

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

maj 1991 (št.3)

vol. 16

letnik XXVIII

cena 70 din

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij

Slovenije

sofinancira

Republiški sekretariat za kulturo

glavni urednik

Stojan Pelko

odgovorni urednik

Miha Zadnikar

uredništvo

Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez

Rakušček, Marcel Štefančič jr.,

Zdenko Vrdlovec

uredniški kolegij

Jože Dolmark, Viktor Konjar,

Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik,

Leon Magdalenc, Matjaž Zajec

stalni sodelavci

Igor Kernel, Tomaž Kržičnik, Luka

Novak, Nebojša Pajkić, Janez

Strehovec, Melita Zajc

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka

Cvetka Flakus

oblikovanje

Miljenko Licul, studio Znak

in Peter Žebre

lektorica

Inge Pangos

grafična priprava in

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, p.p. 14,

61104 Ljubljana, tel. (061) 318-353

stiki s sodelavci in

naročniki

vsak delovnik od 10. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 350,00 din

žiro račun

50101-678-47478, Zveza kulturnih

organizacij Slovenije, Kidričeva 5,

Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne

vračamo

Po mnenju Republiškega

sekretariata za kulturo št. 415-

11/91, z dne 18. 2. 1991, sodi

revija EKRAN pod posebno

ugodno davčno stopnjo iz 1. točke

8. tarifne številke Zakona o

začasni ukrepih o davku od

prometa proizvodov in storitev.

4 FILM MESECA

Bogdan Lešnik Ko jagenjčki obmolknijo

6 ESEJ

Marcel Štefančič, jr. Galerija serijskih morilcev

8 FAX-REPORT

Boštjan Korbar V iskanju zgodbe

9 STRASBOURG '91

Igor Koršič Francosko leto Godine

10 OSKAR

Marcel Štefančič, jr. Kevin Costner — zaustavite film!

Bojan Kavčič Pleše z volkovi

Marcel Štefančič O liku Indijanca

14 INTERVJU

Damjan Zorc Guy Sherwin v Ljubljani

16 DOSSIER

Filip Robar-Dorin Alternative

Marjan Gabrijelič Kinematografi

Tone Frelj Avstrijski model

Silvan Furlan Kinoteka

Igor Koršič Javnost

22 OBRAZI

Marcel Štefančič, jr. Rob Reiner

Cvetka Flakus Jodie Foster

Miha Zadnikar Randy Newman

24 E — PROJEKCIJA

Zoran Smiljanić Sto nacionalnih ikon

26 KRITIKA

Maja Breznik Cyrano de Bergerac

Stojan Pelko Ozek prehod

Igor Kernel Izganjalec hudiča III

Zdenka Vrdlovec Čaruga

33 TELEVIZIJA

Melita Zajc Človek iz Ria

34 TEORIJA

Elisabeth Cowie Zvižče identifikacije

38 SLOVO

Marcel Štefančič, jr. Lean on me

40 VIZUALIJE

Janez Rakušček Užitek gledanja

Mateja Gale Pour l'homme

Anne Hill-Korbar Escape from B-movie

42 SLOVAR CINEASTOV

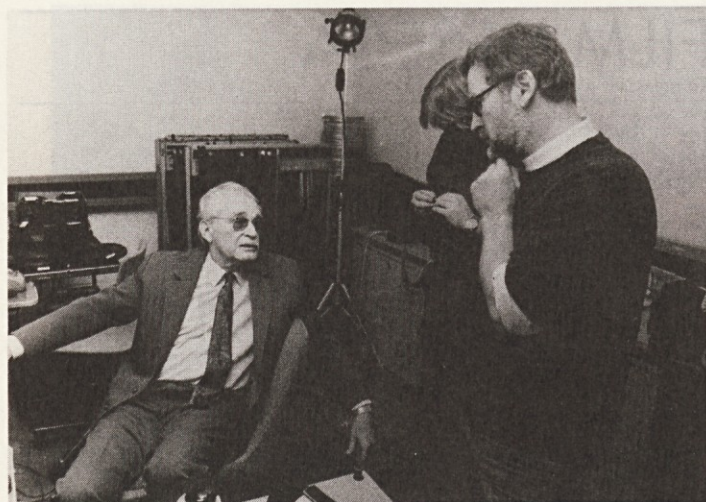
Bogdan Zlatič Larry Cohen

31, 37, 39 KOLUMNI

Nebojša Pajkić Javne pregrehe, tajne pregrehe

Janez Strehovec Postmehanska reprodukcija umetnin

Luka Novak Alan Hranitelj, kreator



»Povojne justifikacije« so tema dokumentarca Filipa Robarja-Dorina **Rog'n'roll Party**, ki nastaja v produkciji FILMAL-a iz Novega mesta in Uredništva dokumentarnega programa TV Slovenija. Robar se je odpravil po sledih intervjuja s Francem Dejakom, ki ga je Gorazd Suhadolnik objavil novembra 1989 v Mladini pod naslovom »Mož, ki je pobegnil iz jame«. Pot ga je vodila najprej v arhive, nato pa v Cleveland, kjer je našel tri še živeče priče pobojev v Kočevskem Rogu. Snemalca Milan Tutta in Radovan Čok, montaža Marjeta Arh, glasba Slavko Avsenik, ml.

Na fotografiji:

Bojan Polak-Stjenka, Zvone Sulšinski in Filip Robar-Dorin, 15. februar 1991 (foto: Stane Sršen).



Na osi Ljubljana—Korzika je nastal nov film v produkciji E-Motion Filma, **Srčna dama** Borisa Jurjaševiča. Družinska melodrama z elementi thrillerja sooča očeta s hčerjo, moža z ženo, moškega z žensko, zapovrh pa še nekdane prijatelje med seboj. Fotografija Zoran Hochstatter, montaža Stanko Kostanjevec, glasba Slavko Avsenik, ml. Igrajo: Svetozar Cvetković, Vladica Milosavljević, Mustafa Nadarević, Radko Polič, Nathalie Devaux in prvič na filmu Ivana Kreft.

Na fotografiji:

Frenk (S. Cvetković), Michelle (N. Devaux) in Pia (I. Kreft) v prizoru v restavraciji, L'Ille Rouse, Korzika, oktober 1990 (foto: Mišo Hochstätter).



Najprej so bile Drobtinice Mihe Mazzinija. Sledil je scenarij istega avtorja. Temu dodajte še režijo Mirana Zupaniča, pa dobite nov televizijski film TV—Slovenija **Operacija Cartier**. Manjkajo še Radovan Čok (kamera), Urban Koder (glasba) in igralci Borut Veselko, Faruk Begoli, Haris Burina, Judita Zidar in Brane Grubar. Blow-up sledi!

Na fotografiji:

Selim (F. Begoli) in Ibro (H. Burina) med Operacijo Cartier, Hrušica, 4. marec 1990 (foto: Stane Sršen).

UVOD

NIK

*adarkoli nanese v javnosti beseda na razmerje slovenskega filma in filmske publicistike, se slejkoprej pojavi še neka druga beseda: **prezir!** Pa ne morda zato, ker bi se tako eni kot drugi zgledovali pri Fritzu Langu in Jean-Lucu Godardu, temveč zato, ker se v njenem zanikanju išče edina možna pot preseganja nespোরazumov.*

»Ah, če bi ti pisuni ne prezirali našega domačega filma, bi bilo vse drugače,« tarnajo avtorji, publicisti pa jim odgovarjajo: »Če bi vi ne prezirali našega pisanja, bi se že zdavnaj tudi sami prepoznali v njem!« Navsezadnje je bilo osnovno vprašanje, ki je v javnosti pričakalo novi EKRAN, natanko vprašanje razmerja do »domačega« filma. Dossier v pričujoči številki je naš prvi resnejši odgovor nanj.

*Ne domišljamo si, da lahko s programskim manifestom rešimo film. Prav nasprotno, soočenje obstoječih programskih koncepcij dovolj zgovorno priča o tem, da jim še ogromno manjka. Morda bolj kot vse drugo neka **naivnost**, ki bi vsemu navkljub vendarle verjela v film, ne da bi mu nujno pridajala oznake »slovenski«, »domači«, »naš« in kar je še podobnih svojilnikov. Namesto programskih manifestov se raje odločamo za manifesten program. Stavimo na prihodnost, na tiste najstnike, ki zdaj zaspijo ob MTV, zbudijo pa se ob CNN. **Četudi so to morda še vedno imaginarni otroci, so nam bližji od infantilnih podob!***

*Nove podobe torej! Nekaj vam jih predstavljamo že na sosednji strani, posebej pa nas veseli, da lahko že ta hip napovemo nadaljevanje našega dosjeja v junijski številki. Vsi, ki vas tako ali drugače zadeva zanima, ste vljudno vabljeni k sodelovanju. Znašli se boste nekje med **Manufakturo za film in Luno**. Priznajte, prostora je dovolj za vse!*

KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO

Clarice (Jodie Foster)

Gospod Starling je bil navaden policaj. Ko so ga ustrelili, mati ni mogla več vzdrževati otrok, zato je poslala Clarice v rejo k sestrični. Tam so vzgajali klavne živali, ovce in konje. Clarice je slišala, kako vekajo jagenjčki pred zakolom, in pobegnili s svojo najljubšo kobilico. Nikoli pa si ni odpustila, da ni mogla rešiti jagenjčkov. Odtlej nenehno posluša to vekanje in kar počne, počne zato, da bi jagenjčki končno utihnili. Zdaj mora rešiti zadnjo in po vsem sodeč še živo žrtev množičnega morilca. Priložnost ji kot dobri študentki akademije FBI ponudi mentor Jack Crawford. Ali bodo tokrat jagenjčki za vedno utihnili?

Crawford (Scott Glenn)

Crawford je posebni agent FBI. Očetovski lik, v nasprotju s Claricininim očetom uspešen. Doma ima na smrt bolno ženo. Znan je po tem, da zna imenitno ravnati s svojimi agenti in z ljudmi sploh, tudi s psihopati. Trenutno se ukvarja s primerom »Buffalo Bill«.

Catherine (Brooke Smith)

Hči močne senatorke in nesrečna ujetnica blaznega krojača. Dekle močne postave, močne volje in močno omejenih možnosti. V marsičem nasprotje Clarice.

»Buffalo Bill« (Ted Levine)

Zunaj — na prostem — je človek, ki lovi dekleta močne postave, jih ima nekaj časa »na dieti«, nato pa jih ubije in vzame iz kože. Zaradi slednjega je dobil vzdevek »Buffalo Bill«. Njegovo pravo ime je Jame (se izgovarja kakor James brez s) Gumb. Ima kakšnih petintrideset let in ne ve, kaj je (prijatelj Raspail celo misli, da nič ni **zares**: »Just a sort of total lack that he wants to fill, and so angry.«)¹. Misli, da bi moral biti ženska.

Cilj tega, kar Jame Gumb počne z ženskami, ni neposredna spolna zadovoljitev. Ni sadist v tem smislu, da bi užival, ko jih muči. Potrebuje jih zgolj zato, da iz njih (iz njihove kože) sešije svojo obleko, svoj pravi jaz. Poskuša biti nekaj, kakor pravi dr. Lecter. Biti ženska pa mu ne pustijo, ker testi, ki jih mora opraviti vsakdo, kdor se prijavi za operacijo spola, kažejo, da ni pravi transseksualec.

Lecter (Anthony Hopkins)

Dober, celo predober psihiater, sicer

¹ Cf. Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, Mandarin Paperback, London 1990, str. 165.



KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO THE SILENCE OF THE LAMBS

režija: Jonathan Demme
scenarij: Ted Tally, po istoimenskem romanu Thomasa Harrisa
fotografija: Tak Fujimoto
glasba: Howard Shore
igrajo: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Anthony Heald, Ted Levine, Roger Corman, Chris Isaak
produkcija: Strong Heart/Demme za Orion Pictures ZDA, 1991

pa podoben primer kot »Buffalo Bill«. Oziroma, če bolje pogledamo, nasproten primer. Jaz dr. Hannibala Lecterja je gigantski in požrešen. Svoje žrtve je, vnaša vase, medtem ko se Jame Gumb z njimi pokriva. In v nasprotju z Jamejem ob trpljenju žrtev uživa! Dr. Lecter je socialen tip. Nekoč je z drobovjem svojega pacienta, flautista Raspaila, postregel Raspailovemu dirigentu in

direktorju (ki tega seveda nista vedela). Dr. Lecter je videti kot kakšen psiho-loški Sherlock Holmes. Njegove dedukcije na osnovi podatkov in statistike so briljantne (»Elementary, my dear Watson,« bi rekel Mr. Holmes. »Simplicity,« zagovarja dr. Lecter). Nihče pa ne ve, da dr. Lecter prek nesrečnega flautista celo osebno pozna Jameja, a v svojo zabavo natančno odmerja in

formacije, ki jih daje Clarice in drugim. Ponudi ravno dovolj, da je premalo.

Chilton (Anthony Heald)

Ta šef bolnice za zločinsko blazne bi bil čisto nepomemben, če ne bi bil pri njem zaprt dr. Lecter. Z njim je v stalnem boju, tudi strokovno. Seveda ga Lecter mimogrede osmeši, tudi strokovno, sicer pa ga kratko malo ignorira. Nazadnje prav dr. Chilton zakrivi Lecterjev pobeg. Zavistno, ker gre Clarice komunikacija z Lecterjem od rok, se vmeša in ponudi Lecterju priložnost. Lecter ga zvabi v oskrbo policiji, ki sicer zna ravnati z zločinci, ne zna pa s preračunljivimi blazneži — zvabi ga z napačnimi podatki o »Buffalo Billu«, ki se jih v upanju oprime Catherineina mati senatorka. Tako ga je navlekel že nekoč prej v strokovni diskusiji, česar mu Chilton ne more pozabiti, a se kot pravi bedak vseeno pusti znova nategniti.

Motiv (Thomas Harris)

Dr. Lecter je Claricin svetoalec v zadevi »Buffalo Bill«. Precej vznemirljiv svetoalec, če vemo, da je bil to tudi v prejšnjem delu te zgodbe, v romanu Thomasa Harrisa *The Red Dragon* in filmu Michaela Manna *Manhunter*² (kjer je, kdo ve zakaj, preimenovan v Lektorja) in da je tam najprej poskrbel za maščevanje policaju Willu Grahamu, ki je imel podobno vlogo, kakor tukaj Clarice Starling. (Maščevanje se v romanu deloma posreči, v filmu pa se ponesreči.) Seveda morajo Lecterja k sodelovanju nekako pridobiti. Če je motiv v prvem delu zgolj njegov napuh (Lecter nastavi Grahamu narcisoidno past: »Boljši ste od mene, saj ste me ujeli.« »Nisem boljši od vas,« odgovori Graham, »samo majhno prednost imam.« »Kakšno prednost?« »Vi ste blazni.«), je tu v igri še nekaj drugega. Transfer, kontratransfer, ljubezen. Lecter je psihiater in ničesar ne ljubi bolj, kakor to, da mu pacientka govori po resnici. V zameno ji tudi sam govori resnico. Toda »v resnici« je njegov užitek sadističen, kar je značilno za vulgarno psihoanalizo: Uživa v rušenju njenih obramb, v bolečem razkrivanju majhnosti in ranljivosti, ki sestavljajo to bitje, Clarice. »Dr. Lecter likes his fun.«³

Še, še uživati (The Hollywood Reporter)

Morda je skrivnost uspeha tega filma v

posrečeni kombinaciji populizma in intelektualizma? V tem, da omogoča večplastno branje, pri čemer se plasti odpirajo v skladu z intelektualnim vložkom? Ali pa — ta razlaga se mi zdi zanimivejša — v tem, da je mogoče uživati **hkrati** v agiranju afektov (acting out) in interpretaciji (subtilnih referenc, polivalentnih zvez med posameznimi elementi ipd.)?

Kakorkoli, film je v prvih štirih tednih prinesel skoraj 70 milijonov dolarjev izkupička.⁴ In to zbuja spoštovanje. Film se je očitno posrečil.

Drugeče pa je to — če še nekoliko vztrajamo pri ključu do uspeha — seveda film v nepregledni vrsti filmov. V taki situaciji je zelo težko razviti distinktivne poteze, čeprav gre ravno za to: razlikovati se od TV in drugih (kinematografskih) filmov. Napraviti nekaj radikalno novega, različnega, vendar **zgolj** kot povzetek prejšnjega, že obstoječega, kajti čista novost (če kaj takega obstaja) ne more imeti takojšnjega tržnega učinka. Potreben je čas za doumetje...

Tako lahko razumemo, kako da so »sequels« v osemdesetih iz skoraj izključno B—produkcije prestopili v izrazito A—produkcijo. Gledalca namreč razbremenijo težav z ekspozi-cijo, tako da se lahko preda čisto cinefilskega uživanja (prim. *Gremlins* 2).⁵

Trend, drugič (Bogdan Lešnik)

Seveda pri filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* ne gre zgolj za »sequel«, ker je predhodnik (*Manhunter*) precej obskuren, čeprav ne slab film. Gre zlasti za dovršitev in radikalizacijo po mnenju avtorja teh vrstic precej tveganega trenda. O njem in nekaterih njegovih predstavnikih sem nekaj napisal že v prispevku z berlinskega filmskega festivala v prejšnji številki Ekрана, zato tukaj zgolj kratek povzetek.

Kurentni trend zanimanja za množične morilce (**serial killers**) je radikaliziran s tem, da zločinec, kakršen je dr. Lecter (blaznost gor ali dol), s svojim zverinskim dejanjem »pride skoz«. Ne le, da se mu dejanje posreči brez kazni, celo upodobljen je tako, da ga podpremo in zanj navijamo. **We like his fun, too.**

Včasih niti simpatični filmski zločinci, kakor so bili nori Pierrot, Bonnie in Clyde, Butch Cassidy in Kid, niso končali dobro. Če niti ne omenjamo negativcev v podobi Jamesa Cagneya, do katerih smo bili prijetno ambivalentni.

Kasneje so lahko na filmu kruta dejanja postala herojska, a le z alibijem, da so storilci »na pravi strani«. Tipična zgleda sta *Straw Dogs* (Peckinpah) in *The Taxi Driver* (Scorsese). Mejni primer predstavlja šele Clive Barker, čeprav manj s filmom *Hellraiser* kakor z novelami in romani, ki so polni sočutja do njegovih monstrov.

Igra svetlobe in teme (Jonathan Demme)

Prvemu delu filma vlada pogled očarane Clarice na Lecterja. Scena je svetla, še preveč — Lecter je obsijan z močnimi reflektorji. Drugemu delu filma vlada pogled Jameja Gumba na Clarice. Vlada pravzaprav trda tema, a ne za Jameja, čigar pogled v temi je naš pogled. Njegovo prežanje, njegova posebna inačica nevidnega opazovalca je eden opaznejših dosežkov filma.

Prehod iz svetlobe v temo (prelomna točka, začetek razpleta) je oblikovan kot križ. Križajo se ugotovitve, kdo da je »Buffalo Bill«. Križata se prizora ključnega srečanja: v dveh primerih pozvonijo pri vratih in v obeh primerih pridejo odpret, a v obeh primerih napačni — in nepričakovani — stanovalci.

Imago (Roger Corman)

Vešča *Acherontia styx* je tu zaradi simbolike in za povezavo med prvo žrtvijo Jameja Gumba, norveškim mornarjem Klausom, in ostalimi žrtvami, ki so vse po vrsti ženske. Prvi pravzaprav sodi napol še v predzgodbo Jamejvega iskanja svoje identitete — in hkrati na začetek Claricinega iskanja te iste stvari, Jamejeve identitete, čeprav na bolj prozaični ravni. Simbolika je seveda v spremembi, ki si jo želi Jame Gumb. Da bi kakor gosenica, ki se razvije v svojo imago, tudi sam postal **nekaj**. Zato svoji žrtvi zatlači v grlo zapredek.

Le kdo si ne želi postati **nekaj**? Najbrž ni treba dvomiti, da je tej želji (ali morda prisili) zavezan sam avtor — če sploh kdo, potem **avtor**. Tak zanimiv prevod gornjih razmerij v **avtorjeva** 5 razmerja dobimo, če vzamemo nek določeni detajl v filmu kot ključ (kar je vedno legitimno za določene namene). Ta detajl je **cameo** nastop Rogerja Corman, nekdanjega Demmejevega mentorja, v vlogi šefa FBI. Je pa z imago tako, da ni nič, dokler ni dosežena, ko pa je dosežena, je blizu konec.

BOGDAN LEŠNIK

² Na to zgodnejše delo me je opozoril Marcel Štefančič, jr.

³ Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, str. 244.

⁴ Več kakor je prinesel *Godfather III* v štirinajstih tednih.

⁵ Dovolil si bom nereflektirano rabo pojma »cinefilskega uživanje«.

GALERIJA SERIJSKIH MORILCEV

OD SERIJSKIH MORILCEV, KI SVOJE ŽRTVE ŠTEJEJO, DO MANIJAKOV, KI SVOJIH ŽRTEV NE ZNAJO VEČ PREŠTETI

L. 1978 je vzletel film **Halloween** (dejavni naslov je bil: *The Babysitter Murders*), v katerem manijak, sloviti Michael Myers, razseka trop najstnikov in sterorizira varuško (Jamie Lee Curtis). Režiser John Carpenter in producent Irwin Jablans sta se očitno zgledovala pri filmih tipa **Fright** (Peter Collinson, 1971), **I Saw What You Did** (William Castle, 1965) in **The Sitter** (Fred Wal-

kal po filmih **Tales from the Crypt**, **The Silent Partner**, **You Better Watch Out**, **To All a Goodnight**, **Trancers** in **Silent Night, Deadly Night**, v filmu **Don't Open til Christmas** pa manijak pobija le Božičke.

Dve leti za filmom **Halloween** je skozi velika vrata — via Paramount — vkorakal film **Friday the 13th** (1980, Sean S. Cunningham): **Halloween** + **Jaws** + **Carrie** + **Texas Chainsaw Massacre** = **Friday the 13th**. V filmu **Halloween** ni bilo krvi, film **Friday the 13th** pa je bil že pravi splatter: v filmih, ki so skušali vnovčiti uspeh filma **Friday the 13th**, so se izmenjavala le še orožja, s katerimi je manijak masakriral svoje žrtve, in orodja, s katerimi so žrtve maltretirale svojega manijaka — pištola za zabijanje žebeljev (**The Toolbox Murders**, **Nail Gun Massacre**), vrtalnik (**The Driller Killer**, **Slumber Party Massacre**), rudarski kramp (**My Bloody Valentine**), vrtnarske škarje (**The Burning**), senene vile (**Friday the 13th, part 2**, **The Slayer**), otroška lok in puščica (**Bloody**

začetkih. V prvem dve najstnici v kinu gledata psycho-šoker, psihopat, ki je v kinodvorani, pa eno — seveda tisto, ki



si v grozi stalno zatiška oči — nena doma prebode: takoj zatem se izkaže, da je bil to le film v filmu. Kasneje sta filma **Stranger** in **Anguish** to formulo zavrtela in zapletla do paranoične bombastičnosti, v filmu **Fade to Black** je psycho filmski buff, ki se na svojih križarskih pohodih maskira v svoje junake — v Mumijo, Richarda Widmarka, Drakulo, celo Laurencea Oliviera, že l. 1967 pa je v filmu **No Way to Treat a Lady** Rod Steiger, psihopatski gledališki igralec, vsak svoj umor razumel kot novo gledališko vlogo. Manijaki so postali umetniki: slikarji (**Headless Eyes**), fotografi (**Don't Answer the Phone**), glasbeniki (**Lipstick**), tatuisti (**Tattoo**), založniki (**Natural Enemies**) ipd. V drugem manijak varuško, ki je v hiši sama, nadleguje in terorizira po telefonu (»Poglej k otrokom!«), ko pa se varuška obrne na policijo in ko policija naposled izsledi kraj, od koder manijak telefonari, se izkaže, da telefonari prav iz hiše, v kateri se nahaja varuška.



Birthday, **Sleepaway Camp**), bajonet (**The Prowler**), injekcije in podobna medicinska oprema (**X-Ray**, **Visiting Hours**, **Terminal Choice**, **Halloween 2**). Jason Vorhees je hotel nazaj svojo mater. Terry O'Quinn je hotel v filmu **The Stepfather** nazaj celo družino. Hal Halbrook je v filmu **Natural Enemies** celo družino pobil. Tom Noonan je v filmu **Manhunter** pobijal zato, ker družine ni mogel imeti.

Filma **He Knows You're Alone** (1980, Armand Mastroianni) in **When a Stranger Calls** sta zaslovela po svojih

V obeh velikih psycho-nadaljevankeh osemdesetih, **Halloween** in **Friday the 13th**, manijak najraje udari sredi spolnega odnosa ali pa neposredno po njem (tako tudi v filmu **Dressed to Kill**). V filmih **The Centerfold Girls**, **Don't Answer the Phone**, **Eyes of a Stranger**, **Angel**, **Majorettes**, **Out of the Dark**, **Tightrope** ipd. manijak pobija pin-up dekleta, prostitutke, striptizete in manekenke. Zgleda sta bila očitno Norman Bates (**Psycho**) in Bruno (**Strangers on a Train**), vsekakor pa tudi **Peeping Tom**. Michael Myers je v filmu **Halloween** pravi puritanski anti-seksist: vse promiskuitetne najstnike kaznuje, »device«, Jamie Lee Curtis, pa ne more dobiti. Resnica tega puritanskega, mačističnega anti-seksizma je film **Friday the 13th**: na koncu se namreč izkaže, da je manijak ženska, mama Jasona Vorheesa (Betsy Palmer). V filmu **He Knows You're Alone** pa manijak pobija predvsem neveste: nekoč je pač izvisel pred oltarjem.

Manijaki so v glavnem pobijali zato, ker niso vedeli, kakršnega spola so. Norman Bates, Bruno in **Peeping Tom** so spet nedvoumni modeli. V filmu **Homicidal** (1961) je morila punca, ki je bila vzgojena kot fant. Podobno v **Beyond the Valley of the Dolls** in **Private Parts**. V filmu **A Reflection of Fear**



(1971) je psychomorilec fant, ki je bil vzgojen kot dekle. Podobno v **Deadly Blessing**, psycho-slasher-nadaljevanke **Sleepaway Camp** in **Unhinged**. O svojem spolu so bili skeptični homoseksualci (**Crusing**, 1980), še bolj pa transeksualci (**Dressed to Kill**, **Fatal Games**). V parodiji **Pandemonium** rugby zvezdnik pobija navijačice: le zato, ker to sam nikoli ni mogel biti.

Bolj ko je Jason Vorhees v nadaljevanke **Friday the 13th** moril, bolj je postal podoben proletarcu, in bolj ko so

ga najstniki izigrali, bolj je postajal simpatičen, celo objekt identifikacije. V filmu **Psycho** se gledalec takoj identificira z Janet Leigh, toda ko jo Hitchcock zelo kmalu odnese iz filma, gledalcu ne ostane drugega, kot da se identificira z Normanom Batesom, serijskim morilcem. V filmu **When a Stranger Calls** je manijak le obupan in nesrečen brezposelni brezdomnež, ki ga skuša Charles Durning eksterminirati s koreninami vred: odtod je le ko-



rak do filmov, v katerih je manijak policaj — **The Prowler**, **To All a Goodnight**, **The Eyes of Laura Mars**, **The Majorettes**, **The Fantasist**, **Out of the Dark**, **Maniac Cop** in **The Killer Inside Me**. Ni čudno, da je Johnny Rotten v filmu **Order of Death** (Ivo Štandeker ga pozna pod naslovom **Cop Killer**) snobistični manijak, ki pobija pokvarjene policaje. V filmu **Eyes of a Stranger** (1981) je manijak le osamljena kreature — vdor v njegov dom predstavlja nadir feminističnega fašizma (tako kot predstavlja nadir anti-seksistične vigilance film **Ms. 45**), v filmih **Don't Answer the Phone** in **Maniac** pa sta Nicholas Worth in Joe Spinell tako grda, zabita in prepotena, da sta že kar dobra. Variacije na to predstavljajo filmi **Don't Answer the Phone**, **Ten to Midnight**, **Rosary Murders**, še zlasti pa filma **The Driller Killer** (1980): razlog za začetek psycho-festivala je povsem ekonomski. Toda že Tim O'Kelly v filmu **Targets** in Tuesday Weld v filmu **Pretty Poison** sta pobijala le zato, ker sta bila nesrečna in osamljena.

Manijaki so se kmalu utrudili. Da bi vžgali, so potrebovali kak trik. Film **Halloween III: Season of the Witch** (1982) je pomenil popoln odmik od prvih dveh delov, v filmu **Friday the 13th, Part V**

— **A New Beginning** (1985) se izkaže, da najstnike ne nabada Jason Vorhees, ampak nekdo, ki se je vanj maskiral, v filmu **April Fool's Day** (1986) se izkaže, da so bili vsi masakri lažni in zrežirani, v filmu **Silent Rage** (1982) je za manijakom tekal kung-fu bombardier, Chuck Norris, v filmu **Fear City** (1984) je bil manijak king-fu bombardier, v seriji **A Nightmare on Elm Street** (1984) pa so manijaka zapakirali v specialne efekte. V filmu **Henry: Portrait of a Serial Killer** je Michael Rooker serijski morilec, toda pobija brez sistema in brez razloga, kar pa se izključuje — serijski morilec je postal le mo-



rilec, ki svojih žrtev ne zna več prešteti. Kdor ima sistem, šteje, kdor nima sistema, ima serijo — sistem. Henry je le temna stran Michaela Myersa.

V ISKANJU ZGODBE

LA je mesto, v katerem si vsakdo želi poleg hiše v Malibuju in dobrega avta še odličnen scenarij. Svetleč napis Hollywood, **Chinese theater**, številni studiji Paramounta, Universalisa, MGM-a, Warnerja Bros-a, Disneya in drugih, spomenik Jamesu Deanu pred **Greek theatrom**, Hollywood boulevard, tlakovani z imeni zvezdnikov, snopi svetlobe, ki ob večerih krožijo po nebu in oznanjajo premiere filmov, trgovine s kostumi zvezdnikov... vse to govori, da mesto živi in diha s filmom. Bleščeče sonce se le redko skriva za oblake in narava, ki ostaja skozi vse leto ista, upočasni minevanje časa. Zdi se, kot da domišljija dobiva polet. Stari avtomobili petdesetih in šestdesetih let so še vedno popularni. Avto je edino prevozno sredstvo in prenekateri ideja za film se porodi med vožnjo na posel, saj so razdalje ogromne. Ljudje preživijo vsaj dve uri na dan v avtomobilu. V lanskem letu je to mesto nasanjalo in patentiralo petindvajset tisoč scenarijev in treatmentov. Večino tekstov agenti nikoli niso poslali studijem. Kakovostna merila so vsak dan večja, saj je ponudba danes trikrat večja, kot je bila pred desetimi leti.

Predavatelji workshopov na **American Film Institutu** so ljudje iz industrije. Občutek imam, da sem na pravem mestu. Izkaže se, da je AFI pravo nasprotje **San Francisco State University**, kjer sem obiskoval akademsko obarvana predavanja iz ameriškega žanra. Prav nasprotno pa je AFI ustanova, ki živi s časom. Workshopi so namenjeni predvsem ljudem iz industrije. V **dramatic structure in screen writing class** so ljudje, ki se že ukvarjajo s pisanjem scenarijev ali pa se tega še le nameravajo lotiti. Predavanja so usmerjena na zgodbo, njeno strukturo in značaje. Razkrivajo, kako zgraditi bistvene nerativne momente, strategije, kako vzbuditi pozornost občinstva z identifikacijo značajev, postopno razkritje podatkov zgodbe, strukturo treh dejanj, petdelni lok značaja, vkomponiranje sodobnih tem in vrednot v žanre, **how to pitch story idea**... Teorija in praksa hodita z roko v roki, v branje dobivamo scenarije, ki jih kasneje analiziramo, pišemo ideje za zgodbo, ki jo potem na podlagi biografije značajev razvijamo v treatment.

Cilj **story analysis** je izuriti študente pri razpoznavanju zgodb, ki bodo dosegle kritični in finančni uspeh. Priložnost imamo brati, oceniti in diskutirati o sodobnih značajih. Na secirni mizi so **Awakenings**, **Bonfire of Vanities**, teksti filmov, ki bodo šele prišli na filmska platna, ali pa popolnoma neznani naslovi, ki se šele potegujejo za svoje mesto na filmskem platnu.

V Hollywoodu postaja posel scenarista vedno bolj cenjen. Vedno več je piscev, ki imajo scenarij za posebno umetniško zvrst pisanja. Temu primerno je zrasla njihova cena in producenti so pripravljani plačati tudi milijon in več dolarjev za tekst, ki je ocenjen kot vroča stvar. Industrija si želi svežih idej, a producenti zaradi lenobe ali časovne stiske nimajo dovolj časa in volje za branje scenarijev. Veliki studiji imajo zato na plačilni listi »bralce«, ki jim za sedemsto do osemsto dolarjev na mesec pišejo »ocene« scenarijev in knjig. Svobodnjaki, ki jih najemajo manjši studiji, dobijo petdeset dolarjev po scenariju. Vsi upajo, da jim bodo našli novega **E.T.-ja**, **China Town** ali **Vojno zvezd**. »Ocene« so v Hollywoodu poznali že v tridesetih letih, danes pa je to vsakdanja praksa. Veliko producentov enostavno ne ve, kaj so dobre zgodbe. Najamejo si možgane. Na ponedeljkovih sestankih izvršnih producentov velikih studijev, kjer razpravljajo o scenarijih, ki so jih prebrali čez vikend, se pogosto zgodi, da nekdo, ki zasluži milijon, papagajsko ponavlja besede tistega, ki zasluži 25.000 na leto.

Na račun »ocen« je veliko kritik. Dobra ocena lahko scenarij ali knjigo pošlje po lestvici navzgor v nadaljnjo obravnavo in izboljšave ali pa ga/jo popolnoma uniči. Sindikat pisateljev je l. 88 dosegel, da so producenti podpisali pogodbo, po kateri je prepovedano studijem izmenjavati »ocene«. Kljub vsemu pa se govori, da so izmenjave še vedno v rabi. Kritiki »ocen« napadajo producente, češ da je to poceni in neučinkovita bližnjica do ocene materiala, ki prizadene predvsem pisce še brez komercialnega uspeha. Pogosto so »bralci« naklonjeni trendom in tako pripomorejo k homogenizaciji hollywoodskih filmov. Nji-

hova poročila predstavljajo uradno mnenje studijev in ko projekt doseže najvišjo stopnjo, odigrajo pri odločitvi, ali bo posnet, odločilno vlogo osebna poznanstva...

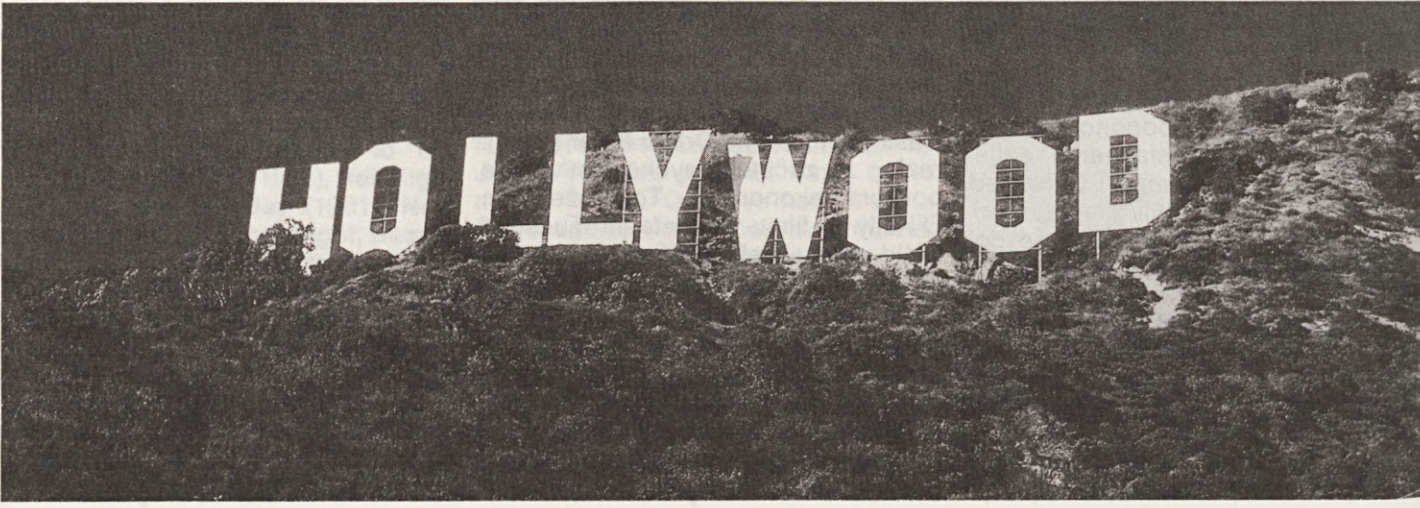
»Ocena« ima navadno standardno obliko, ki se od studija do studija le malenkostno razlikuje. Deli se na pet delov. V prvem se knjigo ali scenarij opredeli glede na žanr in čas, v katerem se dogaja. Sledi »**logline**«, ki je za producente izredno pomembna, saj je zanj potrebno le nekaj sekund, da jo prebereš. V stavku ali dveh je zgoščena vsebina, nekako tako kot v televizijskem vodiču. Omenjena sta protagonist in antagonist, a nikoli z osebnimi imeni. V tretjem delu je stran ali dve dolg sinopsis. Sledi mu točkovna lista z ocenami »odlično«, »dobro«, »zadovoljivo« in »revno«, s katerimi se meri značaj, dialog, struktura in koncept zgodbe. Avtorje pa najbolj spravlja v bes paragraf s komentarjem scenarija, ki ga zaključijo z »odlično«, »upoštevanja vredno« in »zanemarljivo«.

Večini »bralcev« je njihov posel vstopna viza v Hollywood in odskočna deska za napredovanje. Nekateri se prebijajo med producente, drugi postanejo scenaristi. Teksti imajo največkrat nevtiralno ali naklonjeno oceno. Vsakdo si namreč želi postati nekdo, ki je odkril **Jaws**.

