamu Shakespearu

fotografija:

Roger Lanser

glasba:

Patrick Doyle

igrajo:

Kenneth Branagh, Emma Thompson, Denzel Washington, Keanu Reeves

Velika Britanija, 1993

1^h53'

Fantje se vrnejo z vojne, ženske se vnamejo, & ker povrh še sonce pripeka, se začne vojna za srca. Film **Much Ado About Nothing** (Kenneth Branagh) — ali po naše **Veliko hrupa za nič** — je mojstrska, zelo sončna, scela evforična & nadvse muzikalična adaptacija istoimenske Shakespeareove komedije. Če bi Shakespeare dočakal prihod filma, potem bi svoje komedije režiral prav tako — pač kot filme, v katerih se ljudje zaljubljaajo, zapeljujejo & varajo zaradi premočnega sonca. Je to le fantazijska stran njegovih tragedij? Tragičnih komedij? Komedij brez sonca? Pred nami je morda res le Shakespeareova fantazma zaljubljanja, zapeljevanja & varanja pod vplivom vrelega italijanskega sonca, navsezadnje, stari Bard je bil le megleni Bri-

Z drugimi besedami, če imamo tu najprej vojno, ki je bila spočeta le zato, da se ne bi nikomur nič zgodilo, & takoj zatem še ženske iz Leonatove vile, ki se ob prihodu svojih zmagovalcev takoj umijejo & preoblečejo le zato, da se jim ne bi nič zgodilo, potem bi lahko rekli, da je pred nami svet, v katerem revolucijam ne zaupajo več, v katerem vsi storijo vse, da se jim ne bi nič zgodilo, & v katerem se vsi zapeljujejo le zato, da jih ne bi kaj doletelo nepričakovano & mimo njihove volje. Meres v svoji **Palladis Tamia** (1598) Shakespeareove komedije **Much Ado About Nothing** ne omenja, možno pa je, da se ta tam skriva za naslovom **Love labours wonne**. Po drugi strani l. 1599 — sodeč po posebnostih metra & sloga — še vedno velja za leto nastanka te komedije, ki je bila l. 1600 v **Stationers' Registers** vpisana kot **Muche a Doo about Nothings**, prvič pa je bila objavljena pod naslovom **Much adoe about Nothing** & še ni bila razdeljena na prizore & dejanja. Zaplet same komedije ni posebno izviran, saj ga je mogoče najti v dvaindvajseti zgodbi knjige **Novelle**, ki jih je med letoma 1554 & 1573 objavil Matteo Bandello.

* **Timbreo di Cardona & Gironde**, častnika v vojski kralja Piera d' Aragona, bijeta vojno za roko prelepe Fenicije, hčerke messinskega gospoda Lionata de' Lionatija, zato se malce bolj nestrpni & ljubosumni Gironde v navalu živalskega brezupa kmalu odloči, da bo pri Timbreu izzval dvom v krepot & nedolžnost Fenicije, to pa tako, da s pomočjo prijatelja inscenira prizor, v katerem ta ponoči stopi v Lionatijevo hišo, kar Timbreo seveda vidi & Fenicijo potem zaradi domnevne prešuštnosti & nečastnosti zatoži očetu, njeno posledično omedlevico pa vsi razumejo kot smrt — šele Girondevo razkritje, da je bilo vse skupaj le njegovo maslo, Fenicijo vrne s podeželskega zdravljenja, medtem ko se mora Timbreo poročiti z žensko po izboru Lionata de' Lionatija, kakopak s Fenicijo. Spletka samega filma & Shakespeareove komedije **Much Ado About Nothing** je tako rekoč identična, le da je častnikoma zdaj ime Claudio of Florence (Robert Sean Leonard) & Don John (Keanu Reeves), Lionati je Leonato (Richard Briers), Fenicija pa Hero (Kate Beckinsale). In v glavni vlogi je spet prav mizanscena dekletove nečastnosti, pri čemer je poanta očitna: emocije so prave, če so dobro režirane, in narobe, šele mizanscena same emocije sploh naredi. Da jo najslabše odnese prav režiser teh emocij, Don John, pa je itak tragični twist, okrog katerega je Shakespeare spletel svoje tragedije — komedije, v katerih režiserji sonca ne dočakajo.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

GOLO THE NAKED

Kaj je to »filmski realizem« po britansko? Če vzamemo film enega izmed utemeljiteljev *free cinema* — tj. filma, ki je poskušal biti tako »svoboden« kot je »življenje samo« (če kaj takega sploh obstaja — a pustimo to) — namreč film Karla Reizsa **V soboto zvečer**, v **nedeljo zjutraj** (1960), vidimo, da se ta ne ukvarja toliko s tem, kaj (si) ljudje mislijo, kakor pa s tem, kako in od česa živijo, se pravi, z njihovo »materialno bitjo«. Mar je potemtakem filmski realizem po britansko kakšen marksizem? Seveda ni, a ne zato, ker se »materialna bit« namaka še v pivu, ženskah in zabavi, marveč zato, ker se ta proletariati niti najmanj ne misli revolucionarno znebiti svojih okov. To seveda ne pomeni, da **V soboto zvečer**, v **nedeljo zjutraj** prikazuje angleške delavce kot bebce in še manj, da bi bila ta naturalistična podoba proletarske banalnosti kakšna »obtožba« angleške družbe: **V soboto zvečer**, v **nedeljo zjutraj** je velik film prav zato — in to bi lahko bila prva in temeljna poteza britanskega filmskega realizma — ker prikazuje način delavskega uživanja, ki pomeni tudi uživanje delavcev v tem, da so delavci. In kaj vse sodi sem? Kajpada ne le pivo in seks, temveč še bolj želja »biti dober in pošten delavec«, spoštovanje delodajalcev in obenem norčevanje iz njih, sovraštvo do ubogih tatičev in drugih revežev, s katerim se »delavski razred« pred zakonom potrjuje kot »pošten«, in končno, sam »ideal«, tj. družinska hiša v delavski četrti. Ta Reiszov film je torej nekakšen konstativ o »delavskem uživanju« in je že zato, če že ne tragičen, pa vsaj moreč. Po tridesetih letih tudi mora izgine in tako je lahko Mike Leigh razglasil, da je »življenje sladko« (**Life Is Sweet**), da torej obstaja tudi delavska *dolce vita*, pa čeprav le na način smeha mame Wendy, v katerem se mešajo toni prisrčnosti, bavosti in vulgarosti, se pravi, smeha kot sprejemanja brezupne in neumne banalnosti. Vsa grotesknost gneva nad »življenjem, kakršno je«, je zgoščena v hčerki Nicola, pravi mali spaki, nevrotični, perverzni in morbidni, medtem ko ima delavski oče vlogo hišnega norčja, kolikor verjame, da je mogoče kaj spremeniti, »nekaj narediti«, toda obenem dovolj modrega, da se ničesar ne loti, saj ve, da se tako ali tako vsaka reč konča s padcem, s padcem kot polomom vsakršne smotrnosti.

ZDENKO VRDLOVEC

EKRAN: Ste s svojo ekranizacijo Shakespearja želeli na film prenesti idejo optimizma in romantike ali je šlo zgolj za fascinacijo nad dramo, ki ste jo hoteli preseliti na veliko platno?

KENNETH BRANAGH: Po malem oboje. V tem delu je mogoče najti vse mogoče. Na trenutke je celo prav mračnjaški, čeprav se Shakespear s to oznako najbrž ne bi strinjal. Mislim, da Klavdijev lik izvrstno kaže, kakšna vse je lahko ljubezen. Do ušes je zaljubljen, pa vendar svojo ljubezen zanika in se ji odreka. Rekel bi, da se skozi film vendarle nekaj nauči o ljubezni in življenju, tako da bi iste napake ne ponovil še

KENNETH BRANAGH

enkrat. Upam, da je iz filma mogoče razbrati vzdušje tolerance in odpuščanja, ki bi ga zelo rad tudi sicer srečal pri ljudeh. Morda sam nisem tak, a bi rad bil. Ena od prednosti zaljubljenosti sta prav večja tolerance in velikodušnost do drugih ljudi. Pravzaprav je vse zelo enostavno. Nočem biti preveč sentimentalni in patetični, toda zares želim Klavdiju in Heru vso srečo.

Pravite, da se je Klavdij nekaj naučil skozi film. Kaj pa vi?

Predvsem sem se naučil, da je sedem tednov premalo za snemanje filma. Režiser-ski del posla težko prenašam. Zelo naporen je ta stalni pritisk, misel na denar, ki neprestano odteka ... Ne trdim sicer, da bi bil film boljši, če bi imel več denarja in časa, zagotovo pa bi imel večje možnosti izbire, več svobode.

Imate morda zaradi tega raje poklic igralca?

Veste, najlepša stran režijskega posla je razmišljanje o filmu. Nekatere od podob tega filma sem imel v glavi že pred štirimi leti! To je bila prava bajka, res sem užival. Zato pa na setu zares uživam v igri. Bolj zabavno je. Ljudje me pogosto sprašujejo, kako lahko počnem oboje, igram in režiram. Zdi se mi, da je igranje počitek od režije.

Kako pa to tehnično izpeljete?

Na setu imam človeka, ki med mojim igranjem pazi samo name. Zelo je kritičen, včasih prav brutalen. Zato pa je delo z Emmo in s fanti pravo timsko delo. Med delom jim sproti namignem, naj se malo premaknejo sem ter tja, oni pa se prav tako ne obotavljajo tega reči meni. Pomembno je le, da ni panike. Prizor je mogoče vselej ponoviti. Med ogledom posnetega materiala sem o sebi ves čas razmišljal v tretji osebi: »Le kaj zdaj tale počne...« (smeh).

Res je, da se morate na določen način podvojiti. Moja rešitev je, da skoraj vsak prizor posnamem na več različnih načinov, nato pa izberem najbolj ustreznega.

Roman Polanski je nekoč dejal, da je prednost režiranja samega sebe v tem, da se igralec nikoli ne upira režiserju.

To je res. Benedick je prepričan, da sem izvrsten režiser. Z mano kot režiserjem res ni imel problemov. Prej bi rekel, da sem jih imel jaz z njim. Če kot režiser frustriraš igralce, obstaja realna nevarnost, da bo trpela skupna igra.

Kaj lahko po vašem mnenju film prispeva h gledališki predstavi?

Predvsem vam omogoča, da se ji približate. To morda zveni banalno, vendar ni. Moj najljubši prizor v filmu je tisti, v katerem Denzel Washington (don Pedro) snubi Emmo (Beatrice). Zavrne ga, on pa se sesede in nekako »potone«. V gledališču nikoli nisem dobro videl tega prizora. Na filmu pa ga vidite — in takoj postane Emma veliko bolj ganljiva, bližja, lažje se identificirate s položajem. Zato so veliki plani tako zelo pomembni.

Kaj pa teater izgubi na filmu?

Izgubi seveda predvsem tisto neprecenljivo živo izkustvo, neponovljivost trenutka, tisti občutek, da se lahko vsak trenutek dotakneš igralcev. Z ritmom kamere v gibanju sem skušal nadomestiti to izgubo in ustvariti iluzijo, da so gledalci res sredi dogajanja. Hotel sem, da ljudje skoraj fizično začutijo vročino z zaslona, da je vse kar najbolj živahno.

Kako prenašate napor? Znete razporediti energijo?

Še kar. Naučil sem se razbrati znake, ki mi jih telo pošilja, kadar sem preutrujen.



Nisem ravno »workoholic«. Tu in tam pa vendarle začutite, da morate nekaj nemudoma storiti. Mislim, da je vsa skrivnost v idejah. Ali jih imate ali pa jih nimate. Ne maram delati, kadar sem utrujen. Takrat se mi zdi, da nisem zares zvezan s snovjo.

Od kod pravzaprav izvira vaše zanimanje za Shakespeara?

Še iz šole. Po začetni katastrofalni izkušnji (takšna pa je praviloma izkušnja vsakega začetnika) se mi je Shakespeare dobesedno zavlekel pod kožo. Če se ga človek ne loti na pravi način, je lahko to prav boleča izkušnja. Seveda pa je po drugi strani nekaj čudovitega. Rekel bi, da se na Shakespeareja odzivam tako, kot se nekateri ljudje odzivajo na dobro glasbo. Vsakič, ko se vrnem k njemu, mi ponudi več — kot bi se gradila določena resonanca. Všeč mi je preplet velikih idej in odličnih zgodb v njegovem delu. Shakespeare je populistični pisec. *Hamlet*, denimo, je vrhunska zabava. Danes bi bil napisan kot triler. Sleherni od njegovih komadov je napisan tako večplastno, da jih je mogoče doživljati na najrazličnejše načine.

Če se prav spominjam, sem neke prebrala, da vam ni povsem tuja ideja reinkarnacije. Ali morda verjamete, da ste bili v katerem od svojih prejšnjih življenj Shakespeare ali vsaj kdo od njegovih bližnjih?

Nisem razmišljal o tem, vse dokler mi nekoč niso zastavili enega tistih vprašanj v slogu: »Če bi lahko izbirali, katero zgodovinsko dobo in kateri kraj bi najraje izbrali?« Tedaj sem kot iz topa odgovoril: »*Globe Theatre* v Shakespearovem času!«. Fascinantno je, kako praktičen tip je pravzaprav bil Shakespeare: pisal je, režiral, igral, produciral ...

Tako kot vi ...

Cela tedanja doba je izjemno zanimiva. Bila je res prava prelomnica v zgodovini, prava eksplozija idej: v teoriji, umetnosti, politiki.

Kako gledate na britansko gledališče danes?

Britansko gledališče gre skozi stalne premene. Trenutno v Londonu prevladuje komercialno gledališče. Čutiti je recesijo, prodajajo se le spektakularni mjuzikli z reklamo na vsakem koraku. Veliko težje je postaviti resnejši komad ali sodobno dramo. Rekel bi, da je čas za dramske pisce strahovito težak. Tudi če filmu ne gre najbolje v Britaniji, lahko še vedno upa na us-

peh v Franciji ali Italiji; če pa vam razsujajo komad v gledališču, tedaj je konec.

Videti je, da vas delo popolnoma zaseda.

To je res. Vendar ne čutim potrebe po nepretrganem delu. Rad tudi počivam. Po drugi strani pa sem odgovoren. Zdrav sem, zato mislim, da je naravno, da delam. Mogoče zato, ker sem Irec — Irci pa smo delovni in odgovorni. Mislim, da je življenje priložnost, ki je ne gre kar tako zapraviti. Freud bi gotovo imel kaj za pripomniti, kdo ve, kakšne komplekse vse nosim v sebi ... (smeh)

Rekli ste, da ste film posneli v relativno kratkem roku. Bi morda, če bi se vam ponudila drugačna priložnost, kaj storili drugače?

Pred začetkom snemanja smo imeli samo teden dni vaj. Težko je združiti vse ljudi, saj to dviga stroške in dela producente nerazumno. Po njihovem mnenju je to potrat denarja za nekaj, česar potem v filmu sploh ne bo. Ne razumejo, da se vaje še kako vidijo na filmu. Če bi torej lahko, bi z igralci vadil vsaj mesec dni. To bi torej spremenil. Prepričan sem namreč, da bi po štirih tednih vaj film tudi posnel v štirih tednih, ne pa v sedmih. Zagotovo pa bi bil med snemanjem mirnejši in bolj sproščen in bi ne hodil okrog z nagubanim čelom. Ne vem, mogoče je problem pri meni. Mogoče težko premagujem pritiske.

Ste živčni?

Zelo. Vsak dan pred snemanjem me je zvižalo v želodcu. To se dogaja na vsakem snemanju in bojim se, da ne bo minilo. Navsezadnje imam tudi v gledališču pogosto tremo. Gledališčniki vedo povedati, da trema z leti plahni, vendar pri meni žal ni tako. Celotukaj, v Cannesu, imam tremo, ko pomislim na slovito rdečo preprogo na stopnicah pred palačo.

Na tiskovni konferenci ste dejali, da se boste lotili Frankensteinia Marry Shelley. Kako to, da ste se odločili za to ekranizacijo?

Zelo me zanima ta mit, ta ideja o vmešavanju v naravo. Ko kreirate umetno človeško bitje, se greste Boga. Očitno je, da je to delo zadelo nekaj zelo pomembnega v ljudeh, saj že celo vrsto generacij priteguje pozornost in se vztrajno vrača na knjižne police in filmske ekrane. Študiral sem tudi zasebno življenje Marry Shelley, ki je enako fascinantno: izgubila je dva otroka, imela tragično in izjemno razburljivo življenje.

Boste film snemali v Evropi ali v Ameriki?

Raje bi videl, če bi to bilo v Evropi, vendar je veliko bolj verjetno, da bo denar prišel z one strani.

Že veste, kateri bo vaš naslednji shakespearevski projekt?

Ne vem. O tem tudi še ne razmišljam. Upam le, da bo ta film vzbudil zanimanje za shakespearevske komedije na filmu. Morda pa tudi ne. Bomo videli. Lahko da bo to kakšna od tragedij. Ne vem — vem le, da se bom ekranizacije zagotovo spet lotil.

Nam lahko poveste nekaj več o vašem zasebnem in profesionalnem odnosu z Emmo Thompson?

Predvsem je izvrstna igralka. Je moja profesionalna izbira. Veste, če imate izvrstnega teniškega partnerja, tedaj se boste vedno trudili igrati prav z njim. To je logično, mar ne? Vzemite glasbeno analogijo: godalni kvartet baje potrebuje tri do štiri leta skupnega igranja, da se zares »uglasijo«. Tudi nekateri drugi igralci, ki ste jih videli v filmu *Veliko hrupa za nič*, so že prej delali z menoj — tako na filmu kot v gledališču. Počasi postajamo neke vrste umetniška družina, kar je normalno. Emma je v vsem tem ključna oseba. Veže naju čvrsto profesionalno partnerstvo. Kot igralka kombinira zelo pomembne, pa vendar povsem raznolike kvalitete: inteligenco, strast in veščino. Tovrstno kombinacijo danes vse težje najdete. Zato je zame kot režiserja pravi blagoslov in prednost, da jo lahko angažiram. Sicer pa je vrhunska profesionalka: tekst zna vedno pravočasno, ne zamuja, lahko je sodelovati z njo, saj na setu širi pozitivne vibracije — kar je ugotovil tudi James Ivory. Zato je to zares profesionalna odločitev, ki ne izhaja zgolj iz dejstva, da živiva skupaj. Nekoliko pogostejše se res videvava — toda, začuda, zadnje čase celo to ne več!

Se o snemanju posameznih prizorov pogovarjata še doma, pri zajtrku?

Ne, to ravno ne. Veliko več tovrstnih pogovorov je na samem setu in med vajami. Shakespeare je eden tistih piscev, ki zares ponujajo obilico materiala za pogovor igralcev in režiserjev. Po svoje vas začne obsedati in na koncu se vam zato zdi, da nepretrgano govorite le še o njem.

SANJA MUZAFERIJA

Mojster marionet prodornega tajvanskega režiserja Hou Hsiao Hsiena je pač tista vrsta filma, ki sledi partikularnemu fenomenu v narodovi zgodovini in hkrati izbrani umetniški praksi

kulturne zgodovine, da bi pri tem svojo filmsko pripoved izrecno zastavil na klasičnih obrazcih in postopkih kitajskega lutkarstva, slikarstva in filma. Seveda se takšen film že v samem izhodišču zapiše določeno hermetizmu, kajti na delu je vidna strukturirajoča prisotnost režijskega akta, ki je v primeru tradicionalnega, realističnega pripovednega filma zajeta v presojsnost. Prav zato tudi film Huo Hsiao Hsiena zahteva specifično držo gledalca, ki ni poistovetena z udobno izenačitvijo filmskega pripovedovalca v tretji osebi z gledalcem v zatemnjeni dvorani. Brez pretiravanja sicer, toda za ogled tovrstnih filmov je vsekakor potreben nekakšen dodaten napor, še posebej, ko se takšne izjemne stvaritve znajdejo v kolesju izbranega festivala (kar je več kot na mestu), toda v kolesju, ki s svojimi medijskimi oprodami prej skuša predelati festivalsko dogajanje v božanski spektakel kot pa senzibilno registrirati mojstrovino o »živeči legendi«.

In v Cannesu sta se letos v glavnem programu znašla dva kitajska filma, ki pa sta »kitajska« predvsem zaradi zavezanosti kitajski kulturni tradiciji, ne pa politiki, politični geografiji ali pa ekonomiji. Gre za že omenjeni film **Mojster marionet** in za velikopotezni in uspešni »filmski ep« **Zbomgom moja Konkubina**, ki ga je z večino ma hongkonškim kapitalom zrežiral canneski in sploh proslavljeni režiser Chen Kaige. Seveda je »mali« tajvanski film zgodba o »marionetnem življenju« in »veliki« internacionalni film Chen Kaigeja epopeja o kitajski operi. Toda na estetski ravni so se razlike med marionetnimi figuricami in zvezdniki kitajske opere izkazale za nerelevanten kriterij, saj gre v obeh primerih za odlična filma, ne glede na njun tematski in formalni okvir.

Če film **Mojster marionet** obvladuje kakšna »filozofija«, potem je to tista, ki jo je predstavil še živeči največji mojster lutk na svetu štirinosemdesetletni Tajvanec Li Tien Lu: »Moje roke so podarile življenje mojim lutkam. Ustvaril sem jih in vodil sem njihove gledališke usode, kot da bi bil kakšen bog. Toda resnica je drugačna, kajti nad menoj je bil nekdo drug, ki je držal vse niti v svojih rokah, tako da tudi jaz sam nisem bil nič drugega kot navadna marioneta.« Enostavno in preprosto, toda prav ta enostavnost je tisti kleni koncept, ki obvladuje celoten film, se pravi pripoved o

MOJSTER MARIONET

HSIMENG RENSHENG



režija:

Hou Hsiao Hsien

scenarij:

Wu Nien Jien, Chu Tien Wen

fotografija:

Li Ping-Bin

glasba:

Chen Ming-Chang

igrajo:

Lin Chiang, Cheng Kuei-Chong, Tsuo Ju-Wei

Tajvan, 1993

2^h22'

življenju mojstra marionet tja od otroških let izza prve svetovne vojne pa do japonske okupacije in ameriškega bombardiranja Tajvana. V filmu nastopa tudi Li Tien Lu, in to kot pripovedovalec, ki v dokumentarnih insertih inicira fiksijsko pripoved v filmskih slikah. In te slike so praviloma posnete v totalih, ki jih le na izbranih mestih zamenjujejo ali dopolnjujejo ameriški plani. Film se tako konceptualno izogiba velikim planom in detajlu, kar je pač v skladu z izhodiščno predpostavko, da je svet gledališki oder, na katerem človeške figure zavzemajo mesto marionet. Življenje s svojimi tragičnimi in komičnimi obrati tako ni nič drugega kot lutkovna pred-

stava, torej svojevrstna distancirana reprezentacija, ki spregleduje velike plane, saj ti sprožajo tako solze kakor tudi smeh. Film **Mojster marionet** tako še zdaleč ni kakšno ponarejeno poigravanje s fascinantnimi in eksotičnimi kitajskimi lutkami, ampak film o »filozofski« premisi kitajskega lutkarstva, ki je drugo ime za kontemplativni modus živendi kitajskega človeka.

In **Mojster marionet** je tudi film, ki se naslanja na tradicijo kitajskega slikarstva in filma tridesetih let, ki jo je kasnejša socrealistična estetika razglasila za buržuazno dedakenco. Film je namreč sestavljen iz niza zaključenih sekvenc, ki uprizarjajo izbrane pripetljaje iz nekonvencionalnega življenja mojstra lutk. In ti fragmenti, pa naj gre za dramatične ali smešne dogodke, so predstavljeni z gledišča oddaljenega opazovalca in v specifičnem ironičnem tonu oziroma kar faktografsko in samoironično, saj takšno držo zavzema sam Li Tien Lu kot pripovedovalec v dokumentarnih insertih. Vendar posamezne sekvence, iz katerih je skoraj »matematično« sestavljen **Mojster marionet**, niso le zbir maloštevilnih prizorov, posnetih v razponu od totala do ameriškega plana, ampak so skupek statičnih kadrov-sekvenc, ki vso svojo mizanscensko artikulacijo praviloma polagajo v globino polja. Prav ta prijem pa je tisti, ki ga Huo Hsiao Hsien dolguje tradiciji kitajskega slikarstva in filma. Toda če je kitajski film tridesetih let inavgural vzvodnjaško obliko kadra-sekvence s poudarjeno plansko in pripovedno funkcionalno globino polja, je pri tem še kako uporabljal gibanje kamere. No v tem pogledu pa je Huo Hsiao Hsien radikalen, kajti vsi njegovi kadri-sekvence so statični, torej dobesedno slikarski. Sam film in hkrati tudi posamezne sekvence **Mojstra marionet** so tako kitajske slike na zvitku, saj tu pogled sledi postopnemu nizanju podob, pri čemer gledalčevo oko izvaja pravzaprav dve vrsti »montaže«. Prva je nekako »trenutna«, prostorska; povedano v filmskem jeziku, je to montaža, ki jo je v celoti omogočila globina polja, saj lahko v enem kadru združi več planov in s tem različnih dogajanj. Druga vrsta montaže pa je narativna, časovna, odvija se z nizanjem podob, ki za seboj potegne tudi imaginarno in fabulativno združevanje in lepljenje posameznih podob. Na tej strogi in seveda dokaj hermetični konceptualni osnovi sloni film **Mojster marionet**, ki pa na račun reduciranega fragmentiranja filmske slike z izjemno senzibilnostjo izkorišča zvok v zunanjosti polja. In prav šumi, kriki in šepeti so tako potencia, ki v navidezno veristični maniri vnaša v film emocionalni naboj.

