

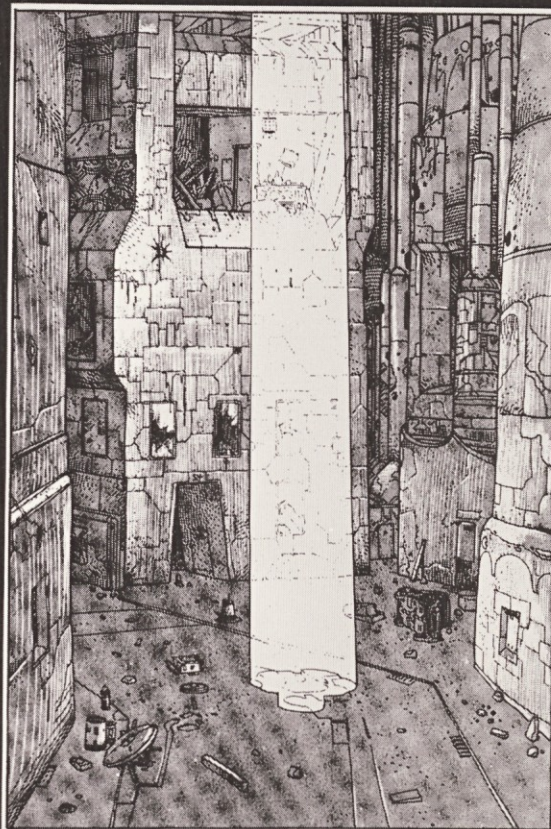
E K R A N

REVILJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

VOL. 18
LETNIK XXX
JANUAR
FEBRUAR
1993
200 SIT



"I've seen things
you wouldn't believe...
Attack ships on fire
off the shoulder of
Orion bright as
magnesium ...
I rode on the back
decks of a blinker and
watched c-beams glitter
in the dark near the
Tanhauser Gate ... all
those moments ...
they'll be gone."



BLADE RUNNER - Solze in dež

KNJIGO LAHKO
PO IZJEMNO UGODNI CENI
999 SIT
NAROCITE TELEFONSKO
NA UREDNIŠTVU EKRANA
061/318 353
ALI PIŠNO V
SLOVENSKEM
GLEDALIŠKEM IN
FILMSKEM MUZEJU
MESTNI TRG 17
61000 LJUBLJANA



Komentirani scenarij

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.
MAX MODIC
MICHEL CHION
STOJAN PELKO
SILVAN FURLAN
BOJAN KAVČIČ
JANEZ RAKUŠČEK
in
HAMPTON FANCHER
DAVID PEOPLES

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

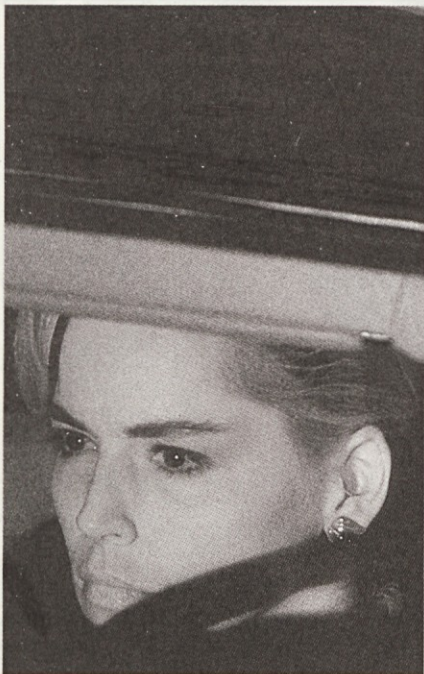
januar—februar 93 (št. 1—2) / vol. 18 / letnik
XXX / cena 200 SIT (1500 CRD, 4 DEM)

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

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

SHARON STONE V FILMU
PRVINSKI NAGON
REZIJA PAUL VERHOEVEN, 1992



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

film meseca

Max Modic
Stojan Pelko

Prvinski nagon
Cerebralna smrt ali novi možgani?

8

blade runner

Alenka Zupančič
Zdenko Vrdlovec

O duši replikantov
Simulaker

13

intervju

Sanja Muzaferija

Edward James Olmos

16

esej

Igor Kernel

Zlo v človeku: Osmi potnik in »Necronomicon«

20

temnica

Max Modic

Kdo nas je strašil v osemdesetih?

24

e-projekcija

Marcel Štefančič, jr.
Max Modic

Sto postholokavstnih filmov

26

kritika

Max Modic

Izdajalski trenutek
Lepotica in zver
Bele peščine
Osmi potnik³
Bob Roberts
Spomini nevidnega človeka
Kosec
Levjesrčni
Smrtonosno orožje 3
Popotnik
Krištof Kolumb
Vse je pod kontrolo, Zdravljica, Križci in krožci
INFO

Nerina Kocjančič
Igor Kernel

36

pismo

Anja Brglez

Twin Peaks Zwei

38

kako razumeti film

Matjaž Klopčič

Noč in megla

42

filmski muzej

Nina Zagoričnik
Anja Muck

Kaj je videl butler?
Včasih smo bili kinoturisti

44

zgodovina filma

Marcel Štefančič, jr.

Thriller sedemdesetih



Ko je leta 1982 v Scottovem filmu **Blade Runner** Harisson Ford s težkim kozarcem viskija sedel pred ekran svojega videoračunalnika, da bi iz fotografije fiktivnega replikantovega spomina izbrskal drobec realnosti, so v tem prizoru vsi videli analogijo z Antonionijevo **Povečavo**. Toda Antonionijevega fotografa je v iskanje pognalo mrtvo truplo — in zato mu ni preostalo drugega, kot da je dobesedno grebel po površini, vse tja do abstraktne nerazpoznavnosti granulacije fotografskega papirja. Moderni film je potemtakem pričenal s smrtjo, končal pa z ničem. Ni čudno, da ga je pobralo.

Zato pa je v trenutku, ko se Harisson Ford loti brskanja po njegovem fiktivnem spominu, replikant Leon Kowalski še prekleto živ. Praskanje po površini ne zadostuje, treba je dobesedno vstopiti v sliko. Najbolj fascinanten rez Deckardove računalniške analize je prav tisti, ki ga ne opazimo — rez, ki zamenja perspektivo in vstopi v globino, v sliko, ki se poda na potovanje v središče spomina. Tam seveda odkrije žensko. Virtualni film potemtakem pričenja z življenjem, ki je »bolj človeško od človeškega«, konča pa z uprizoritvijo želje. Ni čudno, da je še vedno živ.

Potovanje v središče spomina je naslov, pod katerim so v Franciji predvajali film **Total Recall** Paula Verhoevna. Taisti Verhoeven je s **Prvinskim nagonom** ponovil Scottovo gesto iz **Blade Runnerja**: junaka je soočil s podobo ženske, v katero je treba dobesedno vstopiti. Znova je kristalno ledeni rez tisti, ki radikalno zamenja perspektivo, le da tokrat v podobo ne posrka le junaka, temveč tudi samega gledalca. **Blade Runner** in **Basic Instinct** sta filma, ki ju družijo še vse kaj drugega kot zgolj neprevedljivost naslova. Navsezadnje tudi to, da bi brez njiju ne bilo pričujoče številke EKRAN-a.

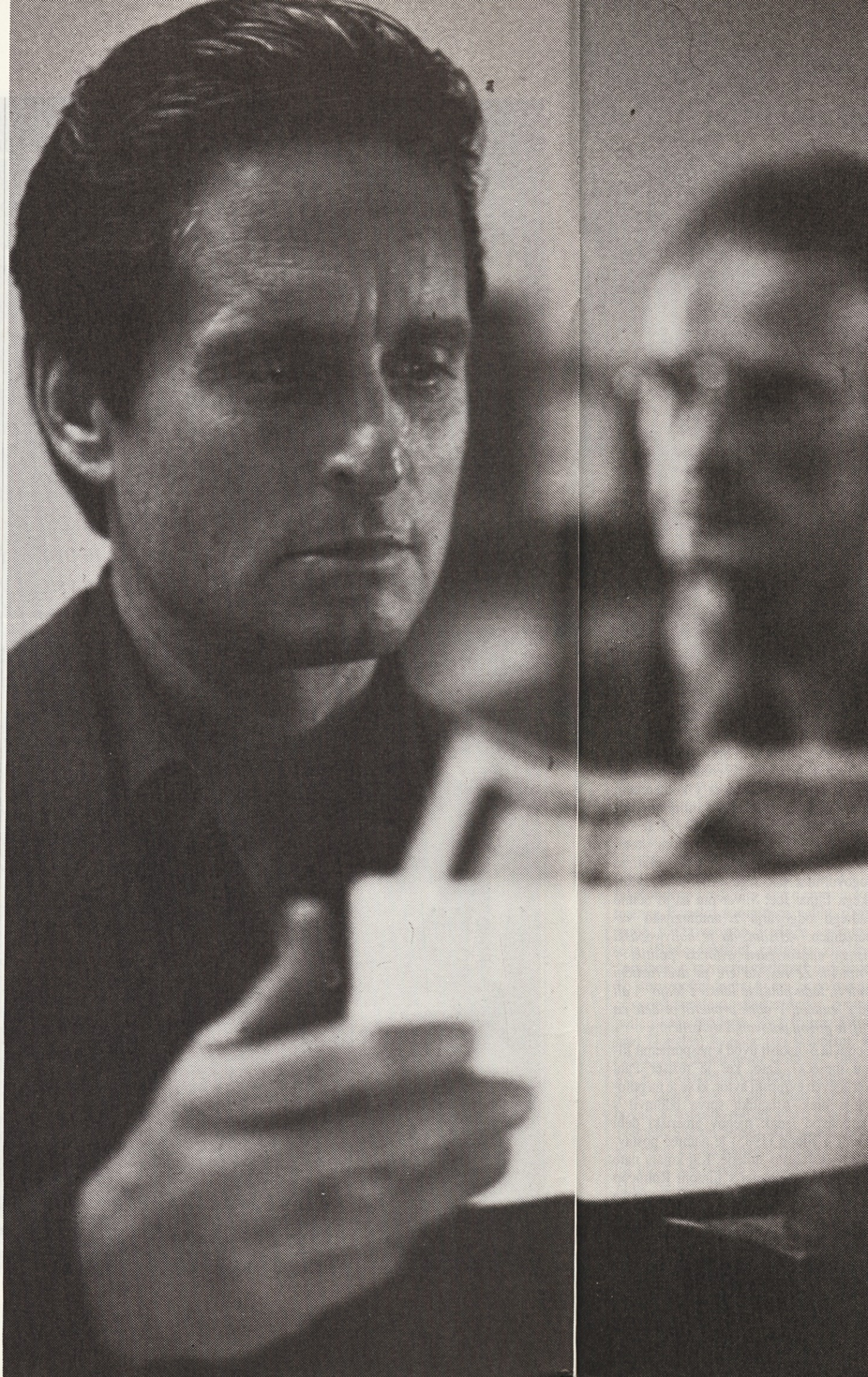
STOJAN PELKO

P.S.: Te številke bi ne bilo tudi brez prijazne pomoči Enote Kultura ljubljanskega Mestnega sekretariata za družbene dejavnosti. Hvala!

Ko smo že mislili, da v devetdesetih ne bo več filma, ki bi ves svet postavil v vrsto pred kinodvorano, se je aktiviral stari maček Paul Verhoeven in posnel film **Basic Instinct**, ki je povsod, kjer je igral, šokiral tiste pred platnom in razvnel tiste, ki so proti filmu protestirali zunaj kina. Kaj je torej nagnalo za par sto milijonov dolarjev ljudi gledat film, ki je po svojih karakteristikah erotični thriller, kakršnih so dandanes polne videoteke, film, ki ga ne pilotira niti Arnold Schwarzenegger niti Tom Cruise, in film, ki ne pripoveduje zgodbic iz Kristusove mladosti?

Gremo od začetka: **Basic Instinct** je torej thriller, žanrski izdelek, za katerega vemo, da ima svojo ciljno publiko in ravno zaradi tega ljudi ponavadi ne postavlja v vrste za vstopnice ter da je njegova formula že precej razdelana — celo do te mere, da gledalec na podlagi izkušenj že na začetku tovrstnega filma nasluti, če ne že ugane, morilca, motiv in žrtve, ki se bodo zvrstile na platnu do konca. Ugiibanje je še dodatno olajšano, ker so morilci ponavadi psihotiki in neuravnovešene osebe, ki za svoje mesarjenje ne potrebujejo kakšnega globljega vzgiba. Usodna privlačnost filma **Basic Instinct** je v tem, da se teh dejstev zaveda in nam jih zrecitira že v prvih kadrih, češ glejte, vse smo vam pokazali, celo neuravnovešenega morilca, čigar motiv je znan še pred ogledom filma, in žrtev, za katero veste, da bo, ali pa ne bo preživela: potemtakem — uganite konec. In ko je konec tu, vaše logično razmišljanje odpove in spoznate, da še niste videli vseh thrillerjev in da ne veste, da je manijakalni morilec lahko tako kompleksno motiviran, da vas prisili film gledati dvakrat; pri drugem gledanju pa ugotovite, da so se vaše hipoteze in razlage, ki ste jih odnesli s prvega gledanja, sesule v prah in da ste vdrugo gledali popolnoma neznan film, ki pa tudi nosi naslov **Basic Instinct**.

Basic Instinct odigrata Michael Douglas, ki je že bil pokvarjeni policaj Nick v Scottovi *noir* klasiki **Black Rain**, in Sharon Stone, ki ni gledalcu in filmu nikoli pomenila kaj dosti (spomnite se le na klavstrofobijo z naslovom **Diary of a Hitman**, kjer se popolnoma nerazpoznavna pojavi za deset minut); kaj je potemtakem magnet za gledalca? Tisto, kar se dogaja med njima — telesno srečanje tretje vrste, ki je tako prepričljivo, da se boste vprašali, ali je to film ali pa gledate smrtonosno strast v živo, ki jo je posnel kakšen moralno vprašljiv »*peeping Tom*«. Prevelike zvezde si take strasti ne morejo



PRVINSKI NAGON BASIC INSTINCT

Režija:
Paul Verhoeven

Scenarij:
Joe Eszterhaz

Fotografija:
Jan De Bont

Glasba:
Jerry Goldsmith

Scenografija:
Terence Marsh

Montaža:
Frank J. Urioste

Kostumi:
Ellen Mirojinck

Igrajo:
Michael Douglas, Sharon Stone, Jean Tripplehorn,
George Dzundza, Denis Arndt, Leilani Sarelle

Producent:
Allan Marshall

Produkcija:
Carolco Pictures, Le Studio Canal +
ZDA, 1992

Distribucija v Sloveniji:
MLADINA - FILM

privoščiti — najprej zato, ker bi takoj pomislili, da ne gre zares, potem pa, pod predpostavko, da gre zares, da to niso tiste velike zvezde, ki jih poznate vi in film. Sharon Stone, osumljeni in potencialno smrtno nevarni objekt poželjenja, utelešenje postaidsovske kataklizme, s pomočjo prvinskega nagona okoli prsta ovije Michaela Douglasa, *tough guya* in racionalnega *hard-boiled* detektiva, ter ga prepriča, da ji verjame, čeprav ji ni verjelo 240 milijonov gledalcev, ki predstavljajo ves svet. Kdo ima torej prav? Ves svet ali Michael Douglas? Če ima prav Douglas, bo zaradi tega preživel? Lahko prvinski nagon povzroči, da se moti ves svet in z njim nezlomljivi detektiv, ki mu nič ne morejo vsi negativci vseh filmov? Po tretjem gledanju filma boste že bliže odgovoru.

Basic Instinct je po vsem naštetem še vedno film, ki zakonitosti thrillerja poudari tako, da jih popolnoma izniči: ženska in prvinski nagon nista več sredstvo, ki opravičuje cilj detektivove kariere in karizme, ki se stopnjujeta s številom rešenih slučajev, temveč postaneta detektiv in njegov prvinski nagon sredstvo za doseg popolnega zločina, čigar triumf je z vsako zmoto večji. Kdo je pravzaprav žrtev in kdo morilec v filmu **Basic Instinct**? Je žrtev tisti, ki preživi, ali tisti, ki obleži v krvi brutalno preboden s špico za drobljenje ledu? Je morilec tisti, ki pod

bremenom dokazov obleži preresetan s krogami nezmotljivega zakona, ali tisti, ki je nedolžen že zato, ker so namesto nje ga v filmu nekoga ubili? Da, vprašanja, kot bi rekel Rutger Hauer v **Blade Runnerju** ... Neizogibno dejstvo pa je, da po filmu **Basic Instinct** nihče več ne bo nedolžen; ne žrtev, ne njen morilec, ne film in ne gledalec. In če je film **Gone With the Wind** končal in hkrati začel vse zgodbe tega sveta, potem je ravno **Prvinski nagon** tisto, kar je v sebi zaključilo in hkrati zaplodilo vse thrillerje. Kaj pa odgovori? Odgovori še vnaprej ostanejo vaša sladka obsesija.

MAX MODIC

CEREBRALNA SMRT ALI NOVI MOŽGANI?

Decembrska številka francoske filmske revije *Cahiers du cinéma* je v celoti posvečena novemu ameriškemu filmu. Med sogovorniki te številke se je tako na veliko presenečenje vseh borcev proti ameriškemu filmskemu imperializmu znašel tudi producent Joel

Silver, ki mu dolgujemo takšne hite, kot sta **Umri pokončno** in **Smrtonosno orožje**. Tudi njegov avtorski credo je dobesedno »ubijalski«: film mora v komercialni mreži prinesiti najmanj sto milijonov dolarjev! Zato niti ne preseneča, da se novinar *Cahiers*, v uvodu pogovora skoraj opravičuje, da si je sploh upal izbrati za sogovornika takšnega »morilca« avtorskega filma. Joel Silver mu na to očitno zadrego odgovarja z antologijsko vzporednico: »Mislim, da je hollywoodski sistem enakovreden avtorski politiki v Franciji. Že res, da gre za dve različni zadevi, toda potujete lahko z ladjo ... ali pa z letalom! V obeh primerih pridete na cilj, le pogoji potovanja so različni.«

Čemu ta ovinkasti uvod k nespornemu filmu meseca? Zato, ker je režiser Paul Verhoeven evropski avtor, ki se je na potovanje prek Atlantika sprva odpravil s starodavno ladjo: njegov ameriški debi **Flesh + Blood** (1985) je namreč postavljen v šestnajsto stoletje. Kaj kmalu nato je dobesedno poletel s filmom **Robocop** (1987), dokončno pa ga je v orbito uspeha raketiral film **Popolni spomin** (1990). Danes leti po Hollywoodu z nadzvočno hitrostjo in kot za šalo prebija magični zid stotih milijonov dolarjev. **Basic Instinct**

