

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 17
LETNIK XXIX
MAJ
1992
150 SLT

INTERVJU
WERNER
HERZOG
ERROL
MORRIS
E-PROJEKCIJA
100
GREATEST
HITS
DOSSIER
ŠKRLATNE
ČRKE
SLOVAR
CINEASTOV
KATHRYN
BIGELOW

PRI ADDAMSOVIH
REŽIJA BARRY SONNENFELD





BUGSY



Columbia
Pictures

&

MLADINA
FILM

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

maj 92 (št. 5)

vol. 17

letnik XXIX

cena 150 SLT
(200 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo Republike
Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

uredništvo
Vasja Bibič, Silvan Furlan,
Janez Rakušek, 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 Paikić, Janez
Strehovec, Melita Zajc

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje
Miljenko Licul, Studio Znak
in Peter Zebre

lektorica
Inge Pangos

računalniška priprava
Ada graf d.o.o., Janez Žibert

tisk
Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, p.p. 14, 61104
Ljubljana, tel. (061) 318-353

**stiki s sodelavci in
naročniki**
vsak delovnik od 10. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina 1.000,00 SLT

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije, Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo


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

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 INTERVJU

Werner Herzog/Dinko Tucaković *Breme sanj*

8 FILM MESECA

Ivo Štandeker
Max Modic
Cvetka Flakus *Pri Addamsovih
The Addams' Thing*

11 KINO-NAPOVEDNIK

Cvetka Flakus *Maj*

12 DOKUMENT

Errol Morris/Russell Lack *Kratka zgodovina časa in druge zgodbe
Stranger than fiction*

18 POST FESTUM

David Cronenberg/Cis Bierinckx *Naked lunch*

20 TEMNICA

Igor Kernel
Max Modic *Orrore, sesso e violenza
Kdo nas je strašil v šestdesetih?*

24 E-PROJEKCIJA

Miha Zadnikar *100 Greatest Hits*

26 KRITIKA

Cvetka Flakus
Max Modic
Uroš Prestor
Max Modic
Tomaž Kržičnik
Igor Kernel
Cvetka Flakus *Moja punca
Mestni kavboji
Kapitan Kljuka
Maščevanje dvojčkov
Manekenka
INFO
VIDEO*

32 ESEJ

Cis Bierinckx *Holly Hook*

34 DOSSIER: FILMSKI TISK

Marcel Štefančič, jr. *In vi ste mislili, da se le hecemo
Marcel Štefančič, jr. Škratne črke*

41 VIZUALIJE

Janez Rakušek *Temna stran sonca*

42 HISTEORIJA

Zdenko Vrdlovec *Rudolf Arnheim: film kot umetnost*

44 SLOVAR CINEASTOV

Rajko Radovanović *Kathryn Bigelow*

48 ANTOLOGIJA VELIKIH

Marcel Štefančič, jr. *Chip Chap*

19 KOLUMEN

Luka Novak *Produced and arranged by*

PIERRE LEGENDRE: HVALNICA NASLOVA

Le kakšen bi bil film brez naslova in kakšna bi bila Revija?

Ničesar ni brez naslova, ne slike, ne pesmi, ne plesa, ne politike. Potrebujemo naslove, saj ni ničesar brez naslova, se pravi, brez razloga. Tej usodnosti se nihče ne izmakne, celo tisti sofist ne, ki svojemu učencu zada seminar brez naslova; njegovo ime je pač nič. Za življenje potrebujemo ime - in prav v imenu življenja umiramo.

Za dosego cilja je potemtakem prava vsaka pot. Zato tudi sporočam avtorju tega naslova: *Trafic* je najboljši med naslovi; ničesar ne pove - nič drugega kot prav *Trafic*. Vabi nas, da skupaj z Rimbaudom rečemo: »Krenimo! Stopnica, brema, puščava ...«. Videli bomo, kaj je mogoče reči o prometu s podobami.

Pravim tudi: *Trafic* je idilična beseda; je beseda, ki gre, beseda, ki nas spravi na pot. Ta beseda nam govori, govori nam o podobah.

Kaj je torej naslov? Rimljani, ki so nam zapustili *titulus*, so z njim poimenovali obroč okrog vratu sužnja, ki je bil naprodaj (od tod njihov izraz: vprežen z napisom), toda tudi zapis o junaških dejanjih posameznika ali napovednik knjige. Naslov torej sprejemamo kot podobo, smo sužnji zapisane ali oznanjene besede.

Naslov nas zadane, kakor nas opominja latinski glagol *stupeo*, pogosto uporabljen prav zato, da zariše učinek naslovov ali podob: tistega, ki jih gleda, naredijo rahlo otrplega ali celo kar stupidnega; duh se za hip ustavi, to je začudenje, celo svojevrstna zaslepitev. Naslov ali podoba nam nekaj odvzame. Rekel bi, da smo naslovljeni.

Predpostavimo torej, da je *Trafic* obenem naslov in podoba - utemeljitvena podoba ene knjige, ene revije. Tako lahko o naslovu govorimo kot o podobi, o podobi pa kot o naslovu. Ko komentiram *Trafic*, pišem v zavetju te podobe. Skupaj z vsemi tistimi, ki so prispevali k tej ustanovitveni številki, pišem pod vladavino ene podobe, o kateri ne vem ničesar, razen njenega imena: ime naslova sploh šele podeljuje določen status tem vrsticam - status spopada z uganko tega imena, z imenom te podobe.

Veliko sem se ukvarjal z razumevanjem institucije podob in vselej sem se znašel pred istim vprašanjem: Kateri je izvor podob? Tradicija evropskega diskurza ponuja dva odgovora. Eden trdi, da je to Bog, drugi fascinacija.

Z bolj strokovnimi izrazi to pomeni, da je podoba normativna in da se dotika ljubezni. Ali častim Boga ali pa častim izvor fascinacije. Ali Boga ali Zapeljivca človeškega rodu, ki ga sveto pismo imenuje Satan. Ko so se kazuisti iz časov pred industrijsko morallo še zgledovali pri antični mitologiji, niso pozabili povedati, da beseda *Fascinus*, ki je bila opora razprav o fascinaciji (*de fascinatione*), zarisuje absolutni Objekt skrivnosti, zapeljivi *Falos*. Kaj je v tej malo preučevani in še manj razumljeni literaturi takega, kar nas lahko pripelje do filma?

Je poskus zariisa tistega, kar je na dnu podob in do česar bi se človek še lahko dokopal. Za hip - in

prav to je hip, v katerem se najbolje pokaže upravičenost naslova *Trafic* - torej povzemimo dva člena, dva mejnika, med katera so stari dogmatiki, strokovnjaki za ovinkarjenje, začrtali pot, ki jo mi, ultramodernisti, imenujemo teorija podobe. S tem mislim na diskurz o ljubezni do podob, ki je za nas razumljiv, kolikor se sprašuje *zakaj?*

Govorimo o Bogu. Kaj so trdili stari teoretiki podobe? Sklicevali so se na biblijo, kjer je zapisano, da je bil človek ustvarjen po božji podobi (*imago Dei*). Od tod vprašanje Manihejcev: »Ima mar Bog nos, zobe, brado itd.?« »Neumnost!« odgovarja pravoverni Avgustin. Bog je ime, je naslov podob, naslov, ki jih vse postavlja. Postavlja v kaj? Da so tisto, kar so: maske, predpostavljeno obličje reči in besed, namenjene nedoločni reprodukciji.

Kaj pa Satan? Čemu človeku služi ta Antibog?

Pravijo mu Varljivec, tisti, ki manipulira oblike, gospodar fantastičnega in vsakovrstnih himer, suveren izmišljaj. Drugi vsemogočni.

Nemogoče si je zamisliti teorijo podobe, ki bi človeka ne vkljenila v dualizem Boga in Satana. Prvi promet podob je potemtakem že kar ta.

Toda, ne približajte se jim preveč: če se dotaknete vprašanja podob, se te razblinejo. Prav tako ne boste odkrili Boga, niti njegovega nasprotnika. Če ponovim slavni izraz teologije podob, tedaj je Bog nevidni *prototip*, vzrok sleherne maske, ki jo imenujemo podoba, tisti naslov, ki jih postavlja. Pod temi dogmatičnimi analizami, ki so jih do samih meja intelektualno še predstavljalnega prignali filozofi kot Johannes Scot oziroma mistiki kot Eckhart, se namreč skriva pomen brezna in vrtoglavega, od koder vznikne zrcalo za človeka.

Tu pride na vrsto promet med Narcisom in zrcalom. Podobe niso narejene zato, da bi se kot problemi zastavljale intelektu, temveč jih je treba doživeti kot razmerja - razmerje človeka s podobo njegove želje. Če bi se Narcis lahko soočil s fotografijo svoje podobe, tedaj bi po zaslugi tega posredovanja ne bil že vnaprej povsem ujet, ne bi se pogubil v prevari, da je nekdo drug. To je velika zasluga filmskega ekrana: človeku dopusti pustolovščino v podobo, ne da bi se v njej izgubil. Kaj lahko film pridobi s tem, ko ga omenjamo skupaj s trilogijo Bog, Satan, Narcis? Poslej ga je mogoče razumeti v usodi kulture Zahoda.

Pogrezniti se v podobo, ne da bi se v njej izgubili, pomeni premagati dualizem. Promet gibljivih podob, ki je obenem božanski in fantastičen, ki hkrati črpa z obeh polov, ponuja človeku priložnost prilastitve tistega, kar smo industrijalci s teoretsko oznako narcizma in po zgledu dogmatikov preteklosti prepoznali kot vrhovni zastavek: rešiti razmerje človeka s podobo njegove želje. Od tod naša strast: smeh in jok, pričakovanje in bes, dolgčas in jeza, navsezadnje pijanost, da smo razlašeni sami sebe. Tu se konča sleherni filmski teorija, v slavljenju človekovega objema s podobami, v retoriki pijanosti. Vsaka teorija podobe se izteče v tisto krhko, skrajno vprašanje, ki ga je postavljaj Rimbaud: »Kaj je pijanost, Prijatelj?«.

PREVEDEL STOJAN PELKO

UVOD

NIK

oincidence so nujna zadeva. Tokrat jih je v EKRAN-u cel kup. Dolžni smo vam bili še poročilo **Uroša Prestorja** o dokumentarcih z berlinskega festivala, ko je na redakcijo prispelo pismo iz Stockholma, s katerim nam je naš tamkajšnji sodelavec **Russell Lack** poslal ekskluzivni pogovor z Errolom Morrisom, avtorjem filma **Kratka zgodovina časa**, ki je bil prav tako predvajan v Berlinu. V tem besedilu lahko med drugim preberete, da je zaradi izgubljene stave z Morrisom Werner Herzog moral pojesti svoj lasten (sicer res kuhan) čevelj!

Toda če gre verjeti EKRAN-ovim sodelavcem, to celo ni bil edini Herzogov tovrsten zalogaj. O isti stavi z istim izidom, le z drugim krivcem, namreč poroča tudi **Dinko Tucaković** v izbranih odlomkih sicer več kot šesturnega pogovora z nemškim režiserjem na Dunaju. Krivec je bil avtor dokumentarca o snemanju **Fitzcarralda**, **Les Blank**. Če se še spominjate Herzogovih besed izpred nekaj let v Cankarjevem domu, ko je zatrdil, da bi bil vse svoje filme pripravljen zamenjati za en sam uspel skok na planiški velikanki, tedaj boste s toliko večjim razumevanjem prebirali njegove izjave o amazonskih pragozdovih in sprehodih pod (tedaj še mirno) Kozaro.

Iz danes nemirne Bosne pa prihaja tudi tekst **Rajka Radovanovića** o Kathryn Bigelow. Že sam portret »najbolj ljubke dame svetovnega filma« je poln koincidenč, zapovrh pa je eno še sam ustvaril: interes Kathryn Bigelow za množične morilce (cf. film **Blue Steel**) se namreč na las ujema z izjavo Errola Morrisa, da je v določenem trenutku študija preprosto moral presedlati od filozofije k množičnim morilcem. Kot je znano, vam po takšni poti ostane le še film.

P.S. S prevodom na sosednji strani pozdravljamo novo francosko revijo **Trafic**. Srečno pot!

STOJAN PELKO

INTERVJU **WERNER HERZOG:** **BREME SANJ**

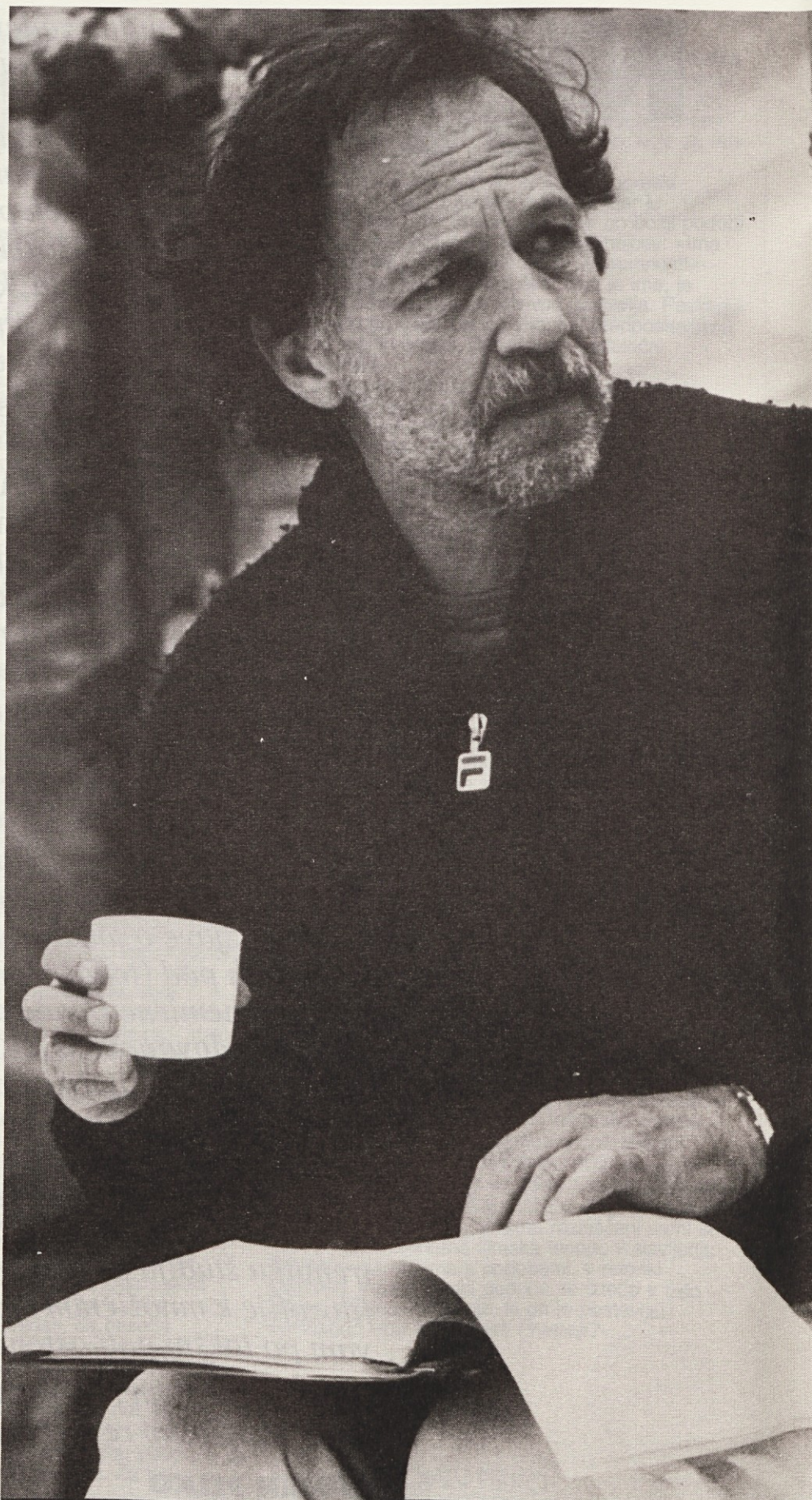
Pričujoče izjave Wernerja Herzoga so izvlečki iz šesturnega magnetofonskega zapisa pogovora, ki je potekal na Dunaju 29. in 30. novembra 1990. Posebej za EKRAN jih je pripravil Dinko Tucaković.

... Moje navdušenje nad hojo se je pojavilo že v najstniških letih. Konec petdesetih let sem se odpravil na svoj prvi veliki sprehod iz Ohrida prek Skopja in Prokletij vse do Črnogorskega primorja in Splita. Spominjam se obrazov ostrih potez in nepravilnih nosov, ki so mi bili podobni. Spominjam se tudi najboljšega mleka, kar sem ga pil v življenju, nekje na Durmitorju. Moj oče je po rodu iz Bosne, Hrvat iz podnožja Kozare. Prihodnjo jesen (1991) bi rad peš prehodil pot od Zagreba do Sarajeva, skozi vse tiste kraje, po katerih se je gibal moj oče.

... Novembra 1974 so mi iz Pariza sporočili, da je Lotte Eisner hudo bolna. Zame je bila ona vse, kar je mladi nemški film kdajkoli naredil. Vedel sem, da imam le toliko časa, da pobrem najnujnejše reči in se po najkrajši poti, ki jo pokaže kompas, odpravim proti Parizu. Vedel sem, da bo živela, dokler bom na poti - in za to sem bil pripravljen večno hoditi! Med to potjo je nastala knjiga *Hoja po ledu* (*Am Gehen Im Eis*, 1978). Vsi njeni deli sicer niso berljivi, toda z objavo teh zapiskov sem želel bralcem ponuditi celoto mojih tedanjih občutij.

... Zakaj nisem Stipetić, temveč Herzog? Morda je to bolj sad otročjega razmišljanja kot pa iskanja lastne identitete. Kot veste, *Herzog* v nemščini pomeni vojvoda. Všeč mi je bilo, da se lahko tako pridružim klubu ljudi, kot so bili *Duke* (vojvoda) Ellington, *Nat King* (kralj) Cole, *King Vidor* ... Sploh sem prepričan, da bi si moral vsak človek sam izbrati svoje ime ...

... Seveda pripadam generaciji novega nemškega filma, saj sem v njem vse od skupnega manifesta v Oberhausnu. Vendar se še veliko bolj počutim državljan sveta. Ko sem v ameriški državi Wisconsin potoval skozi mesto La Crosse, so mi povedali, da se je tam rodil Nicholas Ray. To je eden tistih krajev, kjer se počutim doma. Kritiki si pogosto lajšajo posel tako, da postavijo pod skupni imenovalec zadeve, ki nikakor ne sodijo skupaj. Gotovo sem del novega nemškega vala, t. im. očko-



WERNER HERZOG



KLAUS KINSKI IN JOSEF BIERICHLER V FILMU **WOYZECK** (1978)



KASPAR HAUSER (JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE, 1975)



KLAUS KINSKI V FILMU **NOSFERATU** (NOSFERATU, PHANTOM DER NACHT, 1979)

vega kina (*Papa's Kino*), vendar le kot del duhovne bratovščine, nikakor pa ne ozkih estetskih določil.

... Po svoje je bilo vsega konec v sobi št. 666, ki smo si jo v Cannesu delili Reiner (Fassbinder), Wim (Wenders) in jaz. Kot veste, so tja prihajali še Godard, Raoul Ruiz, Buck Henry ... O tem smo skupaj posneli dokumentarni film, vendar so se odtlej naše poti razšle na različne strani. Reinerja ni več, z Wimom pa se po telefonu pogovarjava nekajkrat na leto.

... Najbolj tesno zvezo s tistim, kar se je dogajalo v nemškem filmu na začetku šestdesetih let, imajo zagotovo moji zgodnji filmi, denimo *Herakles* in *Igra v pesku* (*Spiel Im Sand*). Že s filmom *Znamenja življenja* (*Lebenszeichen*) pa sem začel odkrivati resnični svet mojih filmov.

... Z naslovom filma je tako kot s človekovim imenom: je strašansko pomembna zadeva! Sam imam najraje zelo dolge in zelo kratke. Zato so moji priljubljeni naslovi *Nepriemerna obramba trdnjave Nemški križ* (*Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz*) ali *Velika ekstaza lesorezca Steinerja* (*Die Grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*) in pa seveda *Vsak zase in Bog za vse* (*Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle*).

... Ko sem leta 1971 pripravljaval film *Aguirre...*, sploh nisem vedel, kdo je Klaus Kinski. Prijatelji so mi za naslovno vlogo priporočali razne igralce, vendar se Kinskega prav nihče ni spomnil. Sploh je bil njegov sloves v tistem času močno dvomljiv. Po naključju sem videl enega tedaj priljubljenih špageti-westernov - in to niti ne celega filma, temveč zgolj prizor, v katerem mož, ki kadi pipo (Lee Van Cleef), prižge vžgalico na grbi neuglednega grbavca, ki ga je igral Kinski (gre za film *Za nekaj dolarjev več*, *For a Few Dollars More*, režija Sergio Leone, 1965). Pogled, ki ga v tem prizoru Kinski nameni Van Cleefu, mi je dal vedeti, da sem našel sodelavca, s katerim bom lahko prišel do želenega rezultata. Klaus Kinski je sicer vse prej kot enostaven sodelavec, vendar sta tega krivi njegova kreativnost in igralska hipersenzibilnost. On je bil moj Aguirre, Woyzeck, Nosferatu, Fitzcarraldo, Cobra Verde ...

... **Fitzcarraldo** sem sprva skušal posneti brez Klausa. V tistem času je bil že zelo popularen, mi pa si preprosto nismo mogli privoščiti čakanja na njegove termine, saj je bila produkcija izjemno draga. Začel sem snemanje z velikim igralcem Jasonom Robardsom in z Mickom Jaggerjem. Posneli smo cel začetek, vendar nekaj ni funkcioniralo ... Material je bil vse slabši in slabši, pa tudi sam sem začel zgubljati koncentracijo: sploh nisem vedel, v katero smer naj peljem film. Prvi je odšel Mick - njegova vloga je bila tako in tako dopisana! Nato sem se bolj ali manj prijateljsko razšel še z Jasonom. Vedel sem, kaj moramo storiti: čakati Klausa! Ko se je končno le pojavil, smo znova posneli vse kadre, celo tiste brez Jasona, čeprav bi jih navsezadnje lahko celoparabili ...

... **Fitzcarraldo** je film o snu, je sen o snu - in vse v njem je moralo biti resnično! Predvsem ladja, ki smo jo morali potegniti čez hrib. Najboljše pričevanje o našem snu je film o snemanju mojega filma, *Breme sanj* (*Burden of Dreams*, 1982), ki ga je naredil moj prijatelj Les Blank. Zaradi ene nespretno montirane izjave v tem filmu sem imel mnogo težav. Kot vam je znano, gre za smrtno nesrečo treh Indijancev med snemanjem, čeprav smo storili vse, da bi take nesreče preprečili. Resnica pa je naslednja: Ker smo snemali v čisti divjini, so bili naša edina komunikacija s svetom čolni, piroge, s katerimi so naši oskrbovalci hodili po hrano, filmski material, časopise ... Za vodenje teh čolnov je po-

trebna prav neverjetna spretnost. Kot veste, se sam ne branim pustolovščin, vendar si piroge nikoli nisem upal voziti. V naši veliki družini je bilo tudi veliko statistik, mladih Indijancev, ki jim je sčasoma postalo dolgčas. Zato so pogosto kradli piroge in se z njimi spuščali po Amazonki do improviziranih naselij ob pragozdnih gradbiščih, kjer so bile gostilne z alkoholom in ženskami. Ko smo te njihove nočne podvige odkrili, sem ukazal, naj vse piroge zavarujejo z verigami in poskrbijo za štiriindvajseturno stražo. Navkljub vsem tem varnostnim ukrepom je nesrečni trojici neke noči uspelo ukrasti čoln in prišlo je do nesreče ... V dokumentarnem filmu je uporabljena moja izjava o tem, kako smo piroge priklenili z verigami, iz česar so nekateri sklepali, da smo naše prijatelje Indijance vklepali v verige in podobne neumnosti. Del nemškega rumenega tiska me je celo razglasil za novega Martina Bormana. ... Čeprav sem vedel, da nič od tega ni res, sem vse skupaj vseeno težko prenašal. Les Blank je sicer bil in ostal moj velik prijatelj. Nedavno sem zaradi izgubljene stave z njim celo moral pojesti lasten čevljev.

... **Nosferatu** sem posnel zaradi Lotte, zaradi tistega, kar ji je pomenil Murnau, zaradi njene čudovite knjige o zakletem nemškem filmu (*Demoni na ekranu*). Lotte Eisner je bila mati celotnega očkovskega kina. Nosferatu je veličastni moderni junak, obsojen s prekletstvom večnega življenja brez ljubezni. Velikokrat sem gledal Murnauov film in sčasoma spoznal, da bi bilo predrzno in neresno z moje strani, če bi ignoriral to veliko delo, zato so nekatere stvari v mojem filmu rekonstrukcija tistega, kar je že storil Murnau, spet druge pa popolnoma nezavedna sovpadanja. In spet je bil Klaus edini igravec na svetu, za katerega sem vedel, da lahko s svojim telesom uprizori vso nesrečo tega junaka.

... Bruno S. in Klaus Kinski sta brata v nekem svetu, ki ju neprestano zavrača. Klaus je na moj predlog v filmu **Woyzeck** celo ponovil marsikaj od tistega, kar je kot Bruno počel v filmu **Kaspar Hauser** ... Ko sem se lotil primera, ali, bolje, skrivnosti Kasparja Hauserja, nisem hotel narediti drame o nemožnosti komunikacije, kakršna je Handkejeva, pa tudi ne filma o tem, kako civilizacija uničuje naše bistvo, kar je v **Divjem dečku** (*L'Enfant Sauvage*, 1970) storil Truffaut. Kaspar je drama nas samih in našega bistva ob so- očenju s svetom, ki nas ne pozna, ki

ga sami ne poznamo več. Brutalen umor Kasparja in prizor združitve ob njegovi smrtni postelji sta zame testamentni podobi civilizacije, podobno kot resnice ali prisposode o Kristusu. Njegov upor je molk - in včasih je molk glasnejši od najglasnejšega protesta. V filmu **Woyzeck** je junak (igra ga Klaus Kinski) sam morilec, a ga prav zaradi tega dejanja družba ubije. Cetudi sem po izobrazbi samouk, sem izjemno vezan na nemško slikarstvo in književnost devetnajstega stoletja.

... Svet, v katerem živimo, zame nima meja, zadevajo me problemi sleherne- ga njegovega dela. Tako se je nekega dne zgodilo, da sem v časopisu bral o vulkanu La Soufriere, ki je ogrožal cel otok. Na tem otoku so se dogajale najbolj nenavadne stvari. Ljudje so začeli množično bežati, ostati je hotelo le nekaj zapornikov iz lokalnega zapor- a in pa peščica tistih, ki jih je tamkajšnje okolje izobčilo. Vse to je zvenelo izjemno razburljivo. Poklical sem svojega snemalca v Frankfurt in

mu predstavil zamisel, on pa je odgo- voril zelo kratko: »Gremo!«. Poskrbel je za tehniko in filmski trak, sam pa sem uredil najhitrejši možni prevoz - kar ni bilo niti najmanj enostavno, saj je bilo treba zamenjati kar nekaj avionov, na koncu pa potovati še z zasebno ladjo. Ko smo prispeli, so vse druge ladje plule v nasprotno smer. V tej podobi vidim prisposodo mojega celotnega dela, samega sebe.

... V Avstraliji so me popolnoma oča- rali Aborigini in njihova fascinanta vez

s svetom in z naravo, v kateri živijo. Vsi poskusi njihove integracije v belo, civi- lizirano družbo so se izjalovili, zato so avstralske oblasti potegnile daleč najboljše potezo, ko so jih sklenile pustiti pri miru. Aborigini so zgradili svojevrstno supercivilizacijo, za potre- be katere so iz naše civilizacije izbrali zgolj tisto, kar jim ustreza - in to na nam povsem nedoumljiv način. Zgodbo fil- ma sem si izmislil prav skozi druženje z njimi. Še več, v resnici je bila le pretveza za to, da kar največ časa prebijem z njimi. Sčasoma mi je uspe- lo jasno začrtati problem spopada med njihovim svetom sanj in med civiliza- cijo, ki jih želi prebuditi.

... **Cobra Verde** je zgodba o še enem uporniku, o tistem junaku, ki bi ga sam pri sebi opisal kar kot arhetipskega. In spet sta bila tu Klaus Kinski in čudež- na Amazonija, h katerima sem se vrnil po filmih **Aguirre** in **Fitzcarraldo**. To je še en junak, ki skuša v brezbožnem svetu postati Bog, ki skuša vanj vnesti nekaj reda.

... O vzorih le težko govorim. Laže mi je govoriti o tistih, ki jih ne maram. Tako preverjeno vem, da ne prenesem Straubovih filmov (smeh). On je dokaz za to, da lahko kritika iz ljudi brez ta- lenta naredi velika imena. Včasih sem tako len, da si celo ne zapomnim na- slovov filmov, ki so mi bili zelo všeč. Denimo, film mladega avstralskega režiserja o velikih žabah, ki so jih z Južnih morij prinesli v Avstralijo, da bi po smetiščih uničevale organske odpadke. Podnebje in odpadki so jim tako prijali, da so zrasle do razsežno- sti, ko ljudje niso več vedeli, kaj početi z njimi, saj so začele napadati farme in kmetijske pridelke ... To je absolut- no eden največjih filmov, kar sem jih kdajkoli videl, a se žal ne morem spom- niti niti naslova niti imena režiserja. Nasploh bi težko izločil kakšne poseb- ne vplive - vsaj zavedam se jih ne. Veliko dam na mnenje svojih prijateljev, vendar sami veste, da je prijatelj v vsakim dnu manj.

... Pogosto me sprašujejo, ali so moji filmi dokumentarni pristop k fikciji ali fikcijski pristop k dokumentarizmu, vendar na to vprašanje ne znam od- govoriti. Zame so del življenja, včasih samo del, včasih pa kar celo življenje. Zame snemanje filmov ni niti industrija niti salonska zabava, temveč so filmi boleča pričevanja o mojem prebijanju skozi življenje, zaradi česar so vedno zvezani s fizično bolečino oziroma s tistim življenjem, ki se prav skozi bo- lečino najbolj celovito občuti. Svoj čas

so se mi smejali, ko sem umirajoči in tedaj tudi že polslepi Lotte Eisner na njeni smrtni postelji vrtil projekcijo mojega **Kasparja** ... Toda zame je bil to eden tistih redkih trenutkov, zaradi katerih je bilo vredno živeti, ki morda najbolj plastično dokazuje zvezo med filmom in življenjem.

... Trenutno živim na Dunaju. Tu je namreč moja hčerka, s katero zdaj spoznavam mnoge nove stvari in ki mi je razkrila še tisoč in en vzrok, zaradi katerega velja živeti. Sicer sem sredi snemanja filma na skrajnem jugu ze- meljske krogle, v Patagoniji, kjer v veličastnem peklju snega in ognja sne- mam svoj novi film. To je film o osvajanju neosvojenega gorskega vrha, imenoval se bo **Krik iz stene** (*Schrei aus Stein/Scream of the Sto- ne*). Do naslova smo prišli, ko je neke- ga dne v naš tabor prišel alpinist, Američan, in nam opisal svoj boj z vrhom, o katerem snemamo film. Po- vedal je, da ga je poskus osvojitve vrha že stal enega prsta na roki, vendar ne bo odnehal. Tudi sami imamo številne probleme. Filmski trak se pri tako nizkih temperaturah spreminja v vezalke in poka. Ko enkrat zapičimo stativ kame- re v sneg, ga po določenem času ne moremo več izrjaviti. Tudi meni sta povsem zmrznila dva prsta na desni nogi. Zdaj sta čisto črna, pa tudi ne čutim ju več, tako da ju bom verjetno moral dati amputirati. Vendar snemanja ne nameravamo prekiniti. Vmes sem začel snemati še en film v Indiji, tako da sem zdaj razpet med ti dve oddaljeni točki in pa med obveznostmi na Dunaju in v Münchnu, kjer je sedež moje pro- ducentske hiše. Za naslednje leto (1991) so mi ponudili sodelovanje pri opernem projektu po lastni izbiri. Že vnaprej se veselim te nove izkušnje in od nje veliko pričakujem, saj so moji filmi po kompoziciji morda najbližji prav operam.

... In tako kot tedaj, ko sem hodil za Lotte, tudi zdaj čutim, da se ne smem ustaviti, saj bi to pomenilo tudi moj konec.

FITZCARRALDO (1982)



PRI ADDAMSOVIH



Ni izdelka brez blagovne znamke, ni blagovne znamke brez logotipa, so morali spoznati nekje v zgodovini filmske industrije in Marcel Štefančič jr. bi prav gotovo znal izbrskati prvi filmski naslov, ki se je odločil biti drugačen od ostalih, samo da je že odšel v Cannes. Logotip ni samo naslov filma, ampak ga tudi nekako reprezentira in torej zgošča v sebi. Kljub temu se je logotip nalepil na platno in se odtlej pretvarja, da je tudi on delček filma. Če odmislimo kolobocijo, kaj je črka tam sredi filmskega prizora sploh imela iskati *in the first place*. Če ni ravno grafit, tako kot pri *Lost Angels*.

Potem so začeli delati tiste čudne špice s prizori, ki jih nisi imel kam vtakniti. Kaj delajo *Pri Addamsovih* na strehi? Kaj iščemo v *Batmanovem* znaku? Na koga streljajo *Mladi revolveraši*? Da o *Rožnatem panterju* sploh ne govorimo. En delček filma se je prilepil pred film in se pretvarjal, da spada zraven. Film je dobil že drugi zgostek, od njega pa je ostajalo vedno manj. Panika.

Upravičeno, kajti tisto, kar je ostalo, so nazadnje preprosto spakirali v video spot, zgostek zgostkov. Če vam je bilo že prej neprijetno, da je filmskim igralcem dovoljeno med snemanjem enega in drugega filma hoditi naokoli in celo dajati privatne izjave, ste se pa pošteno zgrozili, ko ste naenkrat sredi svoje filmske družine zagledali Hammerja ali *Terminatorja* na koncertu nekih metalcev. Od filma so ostali trije zgostki.

Ampak kakšni zgostki. Zakaj bi drugače Christopherju Lloyd, izgubljenemu bratu, ime bilo ravno: faster, faster, faster. **Pri Addamsovih** je pač imenitno izdelan, opremljen in zapakiran film, ampak saj ste ga gledali. Z eno pristnejših ljubezenskih izjav, ko Gomez Morticiji reče "tu v grobu bova ležala eden zraven drugega in skupaj trohnela do konca večnosti". Zardoz, konec. Sprevrnjenost Addamsovih postane način, kako stvari videti na prav način. Če normalno spanec pri-

merjamo s smrtjo, šele s sprevrnjeno logiko vidimo, da je smrt v bistvu primerljiva samo s prebujenjem. Proti prebujenju se krčevito upiramo. In prebujenje je dokončno.