SILVÁN FURLAN

RAINING STONES

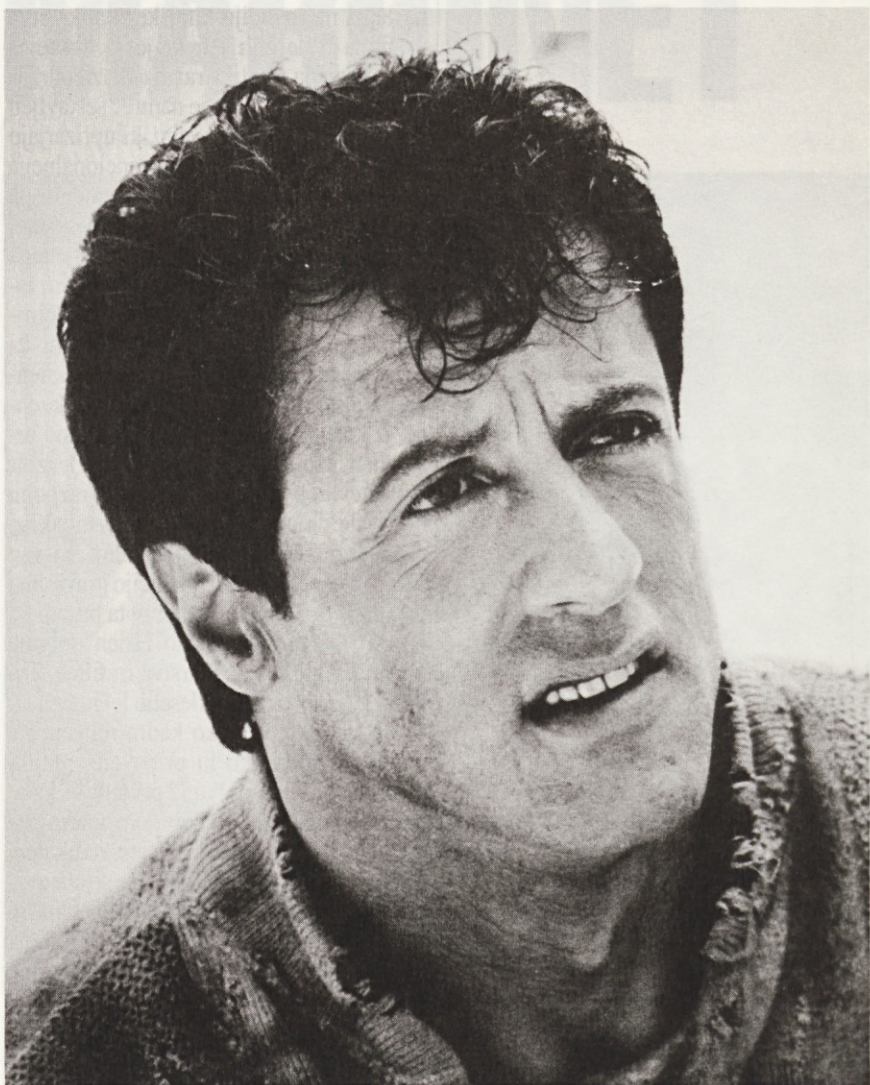


Velikokrat so tematske in formalne konstante posameznih režiserjev tisti kriterij, ki jim podarja avtorsko identiteto. In z zadnjim filmom **Raining Stones** se Ken Loach prav gotovo ni izneveril svoji avtorski drži, saj nadaljuje s svojim socialnim angažmajem in dokumentaristično metodo, ki naj fiksijsko pripoved predstavi kot objektivno odslikavo. Kot že tolikokrat prej (spomnimo se vsaj njegovega filma **Riff-Raff**) Loacha tudi v filmu **Raining Stones** zanima življenje nižjega socialnega sloja, ki je povezano z bedo, nezaposlenostjo, malimi lumparijami in seveda tudi z organiziranim in velikopoteznim kriminalom, od droge pa do politike. Liki v filmu **Raining Stones** so namreč vsak dan postavljeni pred vprašanje, kako preživeti jutri, zato tudi revni družini bela obleka, ki jo morajo kupiti hčerki za prvo obhajilo, predstavlja še kako hude probleme. Toda k tem težavam Loach, tako kot je že v marsikaterem prejšnjem filmu, ne pristopa s kakšno sankrosanktno resnobnostjo, ampak jih prej uprizarja kot nekakšno opero buffo. Na ta način se seveda socialna problematika ne pretvarja v poljubno in neobvezno snov, ki bi izgubila svojo kritično vsebino in ost. Prav v tem pogledu je mesto Kena Loacha v okviru angleške kinematografije še kako pomembno, saj je eden redkih režiserjev, ki nadaljuje z uporništvom free cinema, da ne omenjamo prodorne angleške dokumentarne tradicije tridesetih let. Ob vsej tej pomembnosti pa vseeno velja pripisati, da se s filmom **Raining Stones** Loachev prijem preveša v nekakšno maniro. Prav na račun tega manierizma pa slabi Loacheva izzivalnost, saj se njegovi filmi, ne glede na artikulirano filmsko govorico, tematsko in stilno v marsičem ponavljajo. To je pravzaprav tista pajkova mreža, v katero se lahko ujame še tako nekonformistično in progresivno gledališče.

SILVÁN FURLAN

Le še vprašanje časa je bilo, kdaj si bodo akcionerji, thrillerji, suspenzerji & — le zakaj ne? — cliffhangerji v naslove nehali pritikati besedico *Deadly* (*Deadly Dream, Deadly Prey, Deadly Embrace, Deadly Friend, Deadly Illusion, Deadly Game, Deadly Force, Deadly Silence, Deadly Reef, Deadly Trap* in tako v neskončnost), *Black* (*Black Rain, Black Rainbow, Black Orchids, Black Sunday, Black Windmill, Black Eagle, Black Roses* in tako v temo) ali pa *Heat* (*Body Heat, Laguna Heat, Red Heat, Border Heat, Blue Heat, Black Heat* in tako proti vrelišču) ter jo zamenjali s presenetljivo še povsem neizkoriščeno besedo, ki pa naj bi paradoksalno prav najbolj dobesedno & natančno označevala to, za kar naj bi v teh filmih sploh šlo, namreč *Cliffhanger*. Izraz *cliffhanger* se je včasih — resda zelo dolgo tega — uporabljal za seriale, v katerih je heroino, ki je obvisela na kaki steni, v zadnjem trenutku rešil njen junak. *Cliffhanger* je bil tedaj tako rekoč filmski žanr, mali, stresni & matinejski. Je mar zmanjkalo heroin, ki bi jih bilo vredno rešiti v zadnjem trenutku (če se spomnite filmov *Zmajevno leto, Avtoštopar, Rambo 2* ali pa *Umor s trikom*, potem lažje razumete, zakaj je nekaj res na tem), ali pa so le filmi postali protistresni, namenjeni zgolj ljudem s petimi *by-passi*? Nobena ženska več ne visi s stene — in nobenemu moškemu ni več do tega, da bi 3000 metrov nad prepadom z eno roko držal svojo damo, z drugo pa bi se oklepal mogočnega vršaca, ustrezno poledenelega & že okrvavljenega od prejšnjih kavalirjev, ki so poskušali isto, vendar z *black-deadly-heat* izidom. In moral je priti Sylvester Stallone, da so se film upali nasloviti *Cliffhanger*, akoravno prav Stallone ženskam nikoli ni jamčil raja, prej narobe, ni ga zvezdnika z bolj dvoumnim & *death-wish* odnosom do žensk, kot je prav on. V filmu *Rambo 2* mu življenja brhke Vietnamke ni uspelo zadržati v zraku, niti na nitki, v filmu *Nočni sokoli* se je moral maskirati v žensko, da mu kaka prava ženska v odločilnem trenutku ne bi hodila v napoto ali pa bi se jo bolje videlo kot njega, v filmu *Tango & Cash* je žensko sicer zelo čuval, bil je pravi *someone-to-watch-over-me* detektiv, toda le zato, ker je bila to njegova sestra & je ni hotel prepustiti drugemu moškemu, v filmu *Cobra* pa se je Brigitte Nielsen tako fanatično oklepal le zato, ker je bila v tistem času tudi zunaj filma njegova srčna izvoljenka, ki ga je resda kmalu zatem tudi pustila, pač prevarala. In le uživamo lahko v ideji, da z drugo žensko. Na začetku filma *Cliffhanger* srečamo Stallonea visoko, visoko, ze-

CLIFFHANGER



režija:

Renny Harlin

scenarij in dialogi:

Michael France, Sylvester Stallone

fotografija:

Alex Thompson

glasba:

Trevor Jones

igrajo:

Sylvester Stallone, John Lithgow, Michael Rooker, Janine

Turner

ZDA, 1993

1^h56'

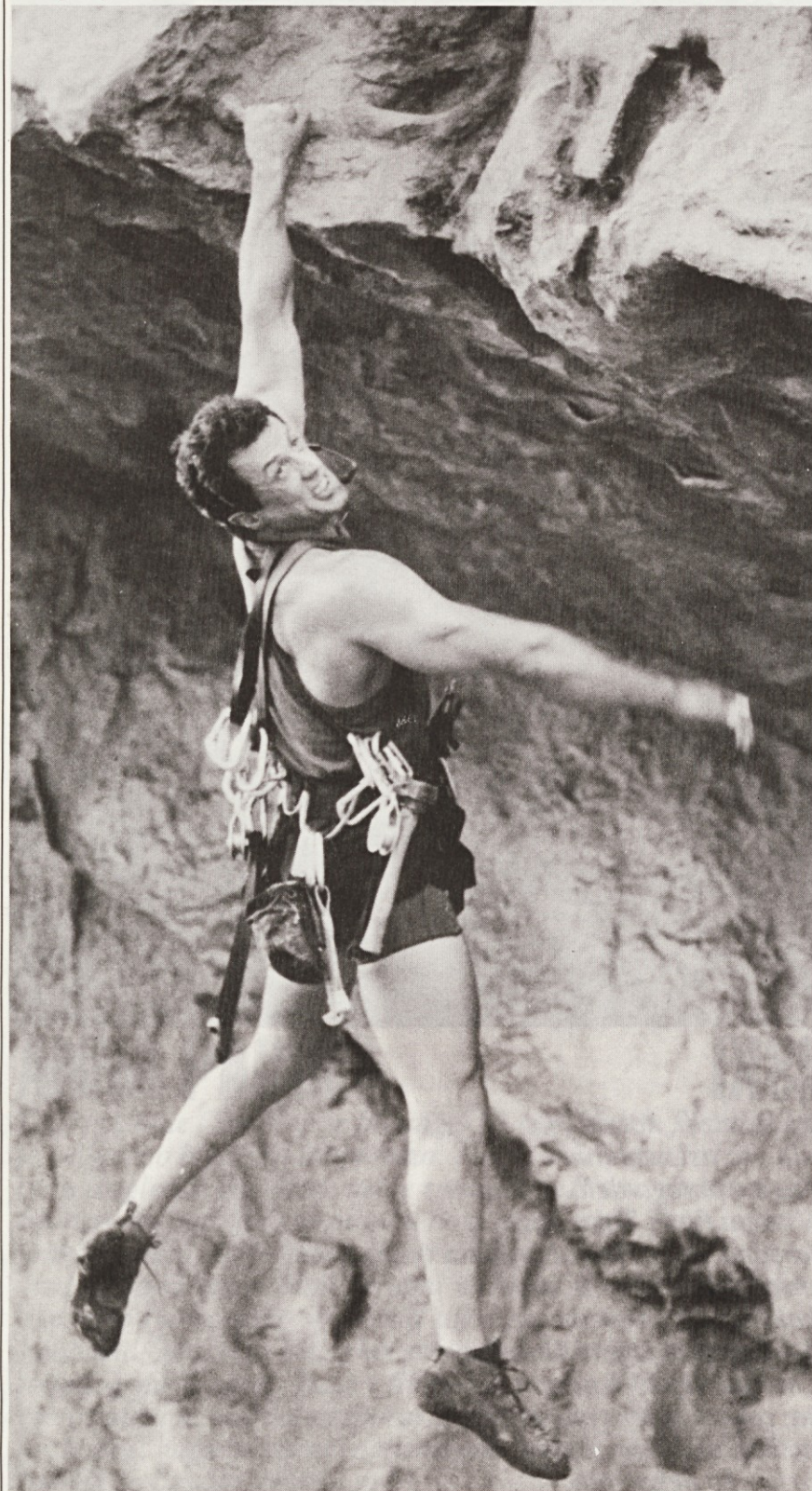
lo visoko v gorah — in tam seveda ni sam. Na zajli, ki se razteza med steno & polico, na kateri stoji helikopter, visi mladenka, ne ravno povsem amaterska alpinistka, pravzaprav še ne visi, ampak počasi pleza proti helikopterju. Pod njo je zelo, zelo globok prepad, morda 1000 metrov, morda 3000 metrov, vsekakor pa se vse skupaj suče nekje v Rocky Mountains, v resnici kakopak posnetimi v Alpah nad Cortino

d'Ampezzo. Nenadoma pa se mladenki patent, s katerim je pripeta na zajlo, sprosti & rahlo scefra, natrga — mladenka tako v hipu obvisi na nitki & postane *cliffhangerica*, heroina, na kakršno bi bili ponosni tudi nekdanji seriali. Stallone jo najprej vzpodbuja & priganja, naj vendarle skuša priplezati do police, toda heroina (Michelle Joyner) je tam pač zato, da vrešči, Stallone pa zato, da odpleza k njej, akoprav ga part-

ner (Michael Rooker) svari, da zajla dveh ne bo vzdržala. Stallone seveda tja odpleza & zajla dva kljub vsemu vzdrži, toda patent, s katerim je alpinistka pričvrščena na zajlo, popusti...a tam je že Stallone, ki mladenko v zadnjem trenutku zgrabi za roko. Parček obvisi na zajli z roko v roki — čisti *cliffhanging* (večnost pod njima, nebo nad njima), kajti zdaj bi potrebovala še tretjega (Boga), kot se izkaže že v naslednjem trenutku, ki je zanjo tudi zadnji — punca se Stallonea, ki visi kot netopir z glavo navzdol (netopirji bodo kasneje v filmu odigrali vlogo Hitchcockovih Pticev), ne more & ne more oprijeti še z drugo roko, moči ji popuščajo & šele beseda šok lahko dovolj dobro opiše trenutek, ko Stalloneu končno zdrsne iz rok & nemočno pade v prepad. **Cliffhanger**? So nekoč v *cliffhangerjih* punce fantom padale iz rok? Ne, le svarilo, da je bil pravi objekt *cliffhanginga* sam Stallone, ki bi očitno potreboval nekoga, da bi ga potegnil navzgor (dobesedno — njegova kariera je bila *cliffhanger*, ki je potrebovala **Cliffhanger**), & obenem svarilo, da bo Stallone kasneje nekajkrat visel na nitki.

Cliffhanger je akcioner, za katerega scenarij sicer ni napisal Sly, zgleda pa tako, kot da ga je napisal prav Sly. »Koliko udarcev moraš dobiti, preden postaneš zvezda«, krikuje Kitajček v filmu **Zbogom, moja konkubina**, s čimer v enem stavku pove življenjsko zgodbo *Sylvestra Stallonea*. Ste kdaj šteli udarce, ki jih je dobil, ko mu je bilo ime **Rocky** ali pa **Rambo**, ko je bil proletarec (F.I.S.T.) ali pa arestant (**Lock Up**)? V filmu **Cliffhanger** dobi še tiste udarce, ki so mu manjkali: nogometne & kung-fujevske. Če je bil **Oblegani** le *Umri pokončno na morju*, **57. potnik** pa *Umri pokončno na letalu*, potem je **Cliffhanger** zdaj *Umri pokončno v gorah*, problem je le v tem, da le ta lahko to pove tudi na glas. **Cliffhanger** res zgleda tako kot *Umri pokončno brez lifta* — serija brezizhodnih situacij, iz katerih najde izhod le mojstrski režiser, Renny Harlin, režiser filma **Umri pokončno 2**: rušijo se plazovi, podirajo se stene, ob tla butajo letala, v zrak frčijo gorski vrhovi & helikopterji. Eden izmed tistih filmov, pri katerih gre le še za to, kako daleč si upajo kaskaderji, & obenem eden izmed tistih filmov, pri katerih podvomite, da so vsi kaskaderji res preživeli. Za tako prostran film jih je bilo itak malo: *Debbie Evans, Lane Leavitt, Billy Lucas, Lisa McCullough, Georgia Phipps, J. Susan Rampe, Scott Rogers, Kevin Swigert, David Walling & Billy Washington*.

MARCEL STEFANCIC, JR.



ANGELA



NASTASSJA KINSKI

Ni je bilo na *Nebu nad Berlinom*, a se zdi, kot da je v Wendersovo nadaljevanje prinesla vse tiste sublimne razsežnosti, ki so zaznamovale angele prvega dela: tihi in nežni, nezahtevni, a učinkoviti. V svetu filma **Tako blizu, a tako daleč proč** je bila zato dobesečno videti, kot bi prišla z drugega sveta: Damiel je medtem odprl picerijo (Casa d'Angelo), Cassiel pa se gre nekakšnega east-west vigilanteja po imenu Karl Engel. Le kam je izginil Handke, kam Homer? Požrl jih je čas, bi morda dejal Wenders, z zanj značilno nostalgичno melanholijo, zaradi katere mu sicer vse oprostimo, a vendarle ne moremo kaj, da bi ne pojarmali nad tem, da tudi angeli niso več tisto, kar so nekoč bili.



ANNA PAQUIN

Tudi pri Jane Campion je bil angel že v prejšnjem filmu. Bil je celo čisto blizu: **za mojo mizo**. Tokrat si je peruti za potrebe gledališke igrice nekje sredi filma **Piano** nadela mala Flora — in nato jih kar ni in ni hotela več sneti. Tako se je lahko zgodilo, da je celo najbolj usodne nesporazume »zagrešila« z angelskimi perotmi na hrbtu. Denimo, odnesla materino ljubezensko sporočilo zakonskemu možu namesto ljubimcu. Ona, ki je bila glas svoje neme matere, je pač besede jemala zares. Toda v filmu, v katerem se z vsem in za vse trguje, ima usodni nesporazum lahko prav peklenške posledice, napačno izrečenal izročena beseda pa svojo ceno: beseda za besedo, prst za prst!

STOJAN PELKO

Robert Redford v filmu *Indecent Proposal*



Brata Harvey in Bob Weinstein sta prodala svojo pred dvanajstimi leti ustanovljeno neodvisno družbo Miramax Film Corp. »majorju« Walt Disney Co. Pri Miramaxu so specializirani za nizkoproročunske »art« filme, družba je bila lani v precejšnjih težavah, nato pa je v distribucijo prevzela Igro solz Neila Jordana. Film je v ZDA priigral 60 milijonov USD, za približno tolikšno vsoto pa naj bi Disney tudi kupil Miramax. Pri Disneyju si prizadevajo zmanjšati stroške proizvodnje in reklame za svoje filme, zato nakup Miramaxe zanje pomeni razmeroma ceneno pridobitev tistega dela občinstva, ki ga njihovi izdelki doslej niso zajemali. Miramax ima »knjižnico« z več kot 200 filmi (med njimi je precej tujih), ki vsebuje takšne naslove kot so *Seks, laži in videotrakovi*, *Pelle osvajalec*, *Enchanted April*, *My Left Foot*, *Cinema Paradiso* idr.

Dolph Lundgren, ki mu nikakor ne uspeva dobiti ustreznih vlog in ves čas ostaja v senci drugih zvezdnikov borilnih veščin, se je odločil vzeti stvari v svoje roke in je ustanovil lastno družbo — Thor Pictures (iz imena družbe je razvidno, da si je Lundgren za svojega zavetnika izbral germanskega gromovniškega boga). Pod njeno streho bodo nastajali filmi, katerih producent bo Lundgren, v njih pa bo tudi igral glavne vloge. Za pripravo projektov bo skrbel Mikela Walter, prva dva filma, ki ju bodo posneli, pa sta akcijsko-pustolovski *Pentathlon* in vohunski thriller *Code Blue*.

Tom Schulman, scenarist *Društva mrtvih pesnikov*, za Caravan Pictures (ki so pod Disneyevim okriljem) piše scenarij za komedijo *Holy Man*, ki bo tudi njegov režiserski prvenec. Schulman je bil izvršni producent uspešnice *Indecent Proposal*, napisal pa je tudi scenarije za filme *Ljubica, otroci so se skrčili*, *Kaj bomo z Bobom?* in *Zadnji dnevi raja*.

Na letošnji podelitvi Arielov (mehiški ekvivalent Oscarja, ki ga podeljuje tamkajšnja Akademija za filmsko umetnost) je prišlo do novega zmagoslavja krvososov. Vampirski film *Cronos* je namreč pobral kar devet Arielov, med njimi za najboljši film, prvenec, režijo, scenarij in posebne učinke.

Znane so uradne številke o deležu

posameznih ameriških »majorjev« na mednarodnem tržišču leta 1992. Na prvem mestu je Warner Bros., ki je bil najboljši tudi v ZDA. Vsi majorji skupaj so zaslužili za 6% več kot leta 1991: skupaj so za najemnino zbrali 1.261 milijarde USD (leta 1991: 1.193 milijarde USD). Na vrhu je torej Warner Bros. z 22% deležem (288.000.000 USD), sledi mu Columbia-Tri Star (20% in 254.000.000 USD). Na tretjem mestu je Disneyjeva Buena Vista Intl. (16%, 205.000.000 USD), na četrtem 20th Century Fox (14%, 173.000.000 USD) in na petem Universal (14%, 171.000.000 USD). Paramountov delež je bil 11% (137.000.000 USD), delež MGM pa 3% (33.000.000 USD). Leto 1992 je bilo rekordno tako za WB kot za Columbio.

Obeta se nam »remake« *Niagare*, ki jo je leta 1953 posnel Henry Hathaway, igrala pa sta Marilyn Monroe in Joseph Cotten. Scenarij bo napisala Amy Holden Jones (scenaristka *Indecent Proposal*), producent pa bo Paul Schiff (20th Century Fox). Nova inačica bo predstavljala sodobno predelavo zgodbe o nezvesti ženi, ki hoče umoriti svojega moža na Niagarskih slapovih, pri čemer bodo prizori spolnosti v primerjavi z izvirnikom seveda precej bolj eksplicitni. Snemali bodo predvidoma v začetku naslednjega leta.

James Cameron bo sredi julija ponovno snemal z zvezdnikom svojega *Terminatorja*, Arnoldom Schwarzeneggerjem. Gre za akcijsko komedijo *True Lies*, ki jo bo 20th Century Fox v kinematografe lansiral poleti 1994. Film naj bi »navdihnil« Claude Zidi s svojo komedijo *La Totale!*. Schwarzenegger ima obenem na grbi že več drugih filmov, med njimi Verhoevenovega *Crusades in Oh Baby* Ivana Reitmana (s katerim sta prav tako že sodelovala in sicer pri filmih *Dvojčka in Policaj iz vrtca*).

Ridley Scott je 18. maja začel snemati »družinsko komedijo« *Pet* (Percy Main Prods., distributer bo New Line Cinema). Koscenarist je Franco Amurri, igrajo pa Thora Birch (hčerka Harrisona Forda v *Patriotskih igrah*), Harvey Keitel in Mimi Rogers.

Najnovejši film kontroverznega danskega režiserja Larsa von Trierja je *Breaking the Waves*, ki nastaja

pod okriljem von Trierjeve družbe Zentropa Entertainments (budžet okoli 5 milijonov USD). Posnet bo v angleščini, gre pa za »erotično melodramo« o ameriškem naftnem delavcu, ki vzljubi domačinko med svojim bivanjem na Severnem morju. Ko Američan zboli, njegovo dekle meni, da ga bo Bog rešil edinole, če se sama »žrtvuje« in to tako, da spi z drugimi moški iz njene vasice.

Medtem ko Kenneth Branagh pripravlja svojo verzijo *Frankensteina*, rivalsko ekranizacijo »gotskega romana« Mary Shelleyjeve napoveduje tudi Menahem Golan. Robert Englund (Freddy iz *More v Ulici Brestov*) bo igral dr. Frankensteina, monstroom pa bo Jack Palance (ki je leta 1979 že upodobil Draculo). Tobe Hooper (režiser kulnega *The Texas Chainsaw Massacre*, za Golana pa je posnel *Vesoljske vampirje*) bo režiral film, katerega budžet bo znašal predvidoma 12 milijonov USD.

Roland Joffe (*Polja smrti*, *Misijon*) bo režiral »remake« *Moby Dicka* (prvo verzijo je leta 1956 posnel John Huston, z Gregoryjem Peckom v glavni vlogi), posnetega po Melvillovem romanu. V ZDA bo film, ki naj bi ga pričeli snemati v začetku leta 1994, distribuirala Columbia. Ahaba naj bi igral Sean Connery ali Clint Eastwood, Tomu Cruiseu pa je namenjena vloga Ishmaela.