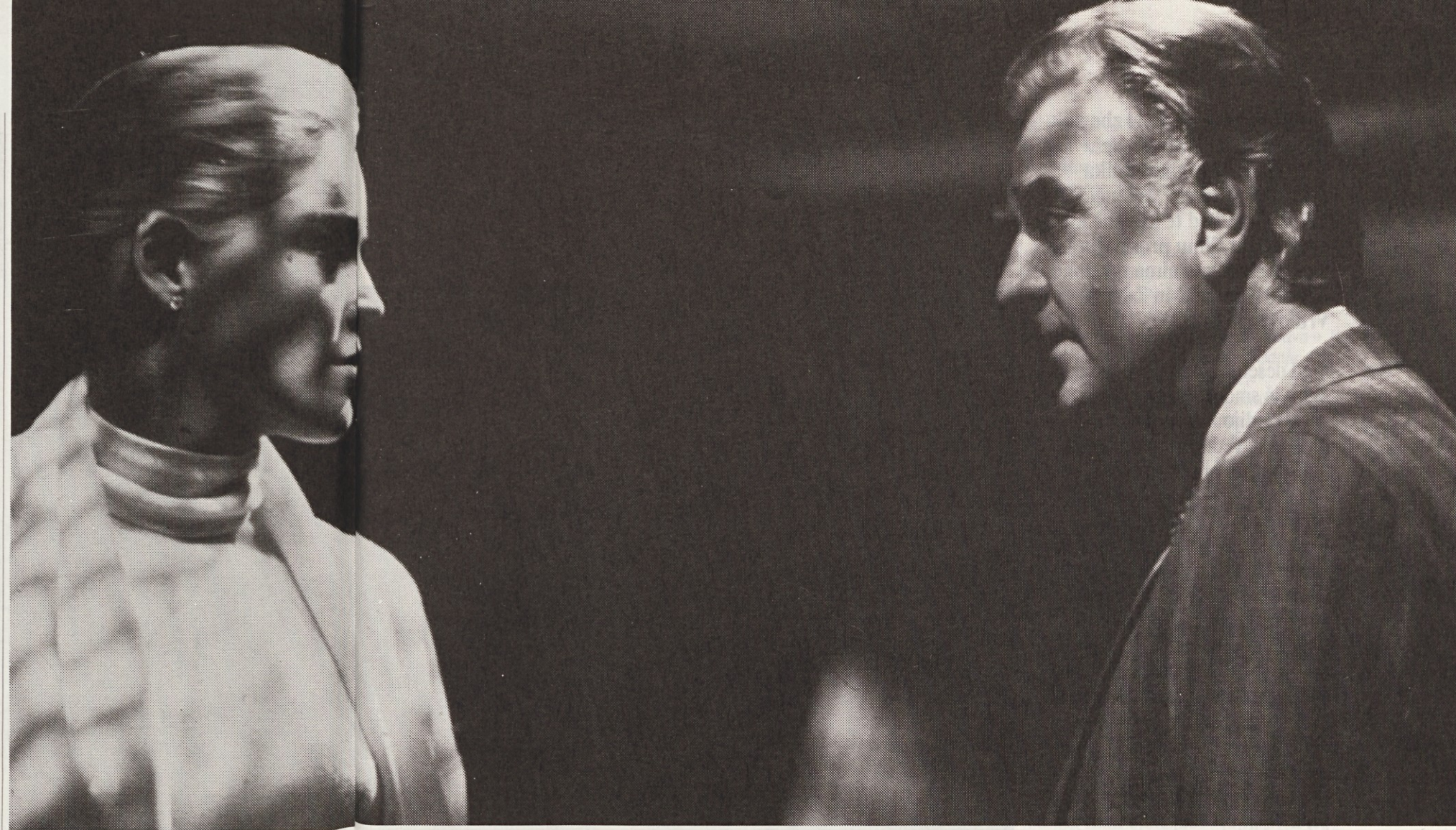
je zadnji dokaz, da je mogoče biti tudi v nadzvočnem reaktivcu avtor ... in ostati živ! Le pogoji potovanja so različni. Paul Verhoeven tvori skupaj s Timom Burtonom, Jamesom Cameronom in Ridleyjem Scottom skupino tistih avtorjev, ki so v sam vrh aktualne hollywoodske komercialne produkcije uspeli posejati »velike«, celo večne teme. Če je bil **Robocop** predvsem film o smrti in vs-tajenju, **Popolni spomin** pa veliko potovanje v skrivnostno središče spomina, tedaj **Basic Instinct** zastavlja klasično vprašanje o razmerju realnosti in fikcije. To stori znotraj žanra, ki mu že po definiciji pripada naloga iskanja resnice: znotraj policijskega thrillerja. Nick Curran (Michael Douglas) je policijski inšpektor, ki raziskuje brutalen umor iz strasti. Umorjen je bil ostareli rockovski zvezdnik, ki se je zadnje leto in pol redno sestajal z bogato in uspešno romanopisko Catherine Tramell (Sharon Stone). Kot po naključju je v enem njenih romanov opisan natanko tak umor, kakršen se je zgodil na začetku filma. Še več: avtorica pripravlja nov roman, v katerem je glavni lik prav inšpektor iz San Francisca, ki »pade na napačno žensko. — In kaj se zgodi? — Ubije ga!«. Lahko si predstavljate zagato ubogega

Nicka Currana: ne le da raziskuje dogajanje, ki je bilo že vnaprej opisano — obenem s slehernim svojim dejanjem tudi že »piše« nov roman! Vendar se motite, če mislite, da mu med dvema fikcijama zmanjkujeta časa za realnost. Prav nasprotno: z vso silovitostjo, ki jo premore igralski talent Michaela Douglasa, se ta romaneskni junak predaja realnim čarom življenja. Slejkoprej mora zato naleteti tudi na tisto edino zares realno oporno točko slehernega romana — na njegovega avtorja! Da je njun »crash« še kako realen, se lahko prepričate že iz priloženega fotografskega materiala.

In ravno na točki »učinka realnosti« se do skrajnosti kristalizira avtorski postopek Paula Verhoevna. Že usoda junaka filma **Popolni spomin** je dovolj radikalno uprizorila situacijo, ki jo najlepše formulirano najdemo v besedah Gillesa Deleuza: »Vse lahko služi kot ekran, telo protagonista ali celo telo gledalca; vse lahko nadomesti filmski trak v nekem virtualnem filmu, ki se odvija le še v naši glavi, izza vek, z izvori zvoka po potrebi še v dvorani. Gre mar za živahno cerebralno smrt ali pa morda za nove možgane, ki bodo hkrati ekran, filmski trak in kamera, vsakič znova membrana med zunaj in znotraj.«

Verhoeven dejansko tako mojstrsko perfekcionira filmski dispozitiv, da postavlja pod vprašaj mesto gledalca kot zgolj negibnega sprejemnika vizualnih senzacij. Če je bil **Total Recall** prva stopnica k totalnemu kinu, tedaj je **Basic Instinct** naslednja stopnja tega postopnega vključevanja vseh gledalčevih čutov in čustev, vključno z najbolj potlačenimi prvinskimi nagoni, v neko novo celoto, ki ji morda še najbolj ustreza prav naziv virtualni kino. V virtualnem kinu pa ni več meje med fikcijo in realnostjo. Ena in druga kristalizirata v sicer razločno, a neolčljivo gmoto, ki natanko tako kot kristal kaže različne fasete različnim pogledom. V navidezni resničnosti je vse fikcija — in zato nešteto krat bolj realna! Realna v pomenu, v katerem lahko govorimo o realnosti sanj in fantazm, nenazadnje pa tudi o realnosti samega filma. Zato seveda ne preseneča, da je ta film čiste fikcije uspel povzročiti še kako realne učinke. Ne mislim zgolj na prebijanje silverovske magične meje, temveč tudi na vse tiste nosilce določenih spolnih praks, ki so ga »vzeli zares« in šli na ulice ameriških velemest demonstrirati proti njegovi domnevni žaljivosti.

STOJAN PELKO



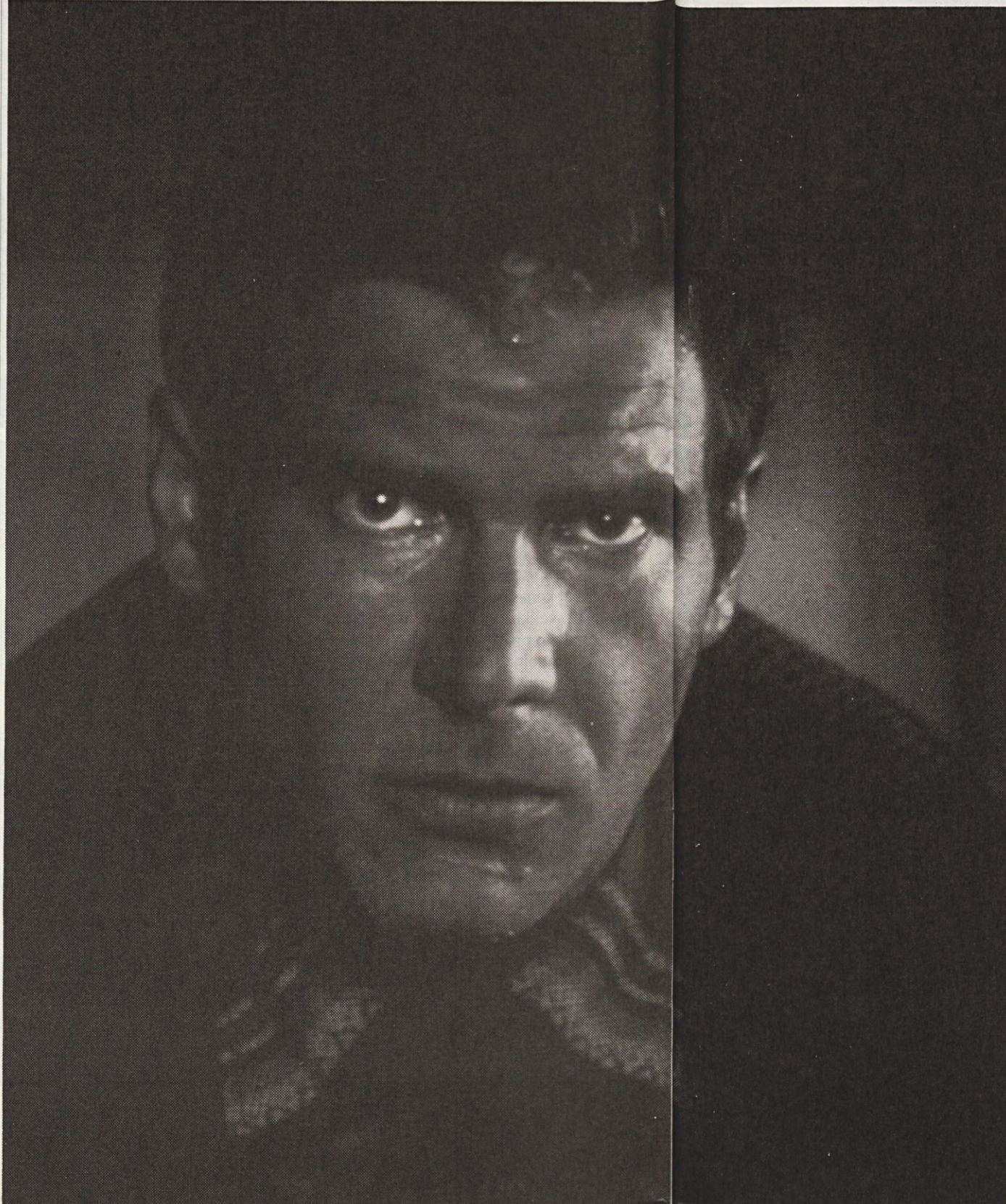
V zbirki *Imago* je izšel zbornik *Blade Runner. Solze in dež*. Objavljamo uvod urednika zbornika Marcela Štefaniča, jr., EKRAN pa izid te ključne knjige o ključnem filmu proslavlja še z dvema ekskluzivnima tekstoma Alenke Zupančič in Zdenka Vrdlovca.

Pred desetimi leti se je nebo odprlo & prvič smo lahko videli to, kar angeli vidijo z našimi očmi. Usta imamo še vedno odprta, morda tudi zato, da bi skrili pogled, ki upa, da ga bodo nekoč vendarle vzeli s sabo. Če odštejemo *Casablanca* & *Plan 9 From Outer Space*, je *Blade Runner* edini film, ki ga zna vsak resni cinefil na pamet — do zadnje besede, do zadnjega strela, do zadnje solze. Še vedno sicer ne vemo, kako je Leon dobil pištolo, toda ko se spomnimo, kako je dobil nazaj pištolo Deckard, tega raje niti nočemo vedeti. Še vedno sicer ne vemo, kdo je koga pustil pri življenju, toda težko nam gre z jezika, da je film *Blade Runner* pred desetimi leti umrl zato, da bi živeli mi. In še vedno ne vemo, čigava replika je *Blade Runner*, toda znamo ga na pamet, *par coeur*, kot bi rekli v Saint Angelesu novembra 2019.

Knjiga je nastala kot *hommage* ob desetletnici vzleta filma *Blade Runner*, posnetega l. 1982 & pri nas l. 1983 prikazanega pod naslovom *Iztrebljevalec*. Lani je kinodvorane obšla nova inačica filma, v resnici seveda Scottova izvirna inačica, t. i. *director's cut*, kjer ni več Deckardovega off-pripovedovanja & srečnega konca, dodana pa je Deckardova hipna vizija samoroga, ki nas še enkrat opozori, da smo imeli pred desetimi leti prav. Deckard je Descartes — *le misli, da je*.

MARCEL ŠTEFANIČ, JR.
16. januar 1993

O DUŠI REPLIKANTOV



Obstaja neko indijansko pleme, ki je danes predvsem turistična kuriozitet, vendar zelo posebne vrste. Pripadnike tega plemena je namreč strogo prepovedano fotografirati. Razlog: prepričani so, da fotografija ukrade njihovo dušo. Na drugem koncu, bi lahko rekli, obstaja neko pleme, ki je nasprotno pričano, da je fotografija tisto, kar jim dušo daje: to je pleme replikantov. Vmes je zgodovina kinematografije.

Scottov *Blade Runner* (ne glede na to, katero verzijo vzamemo) je v tem smislu težni film. Film, ki z vso silo opozori na razliko dveh svetov: sveta pred kinematografom in sveta, ki ga je predelal kinematograf; sveta, v katerem kamera krade naše duše, in sveta, kjer je kamera edini garant duše.

O »krajci duše« se je, čeprav ne vedno s prav temi besedami, ob kinematografu pogosto govorilo. Eno najdaljnosežnejših artikulacij dobi ta problem v nekem tekstu, ki je tekst moderne *par excellence* in ki nosi naslov *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*¹. Za ta, nekoč zelo popularen in na veliko citiran tekst W. Benjamina bi bilo morda še najtočneje reči, da je v nekem trenutku enostavno prenehal delovati kot referenčni okvir. Zanimivo bi se bilo vprašati, zakaj. Tekst se vrti okoli dveh vprašanj: okoli vprašanja avre in okoli definicije kinematografije oz. njene umestitve v neki nekinematografski oz. predkinematografski kontekst. Ena temeljnih tez teksta je, da kinematograf oropa igralca njegove avre (ki seveda ni brez zveze z »dušo«). Tekst je nastal leta 1936 in po vsem, kar smo lahko doživeli in videli od tega trenutka naprej, se zdi, da je enostavno izgubil na aktualnosti, da ga je »povozil čas«. Vendar stvari le niso tako enostavne. Čeprav gre namreč v tekstu za bolj ali manj popolno zavrnitev kinematografije, kot jo poznamo danes, pa v njem najdemo kar nekaj točk, na podlagi katerih bi bilo mogoče napisati neko teorijo filma, ki bi bila »antibenjaminovska« in utemeljena na povsem »benjaminovskih« opažanjih hkrati. Nas pa tu zanima predvsem zato, ker je problem, ki ga Benjamin obravnava kot paradoks filmske igre in filmskih likov, natanko problem replikantov.

Ena glavnih razlik med gledališčem in filmom je po Benjaminu v tem, da prvo lahko proizvede avro, drugi pa ne. In sicer zato, ker gledališki igralec igra svoj lik kontinuirano in neposredno pred publiko, v nekem tu in zdaj, ki je bistven za

razsežnost avre. Filmski igralec pa je oropan svoje prezenice, kontinuitete in »celostne podobe«: glas je ločen od telesa, telo samo pa raztrgano, razkosano na fragmente. Oziroma kot se dobro izrazi Jean Epstein:

»Kdo je ta miss Star? Odvisno, to se sčasoma spreminja. Zaenkrat je to obraz *fräulein X*, ki je že prekoračila 40 let + delo maskerja Y + objektiv številka toliko in toliko + glas gospodične Z, ki je grbava + učinek trojnega snemanja in miksanja, če naštejemo le osnovne sestavine.«²

Da bi pokazal »absurdnost« filmske igre, vzame Benjamin primer montaže: če mora neki igralec skočiti skozi okno, skoči v studiju, beg, ki sledi temu skoku, pa bodo posneli zunaj, morda nekaj tednov kasneje. Logika časa kot kontinuitete je izbrisana, oseba, ki skoči skozi okno, »ni ista« kot oseba, ki nato zbeži. K temu dodaj, citirajoč Pirandella, da se filmski interpret počuti tuje pred podobo samega sebe, kakršno daje kamera. — Če odštejemo ton teh opazk (ki je vsekakor »slabšalen«), potem lahko rečemo, da Benjaminove ugotovitve povsem držijo. Vse to je res. Zalomi pa se Benjaminu v naslednjem sklepu: V nasprotju s tem, pravi, kar se dogaja v teatru, lahko avra filmskih interpretov zgolj izgine, z njo pa tudi avra oseb, ki jih predstavljajo. — Ta zadnji sklep je precej problematičen, saj v ničemer ne izhaja iz predhodnega. Res je, da specifičnost filmske igre »oropa« igralce avre njihove neposredne prezenice. Vendar od tod nikakor ne sledi, da bi morale biti tudi osebe, ki jih vidimo na platnu, nujno oropane avre oziroma do nje ne bi imele nobenega dostopa. Ta zaključek je napačen natanko zato, ker (kot sicer pravilno ugotavlja Benjamin) original in reprodukcija nimata enakega dostopa do avre. Ali ni osnovni trik filma prav v tem, da žrtvuje, ne le avro originala, temveč original sam, da bi lahko skozi film ustvaril »original« in avro v diegetskem prostoru. Gre prav za to, da telo, ki ga vidimo na platnu, ni telo neke igralka ali igralca oziroma njegov posnetek, »reprodukcija«, temveč neko drugo telo, konstituirano izhajajoč iz »eliminacije originala«, iz razkosanja realnega telesa. Kar vidimo na platnu, enostavno je edini original, ustvarjen iz fragmentov: različnih zornih kotov, pogledov, planov, gibanj, glasov, besed, spominov, tega, kar ostane zunaj kadra. Drugače rečeno, kar vidimo na platnu, so replikantje, »anorgansko sproducirana organska celota«, kopija brez originala.

Benjamin uporabi znano metaforo kirurga v razmerju do vrača, da bi ponazoril raz-

¹ Slovenski prevod v *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981.

² Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Ed. Seghers, Pariz 1974, I. knjiga, str. 243.

liko med snemalcem in slikarjem. Postopanje vrača, ki zdravi bolnika s polaganjem rok, je drugačno od kirurgovega, ki zareže, poseže v bolnikovo telo. Vrač ohranja naravno distanco med seboj in bolnikom. Kirurg dela obratno, ko prodira v bolnikovo notranjost, distanco do njega zelo zmanjšuje, komaj kaj pa jo povečuje s previdnostjo, s katero se njegova roka giblje v tujem telesu. Prav tako sta sliki, ki ju ustvarita slikar in snemalec, popolnoma različni: slikarjeva je totalna, snemalčeva pa razkosana na številne dele, od katerih ima vsak svoje lastne zakone. — Kar Benjamin pozabi v tej primerjavi, ki je v svoji ilustrativnosti nedvomno prepričljiva, je dejstvo, da slika, ki jo vidimo na platnu, ni enostavno slika snemalca, ki zareže v telo igralca in ga razkosa. Preden je film končan, intervenira nekaj, kar ni prav daleč od figure vrača, maga — intervenira neka figura, podobna figuri Victorja Frankensteina, ki izhajajo iz koščkov sestavlja neko novo telo in neko novo osebo, ki v sebi pogosto ohranja značaj tujosti, pa naj bo še tako blizu (Benjaminova definicija avre). Omenili smo ime Victorja Frankensteina, namesto tega pa bi seveda lahko zapisali tudi ime Tyrell — veliki kreator in oče replikantov. Kot rečeno, bistvo replikantov je prav v tem, da zanje ne obstaja noben original. Kako bi tudi, saj je replikant človek, ki je »šel skozi kinematograf«, ki ga je kinematograf »predelal«, »premlak«, pretvoril v nekaj drugega in ne enostavno posnel. Človek pred fotografijo in človek po fotografiji ni isti človek. Fotografija mu je res »ukradla dušo«, in zato je edini način, da si jo pridobi nazaj, da se s fotografijo identificira.

Še posebej ob svojem začetku je bil kinematograf pravi pravcati vir »ontološke tesnobe«, ki jo Jean Epstein opisuje takole:

»Nejeverna, razočarana, zgrožena je jokala Mary Pickford, ko se je prvič videla na platnu. Kaj to pomeni drugega, kot da Mary Pickford ni vedela, da je Mary Pickford; da ni vedela, da je ta oseba, o katere identiteti lahko še danes pričajo milijoni očividcev. Film razkriva nekatere aspekte nas samih, ki jih nismo še nikoli videli ali zanje slišali. Ne le da se kinematografska podoba človeka razlikuje od vseh njegovih nekinematografskih podob, temveč se neprestano razlikuje tudi od sebe same. Tako na primer pravimo, ko sliko po sliko gledamo filman portret kakega prijatelja: Tu je res on; tu sploh ni on. In če je več sodnikov, si mnenja nasprotujejo. V določeni podobi je človek za nekatere »on sam«, za druge pa ne. Kdaj je torej nekdo in kdo? (...) Naj bo to dobro ali slabo, kinematograf v posnetku

in reprodukciji subjekta slednjega vselej transformira, ga ponovno ustvari kot neko drugo osebnost, katere aspekt lahko zbega mojo zavest in me pripelje do vprašanj: Kdo sem? Kje je moja resnična identiteta? In evidenci o našem obstoju, tistemu »Mislim, torej sem«, je treba dodati naslednje, kar zgornjo evidenco precej oslabi: Vendar se ne mislim (kot) to, kar sem (mais je ne me pense pas ce que je suis).«³

Dejansko bi torej lahko rekli, da je replikant prav človek, ki je »šel skozi« kinematograf. In »enigma« njegove identitete je zgoščena okoli vprašanja, kako usodno ga zaznamuje tisti X, ki ga sam ne vidi (niti v ogledalu), ki pa ga drugi vidijo v njem — tisto nekaj v očesu, tisti »What's it«, ki je, tako kot v Aldrichovem *Kiss Me Deadly*, natanko grožnja smrti oziroma smrt.