IVO ŠTANDEKER



Addams Family je nekakšen kolektivni »deus ex machina«, ki se pojavi ved-

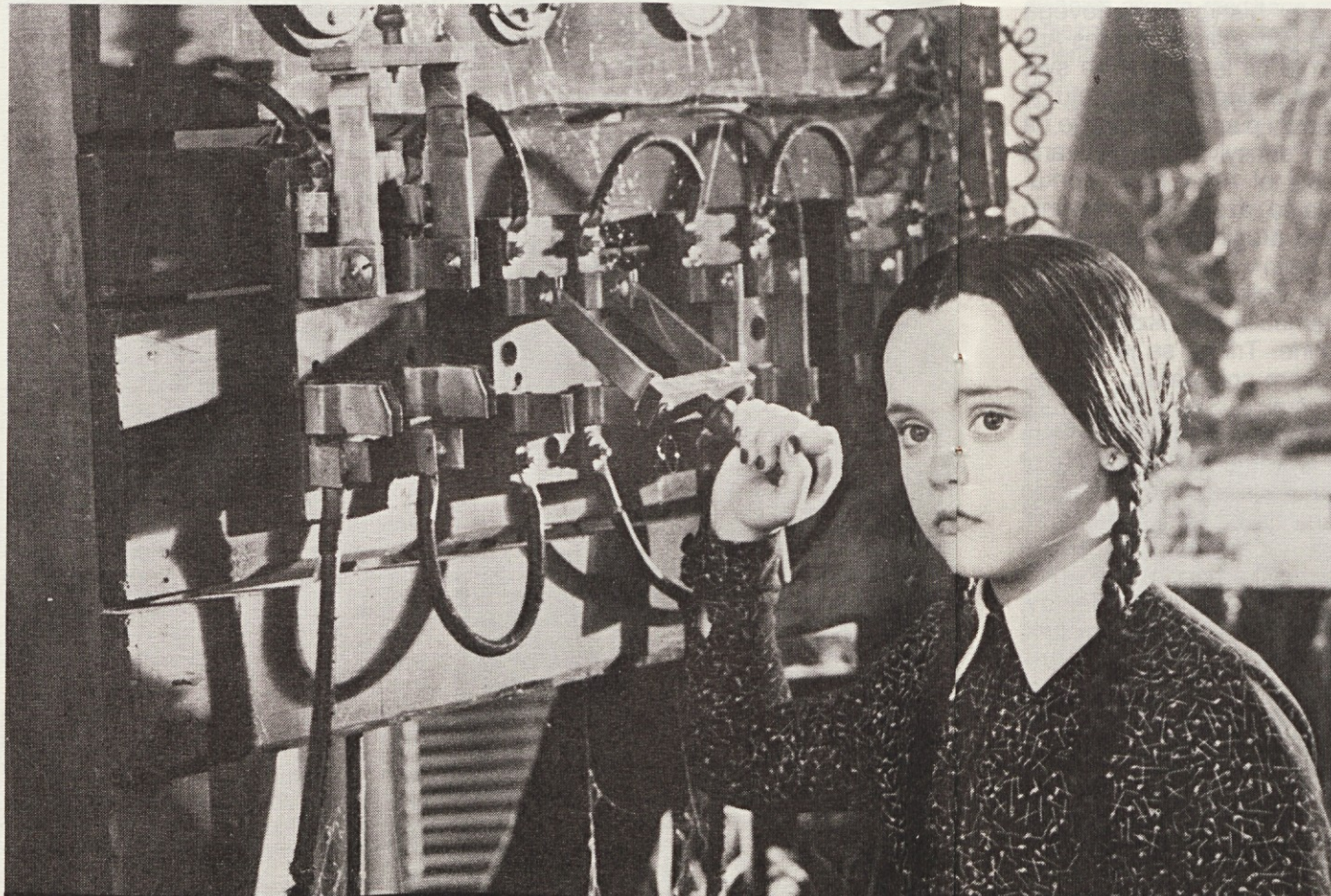
no, ko je treba sivino vsakdana presekat s čim novim, ali pa takrat, ko je določen žanr ali medij potreben osvežitve - zadnje čase se to zgodi vsakih trideset let. To čudaško družino je v tridesetih zrisal Charles Addams, da bi z njo popestril *The New Yorker* in časopisni strip, ki se je s potenciranjem družine in njenih vrednot začel obupno ponavljati in do nevzdržnosti soliti pamet mladoletnim bralcem. Addamsove vinjete z morbidno grotesknimi podtoni in svojevrstnim pogledom na družinsko življenje so ponovno oživele na televizijskem ekranu v šestdesetih, natančneje leta 1964, ko se je na platnih predmestnih drive-in kinematografih začela vrteti krvava klasika Herschella Gordona Lewisa **2000 Maniacs** - serija Addams Family je poskušala

prinesti TV gledalcem košček tega prepovedanega sadeža in njegove nelagodnosti skozi najbolj prebavljivo obliko situacijske komedije; v devetdesetih jih je (tokrat na veliko platno) prinesel Barry Sonnenfeld v svojem istoimenskem režijskem prvencu. Dejstva, da je Sonnenfeld pred Addamsovi sodeloval kot kameraman z bratoma Coen (**Blood Simple**, **Raising Arizona** in **Miller's Crossing**) in z Robom Reinerjem (**When Harry Met Sally** in **Misery**) ter da je scenarij **The Addams Family** delo dueta Caroline Thompson (**Edward Scissorhands**) - Larry Wilson (**Beetlejuice**), pričajo, da gre za načrtno revitalizacijo žanra in njegovih v devetdesetih pozabljenih vrednot. Barry Sonnenfeld hiše, v kateri bi lahko

verodostojno posnel **The Addams Family**, ni našel - moral jo je postaviti. In ko jo je postavil, so sami od sebe prišli oni, Addamsovi, v do zdaj najbolj izpolnjeni obliki in z jasnim sporočilom, da morajo biti vse lepe stvari zavite v grozo, da jih sploh lahko prepoznamo. Čeprav je postavitev filma zelo statična, so liki izpiljeni do perfekcije in občutek imamo, da arhetipi, ki nastopajo v tej kompleksni freski B-produkcije z A-sredstvi, posnemajo določene igralce, to pa zato, da bi si jih skozi njihovo interpretacijo znali lažje predstavljati kot živeče in nesmrtni: Morticia in njena demonska lepota sta si nadeli lik Anjelice Huston, popolnega remaka mistične Vampire, igralka iz junk-food-horrorjev iz petdesetih in šestdesetih; Raoula Julio in fatalni šarm latino love-

rja prepoznamo v Gomezu, njenem možu; Fester, Gomezov brat, ki se je pred petindvajsetimi leti izgubil v Bermudskem trikotniku, vas bo kričeče spominjal na Christopherja Lloyda, mogoče najboljšega interpreta komično morbidnih vlog zadnjih dveh desetletij. In čeprav film zaradi svoje dodelane postavitve zaprtega prostora, svojevrstnega mikrokozmosa, ki se giblje in živi neodvisno od zunanjega sveta, ne bi potreboval vsebine kot take, je Sonnenfeld serijo intelektualnih skečev, žanrskih prijemov in črnega humorja zaokrožil v minimalno zgodbo, ki jo sproti nadgrajuje z igro kamere in fascinantno fotografijo - to pa zato, da bi ta hommage B-produkciji dobil večjo težo in nam nekako med vrsticami sporočil, češ, kdo pa je hodil

režija: Barry Sonnenfeld
scenarij: Caroline Thomson in Larry Wilson po stripovskih junakih Charlesa Addamsa
fotografija: Owen Raizman
glasba: Mark Shaiman
igrajo: Anjelica Huston, Raul Julia, Christopher Lloyd, Christina Ricci
producent: Orion Pictures, ZDA, 1991



THE ADDAMS THING



gledati filme bratov Marx zaradi vsebine, komu je mar zgodba v nadaljevanjih o Freddyju Krugerju in Michaelu Myersu in, analogno s tem, komu so mar igralci v dokumentarnem filmu. **The Addams Family** v svojem posvetilu nizkopračunskim filmom funkcionira ravno kot nekakšen sofisticiran dokumentarec, nadhorror, ki je v sebi združil, nadgradil in oplemenitil ostale žanre, od komedije in melodrame prek fantasyja do grozljivke, in jih povezal z rdečo nitjo: pogledom in fascinacijo neke generacije, ki je v žanru prepoznala sebe in svoj pogled na svet. In zato Morticia reče Festerju, ki se po petindvajsetih letih življenja med drugimi in drugačnimi vrne nazaj k Addamsovim, da je »naš moto z užitkom privoščiti si tiste, ki bi nas radi spremenili«. Film **The Addams Family** si tako z užitkom privoščiti gledalce, ki B-filmov ne poznajo: Sonnenfeld zapakira v formo devetdesetih entuziazem štiridesetih, noir petdesetih, pogled šestdesetih, specialne efekte sedemdesetih in neinventivnost osemdesetih, vse faze torej, skozi katere se je prebijal horror in z njim vsa ostala B-produkcija. **The Addams Family** je film, ki bo dokončno odprl oči tistim, ki podobnega poklona žanru niso videli in prepoznali že v filmu bratov Coen **Barton Fink**; **Barton Fink** je bil sicer namenjen Evropi in njeni zadržanosti, medtem ko je **The Addams Family** namenjen Ameriki in Hollywoodu. Najljubša zabava Addamsovih v noči čarovnic je prebujanje in odkopavanje mrtvih - tistih torej, ki jih je filmski spomin nekako povozil in pokopal z zvezdniškim sistemom in A-budžeti. Glede na dejstvo, da so Addamsovi za svoj tretji prihod v medije potrebovali 35 milijonov dolarjev, do sedaj pa so prebudili za prek 100 milijonov dolarjev gledalcev, lahko upamo, da se bosta skupaj z gledalci prebudila tudi kult in žanr - lepše budnice, kot je **The Addams Family**, si v devetdesetih skorajda ne morete želeli.

Thing imenujejo Addamsovi najmanjšega družinskega člana. Ko ta ljubka Stvar, Roka-brez-telesa, zapusti svoj intimni kotiček, okrasno namizno šatuljo, zaživi življenje doslej najbolj ekstravagantnega filmskega »stvara«. Nepogrešljivo prisotna, dejansko vsemu in vsakomur pri Addamsovih navdahne smisel. Christopher Lloyd ostrmi nad njo in ne more verjeti: »*That's really it!*« - *Thing* je res nekaj posebnega.

Vzvišena je nad besedami, ne uporablja in ne potrebuje jih. So pa zato njene geste ena sama velika emocija. Če pri Addamsovih predolgo vlada dolgčas, je lahko zelo dekadentno razpoložena in muhasta, zlasti kadar se v čem ne strinja z ostalimi. Takrat ponavadi zai-gra na kontrabas. - *Thing* je prava umetniška duša, boste rekli.

Zelo uglajenega vedenja je. Eleganca je njen stil, prožnost pri izražanju pa največja vrlina. Pretiranega gestikuliranja ne mara, njene kretnje torej niso nikoli prenačljive. Vsaka izmed njih izžareva pronicljivost uma in razkošnost duha. V njenih enostavnih, neposrednih mislih je pogled drugega vedno že vsebovan in prav to ji omogoča, da je izvirna, najhitrejša, najbolj gibka in v svoji umetnosti skoraj povsem neulovljiva. Kot taka si je nadvse všeč, kar rada potrdi z briljantno igro šaha. - *Thing* je intelektualka, o tem ni nobenega dvoma.

Resnično uživa v intelektualnih razva-

dah, ker pa je precej nervozna, se nagiba k miselnim perversijam in se zavzema za sofisticiranost v vsakem pogledu in na vseh področjih. Šport je njeno priljubljeno področje, a zgolj interpretativno. Pri golfu se ji nikoli nista zdela bistvena dober zamah in spreten udarec. Samo nastavitev žogice in igralčev izhodiščni položaj se ji zdita pomembna. - *Thing* je medijski molj. Ideologijo vidi v njeni formi.

V njej od nekdaj tli nemirni pustolovski duh, željan znanja o temačnih plateg človeškega bivanja. Zagrobno življenje, norci, spake in monstri so njeno priljubljeno zatočišče pred enolično ter ustaljeno vsakdanjostjo. Ustvarjalni iz-ziv je tako našla pri gotških Addamsovih. In tam se je pravzaprav vse skupaj šele zares začelo. - Kdo ali kaj je potemtaka? *Thing* je Charles Addams, avtor legendarnega stripa o vandalski družini The Addams, ki je izhajal v začetku 30-ih v ameriškem *The New York Magazin*u.

Ustvarjalci filma so vlogo Roke-brez-telesa izpostavili, saj naj bi *Thing* povzemala razkošje Addamsovega domišljjskega sveta, v katerem je vse mogoče. Hkrati pa naj bi služila kot prispodoba za bistvo avtorjevega umetniškega ustvarjanja. Charles Addams (rojen je bil leta 1912) je svoj slikarski talent podedoval po očetu, ki je bil tudi izvrstni pianist. Študiral je na University of Pennsylvania in na Grand Central School of Art v New Yorku. Njegova dela so razstavljali v številnih muzejih, med drugim v Metropolitan Museum of Art in v Museum of the City of New York. Zaljubljen je bil v jazz, športne avtomobile in v ekzotične antične umetnine. Trikrat se je poročil; tretjič na nekem pokopališču z nevesto, odeto v črnino. Slovel je kot velik ekstremnež, toda pri svojih 86 letih starosti je septembra 1988 umrl kot cenjeni umetnik. Njegova dela so celo reproducirana na bižuterijo vseh vrst, kajti Charles Addams je postal kulturna osebnost ameriške pop kulture.

Thing je rezultat specialnih efektov, različnih tipov animacije modelov-lutk, k eleganci njenega gibanja pa je veliko pripomogel tudi že večkrat nagrajeni Christopher Hart, eden najslavnejših ameriških magikov.

KINOPROPOVEDNIK

POSLEDNJI SKAVT

THE LAST BOY SCOUT

Star šele 22 let, je Shane Black Hollywoodu prodal svojo prvo zgodbo. V kinu smo potem gledali **Lethal Weapon**. Nista minili niti dve leti, ko je Black za trenutek postal najbogatejši scenarist v zgodovini Hollywooda. Za **The Last Boy Scout** je dobil 1,75 milijona dolarjev. Film pripoveduje zgodbo o privatnem detektivu, bivšem tajnem agentu (Bruce Willis), ki ga je sreča povsem zapustila, pa vendar mu uspe razkriti korupcijo in umor znotraj profesionalnega kluba najpopularnejšega ameriškega športa.

Shane je prevzel tudi izvršno producentstvo filma, režiral pa ga je Tony Scott (**Top Gun**). (Warner Bros.)

VISOKE PETE

HIGH HEELS

Becky (Marisa Peredes) je v mladosti izbrala kariero pop pevke. Ko po petnajstih letih v Madridu naleti na svojo zdavnaj zapuščeno hčerko (Victoria Abril), je ta poročena z njenim bivšim ljubimcem, uglednim televizijskim producentom.

Nič kaj prijetno srečanje spodleti v emocionalno silovito razgibano melodramo o ljubezni in sovraštvu med ženskama, od katerih ena ubije moškega, ki ga ljubita obe.

Na svojem koncertu mati prvo pesem

posveti hčerki, ki sama spi v zaporu ... Toda Pedro (**Zenske na robu živčnega zloma**) je Almodovar, zato zgodbi ne manjka ciničnih in grotesknih preobratov, spremljanih z izvršno razpoloženjsko glasbo Ryuichia Sakamote (**Merry Christmas Mr. Lawrence**). (Manifesto)

BUGSY

... ali sinonim za človeka, ki so ga izigrale lastne sanje: hotel je biti filmska zvezda, postal je legendarni gangster. Kako zelo usodno! Kajti, če ne bi bilo Hollywooda, Benjamin Bugsy Siegel ne bi ustvaril Las Vegasa. Pa ga je, saj je želel biti slavnejši od Clarka Gabla. Warren Beatty (Siegel) nikoli ni skrival, da je Gable njegov vzor, in režiser Barry Levinson ni nikoli zanikal, da so filmske zvezde njegova šibka točka. Sicer pa je bil Hollywood že od nekdaj fasciniran z bliščem, junaštvom, romancami in intrigami. In kot tak je fasciniral Siegela, ko je po nalogu Lucky Luciana prišel kontrolirat spektakel na Zahodni obali. S šarmom in z brezhibnim vedenjem je hitro osvojil zvezdnike in producente. Nihče od njih pa ga ni smel klicati 'ljubkovalno': »Only guys I don't like call me Bugsy.« V 90-tih gangster ostane gangster in **Bugsy** je predvsem film o gangsterju, ki mu je hollywoodski glamour služil za krinko, s katero je prikrival svojo temno, nasilniško in sociopatološko osebnost. O njej je vedela največ starleta Virginia »Flamingo« Hill (Annette Bening). Bugsyjevi zavezniki in nasprotniki so Harvey Keitel,

Ben Kingsley, Elliot Gould in Joe Mantegna. (TriStar Pictures)

TERITORIJALCI ATOMSKIH RAVNIC

CLASS OF NUKE'EM HIGH

Kateri izmed filmov, ki so imeli premiero v New Yorku 12. decembra 1986, je prejel najboljše kritike - Orionovi **The Three Amigos**, Paramountov **The Golden Child**, Tromin **Class of Nuke'em High**?

Vprašanje ni vredno ugibanja. Torej, *welcome to Tromaville High School* divjih kaskad, krvavih krešev, nedoumljivih specialnih efektov in brezmejne zabave za vsakogar! To je novodobni kitajski sindrom in potemtakem ne boste nikdar več isti, če vam uspe na njej diplomirati.

Class of Nuke'em High so pravi *blockbuster*, ena največjih blagajniških uspešnic med neodvisnimi filmskimi produkcijami, in nasploh eden največjih hitov kulturne producerske hiše Troma Inc. iz New Yorka. *Movies of the Future* je njihov zaščitni slogan. (Troma)

PAPEŽ MORA UMRETI

THE POPE MUST DIE

V Rimu zazvonijo zvonovi - papež je mrtev. Daleč proč, v zakatni vasi podeželski duhovnik, oče Albinizi (Robbie Coltrane) prepeva *Speedy Gonzales* zgroženim nunam. V Rimu izbirajo novega papeža in najbolj idealen se zdi seksualno privlačen multilingvist. Je Bog obrnil hrbet Rimu ali Rim Bogu? Stvari so se namreč čudno zapletle in napačen mož se je znašel na nepravem kraju; oče Albinizi je postal papež.

Situacijsko komedijo o debeluhi z zlatim srcem, ki mu strežejo po življenju vatikanski kardinali, je režiral Peter Richardson, v glavni grešni ženski vlogi pa igra Beverly D'Angelo. (Sales Company)

VISOKE PETE



APRILSKI HITI EVROPE

1. **HOOK** \$13,9 milijona, 1233 dvoran / 2 tedna, \$24,5 milijona
2. **CAPE FEAR** \$5,4 milijona, 1031 dvoran / 6 tednov, \$37 milijonov
3. **THE PRINCE OF TIDES** \$2,5 milijona, 649 dvoran / 7 tednov, \$423,7 milijona
4. **JFK** \$2,3 milijona, 881 dvoran / 11 tednov, \$64,3 milijona
5. **BUGSY** \$1,6 milijona, 528 dvoran / 3 tedne, \$7,1 milijona
6. **THE LOVER** \$1,5 milijona, 212 dvoran / 11 tednov, \$22,8 milijona
7. **THE FINAL ANALYSIS** \$1,5 milijona, 104 dvorane / 2 tedna, \$2,1 milijona
8. **THE LAST BOY SCOUT** \$1,3 milijona, 538 dvoran / 14 tednov, \$17,4 milijona
9. **SCHTONK** \$1,2 milijona, 235 dvoran / 4 tedne, \$5,5 milijona
10. **SHINING THROUGH** \$1,1 milijona, 426 dvoran / 6 tednov, \$9,6 milijona

CVETKA FLAKUS

D

KRATKA ZGODOVINA CASA IN DRUGE ZGODBE

POGOVOR
Z ERROLOM MORRISOM

Dolgo pričakovani film Errola Morrisa **Kratka zgodovina časa** (*A Brief History of Time*) je končno na ogled to pomlad. Prej kot ekranizacija kozmološkega best-sellerja Stephena Hawkinga je film meditacija o njegovem avtorju, o duhu, ujetem v stroj telesnih omejitev. Hawking je mitična figura, saj sta vse njegovo življenje in delo dramatičen spopad z intenzivno telesno hibo. Kot je znano, je Hawking ujetnik redke, progresivne in navsezadnje usodne bolezni gibalnih nevronov, ki mu je v zadnjih dvajsetih letih onemogočila gibanje in celo govor. S svetom in svojim (diskretnim) teoretičnim univerzumom zdaj komunicira s pomočjo sofisticirane računalniške tipkovnice, vgrajene v njegov invalidski voziček. Hawkingovo delo je neločljivo od njegove telesne ujetosti. Dejansko je bila prav vednost, da bo bolezen zanj usodna do tridesetega leta, tisti katalizator, ki je avtorja pripravil do življenjskega podviga. Morrisov film nas s pomočjo Hawkingovega sintetiziranega glasu (ki je danes njegov »realni« glas) kronološko vodi skozi njegovo življenje, vmes pa napleta bogato galerijo britanskih ekscentrikov (družina, prijatelji in kolegi), ki vsi po vrsti pričajo o njegovi izjemni osebnosti in nadarjenosti. Hawkingova sestra se spominja, da »je Stephen poznal enajst poti, kako priti v hišo, medtem ko sem jih sama znala najti le deset«. To je topel film, ki svojim sestavinam pusti dihati. Ob izjemnem umetniškem vodstvu Teda Bafaloukosa je **Kratka zgodovina časa** več kot zgolj dokumentarec. Intervjuji potekajo v studijskih prizoriščih, ki jih globina polja pretvarja v ogromne predmestne dnevne sobe. Osebe so sredi teh formalnih kompozicij ostro zarisane in bogato osvetljene. Črno oblečena Hawkingova mati je videti kot lik z Vermeerjevih platen. Miselni odmori so uprizorjeni z razostritvami, ki vodijo v naslednji stavek. Hawking sam pa je praviloma uprizorjen v ekstremnih velikih planih, kar ga naredi za korpuskularnega velikan, ki zre v računalniški ekran, ki mu zagotavlja besednjak, zvezan z njegovo elektronsko glasovno skrinjico.

Ostali elementi v filmu so klasično dokumentaristične tehnike: montaža fotografij, geo-animacije in posnetki prizorišč, vse skupaj pa veže čudoviti *soundtrack* Phillipa Glassa. Film vsebuje številna prepoznavna znamenja prejšnjih Morrisovih filmov, še posebej filma **Tenka modra črta** (*The Thin Blue Line*). Zgodba se nezadržno giblje proti koncu. Tu in tam naletimo tudi na bežne poskuse vbrizganja drame v umirjeno jukstapozicijo materialov - obrazov, zgodb in map. Na trenutke je film Errola Morrisa videti skoraj kot metadokumentarec, ko razstavlja okostja sloga, ko ponuja »menije« slogovnih izbir, ki so na voljo filmarju. Iz tovrstnih postopkov se rojeva zdravo samo-zavedanje (kot nasprotje čiste samozavesti), ki presenetljivo manjka veliki večini britanskih nefikcijskih filmarjev.

Errol Morris je dejansko v prvi vrsti nefikcijski cineast, ki se loteva bistveno drugačnih področij od svojih ameriških sodobnikov (četudi je nedavno končal dramo *The Dark Wind*, postavljeno med staroselce ameriškega New Mexica in predstavljeno na lanskem londonskem filmskem festivalu). Sodobni ameriški nefikcijski film namreč skoraj v celoti producirajo in financirajo televizijske mreže, zaradi česar je podoben redki, izumirajoči vrsti, ujeti in razstavljeni v kletkah tv-prikazovalcev. Nefikcijski filmi oziroma dokumentarci v najširšem pomenu besede so tesno zvezani z novinarsko tehniko in z zahtevami *tv-news* programiranja. Zato se praviloma usmerjajo na socialne situacije, predstavljajo informacije znotraj strogo določenega časovnega okvira in skušajo iz njih prav po epistemološko izpeljati sklepe. Tako pravzaprav drug drugemu vzajemno potrjujejo »objektivnost« tistega, kar počno. Ameriške dokumentarce zadnjih treh desetletij so tako bolj kot zavzetost za specifične teme obvladovali posamezni »zvezdniški« cineasti, kot so Fred Wiseman, Bruce Connor, brata Maysles in Ross McElwee. Ta prevlada avtorstva v ameriškem dokumentarcu je sicer neizogibna posledica osebne narave medija, vendar jo je v kritični perspektivi mogoče razumeti tudi kot poraz televizije ob sočenu z razraščanjem socialnih bolezni (kot rezultat njenih lastnih komercialnih zahtev in potrebe po ustvarjanju čim višjih *ratings* za oglaševalce).

Ce je torej znotraj medija mogoče govoriti o tokovih, tedaj ne smemo spregledati poskusov umika pred tradicionalno snovjo kvaziantropološkega ameriškega dokumentarca v smeri veliko bolj osebne izraznega medija. Filmarji, kot sta James Klein (**Union Maids**, 1976, in **Seeing Red**, 1984) in Peter Davis (**Hearts and Minds**, 1974), so za izhodišče sicer izbrali obstoječe arhivske posnetke,

vendar so jih zmontirali po svoje, tako da njihova kritičnost ni več usmerjena na tradicionalne tarče nefikcijskega filma, temveč se loteva tako obsežnih snovi, kot sta delavska zgodovina in ameriška zunanja politika. Nadaljnji razvoj je šel v smeri dolgih formalnih študij posameznikov, ki razgrajujejo konvencije biografskega portretiranja. Tako, denimo, film Roberta Epsteina **The Times of Harvey Milk** (1984) ponuja angažiran portret osebe, ki skuša hkrati raziskati psihologijo posameznika in politične učinke Milkove kratke kariere, za povrh pa navrže še eno ali dve teoriji zarote. Film **Grey Gardens** (1975) bratov Maysles pa v slogu *cinéma vérité* portretira mati in hčer Big Edie in Little Edie Bouvier, odpadnici klana Kennedyjevih, kot živi ujetnici nekakšne razpadajoče graščine v kraju Hamptons v državi New York. Nič posebnega se ne dogaja: obiskovalci prihajajo in odhajajo, zgodi se nekakšno ubogo praznovanje rojstnega dne, vendar pa užitek tega filma (katerega dolžina močno presega običajne tv-standarde) izhaja iz izjemne intimnosti, s katero so se filmarji uspeli približati svojim junakom.

Ce obstaja enotna tema v filmih Errola Morrisa, tedaj je videti, da se skriva prav v problemih epistemologije. Morris izrablja dokumentarno formo za raziskovanje poti, po katerih vsakdo od nas vidi svet, to kompleksno realnost, v kateri percepcija postaja amalgam različnih gledišč. To je svet, katerega pomen je v celoti

ERROL MORRIS



odvisen od opazovalca. Dovolj pomenljiv je podatek, da je Morris, preden se je posvetil filmu, študiral filozofijo. »Bil sem podiplomski študent filozofije znanosti na Berkeleyju (University of South California). Ugotovil sem, da me vedno manj zanima filozofija, vedno bolj pa množični morilci. Izpeljal sem serijo intervjujev z obsojenimi morilci v zaporih. Rekel bi, da je bil to moj odgovor na nezadovoljstvo s tem, da sem še vedno študent. Ugotovil sem, da se mnogi morilci držijo enostavnega načela: bolje je BITI morilec kot POSTATI morilec. Nato sem se od množičnih morilcev preselil k filmu. Na Berkeleyju obstaja krasen kraj za ogled filmov, Pacific Film Archive, kjer sem kaj hitro z enega do dveh filmov letno preseljal na dva do tri tisoč filmov letno. Odločil sem se, da je to tisto, kar bom počel. Vse zgodbe mojih filmov imajo filozofsko komponento - vsaj upam, da jo imajo. So zgodbe o ljudeh, ki nekaj iščejo, zgodbe o samoprevari. O mejah vednosti. Nisem čisto prepričan, če je filme sploh mogoče s čim primerjati. Nikoli nisem zares verjel, da obstajajo ena, dve ali morda tri zvrsti filma. Ko se jih enkrat lotiš zares, sta le dve vrsti filmov: dobri in slabi. Le upam lahko, da sam delam dobre.«

Morrisova zgodnja filma **Nebeška vrata** (Gates of Heaven, 1978) in **Vernon Florida** (1979) odpirata okno v manj znano, zaostalo Ameriko. **Vernon Florida** je halucinatorično potovanje v majhno skupnost prebivalcev močvirij skozi vrsto

vedno bolj bizarnih pogovorov, ki razkrivajo vsakdanje skrbi in želje prebivalcev mesta Vernon, vse pa odlikuje pripovedovalčev klinični posluš za kompozicijo. **Nebeška vrata** pa so še bolj nenavaden projekt, ki spominja na oživelu fotografijo Diane Arbus.

»Dokumentarca na splošno ne maram, sem pa prepričan, da vsak dober dokumentarni film vodi v svojevrstno antropologijo. V primeru filma **Nebeška vrata** je dobresedno snov izbrala mene. V San Francisco Chronicle sem prebral zgodbo z naslovom '500 dead pets go to Napa'. Pripovedovala je o pasjem pokopališču, ki je bankrotiralo, zaradi česar so morali izkopati vse pse in jih preseliti na drugo pokopališče. Začel sem srečevati udeležence te zgodbe in kaj hitro ugotovil, da imam v rokah izjemno zgodbo za film. Junaki te zgodbe, lastniki »poslovno« uspešnejšega pasjega pokopališča, so res nekam čudno gledali na svet. Po drugi strani pa je bilo vse skupaj nekam čudno domače - in prav jukstapozicija teh dveh drž me je zares zanimala.«

Kot rezultat snemanja tega filma je Morris dobil stavo z nemškim režiserjem Wernerjem Herzogom, ki je moral zaradi tega skuhati lasten čevelj in ga pojesti pred povabljenim občinstvom.

V osemdesetih letih je imel Morris precejšnje težave z novimi projekti. Osnovni problem je bil seveda najti denar - kar je zaradi razvlečenega snemalnega urnika in negotovega občinstva tradicionalna težava nefikcijskega filma.

Cela štiri leta je Morris raziskoval in pripravljaj projekt, ki je končno le prišel do produkcije. **Tenka modra črta** (1987) je izjemna resnična življenjska zgodba o resnici in krivici, *Dallas-style*. Zgrajena je kot preiskava primera osemindvajsetletnega Randalla Adamsa, ki je bil leta 1977 obsojen na smrt zaradi domnevnega umora policaja v Dallasu, Texas. **Tenka modra črta** skozi serijo pogovorov s ključnimi pričami in člani sodstva razkrije vrsto laži in netočnosti med pripravo procesa. Predstavitel filma v Dallasu je končno pripeljala do ponovnega procesa in Adamsove oprostive. Film velja podrobneje analizirati, saj v marsičem razkriva avtorjevo tehniko: prej kot režiser je Morris zbiralec »dejstev«.

»Na zgodbo filma **Tenka modra črta** sem pravzaprav naletel po naključju. Pripravljaj sem dokumentarec z naslovom **Doctor Death**, na katerem še vedno delam. Gre za film o znanstveniku, ki ga država najame za to, da napoveduje potek sojenj s predlagano smrtno kaznijo. Povedati mora, ali se bo po njegovem mnenju obsojenec tudi v prihodnje vedel nasilno. Njegova pričevanja so tako prepričljiva, da se država kar v polovici vseh primerov, v katere je vključen, odloči za smrtno kazen. S svojim imenom, Doctor Death, je nekakšen sodobni vedeževalec! Zaradi njega sem torej intervjuval vrsto obsojenec na smrt in tako sem srečal tudi fanta, ki je bil obsojen za umor policaja leta 1977. Rekel mi je tisto, kar sicer vsakič

NEBEŠKA VRATA (GATES OF HEAVEN, 1978)

STEPHEN HAWKING V FILMU **KRATKA ZGODOVINA ČASA** (A BRIEF HISTORY OF TIME, 1991)



znova slišite v zaporu: Tega nisem storil! Od tistega trenutka dalje sem bil ujet v njegovo zgodbo. Naslednja tri leta sem raziskoval, vse dokler nisem naredil filma, ki je na srečo pripeljal do njegove izpustitve. Osemnajst mesecev pozneje me je tožil, češ da sem s tem filmom obogatel! Od tedaj nisva govorila. Navkljub neslavnemu zaključku te zgodbe sem vesel, da sem mu lahko pomagal, da sem lahko storil nekaj ... dobrega.« Film **Tenka modra črta** ima strukturo kolaža, zgrajenega predvsem iz pogovorov v prvi osebi. Ti pogovori postanejo drobci velike množice podrobnih časovnih in prostorskih informacij o incidentu, ki se je zgodil v pičlih nekaj minutah pozno ponoči na dallaški avtocesti pred osmimi leti. Za razliko od vključevanja posameznih pogovorov v splošen okvir v svojih prejšnjih filmih se je tokrat Morris odločil za radikalno drugačen postopek: sleherno od prič je namenoma povsem izoliral. Vsak pogovor je predstavljen z demarkacijsko, stilizirano mejo, ki je brezhibno osvetljena, skoraj barvno kodirana. Sam dogodek, ki predstavlja Adamsov domnevni zločin (ustrelitev policaja), pa je z zaporednimi fragmenti rekonstruiral skozi cel film. Samega streljanja nikoli zares ne vidimo, predstavljeni so nam le drobni detaili s prizorišča incidenta, ki s svojo hiperrealističnostjo mejijo na propagandno fotografijo: preblisk avtomobilske siluete, upočasnjena eksplozija kozarca *milkshaka*, ki pade na asfalt dallaške avtoceste ... »Rekonstrukcije v filmu **Tenka modra črta** se bistveno razlikujejo od rekonstrukcij, kakršne lahko vidite v večini televizijskega novinarstva. Rekonstrukcije v tem filmu imajo svojevrsten ironičen podton, so ilustracije laži. Zdi se mi, da je vse skupaj podobno Kurosawovemu **Rašomonu**, kjer vam isti dogodek povedo z različnih perspektiv. Rekonstrukcije v filmu **Tenka modra črta** vam razkrivajo različne načine, kako je mogoče prevarati ljudi. Film si ne prizadeva povedati, da se je zgodilo TO IN TO. Nikakor ne trdim, da sem bil na tisti avtocesti tisto noč, ko je bil policaj umorjen.

Zdi se mi, da obstaja v televizijskem novinarstvu zelo nevarna težnja, ki skuša ponaredek predstaviti kot bi ne bili zgolj to, temveč kar stvar sama. Zelo slaven je primer ameriškega tv-programa o človeku, ki je bil obdolžen vohunstva, *Felix Blochu*. ABC Television je dejansko posnela rekonstrukcijo njegove predaje kovečka ruskemu agentu. Ko je bil ta posnetek predvajan, so uredniki še dodatno »obdelali« trak tako, da so vanj vstavili časovno kodo. Namenoma so poslabšali kakovost slike, da bi bila videti bolj »avtentična«. Vse skupaj je bil fake, toda ABC se sploh ni čutila dolž-

na, da to tudi pove občinstvu. Zato vztrajam na tem, da je bistvena razlika med uporabo ponaredek, ki priznava, da nihče v resnici ne ve, kaj se je zgodilo, in pa ponaredek, ki hoče pokazati, kaj je bilo res.«

Površnemu pogledu se morda res zdi, da rekonstrukcije, uporabljene v filmu **Tenka modra črta**, presegajo določene temeljne zahteve dokumentarističnega »objektivnega realizma«. V resnici pa ti potujitveni prijemi poudarjajo fragmentarno naravo policijske preiskave. Pričevanja ostajajo, kot nekakšne zapečate ne vreče fizične prisotnosti, pasivna vse dotlej, dokler jih preiskovalec ne kombinira v širši vzorec konvergentne vednosti, konvergentne očitnosti. Zgolj na koherentnosti zgrajena teorija resnice je tako znova izpostavljena nevarnemu relativizmu. **Tenka modra črta** nam s svojimi izpolnjenimi plani pričevanj in nasprotnih pričevanj predstavlja bleščeč *patchwork* idej o predstavitvi dejstev. Morrisove »rekonstrukcije« so v resnici dekonstrukcije vednosti, dekonstrukcije vsega tistega, kar je o nekem dogodku mogoče vedeti. Z ilustriranjem laži sodne preiskave Morris gradi svojevrstno obratno epistemologijo.

Posebni dosežek tega filma je *sound-track* Phillipa Glassa, njegova ponavljajoča se krožna fuga, ki ovija celo zgodbo. Tudi tokrat gre za odmik od običajnih konvencij zvočne podobe nefikcijskega filma, nenazadnje tudi na ravni proračuna.

»Mislim, da se je Phillipova glasba izjemno učinkovito ujela z zgodbo. Navsezadnje gre za človeka, ujetega v mrežo krivice in skrajne neizprososti dogodkov, ki so se mu pripetili. Glasba odlično ujame dejstvo, da Randall Adams ni mogel pobegniti pred to nočno moro, kar glavnim temam zgodbe doda še učinkovit kontrapunkt.« Prisotnost »fikcijskih« elementov v tem filmu loči Morrisov pristop od pristopa, denimo, Freda Wisemana, ki se strogo izogiba sleherni obliki insceniranega intervjuja. Primerjava metod obeh cineastov pa je vseeno zanimiva, saj je vsak od njiju svoj pristop k filmu poimenoval z značilnim imenom. Morris pravi svojim filmom *fiktivni dokumentarci*, v katerih so edina resničnost »ljudje in pa tisto, kar ti povedo«. Fred Wiseman pa svoje delo imenuje *realna fikcija*. Če primerjamo oba cineasta, tedaj ni rečeno, da Morris s svojimi izvenčasovnimi junaki manipulira bolj, kot to s svojimi počne Wiseman. Navsezadnje so pogovori v Wisemanovih filmih podvrženi strogemu procesu montaže, ki pogosto uporablja odrezave reze brez sleherne popustljivosti do intervjuvanca (t. im. reakcijski posnetki) in tako ustvarja končni ton filma. Zato je ton Wisemanovih filmov (denimo filma

Welfare, 1974) kompleksna akumulacija čustvenih pričevanj, zmontiranih s pomočjo montažne tehnike visokih asociacij. Teme so tako zgrajene z »udomačtvijo« likov na prizoriščih, ki jih obvladuje sam Wiseman. Videti je, da Morris Wisemanove efekte in tradicionalne pristope nefikcijskega filma kombinira v nekaj čisto novega.

Zaradi uspeha filma **Tenka modra črta** (tako pri kritiki kot navsezadnje tudi pri neposrednem vplivu na izid ponovljene- ga sojenja) je postal Morris zanimiv za Spielbergov Amblin' Entertainment in producenta Gordona Freedmana, ki je želel posneti film o delu Stephena Hawkinga, čigar knjiga *Kratka zgodovina časa* je prav tedaj osvajala vrhove lestvic nefikcijskih knjig v Veliki Britaniji in Ameriki.

»K Spielbergu sem šel zaradi nekega drugega projekta, filma o 'pasjem sojenju'. Tam sem srečal Gordona Freedmana, producenta **Kratke zgodovine časa** - in kar naenkrat postal del projekta! Tedaj še nihče ni vedel, da je moje akademsko ozadje prav zgodovina in filozofija znanosti, zaradi česar sem seveda poznal osrednje junake moderne raziskovanja relativnosti.«

Stephen Hawking je dejansko izvrstna snov za Errola Morrisa. Hawkinga so zaradi njegovega ukvarjanja z relativnostno teorijo poimenovali kar »največji fizik po Einsteinu«, kar je eden najbolj nesmiselnih nazivov vseh časov. Paradoks človeka, ki - ujet v uničeno zunanjo telesno školjko - postulira teorem kompletnosti, ki morda nekoč lahko pojasni izvor univerzuma, izvrstno dopolnjuje Morrisovo vizijo filma, zgrajenega na mejah naše lastne vednosti. Ob opazovanju Errola Morrisa, kako v studijih Elstree režira živo akcijo sekvenc filma **Kratka zgodovina časa**, pride na misel še ena podobnost med Hawkingom in Morrisom: oba se v veliki meri ukvarjata z apriornimi koncepti. Prej racionalna kot empirična baza Hawkingovih teoremov je neposredna posledica diskretnih »nevidnih« elementov, ki so danes standardne surovinske informacije teoretične fizike. Pri Errolu Morrisu pa je videti, kot da je sam proces filma (v pomenu slikovne kompozicije) v prvi vrsti izpeljan kar v njegovi glavi. Na snemanju se pri komponiranju večine posnetkov, vključno z najfinjšimi podrobnostmi postavitve luči, Morris zanaša na svojega vizualnega svetovalca Teda Bafaloukosa, ki je sodeloval tudi pri filmu **Tenka modra črta**. Videti je, kot bi Morrisa k projektom bolj vlekle intelektualna privlačnost kot pa sam tehnični proces spajanja filma. Če to drži in če fotografski proces pri Morrisu zares igra zgolj vlogo ilustracije, tedaj se morda z njim oblikuje povsem nov tip filmskega dokumentarista.

»Zdi se mi nujno razlikovati med filmi, ki uporabljajo resnične ljudi, in tistimi, ki uporabljajo igralce. V vseh mojih dosedanjih filmih so nastopali resnični ljudje, le da so govorili v drugem času. Ta temelj je bil vselej okvir za vse morebitne dodatne konstrukcije v filmu. To velja tudi za film **Kratka zgodovina časa**. Odvisen je od ljudi, vpletenih v to znanstveno podjetje, še posebej seveda od samega Stephena Hawkinga, ki film pripoveduje. To je film o njem.

Ta snov me močno zanima. Celotno Stephenovo delo zadeva določene vrste meja - kaj lahko vemo in česa ne. Crne luknje. Obzorja dogodka. Sodobna fizika je naseljena s preroki, ki niso mogoči na noben drug konvencionalen način. Zgodba je še toliko bolj zanimiva, če jo zvežete s Stephenovim življenjem. On je herojski lik, skoraj nemogoče je biti z njim, ne da bi vas ves čas fasciniral - ne le kot znanstveni mislec in intelektualec, temveč tudi kot človek, ki se ni nikoli predal. Navkljub ogromnim handikapom in težavam je z vami ves čas kot oseba - ima namreč prav perverzen in ironičen smisel za šalo. Ker celo govoriti ne more, uporablja posebno napravo, sintetično glasbeno skrinjico - a vseeno še naprej vztrajno objavlja svoje raziskave.

Zato v filmu pripovedujem celo vrsto zgodb: o Stephenu in njegovem intelektualnem razvoju, o razvoju tega področja fizike od šestdesetih let do danes, o drugih ljudeh, ki so vključeni v ta razvoj. Ni me zanimal čisti znanstveni show, poln grafičnih prikazov o morebitnem rojstvu univerzuma ali o morebitnem videzu črne luknje ali nevtronske zvezde. To je prej zgodba o znanosti, videna z očmi ljudi, ki so jo ustvarjali. Stephen Hawking je eden od njih, tu pa so še številni njegovi kolegi iz Rusije, Anglije in Amerike.