Ponudba scenarijev je zares velika in vzpodbujena z dobrim plačilom, a povprečno izstopa le eden od desetih scenarijev. Studije zasipavajo s teksti agenti in producenti, tako da jih sprejmejo po sto in več na teden. Sistem »ocen« je zato nujno potreben, saj bi drugače scenariji čakali na vrsto več let. Če prinese scenarij režiser A filmov, je ocena ponavadi ustrežljiva, in če se za scenarij zanima velika zvezda, bo končal na filmskem platnu kljub slabi oceni.

Govorice o potencialnih »blockbustrih« razširijo agenti. Takrat med producenti zavlađa prava mrzlica. Tekma za vročim scenarijem tako prisili producente v branje scenarijev, saj se morajo v štirindvajsetih urah odzvati na dražbeni postopek. To pa je tudi osnovni trik agentov za zvišanje cen tekstov.

BOŠTJAN KORBAR



STRASBOURG
'91

FRANCOSKO LETO GODINE

Skromna in še tedaj praviloma odklonilna pozornost, ki jo naši mediji namenja domačemu filmu, ustvarja v javnosti vtis o njegovi slabi kakovosti, nezanimivosti, potratnosti in marginalni pomembnosti. Zato je odziv francoske ljubiteljske in strokovne javnosti na naš film lahko dragocen in bolj objektiven indic njegove kvalitete. O tem, da je Francija dežela z visoko razvito filmsko kulturo, priča že število filmskih festivalov v tej deželi. 160 jih je. Nedvoumno pa o filmski kultiviranosti priča tudi pozornost, ki jo njihovi mediji namenja filmu, tudi slovenskemu. Poglejmo dva primera:

Tretja izdaja evropskega filmskega festivala prvenec (Premiers Plans) v Angersu, Francija, konec januarja. Mesto velikosti Maribora diha s svojim festivalom. Denarne nagrade so v višini letne povprečne slovenske plače. Projekcije, tudi reprize programa študentskih filmov opoldne, so razprodane. Gimnazijci izdajajo dnevni časopis namenjen festivalu. Prisotni so ugledni gostje. Člana žirije, sta pionir češkega filma šestdesetih let, newyorški Moravec Vojtech Jasny in pred nedavnim nagrajevani Danec Gabriel Axel. Ta dva ponazarjata posebno pozornost, ki jo festival namenja malim kinematografi- jam predvsem iz vzhodnega in srednjega obrobja Evrope. Vrtijo malodane vse filme češke pomladi. Vrstijo se kolokviji, posvetovanja in sestanki o evropskem filmu, o evropskih medijih, o evropskih filmskih šolah. Ker je festival še mlad, tudi po starosti organizatorjev, se le-ti pritožujejo nad premajhno prisotnostjo pariškega tiska. Pa kljub temu ni slabo. Vsakodnevne tiskovne konference z avtorji so dobro obiskane in žive. Prestižni »tretji program« francoskega radia »France culture« na primer organizira okroglo mizo o pomenu filmskih šol za evropski film. Še posebej jih zanimajo naše izkušnje.

V tekmovalni program petindvajsetih šolskih filmov je izmed dvestopetdesetih izbran tudi **Janez Pavaroti — pojoča žaba** študenta drugega letnika AGRFT Vincija Vogue-Anžlovarja. Njegov »Janez« je naletel na več kot dober odziv pri občinstvu. Več kritikov pa govori o »presenečenju« v zvezi z Anžlovarjevim filmom. Drugi primer: Mednarodni filmski festival v Strasbourg pod okriljem Evropskega inštituta za človekove pravice konec marca letos. Ta je že devetnajsti. Spet razprodane predstave v dveh dvoranah, eni festivalski in drugi v kinematografu v centru mesta, sicer velikosti Ljubljane. Tudi tukaj visoke denarne nagrade. Nastopi gostov v Alzaških mestecih od Wissembourga na severu do Münstra na jugu. Vsakodnevno pisanje v lokalnem pa tudi v vsefrancoskem časopisju. Dnevno večurno oddajanje radia v živo s festivala. Oddaja, tudi v živo, FR3 o stanju alzaških

kinodvoran, o distribuciji, filmskem programu... Posebni gost festivala je letos »eden iz Slovenije« kot najavljajo Karpa Godino. Festival organizira »Retrospektivo Godina« in v programu so vsi njegovi celovečerci in pet kratkih filmov. (Godina je letos že drugič v Franciji. Januarja so imeli na festivalu v Chambéryju in v kinoteki v Grenoblu šest projekcij **Umetnega raja**.) V Strasbourg relativno nepoznavanje Slovenije, Ljubljane in Godine v mednarodnem prostoru domiselno izkoristijo za promocijo. »Karpo qui? Godina de Ljubljana. Pardon?« teče dialog v festivalskem katalogu, s podtonom: res je vse to neznano, a prepričajte se sami, da po krivici. Zato so Godino predstavili z intervjujem v posebni številki revije filmskega kluba »Ecran Lumière«. Po intervju v Ljubljano so že pred festivalom poslali svojega sodelavca. Karpo je tisti, ki mora obiskati malodane vsa alzaška mesteca, dva filmska kluba, študente na univerzi in več gimnazij. O njem govorijo na vsefrancoskem radiu (tudi kot o človeku z močjo gozdarja in železnim zdravjem). Sam odgovarja dobro uro v živo na enem strasbourških radijev. »France culture« posname z njim enouren pogovor. Godina večkrat dvigne obrvi nad vprašanji. Obžaluje, da mu podobnih nikoli ne postavljajo v Ljubljani.

Gospod Antoine Spire, ki dela intervju za France Culture, večkrat poudari, da dobro pozna Ljubljano, Slovenijo in Evgena Bavčarja. Njegove interpretacijske opazke o **Umetnem raju** morda zato delujejo tako lucidno. (Dobro uro namenja France Culture, že drugič letos, pogovoru s podpisanim o kulturi v Ljubljani in v Sloveniji.) Med ducatom člankov, ki priporočajo retrospektivo Godinovih filmov, je velik intervju z njim v

»Karpo Godina, najmočnejši cineast Balkana? Človek po podobi svojega filma: inteligenten, velikodušen, poetičen in slikovit. Slovenski burkež. Ne zamudite zadnjih projekcij »Splava meduze« in »Rdečega boogija«! V Strasbourg Godina živi ponoči. Z ušesom, prilepljenim na radio, poslušaj »Radio Ljubljana« in zadnje novice iz države, ki se ne neha »balkanizirati«.

(Podnaslov intervjuja s Karpom Godino v *Dernieres Nouvelles d'Alsace*, 21. marca 1991)

Ko nam Robert Bresson pravi: »film je ogromen«, ga moramo prijeti za besedo.

Moramo se oddaljiti od avtocest in stopiti na bližnjice; kot pove že njihovo ime, včasih dovoljujejo, da hitreje dospemo na cilj, kar pomeni, da odkrijemo več...

O ja, Ranko ima prav, ko trdi, da je Godino nemogoče klasificirati... ker je nenavaden. Ni »velik jugoslovanski režiser«, tudi »mladi avtor, ki ga je treba na vsak način odkriti« ni, prav tako ni »dobro znan dokumentarist«...

Kdo je?

Godina je Godina; to ni formula. Njegova pot je atipična. Čarovnik slike, ki se povzdiguje na dveh ključnih področjih kinematografa: s snemanjem in v montaži. Ustvaril je malo dolgometražnih igranih filmov — kar običajno omogoči priznanje — vendar je vsak med njimi le redek biser, po meri njegove zahtevnosti. Skrb in pomoč, ki nam jo je nudil pri organizaciji te retrospektive, v teh težkih pogojih razpada Jugoslavije, priča o tem. Leta 1984 smo izbrali »Rdeči boogie« v tekmovalni program: Dve leti pozneje sem, zahvaljujoč Ranku, odkril enega njegovih kratkih filmov »Zdravi ljudje za razvedrilo« na ogromnem platnu, razpetem vsako poletje v Puljski areni; lansko leto pa še »Umetni raj«.

Mislím, da vem, da ta film ne bo doživel distribucije v Franciji, če seveda ne bo srečal drugega filmskega obsedenca. Film onstran pravil in onstran komercialne, vendar tako svetla in dobrodušna.

Pojdite pogledat!

Daniel Coche
Predstavitelj retrospektive avtorja v glavnem festivalskem katalogu.

Alzaškem dnevniku DNA (izhaja v francoščini in nemščini). Naslovi so zgovorni: »Karpo Godina, burkež iz Slovenije«, »Fassbinder, Godina in drugi...« Trušča okrog Godine je v mestu toliko, da naju najde tudi novodošli jugoslovanski generalni konzul v Strasbourg, Andrej Novak. Tristo gimnazijcev v mestecu Saverne očitno navdušeno ploska **Rdečem Boogiju**. Pogovor v kinodvorani traja štirideset minut. Gimnazijci v Wissembourgu so, kot pravijo, »ganjeni« nad **Umetnim rajem**. Pogovor po projekciji teče o »nežni« fotografiji, o stilu igre, o Sloveniji, Slovincih in o jugoslovanskih razmerah... Člani filmskega kluba v vasi Erstein, so si zgradili malo, a razkošno kinodvorano, kjer si vsak ponedeljek (ko so vse gostilne zaprte), privoščijo dober film. V pogovoru po **Umetnim raju** začnajo vleči paralele, očitno občutljive, med Alzacijo in Slovenijo. Vprašajo seveda tudi, kako je bil **Umetni raj** sprejet doma, v Sloveniji... Ta film je v tednu dni v Alzaciji videlo gotovo več ljudi kot v Sloveniji nasploš.

Moralni nauk? Slovenski filmarji, romajte v Francijo! Z malo sistematične predpriprave bi se dalo na poti od festivala do festivala, tako materialno kot duhovno, bolje živeti kot tukaj!



PRÉSENTENT
KARPO GODINA

CINEASTE SLOVENE

Rétrospective de son œuvre
Du 14 au 24 mars 1991

IGOR KORŠIČ

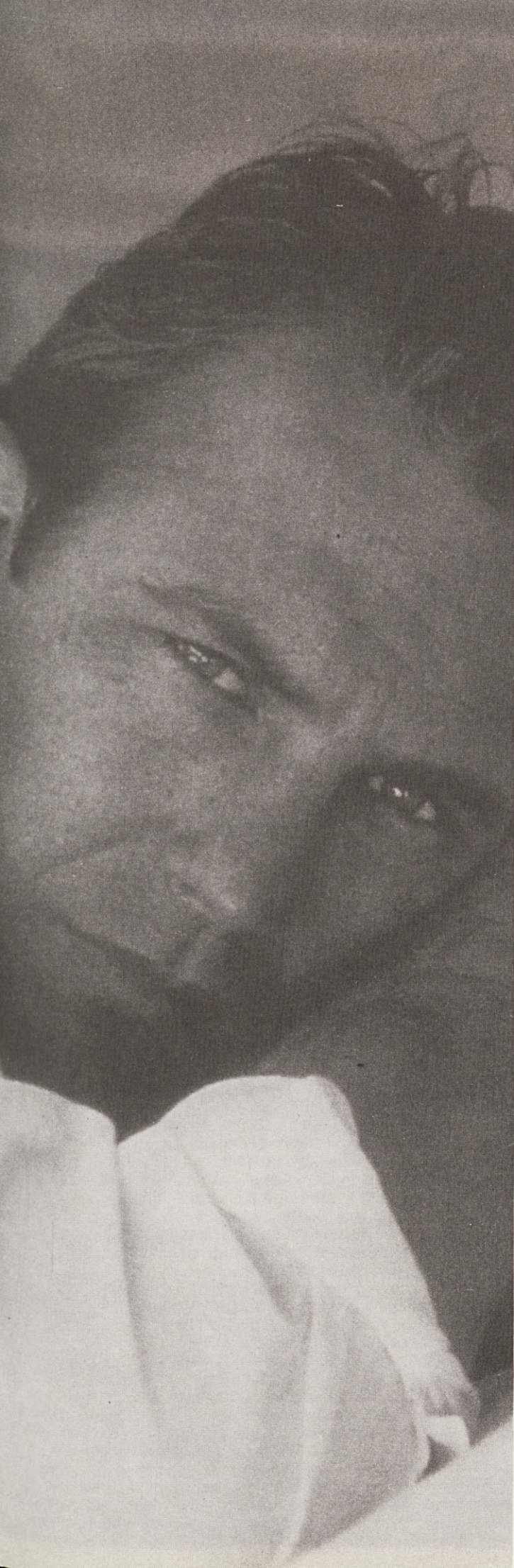
KEVIN COSTNER — ZAUSTAVITE FILM

Kaj je skupno filmom **WarGames** (1983, John Badham), **Frances** (1982, Graeme Clifford) in **The Big Chill** (1983, Lawrence Kasdan)? Kevin Costner — njegova odsotnost. Pa vendar ne bi mogli kar preprosto reči, da Kevina Costnerja v teh treh filmih ni: Kevin Costner v teh treh filmih »je«, a se ga ne »vidi«. V filmu **Frances** je »bil«, a je Graeme Clifford njegovo vlogo — ljubil se je celo z Jessico Lange — na koncu v celoti izrezal. Podobno se mu je zgodilo pri filmu **The Big Chill**: Lawrence Kasdan je njegovo vlogo na koncu v celoti izrezal. In ker je snemal film **The Big Chill**, v katerem se ga potem itak ni »videlo«, samo snemanje pa je bilo dolgo, naporno in komunsko, se ga tudi v filmu **WarGames** ni »videlo«: oba filma so namreč snemali istočasno, zaradi česar je moral Costner film **WarGames** izpustiti. V filmu **WarGames** bi se ga »videlo«. Odločilen za Costnerja je bil potemtakem prav film **The Big Chill**, lahko bi celo rekli, da ga je ta film naredil. Zakaj? V zvezi s filmom **The Big Chill** in njegovim vplivom na star-lik Kevina Costnerja je treba poudariti predvsem pet stvari: prvič, Costner je imel osrednjo vlogo, vlogo Alexa, thirtysomething samomorilca — bil je izvir osrednje zgodbe in obenem vzrok vseh ostalih zgodb; drugič, Costner je bil mrtev, reduciran na negibni, paralizirani, nemočni pogled, na nemi objekt spomina in nostalgije, ki ga generirajo fotografije iz »dobrih starih časov«; tretjič, Costnerjevo vlogo, pa čeprav je bila osrednja, so iz filma v celoti izrezali, kar pomeni, da so ga dramatisirali prav kot nekako figuro odsotnosti, kot nekaj, česar dramo lahko izzove le sofisticirana, doživeta, fetišistična odsotnost; četrtič, Costner je rekel, da je dalo »delo z Lawrenceom Kasdanom na filmu **The Big Chill** njegovi karieri najmočnejši sunek«, kar je seveda presenetljivo, vendar ne povsem, kolikor bo to »delo« postalo v nekem smislu pravilo — Costner bo namreč vsak film zašil z vlogo, ki jo je mogoče izrezati, ali natančneje, Costner bo nastopal kot ta, ki se s tem, ko film povzroči in požene, samo-ukine (samomor je v filmu **The Big Chill** skrajni in idealni izraz te samo-ukinitve, tega samo-žrtvovanja zgodbi Drugega); in petič, Costnerjevo samo-žrtvovanje in doživeto odsotnost je Lawrence Kasdan takoj nagradil s filmom **Silverado** (1984) — »Ta film sem napisal posebej za Kevina Costnerja«, je poudarjal Kasdan, kar pa je spet dvoumno in cinično, saj Costnerjeva vloga v filmu ni bila niti največja niti najdaljša, poleg tega pa se je znašel v westernu, v filmskem žanru, ki je bil v osemdesetih povsem mrtev.

Leto 1983 je bilo očitno leto Kevina Costnerja. Toda v letu **Silverada** je nastopil že tudi v filmu **The Gunrunner** (1984, Nardo Castillo), v katerem ni imel le glavne vloge, ampak je bil tudi ves čas — od začetka do konca — v kadru. Pa vendar se Costnerja v najbolj grobem smislu spet ni »videlo«: filma namreč sploh niso nikoli prikazali ali pa pokazali oz. šele l. 1989, ko je bil Costner že zvezda in ko je bilo že vse za njim, so ga vrgli naravnost na video-tržišče. Film **The Gunrunner** je v resnici tak, kot da skuša povzeti le temeljne teze o liku Kevina Costnerja iz filma **The Big Chill**. Film se odpre z močno filtriranim noir polmrakom, polnim neke Angst & Schmerz & Tod napetosti, z voyeurističnim panoramiranjem do pasu slečenega Kevina Costnerja, ki najprej omotično, mlačno, nemo kroži po prostoru, da bi se potem nemočno zleknil v posteljo ter prekril z insect-proof mrežo, in z vznikom sence, ki se razraste v smrtonosnega napadalca: v tem trenutku se Costner prebudi — vse to je le sanjal. Costnerjeva omotičnost, prignana na rob smrtno ogroženosti in doživete odsotnosti, je potemtakem le način, kako Costner fantazira o samem sebi, le del njegovega fantazmatskega scenarija, le del njegovega sadističnega samo-žrtvovanja: njegova smrtna wish-fulfilment-fantazija v filmu **The Gunrunner** je le inverzija njegove sofisticirane odsotnosti iz filma **The Big Chill**. S prebujenjem pa se njegova omotičnost oz. odsotnost seveda šele začne. Ko se vrne v Montreal, se vsem zdi, kot da je vstal od mrtvih: bil je zelo daleč, izgubljen v anonimnosti kitajske revolucije; njegova prtljaga je simbolična — »I travel

light«, pove cariniku; vsi so začudeni in presenečeni, da ga spet vidijo (»S svojim prihodom si vznemiril mnoge pomembne ljudi«, ga opomni neka ženska) — kaj hočeš, kaj sploh počneš tu, jim ne gre v glavo. Premika se počasi, brezvoljno in anemično, kot da bi se mu gibanje upiralo: ves čas kroži kot kak zombi brez fiksacije (brez službe, brez »dela«: njegova misija v Montrealu je — resda zelo sporadično — povezana z nakupom orožja za kitajski underground, za »drugi svet«), pokali — očitno je bil športnik, celo prvak —, ki si jih nostalgичno ogleduje v svoji nekdani, »otroški« sobi, so znak neke izgubljene hitrosti, rana nekega potlačenega gibanja, obenem pa tudi inverzija njegovega patetičnega mirovanja, njegovega proti-naravnega gibanja, njegovega gibanja-v-mirovanju, ujetega v svet, v katerem je zanj že vsega konec (navsezadnje, v tem svetu je lahko le starejši brat), potemtakem v svet, ki ga lahko premaknejo le še stare fotografije, tiste fotografije, po katerih na začetku filma nemo polzi njegov pogled, stalno se mora s kom na novo spoznavati, k ljudem, ki jih pozna, pa pristopa kot tujec — kot da jih ne pozna (k bratu, igra ga Ron Lea, se prikrade s pištolo, srečanje s starim prijateljem, zagrizenim mark-sistom, pa začne z zlobno pripombo — »Vam množice zaupa-jo?«), ko gangsterji zaustavijo avto, ustrelijo šoferja, drugega potnika pa ugrabijo, se Costnerja ne dotaknejo — kot da ga ni (mar ni povsem decentiran in dezorientiran človek, ki nasilneža vpraša: »Am I supposed to be scared?«), in ko skuša to, da se mu ni nič zgodilo, potem opravičiti (»Nič nisem mogel narediti.«), mu neka ženska razloži — »Ti si tujec!«. Costner je paraliziran in negiben: samo zgodbo sicer požene, toda kmalu postane le njen opazovalec. Svojo lastno zgodbo žrtvuje zgodbam drugih: njegova zgodba ni osrednja.

Vsi njegovi kasnejši filmi so bili le over-designed parafraza filma **The Gunrunner**, ali natančneje, liki — ne le Costnerjevi — iz kasnejših filmov so predstavljali zgolj cross-over parafrazo njegovega lika iz filma **The Gunrunner**. Celotni predmeti. Nema pištola iz filma **The Gunrunner**, ki ji gangsterji verjamejo (kot da ne vedo, da jim Costner v resnici nič ne more), se v filmu **Field of Dreams** (1989, Phil Alden Robinson) samo-kritično spremeni v prst, ki mu James Earl Jones (kot pisatelj Terence Mann) ne verjame; v filmu **No Way Out** (1987, Roger Donaldson) Will Patton, pomočnik sekretarja za obrambo, zahteva, naj se vsi zaposleni v Pentagonu oborožijo, le Costnerju reče — »I don't expect you to carry a gun!«. Njegov glas na bratovi telefonski tajnici na začetku filma **American Flyers** (1984, John Badham) je le samo-razčiščujoča parafraza njegove nemosti iz začetka filma **The Gunrunner**, ali drugače rečeno, njegov klic iz daljnih krajev v filmu **American Flyers** je inverzen njegovi vrnitvi iz daljnih krajev v filmu **The Gunrunner**. V filmu **Field of Dreams** je glas (»If you build it, he will come«), ki ga sliši Costner, priličen uvodnemu Costnerjevemu off-glasu: oba lahko sliši le Costner. V filmu **Revenge** (1990, Tony Scott) ne pride iz daljnih krajev, ampak v daljne kraje — v Mehiko — odide, toda ko naposled pride tja, ne ve, po kaj je prišel: mar ni to dovolj, da posumimo, da so tudi vsi ostali daljni kraji, iz katerih se priklati na začetku vsakega filma, le laž, le v fantazmatski imaginarij preoblečena negibnost in paraliziranost? Spet je le starejši brat, spet se z mlajšim bratom (David Grant) objameta počasi, anemično, omotično, spet je športnik, celo — če naj sodimo po razstavljenih pokalih — bivši prvak (kolesar), toda tokrat se do pasu razgali njegov mlajši brat, prav on pa tokrat občuduje tudi Costnerjeve trofeje, tako žensko, ki jo je Costner v filmu **The Gunrunner** izgubil, še preden bi jo lahko njegov mlajši brat sploh spoznal, kot pokale in stare fotografije. Vzhod tokrat zapelje mlajšega brata (Costner se je vnel za Kitajsko, njegov mlajši brat za vzhodnjaško filozofijo). Tokrat Costner sredi Amerike živi z eksotično žensko, hispanitko Rae Dawn Chong, v filmu **The Gunrunner** pa je na Kitajskem živel z ne-eksotično belko, kar mu je mlajši brat zameril. V filmu **American Flyers** je zdravnik Costner, v filmu **The Gunrunner** je bila zdravnica njegova ne-eksotična belka. Zvezda filma je Costner, toda v ospredju ni njegova, ampak bratova zgodba: brat naj bi imel bolezen, ki je pokopala njunega očeta, toda na koncu se izkaže, da ima to bolezen prav sam Costner. David Grant je le nadomestek Costnerjeve odsotnosti, le poganjek njene rane, lahko bi celo rekli, da potrebuje Costner — tako v filmu **American Flyers** kot v filmu **The Gunrunner** — brata le



A

R

zato, da bi prikril, da manjka. V filmu **Bull Durham** (1988, Ron Shelton) Costner sicer nima mlajšega brata, zato pa ima mlajšega partnerja (Tim Robbins): Costner je spet starejši (*»I'm too old for this shit«*), spet je športnik (baseball), celo spet eks-»major« (*»I was in the show!«*), spet pride od daleč, spet je zvezda filma on, njegova zgodba pa je spet drugotna (prvotna postane zgodba o vzponu mladega baseball igralca). V filmu **Bull Durham** pride veliki baseball igralec z megleno preteklostjo (Costner) v lokalno ligo Severne Karoline, v filmu **Field of Dreams** pa Costner pove, da so Joeja »Shoeless« Jacksona, legendarnega baseball prvaka, potem ko so ga l. 1919 zaradi lažiranja v World Series dosmrtno suspendirali, spet videli igrati v neki lokalni ligi Severne Karoline. Tako kot v filmu **American Flyers** ima Costner tudi v filmu **Field of Dreams** isto bolezen kot njegov oče, a tega ne ve (tam nekak tumor, tu baseball-kompleks, občutek, da ni v življenju storil nič »velikega« in »norega«, občutek krivde pred zgodovino, miti, star-sistemom, obsedenost s tem, da v življenju ni storil nič narobe), in tako kot je bil v filmih **The Gunrunner** in **American Flyers** starejši od brata, v filmu **Bull Durham** starejši od športnega partnerja, v filmu **Fandango** (1985, Kevin Reynolds) pa — v resnici precej — starejši od svojih treh študentskih tovarišev (Judd Nelson, Sam Robards, Chuck Bush), je bil v filmu **Field of Dreams**, v tej sijajni time-lapse & emotion-lapse vinjeti, starejši celo od svojega očeta (Dwyer Brown). Ta drama človeka, ki je prišel prepozno, pa ima — tako kot v vseh ostalih Costnerjevih filmih — tudi povsem filmski, avtobiografski podton, saj se vedno prepleta z dramo filmskega igralca, ki je prišel prepozno: Costner je namreč zamudil tisto genezo filmske kariere in star-impakta, ki je v osemdestih veljala za »naravno«, ali natančneje, zamudil je natur-formo in čas brat-pack generacije, zamudil je brat-pack mladost. Prav zato Costner — čeravno zvezda filma — vedno funkcionira kot stranska vloga in prav zato vedno funkcionira kot junak z megleno, nejasno in nedoločljivo preteklostjo: v filmu **Field of Dreams** si »lažno« preteklost konstruira tako, da samo-žrtvuje svojo lastno zgodbo, da potemtakem primat svoje zgodbe žrtvuje zgodbam drugih (Joeja »Shoeless« Jacksona in sedmerice suspendiranih iz ekipe White Sox, Terencea Manna, Archibalda »Moonlight« Grahama in svojega očeta), v filmu **No Way Out** pa se na koncu izkaže, da je vsa njegova preteklost v celoti lažna in izmišljena — Costner je v resnici ruski špijon Jurij, ki so ga Rusi že kot najstnika infiltrirali v Ameriko. Logika Costnerjevega lika v filmu **No Way Out** je identična logiki lika Joeja »Shoeless« Jacksona v filmu **Field of Dreams**: Joe »Shoeless« Jackson je sicer res vzel podkupnino, toda vse udarce na tekmi je izvedel tako, kot bi jih izvedel, če podkupnine ne bi vzel, potemtakem tako, kot bi jih izvedel Joe »Shoeless« Jackson, ali z drugimi besedami, gledalce je prevaral prav z resnico; v filmu **No Way Out** sicer res ne vemo, da je Costner ruski špijon Jurij, toda vse naredi tako, kot bi to naredil Jurij — prevara nas potemtakem prav z resnico. Njegov problem pa je le en: kako zaustaviti gibanje (preiskavo), kako zaustaviti »razvijanje« fotografije, kako zaustaviti gibanje fotografije, na kateri je on sam, kako zaustaviti film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

PLEŠE Z VOLKOVI

DANCES WITH WOLVES

režija: Kevin Costner
scenarij: Michael Blake
fotografija: Dean Semler
glasba: John Barry
igrajo: Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant
produkcija: Tig Productions/Raleigh Studios, ZDA/Velika Britanija, 1989

Na začetku tega »indijanskega epa« smo priče ironičnemu nesporazumu, ko se ranjeni poročnik John J. Dunbar odloči, da ne

O

A S

bo končal pod kirurškim nožem, ampak se raje izzivalno poda pred sovražnikove puške — njegovi tovariši v modrih uniformah pa to samomorilsko dejanje razumejo kot herojski akt in se poženejo v zmagovit naskok na južnjaške položaje. Prav ta nesporezum med belci očitno odpre prostor sporazumevanju z raso, ki živi onstran domnevne meje med civilizacijo in divjino, zakaj natančno sem, v zapuščeno obmejno postojanko pride na lastno željo službovat poročnik Dunbar, marginalec, ki je tako rekoč pomotoma postal junak, v resnici pa je zagrizen individualist, do grla sit »civilizacije« in njenih bitk. In tu, na meji, se marginalec Dunbar sreča z Indijanci, z marginalizirano etnično skupnostjo brez priznane zgodovine in identitete, z ljudstvom potemtakem, ki je skozi mitologijo ameriškega Zahoda postalo nekakšen »obroben pojav« zgodovine belcev.

Kar sledi, seveda nima nič skupnega s klasičnimi »indijanaricami«, zakaj vloge so tu čisto drugače razdeljene, razmerja pa marsikdaj povsem obrnjena. V Costnerjevi verziji ima indijanska skupnost vse značilnosti normalnega občestva, ki temelji na družini, zakonih, utečenih navadah in običajih, pri čemer se celo odnosi med možem in ženo izmikajo uveljavljenim plemensko-patriarhalnim klišejem (dialogi med poglavarjem in njegovo ženo so, denimo, le primer enkoprnega zakonskega komuniciranja). K temu sodi seveda lasten občevalni jezik — in v dokaz, da indijanska skupnost ni v tem pogledu prav nič inferiorna, poteka večina dialogov v izvorni lakotščini. V nasprotju z Indijanci deluje bela rasa kot čreda divjih samcev, ki zakone, kulturo in civilizacijske



običaje nadomešča z nasiljem, občevalni jezik pa s preklinjanjem in z vpitjem. Skratka, če je v središču klasične mitologije Divjega zahoda beli anglosaški protestant, za katerega je Indijanec grozeča prikazen, nekakšna stalna, latentna nevarnost, je tukaj v ospredju samonikla indijanska civilizacija, ki jo ogroža barbarsko plemo belcev. Po tej plati so razmerja celo nekoliko naivno karikirana, kajti Costnerjevi Indijanci nas očarajo s svojo bistrumnostjo, duhovitostjo, iznajdljivostjo in pogumom, medtem ko so belci v tem filmu praviloma bedasti, leni, primitivni in grobi, za povrh pa še sadistični blazneži.

In vendar, če si vse skupaj nekoliko natančneje ogledamo, nam pač ne more uiti, da Costner vsem navideznim odstopanjem navkljub ohranja celo vrsto klasičnih elementov westerna. Glavni junak, denimo, ostaja vendarle belec, kajti superiornost poročnika Dunbarja je več kot očitna. Še več, v nasprotju z Indijanci, ki jih vseeno omejuje plemenska miselnost in niso zmožni v celoti dojeti niti resnične nevarnosti, ki jim preti od bele civilizacije, kaj šele temeljnih zakonitosti te civilizacije, se je Dunbar zmožen poglobiti v indijanskega duha do te mere, da se lahko enakovredno vključuje v njihovo skupnost in postane »pravi« Indijanec. Ne glede na to, pa se zaljubi v edino belko med Indijanci, v dekle, ki že od malega živi v indijanski skupnosti, vendar še obvlada nekaj malega angleščine. Glavni junak je potemtakem belec, njegova izbranka je prav tako belka, za nameček pa v filmu ne manjka niti Indijancev, ki ustrezajo klasičnemu klišeju. Tudi Indijanci imajo »svoje Indijance«, bi lahko rekli, kajti Siouxiom, s katerimi prijateljuje Dunbar, ne grozi nevarnost le od belih vojakov, ampak tudi s



strani divjih Pawneejev — in ti imajo vse značilnosti klasičnih filmskih Indijancev: so divje, brezosebne prikazni, ki pomenijo čisto grožnjo in jih je zato treba uničiti. Zdi se torej, da je okvirni konflikt med belci in Indijanci tu zgolj zaradi zgodovinskih dejstev, medtem ko se notranja ekonomija filmske pripovedi podreja klasičnim vzorcem: Siouxi zasedajo mesto ogrožene bele skupnosti, Pawneeji so »pravi« Indijanci, osrednja vloga je rezervirana za belega heroja itn.

V resnici seveda ni mogoče pristati na takšne poenostavitve, med drugim že zato ne, ker se Costnerjev film kljub elementom klasičnega westerna (ki se jim že zavoljo teme ni mogel izogniti) po narativno-dramaturški plati v ničemer ne podreja žanrski kodifikaciji, ampak sega bistveno čez tovrstne okvire. Po drugi strani ravno tako ni mogoče pristati na tezo, da pomeni ta film zgolj nekakšno etnološko rehabilitacijo indijanske kulture in identitete (zaradi podrobnega prikazovanja navad in običajev, notranje diferenciranosti), kajti poglobitve se zdi, da pomeni hkrati ironično demontažo klasične mitologije westerna in sploh »slavne« ameriške zgodovine osvajanja Divjega zahoda. Prav v tem kontekstu je treba razumeti temeljni obrat, da tisti »grdi drugi« ni več Indijanec (Pawneeji so tu zgolj sarkastičen citat), ampak belec. »Indijanec« kot tista brezimna prikazan, v katero je beli kolonizator Amerike projiciral vse tisto, kar mu je spanec spreminjalo v nočno môro, je tako razkrinkan kot notranji element »bele mitologije«, kar postane povsem očitno takrat, ko realnega Indijanca že dolgo ni več. Costner kajpada ni prvi, ki se je lotil tega vprašanja, brez dvoma pa je bil pri tem doslej najbolj temeljit in obenem cineastično tako spreten, da njegov film kljub triurni dolžini za gledalca ne nikakršno breme. Prav narobe.

BOJAN KAVČIČ

O LIKU INDIJANCA

Najlepše pri filmskih žanrih je to, kako modro so si razdelili svet. In kako so pri tem diskretni: ne le da drug drugega ne ovirajo, ampak se obnašajo tako, kot da drug drugega sploh ne opazijo. Diskretnost filmskih žanrov je šarmantna, njihova apatija cinična: drug drugemu se zdijo nebitveni in nepomembni. Če kateri izmed njih izgine, ga ne pogrešajo. Je pa res, da se novi delitvi sveta v takem trenutku ne morejo izogniti. Ko so filmi v osemdeseta — še zlasti po srhljivem krachu filma *Heaven's Gate*, westerna, ki naj bi končal vse westerne (nehote jih tudi je, mar ne?) — vstopili brez westerna, ni bil za to nihče bolj kriv kot prav sam western. V sedemdesetih nas je na to, da western ne obstaja več, opozarjal predvsem western, ne pa tudi drugi filmski žanri: v osemdesetih, ko o westernu ni bilo več ne duha ne sluha, pa so na tem, da western obstaja, vztrajali prav ti drugi filmski žanri. Zato ne preseneča, da so postali največji westerni osemdesetih *Poltergeist* (horror-western?), *Something Wild* (screwball-western?), *The Right Stuff* (space-western?), *48 Hrs.* (cop-western?), *Midnight Run* (road-western?) in *Empire of the Sun* (rites-of-passage-western?). Meje so bile zaprte in potovanje se je lahko začelo: v filmu *Something Wild* jo je bilo treba mahniti le zahodno od reke Hudson, v filmu *Midnight Run* sta se Robert de Niro in Charles Gródin, kot se pač za western spodobi, prebijala od Vzhoda proti Zahodu, filmi *Poltergeist* (moralni zakon v nas), *The Right Stuff* (zvezdno nebo nad nami) in *Empire of the Sun* (zgodovina za nami) so skušali še enkrat pojasniti koncept »meje«, ki je vedno tako zelo obsedal western.

Film *48 Hrs.* pa je skušal šerifu vrniti izgubljeno pištolo — filma *Winchester '73* in *High Noon* sta zrolana v šovinistični »New Age« moto-western, v katerem je nova delitev sveta že opravljena: temnopolti, hitrousti Eddie Murphy je uradni vodič skozi muzejski futur westerna (črnci so bili kot Kitajci — brez slike v veliki knjigi

zapiranja mej in divjega Zahoda; cf. *Year of the Dragon*), Sonny Landham, rdečepolti, nemi sidekick ur-negativca Jamesa Remarja, pa je prikazan kot anahronizem, kot nemi fantom, ki o tem svetu ne more povedati več ničesar, kot nema pošast, ki svetu daje — in jemlje — besedo, največkrat mumificirano v krik, v klic na pomoč, v zadnji stadij glasu. Indijanec je očitno za western to, kar je za grozljivko pošast: izvir in vzrok glasu, besede (v grozljivki *Poltergeist 2* je Indijanec Will Sampson dobesedno reduciran na pošast, na »evil force«, Girdlerjev grizlijevski *Manitou* pa je to storil — precej bolj kataklizmično — že ob koncu sedemdesetih). Toda prav to oba žanra, western in grozljivko, ločuje. V grozljivki žrtve kličejo na pomoč, v westernu nikoli. Le zakaj bi klicale na pomoč? Le kako se ne bi sprijaznile s tem, da so v puščavi? Ko jih John Ford zapre v svojo *Monument Valley*, v to post-puščavo, ki zgleda kot relikv kake kanibalizirane kulture (mar ni skoraj vseh svojih westernov posnel prav tam?), jim ne preostane drugega kot to, da čakajo na glas, na zvok trobente, na prihod konjenice. Ford ni sicer nikoli pojasnil, kaj počnejo Indijanci sredi puščave, toda po drugi strani tudi ni nikoli pojasnil, kaj počne sredi puščave konjenica. Koga lahko tam sploh varuje? Navsezadnje, je sploh kdaj pustil vtis, da je to puščava (je mar kdaj pustil vtis, da je Tombstone rudarsko mesto?)? Mar ni to slepota puščave, ta anti-pogled vedno maskiral in zaščitil prav glas, zvok, bučni, ofenzivni, agresivni soundtrack Richarda Hagemana, Victorja Younga ali pa Maxa Steinerja?

Sergio Leone je Fordovo poezijo spravil v prozo: Fordov postkulturni landscape postane prazna, brezizhodna puščava, konjenica



samotni jezdec, Indijanci na hribu pa puškina cev, reducirana na pogled. To, kar je bilo pri Fordu izvir glasu, se pri Leoneju poistoveti s pogledom. Če je pri Fordu troedini glas (nemost Indijancev, zvok konjenice, soundtrack) ščitil anti-pogled puščave, kaj je potem ščitil pogled, tisti pogled, ki si ga je drznil izločiti šele Leone? Če je bil oddaljeni glas konjenice (trobenta) vedno le odgovor na nemost in nemoč pogleda, paranoično ujetega v neskončnost in praznost puščave, potem je bil sam pogled-film nekaj, kar je ščitilo pred gledanjem praznine, puščave, Indijanca, glasu. Pogled je bil potemtakem nekaj, zaradi česar se nam puščava pri Fordu ni nikoli zdela puščava.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

GUY SHERVIN V LJUBLJANI



Če hočemo v Sloveniji govoriti o avantgardnem filmu, se mora zgoditi kaj docela nepredvidljivega oziroma pravi čudež. Tak mali čudež nas je pred kratkim obiskal v ljubljanski Moderni galeriji, kjer so predstavili filme, znanega britanskega marginalca Guya Sherwina in za nameček še nekaj filmov nizozemske avantgarde, ki jih je za tokratni ljubljanski prikaz izbrala Barbara Meter. Tako so v Moderni galeriji prišli vsaj majhno krpico na sicer velikansko črno luknjo, ki jo imamo Slovenci pri spremljanju nepopulističnih filmov (tu mislim predvsem na avantgardne, eksperimentalne in alternativne). Pri vsem tem pa je najbolj žalostno, da je popolnoma vseeno, odkod ti filmi prihajajo — ne poznamo namreč nobenih, niti lastnih ne (ali jim vsaj ne dopuščamo predstave).