TIME TO DIE

Lahko bi rekli, da je edina »objektivna« razlika med ljudmi in replikanti v tem, da je slednjim v očeh zapisana smrt: če so replikanti (o čemer se je moč prepričati le s testom, ki globoko v njihovih očeh zazna ustrezen »emocionalni odziv«), potem bodo umrli (in to natanko štiri leta zatem, ko so bili ustvarjeni). Pa vendar, prav ta »objektivna« razlika je tisto, kar prvo pade v *noir* univerzumu. Drugače rečeno, eden bistvenih indecev, da imamo pri *Blade Runnerju* opravka s filmom *noir*, je prav to, da se »drama« ne odvija na torišču »objektivnega«. Celoten ton filma ni drugega kot natanko relativizacija te »objektivne« razlike. S tonom filma mislimo na določeno »črno retoriko«, ki jo še najlepše povzema naslednja replika, s katero Gaff, policist, zapusti Harrisona Forda:

»Too bad she won't live. But than again, who does?«

(Škoda, da bo umrla. Po drugi strani pa — ali ne bomo vsi?)

Vendar pa to ne pomeni, da film zrelativizira oziroma ukine razliko kot tako. Prav nasprotno, zaostri jo tam, kjer je še posebej tragična. Zaostri jo v trenutku, ko replikant postane subjekt (torej natanko tedaj, ko razlika med človekom in replikantom izgine), ko je izpolnjen motto industrije replikantov: *more human than human*, bolj človeški od človeka. V tem trenutku vznikne tista »prava« razlika med človekom in replikantom, ki izstopi prav na podlagi relativizacije »objektivne« razlike: če po eni strani drži, da bomo tako ali tako slej ko prej umrli vsi (da smo torej »objektivno gledano« vsi na istem, da smo v nekem smislu vsi zapisani usodi replikantov, oziroma kar naravnost,

³ *ibid.*, str. 22.



da smo vsi replikanti, replikanti podobe Stvarnika, ki nas je prav tako prikrajšal natanko v pogledu »trajnosti«, pa po drugi strani nikakor ne drži, da smo zato »subjektivno« vsi v enakem položaju. Kot ljudje (torej kot »stvarniki« novega rodu) imamo eno prednost: smo v nevednosti glede lastne smrti. Prav vednost glede lastne smrti pa je tisto, kar ljudi naredi za »za bolj človeške od človeka«, torej za replikante. Človek je replikant, ki tega ne ve. Dejansko ni med replikantom, ki ne ve, da je replikant, in človekom, nobene razlike. Replikant postane v trenutku, ko se prepozna za replikanta: v tem trenutku stopi v območje »eksistencialne tesnobe« (*no way out*, bi lahko rekli), ki edina loči replikanta od človeka. Človek ve, da bo nekoč umrl, replikant ve, kdaj je *time to die*.

DVE VERZIJI IN DVE MALENKOSTI

Prav fascinantno je videti, kako malo se na empirični ravni *director's cut* razlikuje od »uradne verzije« in kako velika je kljub temu razlika med obema verzijama oziroma filmoma. Gledamo iste podobe, vidimo druge. V »prvi« verziji nas je med podobami vodil off-glas Harrisona Forda, v »drugi« ta vodič umanjka. Rezultat je ta, da podobe niso več iste, predvsem pa vidimo veliko več kot v »prvi« verziji. Seveda je bilo vse, kar vidimo, tam že prej, a tega nismo videli, ker je jaz pripovedi dobesedno naselil sliko, spremenil nekatere njene dele v neprosojne madeže.

Druga »malenkost«, ki korenito spremeni ton filma, je dejstvo, da je tokrat tudi H. Ford replikant. (V *director's cut* so torej prav vsi zvezdniki, ki nastopajo v filmu, replikantje.) Način, kako nam je to nakazano, je osupljivo »ekonomičen«. Nihče tega ne izreče, nobenega spektakularnega obrata ni na koncu. Zgolj neko vizualno sporočilo — pa niti sporočilo ne, prej pomenljiva koincidenca. Vse, kar je filmu dodano v tem oziru, je nekaj sekund dolga sekvenca v prvi polovici filma, kjer H. Ford sanja samoroga. Koincidenca pa je v tem, da je papirnata figurica, ki jo Gaff na koncu pusti v njegovem stanovanju, prav tako samorog. Harrison Ford je torej replikant (Gaff očitno pozna njegov »program«). Taista figurica in taisti kader, v katerem si jo Ford ogleduje, sta bila tam že v »prvem filmu«, a v neki čisto drugi funkciji. Tam je sekvenca »pomenila« enostavno to, da je Gaff lociral Rachael, a jo je pustil živeti.

Harrison Ford torej sanja o samorogu. Čigave sanje sanja? Natanko sanje režiserja, Ridleyja Scotta. Kdor je videl film *Legend* ve, kakšne so te sanje videti v celoti. — Toda, čigave sanje sanja Ridley Scott?

ALENKA ZUPANCIC

SIMULAKER



Po Jeanu Baudrillardu (*L'Echange symbolique et la mort*, 1976) so se od renesanse do danes zvrstili trije »tipi simulakra«: *imitacija* (od renesanse do industrijske revolucije), *produkcija* (dominantna v industrijskem obdobju) in *simulacija* (današnja »postmoderna« faza). V renesančni estetiki je bila invencija perspektive, *perspectiva artificialis*, definirana kot »matematizirana« imitacija naravne vizije. Panofsky je potem dokazal, da je z načrtanjem bežišnice oziroma »točke neskončnosti«, ki je bila v upodobljenem prostoru simetrična gledalčevi poziciji, šlo prej za imitacijo božjega pogleda, s čimer je bila »vizija univerzuma tako rekoč deteologizirana« (*Perspektiva kot simbolna forma*, 1924). Perspektiva je bila prenešana tudi v gledališče oziroma v gledališko scenografijo, kjer sta se »realnost in iluzija postopno pričela stapljati« (J. Baltrušaitis, *Anamorphoses*), gledališče pa je v renesansi preplavilo vse družbeno življenje, tako da je barok že dosegel enačbo »svet je gledališče in gledališče obsega svet« (Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque*, 1973). Baročno gledališče se odigrava »med sanjami in realnostjo, masko in obrazom, človekom in njegovim dvojnikom, resnico in lažjo, pri čemer ti pari niso kontrastni, marveč so njihovi členi enakovredni, kar ima za učinek nerazločljivost oziroma spreverljivost med realnostjo in iluzijo, Enim in Drugim, masko in obrazom« (Dubois, *ibid.*).

In kakor je svet v gledališču postal podoben samemu sebi, tako je človek našel svojo enačbo v avtomatu, ki je po Baudrillardu tipični simulaker predindustrijske dobe: »Avtomat sodeluje v gledališki in družbeni igri pred Revolucijo« in predstavlja človekov analogon, ki prevaja metafizična vprašanja o »skrivnosti obstoja«, o tistem, kar je »zadaj«, »znotraj«, »spodaj«. Edino in prav mehanično posnemanje človeka omogoča postavljanje takih vprašanj, se pravi, da je avtomat utelešenje metafizike človeka kot protagonista »naravnega gledališča« kreacije. Avtomat tudi nima drugega namena, kot da je nenehno primerjan z živim človekom, pri čemer velja za bolj naravnega od človeka samega, bolj naravnega od svoje idealne podobe: baročni avtomat je človekov popolni dvojnik, vse do tiste meje, ko že vzbuja tesnobo nerazločljivosti.

Drugi tip simulakra, ki je značilen za industrijsko obdobje in serijsko proizvodnjo, je robot, ki ni več človekov analogon, temveč njegov ekvivalent; robot pomeni »maščevanje simulakra«, se pravi, »zma-glo mrtvega nad živim« in konec meta-

fizike bistva in videza, podobnosti in razlike; z robotom, pravi Baudrillard, zapuščamo obdobje imitacije in stopamo v obdobje (re)produkcije.

Ko pa reproduktivnost postane »izvirno« stanje, ko je definicija realnosti to, da je to nekaj, kar je mogoče reproducirati in modelirati, dobimo to, kar imamo danes, oziroma kar Baudrillard imenuje simulaker tretjega tipa: »hiper-realnost«, ki pomeni pravzaprav konec simulakra oziroma njegovo popolno posrkanje v realnost. In kje drugje kot v filmu, tej vodilni »umetnosti simulacije«, bi se lahko pojavil še simulaker »četrtga tipa«, t.j. simulaker, ki predstavlja *Aufhebung* svojih treh »zgodovinskih« predhodnikov? Kaj drugega so torej replikanti v Scottovem *Iztrebljevalcu*? Narejeni so sicer kot roboti in tudi prinašajo »maščevanje simulakra« ter zmago umetnega nad naravnim, obenem pa so bližji baročnim avtomatom, saj se z njimi ne ukinjajo, temveč prav vračajo metafizična vprašanja o podobnosti in razliki, o »skrivnosti obstoja« ali »stvarjenju človeka«, pri čemer se vrnitev k prvemu tipu simulakra dogaja na način tretjega, se pravi, v svetu, ki je postal svoja lastna reprodukcija, se torej popolnoma desubstancionaliziral in izpuhtel v veselje. Vesolje ni več tisto »brezmejno« in »neznano zunanje«, marveč je *off world*, ki obstaja na način *displaya*, prav kakor japonska reklama za koka kolo, le da je veliko manjši; ni več zemlje in neba, pač pa — nekje »med nebom in zemljo« — nekakšen babilonski stolp, kjer je rešena »skrivnost obstoja« (*babil* pomeni v babilonščini »vrata bogov«, zato v tem stolpu pač prebiva stvarnik replikantov). Toda tostran tega stolpa, a prav tako »med nebom in zemljo«, je še nekaj, kar je nemara edino realno: to je dež, dež, s katerim je prikapljala vsa biblična mitologija, od Eve s kačo do Kristusa Odrešenika; toda ta je zdaj tisti, ki ve, da je »čas za smrt«, kar pomeni, da mora to človeku vselej povedati nekdo drug — on sam tega rajši ne ve, zato tudi ne ve, ali je »pravi« ali »umeten«, ali »sanja« ali »živi«, »ali sanja, da živi« ali »živi kot v sanjah« (dokler ne umre).

ZDENKO VRDLOVEC

Too bad she won't live. But then again ... who does?« S temi besedami se zaključí originalna Scottova verzija Blade Runnerja. In s temi besedami je v antologijo filmske poezije vstopil tudi igralec, ki jih je v vlogi policaja Gaffa izrekel:

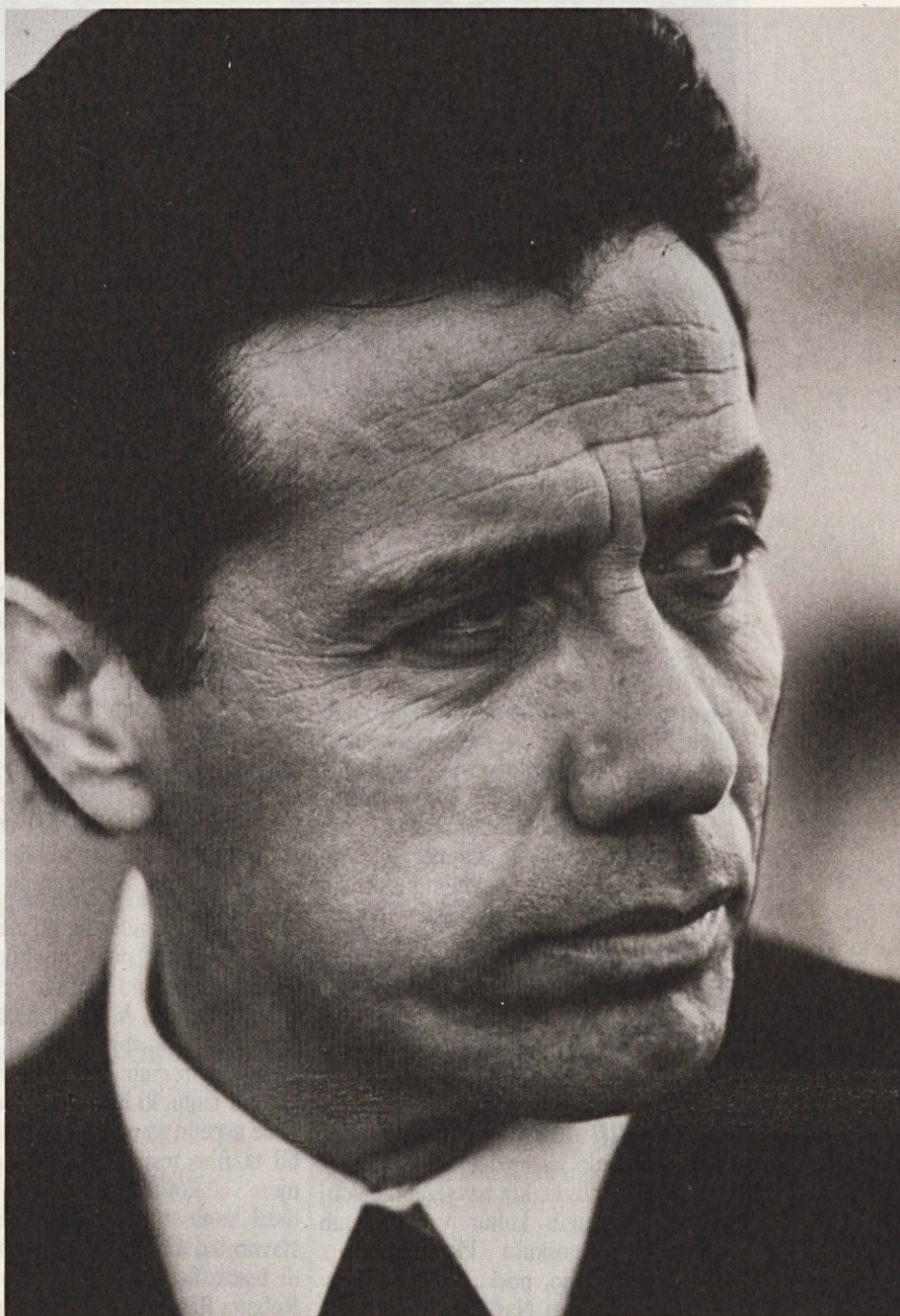
Edward James Olmos. Četudi v pričujočem ekskluzivnem pogovoru z našo sodelavko Sanjo Muzaferijo govori predvsem o svojem režijskem prvencu *American Me*, so njegovi komentarji sodobnega Los Angelesa takšni, da bi jih mirno postavili tudi v Los Angeles leta 2019.

Edwarda Jamesa Olmosa gledalci najbolj poznajo po nastopu v televizijski seriji *Miami Vice*. Vendar pa v njegovi filmografiji najdemo takšne filme, kot so *Blade Runner*, *Talent for the Game* in *Stand and Deliver*. Za vlogo v slednjem je bil nominiran tudi za oskarja. Na lanskem canneskem festivalu se je prvič predstavil tudi v vlogi režiserja, torej tistega, ki stoji na drugi strani kamere — a je glavno vlogo vendarle namenil kar sebi. *American Me* je nastal po izvirnem scenariju Floyd Mutruxa; Olmos pa pravi, da je o realizaciji te zamisli sanjal celih osemnajst let. Gre za ostro socialno dramo z veliko nasilja in močnim sporočilom, za zvrst filma torej, ki mu v Združenih državah običajno pravijo »socially conscious entertainment«. Po vlogah v filmih, kot so *Zoot Suit*, *The Ballad of Gregorio Cortez*, *Triumph of the Spirit* in *Stand and Deliver*, je videti *American Me* logično nadaljevanje Olmosove »družbeno-zavedne« usmeritve.

Olmos je odraščal v vzhodnem Los Angelesu. Zato za razumevanje filma gotovo ni nepomemben podatek, da je samo v letu 1991 na širšem področju Los Angelesa kar osemsto ljudi umrlo v uličnih spopadih *gangs*. Olmos temu dodaja še en podatek: približno devetdeset tisoč šolskih otrok v Združenih državah je oboženih s strelnim orožjem, leta 1989 pa so zaradi umora prve stopnje prijeli skoraj tisoč mladoletnih oseb.

Film, ki se sicer prične s t. i. Pachuco nemiri v L.A., je bil posnet tik pred lanskoletnimi nemiri, ki so dodobra pretresli ne le mesto, temveč kar vso ameriško in svetovno javnost. Olmos se je namesto za logično pot hispanoameričana iz vzhodnega Los Angelesa odločil za baseball. Pri štirinajstih se je zaljubil v rock'n'roll in nekaj časa nastopal s skupino *Eddie and the Pacific Ocean*. Obiskoval je East Los Angeles College, kasneje pa Cal. State Los Angeles. Povsem v skladu s klasično hollywoodsko tradicijo je delal kot nosač

EDWARD JAMES OLMOS





in vzdrževal številno družino. Srečanje s Floydom Mutruxom je dobesedno spreminilo njegovo življenje. Dobil je majhno vlogo v Mutruxovem filmu **Aloha, Bobby and Rose**, kmalu zatem pa še v **Alambristi** Roberta M. Younga. Kruh si je nato služil z vlogami v televizijskih serijah **Kojak** in **Hawaii Five-O**. Z vlogo El Pachuca na Broadwayu je osvojil prestižni **The Los Angeles Drama Critics Award** in **Theater World Award** ter nominacijo za gledališkega oskarja — **Tony**. Nagrade so mu prinesle tudi priložnost za nastop v filmski verziji, ki jo je leta 1981 produciral Universal. Sledile so vloge v filmih **Virus**, **Wolfen** in **Blade Runner**. Končno pa sta mu zlati globus za vlogo poročnika Castilla v **Miami Vice** in pet let nepretrganega nastopanja v tej seriji, ki jo je videlo pol sveta, prinesla status mednarodne zvezde.

*Kaj pravzaprav pomeni naslov vašega filma **American Me**?*

Pomeni iskanje lastne identitete. Hispanoameriška kultura, kot navsezadnje velika večina drugih kultur v Združenih državah, se poskuša identificirati z ameriško situacijo, poskuša najti sebe v ameriški sedanosti. Naslov je vzet iz knji-

ge Beatrice Griffith, ki je v štiridesetih letih napisala knjigo o ameriških priseljencih in o tem, kako jih tam niso sprejemali, še manj pa imeli za »prave« Američane — ne glede na to, da razen Indijancev »pravih« Američanov sploh ni!

Zanimivo je, da bi moral biti projekt realiziran že pred petnajstimi leti in da se je takrat zanj zanimal tudi Al Pacino. Kaj se je tedaj dogajalo?

Res je, Al Pacino je delal na projektu skoraj leto dni, vendar ne poznam vzrokov, zaradi katerih delo ni bilo končano. Iskreno povedano me kar veseli, da mu tedaj ni uspelo. V njegovi zamisli je bil film videti precej drugačen, to je bila predvsem romantično-junaška zgodba o slabem fantu, ki hoče postati dober, a mu to ne uspe in ga na koncu ubijejo. Zame je bil ta film resničen izziv. Sanjal sem o njem več kot petnajst let, dve leti pa sem delal samo na scenariju. Ni bilo enostavno, saj nimam imidža režiserja, pa tudi box-office zvezda na ravni kakšnega Roberta Redforda ali Toma Cruisa nisem.

No, ja, počasi postajam ...

Resno mislite, da bi lahko dosegli status takšne globalne popularnosti in zvezdnitva?

Glejte, **Stand and Deliver** je stal 1.300 000 USD, zaslužil pa je prek trideset milijonov. Zanj sem bil nominiran za oskarja - in to celih trinajst mesecev po tem, ko je bil na sporedu v dvoranah. To je bil zame pravi šok. Morda so to vendarle indici tega, da se je sčasoma mogoče prebiti do nujnega slovesa. To bi seveda veliko pomenilo hispanoameriški skupnosti, meni pa bi zagotovo ponudilo nove možnosti, da še naprej režiram. Zamisel Al Pacina bi bila zagotovo uspešnejša pri box-officu, zato pa je moj film bolj subtilen in bolj oster hkrati. To me veseli.

Film kar vre od nasilja. Navsezadnje ga bodo gledali tudi mladi, posebej neposredni naslovniki vašega sporočila — hispanoameričani. Se vam zdi, da ponuja določen

moralni kodeks, ali se mu morda v celoti odpoveduje? Videti je namreč, da konec filma ne ponuja prav nobenega upanja.

Glavni lik, ki ga igram, Santana, je bil sicer res kriminallec, vendar je spoštoval določen moralni kodeks, na katerega verjetno merite. V njegovi norosti je obstajal določen sistem. Oboroženi fantje, ki na koncu filma ubijajo zgolj za zabavo, morda kvečjemu še zato, da sami sebi dokazujejo, kako »odrasli« so, pa celo takšnega etičnega kodeksa nimajo več. Na koncu filma res ni upanja. Namenoma. Kajti šele ko ljudje do konca dojamajo vso resnico, si bo morda kateri od njih vendarle rekel: Glej, ni upanja, skušajmo ga najti. Veste, film še vseh vprašanj ne more zastaviti, kaj šele, da bi uspel poiskati vse odgovore. V tem filmu dejansko ni upanja za mlade Američane — vendar to ne velja zgolj za latinoameričane, temveč tudi za ameriške črnce, rumence, Evropejce ... Pravzaprav bi bila prava pot po tem filmu ponoven ogled filma **Stand and Deliver**, ki vendarle nakazuje, kako je mogoče ubežati norosti, prebiti zaprti krog nasilja in nevednosti, bede in zločina, uličnih

band ... Upam si reči, da sem se nekaj naučil od evropskega filma. Ameriški film izraža stališče, mišljenje, ponuja izgotovljene rešitve; evropski pa gledalcu dopušča, da misli po svoje, da skuša rešitev najti sam, spodbuja ga celo k razmišljanju. Razumete, kaj hočem reči? Všeč mi je, denimo, ideja Oliverja Stona v filmu **JFK**, vendar sem se ob gledanju tega filma obenem počutil popolnoma zmanipuliranega, saj mi je bilo vse ponujeno kot na pladnju.