Razvoj projektov v moji karieri je dolgo narekovala pripravljenost ljudi, da zanje plačajo - in kar nekaj časa niso kazali prevelikega navdušenja za kaj takega. Zdaj pa se mi zdi, da začenjam odkrivati občinstvo za svoje delo, kar odpira čisto nov svet možnosti. Če nič drugega, sem zdaj bolj zaposlen kot nezaposlen, kar je že samo po sebi ogromna sprememba v mojem življenju. Težko je narediti film in če že zapravite leto ali več svojega časa za priprave za film, tedaj hočete biti gotovi, da se bo navsezadnje vse dobro končalo in da boste pri delu uživali, sicer je bolje, da se lotite česa drugega. Zadnje leto sem režiral veliko reklam, ki so izvrstna zadeva, saj si pridobite izkušnje, pa še veliko vam plačajo za veliko izkušenj, medtem ko je poraba časa minimalna. Zato pa projekt, kakršen je **Kratka zgodovina časa**, terja leto ali dve dela.«

Film je navsezadnje nastal kot kopro-

dukcija številnih različnih držav, vključno z britansko *Anglia television* in japonsko *NHK*. Trenutno Morris nadaljuje priprave za film o »pasjem sojenju«, ki se vlečejo že kar nekaj let. Delovni naslov je **Sojenje Kralju Bootsu** (*The trial of King Boots*).

»Gre za resnično zgodbo o psu, ki so mu sodili zaradi umora v Detroitu leta 1984. Že vrsto let si želim posneti to zgodbo in zdaj z veseljem lahko povem, da sta Steven Spielberg in njegov *Amblin' Entertainment* pristala na produkcijo tega filma.«

Boots je bil staroangleški ovčar, ki je pobiral nagrade na tekmovanjih, nekega dne pa so ga z okrvavljenim gobcem našli ob truplu matere njegovega lastnika. Mrliški oglednik je izjavil, da je žrtev, gospa Monroe, umrla od »več ugrizov in udarcev, ki jih je povzročil pasji napad«. Druga avtopsija je pokazala, da je umrla zaradi srčnega napada in da je bila ugriznjena le enkrat. Veterinar Kinga Bootsa je obiskal svojega klienta »v zaporu« in ugotovil, da ima pes rano na nosu, ki je bila očitno povzročena s kuhinjsko vilico. Se je morda gospa Monroe, ki je pogosto nosila kuhinjski pribor okoli hiše, spotaknila ob spečega Bootsa, ga pri tem po nesreči zbadla, nakar jo je pes enkrat ugriznil, ona pa je umrla zaradi srčne kapi? Kmalu za tem, ko je bil spuščen na prostost, je Boots umrl v »dovolj nenavadnih okoliščinah«. Slišati je, da je Christopher Walken zelo zainteresiran za vlogo Bootsovega odvetnika.

RUSSELL LACK

PREVEDEL STOJAN PELKO

STRANGER THAN FICTION

NOVEJŠA AMERIŠKA DOKUMENTARNA PRODUKCIJA

SATAN PRIHAJA NEOPAZNO
Prizorišče je Reno, Nevada, 100.000 prebivalcev. Čas malo pred božičem 1985. Devetnajstletni Ray Belknap si z lovsko puško razsuje možgane po bližnjem otroškem igrišču. Malo kasneje mu puško iz rok vzame njegov najboljši prijatelj. James Vance napolni, potisne cev puške pod brado, pritisne na petelina in zgreši. A ne povsem. Uspe si odstreliti pol obraza, toda kljub temu preživi. Po seriji plastičnih operacij ga

izpustijo iz bolnišnice, toda v primerjavi z njim je Lynchev John Merrick pravi lepoteč. Med ležanjem v bolnišnici piše Rayevim staršem, da so jima besedila heavy-metal komadov v zavest vsadila prepričanje, da je »... odgovor življenju smrt.« Gledamo **Dream Deceivers: The Story Behind James Vance vs. Judas Priest**.

Režiser David Van Taylor ni samo spremljal procesa, temveč je šel za kulise - intervjuji z Jamesom Vancom, njegovimi in Rayevimi starši, z inkriminiranimi Judas Priest in mladino, ki pohajkuje po Reno, so prepleteni s prizori iz sodne dvorane, kjer tožilstvo s pomočjo high-tech opreme skuša sodniku dokazati, da so na plošči Judas Priest poleg odkritih satanističnih besedil prisotne tudi prikrite besede *Do it!* (kar naj bi mladino subliminalno navajalo k samomoru), obramba pa prikazuje stanje v obeh družinah, kjer kraljuje pijača, domnevni žrtvi sta občasno jemali mamilu, eden je bil hospitaliziran zaradi začasne neprištevnosti, drugi pa je svojim kolegom pred samomorom grozil s pištolo.

Se bolj kot Vancov obraz je šokantna podoba enega njegovih kolegov, brezzdelnega neizobraženega heavy-metalca, ki najprej citira besedilo komada *Suicidal Failure*, drugače sicer čisto neoporečnega HC/HM benda *Suicidal Tendencies* (*I don't wanna live / I don't have a reason / I just want to die / I have a suicidal tendency / But I can't kill myself*), nato pa kaže doma zbrano orožje in sanjari, da bi postal plačani morilec. Filmu ne manjka niti čisto zabavnih cvetk, ko sodni sluga prepoveduje fantom Judas Priest vstop v sodno dvorano zaradi neprimernih oblačil, frontmen J.P. pa razlaga, kako se za razliko od 99.9% komadov z *American Top 40* njihovi komadi lotevajo ljubezni »bolj intelektualno«.

DRUŽINSKA IDILA

Prizorišče je Munnsville, New York, 499 prebivalcev. Na odročni družinski farmi živijo skupaj Delbert, Roscoe, Lyman in Bill Ward, starost 59 do 71 let. Žjutraj 6. aprila 1990 najde Delbert v skupni postelji, katero si z bratom delita že celo življenje, mrtvega Billa. Po odkritju trupa in podpisane priznanju obtoži lokalna policija Delberta umora iz usmiljenja, kar vzbudi zanimanje medijev za zakotni Munnsville. Poleg več lokalnih in ene nacionalne TV mreže na prizorišču Bruce Sinofsky in Joe Berlinger snemata dokumentarec, ki bo slabi dve leti kasneje dobil naslov **Brother's Keeper**. Delbert Ward bo oproščen obtožb čez devet mesecev. Ves ta čas bosta Sinofsky in Berlinger z dvema snemalcema vsak konec tedna prebila v štiri ure

vožnje od New Yorka oddaljenem Mun-
nsvillu.

Zenska na sosednjem sedežu je med
projekcijo **Brother's Keeper** dajala vtis,
da gleda **Vojno zvezd**: glasno je kome-
ntirala dogajanje in osebe, ob oprostilni
sodbi je ploskala, med zelo nasilnim
prizorom klanja prašiča si je oči zakrila
z rokami in sople, da sem se zbal za
njeno zdravje. In v vsej dvorani sploh ni
bila edina. **Brother's Keeper** ni klasičen
dokumentarec z naratorjem v offu in
napisi krajev in datumov na zaslonu. Z
brezhibno dramaturško strukturo se gle-
da kot dokudrama z maksimalno dozo
suspenza, ki pa ni namen, temveč samo
stranski produkt filma.

Namen Sinofskega in Berlingerja ni niti
navijanje za oprostilno sodbo. Film pušča
gledalcu, da presodi, ali je Bill umrl v
spanju ali pa ga je Delbert, čigar IQ
ustreza njegovi starosti, zadušil. Glavna
tema je prikaz življenja v ruralnem pre-
delu države New York, kjer vladajo tra-
dicionalne vrednote, od katerih sta
briganje za svoje posle in zaščita enega
izmed svojih med glavnimi: mnenja
vaščanov Munnsvilla o Delbertovi krivdi
se sicer razlikujejo, toda kljub temu zbe-
rejo denar za njegovo kavcijo v enem

dnevu. Kasneje organizirajo dobrodelne
plese za njegovega odvetnika kot obram-
bo pred vdorom »mestnih« elementov,
od višjih sodnih instanc do TV ekip.

Ob posnetkih s sodnega procesa se ob
prikazu nekaterih prič lahko ponovno
prepričamo v resničnost starega reka, da
je kamera veliko več kot samo gola
naprava za beleženje slik. Površen od-
nos ameriške TV žurnalistike do svojega
predmeta bije v oči v izjemnem prizoru,
kjer Delbert gleda poročilo o samem sebi
na nacionalni TV mreži in ga komentira.
Z napredovanjem sodnega procesa
lahko opazujemo spreminjanje odnosa
Wardov in njihovih sosedov do snemal-
ne ekipe: od skrivanja pred kamero v
začetku do poimenovanja Lymanovih
najljubših puranov po obeh režiserjih.
(Lymanov komentar na koncu: »*Purani
navadno ne preživijo thanksgiving. Bru-
ce in Joe sta ga.*«)

NE ŽELI SI SLAVE

Blast'em je sicer kanadskega porekla,
toda Kanada je v Severni Ameriki in
dokumentarec o newyorških papparaz-
zijah Josepha Blasiolija zasluži omembo
v tem pregledu ameriške dokumentarne
scene. Zgodovinski okvir je dan v inter-

vjuju z enim od prvih rimskih fotografov
iz časa Fellinijevega **La dolce vita**, ki se
hvali, kako je od Anite Ekberg dobil brco
v mednožje in kako da je ravno ta inci-
dent vplival na rojstvo besede **papparaz-
zo**. Os filma je eden izmed notoričnih
newyorških fotografov, ki ga kamera
spremlja povsod: na ulici čakajoč limu-
zine, v taksiju med vožnjo na novo loka-
cijo, doma v laboratoriju, pred vhodom v
rezidenco Michaela J. Foxa, čigar sliko
mora dobiti.

»*Slike slavnih osebnosti imajo isto vre-
dnost kot trdna valuta.*« Seveda se vre-
dnost s časom spreminja in samo Fox
na sliki kmalu ni dovolj - treba ga je dobiti
skupaj z ženo in otrokom, za kar potre-
buje tip devet mesecev. Med neup-
spešnim čakanjem pred vhodom in po-
dkupovanjem vratarja pripoveduje o
različnih odzivih različnih slavnih ljudi na
papparazijevo prošnjo za fotko, od
paničnega bežanja pred objektivom do
poziranja, ki meji na ekshibicionizem.

Blast'em je več kot samo dokumenta-
rec o papparazijah. Je dokumentarec o
fascinaciji s slavo in slavnimi osebnostmi,
ki so samo njena konkretna pojavna
oblika. Fotograf, ki je posnel zadnje slike
Grete Garbo pred njeno smrtjo, je nanjo

čakal toliko časa, da bi medtem lahko
s fotkami ostalih celebrities zaslužil
precej več. Madonnin fan, ki je poznal
vse njene navade verjetno bolje od
Madonne same in ki je visel pred
njenim vhodom dan in noč, pa sploh
ni snemal slik. Važno je biti blizu slavi.

KAČJE JAJCE V CELOFANU

Kobilica Coste Gavrasa: Voditelja ra-
dijskega **talk showa** najdejo umorjene-
ga. Na vratih avtomobila je skrivnostna
beseda ZOG. Policija osumi radikalno
desničarsko organizacijo in pošlje un-
dercover agenta, da preskrbi dokaze.
Agent je ženskega spola in se zaljubi
v privlačnega vodjo radikalcev. Začne
verjeti, da se njeni šefi motijo. Prvi šok
doživi, ko jo ljubljene ponoči odpelje na
lov na živega človeka. Še vedno zalju-
bljena, pojavi se dvom. Odkrije plan za
atentat na liberalnega politika. Ne ve-
rjame, da bi bil njen dragi lahko zraven.
Prepriča se šele, ko ga vidi z ostrostrel-
sko puško v rokah.

Mississippi Burning Alana Parkerja:
Trije aktivisti za ukinitve rasnih razlik
izginejo na jugu ZDA. Išče jih FBI, lo-
kalna policija ne ve ničesar. Eden iz-
med FBI agentov hoče izvedeti infor-

macije od črnih domačinov, vendar na-
leti na molk, ker jih ustrahuje odred KKK,
čigar člani so tudi lokalni policaji. Trupla
so najdena šele tedaj, ko outsiderska
agenta FBI odkrito stopita na stran črne
manjšine in od nje nabereta dovolj gra-
diva, da zlomita enega izmed klanovcev.
Ameriška radikalna desnica v hollywo-
odskem celofanu: ljubezenska zgodba
pri Gavrasu in buddy-buddy thriller pri
Parkerju. Lepo zapakirano, da ne po-
vzroča prebavnih motenj. **Blood in the
Face** Anne Bohlen, Kevina Raffertyja in
Jamesa Ridgewayja je sicer brez suspen-
za, toda možnost nočnih mor in čira na
želodcu ni izključena. Film je srhljiv obisk
pri zbranih članih ameriške skrajno de-
sne scene: *Ku Klux Klan, Aryan Nation,
Posse Comitatus, American Nazi Party,
Euro-American Alliance* in sorodniki.

Blood in the Face ni nikakršno opre-
zanje skozi špranjo v ograji na dvorišče
desnih združenj. Ravno nasprotno, njiho-
ve člane spremljamo pri vsakdanjih opra-
vilih - srečanjih in uniformiranih paradah,
hoji na delo, izgradnji lastne video mreže,
ropanju tovarnjakov in uboju Alana Ber-
ga, real-life modela vodje talk showa iz
Kobilice. Pred kamero se pojavi vrsta
ljudi, od otrok do starcev, ki razkrivajo

svoja prepričanja in govorijo o svojih ido-
lih. Iz amalgama antisemitizma, rasizma,
neomajnega nacionalizma in odklanjanja
tujcev vseh vrst zgrajena vstaja pred
našimi očmi njihova vera. Mimogrede, skrivnostna beseda ZOG je
kratica za *Zionist Occupation Govern-
ment* v Washingtonu, njihovo utelešenje
Šatana na zemlji. Tipi res ne marajo
Židov.

K VRAGU HOLLYWOOD!

Ce že ne vseh, pa trije first-time filmarji
gotovo ne marajo tistih Židov, ki vodijo
filmsko industrijo. Dokumentarec o Pa-
lestini, zgodba o zaljubljenih navadnih
ljudeh, in odštekana komedija so trije
projekti, ki so svoje scenariste-producen-
te-režiserje soočili z realnostjo neodvisne
no budget filmarije in jih spotoma pustili
še brez denarja in z dolgovi, Dougu
Blocku, prav tako first-time no-budget
filmarju, pa dali snov za dokumentarec
The Heck with Hollywood!

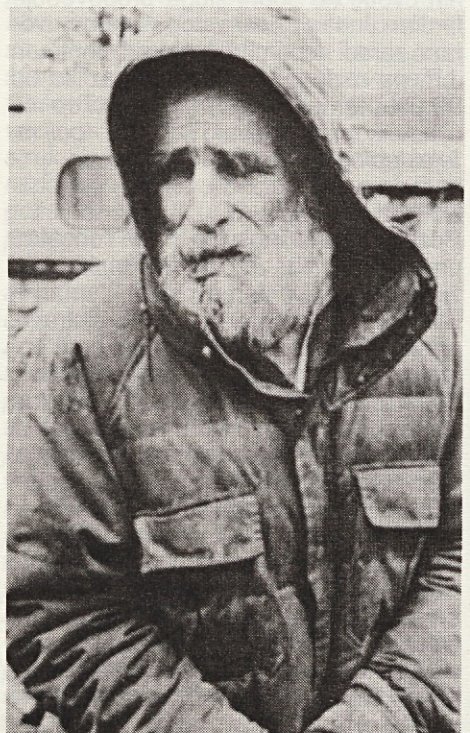
»*Ce že delaš film, naredi takega, da bo
všeč tebi samemu, kajti na koncu ti bo
ne glede na to, kar porečejo drugi, ostal
samo ta film. Upam, da ti bo vsaj všeč
- to je zelo lahko edina stvar, ki jo boš
imel.*« Tako eden izmed filmarjev, ki je
za svojo love story zaman iskal distribu-
terja, potem ko je zapravil poleg svojih
še življenjske prihranke svoje družine.
The Heck with Hollywood prikazuje
upe, preizkušnje in poraze naivnega
pristopa k filmskemu poslu v deželi ne-
omejenih možnosti.

Visoko razvita filmska infrastruktura je
premalo - treba je imeti tudi ideje in
obrtniško znanje. To je skrita poanta
dokumentarca. **Beirut: The Last Home
Movie** Jennifer Fox, ena izmed prikaza-
nih treh filmskih usod, je bil prikazan na
berlinskem festivalu in bil je nezanimiv.
Tudi Bruce Sinofsky in Joe Berlinger sta
prvih 100.000 dolarjev produkcije
Brother's Keeper plačala z lastnimi
kreditnimi karticami, toda stvari sta se
lotila profesionalno in z distribucijo nista
imela problemov.

V gornjem pregledu dokumentarne pro-
dukcije manjka precej naslovov. **Paris is
burning** Jennie Livingston, **American
Dream** Barbare Kopple in **Changin Our
Minds: the Story of Dr. Evelyn Hooker**
Richarda Schmiechena (avtor **The Ti-
mes of Harey Milk**) so samo nekateri
izmed njih. Ce boste imeli priložnost, ne
zamudite dokumentarca iz dežele, v
kateri je bolj čudno od fikcije samo še
življenje.

UROŠ PRESTOR

BROTHER'S KEEPER.
LYMAN WARD



THE HECK WITH HOLLYWOOD.
ODŠTEKANA KOMEDIJA MED DISTRIBUCIJO



DREAM DECEIVERS.
JAMES VANCE PO PLASTIČNI OPERACIJI



NAKED LUNCH

DAVID CRONENBERG,
BERLIN,
16. FEBRUAR 1992

*Kako je prišlo do realizacije filma **The Naked Lunch**?*

Že nekaj časa je bil to eden mojih sanjskih projektov. Kot mnogi drugi sem bil tudi sam vedno prepričan, da se iz te knjige ne da narediti filma. Cetudi nisem imel pojma, kako Burroughsovo literarno briljanco preliti v gibljive podobe, se mi je *The Naked Lunch* ves čas motal po glavi. Šele ko sem leta 1984 srečal Jeremyja Thomasa, ki je produciral **The Hit** Stephena Frearsa, so nastali prvi oprijemljivi načrti. Vedel je namreč, da si želim narediti film po tem romanu, in vzpodbudil me je, da sem se podal v to.

Ali je Burroughs sodeloval tudi pri razvoju scenarija?

Od samega začetka je dal jasno vedeti, da ga sodelovanje pri scenariju ne zanima. Razumel je, kaj hočem narediti, zanimalo ga je edino, kaj mi bo uspelo izvléči iz romana. Nikoli nisva govorila o scenariju ali o posameznih prizorih. Če sva se srečala, sva se pogovarjala o seksualnosti, posmrtnem življenju ali književnosti, nikoli pa o mojem filmu. Romanu sem dodal nekaj elementov, saj se mi je to zdelo nujno za bolj plastično upodobitev glavnega lika. Moral sem, denimo, dodati umor žene, saj je njegov vpliv na zgodbo ogromen: Burroughs mi je nekoč zaupal, da bi verjetno nikoli ne postal pisec, če bi se to v resnici ne zgodilo.

Oboževalci knjige bodo verjetno razočarani nad vašo filmsko verzijo. Vaš film se namreč usmerja predvsem na halucinacije in na labirint, v katerega skuša glavni junak William Lee pobegniti pred resnico. Kakšen je vaš komentar?

O knjigi se filma ne da narediti. Film in književnost imata pač različno perspektivo. Knjige imajo svoje bralce, film ima drugačno občinstvo. Film mora živeti svoje lastno življenje. S filmom **The Naked Lunch** sem hotel ponuditi svojevrstno meditacijo v zvezi z Williamom Burroughsom. Film je fuzija moje umetnosti in umetnosti Williama Burroughsa. Avtorju je bil film zelo všeč. Zaljubljen se je v govoreče pisalne stroje-insekte. Sprejel ga je in razumel. Burroughs je zadnji, ki bi hotel karkoli cenzurirati. Ko sem pričel z delom, nisem imel pojma, v katero smer se bo razvijal scenarij. Moram priznati, da mi določene teme, kot je, recimo, homoseksualnost, niso ravno blizu. Toda svetoval mi je, naj o tem preveč ne razmišljam. Vem, da bom razočaral nekatere, ki so knjigo brali, vendar zelo rad kvarim pričakovanja ljudi.

Vaš naslednji projekt bo filmska adaptacija uspešne igre Gospod Butterfly. Bo tudi to Cronenbergova interpretacija igre?

Že zdaj sem prepričan, da bom razočaral ljudi, ki jim je igra všeč. Scenarij, ki sem ga napisal skupaj z avtorjem izvirnika, je v mnogočem drugačen. Ljudje jo imajo za politično igro. Moj film bo vse prej kot političen.

Droga in spolnost sta temi, ki se vlečeta skozi ves Burroughsov opus. Videti je, da so vas bolj zanimale druge teme, predvsem groza?

Nisem imel namena narediti filma o drogi ali homoseksualnosti. Zame so bile droga prav Burroughsove besede. Najbolj me je zanimal lik Williama Leeja: detektiv svojega lastnega življenja, opazovalec in komentator. Umori svojo ženo.

S pomočjo svojih bizarnih nagnjenj ustvari nekakšno dimno zaveso, ki naj mu pomaga pobegniti pred tem, kar se je zgodilo. Spusti se v labirint zato, da se mu ne bi bilo treba soočiti z resnico - toda pred realnostjo ne more pobegniti.

Neumno je ta film označiti za grozljivko. Specialni efekti v tem filmu ne funkcionirajo kot zastrašujoči. Stvari so veliko bolj podobni likom s svojo lastno osebnostjo. Edini resnični specialni efekt v tem filmu je dialog.

CIS BIERINCKX

DAVID CRONENBERG IN WILLIAM BURROUGHS





Na svetu so ljudje, ki imajo več življenj. Pa taki, ki so naredili več karier. Poznamo tudi take, ki ti pomagajo, da že z eno samo kariero prebiješ zvočni zid. Če obstaja razlika med umetniško in menedžersko kariero, ni jasno. Vse je stvar organizacije: kot vemo, je 10% uspeha odvisnih od talenta, 90% pa od programa, ki si ga pustiš vgraditi v hrbtnico. Najbolj besne kariere potekajo v ozadju. Zanimiv primer je Quincy Jones. Ta je leta 1989 posnel ploščo *Back On The Block*, čez čas pa se je pojavil tudi film *Listen Up: The Lives of Quincy Jones*, ki prikazuje vzpon organizacijskega genija. V njem nastopajo vse ameriške zvezde in pričajo o tem, kako čudovit in hkrati nemogoč je lahko Quincy Jones, kako iz njega frčijo kosci ljubezni in po naključju pljuskuje ob soljudi, kako se je trikrat poročil in v bistvu šele v zrelih letih dojel, da svet stoji na otrocih - in ne samo na njegovi karieri. Ta je res bombastična.

Začelo se je z otroškimi travmami v Chicagu, ampak kmalu je bil na vrsti New York, kjer je Quincy trobentaril po raznih klubih in v Birdlandu spoznal vse staroste jaza. Ni bil kdovekakšen glasbenik, toda rinil je naprej, ustanovil big band in ga vozil po Evropi. Organizacija je bila krasna, samo denarni problemi so ga skoraj strli. Nenadoma mu je nekdo predlagal, naj naredi kaj za pop. Začel je aranžirati in producirati hite. Postal mu je jasno, da producent tudi služi, ampak se je hitro naveličal. Šel je v Hoollywood in v dveh letih posnel glasbo za več kot 30 filmov. Ker pa se mu je zazdelo skladanje filmske glasbe preveč šablonsko, se je vrnil k show-businessu in v njem delal kot zmešan. Vsi so šli skozi njegove roke: Frank Sinatra, Barbra Streisand, *We Are The World* in seveda Michael Jackson, ki ga brez Quincyja sploh ne bi nikoli bilo. Produkcija. Producentov, ki bi sproducirali več in boljše, zaenkrat še ne delajo. Najbrž tudi zato, ker produktivnost nekaterih ljudi prekaša njihove fizične sposobnosti. Quincy Jones je od pretiranega naprezanja skoraj izgubil glavo. Doživel je popoln živčni kolaps, v možganih mu je brnelo od ljudi, ki jih je spoznal in katapultiral med zvezde, od glasbe, ki jo je slišal in napisal, od nasilja, ki nekje zakopano leži v Ameriki. In od uspeha. Odprli so mu lobanjo, segli naravnost v možgane in jih popravili. Operacija, ki skoraj nikoli ne uspe. Quincy bi moral potem samo še počivati, pa je delal naprej.

Po vsej logiki bi moral človek, ki ga ranijo lastne obseseje, pošteno premisliti. Ponuja se paralela s producentom filmov nasilja iz Kasdanovega *Grand Canyon*. Ko ga potepuški gangster ustrelji v nogo in ga pri tem pohabi, se Hoollywoodar za kak teden »spreobrne« in dojame ničevost presnemavanja nasilja v denar. Toda kariera mu ne da miru, produkcija teče naprej. Če abstrahiramo

vsebinsko njune umetnosti, potem sta Quincy Jones in ta producent naredila isto »napako«: nista znala reči »ne«. Res pa je, da smo lahko Quincyju samo hvaležni. Z njegovo predčasno upokojitvijo bi zamudili eno najboljših plošč v zgodovini glasbe, namreč *Back On The Block*. »Producent je organizator,« je sredi živčno zmontiranega filma povedal Spielberg, »in Quincy je odličen organizator.« Organizator obvladuje kompleksnost tega sveta. Njegove tipalke zaznavajo najbolj subtilne vibracije in jih povezujejo v harmonične sklope. Če si pri dojemanju kompleksnosti hiter, boš šel navzgor. Tega se je mogoče naučiti.

Eden od inštruktorjev se imenuje Gert Gerken, trendsetter, ki že nekaj časa nastopa v nemških medijih. K njemu hodijo, kot sam pravi, top menedžerji, ki bi bili radi še malo bolj top. Plačujejo mu tudi po 40.000 mark na dan, on pa jim razlaga, kako se lahko še hitreje poglobiš v neko tržišče in ga vključiš v svoj sistem. Njegovi nazori so: na vsak način je treba uničiti pragozd; treba si je izmisliti ideologijo, ki bo podpirala uničevanje narave itn. Zanimata ga samo učinkovitost in profit. Da se bodo v naših časih pojavili tudi takšni ekstremi, je bilo predvidljivo že v 18. stoletju, ko so pisali ode napredku. Ni razloga za preplah. Navsezadnje je take fanatike vedno odplaknilo. Gert Gerken je pač eden tistih, ki skušajo »rešiti, kar se rešiti da«, to pa je nekakšna čast človeštva: če nazaj ni več mogoče, potem odstranimo vsaj še tistih nekaj ovir, ki nam preprečujejo, da bi se nemoteno zabili v zid.

V primerjavi s tem trendsetterjem je Quincy Jones nedvomno zelo mehka oblika karierista. Vsekakor pa nas njegova zasvojenost z delom postavlja pred dilemo, do kod je še smiselno iti. Ne kot človeštvo, ampak kot posameznik. Je pametno, če se do zadnje kapljice svoje krvi predajaš nekim idealom, tržišču, umetnosti, ki nazadnje niso nič drugega kot privatna obseseja? Mogoče je dobro tudi kaj obdržati zase. Konec koncev ni bilo tako malo takih, ki so tik pred vrhom poslali vse skupaj k hudiču. Karieristi so skratka tisti, ki se na vsak način trudijo, da bi razumeli, kaj hočemo. To je tako, kot je rekel eden od rapperjev v filmu *Listen Up*: »You know, in Europe, they analyse rap. Yes, they analyse it, they read our lyrics word for word and they know exactly what we mean.«

ORRORE, SESSO E VIOLENZA

Kot ugotavlja Kim Newman v svojem eseju *The History of Italian Exploitation* (Monthly Film Bulletin, januar-marec 1986), obrzci italijanskega komercialnega filma razkrivajo zaporedje žanrskih ciklov, ki si sledijo in se medsebojno delno prekrivajo. Te cikle velikokrat sproži popularnost določenega ameriškega filma ali tradicionalne hollywoodske zvrsti (v očitnih primerih takšnega oponašanja govorimo o rip-offih ali o spin-offih), navadno pa se iztečejo v nekaj letih. V kratki življenjski dobi vsakega posameznega cikla je včasih narejeno prav neverjetno število podobnih filmov (nazoren primer predstavljajo rip-offi Jamesa Bonda, ki so jih samo leta 1965 - če štejemo tudi koprodukcije s pretežno francoskim kapitalom - posneli okoli trideset), dokler njihova priljubljenost ne zbledi. Obdobje prekrivanja posameznih ciklov pogosto privede do skrajno nenavadnih hibridov, kot sta horror/peplum (**Erocle al centro della terra/Hercules in the Haunted World**/1961/ Maria Bave, **Maciste all'inferno/The Witch's Curse**/1962/ Riccarda Frede) ali disco/giallo (**Murderock, uccide a passo di danza**/1984/ Luca Fulcija). Večina kritikov obravnava odnos med italijanskimi cikli in njihovimi (v glavnem ameriški) modeli kot navadno posnemanje. Po zaslugi nekaterih pronicljivih piscev je danes kar samo po sebi umavno, da spaghetti western predstavlja ključno fazo v evoluciji westerna kot celote, še vedno pa ostaja prezrto dejstvo, da avtorji italijanskih spektaklov, grozljivk, srhljivk, znanstveno-fantastičnih, vohunskih in pustolovskih filmov v odnosu do svojih hollywoodskih vzornikov delajo natanko isto, kot je počel Leone, ko je črpal iz dediščine Johna Forda, Budda Boetticherja in Anthonyja Manna. Najboljši primerki iz italijanskih ciklov tako predstavljajo osupljivo dovršeno kombinacijo posnemanja, rekonstrukcije, reinterpretacije in baročne nadgradnje izbrane predloge. Ločimo naslednje poglavne skupine ciklov: *peplum* (od srede 50-ih do srede 60-ih let), *peplum 2* (spin-offi filmov zvrsti swordcery z začetka 80-ih), *orrore* (od srede 50-ih do danes), *mondo weirdo* (od začetka 60-ih do konca 70-ih let, od tedaj naprej filmi te zvrsti le še životarijo), *giallo* (od začetka 60-ih let do danes), *superspy* (60-a leta), *spaghetti western* (od srede 60-ih do srede 70-ih), *Sesso e violenza* (od konca 60-ih let do danes), *cannibale* (pozna 70-ta in prva polovica 80-ih) in *fantascienza/guerrieri del futuro* (od konca 60-ih dalje, v 80-ih letih pa imamo opravka z Mad Max rip-offi). Ker nas v temle sestavku zanimajo v prvi vrsti *nasties*, to so (po možnosti seksistični) splatter filmi, ki s prikazovanjem gratičnega nasilja »podirajo zadnje tabuje na filmskem platnu« in ki kot taki predstavljajo »edinstven fenomen v zgodovini filma« (John McCarty: *Splatter Movies*), se bomo omejili le na filme s tovrstno tematiko, poudarek pa bo na tistih, ki so bili predvajani v naših kinematografih.

20 Klasični *orrore* cikel se je začel, še preden je Hammer lansiral svojo horror serijo, najkvalitetnejša pa so bila dela Riccarda Frede (psevd. Robert Hampton) in Maria Bave (=John M. Old; njegov sin, Lamberto Bava je kasneje prevzel psevdonim John M. Old Jnr.); slednji je odkril Barbaro Steele, ki je postala zvezda horrorja v 60-ih prav po zaslugi svojih vlog v italijanskih filmih. Pri nas nismo videli nobenega od teh prvih filmov, najstarejša odkupljena primerka pa sta **Okovi groze (Il mulino delle donne di pietra)**, 1960, r. Giorgio Ferro-

ni) in **Dracula proti Frankensteinu (Operation Terror)**, 1970, r. Tulio Demicheli). Od ostalih grozljivk iz tega obdobja sta daleč najboljši **Okrutno nežne (Il delitto del diavolo/Queens of Evil)**, 1971, r. Tonino Crevi) in **Nekaj se plazi v mraku (Qualcosa striscia nel buio/Something Creeping In the Dark)**, 1971, r. Mario Colucci). V prvi polovici 70-ih let je zvrst doživela zaton, za ponoven revival pa je poskrbel poor man's Mario Bava - Dario Argento s svojimi **Rdečimi globinami (Profondo rosso/Deep Red)**, 1975). Z Argentom, čigar odlična psihopatska gialla - **Skrivnost črne rokavice (L'uccello dalle piume di cristallo)**, 1969) in **Mačka z devetimi repi (Il gatto a nove code/The Cat O'Nine Tails)**, 1971) - sta bila predvajana že pred tem, smo se v osemdesetih srečali še enkrat, ko je k nam dospela grozljivka **Phenomena** (1984); vmes je Argento posnel še horrorje **Suspiria** (1977), **Inferno** (1980) in **Tenebrae** (1982), vendar pri nas nismo videli nobenega od njih. Ostali filmi iz novega orrore vala so **Reka velikega aligatorja (Il fiume del grande caimano)**, 1979, r. Sergio Martino), **Apokalipsa jutri (Apocalisse domani: Cannibali in città)**, 1980, r. Antonio Margheriti = Anthony Dawson), ki predsta-

vlja kombinacijo orrore/cannibale, **Absurd v grozljivi noči (Absurd)**, 1980, r. Joe D'Amato = Peter Newton), **Oči zla (L'occhio del Male/Manhattan Baby)**, 1983, r. Lucio Fulci). Lamberto Bava pa se je predstavil z grozljivkama, katerih producent je bil Dario Argento: **Demoni** (1985) in **Demoni 2** (1986). Psycho-giallo je pri nas številčno najbolj zastopan; vrh predstavljata že omenjena filma Daria Argenta, učinkoviti pa so tudi **24 ur groze (24 ore di terrore)**, 1965, r. Tony Bighouse), **Norost (Paranoia)**, 1969, r. Umberto Lenzi), **Smrt trka dvakrat (La morte bussava due volte)**, 1969, r. Harald Philipp), **Črni dan za »strelca« (Giornata nera per l'ariete)**, 1971, r. Luigi Bazzoni), **Morilec prihaja iz groba (L'Etrusco uccide ancora)**, 1971, r. Armando Crispino), **Puščice strupenega pajka (La tarantola dal ventre nero)**, 1972, r. Paolo Cavara), **Newyorški razparač (Lo squartatore di New York)**, 1982, r. Lucio Fulci - v Foreign Sales so ga značilno reklamirali z besedami »Fulvia film proudly announces Slashing Up Women Was His Pleasure« in **Okus strahu (A Taste For Fear/Un sapore di paura)**, 1987, r. Piccio Raffanini), pri nas predvajan kot sploh zadnji film iz tega (širšega) sklopa. Stališče, da je »resničnost

zanimivejša (in bolj šokantna) od domišljije«, zastopajo avtorji dokumentarnih/dokumentarnističnih mondo weirdo filmov **Sužnje so še vedno (Le schiave esistono ancora)**, 1964, r. Roberto Malenotti) ter **Tabu I. in II. del (I Tabu N. 1, N. 2)**, 1963, r. Romolo Marcellino). Vrhunski domet te zvrsti predstavlja film **Zadnji kriki iz savane (L'ultime grida della savana)**, 1975, r. Antonio Climati, Mario Morra), v primerjavi s katerim je deset let mlajši **Ta gola bitja (Nudo e crudele/Naked and Cruel)**, 1984, r. Adalberto Albertini = Albert Thomas) bled in popolnoma neučinkovit. Prav na koncu pa omenimo še predstavnike zvrsti cannibale - **Ljudožerci Amazonke (Cannibal Ferrox/Make Them Die Slowly)**, 1980, r. Umberto Lenzi), enega najbolj razvpitih filmov pri nas, ki ga je Union film zaradi številnih protestov moral nehati posojati slovenskim kinematografom in ki v našem glavnem mestu nikoli ni bil javno predvajan (slovensko podnaslovljena kopija tega filma je sicer še vedno v Ljubljani). Ko že govorimo o zvrsti splatter na italijanski način, je potrebno nekaj besed nameniti še navezavi film-strip. Seveda ne gre za katerekoli stripe, temveč za tiste, ki jih poznamo pod nazivom *ifumetti neri* (per adulti). V Italiji so na

poходу že od začetka 60-ih let in predstavljajo zvrst zase. Zanje so značilni prizori skrajnega nasilja in sadizma, junaki pa so tako brezobzirni in amoralni, da negativci iz ameriških stripov (o pozitivcih pač ni vredno izgubljati besed) tu ne bi imeli nobenih možnosti za preživetje; prizori spolnosti so eksplicitni in če so bili v 60-ih in 70-ih še soft-core, so v 80-ih postali izključno hard-core. Opazna je podobnost med liki v obravnavanih filmih in črnih stripih, le da so v slednjih določene poteze še bolj potencirane: gre za svet, v katerem kraljujeta zlo in nasilje, poosebljajo pa ju arhetipski negativci, ki ne poznajo ne strahu, ne usmiljenja, ne kesanja in za klasične pozitivce tu sploh ni prostora oz. so jim prihranjene vloge bedakov ali (še bolje) žrtev. Prvi in najslavnejši predstavnik zvrsti fumetti neri je **Diabolik**, ki je nastal l. 1962 (scenarij Angela in Giuliana Guissani, risbe M. Facciolo) in je edini, ki je izhajal tudi pri nas (v *Super strip biblioteki*). Max Bunker (scenarist) in Magnus (risar), ki ju pri nas poznamo po **Alanu Fordu** in **Maxmagnusu**, sta v Italiji pred tem zaslovela z dvema precej bolj mračnima (in fascinantnima) junakoma: prvi je Kriminal, drugi (oz. druga, ker gre za žensko) pa je Satanik. Leta 1969 je nastal Genius Maurilla Manare, za njim De Sade, I Serpenti idr. Med ženskimi serijami so najbolj znane negativke Theodora, Messalina, Helga, Lucrezia, Jacula in Hessa; Isabella (nastala leta 1966), ki jo je ustvaril S. Angiolini, pa je junakinja precej bolj pozitivnega značaja, čeprav je sam strip seveda vseeno poln spolnosti in nasilja. Iz tega časa je tudi serija **Bora-Bora**.