Z novimi idejami je bil pri nas vedno križ. Tako so morebitnemu filmskemu eksperimentu ponavadi kar apriorno nalepili nalepko diletantizma, amaterizma, avtorjevega neobvladovanja filmske obrti itd. Videti ne avantgarden, ampak zgolj kakršen koli »drugačen« film, je pri nas skorajda neizpolnjava želja. Edina izjema je vsakoletna predstavitev kratkih študijskih filmov študentov AGRFT v Cankarjevem domu (toliko da se ve, da obstaja v Ljubljani celo filmska šola).

Spominjam se, da so pred kakimi desetimi leti v naših kinematografih pred vsakim slovenskim filmom predvajali tudi kakšen kratkometražnik. To lepo navado smo opustili že pred nekaj leti — vzroke najbrž ne bi bilo težko najti. Ti kratki filmi so ljubiteljem filma vsaj na nek način prikazali, kako bi se filme (tudi) dalo snemati, kakšne ideje prevajajo naše mlajše in starejše filmarje, ko jim ne gre zgolj za pokritje vseh stroškov filma in podobno. Med drugim smo na ta način lahko videli tudi najboljše iz opusa posameznih avtorjev (Žare Lužnik: **Zid**). Nekaj pa brez dvoma drži: širše filmske publike ne pri nas ne v svetu ne zanima niti komercialno zastavljeni kratki filmi. Na vzroke za to je sicer preroško opozarjal že v informbirojevskih časih Bela Balasz v svoji Filmski kulturi, ki je govoril o »filmsko osveščeni« publiki. Za te, drugačne filme mora biti gledalec namreč vnaprej pripravljen (poznavanje filmske estetike, zgodovine filma, njegovih izraznih sredstev itd.). Kratki filmi naj bi namreč predstavljali povezavo med avantgardnim in main-stream filmom, torej naj bi »vzgajali okus«, ki bo nadziral umetnost, ki zgajja naš okus (beri filmsko umetnost). S starimi idejami je pri nas bolje. Lahko torej samo upamo, da bodo kratki filmi kmalu spet reden gost naših kinematografov.

Vse, kar smo do zdaj govorili o kratkih oziroma »drugačnih« filmih, na splošno drži tudi za avantgardne. Le da so ti problemi še bolj potencirani, bolj grobo izrisani in težje rešljivi.

Pred Guyem Sherwinom smo od britanskih avantgardistov poznali le Petra Wollena, za katerega pa lahko mirno trdimo, da je prej publicist in teoretik kot pa resničen filmski avtor (kljub odličnemu **Crystalu Gazinu**).

Guy Sherwin predstavlja danes enega vodilnih tovrstnih britanskih filmarjev. Njegova filmska pot (študiral je slikarstvo na Chelsea's school of Art) se je začela pred 20 leti, ko je začel snemati svojo Serijo kratkih filmov (**Short film series**). Gre za skupek 30 triminutnih 8 mm filmov, ki jih prikazuje vedno v naključnem vrstnem redu. Tako prihaja tudi do novih in novih medsekvenci zvez in ob vsakokratnem prikazovanju vidimo pravzaprav drugo Serijo kratkih filmov (s tem je po Sherwinovih besedah imenitno predstavljen tudi njegov način dela).

Posamezni filmi so snemani v enem zama-hu, s statično kamero gledalca skušajo na nek svojski način opozarjati na »izgubljeno percepcijo sveta«. Sherwin opozarja na tiste elementarne prvine naše okolice, ki so današnjemu človeku že popolnoma tuje in nezanimive, čeprav nosijo v sebi neizbrisani pečat enkratnosti našega planeta (odsevi v ogledalu, kapljanje vode, tiktakanje ure...). Avtor nas s tem skuša spomniti na nas same, ta cilj pa skuša uresničiti na dokaj grob način: s statično kamero in ponavljajočim se dogajanjem nas skuša prisiliti, da bi se obrnili navznoter, pobrskali po svoji lastni duševnosti. Metoda je še najbolj podobna (a predhodna!) tisti, s katero nas v dolgi uvodni sekvenci **Apocalypse now** Francis Ford Coppola popelje nekam daleč — na Daljni vzhod oz. Vietnam. Pri Copolli kljub statičnosti prizora ostaja nek dinamično-pomenski element-dim, pri Sherwinu pa imajo to vlogo kapljice, me-tronom, plapolanje vej itd.; edina razlika je v tem, da nas Coppola prestavlja drugam, proč, Sherwin pa nas ponovno postavlja nazaj.

Da bi prišli Seriji kratkih filmov še bliže, si moramo vsaj v grobih obrisih ogledati njegov naslednji film, prav tako predstavljen ljubljanski publiki (beri: petnajstim napol poklicnim gledalcem). To je film **Messages**

(Sporočila), ki ga je snemal tri leta in je s svojo dolžino (40 minut) njegovo najdaljše in najkompleksnejše delo. Pomensko nabita je že uvodna scena: v velikem planu se v vetru obračajo listi praznega zvezka, belino papirja pa kalijo sence dreves in travnih bilk. Tu je že nakazana tudi osnovna tema filma. **Messages** je namreč delo, posvečeno Sherwinovi hčerki Mayi; posnel ga je v obdobju, ko se je učila govoriti in pisati. Zasnovan je na otrokovih prvih zapisih in risbah, vmes pa nas torpedira z »naivnimi otroškimi vprašanji, na katera odrasli nikoli ne bomo znali odgovoriti: So imena tisto, kar vidiš, ko gledaš stvari? Kako so našli ime za sonce? Letala kradejo modrino nebu, kajne? So časi, kjer ni nobenih ur, ali so zmeraj ure? Zakaj se najina pogleda ne zmešata, ko se srečata? So ljudje v sanjah svato, da se sanje lahko zgodijo?«

Skladno z razvojem hčerke smo na začetku priče otroški percepciji materialnega sveta, nato pa se vprašanja in film začno nanašati na socialno plat življenja. Ta »nedolžna« otroška vprašanja imajo za avtorja nek globlji filozofski pomen: priključala naj bi resnico o starodavnih »resnicah« tega sveta. Sherwin sledi nekemu skritemu in kasneje pridobljenemu otroškemu védenju, ki na koncu izpodrine tisto prvobitno, elementarno percepcijo sveta, pri tem pa se opira na raziskave francoskega psihologa Jeana Piageta in njegovo knjigo **Otroško razumevanje sveta** iz leta 1929, v kateri omenjeni sprašuje otroke o izvoru zvezd, sonca in lune.

Omeniti moramo še Sherwinovo poslastico, ki jo prav v tem filmu pogostoma uporablja: filmiziran zvok. Z montažo različnih podob in okrepljenim ritmom nam skuša pričarati zvok, ton, melodijo.

Naj na koncu še sam avtor filmov predstavi svoje vizije o lastnem ustvarjanju. —

Serija kratkih filmov daje gledalcu vtis nekakšne warholovske ready-made produkcije?

GUY SHERWIN: Vezi z Andyjem Warholom so po mojem mnenju le rahle, predvsem jih vidim v obliki filmov. V vseh drugih pogledih si nisva podobna, ukvarjava se z dokaj različnimi stvarmi; jaz govorim o temeljnih lastnostih življenja in časa, o tem, kako pomembno je imeti stik z drobnimi vsakdanjimi stvarmi in dogodki v našem življenju, naslajam se nad malimi gibi znotraj kadra, spremembami kompozicije. Vse to so estetski vidiki. Warhol je precej neestetski.

Neprestano nas spominjate na neko pozabljeno percepcijo življenja in sveta?

GUY SHERWIN: Meni gre predvsem za razbijanje vsega: pokrajin, misli, predsodkov, za dopuščanje samemu sebi, da uživam v eni sami zgoščenosti podob, prav zato se verjetno pogrezneš sam vase, ko gledaš moje filme. Morda se ti res na začetku zdijo dolgočasni, a potem se nenadoma zaveš, da je treba tudi ta minimum, ki ga film ponuja, prikazati. Na koncu se zaveš, da je vse skupaj nalašč tako. To pa ti že da misliti.

Ste morda kot študent slikarstva hoteli ustvariti nekakšne »premikajoče se slike« s svojimi filmi?

GUY SHERWIN: To ne, pač pa sta bila ritem in čas prvi stvari, ki sta pritegnili mojo pozornost. Še posebej slednji me

je vedno preokupiral. Zelo me npr. privlači slow-motion. Tu smo že bliže likovni sliki. V njej je neka moč časa, lahko bi jo imenoval tudi napetost podobe. Neprestano pričakovanje sprememb. Če bi tri minute opazovali diapozitiv, vse to odpade, izgubi smisel. Dias je mrtev objekt, na njem gledamo mrtvo občutenje časa. Vsak moj film določa neka posebnost, ki jo s seboj nosi čas: minevanje, pozabljanje itd.

Kakšno razmišljanje imate kot avantgardni režiser bolj v časih — otroško ali odraslo?

GUY SHERWIN: Najprej naj povem, da ne maram besede režiser. Režiser ima vse niti v svojih rokah, je despot. Vodi igralce, snemalce, scenariste, če hočete — tudi gledalce. Vsi ti ljudje mu predstavljajo le nujno zlo, brez katerega svojih zamisli ne bi mogel uresničiti. Pri eksperimentalnem ali avantgardnem filmu tega ni. Zato sem raje filmar (film — maker). Delam vse sam: snemam, razvijam, montiram... Kar se razmišljanja tiče: v **MessAGES** skušam gledati na to, da gre v hčerinem primeru za pridobivanje jezikovnih, komunikativnih zmožnosti. V človeškem življenju je to zelo pomembno — naučimo se govoriti, risati, pisati, po drugi strani pa se nam v tem času zapirajo neka druga vrata, neka druga okna v svet, ker človek preneha v pravem smislu živeti ponotranjeno. Odpre se navzven in sprejema svet takšen, kot mu ga drugi servirajo.

Ste zagrizen avantgardist ali bi snemali tudi populistične ali vsaj main-stream filme, če bi vam jih ponudili?

GUY SHERWIN: Ne, ne bi jih snemal. To pa zato, ker sem spoznal, da bi mi bilo nemogoče delati s tolikimi drugimi ljudmi okoli sebe. Pravzaprav težko delam že sam s sabo, kako naj bi potem svoje želje pojasnil komu drugemu. V procesu nastajanja filmov me prežema toliko dvomov, borim se z različnimi težavami... prav tako si težko zamišljam npr. slikarja, ki bi sliko soustvarjal z ekipo 20 ljudi. Zame je prava samo osebna, intimna ustvarjalnost. Tudi tiste potrebne arogance in nezaupanja v druge ljudi, ki ju imajo režiserji, nimam. Mislim, da so tudi tisti režiserji, ki so uspeli doseči pravi občutek za teamsko delo, plačali svoj davek. Zelo težko je zadržati svoje intimne ideje in vizije, če delaš s tolikimi ljudmi.

Kdaj bomo v Sloveniji dočakali tudi predstavitev vaših novejših filmov, teh, ki jih morda pravkar snemate? Spet čez 20 let?

GUY SHERWIN: Ha, ha, ha... če se bodo stvari tako razvijale, bi lahko trajalo tudi toliko, ha, ha. Ne, ne, zelo rad bi prišel spet sem. A kaj se ve? Vedno so presenečenja v življenju.

ALTERNATIVE

1 Pred petnajstimi leti smo pod vplivom novih tokov v ZDA in Evropi hoteli spremeniti tudi slovenski filmski stroj in spočenjati drugačne filme. Trodovrsten leninistični model ideološkega filma se nas je z lahkoto otesel. Zmagala je dogma, filme so delali dogmatiki. Ostali so zapisniki, spisi, razprave. **Ali so alternative? Vzoredne oblike profesionalne filmske proizvodnje.** Sklerozne zapore slovenskega filma so v tesni organski (da ne rečemo orgazmični) zvezi s politiko, soc-samom in družbeno korupcijo skoraj nemoteno opravljale svoje destimulativno poslanstvo. V evropskih kinematografijah so se uveljavile mlade avtorske tendence, v Sloveniji in delno tudi v Jugoslaviji pa so se dobre zamisli izrojevale v slabo in povprečno produkcijo. Filmsko prakso, produkcijo, so imeli v rokah politični, samoupravljalški, filmsko-žurnalistični zombiji, ki so film celo mrzili, njihovo strokovno znanje pa je bilo omejeno in omejujoče.

2 **Filmske alternative** — FILMAL PRO — so samo ena izmed mnogih mogočih alternativ staremu producerskemu modelu. V desetih letih vztrajanja in dela v skrajno bednih produkcijskih razmerah so ustvarile pol ducata dolgotrajnih filmov in prejele številne domače in mednarodne nagrade. Model »alternativ« se je podvojil, potrojil. Starega modela praktično ni več. Verjetno pa še kje v podpodju ždijo vampirski apetiti starega režima in čakajo na svoje ponovno vstajenje. Samo dobra in uspešna filmska praksa jim lahko za vedno ukine tek. Za prav takšno dobro in uspešno kinematografijo predlagamo pri FILMAL PRO še eno možnost za filmsko produkcijsko delo. O tej smo sproto razpravljali tudi na marčevskih **Dnevih slovenskega filma** v Celju letos. Model je doživel, še predno ga je bilo moči dodobra razkazati, celo vrsto napadov in tendencioznih izkrivljanj, kar je na Slovenskem zanesljiv znak, da gre za nekaj pravnjega, ustreznega, dasi na prvi pogled morda subverzivnega in prelopnega.

3 **Novi slovenski kino**, ki smo ga s kratico hudomušno označili z NSK (spominimo se, kakšne reakcije ubogih slo-

venskih faranov so povzročili prvi manifesti in nastopi **Neue Slowenische Kunst**), more in mora pomagati ustvarjati tudi mamutska **proizvodna hiša slovenske televizije**. V njej kot krovni hiši bi bilo povsem normalno izdelati dva do tri celovečerne igrane in dokumentarnoigrane filme letno in celo vrsto kratkih in srednje dolgih, ki bi jih s primerno politiko trženja in eksploatacije uveljavili tudi v kinematografih. Skupna tehnično-producent-ska in administrativno-računovodska baza, pa ločeno financiranje in scenaristično-dramaturška priprava bodočih filmov. Uvajanje super 16 mm tehnologije in tehnike (za kar bi bil tudi pri nas že skrajni čas), kar pomeni le **adaptacijo** vsaj enega tehničnega kompleta: **kamera — razvijalnica in kopirnica — montažna miza**. Več o tej tehniki in tehnologiji lahko najdete v naši razpravi v Ekranu pred desetimi leti »Vzporedne oblike profesionalne filmske proizvodnje.« Za zdaj je vredno pripomniti še to, da je pri super 16 mm tehnologiji prihranek v proizvodni fazi tolikšen, da po standardni proračunski lestvici na štiri filme pridobimo še za enega in pol.

4 Zavedamo se, da pri takšni fuziji proizvodnih kapacitet še nimamo plošče za novo stavbo slovenskega filma. Je pa s tem legitimizirana še ena možnost za uveljavljanje pluralizma filmskih zamisli, realizacije in poetike. Zdi se nam tudi povsem skladna z idejo o slovenskem nacionalnem filmskem inštitutu ali fundaciji in pa z delovanjem drugih neodvisnih producerskih skupin. Naj ob tej priliki izrečemo še naše neprikrito pričakovanje, da **nacionalni urad za film ne bo postal nova dogma. Naj se imenuje Mavrica**. Vse drugo, kar zadeva filmsko proizvodnjo na televiziji, lahko dorečejo za to že dolgo časa usposobljeni ljudje tako na filmu kot na televiziji. Oprezne riti in stolčkarji naj ne motijo normalnega poteka in procesov konstituiranja novih in doslej latentnih filmsko-proizvodnih kapacitet. Naj ne delajo tipično slovenskih sejmarskih zdrah, lepo prosimo! Edino v tem primeru lahko, tudi oni računajo na delež in udeležbo v prestrukturirani strukturi. **Televizija ne sme biti ljubosumna na film in film se ne sme vesti poniglavo ali oholo**. Za to ni nobenega zdravega razloga. Oboji so in bodo nepogrešljiva komponenta današnje umetniške in razvedrilne ponudbe. Oba sta zakonita otroka civilizacije in tehnološkega napredka, simbioza med

njima je nova narava in obogačenje človeške izkušnje.

5 Novi slovenski kino — N S K — more in mora postati kvalitetnejši in tržno učinkovitejši. Umetniško in pripovedno-izpovedno bo boljši, ko bodo pismene predloge zanj boljše, ko bodo njegovi scenaristi prihajali iz vrst najboljših slovenskih duhovnih ustvarjalcev, ne pa poprečnih in še slabših. Problem slovenskega filma je predvsem problem kvalitete idej. Drugi je izvedba, realizacija, režija. Inteligenca in znanje morata postati tudi tu vrhunski. Šolanje režiserjev in igralcev mora biti polnokrvno, kompetitivno, podi-



KINEMATO GRAFI

Sistem zastopanja nas je na področju komercialnega filmskega programa za dobro leto postavil ob bok Evropi in svetu. Ljubljana je kar čez noč postala tudi filmska prestolnica, saj so se mnoge uspešnice na celuloidnem traku prej zavrtele pri nas, kot denimo v Parizu in Londonu. Neplačane obveznosti domačih (neslovenskih) distributerjev tujim partnerjem so pretrgale poslovno verigo. Tako nezadržno drsimo v obdobje, ko so že in bodo ponovno filmske uspešnice prihajale celo z desetletno zamudo. Mogoče v zvezi s tem še podatek, da se v sistem zastopanja Slovenija ni vključila in da zato praktično ne more vplivati na izboljšanje sedanjih razmer. Škarje in platno imajo v rokah hrvaški in srbski distributerji, ki ob težavah z dinarji nikakor ne morejo do deviz. Zato **Boter III** in še nekaj znanih filmov čaka na carini.

Kako naprej, se sprašujemo tisti, ki nismo vajeni čakati na rešitve od zgoraj, ki ne pristajamo na dejstvo, da ni mogoče ničesar storiti. Rešitve so, verjeli ali ne, na dlani. Lotiti se jih moramo hkrati na treh koncih:

1. Sistem zastopanja je klasično distribucijo preoblikoval v del poslovne verige, ki povezuje producente in njihove zastopnike s prikazovalci. Slednji postajajo po svetu bolj in bolj pomembni. Zato mnogi distributerji prikazujejo svoje filme v lastnih ali najetih dvorah oziroma postajajo prikazovalci še distributerji, saj je število dvoran s sedežnim fondom navadno najmočnejši adut pri zagotavljanju dobrega filmskega programa. Za Slovenijo velja, da formalnih povezav distribucije in prikazovalcev še ni. Imamo pa praktičen primer tega v Ljubljanskih kinematografih, ki so pred meseci prevzeli včasno upravljanje Vesno film z vsemi nalogami ter obveznostmi. Pokazalo se je, da gre za dobro in skorajda nujno združevanje nalog dveh področij, ki sta bili do sedaj preveč ločeni.

Slovenska reproduktivna kinematografija je organizacijsko, delovno in poslovno povsem razdrobljena. Status njenih subjektov je sila raznolik (od družbenega podjetja do društva). Poslovnih in drugih oblik sodelovanja med njimi praktično ni, zato tudi ni ko-

ordinacije programov in akcij, povezovanj, združevanj, poskusov racionalizacije enakih ali podobnih delovnih procesov. Vsak subjekt je sebi zadošten, zaprt v relativno ozko okolje, v katerem ni realnih pogojev za preživetje. Govorimo o kinematografiji, ki po velikosti komaj ustreza srednje velikemu evropskemu mestu. Zato jo moramo najprej povezati v funkcionalno celoto, v neke vrste **poslovno skupnost**, ki bo delovala kot enotno ali skupno slovensko podjetje za prikazovanje in distribucijo filmov. Z njim in preko njega bo Slovenija lahko samostojno vstopala v mednarodno poslovanje s filmi, kjer pravo težo partnerjev med drugim določajo:

- število kinematografskih sedežev
- število terminov vsake kinodvorane posebej in vseh skupaj
- velikost področja, ki ga kinodvorane pokrivajo, oziroma potencialno število gledalcev, ki gravitira na kino
- cena vstopnic
- deleži delitve blagajniškega prihodka
- tehnična opremljenost dvoran (kvaliteta slike in zvoka, starost projekcijskih in akustičnih naprav itd.)
- drugi pogoji predvajanja in spremljanja filmov
- strokovna usposobljenost ljudi, ki delajo v reproduktivni kinematografiji (programski, strokovni, tehnični kadri)
- zakonska ureditev filmskega in video področja z izpostavljeno problematiko videopiratstva.

2. **Zakonska ureditev** filmskega in video področja je verjetno celo prva prioriteta. Filmska dejavnost v Sloveniji »gostuje« v zadnjem desetletju v skupnem zakonu za gledališko, glasbeno in še katero dejavnost, video pa kot nedonošen in pohabljen otrok domuje v zakonu o knjižničarstvu. Ta ga obravnava le z vidika posredovanja videokaset, kar je, milo rečeno, mačehovsko. Piratstvo na tem področju je brez dvoma ena največjih sramot slovenske države. Druge jugoslovanske republike so vsaj zakonsko ta problem že rešile. Po tem, ko je to storila še Turčija, smo edini v Evropi, kjer je kralja avtorskih pravic filmskih ustvarjalcev »legalno« dejanje. Vsi lastniki videotek imajo za delovanje in poslovanje ustrezna dovoljenja, ki sicer piratstva ne dovoljujejo, a ga tudi ne preprečujejo. Inšpekcijske službe mižijo na obe očesi, saj so videotekarji

plomski študij ali obvezna režiserska praksa 2 leti samoumevna. Kritika in teorija naj bosta poglobljeni tudi in še zlasti, ko gre za domačo noviteto, ostala filmska koserija in žurnalistika na sploh pa naj se nehajo vesti, kot da vse vedo, ali pa kot da so jih po pomoti vtaknili v slab film. Dejã-vu! Konec koncev so lahko tudi oni (kozerji in žurnalisti) zelo koristni pri preoblikovanju novega slovenskega kina. Dajmo si možnosti, dajmo si dihati.

FILIP ROBAR-DORIN

AVSTRIJSKI MODEL

Čas je in priložnost, da v tej globoki krizi filmsko področje končno sistematično in sistemsko uredimo in potem v obdobju vsaj desetih let analitično preverjamo novo sistemsko obliko, njeno uspešnost in njene pomankljivosti, da se bomo tam na prelomu tisočletja končno dokopali do slovenskega modela.

Osebnostno mislim, da čisto slovenski model niti ni potreben, da ga pravzaprav ta hip niti ni in da se bomo prav zaradi številnih kulturnih, finančnih, narodnostnih (in ne vem kakšnih še) podobnosti z nekaterimi državami v Evropi lahko in morali zgledovati pri njih in prevzeti segmente njihovega sistema. Sam mislim, da nam je najbližji (po podobnostih in po možnostih) avstrijski kinematografski model. Toda na samem začetku povejmo, da je trenutna prednost države Avstrije v domišljemnem in urejenem delovanju finančnega ministrstva, v preciznosti državnega letnega proračuna, uveljavljenega filmskega programa zveznega ministrstva za kulturo, zabavo in šport in kar je najbolj pomembno — v trdni neinflacijski valuti.

Čeprav sodita film in video neposredno v sklop zveznega ministrstva za kulturo, zabavo in šport (vodi ga dr. Herbert Timmermann), se je zaradi boljšega, preglednejšega organiziranja tega področja ministrstvo že leta 1980 odločilo in ustanovilo poseben Avstrijski filmski sklad. Njegova osrednja naloga je, da programsko načrtuje in finančno omogoča realizacijo avstrijskih celovečernih igranih filmov, za katere člani programske komisije sklada predvidevajo, da bi lahko doživeli komercialno kinematografsko distribucijo. Vsa ostala, recimo temu art produkcija (tako filmska kot video) pa je postala v domeni ministrskega sektorja. Je pa res, da je ta sektor tako finančno kot programsko povsem samostojna enota ministrstva.

Kulturno ministrstvo, s približno 50 % potrebnih finančnih sredstev sklad (ustanovljen je bil l. 1980) tudi financira; v letnem finančnem načrtu namreč začrta filmsko politiko in jo finančno ovrednoti. Večji del sredstev je namenjen produkciji in dejavnosti sklada, preostali del pa sektorju na ministrstvu. Obe fondaciji imata povsem ločena programsko-upravna sveta, le da

so člani sklada izbrani v soglasju s krovno politiko ministrstva.

Oddelek na ministrstvu ima zelo široko in razvejano polje dejavnosti, saj načrtuje in financira produkcijo kratkih filmov vseh žanrov, produkcijo celovečernih artilmov, ki zaradi vsebinske hermetičnosti ne kažejo na komercialne možnosti, financira produkcijo študentskih filmov, video produkcije, deluje delovne štipendije mladim, perspektivnim avtorjem, financira študijska potovanja, udeležbo na filmskih festivalih in neprofitnih filmskih akcijah s tem, da financira izdelavo filmskih kopij, potovanja avtorjev. Poleg teh čisto konkretnih filmskih produkcij pa

sektor v ministrstvu, denarno podpira avstrijske filmske institucije (filmski arhiv, muzej, razna strokovna združenja), sofinancira domače in mednarodne festivale (Wels, Viennale), avstrijske »neodvisne« kinematografe in dodeljuje finančne nagrade filmskim in video umetnikom.

Ministrski sektor letno sproducira med 50—60 filmskih in video projektov nekomercialnega tipa. Finančna pomoč pri produkciji teh zvrsti je dodeljena za konkretno delo in leto, denar ni prenosljiv v naslednje leto.

Dejavnost filmskega sklada, v čigar domeni je celovečerni igrani, umetniško-komercialni film, je samo na prvi

pogled manjša. Njegova aktivnost se začne že s sofinanciranjem pisanja obetavnega scenarija, če avtor kandidira z dobrim synopsisom. To sofinanciranje pa je samo nekakšen predujem avtorskega honorarja.

Predložene filmske projekte, za katere producent predloži zelo natančno izdelan finančni predračun, izbere programska komisija sklada (v komisiji so scenaristi, režiserji, kritiki, predstavniki sklada, kulturnega ministrstva, filmskega sindikata — tako da je za objektivnost maksimalno poskrbljeno). Sklad sofinancira izbrani filmski projekt s približno 40 % potrebnih sredstev, drugih 40 % zagotovi posebni odbor pri ORF, s približno 30 % denarja pa pri realizaciji projekta sodeluje producent. Pri tem ORF nima statusa koproducenta, temveč je samo koinvenstitor projekta, po 18 mesecih kinematografske distribucije pa lahko film predvaja brezplačno (enkrat v osrednjem programu na regionalnem kanalu.)

Vse distribucijske pravice filma ostanejo producentu. Finančne rezultate distribucije nekega filma kontrolira filmski sklad v obdobju 5—6 let. Iz distribucijskega dobička producent najprej pokrije svoj 20 % finančni delež, preostali profit pa deli (50 %:50 %) s skladom.

Filmski sklad ne sofinancira samo gole produkcije, temveč tudi promocijo filma, kulturno ministrstvo pa po svoji plati finančno podpira predvajanje avstrijskih filmov v »neodvisnih« kinematografih.

Producent lahko začne s snemanjem filma, ko izbrana banka potrdi njegovo finančno sposobnost in konkretno denarno udeležbo. Finančna pomoč sklada je prenosljiva iz enega leta v naslednje, toda samo 24 mesecev. Če producent v tem obdobju ni sposoben začeti s snemanjem, mu projekt in finančna pomoč propadeta.

Avstrijski filmski sklad letno sofinancira 10 do 12 filmov. Filmske projekte izbira štirikrat letno.

Ta kinematografski sistem (ne samo produkcije, tudi promocije in drugih filmskih aktivnosti) se mi zdi skoraj v celoti primeren tudi za Slovenijo. Le da bi sam predlagal enotno »filmsko telo« za vso dejavnost — recimo znotraj filmskega inštituta; ne pa razbita na sklad in ministrski sektor. Vzrok za enotnost je preprost; Slovenska celotna filmska dejavnost zaradi majhnega obsega ne potrebuje in ne dopušča deljenosti.

Slovenski filmski inštitut razpolaga s celotnim filmskim denarjem. Inštitut

sestavlja trije oddelki: produkcijski, promocijski, teorija. Kaj sodi v produkcijskega, pove že sam naslov; vse —od sinopsisa do končne realizacije. V promocijski odderek sodijo vse oblike promocije (domači in tuji festivali, filmski tedni, domača in tuja distribucija —kinematografska in televizijska), v oddelku »teorija« pa filmski muzej, knjižnica, filmska publicistika, seminarji, filmske šole in kar je še teh dejavnosti. Tudi odgovor na vprašanje, zakaj distribucija slovenskega filma v sklopu inštituta, je zelo preprost. Ker zdajšnji in verjetno tudi bodoči producenti niso zmožni sami kreirati distribucije svojih filmov (na Slovenskem je za to trditev kup dokazov), mora to delo prevzeti strokovno opremljena centrala.

Predvideno delo filmskega inštituta seveda ne moreta opravljati dva človeka, tudi trije so premalo. Spet pa si ne predstavljam velikega korpusa ljudi, največ deset, dvanaest. Zavedati se namreč moramo, da precejšen del nalog (recimo v oddelku promocije) sodi v neposredna opravila zaposlenih strokovnjakov inštituta, v drugih dveh oddelkih pa delujejo predvsem koordinatori teh segmentov.

Verjamem v tako koncipiran inštitut, vem, da filmsko področje terja celovite spremembe, in prepričan sem, da ga ponujeni model v dobršni meri rešuje. Če pri vsem tem tudi filmski avtorji predstavljajo doberšen del garancije za uspeh, nam precejšnjo neznanko predstavljajo samo producenti.

TONE FRELIH

KINOTEKA

»Kinoteka« je bila in je ena izmed filmskih »univerz«, kjer so se in se še oblikujejo generacije filmskih ustvarjalcev in kritikov, hkrati pa tudi prostor, kjer so spoznali oziroma spoznavajo zgodovino filma (tako domačo kot tudi tujo) številni cinefili in seveda tudi širša kulturna sredina. Razumljivo je, da gre za dejavnost, ki je s filmskega vidika izjemnega nacionalnega pomena, še posebej glede na dejstvo, da na Slovenskem poučevanje zgodovine in teorije filma še vedno nista na ustrezen način vključena v okvir univerzitetnega izobraževanja.

Vendar pa se najprej zastavlja vprašanje, ali na Slovenskem sploh obstaja inštitucija, ki bi jo lahko imenovali »kinoteka«. V dobesednem pomenu prav

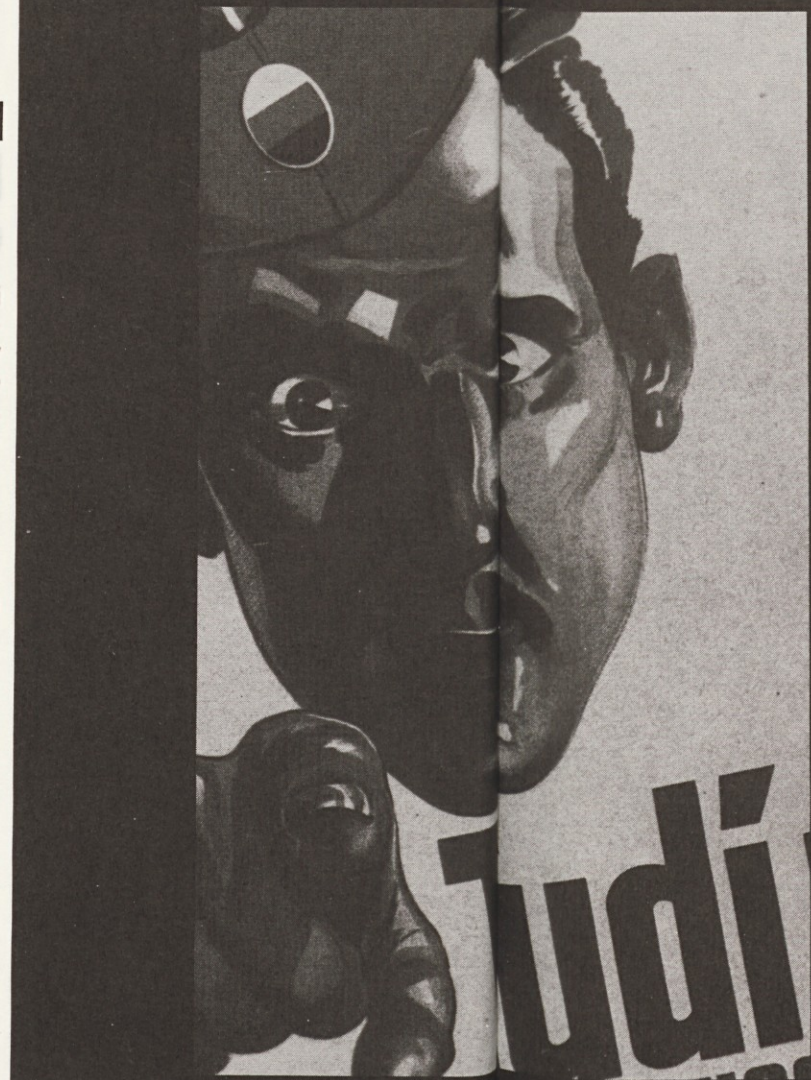
pridni davkoplačevalci, ki vneto in zavzeto krpajo luknje v občinskih proračunih. V celotni Sloveniji je najmanj šeststo (600!) videotek. Večina med njimi ima samo piratske kasete. Dva poskusa sodnega preganjanja piratov sta se neslavno končala — za preganjalce seveda. Zato pirati še naprej brez strahu ali slabih občutkov preštevajo kupe denarja, ki ga brez sramu grmadijo s krajo. Da pri tem ponujajo še nekvalitetno blago v obliki tonsko in slikovno neprebavljivih kaset, je že manj pomembno dejstvo, četudi s tem znižujejo kriterije doživljanja in podoživljanja filmskih predstav.

Nekateri videotekarji so svojo dejavnost deloma že legalizirali. Če jih z zakonom ter drugimi formalnimi temelji ne bomo podprli, se bodo zaradi težav pri uvozu filmov za redno kinematografsko prikazovanje kaj hitro vrnili na finančno donosnejša stranpota.

3. **Brez denarja** ni muzike. Samostojnost in neodvisnost imata svojo ceno — tudi na področju prikazovanja in distribucije. Slovenska »kulturna akumulacija« dodatnega denarja kot začetnega kapitala ne premore. Vesna film je v likvidaciji s precejšnjimi dolgovi, prikazovalci imamo komaj za preživetje. So potemtakem gornja razmišljanja utopična? Sploh ne. Vesna je namreč zapustila nekaj prostorske dediščine, ki je v prihodnje ne bomo potrebovali. Predvsem gre za prostore predstavnosti v Beogradu, ki jih likvidacijski upravitelj prodaja. Če ta sredstva naložimo kot začetni kapital za neposredno poslovno sodelovanje s tujci, si zagotovimo nekaj deset filmskih naslovov. Tako na novo začnemo komercialno dejavnost, ki bo prinašala nove denarje za nove posle. Slovenija je kot filmski trg sicer (pre)majhna, vendar bi drugače organizirana zagotavljala vsaj potrebni minimum števila gledalcev. Za sedaj je dokaj realna varianta razširitve trga še na ozemlje Hrvaške. Prve izkušnje Ljubljanskih kinematografov so vzpodbudne, zato bi morali pristojni republiški upravni organi blagosloviti te usmeritve, da se lahko takoj podamo na pot samostojne filmske prihodnosti.

Likvidacija Vesna filma bi se morala končati že pred meseci. Postopek ni poceni in le mislimo si lahko, koliko denarja bi namesto v mrtvi tek postopka že vložili v nakup filmov.

MARJAN GABRIJELČIČ



gotovo ne, morda pa »slovensko kinoteko« prepoznamo, če sestavimo dejavnosti filmskega oddelka pri Arhivu republike Slovenije, filmskega oddelka pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju in seveda »kinotečne dvorane« na Miklošičevi cesti, ki še vedno deluje v okviru Ljubljanskih kinematografov. V arhivu se arhivira nacionalna filmska dediščina, filmski muzej se med drugim ukvarja z dokumentacijsko in znanstveno-raziskovalno dejavnostjo, v »kinotečni dvorani« pa se kontinuirano in z ustreznim spremnim gradivom predstavljajo pomembna dela iz domače in seveda svetovne zgodovine filma. Že skoraj tri desetletja je osrednji, na nek način skoraj edini vir za omenjeno obliko delovanja sodelovanje z beograjsko jugoslovansko kinoteko. Upajmo, da politične prilike (tudi v primeru oblikovanja samostojnih in suverenih držav) ne bodo negativno vplivale na to navezo, ki bo tudi v bodoče prav gotovo eden izmed temeljnih opornikov za celovito delovanje »slovenske kinoteke«. Vsekakor pa je bolje, da v tem trenutku prerokbe postavimo na stran, pa naj gre za eksterne, se pravi za bodočo državno oziroma državne konfiguracije, ali pa za interne, se pravi za integracijsko perspektivo, ki naj bi formirala »slovensko kinoteko«. Vprašanje tovrstne nacionalne ustanove je vezano na tisti »znotraj«, ki je stvar dogovora med obstoječimi filmskimi inštitucijami in usklajenosti le-tega z nacionalno kulturno politiko, in tisti »zunaj«, ki je drugo ime za mednarodno priznanje, kar omogoča enakopravno in učinkovito komuniciranje s podobnimi inštitucijami v svetu.