Če velja soditi po filmih mlajših ameriških avtorjev, se mitična ameriška demokratičnost vedno bolj izkazuje kot najbolj navadna maska, za katero se skriva želja oblastnikov, naj njihovi podložniki čim manj mislijo z lastno glavo ...

To je značilnost sleherne oblasti. Morda je v Združenih državah to toliko bolj očitno zato, ker pač v njej živijo predstavniki vseh narodov. Tisti, ki so ostali v svoji deželi, lahko z določene kritične razdalje opazujejo, kako se godi »njihovim« v Ameriki, in z veliko zaskrbljenostjo jasno vidijo vso manipulacijo. Počasi se svita tudi tistim, ki so tukaj — da jih nekdo namenoma ohranja v bedi in nevednosti. To logično vodi v nasilje, kriminal, droge in orožje: da bi le ostali slepi, da bi le bilo mogoče z njimi še naprej upravljati — vse pod pretvezo nekakšne demokracije. V resnici gre za najbolj črn rasizem, ki je izzval tudi nedavne nemire v Los Angelesu. Rekel bi, da sta danes nacizem in fašizem močnejša kot v tridesetih in štiridesetih letih, ko sta privedla do druge svetovne vojne. Iluzija o ameriškem »topilnem loncu« je zares zgolj iluzija. V Los Angelesu danes živi stoštirideset narodov. Dolgo živimo skupaj, pa se še vedno ne maramo. Rasni predsodki so močni, vendar nas vzgajajo tako, da jih preveč očitno ne kaže mo. To je vse.

Močno ste politično aktivni. Govori se, da vas želi ameriška latinokupnost izbrati za senatorja, namigovali pa so celo na predsedniško kandidato.

Res so obstajali tudi takšni predlogi, vendar nisem politik. Preprosto verjamem, da je nekatere stvari nujno spremeniti — predvsem zato, ker imajo ljudje otroke!

Navsezadnje bo vendarle zmagal prav koncept otroka. Če bomo še naprej s takšno naglico uničevali planet, bomo kaj hitro uničili vse okrog sebe. Kako bodo tedaj živeli naši otroci? Obkrožalo jih bo nasilje, ne bodo se smeli sončiti, stopiti v onesnažena morja, jezera in reke, mogoče celo dihati ne bodo smeli! Ko bodo ljudje končno dojeli, da z nasiljem izgublajo svoje otroke, z onesnaževanjem okolja pa uničujejo prihodnost nas vseh — tedaj se bo nekaj vendarle spremenilo. K temu jih ne more pripraviti noben zakon, noben politik in nobeno nasilje — saj to vodi kvečjemu v novo nasilje. K temu jih, žal, lahko prisilita le luknja v zraku in obnašanje otrok.

Trdite torej, da se približujemo svojevrstni spiritualni, navsezadnje pa tudi kar materialni apokalipsi, ki jo bo v zadnjem trenutku vendarle preprečil koncept otroka?

Približno tako, ja. Veste, v vsakem od nas je skrit otrok. Če se pravočasno izkaže, bo svet rešen. Včasih je to kar težko verjeti. Spominjam se Los Angelesa brez smoga, časov, ko smo še hodili na plažo. Moj sin o tem nima pojma. Poglejte, kaj se navsezadnje dogaja pri vas, v bivši Jugoslaviji. Vlada orožje. Veliko in močno orožje. Mladenci odkrivajo ročne granate, pištole, puške in topove. Fantje so oboroženi in jezni. Spet ste med prvimi v revoluciji. Vendar bo do velikih sprememb prišlo tudi drugod, tudi v Ameriki. Tudi v Ameriki je vsepovsod orožje. In droga ... O tem pripoveduje **American Me**. O tem je treba spregovoriti — ostro in z vsemi sredstvi, v vseh medijih. Zaman je pridiganje, treba je preprosto razgrniti gola dejstva: nasilje v najbolj strašni izdaji.

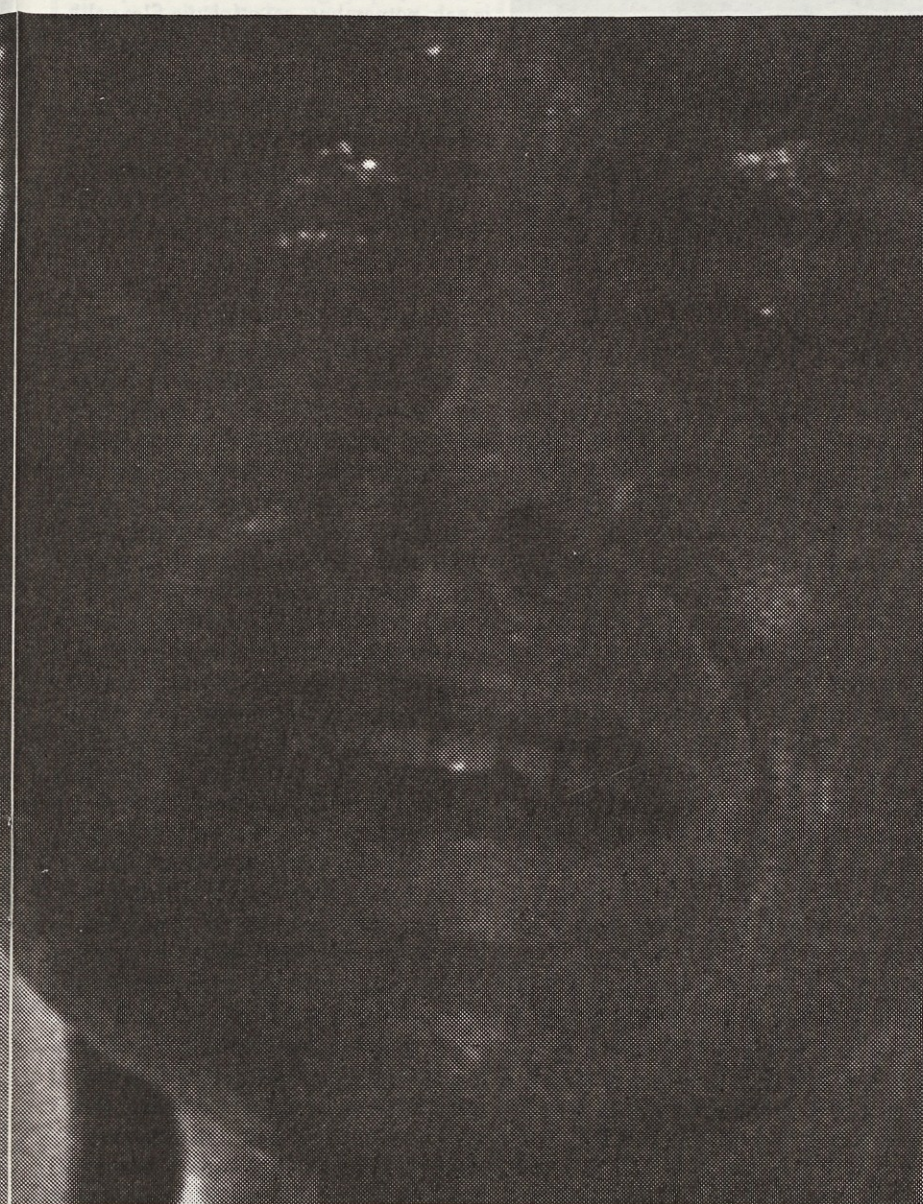
Je to tudi že vaš naslednji projekt?

Ne morem pozabiti, in tudi vi tega ne smete pozabiti, da je po trenutnih podatkih samo v Los Angelesu več kot osemsto aktivnih uličnih gangov, katerih člani so prav mladeniči in otroci, stari od enajst do petindvajset let. Skupaj jih je več kot devetdeset tisoč. Pa vendarle moj naslednji film ne bo govoril o Los Angelesu, nasilju in uličnih bandah ... Ne, moj naslednji projekt je psihološka drama o podzavesti ljudi, uprizorjena skozi ženske oči.

SANJA MUZAFERIJA

American me
Režija Edward James Olmos, 1992

ZLO V ČLOVEKU: OSMI POTNIK IN NECRONOMICON



Če so 70-ta leta pomenila po eni strani praktično izumrtje nekaterih žanrov (western), po drugi strani pa dokončno rehabilitacijo zvrsti, zanimivih za naš sestavek, saj so si tovrstni *mainstream* filmi pridobili ugled in zasedli vidno mesto v zgodovini sedme umetnosti s svojimi izkupički (Friedkinov **Izganjalec hudiča**, Spielbergova filma **Žrelo** in **Bližnja srečanja tretje vrste**, Lucasove **Zvezdne vojne**, Donnerjeva **Prerokba** in **Superman**, Wisov **Star Trek** idr., od katerih je vsak sprožil val *spin-offov* in *rip-offov*), so 80-ta v znamenju *remakov* in *sequelov*, pa tudi številnih žanrskih hibridov. S posameznimi primeri slednjih smo se srečevali tudi prej, v 80-ih pa je mešanje žanrov nekaj tako običajnega, da je dogajanje postalo prav nepregledno, saj stara terminologija (ki se pri nas — kolikor smo je sploh imeli — nikoli ni niti prijela, kar dokazujejo še vedno prisotni primeri presenetljivega zamenjavanja pojmov, kot npr. srhljivka in grozljivka) ni bila več uporabna, nova pa je šele nastajala. Na tem mestu se nameravam osredotočiti na hibrid *sci-fi/horror*, ki ga, takšnega, kakršnega poznamo danes, ne bi bilo, če ne bi Ridley Scott posnel svojega **Osmega potnika** (*Alien*, 1979).

Kombinacija znanstvene fantastike in grozljivke ni ravno sama po sebi umevna, saj sta si oba žanra sorodstveno dlje vsak sebi, kot se morda komu zdi na prvi pogled. »Razlika je očitna«, bi rekel žanrski *buff*. Po standardni definiciji mora horror film vsebovati element nadnaravnega, odražal naj bi strahove naše podzavesti, ki jih utelešajo najrazličnejša pošastna bitja: demoni, vampirji, duhovi, volkodlaki, mumije, zombiji in — psihopati urbanega ali ruralnega tipa (prim. uvod: *When is a horror film not a horror film?* Dennisa Gifforda k njegovi klasični *A Pictorial History of Horror Movies*, kjer Gifford psihopatov sicer ne uvršča med pošasti, vendar je to pripisati dejstvu, da v času nastanka njegove knjige (1973) še niso imeli mitskih razsežnosti, ki so si jih v naslednjih nekaj letih pridobili Michael Myers, Jason Vorhees in Freddy Krüger). Glede znanstvene fantastike pa nam veliko pove dejstvo, da Francozi žanra *la science-fiction* sploh ne uvrščajo v okvire *cinéma fantastique*. (Pač pa nekateri francoski avtorji kot primer fantastike navajajo Antonionijev film **Krik** (*Il grido*, 1957), po zaslugi atmosfere, s katero je prežeta ena sama sekvenca: Alida Valli se izgubi sredi pokrajine in nenadoma jo obkroži skupina moških, katerih oči odražajo neko čudno topost in odsotnost,

tako da nastopi vzdušje prav neprijetne napetosti in tesnobe — izkaže se, da so omenjeni možje pacienti bližnje umobolnice; prim. *Encyclopédie Alpha du Cinéma*, Vol. I, N. 9. Paris 1976, 170 str.)

Razlogi za odpor tenkočutnih francoskih cinefilov do tega, da bi science-fiction žanr umestili v filmsko fantastiko, se skrivajo v pridevniku znanstvena, še najbolj pa jih morda odražajo pogledi H. G. Wellsa (sicer zelo znanega avtorja vrste fascinantnih sci-fi romanov), kot jih je zapisal v svojih knjigah *The Science of Life in Short History of the World*: gre za depresivno, suhoparno, analitično/mikroskopsko vizijo življenja, ki naj bi bilo zgolj posledica slučajne kemične reakcije, evolucija različnih vrst živih bitij pa naj bi bila brez smisla, pomena in cilja. Pošasti iz veselja ali iz prihodnosti naj načeloma (če je življenje dejansko posledica slučajne kemične reakcije) ne bi predstavljale mitskih arhetipov, zato jih junaki sci-fi filmov ne uničijo s pomočjo molitve, križa ali blagoslovljene vode, še manj se opirajo na svojo neomadeževanost oz. moralno integriteto — namesto tega je njihovo orožje vsemogočna znanost. Pozitivistični konstrukt takšne vrste ima s fantastiko seveda ravno tako malo zveze, kot jo ima Božja država (*De civitate Dei*) Sv. Avgušтина z mističnim verskim izkustvom.

Že na začetku smo omenili, da Scottov **Osmi potnik** predstavlja pomemben mejnik za sci-fi/horror. Ridleyju Scottu gre zasluga, da je *splatter* znanstvena fantastika z njegovim filmom definitivno zaplula v *mainstream* vode. Scenarist **Osmega potnika** je bil Dan O'Bannon (zgodbo sta napisala skupaj z Ronaldom Shusettom), Carpenterjev sodelavec pri **Temni zvezdi** (*Dark Star*, 1974; O'Bannon je bil koscenarist, igralec glavne vloge, production designer in nadzornik posebnih učinkov) in koscenarist (z Donom Jacobyjem) **Sinje strele** (*Blue Thunder*, 1983, r. John Badham), prav tako z Donom Jacobyjem pa je napisal scenarij tudi za vizualno učinkoviti sci-fi/horror **Vesoljski vampirji** (*Lifeforce*, 1985, r. Tobe Hooper), posnet po romanu Colina Wilsona (ki je še mnogo bolj kot po romanih znan po svojih knjigah, posvečenih magiji, okultizmu in psihopatologiji: *The Occult*, *Mysteries*, *Beyond the Occult*, *The Outsider*, *Order of Assassins* idr.); pri snemanju **Vesoljskih vampirjev** so delno uporabili scenografijo Lucasovih **Zvezdnih vojn**, kjer je bil O'Bannon prav tako eden od sodelavcev za posebne učinke. O'Bannon je zaslužen tudi za to, da je za scenografijo in dizajn k **Osmemu potniku** pripeljal Roba Cobba (dizajn vesoljske ladje *Nostromo*) in H. R.



Sigourney Weaver
v filmu **Osmi potnik**³
Režija David Fincher, 1992

Gigerja, poleg njiju pa je sodeloval tudi Moebius, sloviti avtor *Metal Hurlant/Heavy Metal* stripov. **Alien** trilogija vsebuje tolikšno bogastvo na alegorično-simbolni ravni, da ni presenetljivo, če se je je lotilo že več avtorjev. V *Sight and Soundu* so to področje — z vidika freudovske psihoanalize in z ozirom na to, kako so se aktualno dogajanje in trendi v svetu odražali v posameznih segmentih trilogije — precej dobro obdelali štirje avtorji: Amy Taubin, Kevin Jackson, Anette Kuhn (*SS*, julij 1992, str. 8—13) in Philip Strick (kritika v *SS*, avgust 1992, str. 46—47); zato na tem mestu najprej na kratko povzemimo njihove ugotovitve. Scottov **Alien** (1979) se je, tako Amy Taubin, poigraval s tesnobo in strahovi, ki jih je sprožilo desetletje feminističnega in gay aktivizma. Alienov ne zanimajo spolne razlike, ko iščejo gostitelje za svoje larve. Mali alien (zobati glans penis po svoji obliki), ki prodre na beli dan iz prsnega koša Johna Hurta, s tem izbriše tisto osnovno razlikovanje, na katerem sloni človeštvo s svojo kulturo. S svojim nastopom alien utelesi zatrte otroške strahove v zvezi z

vprašanjem, od kod prihajajo otroci, kot tudi glede anatomskih razlik med spoloma. Alienova zobata usta so hermafrodit-ska: njegove slinaste čeljusti pomenijo male in velike ustnice vagine dentate, notranja čeljust s svojo obliko in zmožnostjo erekcije pa predstavlja falično grožnjo. Četudi odrasli alien za oba spola predstavlja strah pred posilstvom in smrtjo, vendarle vpeljuje možnost, ki moške še posebej ogroža, saj gre za to, da je tokrat tudi močnejši spol tisti, ki lahko zanosi. Povrhu pa junak filma, ki v končnem spopadu aliena le premaga, ni moški, temveč poročnica Ripley (Sigourney Weaver), torej ženska. Cameronov **Aliens** (1986) je film za Reaganova 80-ta. V bistvu gre za epski vojni akcioner, v vsej trilogiji kinetično najbolj vznemirljiv in obenem politično najbolj konservativen: oddelek marincev, oborožen s futurističnim orožjem, se spopade z vojsko alienov, ki so uničili prebivalce planetarne baze z njihovimi družinami vred; slednje je zelo pomembno, saj pripisuje film velik pomen — poleg ostalih tradicionalističnih vrednot — družini kot osnovni celici družbe (Ripleyjeva, ki na koncu 1. dela posvoji mačka Jonesyja, v 2. delu svoja čustva preusmeri na Newt (Carrie Henn), ki je edina preživela napad alienov na bazo). Cameronova videoinačica, ki vsebuje 20 minut dodatnega gradiva, je v tem pogledu še bolj eksplicitna: na začetku filma, ko rešijo Ripley, jo zelo prizadane, ko ji pokažejo fotografijo starke, njene hčere, ki je umrla, ko je dopolnila šestinsedemdeset let. **Aliens** v veliki meri ponovno vzpostavijo razlike med spoloma: med žrtvami, ki rojevajo aliene, vidimo žensko (ne pa tudi moškega), kraljica mati je tista, ki leže jajca, varujejo pa jo alieni, njeni vojščaki. Zaključni spopad med Ripley in kraljico alienov je bolj kot karkoli drugega videti kot boj med dobro in slabo materjo (slednja na psihoseksualni ravni pomeni monstrozno ženskost arhaične, uničevalske matere Kali, vsebuje pa seveda tudi bolj prozaično, politično-ekonomsko konotacijo kot alegorija grešnega kozla Reaganove dobe, namreč črne matere, ki s svojim parazitskim potomstvom živi na račun poštenih davkoplačevalcev). **Alien**³ (1992) Davida Fincherja, posnet šest let po filmu **Alien**, vsebuje že naštete strahove in še vrsto drugih: ženski strah, da ne bi rodila otroka spake, da ne bi mogla nikoli imeti otroka, četudi si jih nadvse želi, strah pred tem, da bi jo prisilili, naj donosi plod, ki ga ne mara in ne more imeti (prepoved abortusa), strah pred aidsom, pred moro, povezano s koncem industrijske dobe (kateri zaton simbolizira dogajanje v nek-

danji kaznilnici, namenjeni izdelovanju opreme za skladiščenje jedrskih in drugih strupenih odpadkov), pred koncem sveta, kakršnega poznamo (v bazi *Fury 161* od vse sofisticirane tehnologije takorekoč nobena stvar ne funkcionira). Že omenjene aluzije na strah pred aidsom so tako številne, da kar bodejo v oči: od vseh pozabljeni jetniki na *Fury 161* (*the YY chromo boys*) tvorijo obritoglavo, zaprto, izključno moško skupnost, ki se je zavezala celibatu (zaobljuba celibata vključuje tudi ženske) kot edinemu načinu zavarovanja pred okužbo s tujki. Ripley pa še posebej postavi stvari na svoje mesto, ko — med vzpodbujanjem jetnikov k uporabi proti Družbi — zavpije: »Za njih smo samo golazen in niti najmanj jih ne zanimajo vaši prijatelji, ki so umrli!« Če hočemo zares razumeti, zakaj pri **Osmem potniku** horror komponenta tako močno učinkuje, pa vse, kar smo povedali doslej, še ne zadostuje. Pozornost moramo posvetiti deležu, ki ga je pri stvaritvi **Aliena** imel H. P. Giger (omenil sem že, da je Gigerja k temu filmu pripeljal Dan O'Bannon, značilno pa je, da tudi samemu O'Bannonu očitno ni povsem jasna pomembnost Gigerjeve vloge, saj je bil štiri leta po **Osmem potniku** mnenja, da bi bilo bolje, če bi dizajn vesoljske ladje alienov izdelal Chris Foss — prim. intervju z O'Bannonom, *Heavy Metal*, julij 1983, 51 str.). H. R. Giger je nenavadni, skrivnostni mož. Ljubi črna oblačila, lobanje in okostnjake, že večkrat so ga obtožili, da se ukvarja s čarovništvom in črno magijo. V Švici, kjer je doma, ga poznajo pod vzdevkom Horror Rex, še posebej indikativno v našem kontekstu pa je, da ga označujejo kot Aleistra Crowleyja svoje generacije. Njegovi izdelki izžarevajo prav magnetsko privlačnost, občutek poganjskega in prepovedanega, kar v gledalcih sproža nemir in tesnobo. Njegove slike in strukture delujejo prvinjsko, starodavno in arhetipsko, obenem pa vsebujejo značilnosti industrijskega dizajna, oboje združeno pa tvori značilen Gigerjev biomehanični slog. Dizajn vesoljske ladje alienov je šolski primer iz Gigerjevega opusa: skelet aliena astronavta se zdi dobesedno zraščeno z vesoljsko ladjo, ki je tudi sama pol organska, pol umetna struktura. Končni učinek pa je tisto, zaradi česar **Alien** iz *science-fictiona* preide v *horror*: soočamo se s splošnim vtisom nečesa skrajno tujega in vendarle znanega, s kvaliteto neskončno starega, že davno pozabljenega, pokopanega v breznu podzvesti. Pravkar navedeno še v večji meri velja za samega aliena kot takega: alien je utelešeni Id, onstran do brega in zlega, ki ne pozna ne morale ne