Naštetim likom ni bilo treba dolgo čakati na ekranizacijo njihovih pustolovščin, le da so filmske inačice sorazmerno krotke v primerjavi s svojimi predlogami. **Kriminal** je prvi zaživel na velikem platnu (1966; italijansko-španska koprodukcija, r. Umberto Lenzi; v naslovni vlogi Glenn Saxson); naslednjega leta je bil posnet sequel **Il marchio di Kriminal** (r. Fernando Cerchio, v gl. vl. spet Glenn Saxson). **Diabolika (Danger: Diabolik)**, 1967) je režiral Mario Bava (zaigral ga je John Phillip Law, Evo Kant pa Marisa Mell). Leta 1968 je bila posneta **Satanik** (r. P. Vivarelli, v naslovni vlogi je nastopila Magda Konopka), istega leta je v italijansko-francoski koprodukciji nastala **Bora-Bora** (r. Ugo Liberatore), leta 1969 pa v italijansko-zahodnonemški še **Isabella, vražja knežna (Isabella, la duchessa dei diavoli)**, r. Bruno Corbucci, v naslovni vlogi Brigitte Skay). Messalina je bila upodobljena v številnih kombinacijah cinema peplum in filmih črnih stripov, pri nas smo videli štiri: **Caligula** (1979, r. Tinto Brass; Malcolm MacDowell v vlogi Caligule, v vlogi Messaline pa slastna Annela Di Lorenzo, žal pa so v inačici, ki so jo prikazovali v naših kinematografih, manjkali prav vsi prizori s to igralko), **Caligula in Messalina (Caligola e Messalina)**, Italija/Francija, 1982, r. Antonio Passalia = Anthony Pass; Vladimir Brajović v vlogi Caligule in Betty Roland kot Messalina), **Okrutni Caligula (Caligula: The Untold Story)**, 1982, r. Aristrade Messaccesi = David Hills; Caligula = David Caine Hutton, Messalina = Joan McCoy) in **Sužnje Caligule (Le Schiave di Caligola)**, 1984, r. Bruno Corbucci = Lawrence Weber; Caligula = Robert Gligorov, Messalina = Sandra Venturini); Annela Di Lorenzo je isto vlogo odigrala še v filmu **Messalina, Messalina** (1977, r. Bruno Corbucci), ki je bil sneman vzporedno s **Caligulo**, uporabljene pa so bile tudi iste kulise. V kontekstu

strip-film pa so zanimivi tudi vplivi v obratni smeri. **Dylan Dog** (pri nas v izdaji NISRO Dnevnik, Novi Sad), eden najpomembnejših horror stripov (ne samo italijanskih) 80-ih in 90-ih let, je že sam po sebi filmski (po svojih planih, montaži itd.), povrh pa se še neposredno naslanja na motive iz filmov, ki so nato v predelani obliki vkorporirani v strukturo posameznih epizod: **Džek Trbosek** (Jack Squartatore, DD št. 2) tako vsebuje motive **Rdečih globin** Daria Argenta in **Newyorškega razparača** Luca Fulcija; **Noči punog meseca** (Le notti della Luna piena, DD št. 8) se naslanjajo na **The Howling** (1981) Joa Danteja; **Oči zla** (Il ritorno del mostro, DD št. 8) imajo elemente **Noči čarovnic (Halloween)**, 1978) Johna Carpenterja; **Emet** (Killer! DD št. 12) se očitno zgleduje po **Terminatorju** (1984) Jamesa Camerona; liki v **Medu nama** (Vivono tra noi, DD št. 13) so posneti po **Demonih** Lamberta Bave; **Oštrica brijača** (Lama di rasoio, DD št. 28) je kombinacija **Petka, 13.** (psihopatu je celo ime Jason) in **The Stepford Wives** (1975) Bryana Forbesa; **Dok grad spava** (Quando la città dorme, DD št. 29) je rip-off **More v Ulici brestov** Wesa Cravena (morilcu iz sanj je ime Fred Englund); pri **Džekilu** (Jekyll!, DD št.33) je jasno, za kakšne asociacije gre; **Direktni prenos** (Horror Paradise, DD št. 48) je hommage grozljivkam nasploš; **Sto godina kasnije** (Il mistero del Tamigi, DD št. 49) se naslanja na Carpenterjevo **Meglo**; **Zlo (Il Male)**, DD št. 51) je rip-off Sholderjevenga **Hidden** (v stripu je Sholder ime morilcu, lovec nanj se imenuje Kyle in kot da to ne bi bilo dovolj, gre Dylan Dog v isti epizodi še gledat ta film v kino!) idr. Našteti primeri torej lepo ponazarjajo, da pri italijanskih navezi film-strip ne gre zgolj za nekakšen enostranski feedback (filmi kot ekranizacija stripov), temveč za dvosmerno »oplajanje«.

V Italiji še vedno ni zamrla proizvodnja filmov iz sklopa orrore, sesso e violenza. Med tistimi, ki so jih posneli l. 1991, velja posebej opozoriti na psycho-slasher **Rorret** (gl. vl. Lou Castel, Anna Galliena) Fulvia Wetzla, okultni horror **La setta/The Sect** (scenarij Dario Argento, gl. vl. Kelly Curtis, Herbert Lom) Michele Soavija, psihološki thriller **Cronaca di un'ipnosi** (gl. vl. Stefano Zanini, Enrico Croce) Enza Fischietti in krvavi suspense **Body Puzzle** (gl. vl. Joanna Pacula, Tomas Arana) Lamberta Bave. Pred kratkim pa so bili posneti še sci-fi/horror **Plankton** (gl. vl. Sharon Twomey, Tony Domenici, r. Alvaro Passeri) in thriller **Mistero/Mystery** (gl. vl. Adriana Russo, Alessio Orano, r. Gian Crea). Vendar tovrstnih filmov pri nas že dve leti ni več moč videti. Tako kot so sintetične, aseptične (in anemične) ameriške uspešnice iz kinodvoran pregnale ameriške nizkobudžetne B-filme, so se še v veliko večji meri morali umakniti tudi tovrstni italijanski izdelki. Kajti če prvi odromajo direct-to-video, pa drugih ni najti niti na sporedu naših kinematografov niti na videu. Časi, ko je širok razpon ponudbe v naši bivši skupni domovini vključeval (na veliko negodovanje varuhov filmskega okusa gledalcev in v veselje nekaterih fantov) tudi avtentične primerke zvrsti splatter ameriškega in evropskega (v prvi vrsti italijanskega) izvora, so očitno minili in nič ne kaže, da se bodo kaj kmalu vrnili.

IGOR KERNEL

LJUDOŽERCI AMAZONKE UMBERTA LENZIJA, PRIMER ZVRSTI CANNIBALE, KI JE NAŠE GLEDALCE TAKO ŠOKIRAL, DA SO GA MORALI UMAKNITI S SPOREDA.



KDO NAS JE STRAŠIL V ŠESTDESETIH?

Petdeseta so horror formirala in ga zazibala v šestdeseta, kjer je ta žanr zorel in se razlezel prek vseh okvirov, tudi tistih, ki so mu jih prerokovali in začrtali največji optimisti in entuziasti. Šestdeseta so bila nedvomno obdobje in pravi čas za žanrski razvoj morbidnih vizij, ki so temeljile na štirih dejstvih:

— vztrajnost in razmah gotske kinematografije, na čelu katere je stala aktivna in nesmrtna firma Hammer Films, z revitalizacijo in mistifikacijo Edgarja Allana Poeja ter njegove mračnjaško romantične literature: Roger Corman se je še posebej izkazal z individualno obarvanimi adaptacijami, v katerih je pilotiral »3-D king« Vincent Price in zaradi katerih se je njegovo ime še dolgo po šestdesetih povezovalo s Poejem (**Pit And The Pendulum**, 1962, **Tales Of Terror**, 1962, **The Raven**, 1963, **The Masque Of Red Death**, 1964 in **Tomb Of Ligeia**, 1965). Tu lahko omenimo tudi prispevek treh evropskih auteurjev, Rogerja Vadima, Federica Fellinija in Louisa Malleja, ki so svoje poglede na horror strnili v omnibusu **Spirits Of The Dead** (1966), sestavljenem iz ekranizacij treh Poejevih zgodb: Vadim se je lotil **Metzgersteina**, v katerem sta Jane in Peter Fonda kot grofica in njen nečak incestuozno razporejena; Mallejev **William Wilson** nam pokaže Alaina Delona kot razcepljeno osebnost, ki bi si rad priigrail Brigitte Bardot; Fellini je posnel **Never Bet The Devil Your Head/Toby Dammit**, zgodbo o zapitem angleškem igralcu (Terence Stamp), ki pride v Rim in v ferrariju leti na fatalni rendez-vous. Vsi trije deli tega omnibusa so funkcionirali kot predstavitvev halucinantnega, z alkoholom prežetega univerzuma Poejeve domišljije;

— prodor horrorja kot takega na mednarodna filmska platna in sodelovanje z neodvisnimi kinematografijami širom po svetu, ki jih je družil žanr - velik odstotek kvalitetnih horrorjev in žanrskih eksperimentov v šestdesetih je nastal v jeziku, ki ni bil angleški. Mehiške filme je v ZDA distribuiral K. Gordon Murray, ravno tako španske, ki so med zvezde B-produkcije lansirale Paula Naschyja; italijanska produkcija je bila strnjena v Mariu Bavi in njegovi »scream-queen« Barbari Steele; bolj kot Japonci sami so postale zanimive njihove eksotične ghost stories, kot npr. **Violated Angels** (Okasaretu Byuakui, 1967) in **The Blind Beast** (Moju, 1968); Nemca F. J. Gottlieb

in Alfred Vohrer sta stilistično predelovala thrillerje Edgarja Wallaca; celo outsiderji kot Brazilija so takrat postali del internacionalne horror naveze - Brazilija konkretno s filmom **Esta Noite Encarnarei No Teu Cadaver/Tonight I Will Make Your Corpse Turn Red** (Jose Mojica Martins, 1966);

— psihološka globina horrorja kot rezultat razvoja in mednarodnih pogledov na oblike groze in nasilja, ki so se včasih sadistično mešali z erotiko, kar je pripeljalo do uvedbe cenzure za tovrstne filme ali MPAA (Motion Picture Association Of America), despotske in nefleksibilne organizacije, ki še dandanes v ZDA grobo posega v ustvarjalno svobodo filmarjev (tudi tistih izven horror žanra) in njihovih izraznih sredstev; — predapokaliptični sentiment, občutek nelagodnosti, majhnosti in vdanoosti v usodo, paranoična obsedenost s propadom civilizacije, ki so jih povzročali direktni prenosi »v živo«, naj-

prej umora predsednika Kennedyja na Elm Streetu leta 1963, potem pa še konstantne grozote iz Vietnoma, ki so mlade filmarje, še bolj pa gledalce, spremenile v cinike, ki bi prej zaupali monstrumu kot vladini politiki.

Horror obdobje šestdesetih, njegovo vztrajnost, ki jo je nasledil iz petdesetih, entuziazem in nemir lahko strnemo v deset filmov, ki so povzeli njegove glavne značilnosti:

1. Alfred Hitchcock, ki je zaključil petdeseta s klasiko **Psycho**, je hkrati odprl obdobje šestdesetih s filmom **The Birds** iz leta 1963, ki mu je dal apokaliptičen podton v obliki ponorelih ptičev, drugače simbola nedolžnega in svobodnega bitja, ki postanejo oblak uničenja in holokavsta. Scenarij je spisal Evan Hunter, bolj znan pod psevdonimom Ed McBain, avtor detektivskih romanov in policijskih zgodb iz 87. policijske postaje. Rod Taylor in Tippi Hedren se presenetljivo realistič-

no borita za golo preživetje s pernato kataklizmo. Minimalistično in udarno, film brez napisa »the end« - Hitchcock je namreč menil, da bi bili ti dve besedi glede na prikazano situacijo popolnoma odveč.

2. **Kwaidan** (Masaki Kobayashi, 1963), zelo dolg film (2 uri 41 min), narejen po literarni predlogi Lafcadija Hearnsa in njegove knjige kratkih japonskih ghost stories, ki predstavljajo arhetipe človeških izkustev, povezanih v nadrealistične vinjete, v katerih forma prevlada nad vsebino in ki predstavljajo kvintesenco japonske fantasy kinematografije. Film je atmosferski omnibus z zelo noir scenografijo, poudarjenim fatalizmom ter z duhovi, fantazmami in tradicijo, s katerimi se spopadajo Renato Mikuni, Michiyo Aratama in Tatsuya Nakadai.

3. **Carnival Of Souls** (Herk Harvey, 1963), nizkoprorračunski, a zelo prepričljiv nadnaravni thriller o dekletu, ki

po nesreči ostane zaprta v nekakšni zoni somraka, ki se razprostira med življenjem in smrtjo in iz katere poskuša komunicirati s svetovoma, ki se nahajata na obeh straneh tega predpekla. Napetost in mrakobnost ne popustita do konca, ko gledalec še vedno strmi v platno in se čudi, kaj vse se da narediti z velikimi idejami in malo denarja. Takrat namreč še ni bilo Johna Carpenterja ... V filmu igrata Candace Hilligoss in Frances Feist.

4. **The Flesh Eaters** (Jack Curtis, 1964) zakorači globoko v rojevajoči se *splatter movie*, ki se bo popolnoma razvil šele v sedemdesetih, režiser pa z dobro koordiniranim stopnjevanjem ter za tisti čas mojstrskimi *gross-out* specialnimi efekti uspešno zamaskira na trenutke povprečno in šibko zgodbo o norem znanstveniku, ki v epruveti ustvari pošastno amebo nezemeljskih dimenzij, ki po otoku zasleduje brodomca Rito Morley in Byrona Sandersa. Da se definitivno odpira splatter obdobje in oživlja magija specialnih efektov, nas prepriča tudi

5. **2000 Maniacs** Herschella Gordona Lewisa, kralja *drive-in*, iz istega leta z zgodbo o dementnem in vigilantskem mestecu Pleasant Valley, ki se vsakih sto let spremeni v krvav masaker turistov kot povračilo za grozote, ki so jih njegovi prebivalci utrpeli med ameriško državljansko vojno. Neverjetno kruti prizori in odsotnost vsake vesti so spravili ta film na črne liste MPAA, Herschella Gordona Lewisa pa na sodišče - film je kljub temu postal takojšnja klasika in kult, poguma in entuziasma, vloženega vanj, pa v horrorju verjetno ne bomo več srečali. Connie Mason, Thomas Wood in Ben Moore svarijo, da film podoživljate na lastno odgovornost.

6. **Blood And Black Lace** (Mario Bava, 1965) je vsekakor vrhunec tega italijanskega horror filmarja, iz filma samega pa v oči bodejo neprikrito sovraštvo do žensk, drzni erotični prizori in dobesedno sadistično naslajanje kamere nad eksplicitnimi umori in naturalističnimi trupli, ob kateri se spotikata Eva Bartok in Cameron Mitchell in ki jih za sabo pušča maskirani serijski morilec. Brez tega filma ne bi bilo ne Daria Argenta ne osemdesetih. Fantastični *soundtrack* Carla Rustichellija je samo še pika na i.

7. **The Tomb Of Ligeia** (Roger Corman, 1965) z Vincentom Pricom v glavni vlogi predstavlja klasiko Cormanovih ekranizacij Edgarja Allana Poeja in enega od viškov hammerjevske sce-

nografije ter ameriške gotske tradicije, splet nekrofilskih čustev, narkomanije in psihotičnih blodenj. Ko Elisabeth Shepherd z zagrobnim glasom zašepeče »I will always be your wife«, se vam lasje postavijo pokonci, žanr pa zažari v svojem polnem sijaju.

8. **Conqueror Worm** (Michael Reeves, 1968) je freska 16. stoletja na angleškem podeželju, obdobje lova na čarovnice, brutalnosti in posledic moralnega razpada človekove duše. Ne pozabna sta romanu Ire Levina in nam pokaže enega najlepših in hkrati najbolj apokaliptičnih prihodov Satana na svet, za katerega poskrbita Mia Farrow in John Cassavetes, v hitchcockovskem občutenju in maniri. Od tega filma dalje je Satan še dostikrat obiskal naš svet, toda Hitchcocka in Polanskega ni bilo zraven, prav tako pa ne fatalizma, ki mu Roman Polanski postavi spomenik z obličjem Mie Farrow.

10. **Night Of The Living Dead** (George A. Romero, 1968), prvi del Romerove trilogije o zombijih je končal šestdeseta in prenesel klavstrofobično tradicijo horrorja v sedemdeseta. Romero je šestdeseta strnil v en sam film in v metafori o živih mrličih, ki blodijo po zemlji, ker v peklu ni več prostora zanje, zrisal občutke in emocionalno stanje tega obdobja, zrisal popoln portret uničujoče civilizacije in politike. Film postavi pekel v njegovo naravno okolje, na zemljo, tja, kjer je vedno bil - Pittsburgh pa postane njegovo novo ime. Douane Jones, Karl Hardman in Marilyn Eastman spoznajo, da zombija ustaviš tako, da mu s strelom v glavo zbriseš spomin.

Ce so petdeseta horror žanr še zibala, so ga šestdeseta postavila na noge in ga v desetih korakih naučila ustvarjati filmske legende. In verjetno bodo šestdeseta ostala najlepša leta njegovega življenja.

MAX MODIC

PRIHODNIJČ:
KDO NAS JE STRAŠIL V SEDEMDESETIH?

ptiči (THE BIRDS), ALFRED HITCHCOCK, 1963



100 GREATEST HITS

SLUŠAL
VIDEL
IZŽIVIZGAL
**MIHA
ZADNIKAR**

A-Ha: THE LIVING DAYLIGHTS; **The Living Daylights** (John Glen, 1987). Umetnost preslišati, tudi ima je nekaj.

Louis Armstrong: WE HAVE ALL THE TIME IN THE WORLD; **On Her Majesty's Secret Service** (Richard Maibaum, 1969). 1:2 - trobentar Barry spisal glasbo za trobentarja in pevca Armstronga.

Louis Armstrong: WHAT A WONDERFUL WORLD; **Good Morning Vietnam** (Barry Levinson, 1988). Ne svet radia, niti ne svet vojaštva, pač pa svet rakavega glasu...

Anne Bancroft: HOW ABOUT YOU; **Don't Bother To Knock** (Roy Baker, 1952). Barska različica, v *The Fisher King* pa 40 let zatem kar dve - zborovska in swingovska.

Shirley Bassey: GOLDFINGER; **Goldfinger** (Guy Hamilton, 1964). *Poljub pajkovke*.

Shirley Bassey: DIAMONDS ARE FOREVER; **Diamonds Are Forever** (Guy Hamilton, 1971). *Comeback* za Seana, *comeback* za Shirley.

Shirley Bassey: MOONRAKER; **Moonraker** (Lewis Gilbert, 1978). Njen tretji bondovski zakon - najnatančnejša izgovorjava naslova.

The Beach Boys: ALL SUMMER LONG; **American Graffiti** (George Lucas, 1973). Med 42 enakovrednimi (?) hiti, ki se zrolajo po tem filmu, smo ustregli tedanjemu okusu Richarda Dreyfusa.

John Belushi: MONEY/THAT'S WHAT I WANT; **John Belushi's Animal House** (John Landis, 1977). Oscar Wilde, Liza Minelli in Pink Floyd v eni osebi.

Tony Bennett: BLUE VELVET; **The Last Picture Show** (Peter Bogdanovich, 1971). Boljši Blue Velvet kot je originalni Blue Velvet v originalnem Blue Velvet.

Berlin: TAKE MY BREATH AWAY; **Top Gun** (Tony Scott, 1985). In naju pelji »up where we belong«.

Blondie: CALL ME; **American Gigolo** (Paul Schrader, 1979). Maestro Giorgio Moroder iz časov, ko je disko obseval z *Metropolis*.

Blue Oyster Cult: DON'T FEAR/THE REAPER; **Halloween** (John Carpenter, 1978). Kako prodati dva naslova za isto grozo.

Bratje Marx: SWEET ADELIN; **Monkey Business** (Norman McLeod, 1931). Armstrongova klasika, interpretirana na samem začetku. Sodi, saj se spomnite.

Mel Brooks & Anne Bancroft: SWEET GEORGIA BROWN; **To Be Or Not To Be** (Alan Johnson, 1933). Gospod žvrgolijo angleško, gospa pa mu parirajo v čisti poljščini. Pač po Lubitschu.

The Busboys: (THE BOYS ARE) BACK IN TOWN; **48 Hrs** (Walter Hill, 1982). Policijska mazurka.

LEGENDA

Kar berete, je plod čistega osebnega nagnjenja, skrčec iz 729 privatnih predlogov. Vsi musicali, ekranizirane glasbene drame in podobne komedije so izključeni. Vrtičkarsko omejevanje s posamičnimi glasbenimi zvrstmi nas ne zanima, pevčina ali pevčeva osnovna vokacija tudi ne. Nekateri izmed hitov so živeli pred filmi, v katerih so se pojavili, drugi so z njimi umrli, tretje je filmska podoba šele porodila, itd. Prvo zapisana sta izvajalka/izvajalec, sledi naslov skladbe, naslov filma, režiser, letnica in za konec nekakšen... don't know much about musicology.

Nicolas Cage: LOVE ME TENDER; **Wild At Heart** (David Lynch, 1990). Ali kako priredba pesmi »Aura Lee« iz vojne prek Presleya in Vere Matson švigne v samo sredo ljubezni.

Hoagy Carmichael: OLD MAN MOON; **Topper** (Norman Z. McLeod, 1937). Z bogatima asistentkama Caryja Granta in Constance Bennett.

Hoagy Carmichael & Lauren Bacall: AM I BLUE; **To Have And Have Not** (Howard Hawks, 1944). Za *intermezzo* med superiornimi dialogi potencialnih zakoncev Bogart.

Nancy Carroll: A PRECIOUS LITTLE THING CALLED LOVE; **The Shopworn Angel** (Lou Davis & J. Fred Coots, 1928). Prvi hit v zgodovini zvočnega filma, ki ni bil zapet v musicalu. Spremljaja: Gary Cooper in ukulele.

David Castle: ISTANBUL BLUES; **Midnight Express** (Alan Parker, 1978). Elmer Bernstein: »Parker ima izmed vseh režiserjev največ pojma o glasbi.«

Cher: THE SHOOP SHOOP SONG/IT'S IN HIS KISS; **Mermoids** (Richard Benjamin, 1990). Kdor ni mama, je boljši od originala.

Rosemary Clooney: THE WONDERFUL SEASON OF LOVE; **Return to Peyton Place** (José Ferrer, 1961). Super osem glasbena solzivka - tri minute.

Joe Cocker & Jennifer Warnes: UP WHERE WE BELONG; **An Officer and a Gentleman** (Taylor Hackford, 1982). Napisal Nitzsche brez »e«, bogovi smo pa kar mi.

Nat »King« Cole: WHEN I FALL IN LOVE; **Mona Lisa** (Neil Jordan, 1986). Ozvočena renesansa obličja, ljubezni in thrillerja.

Nat »King« Cole & Stubby Kaye: THE BALLAD OF CAT BALLOU; **Cat Ballou** (Elliot Silverstein, 1965). V bistvu ni balada, raje pasivni sonet.

Perry Como: CHRISTMAS DREAM; **The O.E.S.S.A. File** (Ronald Neame, 1974). Zvočna kolportaja v koncentracijskem taborišču.

Harry Connick, Jr.: PROMISE ME YOU'LL REMEMBER; **The Godfather, Part III** (Francis Ford Coppola, 1990). Poslednji opus Coppole, Sr. »Love Me Tender« devetdesetih.

Bill Conti: GONNA FLY NOW; **Rocky** (John G. Avildsen, 1976). Pojejo sam g. skladatelj. (S poznejšo jazzy-rocky priredbo Maynarda Fergusonsona lahko preskusite tamale membrane svojih zvočnikov.)

Ry Cooder, Jim Dickinson & David Lindley: CANCIÓN MIXTECA; **Paris, Texas** (Wim Wenders, 1988). Cez mehiško mejo te še pretihotapijo hitreje.

Rita Coolidge: ALL TIME HIGH; **Octopussy** (John Glen, 1983). Kljub vsemu najslabše prodajani bondovski hit.

Randy Crawford: PEOPLE ALONE; **The Competition** (Joel Oliansky, 1980). Še taka ljubezen - za klavirjem si vedno sam.

Nicole Croisille in Pierre Barouh: SAMBA SARA-VAH; **Un homme et une femme** (Claude Lelouch, 1966). Stan Getz v živo.

Julee Cruise: SUMMER KISSES, WINTER TEARS; **Bis ans Ende der Welt** (Wim Wenders, 1991). Zbalansirana balada.

Doris Day: WHATEVER WILL BE, WILL BE/QUE SERA, SERA; **The Man Who Knew Too Much** (Alfred Hitchcock, 1956). Gospa so se tako zaljubili v svojo izvedbo, da so jo peli v 60. še po dveh filmih, za navrh pa tudi za neko TV serijo.

Catherine Deneuve in Nino Castelnuovo: JE NE POURRAI PAS...; **Les parapluies de Cherbourg** (Jacques Demy, 1963). Saj poznate tisti prevod: »I will wait for you...«

Gérard Depardieu: POUR BRONTE; **Green Card** (Peter Weir, 1991). Kar si G.D. ves film požvižgava, na lepem ob sintetizatorju in kontrabasu še odmrma.

Neil Diamond: BE; **Jonathan Livingston Seagull** (Hall Bartlett, 1973). Penetrantna pariranja življenjski filozofiji.

Marlene Dietrich: FALLING IN LOVE AGAIN; **The Blue Angel** (Josef von Sternberg, 1930). Klasika, romantika in fin de siècle.

The Doors: THE END; **Apocalypse Now** (Francis Ford Coppola, 1976-9). Žal edina trdna vez med Oliverjem Stoneom, Vietnamom in konceptom neobremenjene režije.

Kirk Douglas: PRETTY LITTLE GIRL IN THE YELLOW DRESS; **The Last Sunset** (Robert Aldrich, 1961). On to Carol Lynley in ne Dorothy Malone.

Duran Duran: A VIEW TO A KILL; **A View To A Kill** (John Glen, 1984). Ansambelska pristojbina za gala zabavo.

Bob Dylan: KNOCKIN' ON THE HEAVEN'S DOOR; **Pat Garrett And Billy The Kid** (Sam Peckinpah, 1972). Bajne generator generacije. Zna biti.

Sheena Easton: FOR YOUR EYES ONLY; **For Your Eyes Only** (Richard Maibaum & Michael Wilson, 1980). Edina izmed vseh bondovskih pevk in pevcev, ki jo je videti tudi na platnu. Samo za vaše oči.

Henry Fonda: RED RIVER VALLEY; **The Grapes Of Wrath** (John Ford, 1940). Tradicionalni komad potuje skozi ves film - z orkestrom, solistično harmoniko ali pa ga H.F. med plesom dahne Jane Darwell.

The Fraternity of Man: DON'T BOGART ME; **Easy Rider** (Dennis Hopper, 1969). Prenekateri drugi se pa tako zvijajo, a nič ne zvijejo.

Judy Garland: OVER THE RAINBOW; **The Wizard Of Oz** (Victor Fleming, 1939). Mnemotehnika za učenje vseh sort septim.

Oliver Hardy: LET ME CALL YOU SWEETHEART; **Swiss Miss** (Lloyd French, 1938). Debeli poje serenado Delli Lind, Suhi pa mu asistira z basovsko tubo.

Paul Henreid, Corinna Mura & zbor: LA MARSEILLAISE; **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942). Bataljoni prav nič slepe strasti.

Audrey Hepburn: MOON RIVER; **Breakfast At Tiffany's** (Blake Edwards, 1961). Kitara, požarne štenge, 18 let, drifterji.

Audrey Hepburn: LA VIE EN ROSE; **Sabrina** (Billy Wilder, 1954). Humphreyu Bogartu na uho, nam v srce...

Amy Irving: WHY DON'T YOU DO RIGHT; **Who Framed Roger Rabbit** (Robert Zemeckis, 1988). Daffy Duck, Porky Pig, Alan Silvestri in druge živali v enem glasu.

Mahalia Jackson: TAKE MY HAND PRECIOUS LORD; **Mississippi Burning** (Alan Parker, 1988). Ognjene, kaj ognjene, zlate kočije.

Tom Jones: COME TO ME; **The Pink Panther Strikes Again** (Blake Edwards, 1976). Bodite kdaj pozorni na Petra Sellersa, ki se za refren pohvali, kako opojno je biti inšpektor Clouseau.

Tom Jones: THUNDERBALL; **Thunderball** (Terence Young, 1965). Dikcija, pokrita z žametom.

Frankie Laine: GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL; **Gunfight At The O.K. Corral** (John Sturges, 1957). Pokopališče ni nujno zagrobno.

Dorothy Lamour: SILENT NIGHT; **Donovan's Reef** (John Ford, 1962). Če že izbiramo najboljšo filmsko interpretacijo tirolske božičnice.

Leningrad Cowboys: L.A. WOMAN; **Leningrad Cowboys Go America** (Aki Kaurismäki, 1990). Sonornejši in udarnejši od Doorsov.

Los Lobos: LA BAMBA; **La Bamba** (Luis Valdez, 1986). Latino, Kalifornija, smrt pri sedemnajstih.

Lulu: THE MAN WITH THE GOLDEN GUN; **The Man With The Golden Gun** (Guy Hamilton, 1974). Med Hongkongom in Bangkokom ni zatikajočih vokalov.

Vera Lynn: WE'LL MEET AGAIN; **Dr. Strange Love, or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb** (Stanley Kubrick, 1963). Zape-to, ah, kaj bi se ne spomnili, tedaj, ko Slim Pickens jaše H-bombo, ki naj bi padla na ZSSR.

Paul McCartney & Wings: LIVE AND LET DIE; **Live And Let Die** (Guy Hamilton, 1973). To pesem iz najavne špice potem sred filma zvočno in slikovno premutira B.J. (Brenda) Arnau.

Carmen McRae: THIS YEAR; **Hotel** (Richard Quine, 1966). Evropski jazz v New Orleansu.

Johnny Mandel & The Mash: SUICIDE IS PAINLESS; **M.A.S.H.** (Robert Altman, 1969). Svilo-prejke glasbenega cinizma.

Barry Manilow, Donna Summer & Adrienne Anderson: COULD IT BE MAGIC; **Looking For Mr. Goodbar** (Richard Brooks, 1977). Kontrapunkt frustracij.

Manfred Mann: DO WAH DIDDY DIDDY; **My Girl** (Howard Zeff, 1991). Požvižgavanje in dobacivanje z okna.

Melina Mercouri: NEVER ON SUNDAY; **Never On Sunday** (Jules Dassin, 1959). Dvaindvajset let pred ministrskim mestom - poslej so šle tudi nedelje.

Mešani zbor: CHRISTIAN SOLDIERS' MARCH; **The Strong Man** (Frank Capra, 1926). Film je sicer nem, toda v nekem množičnem prizoru so nanj z dvojno ekspozicijo vtisnjene berljive note.

Mešani zbor: STAR-SPANGLED BANNER; **City Lights** (Charles S. Chaplin, 1931). Ameriška himna, peta, ko Charlota odkrivajo, da je prespal na spomeniku.

Matt Monro: FROM RUSSIA WITH LOVE; **From Russia With Love** (Richard Maibaum, 1963). Prvi bondovski diskografski hit; na plošči izvaja glasbo tudi neki »septet Johna Barryja«, kakopak poznejšega najpogostejšega skladatelja za 007.

Marilyn Monroe: DIAMONDS ARE A GIRL'S BEST FRIEND; **Gentlemen Prefer Blondes** (Howard Hawks, 1953). Ženska nesramnost - moški cinizem.

Marilyn Monroe: RUNNIN' WILD; **Some Like It Hot** (Billy Wilder, 1959). *Frontwoman* vsedekliškega orkestra na vlaku.

Marilyn Monroe & Tennessee Ernie Ford: RIVER OF NO RETURN; **River Of No Return** (Otto Preminger, 1954). Abortiranje proti toku.

Van Morrison: BROWN EYED GIRL; **Sleeping With The Enemy** (Joseph Ruben, 1991). Iz prizora, ko Julia Roberts išče kostum za Zvončico iz *Hooka*.

Moški zbor: MY WILD IRISH ROSE; **Intolerance** (David Wark Griffith, 1916). Pa še res je. Si predstavljate, da lahko v nemem filmu pojejo?

Harry Nilsson: EVERYBODY'S TALKIN'; **Midnight Cowboy** (John Schlesinger, 1968). Perverzije v f-molu.

Roy Orbison: IN DREAMS; **Blue Velvet** (David Lynch, 1985). In že ne veš, ali gre za drogo ali za astmo.

Roy Orbison: LIFE FADES AWAY; **Less Than Zero** (Marek Kanievski, 1987). Ti pa obišči v *fade-outu*.

Red Hot Chili Peppers: SHOW ME YOUR SOUL; **Pretty Woman** (Garry Marshall, 1990). Roy Orbison poje o zunanjem, čilji pa o notranjem (vi-dezu).

Emilio Pericoli: AL DI LA; **Rome Adventure** (Sergio Corbucci, 1961). Prva raba sanremske zmagovalke v zgodovini filma.

Powermad: SLAUGHTERHOUSE; **Wild At Heart** (David Lynch, 1990). Let nad poslušalskim gnezdom.

Prince: THE ARMS OF ORION; **Batman** (Tim Burton, 1989). Dva albuma iz enega filma; en Elfanov; drugi Prinčev; oba na vrhu; zgodovinsko.

Diana Rigg: YOU'RE THE TOP; **Evil under the Sun** (Guy Hamilton, 1981). »You're the tower of Pisa...«

Tex Ritter: HIGH NOON/DO NOT FORSAKE ME; **High Noon** (Fred Zinnemann, 1952). We shall not forsake you, Tiomkin.

Jack De Shannon: WHAT THE WORLD NEEDS NOW IS LOVE; **Bob And Carol And Ted And Alice** (Paul Mazursky, 1968). Sproducirano, jasno da, od Quincyja Jonesa.

Carly Simon: NOBODY DOES IT BETTER; **The Spy Who Loved Me** (Lewis Gilbert, 1977). Zdaj ne, včasih pa!

Simon & Garfunkel: MRS ROBINSON; **The Graduate** (Mike Nichols, 1967). Mehka infuzija v zgodbo.

Nancy Sinatra: YOU ONLY LIVE TWICE; **You Only Live Twice** (Lewis Gilbert, 1966). »And twice is the only way to sing.«

Ringo Starr: YOU NEVER KNOW; **Curly Sue** (John Hughes, 1991). Za predih od Deleruejevih romanticizmov.

Steppenwolf: BORN TO BE WILD; **Easy Rider** (Dennis Hopper, 1969). Isti kos divjine pozneje zlorabljen še za *Coming Home* (Hal Ashby, The Beatles, The Rolling Stones, Jane Fonda, Jon Voight,... 1977).

Meryl Streep in zbor: GOD BLESS AMERICA; **Deer Hunter** (Michael Cimino, 1978). Berlinova himna ZDA št. 2 - po Kate Smith in Jane Froman še M.S.

Barbra Streisand: PRISONER; **Eyes of Laura Mars** (Irwin Kershner, 1978). Fotografinja vidi na daljavo, pevka pa se oddalji od svojega videza.

Studijski zborček: THE HIGH AND THE MIGHTY; **The High and The Mighty** (William A. Wellman, 1954). Izvirno zažvižgano - peto različico so dodali šele v trenutku, ko je Akademija zagrozila, da film sicer ne bo nominiran za oskarja.

B.J. Thomas: RAINDROPS KEEP FALLIN' ON MY HEAD; **Butch Cassidy And The Sundance Kid** (George Roy Hill, 1969). Oskar za Burta Bacharach - vendar v kategoriji originalne kompozicije.

Suzanne Vega: LEFT OF CENTRE; **Pretty in Pink** (Howard Deutch, 1986). Poslušajte kdaj, kako odstopa od drugih štiklov v filmu!

Jennifer Warnes: ONE MORE HOUR; **Ragtime** (Miloš Forman, 1981). Od kod nenaden pesimizem?

Gene Wilder & Peter Boyle: PUTTIN' ON THE RITZ; **Young Frankenstein** (Mel Brooks, 1974). Kdo pa še ve, da je to Berlinovo kaskadno zapel tudi Clark Gable v *Idiot's Delight*?

Robin Williams: LYDIA, THE TATTOOED LADY; **The Fisher King** (Terry Gilliam, 1991). Z istim obredom se je podobno smešil tudi Groucho Marx, in to v: *The Marx Brothers At The Circus* (Edward Buzzell, 1939).

Dooley Wilson: AS TIME GOES BY; **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942). Ko pravimo filmski hit, je to to in ta.

Paul Whiteman & his Orchestra: IT'S ONLY A PAPER MOON; **Paper Moon** (Peter Bogdanovich, 1972). Kot bi poslušal *Zelo* brez konice.

K

MOJA PUNCA

MY GIRL



režija: Howard Zieff,
scenarij: Laurice Elehwany,
glasba: James Newton Howard,
igrajo: Dan Aykroyd, Jamie Lee Curtis, Macaulay Culkin, Anna Chlumsky,
producent: Columbia Pictures,
ZDA, 1991.

Nekaj preveč prijazno skrivnostnega, vseprisotnega in mimo-bežnega hkrati je bilo v soparnem in zadušljivem ozračju že zdavnaj končanih poletnih dni, ko so se v mladost ujete mladosti znali dotakniti kakor čas, ki se je ustavil. Šele čez leta, z oddaljenim pogledom nazaj, je postalo jasno, zakaj je bilo takrat tisto nekaj, kar se je bilo zgodilo, ne le zelo narobe, temveč nujno in neizbežno: nenadoma bi bilo treba odrasti, zato je bilo kruto in na določen način grozljivo. In v melanholični zazrtosti v omadeževano idilično preteklost, ki je tako

značilna za ležerno podeželje kjerkoli, je spomin še enkrat zaustavil čas, ga zamrznil v podobo s perspektivo in ga okviril z nostalgijo.

Tak je bil pogled Stephenja Kinga v *The Body* skozi pripovedni off-glas Richarda Dreyfussa v filmu Roba Reinerja **Stand by Me**. Z ljubeče in nežno režiranim nostalgikom o poletnih dogodivščinah skupine najstnikov, ki v bližnjem gozdu nalletijo na truplo umorjenca, ima **My Girl** navidezno marsikaj skupnega. Kajti mladostniško srečanje s smrtjo je travmatično tako za Reinerjeve junake

kot za enajstletno dekletce Vado. Kakor oni je tudi Vada pri hlastanju za skrivnostmi starejših prepuščena lastni domišljiji. Vendar deklica, ki ima enega samega prijatelja (Macaulay Culkin), ni več nad ničemer začudena, zato pa nič bolj srečna in odrasla od njih. V **Stand by Me** River Phoenix, Corey Feldman, Will Wheaton in Jerry O'Connell ob pogledu na truplo tako rekoč otrpnejo v svoji mladosti. Truplo postane njihova dogovorjena odgovornost, skrivnost, skratka nekaj, kar pripada samo njim in njihovemu času. Vada pa se ravno

nasprotno ne more soočiti s svojim otroštvom. Kako bi se tudi lahko, ko pa so mrlič pri hiši nekaj povsem običajnega, ko vendar mamu pozna zgolj kot angela v nebesih in je babica z duhom že povsem tam. Vendar so razlogi, zakaj Vada ne prenese pogleda na mrtve, povsem druge. Medtem ko Reinerjeve fante fascinira in vznemirja samo truplo kot podoba in se jim zato ni treba spraševati, zakaj neki je truplo truplo, Vado skrbi prav slednje. In njena boleštna hipohondričnost, ki jo še dodatno podžiga očetovo (Dan Aykroyd) pogrebniško ukvarjanje z mrlič, ima preprost odgovor v njenem občutku krivde za materino smrt ob porodu. Tako se Vada, ki jo z ogromno divje, nevrotične, emocionalne energije igra Anna Chlumsky, sredi poletnih počitniških dni uči razlikovati žive od mrtvih, prijateljstvo od zaljubljenosti in od Culkina izterja svoj prvi poljub. Dejstvo, da Macaulay Culkin (**Home Alone**) v filmu mora umreti, na vso zgodbo sicer meče pretirano senco morbidnosti, vendar Vado pogled na njegovo mrtvo obličje dokončno odreši otroških bolezenskih zablod.