No v pogledu tistega »znotraj« pa se nekatere stvari v tem trenutku že dogajajo. Oblikovan je namreč predlog, da bi se kinotečna dejavnost in seveda vse, kar zraven sodi, priključila k Slovenskemu gledališkemu in filmskem muzeju. Zadnjih deset let je namreč kinotečna dejavnost na Miklošičevi cesti potekala v okviru Ljubljanskih kinematografov, kar je bilo v danih okoliščinah prav gotovo edina rešitev. Toda v osemdesetih letih si je filmski muzej v okviru Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja utrdil mesto v slovenski kulturi, zato je povsem logično, da se kinotečna dejavnost priključi k omenjeni ustanovi. Samoumevna in naravna pa bi bila ta priključitev tudi zaradi tega, ker je absurdno, da »kulturna dejavnost« v ožjem pomenu besede poteka v okviru delovne organizacije, ki ima v marsi-

čem povsem drugačno fiziognomijo. V grobem in poenostavljeno; Ljubljanski kinematografi so organizacija, ki se prvenstveno ukvarja s komercialnim filmom in v bodoče se bo najbrž še bolj, tako da bodo poslovali povsem na ekonomskih osnovah, kar je v redu in prav. In če se bo kinotečna dejavnost še naprej odvijala v okviru tovrstne organizacije, potem bi se možnost, da se bo nekoč oblikovala »slovenska kinoteka«, še dodatno prestavila, saj je predpogoj za mednarodno priznanje kinotečnih institucij, da le-te ne poslujejo na ekonomskih osnovah oziroma da niso v neposrednih zvezah s filmskim tržiščem.

Kakorkoli že in vsekakor ne le na metaforični ravni treba je, priznati, da je film »draga« zadeva, še posebej v primeru malih držav oziroma malih nacionalnih prostorov. Toda v kolikor nek narod že ima svojo filmsko zgodovino, pa naj bo le-ta na prvi pogled še tako skromna in zanemarljiva, in v kolikor omogoča kontinuirano filmsko proizvodnjo, potem je tisti potreben denar, da bi se oblikovala »slovenska kinoteka« v pravem pomenu besede, pravzaprav drobiž, vendar pa »drobiž«, ki bi narodu podelil celostno filmsko identiteto.

In če se je Slovencev film kar s precejšnjo težavo oprijel in če imamo Slovenci neprestano težave s filmom (v tem trenutku jih kar mrgoli), potem je skrajni čas, da si ne povzročamo »umetnih« težav tam, kjer ni treba. »Umetna« težava bi bilo prav gotovo kakšno pristransko vztrajanje, da na Slovenskem ne potrebujemo kinoteke, v resnici pa je potrebno le malo dobre volje, da bi se na obstoječih temeljih oblikovala tovrstna inštitucija.

SILVAN FURLAN

JAVNOST

Seveda profetov v domovini ni. Vendar naš problem ni samo odnos do Karpa Godine, bolj natančno do njegovega zadnjega filma. »Domačnost poraja prezir«, pravijo Angleži in imajo prav. Domačnost je v obratnem sorazmerju z velikostjo (kulturnega) prostora. Kaj to pomeni v našem podalpskem kotu, je jasno, nujno osamosvajanje pa nas gotovo še bolj zapira. Po drugi strani zaprašene provincialne doline, morda še posebej naše, Slovenija, Koroška, Istra in Trst, porajajo



pomembne umetnike. Kovačič, Handke, Tomizza, če naj omenim nekaj meni ljubih avtorjev, to dokazujejo. Vendar gre za samotarje, ki živijo mimo, izven svojega javnega »kulturnega prostora«. Za pisatelje je to laže kot za filmske režiserje. Naše gledališče, na primer, trenutno deluje v zdravi klimi. Podpira in promovira ga zadostno število predanih strokovnjakov. Vsak, še tako majhen gledališki dogodek odmeva v javnosti. Kaj šele gostovanje v Mehiki! Primerjajmo to s filmskimi dogodki doma in z gostovanji naših filmov na tujih festivalih!

Vprašanje je, če si slovenski film za služi klimo, v kateri prevladuje omalo-

»Plan, se pravi zavest . . .«, je zapisal Gilles Deleuze.

Objavljeni Beranekov plakat ni le vaja iz lestvice planov in njihovih vezi z (za)vestjo. Je tudi eden izmed rekvizitov novega dokumentarca Filipa Robarja-Dorina, *Rog'n'Roll Party*.

važevanje in včasih celo zaničevanje, žargon »dotolčenja« in »likvidacije«? Po moje nikakor. Vprašanje je tudi, če slovenski film lahko preživi v taki klimi, četudi se bodo sredstva zanj morda nekako našla? Ustvarjalci samotarji so v filmu še manj mogoči kot v gledališču. Klani, te skupnosti v bistvu mafijskega tipa, tako razširjeni pri nas, so verjetno odgovor na odsotnost filmske kulture, nekakšen njen nadomestek. Pojav je tako razširjen (seveda ne samo med filmskimi ustvarjalci) da tisti, ki se nahajajo izven, težko pridejo do dela, do javnosti . . . Kako klan deluje, tokrat v povezavi s politiko, nazorno, kaže naslednja zgodba. V prvi polovici osemdesetih let je tedanji urednik Ekрана, po komitejevsko trdo prijel kritika iz južne republike, ker je pozitivno pisal o treh slovenskih filmih. Urednik — politik je kritiku očital, da ruši »njihove« napore, da bi »uredili« stanje v slovenskem filmu. To »urejanje« je pomenilo izobčenje treh mladih slovenskih režiserjev. Filisterskih mladeničev, ki bi s Hrenovsko gorečnostjo hoteli »urejati« film po svoji meri ali po meri svoje »vere« pa v Sloveniji nikoli ni manjkalo. Tudi brez boljševiskega sistema se znajdejo.

Zdrava filmska kultura bi morala temeljiti na skupnosti ustvarjalcev, producentov, distributerjev, prikazovalcev, kritikov in ljubiteljev, od katerih bi vsak imel svojo pomembno funkcijo. Tako skupnost bi morali sestavljati ljudje, ki se s filmom ukvarjajo prvenstveno zato, ker so mu predani, ker so torej cinefili. Nikakor pa ne morejo biti paraziti, ki ga izkoriščajo v ekonomske, teoretske, politične in podobne namene. Zavezani bi morali biti eni sami vrednoti — kvalitetnemu filmu. Pravih cinefilov pri nas ali ni dovolj, ali pa ne pridejo do izraza. Brez ustrezne klime, kulture torej, pa še tako genialni filmski inštitut ne bo deloval drugače, kot so delovale ustrezne ustanove doslej, torej slabo.

Eden glavnih problemov slovenskega filma, vzrok in posledica pomanjkanja ljubezni do filma obenem, je njegov stik z javnostjo. Primer: v pričujoči številki objavljeno poročilo o gostovanju študenta Anžlovarja in Karpa Godine v Franciji sem uredniku kulturne strani v Delu poslal v treh verzijah. V telefonskem pogovoru mi je urednik zagotavljal, da so članki predolgi. Članek sem skrajšal na predlagano dolžino, vendar zaman. Dopuščam možnost, da je stvar premalo zanimiva, preslabo napisana . . . Nobenega opravičila pa ni za to, da o Godinovi retrospektivi, ki jo

je v marsičem, na primer po medijski odmevnosti, mogoče primerjati s slovitim gostovanjem gledališča v Mehiki, ni objavljena niti najmanjša vestička. Bojim se, da ne gre za slučajni spodrs-ljaj in da ne gre samo za Delo. Prav od Dela pa bi lahko pričakovali, da bi čutilo dolžnost objaviti vsaj informacijo o Godinovi retrospektivi, saj nikakor ni skoparilo z objavami vse prej kot kvalitetnih, slej ko prej vulgarnih napadov na **Umetni raj**. (Kaj pomeni dejstvo, da resne kritike tega filma ta časopis doslej sploh še ni objavil?) Ali gre samo za slučajno indiferentnost urednika (ali urednikov) do filma, ali gre za bolj načrtno uredniško politiko, kar bi lahko sklepali po številnih »likvidatorskih« komentarjih o slovenskem filmu na Delovih kulturnih straneh, ne vem. Vem pa, da si slovenski film tega, če zaradi drugega ne, zaradi promocijskega dela, ki ga za Slovenijo opravlja v tujini, ne zasluži. Mogoče je razumeti fiksiranost slovenskih medijev z literaturo in gledališčem, ni pa opravičljivo skoraj popolno ignoriranje tako kvantitativno kot kvalitetno pomembnega kulturnega segmenta, ki ga predstavlja film. Ljudje gledajo televizijo (povprečno dve uri vsak dan) in predvsem mladi hodijo v kino, kulturne strani naših časopisov pa se vedejo do tega tako kot včasih komunisti do božiča. To ni samo v škodo filma. Saj je gotovo res, da so kultivirani filmski gledalci tudi dobri bralci, gledališki obiskovalci, bolj motivirani in občutljivi obiskovalci galerij . . . Film, tudi preko televizije, pa pomeni najlažjo pot do najširšega kroga potencialnih ljubiteljev umetnosti.

Lahko si predstavljam vrsto bralcev, ki jim srce bije za stebre slovenske umetnosti, ki mrmrajo, češ »kaj se pa pritožuje, saj imajo Ekran« in morda še doda, z drobnim nasmeškom, »in Stop«. V trenutku, ko se vrsta kritikov bodri češ »imamo dobro kritiko, manjka nam samo še dober film« je tudi to slaba tolažba. Barvne fotografije na naslovnici Ekрана in nova naklonjenost do bralca, pa naj bo iskrena ali ne, tukaj ne bo pomagala, če ne bo večje naklonjenosti filmu, vsaj malo večje kot je naklonjenost samim sebi in svoji lastni pomembnosti.

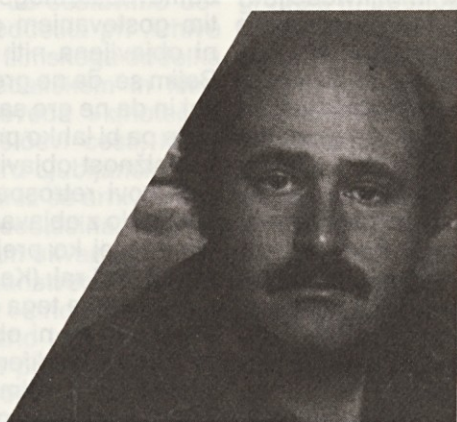
IGOR KORŠIČ

O

B

R

ROB REINER



Do l. 1986 je bil Rob Reiner (6. marec 1945, New York) le sin Carla Reinerja, slovitega hollywoodskega režiserja polnih surferjev (npr. **The Jerk**, **Summer Rental**, **Summer School** ipd.) in ekspresivnega cameo-komika (npr. **It's a Mad, Mad, Mad, Mad World**; **The Russians Are Coming**, **The Russians Are Coming**; **O, God!**; **The End**; **The Comic** ipd.). Od l. 1986 je bil Carl Reiner le še oče Roba Reinerja, slovitega hollywoodskega režiserja, ki tu in tam v kakem filmu tudi zaigra (npr. **This Is Spinal Tap**, TV-serija **All in the Family** ali pa **Postcards from the Edge**). In tedaj je bila Reinerjeva sweetheart Penny Marshall, komičarka (TV-sitcom **Shirley & Laverne**, **1941**, **Movers & Shakers** ipd.) in — kasneje — uspešna režiserka (**Jumpin' Jack Flash**, **Big Awakenings**). Če bi se z njo poročil, bi postal svak Garryja Marshalla, cameo-komika (npr. **Lost in America**) in uspešnega režiserja (npr. **Young Doctors in Love**, **The Flamingo Kid**, **Nothing In Common**, **Oveboard**, **Pretty Woman**). In dobili bi prvovrstno filmsko »družino«: spletala bi jo epizodna križ-kraž kibiciranja in mali stomilijonski filmi (**Big**, **Pretty Woman**, **When Harry Met Sally**). Rob Reiner, Penny Marshall in Garry Marshall so kot stars, ki so se odtrgale od neke »družinske« komedije, v kateri so bili le cameos, in narobe, ko so postali stars, je bilo sploh šele mogoče opaziti, da je pred tem obstajala tudi njihova »družina«, nekaka interna komedija. Rečeno naravnost, da bi se samodoživeli kot »družina«, so morali postati stars, ali natančneje, da bi postali »družina«, so morali postati stars. To pa jih že razlikuje od največje komedijantske »družine«, televizijske »družine« iz **Saturday Night Live**, potemtakem »družine«, katere sloves so v kino zanesli komiki tipa Dan Aykroyd, Bill Murray in Eddie Murphy: tu je namreč »družina« obstajala, še preden so njeni cameos postali stars. Ko so iz televizije odskočili v kino, so bili top zato, ker so bili top v televizijski »družini«, toda v **Saturday Night Live** ni bil nihče star »družine« — drug drugemu so bili vseskozi le stranska vloga, cameo. V kino-filmih so bili najboljši v epizodnih vlogah (Bill Murray v filmu **Tootsie**, Dan Aykroyd v filmu **Driving Miss Daisy**, Eddie Murphy v filmu **48 Hrs.**) ali pa takrat, ko so bili drug drugemu stranska vloga (npr. Dan Aykroyd in Eddie Murphy v filmu **Trading Places**). Najslabši so bili seveda v filmih, ki so jih odrežirali — in zarežirali — sami: Bill Murray v filmu **Quick Change**, Dan Aykroyd v filmu **Nothing But Trouble**, Eddie Murphy v filmu **Harlem Nights**. Zakaj? Zato, ker so nasledili »družinskemu« kompleksu: vsi ti filmi so temeljili na sicer duhoviti ready-made & high concept domislici (npr. v filmu **Quick Change** roparji sklatijo banko, potem pa ne najdejo poti iz New Yorka), katere idealni žanr je seveda televizijski skeč, surfanje po

Saturday Night Live, ne pa kino-komedija. Rob Reiner = Woody Allen + **All in the Family** — Ingmar Bergman. Situacijska komedija imitira komedijo nravi, kako imitira situacijsko komedijo: parodiranje lažne cinema-verite dokumentacije v filmu **This Is Spinal Tap** (1984), lažno doživljanje caprovske screwball-situacije v filmu **The Sure Thing** (1985), parodiranje lažne mladosti v filmu **Stand by Me** (1986), parodiranje junaške S & S laži v filmu **The Princess Bride** (1987), lažni orgazem — z enovrstičnico ga zapakira mama Reiner — v filmu **When Harry Met Sally** (1989). Rob Reiner, to je komedija meje. Odtod in zato: Rob Reiner = Jonathan Demme + Oliver Stone — Samuel Fuller. Rob Reiner, to je parodiranje meje humanizma (Stone skuša mejo vedno humanizirati). Rob Reiner je ameriški Fellini — Altman, Capra in Renoir, zrolani v eno.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

JODIE FOSTER



Martin Scorsese-Taxi Driver-prostitutka Jodie Foster je začela koketirati s »karakterno« žensko podobo že pri treh letih starosti, ko je v '60-tih na TV reklamirala Coppertonovo kolekcijo krem za sončenje (kasneje je bila celo izbrana za miss copperton). Hitro vzpenjajoča se pot v svet fikcije seveda ni bila naključna, kajti Jodie je sledila ambicijam starejšega brata Luciusa Fosterja IV, in se z njegovim podukom že pri petih letih naučila brati in razumeti scenarije. V svoji zgodnji igralski karieri se je tako nepresenetljivo na hitro poslovila od tv-serijalk in postala ena od otroških zvezd Disneyjevih studijev. Debitirala je ob Michaelu Douglasu v **Napoleonu in Samantha**. Vendar je Jodie Foster pravzaprav Scorsesejevo odkritje. Impresioniran z njenim igralskim stilom v **Alice Doesn't Live Here Anymore** jo je ponovno angažiral že naslednjega leta (1976) za vlogo dvanajstletne prostitutke in narkomanke v filmu **Taxi Driver**. Če je lik prekmalu dozorele deklice v **Alice**... prepričal vsaj Scorseseja, da Jodi že obvlada igralsko tehniko in se le delno intuitivno vživlja v fikijski lik, so po **Taxi Driverju** za Fosterjevo vedeli prav vsi. Pa ne le zaradi njene prepričljivo odigrane vloge, temveč predvsem zaradi njenega dokazovanja pred psihijatri, da je dovolj normalna za igranje prostitutke. Sledil je Parkerjev film **Bugsy Malone**, gangsterska parodija, kjer otroci igrajo odrasle in namesto pravih krogel iz pištol letijo sladoledne kepe. V vlogi izizvalne barske pevke je Fosterjeva definitivno znižala mejno starost filmske »fatalke« na 13. let. V stilu podobnih vlog se nato pojavlja v **Freaky Friday** Garyja Nelsona, kot deklica, v katere telo se naseli njena mati; pa v **The Little Girl Who Lives Down The Lane**, kjer jo Nicolas Gessner zrežira v mladoletno morilko; v **Foxes** Adriana Lyna je uporniška in

prekmalu odrasla najstnica; v **Carney** Roberta Kaylorja igra potepinko, ki se pridruži cirkusantskemu paru in »zmoti« njun simbiotični in ljubezenski odnos. Po nekonvencionalni družinsko seriozni komediji Tonyja Richard-sona **The Hotel New Hampshire** (po noveli Johna Irvinga) iz leta 1984, šele prvič zaigra v dejansko odraslih vlogah. Po mnenju kritike je najbolj divja in strastna v **Steeling Home**, kjer njena podoba mlade ženske, ki jo lastni nemir požene v samomorilsko dejanje, vznikne skozi flash-back iz žare, v kateri je upepeljena. Po socialni drami, postavljeni v šestdeseta leta v Bronx (**Five Corners**, režija Tony Bill), je slednjič zaigrala dovolj frapantno in svojim letom primerno v **The Accused** (Jonathan Kaplan, 1988), da je preje-la oskarja.

Jodie Foster nikoli ni igrala romantičnih ženskih likov in z izjemo **Taxi Driverja** in **Bugsy Malone** je večina njenih filmov bolj ali manj komercialno neuspešnih. Filmske zgodbe se zdijo nesposobne prilagajanja njenemu izjem-nemu talentu, zato so nedopadljive, neoriginalne, saj jo dobesedno prisilijo k frustrirajočim, uporniškim, že kar grozljivim in nelagodje vzbujajočim ženskim likom, ujetim v premlado telo. Ker se njeni filmski liki niso nikoli skladali s stereotipno podobo ameriške junakinje, se zdi Fosterjeva več kot primerna za »žrtevno jagnje«, ki se mu maščuje »filmsko telo«; moralo se jo je pač posiliti in sekvenca posilstva na igralnem avtomatu v nekem provincialnem gostišču v **The Accused** je v tem smislu dovolj zgovorna: Filmski voyeurizem v tem primeru ne predstavlja vizualne-ga užitka, kajti sekvenca je vrnjeni pogled ogledalu na na-čin, ko se v njem prepozna kot primitivno pojmovanje žen-skega telesa: Opazujoče in gledajoče postane opazovano in gledano, in morebiti se film še nikoli ni ogledal na tako kritični način kakor prav v **The Accused**.

Bravo Jonathan! Bravo Jodie!

CVETKA FLAKUS

RANDY NEWMAN



Med letošnjimi nominiranci v oskarjevski kategoriji »izvir-na glasbena partitura« je bil Randy Newman (r. 1945, jasno da — kakor bomo videli — v Los Angelesu) edini, ki je dajal leta 1990 na »vposluh« dve povsem zenačeni, vrhunski de-li. Toda akademiki so se za začetek ustavili pri imenu. Mi-mo njega ne gre že iz zgodovinskih razlogov: A) Randyjev stric Alfred Newman (1901—70) je dobitnik devetih Oskar-jev, med poznavalci znan kot človek, ki je prekinil z bebavo in priljubljeno mickeymousing tehniko glasbenih asociacij na prvo žogo. Če se za hip prepustimo družinski sreči, pa obenem osebnemu in sentimentalnemu izboru, moramo poudariti, da je gospod Newman, Sr. avtor naslednjih veli-kih partitur: **Arrowsmith** (John Ford, 1931), **The Count of**

Monte Christo (Rowland V. Lee, 1934), **Les Misérables** (Richard Boleslawski, 1935), **The Hunchback of Notre-Dame** (William Dieterle, 1939), **The Grapes of Wrath** (John Ford, 1940), **How Green Was My Valley** (John Ford, 1941), **Song of Bernadette** (Henry King, 1943), **Love Is a Many-Splendored Thing** (Henry King, 1950) in vsaj še **The Diary of Anne Frank** (George Stevens, 1959). In B) Randy New-man je bil že štirikrat nominiran za Oskarja, pa ni nikoli uspel: 1981. za **Ragtime** (Miloš Forman), in to v dveh kate-gorijah, saj je poleg izvirne partiture kandidirala tudi izvir-na pesem **One More Hour**; 1983. se je za najvišje priznanje potegovala glasba iz filma **The Natural** (Barry Levinson); 1989. pa štiklc **I Love to See You Smile** iz filma **Parenthood** (Ron Howard). In čeprav je Randy Newman, kakor rečeno, lani ustvaril kar dva bisera — glasbo za **Awakenings** (Pen-ny Marshall) in **Avalon** (Barry Levinson) — so se razsoje-valci nominacij odločili za film režiserja, s katerim sklada-telj enkrat že ni imel tekmovalne sreče. Toda takšna je tragedija nepotizma: Pravijo, da ti odpira vsa vrata, hkrati pa zanj velja, da za temi vrati koplje jamo. Sicer pa nič no-vega. Randy Newman se je pridružil krdelu izjemnih film-skih komponistov, ki še niso dobili Oskarja.

Eni pravijo, da se filmska zgodovina deli na rabo cigaret lucky strike in marlboro, drugi po njej vidijo razsejane pri-imke Griffith, tretji pa bi jo lahko razlagali kot party rodbine Newman. Filmsko glasbo sta namreč poleg Alfreda pisala tudi druga dva Randyjeva strica — Lionel in Emil, pa ne le to, filmsko glasbo pišeta tudi Randyjeva mrzla bratranca David in Thomas. Tadvta sta resnejša, a — *nota bene!* — precej manj uspešna od Randyja; glasbo sta zavzeto študi-rala, medtem ko jo je Randy spoznal v rockerski skušnji: Podobno kakor član skupine Oingo Boingo Danny Elfman, David Byrne iz Talking Heads, Stewart Copeland & Andy Summers iz The Police, basist Stanley Clarke, kitarist Dire Straits Mark Knopfler in navsezadnje Goran Bregović, kar zadeva Bijelo dugme, je tudi Randy Newman prišel do filmske glasbe drugače kakor večina. V sedemdesetih — po študiju na UCLA — je bil cenjen rockovski kantavtor; izmed njegovih pesmi so se v zgodovino popularne glasbe zapisale **Short People**, **I Think It's Going to Rain Today** in **I Love L. A.** Še zdaj se rad kdaj pa kdaj posvetuje s svojim priljubljenim ansamblom The Zombies, in kakor opazi sub-tilni poslušalec, mu na *soundtrackih* vedno nameni kaj prostora. Toda malokod se mu je to tako posrečilo kot pri nivelizaciji glasbe za **Awakenings**: Tam je sprva nanizal šest osebnih leitmotivov (**Leonard**, **Dr. Sayer**, **Lucy...**), jih vse speljal v molovski tonaliteti in šele na sredi (plošče) uvedel naslovno temo (**Awakenings**), seveda v duru, tik za njo pa prepustil zvočno podobo 70. letom oziroma štiklu **Time of The Season** banda The Zombies. Kritikom vse skupaj v glavnem ni bilo všeč; ostro žensko pero iz **The New Yorkerja** je celo zapisalo, da je Newmanova glasba »syrupy«, *sirupasta, lepka*. Že, gospa, toda ne v sladkob-nem pomenu, temveč tako, da se rada lepi na slikovni ma-terial. Newmanu pač verjamemo: »Film je medij, ki smo se ga bili prisiljeni oprijeti, saj se je ploščarska industrija ome-jila z radijskim formatom.« In kaj ga v novem poslu najbolj jezi? Krivice. Na začetku leta 1990, ko je komajda zmogel delo s Stevenom Bochcom za televizijsko nadaljevanko **Cop Rock**, je dahnil tele kritične besede: »Skladatelji se moramo pri filmu edini držati skrajnih možnih rokov, pri čemer nam utegnejo za navrh popolnoma nemuzikalni re-žiserji še ves čas sedeti na ušesih in pridigati o kreativno-sti. *Too much!*«

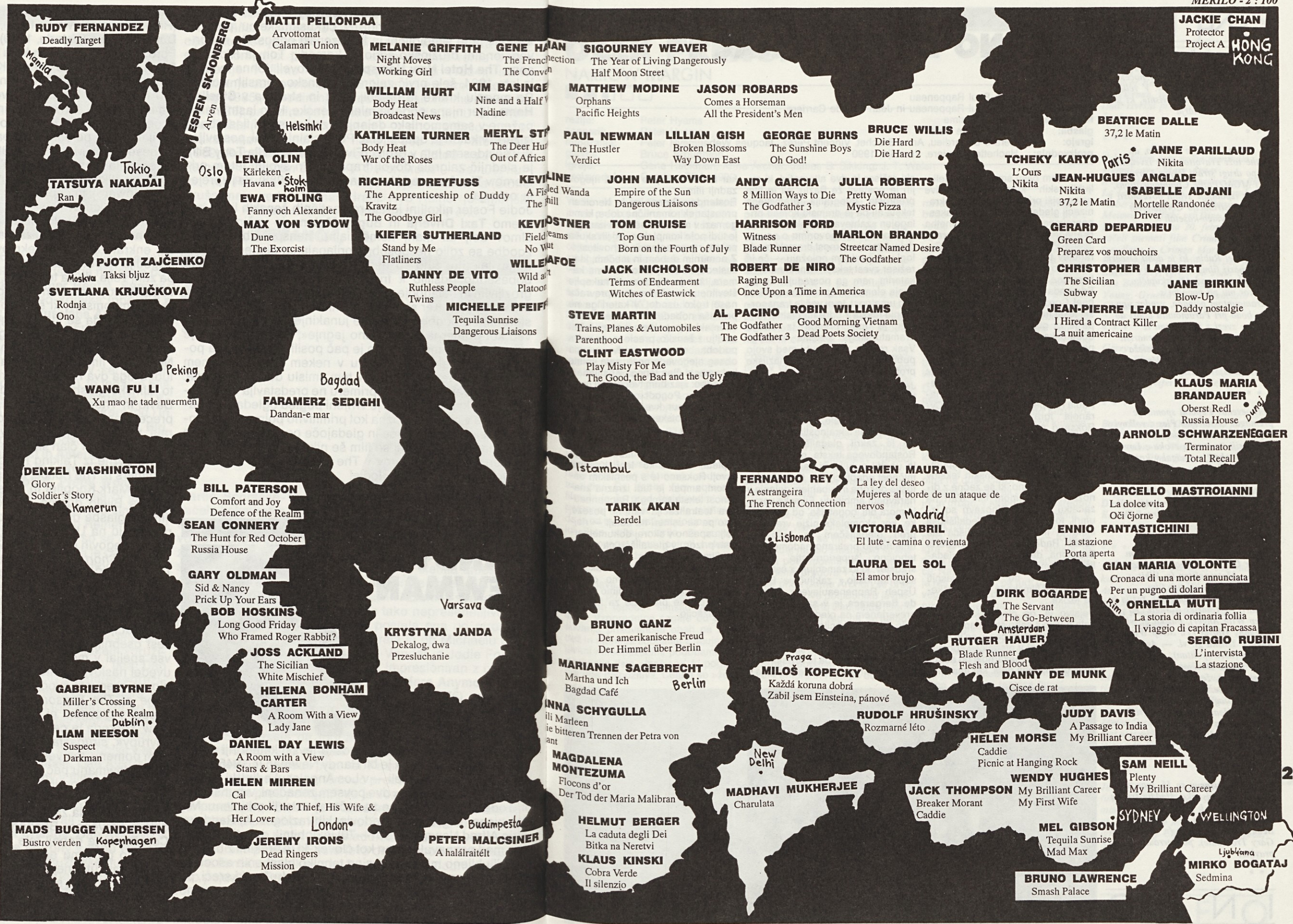
MIHA ZADNIKAR

STO NACIONALNIH IKON

MERILO - 2 : 100

IZBOR
**MARCEL
ŠTEFANČIČ, JR.
MIHA
ZADNIKAR**

KARTOGRAF
**ZORAN
SMILJANIČ**



LEGENDA:
Pri izboru zvezdnikov je odločil
nacionalni ključ; pod imenom
zvezdnika sta vpisani dve
njegovi najboljši vlogi - za
zgornjo prevzema odgovornost
MŠ, jr., za spodnjo MZ; če je
vpisana le ena sama, pomeni,
da sta MZ in MŠ, jr. složna kot
le redkokdaj.

V NASLEDNJI
ŠTEVILKI
**STO
NAJBOLJŠIH
HOLLYWOODSKIH
STRANSKIH
IGRALCEV**

I N F O

V ZDA morajo distributerji prelagati premiere svojih filmov, ker uspešnice še iz lanskega leta nikakor nočejo zapustiti rkinematografov. V velikih težavah so zlasti »neodvisni«, ki jim že manjkuje denarja

* * *

Po tistem, ko se je izvedelo, da Pathé toži Travolto, se je izvedelo, da po drugi strani Roger Corman toži MGM/Pathé Communications, ker ne izpolnjuje svojih obveznosti v zvezi z distribucijo Cormanovih filmov na video-kasetah

* * *

Bruce Joel Rubin, ki je dobil Oscarja za scenarij filma *Duh*, pa ni dobil »še niti pare« od 4^o izkupička, kolikor mu po pogodbi s Paramountom pripada, vendar upa, »da bodo pri Paramountu dobri do njega«; zvezi z izkušnjami iz preteklosti, ki jih imajo scenaristi glede prejemanja svojega deleža izkupička, je njegova stoično-predvidna izjava razumljiva

* * *

Verhoevenov *Popolni spomin* je premagal Costnerjev *Ples z volkovi* v boju za nagrado Golden Reel, v kategoriji »montaža zvoka«; *Lov na Rdeči oktober* je zmagal v kategoriji »montaža dialogov«, *Quigley Down Under* v kategoriji »montaža zvoka — tuji film« in Disneyev *The Rescuers Down Under* v kategoriji »montaža zvoka — animirani film«

* * *

Nagrade *Spirit 91*: najboljši film — *The Grifters*, najboljši debitantski film — *Metropolitan* (r. Whit Stillman), najboljši tuji film — *Sweetie* (Jane Campion), režija in scenarij — Charles Burnett (*To Sleep With Anger*), moška gl. vl. — Danny Glover (*To Sleep With Anger*), ženska gl. vl. — Anjelica Huston (*Metropolitan*), moška str. vl. — Bruce Davison (*Dolgoletno prijateljstvo*), ženska str. vl. — Sherly Lee Ralph (*To Sleep With Anger*), fotografija — Fred Elmer (*Wild at Heart*); posebni nagradi sta prejela Kevin Costner in koproducent Jim Wilson (*Ples z volkovi*)

* * *

Pri Waltu Disneyu so 15. marca pričeli delati risanko *Aladdin* (režija John Musker), 1. julija pa nameravajo začeti še z risanko *Beauty and the Beast* (r. Kirk Wise, Gary Trousdale), po Perraultovi pravljici

* * *

I N F O

CYRANO DE BERGERAC



režija: Jean-Paul Rappeneau
scenarij: Jean-Paul Rappeneau in Jean-Claude Carrière
fotografija: Pierre Lhomme
glasba: Jean-Claude Petit
igrajo: Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Pérez, Jacques Weber
proizvodnja: Hachette Premiere, Francija, 1990

V zadnjem času smo lahko videli v ljubljanskih kinematografih dve najnovejši pridobitvi v sklopu ekranizacij gledaliških tekstov: Shakespearovega *Henrika V.* Kennetha Branagha in *Cyrano de Bergeraca* Jeana-Paula Rappeneaua. Prvi Cyranojev triumf je bil 28. decembra 1997, ko je bila krstna uprizoritev heroične komedije v petih dejanjih Edmonda Rostanda. 1950 je Michael Cordon prvič prenesel dramski tekst na filmski trak, Jose Ferrer pa je za glavno vlogo v tem filmu dobil oskarja. Tri leta pred Rappeneaujem 1987 je Fred Schepisi naredil manj uspešno verzijo z naslovom *Roxanne*, v kateri igrajo Steve Martin, Daryl Hannah in Rick Rossovich. V najnovejši verziji Jeana-Paula Rappeneauja iz leta 1990 Cyranoja igra Gérard Depardieu, Roksano Anne Brochet in lepega Kristijana Vincent Pérez.

Od ranega obdobja kinematografije lahko potegnemo linijo transponiranja gledaliških dramskih tekstov na filmsko platno, ki se začne z dinozavskim pojmom film d'art na začetku stoletja. Dinozavri so izumrli, toda problema 'gledališkosti filma' in 'filmčnosti gledališča' sta ostala. Radikalno stališče Roberta Bressona, da ni »združitve gledališča in filmske umetnosti brez uničenja obeh«, ne more pojasniti združevanja filmskega in gledališkega jezika.

Dejstvo je, da gledališka remek-dela nosijo s sabo strahopoštovanje, ki ga je potrdil čas in se je neizbrisljivo vpisal v gledalčev spomin. V tej točki preži nevarnost pri adaptaciji dramskega dela, ker ima film-

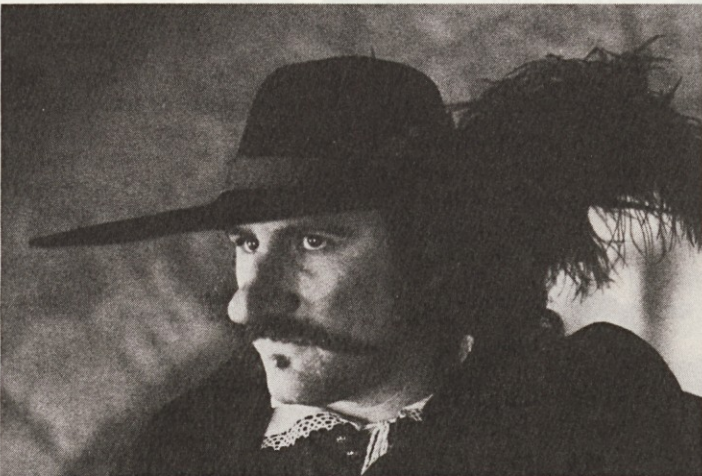
ski režiser le dve alternativni, ki mu jih je postavil že Bazin: ali je film preprosta fotografija dramskega teksta ali pa je dramski komad prilagojen »zahtevam filmske umetnosti«, toda takrat govorimo o novem delu. S tem je vernost dramski predlogi v absurdnem položaju — če je režiser zvest tekstu, zanika medij, s katerim nam ga posreduje; če pa uvaja elemente, specifične za filmsko umetnost, to ni več le transpiriranje teksta z odra na platno, ampak je tudi prenos iz enega dramaturškega sistema v drugi. Vsak režiser zato zgubi med svojo publiko puriste in gimnazijske profesorje.

Jean-Paul Rappeneau je med publiko spretno obdržal gimnazijske profesorje, ki sicer redkokdaj zaidejo v kinematografe, in se hkrati izognil obema skrajnostima. Uspešno je zakril gledališko poreklo Rostandovega teksta, ga zliil v film in ugodil publikli, ki zamenjuje filmičnost adaptacije na film z bogatostjo dekorja in gibanjem dejanja v naravnem ambientu. Filmska verzija mora biti 'bogatejša' od gledališke, ker »kompleks nižje vrednosti pred gledališčem in književno umetnostjo pretirano nadomešča s tehnično 'superiornostjo' svojih sredstev, ki jo zamenjuje z estetsko superiornostjo.« zaključuje Bazin. Uspeh Rappeneaujevega *Cyrano de Bergeraca* je v samem tekstu, preverjenem na gledalca, ki pričakuje od ekranizacije spretno in bogato spektakularnost. Pod geslom Rappeneau lahko v Filmski enciklopediji beremo, da je režiser »nagnjen h komediji z elementi akcije,«

kar bi lahko veljalo tudi za njegov zadnji film.

Rostandov Cyrano ni le heroičen preostanek romantične dobe, ki mu gomazi v meču ob vsakem namigu, je tudi poln kompleksov, ki jih skuša prikriti z grozmenjem in duhovitostjo. Z nemirnim duhom in mečem, ki ju zasleduje skoraj tako nemirna kamera, kot je Cyrano, si nakoplje številne sovražnike in sprevrača nase trpko usodo, 'v kateri ga ne prekaša nobeden in vendar zadnji siromak'. V popolnem romantičnem sožitju z žensko, preciozo, ga ovira podoba obraza, predvsem pa obseg njegovega nosu, zato vplete kot vmesni člen lepega Kristijana s pogodbo: »jaz bom tvoj duh, ti moja lepa slika«. Pogodba pa ne prinese sreče nikomur, kvečjemu pomiritev v zavetju gotskega samostana na koncu filma.

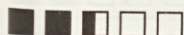
Pesništvo v Cyranoju de Bergeracu ni le osrednja točka fabulativnega zapleta, saj lahko lepi Kristijan osvoji Roksano le s pesniškim espritom, ampak je tudi izrazna značilnost teksta samega. Rappeneaujeva 'teatralizacija' vanj ne poseže, zato pa se usmeri na detajl — najbolj uspešno v skoraj dokumentarnem prizoru v gledališču na začetku filma, v katerem skoraj zavohamo smrad izpod lasulj. Vsekakor Rappeneauju ne moremo očitati prenosa, lahko pa podvodimo v prevod dramske predloge za filmsko ekranizacijo.