Italijanski zvezdnik Giancarlo Giannini se je izkazal tudi kot samouki obsedenec z elektroniko. Prav Giannini je bil namreč tisti, ki je designerju Ferdinandu Scarfiottiju (dobitnik Oscarja) priskrbel elektronsko napravo za »govoreči jopič«, ki ga nosi Robin Williams v filmu *Toys*. Čeprav je njegovo ime navedeno na špici, je Giannini odklonil ponudbo 20th Century Foxa, naj patentira svoj izum in ga da na tržišče. Pravi, da bi bilo s tem preveč opravka. »To je zame le hobi (...). Za omenjeno iznajdbo sem potreboval šest dni, šest noči in na stotine cigaret.«

Matthew Modine in Helena Bonham Carter sta nosilca glavnih vlog v filmu *Burmese Days*, najnovejšemu filmu režiserja-veterana Arthurja Penna, ki ga bodo začeli snemati septembra v Maleziji. Scenarij po romanu Georgea Orwella je adaptiral Hugh Stoddart.

IGOR KERNEL

ME, MYSELB AND I

16. OBMEJNI FILMSKI DNEVI V SELBU

Grenzland Filmtage — Obmejni filmski dnevi so prav gotovo eden najbolj nenavadnih filmskih festivalov na svetu. Nenavaden, a pomemben. Pravzaprav bi ga lahko uporabili za recept, kako pripraviti festival:

a) ustanovili so ga ljudje, ki so se rodili ali živeli v tem obmejnem mestecu na meji Nemčije in Češke republike, sedaj pa živijo raztreseni po celi Nemčiji;

b) organizatorji s sedežem v mestu Wunsiedel, 30 km oddaljenem od Selba, čez celo leto izbirajo filme in do marca tekočega leta naredijo dokončen izbor;

c) v Selbu, sicer precej zaspanem, 20.000 glavem mestecu — »prestonici porcelana«, kjer kraljujeta svetovno znani porcelanski tovarni Rosenthal in Hutschenreuther, po katerima se imenuje skoraj pol mesta (npr. Rosenthal — Stadttheater ali Hutschenreuther Eissporthalle) vsako leto v aprilu najamejo mestni kinocenter s štirimi dvoranami, ki imajo od 70 do 250 sedežev in

d) štiri dni od jutra do večera vrtijo celovečerne in kratke filme, organizirajo tiskovne konference in pogovore z avtorji.

Skupaj z njimi pa pride tudi okoli 150 novinarjev iz cele Nemčije (med njimi tudi vse pomembne TV hiše — ARD, ZDF, Bayerische Rundfunk in Deutsche Welle) ter še enkrat toliko ljubiteljev filma, ki si v Selb pridejo ogledati filme, ki jih najverjetneje ne bodo mogli videti drugje v Nemčiji. Še najmanj obiskovalcev je iz Selba samega. Svojo priljubljenost in prestižnost znotraj nemško govorečih držav, kjer ta festival zelo cenijo in mu kljub relativni majhnosti priznavajo nesporne kvalitete, si je festival z leti pridobil predvsem z močnimi selekcijami filmov iz vzhodnih evropskih držav, ki so bile vsako leto poslastica festivala. Ta selekcija (treba je vedeti, da teh filmov dostikrat ni bilo moč videti na drugih mednarodnih festivalih) in lokacija (včasih je tam potekala tromeja med ZR Nemčijo, Nemško DR in ČSSR) sta prispevali h kulturnemu statusu, ki ga festival ima še danes.

Tako so letos imeli glavno mesto v

programu *Filmi iz bivše Jugoslavije* kot so poimenovali skupino filmov, ki so jih predstavili. Mednje so uvrstili **Zgodbo iz Hrvaške** (Krstó Papič, 1992), ki smo jo v Ljubljani videli na *Dnevih sodobnega hrvaškega filma* maja lani, **Tetoviranje** (Stole Popov, 1991), ki predstavlja nadaljevanje opusa tega uspešnega makedonskega avtorja, in tri slovenske filme: **Ovne in mamute** (Filip Robar-Dorin, 1985), zaradi njihove skoraj preroške vizije o razvoju nacionalizma v nekoč skupni državi ter **Zdravljico** (Damjan Kozole) in **Vse je pod kontrolo** (Metod Pevec), dva kratka filma iz lanskoletne produkcije E-Motion filma, TV Slovenije in Viba filma, ki se — vsak na svoj — rahlo ironičen, a zato toliko bolj »poučen« način lotevata svojih filmskih zgodb.

Ker so bili ostali filmi že predstavljeni — tako na projekcijah v Ljubljani kot tudi v *Ekranu* — se pomudimo samo pri filmu Stoleta Popova **Tetoviranje**. Čeprav je nastal že leta 1991 v produkciji Vardar filma, je to ne samo zadnji makedonski film v bivši jugoslovanski državi, marveč še vedno zadnji makedonski celovečerni film nasploh, saj zaradi splošnih ekonomskih problemov v tej državi komaj še kaj snemajo. Film bi lahko po njegovi zgodbi postavili nekam med **Polnočni ekspres** Alana Parkerja glede na prizorišče in **Kratki film o ubijanju** Krzysztofa Kieslowskega glede na brutalnost, ki veje iz njega. Zgodba, ki je s svojo apokaliptično destruktivno atmosfero postavljena v poletje 1989, v počasen propad komunizma v Makedoniji/Jugoslaviji, ki je predstavljena kot en sam velik zapor oziroma pripor, v katerem so junaki — med njimi je najpomembnejši Ilko, nepomemben avtomehanik — postavljeni v vloge kafijskih junakov, ki jih kaznujejo, še preden so storili zločin. Brutalnost, ki veje iz vsakega kadra, in iskanje vere sta globalni metafori, ki ju je Popov uporabil za ponazoritev (ob močni »nacionalni« zasedbi filmskih likov v zaporu) razpada bivšega jugoslovanskega prostora.

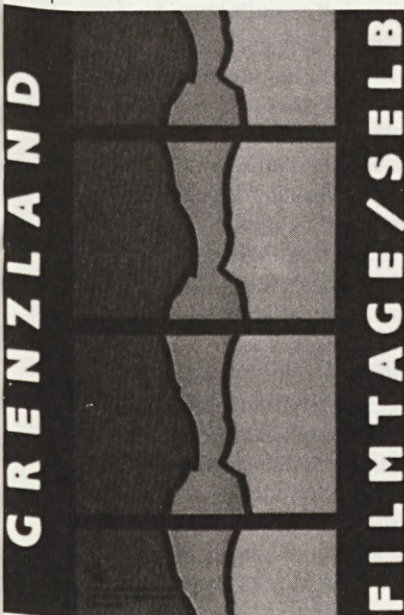
Močan poudarek je bil dan tudi Dušanu Makavejevu, še enemu pomembnemu avtorju tega prostora, ki mu je festival posvetil retrospektivo. Prikazali so vse njegove celovečerne filme

in na ta način je bilo še enkrat moč videti dvoplastnost njegovega ustvarjanja: rastočo linijo avtorske potence preko filmov **Človek ni ptica** (1965), **Ljubezenski primer** (1967), **Nedolžnost brez zaščite** (1969), **WR — Misterij organizma** (1971) in delno še **Sweet Movie** (1974) in nato velik padec oziroma nihanje avtorske ideje skozi filme **Montenegro** (1981), **Coca Cola Kid** (1985), **Manifesto** (1988) in **Gorila se kopa opoldne** (1993).

Ostali filmi so bili bili razvrščeni še v nekaj selekcij od katerih so bili najzanimivejši tisti iz Evropske Surrealnosti: latvijski film **Far And Away From St. Petersburg** (Alexander Hahn, 1992) je odtrgana melodrama, ki poteka na relaciji dveh mest z istim imenom St. Petersburg — enim v Rusiji in drugim na Floridi — in v kateri glavni junak (Američan ruskega rodu, sicer pisec ruskih melodram s psevdonimom John F. Romanoff) v svoje družinske sage vpleta avtobiografska ozadja; madžarski film **Junkmovie** (György Szomjas, 1992) pa prikazuje pravi *junk* post-socialistične Madžarske z vso brutalnostjo, ki jo še potencira izbira mešanih snemalnih tehnologij (16 in 35 mm filmski trak, video posnetki, zabrisanost slike, zrnatost posnetkov in odzemanje barv). Szomjasa sicer pri nas poznamo po filmu **Falfüro — Vrtalec zidov**.

Močan avtorski potencial pa je bil razviden tudi iz izbora filmov v programu **Mednarodni kratki filmi**; tako sta zelo izstopali risanki **Jaco** (1985) in **Caravan** (1988) nizozemskega animatorja Tiesa Poetha, igrani film **Juliette** (Didier Bivel, 1992), študija o proletarski mladini v francoskem mestecu, daleč najbolj odpiljen film festivala pa je bil kratki igrani **Potovanje tovariša Čkalova čez Severni tečaj** (Maksim Pejemski, 1991), v katerem se mladi ruski režiser ironično poigrava z vzorci socrealizma. Film, posnet v maniri nemih ameriških *slapstick* komedij (brez besed, z mednapisi in glasom naratorja, ki opozarja na vedno nove uspehe socialističnega heroja Čkalova) in cepljen s parodijo na ruske propagandne filme 30. in 40. let, je bil prav gotovo eden vrhuncev letošnjih obmejnih filmskih dnevov.

DANIJEL HOČEVAR



Sliši se nenavadno, toda tudi v Nemčijo je prišla pomlad. Najlaže se jo opazi po tem, da se pari držijo za roke, medtem ko se vozijo s kolesi, ali po tem, da so kinodvorane še bolj prazne kot ponavadi in da film, ki si ga je v tem času

ogledalo največ ljudi (**The Groundhog Day**, igrata Bill Murray in Andy Mc Dowell), razglašajo za komedijo pomladi.

Sliši se znano, toda Clinton je zmagal s praznimi obljubami. Najlaže se spomnimo nanje, če si ogledamo katerega od filmov novejše ameriške produkcije: potem ko smo videli, da se bodo razmere v vojski uredile same od sebe, ker bodo mladi odvetniki goreli za pravico, resnico in čast (**A Few Good Men**), v šolstvu pa, ker bodo slepci spregledali (**Vonj po ženski**), nas je Stephen Frears v filmu **Accidental Hero** poučil, da pri medijih pravzaprav ni česa popravljati. Dustin Hoffman igra moža, ki je tokrat ubil Libertyja Wallacea v trenutku, ko ni nihče gledal, a je televizija (Geena Davis) kljub temu opravila svoje delo (Andy Garcia). Vprašanje razizma ni bolj pereče kot druga, ki prekipevajo čez rob topilnega lonca, je pa očitno bolj kočljivo, zato se ga je Jonathan Kaplan lotil v času prejšnjega Clintona, torej leta 1963, ko je bil na poti z dalaškega letališča **Love Field** ubit Kennedy, Jackie pa je ostala sama. Teksaška gospodinja Michelle Pfeiffer ji je hotela stati ob strani vsaj na pogrebu, zato se je z avtobusom odpravila v Washington, na poti srečala črnca in celemu svetu pokazala, da je rasna strpnost vprašanje telesnega prepričanja. Vrhunec novoameriškega filmskega kiča pa se je posrečil Adrianu Lynu, ki je z **Indecent Proposal** postavil spomenik najpomembnejši ameriški instituciji — zakonu. Naj smo **Čedno dekle** razumeli tako ali drugače, eno nam je bilo jasno: punca se je bogato poročila. Pri Clintonu ni več tako: zveze, ki se sklenejo že med študijem, so nepremagljive in tudi najhujše preizkušnje v obliki dveh mitov (milijona dolarjev in Roberta Redforda, ki ta milijon ponuja za eno noč z Demi Moore), jih ne spravijo narazen. Ljudi, ki iščejo odgovor na večno vprašanje o tem, kaj je bilo prej: ženska, ki je hotela biti kupljena, ali moški, ki jo je hotel kupiti, pa je očitno toliko, da se bo film tudi v Nemčiji kmalu prebil na prvo mesto gledanosti. Zelo podobno zgodbo najdemo v **Concenting Adults** Alana J. Pakule, ki zaradi pomanjkanja Roberta Redforda, preveč klasičnih trilerskih akcij in premalo vidnega moralnega prsta ne bo dosegel primerljivega uspeha. Kevin Kline se pusti prijaznemu sosedu (špekulantu, goljufu in davčnemu utajevalcu, skratka

POMLAD

ostanku starega režima) zapeljati v enkratno zamenjavo soprog, za kar je kaznovan z izgubo prostosti, žene, otroka in službe. Ko vzame stvari v svoje roke, da bi si izgubljeno pridobil nazaj, nas kar nekoliko preseneti. V zadnjem času smo se že navadili, da se v filmih moškim stvari dogajajo, ne da bi mogli kako vplivati nanje. Najpomembnejši predvolilni adut, nova ameriška zdravstvena in socialna zakonodaja, zaenkrat ostaja brez ustrezne filmske ponazoritve; s precejšnjo gotovostjo pa lahko napovemo, komu bo prej uspelo — filmarjem ali Hillary.

Med drugimi ameriški filmi, ki se jih da trenutno videti v Nemčiji, je imel **Somersby** pravzaprav dobre možnosti, da postane novi **V vrtincu**: močno željo, da bi Richard Gere postal novi Clarke Gable, dobro izbiro Jodie Foster za novo Vivien Leigh, običajno zgodbo o ljubezni v času po ameriški državljanski vojni in ustrezen timing — v položaju, ki je že podoben tistemu v letu 1939, ko so posneli original, je filmsko občinstvo pripravljeno na nadaljevanje. In vendar ne bo nič. Film je tak, kot bi ga pol manjkalo, junaka sta enoznačna in dolgočasna, zgodbi manjka tisto, brez česar se danes ne da živeti: vojna.

Kakšne razloge sta imela Mel Gibson in Jamie Lee Curtis, da sta sodelovala pri filmu **Forever Young**, je vprašanje, na katero se verjetno že da kako odgovoriti. Posnela sta namreč film, ki bi ga človek z veseljem pogledal, če bi bil star šest do deset let in bi v nedeljo popoldne sedel pred televizorjem, medtem ko bi zunaj deževalo in bi bil nintendo pokvarjen. Podobno, le za drugo starostno skupino, velja tudi za film **Used People**: mogoče ga je pogledati brez posebne škode, posebej če koga zanima, kako dobro se držijo Shirley Mac Laine, Marcello Mastroianni, Jessica Tandy & Co. **Lorenzo's Oil** je film o tem, kaj lahko starši storijo za svojega na smrt bolnega otroka, če živijo v kraju z bogato knjižnico. Nick Nolte in Susan Sarandon sta izredno prepričljiva kot italijanska priseljenca, ki zaradi nemoči in nezainteresiranosti uradne medicinske znanosti vzameta sinovo zdravljenje v svoje roke, vendar je zgodba, ki je prevzeta iz resničnega življenja, tako neverjetna, da bi raje verjeli Batmanu kot njima.

Singles mladega režiserja Camerona Cro-

wa je film za vse, ki mislijo, da se da šestdeseta leta prestaviti v devetdeseta, kot bi se vmes nič ne zgodilo. Zdaj že povsem uveljavljena Bridget Fonda je sicer dovolj zabavna; tak je tudi film, kaj več bi bilo pa že pretiravanje. Mlajšim Nemcem je všeč: radi si izberejo katerega manj razvpitih filmov, pri čemer seveda še vedno ostanejo v mejah ameriške kinematografije, in se navdušujejo. Še en ameriški film je posnel nemški režiser Uli Edel (**Otroci s postaje Zoo, Zadnji odcep za Brooklyn**). Willem Dafoe zastopa Madonno (**Body of Evidence**) v procesu, v katerem je obtožena, da je pokončala svojega starejšega prijatelja. Film je videti kot prvinsko-nagonski remake Hitchcockove **Zadeve Paradine**, pri čemer režiser ni poznal predloge.

Med neameriški filmi sta trenutno v ospredju dva francoska: dobitnik cele vrste cesarjev **Les nuits fauves** Cyrila Collarda in **Le crise** Coline Serreau, ki je odnesla cesarja za scenarij. Prvi je poldokumentarni priročnik z navodili za uporabo aida, katerega vrednost je v tem, da je avtobiografski. Režiser, ki je bil tudi scenarist in glavni igralec, je namreč podlegel zahrbtni bolezni štiri dni pred podelitvijo filmskih nagrad. Od tedaj je vsakemu spodobnemu človeku težko reči kaj slabega o njegovem filmu. Coline Serreau je s **Tremi moškimi in zibelko**, *pre-make*, posnela menda najbolj gledani francoski film vseh časov in razumljivo je, da je hotela tako tudi nadaljevati. Ker so ji Američani vmes ukradli najbolj kinegenična otroška leta, ji ni preostalo drugega, kot da jih je preskočila, svojega junaka nekoliko postarala in ga postavila pred ločitev. Pod visokimi stropi razkošnih pariških stanovanj se skozi film poganja množica histeričnih ljudi, ki kar naprej govorijo, predvsem pa skušajo biti duhoviti na račun politike, zdravstva, nacionalizmov in makrobiotike. Američani zanesljivo ne bodo nasledili, verjetno pa tudi Francozi ne.

Za **Zgodbo o Quiju**, z beneškim zlatim levom nagrajeni film kitajskega režiserja Zhanga Yimouja, v Munstru ni velikega zanimanja. Po filmih **Judou** in **Rdeča svetilka** je režiser filmsko zgodbo tokrat prvič postavil v čas sodobne Kitajske. Naslovna junakinja Gong Li, lepa in krhka režiserjeva žena, ki je za svojo vlogo prav tako prejela beneško nagrado, je v tej

očarljivi zgodbi vendarle manj prepričljiva kot v prejšnjih filmih. Upodobiti mora trdo in robato kmečko žensko, ki si kljub visoki nosečnosti prizadeva, da bi se njenemu možu povrnila izgubljena čast in oblateno ime; v svojem road-movieju iskanja pravice pride do konca poti in spozna (kot bi rekel Lynch), da sove niso tisto, kar se zdi. V naslednjih tednih pričakujemo Michaela Douglasa v **Falling Down**; Kylea McLachlana (in Antonyja Hopkinsa in Jasona Robardsa) v Kafkovem **Procesu** režiserja Davida Jonesa; **Alive** Franka Marshalla, ki naj bi z resnično zgodbo o kanibalizmu, ko gre za preživetje, podrl še zadnji celuloidni tabu; komedijo **Peter's Friends** Kennetha Branagha; ter po daljšem času vendarle tudi nemški film, ki se ga menda lahko gre pogledat: road-movie **Mr. Bluesman** režiserja Sonkeja Wortmanna. Tudi **Arizona Dream**, ki se drugod po Nemčiji gledalcem že predstavlja z napovedjo »film enega največjih režiserjev našega časa«, naj bi končno prišel k nam.

Sicer je v Nemčiji tako, da lahko v kino prideš skoraj kadarkoli, pa ne boš zamudil filma. Reklamni blok je dolg tudi do pol ure in navadno mu sledi kratek odmor, ko pridejo v dvorano vsi, ki ga niso hoteli gledati, hkrati pa je to čas, ko si lahko še kupiš vse, brez česar se filma pač ne gleda: sladoled, popcorn in kolo. Če bi reklam v kinu ne bilo, bi morale biti vstopnice za tretjino dražje, pravijo. Nihče ne govori o tem, koliko cenejše bi lahko bile, če filmov ne bi sinhronizirali. V velikih mestih še lahko najdeš kinodvorane, kjer so nekateri filmi na voljo v originalni verziji, drugod se pač sprijazniš s tem, da prihaja čas, ko vse več ljudi govori nemško. Sicer je s cenami vstopnic tako: stanejo od 8 do 11 mark, odvisno od sedeža. Tako je v Munstru; v Berlinu, denimo, in v drugih večjih mestih, je cena odvisna tudi od lokacije kinodvorane, in se lahko povzpne celo do 18 mark. V Berlinu imajo, podobno kot v Ljubljani, posebne dneve, ko so vstopnice cenejše; tam sta to torek in sredo. V Munstru pa, ki je pretežno študentsko mesto in so študentje tudi glavni obiskovalci kinopredstav, stane študenta z indeksom vstopnica v dneh od ponedeljka do petka le 7 mark. Smiselna se zdi tudi odločitev, da se dobi v omenjenih dneh vstopnice za vse prve predstave oziroma za tiste, ki se začno pred šesto uro popoldne, že za 6 mark. Pri nobenem poslu ni mogoče tako preprosto ugotoviti, kdaj je povpraševanje večje in kdaj manjše, zato bi ga lahko, ob vse višjih cenah kinoogledov, navsezadnje skušali tudi pri nas nadzorovati tako, da bi bilo prav obojim: kinematografom in gledalcem.

ALJA BRGLEZ



Simbolni pomen zvezd, v najširši povezavi s filmskim, nam novi slovenski film že ob posrednem stiku (prek plakata) približa v očarljivem pričakovanju. Zamaknjenost, ki se ji človek vdaja vedno znova ob razsežnostih zvezdnega neba, je morda moč primerjati s fascinacijo, kakršno ljubitelj filma doživlja vedno znova ob umetnini, ki z zavestno predrznostjo presega ustaljene normative filmskega.

Najenostavnejše razmerje med filmskim in »realnim« svetom naj bi se (v fiktivskem filmu) konstituiralo ob vzpostavitvi komunikacije z gledalcem, preko vizualno-povedne ravni: film je »zgodba, ki je pripovedovana v slikah«. Vendar pa je ta preprosta enoznačnost zgolj navidezna, saj pogled od blizu kaj kmalu trči na temeljno »dvojno — pripovedno in reprezentativno naravo filma«. V narativnem okviru je torej moč razločiti med tistim, kar »podoba kaže«, in tem, kar »pomeni«. Lahko pa naletimo na odnos, ko je pomenski nivo podvržen poudarkom, ki linijo naracije prebijajo in s tem pečatijo estetično polimorfno. Razrušena niso samo povedna razmerja, ampak je subvertiran tudi sam elementarnoumetnostni del. Misel, da je film najbolj sintetizirajoča umetnost, ki sicer »ne pomeni kdove kaj«, postane pomembna tedaj, ko uspe kakšni imanentno filmski umetnostni vrstici zapustiti svoje ustaljeno mesto v hierarhiji subordonacije filmskih pomenskih členov in dejavno poseči v pripovedni red. Zgodi se torej, da jeziku filma ne narekujejo pomena samo »primarni« elementi filmske govorice: menjave planov, snemalni koti, gibanja kamere, montaža ..., temveč da »nepovedni« člen postane aktivni tvorec zgradbe filmskega teksta.

Čprav še vedno trdno zasidrana v diegetskem območju, je Slaku uspelo celo dva nezgodbotvorna elementa sprevreči do te mere, da sta si prilastila dvojno bivališče: tisto, ki jima znotraj filmskega venomer pripada, in tisto, ki njuno bistvo vodi nazaj k njuni definiciji. Gre za dve suvereni umetnostni (z)vrsti, ki sta mimo lastne avtonomnosti obstoja (v modificirani obliki) tudi konstitutivna pogoja obstoja filma.

¹ Jacques Aumont, Gledišče, v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, Ljubljana, CZ, 1987, str. 19.

² Celoten stavek pravi: »Zato so kdaj pa kdaj film predstavljali kot 'sintezo vseh umetnosti'; to ne pomeni kdove kaj, če pa se omejimo na kvantitativni seznam perceptivskih registrov, je res, da film 'obsega' označevalec drugih umetnosti: lahko nam prikaže slike, nam predvaja glasbo, narejen je iz fotografij itn.« Christian Metz, *Imaginarni označevalec*, *ibid.*, str. 253.

Ko ZAPREM OČI

Fotogram, kot alter ego fotografije, je temelj samega fizisa filma, medtem ko je arhitektura, v sprevrtni obliki, (skoraj) vedno tvorec filmske scenografije.

Ker gre za umetnosti, ki bi jima težko našli dokaze bližnjega sorodstva, tudi način, kako presegata svoj filmski jaz, ne more biti povsem identičen. Fotografija, ki se ji bomo podrobneje posvetili pozneje, v film poseže od zunaj, s svojim nivojem podobe, kot opozicija filmski podobi. Arhitektura pa subvertira filmsko podobo od znotraj, ko iz svojega filmskega podpomena (scenografije) lušči svoje avtentično bistvo. Iz »neke« arhitekture, kot splošnosti dekorja, postaja »prav ta« arhitektura; dobiva ime in s tem kristalizira v svojo sebi-lastnost. Ni več samo ozadje, na katero se lepi potek zgodbe, marveč s svojimi poudarki preseva narativno plat filmskega. Ta prav poseben palimpsest nadgrajuje pomenske strukture, ki širijo območje neposredne naracije v razsežnost simbolnih ravni pomenov prostora.

Slakovo koncizno sledenje določenim

(predvsem Plečnikovim) arhitekturnim sklopom blokira, v osnovi vendarle žanrsko zasnovanemu filmu, možnosti, da bi se žanrski poudarki razmahnili v polni meri. Zgodba je resda uokvirjena v zapletu »kriminalke«, toda logika prostora, ki jo narekuje svet arhitekture »modernizma«, daje občutek, da se žanrsko prebija z uva-janjem običajnih pomenov odnosa človeka in sveta. Podlaga, zaostrena na poudarjanju estetskih dimenzij arhitektonskih mojstrovin, nikakor ne more biti zgolj svojevrstni *hommage* slovenski arhitekturi neke dobe oz. njenemu najvidnejšemu predstavniku ali morda le postmodernistično poigravanje z ufilmanimi navedki neke druge umetnosti, pač pa je očitna »podlaga, ki preseva« in s tem usmerja pomenske silnice v povsem samosvojo smer.