etike in ne usmiljenja ne kesanja. Je tisti alter ego, ki je obenem znotraj in zunaj: najprej se skriva v nas, nam povzroča nelagodje, ker ga skušamo potlačiti in pozabiti nanj, dokler na silo ne bruhne ven in ogrozi ljudi v naši okolici. Združevanje žive in nežive materije s podobnimi učinki so v umetnosti seveda poznali že dolgo pred Gigerjem: to je slog, ki preveva opus Hieronymusa Boscha (1450—1516), morda še najbolj opazen pri njegovi sliki *Pepel* (ok. 1500), da ne omenjamo starejših vzorov, kot je zaraščenost kipov in reliefov z arhitekturo gotških katedral in še starodavnejši, tisočletni simbolizem, prisoten v romanski arhitekturi (prim. Olivier Beigbeder: *La Symbolique*, Presses Universitaires de France, 1981). Najbolj očiten pa Gigerjev vir navdiha postane, če se ozremo na njegovo zbirko slik *Necronomicon*. Relevantno je že ime, ki si ga je Giger izbral za svojo zbirko: *Necronomicon* (*Knjiga mrtvih imen*) je namreč naslov ezoteričnega dela na temo magije, ki naj bi skrivalo starodavno znanje bogov. Eno od izkrivljenih verzij, arabsko, naj bi leta 730 v Damasku zapisal Abdul Alhazred. Njegova različica, znana kot Al Azif je menda v 16. stol. prišla v roke magu Johnu Deeju (1527—1608), ki je skril v rokopis *Liber Logaeth*, kriptogram, katerega je leta 1978 z računalnikom dešifriral David Langford (prim. Frank G. Ripel: *Zvezdna magija*, Ljubljana 1989, str. 5). Abdula Alhazreda sicer omenja H. P. Lovecraft v svoji zgodbi *The Call of Chtulhu* (ena njegovih najboljših), s katero je vzpostavil Chtulhujev mitos. Od tedaj je več avtorjev trdilo, da so odkrili izvirni *Necronomicon*, eden od njih je tudi Frank G. Ripel, ki je svojo inačico objavil v tretjem delu svoje *Atlantske trilogije* (prevod naj bi se naslanjal na grški izvornik). Iz Gigerjeve zbirke so za nas najbolj zanimive slike *Samurai*, *Necronom I* in *Necronom IIIa* (vse 1976), ki očitno predstavljajo predhodnike, na katere se naslanja dizajn aliena (Kevin Jackson opozarja tudi na podobo furije s slike Francis Bacona *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion*, 1944, ki naj bi prav tako služila Gigerju kot inspiracija za njegovega aliena). Nič manj zanimiva pa ni naslovna slika Gigerjeve zbirke: predstavlja namreč očitno kopijo slike Baphometa iz knjige *Rituel de la Haute Magie* (prvič objavljena l. 1856), razvpitega francoskega maga Eliphasa Levija (Alphonse Louis Constant, 1810—1875; Crowley se je imel za njegovo reinkarnacijo). Seveda bi bilo preveč enostavno Gigerja obtožiti plagiatorstva — navsezadnje si lika Baphometa ni

izmislil Levi (gre za idola, ki naj bi ga častili templarji), res pa je, da je bil (kolikor vem) prav on prvi, ki ga je upodobil v takšni obliki. Giger pač sledi tradiciji t. i. objektivne umetnosti, kot jo je definirali Gurdjieff (gl. P. D. Ouspensky: *In Search for the Miraculous*), pri čemer umetnikova funkcija ni izvirnost, temveč (na podlagi posvečenega poznavanja) zgolj posredovanje brezčasnega, univerzalnega simbolnega jezika kolektivne podzvesti, to pa je morda tudi najbolj ustrezna oznaka za Gigerja in njegov opus.

Alien³ ni samo nadgradnja drugega dela, temveč v mnogih ozirih pomeni povratek k vzdušju izvirnika (pri tem ne gre podcenjevati deleža Sigourney Weaver, ko-producentke filma). Nikoli poprej ni bilo tako eksplicitno nakazano, kakšna je dejansko prava alienova narava in le malo manjka do izjave, izrečene v **Prepovedanem planetu** (*The Forbidden Planet*, 1956) Freda McLeoda Wilcoxa: »*That thing out there is you.*« Tako ne izvemo, kako je alien prišel v Ripley, ki pa zato (ko nagovarja aliena) sama izjavi: »*You've been in my life for so long, I can't remember anything else.*« in »*Don't be afraid, I'm one of the family now.*« Enako indikativno je dejstvo, da tujec v kaznilnici *Fury 161* ni le alien, temveč tudi Ripley, ki s svojim prihodom v izolirano, zaključno moško družbo popolnoma poruši duhovno harmonijo njihove skupnosti. Celotno dogajanje zelo dobro umesti dialog med Ripley in Aaronom (Ralph Brown): ko Ripley izjavi, da dobro ve, kje se alien nahaja, namreč »*doli pod nami, v kleti*«, Aaron odvrne, da je »*vse skupaj klet*«, klet pa seveda simbolizira podzvest, prostori, kjer se alien nahaja, pa so spodnja klet, še globlja podzvest torej. Od vseh najboljših pa so zaključne sekvence: Ko Ripley pada v plavž svoji smrti naproti (potem ko smo bili že prej soočeni z metaforo smrti, ki pomeni novo rojstvo, ko je v trenutkih padanja trupel Hicksa in Newt v plavž nastajalo novo življenje — namreč alienovo), se iz njenega telesa rodi alien (kraljica mati). Ripley aliena med padanjem pritiska k sebi, da ne bi pobegnil, vendar pa je v njeni kretnji še nekaj več: obenem gre namreč za značilno gesto matere, ki ljubeče stiska svojega otroka k prsim, na njenem obrazu pa ni razbrati drugega kot mir, skorajda blaženost. Mislim, da se s tako subverzivnim prizorom nismo srečali še v nobenem sci-fi/horrorju doslej, še več, zdi se, da moramo pritrditi Amy Taubin, ki je mnenja, da česa podobnega sploh nikoli pred tem nismo videli v nobenem drugem filmu.

IGOR KERNEL

KDO NAS JE STRASIL V OSEMDESETIH?

Osemdeseta so zadnje obdobje hororja; pa ne zato, ker smo zdaj šele na začetku devetdesetih, temveč zato, ker se je v tem obdobju ta kontroverzni žanr, ki smo ga z ljubeznijo negovali vse od petdesetih dalje, ko je dobil svoje ime in mesto pod soncem, povzpел tako visoko, da višje enostavno ne more več napredovati. Osemdeseta so obdobje, v katerem je horor, tako kot James Cagney v filmu **White Heat** (Raoul Walsh, 1949), zakričal: »Look! Top of the world!« in nato izginil v svojem lastnem ognju. Na svoji poti do zvezd je povzel vse, kar so kdajkoli naredili njegovi prvoborci, oplemenitil ta embrio z vizualno intenzivnostjo, ki je parala naš pogled tako kot psihotični serijski morilci svoje žrtve, izpel še vse preostale neizpete zgodbe in poniknil v globine videorekorderjev, od koder se v devetdesetih lahko priplazi na velika platna samo še s pomočjo kolektivne nostalgije, ki od časa do časa še preplavi »mainstreamovsko« kino občinstvo; dodati pa je treba, da to nostalgijo vzpodbudi tisto, kar je bilo v osemdesetih sestavni del hororja: zvezdniški ali kultni filmar, *reality show* specialnih efektov in nov pristop do masovno znane, udomačene tematike; najlepši primer za to je **Bram Stoker's Dracula**, ki ga je na film in v spomin letos priklical sam Francis Ford Coppola. Osemdeseta so bila obdobje, ko smo pravega *horor fana* prepoznali po tem, da je ostajal sam doma, daleč od kina in v družbi videorekorderja ter svojih najljubših videokaset, posnetih praktično samo zanj.

Tisto, kar je definiralo horor osemdesetih, lahko povzamemo v štirih točkah:

1.

Podzvrsti tega žanra, kot npr. kult o manjkalnem serijskem morilcu, ki sta ga v sedemdesetih ustoličila filma **Halloween** (John Carpenter, 1978) in **Friday the 13th** (Sean Cunningham, 1980), so začele usihati; dokončno pa je ta podzvrst zbledela skozi nesmiselne odštevanke, ki so vegetirale na ostankih slave svojih prvih delov: Moustapha Akkad je v osemdesetih sproduciral še četrti in peti **Halloween**, Jason Voorhees pa se je v osmem delu **Friday the 13th: Jason Takes Manhattan** prebil vse do New Yorka in tam neslavno ugotovil, da je že davno uspaval občinstvo. Kritiki so zapisali, da se je serijski morilec spremenil v izgovor za mizoginistično mesarjenje nedolžnih deklet. Nagrobnik tovrstnim filmom je postavil Jack Sholder leta 1982 s parodičnim **Alone in the Dark**, v katerem sta motene razparače upodobila veterana, kakršna sta Jack Palance in Martin Landau. Čeprav je Donald Pleasance ostal psihiater, je njegova obsesija Michael Myers dobila novo in »zeitgeistovsko« podobo v dosti bolj življenjskih psihotikih, ki so jih prinesli filmi, kot so **The Hitcher** (Robert Harmon, 1986), **Stepfather** (Joseph Ruben, 1986), **Dead Calm** (Philip Noyce, 1988), **Fatal Attraction** (Adrian Lyne, 1987) in najbolj **Henry: Portrait of a Serial Killer** (John McNaughton, posnet 1986, izdan 1989).

2.

Žanr se je osredotočil na svoje bistvo, se pravi grozo, ki so jo poskušali raziskovati in potencirati tudi taki mainstream režiserji kot John Irvin (**Ghost Story**, 1981), Alan Parker (**Angel Heart**, 1987), John Schlesinger (**The Believers**, 1987), Paul Schrader (**Cat People**, 1982), Michael

Mann (**The Keep**, 1983), George Pan Cosmatos (**Leviathan**, 1989) in celo Oliver Stone (**The Hand**, 1981) ter Tony Scott (**The Hunger**, 1983); vsi pa so se vprašali: Kako strašiti v osemdesetih? Odgovor je bil preprost: Pokazati tisto, kar do sedaj še ni bilo videno, in to s pomočjo specialnih efektov, ki so tako postali glavni magnet za občinstvo ter, bolj kot kdajkoli, tudi vsebina, glavni igralec in tema žanra. Stopnjevanje vizualne groze se je začelo že v sedemdesetih, ko je Tom Savini z *blood & guts & gross-out* sredstvi nadgradil Romerovo klasiko **Dawn of the Dead**, in se izdatno podaljšalo v osemdeseta: Rick Baker je dobil celo oskarja za specialne efekte v Landisovem filmu **An American Werewolf in London**, njegov protežiranec Rob Bottin pa je ustvaril enega najzanimivejših in najbolj dodelanih *shape-twisters* za Carpenterjev remake **The Thing**; podobno so se izkazali tudi Lyle Conway in Tony Gardner v filmu **The Blob** (Chuck Russell, 1988) ter Chris Walas v Cronenbergovem **The Fly** (1986). Oba omenjena filma sta tudi *up to date* verziji; osemdeseta so v hororju zahtevala popolno izenačenje filma s specialnim efektom, do česar tudi v resnici pride v trenutku, ko so mojstri maske postali tudi režiserji; npr. Stan Winston (**Pumpkinhead**, 1987), Chris Walas (**The Fly II**, 1989) in Tom Savini z *gross-out* remakom Romerovega **Night of the Living Dead** (1990), ki ga je podaljšal v drugega, torej **Dawn of the Dead** (1992), in s tem simbolično sklenil krog.

3.

V iskanju vsebinske baze, ki bi ekvivalentno dopolnila že izdelano vizualno nadgradnjo, se je horor mašinerija preveč osredotočila na Stephena Kinga; češ, kdo

nam lahko ustvari prepričljivejšo zgodbo, če ne sam kralj hororja, ki prodaja na desetine milijonov knjig. Ker ni bilo več idej za originalne scenarije, so se naslonili na Kingove knjige in zdelo se je, kot da so režiserji tekmovali, kdo bo posnel slabšo ekranizacijo; vsi po vrsti so namreč pozabili, da je »plot« vsakega Kingovega romana tako banalen in preprost, da se ga da povedati v enem samem stavku, ki je odločno prekratek, da bi ga lahko razvaljali v film — in prvič se je zgodilo, da je magija besede porazila magijo slike, kar gre v veliki meri pripisati dejstvu, da so se režiserji preveč zanašali na dve horor »instituciji«, kar so bili takrat specialni efekti in Stephen King, in premalo storili, da bi ju zlili v eno: v film. Tisto, kar sta z avtorskim *touch* na področju ekranizacije Kinga v sedemdesetih zastavila Stanley Kubrick (**The Shining**, 1980) in Brian De Palma (**Carrie**, 1976), so znali le redki podaljšati v osemdeseta; npr. Carpenter (**Christine**, 1983) in Rob Reiner (**Stand by Me**, 1986 in **Misery**, 1990), vse ostalo je bilo povprečje, ki bi, glede na svojo žanrsko ekspresivnost, spadalo na video: **Salem's Lot** (Tobe Hooper, že 1979), **Creepshow** (George Romero, 1982), **Cujo** (Lewis Teague, 1983), **The Dead Zone** (David Cronenberg, 1983), **Children of the Corn** (Fritz Kiersch, 1984), **Firestarter** (Mark Lester, 1984), **Cat's Eye** (Lewis Teague, 1984), **Maximum Overdrive** (1986, flop, ki ga je režiral sam King), **Silver Bullet** (Daniel Attias, 1987) in **Pet Semetary** (Mary Lambert, 1989). Kljub temu da je King izgubil svoje bistvo in moč na filmu, pa se je ta trend (verjetno zaradi prevelikega zaleta iz osemdesetih) zavlekel tudi v devetdeseta: **Graveyard Shift** (Ralph S. Singleton, 1990), **Sometimes They Come Back** (Tom McLoughlin, 1991), **Sle-**

epwalkers (Mick Garris, 1992 plus Kingov originalni scenarij, ki filma ne reši — ravno nasprotno); pričakujemo pa še **The Dark Half** (George Romero) in **The Needful Things**, čigar režijo je pred nedavnim od Petra Yatesa prevzel Fraser Heston.

4.

Prišel je video in s svojo invazijo dokončno stigmatiziral žanr. Video je najprej učinkoval pozitivno: predstavljal je nov način za ponovni ogled najljubšega filma, neizdani filmi so končno zagledali luč dneva in tisti, ki so flopili, so imeli novo priliko za vzpon med zvezde. Toda s poplavo garažne, nizkobudžetne produkcije, ki je bila posledica *greed is good* eksploatacije žanra, je video zabil še zadnji žebelj v krsto hororja: ker hororja v kinu ni praktično nihče več gledal, tudi nihče več ni vanj vlagal, tako da so le redki režiserji imeli priliko pokazati svoj talent in izplavati iz morja šodra, ki je preplavilo trg: npr. John McTiernan (**Nomads**, 1985), Renny Harlin (**Prison**, 1987), Joseph Ruben (**The Stepfather**, 1986) in Kathryn Bigelow (**Near Dark**, 1987); in vsi so vrnili upanje v žanr, kar pa na žalost ni bilo dovolj, da bi horor sijal kot včasih.

Tu je zdaj deset filmov, po katerih si bomo zapomnili osemdeseta, labodji spev hororja in zadnja najlepša leta našega življenja:

1.

AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON

(John Landis, 1981)

Še zadnjič se je dotaknil klasične pošasti iz zgodovine hororja, volkodlaka, ki ga postavi v srce pozitivistične civilizacije, London. Kratek, hiter in parodičen izlet skozi tisto, kar je horor prinesel iz preteklih dekad, in fatalistična napoved njegovega zatona v osemdesetih, ki sta mu botrovala vsesplošna neinventivnost in produkcija po tekočem traku. David Naughton se pred našimi očmi detajlno transformira v volkodlaka. Jenny Agutter se zaljubi vanj, Griffin Dunne pa mu kot zombi soli pamet in ga prepričuje, naj se preseli med žive mrtvece in tako postane večer. Namesto njega postane večer Landis, ki s podobnim filmom udari deset let pozneje: **Innocent Blood**, v katerem zadnjo vampirko na svetu igra Anne Parillaud, ki obgrize Roberta Loggia.

2.

POLTERGEIST

(Tobe Hooper, 1981)

Film, ki ga je sicer režiral Tobe »Texas

Chainsaw Massacre« Hooper, toda v njem nenehno vidimo Stevena Spielberga, ki je film le produciral. Zgodba o hišnih duhovih, ki preganjajo mirno ameriško družino, ker njihova hiša stoji na pokopališču, čigar nadzemeljska obeležja so preselili kakšen kilometer stran, predstavlja še zadnjo Hooperjevo skušnjava glede kakovostnih žanrskih izdelkov in njegovih odpadkov, za kar se je Hooper dokončno odločil v nadaljnjem življenju (npr. **Lifeforce**, 1985 in **Spontaneous Combustion**, 1989).

JoBeth Williams, Craig T. Nelson in Zelda Rubinstein so bili tako simpatični, da so se razgrajaški duhovi vrnili še dvakrat: leta 1986 v **Poltergeist II: The Other Side** (Brian Gibson) in leta 1988 v **Poltergeist III** (Gary Sherman); Spielberg in film se z njimi nista vrnila.

3.

VIDEODROME

(David Cronenberg, 1982)

Verjetno najboljši film legendarnega »veneričnega« Cronenberga, ki iz videa naredi nevarno orožje in nekaj, kar povzroča skrivnostni možganski tumor, iz Jamesa Woodsa pa žrtev, ki ne loči več med halucinacijami in obsesijami ter stvarnostjo — celo do te mere, da sam postane groteskni vidorekorder, v katerega vstavlja totalitaristična frakcija željo po »novem mesu« in novi družbeni ureditvi. Sluzava, krvava alegorija o softwaru in hardwaru, ki se združita v eno, prepričljivo združuje novi horor s kritiko konzumentske civilizacije. Plus Debbie Harry, popularna Blondie, in Peter Dvorsky. Cronenberg je po tem filmu ostal Cronenberg samo še leta 1988 (**Dead Ringers**); **The Naked Lunch** (1992) je za njegove privrženice predstavljal samo še vegetarijansko malico.

4.

THE THING

(John Carpenter, 1982)

Bombastična, visokoleta in vizualno impresivna predelava Nybyjeve klasike iz leta 1951 o neznanem obiskovalcu iz vesolja, ki trešči na Antarktiko in seje strah in trepet v tamkajšnji meteorološki bazi, je dokazala, da zna biti Carpenter mojster suspenza in žanra tudi takrat, ko proračun filma presega **Halloween**. Klavstrofobično vzdušje, prepričljiva zasedba vlog in fantastičen monstroom, ki lahko prevzame obliko vsakega živega bitja, ki ga kanibalizira, so iz tega filma naredili tisto, čemur rečemo nadgrajen remake. Nemirno se presedate vsakič, ko se odpre-

Mora v ulici Brestov (A nightmare on Elm street)
Režija Wes Craven, 1984

jo vrata, in do konca ne veste, če je Kurt Russell pošast. Plus Richard Masur in Daniel Moffat. Film, v katerem je bil Carpenter še »viden«, navkljub specialnim efektom — letos pa je že posnel *Memoirs of an Invisible Man*.