My Girl je bolj črnohumorna kot pa otroško romantična zgodba, ki jo diskretno prepletajo stili poznih 60-ih in 70-ih let. Za deklico se namreč marsikaj spremeni, ko se oče zaljubi v bivšo hipijko (Jamie Lee Curtis) in ob njej odkrije, da je »prespal« celo desetletje, ko je svetu zavladata seksualna revolucija.

Duhovit cinizem in zdrav humor, ki vejata iz Vade, opominjata, da je scenarij (Laurice Elehwany) za **My Girl** precej avtobiografsko obarvan. Dovolj agresivna režija Howarda Zieffa (**Hollywood Cowboy, Unfaithfully Yours**) pa je spremenljiva prav zaradi tega, ker izjemno življenjski, realistični lik inteligentnega in radaživega podeželskega dekletca ne skuša popačiti s čustveno prenapetim, romanticističnim hollywoodskim ženskim stereotipom, namenjen ženskemu spolu.



CVETKA FLAKUS

MESTNI KAVBOJI

CITY SLICKERS



režija: Ron Underwood
 scenarij: Lowell Ganz, Babaloo Mandell
 fotografija: Dean Semler
 glasba: Marc Shaiman
 igrajo: Billy Cristal, Daniel Stern, Bruno Kirby, Patricia Wetig, Helen Slater, Jack Palance
 producent: Castle Rock Entertainment, Nelson Entertainment, ZDA, 1991

Ron Underwood je leta 1989 zatresel tla horrorja s filmom **Tremors**, monster-movie podaljškom iz petdesetih, ki se dogaja v Nevadi, pod katero rijejo velikanski črvi, ki jih je Underwood diskretno snel iz science fiction ekstravagance **Dune** Davida Lyncha, jih pomanjšal na zemeljsko velikost in spremenil v predapokaliptično metaforo požrešne civilizacije, ki zahteva svoje žrtve na zahodu ZDA in je tako neposredno vzrok za eksodus ljudi v mesta. Znano je, da je Nevada že od nekdaj priljubljen Pentagonov poligon za jedrske poskuse, ki so od tam odgnali vse živo, v Hollywoodu in v filmskem spominu pa zaprašili ro-

mantično bistvo Divjega zahoda in hkrati povzročili, da so ljudje pozabili na pionirski duh in slast avanture. In kje je to oddaljevanje od ameriške tradicije in njenih korenin najbolj vidno, če ne ravno v yuppiejevskem stanu, ki se podreja tempu in zakonom japonskega neokolonizma ter spreminja Američane v nekakšen »alien nation«? Ron Underwood je tako s filmom **City Slickers** poskušal še enkrat zatresti Ameriko, tokrat njeno yuppiejevsko zavest, vloga rušilnih črvov, se pravi slabe vesti generacije, pa je tokrat utelešena ravno v tradiciji Divjega zahoda.

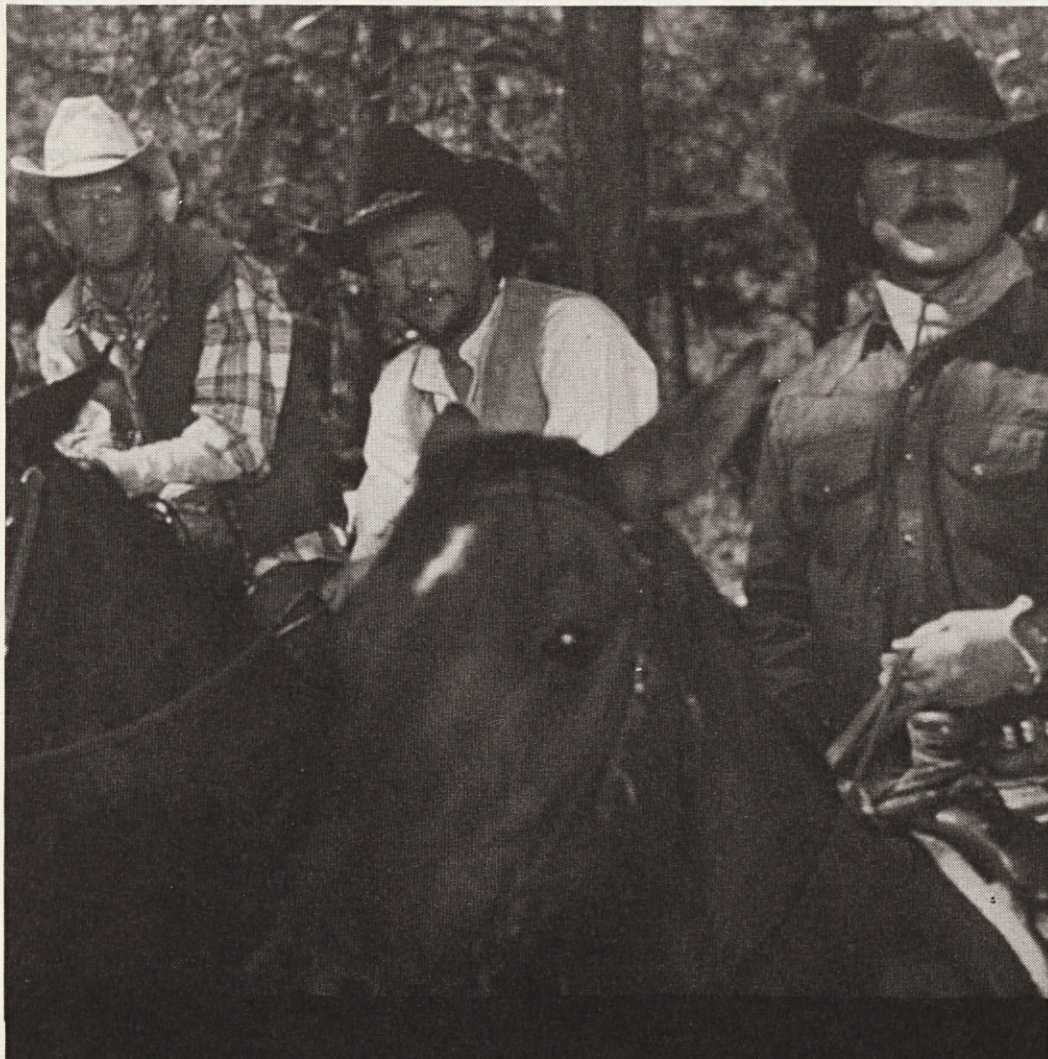
City Slickers je tako ob **Hooku** Stevena Spielberga in **The**

Fisher Kingu Terryja Gilliama že tretji film v zadnjem času, ki se loteva krize yuppiejevstva in obsesij srednjega razreda z ameriškim snom. Za razliko od omenjenih dveh, ki sta pravično in metaforično izraziteje obarvana, je **City Slickers** konkreten: Kaj lahko povprečen yuppie, ki je dosegel vse, kar zahteva civilizacija velemesta, pokaže zanamcem? Yuppie, ki se to sprašuje, je Billy Crystal, ki svoje delo spušča v eter v obliki reklama, kar je že samo po sebi stičen, nezanimiv in nekreativen posel, ki iz dneva v dan budi željo po avanturi zaradi svoje monotonosti, ki je posledica prenehanja inercije, ki žene yuppieja po druž-

beni lestvici navzgor. Kriza srednjih let se spremeni v neznatne avanture na lokalnem nivoju, toda velika želja po nečem drugem ne utihne in potrebna je dobra doza nečesa močnejšega, prvobitnega - film **City Slickers** tri yuppieje, Billyja Crystala, Daniela Sterna in Bruna Kirbyja, ravno tako kot **Hook** Robina Williamsa ali **The Fisher King** Jeffa Bridgesa postavi na začetek; le s to razliko, da se Williams in Bridges očistita, psihoanalizirata skozi sebe, skozi lastno pojmovanje socialnih vrednot, v filmu **City Slickers** pa je ta naloga dodeljena Divjemu zahodu in ameriški tradiciji, utelešeni v Jacku Palancu, zadnjemu prave-mu »brezimenemu« kavboju; Clint Eastwood je namreč ostarel in utrujen, John Wayne in Lee Van Cleef pa sta že pokojna. Mogoče je Hollywood dal oskarja Jacku Palancu ravno zato, ker je vsem povedal tisto, kar je že dolgo jasno - da je on pripadnik izumirajoče vrste, umirajočega žanra torej, westerna, ki se fragmentarno ohranja v zavesti filma skozi vse mogoče oblike, samo skozi western ne. In vsekakor je to tista ena in najpomembnejša stvar v življenju, ki jo Jack Palance poskuša prebuditi v treh mestnih fantih. Happy-end filma tako ni skrit v tem, da se vsi trije vrnejo prerojeni k svojim družinam, temveč v tem, da se ravno yuppiejem posreči prignati čredo živo in zdravo iz Colorada v New Mexico.

Underwoodov film **City Slickers** je tako nostalgичno obujanje časov, ko je na platnih in v zavesti Amerike še vladal western s svojo nesmrtno ikonografijo, časov torej, ko yuppieji in Japonci še niso pristali na Zemlji. Zato tudi **Silverado** Lawrence Kasdana iz leta 1985, eden zadnjih pravih westernov, ni vžgal - bil je preveč podoben westernu, da bi ga dandanes lahko kdo prepoznal kot takega. Dandanes westerna pač ne smeš pokazati: skozi film se ga moraš spominjati in ga le nakazati pod debelim slojem new-age scenografije; lahko mu dodaš tudi malo slišne podobe, kot je to storil Ron Underwood z odlomkom iz soundtracka Dmitrija Tiomkina; in konec koncev, lahko greš pogledat, kje so njegove meje, kot je to naredil Kevin Costner v filmu **Dances With Wolves**; nekdo te bo za to zagotovo nagradil - če ne publika, pa kritika. In ravno zaradi tega se ne smemo čuditi, da Jack Palance v filmu **City Slickers** ne preživi.

MAX MODIC



Nekaj sivolasih, upokojenih vohunov KGB je najelo hoollywoodskega agenta Briana D. Litmana, vendar ne za to, da bi jim pomagal vohuniti v ZDA. Gre za to, da želijo veterani hladne vojne prodati svoje zgodbe Hoollywoodu, temu simbolu zahodnjaške dekadence. Obljubljajo »osupljivo gradivo, ki bo zrušilo nekatere mite in povzročilo nove polemike«. »Moskovsko-hoollywoodska zveza« ima v načrtu filme, TV miniserije in knjige. Litman zatrjuje, da njegovi vohunski viri predstavljajo »ogromen potencial«. Eden izmed vohunov, polkovnik Oleg Nečiporenko, trdi, da je srečal Leeja Harveyja Oswalda v Moskvi, dva meseca preden je ustrelil JFK-ja (po njegovem mnenju Oliver Stone s svojim filmom niti ni tako zelo daleč od resnice). Polkovnik Anatolij Jakovljevič pa pravi, da je sodeloval pri »nabavi« ameriških skrivnosti v zvezi z A-bombo. Med preostalimi razkritji so še umor Leva Trockega, rekrutiranje britanskih vohunov in zgodbe o Robertu Leeju Johnsonu, »ameriškem Kimu Philbyju«, Anatoliju Privailov, namestnik predsednika Zveze veteranov varnostno-obveščevalne službe za tujino, je razložil, zakaj je 500 članov te zveze sedaj pripravljenih prodati svoje skrivnosti Hoollywoodu, potem ko niso hoteli sprejeti Cinih pokojnin: »Prepričanje, da so vsi ljudje, vpleteni v špijonažo, bogati, je zgolj mit. V resnici smo bogati le v moralnem smislu.«

Parižani zbijajo šale na račun Jacka Langa, ki naj bi predstavljal »zadnjo boljševisko institucijo v Evropi, odkar ni več Sovjetske zveze«. Kontroverzni francoski kulturni minister, mož, ki mu tudi najbolj pogosto pripisujejo, da si je izmislil sistem »programskih kvot« in drugih omejitev, že dlje časa spravlja v bes ameriške majorje. Ti mu očitajo, da je njegova politika v nasprotju s svobodno trgovino, tu in tam pa ga tudi obtožujejo, da ne ve, kako deluje televizija. Lang se je naveličal stalnih obtožb in zavrača oznako »kvota«. Sit je ljudi (imenuje jih »trgovci s preprogami«), ki »stalno pogrevajo iste stare zgodbe«. Zanj film (kot tudi druga kulturna dela) ne predstavlja običajnega blaga za izmenjavo: »Vsako tako delo je redkost, krhko in dragoceno, zato si zasluži pozornost in zaščito. Teh del ne bi smeli obravnavati v okviru trgovskih pogajanj - na enak način kot milo«. Lang, ki je v Franciji navkljub siceršnjemu nazadovanju socialistov na zadnjih regionalnih volitvah zelo popularen, zaključuje svoje razmišljanje z izjavo, da ne gre za »vprašanje ameriškega nasproti francoskemu, temveč za vprašanje la merde nasproti umetniškemu delom«. Francozi pa so po njegovem sposobni ustvarjati »merde« ravno tako kot vsi drugi.

KAPITAN KLJUKA

HOOK



režija: Steven Spielberg
scenarij: Jim V. Hart, M. Scotch Marmo
fotografija: Dean Cundey
glasba: John Williams
igrajo: Dustin Hoffman, Robin Williams, Julia Roberts, Bob Hoskins
producent: TriStar Pictures, ZDA, 1991

Spielbergov **Hook** bolj spominja na Disneyjeve risanke kot na stare Spielbergove filme. Ne samo zato, ker je narejen po Barrievi pravljici, predelave klasičnih pravljic pa ima v zakupu Disney. Ali zato, ker je tako poln specialnih efektov, da se gleda skoraj kot risanka. Spielberg se je z njim ujel v disneyjevsko past tehnično popolne vizualne briljance, ki nima drugega namena, kot da je zgolj kamuflaža najbolj stereotipne *all-american* ideologije.

Disneyju je **Sneguljčico** uspelo spremeniti v *middle-class* gospodinjino, ki nima drugega dela kot pospravljanje in dolgočasenje, palčke pa v imigrantske *nine-to-five* delavce, ki stare domovine še niso pozabili in ob večerih veselo jodlajo. Spielbergovi najdenčki sestavljajo tipičen *U.S. Army platoon*: nekdanja *boyscouts*, propadli biznismeni, beli dickensovski lumpenproletariat in kup črncev pod vodstvom japonskega šefa. V Disneyjevem **Princu in beraču** srednjeveški tlačan Pepe prepeva o slastnih pizzah in hamburgerjih, Spielbergovi pirati pa se pod Ho-

kovim nadzorom učijo igrati baseball.

Od Disneyja nihče ne pričakuje, da bo v njegovih delih kaj več od prežvečenih zgodb in tehnične briljance. Za razliko od njega je Spielberg doslej vsaj postavljaval kinematografske trende in lansiral arhetipske junake. Toda v **Hooku** ni razen scenografije ničesar, kar ne bi že videli kje drugje. Odrasli Peter Pan je najbolj ogabna vrsta yuppieja, videnega npr. v **Kraljevem ribiču** in filmu **Na tuj račun**.

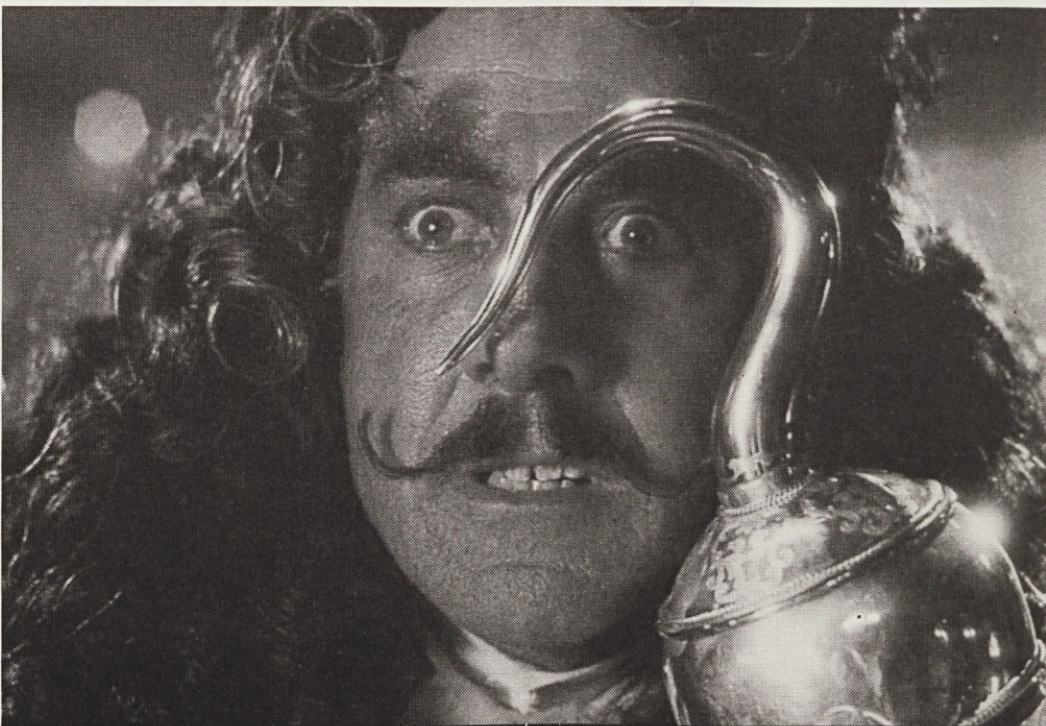
Da je Peter Pan kljub svoji zaobljubi sklenil odrasti in spotoma pozabil na otroka v sebi, je sicer lepa ideja, vendar že videna, npr. v **Dogodivčinah barona Munchausna**. Kot bi **Hooka** ne režiral Spielberg, temveč Terry Gilliam. Scenarij varno počiva na *postteighties* trendih, kjer je punk že davno ukročen in varno spravljen v ropotarnico pop trendov (daleč zadaj so časi prvega **Terminatorja** in Arniejevega punk-HC imidža). S trojnim irokezom ovešeni japonski šef Rufio *the punk kid* gre lahko iz filma kot *good guy*, vendar z nogami naprej: nekdo pač

mora plačati za stare grehe punxov in novo aroganco Japoncev.

Tudi igralsko je **Hook** brez velikih dosežkov. Robinu Williamsu je Spielberg očitno pozabil povedati, da ne snema več **Kraljevega ribiča**. Julio Roberts je sicer opozoril (»... življenje tako majhne junakinje je težko in osamljeno«), vendar čisto po nepotrebnem: trpljenja se je navadila že v **Dying Young**. Duo Dustin Hoffman in Bob Hoskins je še edini, ki rešuje film popolnega dolgčasa.

Spielbergu ne bi bilo treba Petra Pana spremeniti v disneyjevski hamburger, prevečkrat je že pokazal, da se lahko bolj potrudil. Da so v devetdesetih yuppieji out, da je treba izkoristiti lastno domišljijo in da morajo starši najti dovolj časa za svoje otroke kljub zahtevam novega časa, pa smo že slišali. Tudi od Spielberga samega.

UROŠ PRESTOR



MAŠČEVANJE DVOJČKOV

DOUBLE IMPACT



režija: Sheldon Lettich
scenarij: Sheldon Lettich, Jean-Claude van Damme
fotografija: Richard Kline
glasba: Arthur B. Kempel
igrajo: Jean-Claude van Damme, Geoffrey Lewis, Alan Scarfe, Alonna Shaw
producent: Vision International, ZDA, 1991

Double Impact je film, ki v serijo akcionerjev z Jean-Claudom Van Dammom vnaša nekaj novega, svežega, kar naj bi spremenilo dejstvo, da so nam vsebina, zaplet in konec tovrstnih filmov znani že v tistem hipu, ko pogledamo plakat, ki jih reklamira. Če na tem plakatu vidimo ime Jean-Claude Van Damme, smo lahko prepričani, da se nam za glavnega junaka filma ne bo treba bati in da se bo film od prejšnjega, v katerem je taisti igralec nastopil v glavni vlogi, razlikoval le po težavnostni stopnji ovir, ki jih mora premagati, po dinamiki scen in po brutalnosti nasprotnika, čemur bo sledil še bolj poudarjeni happy-end in z njim determiniranost in specifična, na določen krog gledalcev tempirana karizma glavne vloge in njenega nosilca, v primeru **Double Impact** Belgijca Van Damma, ki poskuša obuditi pozabljeno slavo kung-fu žanra in njegovega edinega pravega predstavnika Bruca Leeja.

Ce vas filmi z Van Dammom v glavni vlogi spominjajo na računalniško igrice, v kateri grozijo igralcu vse mogoče oblike nevarnosti, je to zato, ker tovrstni filmi so neka vrsta računalniške igrice - le da je vaša vloga igralca preložena na Van Damma, ki se namesto vas poti v igrici sami. Z Van Dammom se je treba

tako za maksimalni učinek tudi maksimalno identificirati. Da bi prekinil serijo te klišejskosti, je Van Damme skupaj s Sheldonom Lettichem, s katerim je sodeloval že v filmih **Bloodsport** in **A. W. O. L.**, posnel **Double Impact**, film, v katerem se Van Damme bori proti povprečju svojih lastnih vlog tako, da se v istem filmu podvoji. Van Damme razpade na dvojčka Chada in Alexa, nekakšen jin-jang, prepletanje dobrega in slabega, ki se v furioznem finalu združi v en duh v dveh telesih - s tem, da zametek dobrega v Alexu popolnoma prevlada nad slabim, ki je itak le posledica odrasčanja v sirotišnici in malignem okolju Hong Konga. Dvojčka se tako usmerita k istemu cilju, to pa je eliminirati tiste, ki so jim pobili starše in ju že kot otroka ločili - Chada so odnesli v Francijo, Alexa pa v Hong Kong. Kljub temu, da je Van Damme že igral negativca, in to na začetku svoje filmske kariere, v filmu **Red Eagle** (Eric Karson, 1987), te vloge ni hotel ponoviti v **Double Impact**, ker bi jo lahko kot Alex do popolnosti izpeljal do konca, in to pod budnim očesom »pozitivnega« dvojčka Chada. Van Damme tega ni izpeljal zato, ker bi moral gleda na zakonitosti žanra, ki mu **Double Impact** pripada, eden od Van Dammov na

koncu umreti - vemo namreč, da je osnovna komponenta akcijskega filma, še posebej tistega, ki je namenjen video trgu (in **Double Impact** to je), obvezno štetje mrtvih po končani akciji. Gledalci bi se v tem primeru enakovredno identificirali z obema Van Dammoma in bili s tem prikrajšani za katarzo, na kateri še vedno gradijo ti filmi. Učinek filma **Double Impact** je tako dvojen: Jean-Claude Van Damme se vedno sestavi v eno osebo, tudi ko nastopa v dveh (oba dvojčka nastopata na strani dobrega); najde pa tudi svojo družino in svoje poreklo, ki ju vigilantski junaki ponavadi ne omenjajo. Vsi razen Stevena Seagala v filmu **Out For Justice** se zdijo, kot da jih je ustvaril ravno film.

Double Impact je film, ki enodimenzionalnost vsebine zapakira v eksotično pustolovščino, v kateri izstopa koreografija borbe Jean-Clauda Van Damma s samim sabo, ki skozi iskanje lastnega porekla funkcioniira tudi v avtobiografskem smislu: Van Damme si je nekoč rekel, če ostanim v Evropi, bom samo eden od brezimenih lastnikov fitness studia, če pa grem v Hong Kong, bom zvezda - in to v duhu slogana Bolje izrazit bad guy kot bled good guy.

MAX MODIC



I N F O

Blake Edwards se s komedijo **Son of the Pink Panther** (MGM), ki jo bodo začeli snemati junija, po nekaj flopih vrača k že preizkušenemu receptu, le da glavne atrakcije - Petra Sellersa - že dvanajst let ni več med živimi. V znamenju kontinuitete pa bo v vlogi glavnega inšpektorja Dreyfusa ponovno nastopil Herbert Lom.

Junija bodo v Astorii (Oregon) začeli s snemanjem še enega sequela - **Teenage Mutant Ninja Turtles** (Golden Harvest). Izvršni producent je Raymond Chow, režiser in scenarist pa Stuart Gillard. Distribucija v ZDA bo tako kot doslej v rokah New Line Cinema.

Rolandu Joffeju (**Polja smrti**, **Mision**) in Jamesu Ebertsu je uspelo, da sta za svoji družbi Lightmotive in Allied Filmmakers pridobila pravice filmske adaptacije bestsellerja Forresta Carterja - *Education of Little Tree*. Gre za avtobiografsko izpoved čirokeškega fantiča-sirote, ki so ga v času velike medvojne gospodarske krize vzgajali stari starši v Tennesseeju. Zaradi avtentičnosti knjige in avtorjevega desničarskega segregacionizma so to delo lani, ko so ga dali ponovno v obtok, močno napadali. Knjiga je prvič izšla leta 1977, od tedaj pa se je za pravice ekranizacije potegovala večina hollywoodskih studijev, kot tudi razni »neodvisni« producenti. Joffe razmišlja, da bi filmsko adaptacijo te knjige sam tudi režiral.

John Schlesinger, ki z Anthonyjem Hopkinsom trenutno v Berlinu snema **The Innocent** (World Films), bo za MGM režiral **Bad Desire**, erotični thriller po predlogi Garryja Devona: producenta bosta Ezra Swerdlow in Deborah Schindler. Scenarij bo napisal Matthew Chapman (avtor scenarija za **Consenting Adults**, ki ga režira Alan Pakula). Swerdlow je film, ki naj bi stal okoli 20 milijonov USD, označil kot sorodnega thrillerjem **Nedokazana krivda** in **Usodna privlačnost**, osredotoča pa se na »temno plat« moža, ki zaseda pomembno politično mesto. Plot govori o tem, kako ga obsede privlačna najstnica, kar ga privede do umora, ta pa sproži verigo lažnih obtožb in maščevanja. Film bodo predvidoma začeli snemati letos pozimi, verjetno v severni Kaliforniji.

Patrick Johnson (**Spaced Invaders**) bo po scenariju Johna Hughesa režiral film **Dennis the Menace** (WB). Snemati naj bi začeli sredi julija v Chicagu in njegovi okolici, gre pa za prvo igrano kinematografsko ekranizacijo štirideset let starega komičnega stripa Hanka Ketchama, ki je pri nas izhajal v Zvitorepcu (leta 1987 je Doug Rogers režiral TV adaptacijo istega stripa).

29

I N F O

D N F O

Zaradi nakopičenih ekonomskih problemov, neukročenega video piratstva, državljanske vojne na tleh nekdanje Jugoslavije in neznosnega goljufanja poljskih prikazovalcev filmov (kot vemo, lažno prikazovanje podatkov o številu gledalcev tudi na naših tleh še ni povsem izumrlo) se kinematografija v vzhodni Evropi (kamor v Varietyju prištevajo tudi našo domovino, četudi se sami umeščamo v srednjo Evropo) še vedno ni »pobrala«. Kljub naraščajočim stroškom za propagando pa so za vzhodnoevropske distributerje in njihove ameriške partnerje še vedno vzpodbudni zelo dober obisk nekaterih vodilnih filmov, pristajanje gledalcev na višje cene vstopnic in napovedi o sprejetju copyright zakonov, za katere upajo, da bodo končno le pomagali ukrotiti pirate. Med majorji in domačimi »hišami« se vzpostavljajo nove povezave in strategije lansiranja filmov. Peter Dignan, predstavnik 20th Century-Fox v Nemčiji, ki nadzoruje območje srednje Evrope, napoveduje, da bo najmočnejši teritorij postala Poljska s svojimi 40 milijoni prebivalcev, vendar naj bi do tega prišlo šele čez približno tri leta, ko se bo izboljšal gospodarski položaj te države. Ameriške uspešnice kljub vsem težavam niso izgubile svoje učinkovitosti: **Robin Hood - princ tatov** je npr. na Poljskem priigral 1,4 milijona USD, 800.000 USD na Češkem in Slovaškem, 400.000 na Madžarskem in 300.000 USD na ozemlju nekdanje Jugoslavije, kar je dokaj impresivno glede na ceno vstopnic, ki je v teh državah med 35 centi in 1 USD (pri nas je še nekoliko višja). Te številke so bile nedosegljive še pred nekaj leti, ko so navedene države kupovale filme za sorazmerno majhno »fiksno« ceno, cene vstopnic pa so bile občutno nižje. Za Jugoslavijo velja, da jo večina majorjev trenutno obravnava kot dva ločena teritorija - vzhodni in zahodni: Warner Bros. zalaga vzhodni del prek beograjskega distributerja TuckVision, zahodnega pa še naprej prek Jadran filma (v Sloveniji filme WB posredujejo Ljubljanski kinematografi); Columbia TriStar sodeluje s Continental Filmom (v Sloveniji Mladina film); 20th Century-Fox bo pogodbe za svoje filme sklenil predvidoma do letošnjega festivala v Cannesu; tudi Buena Vista Intl. bo svoje filme posredovala prek domačih distribucij, potem ko se bo iztekel njen globalni deal z WB; UIP pa zaradi težav z nekdanjim partnerjem Inex filmom že leto dni noče dostavljati svojih filmov in vse kaže, da svoje dejavnosti pri nas še ne bo kaj kmalu obnovil.

IGOR KERNEL

D N F O

MANEKENKA

MANNEQUIN ON THE MOVE

■■□□□

režija: Stewart Raffill
 scenarij: Edward Rugoff
 fotografija: Larry Pizer
 glasba: David McHugh
 igrajo: Kristy Swanson, William Ragsdale
 producent: Rank, ZDA, 1991

Kako definirati slab sequel? Običajno dejstvo, da se mu zvezde iz prejšnjega dela (delov) izognejo že na daleč, razumemo namreč šele kot posledico.

Nujno, ne le koristno merilo definicije utegne biti *fabulativna nadgradnja*. Primer zanjo je večslojnost časovno-prostorskih paradoksov iz sci-fi konceptualne zakladnice Zemeckisove **Vrnitve v prihodnost**. Naš film pa navzlic fantastičnim primesem ostaja lesen... in to ne le dobesedno: podobno kot pri **Vrnitvi v plavo laguno** smo priča *goli ponovitvi, ne pa nadaljevanju ali predelavi* že znanega materiala! Kje so potemtakem presežki Prvotnega, ki jih izgubi Naknadno?

Medtem ko sta Andrew Mc Carthy in Kim Cattrall v leta 1987 posneti komediji **Mannequin** igrala v izločeno lutko ujet staro-egipčanski spiritus in njenega oživjevalca, smo v neprimerno manj uspešni in donosni **Mannequin On The Move** povsem na istem. Nepomembna je razlika provenience zabludelega duha, tokrat temačne mittelevropske kraljevine **Hauptmann-Koenig**, pomembna pa razlika neinventivnih štosov in pretiranega psihološkega karikiranja. Film, ki na države lepi imena, ki

zvenijo kot znamke nemških vin, posledično zgreši celo starejše otroke, ki so jim vse skupaj tudi name-nili.

Torej: po tisoč letih izložbeni aranžer Jason odkrije skrivnost lutke - za kazen jo je po naročilu zlobne kraljice olesenel čarovnik in tako preprečil romanco med bogatim princem in lepo, a revno kmetico. A *magic spell* traja le tisočletje, interprete so preoblekli za kulisami... in viteška etika se preseli v okolje, estetiko in logiko veleblagovnice. Med Jasonom in oživljenim lesom, ki bo vsake toliko ponovno otrdel, vznikne ljubezen. Motijo jo čarovnikov potomec iz Mitteleurope in redke duhovite domisljice Jasonovega šefa, Hollywood Montrosea, stereotipnega gay-konstrukta, prefabriciranega za pričakanja *straight* gledalcev. Prav zares bebavo, ko pa bi bilo, denimo, mogoče posneti dobro *slapstick* smešnico ali celo kakšno nadčasovno variacijo filma **Making Mr. Right** Susan Seidelman! Tam se je odlična komika, izvirajoča iz paradoksov identitete subjekta, v veselje filozofskega uma vozila sem ter tja po transverzali telo/duša.

Tokrat se to žal ne zgodi, zato po-vejmo to z novoveškimi klasiki: fizika

nam čisto vsega o telesih ne more povedati, je pomislil Leibniz, in se zaradi tega bridko počil z Descartesom, ki je nasprotno trdil, da je mogoče materialno telo fizikalno *in samo* fizikalno opisati. Navsezadnje je bil ravno Leibniz med prvimi po sholastiki, ki je dušo razumel kot samostojno substanco.

Ce torej sklepamo po zgoraj orisanem scenariju, tedaj se **Manekenka** proglašja za strogo leibnizovski film - a kaj, ko lastnim junakom dopusti le Kartezija in zato obstane na kaj trhljih nogah! Leseni v nogah in glavi so namreč vsi - razen lesene manekenke.

Seidelmanova je upoštevala »krutega« Descartesa, pri katerem sublimnosti ni in je vse mehansko. Tako je dosegla zelo sublimne in spontane komične učinke. Stewart Raffill z ekipo je dosegel bolj malo.

TOMAŽ KRŽIČNIK



IN BROAD DAYLIGHT

JAMES STEVEN SADWITH, 1991.

■■■■□□

Coppolove (generacijske) gangsteriade **The Godfather** in Aldrichov **The Grisom Gang** so abecedarij notoričnih razlik med krvavimi patologijami družin, ki v skladu z vzrokom, metodo in učinkom lastne abnormalnosti bodisi organizirano preživijo (mafija) bodisi zaradi duševne razjedenosti notranje razpadejo in nazven učinkujejo zgolj kot tolpa nasilniških psihopatov. Slednji behaviorizem velja tudi za uglaseno utrغانo družino iz nadpovprečnega TV filma **In Broad Daylight**. Brian Dennehy (F/X) je v glavni vlogi psiho-triler tiranije nad prebivalci nekega mesteca, dokler se meščani sami ne spomnijo uporabnosti zakona Divjega zahoda. (VTI)

DEATH WARRANT

DERAN SARAFIAN, 1990.

■■■■□□

Ker je tam gibanje omejeno, seks prepovedan in je nasilna smrt pravzaprav edini dovoljeni izhod, je zapor zelo zahtevno mizanscensko prizorišče in hkrati izvrstna klavstrofobična past za gledalca. Sarafian, cenjen med poznavalci nizkoprorračunskih akcionerjev, v specifično hermetičnost oziroma komorno ujetost pripovedi med zaporniške rešetke poseže z odlično režijo (koreografijo) borilnih veščin. In navsezadnje niti ni presenetljivo, da je tajni vladni agent Jean-Claude van Damme, ki raziskuje množične umore v nekem zaporu, nagrajen za svoje »osvobodeno« telo tako, da ga pred morilskim psihopatom reši prav ženska. (Jadran film/Warner Home Video)

NEW JACK CITY

MARIO VAN PEEBLES, 1991.

■■■■□□

Oni so Wesley Snipes, Ice T, Mario Van Peebles, Vanessa Williams, Camilla Tracy Johns in belec Judd Nelson. Negativca med črnici ločiš že po odenku njegove kože. Bolj kot je črn, bolj je bel. Zato črnici ne izumljajo svojih žanrov, saj sebe ne le percipirajo kot belci, ampak pri tem celo zelo uživajo. In ker si gangsterski **New Jack City** ni pustil ukrasti tega užitka, je postal boxoffice hit. Ob krvavem policijskem iztrebljanju newyorškega lorda mamil (Wesley Snipes) je uživala vsa Amerika. **Scarface**

(Brian De Palma) je dobil prepričljiv in divji *white-is-black* »negativ«.

(Jadran film/Warner Home Video)

NATIONAL LAMPOON'S EUROPEAN VACATION

AMY HECKERLING, 1985.

■■■■□□

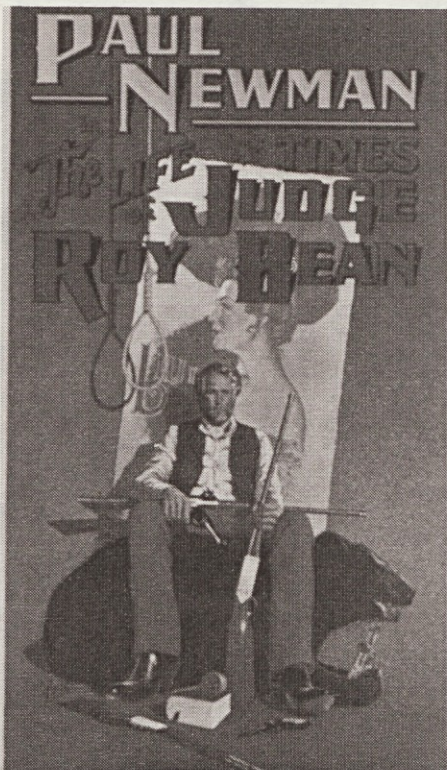
Leta 1983 so Griswaldovi z avtom križarili po Ameriki v **National Lampoon's Vacation** in dežela je pokala od smeha. Leta 1989 je Chevy Chase v **National Lampoon's Christmas Vacation** z vseamerškimi norostmi spravil preostale Griswaldove z mačko vred na rob blaznosti. Dejansko je film za prenekatere pomenil višek božičnih praznikov. Stiri leta pred tem, ko je Heckerlingova (**Look Who's Talking**) komedijante popeljala na izlet v Evropo, pa so se izkazale definitivne meje ameriške satirične družinske komedije - Amerika. (Jadran film/Warner Home Video)

THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN

JOHN HUSTON, 1972.

■■■■□□

Roy Bean (Paul Newman) je živel v času poslednjih dni Divjega zahoda. Imenovali so ga sodnik za obešanje, čeprav to ni bil. Ko je sam sebe razglasil za edini veljavni zakon zahodno od reke Pecos,



se je mož, čigar največji in nikoli dosegljivi idol je bila pevka Lily Langtry (Ava Gardner), povzpel med najkontroverznejše junake ameriške folklore. O njem je bilo posnetih več filmov (**The Westerner**) in pričujoča satirična vestern-saga sodi med boljše. Hustonov surrealistični touch je prepoznaven kot neprikrito pogorljivo namigovanje na čistunstvo legend o Divjem zahodu. Igrajo še Anthony Perkins, Jacqueline Bisset, John Huston in Stacey Keach. (Jadran film/Warner Home Video)

LOOKER

MICHAEL CRICHTON, 1981.