MAJA BREZNIK

OZEK PREHOD

NARROW MARGIN



režija: Peter Hyams
 scenarij: Peter Hyams
 fotografija: Peter Hyams
 glasba: Bruce Broughton
 igrajo: Gene Hackman, Anne Archer, James B. Sikking, J. T. Walsh
 proizvodnja: Carolco, ZDA, 1990

Vsebinski vzvod filma **Ozek prehod** je vse prej kot izviran: kako pripeljati kronsko pričo v enem kosu do zaključnega sojenja, da bo morilec obsojen, pravica pa spet enkrat zmagala? Navsezadnje si film na vsebinski ravni tudi ne lasti nikakršne izvirnosti, saj nam zaključna špica pove, da temelji na istoimenskem filmu RKO-produkcije (Richard Fleischer, 1952). Ko sta izhodišče in cilj enkrat postavljena, seveda preostane le še vmesna pot in prav na tej ravni je morda film še najbolj zvest B-produkciji petdesetih let, kolikor namreč strukturira samo realnost glede na trenutne filmske potrebe. Kaj to pomeni? Da je vsaka stvar na svojem mestu natančno v tistem trenutku, ki ga zahteva filmska zgodba — pa najsi gre za še tople jeep pred hišo, železniško postajo sredi divjine, ročko na vratih vlaka ali navsezadnje za usodno nizki predor v nič manj usodnem trenutku. Če danes film potvarja film, ki je že pred štiridesetimi leti potvarjal realnost, si lahko mislimo, da je od te realnosti ostalo bore malo! Zato velja kriterije za oceno Hyamsovega filma locirati nekam drugam — na železniške tire in njihove skretnice.

Primerjava položaja filmskega gledalca s potnikom v vlaku je eden klasičnih toposov filmske publicistike. Vzporednice segajo od opisovanja prikovanosti obeh na sedež in njunega soočanja z neumljivimi mimobežnimi podobami do evokacije tiste »mašine«, ki poganja oba dispozitiva. Četudi so »že-

lezniški« filmi predmet tovrstnih primerjav *par excellence*, pa se zdi, da se v dvogovoru potnika in gledalca praviloma izgubi sam filmski junak, ta hkrati potnik in gledalec. Če se torej večina primerjav osrediči na hermetičnost »komornega« prizorišča, ki ga ponuja vlak, ostaja ponavadi spregledano, da je paradigmatičen prizor slehernega železniškega filma prav nek **preboj** te hermetičnosti — namreč spopad na stehi drvečega vlaka!

Poskusimo torej potegniti vzporednico v to smer. Izhodišče je jasno: okno je za potnika v vlaku tisto, kar je za filmskega gledalca platno kinematografije — nek okvir oziroma kader, na katerem se vrstijo gibljive podobe. Kaj je potemtakem analogon junakovega preboja tega okvirja, njegovega izstopa na strehu vlaka? Natanko gledalčev preboj filmskega platna, njegov vstop v samo dogajanje na platnu! Z drugimi besedami: zagate gledalčeve identifikacije niso nič manj nevarne in atraktivne od spopada na stehi drvečega vlaka. Nikoli ne ve čisto natančno, kdo se mu bo splazil za hrbet, kdaj mu bo zmanjkalo strehe vagona pod nogami in kdaj ga bo zajela tema predora. Prizor, v katerem se priča (Anne Archer) še pred sojenjem izpove pomočniku javnega tožilca Robertu Caulfieldu (Gene Hackman) v temi vagona, še najbolje uprizarja omenjene zagate gledalčeve identifikacije: ob vsaki zatemniti smo prepričani, da nas bo flash-back popeljal nazaj v »prvotni prizor« umora in nam po dobri stari

navadi razkril novo podrobno, da bodo skratka nove besede proizvedle nove stare podobe. Toda nič od tega! Sleherni zatemniti sledi zgolj nova odtemnitev identičnega prizorišča vagona, z istima protagonistoma. V tem pulziranju teme in pridušene svetlobe, ki je vse prepogosto, da bi ga mogli pripisati realističnemu faktorju predorov, se dobesedno zrcali čista arbitrarnost režije, ki pač osvetli zgolj tisto, kar se ji v danem trenutku zdi potrebno — in tako po mili volji premetava gledalca kot na kakšni razrukani lokalni progi.

Dodajmo k arbitrarnosti režije še neko temeljno ambivalentnost filmske igre, pa smo že čisto blizu pojasnilu, zakaj je na sedežu kinematografske dvorane lahko enako napeto kot na stehi drvečega vlaka. Vzemimo zgolj dve veliki »igrani« sekvenci: prvo, v kateri Robert piha na dušo Carol v zvezi s smrtjo starega policaja tik pred upokojitvijo; in drugo, v kateri se neposredno sooči s svojima preganjalcema. V obeh namreč igra — enkrat ganjenost, drugič nevednost — toda ta igra je smiselna, ravno kolikor je edini možni modus izrekanja resnice. Navsezadnje ga je smrt partnerja res prizadela, pa tudi opis njegovega uživanja ob tesnobnem ovratniku obsojenega je z zaključnim prizorom dovolj očitno potrjen. Igranje igre kot edina možnost izrekanja resnice, potvarjanje že potvorjene (filmske) realnosti kot edini način približanja le-tej... To morda res ni film-resnica (cinema-varite), je pa zagotovo resnica filma!

Prav tako pri Disneyu so 4. marca v Mehiki začeli snemati *The Last Days of Eden*; režiser je John McTiernan, igrata Sean Connery (tudi izvršni producent) in Lorraine Bracco

V letošnjem letu ne bo manjkalo »remakeov«: Mary Agnes Donoughue režira *Paradise* (po filmu *Le Grand Chemin* (1987) Jean-Loup Huberta), igrata Don Johnson, Melanie Griffith; pri Dino De Laurentiisu pa so 20. februarja začeli snemati film *Criminals* (predloga je *Crimen Maria* Camerinija iz l. 1960), režiser je Eugene Levy, igrajo pa John Candy, Jim Belushi, Cybill Shepherd, Sean Young, Ornella Muti, Giancarlo Giannini

Garry Marshall (Čedno dekle) snema film *Frankie and Johnny* (Paramount), igrajo Al Pacino, Michelle Pfeiffer, Kate Nelligan

Barry Levinson (*Rain Man*) je producent (skupaj z Markom Johnsonom in Warrenom Beattyjem) in režiser filma *Bugsy Siegel*, ki ima tudi sicer impresivno ekipo: scenarist je James Toback (tudi igravec ene od vlog), direktor fotografije je Allen Daviau, igrajo pa Beatty, Harvey Keitel, Ben Kingsley, Elliott Gould, Joe Mantegna, Annette Bening

Jim Abrahams snema še eno »noro« komedijo, naslov pa je *Hot Shots: An Important Movie!* (Abrahams je tudi scenarist); igrajo Charlie Sheen, Lloyd Bridges, Valeria Golino, Kristy Swanson

Pri Amblin Entertainment so aprila v Londonu začeli snemati nadaljevanje risanke *Ameriška pravljica*, z naslovom *An American Tail: Fievel Goes West*; svoje glasove so posodili James Stewart, John Cleese, Dom DeLuise in Amy Irving — producent je seveda Steven Spielberg

John Carpenter ostaja zvest fantastiki: pri Warner Bros. je 7. marca začel snemati *The Memoirs of An Invisible Man*, v katerem igrajo Chevy Chase, Daryl Hannah, Sam Neill



I N F O

Kerry Fox iz *Angela za mojo mizo* od 11. februarja v Sydneyu snema *The Last Days Of Chez Nous* (Jan Chapman Prods.), režiser je Gillian Armstrong, soigralca pa Bruno Ganz in Lisa Harrow

* * *

Režiser Carl Schenkel (*Dvigalo v okvari, Steklena tišina*) v Vancouveru že dva meseca snema film *Knight Moves*, v katerem igrajo Christophe Lambert, Diane Lane, Tom Skerritt, Daniel Baldwin in Ferdy Mayne

* * *

Robert De Niro je izvrši producent in glavni igralec v filmu *Mistress* (Tribeca Films), režiser je Barry Primus, igrajo pa še Martin Landau, Danny Aiello in Eli Wallach. Pedro Almodóvar je 18. aprila v Madridu začel snemati film *Visoke Pete* (El Deseo/CIBY 2000 Prods.), v katerem nastopajo Victoria Abril, Miguel Bosé, Marisa Paredes

* * *

4. aprila so v Los Angelesu začeli snemati *House Party 2*, »sequel« lanskoletne »neodvisne« uspešnice; režirata George Jackson in Doug McHenry, od igralske ekipe iz 1. dela pa je očitno ostal le A. J. Johnson

* * *

Norman René (Dolgoletno prijateljstvo) je 8. aprila začel snemati *Prelude to A Kiss* (Fox/Grusko/Levy Prods.), scenarij je (po svoji igri) ponovno napisal Craig Lucas, igrajo pa Alec Baldwin, Meg Ryan in Patty Duke

* * *

Diane Keaton bo režiserka in igralka glavne vloge v filmu *Secret Society* (Symphony Pictures/Blue Ridge-Filmtrust), njeni soigralci pa bodo Martin Sheen, Charlie Sheen in Emilio Estevez

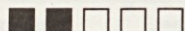
* * *

Universal je pridobil pravice za film *Pure Luck* (Silver Lion prod.) premiero načrtujejo v poletni sezoni; Francis Veber je izvršni producent te pustolovske komedije, ki je »remake« njegovega filma *Le Chevre*, režira Nadia Tass (Malcolm), igrata pa Martin Short (ki je gl. vlogo igral tudi v »remakeu« Vebrova filma *Les Fugitifs*) in Danny Glover

* * *

IZGANJALEC DUHOV III

THE EXORCIST III



režija: William Peter Blatty
scenarij: William Peter Blatty po svoji noveli Legion
fotografija: Gerry Fisher
glasba: Barry DeVorzon
igrajo: George C. Scott, Ed Flanders, Brad Dourif, Jason Miller
proizvodnja: 20th Century Fox, ZDA, 1990

The Exorcist III je nastal v času, ko prihaja do nenavadnega preobrata na področju ved, ki so si dolgo prizadevale resno proučevati tematiko, ki jo ta film obravnava. Še pred nekaj leti si noben parapsiholog, ki bi kaj dal nase, ne bi drznil pojavov na spiritističnih seansah, duhov in prikazni, poltergeistov in posesij razlagati drugače kot s statistično dokazljivimi paranormalnimi sposobnostmi (telepatija, prekognicija, psihokineza), pa še to šele potem, ko bi izločil druge, čisto »naravne« možnosti. Danes pa ni več povsem tako. Značilen primer predstavlja Britanec Colin Wilson, precej cenjen avtor s tega področja (prim. knjige *The Occult* (1971), *Mysteries* (1978), ki nikoli ni dajal ravno vtisa lahkovernosti in prav on v svoji najnovejši knjigi, *Beyond the Occult* (1988) zagovarja stališče, da nobena parapsihološka teorija (vključno z njegovimi) doslej ni uspela zadovoljivo razložiti zgoraj navedenih pojavov v zvezi z duhovi iz preproste razloga, ker nihče (tudi sam ne) a priori ni hotel upoštevati najbolj preproste možnosti, namreč da duhovi — obstajajo. Ameriški novinar Laurence Gonzales po drugi strani zgroženo piše (*Satanic Panic*) o porastu psihiatričnih pacientov, ki trdijo, da so žrtve satanistov, da so bili priče ugrabitvam, ritualnim umorom, žrtvovanju otrok in kanibalizmu. Profesionalci pa, ki naj bi te paciente zdravili, jih ne obravnavajo kot žrtve histerije ali blodenj, temveč tudi sami verjamejo v zgodbe o skrivnem satanističnem kultu, katerega pripadniki naj bi na leto obredno umorili na tisoče ljudi in o epidemiji satanizma pišejo študije v svojih strokovnih publikacijah.



Jung bi najbrž dejal, da naše kolektivno nezavedno iz globin podzvesti prodira na površje.

Preden se lotimo Blattyjevega filma, ni odveč obuditi spomin na prva dva dela. *The Exorcist* (1973) Williama Friedkina je bil posnet po predlogi Williama Petra Blattyja (tudi producent in scenarist filma); ta je svoj roman zasnoval na poročilu o eksorcizmu, ki je bil izveden leta 1949, obsedeni otrok pa v resnici ni bil ženskega, temveč moškega spola. Friedkinov film je še danes učinkovit, najboljši pa so začetne sekvence, ki kažejo očeta Merrina (Max Von Sydow) med izkopavanji v Iraku. Čeprav v filmu njegovo ime ni nikoli izgovorjeno, so primerjalni religiozologi (in seveda asiriologi) lahko v artefaktu, ki ga najde oče Merrin — in kasneje tudi v kipu — spoznali značilno podobo mezopotamskega hudiča Pazuzuja. Ta obsede 12-letno Regan MacNeil (Linda Blair). Ni povsem pojasnjeno, zakaj je obsedel prav njo, zdi pa se, da je to posledica njenih spiritističnih igr (v enem od kadrov vidimo njen »Ouija Board«). Pazuzuja izganjata oče Karras (Jason Miller) in oče Merrin. Slednji med obredom umre, ko mu odpove srce, oče Karras pa nato »sprejme« Pazuzuja vase in se v naslednjem trenutku skozi okno vrže v smrt. *The Exorcist* je z 89.000.000 USD čistega izkupička v ZDA še vedno eden najuspešnejših hororjev vseh časov in je imel izjemno vpliv na nadaljnji razvoj te zvrsti.

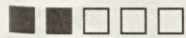
V 2. delu, *Exorcist II: The Heretic* (1977), ki ga je režiral John Boorman, Pazuzuja končno poimenujejo z njegovim pravim imenom. Izkaže se, da še vedno obseda sedaj že 17-letno Regan. Izganjalec je oče Lamont (Richard Burton), ki ga — podobno kot Karrasa — dajejo verski dvomi. Obstajata dve verziji filma: v skrajšani, ki so jo kasneje prikazovali v kinematografih (po začetnem neugodnem sprejemu pri gledalcih), »heretik« Lamont (ki podleže vplivu Pazuzuja) umre v hiši MacNeilovih; na videu pa je na voljo integralna, okoli 15 minut daljša verzija, kjer Lamont ostane živ. Za razliko od 1. dela, 2. del nima spektakularnih učinkov, saj je Boorman bolj zanimala čisto manihejska dilema, večni boj med Dobrim in Zlom. Ameriški gledalci so bili — milo rečeno — razočarani,

film pa je imel 13.900.000 USD čistega izkupička.

The Exorcist III sloni na romanu *Legion* Williama Petra Blattyja, ki tokrat ni napisal le scenarija, temveč se je odločil film tudi sam režirati. Blatty s svojo inačico povsem zaobide Boormanov film, tako da je njegov *Izganjalec hudiča III* v bistvu neposredni »sequel« 1. dela, ki se dogaja 15 let kasneje. George C. Scott tu prevzame vlogo policista Kindermana, ki ga je prvokrat igrail Lee J. Cobb. Oče Karras (spet ga igra Jason Miller) je še živ (v bistvu je na silo »vstal od mrtvih«), obseda pa ga ne samo Pazuzu, temveč tudi duh psihopatskega »Gemini« morilca (Brad Dourif). Kinderman v tem boju ne more zmagati: potem ko Pazuzu pokonča eksorcista, očeta Morninga (Nicol Williamson), je edino, kar lahko stori, da ubije svojega nekdanjega prijatelja, očeta Karrasa, ki tako drugič umre, a je vsaj njegova duša osvobojena. Blattyjev *The Exorcist III* predstavlja pravi teološki traktat, z metafizičnimi dialogi in monologi, kjer se še posebej izkaže Dourif. Režiser polagoma ustvarja atmosfero vseobsegajočega Zla, pri čemer je njegova poanta, da so psihološke razlage za to Zlo v bistvu nezadostne in v neskladju z dejstvi — Zlo mora torej obstajati kot samostojna entiteta, ki ima svojo lastno bit. Komponist učinkovite glasbene spremljave, Barry DeVorzon, je sodeloval že pri Blattyjevem filmu *The Ninth Configuration* (1980), s Stacyjem Keachem v glavni vlogi. Dobra je tudi kamera Gerryja Fischherja. Jasno je, da Blatty ni Friedkin in *The Exorcist III* izvirnika ne dosega. Užitek med predstavo bo zato morda večji, če film gledamo z zavestjo, da se eksorcizmi vendarle dogajajo: v petek, 5. aprila letos, so imeli tako gledalci ameriške TV mreže ABC ob desetih zvečer priložnost videti 20-minutni dokumentarec pravega, sodobnega eksorcizma. Po drugi strani prihaja film k nam ravno ob pravem času, saj premiera pade tam okoli Valpurgine noči, nanjo pa se letos navezuje še posebej slovesen jubilej, kajti na to noč pred natanko 25 leti je še danes aktivni »črni papež« Anton Sandor LaVey ustanovil svojo *Satanovo Cerkev* (The Church of Satan).

IGOR KERNEL

ČARUGA



režija: Rajko Grlić
scenarij: Ivan Kušan
fotografija: Slavko Trninić
glasba: Goran Bregović
igrajo: Ivo Gregurević, Davor Janjić, Ena Begović, Branislav Lečić, Filip Šovagović
proizvodnja: Maestro-film, Hrvatska TV, Viba-film

Dejstvo, da sta skoraj v istem času nastala filma o legendarnih razbojnikih, Tonetu Hacu (**Do konca in naprej**) in Čarugi, najbrž še ne kaže na kakšno »žanrsko« tendenco (čeprav je pri obeh filmih sodeloval isti »studio«, zdaj že bivša Viba), lahko pa je socio-kulturološko zanimivo, če se ga poveže z drugim, nastanku obeh filmov sočasnim dejstvom, tj. s propadom jugosocializma. S Tonetom Hacom je slovenski film dobil junaka, kakršnega dotlej ni poznal, namreč junaka, ki je utelešenje popolnega individualista in liberalnega »podjetnika«, zaradi česar bi **Do konca in naprej** lahko bil prvi filmski znanilec novega, tj. postkomunističnega, demokratičnega, svobodnotržnega ipd. obdobja na Slovenskem. Nasprotno pa Čaruga v Grličevem filmu ni le slavonski hajduk s slovesom »balkanskega Robina Hooda«, marveč je obenem nekakšen prototip boljševeškega revolucionarja na ozemlju kraljevine SHS; če je bil torej Tone Hac v **Do konca in naprej** nekakšna mešanica Robina Hooda in Arsena Lupina, pa je Čaruga hkrati razbojnik in prevratnik ali lopov na način revolucionarja oziroma revolucionar na način lopova (v vsakem primeru pa pravoslavne vere, kot se pokaže ob njegovi smrti, ko ga pod vislicami spove pop). Čaruga je na ta način evokacija mitičnih začetkov boljševizma na jugoslovanskih tleh, evokacija, ki ima danes na Hrvaškem gotovo tudi aktualistični prizvok, vendar ki tudi spominja na leonejevsko »supermitologizacijo« westerna z vsem, kar je le-ta predpostavljala — namreč tako »smrt« tega žanra kot tudi ljubezen do njega. To pa bi po-

menilo, da je osrednje vprašanje, ki se ob Čarugi zastavlja, to, ali je ta boljševiški cangaceiro sploh lahko »vreden ljubezni«? Res je, da ga je rodila boljševiška revolucija, toda samo zato še ni nujno revolucionar, marveč dobesedno »golo človeško bitje«: v uvodnem prizoru ga divji konjeniki z zvezdami na kučmah prisilijo, da se sleče in gol kot Adam steče proti gozdu, oni pa za njim streljajo; v gozdu sreča svojega podobnika, še enega preganjanega nagca, in brž ko sta filmska lika — protagonist in njegov pribočnik — »porojena«, že se znajdetata na kraju smrti (ki sta ji sicer tudi pravkar ušla), torej pod vislicami, ki so zaenkrat njuna garderoba, seveda pa bodo tudi njuna pot do groba. Tako torej v capah obešenecv stopita v svet, ki ga bosta jemala kot »igro« z življenjem in smrtjo, najprej — kolikor dolgo bo pač šlo (obešencu ukradena zlata ura jima že od vsega začetka meri čas) — z življenjem in smrtjo drugih, nazadnje pa s svojo lastno. In po scenariju, ki postavlja osebe in odnose med njimi z domala arhetipsko in karikaturno razvidnostjo, je že tako, da je tako za Čarugovo življenje kot za njegovo smrt odločilno srečanje z žensko, seveda s posebno žensko, tisto, ki figurira kot njegov »Drugi«: to je najprej ženska iz »drugega sveta«, njemu nedosegljivega in zato zanj tako fascinantnega buržoaznega sveta; hkrati pa je to ženska, ki je popolnoma dosegljiva in razpoložljiva, toda le, kolikor vidi v Čarugi »nekoč drugega«, namreč revolucionarnega vodjo. Čaruga nanjo naleti, brž ko opravi s perico, ki sumljivo molči, ko jo vpraša, če jo je imel tudi

gospodar; ves besen gre iskat gospodarja posestva in ga najde na pol golega v »dekadentni« sceni s Svilenom, ki je tisti hip očarana s Čarugovim »revolucionarnim« uporom (Čaruga ukaže svojemu spremljevalcu, morilskemu manijaku Malemu, naj gospodarja posestva ubije, in tako je Radko Polič prvi igralec, ki zapusti film v vodoravnem položaju). Čaruga pa bo poslej na nek način »žrtev« te fantazme histerične buržujke Svilene, ki ga je identificirala kot »boljševika«, tj. kot tistega, ki ima v njenih očeh ključ do njenega užitka. Tako se machistični, hkrati zviki in bejav razbojnik ter »ekscentrična« in histerična buržujka lepo dopolnjujeta: zanj kot izobčena predstavlja Svilena kot nedoumljiva in nedosegljiva buržujka fascinantno »točko ideala«, ki nastopa kot njegov Nadjaz; zanj pa je ta razbojnik prevratnik, kolikor je v njeni »libidinalni ekonomiji« revolucionar tisti, ki uteleša Ono in jo zmore zadovoljiti.

In res se, brž ko pobegne iz zapora, znajde v »divji hordi«, imenovani »Gorski tiči«, ki jo vodi Rdeči Božo in ki kot nekakšna revolucionarna tolpa pleni bogate kmete. Svilena Čarugo »simbolno« že zamenja za tega »revolucionarja«, nato pa ga Čaruga tudi dejansko vidi v obliki, v kateri ga želi videti Svilena, ter naseljen v Lenina pod klavirjem zadovolji njeno »potrebo« po revolucionarju v škornjih. Toda tolpa »Gorski tiči« pod Čarugovim vodstvom ravno ni več »revolucionarna«, marveč samo še navadna roparska banda, ki kdaj pa kdaj vrže kaj drobiža ljudstvu. Prav kot »čisti« razbojnik je Čaruga nemara bolj »simpatičen« kot Rdeči Božo, ki je ropal v imenu revolucije, toda hkrati postane tudi bolj podel, ker hoče uresničiti svoj buržoazni ideal: izda svojo tolpo in se z ukradenim denarjem prelevi v podeželskega »buržujka«, toda tisti hip tudi zgubi svojo buržujko in z njo vred — kot v znamenje kastracije — svoj »čarobni« amulet.

Ta »zgodba« je v filmu pravzaprav veliko bolj karikirana — že sam odnos med Čarugo in Svilenom (precej »zamaskirano« Eno Begović) je nekakšna karikatura odnosa med cangeceirom in buržujko v Rochovem **Antonio das mortes** — in lokalno kolorizirana, predvsem pa je razpršena med prevladujočimi akcijskimi prizori (ropi), ki resda spominjajo na peckinpahovsko spretost, le da Čarugovi tolpi manjka romantika in etika peckinpahovske horde. Nemara prav zato, ker se prek Čaruge (Ivo Gregurević) in njegovega norega smeha, ki odmeva še po njegovi smrti, tako močno sliši »zunajfilmska« zgodovina.

I N F O

Francoski gradbeniški magnat **Francis Bouygues**, doma znan pod vzdevkom »Mr. Cement«, je osnoval filmsko proizvodno hišo **CIBY 2000** in pripravlja 11 celovečercv; med režiserji, ki jih je pridobil, sta **Almodóvar** (ki že snema, glej zgoraj) in **David Lynch** (ta bo pri Bouyguesu posnel 3 filme, prvi ima naslov **Ronnie Rocket**, vsak od njih pa ima namenjen budžet v višini povprečno 20 milijonov USD)

3. aprila je bila v Parizu premiera **Madame Bovary** režiserja **Claudea Chabrola**, z **Isabelle Huppert** v naslovni vlogi; film je zelo dobro štalat in v prvem tednu z 31 kopijami dosegel 96.090 gledalcev ter skoraj dohitel prvovrščeni **Ples z volkovi**, ki je v istem tednu sicer nabral 96.678 gledalcev, vendar z 38 kopijami

Italijani načrtujejo, da bodo eksperimentalno prenašali HDTV (high-definition TV) že med Olimpijskimi igrami leta 1992, pri čemer bodo uporabljali tako evropski MAC sistem, kot japonski sistem; medtem se Evropejci še vedno ne morejo medsebojno dogovoriti o prihodnosti HDTV sistema v združenih Evropi

Debra Winger bo igrala glavno vlogo v filmu **A League of Our Own** (Columbia), ki je zgodba o ženski basebal ekipi iz 40-ih let; režirala bo **Penny Marshall**, snemati pa bodo začeli v juliju

Jennifer Jason Leight bo sostanovalka **Bridget Fonda** v psihološkem thrillerju **Single White Female** (Columbia), ki ga bodo začeli snemati junija; režiser je **Barbet Schroeder**

27. marca je umrl **Aldo Ray**, star 64 let, ki je igral glavno vlogo v filmih **Georgea Cukorja The Marrying Kind** (1952, soigralka **Judy Garland**) in **Pat and Mike** (s **Spencerjem Tracyjem** in **Katharine Hepburn**), **Battle Cry** (r. **Raoul Walsh**), **The Naked and the Dead** (r. **Raoul Walsh**), **Men In War** (r. **Anthony Mann**), **We're No Angels** (r. **Michael Curtiz**), v 60-ih letih pa je igral le šev B-filmih

IGOR KERNEL

I N F O

ZDENKO VRDLOVEC



POMLAD - POLETJE

Pomlad je čas, ko veliki studiji nočejo predvajati velikih filmov. Tisti filmi, ki jim v aprilu in maju vendarle uspe privabiti najširši krog občinstva, pa s tem pridobijo zelo ugodno izhodišče za poletno-počitniško nadaljevanje predvajanja kot npr. lani **Lov na Rdeči oktober** ali **Ninja želve II**.

SPARTACUS. Vrnitev rekonstruirane in restavrirane epike Stanleyja Kubricka iz leta 1960. Zadeva vsekakor ni slučajna: Kirk Douglas je letos nagrajenec Ameriškega filmskega inštituta.

CAREER OPPORTUNITIES. John Hughes je izstrelil novo komedijo: Frank Whaley igra kustosa v veliki poslovni zgradbi, ki se prvi dan službe znajde zaklenjen z Jennifer Connely, najlepšo punco v mestu.

CLASS ACTION. Gene Hackman in Mary Elizabeth Mastrantonio sta oče in hčer, oba odvetnika, ki se v sodni drami Michaela Apteda znajdetata na nasprotnih straneh.

THE DOORS. Po desetletni bitki za avtorske pravice je Oliver Stone posnel Morrisonovo karizmo v podobi Vala Kilmerja. 40-milijonski projekt je kmalu postal ameriški blagajniški flop.

THE FIVE HEARTBEATS. Prvi film Roberta Townsenda po uspehu filma **Hollywood Shuffle**. Zgodba se odvija v šestdesetih letih, drama pa se suče okrog težav, ki jih ima pop skupina »The Five Heartbeats« z oblastmi in sama s sabo.

HANGING WITH THE HOMEBOYS. Film, ki je v Berlinu očaral filmsko kritiko in ki spremlja štiri mladce iz Bronx neke petkovne noči. Režiral je Joseph E. Vasquez.

THE HARD WAY. Michael J. Fox je filmska zvezda, ki se pripravlja za vlogo tough detektiva. James Woods je nesrečen newyorški detektiv, ki ga poučuje detektivske tehnike. Iz železnega repertoarja akcionerjev Johna Badhama.

JUULA HAS TWO LOVERS. Še en berlinski hit, ki nam pokaže, kako lahko napačno pritisnjena tipka na telefonu povzroči dramo, ki bo trajala tri leta. Komično verzijo dandanašnje romantike je režiral Bashir Shabib.

A KISS BEFORE DYING. Matt Dillon in Sean Young igra v thrillerju po romanu Ire Levina. Ljubica nezvestega moža si prizadeva spraviti njegovo nedolžno ženo v blaznost.

IN THE MARRYING MAN. Film, ki je doživel največ neuspešnih poskusnih projekcij in katerega predvajanje je bilo že večkrat prestavljeno. S Kim Basinger in Alecom Baldwinom pa so bile precejšnje težave že na snemanju. Zgodba: Par, ki se je že večkrat poročil samo zaradi fizične atrakcije.

MISTER JOHNSON. Prvi film Brucea Beresforda po Šoferju gospodične Daisy. Seveda so na dnevnem redu odnosi med rasami, tokrat v zahodni Afriki dvajsetih let. (Glej prejšnji Ekran).

GULLTY BY SUSPICION. Nemara najzanimivejši pomladni film: Ro-



bert de Niro in Annette Benning igrata v drami na temo hollywoodske črne liste. Režiral je prvič producent Irwin Winkler, cameo pa je tudi Martin Scorsese.

OSCAR. Še ena mafajska zgodba, sicer v režiji Johna Landisa ob igralski asistenci Stalloneja, Ornele Mutti in Brucea Davisona.

THE RAPTURE. Erotični thriller Michaela Tolкина z Mimi Rogers iz bogatega repertoarja neodvisne hiše New Line.

SEX, DRUGS, ROCK AND ROLL. Filmska verzija monologa Erica Bogosiana, ki jo je režiral John MacNaughton (Henry: Portrait of a Serial Killer). Bogosian je sicer tudi scenarist in glavna vloga.

TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES - II. Raphaelo, Michelangelo, Donatello in Leonardo se vračajo. Nova avantura ima podnaslov »The Foot« in je v prvih treh dneh predvajanja v več kot rekordnih 3000 dvorah prislužila več kot 20 milijonov USD.

SWITCH. Blake Edwards v razpoloženju filma Victor, Victoria. Moški šovinist se pojavlja kot najlepša ženska. Ellen Barkin, Jimmy Smith in Lorraine Bracco so »one in on«.

TRUTH OR DARE: ON THE ROAD, BEHIND THE SCENE and in BED WITH MADONNA. Režiser Alek Keshishian je Madonno spremljal na njeni Blond Ambition Tour povsod, kakor je označeno v naslovu. Oskarji so pomembni, z božično uspešnico ste si priskrbeli vrečo denarja, toda ni ga studija, ki bi ne bil najbolj ponosen na svoj poletni-počitniški hit. Poleti je kino glavna atrakcija vseh sedem dni nasproti siceršnjim tridnevni vikend uspehom. V ZDA in Kanadi pustijo prebivalci v teh treh mesecih okrog 2 milijardi USD. V zadnjih letih je bil

to čas, ko so bili lansirani sequeli, toda po lanskim neuspehih le-teh, letos mnogi stavijo le na **Terminatorja 2** in **Naked Gun II 1/2**. Sicer letos pripisujejo največje možnosti filmom, kot so **Hudson Hawk**, **Robin Hood**, **Radio Flyer**, **Frankie and Johnny**.

BACKDRAFT. Zgodba o heroizmu in žrtvovanju družine gasilcev. Kurt Russell, William Baldwin, Robert de Niro in Jennifer Jason Leigh v glavnih vlogah, režiral pa je Ron Howard.

BECOMING COLETTE. Biografija francoske Legije časti ob prelomu stoletja. Režiral je sin Johna Hustona, Danny Huston, v glavnih vlogah pa nastopajo Klaus Maria Brandauer, Mathilda May in Virginia Madsen.

BILL'S AND TED'S EXCELLENT ADVENTURE II. Kean Reeves, Alex Winter in George Carlin v novi avanturi, v kateri jih sovražni roboti-dvojčki pobijejo. Spremljamo njihovo vrnitev iz pekla, pri tem pa nas vodi režiser Peter Hewitt.

BILLY BATHGATE. Po romanu E. L. Doctorowa, v režiji Roberta Bentonna, s strašno igralsko zasedbo: Dustin Hoffman, Nicole Kidman, Loren Dean in Bruce Willis. Dean je Billy, ki zraste iz trinajstletnega fantiča v velikega gangsterja, ki bo s svojimi izkušnjami rešil žensko, ki jo ljubi.

DYING YOUNG. Julia Roberts se v vlogi delavke zaposli kot negovalka Campbella Scotta, ki boluje za levkemijo. Zaljubita se... Bliže kot je Scott smrti, bolj se trudi Julio zaplesti z mladim sosedom. Režiral je Joel Schumacher.

ERASERHEAD. Zgodba o Jacku Nanceu, človeku bizarnega videza, ki se zapleta v nadrealnih situacijah ponovno na sporedu v omejenem številu dvoran. Lynch ne da miru.

FRANKIE AND JOHNNY. Še ena romantična, ki nam jo pošilja Gary Marshall (*Pretty Woman*). Zgodba je zasnovana na predlogi Terrencea McNallyja »Frankie and Johnny in the Claire de Lune«, igrata pa Al Pacino in Michelle Pfeiffer.

JUNGLE FEVER. Nov film Spikea Leeja, romanca med uspešnim črnskim arhitektom in njegovo mlado tajnico italijanskega rodu, ki sta seveda vpletena tudi v medrasne odnose in boje v New Yorku.

TERMINATOR II: JUDGEMENT DAY. James Cameron in Arnold Schwarzenegger se s tem 90-milijonskim budgetom vračata v leto 1984. Naslov pa po drugi strani referira 29. avgust 1997 in takratni nuklearni holokavst.

THE NAKED GUN II 1/2: THE SMELL OF FEAR. Leslie Nielsen in Priscila Presley se vračata v scenarij o državni energetski politiki pod mizo. Komedijo je režiral David Zucker.

PROBLEM CHILD II. Po letu mladinskih in otroških komedij bo zanimivo spremljati njihove letošnje uspehe. Junior se je preselil v drugo mesto, toda tam je srečal deklico, ki je še nekoliko bolj hudobna kot on.

RADIO FLYER. Richard Donner si je privoščil družinsko dramo o dveh bratih, ki se borita proti nasilnemu očetu. Michael Douglas je koproducent, igrata pa Adam Baldwin in Lorraine Bracco.

REGARDING HENRY. Mike Nichols spet v družbi Harrisona Forda, bogatega uspešneža praznega srca, ki mu tragični dogodki preprečijo, da bi se spreobrnil. Soigralka je Annette Bening.

ROBIN HOOD: PRINCE OF THIEVES. Letošnji prvi zvezdnik Kevin Costner upodablja heroja iz Sherwoodskih gozdov, ki se bori proti sheriffu iz Nottinghama. Na lokacijah v Franciji in Angliji so Kostnerju delali družbo Morgan Freeman, Mary Elizabeth Mastrantonio in Christian Slater.

ROBOCOP 3. Robocopa igra tokrat Robert Burke, ki se bori proti Omni-Consumer Productions Corp. in njenemu peklenskemu načrtu, po katerem bi razrušili večji del Detroita. Režiral je Fred Dekker.

THE ROCKETEER. Priložnost, da postane zvezda, je v tem visoko profiliranem projektu dobil William O. Campbell. Igra pilota, ki je leta 1938 našel v Los Angelesu eksperimentalno raketo in ugotovil, da je uporabna za polete v vesolje.

THE SUPER. Goodfellas »bad guy« Joe Pesci je magnat, obsojen zaradi kršenja kodeksov gradbene industrije. Režiral je Rod Daniel.

THELMA AND LOUISE. Nadrealistična komedija Ridleyja Scotta, v kateri se Susan Sarandon in Geena Davis v retro avtu (66-T-Bird) napotita na ribolov, ki se konča s cross country avanturo.

PRIPRAVIL
VASJA BIBIČ

Javne pregrehe - tajne pregrehe



**NEBOJŠA
PAČIĆ**

»Življenje je ceneno... toda toaletni papir je drag« — tako se glasi šala, ki je obenem dala tudi naslov filmu kontroverznega režiserja Waynea Wanga. Pristojna ameriška ustanova (MPAA) je na Wangovo provokacijo odgovorila z najstrožjo možno oceno, X, kar pomeni, da je ogled filma prepovedan mlajšim od osemnajst let. Ko se je nekaj podobnega pripetilo še Almodovarjevemu filmu (ki pravkar osvajajo tudi naš spored), je sledila burna reakcija naprednih, svobodomnih avtorjev. Približno štirideset režiserjev, med katerimi so Bertolucci, Spike Lee, Penny Marshall, Paul Mazursky in podobni ljubitelji dramaturgije »belih slonov«, je podpisalo peticijo, s katero so zahtevali spremembo rating-sistema. Spremembo torej! To pa pomeni, da v civiliziranem svetu celo najbolj levi med najbolj levimi ne vztrajajo na ukinjanju cenzure, temveč zgolj na njeni fleksibilnosti, ko gre za ločnico med umetnostjo in smetmi. Če pogledamo nekoliko drugače, bi lahko rekli, da vztrajajo natanko na definiranju razlike med umetnostjo in pornografijo. Glede na to, da meščanski red stavi tako na etično kot na politično zavest svoje populacije, mora upor inteligence, najsi se zakonodajalcu zdi še tako neumesten, slejkoprej obroditi sadove. V Jugoslaviji je na sporedu Kaufmanov film *Henry in June*, ki je na ameriškem tržišču dobil oznako NC—17, s čimer so navsezadnje upoštevali prav stališča podpisnikov peticije. »Ni za otroke, mlajše od sedemnajst let« je oznaka, ki dokončno razločuje status umetniških filmov z nekoliko bolj provokativnimi prizori od tistih pornografskih filmov, ki izrabljajo provokacijo kot osnovni vir dobička.

Primer je za nas zanimiv kar na dveh ravneh. Na metafilmski ravni dokazuje, da v demokratičnem svetu pisanje peticije ni zgolj razvedrilo zdolgočasene in dekadentne inteligence, s filmskega gledišča pa razkrinka umazanost politike naših prikazovalcev. Tako se prek filma pojasnjujejo najrazličnejše zamolčane mistifikacije odnosov pedagogija-kultura, psihologija-politika, etika-demagogija. Skratka, gre za javno in za tajno urejanje družbenega prometa.