Monumentalnost-trajnost arhitekturnih masivov zrcali minljivost-bežnost človeških usod, ki predstavljajo zgolj trenuten vris na »hodnikih večnosti«. Človek, razosebljen v odnosu do sveta in umetniškega dela, se sicer v hipnem preblisku simbolne

simbioze z večnostjo lahko »dotakne neba«, da bi potem naglo potonil nazaj v banalnost monotonije in vsakdana — v filmu ponazorjene predvsem s ponavljanjem vzpenjanja in spuščanja na različnih stopniščih. Vpet je v tok dogajanj, ki jih ne izbira prostovoljno, niti jim ne more nadzorovati poteka. Vseprisotna naddeterminiranost prazni moč individualnega in pogloblja zev nemožnosti preseganja razsanjane resničnosti. Film v svoji estetski dimenziji, z monolitno dinamiko opozicije trajnega in minljivega, implicira neizbežnost »nesrečnega« konca in podčrtava »izgubljeno« pozicijo tako akterjev filma kot tudi človeškega nasploh.

Eno najljubših pribežališč samoizpolnitve individualnega najdemo v odnosu do so-človeka — v odnosu, ki mu najpogosteje pravimo ljubezen. Šele zadovoljitev potrebe po ljubezni naj bi človeka postavila na suvereno mesto trajnega. Toda ne le ljubezen kot zgolj čustvo — hrepenenje, temveč ljubezen kot odnos — dopolnjenje. Slak s trmastim vztrajanjem na poziciji, da

izpolnjena ljubezen ni (več) mogoča, spod-bija pogoj suverenosti človeškega. Ves čas postavlja pod vprašaj smiselnost in vrednost individualnega kot možnega nosilca lastnega zgodovinskega konteksta oz. kot polno odgovornega za njegovo konstituiranje. Svet je ujet v kolesje brezčasia, posameznik pa zgolj stremi za trenutki v željah izpolnitve — izpolnjene ljubezni, ki je seveda mogoča edino kot smrt: trenutek *par excellence*. Kar nam ostane, je življenje, »sestavljeno iz niza kratkih samot«. Nemožnost eksplicitne ljubezni pa ne more izničiti želje: ljubezni — imaginacije, ki se v kraljestvu »civilizacije podobe«³ tudi udejanja edinole še na nivoju podobe. Podoba je postala nosilka čustvene ravni. Na eni strani sicer le kot približek, okrnjen v negotovosti spomina, zato pa na drugi

³ Roland Barthes, *Camera lucida: zapisi o fotografiji*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1992, str. 11.

⁴ Barthesovo oznako kulture množičnih medijev kot »civilizacije podobe« povzemamo po: Richard Kearney, *Poetics of imagining: from Husserl to Lyotard*, London, Harper Collins Academic, 1991, str. 8.

kot »pravi« lik, ujet s fotoaparatom. In če naj bo podoba »prava, popolna fotografija«, potem »... povzroča nezaslišano zlitje realnosti ('To je bilo') in resnice ('To je to!'); je hkrati trdilna in vzhičena; podoba pelje do tiste brezumne točke, kjer je čustvo (ljubezen, sočutje, žalovanje, zanos, želja) jamstvo za bit.«⁵ Objekt hrepenenja se lahko materializira šele takrat, ko oba nivoja sovpadata. Fotografija (na osebni izkaznici), ki upredmeti nosilca podobe: dobi ime, naslov, socialni status, postane element prepoznavne. V spoju dveh podob (njena spominska slika trči z njegovo pravo) se dokončno pečati nemožnost realne izpolnitve. Anino (Petra Govc) iskanje ni bilo samo iskanje ljubljene osebe, temveč tudi lastne identitete, korenin in zgodovine — revidiranje podob spomina. Kdor ljubi, naj bi se res najprej zavedal sebe, kajti: »V vsaki ljubezni, v vsakem aktu zaljubljanja, obstaja določena obsesija, saj je zaljubljenost tudi svojevrstna bolezen: v ljubezni izgubljam samo sebe in svoj občutek za realnost. Povezana je tudi z nekakšnim narcizmom, ker včasih spoznaš, da si tisti, v kogar si zaljubljen, ti sam in ne Drugi.«⁶ Njeno iskanje sedaj postane enosmerno. Konča se, ko se »ljubimca« srečata in skušata materializirati odnos, v razsežnostih vseh svojih definicij. Toda ta je bil realiziran že ob združitvi podobe spomina s fotografijo: prepoznavna je Ano privedla v njegovo stanovanje in tam se njen pogled (iz)enači z njegovim: vstopila je v svet podob in imitacij, in tu, v kraljestvu fikcije, se lahko v simbolni dopolnitvi »dotakne njegovega neba«.

V svetu Slakovega filma se sedaj, kot aktivni element naracije, vpisuje še fotografija. Kakor je sugerirano že v začetnih sekvencah filma, ko polaroid zlagoma preseva belino fotografskega papirja, razkrivajoč ne-filmskost podobe; kakor nivoji arhitekturnega presevajajo naracijsko strukturo vse dotlej, dokler vanjo ne poseže aktivno: očitno je, da tetina smrt ni posledica krivde, temveč sredstvo, ki omogoči kameri najti enega monumentalnih objektov želje, na sledi Plečnikovim mojstrovinam — veliki stebriščni portal na Žalah; tako šele podoba Milana (Mario Šelih), utelešena v fotografiji, razpre zaplet in ga determinira v jasni pretnji padca v globine niča.

Leta 1959 je Jean-Luc Godard posnel *A bout de souffle*. Leta 1983 je Jim McBride v ameriško filmsko zgodovino vpisal *Breathless*, remake Godardove mojstrovine. Leta 1992 Franci Slak posname svo-

⁵ Roland Barthes, *ibid.*, str. 97.

⁶ Wim Wenders, *Revelations: an interview with Wim Wenders*, *Sight and Sound*, april 1992, str. 11—12.





jo verzijo **Do poslednjega diha**. Ta ni preprosto prevod predhodnih filmov v slovenski jezik, ampak na sledi duhu časa (devetdesetih let z dejstvom padca komunizma), podvržen zgodovinski nuji, v prevzet kalup suvereno vliva elementarno svojskost. Godard v šestdeseta vstopa z tezo ključnega dejanja: prestop čez prag zakona požene v tek »peklenski stroj«, ki zablokira izhode iz blodnjaka brezpomenskosti in začne monotono odštevati trenutke do neizbežnega konca. Toda tudi znotraj ukletega sveta odpisanih ostaja gonilna sila ljubezen — Jessejeva *power supreme*. Ne sicer dokončna v trajanju, kot »srečna ljubezen«⁷, vendar pa uresničljiva vsaj v trenutni izpolnitvi. Ko se ljubezen prelomi (pri Godardu brez pravega razloga, pri McBrideu zaradi Monicinega strahu pred intenziteto Jessejeve ljubezni), postane rešitev povsem preprosta. Akterji še imajo možnost izbire: v faulknerjanski alternativni »bridkosti in nič« lahko svobodno izberejo nič.

Slakov svet ne predpostavlja možnosti izbire. Zanikanja, ki jih v medčloveških odnosih danes vidi avtor, nosijo mnogo radikalnejše poteze. Čeprav ohranja like Godardovih »junakov«, čeravno vztraja na izdajstvu kot možnem vzroku (le da ga vpelje na začetku — saj je tako ali tako vseeno), je »živa zdajšnjost« sama pogoj drugače strukturiranim vrednotam. Nosilna lika nista več krivca v opoziciji z občo »poštenostjo« zunanjega sveta. Krivi smo

⁷ Gre za (takrat) popularno Brassensovo popevko *Ni srečne ljubezni*, ki jo slišimo za trenutek, ko Michel prižge radio v avtomobilu. Podrobneje glej Michel Marie, *It really makes you sick!*: Jean-Luc Godard's *A bout de souffle*; v *French film: textes and contextes*, ed. by Susan Hayward and Ginette Vincendeau, London and New York, Routledge 1990, str. 212.

vsi. Zaznamovani z grehom: eni s pezo zgodovinske krivde, drugi z grešnostjo vesti vsakdana, zakrknjeni v labirintu denunciacij, korupcije, konvertitstva, goljufije; ostali so policaji — ubijajo pošteno, z razlogom oblasti. Elementarna krivda Milana in Ane tedaj ni v kršitvi zakona, ampak v Želji — želji po izpolnjeni ljubezni. In temeljno usodnost tiči v njuni slepoti, v spregledu dejstva, da bi ljubezen za možnost izpolnitve potrebovala »klasične« vrednote: resnico, zaupanje, spoštovanje, tolerantnost, zvestobo ..., česar pa danes ne gre iskati več druge kot na smetišču zgodovine. Slak je zato primoran konstruirati nov svet vrednot: estetski svet imaginacije, artefaktov, podob in palimpsestov.

Ko zaprem oči ni samo ena najlepših ljubezenskih zgodb našega časa, temveč ga gledamo tudi kot dvojni film o filmu: film o neizčrpnih možnostih estetske govornice, predvsem v prelivanju struktur pomenskih sklopov; in film o dejstvu, da je eksistenca temeljnih vrednot humanosti, v času razčlovečenega vsakdana, mogoča edinole še kot nivo podobe. Povedano drugače: (fikcijski) film, kot eno matičnih pribežališč podobe, je postal edina sprejemljiva realnost v času, ko je »prava« realnost prignana do absurda. Dogajanja okoli nas postajajo fiktivna za zavest v kužnosti besnila, saj so na oni strani tistega, kar je razumu še mogoče doumeti — racionalno ne moremo verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da niso ponarejeni.⁸

⁸ Naša misel je seveda parafraza znanega Bazinovega estetskega postulata (Vrdlovec): »Da bi se estetsko izpolnili, je potrebno verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni.« André Bazin, *What is cinema?* (vol.1), Berkeley, University of California press, 1967, str. 48.

Ostaja pa še pogled, ki bi morda lahko ovrgetel črnogledost pričujočega zapisa. Ko se je Wenders predrznil dokazovati, da je s podobo mogoče »slepemu odpreti oči«, in obtičal v svetu, ki je postal samo še blok podob — vpogled v lastne sanje, ga je iz brezna obsesije dvignila vrnitev k drugi umetnosti — romanu kot umetnosti besede. Danes, ko mislimo, da nam Slak dopoveduje, da medčloveški odnos ohranja legitimnost edino kot komunikacija znotraj ravni podobe, gre v točki, ko se ob koncu film pretopi v svoj začetek, morda iskati bolj optimističen zastavek. Čeprav se vrača v smrt, je Slak prispel nazaj na izhodiščno mesto. Diegetski čas trenutka od smrti in nazaj do nje postavlja film v oklepaj in vzbuja misel, da smo videli le eno od variant — tudi tako bi se morda lahko zgodilo. Smrt sama pa vsebuje mnoštvo podpomenov. V simbolnem križanju lastne podobe avtor mogoče sugerira značnice katoliškega mysticizma: na sebe jemlje greh jalovosti novejša slovenske kinematografije, da naj tovrstno žrtvovanje prinese odrešitev in čudežno vstajenje. Zdi se, da je vstajenje udejanjeno že v samem oznanjenju filma, ki ga postavljamo ob bok izdelkom režiserjev, odsevajočim v referenčnem spektru Slakovega filma: Welles, Antonioni, Godard, Wenders, Lynch. Čisto na koncu pa nam vendarle ostane v misli tisti vidik, ki v smrti spet oživi — morda pozabljen — Pasolinijev razmislek: »Smrt izvrši bleščečo montažo našega življenja. (...) Pomeni, da nam življenje služi kot izraz zahvaljujoč smrti.«⁹

⁹ Celoten razmislek se glasi: »Neobhodno moramo torej umreti, saj nam, dokler živimo, umanjka smisel: jezik našega življenja (z njegovo pomočjo se izražamo in mu pripisujemo največji pomen) pa ostaja neprevedljiv: kaos možnosti, trajno iskanje odnosov in pomenov, brez rešitve v kontinuiteti. Smrt izvrši bleščečo montažo našega življenja. Izbere in sestavi v niz pomembne trenutke življenja (ki se ne morejo več spreminjati z odigravanjem nekih drugih možnih momentov, antagonističnih in nekoherentnih) ustvarjajoč iz naše brezkončne, nesigurne in nestabilne sedanosti — in temu dosledno lingvistično popolnoma opisljive — svetlo, trdno in varno preteklost. Pomeni, da nam naše življenje služi kot izraz zahvaljujoč smrti. (...) Ali biti brezsmrten in neizražen ali pa se izraziti in umreti.« Pier Paolo Pasolini, *Razprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti*, v: *Teorija filma* (priredio Dušan Stojanović), Beograd, Nolit, 1987, str. 452 in 458.

Ce želite na prekooceanskem letu ujeti dober film, potem se raje kot v New York odpravite v Avstralijo. Tam vam zavrtijo štiri naslove in možnosti, da iz morja sluzastih komedij izvlečete prav »vaš« naslov, so mnogo večje. **Sneakers,**

The Player, **Glengarry Glen Ross** ali **A Few Good Men** so bile le pobožne želje, zato sem si prisegel, da me v New Yorku glede izbora filmov ne bo nihče nategoval. *Whoa!* New York — kino, kino, kino. Odprem *Village Voice* — pa dobro, prekleto sem prišel sem, da bom gledal oskarjevce, ki sem jih že videl v Ljubljani? Al pa Clint in Emma in ostali še vedno igrajo, se smejejo s plakatom. Pravzaprav plakati niti niso tako priljubljen način reklamiranja (so, seveda so — na zidovih podzemne), najbolj so mi všeč tisti svetleči napisi nad vhodi v kinodvorane. Naslov in glavne igralce lahko razbereš tudi z drugega konca Pete avenije. Torej, mesec april ni ravno čas, ko bi Hollywood (ali kdorkoli drug) v kinodvorane množično pošiljal potencialne hite. *Whoa?*

Zaenkrat so prevladovale predvsem reklame. Veliki napihnjeni Arnie, lebdeč nad nebotičniki v korist novega filma **Last Action Hero**, se je medtem že preselil v Cannes, z več ali manj pompa pa so se že najjavljali Spielbergov **Jurassic Park** in **Hot Shots, part deux**. *Coming soon*, piše med drugim na plakatih, prihajalo pa bo predvsem Slovincem, ko bodo na satelitskih kanalih gledali dvominutne odlomke. New York pa zna biti zanimiv tudi brez *blockbusterjev*, nenazadnje so tam posneli kar nekaj filmov, tako da lahko čutite duh preteklih remek del. Zadnje čase je zelo *fancy* kraj za snemanja (nizkopračunskih) filmov Brooklyn. Če spite pri kolegu, ki živi tam in je povrh še (novopečeni) režiser s kar nekaj zvezami, potem lahko zveste marsikaj zanimivega. **Laws of Gravity** Nicka Gomeza, ki je bil lani deležen velike pozornosti, so v celoti posneli v sosiski, kjer smo spali. Ko sem takole stopil pred vhod našega popolnoma popisane vhoda, sem se počutil pomembnega (muvi—star). Brooklyn je primeren predvsem za prizorišča »*crime movies*«. Med štirimi najpomembnejšimi kriminalkami lanskega leta so poleg omenjenega tam posneli tudi oba hita **Bad Lieutenant** in **Reservoir Dogs**, o katerih pa se še vedno veliko govori. In ne samo govori, po letu dni od premiere ju še vedno vrtijo na polnočnih projekcijah. Dvorane so polne. Par blokov naprej je svoj **Do the Right Thing** pred štirimi leti posnel Spike Lee. S kolegom sva se odpravila na Stuyvessant avenue, ki je bila med Lexing-

NEW YORK, NEW YORK

ALI PRVI ODCEP ZA BROOKLYN



Bad Lieutenant
režija Abel Ferrara, 1992

ton st. in Marcy st. celotno prizorišče snemanja. Predstavljajte si, da padete v popolnoma črno četrt, kjer se vam pred očmi odvija tipična scena iz filma: vrstne hiše, pred njimi stopnice, na njih pa črnci z obveznim kasetarjem. Slišali boste seveda samo rap in neprestano preklinjanje. Policaji so posebna zgodba. Najprej te vprašajo, če si se izgubil, potem pa te dobesedno izženejo: »*Just get the fuck out of here. I know you didn't come to see any fuckin' wall!*«, misleč, da sva prišla preprodajati droge. Medeninaste plošče, ki jo je Spike ob koncu snemanja vzdal v tla, ni več. Mladi črnc, ki sva ga mimogrede ustavila, nama je razložil, da so »*dumm niggers* mislili, da je plošča zlata, in so jo s krampom izruvali iz tal«. Na vogalu pa je še vedno obešen ogromen Tysonov plakat, že močno načet, a v ponos vseh prebivalcev. Spika Leeja je v New Yorku povsod dovolj, ne le zaradi Malcolma X, je lastnik večih trgovin »*Spike's joint*«, z rekviziti iz svojih filmov. En oddelek ima celo v elitni blagovnici Macy's.

New York med drugim slavijo tudi zaradi t. i. *underground* scene, kamor pa kakšnega Jarmuscha nikakor ne morem več uvrstiti. Po tistem, kar sem videl, mislim, da Jarmusch niti ni bil *underground*. Morda za Evropejce in ostale Američane, za Newyorčane pa nikakor. Najbolj ortodoksen in v neki meri tudi najbolj znan je Richard Kern, petintridesetletnik, ki sem ga do tedaj poznal le po videospotu *Death Valley 69* skupine Sonic Youth. Slika iz njegovega filma *Submit to Me* med drugim krasi njihov LP *Evol*, kjer Lung Leg, njegova standardna igralka, tako ljubko žveči britvico. Njegov igralski hlevček poleg Lung Leg krasita še rock zvezdi Henry Rollins in Lydia Lunch, ki je najbolj tesno povezana z njim, skupaj sta napisala večino scenarijev. In kako izgledajo Kernovi filmi? Vsekakor so naslovi zelo zgovorni, skupek vseh filmov pa so režiserjeve nagravžno brutalne sadomazohistične sanje. Čeprav njegova dela izzivajo tudi smeh, spanja po ogledu ne priporočam. Imel sem priložnost videti predvsem njegova zgodnja dela iz let 1984–87, vsi po vrsti so kratkometražniki (15–30 min.), in če se ne motim, do danes sploh še ni posnel celovečerca. Zakaj? Prav zaradi tako radikalne ortodoksnosti. *Submit to Me* (1985) je ena sama sado—mazo seansa, ki jo Kern »učinkovito« maskira pod navidezno družinsko idilo, višek filma pa je že omenjeno žvečenje Lung Leg. *Manhattan Love Suicides* (1985) je omnibus treh Kernovih zgodb o (po njegovem) newyorškem vsakdanu. Psihopat (nekakšen *Night of the Living Dead* tip) hodi po ulicah, nenadoma se mu utrga in začne daviti

mimoidoče, voznik ustavi avtoštoparkama ter se ju s svojim *sausageom* loti kar direktno. Hoče obe naenkrat, vendar mu nekako ne gre ipd. Kernovi filmi ne ponujajo nikakršne logične razlage, so nepojasnjene režiserjeve sanje, boljše rečeno — more. Ne gre pozabiti Kernovega »najsлавnejšega« filma *Fingered* (1986), kjer Lydia Lunch prakticira *fist—fucking*. Kern je v nedavnem intervjuju na vprašanje, zakaj še vedno snema tako nesprejemljive filme, ki jih nihče ne gleda (lani je dokončal *Bizarro*), odgovoril, da preprosto ni sposoben posneti drugega kot svoje sanje, ki so edini vir inspiracije.

V Ameriki je še težje priti do celovečerca kot v Sloveniji, pravi kolega John. V New Yorku se vsako leto rodi 1500 novih režiserjev in vsak bi rad posnel svoj film. Vsaj v underground krogih je navada, da režiser nekako zbobna skupaj 2000 dolarjev in s tem denarjem posname kratkometražec. Pri tem mu seveda pomagajo vsi ostali kolegi — režiserji. Druga varianta so videospoti in tu je kar dovolj dela, saj MTV požira ogromne količine glasbenih spotov. Ti režiserji sicer ne snemajo spotov za velike zvezde, temveč za ustvarjalce njihovega ranga (*hardcore rules*). Tako smo nekega dne sedeli v Johnovi sobi in pili pivo (ki je, mimogrede, voda — še montypythonovci so v nekem skeču rekli: »*Your american beer is fuckin' close to water.*«), ko je mimo pritekel kolega s sveže

zmontiranim spotom skupine *Helmet*. *Yeah*, sedim v Brooklynu in gledam svetovno premiero.

In ker že pišem o spotih, bi rad opozoril na eno, edino podrobnost, ki me je pritegnila na sicer skrajno neumni in skomercializirani (?) ameriški televiziji. Pravzaprav je treba pisati v množini, saj v ameriške domove udriha nepregledno število kanalov, ki ne ponujajo ničesar, ampak prav ničesar. V tem morju talk showov, bedastih soap oper in poročil me je pritegnil prav najbolj osovraženi detajl vsake komercialne televizije — reklamni spot, pravzaprav več reklamnih spotov, za različne naročnike, ki pa imajo skupni imenovalac — košarkaško zvezdo Shaquilla O'Neala. Velike korporacije imajo navado, da za reklamna sporočila novačijo super zvezde vseh branž, vendar so prav te reklame najbolj dolgočasne, polne specialnih efektov in zato neumne. Poglejte Michaela Jacksona — za Pepsi je posnel vsaj dvajset spotov in v vseh samo pleše, prav tako Michael Jordan vedno samo zabija, pa naj bo to reklama za Nike ali MacDonald's. Shaquille O'Neal, letošnji novinec (rookie) v NBA, center z 220 centimetri in 140 kilogrami telesne teže, je danes verjetno najbolj izpostavljena medijska osebnost. Zanj sta se prvi zagreblili velikanki Reebok in Pepsi, in kar preseneča pri njunih spotih, je dejstvo, da so znali scenaristi prvič (vsaj jaz sem prvič opazil) vplesti psihofizične sposobnosti



Reservoir Dogs
režija Quentin Tarantino, 1992

neke zvezde v zgodbo, plot spota. Pri O'Nealu so znali izkoristiti vse njegove značilnosti: mladost, neizkušenost, voljo in pa seveda ogromno moč, ki jo sprošča na košarkarskem igrišču. Reklama za Reebok tako kaže Shaqua, ki pride na nekakšen test košarkarskih sposobnosti. V komisiji so (zanimivo) štirje najboljši centri NBA vseh časov (med njimi Chamberlain in Jabbar) in po začetnem psihološkem maltretiranju (češ kaj boš počel tu, saj nimaš pojma), Shaq pokaže, kaj zna — seveda razbije koš, komisiji pa izroči polomljen obroč. Jabbaru to ni dovolj in reče: »*To ni dovolj*,« ter mu izroči metlo in smetišnico, Shaq pa skrušeno odvrne: »*Je to kak rookie štos, ali kaj?*« Samo za honorarje tega spota so verjetno zmetali goro denarja, vendar je končni rezultat ubijalsko učinkovit. Še večji biser je spot za Pepsi, neverjetno dolg (okrog dve minuti), kjer se vseskozi menjavajo kadri črnca (kamera ga kaže v tilnik), ki z globokimi požirki pije pepsi iz ogromne steklenice, in kadri z vseh koncev sveta, kjer ljudem, ki sedijo ob svoji steklenici pijače, le-te naglo zmanjkuje. Ljudem ni jasno, kaj se dogaja, slišijo le te globoke požirke. Ko so izpraznjene vse steklenice, črnci dokonča še svojo in kamera takrat prvič pokaže, da je vse to izpil Shaq, ki samo oddihne in išče novo steklenico. Off glas v ozadju pa pove: »*Zgrabite svojo steklenico pepsija, preden vam jo ne spiše Shaq*.« Morda malce

patetično, toda vsekakor učinkovito. Spota je preprosto treba videti. Kaj pa (končno) filmi? Aprilska ponudba me je nedvomno razočarala, saj so dominirali naslovi kot **Sandlot** (trenutni ultimativni hit), nostalgичna vinjeta, postavljena v 60., in **Cop and a Half** z izhlapelim Burtom Reynoldsom. Čez pol leta bodo oba filma zavrteli na prekooceanskih poletih. Razočarali so celo filmi, na katere sem (po reklamah sodeč) najbolj računal. Npr. Schumacherjev zadnji film **Falling Down** najbolj nazorno pokaže, kako močan vtis naredi televizijska reklama. Ko sem še doma gledal najavni spot, sem si mislil, tole bo dober plot — povprečnemu Američanu (komu pa drugemu) se nekega izjemno vročega dne utrga, pa zпусти svoj avto v nepregledni koloni in začne uničevalski pohod po L. A.-ju. Nekakšen kalifornijski **Do the Right Thing** torej, le manj rasiističen. Čeprav se film sprevrže v ulični akcioner, ki se konča z odrešilno smrtjo (Douglas bi moral na začetku filma reči: »*Danes je lep dan za umiranje*.«), ima film, predvsem po zaslugi Michaela Douglasa in njegovega ciničnega nastopa, nekaj briljantnih momentov. Korejcu z baseballskim kijem popolnoma razbije trgovino, ker mu za kokakolo zaračuna 55 centov, kar pa je po Douglasovem mnenju preveč, saj nazaj ne bo dobil dveh četrtakov, ki ju potrebuje za telefon. V drugem prizoru prečka golf igrišče, kjer ga naduti

snob nadere. Douglas mu v povračilo s puško razstreli golf voziček. Snoba zagrabi srčni napad, Douglas pa v smehu odvrne: »*Kaj ni škoda, da ne moreš do svojih tablet?*«

Še večji glavobol povzroča Badhamova ameriška verzija Bessonove **Nikite**. **Point of No Return** ni nič drugega kot v angleščino prevedeni Bessonov scenarij, z rahlo redigiranim koncem. Američani ne prenesejo dvoumnosti, zato natančno povedo, da Bridget Fonda začne novo življenje. Morda bi bilo bolje, če bi film režiral Joseph Ruben, igrala pa Julia Roberts. Kar je bilo v Bessonovem filmu suspenza, je John Badham pretopil v spektakularne eksplozije in patetične *forever-love* solzivke. Edina svetla točka je zaključna, desetminutna vloga Harveyja Keitela kot čistilca, ki od Scorsesejevih **Mean Streets** ni bil tako čeden — prečka in očala.