■■■■□□

Le pogledajte si jo, lepotico iz tv reklam, tako zapeljivo, da vam karkoli proda! Žal se je z njo nemogoče spoznati. Samo računalniška kopija je, ki hodi, govori in se nasmiha. In kaj je s pravo lepotico? Žal se tudi z njo ni mogoče spoznati. Ze zdavnaj je kakor vse ostale mrtva. Crichtonovi thrillerji se vselej prepleteni z znanstveno fantastiko (**Coma**, **Physical Evidence**, **Westworld**) ter veljajo za boljše B-filme. Vendar je tokrat v svoji domišljiji zanesenosti pretiraval. Igrata Albert Finney in James Coburn. (Jadran film/Warner Home Video)

DESCENDING ANGEL

JEREMY KAGAN, 1990.

■■■■□□

Psiho-triler, inspiriran s krvavim političnim renomejem Romunije. George C. Scott je romunski imigrant, bogat in na meji incestuozne zagledanosti v hčerko Diane Lane (**Cotton Club**). Dasiravno je zanj brezmadežni oče, je za njenega ljubimca Erica Roberta (**Coca-Cola Kid**) množični morilec, kriv za nacistični pokol stotine Židov. Resnica bo marsikoga stala življenje, kajti padec angelske podobe očeta pač ne more biti drugega kot smrtonosno dejanje. Tako je vsaj prepričan scenarist, ki piše zgodbe za tv gledalce. (Jadran film/Warner Home Video)

CVETKA FLAKUS

Disneyland, Disneyworld, Euro Disney. Bo kmalu na vrsti še dežela Nikjernikoli? Saj to je jasno. Steven Spielberg je pravzaprav dejanski dedič Walta Disneya. Dežela Nikjernikoli, ki jo je v svoji najnovejši moralistični pravljici **Hook** zasnoval kot okolje s podob Hieronimusa Boscha, je že docela prepoznaven zabavišni park. Njegove močne konservativistične zamisli so zelo podobne sporočilom, kakršna je po svojem opusu trosil Disney. Spielbergova **Dvoboj** in **Teksas Express** sta resda filma iz daljine preteklosti, pa vendarle samo ključ k njegovemu uspehu. »Imperij« je rešil pred propadom, tako da je zastarele zamisli ogrnil v nova oblačila. Njegovi filmi, polni pustolovščin, akcije (edinole Hongkong te reči prikaže bolje), imperializma in vandalstva (grobovi in svetišča se uničujejo samo zato, da si potem v zbirkah Ameriškega muzeja pridobijo vrednost antikvitete), gledalcu ugodijo. Spielbergu med procesom prilizovanja nista tuja niti sentiment niti mehkorisna predstavitev odmaknjenih pokrajin. Kljub temu pa ima bujno domišljijo in je obseden s filmanjem. In tudi »jezik« pozna. *Rad ga imam!* A vendar bi nikdar ne hotel biti ameriški Junak, zakaj to je zmerom nekako zudarjajoče.

Pričujoče kratke zgodbe naj bodo nekakšen odmev na Spielberga in njegovo pustolovko **Hook**, iz katere se sliši glas: »Očka, nikar me ne pusti samega!«

1. Anekdota.

Preden poletimo v čarobno deželo Nikjernikoli, postojmo še za trenutek v resničnem svetu. Pred nekaj tedni sem šestletno prijateljčino hčer pospremil na Spielbergovo domišljijko poljano. Po projekciji je otrok živčno pogledoval v nebo in oprezal za neznanim letečim predmetom, ki bi se utegnil pojaviti v ekološko zeleni barvi. Toda noben Peter Pan ni hotel preparati neba nad starim mestom. Dan zatem sva si z dekletcem ogledala še pravljico **Lutka** (1919), zgodnje delo Ernsta Lubitscha. In njena reakcija, takoj ko so se v dvorani prižgale luči: »Nocojšnji film mi je bil bolj všeč od včerajšnjega.« Ta večer je tiho odšla v svojo sobo in mirno stopila v svojo skrivno deželo.

2. Očetovstvo.

Mar je zgubljenec Spielberg dobil v svojem otroštvu od očeta dovolj pozornosti? Na to vprašanje pač nisem sposoben odgovoriti. Toda z natančnim ogledom njegovih filmov lahko najdemo *fil rouge*, ki nas ponese k temi o očetovstvu. Jezušček E.T. si želi po opravljenem zemskem poslanstvu telefonirati svojemu vsemogočnemu očetu. Trdokoži človek dejanj Indiana Jones se mora spraviti s svojim atom. Malček iz **Imperija sonca** resda nima moškega vzgojitelja, a si najde uteho v obliki fikcijskega vojaškega pilota. In zdaj **Hook**. Oče je topot Peter Bannings (Robin Williams *en routine*), velika riba z Wall Streeta. Njegov prenosni telefon ga pogostoma ponese daleč

proč od otrok. Zastrupljen je z delom, pa vseeno hoče biti dober oče in si kot tak s praznimi obljubami nabira nasmeške svojih dveh dragcev. Kakor v Scorsesovem brutalnem **Rtu strahu** je soočenje z zlom tudi v **Hooku** očiščevalni moment. Osvobajanje otrok iz krempljev kljukastega pirata (neverjetna vloga Dustina Hoffmana) ni nič drugega kakor metafora. Peter Bannings se, zahvaljujoč Kljuki, ki pokvari ujetega sina z vsem tistim, česar ni prejel od očeta, vrne v družinsko idilo. Toda za koliko časa?

3. Woman Is The Nigger Of The World.

Svet moških, svet moških je tisti, ki brbota po Spielbergu. V njegovi

nosti so ženske podrejene. Večidel so krikavi balast, zapeljujoči objekt, in to nezaupanja vreden ali pa zreduciran na hišno obveznost. Tri ženske, ki nastopajo v **Hooku**, so bodisi stisnjene v kot bodisi pomanjšane v Liliputanke. So-proga Petra Banningsa čaka kaki dve uri v otroški sobi svojega moža, dokler se ta reformiran ne vrne s pustolovščine. Hči si je pridobila moje simpatije, ker straši svojega očeta, ko ta pokaže, kako se boji letenja. Na nesrečo, ki je seveda posledica njenega spola, nima nobenega drugega pomena. Obenem pa je ona tista, ki se ne ukloni Kljukovim nameram in ohrani privrženost svojim staršem. V filmu seveda nastopa še Zvončica (očarljiva Julia Roberts). Čeprav je ona tista, ki ponese Petra Banninga v deželo

Nikjernikoli, ga reši pogube in postori, da začne spet verjeti v pravljice, ostane z izjemo 30 sekund majhna in sama med velikimi moškimi.

4. Upornik mora umreti.

Neverjetno, toda briga Spielberga za etiko, ko z Indianom Jonesom kar tako ruši svete kraje in norme, samo da bi se dokopal do Grala, potem pa v **Hooku** pogubi divjaka, ki noče ubogati. Zgubljenčki iz dežele Nikjernikoli so se med odsotnostjo Petra Pana zupali novemu vodji. Zaradi pankovskega videza so ga poimenovali Nizkotnež, mu torej dali ne prav občudovanja vreden vzdevek. Nizkotnež spočetka ne verjame, da je odrasli prišlek Peter Pan. Nekoč, ko se Petru posreči, da vnovič poleti, pa nezaupljivo poklekne pred smrtnika in ga poprosi odpuščanja. Vse v redu in prav, ko bi v končnem obračunu med Zgubljenčki in Kljukovimi pajdaši ne padla ena sama oseba... Ne zlo, to kar nekako zgine tja v krokodilje žrelo, pač pa mladi upornik. Sveti Hook!

5. Pojdimmo zdaj k pravljici.

Pravljice so (za tiste, ki niste prebirali teorij Bruna Bettelheima) otroško blago. Odrasli so preobremenjeni z ambicijo in vsakdanjim preživetjem, torej neomejeni svet domišljije spričo tega ponajvečkrat zgine iz njihovih glav. To se je zgodilo s Petrom Banningsom, nikakor pa ne s Stevenom Spielbergom. On je tisto zadržal, čeprav ima prav zato neko drugo težavo. Nekako preveč ima tistega, tako da so njegove fantastične iluzije prevelike in ti ne dopuščajo, da bi si jih sam dopolnil s svojimi neverjetnimi, sanjskimi in pustolovskimi mislimi. Podobno kot vbija svoja politična mnenja in kritiko v možgane Oliver Stone, pušča Spielberg svoje (mlado) občinstvo brez diha in imaginacije. Kadar stopamo mimo pekarne, vedno kajpada pritegne našo pozornost največje in najbolj pretirano okrašeno pecivo.

6. Rokovanje v nebesih (zgubljena Ezopova basen).

Nebesa ne morejo počakati. Pojdimmo torej na kraj, kjer tisti brez grehov jedo rižev puding z zlatimi žličkami (kakor mi je rada pripovedovala babica). Pri-

speli smo. Cinefili bodo tam presrečni. Prostor je videti kakor velik muzej starih filmskih postavitev. Na Trgu Dese-tih božjih zapovedi stopim na tramvaj, ki na njem piše, da vozi do postaje Poželenje. Kdo je ta par, ki sedi pred menoj? Saj ne morem verjeti svojim očem, to sta Albert Brooks in Meryl Streep. Ko ju pobaram, češ ali nista za ta kraj nekolikani prezgodnja, mi smeje se odvrneta: »A ne doumeš? Vse to je iluzija.« Poželenje mi razkrije vhod v snežno beli grad, kakršnega se spominjam s šolskega izleta v Nemčijo. Ko stopam skozenj, se zaletim v Viscontija, ki je sredi globoke debate z Ludvikom II. Nenadoma se najdem pred velikimi vrati, ki oznanjajo zasebni klub *T(ule) C(epamo) od B(iznisa)*. Ko vstopim, mi oko ujame nekoliko rejenega moškega srednjih let, ki v havajski srajci vrti svoje boke. »Kva spa misliš, Stric?« »Še zmeraj se vrtiš, Kralj,« odgovori starec s pipo v ustih, sedeč v udobnem stolcu in spuščajoč dimna mišja ušesca v zrak. »Zakva pa je slišat tvoj glas tko zaskrbljen, Walt?« povpraša Kralj. Potem kratka tišina. Starec srkne suhi martini, in to iz kozarca, kakršne poznamo po hotelih Plaza (pijača, ki zgrabil jo je iz Buñuelove roke, preden poslal je špansko muho v peklenške stoke). Nenadoma napolni sobo rezek kovinski zvok. Zagledam Errola Flyna, kako se dvobojuje s suhljato pojavo, ki je prav podobna princu tatov Kevinu Costnerju. »Errol, prekleto, kaj ne moreš nehati? Te bom poslal nazaj k tvojemu nacistku v pekel,« zavpije kavboj z zeleno baretko John Wayne in se pridruži Waltu in Kralju. Mahoma opazi, kako nekaj žre očeta Disneya. »Kva se dogaja, poba?« ga zanima. »Hmja, bojim se tega ambliškega sanjača. Skuša mi prevzeti posel.« »Ampak Walt, saj je dober fant. Ne bodi nestrpen do njega. Saj je naš. Rešil je industrijo, ti pa imaš že tako ali tako ves svet pod seboj. Daj mu prilžnost,« reče kavboj. »Ja, prej ali slej si bomo z roko v roki. Nikar ne bodi sumničav. Potrpežljivo. In uživaj našo nebesno eksistenco,« je še dodal Kralj.

CIS BIERINCKX

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR



IN VI STE MISLILI, DA SE LE HECAMÓ

FILM & TATICA & NJEN ZAKON &
NJEGOV LJUBIMEC

Med filmsko teorijo in filmsko kritiko je bila vedno manjša razlika kot med filmsko kritiko in samimi filmi. Najboljši filmski teoretiki so bili namreč v glavnem vedno prav filmski kritiki, denimo, Dwight Macdonald ali Vernon Young ali Andrew Sarris ali Robert Warshaw, in narobe, zadnja stvar, ki jo sme storiti režiser, je, da film posname na osnovi opazk, mnenj in sodb kakega filmskega kritika.

Dwight Macdonald se je upravičeno bal, da bi kolekcije njegovih kritik kdo razumel kot aristotelovsko *poetiko* in jih potem povsem resno predelal v »scenarij« za ta ali oni film, navsezadnje, v hipu, ko filmski kritik napiše scenarij ali pa posname film, mu nihče več ne verjame, vsaj ne v New Yorku. Tako je bilo v tridesetih, ko je filmska kritika vedno tvegala, da postane le del hollywoodske iluzije, in tako je danes, ko Hollywood vseskozi tvega, da postane le iluzija filmske kritike. Navsezadnje, kdo ali kaj je filmska teorija - *psihofeministke* tipa Laura Mulvey, ki Hitchcocka in Sternberga razglašajo za »tipična« hollywoodska režiserja, ali tisti *auteuristi*, ki ne vedo, komu bi pripisali avtorstvo filma *Come and Get It*, Howardu Hawksu, ki ga je začel, ali Williamu Wylerju, ki ga je po Goldwynovi direktivi dokončal? Ali pa nemara televizijski gurui, kakršna sta, denimo, Jeffrey Lyons (vzhodna obala) in Gary Franklin (zahodna obala), ki film in filmsko zgodovino zbijejo *zgolj* v s številko (Franklin - 1 do 10 +) ali številom zvezdic (Lyons - od črne pike do petih *) izraženo oceno, v »*voxpox brain scan*«, kot je to nekoč imenoval Richard Corliss?! Razlika med *psihofeministkami*, *auteuristi* in *šifranti* je v resnici le razlika med filmsko kritiko, ki je postala del hollywoodske iluzije, in Hollywoodom, ki je postal iluzija filmske kritike. Svet, v katerem je metulju vseeno za človeka, je svet, v katerem vsi le še sanjajo.

V Evropi so filmski kritiki resda postajali režiserji (Truffaut & Chabrol & consortes), toda pri tem so potem vsaj pazili, da so verjeli bolj hollywoodskim filmom kot pa kritikom, ki so te filme v Ameriki sadistično sesuvali, pa čeprav sta jim šla sadizem & nasilje vedno v nos - vzemite kogarkoli, Dwighta Macdonalda, Johna Simona ali pa Bosleyja Crowtherja. Če je v Ameriki filmski kritik sledil mitskemu sloganu »*Go west, young man*« in jo potem tudi zares mahniti zahodno od reke Hudson, je vedno tvegati, da ga bodo ob vrnitvi v New York pričakali bombniki. Ko je tja - resda le za hip & hype - pred mnogimi leti odšla Pauline Kael, je New York ni pospremil z ognjemtom in tudi njena vrnitev se je po neuspeli misiji odvrtela brez parade, prej narobe, New York se je težko spet privadil, pa čeprav se je ona ves čas vsaj skušala pretvarjati, da se v resnici ni nič spremenilo. V New Yorku Hollywood vedno vse spremeni in tudi sam New York, vsaj tisti njegov kritični del, zbran okrog *Združenja newyorških filmskih kritikov* (*New York Film Critics Circle*), spremeni Hollywood, denimo, njegov najvitalnejši del - Oskarje, navsezadnje, *Združenje* vsako leto malo pred razglasitvijo nominacij za Oskarje razglasi svoje »najboljše« (filme, režiserje, igralce ipd.) in do sedaj so v šestinpetdesetih letih delovanja - l. 1962 je glasovanje odpadlo zaradi stavke novinarjev - dobitnika Oskarja za najboljši film zadeli osemindvajsetkrat, letos pa so vnaprej

zadeli in s tem promovirali oz. sugerirali tako film (**Ko jagenjčki obmolknejo**) in režiserja (Jonathan Demme) kot igralko (Jodie Foster) in igralca (Anthony Hopkins), pri čemer se seveda niso - tako kot *National Board of Review* - osmešili in Anthonyja Hopkinsa razglasili le za *najboljšega stranskega igralca*. Le kako lahko nekdo, ki požre pol Amerike, ostane stranski? Najbolj uspelo kombinacijo filmskega kritika in filmarja, resda le scenarista, je predstavljal vsekakor James Agee (1909-1955), prvi ameriški filmski kritik, ki se je sploh dokopal do kakega - resda že skoraj zvezdniskega - ugleda (njegova zbirka filmskih kritik *Agee on Film: Reviews and Comments*, objavljena posthumno l. 1958 in v glavnem sestavljena iz kritik, ki jih je priobčil v revijah *Time* & *The Nation*, je postala bestseller, kar je bilo za zbirko filmskih kritik vsekakor nezaslišano & neverjetno, vsaj v času izdaje), obenem pa scenarist tako prestižnih filmov kot, denimo, **Afriška kraljica** (John Huston, 1951) ali pa **Noč lovca** (Charles Laughton, 1955): Agee je ostal vseskozi impresionističen, moralističen, humanističen, celo »amaterski«, nekaj Dr. Watson filmske kritike (»*poetry*«, »*energy*«, »*multiplicity*«, »*depth*«, »*fullness of being*«, »*complexity*« & »*indeterminacy*« so bili njegovi ideali), toda Richard Corliss, dolgoletni filmski kritik news-tednika *Time* in nekdanji urednik ugledne filmske revije *Film Comment*, ga v svojo kvintesenčno enciklopedijo ameriškega scenarističnega avturizma *Talking Pictures* (*Screenwriters in the American Cinema*), nekaj *pendant* Sarrisovemu Panteonu ameriških režiserjev-avturjev *The American Cinema* (*Directors and Directions 1929-1968*), nemara ni uvrstil prav zaradi tega »prebega«, češ, le kako naj verjamemo scenaristu, ki je pisal filmske kritike in ki je v reviji *The Nation* Olivierov film **Henry V** povsem razsul (brez »*sloga*«, »*energije*« in »*izvirnosti*«, le »*rekreacija*«), v reviji *Time* pa je ta isti film potem razglasil za »eno izmed redkih umetnin?« Tega Corliss sicer ne reče, toda nekaj si je gotovo rekel, ko je Ageeja s scenarističnega Parnasa izločil.

Rex Reed, razvpiti filmski kritik (*N.Y. Observer*), je l. 1970 - skupaj z Raquel Welch, Johnom Hustonom, Mae West & Farrah Fawcett - zaigral v filmu **Myra Breckinridge** (Mike Sarne), ki so ga filmski kritiki takoj razsuli in razglasili za enega izmed najslabših filmov vseh časov (»*As bad as any movie ever made*«, Leonard Maltin; »*So tasteless that it represents some sort of nadir in American cinema*«, *Time*; »*I still can't believe I saw this freak show, a self-consciously mod, disjointed patchwork of leers, vulgarity, and general ineptness*«, William Wolf; »*A new low in amateur squalor*«, Gene Shalit; »*Myra isn't even good opportunism*«, Stanley Kauffmann; »*...dumb and inane*«, Vincent Canby; »*Stay home*«, Francis Russell), pri čemer pa seveda niso pozabili omeniti Reedovih posebnih zaslug, njegove »*navdušene masturbacije*«, njegovega paničnega skovikanja »*Kje so moji joški? Kje so moji joški?*« in prizora, v katerem na opozorilo kirurga, da če penis enkrat odrežejo, ne zraste več, odgovori »*Pa kaj mislite, da sem - bebec?*«

Rex Reed ni bebec: *igrati transseksualca v filmski smeti* - je le njegova ideja »prebeglega« filmskega kritika, potemtakem kritika, kontaminiranega s filmom. Roger Ebert, sloviti in zelo popularni filmski kritik (čikaški *Sun Times*) ter debelejši član »*two thumbs*« televizijskega tandema **Siskel & Ebert & The Movies** (sitcom + talkshow + milijon \$ na leto po glavi), je to vizijo kritika kot filmskega bebca potrdil s tem, ko je tako rekoč isto leto oscenaril film Russa Meyerja **Beyond the Valley of the Dolls** (1970, a ne edinega), ultimativno *trash* mojstrovino (John Simon, nekdanji filmski kritik revije *Esquire* in gledališki kritik revije *New York*, je film imenoval »*prava pornografija*«).

Kritik kot filmski bebec, koristen idiot (tudi *Filmske zgodovine*), to je vsekakor prva poanta. Druga poanta je bolj sublimna: filmskega kritika je mogoče zbasati le v film, za katerega se že vnaprej in zavestno odločijo, da bo *slab, trashy & brez okusa*, nekaj snobovski depozitorij slabega okusa. Tretja poanta, sicer logični nasledek druge, je vsekakor manj sublimna, a še vedno dovolj učinkovita, v resnici celo katastrofalna: to, da so filmski kritiki praviloma povezani s slabimi/majhnimi/nepomembnimi filmi, nam govori predvsem o njihovi dejanski filmski nemoči, potemtakem o tem, da na samo filmsko stvar ali pa na smer & tek filmske industrije nimajo nobene vpliva - njihova usoda je podobna usodi filmskih zvezd, ki lahko v kinodvorane z vlečejo milijonske množice, njihov socialni & politični vpliv pa je enak ničli. Da lahko filmski kritik uniči film ali pa spremeni kurz kakega filmskega studija, je kajpada mitska laž - to je približno tako, kot bi rekli, da je kak TV show propadel zato, ker je temu ali onemu gledalcu sredi showa crknil televizor. Tako kot televizorji crkavajo, show pa ostane, tudi kritiki lajajo, filmi pa grizejo.

In ne preseneča, da šefi filmskih studijev, povsem & vedno prepričani v umnost & ciljno jasnost ter substanco & smisel svojih filmov (navsezadnje, ste kdaj slišali koga, ki bi rekel, OK, zdajle bom pa posnel krah?), včasih temu mitu nasedejo in vir kraha zagledajo v slabi kritiki: filmski studio *Tri-Star* je pred časom Davidu Edelsteinu prepovedal vstop na novinarske projekcije svojih filmov, vendar se je potem po nekaj mesecih premislil, to isto je pred leti doletelo britanskega kritika Alexandra Walkerja, le da je *Cannon* blokado obdržal dlje časa - v začetku l. 1990 pa se je pred vrati kinodvorane, v kateri so kritikom vrteli filme korporacije *Twentieth Century Fox*, za kratek čas znašel celo sloviti TV tandem Roger Ebert & Gene Siskel, pri čemer pa je treba vsekakor opozoriti, da ta tandem praviloma vedno razsujе filme studija *Walt Disney*, pa čeprav njun TV show distribuira prav *Buena Vista Television*, sestra studija *Walt Disney*. Ko je Richard Corliss pred mnogimi leti razsul Hustonov musical *Annie*, mu je producent Ray Stark poslal šopek ovenelih rož, opremljen z napisom »*REST IN PIECES*«. Corliss je na koncu svoje kritike filma *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) napisal »*Spike, take a hike*« in kljub vsemu preživel, dasipak mnogi trdijo, da ima Spike Lee New York pod nadzorom. In yes, le Marsovci si filmskega kritika še morda predstavljajo kot nekoga, ki prihaja *in peace*: v resnici seveda že ves čas funkcionira kot politik,

PRVIČ, na katerega je treba storiti atentat - Bosleyju Crowtherju, dolgoletnemu nepodkupljivemu, a ozkosrčnemu monarhu filmske kritike, sicer pa na kritiku visokonakladnega časopisa *The New York Times*, so v začetku šestdesetih, ko je razsul film *Cleopatra*, zabili nož v hrbet s tem, ko so pod njegovo kritiko dodali članek o mešanih kritičkih odzivih na ta film, s čimer so njegovo sodbo & avtoriteto povsem nevtralizirali & razvrednotili,

DRUGIČ, s katerim se je treba pogajati - ko je Pauline Kael l. 1968 prestopila k prestižni reviji *The New Yorker*, je podpisala pogodbo s klavzulo, ki ji prepoveduje osebne napade na druge filmske kritike, in ne glede na to, da si je leto prej po drugem ogledu in vpljudnostnem priporočilu Warrena Beattyja premislila ter za razliko od drugih kritičkih veličin vendarle doumela, da je Penno film *Bonnie in Clyde* »dober« in »pomemben«, njeno integriteto kljub vsemu kazi dejstvo, da je sredi sedemdesetih od Altmana sprejela naročilo, naj si vnaprej in pred vsemi ostalimi filmskimi kritiki ogleda in ugodno oceni integralno verzijo njegovega filma *Nashville*,

IN TRETJIČ, s katerim si lahko le v nenehni vojni - John Simon, teatralični »*man of the Stage*«, je vse filme kar po vrsti sadi-

stično razglašal za polome, Godarda za »*nepomembnega masturbatorja*« z najslabšim možnim vplivom, celo za »*bolezen*«, Judy Garland za »*veliko tubo zobne paste*«, Walterja Matthauja za »*gumijastega buldoga*«, Anne Wiazemsky je očital, da ima »*konjski obraz, zajčje zobe in izraz amebe*«, Michaelu Yorku pa, da ima »*glavo kot blond podgana*«, Bunuelov **Diskretni šarm buržuazije** je razglasil za proizvod »*sadističnega*« in »*impotentnega*« starca, za prelomni film **Bonnie in Clyde** ni našel niti ene dobre besede, nekatere filmarje, denimo, Jamesa Tobacka & Paula Mazurskega, je spravil v obup, celo do te mere, da so mu začeli telefonsko groziti, kot je sam rekel, s fizično eksterminacijo, nenehno pa je torpediral tudi druge filmske kritike, vse od Parkerja Tylerja kot »*glavnega lifranta kritičke logoreje*« prek Andrewa Sarrisa kot »*perversneža*« in »*norega auteurista*« do Andréja Bazina kot »*rimokatoliškega buffa*«, navsezadnje, spomnite se le intervjua, ki smo ga z njim pred leti priobčili v *Ekranu*, v katerem je rekel, da »*je pripravljen dati vse Hitchcocke za enega Renoira*«, pri čemer pa morate nujno vedeti, da Renoira - razen **Pravila igre** - v resnici sploh ni maral, a brez panike, maral ni niti Griffitha, Eisensteina, poznega Fellinija in Antonionija, večino Truffauta, Dreyerja, Stroheima, Viscontija, Sternberga, Ophulsa, Pasolinija, Chabrola, Bressona & Rohmerja, zato morda celo preseneča, da so mu bili všeč taki filmi kot, denimo, **Mondo Cane**, **Lawrence of Arabia**, **I Am Curious**, celo **Bullitt** in **Downhill Racer**, dasipak Hilovega romana, po katerem je bil film posnet, ni prebral, a kljub temu ugotovil, da je scenarist James Salter »*naredil veliko sprememb*« (to isto velja seveda tudi za romane **Vojna in mir**, **Hladnokrvno**, **Kavelj-22**, **The Fixer** in za po njih posnete filme - Simon je namreč vsakič razkril, da je film bodisi »zvest« ali pa »nezvest« svoji literarni predlogi).

Toda John Simon ni bil v šestdesetih in sedemdesetih letih edini »*film-critic-hard-to-please*«: ameriški filmski distributerji so, denimo, l. 1972 za filmske kritike, ki da jim je najtežje ugoditi, namreč povsem enotno & nedvoumno razglasili tako Johna Simona kot Pauline Kael in kajpada Stanleya Kaufmanna, sveto trojico, ki so jo sovražili z užitkom. Vsi trije so bili legende, le da že za življenja: če je bila Pauline Kael - sicer kalifornijska rančerska bohemka, ki je svojo prvo filmsko kritiko objavila pri enaintridesetih, že njena prva zbirka filmskih kritik *I Lost It at the Movies* (1965) pa je postala nacionalni bestseller - nekaka liberalna demokratka (»*To zaradi česar uživamo v filmih, ima le malo zveze z umetnostjo. Prav res, naš najintenzivnejši užitek v filmih ni estetski.*«), ki je skušala v filmih ne kaznovano uživati (»*Ne zaupam nikomur, ki ne prizna, da v kakem delu svojega življenja ni užival v petkrajarskih ameriških filmih. Ne zaupam okusu ljudi, ki so se rodili s tako dobrim okusom, da se jim ni bilo treba prebijati skozi smeti. Človek, ki ga je k filmski umetnosti pritegnil Bergman ali pa Fellini ali pa Resnais mi je tuj.*«), obenem pa jih skušala kaznovati prav za to »*romanco*«, za ta ne kaznovani »*nonaesthetic pleasure*« (»*Kazanova režija filma Tramvaj imenovan Poželenje je pogostokrat gledališka, scena in igralci so praviloma preveč transparentno »worked out*«, *toda kaj bi to, če gledaš najboljšo igro ženske, kar jih boš kdaj videl, in Brandovo interpretacijo, ki je skoraj popolna.*«), in če je bil Stanley Kaufmann - sicer dolgoletni filmski kritik revije *The New Republic*, nekdanji gledališki režiser, pisec in igralec ter avtor številnih romanov - nekaj konservativni demokrat (»*...film je umetnost s popularno osnovo. Narejen je za skupine ljudi, za občinstva, ne za posameznike. V filmu lahko sicer uživaš tudi, če ga gledaš sam, toda to ni njegova narava.*«), ki je skušal kaznovati bazično nekaznovanost samega filma (»*Zapeljivost*

kamere je v tem, da daje s tem, ko močno izrazi neko stvar, gledalcu občutek, da je ta izraz tudi pomenljiv.«), obenem pa se skušal odreči brezoporni & načeloma nekaznovani kompromitiranosti, »nečistosti« & necelosti same baze, realnosti, »življenja« (»...življenje je prav tak lažnivec kot filmska umetnost...«), potem je bil John Simon - ta kvintesenčni »the man you love to hate«, kot so mu rekli in s tem opozorili prav na njegovo stroheimovsko aroganco, ki jo je sam pri Godardu tako preziral - le nekaj desničarski vigilant, citizen-kritik, ki je, razočaran nad nemočjo filmskih zakonov, vzel Zakon v svoje roke ter s tem postal death-wish inverzija & fantazija Kaufmannovega slogana »I foresee no Aristotle of the film«, navsezadnje, le kako so lahko istemu kritiku z »visokim«, že skoraj »klasičnim« okusom vseč tako različni filmi kot, denimo, **Mondo Cane**, **Lawrence of Arabia**, **Bullitt**, **Downhill Racer**, **La règle du jeu**, **I vitelloni** & **Persona**, in le kako lahko isti kritik Bergmana ljubi fanatično in že kar religiozno, onstran dobrega in zlega (dobesedno, v svoji knjigi *Ingmar Bergman Directs* je namreč **Zimsko svetlobo** razglasil za enega izmed Bergmanovih »štirih najpomembnejših filmov«, tako da se potem v njegovi knjigi *Private Screenings* bere kot pravi kulturni šok ugotovitev, da je **Zimska svetloba** »eden izmed Bergmanovih redkih razočarajočih filmov«, Godarda pa so vraži celo bolj, kot samega Bergmana ljubi?

To, kar je bil za Simona Bergman (»največji filmski režiser, kar jih je do sedaj videl svet...najbolj pristen, samosvoj in neizčrpen filmski genij«), je bil za Kauffmanna Antonioni (»Malo je režiserjev, ki se lahko s svojimi dosežki primerjajo z Antonijem, nobenega pa ni, ki bi znal filmsko formo tako prilagoditi sodobnemu človeku.«), za Pauline Kael pa film **Bonnie in Clyde** (»najbolj vznemirljiv ameriški film po **Mančurijskem kandidatu**...Namesto filmskega spoofa, ki gledalcem govori, naj ne skrbijo, ker da je vse le zabava, da »smo se le hecali«, nas **Bonnie in Clyde** na koncu razrva z »In vi ste mislili, da se le hecamo«...Del filmske umetnosti je v tem, da nam pokaže, česa nismo sposobni.«). Simon ni maral Kauffmannovega Antonionija, akoprav je **Avanturo** brez kakih posebnih dokazov razglasil za mojstrovino, in Kauffmann ni maral Simonovega Bergmana (imenoval ga je celo »božanski amater«), »umetniško« uspešnost pa je bil pripravljen priznati le filmu **Persona** - Pauline Kael je od Antonionija in Bergmana sicer zelo modro pobrala najboljše (z drugimi besedami, cenila je **Avanturo** in imela Bergmana bolj za rezultat kot pa izvir), toda filma **Bonnie in Clyde** ni hotel pobrati niti Kauffmann niti Simon. Oba sta vse stavila drugam - in vse izgubila. Pauline Kael pa je postala - in morda tudi ostala - edina filmska kritičarka, ki je z enim filmom vse dobila.

Če bi lahko rekli, da je pri vsem tem fascinantno predvsem to, da filmska kritika ni del enotne filmske knjige, v kateri so vsi veliki režiserji res veliki in vsi veliki filmi res veliki, pa bi morali, po drugi strani, priznati, da nam ta temeljna kritiška kontroverza še enkrat poudari, da ne le da filmska industrija ni odvisna od kurza filmske kritike, ampak da tudi sama filmska zgodovina ni odvisna od filmske kritike. Med filmsko teorijo in filmsko kritiko je bila resda vedno manjša razlika kot med filmsko kritiko in samimi filmi, toda največja razlika je vedno prav med filmsko kritiko in tistim, kar potem nekdo nekega lepega dne objavi pod naslovom *Filmska zgodovina*. Pauline Kael je svojo kritiko filma **Bonnie in Clyde** odprla z vprašanjem: »Kako posnameš dober film, ne da bi te kdo takoj napadel?« Navsezadnje, kateri film pa moraš gledati, če hočeš posneti dober film?

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

V AMERIKI SEVEDA NI INDUSTRIJA LE FILM, AMPAK TUDI SAMA FILMSKA KRITIKA. TAKO KOT SE FILMI BORIJÓ ZA ČIMVEČJO MNOŽICO GLEDALCEV, SE FILMSKI KRITIKI BORIJÓ ZA ČIMBOLJ PROSTRANO SINDIKACIJO, ČIMVIŠJI RATING IN ZA ČIMVEČJO NAKLADO. MNOŽICA FILMSKIH ČASOPISOV IN REVIJ SEVEDA NIČ MANJ. TODA ONDAN JE Z AMERIŠKEGA FILMSKEGA INŠTITUTA, KI MU ZELO EPSKO, SI MISLIMO, PREDSEDUJE CHARLTON HESTON, VODI PA JEAN PICKER FIRSTENBERG (STE ŽE MISLILI, DA SO FIRSTENBERGI DOBRI LE ZA REŽIRANJE CANNONOVH SMETI?), IN KI NASTOPA TUDI KOT PUBLISHER SLOVITE TER ŽE KAR LEGENDARNE REVIE AMERICAN FILM, SICER NEKDAJ URADNEGA GLASILA »NOVEGA HOLLYWOODA«, PRIŠLO TOLE PISMO:

Dragi Naročnik:

Trenutna ekonomska situacija je bila težka za mnoge revije in AMERICAN FILM ni nikakršna izjema. Zaradi teh težav se je korporacija Billboard Publications, sicer založnik revije AMERICAN FILM, odločila, da z januarsko/februarsko številko prekine z izdajanjem revije AMERICAN FILM. Seveda boste ostali član AMERIŠKEGA FILMSKEGA INŠTITUTA in oskrbeli vas bomo z alternativno publikacijo.

Ta publikacija se imenuje ENTERTAINMENT WEEKLY in bo v šestih do desetih tednih zamenjala AMERICAN FILM. ENTERTAINMENT WEEKLY je ena izmed najbolj propulzivnih revij; predirne recenzije, zanimivi članki in razkrivajoči intervjuji vas bodo informirali o vsem novem in vznemirljivem v filmskem svetu in ostalih popularnih umetnostih.

Za vsako številko iz vaše preostale naročnine za AMERICAN FILM, boste dobili tri številke revije ENTERTAINMENT WEEKLY. Če pa ste na ENTERTAINMENT WEEKLY že naročeni, potem vam bomo naročnino za vsako preostalo številko revije AMERICAN FILM podaljšali s tremi številkami revije ENTERTAINMENT WEEKLY. Če pa kljub vsemu želite refundacijo, prosim pišite na tale naslov: AMERICAN FILM magazine, c/o ENTERTAINMENT WEEKLY, P.O. Box 30 627, Tampa FL 33630-0627. Poštino vam bomo povrnili. Vašo zahtevo moramo dobiti do 15. aprila 1992.

Resnično nam je žal, da je AMERICAN FILM prenehal izhajati. Upamo pa, da vam bo ENTERTAINMENT WEEKLY všeč in da boste še naprej znali ceniti svoje članstvo v Ameriškem filmskem inštitutu. Pozdravljamo vas v želji, da bi se čimbolje vključili v življenje inštituta.

Vašo podporo cenimo.

Vaša

Jean Picker Firstenberg, direktor
Ameriški filmski inštitut

ŠKRLATNE ČRKE

AMERICAN
FILM
FILM, VIDEO AND TELEVISION ARTS

Barvni ovitek, notranjost črno-bela, reklam relativno malo, v glavnem za filme, filmske knjige ipd., kaka je tudi barvna, 80 strani. V resnici je imel ta dvomesečnik v sedemdesetih in osemdesetih podoben koncept kot *American Film*, celo layout (včasih ju je bilo težko ločiti, tudi konceptualno), vendar mu je uspelo to raven - kljub veliki krizi ob koncu osemdesetih, ko so Harlana Jacobsona, ki je skušal revijo fokusirati na *now*, kar so tedaj itak počeli vsi, zamenjali Richardom T. Jamesonom, bivšim seattlskim urednikom *Movietone News*, ki je skušal in uspel restavrirati ter ponovno uveljaviti pogled z večjim diapazonom (»Želim si, da bi *Film Comment* znal govoriti tako o filmih izpred petdesetih let kot o filmih izpred šestih mesecev.«) - obdržati, pisci kot, denimo, David Thomson, Peter Hogue, Richard Corliss, Kathleen Murphy, Robert Horton, Gavin Smith, Dale Thomajan, Michael Wilmington itd., pa, pogostokrat oboroženi z Andrewom Sarrisom & Molly Haskell, gredo dovolj s časom tudi, ko pišejo o starih filmih & starih zvezdah, in zlepa ne pozabijo, da niso le gledalci, ampak tudi pisci. Cover-story pokloni Jamesu Stewartu, Gregoryju Pecku, Greti Garbo in Bette Davis so cinefilska himna filmu, nič manj kot *hommage* kakemu Bertrandu Tavernieru, in nikakor le muzejsko arhivarstvo, kakor tudi profiliranje zvezd tipa Jodie Foster, Laura Dern & Warren Beatty ter filmov tipa *Madame Bovary*, *Thelma & Louise* in *Ko jagenjčki obmolkejo* ni le žurnalistični index. Marginalne filmske festivale so spravili na uro, kamor spadajo - na margino, kakega auteurja pa včasih najdejo tudi na TV. Obvezno branje.