Čemu pravzaprav cenzura, čemu uraden pregled in klasifikacija javnih medijev?

Če odmislimo neustrezno obravnavo nekaterih ekskluzivnih avtorjev, kakršen je npr. Russ Meyer (pa še ta je bolj kot zaradi seksa in nasilja nezaželen zaradi nejasnega »manipuliranja« z nacističnimi emblemi), tedaj v jugoslovanskem žargonu cenzura praviloma asociira na prepoved oziroma popularno »bunkeriranje« domačih filmov, ki so srbeli ali kako drugače vznemirjali vodilno komunistično garnituro. Povprečnemu Jugoslovancu, zraslemu v kulturni anarhiji, je komajda znano, da cenzura ni zgolj grob instrument zaščite oblasti, temveč hipersenzibilni modulator sprejetih etičnih načel.

Zaradi tega so tako v Evropi kot v Ameriki oblikovali restriktivne lestvice, ki določajo stopnjo zrelosti najmlajše populacije. Amerika tako poleg že omenjenih X (prepovedano mlajšim od 18 let) in NC—17 (ni za otroke, mlajše od 17 let) pozna še oznake R (prepovedano brez spremstva staršev), PG (spremstvo je zgolj svetovano) in G (neselektivna, dostopna vsem).

Po naših kinematografih že od nekdaj pustošijo nerazvrščeni filmi — od umetniško prestižnih do najnovejšega odkritega izkoriščanja hard-core primerkov, ki drugod po svetu zahtevajo posebne dvorane in potemtakem tudi posebno klasifikacijo. Zadnje čase tovrstne filme silijo tudi na televizijo — in to celo na več kanalov hkrati!

Nekdo bo to morda imel za demokratično svobodoumje, meni pa vse skupaj prej smrdi na kulturno-politično diverzijo. In to na več načinov! Prvič: s tovrstnim navideznim in licemerskim svobodoumjem sistem prikriva absolutno nemarnost do lastnega podmladka. Drugič: glede na to, da ni nikakršne razlike med tistim, kar je dovoljeno otrokom in odraslim, nezrelim in zrelim, je več kot očitno, da oblast celotno prebivalstvo obravnava kot nezrelo. Je edini skrbnik vsem enakovrednim nepolnoletnikom.

Zato njen sistem prepovedi ni javen, temveč tajen. Četudi nikoli ni bilo oblikovano nikakršno restriktivno načelo niti za sankcioniranje pornografskih niti za sankcioniranje ideoloških provokacij, smo bili vseeno leta in leta brez slehernega obvestila prisiljeni gledati okleščene filme, po katerih so se mirno sprehodile škarje najetega tehničnega osebja. Posege na pornografskem materialu sem vsaj pogojno razumel, zato pa sem po kriterijih pri ideoloških »sankcijah« ameriških filmov vseeno moral povprašati znanca. Odgovoril mi je nekako takole: »To je vendar enostavno: ko je omenjena CIA, pustim, ko pa omenijo KGB — vržem v koš!«

Kamufliranje prepovedi ni zgolj najnižja oblika bahavosti in represije, temveč plodi še veliko večjo nevarnost, ki pa je psihološke narave. Restrikcije so javne, saj kultivirajo odnos najmlajših do normativnih paradig. S prikrivanjem prepovedi je otroku odvzeta možnost njene prekoračitve — toda zgolj s prekoračitvijo dovoljenega je mogoče priti do skrivnosti, zgolj z razkrivanjem skrivnosti pa človek sploh odrasča, se pričinja zavedati sebe in sveta, v katerem živi. Skratka, postaja polnopraven državljan.

Zato sem prepričan, da je skrajni čas, da zakonodajalec preneha ščititi ustanove oblasti in prične skrbeti za najmlajše. Navsezadnje vsi dobro vemo, da hodijo danes v Jugoslaviji v kino le še otroci?!



D'ART VIDEO

Vojkova 14, 61000 Ljubljana, Jugoslavija, tel.: (061) 332 334, fax: (061) 301 876

D'ART VIDEO d.o.o. želi s svojo specializirano ponudbo risanih otroških filmov zadovoljiti tržišče z najboljšo tovrstno ponudbo, ter hkrati upa, da bodo želje in potrebe vas gledalcev tako v kvaliteti ter ponudbi izpolnjene.

D'ART VIDEO d.o.o. vam prav tako nudi studiojske usluge, snemanje in presnemavanje z master aparaturo:

C FORMAT (1 inch)
BETACAM SP (3/4 inch)
U MATIC — HI BAND SP (3/4 inch),
U MATIC — LOW BAND (3/4 inch) ter
SUPER VHS na klasične VHS kasete.

Prvič na našem tržišču vam nudimo popolnoma novo serijo risanih filmov Tom & Jerry Kids izdelano v studijih Hanna-Barbera, ki je doživela svetovno video in TV premiero šele februarja letos.

D'ART VIDEO vam kot ekskluzivni zastopnik predstavlja serijo 26 polurnih epizod, od katerih vam tokrat v sejamski ponudbi posredujemo prvih 8 filmov na štirih 60 minutnih kasetah.

Posamezne epizode so vsebinsko zaključene celote, na njih pa boste lahko spremljali norčave dogodivščine iz otroštva obeh glavnih junakov Toma in Jerrya, skupaj z ostalimi vam že znanimi liki iz risanega sveta filmske družbe Hanna-Barbera.

Preostalih 18 epizod, oziroma 9 videokaset, nameravamo realizirati v nadaljnjih mesecih.



NAJOSTREJŠI FILMSKI SPOMIN

HECTOR BABENCO



POLJUB ŽENSKE-PAJKA (KISS OF THE SPIDER WOMAN),
REŽIJA HECTOR BABENCO, 1985

potrjuje, potem se je znašel pred nemogočo nalogo: ko bi mu »te ljudi« uspelo dejansko obdržati zunaj, potem **Ironweed** ne bi bil film (fikcija pač). Klasična modernistična zadrega.

O tem, da je mislil resno, pa ni dvoma. Hector Babenco, 44-letni Argentinec sodi namreč v krog tistih filmskih režiserjev, ki so se na začetku osemdesetih železnemu oklepu filmskega modernizma izognili s t. i. novim dokumentarizmom, in po-

sneli serijo odličnih filmov o socialnih outsiderjih. Frearsov **My Beautiful Laundrette** o londonskih gayih, Bernardov **Letter To Brezhnev** o liverpoolskem novem proletariatu in Čaj v Arhimedovem haremu Alžirca v Parizu Mehdiha Charefa o Afričanih v pariških predmestjih so, tako kot Babencov **Pixote**, rudimentarno, asketsko in punktualno (anti)naričajo podredili imperativu vizualnih atrakcij reklamnih in glasbenih spotov, izumili filmski glamour brez pa-

tetike, in izzzvali emocije brez sentimentalizma. **Pixote**, ki ga je Babenco posnel leta 1980 v Braziliji, primerjajo z italijanskimi neorealisti in Buñuelovim **Los Olivados**, toda shrpljiva drama o zapuščenem 10-letnem Pixotu (Fernando Ramos de Silva), ki ga zaprejo v popravni dom, kjer ga iščajo za preprodajalca drog, od tam pobegne in se zaplete v čudno razmerje s prostitutko (Marília Pera), brutalno mori in je brutalno umorjen, nima primerjave. Dokumentarizem je pač že po definiciji stvar enkratnosti in nepovnovljivosti, novi dokumentarizem ga je zaostрил po načelu ruske rulete — intenzivnega in neposrednega osebnega zastavka, ki seveda nima nikakršne zveze s fanatizmom tipa Werner Herzog, prej bi ga kazalo pripisati televiziji in novemu žurnalizmu. Vsi filmi so nizkoporačunski. Frears sam je londonski gay, igralci v **Moji lepi pralnici** pa naturščiki, po Chrisu Bernardu nihče ne vpraša, saj je **Pismo Brežnjev**u delo liverpoolskega pub-kolektiva, oba filma pa je produciral Channel 4. Mehdi Charef je živel v afriškem ghetu in čistil pariške smetnjake, dokler ni scenarija za Čaj prebrala gospa Gavras, filmska producentka. Hector Babenco je pri osemnajstih pobegnil v Evropo in tam »statiral pri špageti vesternih, prodajal biblijo in tako naprej«, leta 1975 pa je, star 28 let, emigriral v Brazilijo in posnel svoj prvi celovečerni film, **King Of The Night**. Njegov drugi film, **Lucio Flavio**, o skorumpiranosti policije je bil razlog, da so mu z brzostrelkami preresetali stanovanje. V **Pixotu** igrajo naturščiki, Fernando Ramos da Silva, ki ga je pri devetnajstih v spopadu uličnih gangov v Riu ustrelila policija, je bil takrat star 11 let.

V Hollywood je Babenco vstopil z brazilsko-ameriško koprodukcijo, razvpitim **Kiss Of the Spider Woman**, ki so ga obložili z nominacijami za Oskarja, dobil pa ga je (tudi Cannsko palmo) le William Hurt. Kompromisu je sledil **Ironweed**, v novem sistemu in pod danimi normativi, s profesionalci in njihovimi osebnimi, minulimi in bodočimi zgodovinami. Francis Jack Nicholson je videti kot žalostni Joker, Helen Meryl Streep in Rudy Tom Waits (po **Ironweed** je Babenco napovedal semi avtobiografski **My Foolish Heart**, v katerem bi ga igral Tom Waits) pa sta preveč to, kar sta, v tem zaporedju, trpeča ženska in večni outsider, da bi bolelo. Na kratko, vprašanje ni, ali je Babenco citirano izjavo mislil resno, temveč, ali ni tega mislil preveč resno. S stališča Pixota. Sicer je **Ironweed** prav soliden in zanimiv film, seveda če odmisli (po teh kriterijih) diletantski scenarij. Z drugimi besedami in po zgledu Pixota, ki pač ne more zbežati iz zapora in ostati straight, *You can't have it both*.

IRONWEED (1987), 144 MIN

Režija: Hector Babenco

Igrajo: Jack Nicholson, Meryl Streep, Tom Waits, Carroll Baker, Michael O'Keefe, Diane Venora, Fred Gwynne, Margaret Whitton, Jake Dengel, Joe Grifasi

10. maja bo film predvajan na 1. programu TV Slovenija

MELITA ZAJC

ZVIJAČE IDENTIFIKACIJE

Veliko del o identifikaciji v filmu se je osredotočilo na mainstream film in še posebej na vlogo strukture gledaliških kadrov. (POV)* V tem sestavku bomo na dva med sabo povezana načina skušali raziskati identifikacijo v enem od filmov, ki ne spadajo v mainstream, v Dreyerjevem **Gertrud**. Po eni strani bomo preučili, kakšne implikacije ima za filmsko naracijo in za gledalce način, kako **Gertrud** naruši običajne strukture organiziranja POV in kadrov v filmu. Po drugi strani pa bomo pretehtali, kako je problem identifikacije vendarle osrednji problem filma, tako v odnosu do osrednjega ženskega kot tudi njegovih več moških likov. Dreyer sam je govoril o naklonjenosti Gertrud, ki jo je skušal vzbuditi pri gledalcih, in o tem, da ga samega v vseh njegovih filmih zanimajo predvsem njegove ženske-protagonistke: »V filmu me večinoma zanima ena oseba in to večinoma ženske.«

O filmski identifikaciji se je veliko razpravljalo s stališča pogleda. Film je seveda vizualni medij, vendar zanj ni značilna le zmožnost, da nam **pokaže** odsotni svet, posnet na njegovih podobah, temveč je pomembnejše to, da film kot specifična narativna oblika začne obstajati takrat, ko se serija »gledišč« organizira kot struktura **pogledov**. »Gibljava slika« se v tem smislu ne nanaša le na dejstvo, da se postave itd. gibljejo znotraj posnetih gledišč, temveč tudi na to, kako se v

kinu gledalec giblje skozi narativni svet, diegezo filma.

Ameriški film je bil poimenovan »klasičen«, ker je razvil strukturo konvencij za rokovanje z narativnimi odnosi časa in prostora, ki so hkrati zelo ekonomične (kar se tiče naracije) in zabrisujejo svoje lastne pogoje produkcije, proizvajajoč »transparenten« slog montaže, s čimer gledalec film sprejema kot brezšiven, »naraven« ton zvokov in podob. Dreyerjev film **Gertrud** pa konvencij klasičnega narativnega filma in njegovega kontinuiranega sloga montaže preprosto ne uporablja. Financiral ga je Palladium, danska filmska družba, ki je sicer producirala mainstream filme, toda ta film je produciral za »umetniške« kinematografe. Vendar se samo s tem ne bi dalo razložiti njegove različnosti, ki je privedla do ogorčenja in zaničevanja celo s strani kritikov, ki so spremljali umetniško kinematografijo; ti so **Gertrud** po premieri v Parizu, ki je sledila retrospektivi Dreyerjevih filmov, odslovili, češ da so to zgolj »fotografirani pogovori na zofi«. Drugi v **Gertrudnem** izogibanju ustaljenim formam niso videli toliko žalitev gledalca, kot napad na »iluzionizem« teh form. Tako Noel Burch in Georg Dana, ki sta pisala v **Afterimage** št. 5, 1974, pravita, da film »dekonstruira« tradicionalne zakone kadra/protikadra in kadriranja, s čimer razbija iluzijo tridimenzionalnega prostora ter ne upošteva konvencij gibanja kamere. Od tod njuna trditev, da sama forma filma uspe vzpostaviti konflikt znotraj njegove ideološke vsebine (»malomeščanska ideologija Absolutne ljubezni, Transcendentalne

poezije in Nezainteresirane znanosti«), ki razkriva njena nasprotja. Tako je v filmu na eni strani predstavljena konkretna analiza mesta ženske v družbi, na drugi pa dilema, v katero ta ideologija postavi junakinjo. Burch in Dana sklepata, da »ni pretirano govoriti o Dreyerjevem prevzemu brechtovske drže«.

Čeprav drugi avtorji Dreyerja (če ne **Gertrud**) niso zagovarjali v tej meri, so vseeno sledili takemu pristopu. David Bordwell v svoji knjižni študiji o Dreyerju (**The films of Carl-Theodor Dreyer**, California UP, 1981) trdi, da je film višek stilističnega pristopa, pri katerem strukturiranje prostora in časa ustvarja **ekscs** tako, da je naracija podrejena delovanju filmske reprezentacije. Dreyerjevi filmi odpirajo vrzel med kavzalno logiko in prostorskočasnimi strukturami, tako da zelo počasen potek, vpeljan v **Dan jeze** in **Ordet**, postane več kot lahko prenese naracija: »narativni dogodki, dialog, geste, soočanja oseb — filmske strukture pogoltnje vse, kot penije, vržene v kanjon«. Za Bordwella **Gertrud** antologizira in s tem potuje, v pomenu Šklovskega, klasični narativni film. To radikalno izogibanje klasičnim konvencijam, medtem ko jih film hkrati izpostavlja, **izprazni** pomen zaradi presežka označevalcev brez označencev. Pri **Gertrud** ne gre za preprosto preoračevanje pravil, trdi Bordwell, temveč so le-ta izpostavljena, da bi bila potem zavržena. Pogled, tako središčen za organiziranje prostora v klasičnem filmu, je kot sredstvo v **Gertrud** preoblikovan. Začetek filma to takoj pokaže: na koncu prvega kadra Kanning in

Gertrud sedita skupaj za njegovo mizo, tu imamo rez na srednji-bližnji kader s Kanningom, ki gleda na levo; kamera se obrne levo, da bi pokazala Gertrud, vendar ona ni objekt njegovega pogleda, ki je usmerjen rahlo naprej od sredine polja, medtem ko tudi Gertrud gleda levo zunaj polja. Kamera se obrne nazaj h Kanningu, potem spet k Gertrud, in ko Kanning govori v zunanosti polja, se kamera umakne nazaj na srednji kader z obema osebama, ki še vedno ne gledata drug drugega: šele ko Gertrud vstaja, se pokaže medsebojni pogled.

Le na štirih mestih v filmu si Dreyer pomaga z običajno strukturo kadra/protikadra in spoja na očesni liniji. Prvič se ta struktura pojavi na koncu prve scene: ko odide Kanningova mati, Kanning in Gertrud razpravljata o svoji poroki. Končno Gertrud reče »...No, vidiš, kako malo ti pomenim, kako nepomemben bo prazen prostor, ki ga puščam.« Sledi kader s Kanningom, prikazanim iz Gertrudine pozicije, za katerega se zdi, da je glediščni (POV) kader, ko se Kanning obrne, da bi pogledal nazaj v smeri kamere. Toda naslednji kader, ko jo Kanning vpraša: »Je tu še kdo drug?«, je srednji-bližnji plan z Gertrud, ki gleda levo zunaj polja, kar pomeni, da prejšnji kader ni potrjen kot njeno gledišče. Drugič se pojavi v prizoru z banketom, in potem spet, ko Gertrud poje; obakrat gre za spoj na ravni pogleda. Četrty primer je edini pravi POV kader v filmu: ko se na samem koncu filma Gertrud poslavlja od Axela, se kadri, v katerih gleda Axela, izmenjujejo s kadri z njim, videnim z njenega gledišča.

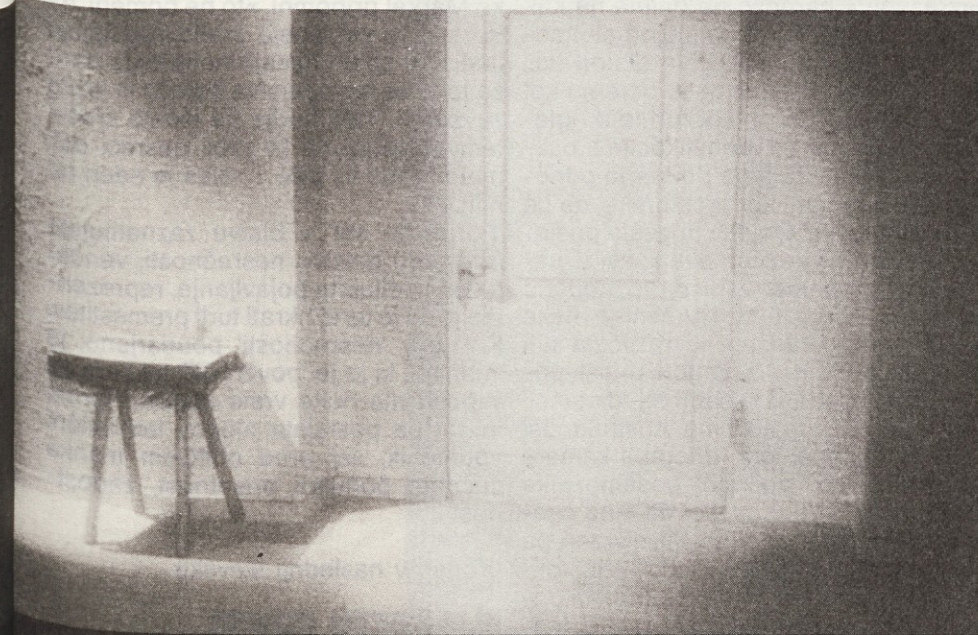
Filmske strategije gledalca **Gertrud** neprestano »distancirajo«, da bi dosegle občutek ločenosti: rezultat zelo dolgih kadrov je občutek podaljševanja ali razširjanja v scene, ki jih ne blaži menjava kadrov, medtem ko podobnost scen, organiziranih okrog izmenjav dialogov — z osebami, ki se gibljejo med stoli, zofami, naslanjači, klopmi itd., ko govorijo druga z drugo, vendar redko gledajo druga drugo oz. je redko pokazano, da izmenjujejo poglede —, ustvarja zavest o ponavljanju. Dreger skonstruira izjemen gledališki efekt, ki izhaja iz nepopustljivo frontalne kamere, pa vendar prostor nikoli ni dan enkrat za vselej, tako kot na odru, temveč je odprt — pogosto zelo begajoče — skozi gibanje kamere, zlasti z zasuki na srednje-bližnje plane in travellingi, ki spremljajo osebo. Gibanje kamere pogosto zamenjuje reze, kot npr. tedaj, ko se kamera zasuče proč od igralca, da bi našla nov prostor; tako se v prizoru, ko je Gertrud govorila s Kanningom v pred-sobi na banketu in on odide na desno, kamera premakne na levo in obstane pri vratih, vendar ne tistih, skozi katera je odšel Kanning, temveč onih, skozi katera vstopi.

Takšni učinki resda lahko pripeljejo film v bližino brechtovih strategij odtujitve, kot menita Burch in Dana, toda hkrati so precej drugačni. Preprosto opisovanje **Gertrud** kot brechtovski film le stežka zadostuje za razumevanje njegovega delovanja kot tekstualnega sistema. Dreyerjevi lastni pogledi na razmerje forme in vsebine v njegovih filmih so zapleteni in (končno) paradoksn. Zavzemajoč držo moderni-

sta pravi: »Vesel sem vsake deviacije od standardne forme. Standardno formo sovražim. Ne moremo iti naprej, če ni deviacij, novih form, pa čeprav niso popolne.« (intervju s Carlom Lernerjem v **Film Comment** št. 4 1966). Hkrati Dreyer v tem ne vidi le preprostega izpraznenja pomena, kot da že sama forma zadostuje, marveč se zdi, da zanj pomeni način, kako pomenu sleči navlako vsakdanjih percepcij — ogoliti dušo: »Abstrakcijo moram takoj definirati kot nekaj, kar od umetnika zahteva, da se abstrahira od dejanskosti, da bi ojačal duhovno vsebino svojega dela.« In »umetnik mora opisovati notranje, ne zunanje življenje. Zmožnost abstrahiranja je bistvena za vse umetniško stvarjanje. Abstrakcija omogoča režiserju, da prestopi ogrado, s katero je naturalizem ograbil njegov medij. Omogoča, da njegovi filmi niso le vizualni, temveč duhovni.« (**Sight and Sound** št. 18, 1950).

Hkrati je za Dreyerja film narativna oblika in v njegovem središču stoji igralec. Toda prostor se uporablja za to, da poudarja psihologijo osebe, ne pa v smislu narativnega dogajanja, zato je tudi mogoče zanemariti nepretrganost prostorskih odnosov. Čeprav je filmski stil postavljen v službo oseb, pa Dreyer vendarle ni igralski režiser; v **Gertrud** je Dreyer igralcem dajal napotke za vsako gesto, stil govora, intonacijo in pogled. Vseeno pa je skušal poudarjati človeško ekspresivnost in v filmu je videl posebno sredstvo za odkrivanje njenega bistva, a kot psihološko resnico, ne kot »realizem«. Glede na tako estetično, forma v Dreyerjevih filmih ni uporabljena simbolična

* 'point-of-view (POV) shot structure': V tekstu je 'point-of-view (POV) shot' (kader, v katerem kamera zavzame subjektivno gledišče) preveden kot glediščni kader, kadar je izpisan v celoti. Kadar je uporabljena le kratica, jo zaradi splošne razširjenosti puščamo. Besedo 'view' dosledno prevajamo z glediščem, da bi ohranili razliko med 'look' (pogled) in 'view'. (op. prev.)



GERTRUD

(Danska, 1964)

režija: Carl-Theodor Dreyer
senarij: Dreyer, po igri Hjalmar Söderberga (1906)
fotografija: Henning Bentdsen
scenografija: Kai Rasch
glasba: Jorgen Jerslid
skladba: Grethe Risbjerg Thomsen
montaža: Edith Schluskel
produkcija: Palladium Film
igrajo: Nina Pens Rode, Brendth Rothe, Ebbe Rode, Baard Owe, Axel Strobye

Söderbergova drama je temeljila na njegovi lastni nesrečni avanturi z Mario von Platen in obravnava zgodbo bivše pevke, ki je sedaj poročena s stremljivim politikom Kanningom, toda njun zakon je postal (ali je vedno bil) prazen in brezpomemben. Ljubezni išče pri mladem skladatelju, ki pa ji ga Lidman, njen bivši ljubimec in slavljen pesnik, prikazuje kot nje nevrednega, želeč jo pregovoriti, da se vrne k njemu. Na koncu igre zapusti vse tri moške, od katerih noben ne more izpolniti njene zahteve po absolutni ljubezni. Dreyer sledi igri precej tesno, ohranja njene dialoge, ne da bi uporabil vse, vendar v epilogu doda popolnoma nov del, ki ga v drami ni bilo. Toda v dialogih ni niti ene besede, ki je Söderberg ne bi napisal v drugih povezavah. »V drami je bilo pravilno in odlično končati z Gertrud, ki zbeži, toda za film bi bilo to nemogoče. Občinstvu ne bi bilo jasno, kaj se je zgodilo. Bil sem prepričan, da bo publika naklonjena Gertrud in zaradi te naklonjenosti bi prav gotovo radi vedeli, kaj se je z njo zgodilo. Zato sem napravil epilog in publika je lahko videla, da se ženska ni zlomila ali da ni obžalovala. Izbrala je samoto in jo tudi sprejela...« (Dreyer).

ali ekspresivno, kot metaforični nadomestek igralčevega izraza itd., marveč postane ritem in tkivo reprezentacije. V **Gertrud** je to nedvomno reprezentacija ločitve, odprtega prostora, napolnjenega in zatem izpraznjenega; osebe prihajajo skupaj le zato, da bi se prek prostora spet ločile. Rezultat tega je, da se osebe zdijo hipostazirane, ločene od kontinuuma časa in prostora, od realnosti. In tako je v enem in istem trenutku podoba napravljena tako, da je polna pomenljivih gest brez kakega trdnega pomena. Izpraznjenje pomena, ki ga Bordwell vidi v **Gertrud**, je morda Dreyerjevo zaznamovanje prostora spiritualnega, prostora, a ne vsebine, forme brez posebnega ali nujnega odplačila v vsebini. Dreyer ob tem, da je antiluzionist, išče realnost bistva in si prizadeva za abstraktnost realnosti, v kateri reprezentacija pomena brez označenja ali, bolje, označuje le signifikanco. Skrajen primer tega je namestitev tapiserie z golo žensko, ki jo preganjajo lovski psi, za Gertrud, ko govori z Axelom v predsobi na banketu — ta ponavlja temo njenih sanj, ki jih je pripovedoval Erlandu dan pred tem. Kaj je tu njen pomen? Zdi se, da pri tem utrditev nekega pomena ne pomaga toliko, kot to, da problem razmerja med usodo in svobodno voljo, ljubezni kot usode ali svobodne volje, razširimo na usodno naključje v sobi.

Tako torej predstavlja vizualno podvojitev obeh vprašanj glede svobodne volje, ki je tema Axelova nove knjige, hkrati pa se kot vizualizacija Gertrudinih sanj nanaša tudi na predmet Axelovega študija v Parizu, namreč pričevanja sanj.

Postavljata se torej dve vprašanji. Prvič, kakšno je razmerje forme filma do njegove »zgodbe«, in drugič, kako je umeščen gledalec, če je klasičen sistem zavrnjen. Ker njegova forma pri »izražanju« naracije ne deluje na kak enostaven način, dopolnjuječ ali nadgrajujoč karakterizacijo in dialog itd., se nagibamo k temu, da jo beremo kot »distancirajočo«, tj. kot formo, ki gledalca odvrča od identifikacije z osebami in namesto tega poudarja odnose med osebami kot prostorske, ne pa kot psihološke. Objekti in geste postanejo celo bolj zaznamovani, saj v metaforičnem pomenu ni dano nobeno preprosto odplačilo. Izvršen je neke vrste poetski odklon, ki razvozla niti zgodbe in premešča zagon, pritisk pripovedi. Seveda je v sami tej 'distanci' mogoče videti temo filma. Abstraktnost mise-en-scène, igra, uporaba kamere itd. nenehno izolirajo posameznike drugega od drugega, kot da med osebe postavljajo nepremostljive vrzeli, pa čeprav ozke. Pa vendar pripoved, kolikor je osredotočena na Gertrud, ni pripoved o osamljenosti kot taki (v na-

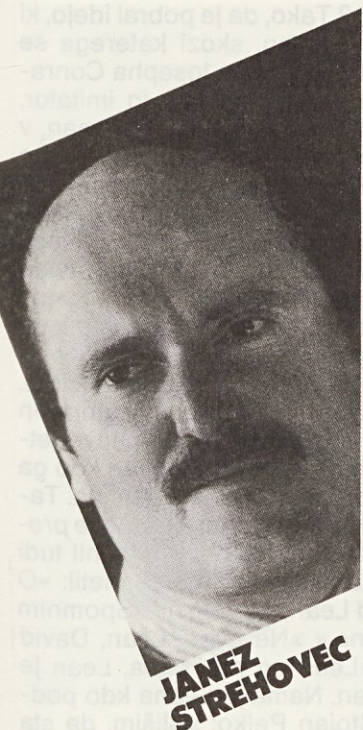
sprotju z Lidmanom in njegovo osamljenostjo duše), temveč o idealu ljubezni, zaradi katerega bi Gertrud raje sprejela osamljenost, kot da bi naredila kompromis glede svoje zahteve. Tako se zdi, da je funkcija forme v filmu realizacija opazke, ki jo izreče oseba v nekem drugem Söderbergovem delu, v romanu **Dr. Glas**, po katerem je Dreyer prav tako nameraval posneti film. Glas, njegov prijatelj Markel in ostali se pogovarjajo v restavraciji, ko Markel pripomni, »to ne pomeni, da je res, da vsi iščejo srečo. Obstajajo ljudje, ki sploh nimajo nobenega daru za to in se tega dejstva boleče in kruto zavedajo. Taki ljudje ne iščejo sreče, temveč le to, da bi svoji nesreči dali malo forme in stila... Glas je eden od njih.«

'Forma in stil' v bistvu zaznamujeta (re-mark) dejstvo nesrečnosti, vendar s tem vpeljujeta pojavljanje, reprezentacijo, ki je torej hkrati tudi premestitev. Kar je v 'nesrečnosti' poudarjeno, je 'manko', ki jo je 'povzročil', tako da se vzpostavlja neke vrste utajitev, forma in stil pa postajata njegov fetišistični spomenik, saj pred obličjem manka začneta ponujati prisotnost, zadostnost.

(Konec v naslednji številki)

ELISABETH COWIE

Postmehanska reprodukcija umetnin



JANEZ
STREHOVEC

Smo v obdobju paradoksnе logike slike (izraz Paula Virilia), ki jo, gnane od kinematične energije, uresničujejo videografija, holografija in infografija, s katerimi se vstopa v svet transparence in virtualnosti, v katerem proces reprezentacije vedno bolj ignorira javno predstavitev in realne referente, torej vidne nosilce slikovnega. To je umetelni svet sintetičnih slik in tudi že sintetizirane, artifične zaznave (Virilio piše o »stroju za gledanje«), s katero se skuša protetično podaljšati ali vsaj nadomestiti številne razsežnosti »naravne« čutnosti. Njegova osnovna paradigma je virtualnost, ki obvladuje aktualnost, podobno kot tele-prisotnost že nadomešča eksistenco predmetov in bitij v realnem času teleakcij, telespektakla, telesopinga in televojne. Virilio je to novo razsežnost slikovnega mislil tudi že ob primeru potencialnih in aleatoričnih orožij kot nevidnih orodij kinematične energije in manevrov slepljenja, ki delujejo tako, da definitivno ločijo realno od njegove slikovne predstavitev. Gre torej za bojevitve slike in tone s slepečo, kar se da fascinantno formo, vendar, pogojno rečeno, virtualno kodirano, tako da je ni več mogoče (recimo radarsko) locirati.

Se v paradigmi virtualnosti in informatične sintetičnosti, ki jo posebejata predvsem računalnik in »katodna vitrina«, spreminja tudi umetniško delo, celo njegov obstoj, se pravi njegova ontološka razsežnost? Le en aspekt njegove nove situacije bom omenil pri tem, in to tistega, katerega referenca je teoretik, ki je pomemben tudi za včerajšnjo filmsko teorijo, namreč Walter Benjamin, čigar 50-letnice smrti se je lani spomnila evropska kulturna javnost. Če slišimo za W. Benjamina, pomislimo recimo na nekaj njegovih napačnih interpretacij filmskega koda in hkrati na vrsto njegovih daljnosežnih prispevkov k področjem estetizacije politike, estetike alegorije, velemestne zaznave in psihologije bohemskih flaneurjev, udomačenih v pasazah Pariza kot glavnega mesta 19. stoletja. Njegov tekst, ki je največkrat navajan, je esej *Umetniško delo v času tehniške reprodukcije* (1935/36) s svojimi značilnimi distinkcijami med razstavno in kulturno vrednostjo umetnin, med avratičnimi in tehniško reproduciranimi umetninami, med ritualom in politiko kot kontekstoma dveh različnih umetnosti. To je tudi tekst o fantastičnem užitku, ki spremlja tehniško (mehansko) kopiranje (umetniškega) izvirnika; ne gre več za užitek mimesisa (užitek sreče še enkrat), temveč za pomnoženo uživanje, ki relativira postmoderno (recimo Ecovo) ironiziranje ljubezenske izjave, češ da je vsaka stvar samo enkrat prvič (zares), kajti drugič jo imaš lahko le kot parodiran citat ali kot marksovsko farso. Benjaminu se je zdelo fino, da imaš lahko toliko in toliko kopij enega dela (čeprav se s tem ukinja metafizična avra enkratnosti izvirnika), kar je povezano z optimizmom samega modernega projekta v smislu stave na naivno pomnoženost in mehansko umetnost, ki spremlja intenco »kopija je enaka izvirniku«, se pravi, videti (in slišati) je tako kot izvirnik.

Walter Benjamin je bil teoretik, ki se ga danes pogosto spominjajo poststrukturalisti in teoretiki postmoderne, naslov njegovega že omenjenega eseja pa je postal celo citat za modificirano,

parafrazirano opisovanje nove paradigme, v katero se vpisuje sedanja (predvsem medijska in informatična) umetnina. 1990. leta je Roger F. Malina, urednik Leonarda, objavil razpravo *Digitalna slika — digitalni kino: umetniško delo v času postmehanske reprodukcije*, pri čemer je postmehanska reprodukcija pravzaprav posttehniška, kajti v angleščini je Benjaminov tekst naslovljen z *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

O računalniku kot kreativnem, umetnost izdelujočem stroju razmišlja v omenjenem besedilu R. F. Malina; nov, recimo postbenjaminovski prispevek k ontologiji sedanje umetnosti (pravzaprav k njegovi »biologiji« in reprodukciji) pa uvede v trenutku, ko opozori na možnost softwara kot podlage za sedanjo reprodukcijo (sintetičnih, digitalnih) umetniških del kot artefaktov, katerih umetniškost je pravzaprav konvencija, in je verjetno bolj upravičeno govoriti le še o medijskih delih (kamor teoretik P. Zec razvršča tudi holograme). Za benjaminovsko tehniško, se pravi mehansko (in kemično) reprodukcijo umetniških del je značilno izdelovanje kopij, ki so kar se da zveste izvirniku in ga, v žargonu rečeno, tako rekoč do obupa posnemajo. Kopija je tukaj toliko boljša, kolikor zvesteje posnema izvirnik, analogni model.

Temu postopku nasprotno razmnoževanje pa omogočajo računalniki s svojo postmehansko, generativno reprodukcijo (podobno seksualni), katere cilj je izdelava kopij, ki se med seboj kar se da razlikujejo, imajo neko, pogojno rečeno, individualnost, vendar pa so omejene z množico izvirnih pravil (ukazov). Tu gre za proces, ki ga je medijski umetnik Roman Vorostko opisal v misli, da lahko software (programe) opazujemo kot genotip, se pravi kodo, ki določa izdelavo del(a). Tak software lahko omogoči izdelovanje družine del, med katerimi je vsako enkratno, pri tem pa se odpira tudi možnost križanja družin različnih umetnikov, kar privede do hibridizacije in genealogije novih oblik.

Mišljena so seveda dela računalniške umetnosti in mikrobiološke, danes tako v informatiki kot v družboslovju vedno bolj »in« paradigme, ki gradijo na razlikah med genotipom in fenotipom. Podobno kot je številčno označena verzija kakega računalniškega programa ali urejevalnika besedil, recimo Wordstar 5.5, bodo označena tudi tovrstna dela. In so že tako oštevilčena; sam sem že gledal in poslušal delo Alice 1.0, interaktivno instalacijo Kiyoshija Furukawe, in tudi pri znanem delu Jeffreya Shawa *Berljivo mesto* gre za interaktivno instalacijo, ki ima na podlagi enega softwara realizirani dve verziji (in sicer manhatansko in amsterdamsko, avtor pa pripravlja še tretjo, torej *Berljivo mesto* 3.0). Problem pri takšnih delih je seveda v njihovem avtorstvu in pri (ontološkem) vprašanju, ali je umetniško delo samo software ali pa njegovo vedenje (behavior). Izziv pri tej stvari pa je vsekakor interaktivna recepcija kot izdelovanje, dopolnjevanje, konkretiziranje, branje in gledanje »med vrsticami« softwara, ki temelji na postmehanskem kopiranju kot izdelovanju in razmnoževanju umetelnih, vendar individualiziranih in oživiljenih oblik. Kako gledljiv bi bil na primer *Blue velvet* 7.75?