O Coppolovi **Drakuli** je bilo napisanega že veliko, zato naj zapišem, da je še najbolj podobna Browningovi verziji iz leta 1931. Ne seveda po kostumografiji in scenografiji, predvsem po zgodbi in razmerju vampir — ženska. Bolj kot vsa vizualna navlaka navdušuje igra Garyja Oldmana, ki je daleč nad dvignjenimi obrvmi in izbuljenimi očmi Bele Lugosija.

Zanimivo, da je prav pri vseh filmih, tudi slabih, najbolj navduševala prav igra posameznikov, kar je precej pomembno tudi za Malleov **Damage**, komorno aristokratsko dramo, nekakšen »*black widow*« *jam session* Juliette Binoche, ki cel film obrača Jeremyja Ironsa, na koncu pa po stopnicah požene njegovega sina. Malleu ekspliciten seks v filmih ni tuj (**Damage** so mnogi primerjali z **Basic Instinct**), saj je že leta 1958 v filmu **Ljubimca** (*Les Amants*) razgalil Jeanne Morreau, ki je prav tako pustila družino in otroke. Že skoraj prisiljeni aristokratizem ni moteč, z minimalistično glasbo pa Malle dosega veliko bolj čutne prizore kot, recimo, Verhoeven s svojo prikrito perversnostjo. Človeku se bolj dvigne, čeprav to ni namen filma.

Tole je bil zelo svoboden, nepretenciozen opis New Yorka kot filmskega mesta. Verjetno nudi več užitkov kot Hollywood — prikrito je bilo vedno bolj zanimivo kot razgaljeno. Če pa boste želeli videti filme z veliko začetnico, boste morali (za razliko, kot trenutno v Ljubljani) zaviti v kinoteko. Nenazadnje Malleov film sploh ni slab — upoštevajoč zgoraj navedene pogoje.



Prizor iz filma **Submit to Me** Richarda Kerna na ovitku plošče **Sonic Youth Evol**

Zgodovina televizije ne ponuja ekspresivne poliedričnosti filmske zgodovine. Poglavitna zahteva malega zaslona je bila vselej *entertainment*, z obsesivnim izsiljevanjem omejevanja tveganih eksperimentov, ki ga zahtevajo indeksi gledanosti. In vendarle

so se včasih tudi prek katodne tube prikrdle neverjetne eksplozije genialne in neonesnažene ustvarjalnosti. Kritično ponovno branje zadnjih 40 let televizije je pripeljalo do identifikacije števila »kulturnih TV serij«, ki predstavljajo najsvetlejšo dediščino tega peklenskega instrumenta, ki ga je sam Orson Welles opredelil za »najbolj strašno in nevarno reč, ki obstoji na zemeljskem površju«. *The Avengers* in *Dr. Who*, *Danger Man* in *The Saint*, *The Persuaders* in *Star Trek*, *Monthly Python's Flying Circus* in *Twin Peaks* še dandanes povečujejo legije navdušenih občudovalcev in uživajo velikodušnost specifične literature. Toda serija **The Prisoner** ostaja še vedno nedoseženi ustvarjalni vrh televizijskega medija: ezoterična pot, ki se začne v občem pojmu »TV serije« in se nadaljuje v progresivnem spodbijanju njegovih postulatov. Nujna dihotomija med »heroji« in »zli«, pomirjajoča gotovost »srečnega konca«, enoznačna intepretabilnost filmskega dogajanja, nujna podvrženost pravilom deduktivne logike in prostorsko-časovne kavzalnosti bodo progresivno pretresani in subvertirani, omogočajoč mnogovrstne načine branja v kaleidoskopu vedno spodbujajočih in pogosto nepredvidljivo genialnih idej in podob.

Potem ko si je Patrick McGoohan v 50. letih pridobil spoštovanje gledališke kritike in ko je med leti 1960 in 66 prestrelil televizijski ekran s svojo karizmatično karakterizacijo tajnega agenta John Draka v seriji *Danger Man*, je v letu 1966 najboljše plačana zvezda britanske televizije. Predvsem pa je tudi umetnik, ki se zaveda, da lahko dobi *carte blanche* za televizijski projekt, ki ni zavezan običajnim pravilom *show-businessa*: Lew Grade, predsednik ITC-ja, prevzame finančno kritje realizacije **The Prisoner**, nove televizijske serije po McGoohanovi zamisli, čeprav mu ni bilo dano poznati niti konca. In v tem ne bo edini: vsi soudeleženci tega projekta bodo poznali le tisti del sestavljanke, pri katerem bodo sodelovali. Snemanje serije se začne septembra 1966 in se razširi prek enega leta: izvršeno je v borehamwoodovskih studijih družbe Metro-Goldwyn-Mayer (vsi interierji) in v skrivnostni vasi Portmeirion v severnem Wellesu (večina eksterierjev). Produkcija se izkaže za težavno: McGoohan je edini, ki ima dejanski umetniški nadzor, kar povzroči besni odhod produ-

THE PRISONER

centa Georga Marksteina. V nasprotju z zahtevami ITC-ja, ki je hotel serijo od 26 do 38 epizod (kar ustreza osmim oz. devetim mesecem predvajanja, torej t. i. televizijski »season«, ki iz sheme izključuje tri poletne mesece), se McGoohan predstavi s samo 17 epizodami, ki jih smatra kot nujne za dovršeno izrazitev projekta. Na televiziji se pojavi 29. septembra 1967 z epizodo **Arrival**: gledalci so takoj postavljeni pred celo vrsto vprašanj, na katera v 45 minutah epizode ne najdejo nobenega odgovora. Eden največjih piscev znanstvene fantastike Isaac Asimov napiše po ogledu desetih epizod duhovito in zmedeno recenzijo za teden *TV Guide*: »Na začetku je naš *Junak* (imenovan *Prisoner*) dal odpoved

pri britanski tajni službi. Bil sem zaskrbljen: postal bo dvojni agent. Nato je bil ujet, toda to me ni skrbelo. Bo že ušel. Gledal sem na uro in se veselil. V desetih minutah bo zbežal; zdaj samo še v petih, štirih, treh. Naivnost piscev me je spravljala v zadrego, saj mu je ostala samo še minuta in nič še ni kazalo na pobeg. Ni zbežal. Ne boste mi verjeli, toda ni. Bil sem zaprepačen. Tudi naslednji teden ni zbežal. In tudi v nobenem od naslednjih ni zbežal. Zagotovo, dobil je nekaj manjših spopadov. Nikoli jim na primer ni povedal, zakaj je zapustil tajno službo. Toda mi, gledalci, tega prav tako nismo izvedeli. Nikoli nismo ničesar izvedeli. Nikoli nismo izvedeli, kje je kraj, kjer je bil *Prisoner* pridržan kot

ujetnik ali pred kom je bežal, zakaj je bežal, kdo so bili vsi ostali, zakaj so hoteli vedeti, zakaj je dal odpoved ali karkoli že. Neuspeh, neuspeh, neuspeh! *Prisoner* ni uspel: nikoli ni pobegnil. Mi nismo uspeli. Nikoli nismo razumeli!«

In po dvanajstih epizodah, polnih vprašanj in praznih glede končnih odgovorov (zakaj subjektivno »možni« odgovori so neskončni), serija izvrši svojih zadnjih pet hudodelstev. »Samomorilska« trinajsta epizoda (**Do not Forsake Me, Oh My Darling**), v kateri se protagonist praktično nikoli ne pojavi. Štirinajsta in petnajsta epizoda (**Living in Harmony** in **The Girl who was Death**), ki spodneseta še edini dve gotovosti, ki sta ostali: prostor (skrivnostna

vas) in čas (hipotetični sedanjik). Šestnajsta epizoda (**Once Upon a Time**), ki ponuja 45 minut najboljšega avantgardnega gledališča, z nepozabnim nastopom Lea McKerna in Patricka McGoohana v dialoškem dvoboju na življenje in smrt. Do nore sedemnajste epizode, v kateri vsako vprašanje najde neki odgovor ali neki drugi odgovor ali nobenega odgovora: pač glede na načine branja, s katerimi zmore naša senzibilnost odpreti ezoterična vrata tega univerzuma.

Nemudoma se sproži potres. In že so tu parlamentarna spraševanja, v Angliji (»kajti ljudje imajo pravico razumeti!«), ali cenzure Države: delne (nekatero epizode ne preidejo meja Združenih držav, Francije in Nemčije) ali popolne (v mnogih državah predvajanje celo ni dovoljeno!). Patrick McGoohan dobiva različna grozilna pisma, ki ga prisilijo, da se z družino preseli v Švico in kasneje v Ameriko: odločil se bo omejiti umetniško dejavnost in se zapreti v tiho osamitev. Na drugi strani pa: na deset-tisočev fanov spočenja kult, neskončna eksegetska literatura in posthumna »kanonizacija« na univerzitetnih filmskih, filozofskih in socioloških kurzi.

Še nikoli kot to leto, ko je 25. obletnica prve projekcije (zaključena v marcu 1968), ni **The Prisoner** užival tako spoštljive priljubljenosti: pred kratkim so se pojavile knjige in videokasete, ki se posvečajo razlagi ozadja, skritih pomenov, literarnim in alegoričnim ključem televizijske serije, ki je bila zmožna, kakor še nobena doslej, združiti »entertainment« in »kreativno izvirnost«. **The Prisoner** velja za nesporni ustvarjalni vrh tiste psihedelične avantgarde, ki je navdihovala Antonionija, ko je snemal **Blow Up**, ali Beatlese v fazi albumov *Revolver* in *Sgt. Pepper*: toda omejevati njen domet na izraz neke dobe se izkaže za še vedno omejujoče.

The Prisoner je umetniško delo: in kot tako je bistvena kreacija. In kot vsak avtentičen ustvarjalec je McGoohan za temelje svojega posebnega univerzuma postavil svoje lastne postulate in lastne zapovedi. Zato nam **The Prisoner** (izmaknjen postulat in zapovedim nizke umetnosti predvidljivega ali pritaknjene nepredvidljivosti) še vedno dopušča leteti v atmosferi, ki se nam se po 25 letih upravičeno zdijo neraziskane.

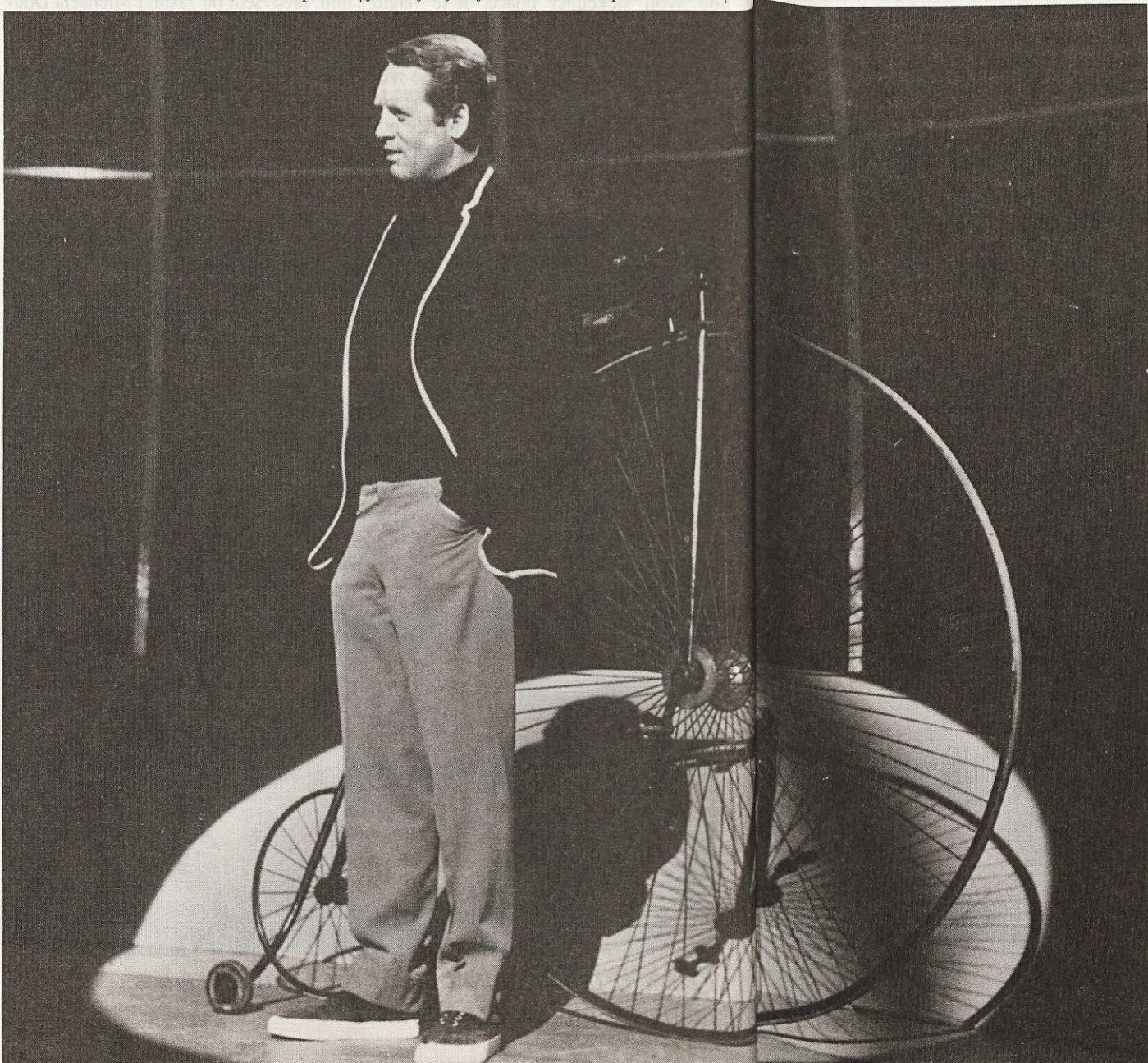
»Najbrž je **The Prisoner** take vrste reč, o kateri ima lahko tisoč ljudi različne razlage, kar je, po mojem mnenju, zelo razveseljivo. Vesel sem, da je tako, saj je bil prav to moj namen.«
(Patrick McGoohan)

MARIO PANCIERO

TRIVIA

Kljub temu da so v **The Prisoner**ju očitni predvsem vplivi *Alice In Wonderland* Lewisa Carrolla, Kafkovega *Procesa*, Orwellovega 1984 in Ibsenove drame *Brand* (delo, ki je McGoohanu prineslo gledališko slavo v '50 letih), je serija prav tako polna z nešteto drugimi kulturnimi referencami: včasih skritimi, drugič ironičnimi. Od Cervantesa (*Hammer Into Anvil*) do Shakespeara (*Once Upon A Time*), od svetega pisma (*Fall Out*, Ezechielova knjiga) do Conana Doylea (*The Girl Who Was Death*), od Straussa (*The Chimes Of Big Ben*) do Beatlesov (*Fall Out*), od Sergia Leoneja (*Living In Harmony*) do filmskega 007, ki ga je McGoohan zavrnil (*The Girl Who Was Death* in *Do Not Forsake Me, Oh My Darling*: slednja epizoda uporablja celo nekatere »library scenes«, ki so se pojavile tudi v filmu *Goldfinger*). Veliko je tudi samocitiranja: John Drake iz serije **Danger Man**, ki je proslavila McGoohana, se tako, na primer, pojavi v **The Girl Who Was Death**, pa tudi na fotografijah dokumentov številke 6 in na predvolilnih panojih v »Vasi«.

Prve reakcije kritike in gledalcev (občinstva) so bile diametralno nasprotne in skoraj vedno ekstremne. V Franciji epizod **Do Not Forsake Me, Oh My Darling, Living In Harmony** in **The Girl Who Was Death** celo niso predvajali. V Združenih državah je cenzura udarila po **Living In Harmony**, v Nemčiji pa niso bile dane v predvajanje epizode **A Change Of Mind, Free For All, Living In Harmony** in **The Schizoid Man**. V deželah z bolj ali manj totalitarnimi režimi pa je celo ni bilo moč uvoziti. Kult **The Prisoner**ja je kljub temu rasel, nastalo je veliko fan klubov in študijskih skupin, ki jih uradno koordinira Six Of One, the Prisoner Appreciation Society (P.O. Box 60, Harrogate, UK), nekomercialna organizacija, ki že leta izdaja sijajne revije, posvečene študiju serije, in izdeluje široko paleto izdelkov, povezanih s serijo. Serija je doživela več izdaj na videokasetah. Obstajajo pa tudi videokasete (**The Prisoner Companion, The Prisoner Investigated, The Prisoner In-depth**), namenjene razlagi



Patrick Joseph McGoohan se rodi 19. marca 1929 na Long Islandu, New York City, irskim staršem, ki sta emigrirala v Ameriko le nekaj let pred tem. Že pred koncem leta 1929 se družina McGoohan preseli v Veliko Britanijo; po nekaj letih se ustali v Sheffieldu, kjer Patrick začne s šolanjem, ki ga po izbruhu II. svetovne vojne nadaljuje v Leicesteru. Zaradi resnih bronhialnih težav ga je prisiljen prekiniti pri 16 letih; pozneje sledijo zaposlitve v jeklarni, v banki in v industriji perutnine. Hkrati mladi McGoohan izkoristi ves svoj prosti čas za sodelovanje s kar petimi gledališkimi skupinami. Leta 1947 zbolji za bronhialno astmo, in takoj ko najde zaposlitev pri *Sheffield Repertory Company*, opusti svoje delo. Njegove naloge se sprva omejujejo na čiščenje odra in urejanje scen, kostumov in luči. Kmalu pa postane »šepetalec«, kar mu omogoča tudi to, da v zadnjem trenutku nadomesti morebiti nepripravljenega igralca. Leta 1951, pri 22. letih, je že postal »prvi igralec« družbe: pod vodstvom Geoffreya Osta je *Sheffield Repertory Company* vsaka dva tedna realizirala novo predstavo, kar je Patricku pmogočalo, da je izbrusil interpretacije široke palete vlog. Konec leta 1952, po poroki z igralko Joan Drummond, se je McGoohan po uspešni avdiciji pri Midland Repertory Company preselil v Coventry. Med '53 in '55 nastopa v nekaterih uglednih britanskih gledališčih, hkrati pa tudi debitira na velikem (**Pasage Home, Dambusters, I am a Camera, The Dark Avenger**) in na malem zaslону (v epizodi *Gift from Heaven* televizijske serije *The Vise*). Toda največja zadoščenja prihajajo iz gledališča: '55 se je Patrick McGoohan, z mnogo drugimi mladimi igralci, pojavil na avdiciji londonskega *Duke of York Theater* za manjšo vlogo v gledališki verziji *Moby Dicka*, ki jo je režiral (in v njej interpretiral glavno vlogo) Orson Welles. Ko ga je po nekaj stavkih Welles prekinil s sarkastično pripombo, je McGoohan odvrnil z enako ostrim sarkazmom. Zvest svojemu nepredvidljivemu karakterju je Orson na vsesplošno presenečenje nemudoma McGoohanu ponudil kar vlogo Starbucka, koprotagonista igre. Tvegana poteza se je izkazala za pravilno: predstava je doživela velikanski kritični uspeh in McGoohanov nastop so ocenili za superiornjšega od nastopa samega Wellesa (Captain Ahab). Vpliven *Observerjev* kritik, Kenneth Tynan, oceni McGoohanovo interpretacijo kot »najboljši nastop večera«; New York Post zapiše: »Patrick McGoohan, prvovrstni igralec, je sijajno upodobil Starbucka in podal najizrazitejšo

PATRICK MCGOOHAN

karakterizacijo večera, medtem ko ostaja Wellesov nastop delo v nastajanju.«; sam Welles pa je dejal, da ga je »igralec v vlogi Starbucka izjemno impresioniral ...« in dodal (z lucidno samokritičnostjo duha), da je »ves čas razmišljal, kako dober bi lahko bil v vlogi Ahaba.«

Med letoma '56 in '58 je McGoohan intenzivno delal na gledališkem področju, ne da bi se odrekel nekaterim filmskim (v okviru pogodbe z Rank Organisation igra v filmih **Zarak, High Tide at Noon, Hell Drivers, The Gipsy and the Gentleman, Nor the Moon by Night**) in televizijskim vlogam (*The Adventures of Sir Lancelot, The Adventures of Aggie, Assignment Foreign Legion, This Day in Fear, Rest in Violence, The Little World, The Third Miracle* in v adaptaciji treh gledaliških del za serijo *Play of the week: All My Sons* Arthurga Millerja, *Disturbance* Hughsa Forbesa in *The Big Knife* Clifforda Odetsa).

5. aprila 1959 Patrick McGoohan debitira v hammersmithskem *Lyrik Theatreu* v bližini Londona, in sicer kot protagonist Ibsenove tragedije *Brand*. Velikanski uspeh (*Times* označi McGoohanov nastop s pridevnikom »magnificent«) pripravi BBC do tega, da za 11. avgust pripravi televizijsko predstavitev drame: McGoohan dobi za svojo izredno interpretacijo nagrado kot »*Best Theatre Actor of the Year*«. Že pred koncem 1959 sta Lew Grade, lastnik ITC-ja (*Independent Television Corporation*), in Ralph Smart (režiser, producent in programski snovalec) stopila v stik z McGoohanom, da bi prevzel vlogo Johna Draka, protagonista nove televizijske serije *Danger Man*. McGoohan pristane pod pogojem, da lahko modificira karakter igrane vloge, predvsem pa zbriše vse prizore cenenegega romanticizma. 12. septembra 1960 se *Danger Man* pojavi na britanski televiziji in McGoohana v kratkem času

proslavi kot najslavnejšo zvezdo malega zaslona: prva sezona se po 39 epizodah (dolžina vsake je 30 minut; vse v črno-beli tehniki) triumfalno zaključi leta 1961 (omeniti velja tudi, da je McGoohan v 37 epizodi z naslovom *Vacation* debitiral kot režiser). Drake, agent Nata, uteleša zahtodne ideale v mučnem obdobju hladne vojne in tako postane prototip tajnega agenta, ki ga bo film pripravljen izkoristiti že leta 1962 v prvem iz niza filmov o Jamesu Bondu. Zamisel o angažiranju McGoohana v vlogi Bonda se izkaže za preveč preprosto: producenta Saltzman in Broccoli ter režiser Terence Young poskušajo na vse načine prepričati McGoohana, da bi sprejel vlogo. Igralec odkloni in to zavrnitev pojasni v enem izmed redkih intervjujev: »Prebral sem knjige o Bondu in pravi Bond se mi je zdel fascinanten. Vendar v scenariju ni bilo najti nobenega od zanimivih zastavkov. V njem so bili samo

dekleta, pištole, lopovi in tvegane akcije.« McGoohan kljub temu ne prekine sodelovanja s producenti: priporoči jim mladega igralca, ki ga tudi sam pozna, Seana Conneryja (na McGoohana so se spet obrnili leta 1968, ko jih je Connery zapustil: ponovno odkloni in svetuje »vpoklic« Rogerja Moora). Med letoma '64 in '65 *Danger Man* zaključi svojo drugo sezono in triumfalno imponira tudi v Združenih državah (z naslovom, spremenjenim v *Secret Agent Man*): nova serija televizijskih filmov ponuja 32 epizod, s tem da je dolžina posamezne epizode podvojena na 60 minut (še vedno v črno-beli tehniki). McGoohanova filmska udeležba je neizogibno skrčena: igra v *Two Living One Dead* in *All Night Long* ('61), *The Quare Fellow, Life for Ruth* in *Three Lives of Thomasina* ('62) ter *Dr. Syn alias The Scarecrow* ('63). Tretja sezona se začne jeseni leta '65 z epizodo, ki jo je režiral sam McGoohan (*To Our Best Friend*), in se nadaljuje do skupno 13 epizod, katerih predzadnja (*The Paper Chase*) je ponovno režiral McGoohan. Toda, ko se je začela četrta sezona, se zvezda (medtem je že postal najbolj plačani angleški igralec) naveliča: po samo dveh epizodah (*Koroshi* in *Shinda Shima*, edinih v barvah, naknadno združenih in projiciranih kot film) Lewu Gradu, predsedniku ITC-ja, naznani svoj namen posvetiti se realizaciji serije **The Prisoner**, katere idejni oče je. V njej nastopa kot glavni akter, je njen producent, pogosto celo scenarist in režiser; serije, ki ji je usojeno zasejati zmedo v mirnem svetu »televizijskega entertainment« in sprožiti ostro nasprotujoča si mnenja, ki dosežejo celo angleški parlament. McGoohan dobiva grozilna pisma, zagrozijo mu celo s smrtjo, in to ga privede do dokončnega odhoda iz Velike Britanije ter do izolacije v aristokratsko tišino: nastanil se bo najprej v Švici in nato v Združenih državah, zavračal vsakršen stik s tiskom (intervjuji z njim so prava redkost) in le redkokdaj sodeloval pri filmu. Njegovi nastopi so v 70. in 80. letih zelo redki: sodeloval je pri dveh epizodah televizijske serije *Colombo* (zaradi vztrajanja njegovega velikega prijatelja Petra Falka) in bil za svojo interpretacijo nesumljivega polkovnika — morilca v *By Dawn's Early Light* nagrajen z emmyjem; mlademu režiserju in igralcu Alexisu Kannerju (nepozabnemu soigralcu v epizodi *Living in Harmony* serije **The Prisoner**) se pusti prepričati, da nastopi v odličnem filmu **Kings and Desperate Men** (1977); pojavi pa še se v Sieglovem *Escape from Alcatraz* (1979, ob Clint Eastwoodu) in v Cronenbergovem *Scanners* (1980).