Film
COMMENT

Full-color, fin papir, relativno malo reklam, pa še te v glavnem za filme, filmske knjige, videokasete, filmske knjigarne, filmske tečaje in filmske doktorje, 64 strani. Ta mesečnik (10 števil na leto) je v sedemdesetih in osemdesetih predstavljal kvintesenčno in nezaobidno filmsko branje, o novem Hollywoodu, a ne le o tem, je imel prvo in zadnjo besedo, poveljeval pa mu je Peter Biskind, človek, ki je napisal odlično knjigo o hollywoodskih petdesetih *Seeing Is Believing - How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, katero so celo John Landis, Robert Wise in Marcel Ophüls dvignili na nebo, in ki je kasneje »naredil« *Premiere*. Njegov zadnji poveljnik Wolf Schneider je ves čas pisal otožne uvodnike, v katerih se je bolj kot filmov spominjal svoje mladosti, češ, nič ni več tako, kot je bilo nekoč: lahko, da ima 100 let, lahko, da jih ima 50, in lahko, da jih ima le 30. In yes, prva velika napaka: le kdo hoče brati filmsko revijo, ki misli, da se je vse že zgodilo? Na naslovnica so bili v zadnjem času predvsem nefilmski portreti bolj prestižnih & arty filmskih delavcev

(John Sayles, Sean Penn, Kenneth Branagh, Susan Sarandon, Jeremy Irons ipd.): zakaj tečariti z alternativo, ki si jo izmisliš sam, in zakaj je zvezdnikova poza iz filma slabša in manj vredna od njegove ekskluzivne poze za *AMERICAN FILM*? 64 strani je ponujalo premalo substance: *info* (notes, reflections, news & trends) je bil slab, neinventivno izbran, naključen, zunaj kakršnegakoli sistema in brez rdeče niti; *reel news* so bile prepisane v glavnem iz časopisa *The Hollywood Reporter*, poročanja s festivalov so bila staromodna, njihova kreativnost pa iz pete roke; v intervjujih so si za sogovornike izbirali ljudi na koncu kariere, kar pomeni, da se jim ne da več niti govoriti, kaj šele misliti (le kaj naj še pove Sidney Poitier razen tega, da so vsi črnci črnci?), ali pa ljudi, ki nimajo kaj povedati (odkod jim ideja, da je Sean Penn le njim povedal, da v filmih ne bo več igral, ampak da jih bo le še režiral?); *žurnalizem* - štorije o režiserjih, igralcih, scenaristih, producentih - je bil brez ostrine, neduhovit, turoben, depresiven, uniformiran, članki so se brali tako, kot da bi bili sneti iz kake že objavljene knjige, brez dramaturgije, suspenza & junaka (članek »*Neomacho*« je napisala ženska, vendar tako, kot da so ji prejšnji spol nekje sredi pisanja predelali, novi spol pa ji potem nataknil še zamrznjen), včasih med piscem in piscem bržčas niso ločili niti sami pisci, kar pa ni nič posebnega, saj včasih nismo ločili celo med dvema intervjuirancema; *videosekcija* je bila zelo selektivna, kar pomeni, da so bili vsi filmi dobri (so, what's the point?), le tu in tam kašen ni bil uplifting; posebna rubrika intervjuja *one on one*, v kateri sta se medsebojno izpraševala dva filmarja (igralca, režiserja ipd.), je crnila pod lastno težo - one-on-one intervjuiranca sta bila vedno dva stara prijatelja (Vincent Spano & Chazz Palminteri, celo v isti številki kot je bil objavljen veliki intervju z Johnom Saylesom, njunim gurujem in režiserjem, + ekscerpt iz njegovega novega romana) ali pa celo zakonca - in čeprav sta bila to James Cameron & Kathryn Bigelow, nismo zvedeli niti, koliko je ura. *AMERICAN FILM* je sicer tuhtal, kaj je to film, toda na uro ni pogledal. Obvezen študij starih števil - novejša lahko vse preskočite.

PREMIERE

Full-full-color, celo ko je fotografija črno-bela, je bolj glamurozna od barvne, veliko reklam (Gucci, Klein, Chanel, Mitsubishi ipd.), tudi za filme, optimalen layout, od 108 do 120 strani. Murdoch ga je spočel, Peter Biskind kot *executive editor* naredil (zdaj sta mu priključena še Christopher MTV Connelly & Deborah Pines), najboljši možni filmski žurnalizem pa zapakiral - trenutni ideal in model številnih filmskih revij. Zelo dober, inventiven in predvsem perceptiven *info*, prediren in insiderski vpogled v zakulisje filmske industrije, odlični profili producentov (Joel Silver, Robert Evans itd.), malce slabši profili režiserjev, tu in tam kaka nosna štorija o tem ali onem zvezdniku (Richard Pryor), pomembni kolumni J. Hobermana in Davida Denbyja, zabavni sarkazmi Libby Gelman-Waxner, včasih kaka razkrivaška zgodba kompromitira to ali ono filmsko zvezdo (Kim Basinger & Alec Baldwin). Presenetljivo najslabši del tega zelo, zelo, zelo ultra-visokonakladnega mesečnika predstavljajo dolga in celo razvlečena story-poročila s snemanj prestižnih hollywo-

odskih filmov, saj v glavnem zgledajo kot tiskovne konference, pa vendar, kar je še bolj presenetljivo, to, da se pojavijo na ultra-full-color naslovnici, še ne pomeni, da bo film, v katerem igraš, tudi res uspel, prej narobe, če namreč pogledate naslovnice prejšnjega leta, zlahka ugotovite, da portretirancu niso prinesle sreče: Kathleen Turner - film **V.I. Warshawski** je skrahiral, Bruce Willis - film **Hudson Hawk** je skrahiral, Michelle Pfeiffer - film **Frankie and Johnny** je skrahiral, Greta Scacchi - film **Shattered** je skrahiral itd. Videosekcija uporabna. Pretežno *mainstream*. Obvezno branje.

MOVELINE

Full-color, precej reklam (Stoli, KLM, Newport), 96 strani. Podobnik & visokonakladni tekmelec revije *Premiere* z nekaj dobrimi pisci (Lawrence Grobel, Stephen Farber, Stephen Rebello, Michael Angeli), šibak in prekratek *info*, šibki *short* profili zvezd & režiserjev, žurnalizem pogostokrat preveč *fanzinovski*, akoravno tu in tam trešči tudi kaka nosna štorija (Christian Slater), dobro obdelan panoramski pregled (ženske v Hollywoodu) ali pa zakulisni intervju (James Toback). Naslovnice krasijo predvsem top zvezde (Kevin Costner, Sally Field, Jodie Foster) in zvezde najstnikov (Christian Slater, River Phoenix, Michael J. Fox). Gostovanja neregularnih ali pa nefilmskih piscev so plodna in premišljena: James Ellroy je napisal odličen profil Wingsa Hauserja, top-video-zvezdnika. Videosekcija zanemarljiva & neuporabna. Revija hoče biti sicer glamurozna, toda nima sloga - kot kaka gospodinja s hribov, ki si natakne visoke pete, potem pa hodi tako, kot bi bila v coklah. Pretežno *mainstream*. Zelo neobvezno branje.

EMPIRE

Full-full-color, precej reklam (Renault, K, Jack Daniels), 98 strani z dvema trdimi filmskima mini-lepakoma. Britanski mesečni odgovor na *Premiere*. Uporabna *info* & *trivia*, kratki profili v glavnem iz druge roke, kratke, skoraj kapsularne in v resnici povsem zanemarljive recenzije filmov z velikimi fotografijami, odlična videosekcija, vse zelo *mainstream*, *fanzinovsko*, žurnalizem skromen in banalen, daljše štorije & intervjuji zgledajo kot tiskovne konference za filme, ki hočejo propasti, intervjuji z velikimi hollywoodskimi zvezdami (Hoffman, Pacino, De Niro, Streisand) so uporabni predvsem zato, ker so jim priložene fotografije intervjuirancu iz praktično vseh filmov. Veliko barv, veliko fotografij, visoka kolekcionarska vrednost, toda brez substance. Naslovnice so najave velikih hollywoodskih spektaklov, ki so ali pa bodo štartali v Evropi. Včasih je priložen album z redkimi in pozabljenimi fotografijami zvezd. Za *zbiralce* & *fane*.

FILM REVIEW

BRITAIN'S BEST AND BRIGHTEST FILM MONTHLY

Color & črno-belo, nekaj reklam, 62 strani. Britanski mesečni *fanzin*, *ultra-mainstream*, namenjen predvsem najstnikom, nič za brati, v resnici tudi malo za videti. Štorije

neuporabne, intervjuji neuporabni, kapsularne recenzije neuporabne, celo fotografije, le včasih je zanimiv kak tematski sklop starih fotografij. Tekst je zanimiv le enkrat na leto. *Preskočite.*

Sight and Sound

Color & črno-belo, nekaj reklam, 64 strani. Britanski najbolj prestižni mesečnik je nastal z lanskoletno združitvijo *starega Sight and Sound* in mesečnika *Monthly Bulletin*: od *starega Sight and Sound* je podedoval ukvarjanje s tretjimi, etničnimi, marginalnimi, nekomercialnimi, arty & dokumentarističnimi kinematografijami, od mesečnika *Monthly Bulletin* pa sistematično kritiško pokrivanje vseh novih kinofilmov (celotna špica, plot summary, kompetentna recenzija). Analize trendov, filmov, zvezd ipd. niso le tiskovne konference, akoprav je domet piscev pogostokrat kratek in nenavdahnjen, foto-material je zanemarljiv, odlični in ekspertni kolumni J. Hobermana & Petra Biskinda. Pretežno *arty & mainstream*. Šibka videosekcija, zelo spodobna *book-sekcija*. Zadnje čase malce stagnira. Zelo priporočljivo branje.

VARIETY

Črno-belo, časopisni papir, tu in tam kaka rdeča ali pa rumena lisa, precej reklam, predvsem za nove filme, samo-propagirajo pa se tudi nadebudni would-be-igralci in would-be-scenaristi, število strani variira, običajno tam okrog 100 strani velikega formata, posebne številke, ki jih je kar nekaj, pa znajo vreči tudi 500 strani in več. Najstarejši filmski časopis, v resnici dva - *Daily Variety* izhaja v Hollywoodu, *Weekly Variety* pa v New Yorku. Če hočete kaj vedeti o filmu, potem ga morate brati, saj je v njem vse: vsemogoči pregledi, razpredelnice, lestvice & grafi, tedensko & dnevno stanje na vseh filmskih frontah, neposredni & ekspertni vpogled v mašinerijo filmske industrije, popis vseh transformacij in prekorporacij, odličen insiderski žurnalizem, sijajni komentarji (Peter Barth), sistematične recenzije z vsemi bistvenimi podatki, ne le *mainstream*, *info* s celega sveta, posebna prostrana sekcija o evropski filmski industriji, podatki o vseh filmih, ki se bodo snemali, podatki o vseh filmih, ki se snemajo, podatki o vseh filmih, ki se ne bodo nikoli snemali, predirne *cover-stories*, videosekcija je sicer uporabna, toda pod ravni svojih lastnih visokih standardov, epski pogled na Broadway, uporaben pogled med nove filmske knjige, recenzije vseh novih filmov, ne le hollywoodskih, osmrtnice z vsemi nujnimi podatki. Najbolj resen *trade* filmski časopis. In najbolj nujno definitivno branje.

THE HOLLYWOOD REPORTER

WEEKLY INTERNATIONAL EDITION

Črno-belo, gladek papir, format Mladine, nekaj filmskih reklam, predvsem filmskih, število strani variira, običajno tam okrog 90, posebne številke, ki jih je kar nekaj, pa vržejo tudi 300 strani in več napetega & kvintesenčnega branja. Zelo star in preizkušen *trade* filmski časopis z dvema

edicijama, tedensko in dnevno, neposredna in edina konkurenca časopisa *Variety* - podobna, mestoma identična notranja struktura, krajši teksti, vključno z recenzijami tekočih filmov, celo brez potrebnih špic, toda podatki o filmih v predprodukciji, produkciji & non-produkciji so popolnejši & preglednejši. *Dodatno, ne povsem nujno branje.*

Screen

INTERNATIONAL

Črno-belo, tu in tam kak color, večji format, ne posebno zajeten, običajno tam okrog 30 strani. Nekoč kritiško pomemben tednik, danes le benigna britanska inačica *trade* filmskega časopisa s skromnim, povzetim & neinventivnim žurnalizmom, nepomembnimi mnenji, zanemarljivim *inform* in še kar uporabnimi, a neatraktivnimi evropskimi produkcijskimi sezname. *Trade* iz pete roke, kombiniran z britanskim nekaj več. *Preskočite.*

MOVING PICTURES

INTERNATIONAL

Črno-belo s colorji, večji format, gladek papir, malce zajetnejši od *Screena*. In tudi malce boljši britanski *trade* časopis, ki pa so ga itak pred časom ustanovili bivši uredniki *Screen*. Boljši layout, malce bolj pregleden, tudi malce boljše žurnalistične vrednosti, predvsem pa zelo uporabni in pregledni evropski produkcijski sezname. Sicer zelo izpeljan *trade*, toda relativno kompetenten, manj zasanjan in bolj *down-to-earth*. *Dodatno, ne povsem nujno branje.*

THE Business of Film

Črno-belo s colorji, predvsem pri reklamah, ki jih je kar nekaj, nezajetno. Vsi trije, sicer tedniki oz. mesečniki, ubogi na filmskem žurnalizmu, so fokusirani na *trade*, filmski, TV, kabelski & video *business*, probleme financiranja, distribuiranja in marketinga, nepomembni, predekspertni, dolgočasni, z žaljivim layoutom in *inform* iz desete roke - vse o tem in še več lahko vsak dan zveste v *Varietyju*. Video weekly v glavnem sicer objavlja le preglede in recenzije novih kaset na video-tržišču, toda namenjen je predvsem dealerjem & videotekarjem, kar opazite že na prvi pogled, saj je pisan v osnovnošolski angleščini, z idiotsko dramaturgijo, razumljivo le garažarjem & kletarjem. *Vse tri nujno preskočite.*

THE FILM JOURNAL

Naslovnica color, znotraj črno-belo na finem, gladkem papirju, število strani variira, od 30 do 100. V bistvu povsem poslovna filmska publikacija s kratkim, selektivnim in komaj uporabnim *inform*, kratkimi problemskimi članki, s skromnimi produkcijskimi sezname, s sezname & *casti* producent-

skih & distributerskih & predvajalnih hiš (naslovi, tel, fax, oficiali, kontakti) in z obširno, še kar uporabno sekcijo relativno perceptivnih recenzij tekočih filmov (špica, finančna napoved). *Dodatno, ne povsem nujno branje.*

(American)

Color + črno-belo, zelo veliko reklam, predvsem za snemalno tehniko, zelo fin papir, število strani varira, v glavnem tam okrog 100. Uradno glasilo Ameriške zveze snemalcev (ASC), zato je vse podrejeno storijam o tem, kako, s kakšnimi filmi in ob kakšni svetlobi so posneli to ali ono hollywoodsko ekstravaganco (včasih celo o kakem specialnem efektu). Veliko novic iz društvenega življenja & življenja filmske tehnologije, drži pa da so tudi same storije o snemanju filmov le del društvenega kodeksa. Zelo ekspertno, zelo natančno, zelo tehnicistično - včasih komaj zvemo, za kaj v filmu sploh gre. Zelo uporabna *book-sekcija*. Mesečnik. *Za snemalce.*

cinéfex

Manjši format, color & črno-belo, fin, gladek papir, le peščica reklam, tam okrog 60 strani. Odličen četrtletnik, namenjen izključno specialnim & vizualnim efektom (*The Journal of Cinematic Illusions*). Urednik & založnik je Don Shay. Nikakršen *fanzin*, pač pa ekspertna, dobro raziskana, preverjena in tudi zelo cinefilska študija. Posebna številka o *F/X* za *Terminatorja 2* je bila odlična. *Zelo priporočljivo branje.*

CINEASTE

Črno-belo, fin, gladek papir, format *Mladine*, 64 strani. Četrtletnik, ki se ima za *America's leading magazine on the art and politics of the cinema*. Dobri in uporabni intervjuji, članki, eseji & profili, posvečeni predvsem socialno angažiranim in politično osveščenim filmom & filmarjem s celega sveta (Janda, Todd Haynes, Ulrike Ottinger, Greenaway, Schroeder, Malle, Longuin ipd.), odlična, profilirana, predirna & prostrana kritiška sekcija, posvečena predvsem avtorskim (tipa *Millerjevo kržišče* in *Boter 3*) & socialno angažiranim filmom (tipa *Grozno dekle* in *Pump Up the Volume*). Pokrivanje marginalnih festivalov, marginalnih knjig, izrazi to doku & arty videosekcija. *Priporočljivo branje.*

Film Quarterly

Črno-belo, gladek papir, format *Mladine*, nekaj reklam za filme & kurze, 64 strani. Četrtletnik, zelo dolgočasen & benign, neprijetno staromodni & zastareli, napol amaterski

in preveč resen, s šolskimi razpravami, peščico *in-depth* auteursko usmerjenih kritik in obširno ter tudi koristno *book-sekcijo*. Preskočite.

Hollywood

THEN & NOW

Color & črno-belo, staromodni layout, malo reklam, format *Mladine*, praviloma 46 strani. Mesečnik za nostalgijo in kolektorje podob filmske preteklosti. Edina vrednost so redke fotografije starih, včasih pa že tudi pozabljenih filmskih obrazov. Teksti so šolski, fanzinovski, vendar brez esprija in povsem nenevarni, celo ne ravno evforični. Le za zbiralce.

Video Watchdog

the Perfectionist's Guide to Fantastic Video

Črno-belo, zvezek na gladkem papirju, nizkopračunski, 64 strani. Ureja in v glavnem v celoti napiše horror-buff Tim Lucas z ženo & tovarišijo. Ultra-cinefilske, pedantne, ekspertne, detaljne recenzije vseh novih videokaset, predvsem horror, pa tudi ghost & sci-fi, hongkonška eksotika, evropske žanrske ekstravagance (vključno z vsemi tehničnimi podrobnostmi, primerjavami med različnimi izdajami itd.) + zelo inventivni in dobro raziskani članki o pozabljenih poglavjih iz zgodovine malih žanrov (o izgubljenem Copolinem thrillerju, nikoli videni prizori iz **Modrega žameta** & **Osmega potnika 2**, Mario Bava, Pupi Avati itd.). Za videofile in žanrske fane nujno branje.

FANGORIA

GoreZone

Full-full-color, fin, gladek papir, Gore Zone ima 66, Fangoria pa 68 strani. Najbolj slavna in prodajana horror fanzina, glasili *Starloga*, skoraj identična tako v vsebini kot v layoutu, le da *Fangoria* izhaja vsak mesec (razen marca in decembra), *Gore Zone* pa štirikrat na leto. Zelo piktoreskna, agresivna, dobro informirana, a povsem nekritična - pokrivata v glavnem *mainstream* horror & akademski *sleaze*. Oba ureja Anthony Timpone. Za horror fane nujno branje oz. gledanje.

format, gladek, fin papir, okrog 70 strani. Prvi je veliki sovražnik obeh *Starlogovih* publikacij, drugi veliki sovražnik revije *Premiere*, ali z drugimi besedami, drugi je šokantna, subverzivna, cinična parodija revije *Premiere* & velike *mainstream* filmarije, prvi pa v glavnem zbirka duhovitih, pokroviteljskih recenzij vsemogočih nizkopračunskih, amaterskih, žanrskih, smetarskih & underground filmov, vrženih na video, bolj ali manj filmov, o katerih ne boste mogli brati nikjer drugje. Druga stran filmske zgodovine & filmske kritike. Priporočljivo, že skoraj nujno branje.

GORE-GAZETTE

Ciklostirano, vezano s spenjalnikom, 10 strani, vendar nekaj reklam, celo za **Terminatorja 2**, za kar so Ricku plačali 200 \$. Eden izmed mnogih besnih & gnevnih *underground* občasnikov, ki sovraži vse filme s proračunom, večjim od 200 \$ (*Your Guide To Horror, Exploitation & Sleaze In The N.Y. Area*). Podivjana, cinična, nezadržna pljuvanja & razsuvanja vsega in vseh, razen *sleaze* & *splatter* smeti. Na fotografiji v št. 105 lahko vidite monumentalni trenutek iz zgodovine grozljivke: Herschell Gordon Lewis, kralj *sleaze* & *splatter* groze, prvič v živo poje naslovno pesem iz svoje klasike **2000 Maniacs**. Priporočljivo, toda dodatno branje.

WIDE ANGLE

Manjši format, zvezki, črno-belo, fin, gladek papir, število strani variira, običajno okrog 100, včasih tudi 150. Ta ugledni teoretsko-esejistični četrtletnik za filmsko zgodovino & teorijo je fokusiran le še na tematske številke (dokumentarni film, ameriški film dvajsetih, black cinema, filmski žanri); ekspertno, dobro raziskano, večše napisano. Močna *book-sekcija*. Priporočljivo branje.

film LITERATURE

QUARTERLY

Manjši format, v rjavih barvah, knjižni papir, zvezki, okrog 68 strani. Duhamorne, dolgočasne, šolske primerjave literature in filma - brez dometa in nosnih poant. Dlje kot to ugotovitve, da med obojim res obstaja razlika, ne pridejo. Komparativistika *at its worst*. Plodišče nepomembnih univerzitetnih profesorjev. Preskočite.

40 FILM THREAT VIDEO GUIDE

Ima dve ediciji: **FILM THREAT VIDEO GUIDE** - format *Mladine*, časopisni papir, prej okrog 60, zdaj okrog 100 strani, in **NEW FILM THREAT** (the other movie magazine) - isti

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

VIZUALIJE TEMNA STRAN SONCA

Danes najbrž ni čisto nikogar več, ki ne bi znal »živeti z reklamami« in jih sprejemati kot del moderne civilizacije (kot, denimo, toplovod in semaforje): se ujeziti nanje, ker prekinejo najbolj napet trenutek nadaljevanke, ali pa jim, narobe, biti hvaležen, ker vsaj malo popestrijo dolgočasne televizijske debate. Reklame so pač tu. Za nekatere so najkreativnejši del tv-programa, za druge nujno zlo. Po definiciji (zaradi svoje ekonomske funkcije) so reklame tisti element, ki omogoča nastajanje tv-programa, saj prinašajo denar, s katerim vrli televiziji nato snemajo privlačne oddaje, zaradi katerih dobijo še več reklam. Potem lahko snemajo še boljše oddaje in tako naprej in naprej. V teoriji, seveda. V praksi se tako idealno zasnovani sistemi zelo radi skazijo - česar najbrž ni treba posebej pojasnjevati, saj je vsakomur na voljo dovolj vsakdanjih dokazov in izkušenj. Pred časom smo imeli na slovenski televiziji priložnost videti angleško oddajo o reklamah, zasnovano tako, da je bila na

pol *talk-show* (sicer res bolj pogovor moderatorja s samim seboj), na pol pa serija skečev. Ti skeči so bili seveda propagandni spoti, ki jih je moderator/narator interpretiral skozi njihovo »komično razsežnost«: z vprašanji je porajal dvom o njihovih protagonistih ter navsezadnje tudi o njihovih avtorjih - praviloma s tistim najbolj pripravnim vprašanjem: »*kaj, za vraga, so hoteli s tem povedati?*«. Zadeva se je izkazala za popoln uspeh, saj se je zgodilo nekaj, kar sicer ni ravno v navadi: televizija je na željo gledalcev ponavljala - reklame! Čeprav drži, da si je show zaslužil ponovitev, se raje vprašajmo po vzrokih nenadne priljubljenosti reklam.

Odgovor je preprostejši, kot je videti na prvi pogled: šlo je za spremembo njihovega statusa. Pogled gledalca tokrat ni bil pasiven, saj se mu v podzavesti ni bilo treba braniti pred perfidnimi triki reklamirjev. Užitek gledalca je bil pristen, neomadeževan z umazano trgovino, ki za gledalčevo veselje nad uspelo domisljico zahteva vsaj

to, da kupi deodorant te in te vrste. V opisanem primeru je šlo slačenje reklam kar gladko. Bile so namreč tuje, oglaševale so tuje produkte, od katerih večine sploh nihče ne pozna, ostalih pa se ne da kupiti v trgovinah.

Kaj vse bi nam takšen ekshibicionizem lahko razkril pri naših reklamah?

Večina v Sloveniji produciranih reklam se sicer uvršča v relativno predvidljivo (in zmerno učinkovito) skupino, vendar pa tu in tam vsega vajeni gledalec le naleti na delo, ob katerem obstane z odprtimi usti in z vprašanjem: »*kaj, za vraga...?*«. Zadnji dosežek te »osupljive« vrste je propagandni spot, ki naj bi gradil »image« znane slovenske tovarne barv in lakov. Sicer je res, da propagandni spoti tudi prej niso ravno slavili njenega imena, a ta, ki smo ga lahko gledali pred kratkim, je prav poseben primer. In četudi bi ga srčno radi analizirali, lahko o motivih njegovih avtorjev le ugibamo.

Prvič. V propagandi je načeloma koristno, če se fabula vsebinsko vsaj malo dotika izdelka ali njegovih (značilnejših) atributov. Seveda se ne mislimo držati papirnatih zakonov kot pijanec plotu, vendar sta rahel odsev avtomobila in pištola za barvanje pločevine v rokah vesoljca, ki je videti, kot bi pravkar ušel iz otroške nadaljevanke, vseeno premalo.

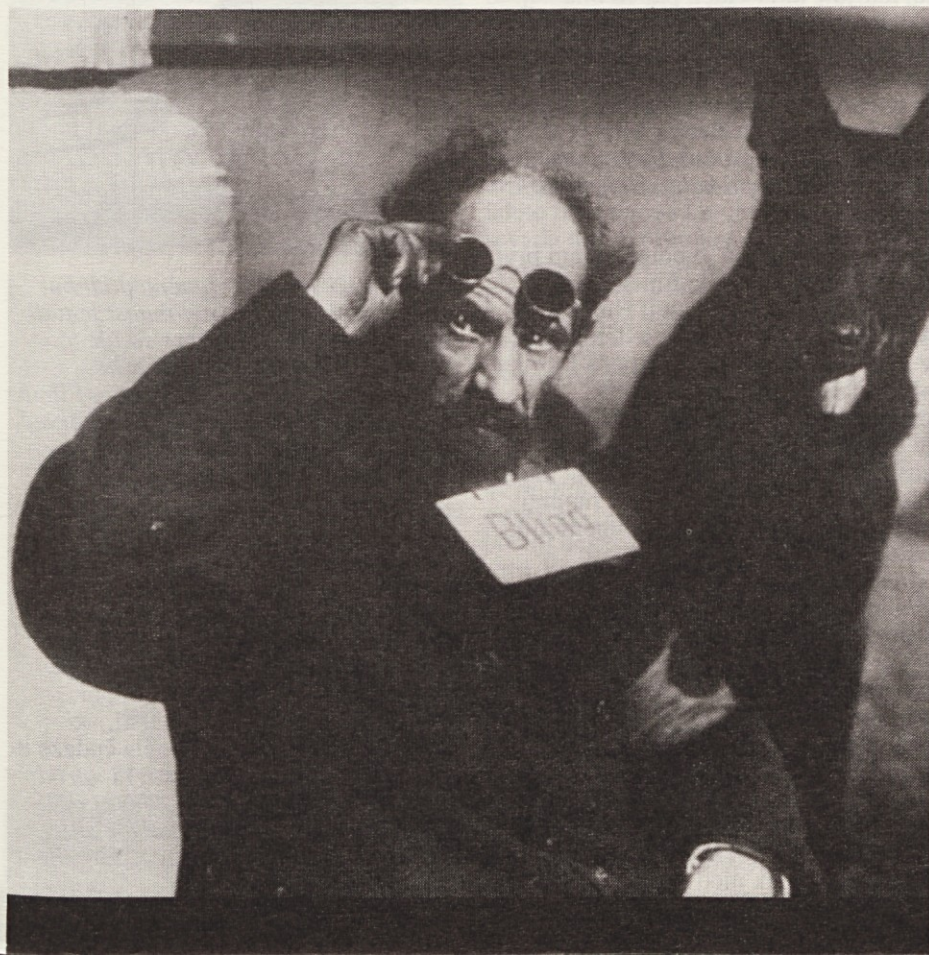
Drugič. Prostor ima praviloma svojo realno in/ali simbolno vrednost. Realna umeščenost prinaša momente socialne prepoznavne, identifikacije s protagonistom, medtem ko naj bi se na simbolni plati razkrivali atributi izdelka. Scenografija in *styling* našega spota kažeta na precejšnje nerazumevanje osnovnih zakonitosti forme, saj v njem ne najdemo ne prvega ne drugega.

Tretjič. Funkcija besede (govorjene ali pisane) v propagandnem spotu je sicer zapletena, v vsakem primeru pa lahko trdimo, da med ostalimi elementi nujno potrebuje korelat. Slogan ali geslo propagandnega spota (še posebej to velja za *image-spote*) nam predstavlja »krovni pomen«, v katerem lahko obstaja identiteta znamke. Stavek »*V imenu sonca*« se žal nanaša na nekaj, kar je a priori »zunaj« - namreč ime podjetja.

Zadnjič. V trenutku, ko se je filmski jezik (tudi pri nas) končno znebil pomenljivih pogledov v praznino, teatralično počasnih in tehtnih gest, rokokojske nabitosti s »skritimi« pomeni, ki praviloma drug drugega izničujejo, se je vse to pojavilo tam, kjer bi človek najmanj pričakoval. Časi, ko je imela sintagma »slovenski film« zgolj pejorativen pomen, so, upajmo, za vedno mimo. Da je le ne bi zamenjala sintagma »slovenska reklama«!

S PRIZOROM IZ FILMA **M-MORILEC** (FRITZ LANG, 1932)
NAPOVEDUJEMO NOVO RUBRIKO, V KATERI BODO
NEIZPROSNI OČESU POSLEJ IZPOSTAVLJENI TISTI SPOTI,
KI MORILSKO VPLIVAJO NA STANJE VIZUALNE EKOLOGIJE.

NAŠ SLOGAN JE: **NI VSAKA NJIVA SLEPO POLJE!**



RUDOLF ARNHEIM

FILM KOT UMETNOST

Temeljno delo o estetiki nemega filma ima izvirni naslov *Film als Kunst*, svetovno znano pa je postalo pod naslovom *Film As Art*. Nastalo je seveda tedaj, leta 1933, ko je bilo obdobje nemega filma že mimo in ko je z nastopom zvočnega že kazalo, da je tudi s »filmom kot umetnostjo« koniec: Rudolf Arnheim je namreč imel *talking picture* za vsiljivo »tehnično novost, ki ni ležala na poti, po kateri so šli najboljši filmski umetniki«. Kljub temu njegovo delo ni nostalgичno, nememu filmu zaradi njegovega izginevanja ne daje kakšne avre, marveč je dejansko to, kar je zapisal v predgovoru k ameriški izdaji svoje knjige (University of California Press, 1957): da je to »še zmeraj knjiga standardov«.

V tem predgovoru tudi pove, kaj ga je nekoč »spodbudilo k akciji«, tj. k temu, da se je lotil filmske estetike: spodbudilo ga je odkritje *Gestalt* psihologije, da »tudi umetniško delo ni njepravo imitacija ali selektivna podvojitev realnosti, marveč je prenos zaznanih značilnosti v oblike danega medija«. Zakaj Arnheim pravi, da »tudi umetniško delo ni preprosta imitacija realnosti«? Zato, ker po *Gestalt* psihologiji to že sama »naravna« percepcija ni: »Ze najbolj elementaren proces gledanja ne producira mehanskih posnetkov, marveč organizira čutne podatke po načelih preprostosti, urejenosti in ravnotežja«. Že t.i.m. naravna percepcija torej ni »mimetična«, posnemovalska, marveč je simbolna, saj se ravna po določenih načelih. Tako ni naključje, če so *Gestalt* psihologi tako radi zašli med estetike: oni so pač odkrili nekaj »umetnosti« že v človekovem perceptivnem odnosu do realnosti, kar pomeni, da jim je bilo v umetnosti najbolj všeč prav to - in tak je bil tudi njihov estetski postulat -, da še posebej ne more biti imitacija realnosti. Toda film jih je malo zmedel. Če že ne sam film, pa vsaj prevladujoča »doktrina« ali doksa o njem: da je namreč film čista reprodukcija, imitacija realnosti. Rudolf Arnheim je tedaj sklepal nekako takole: če je film res mehanska reprodukcija realnosti, potem gotovo drži, da ni umetnost; toda kako naj bo samo mehanska reprodukcija ali imitacija, ko pa to - kot vemo iz *Gestalt* psihologije - že sama naravna percepcija ni, film pa je nek umeten medij. Glede filma je torej mogoče samo dvoje: ali je to taka reč, da zaradi nje dognanja *Gestalt* psihologije ne držijo (kar je komaj verjetno, saj gre za znanost), ali pa moram dokazati, da film je umetnost. Rudolf Arnheim je bil znanstvenik in je sklenil to dokazati. Šel je v kino in po



ogledu nekaj filmov ugotovil naslednje: vse, kar se tam vidi, se dogaja na omejeni površini, ki resda hlina nekakšen vtis globine; stvari so brez barve oziroma v sivih tonih (od čiste beline do popolne črnine) in kot nekakšne igračke v igri svetlobe in sence; čas je reverzibilen in celo prostorske razdalje ne pomenijo veliko; v kinu govorijo in se vozijo z vlaki, vendar ni ničesar slišati. Arnheim se je lahko zadovoljno vrnil v svoj kabinet: to, kar je v kinu videl, pač ni bila kakšna popolna reprodukcija realnosti. Reprodukcijska že, ampak pomanjkljiva. Film bi torej lahko bil umetnost. In tudi je umetnost, ker je siromaštvo njegovo bogastvo: prav to, kar ga dela za pomanjkljivo reprodukcijo realnosti, »nastopa kot nujni kalup za umetniški medij«.

Gestalt psihologija je potemtakem prvi temelj estetske teorije filma. Že pred Arnheimom ga je postavil Hugo Muensterberg (z njim se je letos marca v *Ekranu* tudi pričela pričujoča rubrika »histeorije«), prav tako nemški psiholog, ki se je preselil v ZDA in ki je s svojo knjižico o filmu obenem zasnoval takorekoč »nezaveden« model pisanja filmskih estetik, ki se najprej utemeljijo s psihologijo. Arnheim nikjer ne omeni, da je poznal Muensterbergovo knjižico *The Photoplay: A Psychological Study* (in najbrž je tudi res ni, ker je bila do leta 1970 bolj ali manj neznana), toda njegovo delo *Film kot umetnost* ima podobno strukturo: najprej (v poglavju »Film in realnost«, ki ima v nemškem izvirniku naslov »Weltbild und Filmbild«) psihološka primerjava med naravno percepcijo in filmsko podobo, nato pa estetika oziroma »umetniška uporaba« razlik med realnostjo in

filmom ali, bolje, »umetniška uporaba« omejenosti, »pomanjkljivosti« filmskega medija v podajanju realnosti. Ko se bomo srečali z Jeanom Mitryjem, nas naslov njegovega voluminoznega dela o filmu pač ne bo več presenetil - seveda se glasi *Estetika in psihologija filma*.