SLOVO

LEAN ON ME



Kako je naredil film David Lean? Tako, da je pobral idejo, ki mu sploh ni bila všeč, ali pa roman, skozi katerega se sploh ni mogel prebiti. Denimo **Nostromo** Josepha Conrada. Kako naredi film kak Leanov oboževalec in imitator, denimo Steven Spielberg? Tako, da pobere kak roman, v katerem je Lean neskončno užival. Denimo **Empire of the Sun** J. G. Ballarda. Lean ni Spielbergovega filma seveda nikoli videl: če bi pač mislil, da bo v filmu užival, potem bi ga seveda posnel sam. *Ekranova projekcija* je v prejšnji številki med **100 režiserjev za jutri** postavila tudi Davida Leana, filmarja, ki je 25. marca dopolnil 83 let, svoj zadnji film posnel pred sedmimi leti, svojega predzadnjega pa pred enaindvajsetimi leti. Druga najbolj neverjetna stvar pri Leanu je ta, da je do konca delal velike in natančne filme, pa ne le zato, ker so drugi filmarji delali tako majhne in šlampaste. Le kdo mu tega ne bi zameril? Najbolj neverjetna stvar pri Leanu pa je vsekakor ta, da je umrl. Le kdo ga zaradi tega ne bi sovražil? Panika je bila seveda nujna. Takoj ko je Ekran izšel, me je poklical ko-avtor *Ekranove projekcije*, Miha Zadnikar in vprašal: »Zakaj si podtaknil tudi Davida Leana?« Težko zanikam, da me je presenetil: »O tem, da je na spisku kak David Lean, ne vem nič. Spomnim se pa, da je Lyne, Adrian Lyne.« »Ne Lyne, Lean, David Lean,« je vztrajal Zadnikar. »Lean on me, Miha, Lean je off,« nisem bil nič manj vztrajen. Nama je Leana kdo podtaknil? Potem je telefoniral Stojan Pelko: »Slišim, da sta med 100 režiserjev vtaknila tudi Davida Leana, pa ne verjamem.« »Tudi jaz ne verjamem,« sem ga pomiril. Miha Brun je verjel in napisal tri do štiri ducate vrstic, ne da bi to omenil. Spustim slušalko, telefon spet zazvoni, Tadej Zupančič: da je številka bomba, da je še ni videl, da pa mu je Ivo Štandeker rekel, da je na spisku tudi Lean. Pokliče Zorran Smiljanič: »Čigava ideja je Lean — tvoja ali Zadnikarjeva?« Ne vem, morda moja, morda Zadnikarjeva. Le kdo bi vedel? Toda — tako kot uživam v misli, da nama ga je kdo podtaknil, sem ves čas užival tudi v ideji, da bo prej ali slej poklical tudi sam David Lean in me vprašal: »Si me res uvrstil med 100 režiserjev za jutri?«

LEANOVIH ŠESTNAJST

The Bridge on the River Kwai (1957)
Great Expectations (1946)
Lawrence of Arabia (1962)
Brief Encounter (1945)
Doctor Zhivago (1965)
Oliver Twist (1948)
A Passage to India (1984)
Ryan's Daughter (1970)
This Happy Breed (1944)
The Passionate Friends (1949)
Madeleine (1950)
The Sound Barrier (1952)
Blithe Spirit (1945)
In Which We Serve (1942)
Summer Madness (1955)
Hobson's Choice (1954)

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Alan Hranitelj kreator



Dve stvari sta v Ljubljani, o katerima se zelo veliko govori, zato pa toliko manj piše: moda in fotografija. Zdaj je na primer slišati, da so modeli, ki jih je od 9. do 16. aprila razstavila Moderna galerija, nesmiselno kostumografsko poigravanje, neobstojni kipi, nasilno vračanje (kičastega) baroka in sploh še ena varianta bolnega narcizizma, ki ga premore dekadentni Balkan. Obenem pa krožijo govorice, da je Alan Hranitelj edini predstavnik jugoslovanske visoke mode.

Obleke Alana Hranitelja sem prvič videl na fotografijah Mihe Škerlepa, ki so pravzaprav še danes eden njihovih glavnih nosilcev — tako in drugače. Ampak Hraniteljeve kreacije so se mi zdele morbidne, izumetničene in brez erotičnega naboja (mogoče je to androginskost, o kateri piše Jure Mikuž v katalogu razstave). Razen tega je Hranitelj za svoje modele vedno izbiral — seveda namenoma — kolikor mogoče nevtralne manekenke, ki so s svojimi ponosnimi držami delovale malodane monumentalno. Skratka, umetnost Alana Hranitelja mi je bila popolnoma tuja, če že ne kar zoprna. In zato sem se trudil, da bi te fotografije delovale name izključno kot fotografije, ne pa kot slike Hraniteljevih oblek. Kot zdaj vidim, mi je to uspelo v preveliki meri.

Tak odnos do Hraniteljeve mode se mi zdi precej tipičen. Do njegovih oblek si težko ravnodušen. Lahko te omamijo, lahko te odbijejo. In če te odbijajo, jih še najraje odmisliš. Če pa jih odmisliš, se ti lahko zgodi, da kreatorjevega razvoja sploh ne opaziš več.

Najbrž bi se našel še kakšen razlog. Visoka moda je pri nas vsekakor tujek, ki ga je zaenkrat nemogoče umestiti v koncept slovenske kulture. Kako naj potemtakem dosežejo zaželen efekt kreacije, ki etablrane vzorce visoke mode pravzaprav ironizirajo? In predvsem, kako naj povprečni gledalec sploh ve, da je ironija prisotna?

Obleke smo navajeni gledati enoplastno: obleka sama na sebi (na plastičnem manekenu), oblečena obleka (na človeku) in obleka na fotografiji. Za nekatere obleke je dovolj, če vidimo eno od teh variant, za Hraniteljeve očitno ni. To se je lepo pokazalo na razstavi. Po ustaljeni formuli smo istočasno videli isto zgodbo na različne načine.

Poleg razstavljenih oblek in fotografij je bil ob otvoritvi napovedan tudi modni defile. Učinek bi bil popoln, če bi vsi videli vse, tako pa je bilo očitno poslanih preveč vabil (oziroma jih na vratih niso preverjali) in za časa defileja je marsikdo ostal zunaj. To je sicer tehnična plat zadeve, ki pa je

povzročila negativno reklamo: veliko ljudi, malo medijskega pompa. Ko smo se po defileju prikradli noter, je atmosfera že upadala in v razstavnici dvorani je bilo temno in nabito. Dvomim, da je kdo videl razstavo kot celoto.

Ko sem si nekaj dni kasneje v miru ogledal stvari, sem se marljivo postavil v vlogo idealnega gledalca in si tako modele predstavljal še v gibanju. Občutek je bil prijeten. Postavitev me je sprostila in predsodek, ki je mojo percepcijo teh oblek razžiral že nekaj let, je mahoma izginil.

Razstava je dinamična, čeprav malce katedralna. Obleke so bile razporejene v obliki črke »V«, naokrog pa so viseli grozdi fotografij. Na žalost se zgornje vrste le-teh ni videlo (previsoko, pa še bleščalo se je). Poleg te dinamike, ki je delovala že kar inštalacijsko, je veliko vlogo odigrala dnevna svetloba. Barve, ki smo jih dotlej poznali samo s fotografij, so bile pač videti bolj plastične, in do izraza so prišli dodatki — izkazalo se je, da ptice in rože niso le ekstravagantne muhe, pač pa legitimni del oblek, na primer klobuk.

Ali naj bi se te obleke nosilo? Na prvi pogled se zdi popolnoma nemogoče, da bi nekdo zares oblekel katerega izmed razstavljenih modelov. Na kaki pariški soirée je sicer videti vse mogoče, ampak kdo se bo upal pojaviti v napihnjeni roza obleki s torto na glavi? Samo Alan Hranitelj.

Vsaka visoka moda je nagnjena k ekscentričnosti, ampak njeni produkti ostajajo ponavadi v omarah. Občutek imamo, da je Hraniteljeva moda že prerasla bojazen in strast, da bi koga šokirala. Provocira namreč vse — visoko modo, zgodovino mode in ulico hkrati. Vsi nekaj pričakujejo in vsi so na neki točki razočarani. Vendar pa tudi ona sama nekaj pričakuje. Od vsakega posebej. Ali naj se jo gleda na elitnih defilejih, ali naj se jo postavi v muzej ali pa naj se jo končno — obleče! Zmožna je namreč vsega hkrati. In kreacija je le redko razočarana.

UŽITEK GLEDANJA

Propagandni spot kot sociološki fenomen reprezentira postkapitalistično ero, v kateri se mešata **free enterprise** in nadsocijalna korporacijska monolitnost. Ta svojevrstni »melting pot« kontrolirajo gigantski informacijski sistemi (opazen je trend združevanja med informacijskimi korporacijami, ki ga ne morejo zaustaviti niti ameriški antitrustovski zakoni), med katerimi seveda čelno mesto drži televizija. Ta medij poseduje enkratno lastnost: sposoben je »prodiranja« v vsako hišo in vsako intimo, prilastil si je pozicijo »velikega brata«, »izrekovalca resnice«, torej »subjekta, za katerega se predpostavlja, da ve«. Naslednji korak je torej jasen: propagandni spot je zaradi svojega smotra zavezan temu fascinantnemu mediju, saj s pridom izkorišča njegove sugestivne attribute. Televizija v moderni družbi funkcionira kot »verifikator realnosti« (dogodek, ki ni bil prezentiran preko medija, se sploh ni zgodil) in njeno preverljajočo funkcijo prevzemajo tudi reklame.

Mehanizmi, »tehnologija« oziroma »estetika« propagandnega spota pa se bistveno razlikujejo od televizijskih. Če televizijo označuje sočasnost realnosti in posnetka (ali konstanten zamik — odvisno od »tipa televizije«), potem je propagandni spot še vedno ostal zavezan kinematografiji in filmu. Dejstvo je, da isti propagandni spot, predvajan na televiziji (recimo v elitnem terminu med osrednjimi poročili, kjer gre dejansko za »koncentrat resnice štiriindvajsetih ur«) in pred začetkom filma v kinodvorani, funkcionira bistveno drugače (pri nas reklam v kinu praktično ni, na Zahodu pa je to običajna stvar). Kinodvorana je pač prostor, rezerviran za fikcijo, za podobe, ki predstavljajo »avtonomno realnost«. In ravno vera v to realnost nam omogoča užitek gledanja. Pri propagandnem spotu se proces enostavno ponovi: mesto »ekonomije« naenkrat zavzame »užitek gledanja«, reklama v kinu postane kinematična umetnina. Povsem identična transformacija se dogaja na festivalih propagandnih spotov (ki sicer potekajo po enakih vzorcih kot filmski festivali): V temni dvorani se propagandni spot osvobodi neznosnega pritiska ekonomičnosti, sleče kostum profitabilnosti in pred gledalci ostane gol; ponuja nam le svojo idejo, režijo, igro, montažo. Namesto podzvestne želje, ki bi silila k nakupu, nam zavest posreduje estetski užitek.

Zatorej je razumljivo, da med propagandnim spotom kot »vsebino« in televizijo kot »medijem« obstaja določena napetost, ambivalenten odnos. Reklame v televizijskem sporedu vedno nastopajo v »bloku«, ki je natančno definiran del programskega časa, običajno jih napoveduje ustaljena špica, kot da bi se televizija želela »odpovedati« temu delu svoje identitete, ga »izriniti«, oziroma ga posredovati kot ne-avtentični, ne-televizijski sklop. Za ta odnos je simptomatična reklama (!) italijanske televizije RAI (s katero RAI seveda propagira samo sebe). Ta reklama ne govori o ničemer drugem, kot o tem, da je v programu RAI manj reklam kot na drugih, konkurenčnih televizijskih mrežah, teče pa nekako takole:

Rhett Butler in Scarlett O'Hara sta v objemu tik pred poljubom, njuno »približevanje« pa kar naprej moti precej zoprni glas, ki izjavlja: »**And now some commercials.**«

Seveda je jasno, da reklame s svojo jekleno dramaturgijo razcepljajo časovno kontinuiteto filma (na televiziji). A za to je bolj kot reklama kriva televizija sama. Jasno je, da obstajajo ljudje, ki sovražijo reklame, ker prekinjajo »redni« televizijski spored; obstajajo pa tudi takšni, ki ravno v teh prekinjavah najdejo svoj »užitek gledanja«. Z vso gotovostjo smemo trditi, da je ravno televizija iz propagandnih spotov naredila to, kar so (pa naj bo to dobro ali slabo).

Zato se poskusimo sprostiti in če se že pri televizijskem filmu pretvarjamo, da smo v kinu, storimo enako tudi pri reklamah.

JANEZ RAKUŠČEK

40 POUR L'HOMME

Eden izmed najboljših reklamnih spotov lanskega leta je prav gotovo reklama za Chanelovo moško toaletno vodo **Egoist**. Francozi so za ta spot prejeli zlatega leva na festivalu propagandnega filma v Cannesu, kar je bilo sicer neke vrste razočaranje, kajti potihem so upali na grand prix. Glede na to, da je Chanel sinonim za francosko visoko modo in kozmetiko, je seveda logično, da najema za zasnovno in izvedbo svojih propagandnih akcij najboljše propagandiste in pri tem vsekakor ne skopari s finančnimi sredstvi. Tako je njihov že omenjeni spot za moški parum **Egoist** režiral Jean Paul Goude, eden najbolj slavnih in cenjenih francoskih režiserjev reklamnih filmov.

Spot je dolg trideset sekund in je formalno sestavljen iz dveh delov;



(poenostavljeno) iz črno-belega (brezbarvnega) in barvnega. V prvi, črno-beli polovici se režiser poigra s samo besedo **EGOIST**, s katero evocira na moškega, katerega ne vidimo. Pred nami se zvrsti le plejada ženskih obrazov, skozi zaporedno montažo kratkih kadrov. Z vsakim naslednjim prizorom se zorni kot kamere veča in širi; od detajlov ženskega obraza (oko, ustnice, del obraza...) do »totala ženske«, oziroma v zadnjem prizoru žensk, ki se sklanjajo čez balkonske ograje iste hiše in kažejo na edina zaprta balkonska vrata ter kričijo: »Montre-toi, Egoïste!« Tu stopnjevana napetost pričakovanja doseže svoj vrhunec; kamera v nasprotju s prejšnjimi diagonalnimi položaji (vsi dosedanj, črno-beli prizori so namreč posneti diagonalno, s čimer se še povečuje dinamika in pričakovanje) zavzame vodoravno lego. Vrata v sliki se odpro in moška roka, ki se pokaže izza njih, položi stekleničko parfuma **Egoïste** na balkonsko ograjo. V istem hipu se razlijejo barve in glas v ofu spregovori: »pour l'homme«. Šele tu gledalcu postane jasno, da je predmet reklame moški parum. To bi bil lahko tudi klasičen zaključek povprečnega reklamnega spota. Vendar je to šele uvod, ki nam da vedenje, informacijo; drugi del filma pa je tisti, ki proizvod definira — označi njegovo bistvo, pomen, barvo, okus... »vonj«.

V drugem, barvnem delu se ponovi ista filmska zgradba — od detajla k totalu. Prizori žensk, ki ritmično odpirajo in zapirajo balkonska vrata, si prav tako ritmično sledijo; z vsakim novim kadrom se podoba veča... dokler ne zajame celotne hiše v nihanju. Kljub temu da je reklamni proizvod »moški« parum, se moški kot objekt nikoli ne pojavi. Prisoten je le skozi »vonj«, ki ga definira glas v ofu: »pour l'homme«. Tako je seveda onemogočena identifikacija gledalca s konkretnim likom moškega. To je torej moški »vonj«, namenjen ženski, ki se konstituira skozi moške fantazme. Prav s tem pa se spet bistveno loči od reklam podobnega tipa, ki gradijo na podobi oziroma določenemu tipu moškega, ki je konkretno, vizualno prisoten in s katerim se lahko gledalec neposredno identificira. Iz doslej povedanega je razvidno, da spot ne gradi na zgodbi, temveč na izrazito emocionalno-erotičnem naboju, ki je poudarjen z glasbo in glasovi, ki preraščajo od šepetanja h kričanju, ter vsebuje zelo razvidne seksualne simbole; ritmično nihanje vrat, ki prerašča v enakomerno gibanje cele hiše; hiša z balkoni in vrata kot ženski simbol, moška roka kot moški simbol... Z malce domišljije pa je mogoče strukturo spota razložiti tudi s poenostavljeno Freudovo teorijo o sanjah. V podzavest potlačene želje (črno-beli prvi del) se zaradi močnega zunanega dražljaja (vonj parfuma) preko simbolov pojavi oziroma uresniči v sanjah (drugi, barvni del spota). Zadnji kader, kjer se gibanje umiri in se vzpostavi realno stanje, pa ponuja uresničenje teh želja in sanj — zopet preko glasu v ofu: »Chanel — pour l'homme« ali drugače: »To naredi Chanel za moškega.«

MATEJA GALE

ESCAPE FROM B MOVIE

Kaj počne na snemanju celovečerca uradni fotograf? Prestavlja luči, nabavlja kostume in miri producenta! Ne verjamete? Preberite, kaj se je dogajalo Anne-Hill Korbar na snemanju v Acapulcu.

Vmesna postaja na mojem letu v Acapulco (aprila 1990) je bil Los Angeles, kjer naj bi se srečala z Juanom, enim od producentov filma **Rio lambada**, in nato z njim leti tudi nadaljevala. Ob enih zjutraj me je Juan pričakal na letališču in mi v naročje potisnil kremo za sončenje in sprej proti komarjem. »To boš potrebovala. Včeraj so snemali v džungli in komarji so jih žive požrli.« »V džungli? Mislija sem, da je to film o lambadi.« »Včeraj so se odločili, da bodo plesali v džungli«, je odvrnil Juan. Nosil je obleko in kravato, primerno za poslovno kosilo v LA-u. »Misliš, da je tvoja obleka primerna za Acapulco?« sem ga vprašala. »Ostal bom v LA-u, ker moram urediti še nekaj pravnih stvari v zvezi s filmom.« »OK, in kako je ime hotela, v katerem bom spala?« »Pozabil sem, toda ne skrbi. Na letališču te bo čakal šofer.«

Seveda na letališču ni bilo nikogar, ki bi me čakal, in tudi naslova hotela nisem imela. Znašla sem se v nič kaj zavidanja vredni situaciji, s fotografsko opremo, vredno pet tisoč dolarjev, v deželi tretjega sveta z visokim odstotkom kriminala in brez znanja španskega jezika. Po dveh urah čakanja so čistilci začeli pomivati tla in na letališču je bilo vse manj ljudi. Iz telefonske govornice sem poskušala priklicati Juana v LA, toda operater ni znal angleško. Poskusila sem dobiti direktno linijo, a brez uspeha. Avtomat je požrl vse kovance. V tem času so se pojavili trije Mehičani, ki so želeli odnesti mojo prtljago v taxi. V obupu sem se obrnila na dekle za prodajnim pultom vozovnic. Po dolgem prepiranjju je končno le pristala, toda le pod pogojem, da sama zavrti številko. Na srečo je Juanova tajnica sprejela stroške pogovora in mi dala naslov hotela. Moja soba je bila v dvajsetem nadstropju s pogledom na pacifiški ocean.

Ko sem se prijavila, je bilo že pozno. Viktorju, enemu od mehiških producentov, sem pustila sporočilo, da sem prispela. Pred spanjem sem na TV gledala podelitev oskarjev, ki je bila sinhronizirana v španščino, tako da sem razumela le delček ceremonije. Naslednje jutro sem srečala del ekipe, toda nihče ni govoril angleško. Na srečo je režiser Wayne vstal že zgodaj in nekdo me je popeljal k njegovi mizi. Kmalu so prisledli še Geraldo (glavna moška vloga — vzpenjačji se rap pevec), Terri (glavna ženska vloga in koreografinja) in Ricardo (steadycam snemalec).

Nato smo odšli v umazan, smrdljiv bar, da bi posneli plesno sekvenco. Mehiški igravec, ki je imel vlogo lastnika nočnega bara, je imel resne probleme s kokainom. V kolikor ni pozabljal teksta, je snemanje oviral njegov krvaveči nos. Wayne je neprestano ponavljal, »Cut, make up!« in vrtil z očmi. Po kvaliteti so bili za razred nižji samo še plesalci. Kar se tiče plesnih sposobnosti, so cirkuski sloni boljši, in tudi najboljši masker v LA-ju ne bi mogel popraviti njihovega videza. Koreografinja mi je zaupala, da je

večino časa, namenjenega vajam, porabila za iskanje plesalcev, ki so se razgubili po plaži.

Mehiški producent Victor se je imel za snemalca in je samega sebe najel za direktorja fotografije. Njegova edinstvena tehnika osvetlitve je bila v postavitvi osmih luči v frontalni liniji, tako da je bila slika dvodimenzionalna in je imel vsak objekt osem različnih senc, ki so poplesovale na zadnji steni. V presledkih med kadri sem poskušala popraviti osvetlitev za svoje posnetke. Sposodila sem si odbojno ploščo in nekaj luči, vendar sta po manjkanje potrpljenja igralcev in španščine izničila moja prizadevanja. Na koncu mi je ostala luč, ki jo je postavil Viktor.

Moji problemi pa so bili v primerjavi s steadycam snemalcem malenkostni. Ricardo se je moral pri vsakem close-upu izogibati osmim sencam, ki jih je metal na nastopajoče igralce. Na koncu je režiser zahteval, da Ricardo sam postavi luč za svoje posnetke. Victor je dobil »napad« in naslednji dan Ricarda niso poklicali na snemanje. Victor se je odločil, da bo plesne sekvence posnel sam iz roke na improviziranem vozičku. Debelega Victorja so vozili med plesalci, on pa se je silno trudil, da bi posnel čim več iz spodnjega rakurza. Če dekleta ne bi imele spodnjic, bi ti posnetki sodili v porno film. Mene je najel ameriški producent brez Victorjeve odobritve. Sam je nameraval najeti enega od svojih sorodnikov, ki se je spoznal na fotografijo toliko, kot Victor na posel direktorja fotografije. Predvidevam, da je namenoma pozabil poslati šoferja na letališče, ko sem prišla v Acapulco. Še vedno nisem prepričana, če možakar ni bil popoln idiot ali pa lažnivec. Morda je bil oboje. Med pripravami na snemanje je odšel Victor v Brazilijo, kjer naj bi se film tudi dogajal. Uličnega glasbenika je plačal, da napiše, izvede in posname lambada glasbo. Victor je trdil, da je trakove z glasbo izgubil na letališču v Rio. Predvidevam, da si je sve skupaj samo izmislil in spravil denar v žep. Če je res, kar je trdil, je resnično neumen. Tako so na snemanju uporabili komad, ki je bil med desetimi najbolj popularnimi v ZDA. Ker pa niso imeli zagotovljenih avtorskih pravic, so kasneje v postprodukciji zapravili veliko časa in denarja, da so odpravili nastale težave. Po dveh dneh avtentične mehiške hrane sem imela težave s prebavo. Asistentko režije sem vprašala, če imajo tablete proti driski. Dvignila je megafon in v sekundi je bilo trideset ljudi seznanjenih z mojimi črevesnimi problemi. Postalo mi je nerodno in v hipu sem se počutila ponižano. Nikogar nisem poznala več kot 48 ur.

Isti večer so snemali prizor v oblačilnici, ki je bila dovolj velika, da so se vanjo stlačili režiser, dva igralca, Victor in asistent kamere. Snemanje sem lahko zapustila predčasno in v hotel sem se odpeljala z Geraldom in kostumografijo. Vmes smo se ustavili v trgovini, da bi kupili kostum za Geralda. Trgovinica je bila polna blaga slabe kvalitete z zasoljenimi cenami. Našla sem hlače olivne barve, nad katerimi je bil Geraldo silno navdušen. Prodajalka je ponujala še srajce neonske in jakne pastelne barve. Kostum je bil narejen, ko sem našla še srajco barve gorčice, in končno smo lahko odrinili v hotel, kjer je bilo dovolj čistih stranišč.

Naslednje jutro se mi je Wayne (režiser) zahvalil za izbor Geraldovega kostuma. Za prizor v diskoteki smo imeli manj časa kot običajno, ker so lastniki pričakovali velik obisk. Po kosilu smo začeli z novo plesno sekvenco. Ko smo začeli snemati, so glavni igralci prsa padla iz obleke. To se je ponovilo tudi pri drugem posnetku in igralka je zahtevala novo obleko. Victor je dobil živčni zlom in začel vpiti, da smo že tako prekoračili proračun...

V premoru sem Wayneu povedala, da imajo v trgovini čez cesto obleke od 60 do 80 dolarjev. Victor je rekel ne. Preprič, kdo je kriv, je trajal še naslednjo uro, na koncu je režiser potegnil 100 dolarjev iz žepa in naročil, da kupijo Terri novo obleko. Končno je bila Terri v novem kostumu za 68 dolarjev in do konca snemanja nam je ostala še ena ura, režiser pa je imel tako možnost posneti en sam posnetek.

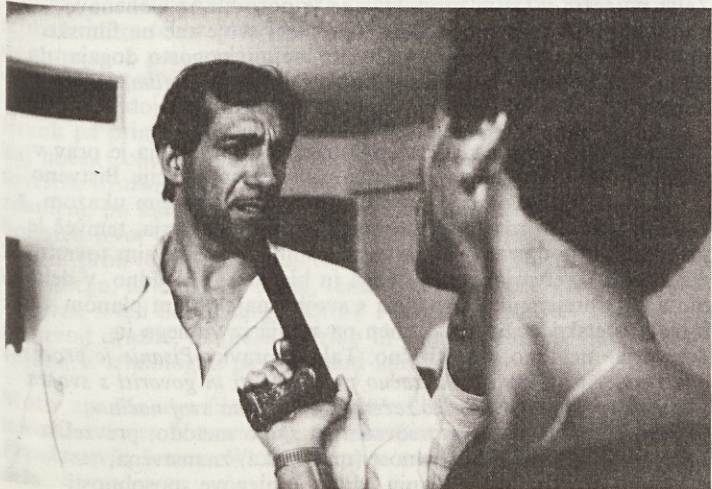
Kljub slabemu plačilu so bili Mehičani izjemno profesionalni; dvanajsturni delavnik in vročina jih nista omajala... Vedno so bili stoddostno pri poslu. Prvi asistent kamere je imel 75 dolarjev na teden in za njihove razmere so bili dobro plačani.

Ko smo snemali pred dekliško katoliško šolo, je bil eden od igralcev zvezda mehiške soap opere. Ko se je prikazal iz prikolice, so dekleta začela kričati. Zapodile so se na snemalno mesto in v naglici prevrnile 35 mm kamero. Na srečo je bil asistent kamere dovolj hiter in je kamero ujel zadnji hip. Kmalu zatem so najeli dva policaja, ki sta čuvala Geralda in druge igralce pred štirinajstletnicami.

Geraldo je bil takrat sredi svoje raperske kariere. Skupaj z Richardom sta se dogovorila, da posnamejo rock video v enem dnevu. Kamero sta si izposodila pri filmski ekipi, Geraldo je priskrbel trideset deklet, nekaj Mehičanov pa je prispevalo svoj prost dan.

Ko sem se vrnila v LA, mi je Juan povedal, da so film preimenovali v **Escape from Rio**. Producenti so se tako izognili tožbi, ki jim je grozila zaradi uporabe patentirane besede lambada, kljub temu pa film zagotovo ne bo nič boljši. Geraldov video je aprila pristal na 14. mestu MTV lestvice top 20 v ZDA. Prinesel je dobiček, ki ga Film o lambadi (s proračunom 250.000 dolarjev) ne bo niti v naslednjih dvajsetih letih.

ANNE HILL KORBAR



LARRY COHEN

slovar
cinestov

»I knew that of I made enough films, sooner or later somebody's going to see them, someday.«

(Larry Cohen)

Antropološki dualizem izhaja iz pojmovanja človeka kot psihofizičnega bitja, po katerem zlo temelji v njem samem. Katoliška vera pripisuje zlu veliko moč in vse preveč stavi na realnost greha. V resnici pa zlo ne temelji v človeku, temveč kot plevel raste na tujem ozemlju. Bistvo bitja ni v njegovih grehih, temveč v svetlobi njegove duše. Celo najbolj grešen, najbolj zapuščen človek ima v sebi božjo podobo. Greh in zlo, okamenelost duše in zamračitev uma lahko sicer božjo podobo v nas zatemnijo, ne morejo pa je uničiti. Padec v greh tako ne pomeni niti nedovršenosti človeške narave niti odstranitve božje podobe. Božje podobe ne more izničiti nobeno zlo, padec ali okamenelost srca.

Zlo v človeku je glavna tema filmov Larryja Cohena. Recenzenti filmskih revij praviloma izkazujejo popolno nerazumevanje njegovih filmov in njegovega dela. Najnovejše izdaje vodilnih filmskih enciklopedij njegovega imena sploh ne omenjajo. Pa vendar nekateri filmi, ki jih je podpisal kot producent, scenarist in režiser, navkljub slabi distribuciji, postanejo veliki hiti. Tako je bil film *It's Alive* leta 1978 eden najbolj gledanih filmov v ZDA, četudi je bil posnet in distribuiran že leta 1974. Film, ki je bil kot drugi ali tretji film na sporedu majhnih dvoran za devetindevetdeset centov, je štiri leta po premieri postal hit v prvorazrednih dvorinah, v katerih je vstopnica pet dolarjev. Istega leta je legendarni filmski kritik Robin Wood poskušal videti vse njegove filme. Ni mu uspelo. V času, ko Wood, v *Museum of Modern Art* na posebej zanj pripravljeni projekciji gleda prvi Cohenov film, *Bone*, vhod v dvorano stražita dva »specialca«. Zgrožena nad dejstvom, da film gleda en sam gledalec, ga opazujeta dvomljivo in namrščeno.

Ko se je v Jugoslaviji prikazoval edini odkupljeni Cohenov film, *Krilata kača* (*The Winged Serpent*), na vhodih v dvorane ni bilo stražarjev. Pri nas ga poznamo kot scenarista filmov *I, the Jury* in *Bestseller*, vendar receptivna zavest o tem avtorju skorajda ne obstaja.

»I can stand up longer than anybody. It's like they say — the person who can stand up longest gets to be the director.«

Larry Cohen se je rodil 15. julija 1938 na Manhattanu v židovsko-irski družini. Starša nista opravljala verskih obredov, da bi drug drugemu ne prizadela verskih čustev. V zvezi s tem pravi Cohen: *»Tako je film postal moja religija.«*

V njegovem delu so očitni vplivi židovske tradicije in represivnega katolištva. Anti-junaki njegovih filmov so praviloma dvojne osebnosti. Kot otrok riše stripe, scenarije pa začne pisati z dvanajstimi leti. Prvi film posname z očetovo 8-mm kamero.

12 Pripravi tako precizen načrt snemanja, da lahko montira neposredno — v sami kameri! Ko je film enkrat razvit, je pripravljen za projekcijo. V času študija na *New York College Film Institute* piše scenarije za televizijo. Spozna, da lahko pisanje dobrih scenarijev prinese precejšen denar. Napiše okrog štirideset epizod serij *The Eighty-seventh Precinct*, *The Defenders*, *The Invaders*... Dela kot svetovalec za umore v seriji *Columbo*, ki smo jo videli tudi na naši televiziji. Na Broadwayu se pojavlja kot dramski pisec, gledališki režiser in igralec.

Ob koncu sedemdesetih let se seznani z Alfredom Hitchcockom. Hitchcock, ki je praviloma scenarije za svoje filme dajal v roke večini scenaristom, končno verzijo pa obdelal še sam, je slišal

eno izmed Cohenovih filmskih zgodb. Zgodba mu je bila všeč in po njej je hotel narediti film. Cohen je v dveh tednih izdelal scenarij in ga odnesel Hitchcocku. Ta ga je zavrnil z naslednjimi besedami: *»Odličen je, toda zame ni ostalo ničesar!«* Cohen je napisal brezhiben »hitchcockovski« scenarij! Marc Robson je leta 1969 po njem posnel film *Daddy's Gone A-Hunting*.

Robsonovo delo je Cohena tako razočaralo, da se je odločil, da se bo poslej sam ukvarjal z režijo. Istega leta napiše scenarij za svoj prvi igrani celovečerec, *Bone*. Zamislil si je majhen film z vsega štirimi igralci, da bi jih imel laže pod nadzorom. Snemal je v svoji hiši, ki jo je bil kupil od Sama Fullerja. Sloves dobrega scenarista mu je omogočil, da je dobil denar za svoje podjetje *LARCO*, ki ga je ustanovil že leta 1965. Denar je prispel v trenutku, ko se je že zdelo, da bo šel projekt po vodi. Film so razglašali za dramo in iskali razloge za njegovo smešnost v slabi režiji, spregledali pa so, da gre pravzaprav za satiro. Zgodba o zakonskem paru, ki živi v sovraštvu, in o temnopoltem kriminalcu, ki vdre v njuno hišo in ju terorizira, v resnici povzema vse teme, ki zanimajo Cohena. Naslednjih šestnajst filmov, ki jih je podpisal kot scenarist in režiser, je samo na angleškem govornem področju dobilo kar štirideset distribucijskih naslovov. *Bone* npr. naslednje: *Housewife*, *Dial Rat for Terror*, *Beverly Hills Nightmare*, *Bad Day at Beverly Hills*.

»The important thing is to have an unusual angle about everything and unusual look.«

V filmu *Perfect Strangers* (na naši televiziji je bil predvajan z britanskim naslovom *Blind Alley*, *Slepa ulica*) je dveletni otrok priča umoru, ki ga je naročila mafija. Poklicni morilec je zato prisiljen likvidirati tudi njega. Otrok je rojen in izvenzakonski skupnosti in živi z materjo. Tako se poklicnemu morilcu ponuja način, kako izpeljati umor: vstopiti mora v to okrnjeno družino in postati neke vrste očim, nato pa poskrbeti za »nesrečo«. Prvi del se zares uresniči in morilec postane očim, toda nato vzljubi žensko in otroka. Kriminalna zgodba se prevesi v melodramo, tako ustvarjen psihološki odnos med očimom in pastorkom pa kar naenkrat postane ključni motiv umora. Z razvojem odnosa in s pretvorbo antijunaka iz morilca v očeta pride do dvojnega obrata. Prikriti morilec, očim, se znotraj tako uprizorjene zgodbe iz krvnika spremeni v človeka. Filmsko delo je tako oblikovano na povsem specifičen način.

Osnovno značilnost njegovega scenarističnega dela je mogoče strniti v naslednji postopek: odkritje bistva neke zgodbe, postavitev le-tega v prvi plan, nato pa gradnja povsem drugačne filmske zgodbe, ki se od izhodiščne razlikuje tako strukturno kot tudi tematsko in žanrsko. Najpogosteje je v prvem planu psihološko bistvo določenega odnosa v družini oziroma družbi.

Želja po režiji v lastni produkciji se je porodila iz Cohenove potrebe, da bi kar najbolj zvesto prenesel svoje sne na filmsko platno. Kadar v kinu gleda slab film, se mu pogosto dogaja, da zaspi. Takole pravi: *»Odsanjam lahko veliko boljši film, zato raje zaspi.«*

Skrivnost določenega načina umetniškega oblikovanja je prav v tem izhodišču, v nevidnem in v njegovi materializaciji. Bistveno je, da sta tako nevidno kot vidno ustvarjena z božjim ukazom, z besedo, in ne morda z emanacijo. Človek ne ustvarja, temveč le pretvarja in podpira. Termin »ustvarjalnost« je sinonim tovrstne dejavnosti. Pretvarjanje nevidnega in bistvenega v vidno, v delo mora pri sprejemniku tega dela s svojim najgloblji planom izzvati estetsko doživetje. Cohen pa izhaja iz vidnega in »ustvarja« nevidno, metafizično. Takole pravi: *»Pisanje je proces odkrivanja, oživljanja. Liki začno prevladovati in govoriti s svojim slogom in ritmom. Vsak lik začne govoriti na svoj način.«* Cohen je nekatere teme, predvsem pa samo metodo, prevzel iz kabale. Človekova ustvarjalnost (umetniška, znanstvena, tehnična) po tem razumevanju izhaja iz njegove sposobnosti

prodreti v skrivnosti kabale. Bog je ustvaril svet z izrekanjem besed. Če jih človek dešifrira in uporabi, lahko ustvarja tudi on sam. Kabala nam tako »pomaga«, da prodremo v materijo. Tako lahko dobi človek z analizo narave, s prodorom v materijo, odgovor na vprašanja, ki ga tarejo. S fizičnimi metodami lahko prodremo v metafizično. Četudi Cohen v svojih delih uporablja tovrstne metode, hkrati z njimi opozarja na nevarnost poskusov obvladovanja narave. Legendi o Golemu in Dibuku sta tako prevzeti iz kabele in tvorita temi filmov *It's Alive* in *Stuff*.

Glavni liki večine njegovih filmov so dvojne osebnosti. Po kabali sta veselje in človek dvojna. Oba imata po dve sferi, ki ju družijo tretja. Motiv dvojnika v Cohenovem delu verjetno izhaja iz represivnega katolištva. Dvojnik je potlačena osebnost, ki se v toku filma sooči s samim seboj, s skritim delom osebnosti. Monstruoznost je tako druga plat realnosti — ne morda zunanja nevarnost, temveč hrbtna plat potlačene osebnosti. Normalnost je tako ves čas ogrožena od monstruoznosti, ki je v ljudeh samih. Slogovno je Cohen zvest načelom, ki jih je ustvaril klasični Hollywood z avtorji, kot so Hawks, Ford in Walsh. Njegova vizualnost je čista. Poudarkov ne postavlja niti z igro, niti z montažo, niti z gibi kamere. Bistvo doživimo šele skozi odnos do dela kot celote. Cohen nas s svojimi režijskimi postopki noče čustveno zvezati z glavnimi junaki svojih filmov. Tako je vnaprej izključena sleherna možnost kakršnekoli manipulacije režiserja z gledalcem, saj slednji ne izgublja svobode kritičnega presojanja. Cohenovi filmi zgolj pripovedujejo, mi pa se opredeljujemo za eno od strani, ki jih zgodbe ponujajo v svoji večplastnosti.

Zgodovinska prelomnica v žanru grozljivke je film Roberta Siodmaka *Son of Dracula* iz leta 1943. Sin Dracule pride v štiridesetih letih iz Evrope v Ameriko, saj v Evropi ni več sveže krvi in jo je zato prisiljen poiskati na drugi celini. Strah ga je križa, toda ljudje so ga križ zavrgli. To je prvi film, v katerem ljudje ne bežijo pred zlom, temveč se mu približujejo po svoji volji. Sin Dracule razkrije svojo naravo, ko hodi po vodi, a se mu ljudje vseeno približujejo brez strahu. V sedemdesetih letih se grozljivka tematsko zakorenini v meščanski družini. Film tega žanra so sicer nastali kot proizvod sodobne kulture, veliko vprašanje pa je, če s svojimi učinki v resnici ne razvijajo defetizma sodobnega človeka, če ne povečujejo naših nočnih mor. Božja VEST o grehu v človeškem umu dobi predpono »ZA«: ZAVEST kot umovanje o grehu pa je peklenska. Zato Bog napotuje na kesanje, na ponoven dvig po padcu.