MR. DOCTOR OF THE DEVIL DOLL

TRIVIA

najbolj nejasnih delov. Na njih so zbrani intervjuji s protagonisti, žal ne z ednim, ki bi lahko podal dokončne razjasnitve — McGoohanom. V množici knjig, posvečenih seriji, zaslužijo posebno pozornost: **The Prisoner** (Alain Carrazej & Helene Uswald, 1989), **The Prisoner & Danger Man** (Dave Rogers, 1990) ter tri ezoterične knjige Maxa Hora za poznavalce: **The Prisoner Of Portmeirion** ('85), **Portmeirion Prisoner Production** ('85) in **Village World** ('87). Zanimivi so tudi trje CD-ji z glasbo iz serije, ki jih je pred kratkim izdala Silva Screen (*The Prisoner* music Vol. 1/2/3), založba specializirana za izdajo soundtrackov. Vpliv **The Prisonerja** na umetnost in navade zadnjih 25 let je res impresiven:

FILM

Veliko tipično »prisonerskih« elementov se pojavi predvsem v odličnem filmu **Kings And Desperate Men** ('84), ki ga je režiral Alexis Kanner (nepozabni Kid v epizodi *Living In Harmony*), s Patrickom McGoohanom v glavni vlogi. Med najbolj znanimi filmi z nedvomnimi »prisonerskimi« vplivi so: Kubrickov **A Clockwork Orange** ('72), **Welcome To Blood City** ('77) Petera Sasdyja z Jackom Palanceom v glavni vlogi (z veliko plagiatorskih prizorov: epizoda *Living In Harmony* je skoraj v celoti ponovljena!).

Tudi animirani film ponuja nekaj zanimivih variacij »prisonerskih« tem: **The Penny Farthing Mystery** (Steven Ricks, '87) je odlična parodija serije. Podobno je poskušal v manj uspešni dolgometražni risanki **Paddy In Wonderland**.

Pred leti se je veliko govorilo o novih filmskih projektih, inspiriranih z **The Prisonerjem**: sodelovanje pri projektu, ki ga je leta 1986 pripravljala producent Norton Wright, je McGoohan po branju scenarija zavrnil; dve leti kasneje so napovedovali začetek del na filmu, katerega scenarij je napisal znani scenarist Roderick Taylor (režirala naj bi ga Rocky Morton in Annabel Jackal).



TELEVIZIJA

The Prisoner je utrl pot uporabi ekspresivnih vzorcev z nadrealističnim pečatom na malem zaslonu in hkrati uspel ostati zvesta podoba psihedelične avantgarde (celotno serijo so mnogi definirali kot psihedelično izkušnjo). Številne serije so s **The Prisonerjem** ogromno pridobile: **Monthy Python**, **The Young Ones** in še posebej **The Avengers** z Patrickom McNeejem ter Lynchev **Twin Peaks** so štirje kultni televizijski programi, ki so na veliko zajemali pri McGoohanovi stvaritvi. Toda tudi druge, manj »drzne« televizijske serije, kot so **Man In A Suitcase** (epizoda **Brainwash**), **The Champions** (epizoda **The Interrogation**) in **UFO** (še posebej epizode **Mindbender**, **A Question Of Priorities** in **The Cat With 10 Lives**: ni naključje, da je slednjo režiral David Tomblin, producent **The Prisonerja**: med igralci srečamo Alexisa Kannerja in Colin Gordon, ki velikokrat nastopita v McGoohanovi seriji!), priključijo v spomin elemente, ki so bili prvič vpeljani v **Prisonerju**. Na televiziji so se pojavili tudi nekatere parodije, ki jih je neposredno inspirirala McGoohanova serija, na primer **The Laughin Prisoner** (posebna oddaja glasbenega varieteta **The Tube** iz leta '87, ki jo je vodil Jools Holland) in **Do Not For God's Sake Oh My Darling** (film neodvisne produkcije iz leta '86, ki ga je BBC predstavil v okviru TV Showcase). Epizoda znane japonske animirane serije **Lupin III** je svojega junaka postavila v avanturo, ki je takorekoč identična avanturi Številke 6, medtem ko epizoda risanke **Thunderbirds 2086** odkrito obnavlja vzorce in fraze vpeljane v **The Prisonerju**.

GLASBA

To je področje, na katerem so vplivi **The Prisonerja** se posebej očitni: stotine rock glasbenikov je priznalo, da so bili

pod umetniškim vplivom televizijske serije ali da so McGoohanovemu delu posvetili svoje komade. The Beatles so ze v začetku leta '68, navdušeni nad ustvarjalnostjo **The Prisonerja** (v zadnji epizodi je bil uporabljen njihov novi song *All You Need Is Love*) in po neuspehu svojega filma **Magical Mystery Tour**, hoteli z McGoohanom izpeljati skupni filmski projekt. Po nekajkratnih srečanjih se McGoohan odloči, da filma ne bo realiziral. Paralelizme med glasbeno revolucijo Beatlesov in televizijsko, ki jo izvede **The Prisoner** so vselej znova izpostavljali v tekstih o 60-ih letih. New Musical Express je pred kratkim označil serijo **The Prisoner** za »The Sgt. Pepper of the small screen«. Tudi Kinks priznajo svojo strast do serije: otipljiv dokaz tega je njihov album iz leta '68 *The Village Green Preservation Society*. Med heavymetalci naj omenimo Iron Maiden, ki imajo na svojem albumu *The Mark Of The Beast* komad z naslovom **The Prisoner**, ki ga uvajajo dialogi najavne špice serije. Videospot tega komada vsebuje prizore iz **The Prisonerja** in McGoohanov glas. Tu je še Alice Cooper, katerega album *Welcome To My Nightmare* ('75) bi lahko označili za »prisonerskega« (komada *The Awakening* in *Escape* serija neposredno navdahne). Na videu iz torontskega festivala leta '69 pa Alice Cooper Band na odru ponovi ves »opening dialogue« iz **The Prisonerja**. In na koncu še njegovo priznanje, da se besedilo komada *Clones* (album *Flush And Fashion*, '80) nanaša na serijo. Poleg skupine *Devil Doll*, katere album *The Girl Who Was Death* ('88), suita v 17 epizodah (ena za vsako epizodo serije), vsebuje verzijo *Prisonerjeve* teme, naj omenimo še neopsihedelične *The Times* (ex *Teenage Filmstars*): pred kratkim je angleška založba *Creation Records* zbrala vse njihove »prisonerske« komade in jih izdala pod naslovom *I Helped Patrick McGoohan Escape*. Komad **The Prisoner** ('78) skupine *The Clash* je prav tako posvetilo seriji. Leta '78 D. O. A. posnamejo singel: ponovno z imenom **The Prisoner**, spet je vir inspiracije serija.

Disco glasba, tehno in acid: *Number 6* ('88) skupine *Taboo*, *Fall Out* ('90) skupine *Alternative Radio* ter **The Prisoner** ('90) skupine *FAB*. Howard Jones posname singel **The Prisoner** (12-inčna verzija vsebuje se *Portmeirion Mix*). Boy George se pogosto pojavlja s priponkami z McGoohanovo fotografijo iz **The Prisonerja**. XTC so posneli spot za komad *The Meeting Place* v »Vasi« in v kostumih številke 6. Tam ga posnamejo tudi *Siouxsie & The Banshees* za svoj komad *The Passenger*. Roy Harper posname dolg komad z naslovom *McGoohan Blues* (album *Folkjokeopus*, '69) ter citira fraze iz serije v tekstih albumov *Come Out Fighting* *Genghis Smith* in *Work Of Heart*. Naj omenimo še, da se vsa produkcija angleške neopsihedelične skupine *The Prisoners* sklicuje na televizijsko serijo. Različne reference na serijo lahko srečamo tudi na ploščah številnih drugih glasbenikov: *Shamen*, *UB40*, *Chris Rea*,

Colourbox, *Dr. Feelgood*, *Eddie & the Hot Rods*, *Dyaks*, *Wayne County & the Electric Chairs*, *Rush*, *Aliens*, *Bob Seger*, *Kate Bush*, *Steve Harley & Cockney Rebel*, *Anti-Nowhere League*, *Squeeze*, *Aztec Camera*, *Small Faces*, *Gary Numan*, *New Music*, *Madness*, *The New No.2*, *Albertos Y Lost Trios Paranoias*, *Roger Daltrey*, *Very Things*, *Altered Images*, *New Order* etc.

STRIP

Marvel Comics je dvakrat poskušala začeti serijo z naslovom **The Prisoner**: prvič leta '78, ko je Stan Lee zaupal nalogo Jacku Kirbyju, McGoohanovemu velikemu občudovalcu; toda pilotska zgodba se ni nikoli razvila v pravo serijo. Tudi drugi poskus Steva Engleharta, Gila Kana in Steva Leialoha (v začetku '80 let) se ni izšel. Sredi '80 let je nastal uspešen angleski komični strip pod peresom Tonyja Reevea z

naslovom **P-Nuts**, ki izhaja še danes. V Franciji se je leta '88 pojavil strip z naslovom *The Prisoner* (podpišeta ga Cottarel in Philibert), ki Številko 6 postavi v novo avanturo. Najbolj ambicioni stripovski projekt se pojavi 1988/89, ko DC Comics lansira na tržišče štiri luksuzne knjige (delo Deana Motterja in Marca Askwitha) pod skupnim naslovom *The Prisoner* (Knjige A, B, C, D) z novimi »ujetnikovimi« dogodivščinami 20 let pozneje. V mnogih slavnih stripih najdemo številne reference pod znamko »Prisoner«. V prvi vrsti *Alan Ford*: oblačila Alana Forda v prvih zvezkih (*Magnus & Bunker*) so reprodukcija oblačil Številke 6; prvi šef skupine T. N. T. nosi celo tipični šal Številke 2. Šele kasneje ga zamenja »pravi« šef, ki se, usodno, imenuje Broj 1. Toda predvsem vsebina prvih zgodb nam ponuja nešteto več kot očitnih referenc. V stripu *Fantastic 4* so omembe vredne številke 84 in 87 iz leta '69, v katerih

TRIVIA

superheroji v nenavadni vasi z imenom *Latveria* podoživijo avanturo iz epizode *Arrival*. Ne po naključju je risar Jack Kirby, ki podari še druge »prisonerske« zaplete stripu *Captain America* (st. 206 in 208): tudi v tem primeru junaka ugrabijo v njegovem stanovanju ter ga odpeljejo v kraj, od koder ni mogoče zbežati. Kirby je reproduciral atmosfero iz **The Prisonerja** tudi v svoji slavni trilogiji *The Fourth World*, v kateri se leader Zla prav tako imenuje številka 1, kraj dogajanja, *Happyland*, pa je karbonska kopija »Vasi«.

KNJIGE

Napisanih je bilo več knjig, ki so poskušale podati sequel McGoohanovi seriji: njihova literarna vrednost je nična. Roman Thomasa Discha *The Prisoner* ('67) je vsaj berljiv, medtem ko se romani *Who Is No. 2* Davida McDanieli ('69), *A Day In The Life* Hanka Stinea ('70), *Think Tank In When In Rome* Rogerja Langleyja (v 80-ih letih) omejujejo na preprosto citiranje.

RAZNO

Potem ko v marcu '68 »credits« v zadnji epizodi *Fall Out* razkrijejo dejstvo, da »Vas« ni bila filmska fikcija, temveč realni kraj, portmeirion, čudovita vasica v severnem Walesu, **The Prisoner** postane najučinkovitejša promocijsko sredstvo. Vsako leto tisoče navdušencev iz vsega sveta obišče »Vas«, najbolj zagrizeni častilci pa poleti organizirajo *Prisoner Convention*.

Dve reči zgodovinsko dolgujeta seriji velik del svoje popularnosti. »Trademark« serije je čudoviti avtomobil, ki ga Patrick McGoohan vozi v uvodnih sekvencah: *Lotus 7* odtlej velja za avtentični simbol svobode.

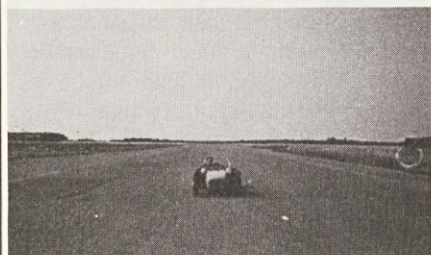
Druga reč »prisonerjanskega« porekla je astro lite, luč, ki znotraj lepljivega mehurja proizvaja konstantno gibanje. Neki Craven Walker jo je ustvaril konec leta '64, »lansiral« pa jo je **The Prisoner** in kmalu je postala eden izmed simbolov psihedelične dobe.



The Prisoner — uvodna sekvenca



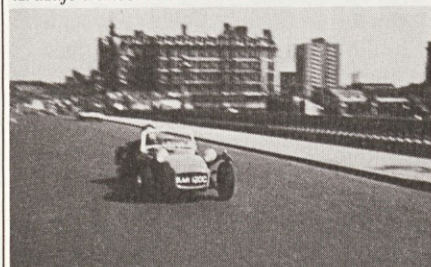
1. Grmenje.



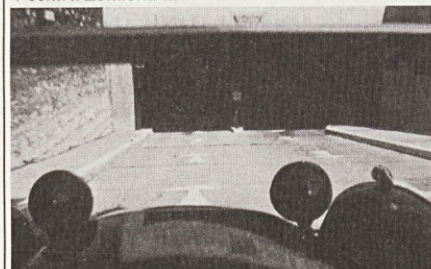
2. Športni avtomobil se približuje z veliko hitrostjo.



3. Veliki plan voznikovega obraza; njegove oči izražajo trdnost in odločnost.



4. Avtomobil pelje mimo House of Parliament, v centru Londona ...



5. ... in zapelje v podzemno garažo.



6. Neka oseba stopa po dolgem temačnem hodniku.



7. Veliki plan obraza razkrije voznika avtomobila: pogled je še ostrejši.



8. Moški odločno odpre dvojna vrata sobe ...



9. ... in vstopi v pisarno: za pisalno mizo sedi neki človek ...



10. ... ki ga voznik nebrzdano nadira ...



11. ... in vrže odpoved na njegovo mizo.



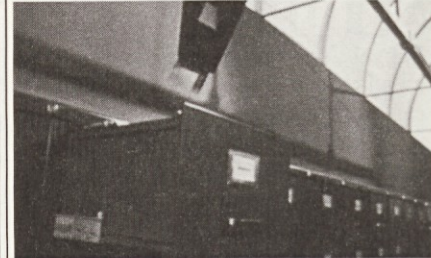
12. Pisalni stroj s črko X prekrije njegovo fotografijo.



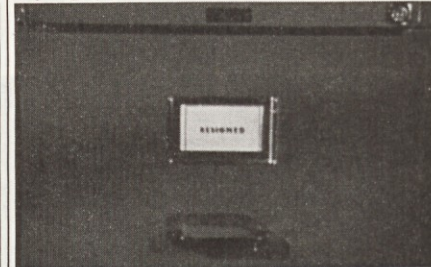
13. Moški se medtem vrne do avtomobila in vozi proti svojemu domu; zasleduje ga črni avtomobil.



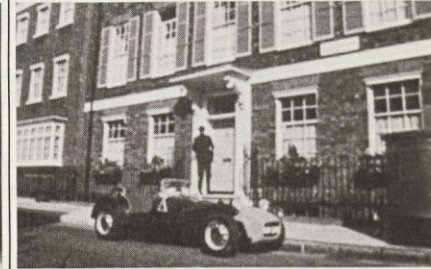
14. Prek dolge vrste kartotek ...



15. ... zapelje elektronska naprava in fotografijo odvrže ...



16. ... v kartoteko z oznako »Resigned«.



17. Moški je prispel do svoje hiše v centru Londona ...



18. ... in se loti pripravljajanja prtljage.



19. Medtem iz avtomobila, ki ga je zasledoval, stopi druga oseba.



20. Skozi ključavnico vdre plin.



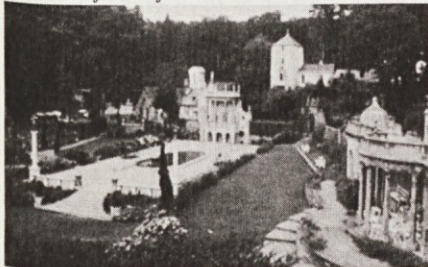
21. Moški postopno izgublja zavest ...



22. ... in onesveščen pade na kavč v svoji sobi.



23. Ponovno se zbudi: zdi se, da se nahaja v svoji sobi ...



24. ... ko pa odstre okno ne vidi več Londona, temveč ...

THE PRISONER — IZ EPIZODE V EPIZODO

ARRIVAL

... »Vas«. Pojasnijo se temeljni ekstremi celotne serije. Ujetnika, ki mu je bila dodeljena številka (odslej se bo imenoval Številka 6, kajti imena so v vasi prepovedana), so ugrabili zaradi pomembnosti informacij, ki so mu bile znane. Prvo vprašanje, ki mu ga postavijo, je: »Zakaj si dal odpoved?« Oseba, ki je odgovorna za Vas, se imenuje Številka 2: to dejstvo dopušča možnost obstoja fantomske Številke 1, kateri je ta podrejen. Poskus pobega Številke 6, Ujetnika, spodleti: gledalci, sicer vajeni boja za težko, a neizogibno zmago, skupaj z njim izkusijo šok poraza.

THE CHIMES OF BIG BEN

V vsaki epizodi identiteta Številke 2, »vidnega« vodje Vasi, mutira. Leo McKern, veliki gledališki igralec avstralskega rodu, poda sijajno karakterizacijo tega lika v epizodi polni suspenza in s srečnim koncem, ki pa se izteče v krutem obratu.

ABC

Neoprijemljiv onirični svet in »mind expanding« izkušnje nove psihedelične avantgarde prežemajo ekselentno izpeljano zgodbo.

FREE FOR ALL

Norost suvereno izbruhne v epizodi (režira jo McGoohan), ki si zasluži ponovna branja in o kateri je bilo veliko napisanega. Rachel Herbert se, ob izjemni McGoohanovi igri, izkaže s sijajno interpretacijo.

THE SCHIZOID MAN

Klasična tema »dvojnika« (Dr. Jekyll/Mr. Hyde itd.) je tu uporabljena v subtilni mentalni igri.

THE GENERAL

Atmosfera Orwellovega 1984 se vrača v epizodi, v kateri je masovni »brainwashing« obogaten z ironijo in s končnim »coup de theatre«.

MANY HAPPY RETURNS

Epizoda (v McGoohanovi režiji), ki jo odpre skoraj 30 minut popolne tišine, navidez dokončno razreši najbolj pereč problem: pobeg. Toda še enkrat se bo zgodil le eden izmed »many unhappy returns«!

DANCE OF THE DEAD

Karnevalski »dance macabre«, v katerem je novi Številka 2 Peter Pan, Številka 6 pa je on sam, preden je »umrl« s svojim prihodom v Vas. Nadrealistična konverzacija ob zori je eden izmed vrhuncev serije.

CHECKMATE

Številka 6 igra že n-to partijo šaha proti tistemu, ki upravlja Vas. Končni prizor mu bo pokazal njegovo vlogo na šahovnici ...

HAMMER INTO ANVIL

Mojstrovina polna inteligence in ironije: epizoda, v kateri je vse polno kulturnih referenc in ki jo izredni McGoohan odigra na konici floreta, v soočenju z odvratnim Številko 2 (odlična interpretacija Patricia Cargilla).

IT'S YOUR FUNERAL

V Vasi se ustaljene stvari začnajo spreminjati. Monolitska strnjenost, ki je vladala v začetku, se umakne igram moči, ki se odvijajo z bliskovito hitrostjo. Konvencionalnejša epizoda pred zaključnim »tour de force«.

A CHANGE OF MIND

To je epizoda (režira jo McGoohan), ki je ni moč takoj dešifrirati. Za pravilno razumevanje si jo je potrebno večkrat in pozorno ogledati. V času prve projekcije si je prislužila le neutemeljeno obdolžitev sadizma.

DO NOT FORSAKE ME, OH MY DARLING

Izroditev serije se začne z najbolj osovraženo epizodo: McGoohanova pojavitev presenetljivo traja le nekaj sekund, čeprav je prisoten (če že ne s telesom, pa z duhom) v vsaki sekvenci. Samomor.

LIVING IN HARMONY

Strahove gledalcev upraviči že sam začetek epizode. Vas je izginila v ironični premestitvi stereotipnih elementov westerna v serijo. Toda v trenutku, ko se je že zdelo, da bodo stvari stekle po ustaljenih formulah, epizoda s skrajno osupljivim koncem (nedvomno najbolj izjemnim) subvertira vsa pričakovanja. Mojstrska interpretacija velikega Alexisa Kannerja.

THE GIRL WHO WAS DEATH

Če sta bila že v *Living in Harmony* prostor in čas subvertirana, pa kredibilnost zapleta v tej epizodi spodkopljata veseljaška in groteskna zgodba. Slavna sekvenca v pubu velja za mojstrovino televizijskega »black humour«.

ONCE UPON A TIME

Nedvomno najbolj umetniška epizoda. 45 minut dialoga med Številko 6 in Številko 2 (Leo McKern, igral je že v *The Chimes of Big Ben*) na robu živčnega zloma. Izjemna intenzivnost v delu avantgardnega gledališča. Režira jo McGoohan sam z genialno in eksplozivno brezbriznostjo do pravil televizijskega *entertainment*.

FALL OUT

Ideje na svobodi. Genij se končno osvobodi in si dopusti neomejen izliv. V čudovitem kaosu, ki kulminira v čistem lirizmu vožnje po londonskih ulicah, McGoohan umetnik ubije McGoohana zvezdo: na oči nam privrejo solze. Pred šokantnim odkritjem končne krožnosti.

Be Seeing You!

Vesela vdova je eden tistih redkih filmov, ki me ob vsaki projekciji osrečujejo, celo navdušujejo. Zdi se mi, da je to film sijajnega oblikovanja Ernsta Lubitscha, v katerem so se na čudežen način združile odlike prvih zvočnih filmov, izjemna ustvarjalna sposobnost režiserja, ki je bil v teh letih na višku svoje ustvarjalne moči, kateri je botroval njegov nezmotljivi okus, in povsem izjemno, morda edinstveno besedilo, ki ga v zgodovini filmske poetike le redko komu priznamo. Nad filmom se navdušujemo, ko nas lasten doživljajski svet preseneča ob sprejemanju kompletne, skrajno domišljene in dovršene režijske kreacije narativnih, dialoških in glasbenih, tudi plesnih rešitev. Te dosega jo mitsko popolnost operetnega sveta nekdanje Evrope, torej tudi sveta socioloških zaznav okolja, družbe in kulture, iz katerih tradicije pravzaprav mi vsi, tudi Slovenci, izhajamo!

Posmehljivo se poigrava s pojmi občutljive meščanske morale in pojmi prepovedanega ter uveljavlja vrsto svojih namigov, ki so v poetiki filma dobili oznako »Lubitsch touch« — nepozabno karakteristiko rešitev mojstra, čigar ustvarjalni talent dosega danes, skoraj petdeset let po njegovi smrti, vrednost aksioma, katerega priznava ves del sveta, do katerega je z opusom svojih filmov že segel!

Ernst Lubitsch je eden največjih!