Zakaj Rudolf Arnheim svojo knjigo *Film kot umetnost* imenuje »knjiga standardov«? Dejali bi, da najprej zato, ker je to delo tudi normativno, kolikor mora ugotoviti, da same razlike in »pomanjkljivosti« filmskega medija v predstavljanju realnosti vendarle niso dovolj, da bi bil film umetnost. V zgodovini filma, opaža Arnheim, obstaja neko predumetniško stanje, ki mu nekje pravi *peep show*: to je stanje, ko je bila »fascinacija s filmi povezana z gibanjem objektov na platnu,



objektov, ki so bili natančno podobni onim v realnosti. Ta podobnost je tudi določala pozicijo, s katere so jih snemali - naloga kamere je bila registriranje realnosti, življenja. Filma niso obravnavali kot umetnost, marveč kot medij reprodukcije (recording).« Predumetniško stanje filma - skoraj »adamsko« in zato najbrž tako očarljivo - bi bilo torej tisto, ko se naravna percepcija sreča s samo sabo v obliki simulacije, ki se še ne zaveda svoje moči, ki se še ni pregrešila in ugriznila v jabolko spoznanja, ki torej še ni vedela, da lahko posnema tudi boga, kakor ga Arnheim opiše v podobi filmskega umetnika: on je tisti, »ki ustvarja nove realnosti«, dela čudeže in »da nememu govoriti«, tisti, ki »priključ v obstoj magične svetove, kjer sila težnosti izgine, kjer skrivnostne sile premikajo nežive predmete in zlomljene stvari postanejo cele«; tisti, ki

»vzpostavlja simbolične mostove med dogodki in objekti, med katerimi v realnosti ni bilo nobene zveze«; tisti, ki »posega v strukturo narave in iz konkretnih teles in prostorov naredi drhteče duhove«; tisti, ki »zaustavi gibanje stvari in sveta ter jih spremeni v kamen ali pa kamnu vdihne življenje in mu ukaže, da se giblje«; tisti, ki »iz kaotičnega in brezmejnega prostora ustvarja po obliki čudovite in po pomenu globoke podobe«. Skratka, film se ni rodil kot umetnost, marveč je to postal, ko se je »mehanska reprodukcija umaknila reprezentaciji«, ki objekt po svoje modelira, oziroma ko se je »zanimanje od predmetov« (točneje, od tega, da so predmeti v filmu podobni onim v realnosti, torej od analoške fascinacije) »preusmerilo na formalne aspekte«: za nastanek »filma kot umetnosti« je bila torej potrebna zavest o njegovih oblikovnih možnostih. (Še zmeraj je zabavna anekdota, ki jo Arnheim omenja kot ponazoritev formiranja te zavesti: DeMille je v nekem svojem filmu igralcem zasenčil polovico obraza, nato pa je od producenta prejel pismo, v katerem ga sprašuje, kako naj prodaja film za polno ceno, ko pa kaže samo pol človeka; DeMille mu je svetoval, naj si ogleda kakšno Rembrandtovo sliko, kar je producent res storil in nato prodajal film pod geslom »prvi film v Rembrandtovem stilu«). Izkoriščati oblikovne možnosti filmskega medija pa za Arnheima, kot že rečeno, pomeni umetniško uporabljati »pomanjkljivosti« tega medija v reprodukciji realnosti. In prav zaradi opisov teh »umetniških uporab« je njegova knjiga postala »knjiga



standardov«, saj je bila dolgo podlaga za pisanje filmskih priročnikov. Še posebej priročen je moral biti Arnheimov shematskih prikaz »oblikovnih sredstev« filma, ki povzema šest temeljnih »umetniških uporab«:

- a) »umetniška uporaba projekcije na ravni površini«: tu gre predvsem za načelo, da »mora biti vsak objekt posnet s posebnega vidika« (viewpoint), kar omogoča bodisi prikaz objekta v njegovi najbolj značilni obliki, bodisi »poseben pogled«, ki mu daje določen pomen (npr. iz skrajno spodnjega rakurza, ki ga Arnheim imenuje *worm's eye view*, torej »črvji« pogled), bodisi »učinek presenečenja«, povezan z delnim prikritjem ali nenadnim razkritjem objekta, ali pa predstavitev objekta na popolnoma nenavaden način, ki »nekaj znanega pokaže kot nekaj novega« in doseže, da stvari prek te »potujitve« šele prav zaživijo in »pridobijo na realnosti«; prav ta način je tudi tisti, ki od filmskega gledalca zahteva, da »se prepusti do določene mere nenaravnemu mentalnemu stanju«;
- b) »umetniška uporaba reducirane globine polja«: je dobrodošel element »nerealnosti filmske podobe«, ki omogoča perspektivna poigravanja oz. spreminjanje velikosti objektov (kajpada tistih, ki v realnosti sicer ostajajo enako veliki);
- c) »umetniška uporaba svetlobe in odsotnosti barve«: vse naravne barvne vrednosti v črno-belem filmu spremenijo svoj medsebojni odnos, tako da nastajajo podobnosti, ki jih nikjer drugje ni (ženske ustnice, na primer, so lahko tako temne kot drevesno listje); in seveda tudi ti ogromni obrazi, ki tako ekspresivno strmijo s platna, »niso iz mesa in krvi«, to so svetlobna bitja, »vizualni material«, the stuff of which art is made;
- d) »umetniška uporaba uokvirjenosti podobe in razdalje od objekta«: le-ta je podprta s tole privlačno hipotezo: »če bi bilo filmsko platno neskončno široko, ne bi bilo mogoče organizirati površine«; tako pa je zmeraj treba pustiti nekaj zunaj, a ne za vselej: prav zato, ker je filmska podoba omejena, dopušča prehajanje meje med znotraj in zunaj - mar moramo spet spominjati na to, kako staro (ali prezrto?) je to odkritje famozne zunanosti polja, hors champs? Arnheim ima sploh rad »učinke presenečenja« in »ustvarjanje napetosti«, kar vse omogoča uporaba »zunanosti polja«, če ne ta, pa »parcialni posnetki« (lestvica planov), ki so vzpostavili film kot »revolucionaren« reprezentacijski

sistem, ki lahko »iz malega naredi veliko in iz velikega malo«, pri čemer pa ne gre le za relativizacijo fizičnih, marveč tudi »meta-fizičnih« razsežnosti ali za to, da so v filmu »majhni predmeti oziroma vloge, ki jih imajo rekviziti, iste vrste kot 'makroskopski', ki jih predstavljajo igralci«. To tezo velja poudariti, ker je - ko se niti še ni vedelo, da je bil z Muensterbergovim asimiliranjem filmskih oblikovnih prijemov »našim mentalnim funkcijam« film že konstituiran na »idealističen« način - oskrbela filmsko estetiko z »materialističnim« pogledom in tako, »ne da bi vedela, kaj je proizvedla«, zagotovila trajno razcepljenost te estetike. Posebnost tega »materialističnega« pogleda pa je seveda v tem, da preobrne razmerje med »duhom in telesom«: filmska »materialnost« in oblikovni prijem niso več prilični »mentalnim funkcijam« (kot pri Muensterbergu), marveč je prav ta svet telesnosti, predmetnosti in »oblikovnih možnosti medija« tisti, s katerim »je mogoče izraziti tudi mentalne procese«;

- e) »umetniška uporaba odsotnosti prostorsko-časovnega kontinuuma«: to je seveda montaža, o kateri pa si Arnheim ne deli mnenja z Rusi, da je to »najpomembnejše umetniško sredstvo«, ker bi to predpostavljalo, da je šele montiran film »neke vrste rez z naravo« (cut-nature), ne pa že posamezen posnetek;
- f) »umetniška uporaba odsotnosti nevizualnih izkustev«: gre seveda za to, da v nemem filmu niso preveč trpeli zaradi odsotnosti zvoka, marveč so izumljali načine, kako njegove učinke vizualno predstaviti; tako tudi usta v nemem filmu »niso bila samo fizični organ, ki oblikuje besede«, marveč so sama postala »komunikacija, ki podaja emocionalne kvalitete govora«. Rudolf Arnheim je kasneje omilil svoje kritične poglede na zvočni film, medtem ko ostaja veliko bolj »moderno« tisto, kar je trdil v članku *Novi Laokoon* (1938): da je »enotnost med telesom in glasom, kakršna obstaja v realnem življenju, v filmu veljavna le, če med obema komponentama obstaja veliko bolj notranje sorodstvo kot je njuna biološka sopripadnost«. Naj torej dodamo z Jeanom-Louisom Scheferjem: »film je edina mašina, ki je sproti registrirala dejstvo, da smo mutanti«.

KATHRYN BIGELOW

»Nič ni bolj učinkovito od pretiravanja.«
Kathryn Bigelow

»Primer« Kathryn Bigelow močno vznemirja vse tiste, ki so prepričani, da je filmska režija nekaj, s čimer ženske nimajo nobene zveze. Njen opus namreč predstavlja eno najzanimivejših razvojnih niti tradicije »trdih«, »moških« ameriških filmov, v katerih kar prekipeva od žensk in moških, zapletov in razpletov, nežnosti in nasilja, vse skupaj pa je začinjeno z očitno ljubeznijo do filma in izjemno filmsko erudicijo.

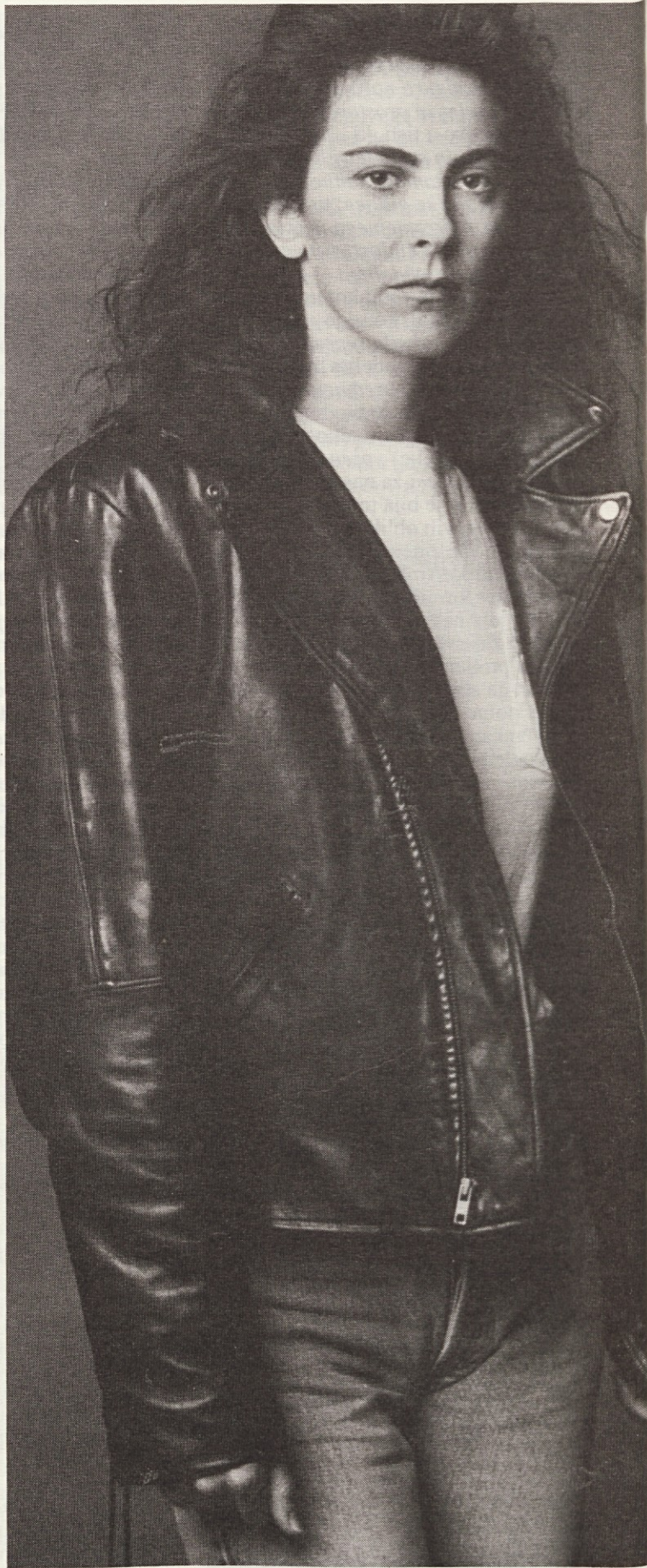
1. Scenarij in režijo svojega prvega celovečernega filma **Brez ljubezni** (*Loveless*, 1981) je Kathryn Bigelow podpisala skupaj z Montyjem Montgomeryjem. Gre za film-stanje s skrajno enostavno zgodbo: Skupina polhuliganov z dekleti in motorji čaka prijatelja Vanca (Willem Dafoe), ki ta dan prihaja iz zapora. Vsi skupaj naj bi odšli na dirke v sosednje mesto. Snidenje je dogovorjeno v majhnem mestecu, katerega prebivalci na tujce gledajo z mešanico prezira, strahu in radovednosti.

Četudi se je lotil spolzkega terena, je ta outsiderski prvenec zelo suvereno voden in režiran. Je dobesedno film-stanje: v njem se nič ne dogaja. Ukvarja se s stanji in spremembami »pol-ljudi« v »pol-človeškem« okolju, bogu za hrbtom. Prav zato je daleč najpomembnejša značilnost tega filma njegova napeta, »odštekana« atmosfera, ki jo spretno vzdržujejo prizori na robu norosti. Denimo prizor, v katerem Vance vpraša Teleno (Marin Kanter), od kod ji brazgotina pod brado, ona pa mu odgovori, da jo je dobila tistega dne, ko ju je z očetom mati zapustila: »Oče me je preganjal z nožem v roki in kričal - Pridi, da ti naredim nasmeh od ušesa do ušesa!«. Ali pa nekoliko pozneje, ko oče, tokrat s puško v roki, zaloti Teleno v postelji z Vancom: »Saj ni naredil nič takega, kar nisi ti že ničlikokrat storil,« ga brani Teleno. Silovitost, s katero tovrstne resnice udarijo v obraz gledalca, je podobna učinku bizarnosti iste kategorije v filmih Pedra Almodovarja (človeka, ki ne bo svojim staršem nikoli oprostil, da nista - Američana). Tole le mimogrede v zvezi z avtorsko »svobodo«, ki bi naj je v Ameriki ne bilo niti približno toliko kot v Evropi.

Izjemna je tudi fotografija Doyla Smitha, ki s svojimi čistimi, živimi barvami poudarja režijske namene - natanko tako kot temnomodre inačice Amirja Mokrija v **Razbeljenem jeklu** (*Blue Steel*, 1989), tretjem filmu Kathryn Bigelow. Nemogoče je spregledati tudi vlogo Willema Dafoa, ki je debitiral prav s tem filmom. Že kar takoj na začetku je pokazal večino tistega, kar ga bo nekaj let pozneje uvrstilo med vodilne ameriške igralce. Z zoperstavitvijo prevladujoči težnji ameriške igre - jasno, učencem Leeja Strasberga - se Dafoe enako dobro znajde tako v vlogah pozitivcev kot negativcev, tako v dramskih kot v akcijskih filmih. Z zalizanimi lasmi in oblečen v črno usnje je prav gotovo padel v oči tudi Walterju Hillu, saj ga je ta v **Ognjenih ulicah** (*The Streets of Fire*, 1984) uporabil v vlogi Krokarja, s katero je zgradil podoben lik in dobesedno odpihnili pozitivca Michaela Paréja.

2. Na svoj drugi film je Kathryn Bigelow čakala celih šest let. Resnične vzroke tega čakanja gotovo najbolj pozna sama, vendar se zdi še najbolj verjeten elementarni puritanski izračun: subverzivnost filma **Brez ljubezni** je bilo pač treba tako ali drugače plačati.

Kakorkoli že, v drugem filmu **Ko pade mrak** (*Near Dark*, 1987) je žanr bistveno bolj oprijemljiv kot v prvencu: gre za



grozljivko. Središnji lik zgodbe je fant Caleb (Adrian Pasdar), ki po naključju sreča mlado vampirko Mae (Jenny Wright) in jo s svojo nadležnostjo dobesedno prisili, da ga ugrizne. Ker je Caleb Mae všeč, prepriča svojo »staro-mlado« najstniško vampirsko skupino - vodi jo zlonosni Jesse (Lance Henriksen), v njej pa so še njegovo dekle Diamondback (Jenette Goldstein), nori Severin (Bill Paxton) in odurni paglavec Homer (Joshua Miller) -, naj tudi Caleba sprejmejo medse. Če naj mu to zares uspe, se mora naučiti ubijati in si tako vsako noč priskrbeti »hrano«. Skupina mu da nekaj dni časa.

Kathryn Bigelow uspe z lucidnim izogibanjem običajnim žanrskim pravilom v napeto horror zgodbo vnesti elemente melodrame, kriminalke (vsak napad skupina pokrije z »navadnim« zločinom, Caleba pa ves čas iščejo oče in sestra ter policija), celo socialnega (način življenja »odpadnikov«, »pregnancev«; kraji, ki jih obiskujejo in kjer se najpogosteje »hranijo«) in družinskega filma (le Calebova družina je sposobna ponuditi zatočišče, četudi ni odsotnost matere v njej nikoli pojasnjena). Vse to naredi, skupaj s prefinjenim profiliranjem likov in z drobno, vendar učinkovito mero humorja (ruska ruleta, izpljunjena krogla, Severinove »ekshibicije«), iz filma **Ko pade mrak** prav nevsakdanje doživetje. Čudovit in obenem značilen za režiserkino lotevanje žanra je, denimo, prizor, v katerem se spoznata Mae in Caleb. Od samega začetka mu da Mae vedeti, da še nikoli ni srečal dekleta, kot je ona. Na Calebovo zvedavost odgovarja z naslednjim »pojasnilom«: »Vidiš tisto zvezdo? Le kdo bi si mislil, da potrebuje milijardo let, da pride do nas. In veš kaj? Jaz bom tu, ko pride!«

Obenem se v filmu **Ko pade mrak** že precej jasneje zarisujeta dve značilnosti režiserkininega sloga, ki bosta v nadaljevanju prevladali. Gre za obravnavo likov, za pozorno psihološko profiliranje glavnih in pomembnejših epizodnih junakov ter za fascinantne akcijske prizore, ki jemljejo sapo. Že v filmu **Ko pade mrak** so liki in njihova vzajemna razmerja neoporečni (Caleb in Mae; razmerja v skupini in do okolice; Calebova družina in njen odnos do skupine; družina in policija). Prav zaradi njihovega izvrstnega funkcioniranja ta film »premaknjene« realnosti ni več videti kot grozljivka, temveč prej kot kruta karakterna drama z elementi fantastike. Po drugi strani pa izrazito akcijski prizori z izvrstnim ritmom in brutalno lepoto (»večerja« v baru, beg iz bungalova, dolg zaključni prizor) praviloma služijo še drugim namenom in skrivajo druge pomene. Zaključni obračun Caleba in Mae s skupino, med katerim rešita Calebovo sestro Sarah (Marcie Leeds), dejansko priključuje razmislek, ki je globlji od občudovanja formalne privlačnosti prizora.

Najpomembnejša zadeva celega filma, ki sicer logično, ne pa tudi nujno izhaja iz vsega videnega, je pogled Kathryn Bigelow na »pojav vampirizma«. Zanj in za njene junake je vampirizem posebna vrsta »socialne bolezni« - četudi slednji tega ne vedo! Neposredni vzrok te »bolezni« je družba, socialno (predvsem makro-, a tudi mikro-) okolje, njene posledice pa so »hlad navzven in praznina navznoter«, kakor to vsaj približno sluti Mae. Vampirizem je zapovrh še bolezen pomanjkanja nostalgije. Ni naključje, da se Mae in Caleb rešita ne le vampirizma, temveč tudi smrti, ki sicer ujame preostale člane skupine. »Sanjam o vrnitvi domov«, nenehno ponavlja Mae, pa tudi Caleb pravzaprav ves čas beži domov. Ko čisto na koncu Calebov oče, veterinar Loy (Tim Thomerson), »ozdravi« še Mae, jo Caleb pomiri tako, da ji še pred objemom (ki je tudi tokrat večni, le da v pozitivnem pomenu) zašepeta: »Prišla si domov!« Zato tudi ne preseneča odbojnost vseh drugih članov

skupine, četudi navdušuje njihova zavest o nujnosti skupne lastnine. Diamondback, Severin in Homer v resnici sploh ne vedo, da gre za »bolezen« in ne za enkrat za vselej zapovedano stanje stvari. Zato pa je Jesseju - za katerega nam dajo vedeti, da mu je znana narava vampirizma - povsem jasno, da njegovi *compadres* nimajo nobene možnosti ozdravitve: vsi po vrsti so svoje domove že zdavnaj pozabili. Zato jim tega sploh ne omenja več, priložnost pa se ponuja le takšnim, kot sta Mae in Caleb, ki globoko v sebi nikoli nista zatrla upanja po vrnitvi domov. Izpolnitev je potemtakem enaka ozdravitvi - in Mae in Caleb dejansko »ozdravita« v trenutku, ko se zavesta svoje ljubezni.

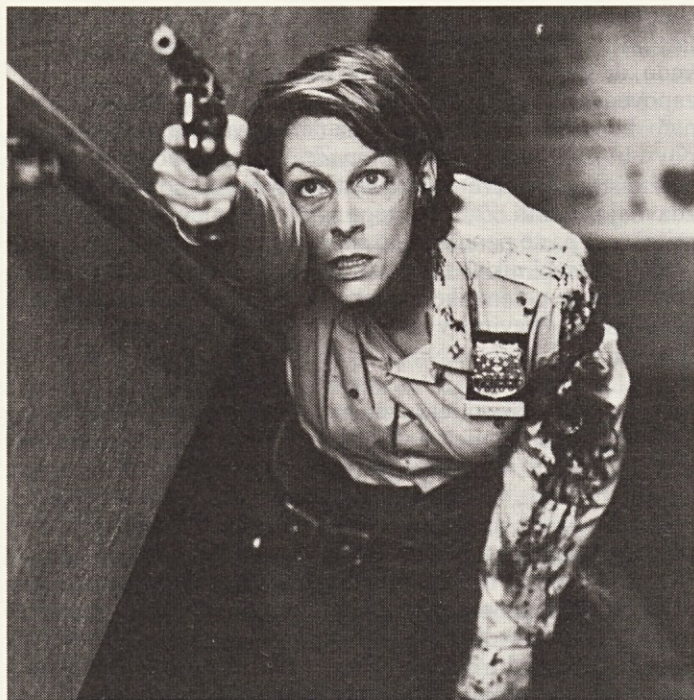
3. V filmu **Razbeljeno jeklo** zvemo vse že na samem začetku. Megan Turner (Jamie Lee Curtis) je mlada policajka, ki že med prvo nočjo »on duty« ubije oboroženega roparja. Suspendirana je, ker ne najdejo roparjevega orožja. Tega je neopazno vzel borzni yuppie Eugene Hunt (Ron Silver), ki se je po naključju znašel na kraju zločina. Eugene je sicer človek, s katerim bi Freud imel nemalo tem za pogovor. Z ukradenim magnumom 44 prične brez slehernega povoda - če pač odštejemo njegovo razrvano psiho - pobijati ljudi naokrog. Na vsako od izstreljenih krogel zapiše ime Megan Turner. Nato nekako mimogrede spozna Megan in v njej prepozna svojega »rešitelja«, ki mu bo pomagal razrešiti agonijo dvojne identitete. Ko se zdi, da se razmerje preveša v romanco, Megan dojame, da je naključni »moški njenega življenja« prav morilec, ki se »podpisuje« z njenim imenom. Zdaj je to treba le še dokazati.

Do trenutka, v katerem vsem junakom postane jasno, kaj je treba storiti (gledalec tako in tako ves čas vse ve), je minila komaj prva polovica filma. Potemtakem ni toliko pomembno tisto, kar se bo zgodilo do konca (saj je izid mogoče vsaj približno predvideti), kot to, kako in kdaj se bo to zgodilo. Resnični hitchcockovski suspenz torej, podobno kot v filmu **Ko pade mrak**, gradijo razmerja med glavnimi liki, še posebej med Megan in Eugenom. Kathryn Bigelow se z odmikanjem konca vztrajno poigrava z gledalčevim pričakovanjem, pri tem pa film suvereno pelje razrešitvi naproti.

Kako je torej grajeno razmerje med Megan in Eugenom? Za kakšne like pravzaprav gre? Megan je edinka družine, v kateri oče Frank Turner (Philip Bosco) neprestano pretepa ženo, naj je pijan ali trezen, žena Shirley Turner (Louise Fletcher) pa je razpeta med ljubeznijo do hčere in (nerazumljivo?) lojalnostjo do moža. Tistih nekaj kratkih pogovorov nam dovolj nazorno razkrije zakotnost otroštva Megan in okolja, v katerem je to otroštvo preživela. Če je bila v filmu **Ko pade mrak** temeljni vzrok razpada mentalnih sklopov junakov družba, tedaj je v **Razbeljenem jeklu** to družina, »steber družbe«, njena osnovna celica. »V tovrstnem socialnem podnebjju se ljudje počutijo nemočne, fantazije o moči in sili pa so univerzalne in običajne,« pravi Kathryn Bigelow in nadaljuje: »Seveda se počutite nemočne, kadar volite: čutite, da ne morete ničesar storiti. To je del sodobne mitologije: kako posameznik spreminja sistem ..., kako sploh lahko vplivate na tok vašega življenja? Kako običajen človek postane bojevnik?«.

O Eugenovi družini in zgodovini v filmu ne zvemo ničesar. Je razcepljena osebnost: človek, ki morilsko gara na borzi - za katero pravijo, da uspešno razbija živčni sistem -, ponoči postane suženj svoje mračne podzvesti. Fascinantni so prizori v telovadnici njegovega razkošnega stanovanja, v katerih se pogovarja s svojim drugim jazom (»Jaz sem

KATHRYN



RAZBELJENO JEKLO (BLUE STEEL, 1989)



POINT BREAK, 1991

Bog!«), vadi pa vse tja do meja dejanske fizične eksplozije. Kathryn Bigelow pravi, da njen lik množičnega morilca temelji na preučevanju resničnih dogodkov in razgovorih s sodniki in detektivi: »Gre za fenomen današnjega časa, za svojevrstno mikroteroristično formo. Praviloma gre za izjemno inteligentne ljudi, ki so šli v zgodnjih letih skozi določene travme. Očitno so izrazito shizofreni in paranoični, vendar jim vzporedno uspe živeti še normalno življenje. Nimajo se za morilce, temveč prej vse skupaj opazujejo kot del religiozne izkušnje, s katero si pripisujejo določene attribute Božjega.« Eugene Hunt je že naslednje jutro na delovnem mestu, čist in umit, spoštovanja vreden gospod. Tako kot je Megan, ki je dotlej spoznala le njegovo »dnevno izdajo«, prepričana, da je končno našla nekoga zase, je tudi Eugenu od njunega prvega srečanja dalje jasno, da je našel popolno žensko zase. Megan ga navsezadnje res odreši muk tega sveta ...

Morda je najpomembnejši podton zapleta, ki nam ga spleta Kathryn Bigelow, prav ta, da smo zgodovino Megan »videli«, o Eugenovi pa ne zvemo ničesar. Tako kot Eugene ima tudi Megan hude krize identitete. Aretira lastnega očeta, ker ni upošteval njenih opozoril in je še naprej pretepal mater. Navsezadnje je očetov značaj kriv njenega strahu pred moškimi, policajka pa je postala prav zato, da bi se lahko branila. Njena moč sloni na uniformi in pištoli. Toda, zakaj ona ima preteklost? Samo zato, ker bo njena tudi prihodnost. Eugene Hunt je pač nesrečnik, kolikor njegovega sprehoda skozi čas nihče niti opazil ni vse do trenutka, dokler njegova notranja protislovja niso dosegla vrhunca - in je postal morilec! Ker je očitno tip brez prihodnosti, kot tak tudi ne more »imeti« preteklosti. Videti je, kot bi nam Kathryn Bigelow brez slehernega moraliziranja med posameznimi kadri pošiljala naslednje sporočilo: *osnovna stvar je samokontrola.*

Četudi brez bistvenih izvirnosti in tokrat tudi brez pomembnejših odkritij od nenapisanih kadrovskih obrazcev, je Kathryn Bigelow prav z očitnim mojstrstvom izvedbe **Razbeljenega jekla** prvič zares pritegnila pozornost. Navsezadnje je (pozitivno) kritiko tega filma mogoče napisati z enim samim stavkom. Le kako naj bi tudi bilo drugače, ko pa gre za občudovanja vredno branje in parafraziranje enega najboljših kriminalističnih filmov vseh časov, **Umazani Harry** (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). Zato tudi ni naključje, da so se ob **Razbeljenem jeklu** ponovile vse zgodbe o veliki in nepotrebnosti količini nasilja, spremljalo pa jih je še prav posebno začudenje, ker gre pač za režiserko. Naj k temu spletu navidezni naključij dodamo še osebno opazko z lanskega FEST-a: Film **Razbeljeno jeklo** bi bil z nekaj drobnimi zadržki zagotovo naš favorit tega festivala, če bi se na njem istega leta ne pojavil še nihče drug kot sam »Umazani Harry« - tokrat v vlogi producenta, režiserja in igralca filma **Ulični policaj** (*The Rookie*, 1990). In spet sta bili v glavnih vlogah kri in ... psihologija!

4.

Po tem, ko je s svojimi prvimi filmi Kathryn Bigelow dokazala, da ne potrebuje nikakršnega »posebnega postopka« zgolj zato, ker je ženska-režiser, ji je preostala le še ena naloga: posneti hit! S filmom *Point Break*, (1991) je storila še to.

Tematsko jedro tega filma tvori ne ravno enostavna kombinacija tem njenih prejšnjih filmov. Tako kot v filmih **Brez ljubezni** in **Ko pade mrak** je tudi tokrat v središču pozornosti skupina svojevrstnih odpadnikov, ki že s samim svojim obstojem pretresajo »zdrave temelje« družbe in sistema. Glavno stransko vprašanje je - tako kot v filmu **Ko**

BIGELOW

pade mrak - ljubezen dveh mladih, Ann Tyler (Lorry Petty) in Johnyja Utaha (Keanu Reeves); podobna nenavadni zvezi policajke in lopova v **Razbeljenem jeklu** pa je tokrat vez med sveže diplomiranim agentom Johnyjem in strastnim surferjem Buddyjem (Patrick Swayze). Glede na čas, ki mu je posvečen, je središčno razmerje drugo, vendar se nam kot nosilec režiserkinih intimnejših sporočil zdi pomembnejše prvo razmerje. Kot smo že kar navajeni pri Kathryn Bigelow, so vsa razmerja med liki življenjska, globoka, večplastno prepletena in prepričljiva, akcijski prizori pa najbolj spektakularni doslej.

Na omenjeno doslednost Kathryn Bigelow v izkazovanju najpomembnejših značilnosti njenega »pogleda na svet« ne smemo pozabiti tudi tedaj, ko sicer povsem upravičeno opozarjamo na to, da je **Point Break** posvečen Johnu Miliusu in njegovemu opusu. Film namreč sploh ne skriva tega, da je *hommage*, vendar je obenem tudi že odkrit obračun s filmskim svetom velikega mojstra, ki je bil nedvomno eno ključnih imen avtorskega zorenja Kathryn Bigelow.

Brez posebnih težav opazimo, da so razmerje med Johnyjem in Buddyjem in prizori bančnih ropov (še posebej pa dialogi med samimi ropi) prevzeti iz filma **Dillinger** (1973); da prihajajo »odpadniško-svobodnjaška« življenjska drža surferjev, sam motiv »ježe na valovih« in paleta uporabljenih glasbe iz filma **Dan velikih valov** (*Big Wednesday*, 1978); filozofija zen-anarhizma, na katero prisega Buddy, iz **Konana** (*Conan, the Barbarian*, 1982); met policijske značke na koncu filma in sam koncept lika Johnyja Utaha pa izvirata iz že omenjenega filma Dona Siegla **Umazani Harry**, pri katerem je kot ko-scenarist (brez kredita!) sodeloval prav John Milius. Morda je določeno podobnost mogoče najti tudi med zvezo Johnyja in Ann in med zvezo, ki se med Callie (Rosanna Arquette) in Jakom (Brad Johnson) spleta v zaenkrat zadnjem Miliusovem filmu **Vsiljivčev let** (*The Flight of the Intruder*, 1991).

Dinko Tucaković je zato upravičeno zapisal, da je uspelo režiserki »tako radikalno transponirati duh Miliusovih junakov v moralno brezno sodobne ameriške družbe, da je bil verjetno fasciniran tudi sam Milius«. Tako Kathryn Bigelow nadaljuje ustvarjanje »pomenljive celuloidne zabave« na osnovi tem in idej svojih prejšnjih filmov. Najsi so teoretski zadržki do tovrstnih *hommages* še tako pogosti, dela izvrstna praktična izpeljava ta film za briljantno stvaritev. Prepričani smo, da je **Point Break** eden od dveh filmov, ki so zaznamovali preteklo leto - drugi je film Johna Badhama **The Hard Way**.

Ker smo že precej govorili o obravnavi likov v filmih Kathryn Bigelow, omenimo še nekaj vodilnih življenjskih stališč, ki jih v njenem zadnjem filmu glavni junaki izgovarjajo sami. »*Kožo odiram celo s piščanjega mesa,*« pravi Johny svojemu šefu - pri čemer celo sam ve, da se v teh šaljivih besedah skriva drobec resnice: vse dokler ni ob izdatni (in vzajemni) pomoči Ann Tyler odrasel, so zaradi njegovih napak umirali ljudje. Med žrtvami je tudi Angelo Papas (Gary Busey v *ready-made* vlogi iz **Dneva velikih valov**), Johnyjevi starejši partner. »*Enostavno je: pokažeš moč in se tako izogneš spopadu,*« razlaga Buddy Johnyju uspešnost svoje metode ropanja, pri čemer seveda spregleda, da je njegov največji problem ravno pomanjkanje samokontrole. »*Ukinil si vsakogar, ki se ti je postavil na pot,*« mu zameri Johnny, nato pa mu dovoli umreti tako, kakor je tudi živel - svobodno, po lastni izbiri. Prav ta motiv neomejene svobode kot oblike odpora hinavski družbi je v filmu najbolj izrazit, celo izrazitejši od motiva moškega

prijateljstva, ki je sicer ponujen v treh oblikah; Johny/Buddy, Johny/Angelo, Buddy/partnerji. In z Buddyjem se identificiramo prav zaradi njegove nevarne vizije svobode ... Navsezadnje ni tako negativen, pa tudi Johny Utah ne tako pozitiven, kot bi bila oba v filmu z banalnejšo karakterizacijo. Tretji tovrstni človek iz krvi in mesa, simpatičen vse do konca, pa je Angelo Papas. Skupaj z domislico o maskiranju roparjev v bivše ameriške predsednike (cf. tudi film **Best Seller**, režija John Flynn, scenarij Larry Cohen, 1987) so Papasova norčevanja nosilec humorja v tem filmu. »*Ko sem zadnjič nekaj 'čutil', sem moral ubiti človeka. To pa nerad počnem, saj je potem videti grdo v mojem poročilu,*« na videz jezo pove začetniku Utahu. Le malo pred tem pa takole ironično povzame svojo kariero (sicer izvrstnega, vendar po mnenju neumnega šefa ne ravno »vzornega«) agenta: »*Dvaindvajset let se ubadam z bančnimi ropi. V tem času se je Los Angeles precej spremenil: zrak je postal umazan, seks pa čist.*«

In končno, tako kot večina najboljših ameriških filmov zadnjega časa (omenimo le **Brezno** in **Terminator 2** Jamesa Camerona, **Uličnega policaja** Clint Eastwooda, **The Hard Way** Johna Badhama in, seveda, **Razbeljeno jeklo**) ima tudi **Point Break** več koncev. Kathryn Bigelow kot že itak spreten suspenz-režiser tokrat s stalnim odmikanjem konca svojega sicer najdaljšega filma (120 minut) gledalčevo pozornost in pričakovanje pripelje do skrajnih meja. Navsezadnje pa se film, v katerem se zvrstijo surfing, skakanje iz letala, pretepi in številne druge atrakcije, konča nenavadno mirno - s prizorom ločitve dveh potencialno najboljših prijateljev.

Vendar pa **Point Break** ni žalosten in pesimističen film. Hipna ljubezen je nadomestila izgubljeno prijateljstvo in razpadajoči svet Amerike. Ob vsakem od dosedanjih filmov je Kathryn Bigelow sodelovala s po enim moškim: z Montyjem Montgomeryjem si je delila avtorstvo filma **Brez ljubezni**; Eric Red je bil koscenarist filmov **Ko pade mrak** in **Razbeljeno jeklo**; James Cameron pa je bil izvršni producent filma **Point Break** in njena zadnja ljubezen. Le kateri moški bo zaznamoval peti film Kathryn Bigelow, te najbolj ljubke dame svetovnega filma?

Bio-filmografija

Kathryn Bigelow se je rodila leta 1952. Odraščala je v severni Kaliforniji. V San Franciscu je študirala slikarstvo, leta 1972 pa se je vpisala na neodvisni program muzeja Whitney v New Yorku, kjer je pričela eksperimentirati s filmom kot asistentka pri Vitu Akonciju. Pozneje se je preselila na filmski študij newyorške univerze Columbia, v razred Miloša Formana. Opažen kratek študentski film **Set-up** je posnela leta 1978, diplomirala pa je leta 1979.

- 1981 **Brez ljubezni** (*The Loveless*),
- 1987 **Ko pade mrak** (*Near Dark*),
- 1989 **Razbeljeno jeklo** (*Blue Steel*),
- 1991 **Point Break**.

Junake novejših slovenskih filmov (**Triangel**, **Srčna dama**, **Babica gre na jug**) prepoznate po tem, da ne funkcionirajo kot junaki in da se z njimi potemtakem ni mogoče identificirati. Mislimo si lahko sicer, da ni bilo vedno tako, toda ko pomislimo na tiste junake starih slovenskih filmov, s katerimi se je bilo mogoče vedno zlahka identificirati, spoznamo, da je kal faliranega slovenskega filmskega junaka pravzaprav že tam. Dovolj je že, če ošvrknete tista dva filma, ki sta s svojo identifikacijsko lahkoto predstavljala pravi filmski avtomat, **Vesna** & **Ne čakaj na maj**, in v hipu je vse jasno in na svojem mestu. Kaj imamo v **Vesni**? Tri dijake, ki so tik pred maturo - problem je seveda v tem, da v svoj um ne zaupajo (matematika *it is*), da potemtakem dvomijo, da bi lahko maturirali po regularni poti. Kaj storiti? Žreb naj odloči, kdo bo zapeljal hčerko profesorja matematike in se skušal prek nje vnaprej dokopati do matematičnih testov. Načrt seveda uspe, romanca po krajši zmešnjavi vzleti in sveta trojica se dokoplje do matematičnih testov - junaki maturirajo, »dozorijo«, pa čeprav *ne vedo*. Junaki postanejo z antiklimaksom - mar je lahko junak v svetu, v katerem ni nobenih ovir, sploh junak? In navsezadnje, mar je bila matura sploh ovira? Ne - profesor matematike, ki ga je igral najbolj pozitiven & simpatičen slovenski igralec, Stane Sever (toliko o pozitivnosti & simpatičnosti slovenskih filmskih junakov), namreč še pred maturo zve, da so njegovi matematični testi padli v nepooblašene roke, a jih potem ne spremeni. Pri vsem skupaj seveda ne gre za moralo ali pa zato, da bi fantje morali kaj storiti, ampak predvsem zato, da *junaki ne vedo, da bi morali kaj storiti, pa vendar ostanejo junaki*. **Ne čakaj na maj**, film iz študentskih dni, je logično nadaljevanje **Vesne**, filma iz dijaških dni. Dijaki so postali študenti, njihova fantazija, **Vesna**, nič manj, in nekega lepega dne se odpravijo na smučanje. Toda ko se vrnejo, **Vesna**, razočarana nad

nezaupljivostjo očeta & najožje okolice, oznani, resda zelo megleno & ezopsko, da je noseča. Šok je seveda vsesplošen, *happy-end* pa je potem le v tem, da oznani, da v resnici ni noseča. Toda to je le del lažne identifikacije. V čem je glavni problem? Praviloma se fantje v filmih junačijo s tem, da so z

žensko spali, v filmu **Ne čakaj na maj** pa se mladenič - Vesna kajpada nič manj - na koncu junači s tem, da z žensko ni spal, češ, če naj ženska zanosi, potem se mora pred tem tudi kaj zgoditi. Zgodi pa se nič.

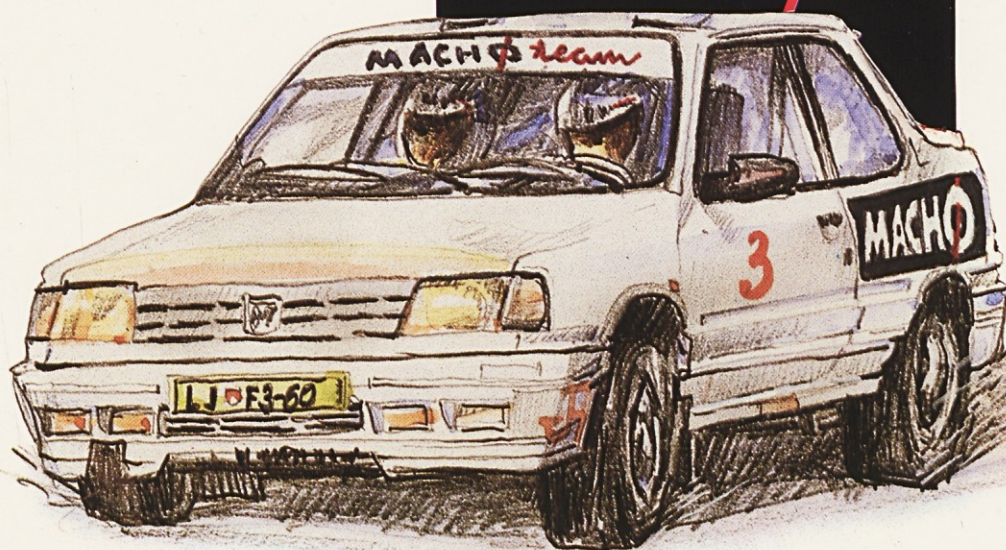
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

VESNA, REŽIJA FRANTIŠEK ČAP (1953)





MACHO *team*



»VEDNO STA ME MIKALI

HITROST IN NEVARNOST.«

ROMAN JERNEJC, VOZNIK



AANINA



FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM

PRIHODNJIČ V **EKRANU** VSE O CANNESU