5.
THE EVIL DEAD
(Sam Raimi, 1983)

Zakleta hiša v Tennesseeju, demonične posesivne sile, Knjiga mrtvih in vsega skupaj šest igralcev se upre nadvladi specialnih efektov in dokaže, da nizko-proračunski ter avtorski horor še ni izumrl. Samu Raimiju, takrat še dvajsetletnemu nadobudnežu, je uspelo z dinamično in domiselno uporabo kamere ustvariti vzdušje, ki ga zaman iščemo v hororjih z milijonskimi proračuni. Tempo, ki ga drži film, in humor, ki ga skrivajo garažni specialni efekti, sta iz tega biserčka naredila tisto, kar je nekoč predstavljal Corman; še več, Raimi je v 80 minut zbasal 50 let horrorja in pokazal, kako je treba horrorje snemati, če hočejo živeti še naslednjih 50 let. Tisti, ki smo mislili, da je Raimi pokazal vse, smo bili prijetno presenečeni, ko je leta 1988 v istem filmu z istim naslovom (*Evil Dead II*), isto vsebino in istim glavnim igralcem pokazal še dosti več. Bruce Campbell, Ellen Sandweiss, Betsy Barker, Hal Delrich in Sarah York na poti v večnost.

6.
A NIGHTMARE ON ELM STREET
(Wes Craven, 1984)

Michael Myers in Jason Voorhees se preselita v pozabo in od tam udarita kot Freddy Kruger, zmaličeni in psihotični morilec otrok, ki v sanjah pobija podmladek tistih, ki so ga nekoč sežgali v peči. Serijski morilec je tako poleg obraza izgubil še telo in postal praktično neuničljiv, transformiran v kolektivno paranojo, ki kot podzavestna krivda razjede mame sanje nedolžnih otrok. Wesu Cravenu je sicer nova preobleka serijskega morilca uspela, toda pojavil se je tolikokrat, da je postal malodane hišni ljubimec tistih, ki jih ogroža: se pravi adolescentov, ki so še edini sledili tej nanizanki od drugega dela dalje in v njem prepoznali grotesknega antiheroja. V šestem (zadnjem?) delu *Freddy's Dead* (Rachel Talalay, 1992) se izkaže, da je celo oče. Lahko potemtakem Freddy sploh umre? Craven je svojo »inovacijo« rešil s tem, da je režiral samo prvi del.



7.
REANIMATOR
(Stuart Gordon, 1985)

Zabavna, *gross-out* ekranizacija Lovecraftove novele o zdravniku Herbertu Westu, ki odkrije serum večnega življenja; toda če hočeš večno živeti, moraš najprej umreti, in šele takrat lahko West vbrizga serum. Gordon je s filmom pokazal, v kakšno parodijo se žanr lahko spremeni, če se pretirava s specialnimi efekti — le da je ta nekoč perspektivni režiser efekte potenciral namenoma. Če se osemdeseta v tem filmu niso prepoznala takrat, pa smo jih definitivno skozenj podoživeli v devetdesetih, v obdobju video horrorja, ko so se parodija, žanr in specialni efekti vedno bolj poredko znašli v istem filmu. Jeffrey Combs kot Donald Pleasance za novi horor, plus Bruce Abbott, David Gale in Barbara Crampton. Stuarta Gordona smo prepoznali še v *From Beyond*, ravno tako v družbi z Lovecraftom in Combsom, sled za njim pa smo dokončno izgubili v filmu *RoboJox*, leta 1989. Njegovo izročilo je prevzel Brian Yuzna (*Reanimator 2*, 1989 in *Society*, 1990).

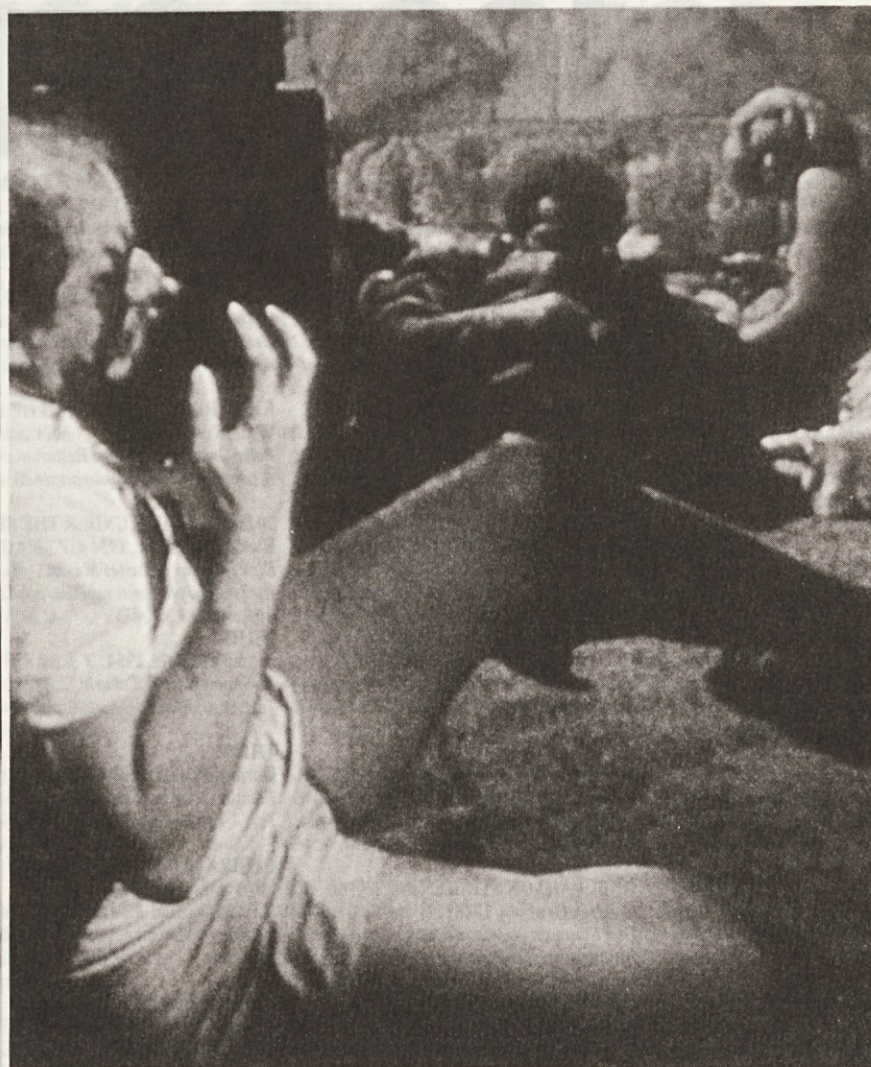
8.
ALIENS
(James Cameron, 1986)

Predstavlja enega zadnjih filmov, ki je znal v funkcionalno celoto strniti presiha-joči *science fiction* in *F/X horror*, eden zadnjih filmov, ki je dokazal, da je še smiselno delati visokobudžetne sequele, in eden tistih filmov, za katerega je bil svet premajhen in se je zato moral preseliti v vesolje. Cameronovo remek delo je tudi vesoljska avantura, ki konča vse vesoljske avanture; kaj sploh še človek lahko počne v vesolju, kjer se v monstroznega, kani-balističnega prebivalca združi ves strah pred neznanim, ki v stopetindvajsetih minutah zmasakrira najbolj elitno enoto marincev in s tem dokaže, da so vse še tako totalitaristične zemeljske institucije, podprte z vsem orožjem, tehniko in hierarhijo, popolnoma nemočne. Preživi le ženska, ki obračuna s pošastnim arhetipom materinstva, toda kljub temu leta 1992 (*Alien³*) tudi sama postane mati monstuma, ker je nekoč, prav tako kot je ona pogledala v pošast, tudi pošast pogledala vanjo. Sigourney Weaver,

Michael Biehn, Paul Reiser in Lance Henriksen.

9.
BAD TASTE
(Peter Jackson, 1987)

Splatter komedija, v kateri se cedijo kri in možgani, odpadajo okončine ter razpadajo telesa, iz katerih potem zombificirani alieni pridelujejo svoj najljubši *fast-food*. Jacksonova ultranizka *slapstick* groteska, ki že v naslovu pove vse, v 90-ih minutah pa ponudi še več, po svoje pripoveduje tudi zgodbo o tem, da bodo tisti *hard-core horror-buffi*, ki so v šestdesetih rasli ob Herschellu Gordonu Lewisu, svoje zadoščenje zdaj našli v produkciji daleč od Amerike, še dlje od Hollywooda in svetlobna leta proč od MPAA; Peter Jackson in njegov slab okus prihajata namreč z Nove Zelandije. Sledili so mu še Bigas Luna z *Anguish* (1988) iz Španije, Alejandro Jodorowski s *Santa Sangre* (1989) iz Mehike in Clive Barker s *Hellraiser* (1987) iz Velike Britanije. Izven Amerike se horor avtorji niso problema lotili tako kot Italijani, ki so se



Henry: portret serijskega morilca (Henry: Portrait of a Serial Killer)
Režija John McNaughton, 1989

vprašali, kateremu filmu bo njihov najbolj podoben, temveč so se lotili filmov, ki niso podobni nobenemu in ničemu, kar smo do sedaj videli v tem žanru. In uspelo jim je. Če ste med gledanjem filma *Bad Taste* tekli v kopalnico pred odjavno špičo, naj vam povemo, da so ga odpilotirali Terry Potter, Pete O'Herne in Peter Jackson.

10.
HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER
(John McNaughton, 1989)

Morbidna študija serijskega morilca in njegovega sociopatskega vedenja, podprta z masakriranjem, ki postane nekaj vsakdanjega, s posnetimi kiki žrtev v agoniji in hladnim, faktičnim pripovedovanjem ter dokumentarističnim pogledom kamere, ki je bila posneta 1986, je tako šokirala občinstvo, da so jo dali na hladno za tri leta. Iz hladilnika so jo vzeli, prav tako kot po umoru Henry vzame pivo, šele ob koncu desetletja, misleč, da je publika vse grozote že videla in da je čas postal okrutnejši od filma. Toda McNaughtonov pr-

venec je še vedno depresiven film, večji od resničnosti, ki zatre gledalca s pripovedjo, tematiko in igro; če pod Hannibalom Lecterjem še vedno vidite Anthonyja Hopkinsa, v *Henryju* Michaela Rookerja pod serijskim morilcem še opazili ne boste. Reality show v najčistejši obliki, v katerem, na srečo, še vedno igrajo; poleg Rookerja sta tam še Tracy Arnold in Tom Towels.

Sprehod skozi štiri dekade horrorja je tako končan. Prišla so devetdeseta; in devetdeseta bodo povedala, katero desetletje smo si najbolj zapomnili ... in predvsem zakaj. Če mislite, da je Coppolov *Bram Stoker's Dracula* že odgovor na dano vprašanje, se motite. To je šele začetek vprašanja.

KONEC

MAX MODIC

100 POSTHOLOKAVSTNIH FILMOV

THE ATOMIC MONSTER
George Wagner, 1941
Lionel Atwill & Lon Chaney, jr.
Lažni alarm — pošast je električna.

FIRST YANK IN TOKIO
Gordon Douglas, 1945
Tom Neal & Barbara Hale
Hirošime & Nagasakija ni več.

SHADOW OF TERROR
Lew Landers, 1945
Richard Fraser & Grace Giller
Hirošima & Nagasaki gresta zu Grund.

THE BEGINNING OR THE END
Norman Taurog, 1946
Brian Donlevy & Robert Walker
Znanstvena argumentacija holokavsta.

LOST CITY OF THE JUNGLE
Ray Taylor & Lewis D. Collins, 1946
Russell Hayden & Jane Adams
Džungla kot zadnji varni pristan pred A-bombo.

THE BOY WITH GREEN HAIR
Joseph Losey, 1948
Dean Stockwell & Pat O'Brien
Anksiozno čakanje na atomsko vojno.

DICK BARTON STRIKES BACK
Godfrey Grayson, 1948
Don Stannard & James Raglan
Britanski mesti zgazi atom.

ROCKETSHIP X-M
Kurt Neumann, 1950
Lloyd Bridges & Osa Massen
Mars po avtoholokavstu.

UNKNOWN WORLD
Terrell O. Morse, 1951
Victor Kilian & Bruce Kellogg
Središče sveta kot zadnji varni pristan pred A-bombo.

FIVE
Arch Oboler, 1951
William Phipps & James Anderson
Jedrski holokavst preživi pet ljudi.

ZOMBIES OF THE STRATOSPHERE
Fred C. Bannon, 1952
Judd Holdren & Aline Towne
Marsovci vs. Zemlja via H-bomba.

CAPTIVE WOMEN
Stuart Gilmore, 1952
Robert Clarke & Margaret Field
New York po jedrskem holokavstu.

GENBAKU NO KO
Kaneto Shindo, 1952
Nobuko Otowa & Chikato Hoshawa
Hirošima sedem dni po atomskem holokavstu.

NAGASAKI NO UTA WA WASUREJI
Tomotaka Tasaka, 1952
Machiko Kyo
Nagasaki nekaj dni po jedrskem holokavstu.

RED PLANET MARS
Harry Horner, 1952
Peter Graves & Andrea King
Komi kot žrtev jedrske eksplozije.

THE BEAST FROM 20 000 FATHOMS
Eugene Lourie, 1953
Paul Christian & Paula Raymond
Test A-bombe zbudi dinozavra.

WAR OF THE LORDS
Byron Haskin, 1953
Gene Barry & Ann Robinson
Zemlja vs. marsovci via H-bomba.

KILLERS FROM SPACE
W. Lee Wilder, 1954
Peter Graves & Barbara Bestar
A-boom se vidi skozi okno pisarne.

20 000 LEAGUES UNDER THE SEA
Richard Fleischer, 1954
Kirk Douglas & James Mason
Izbris otoka pospremi značilna goba.

GOJIRA
Inoshiro Honda, 1954
Raymond Burr & Takashi Shimura
Test A-bombe zbudi Godzilo.

THEM!
Gordon Douglas, 1954
Edmund Gwenn & James Arness
Test A-bombe prebudi orjaške mravlje.

GOJIRA NO GYAKUSHU
Motoyoshi Odo, 1955
Hiroshi Koizumi & Setsuko Wakayama
Detonacija A-bombe zbudi Godzilo & Angurusa.

KISS ME DEADLY
Robert Aldrich, 1955
Ralph Meeker & Albert Dekker
A-bomba na koncu res eksplodira.

THE ISLAND EARTH
Joseph Newman, 1955
Jeff Morrow & Faith Domergue
Atomsko vojna med Zahgoni & Metaluno.

IT CAME FROM BENEATH THE SEA
Robert Gordon, 1955
Kenneth Tobey & Faith Domergue
Test A-bombe zbudi orjaško hobotnico.

TARANTULA
Jack Arnold, 1955
John Agar & Clint Eastwood
Radiacija živali predela v orjaške mutante.

ATTACK OF THE CRAB MONSTERS
Roger Corman, 1956
Richard Garland & Pamela Duncan
Test H-bombe pridele orjaške rakovice.

INVASION OF THE BODY SNATCHERS
Don Siegel, 1956
Kevin McCarthy & Dana Wynter
Radiacija povzroči replikacijo ljudi.

THE DAY THE WORLD ENDED
Roger Corman, 1956
Richard Denning & Adele Jergens
Le peščica ljudi preživi jedrski holokavst.

FORBIDDEN PLANET
Fred M. Wilcox, 1956
Walter Pidgeon & Leslie Nielsen
Planet Altair IV uniči A-boom.

WORLD WITHOUT END
Edward Bernds, 1956
Hugh Marlowe & Nancy Gates
L. 2508 atomska vojna uniči Zemljo.

RODAN
Inoshiro Honda, 1956
Kenji Sahara & Yumi Shirakawa
A-bomba zbudi supersoničnega pterodaktila Rodana.

THE AMAZING COLOSSAL MAN
Bert I. Gordon, 1957
Glenn Langan & Cathy Downs
A-boom spremeni častnika v velikana.

THE BEGINNING OF THE END
Bert I. Gordon, 1957
Peggie Castle & Peter Graves
Atomska flora primutira orjaške kobilice.

THE CYCLOPS
Bert I. Gordon, 1957
Gloria Talbot & James Craig
Radiacija znese orjaške kiklope.

FROM HELL IT CAME
Dan Milner, 1957
Tod Andrews & Tina Carver
Radiacija iz človeka naredi drevo.

THE INCREDIBLE SHRINKING MAN
Jack Arnold, 1957
Grant Williams & Randy Stewart
Ljubica, atom me je skrčil.

KRONOS
Kurt Neumann, 1957
Jeff Morow & Barbara Lawrence
H-bomba naredi blow-up že itak orjaškega robota.

THE FLY
Kurt Neumann, 1958
Al Hedison & Patricia Owens
Znanstvenik mutira v orjaško muho.

TEENAGE CAVEMAN
Roger Corman, 1958
Robert Vaughn & Leslie Bradwell
Primitivna družba kot poganjek holokavsta.

TERROR FROM THE YEAR 5000
Robert Gurney, jr., 1958
Ward Costello & Joyce Holden
Ženska iz prihodnosti pomaga postholokavstnikom.

ON THE BEACH
Stanley Kramer, 1959
Gregory Peck & Ava Gardner
Jedrski vojna l. 1964 uniči svet.

THE WORLD, THE FLESH AND THE DEVIL
Ranald MacDougall, 1959
Harry Belafonte & Inger Stevens
Jedrsko vojno preživijo le trije ljudje.

THE BLACK SCORPION
Edward Ludwig, 1959
Richard Denning & Mara Corday
A-test navržne mutantske škorpione, pajke & črve.

BEYOND THE TIME BARRIER
Edgar G. Ulmer, 1960
Robert Clarke & Darlene Tomkins
Civilizacijo popade jedrska kuga.

DAI SANJI SEKAI TAISEN-YONJU-ICHI
JIKAN NO KYOFU
Shigeaki Hidaka, 1960
Tatsuo Umemiya & Yoshiko Mita
Mednarodni incident sproži jedrski holokavst.

DER SCHWEIGENDE STERN
Kurt Maetzig, 1960
Yoko Tani & Oldrich Lukes
Venero uniči avtoholokavst.

THE LAST WOMAN ON EARTH
Roger Corman, 1960
Anthony Carbone & Betsy Jones-Moreland
Le trije preživijo jedrski holokavst.

THE TIME MACHINE
George Pal, 1960
Rod Taylor & Alan Young
Holokavst preživita le dve minirasi.

ATLANTIS, THE LOST CONTINENT
George Pal, 1960
Anthony Hall & Joyce Taylor
Proletariat kot mutantski razred.

THE CREATION OF THE HUMANIDS
Wesley E. Barry, 1962
Don Megowan & Frances McCann
Roboti obnovijo svet po A-vojni.

SEKAI DAISENSO
Shue Matsubayashi, 1962
Frankie Sakai & Nobuko Otowa
Veselsi spočneta globalni holokavst.

LORD OF THE FLIES
Peter Brook, 1963
James Aubrey & Tom Chapin
Otroke holokavst prelevi v sadiste.

KING KONG TAI GOJIRA
Inoshiro Honda, 1963
Tadao Takashima & Yu Fujiki
A-boom spet prebudi Godzilo.

THE SLIME PEOPLE
Robert Hutton, 1963
Robert Hutton & Les Tremayne
A-test predrami mutantske luskavce.

THE TIME TRAVELLERS
Ib Melchior, 1964
Preston Foster & Merry Anders
Se lahko Zemlji ista stvar zgodi dvakrat?

DR. WHO AND THE DALEKS
Gordon Flemyng, 1965
Peter Cushing & Roy Castle
Prihodnost se ziblje v N-vojni.

SINS OF FLESHAPOIDS
Mike Kuchar, 1965
Bob Cowan & Donna Kerness
Po A-vojni zavladajo androidini fleshapoidi.

GHIDORAH SANDAI KAIJU CHIKYU SAIDAI NO KESSAN
Inoshiro Honda, 1965
Yosuke Natsuki & Yurihiko Hoshi
Godzila, Rodan & Mothra vs. Ghidrah.

DAIKAAIJU GAMERA
Masaichi Nagata, 1966
Eiji Funakoshi & Harumi Kiritachi
A-test prebudi orjaško želvo Gamero.

GAMERA TAI BARUGON
Shigeo Tanaka, 1966
Kojiro Hondo & Kyoko Enami
Gamera vs. mutantski kuščar Barugon.

NANKAI NO DAKETTO
Jun Fukuda, 1966
Akira Takarada & Toru Watanabe
Godzila & Mothra vs. orjaška rakovica Ebirah.

KAITEI DAISEND
Hajime Sato, 1966
Shinichi Chiba & Peggy Neal
Radiacija ljudi zmutira v kibernetične amebe.

KONEC SPRNA V HOTELU OZON
Jan Schmidt, 1966
Beta Ponicanova & Magda Seidlerova
15 let po jedrskem holokavstu.

IN THE YEAR 2889
Larry Buchanan, 1966
Paul Petersen & Edward Judd
Post-holokavstni svet terorizirajo kanibalski mutanti.

DOOMSDAY MACHINE
Lee Sholem, 1967
Grant Williams & Mala Powers
Vesoljski pogled na A-boom.

DAI KOESU YONGKARI
Kiduck Kim, 1967
Yungil Oh & Chungim Nam
A-boom prekine spanec pošasti Yongkari.

KAIJU SOSHINGEKI
Inoshiro Honda, 1968
Akira Kubo & Jun Tazaki
Godzila, Angurus, Rodan & Mothra vs. Ghidrah.

BRASIL ANNO 2000
Walter Lima, jr., 1968
Annece Rocha & Enio Goncalves
Po A-vojni se razredne vloge obrnejo.