Moje občudovanje zanj in njegovo delo je tolikšno, da bom v vsakem primeru napisal premalo o **Veseli vdovi**, ki je zame njegov najprijetnejši, najbolj iskri, pa tudi najprivlačnejši film. Moja ocena mora obuditi zanimanje za ogled samega filma, ki je bil na sporedu naše televizije pravzaprav popolnoma prezrt, a izvrstno preveden in v vzorni kopiji. In še opozorilo: film Lubitscha, ki je eden najkompletnjših dosežkov filmske poetike, je nujno treba vezati na sodelovanje občinstva. Dograjuje ga namreč več dejavnikov: projekcija vseh zank in presenečenj njegove dramaturgije, glasbena, dialoška in šumska oprema, ki jih povezujejo še ovacije in salve smeha ljudi, brez katerih ni moč zaznati življenja v njegov svet. Naj zaključim uvod s stavkom, ki ga je pred časom napisal François Truffaut in z njim ovrednotil njegove sijajne elipse: »V ementalerju Lubitscha je vsaka luknja genialna!«

Ne pričakujte ostrine sociološke analize v njegovih filmih, ki pravzaprav nikoli ne govorijo o današnjem času. V njegovih namigih moramo izluščiti sledi duhovitega

VESELA VDOVA

THE MERRY WIDOW

Ernst Lubitsch, 1934
99 minut

esprija in blesteče prijeme njegovega sveta, ki zakone naše meščanske družbe smešijo morda manj ostro kot Bunuel, njegova prešerna igrivost, ki jo blesteče siplje pred nas, pa je vedno v službi izjemnega občutka za vprašanja merila, takta in omike kulture tiste Evrope in tistega sveta, o kateri trdi Eric von Stroheim v **Veliki iluziji** Jeana Renoirja, »da izginja in da je to svet, kateremu pripadamo«. Ko nas omamlja blek v filmih Ernste Lubitscha, lahko zaključimo tako kakor Stroheim v istem filmu z ugotovitvijo: »Kaj se vam ne zdi, da je tega škoda...?«

JEAN RENOIR
O ERNSTU LUBITSCHU (1967)

»Da bi ohranili čudovito ravnotežje na svetu, bogovi obdario narode, ki so poraženci, z dosežki v umetnosti. Tako je bilo v Nemčiji po porazu v 1918. letu. V Berlinu, pred nastopom Hitlerja, so talenti kar cveteli. V tej kratki renesansi so Židje, ne samo tisti iz Nemčiji, ampak tudi iz sosednjih dežel, prinesli v prestolnico espri, ki je najboljše uveljavil duh tistega časa: Lubitsch nam je s subtilno ironijo oživil probleme svojega časa. Njegovi filmi so bili polni duha, ki je bil esenca intelektualnega Berlina tistega časa. Bil je tako nadarjen, da je na povabilo Hollywooda, naj nadaljuje svoje delo tam, ne samo izgubil pečat Berlinčana, kar se odseva v njegovih filmih, temveč s svojo poetiko celo preoblikoval Hollywood. Hollywood je še vedno pod vplivom Ernsta Lubitscha, to pa pomeni — indirektno pod vplivom Berlina moje mladosti!«

RENÉ CLAIR
O FILMIH ERNSTA LUBITSCHA (1967)

»Zgodovinarji bodo gotovo zapisali, da razlikujejo dva Lubitscha: enega pred

nastopom Chaplinove **Parižanke** in drugega po njem ... Koliko genialnih domislic in spretnosti je v njegovih filmih! Želeli bi, da bi dandanes odkrili mnogo njegovih učencev. Čas potrebuje smeh. Kakor je rekel Aldous Huxley: 'Prisotnost humorja je izredno važna. To je sodobni izraz skromnosti.'«

LUBITSCH:
PREHOD OD NEMEGA FILMA K ZVOCNEMU

»Z nastopom zvočnega filma so morali producenti prebroditi veliko krizo. Zbrali so največje zvezde nemega filma in jim rekli: Zdaj se morate naučiti igrati kakor v gledališču ... Ne morete ponavljati bedaste zloge izmišljenih besed. Naučiti se morate svoje besedilo. Igrati morate kakor igralci na odru, celo boljše, kajti kamera vas spremlja in snema. Pred kamero ne morete goljufati. Potem so zbrali vse režiserje in jim rekli: Ne morete več zjutraj pograbit kamero in snemati, kakor vas je volja — nekaj tu, nekaj tam, in potem vse skupaj zlepiti, kakor vam je všeč. Potrebujete scenarij, pripovedovati morate zgodbe, dobro vedeti, kje in kaj morate snemati. Pisatelj so rekli: Vaši podnaslovi niso več v modi. Naučiti se morate oblikovati prizore, nastopajoče okarakterizirati. Zdaj ste vsi velike zvezde, ugledni režiserji, sijajni pisatelji ... Če se ne boste naučili spreminjenih nalog, boste že jutri odpisani. In kaj se je zgodilo? Velike zvezde nemega filma Nita Noldi, Pola Negri so izginile. Fred Niblo, veliko ime nemega filma ... izginil! Nekateri med našimi najuspešnejšimi oblikovalci mednapisov ... izginili! Samo dobro pomnite: med producenti ni bilo nobene zamenjave! Vsi so se prilagodili!«

EKIPA FILMA

Scenarij:

Ernest Vajda, Samson Raphaelson (po opereti Franza Leharaja).

Libreto:

Victor Leon, Leo Stein (psevdonima Victorja Hirschfelda in Lea Rosensteina).

Fotografija:

Oliver T. Marsh.

Zvok:

Douglas Shearer.

Glasba:

Franz Lehar,

Priredbe:

Herbert Stotart.

Dodatna glasba:

Richard Rogers.

Dodatne pesmi:

Lorenz Hart, Gus Kahn.

Scenografije:

Cedric Gibbons.

Kostumografija:

Ali Hubert

(obleke Jeanette Macdonald: Adrian).

Koreografija:

Albertina Rasch.

Zasedba:

Maurice Chevalier (Danilo), Jeanette Macdonald (Sonja), Edvard Everett Horton (ambasador Popov), Una Merkel (kraljica), George Barbier (kralj), Sterling Hololoway (pridojnik), Herman Bing (Zizipov).

Izvršni producent:

Irving Thalberg.

Trajanje:

90 minut.

MGM Studios Culver City (snemanje: 9. 4. — 23. 7. 1934).

Produkcija:

Metro Goldwyn Mayer, 1934.

»Kritika nas uči umetnost ljubljenja!« Strastnega občudovanja, ki uveljavlja zakone trezne jasnovidnosti in vzorne strogosti. Več priča o kritiku, ki jo piše, kot o umetniku, čigar delu je namenjena. Odtod analogija, da ostaja kritik velikokrat tako nerazumljen kakor predmet njegovega pisanja!

Film Lubitscha se razvija in nas preseneča ves čas projekcije. Njegovi junaki se želijo izživeti v polni zavesti kontradikcij življenja. Želijo zaznati odlike njegovega obstoja, ko se prepuščajo trenutnemu, spontanemu »pravemu« življenju. Obenem hlastajo za obljubami lažnive dokončnosti, »stalnosti« družbe in sveta. Režija Lubitscha izrablja vsak trenutek: uveljavlja se v izrabljanju nerealnega, privilegiranega časa, ki ga komedija pogojuje. Kakor bi bežali pred občutkom, da je vsaka trenutna prekinitev pozornosti obsojena na vstop drame, ki se že napoveduje. Kako biti, ki se v istem trenutku veže na vprašanje **Biti ali ne biti**, ki odlikuje enega naslovov njegovih komedij. (Zrcali se v pojmu posameznika, ki je enkrat igralec in drugič ilegalni borec za svobodo poljskega naroda ...) Dejstvo, da uspelega Lubitschevega filma ni brez sodelovanja publike, nas pripelje na dejstvo, da je za takšen odziv filma potrebno ljudi tudi vzgojiti. Sprejemanje filma je cilj ključnega pouka, ki ga na AGRFT vodimo prvi dve leti. Ne smemo namreč pristajati na lažni, sentimentalni obet ljubezni do filma, ki ob izboru študenta ne zagotavlja ničesar, razen pričevanja o delni omiki kandidata, ki se je že spoznal s čarom filmske projekcije, in lažnih obetov vsem dostopnega, enostavnega sveta te umetnosti!

Pot, ki vodi od spogledovanja s to umetnostjo do ustvarjanja v njenem razvoju, je trpka, polna pasti in nerazumevanj! Spomnim se definicije skice, ki jo je nekoč postavil Malraux. V njej vrednoti naboj intenzivnosti, ki se kaže v prepletu slutenih svetov in motivov, ki avtorja dramijo. V njej najdemo pogoje izvrstne, žive filmske scene: vrsto neizrabljenih nians, ki jih lahko mojster še razvije, dokler prizor nastaja. Podobne odlike najdemo v zapletih mnogih Lubitschevih del, morda najbolj izrazito v obetih uvodnih prizorov **Dame v Hermelinu** (*That Lady in Ermine*, 1948), filmu, ki se očarljivo začne z vrsto navdušujočih nas motivov, ki jih, žal, Lubitsch ni utegnil izpeljati in jih je zaključil Otto Preminger, na videz komercialno spretno, v resnici pa skopo, nepoetično, celo trivialno!

Opereta je izdelek evropske kulture in predstavlja ljubeznivo dekadenco, ki se veže s frivolnostjo nastopajočih in sveta, v katerem se giblje. Ta, za ameriško publiko

dokaj eksotičen svet uveljavlja, v nasprotju s populizmom Warnerjeve produkcije, produkcijo Paramounta: umik iz realnega družji z občutkom za tradicije starega sveta. Ob vsem tem je bila ekranizacija operete drzna naloga za vsakogar, ki je moral s svojim delom staviti na vse. Žanr so oblikovale številne konvencije, ki so se vse bolj uveljavljale na ameriškem odru. Opereto oživljajo kostumi, oddaljena kraljestva, neresničnost, pravljica. Pozabljenje se išče v pijači, plesih, lažeh. Kritično mnenje o opereti podčrtuje »bedasto zgodbo, ki jo lahko rešuje samo glasba!« V izhodišču neumni zaplet se razvije v dragulj šarma in hudomušnosti. **Vesela vdova** ostaja vse do konca s svojim pridušenim zapletom in čednostjo situacije, ki oklepa oba junaka, kakor starejši *Netopir* Johanna Straussa, nekakšen reagent za vrsto teh »podaljšanih« operetnih uvodov v dejanja, ki se izmikajo vsakršni konzumaciji zakonolomstva in pregreh.

Čeprav Lubitsch vsebino ironizira, uživa o sebe njegovo ljubeznivo naklonjenost: film je poln sijajnih elips, ki naše želje po fantaziranju razvijajo s slutenimi motivi, ki razmerje med spoloma gradijo s pravljico jasnovidnostjo. Prvo srečanje zaljubljenec vodi prek vrste zapletov in ovir do poroke. Z njo se privilegirani čas komedije zaključí, nastopi drama, ki se ji izognemo!

Komedija je dandanes malovredni žanr, razvijajo jo z maloumjem gostilniške omike. Ernst Lubitsch je komedijo s svojimi invencijami poplemenil in s svojo duhovitostjo zgradil v prvem desetletju zvočnega filma sijajna dela. Celotna kamera, ki jo v začetkih zvočnega filma zapirajo v neprodušne kabine, postane v njegovih filmih gibljiv instrument novosti in ritma!

Vesela vdova je zame med vsemi glasbenimi komedijami tridesetih let najbolj dovršeni film. Edinega konkurenta vidim v filmu podobne igralske zasedbe — v Mamoulianovem **Nocoj me ljubi** (*Love Me Tonight*, 1932). Oba družji izjemna spretnost dejavnikov, ki oblikujejo zvočni film. Mamoulian z različnimi teki kamere in sijajnimi montažnimi ločili v zvoku. **Vesela vdova** pa ostaja blesteči izraz duha in neutrudljive režijske invencije, ki pa niti malo ni podoben manipuliranju z elementi slike, ki jih je ruski nemi film silovito uveljavljal. Zato se mi zdi zaključni prizor Mamoulianovega filma mnogo bližji montažnim inovacijam slikovnega reza ruskih filmov, torej slabši od duhovitega razreševanja Vesele vdove — ta namreč dosega vrednosti metafizičnega sozvočja neverjetne harmonije vstopov duhovitih scen, ki zaključujejo film. Zadnja sekvenca filma, v kateri obišče Sonja Danila v ječi, spominja



na mojstrsko instrumentirano orkestracijo. Če zanemarim nastop obeh protagonistov, moram takoj poudariti briljantno zvezo motivov filma, ki se v tej sceni pojavljajo v nenadkriljivem »timingu«. Vse repetitije in vsi namigi, ki smo jih med filmom zasledili, se nahajajo in prepletajo tu, v očarljivosti šaljive, skrajno igrive, celo več, izjemno duhovite kadence, za katere bi si moral sposoditi izraz iz glasbene kulture »repeticija z vrsto variacij«, zaključujejo film o prebogati vdovi s slutnjo skorajšnje poroke. Ta se kaže v motivu odlikovanja, ki ga kralj Ahmed podari, zopet odvzame, nato pa zopet podari ambasadorju Popovu. Podobna repeticija se dogodi na začetku, ko žalujočo črno barvo vdovinih oblek, rekvizitov in psa v trenutku zamenjajo isti predmeti v beli barvi. Vdovin dnevnik namiguje na vzajemno privlačnost Danila in vdove, ki se tistega dne prvič srečata: sprememba oblikovanja dnevnika nas o tem

prepričuje. Repeticija predstavlja kraljeveno Marshovijo z nevšečnostmi njene domače živine, ki se neovirano sprehaja tako po cesti kakor v sodnji.

Dialogi jetniškega čuvaja in prišepetovanje o organizirani zabavi zapornic, na katero vabijo Danila, stopnjujejo pričakovanje njegove udeležbe in zanemarjanje Sonje, ki ga obišče v ječi zaradi svoje slabe vesti. Njena panika, ki jo sproži pobegla miš, priklič v celico Danila in se razblinja ob škripanju jetniške line, ki napove župnika - ta nastopi zaradi bližnjega poročnega obreda in ne zaradi možne kazni Danila. Strel, ki ga zaslišijo, ne napoveduje Danilovega samomora, temveč odpiranje šampanjca. Ambasador Popov, ki se prikrade v ječo brez svojega invalidskega vozička, napoveduje uspel strategem Marshovije, ki bo za vedno združil Sonjo in Danila...

In tu vstopi glasba, ki dramaturški zaplet obeh glavnih protagonistov povezuje kot znak harmonije, ki njuno čustvovanje odkriva, sporoča drugim in najavlja leitmotiv njune ubranosti, ki vodi v zakon. V tem trenutku dirigiranje Popova sproži cigansko kapelo, ki se oglasi z valčkom »vesele vdove«, najsijajnejšim znakom Leharjevega sveta. V tem filmu igranje valčka sistematično najavlja sentimentalno navezanost med obema, Sonjo in Danilom. Loči ju od frivolnosti in cinizma razsipnega Maksima, približa ju na plesu ambasade, ki postane najbolj jasen znak njune ubranosti in medsebojne privlačnosti. In v ječi združuje za ceremonijo poroke! (Natančna študija bi morala ovrednotiti dramaturški razvoj pojma dotika med obema, ki točno opredeli posamezne faze približevanja, ki distanco med Danilom in Sonjo vedno bolj zmanjšujejo! Izredno spretno!) Gibljiva kamera ju, v senci plesa na ambasadi, priključi spletu drugih plesalcev, ki se drobijo skupaj z našima protagonistoma v bleščeči luči krila poslaništva, kjer se valček zaključuje z javnim naznanilom o njuni bližnji poroki! Naj poudarim uradno predstavitev obeh junakov operete, ki jo Lubitsch izpelje s sijajnim Everettom Hortonom, ki je kot ambasador Marshovije eden od osupljivih igralskih dosežkov filma. Prizor, v katerem pripravlja Danila na predstavitev vdovi, je z vsemi domisleki rekvizitov in dialoških nians subtilni dosežek klasičnih montažnih rezov, ki nam odkrivajo fineso tankočutnih dramaturških vklopov vseh elementov, ki sestavljajo prizor v enega najiskrnejših domislic režiserja Vesele vdove. Vanj zareže razočaranje Sonje, ki nehote prisostvuje dialogu med vznemirjenim Popovom in Danilom, ko razkrivata, da barantata za njeno naklonenost zaradi njenega denarja. Če ostaja



ples na ambasadi najvišji izraz harmonije družbe, kateri pripadata, potem kažejo bele uniforme, ki jo sestavljajo, zunanjo barvitost operetnega stroja, ki teče gladko in dobro v svetu malih kraljevin balkanskih držav. Moraš jo iskati s povečevalnim steklom, da jo najdeš kot državo, katere plačilno sredstvo so surova jajca in drugi izdelki živilske industrije, ki naznanjajo agrarno-ruralno prestolnico Marshovije. Ob tem moram omeniti repetitijo nastopa uslužnih komornikov, ki odišavita Danila pred srečanjem s Sonjo, tako na plesu kakor v ječi: njuna skrb za zunanji lesk ter belina kompletnega dekorja in kostumov nas zavajata z občutkom naivne čistosti, s katero sprejemamo ta lažni svet Balkana. Lubitsch je vso svojo pozornost žrtvoval vidnim prizorom, gagom in elipsam. Nekaj najbolj znanih najdemo prav v **Veseli vdovi**: tudi tisto o kralju Ahmedu, ki si je pozabil pripeti sabljo. Zato se vrne ponjo v

svojo spalnico, se vrne na stopnišče, kjer pa si je ne more privezati, saj je na preozkem pasu. Ahmed zasluti, da je to sablja nekoga drugega, ki mora biti prav zdaj v spalnici pri kraljici: torej ima žena ljubimca in ga vara! Vrne se v spalnico, najde v njej Danila, ki mu takoj svetuje, naj varajo tiste, ki jim lahko prisluškujejo: glasno se smeji in na videz zabavajo! Morda najbolj znana elipsa Lubitscha!

S stranskim prizorom razkrije tudi kraljevo zanimanje za dovtype, ki jih trosijo njegovi podaniki: »Pripovedujejo šale o meni? So zelo dobre?« »Ne, eksclenca!« »To ni dober znak!« ... »Revolucije!« »Oh! Že zopet gibanje črnih ovc ...! Kar naj ...!« Sijajna Lubitscheva ideja je bila, da je uveljavil igralski par Maurice Chevalier in Jeanette Macdonald. Chevalier je imel za seboj izkušnje iz nastopanja v music-hallu in Macdonaldova iz operet. Chevalier podčrta izpačenost njene naivnosti in

Jeanette Macdonald naredi iz pariškega apaša elegana s klobukom: kontrast, ki ga njeno kasnejše pojavljanje z Nelsonom Eddyjem ni moglo doseči. Bil ji je preveč podoben! Sicer pa, Lubitsch sam je rekel: »Ne bodimo preskromni! Mi trije smo napravili nekaj filmov, ki sodijo med najdonosnejše našega časa!«

Njegovo neutrudno razsipanje vseh vrst rešitev nas prepričuje le o enem: »Življenje je čudovit dar, podoben dragocenemu diamantu, v katerem se zrcali tisoč prizorov in dejstev, ki nam jih ponuja življenje, ki nas obdaja. Uporabljati jih moramo diskretno in blesteče, očarani že z zavestjo njegovega obstoja!«

Večno mladi Lubitsch!

Prihodnjič:

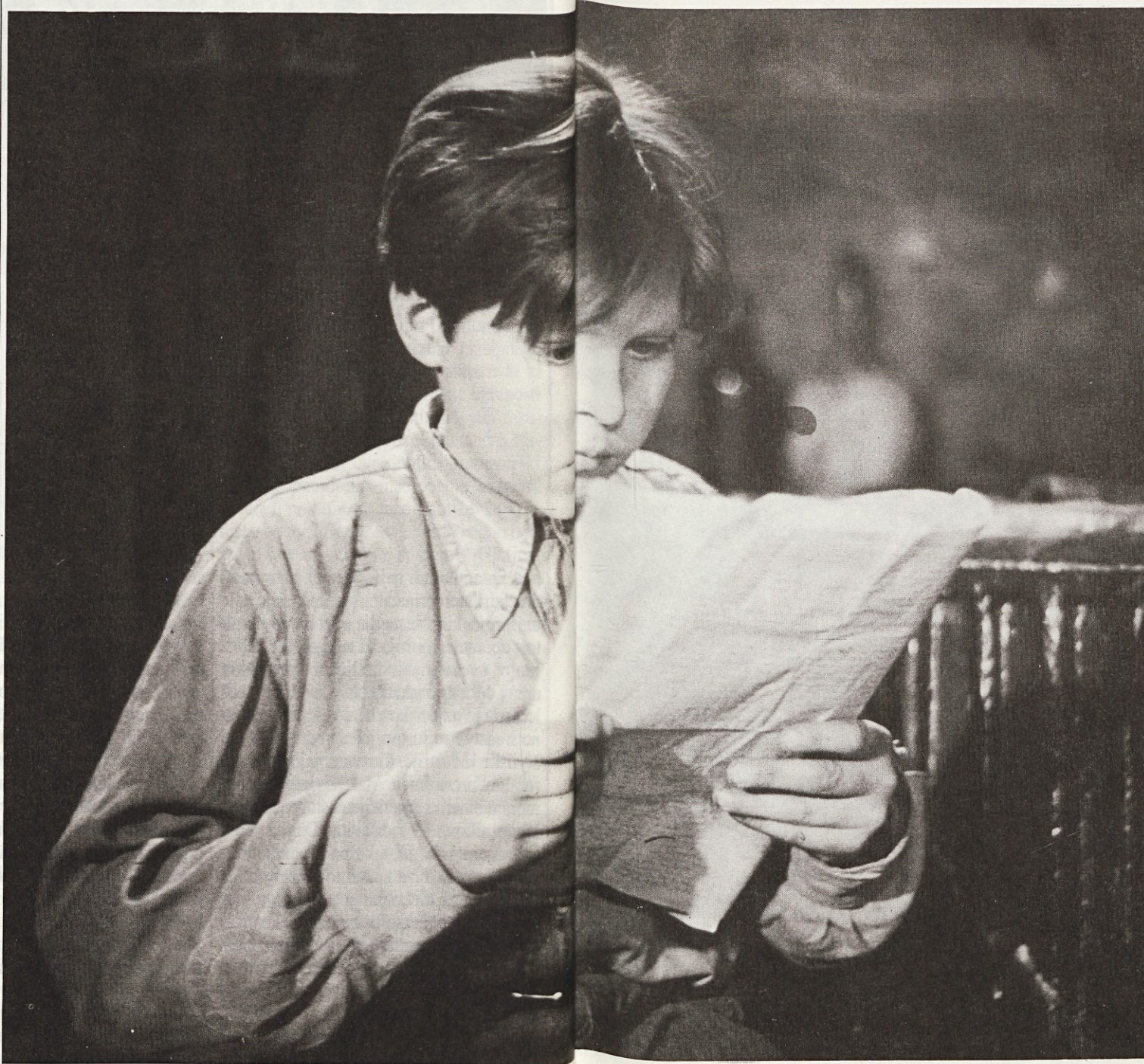
Dani se (*Le Jour se lève*, 1939), režija Marcel Carné.

MATJAZ KLOPCIC

Ko stopaš po ulicah ali po gozdnih stezah, se ti vse kaže kot še obstoječe. Ko pa pogledaš skozi okno, je kakor pri pogledu na filmsko platno: vse postane irealno. Ljudje, drevesa in živali v nekakšnem tistem dogovoru z nebitji. Le kako nas lahko prosornost tega okvirja tako oddalji od vsakdanjega življenja? Platno, ki nam odpira svet, nas v resnici oddaljuje od njega bolj kot kakršenkoli zaporniški zid. Tako z gledanjem življenja na tem planetu pravzaprav taisto življenje začenaš tiho pozabljan. Zato je v kinodvorani vsaka zgodovina nekoliko nelagodna stvar. To se dogaja onkraj platna, ima drugoten smisel in pojavnost in sčasoma sleherni pogled vse manj pripada totranskemu bivanju, oko pa postaja dejavnik irealnega. Več kot vidiš, bolj daleč si od sebe, in na koncu ne razlikuješ nič več, ostane samo drobna zaznava nekakšnega božjega trupla notri v srcu.

Vedel sem, da se mi bo to bizarno in malce mučno občutje nekoč zapisalo ob slovesu s filmarjem, ki nam je veliko pomenil, in ni naključje, da gre za Franceta Štiglica. Treba je priznati, da je kot nestor slovenskega filma v marsičem vplival na nas, na urednike Ekranu in filmske ljudi nasploh. Zlasti v Ekranu se je ta vpliv kazal kot skušnjava in kot priložnost v boju proti dogmatizmu in nekakšni krizni pat poziciji slovenskega filma, vztrajno hibridni realizaciji nekega zaprtega družbenega prostora, v katerem je literatura model vsakega umetniškega žanra, vsakega komunikacijskega sredstva. Generacija, ki ji pripadam, je v Ekranu v začetku osemdesetih let prinesla neko idejo o filmu, ki jo je bilo treba zagovarjati ali uresničiti. Verjetno nam je v začetku šlo za iskanje nekakšne telesnosti domačega filma, ki smo jo tako pogrešali, kasneje pa bolj za konfrontiranje tega želenega, telesno kodificiranega filma, ki ne bi več skrbel samo za svojo tradicionalno dušo, s tistim, kar se dogaja okoli filma in na njegovih robovih. Tudi pri nas namreč obstaja zgodovina teh robov. Slovenski film je bil v svojih temeljih postavljen za slovesno mašo domače besede in tako mu ni šlo

BALADA O FENIKSU IN FILMU



Na svoji zemlji

za izgrajevanje trdnjše kinematografske institucije, s katero bi lahko vzpostavili vsaj približek tako prepotrebne filmske industrije. Manko tega podviga je usodno botroval »zaskočenosti« domačega filma, ki se ne more in ne more pobrati iz te osnovne zagate, ta mu sčasoma namreč dopušča zgolj še privilegij feniksa. Mi smo se takrat tem brezizhodnim razmeram neskromno uprli. Zgodovini, ki je bila še topla, smo se morda uprli surovo. Hoteli smo pomagati pri vzpostavitvi osnovnih pogojev za obstoj kinematografske institucije (utečena filmska proizvodnja z dovoljšnjo kadrovske in tehnološko zmogljivostjo, z večjo finančno gesto, s širšimi ikonografskimi in oblikovnimi podvigi ...) in »mentalne mašinerije« (cinefske in ekonomske zavesti, zavesti nasploh), ki bi jo na poseben način usmerjali tudi gledalci s svojimi filmskimi izkušnjami, spomini in željami in tako po svoje prispevali k temu, da bi njihov film dobil pravo domovanje. Obdobje, ki je tej odločitvi sledilo, je sicer prineslo strasten dialog. Zgodovina pa se nam je z veličastnimi spremembami hudomušno nasmehnila. S tem podvigom ni bilo nič. Slovenski film je ostal feniks in v tem je vsa ironija začetega podjetja. Ponovno se je izrodilo nekakšno božje trupelce tam notri v naših srcih. Smo pa kot cinefili od filma veliko pričakovali in v njem tudi marsikaj našli. Tako smo po Františku Čapu našli in vzljubili tudi Franceta Štiglica. V njegovih filmih se nam je ponujal zadosten alibi za idejo o filmu, ki smo jo zagovarjali in hoteli uresničiti. V **Dolini miru**, **Devetem krogu**, **Baladi o trobenti in oblaku**, v filmu **Tistega lepega dne** in še kje nam je godilo preprosto to, da nam je mojster ponujal filmsko dušo in telo hkrati, ju konfrontiral in nam tako dal možnost, da smo se znašli pred tako želenim telesom domačega filma, ki smo ga tako vzljubili in tako radi gledali, kako se giblje. S Štigličevimi filmi nam je bil omogočen enkratni spoprijem naše zamisli o filmu (tudi domačem) s tem, kar se je pri nas dogajalo okoli njega in na njegovih robovih. Vsa naša cinefilija je ob njegovih filmih morda lahko slonela na dovolj idealistični ideji, da smo se

nanje obesili, kakor se pri zasilnem izhodu obesiš na ljudi, ki ti tam stojijo ob strani in so ti v podporo. Tako smo njegove filme jemali kot ljudi ali vsaj tako, kot da bi bili ljudje, s katerimi smo se srečevali, jih izgubljali in jih znova videvali. Ko danes pomislim na to, me ni sram in ne zdi se mi, da se tolažim z ironijo. V nekaj smo verjeli in to smo ljubili v neskončni igri med tistim, o čemer smo halucinirali, kar smo hoteli videti, in tistim, česar nismo hoteli videti: tu se konec koncev vedno dotaknem najbolj intimnega dela kina. In to igro je bilo takrat treba izreči. Ne samo zaradi nekega programa. Morda bi bilo danes zanimivo analizirati, ali smo s tem na kakršenkoli način Štigličeve filme tudi deformirali, to se zgodi s sleherno ljubeznijo; analizirali bi lahko tudi to, kako ti filmi v vsakem izmed nas še naprej živijo v neverjetni obliki.