Alfred Hitchcock postane oče moderne grozljivke, filmi Briana de Palme, Toba Hooperja, Davida Cronenberga, Wesa Cravena in Larryja Cohena pa nadaljujejo to tradicijo.

»Aliens are like an alternative religion — the belief that aliens are going to show up.«

V filmu *It's Alive* začne monstruozni dojenček takoj po prihodu iz materinega telesa moriti vse okrog sebe. Iz porodnišnice krene domov in na poti nadaljuje s svojo krvoločno akcijo. Pregarja ga celotna mestna policija. Družina Franka Davisa (John Ryan), v kateri se je dojenček rodil, je sicer mirna buržoazna družina, Frank pa primer sproščenega in hladnokrvnega človeka, ki ve, kaj hoče. Cohenovi kritiki trdijo, da je monstrum pač proizvod tovrstne družine. Motijo se, saj se v filmu preprosto ne da najti znamenj, po katerih bi lahko sklepali, da je Davisova družina bolesten izvor zla, monstruozni otrok pa potemtakem njen logični proizvod. Tako sklep, da je buržoazna družina nekaj boleznega, ne izhaja iz filma, temveč iz sociološke predpostavke, zgrajene izven dela samega. Otrok Franka Davisa je v resnici proizvod družbe, ki skuša s fiziko in kemijo prodreti v skrivnosti vesolja, s tehnologijo pa obvladati naravo.

Motiv zgodbe tega filma je legenda o Golemu. Iz nje sta se izvila tako Goethejev *Homunkulus* kot *Frankenstein* Mary Shelley. Film *Frankenstein* Jamesa Whalea je prva zvočna ekranizacija tega dela.

Stvarjenje Golema pomeni tekmovanje s stvarniško močjo Boga, ki je ustvaril Adama. Adam ni nastal iz prsti, božji dih pa mu je vdihnil življenje in sposobnost govora. Po *Talmudu* Adam v drugi uri stvarjenja postane Golem (brezoblična masa), v četrti pa dobi še dušo. Bog je ustvaril svet z izrekanjem besed, črk alfabeta. Vrstni red črk je skrivnost, ki jo ne pozna nihče, saj bi v nasprotnem primeru človek lahko ustvaril Svet in počel čudeže. Vrstni red pozna samo Bog. *Sefer jecira* (Knjiga stvarjenja) je osnovni priročnik kabale, svojevrsten teoretski uvod za razumevanje stvarjenja, ki pa so ga v srednjem veku brali kot magijski priročnik. Nekateri židovski krogi so bili celo prepričani, da je iz njega mogoče izpeljati navodila za magijsko stvarjenje stvari in bitij. Z razumevanjem strukture stvarjenja bi bila tedaj možna izvršitev magijskega dejanja.

Ime Golem se pojavi nekje v dvanajstem stoletju, označuje pa človeku podobno bitje, ustvarjeno s človekovimi magijskimi sposobnostmi. Narediti Golema je nekaj življenjsko nevarnega. Nevarnosti ne izvirajo iz Golema oziroma iz sil v njem, temveč so nevarnosti med procesom stvarjenja v samem človeku. Napaake pri stvarjenju niso pogubne za Golema, temveč pogubijo samega tvorca. Poročilo o Golemu izvira iz sloja »neposvečenih«. Kaj hitro se pojavijo tudi prve legende, po eni izmed njih pa tvorec Golema njegovo stvaritev plača z lastnim življenjem.

Ideja o stvarjenju Homunkulusa, narejenega v stekleni retorti, se je pojavila približno dve stoletji prej, preden o njej poroča Paracelsus. Paracelsus je teolog in zdravnik, predvsem pa alkimist. Na osnovi alkimističnih načel skuša narediti Golemu podobno bitje. Dovolj zanimivo je, da je prav Paracelsus eden izmed tvorcev sodobne medicine.

V čakalnici porodnišnice, v kateri pravkar rojeva njegova soproga, se Frank pogovarja z drugimi bodočimi očeti: *»Obkrožajo nas strupi sodobne civilizacije, ne da bi se tega sploh zavedali: hrana, ki jo jemo, razpršila proti mrčesu, smog, ki ga vdihujemo...«* Eden od staršev pravi: *»V čudovit svet pošiljamo otroke...«*

Po porodu dojenčka-monstruma zdravniki zaslišujejo mater o kemikalijah, ki jih je jemala, in o morebitnem rentgenskem sevanju. Zdravnike neke farmacevtske hiše skrbi dejstvo, da je mati kot nosečnica uporabljala njihova zdravila. Če se kaj takega zve, bo ime podjetja seveda ogroženo. Celó oni sami ne vedo, kaj so »proizvedli«. Zato pridejo od Franka zahtevati, naj telo svojega otroka zapusti znanstvenim ustanovam. Frank spregleda njihove namene in pravi: *»Nekaj je narobe na tem svetu. Vedno sem mislil, da je monstrem Frankenstein, vsaj tako so me učili v otroštvu. V resnici pa je tako ime doktorju, ki ga je ustvaril.«* V zadnji sekvenci filma, natanko tako kot v legendi o Golemu, dojenček-monstrem skoči na svojo zadnjo žrtev, na doktorja — tvorca farmacevtskega preparata, ki ga je jemala njegova mati. Napačno je prepričanje, da je magijsko znanje čisto, ker pripada človekovi naravi, človek pa je ustvarjen po božji podobi. To prepričanje prodre tudi v alkimijo, le da alkimisti pozabljajo, da velja neomadeževanost človekove narave le za Adama pred njegovim padcem. Z pritlehno telesnostjo in z Adamovim padcem se magija demonizira. Poskusi tovrstnih stvaritev nujno privedejo do napak. Golemov rušilna nevarnost izhaja natanko iz tega dejstva. Človek tedaj poskuša razvozlati šifro stvarjenja, oponaša Boga. Kemija postane sekularizirana alkimija, torej kabala iz »tretje roke«. Današnja znanost je potemtakem le pomešan niz črk kabalističnega nauka. Po kabali Bog ustvarja s kombiniranjem črk (elementov), vesolje pa je z vseh šestih strani zapečaten s šestimi permutacijami štirih črk. Sodobna kemija trdi, da je organski svet zgrajen iz štirih elementov, ki nosijo oznake C, O, N, H. Farmacevtska industrija je tako zgolj poslednji odmev nekega napačnega razumevanja sveta. Zdravila, ki jih proizvaja, nas bolj zastrupljajo, kot pa zdravijo.

Filmski gledalec začnjenja razumeti, da je svet, v katerem se je znašel, monstrem, monstruoznejši od njega samega. Še več: agresivnost našega sveta je tolikšna, da se zdi, da je reakcija

LARRY

slovar cineastov

dojenčka normalna. »Tisto« želi zgolj preživeti tak svet. Medtem ko farmacevtska industrija zastruplja svet brez posledic, doživlja Frankova družina razkroj. Tako se prebije v središče medijske pozornosti namesto pravih krivcev. Frank izgubi službo, ker

njegovo ime dobi negativen prizvok.

Mati otroka takoj sprejme, oče pa ne. Frank ga skuša najprej ubiti v hišni kleti, na koncu pa ga vendarle sprejme. Sooči se z dejstvom, da zlo ni v dojenčku-Golemu, temveč v njegovih tvorcih. Otroka torej sprejema, a kaj, ko ga družba uniči! Policija medtem izve, da je v Seattlu rojen že nov otrok-monstrum. *It lives again!*

Začno se množična rojevanja dojenčkov-monstrumov. Medicinska služba jih skuša s pomočjo krvnega testa odkriti, še preden se sploh rodijo. Oblasti organizirajo njihovo likvidacijo pri porodu. Frank skupaj z nekaj somišljeniki osnuje organizacijo, ki opozarja starše na nevarnost za njihove novorojenčke, organizira porod in skrivno namestitve za tovrstne otroke.

Frank se pojavi v hiši družine, kjer pričakujejo otroka. S tem, ko pojasnjuje okoliščine, zaradi katerih je prišel na slavo v čast še nerojenega otroka, pravzaprav pojasnjuje tudi svoj primer. Njegov otrok je iskal zaščito, on pa je streljal nanj. Otrok mu je vseeno oprostil. Film v ta namen uporablja ready-made flash-backe glavnega lika prvega filma iz serije. *It Lives Again* (1978) dobesedno pripoveduje »kaj je bilo potem«, a v resnici odpira povsem nove probleme. Sklicevanje na golema kot referenco monstroznega dojenčka pa ostaja — eden izmed dojenčkov se celo imenuje Adam!

Monstrum je pekoča vest ljudi zaradi tistega milijona otrok, ki jih je uničil splan. Breme tega greha pada na celo človeštvo. Nepozaben je prizor, v katerem zdravnik-porodničar namesto medicinskih instrumentov na začetku poroda izvleče revolver. Priprave na porod so v tem svetu sprevrženih vrednot uprizorjene kot izvršitev smrtne kazni na električnem stolu. Eugen Scott (Frederic Forrest), oče rešenega monstruma, pove svoji ženi, da v Indiji ubijajo deklice, ker ni dovolj hrane. Njena replika, »*Vesela sem, da ne živim v Indiji*«, je dovolj sarkastična, saj sama živi v deželi detomorilcev.

Vselej se bo našel razlog za detomor. Ponekod otroke ubijajo zato, da bi ne umrli od lakote, kar v deželah materialne blaginje seveda vzbuja zgražanje. Istočasno pa v deželah »bogastva« detomor predstavlja osvojenost »meščansko svobodo«. Motiv za abortus je vselej demonski. Človek je prepričan, da bo njegovo življenje brez otrok »udobnejše«, v resnici pa si gradi pekel na tem svetu. V imenu abortusa kot pridobitve »svobode« se poganjanje mehanizmi agresije in uničenja življenja. Dojenčki to občutijo in se branijo, neagresivnih ljudi pa ne napadajo. Cohenov film nas postavlja v dilemo z ekstremnostjo izbranega primera: Ali ima dojenček-monstrum pravico do življenja ali pa ga je treba ubiti? Doktor Ferry se je odločil za ubijanje. Ljudem, ki rešujejo monstrozne dojenčke, pravi, da se odločajo za samomor: »*Ti otroci ne pripadajo temu svetu... Sam visoko spoštujem človeški rod in si želim, da bi kar najdlje trajal*.« Na drugi strani pa Jody Scott (Kathleen Lloyd) trdi: »*Dojenček je moj in ne morem ga kar ubiti!*« Monstroznost je v resnici v nas, dojenčki so le njeno utelešenje. Soočanje z njimi je soočanje s samim seboj, z dvojnikom, ki obstaja v nas.

V Franku Davisu se je šele z rojstvom otroka-monstruma zbudila zavest, saj se je soočil s problemom. Tako tudi Eugen Scott po umoru svojega otroka nadaljuje s početjem, ki ga je pred njim začel Frank: opozarja družine, katerih novorojenke imajo na sumu.

Golem je simbol židovstva. Zgodbo o splavu kot največjem holokavstvu 20. stoletja je mogoče razumeti kot strah in nočno mōro Židov, ki so doživeli holokavst. Ogledajo si še en primer, kako Cohen gradi večpomenskost svojih filmov.

Prva sekvenca filma *It's Alive III — Island of the Alive* (1987) se odpre z ambientom megalopolisa 21. stoletja. V taksiju rojeva

ženska. Policaj, ki ji pomaga, jo vpraša po očetu. Ženska očeta svojega otroka ne pozna. Tako se rodi še en monstrozno dojenček, ki ga policaj uspe zgolj raniti — in dojenček se v predsmrtnem hropenju odvede do rimsko-katoliške cerkve. V cerkvi pride do posvečene vodice. Je dojenček prišel iskat odrešitev ali gre morda zgolj za neokusno namigovanje na to, da je Kristus pankrt, ne pa brezmadežno spočet?

Film se začne s sojenjem, na katerem dogodki iz prejšnjih nadaljevanj serije dobijo svoj socialni epilog. Pravo se ne ukvarja z ontologijo (človekovo bitjo), temveč z odnosom človeka do soljudi, z organiziranjem ljudi v državo. Človek zaupa del svoje svobode organizirani celoti, državi — in celo ko ruši njen ugled, to praviloma počne zato, da bi ta del svoje svobode zaupal neki novi državi! Prav to je eden od razlogov, ki skoraj iz vseh ljudi dela dvojne osebnosti. Steven Jarvis (Michael Moriarty), oče enega od zadnjih dojenčkov-monstrumov, poskuša na sojenju dokazati, da njegov otrok ni za odstrel, temveč mora živeti. Ko hoče policija Jarvisa na silo odstraniti s sojenja, njegov otrok zlomi rešetke kletke in prepreči nasilje nad očetom. Sodnik razsodi, da mora otrok živeti — vendar na otoku, na katerem ni ljudi! Spet namig, da je zlo v človeku in v odnosih med njimi. Odstranitev dojenčkov-monstrumov, teh utelešenj vesti, ne bo rešila človekovih problemov, kakor jih navsezadnje ne more rešiti nobena sodniška razsodba.

Ekspedicija farmacevtov odide na otok »živih«, da bi jih likvidirala in tako uničila sledi, ki so jih pustila njihova zdravila. Potem bi lahko pod drugim imenom in z manjšo količino strupa nadaljevali proizvodno »zdravil«. Pri tem poskusu vsi člani ekspedicije umrejo.

Leta minevajo, Jarvis pa preživlja vse nočne mōre sodobnega sveta. Rojstvo otroka je izzvalo razdor v njegovi družini. Jarvisova usoda postopoma postaja predmet trgovanja. Na človeških tragedijah založniki plodijo denar, tragične osebnosti pa postajajo v družbi nezaželene.

Na otok živih se odpravi nova ekspedicija. V njej je tudi Jarvis, oče enega od monstrumov. Jarvis celo pravi, da je njegov otrok zgolj delček monstroznosti v njem samem. Umrejo vsi razen Jarvisa, že odrasli monstumi pa se z isto ladjo vračajo domov. Ob vrnitvi v domovino jih pričaka povsem spremenjen svet. Bili so proizvod zla nekega časa, a vmes se je zlo tako razraslo, da njihova monstroznost ne ustreza več duhu novega časa. Med iskanjem matere se eden od monstrumov znajde v disko-klubu, v katerem je koncentracija zla tolikšna, da je celo monstrum prisiljen zbežati. Drugi monstrum prepreči posilstvo neke ženske, vendar prispe policija, ki ga ubije.

Na koncu filma nas pričaka hitchcockovski happy-end, vendar na Cohenov način. Jarvisova družina bo odslej srečno živela skupaj, v njenem naročju pa že blebete vnuk-monstrum!

»There is nothing as bizarre in my movies as what happens in real life. I think all my pictures are understatements.«

Na ameriškem tržišču se pojavi sladkarija *Stuff: The Stuff* (1985). Dogajajo se nenavadne reči. Hitrost, s katero ta proizvod osvaja tržišče hrane, ni odvisna zgolj od reklamne kampanje. *Stuff* speminja ljudi, naredi jih odvisne — bolj ko ga jedo, bolj so ga lačni! Ta hrana se najprej v ljudeh razrašča, si podreja njihovo voljo, nato pa se iz njih izvije. Na koncu ostanejo od ljudi le še skeleti. Ta zgodba se navdihuje z židovsko legendo o zlem duhu — dibuku. Legenda opisuje dibukovo moč, da vstopi v človeka, si naredi iz njega »fizično« sredstvo, nato pa skozi njega deluje. Dibuk vlada človeškemu telesu in nadzira voljo in osebnost žrtve. V ljudeh se množi in raste, na koncu pa dibuk človeka uniči. Ameriški zakoni dovoljujejo proizvajalcu, da prikriva skrivnost prehranbenega izdelka. Konkurentje podjetja, ki proizvaja *stuff*,

COHEN



IT'S ALIVE

bi radi izbrskali skrivno formulo. Zato najamejo Davida »Mo« Rutherforda (Michael Moriarty), industrijskega vohuna in bivšega agenta FBI. »Mo« odkrije, da so zaposleni v administraciji, katerih naloga je nadzor hrane in zdravil, vsi po vrsti ali podkupljeni ali pa so preprosto »izginili«. Mesto, v katerem so proizvod preizkusili, je povsem opustelo. »Mo« najde tovarno *stuffa*, toda kaj hitro spozna, da se le-ta v resnici sploh ne proizvaja, temveč izvira neposredno iz tal. Zaradi korupcije v vseh strukturah družbe se »Mo« obrne na starega znanca, vietnamskega veterana in »zloglasnega desničarja«, ki ima svojo zasebno gardo. Njegova »vojska« vdre v tovarno in jo uniči, izvire *stuffa* pa zasuje. Prek zasebne radijske postaje je javnost obveščena o nevarnosti, ki se skriva v *stuffu*. *Stuff* gori na grmadah vzdolž vse Amerike.

Dejstvo, da je hrana, ki jo jemo, zastrupljena, je dovolj razvpito. Zato ne preseneča, če je eno izmed osnovnih načel priprave »košer« hrane prav zahteva, da se jo smejo dotikati le Židje. Ne zastruplja nas zgolj hrana, temveč tudi voda, zrak, zdravila in odpadki civilizacije. V filmu je prizor, v katerem starši otroku vsiljujejo *Stuff* namesto hrane. Otroku ga noče jesti, zato jih skuša prevarati z brivsko peno. Pena za britje je bolj zdrava od hrane, saj je hrana ves čas »pod nadzorom«.

Seveda se zastavlja vprašanje, kaj je pravzaprav *stuff*. *Stuff* je metafora zla. Greh je tisti kvas, ki dviga zlo v človeku. Sladek je in okusen, tananko tako kot *stuff*. Navajamo se na pohlep in luksuz, na razvrat in blod, ne moremo brez vseh teh čezmernosti, one pa se razraščajo v nas kot dibuk. V filmu slišimo: »*Več ko ješ, bolj si lačen.*« Ob prizoru, v katerem družina poželjivo opazuje hladilnik, poln *stuffa*, gledalcu zledeni kri v žilah. Polkovnik Malcolm Spears pravi enemu izmed svojih vojakov: »*Prepričan si, da lahko s to svojo puško vse pobiješ. Kaj pa če je tisto, kar ti ni všeč, v tebi samem?*«

Ko je neka kultura demonizirana, je manj nevarna od greha v človeku, saj prihaja od zunaj. Človek se je laže ubrani. Prav lahko je ugasniti televizijo s slabim programom — toda kaj potem? Človek preprosto ne sme ostati sam, saj se tedaj sooči s samim seboj. Tega ne zdrži, zato znova pobegne v greh, ki mora biti večji, padec pa globlji. Ljudje, ki sta jih obsedla greh in zlo,

izgubljajo del svobode in voljo. Tako policaj, ki zaustavi »Mo«-ja, da bi ga aretiral, v trenutku, ko zagleda *stuff*, odvrže pištolo in se prepusti hlastanju. Vsi tisti, ki niso obsedeni s *stuffom*, pa so izobčeni iz družbe. Takšen je recimo polkovnik Spears (Paul Sorvino). Njegova zgodba je paradija ameriške desnice, njene šibkosti in konfuznosti njenih idej. Za Spearsa so komunisti največje zlo na svetu: »*Nekoč so zastrupljali vodo (fluorizacija), zdaj pa so v vrhu ameriške administracije in delujejo od zgoraj.*«

Američani niso izgubili niti ene vojne«. Na vprašanje v zvezi z vietnamsko pa odgovarja: »*To vojno smo izgubili doma!*« Če upoštevamo Cohenov smisel za scenaristične obrate, lahko stališča polkovnika Spearsa sprejmemo kot resnična. Spears pravi: »*Ne marajo me, ker sem bil vedno najmočnejši in najboljši. Ljudje imajo radi slabiče, saj so tudi sami slabiči.*« Bivšega šefa propagande *stuffa* pa sprašuje: »*Če ste *stuffu* naredili tako dober image, zakaj potem tudi meni ne zgradite image, ki bi me naredil privlačnega?*« Najbolj zanimivo je, da je Spears v tem filmu povsem simpatičen lik!

Proizvajalci seveda ne jedo svojega blaga. V zadnji sekvenci je prav »Mo« tisti, ki korporacijske mogotce prisili, da ga pojedjo. »Mo« je tipičen Cohenov junak. Ni »čist«, saj sprejme podkupnino od korporacije, nato pa se z njenim denarjem bori proti *stuffu*, ki ga je taista korporacija proizvedla.

Junak filma *Slepa ulica* (1984) John Ross (Brad Rijn) je dvojnik. Je poklicni morilec, ki v toku filma postaja očim nekemu otroku. Po vsakem umoru z razpršilcem slika svojo senco po stenah New Yorka. Psihologi bi nam pojasnili, da gre za človeka brez identitete. Mi pa v njem prepoznamo citat, nastal v rabinski tradiciji. Rabini trdijo, da je človek brez otrok kot mrtev. Če imajo na steni naslikane slike obliko človeka, se imenujejo *celem* — slika. *Cel* je senca, je obličje človeka brez otrok.

Svoje grehe John Ross na koncu filma plača s smrtjo. Takšen konec je povsem v skladu z rimsko-katoliškim razumevanjem purgatorija: Za greh je treba »plačati«.

Vizualno bogatstvo New Yorka, kakršnega nam kaže *Slepa ulica*, je mogoče primerjati edinole s prizori iz filma *Der Verlorene Sohn* (1934) Luisa Trenkerja. Ne moremo se znebiti občutka, da smo zares živeli v tem mestu pedrov, feministk, morilcev, mafijcev, zapuščenih soprogov... Iz tega okolja se preselimo v družino, ki se ji približa poklicni morilec, *perfect stranger* za mati in otroka brez očeta. Po Spielbergovem *Zrelu* se mnogi ne morejo več kopati v morju, ne da bi občutili strah. Kaj po tem filmu občutijo ženske z nezakonskimi otroki? Sodobna civilizacija napotuje žensko na življenje brez moža. Ker ne more živeti sama, je potisnjena ali v promiskuiteto ali v sestrstvo — feminizem.

Nekatere ženske vzdržujejo sestrstvo skozi nasilje nad možmi. Tako v filmu *Slepa ulica* prodajalka-feministka pripoveduje, da komaj čaka moškega vlomilca. Nestrpno pričakuje dan, ko bo lahko ubila moškega, ne da bi ji bilo za to treba odgovarjati pred sodiščem.

Black Caesar (1973) je film o vzponu premetenega, krvoločnega in zlobnega črnca Tommyja Gibbsa (Fred Williamson) od soudeleženca naročenih umorov do črnega cezarja podzemlja. Tommy podira vse pred seboj, uspe mu razbiti celo mafijo, ko se znajde na njegovi poti. Za razliko od tistih filmov sedemdesetih let, ki so izrabljali črne pozitivne junake, ustvari Larry Cohen črnega antijunaka, zlobneža par excellence.

Medtem ko leži v bolnišnici, kjer si zdravi rane, ki mu jih je zadal beli policaj McKinney (Art Lund), Tommy razlaga prijatelju, kako namerava uspeti. Ne s šolanjem in z izobrazbo, kar gre po glavi prijatelju, temveč s sprejetjem »pravil« bele rase — seveda razumljenih na njegov način! Tommy dejansko uspe uresničiti svoj »sen«. Sprejel je pravila socialnega življenja belcev. Ko se sreča z McKinneyem, mu zabrusi: »*Naučil sem se vaše šole!*« McKinney pravilno sklepa: »*Razlikuješ se zgolj po tem, da nosiš klobuk za sto dolarjev.*«

LARRY COHEN



THE STUFF

in utelešenje zla, je med svojimi »vrstniki« najstniki še najbolj podoben ovci! V njem je manj monstroznosti, kot v katerem koli od mladih, ki ga obkrožajo.

Vampir je najbolj znana slovanska beseda, ki je vključena v besednjake vseh narodov sveta. Vampirjeva duša ni mogla na oni svet zaradi tuzemnih grehov in se zato vrača h grobu. Vampirja zemlja noče, zato ga izmetava. Legenda govori, da se vampir hrani s človeško krvjo. Tudi Faust je moral pogodbo z Mefistom podpisati s krvjo. Ko hudič vzame kri, obvlada človeka, saj kri ohranja življenje. V filmu *Return to Salem's Lot* (1987) je legenda o vampirjih zgolj okvir za zgodbo o krvoselih, ki že stoletja pijejo kri človeštvu. Joe Weber (Michael Moriarty) pride s sinom v svoje rojstno mesto Jerusalem's Lot (katerega ime so prebivalci skrajšali v Salem's Lot). »To je mesto, v katerem živi najstarejša človeška rasa,« nam pojasni eden izmed prebivalcev. Živi od tega, da pije kri preostalemu svetu. V Jerusalem's Lotu se ji je uspelo mirno vgnezditi med ljudi. Vampirje-krvosese varuje prav sklepticizem, ki dvomi v njihov obstoj.

Joe spozna sodnika Axela, vrhovnega mojstra med vampirji. Axel takole pojasnjuje to zaprto skupnost: *Najstarejša in najbolj osovražena rasa na svetu, ki pa ne živi več na oddaljenih slovanskih tleh, temveč v Ameriki.*« Probleme imajo s hrano, saj je človeška kri onesnažena z drogo, alkoholom, s hepatitisom in z AIDS-em. Zato raje gojijo živino, katere kri se sicer ne more primerjati s človeško, je pa vsaj čista. Vendarle pa »je človeška kri še vedno najboljša!«

Sodnik Axel pregovarja Joea, naj napiše knjigo, neke vrste biblijo, katere cilj bi bil spremeniti mnenje o tej rasi med ljudmi, ki jim ona pije kri. Joe zavrne vlogo sodobnega intelektualca, »kulturnega najemnika«. Sodnik Axel komentira: *»Naš je, odkar se je rodil. Nočem mu ugrabiti duše s silo. Mora jo dati sam, prostovoljno.*«

Človek se potemtakem približuje hudiču prostovoljno. Svobode mu ne more odvzeti nihče. Tako za Nečastnega kot za krvosese so najnevarnejši prav ljudje, ki se jih ne da podkupiti. Toda Nečastni računa na človekovo slabost. Za Joa je to ženska iz mladosti. Prav nič se ni postarala, taka je kot pred nekaj desetletji. Joe se izzivu ne more upreti: vzame dekle in začne s pisanjem biblije krvosesov.

Vampirji, ti vladarji podzemnega sveta, v »vidnem« svetu vladajo s pomočjo trotoev. Redijo jih tako, kakor redijo živino, katere kri pijejo. Troti vodijo prodajalne, trgovine in ekonomijo sveta. Pojavi se Van Meer (Samuel Fuller), Žid iz Transilvanije. Išče nacista Kesserlinga. Pride do obračuna in »serijskega« prebadanja vampirja z glogovimi koli. To je pravi holokavst nad vampirji. Joe pravi: *»Preveč jih je, ne bo nam uspelo.*« Van Meer mu odgovarja: *»V Evropi sem videl, da je to mogoče. Uspelo nam bo!«*

»My favorite part of every picture is probably just going to the theater and watching it after it's been released, because then I'm safe. It's over!«

Tommy kupi stanovanje v »beli« četrti, materi pa ponuja luksuz, s katerim sama ne ve, kaj početi: *»Kako naj živim tukaj, kjer sem bila nekoč služkinja, če pa sem vendar res služkinja?«* Tommy v obupu zmeče dragocena krzna skozi okno stanovanja. Tudi ljubiti se ne more z dekletom, saj se ga le-ta boji. Razdira ga sovrašтво do očeta. Kaj mu bo bela ženska, ki se mu ponuja, če ga njegova črna soproga vara z najboljšim prijateljem?

Finale filma nam predstavlja morebitne posledice za belo raso, če bi črnici prevzeli njihov način življenja. Ko McKinney prisili Tommyja, da mu očisti čevlje, mu ta vrne udarec. Premaže belca s črnim imalinom in ga ubije z besedami: *»Umr! boš kot zamorec!«* Če belci dovolijo črnem, da prevzamejo oblast v tako demoniziranem svetu, bodo le-ti iz belcev naredili robote in jih mučili do smrti.

Tommy uspe in končno se lahko vrne v rojstno mesto. Tam je sedaj smetišče, na katerem ga njegovi rojaki ubijejo zaradi ročne ure — simbola bele civilizacije.

Full Moon High (1981) je predhodnik filmov *American Werewolf in London* in *Back to the Future*. Posnet je z denarjem ljudi, ki so na ta način prišli do davčnih olajšav, skratka »oprali denar«. V tem filmu oče pelje Tonyja (Adam Arkin) v Transilvanijo, mladenič pa po spletu naključij postane volkodlak. Volkodlaki se nikoli ne starajo. Mine dvajset let in Tony se vrača v rojstno mesto. V šoli se predstavlja kot lastni sin. In Tony, ta volkodlak

Filmografija

I. Celovečerni igrani filmi (scenarij, produkcija in režija):

- 1972 *Bone* (alter. amer. naslova *Beverly Hills Nightmare*, *Housewife*; angl. *Dial Rat for Terror*; naslov za druga tuja tržišča *Bad Day at Beverly Hills*)
- 1973 *Black Caesar* (angl. *Godfather of Harlem*)
- 1973 *Hell Up in Harlem*
- 1974 *It's Alive*
- 1976 *God Told Me To* (amer. *Demon*)
- 1976 *The Private Files of J. Edgar Hoover*
- 1978 *It Lives Again* (amer. *It's Alive II*)
- 1981 *Full Moon High*
- 1982 *The Winged Serpent* (angl. *Q — The Winged Serpent*)
- 1984 *Perfect Strangers* (angl. *Blind Alley*)
- 1984 *Special Effects*
- 1985 *The Stuff*
- 1987 *It's Alive III... Island of the Alive*
- 1987 *A Return to Salem's Lot* (ko-scenarist James Dixon)
- 1987 *Deadly Illusion* (ko-režiser William Tannen)
- 1989 *Wicked Stepmother*
- 1990 *Ambulance*

II. Scenariji za celovečerne filme drugih režiserjev:

- 1966 *I Deal in Danger* (režija Walter Grauman; film je nastal iz prvih treh epizod tv-serije *The Blue Light*)
- 1966 *Return of the Seven* (r. Burt Kennedy)
- 1969 *Daddy's Gone A-Hunting* (ko-scenarist Lorenzo Semple Jnr., r. Mark Robson)
- 1970 *El Condor* (ko-scenarist Steven Carabatsos, r. John Guillermin)
- 1979 *The American Success Company* (ko-scenarist in r. William Richert)
- 1981 *I, the Jury* (r. Richard, T. Heffron)
- 1987 *Bestseller* (r. John Flynn)
- 1988 *Maniac Cop* (r. William Lustig)
- 1990 *Maniac Cop II* (r. William Lustig)

III. Televizija

a. Scenarij, produkcija in režija:

- 1980 *Mamma the Detective*
- 1981 *See China and Die*

b. Cohen je ustvaril in napisal več epizod za naslednje serije: *Coronet Blue*, *Branded*, *The Invaders*, *The Blue Light*, *Griff*, *Custer*, *Cool Million* in *Sparrow*.

c. Napisal je različne segmente serij *Kraft Television Theatre*, *87th Precinct*, *United States Steel Hour* in *Espionage*, kakor tudi naslednje posamezne epizode:

- 1958 *The Eighty Seventh Precinct* (za *Kraft Mystery Theatre*)
- 1959 *Night Cry* (r. Mike Dreyfuss, *Kraft Television Theatre*)
- 1962 *The Colossus* (r. Paul Bogart, *The Defenders*)
- Traitor* (r. David Greene, *The Defenders*)
- Pilot za serijo *Peace Corps*
- Pilot za serijo *House of Bryson*
- 1963 *Accomplice* (r. Richard Donner, *Sam Benedict*)
- The Noose* (r. Stuart Rosenberg, *The Defenders*)
- The Captive* (r. Charles S. Dubin, *The Defenders*)
- The Secret* (r. Paul Bogart, *The Defenders*)
- My Name is Martin Burnham* (r. Ralph Senesky, *Arrest and Trial*)
- Medal for a Turned Coat* (r. David Greene, *Espionage*)
- Night Squad* (r. Don Richardson, *The Nurses*)
- Kill or Be Killed* (r. Sydney Pollack, *The Defenders*)
- The Party Girl* (r. Stuart Rosenberg, *The Nurses*)
- 1964 *Kill No More* (ko-scenarist William Wood, r. Tom Gries, *Kraft Suspense Theatre: Crisis*)
- Mayday! Mayday!* (r. Stuart Rosenberg, *The Defenders*)
- Go-Between* (r. Paul Sylbert, *The Defenders*)
- Pilot za serijo *White House 626*

- 1965 *Unwritten Law* (r. Robert Stevens, *The Defenders*)
- A Dozen Demons* (r. David Greene, *Coronet Blue*)
- Survival* (r. Richard Whorf, *Branded*)
- Coward Steps Aside* (r. Harry Harris, *Branded*)
- 1966 *The Blind Man's Bluff Raid* (r. Lee H. Katzin, *The Rat Patrol*)
- 1971 *In Broad Daylight* (r. Robert Day, tv-film)
- 1972 *Cool Million* (r. Gene Levit, pilot)
- 1973 *An Exercise in Fatality* (ko-scenarist Peter s. Fischer, r. Bernard L. Kowalski, *Columbo*)
- 1974 *Shootout in a One-dog Town* (ko-scenarist Dick Nelson, r. Burt Kennedy, tv-film)
- 1975 *Man on the Outside* (r. Boris Segal, pilot za serijo *Griff*)
- 1977 *Sparrow* (ko-scenarist Paul Baman, r. Stuart Hagmann, pilot).

IV. Gledališče (besedilo in režija):

- 1970 *Nature of Crime* (Bowerie Lane Theatre, New York)
- 1976 *Motive* (Guildford)
- 1979 *Trick* (New York).

Izbrana bibliografija

Robin *Wood*, "Gods and Monsters", *Film Comment*, XIV/5, september—oktober 1978, str. 19—25.

Paul *Taylor*, "Checklist 117. Larry Cohen", *Monthly Film Bulletin*, XLVI/543, april 1979, str. 85.

Paul *Taylor*, "Checklist 131. Larry Cohen", *MFB*, L/590, marec 1983, str. 79.

Tony *Williams*, "Cohen on Cohen", *Sight & Sound*, zima 1983/84, str. 21—25.

Peter *Nichols*, *Fantastic Cinema*, Ebury Press, London 1984, str. 80—81.

Paul *Taylor*, "Hitchcock, Hammer & Sit-Com Suicide", *MFB*, LIII/627, april 1986, str. 128.

Robin *Wood*, Richard *Lippe*, "Larry Cohen", *Movie*, 31/32, zima 1986, str. 118—128.

Bryan *Bruce*, "It's Alive", *Movie*, 31/32, zima 1986, str. 115—117.

Andrea *Juno, Vale*, *Incredibly Strange Films*, Plexus, London 1986, str. 114—138 (intervju) in 177—178 (esej Margret *Crane*).

Kim *Newman*, *Nightmare Movies, A critical guide to contemporary barron films*, Harmony Books, New York, 1988, str. 109—115.

Ocene Cohenovih filmov so redno objavljali vodilni filmski časopisi *Monthly Film Bulletin*, *Variety*, *Sight & Sound*, *Film Facts*, *Films & F.*, najdemo pa ga tudi v *The Encyclopedia of Horror Movies* Phila Hardyja.

FRANCOSKI KULTURNI CENTER MAJA 1991

*Torek, 7. maja
ob 18. uri*

VIDEO (Umatic): Les Années 1940 (Encyclopédie audiovisuelle du cinéma: le cinéma français)

*Sreda, 8. maja
ob 18. uri*

FILM: »GOUPI MAINS ROUGES«, Jacques Becker, 1943, igrajo Fernand Ledoux, Georges Rollin, Blanchette Brunoy

*Torek, 14. maja
ob 18. uri*

VIDEO (Umatic) Jacques Becker

*Četrtek, 16. maja
ob 18. uri*

FILM: »LES VISITEURS DU SOIR«, Marcel Carné, 1942, igrajo Jules Berry, Arletty, Alain Cuny, Fernand Ledoux

*Četrtek, 23. maja
ob 18. uri*

FILM: »JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES«, Marcel Carné, 1951, igrajo Gérard Philipe, Suzanne Cloutier, Jean-Roger Caussimon

*Torek, 28. maja
ob 18. uri*

VIDEO (Umatic): Marcel Carné

*Četrtek, 30. maja
ob 18. uri*

FILM: »LA BIBLE« Marcel Carné, 1977 dokumentarec

KINOTEKA

ŠPANSKI FILM

Ponedeljek, 6. maja

KAJ SEM STORILA, DA SEM SI TO ZASLUŽILA
Pedro Almodovar, 1984

Torek, 7. maja

DIVJI LOVCI
Jose Luis Borau, 1975

Četrtek, 9. maja

DEMONI V VRTU
Manuel Gutierrez Aragon, 1982

Petek, 10. maja

TUNEL
Antonio Drove, 1987

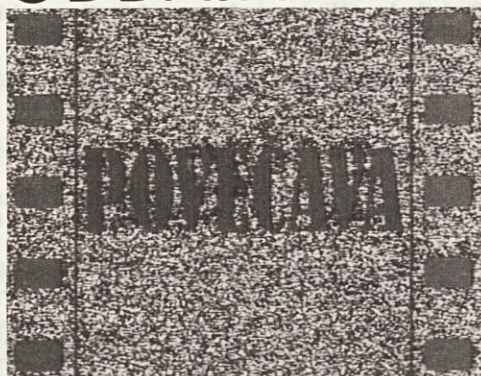
Sobota, 11. maja

VESLANJE V VETRU
Gonzalo Suarez, 1988

Ponedeljek, 13. maja

AH, CARMELA!
Carlos Saura, 1990

FILMSKA ODDAJA



BLOW UP CANNES '91

ZLATA PALMA CANNES'89



SEX, LAŽI IN VIDEO- TRAKOVI STEVEN SODERBERGH

TV SLOVENIJA
28. MAJ, 20.30

TV SLOVENIJA
28. MAJ, 21.45



STUDIO

JURJANA

1. januarja 1991 nas najdete v naši novi poslovni stavbi, kjer bomo do konca tega meseca.



17000

Agencija za raziskovanje, svetovanje in oblikovanje tržnih komunikacij

Livarska 12, 61000 Ljubljana



STAVBA