LE DERNIER HOMME
Charles Bitsh, 1968
Sofia Torkelli & Jean-Claude Bouillon
A-boom preživita le moški & ženska.

PLANET OF THE APES
Franklin J. Schaffner, 1968
Charlton Heston & Roddy McDowall
Izkrcaje na postholokavstni Zemlji.

THE BED SITTING ROOM
Richard Lester, 1969
Ralph Richardson & Rita Tushingham
A-vojno preživi le peščica ljudi.

THX 1138
George Lucas, 1970
Robert Duvall & Donald Pleasence
Postholokavstni totalitarni metropolis.

GLEN AND RANDA
Jim McBride, 1971
Steven Curry & Shelley Plimpton
Moški & ženska v postholokavstnem raju.

THE OMEGA MAN
Boris Sagal, 1971
Charlton Heston & Anthony Zerbe
Kuga razjede postholokavstno gverilo.

ZARDOZ
John Boorman, 1973
Sean Connery & Charlotte Rampling
Novi barbari mendrajo postholokavstno Evropo.

DAMNATION ALLEY
Jack Smight, 1974
Jan-Michael Vincent & George Peppard
ICBM vs. postholokavstna favna.

A BOY AND HIS DOG
L.Q. Jones, 1975
Don Johnson & Susanne Benton
V postholokavstnem svetu zmanjka sperme.

LOGAN'S RUN
Michael Anderson, 1976
Michael York & Jenny Agutter
Post-holokavstni svet s kupolo.

DEATHSPORT
Henry Suso & Allan Arkush, 1978
David Carradine & Claudia Jennings
Post-holokavstnike zabavajo gladiatorji.

QUINTET
Robert Altman, 1979
Paul Newman & Vittorio Gassman
Postholokavstniki se posvetijo zimskim športom.

BLADE RUNNER
Ridley Scott, 1982
Harrison Ford & Rutger Hauer
Deckard le misli, da je.

PARASITE
Charles Band, 1982
Demi Moore & Luca Bercovici
Mutantski parazit & človeške žrtve.

THE DAY AFTER
Nicholas Meyer, 1983
Jason Robards & Steve Guttenberg
Podoba družinskega življenja po holokavstu.

RED DAWN
John Milius, 1984
Patrick Swayze & Charlie Sheen.
Amerika kot postholokavstni ruski gulag.

AMERICA 3000
David Engelbach, 1985
Chuck Wagner & Laurene Landon
Amazonke v lovu na moške sužnje.

DAY OF THE DEAD
George A. Romero, 1985
Lori Cardille & Terry Alexander
Zombiji dokončno požrejo Zemljo.

MAD MAX III: BEYOND THUNDERDOME
George Miller, 1985
Mel Gibson & Tina Turner
Zadnja mesijanska skušnjava norega Maxa.

THE QUIET EARTH
Geoff Murphy, 1985
Bruno Lawrence & Alison Routledge
Preživijo fizik & dva smrtnika.

THE FINAL EXECUTIONER
Romolo Guerrieri, 1986
William Mang & Marina Costa
Pobijanje kontaminiranih kot šport prihodnosti.

POPULATION: ONE
Renee Daalder, 1986
Tomata DuPlenty & Sheela Edwards
Preživi eden & še temu se zmeša.

RADIOACTIVE DREAMS
Albert Pyun, 1986
Michael Dudikoff & Lisa Blount
Detektiva med ostanki prihodnosti.

ROBOCOP
Paul Verhoeven, 1987
Peter Weller & Nancy Allen
Robot & slutnja kataklizme.

STEEL DAWN
Lance Hool, 1987
Patrick Swayze & Lisa Niemi
Patrick Swayze goes Mad Max.

THEY LIVE
John Carpenter, 1988
Roddy Piper & Meg Foster
Holokavst skozi orwellovska očala.

CYBORG
Albert Pyun, 1989
Jean-Claude Van Damme & Dayle Haddon
Postholokavstni fu-survivalizem.

THE SALUTE OF THE JUGGER
David Peoples, 1989
Rutger Hauer & Joan Chen
Mad Max igra Rollerball.

CRASH AND BURN
Charles Band, 1990
Paul Ganns & Ralph Waite
Whodunit & upor tehnike.

MINDWARP
Steve Barnett, 1990
Bruce Campbell & Marta Martin
Med sanjami & holokavstom.

HARDWARE
Richard Stanley, 1991
Dylan McDermott & Stacey Travis
Skulptura postane morilski kiborg.

TERMINATOR 2: THE JUDGEMENT DAY
James Cameron, 1991
Arnold Schwarzenegger & Linda Hamilton
Tudi Arnieju ne uspe rešiti sveta.

ALIEN ³
David Fincher, 1992
Sigourney Weaver & Charles Dance
Zadnja ženska v moškem samostanu.

... LIVED TO TELL:
MARCEL STEFANCIC, JR.
& **MAX MODIC**

LEGENDA

Ali je mogoča umetnost po holokavstu? Ne. Ali je mogoč film po holokavstu? Da. Tu je 100 filmov, ki ne pustijo, da bi kdorkoli pozabil, da bo film po koncu sveta še vedno obstajal. Postholokavstni film, ta mali obstranski filmski žanr, sicer zelo popularna smet v petdesetih & znova popularna smet po Scottovem filmu *Blade Runner*, ni nikoli našel skupnega jezika s svetom velikega filma & Akademije, toda našel ga je prav s svetom, v katerem ni več filma.

IZDAJALSKI TRENUTEK ONE FALSE MOVE

Režija:
Carl Franklin

Scenarij:
Billy Bob Thornton

Fotografija:
James L. Carter

Glasba:
Peter Haycock, Derek Holt

Igrajo:
Bill Paxton, Cynda Williams,
Billy Bob Thornton, Jim Metzler

Produkcija:
ZDA, 1992

Izdajalski trenutek je film, ki se od vseh ostalih »trenutkov«, ki smo jim bili priča na naših kino platnih (npr. **Smrtonosni trenutek** z Rutgerjem Hauerjem ter **V zadnjem trenutku** s Kim Basinger in Richardom Gerom) loči ravno po popolnosti in neposrednosti, ki cel

film dobesedno strne v en sam odločen trenutek — tudi za žanr thrillerja, ki se zadnje desetletje utaplja v idejni mlačnosti ali pa, podprt z zvezdniškim sistemom (nedavni tretji del **Smrtonosnega orožja**), reciklira preverjene stereotipe v maso, ki je zaradi žanrske nekonsistentnosti in želje po čim zajetnejšem *box-office* izkupičku ne moremo več ločiti od nizkoproročunske štanse špagetikomedij z lokalnimi zvezdami, kot sta npr. Bud Spencer in Terence Hill. Izjeme, ki so v pomanjkanju *hard-boiled* trilerja v devetdesetih samo zaželeni, so se seveda pojavljale: omenimo le **Zadnjega skavta** Tonyja Scotta in tudi **Osumljene** Simona Moora. Toda, če sta omenjena filma črpala iz zakladnice preteklosti (prvi iz walterhillovskih osemdesetih, drugi pa iz hitchcockovske prvinskosti), se je Carl Franklin, režiser **Izdajalskega trenutka** (z originalnim, dosti bolj pomenljivim naslovom **One False Move**, napačna poteza, torej) odločil, da thrillerju devetdesetih da njegovo pravo podobo, ki pa je, razumljivo, sinteza tistega, kar definira trenutni Hollywood. Film je nizkoproročunskega formata (znano je, da večina *blockbusterjev* dandanes pogori, če niso *sequeli*),



njegovo izhodišče pa je latentni rasizem, ki je povzročil razcep Hollywooda na »belega« in »črne«ga, ki poskušata živeti ločeno eden od drugega. Tu je pomembno omeniti, da je Carl Franklin temnopolt — to pa zato, ker ponavadi od temnopoltega režiserja dobimo filmsko varianto, ki se od »belega« Hollywooda loči samo po tem, da je »črna«; npr. **New Jack City** Maria Van Peeblesa, **Boyz'n the Hood** Johna Singletona in izrazito žanrski **A Rage in Harlem** Billa Duka. V **Izdajalskem trenutku** ni jamranja o rasizmu (ljudi na zabavi brutalno pobije rasno mešana tolpa dveh izobčencev in ene izobčenke, ki eden z drugim brez težav shajajo), kajti rasizem je le drugo ime za socialno-ekonomsko stanje, ki vpliva v enaki meri na sociopatsko obnašanje vseh ras; vendar pa film hkrati vsebuje več tragike o rasni razdeljenosti Amerike kot ves opus temnopoltega filmskega aktivista Spika Leeja. Malo mestece v Arkansasu, ki s svojimi lokalnimi običaji in življenjskimi skrivnostmi, prikazanimi izredno življenjsko, malodane naturalistično, presega celo Twin Peaks, je mesto končnega obračuna — toda ne tistega klasičnega med izobčencem in zakonom, temveč tistega med prevzetnostjo in pristranskostjo, med okoljem in tradicijo ter, nenazadnje, med predsodki in človečnostjo. Bill Paxton kot šerif Dixon šele v krvi spozna, da je žrtev svoje lastne provincialnosti, pred katero se ne bo opral niti kot tisti, ki je FBI-ju pomagal razrešiti nelagodje med tesno povezanimi zločinom in kaznijo.

Izdajalski trenutek tako ostaja eden najboljših žanrskih izdelkov, ki jih je lani naplavilo na naša platna, in ena najboljših zgodb o plitkosti tradicionalne delitve Amerike na veliko in majhno, dobro in zlo ter, skratka, na črno in belo v vseh

pomenih teh dveh besed; zgodba o tem, kako sedanjosti (pa tudi filma) ne rešujejo velike zvezde ali pa mesije, temveč ljudje, ki vedo, kje greši okolje — in si znajo to priznati; pa čeprav prepozno. In igralci kot Cynda Williams, Billy Bob Thornton, Michael Beach in Jim Metzler so v svojem poslanstvu izvrstni — prav tako kot film sam.

LEPOTICA IN ZVER BEAUTY AND THE BEAST

Režija:
Gary Trousdale

Scenarij:
Linda Woolverton
po klasični francoski pravljici

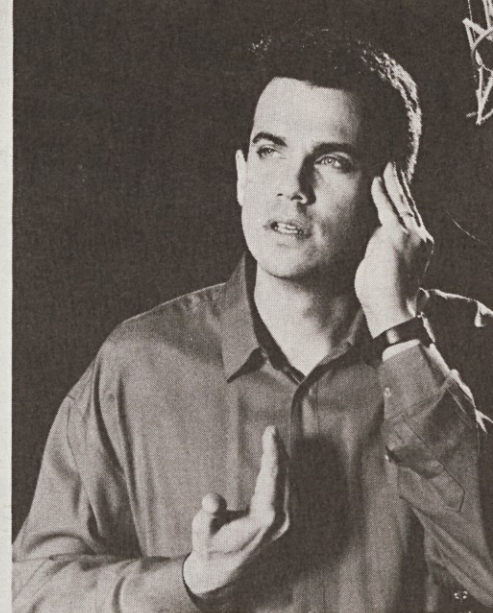
Glasba:
Alan Menken

Umetniško vodstvo:
Brian McEntree

Glasovi:
Paige O'Hara, Robby Benson,
Jerry Orbach, Angela Lansbury,
Richard White

Produkcija:
Walt Disney Pictures,
Silver Screen Partners IV
ZDA, 1991

Ko je bil Walt Disney še legenda, se pravi, preden je njegovo ime postalo sinonim za profano razprodajo sveta animacije in domišljije, ki se je dandanes spremenila v gigantsko industrijo moljenja staršev in njihovih otrok, ki bi radi v živo videli narisane like v rezervatih pod

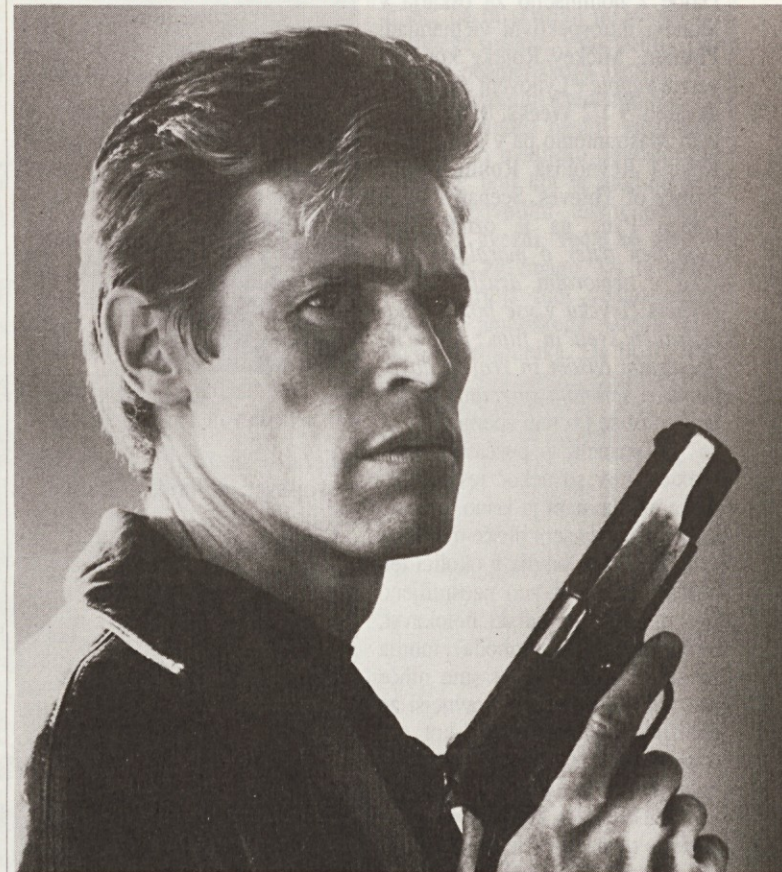


imenom Disneyland, je popularni oče Miki miške nekoč izjavil: »Samo dve stvari sta, ki bi jih rad še naredil: ena je **Lepotica in zver**, druge pa se ne spomnim več.« Veliki in priznani animator Frank Thomas je Disneyjeve sanje spreminil v resničnost (režirala sta jih Gary Trousdale in Kirk Wise) in zdi se, da so bile to sanje mnogih, kajti ta najnovejša disneyjevska risanka, že trideseta po vrsti, je postala masovna uspešnica: prvič je bila risanka nominirana za oskarja za najboljši film, prebila se je v sam vrh najbolj gledanih filmov preteklega leta in bila nagrada z dvema oskarjema: za najboljšo glasbo in najboljšo pesem. Kot kaže, je 370-im ljudem, ki so od leta 1987 sodelovali na tem projektu, s pomočjo računalniške animacije, volje in izkušenj uspelo odkriti pravo podobo mita o lepotici in zveri, ki je že od nekdaj buril domišljijo tako avtorskih kot žanrskih ustvarjalcev. **Lepotico in zver** ste pred risanko lahko prepoznali v vsakem drugem hororizdelku osemdesetih, toda skozi sprevrženo in obsesivno »odraslo« optiko, njeno klasično podobo pa je podalo remek delo Jeana Cocteauja iz leta 1946, **La Belle et la Bête**, z Jeanom Maraisom in Josette Day v glavnih vlogah. V svojem izvirnem poslanstvu pa je pravljica zaživela prav lani.

Njen uspeh gre pripisati dvema dejstvom: prvič, čeprav je odraslo občinstvo sito Disneyjevih antropoidnih, sterilnih živali, si še vedno želi risank, skozi katere bi lahko izživel svojo mladostniško fascinacijo nad svetom pravljic; in drugič, želja po ponovnem in originalnem pogledu na tisto, kar je v bistvu ustvarilo vse hollywoodske klasike, seveda pa na način, da se Hollywood sam s svojimi stereotipi v tako intimnost in objektivnost pogleda ne vmešava. Posledica tega

je, da so imena, ki so posodila svoje glasove za **Lepotico in zver** relativno neznana (npr. David Ogden Stiers, Angela Lansbury in Jerry Orbach) in da zvezde lahko naslutite v animaciji: npr. ob pazljivejšem gledanju boste opazili, da je Lepotica nekakšna kolekcija izrazov in potez znanih zvezdnic: v nekem trenutku spominja na Julio Roberts, v drugem pa na Andy MacDowell, v Zveri boste prepoznali status filmske zvezde kot take, ki živi izolirano pred svojo lastno slavo, Svečnik vas spomni na Freda Astaira, Ura na Petra Ustinova, oba

pa zato, ker je bila Zver pač zver? Je bila potemtakem Lepotica nedolžna le zato, da bi lahko ostala z zverjo? Čeprav se transformacija Zveri v mladeniča zdi logičen odgovor, dvom še vedno obstaja. In v tem dvomu je čar **Lepotice in zveri** in vseh njej podobnih risank.



BELE PEŠČINE WHITE SANDS

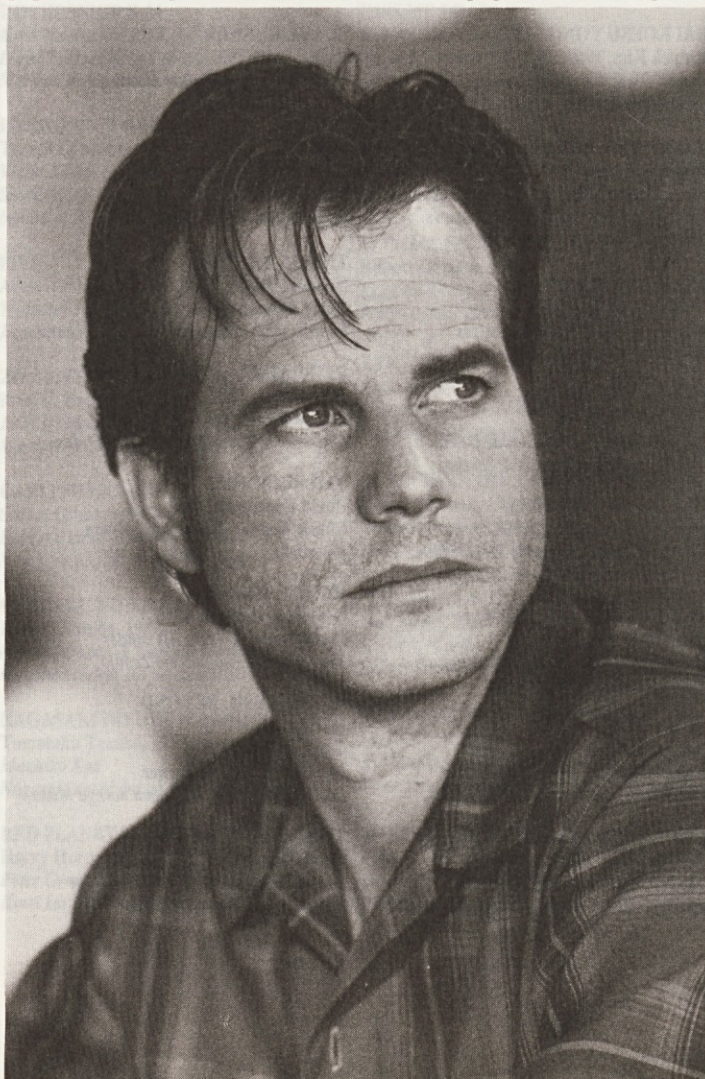
Režija:
Roger Donaldson

Scenarij:
Daniel Pyne

Fotografija:
Peter Menzies, jr.

Glasba:
Patrick O'Hearn

Igrajo:
Willem Dafoe, Mary Elizabeth Mastrantonio, Mickey Rourke,
Samuel L. Jackson,
M. Emmet Walsh



Produkcija:
Morgan Creek
ZDA, 1992

White Sands, film v režiji Rogerja Donaldsona, ki se je izkazal že leta 1986 z dovršeno vohunsko zgodbo **No Way Out**, je v resnici postholokavstni film, ki se skriva za krinko glamuroznega, do visokega sijaja spoliranega thrillerja, v katerem so glavne vlogeodeljene ravno tako zloščenim zvezdam, ki so vsaj enkrat v karieri razžarele filmsko nebo: Willem Dafoe z nominacijo za oskarja v Stonovi introspektivni vietnamiadi **Platoon**, Mickey Rourke kot perverzni *yuppie* v Lynovem erotičnem akvarelu **9 1/2 Weeks**, Mary Elizabeth Mastrantonio pa v kostumiadi Kevina Reynoldsa **Robin Hood: Prince of Thieves**. Scenarist filma Daniel Pyne ga je označil kot »sodoben triler o moralnem človeku v nemoralni družbi, o naravnem človeku v vse bolj zmehaniziranem svetu in film z natančno določenim časom in krajem dogajanja, ki spremlja spreminjanje zahoda«: če se pri tem spomnimo, da so ga posneli v puščavah New Mexica, kjer so nekoč testirali jedrska orožja, nam je jasno, da poskuša režiser z vsem bliščem in konspiracijo, ki se odvija v okolici teh puščav, prikriti ravno neusmiljeno bistvo, da se je jedrski holokavst, torej »spreminjanje zahoda«, morda že začel, toda tega ne sme nihče spoznati. In kdo je pripravnejši za odkritje podobne resnice kot podeželski šerif Ray Dolezal (Defoe), ki se mu s skrivnostnim truplom sredi puščave (za katerega ni jasno, zakaj je ravno tam, deluje pa kot bi ga nenadoma pokosila nepričakovana smrt — *big bang*? Zakaj pa ne?) odpre pot v življenjsko avanturo. Podobno kot deklica iz filma **Mindwarp**, enega od lanskoletnih *low budget* SF hororjev, ki živi skupaj z drugimi »sanjalci« v postholokavstni komuni, 24 ur na dan priključena na stroj, ki jim reproducira sanje iz izginule preteklosti, in ki se odloči, da pogleda v resničen svet, se šerif Dolezal iz zaslanjane idilike malega mesta odpravi v »resničnost«, ki vlada za tem umetnim svetom: to pa je paranoja (šerif postane žrtev), ki se stopnjuje z razkrojem reda (visoki uradniki FBI, vmešani v umore in pranje denarja) in konča s spoznanjem, da je konec sveta že tu (Rourke kot agent CIE, ki mu cel svet ne more



nič, skrbi, da ima svet vedno dovolj orožja in da vojna traja ves čas).