Zame osebno so Štigličevi filmi avtonomno preživeli in obstali kot nepozaben spomin in kot opomin na to, da ne smemo pozabiti in pozabljanje. Ne mislim tega, da filma ali njegovih filmov ne bi smeli pozabiti, marveč to, da so njegovi filmi garant prav določenega dela našega spomina. Na svoji zemlji ali Dolina miru sta bila majhna filma, ki sta me kot otroka zadela, ker sta mi povedala, da obstaja film, da obstajata zlo in dobro in da ljudje tega ne pozabljajo. Zame je moderni cineast tisti, ki to ve. Rossellini in Bresson to na svoj način vesta. In Bergman in Tarkovski tudi. Pa še nekaj sem se naučil pri Štiglicu. Lahko ga je bilo spoznati po nekakšni muzikalnosti, ki je trepetala iz njegovih filmov. Ta njegova lirčnost je name vedno delovala tako, da sem počasi zmogetel tudi v sebi zaznati glasbo, ki je nisem slišal še nikoli prej v življenju, ki pa verjetno leži nekje globoko v mojem spominu. In bržkone je to glasbeno v meni, kakor pri drugih ljudeh, stvar spomina in sreče, ki mi daje občutek večnosti. In v takšnih dnevih srce nujno zadobi barvo neba, odvrže tisto nesrečno trupelce, ko sonorni nanosi zbudijo spomine iz druge strani horizonta. Solze za preteklim so tako na vso srečo nepotrebne.

JOZE DOLMARK

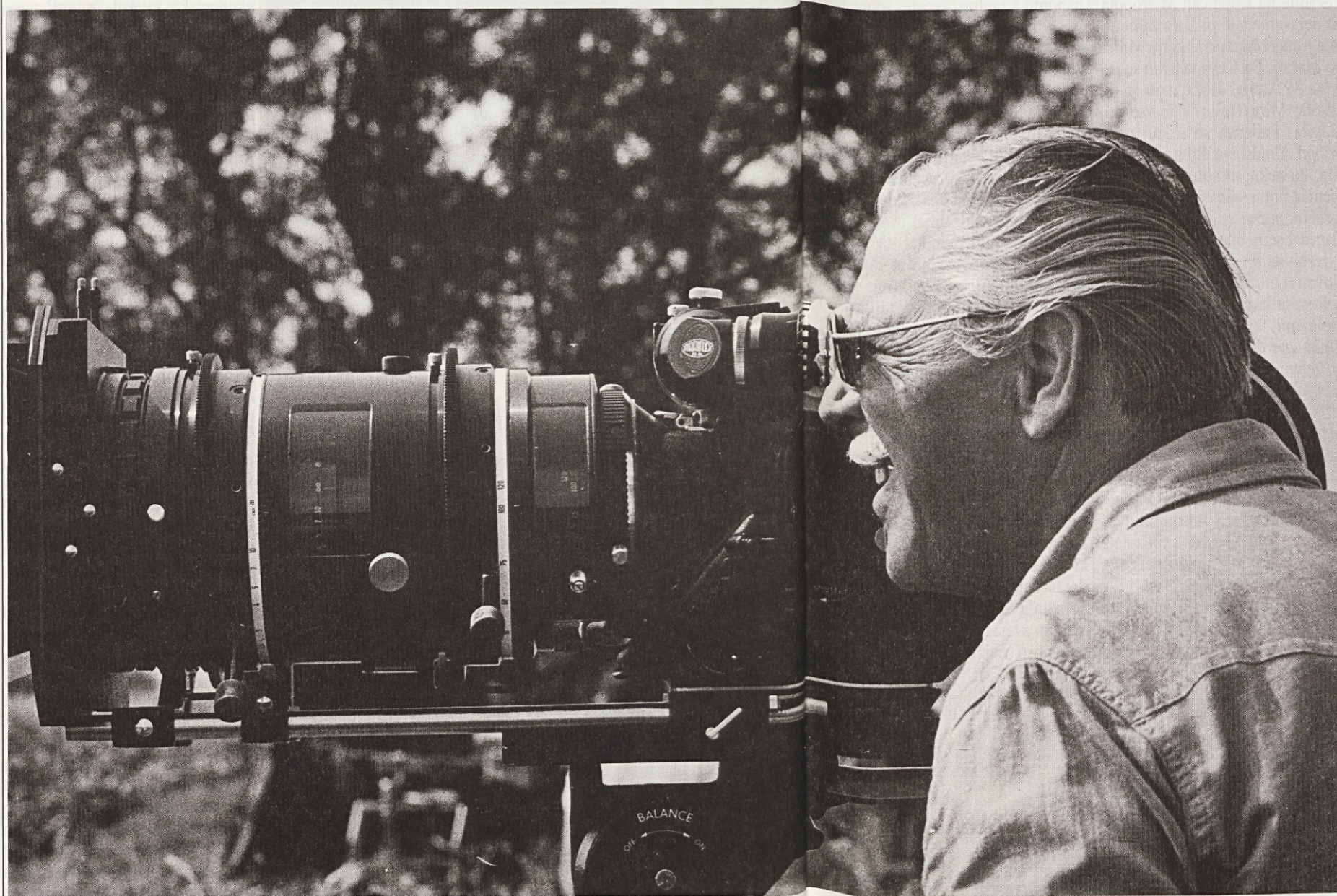
Napišem naj nekaj osebnih spominov na druženje s Francetom Štiglicem; uradnih nekrologov je bilo že veliko in najbrž jih še bo. Veliko akcij in zadolžitev sem preživel z njim, potovala sva skupaj doma in v tujini; posebno se spominjam najine trmoglavosti v Egiptu, ko naju nikakor niso hoteli spustiti na letalo, ki naj bi naju popeljalo do Luksorja. Čakala sva na letališču v Kairu in lovila sveže vdihe umazanega poletnega povetrcja, ki naju je dramil v okolici pokopališč in Giz, dokler se ni pred nama odprl pogled na požgano pokrajino posušene puščave, ki naju je spremljala vse do Doline kraljev.

Tam smo stekli med podobami templja kraljice Hačepsut, ki se je odkrival s svojimi stopnicami in temnorjavimi otenki skalnih obronkov, med katerimi smo iskali kolose orjaških dimenzij. Takrat me je njegova prva žena, Maja, opozorila: »Pazite, prosim, France ne sme toliko hoditi po vročem soncu in ne vstajati prezgodaj ...!« Šaljiva pripomba: Štiglic je bil prvi pokonci! Še pred četrto zjutraj me je čakal ob recepciji hotela New Winter Palace, čigar posebnost je bila toplota vode v bazenu, kamor si smuknil po napornem potovanju. Voda je bila tako mlačna, da nisi vedel, če je boljše teči zunaj po razbeljenem asfaltu, ki nas je žgal pod nogami, ali čofotati po segreti vodi, ki te nikakor ni mogla ohladiti. Kulisa okolja me je neizprosno spominjala na otroška leta: palisadaste templeje sem poznal, kar vem za zgodovino in čudežni obstoj Egipta ...

Franceta Štiglica se rad spominjam kot človeka, ki je znal biti izjemno umirjen, dobrohoten in tudi močan, s tem hočem reči, da ni spadal med ljudi, ki bi jih vsaka najmanjša težava v življenju spravila s tira. V teh nasvetih je bil pokojni Štiglic vedno poln humorja, odkrival si ga kot vzornega tovariša, morda še več: bil je tankočutni opazovalec.

Spomnim se neljubega pripetljaja z našim pokojnim Žarkom Lužnikom na filmskem oddelku AGRFT. Enkrat med Štiglicevimi urami je Žarko v svoji mladostni

SPOMINI NA FRANCETA ŠTIGLICA



neugnanosti odprl vrata zatemnjene predavalnice, kjer je ravno tekla projekcija. Žarko je v rokah držal aparat z gasilno peno, ga odčepil in stisnil za ročaj, ki je sprožil curek penečega belega prahu, katerega je usmeril med vse poslušalce, ki so obkrožali Štiglica. France se ni pustil zмести, vstal je, pogledal Žarka in se oglašil s svojim sonornim glasom, kakor vedno, kadar je bil vznemirjen: »Kaj pa je to ...?«

Kasneje sem bil na sestanku oddelka, kjer je Štiglic poročal o pripetljaju. »Najprej mora umiti in očistiti vso predavalnico, potem pa ... Mora se nam opravičiti!« je dejal po kratkem premoru. Začuden sem ga gledal in poslušal. Profesor Koch mu je svetoval: »Poslušaj, Tugo ... Če bo šlo tako naprej, boš videl ...« Štiglic ga je premeril: stekla v očalih se mu zaiskrijo, Koch: »... te bodo imeli za starega očeta! Vse si dovolijo!« France prenaša nekaj časa zmečkan papir med prsti in na koncu sklene: »Jokal se mi je. Lužnik. Kakor otrok ... Kaj naj?«

Molk. Tišina. Preštevali smo obraze: skozi vrata odmeva oddaljen smeh študentov. »Najbrž se lahko to opraviči, ker se je prvič zgodilo ... Bilo je nepremišljeno, spontano ...!« Štiglic nas ošine s pogledom, kot bi se njegova misel ujela za plašno slutnjo: »Lužnik je sicer izvrsten študent!«

— Drugi prizor se je odigral nekaj let prej, v začetku sedemdesetih let, v nekdanji Vibi: kletni prostori Gregorčičeve ulice ob izvršnem svetu. Mudilo se nam je, zlasti meni. Bližala se je sredina meseca aprila. Snemal sem svoj drugi film **Na papirnatih avionih**. Potreboval sem prizor sneženja, pravega sneženja, ki sem ga v svoji otroški sobi tako pogosto spremljal kakor razplet čudnih sanj, ki nam pršijo izpod neba, sveže, bele in nove, neumazane in seveda — samo moje... In čakal sem na sneženje. Preživeli smo že deset dni na Voglu: z dvojnikom smo snemali vse smučanje Bibiča. Mladenke, ki so nam lepšale življenje in zahtevno snemalno nalogo, bodo vsak čas odšle. Z eno od njih se je izgubil tudi Bibič. In sneženja ni in ni hotelo biti. V mislih sem prešteval snežne scene filmov, ki jih poznam. Najbrž predvsem tiste iz

Ophulsa. Naj gre že za **Madame de ...** (1953) ali za bolj slavno iz **Ljubimkanja** (1932). Nekaj takega bi rabil. Snežana Nikšić s svojim angelskim obrazom tistih let se mi pojavlja v mislih in prek njega topljive snežinke, ki izginjajo kakor včerajšnje sanje. Ali bo ali ne bo snega? Ekipa stane, predvsem dnevnice! Tudi statisti? Statistov ne rabim, samo Snežano in Bibiča, ta pa se je nekam izgubil: le kje in s katero! Ti hinavski igralci ukradejo prav vsak trenutek zase in zdaj bi ga morda potreboval! Lahko sneži? Pomislil sam: kakšen tepec sem! Sneženja zato ni moč videti v igranih filmih, ker ga je pretežko ujeti! Tudi ekipa lahko čaka nanj samo določen čas, potem se prekoračijo vse obveznosti, dnevnice, zasedeni igralci uhajajo! Snega ni, sneženje je bolj plod naključij kakor iskanj! Tista scena v **Ljubimkanju** je bila gotovo narejena z back projekcijo. To pa ni več mogoče! Tega nihče več ne snema!

Pogledam Rudija Vavpotiča, mojega snemalca, ki si viha brke in me pogleda. Njegovo značilno: »Tovariš Klopčič, ni pogojev!« Pomislil: čakaj Rudi. Kaj pa tvoja **Balada**. Rudi: »Samo snega ni moč večno čakati! Tako smo čakali oblak na Komni, pa smo zgrešili še pravo smer... Uspela je potem »črna senca«, ki smo jo posneli na maketi v ateljeju ... Veliko jih je najbrž šlo tudi na kant, ko so tako čakali.«... Ni šlo drugače. Klical sem Vibo z Vogla. Dobim Štiglica, vse mu povem, potožim! Odgovori: »Čakajte! Saj je še čas!« Jaz: »Vse drugo smo že posneli!« Štiglic: »Čakajte! Po mojem bo še snežilo, pred majem!« Nekako opogumljen sem bil z njegovim zaupljivim glasom (tega mu nisem nikdar povedal) in vztrajal sem na Voglu.

Direktor Marolt me nagovori zjutraj: to so bili njegovi »trenutki resnice«, kot bi jih imenovali Francozi. Ključni trenutki iskrenosti in nujnih odločitev.

Pogleda me s svojim trpečim obrazom: »Čakamo ...?« »Ja, tovariš Marolt!« Marolt: »Tovariš inženir! In če snega ne bo?« Pogledam ga. Skozi okno hotela na Voglu vidim Savo Severjevo, ki se smeji z nekim mladeničem, morda gimnazijcem. Pomislil, da gre za

njenega študenta, morda celo ... ljubimca! Ne vem, nikdar nisem izvedel! Sum je morda upravičen?! Marolt se skloni k meni in svetuje, naj še enkrat tu prespi ... ! Savka?! Oglasi se glas Maroltovega pomočnika, Milivoja Stanjka. Pravi: »Na Pokljuki, sporoča meteorološka, popoldne ob treh ... Tam bo snežilo!«

Pogledam ga, pogledam telefon: ujamem nasmeh Severjeve iz sednje sobe in si mislim, ona že ve, zakaj se smeji, kaj pa jaz ...! Kdo sploh ve? In kaj napovedujejo ... Sneg! Na Pokljuki! Danes, čez dobre tri ure! Ha, ha, ha! Mislim: ubogi Ophuls, uboga Milka, ki bo montirala vse skupaj in zopet začejala svoj znan pripev. »Tudi v našem Zlatorogu sneži, pa predstavniki nove oblasti nimajo za to posluha! Že vedo! Ogoljufali so vas, da ste pristali na vse ...! Naše gore brez snega ... Nemogoče!« Rudi viha brk: »Tovariš Klopčič, ni pogojev ... Pokljuka je daleč!« Marolt, nato Stanjko, besede: Kako tja? Kam? Po sneg ...? Milivoj ljubeznivo potrdi: »Franci (Maroltu). Jih bom jaz peljal! Vsi dol, pa na Pokljuko!« Kam? »Na Zatrnik!« se oglasi Stanjko ...

Ekipa se zbere, lovi kovčke, palice, smuči ropotajo ob žici vzpenjače, ki se spušča v dolino. Nekje leti izgubljena snežinka. Stanjko si zavija ovratnik, kot bi se bal vlage. Pomislim: sneženje ... Ideali, pričakovanja! Kakor metafora za »uspeh v življenju«: uresničiti svoje mladostne sanje v zrelih letih ...! Pomeni to moje sneženje? Ne vem! Vem samo, da se mi je zdelo podobno mojim idealom, ki so bili vezani na rojevanje mojih prvih čustev, mojega hrepenenja, mojih ljubezni ... Vse zavito v nekaj topljiv plašč snežink, ki izginjajo na toplih tleh ...

»Čakajte ...« Pred nosom se mi zavrti snežinka. Nato še ena in še ena. Hip kasneje se usujejo, kakor bi v nebesih pometali! Vse se pobeli: *Frau Hölle* — pravljica oživi. Polno utrganih sanj, ki kapljajo mimo nas proti tlom, kjer se topijo. Smreke pobelijo trikotne pahljaste ploskve, ki lezejo v strmino: vse naokrog belina kakor scenografija *Vesele vdove*, Lubitschevega filma, ob katerem bi zapisal dvomljivo resnico, da je lahko tudi podobna, ubrana lepota že nekaka

kreacija ali uspeh. Ali pa morda trditev Baudelairja, »da je vsakdanje življenje dobro samo za služinčad«. Kaj pa sneženje! Za kralje, domišljene kralje usode ...! »De los snegos!« pravi Rudi, ki se je take španščine naučil pri **Baladi**, ki jo je snemal s Štiglicem ...

Sneženje ponehava! Igrani posnetki filma so že posneti. Zdaj snemamo samo še nemirno drsenje snežink, ki prši z neba in bo zaključevalo film kot podoba trpkogrenke ironije dekletove zgodbe, ki hote izgubljati svoje prednosti zato, ker je presrečna. Zaljubljena! Grenko-sladki paradoks filma, ki se mi ga je posrečilo realizirati v daljnem 1970 letu. Ves vesel strnim prek pramenov polj in pobeljenih strnišč proti Radovni in dalje proti Vintgarju. Snežinke, ki jih je vedno manj, zapuščajo moja lica v komaj opaznih solzah. Ta trenutek harmonije narave in čustev sem nekako iztrgal iz kaosa našega potikanja po življenju in nanj sem prav ponosen. Tudi zaradi razumevanja in pomoči, ki mi jo je takrat (najbrž nevede) nudil izkušenejši France Štiglic.

Tretji spomin nanj: leta 1972. FEST v Beogradu. Na sprejemu v hotelu Metropol ostrmim: med okvirjem temnih vrat in polzažganih kosov mesa, ki se zrcalijo na mizi bližnje sobe, zagledam obraz, ki mi je ostal v spominu ob enem največjih šokov, ker sem jih doživel na projekcijah filmov. In teh je vedno manj, se bojim. Tudi zato, ker je vse manj umetnin, ki vstopajo v mojo zavest s podobami, ki jih vsrkavam z nepotešenostjo posebne vrste lakote, ki jo ob podobnih trenutkih občutim! In za začetek: porcije z osmojenim mesom na mizah Metropol niso več tvorile primerne okvira za obraz, ki se mi je nenadno oglašal v spominu s podobami **Persone**. V potemnjeni sivini sten se obrne, presvetli v obraz cirkusantke **Sedmega pečata**. Njene gibe sem poznal, vsaj dozdevalo se mi je! Spomin me vrne na projekcijo filma preteklega večera. Obnovim ljubezenski objem Elliota Goulda, ki se mu ženska v postelji sramežljivo predaja z očitki: »Nisem več dekletce! Imam že petintrideset let. Obraz okrog oči rahlo naguban ... Prsi malo povešene!« Pred menoj se nasmiha in poz-

dravlja FEST — Bibi Andersson! Najbrž sem strmel vanjo kakor v prikazen iz drugega sveta, kajti France Štiglic je že ob meni in zre v smer mojega pogleda. K njemu pristopi še Dragan Janković. Njegovе okorne besede francoščine zapletajo čar presenečenja ...

Potem sem se osebno spoznal z Anderssonovo, ki sem jo že vrsto let občudoval. Najbrž kar tam, v Metropolu: med mnogimi drugimi sem jo ogovoril in povabil na predstavo Milene Dravić v Atelje 212. Njena krhka svetlolasa postava je z razvezanim nasmeškom takoj privolila: sivo-modra tkanina njene obleke se je v urnem obratu zavrtela pred menoj! Film, ki sem ga neizmerno občudoval, je oživljal v njenih zabrisanih kretnjah ...

Drugi večer sem čakal junakinja **Persone** na stopnicah Metropol. Anderssonova je prišla z zamudo, bila je na obisku pri slikarju Miliću od Mačve. Poiščeva taksi in se peljeva v Atelje. Loža naju je že čakala: Mira Trailović je vse pripravila, fotografi so slikali najin prihod. Predstava Bibi ni navdušila. Po nekaj minutah se obrne k meni in pravi: »To ni nobena prava igralka, pozna se ji baletna šola!« Ostrmel sem, bilo je res. Peljem jo v restavracijo nekam ob Savi, k Novemu muzeju: prtajene luči, iz polmraka kaplja gramofon s tisoč violinami, ki so se spustile nad *Night and day* ... Razgovoriva se ob belem vinu in sifonu, kajmak ji je posebno všeč. Pravi mi: »Kaj me tako hvalite za Persono, tam je vendar Liv mnogo boljša ...« Hinaška: igralka vendar!!

Cole Porter tiplje po dvorani, dan se spreminja v noč. Popevka se zaleti v obraze vseh prisotnih: dvomnost njenih besed se razpleta po prostoru. Vse drugo ostaja v megli ...

Spominjam se naslednjega večera v Klubu pisateljev v Francoski ulici. Sedem k Štiglicu in njegovemu nočnemu tovarišu Žiki Ristiću, dokumentaristu iz Sarajeva. Karoli že hočem povedati, vedno me prekine. Tugo se nasmiha, Žika pa ponavlja v nedogled: »Čuti! I ti si učio na meni, kao i Lordan (Zafrenović)!« Štiglic se skloni k meni: »Kaj ste tako polni grenkobe. Kje je pa Švedinja?« Pogledam ga z nasmehom, kišim. Štiglic se zamisli in pogleda daleč predse: »Tu-

di jaz ...« Obrne se povsem k meni in mi zaupno ponovi: »Tudi sam poznam te občutke!« Žika pometa s svojimi debelušnimi prsti po prtu naše mize, Štiglic nataka v prazne kozarce: steklenica sifona žari kot kristal s svojimi oglatimi robovi. »Boste malo belega brizganca? To se tu pije.« In nato ponovi z redko opaženo zaupljivostjo in svojim šegavim nasmehom, ki mu je tolikokrat šinil prek obraza: »Tudi meni so se dogajala takšna srečanja ...!«

Mislil sem ... Nekdo pometa naše sanje: enostavne, preproste želje. Kot snežinke kapljajo izpod neba ... Taki so drobci našega življenja, hrepenenja, ki nas najbrž nikdar ne zapusti. **Persono** pomnim kot dokument ljubezni, ki doživlja spočetje filma, ki ga je Bergman napolnil s pretresljivostjo iskanja, ki se najbrž nikdar ne zaključí in katerega vztrajnost ogroža samo dejstvo, da ga z vsakim dnem tudi malce izgubljaš ...

Vedenje Štiglica je poznalo mnogo otenkov, ki so oholosti drugih kolegov sprejemali kot razumljiv znak majhnosti provenience in nekaterih njihovih dosežkov. Zato jih je spretno pozabljal in se jim velikokrat tudi izmikal. V teh podobah stoji še vedno pred menoj, s svetlimi brki in svojo šegavostjo. Vezane so na tolikanj težav in zadreg, katere sem v druženju z njim premagoval in tako tudi odrasčal. Nosim jih v sebi kot spomine na leta občudovanja širnega sveta filma in ljudi, med katere sem vstopal v njegovi družbi. Jaz najbrž v njegovi senci, vendar v glavnem nisem imel vzroka, da bi se nad njegovim vodstvom pritoževal. Najbrž se na podoben način tudi rojevajo tiste izkušnje, ki konec koncev tudi razdvajajo doraščanje ustvarjalca od zadreg potikanja drugih po razslojenih mestih sveta, kjer spomeniki te umetnosti najživahneje žarijo, z nevarnostjo in pastmi poklica samega!

MAFILM AUDIO LTD.

MAFILM AUDIO LTD.
iz Budimpešte
je pooblaščen tonski studio
za obdelavo zvoka na filmu
v DOLBY STEREO
tehniki.

Poleg tega nudi še:

- studije za mix,
nadsinhronizacijo
in snemanje glasbe
z orkestrom
(do 100 oseb)
- optični in magnetni
prepis tona
(1/4, 16, 17,5 in 35 mm)
- prepis efektov
iz arhiva
izposojno
tonske tehnike.



GENERALNI
ZASTOPNIK MAFILM
AUDIO LTD.
ZA SLOVENIJO
IN HRVAŠKO

BLOW UP d.o.o.
Ljubljana, Beblerjev trg 13
Franc Retelj
tel: 061/325-971
fax: 061/329-179

VIBA FILM, soba 7,
Ljubljana, Zrinjskega 9
tel: 041/577-269
fax: 041/572-874



Renault Safrane
Uradno vozilo festivala Cannes 1993



RENAULT
AVTO
ŽIVLJENJA