Dolezal se sicer iz te avanture vrne v svoj svet; ne pride v konkreten fizični kontakt z lepo avanturistko (film nam ga poskuša »skriti« s pravočasnim rezom pod tušem in s simuliranjem orgazma same Mastrantonijeve), ki ga sicer zelo privlači, ker je preveč »zasvojen« z ustaljenim življenjem, se pravi »sanjami« (»redom«, ki ga predstavlja ta žena in otrok), ki mu skrivajo dejansko stanje popolnega razpada vrednot. Toda resničnost se nadaljuje tudi potem, ko Dolezal ni več v njej: agent FBI brezupno beži prek belih peščin postholokavstnega sveta, in ko odpre kovček, v katerem bi moralo biti 250.000 USD, je v njem samo še pesek. Ali svet še obstaja, če je iz njega izginil celo denar?

White Sands tako spominja tudi na Hyamsov film **Capricorn One** iz leta 1977, v katerem TV koncern v studiju simulira prvi ameriški polet na Mars; če je tam žrtev iluzije, ki prikriva dejansko »prazno« stanje, vsa Amerika, je v Donaldsonovem trilerju taka žrtev šerif Dolezal, ki misli, da svet s tradicionalnimi vrednotami še vedno obstaja.

OSMI POTNIK³

ALIEN³
■■■■■□

Režija:
David Fincher

Scenarij:
David Giller, Walter Hill
in Larry Ferguson po zgodbi
Vincenta Warda

Fotografija:
Alex Thompson

Glasba:
Elliot Goldenthal

Igrajo:
Sigourney Weaver,
Charles S. Dutton, Charles Dance

Produkcija:
Brandywine
ZDA, 1992

Gledalec se mora pred ogledom tretje nadaljevanje sage o vesoljskem parazitu sploh še pokaže? To vprašanje je še toliko bolj tehtno zato, ker je že leta 1979 Ridley Scott s filmom **Alien** nedolžno in neznanstveno fikcijo filmov tipa **Vojna zvezd** transformiral v nujni strah pred neznanim vesoljem, vesolje samo pa spremenil v neki tretji svet, ki ga je treba kolonizirati in začeti

izkoriščati (torej ne le prestopiti njegovih meja in pogledati, kaj je tam), v njegovem ultimativnem prebivalcu; smrtonosnem monstrumu, pa utelesil vse fobije srednjega razreda — od reptilov, insektov, parazitov in kontaminacije do serijskih morilcev ter faličnih konotacij. Tisto, kar je Scott pozabil ali pa v *noir* zgodbo ni hotel vplesti, je leta 1986 dodal James Cameron s divjim in dinamičnim sequelom **Aliens**: se pravi ameriško »reaganomično« prepričanje, da z orožjem in tehniko obvladaš še tako pereč problem ter da sta orožje in tehnika tisto, kar ščiti pred paniko in instinktivnim obnašanjem; Ripleyjeva v filmu **Aliens** preživi zaradi potencirane individualnosti, ki je posledica odtujitve od sistema in nezaupanja v institucijo (pri tem pa je bila tako prepričljiva, da je dobila nominacijo za oskarja, kar priča, da tudi Amerika sama ne verjame več svoji lastni definiciji).

Producentom tretjega, sklepnega dela sage po zgoraj naštetem ni ostalo nič drugega, kakor da v pomanjkanju inovativnosti (ednina in množina samostalnika alien sta že bili uporabljeni, tako da nosi tretji del standarden in preprost naslov **Alien³**) reciklirajo že videno in se osredotočijo na osnovno atrakcijo filma — se pravi na pošast samo. Kaj se v takem primeru zgodi s filmom, pa so nam nazorno pokazale

nanizanke kot **Halloween**, **Friday 13th** in **Nightmare on Elm Street**. Čeprav je **Alien³** v svoji osnovi le visokoproračunska vesoljska odštevanka, so njegove pozitivne plati, ki ga ločijo iz serijske produkcije tovrstnih izdelkov, izdatno poudarjene: režiserju Davidu Fincherju je z mojstrskimi specialnimi efekti pri gledalcu uspelo ustvariti iluzijo, da se nenehno nahaja v vesolju, izraziti alienovo morilskost ter hkrati z njo kreirati hommage prvima dvema filmoma: v tej temačni, klavstrofobični podobi postapokaliptičnega sveta, ki ga sestavlja le kolonija kaznjencev na oddaljenem planetu, je šel celo tako daleč, da je alienu nehote dal dve formi: pošast na trenutke deluje majhna in neizrazita, ko pa vstopi v vidno polje žrtve, jo verjetno emotivna reakcija njenega plena poveča na velikost, ki sta ji jo dala prva dva filma. Fincherjev film pa do konca izpelje tudi linijo, ki jo je za poročnico Ripleyjevo zarisal Cameronov predhodnik **Aliens**: če hoče uničiti sovražnika, mora sama postati sovražnik — in če se v tak ubijalski stroj spremeni ženska, potem je jasno, da se je Ripleyjeva transformirala v novo žensko, ki zavestno potencira mizoginijo in zavrača stereotipe ženskosti tako, da se prelevi v stereotip moškega in ostane sama v koloniji moških. **Alien³** je torej sinteza Ripleyjeve s

BOB ROBERTS

■■■■■□

Scenarij in režija:
Tim Robbins

Fotografija:
Jean Lepine

Glasba:
David Robbins in Tim Robbins

Igrajo:
Tim Robbins, Giancarlo Esposito,
Ray Wise, Brian Murray,
Gore Vidal

Cameo-apearances:
John Cusack, Susan Sarandon,
James Spader

Produkcija:
Polygram, Working Title Manifesto
ZDA, 1992

Bob Roberts, režijski prvenec igralca Tima Robbinsa, je zabavna in mehka satira, ki poskuša parodirati tisto, kar se že vsem zdi groteskno, bizarno in komično

hkrati — ameriške predsedniške volitve, ki vsaka štiri leta predstavljajo največji medijski dogodek. Vsem, razen Američanom samim, ki se bodisi zaradi načela »*the show must go on*« bodisi zaradi televizijske diktature, ki jo jemljejo kot edini relevanten medij, teh volitev vedno masovno udeležijo; toda ne aktivno, se pravi na volitvah z izpolnjenimi glasovnicami, temveč pasivno, »v živo«, z gledanjem ali doživljanjem tistega, čigar posledica je nov predsednik. Ravno zaradi tega si je Robbins izbral formo dokumentarca, nepristranske zvrsti filma, da bi skozenj podal resnico volilnega sistema. Vsak politik, tudi tisti iz neameriškega okolja, je v svoji kandidaturi vreden toliko, kolikor sta vredna njegov »glamour« in njegovo medijsko obvladovanje prostora; bolj kot je predsednik v svoji predvolilni tekmi podoben medijski zvezdi, večje so njegove možnosti za zmago. Da ta trditev drži, potrjuje tudi vedno manjši odstotek ameriškega naroda, ki si izvoli predsednika. Da bi Robbins



te dokaze še dodatno osmisli in z njimi poudari naraščajoče konservativno vzdušje Amerike, je mladega, perspektivnega, *self-made* milijonarja Boba Roberta portretiral kot skrajnega desničarja, ki na podlagi medijskih izkušenj (je namreč tudi uspešen folk pevec) ve, da je v politiko najlažje pritegniti tistega, ki o politiki nič ne ve in jo jemlje kot enega od televizijskih *talk-showov*, v katerih se gledalcu ničesar ne obljublja, temveč se mu pripoveduje o konkretnih dejstvih, ki tvorijo problematiko njegovega vsakdana. In ker Bob Roberts ve, da obljubam ne verjame nihče, jih tudi ne daje. Kot bodoči predsednik Američanom pač predstavlja osebnost, ki bo njihov vsakdan zelo popestrila in jih tako posredno odvrnila od danih obljub, ki so Ameriko potisnile na drugo ali pa še nižje mesto na lestvici moči. Bob Roberts torej noče, da ljudje glasujejo zanj, temveč da kupujejo njegove plošče, na katerih podoživlja liberalna in protestniška sporočila, ki pa jim za svoje potrebe da desničarski prizvok. In medijsko zasvojene mase ugotovijo, zakaj tem sporočilom niso verjele že v šestdesetih — ne zato, ker so bila levičarska, temveč zato, ker so bili tisti, ki so se z njimi ukvarjali, le pevci, ki so premalo nastopali na televiziji in preveč propagirali lepšo prihodnost, ki je postala z izvolitvijo predsednika v trenutku laž, Vietnam in watergate.

Bob Roberts je tako kvazidokumentarec o kvazipolitiki, ki kritizira tako, da idealizira, idealizira pa tako, da vse tisto, kar pokaže kot dejansko stanje, izpade kot scenarij za film.

SPOMINI NEVIDNEGA CLOVEKA

MEMOIRS OF AN INVISIBLE MAN



Režija:
John Carpenter

Scenarij:
Robert Collector, Dana Olsen in William Goldman
po romanu H. F. Sainta

Fotografija:
William A. Fraker

Glasba:
Shirley Walker

Igrajo:
Chevy Chase, Daryl Hannah, Sam Neill, Michael McKean

Produkcija:
Cornellius, Warner Bros., Le Studio Canal +, Regency Enterprises, Alcor Films
ZDA, 1992

Spomini nevidnega človeka so bolj kot hommage klasiki iz leta 1933 (*An Invisible Man*, James Whale) spomini Johna Carpenterja na njegovo filmsko kariero; nekakšen kolaž odlomkov iz filmov, ki so iz Carpenterja naredili kulnega režiserja (npr. *The Dark Star*, *Halloween*, *The Fog* in pozneje, če damo *Prince of Darkness* na stran, tudi *They Live*), in pregled tistih, v katerih je kult poskušal nadgraditi z

visokim proračunom, pa mu to ni šlo najbolje od rok (npr. *Starman* in *Big Trouble in Little China*, če film *Escape from New York* pustimo ob strani). V Carpenterjevih filmih je vedno glavno vlogo igralo tisto, česar ne vidimo, pa je vseeno s svojo odsotnostjo nenehno prisotno: npr. veselje kot lažni poligon za veliko avanturo v *The Dark Star*, morilska sekta kot socialni revolt v *Assault on the Precinct 13*, obraz serijskega morilca v *Halloween*, metafora o živih mrličih kot poglavitni obsesiji horor žanra v *The Fog*, totalitarizem postorwelovskega kapitalističnega sistema v *They Live* in nenazadnje tudi Carpenterjev »auteurizem«, skrit za finančnim uspehom njegovih filmov. V filmih kot *Starman* in *Big Trouble in Little China* pa je skozi komercializacijo postal neviden Carpenter sam: s tem ko se je pojavil v prvem planu, je pač skril svoj prepoznavni stil nizkopračunskega *auteurja*, kar je povzročilo, da smo njegove filme ločili od podobnih žanrskih produktov samo zato, ker jih je režiral John Carpenter.

Njegov zadnji film **Spomini nevidnega človeka** je tako delno avtobiografski film, v katerem nam Carpenter razkrije dvom v svoje lastno bistvo: So devetdeseta še vedno čas, v katerih bi nizkopračunski film lahko uspel in poustvaril kult svojega avtorja na način, kot je bilo to možno v sedemdesetih in osemdesetih? Lahko nizkopračunski film sploh še kaj pokaže, potem ko so znotraj žanra postali velike uspešnice samo tisti filmi, ki so bili izdatno podprti z magijo specialnih efektov, kot npr. *Terminator 2*, *Alien 3* in v končni fazi tudi *The Lawnmower Man*? Carpenter je

info

Michael J. Fox (*Back to the Future 1—3*) bo s filmom *30 Wishes* debitiral kot režiser. Universal naj bi za scenarij Elise Bell plačal 500.000 USD.

Govorice, da bodo stroški za Spielbergov *Jurassic Park* presegli 80 milijonov USD, so pri MCA takoj zanikali in zatrdili, da film ne bo stal več kot 56 milijonov USD. Sid Sheinberg, predsednik MCA, je izjavil, da podobne govorice filmom vedno bolj škodijo, razširile pa naj bi se celo med kritike, ki »ocenjujejo budžete namesto fimov«. Pri Varietiju menijo, da so njihove ocene o stroških ponavadi točne, le redko pa napačne (primer *Jurassic Parka*). Svoje napake jemljejo resno, saj jih povzemajo tudi drugi časopisi. Ko so npr. napisali, da naj bi bil budžet *Aladdina* 45 milijonov USD, je to oceno prevzelo več časopisov (med njimi tudi *Economist*). V resnici pa so pri Varietiju naredili tiskovno napako: *Aladdin* je dejansko stal le 25 milijonov USD.

Pionir na področju navidezne resničnosti Jaron Lanier meni, da se bo Hollywood v kratkem moral preusmeriti na to najnovejšo tehnologijo, če se bo hotel izogniti propadu. Lanier trdi, da bo imel v desetih letih domači televizor boljše sliko in zvok, kot ju imamo sedaj v kinodvorani. In kaj bo tisto, kar naj bi bili ljudje pripravljeni iti gledat in torej zapustiti udobje svojega stanovanja? Lanierjev odgovor so *voomies* (virtual reality movies), filmi prihodnosti. Že lani so pri Paramount Communications podpisali pogodbo z Edison Bros. Stores, ki distribuira Virtuality, sistem britanske družbe W Industries, da bi že konec 1993 v prodajalne pripeljali VR verzijo *Star Trek: The Next Generation*. Ko si bodo nadelo opremo, bodo gledalci lahko stopili na krov zvezdne križarke Enterprise. Na tem področju sodelujeta tudi Disney in Iwerks Entertainment, osnovo za VR izkušnjo pa naj bi menda predstavljala leteča preproga iz *Aladdina*. Ken Pimentel, strokovnjak za navidezno

info



resničnost, ocenjuje, da bi prepričljivost VR dogajanja lahko pričarali le z velikimi vlaganji - trenutni stroški za vsak posamezen sedež naj bi znašali 75.000 USD, vendar pri Sonyju že govorijo o opremi, ki naj ne bi stala več kot 7.500 USD na gledalca.

John Sayles (*Mesto upanja*) v tujini išče financerje za svoj prvi otroški film: *The Secret of Roan and Inish*, ki naj bi ga začeli snemati 15. aprila. Tuji distributerji, ki si bodo s svojim vložkom pridobili pravice za svoje teritorije, naj bi pokrili projekt, katerega budget je ocenjen na 6–7 milijonov USD. Producentki sta Sarah Green in Maggie Renzi, film pa bodo predvidoma snemali na Irskem.

Veteran Burt Kennedy, avtor številnih westernov, bo po svojem scenariju režiral *The Savage Land* (Finnegan-Pinchuk Prods./Brigade Prods.). Po dvajsetih letih je to prvič, da Kennedy spet režira western (leta 1973 je posnel *Roparje vlaka, The Train Robbers*, v Johnom Waynom in Ann-Margret v glavnih vlogah). Budget naj bi bil pod 15 milijonov USD, snemati pa bodo začeli konec zime 92/93. V naših kinematografih smo lani videli njegovega *Predmestnega komandosa (Suburban Commando)* s Hulkom Hoganom v glavni vlogi. Kennedy pa je bil tudi koscenarist Eastwoodovega filma *Beli lovec, črno srce (White Hunter, Black Heart)*.

Švicarski prvi resni korak na poti vključevanja v evropske koprodukcijske igre je to državo stal okoli 5,5 milijona CHF (4 milijone USD), kar je doslej največja švicarska investicija v katerikoli film. Gre za švicarsko-nemško-francosko koprodukcijo *Der Grüne Heinrich*, katere snemanje so konec lanskega leta zaključili, skupen budget pa je znašal okoli 6 milijonov USD. V letu 1991 Švica nobeni koprodukciji ni namenila več kot 400.000 USD subvencij.

tako izbral nekakšno srednjo pot, ki naj bi omilila ta skepticizem: gledalcu je ponudil vse in nič hkrati; se pravi umetnost in profesionalizem specialnih efektov, za katere je bila zadolžena vodilna firma *Industrial Light & Magic*, ki nam nazorno prikaže tisto, česar se sploh ne da videti — nevidnega človeka. Delo je sicer obrtniško prvovrstno opravljeno, toda Carpenter je spet postal »neviden«: film, kot je *Spomini nevidnega človeka* bi lahko s pomočjo Lucasove tovarne iluzij posnel vsakdo, medtem ko so filmi profila *The Dark Star* in *Halloween* nekaj, kar lahko posname samo John Carpenter. Tudi nevidnega človeka bi lahko igral vsakdo; Chevy Chase se tako v filmu pojavi le kot magnet za množice, ki se še vedno spominjajo komičnih vlog, v katerih je nekoč blestel; Chevy Chase je tako samo še en specialni efekt in se kot tak kljub vlogi tistega, ki ga ne vidimo, v filmu večkrat pojavi — ni pa jasno, ali zato, da bi ga prepoznali kot Chevyja Chasa ali pa kot specialni efekt, kar pa je v skrajni konsekvenci isto.

Carpenter pa vseeno ve, da filme z nizkim proračunom (ki potem postanejo planetarne uspešnice) ljudje še vedno gledajo, npr *Ghost* v zadnjem času, na katerega film tudi posredno opozarja: kaj je *Spomini nevidnega človeka* drugega kot s fizikalnimi zakoni utemeljen *Ghost* in po drugi strani tudi konkretna poanta *Darkmana*, človeka, ki ne obstaja, če ga ne definira okolje, ali, boljše, institucije in prijatelji, ki ga poznajo in skozi zavedanje katerih tudi obstaja? Sam Neill kot agent CIE v filmu pripomni, da je bil Chevy Chase neviden, še preden je to v resnici postal: brez kartoteke, brez staršev in brez pravih znancev; in *Spomini nevidnega človeka* so dokaz, da se tudi Carpenter boji, da bo v žanrskem in filmskem svetu nasploh postal na podoben način »neviden«, če ne bo snemal filmov, kot je *Spomini nevidnega človeka*. Zanimivo, naš strah pa gre ravno v nasprotno smer.

KOSEC THE LAWNMOWER MAN



Režija:

Brett Leonard

Scenarij:

Leonard Everett
po zgodbi Stephena Kinga

Fotografija:

Russell Carpenter

Glasba:

Dan Wyman

Igrajo:

Jeff Fahey, Pierce Brosnan,
Jenny Wright, Mark Bringleson

Produkcija:

Allied Vision/Lane Pringle,
Fuji Eight Co.
ZDA, 1992

Režiser Brett Leonard se je pri snemanju filma *The Lawnmower Man* zavedal, da so vse zgodbe, ki tvorijo *sci-fi*, *fantasy* in horor žanr že zapisane, bodisi v bibliji bodisi v romanih Stephena Kinga; in zato je v film vpletel oboje. Njegov film pa je tudi manjkajoči člen, ki povezuje filme, kot sta *Tron* (Steven Lisberger, 1982) in *War Games* (John Badham, 1983), v katerih je navidezna resničnost še vedno neraziskan računalniški fenomen in elektronska dežela čudes, s takojšnjo klasiko *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), v kateri Arnold Schwarzenegger navidezne resničnosti od tiste prave ne loči več, toda kljub temu ohrani vse čute, s katerimi to navidežno resničnost doživlja kot nekaj konkretnega in nevarnega. *The Lawnmower Man* tako računalniško igrico poveča na format filma s sredstvi, ki nobeni od teh »navideznih resničnosti« ne jemljejo njunega specifičnega šarma.

Da pa bi bil učinek prepričlivejši, je oboje zavito v svetopisemsko zgodbo o Jobu in njegovih tožbah, ki jih Jeff Fahey kot Jobe Smith (Smith lahko razumemo kot slehernik), prepričljivo upodablja v liku mentalno zaostalega vrtnarja — kosca, razpetega med križ in kosilnico, vero in delo, s katerim se oddolži družbi, ki v svojem okolju tolerira njegovo drugačnost. Jobu,

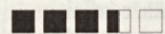
ki upa, da bo nekoč poplačan za svoj trud, se zgodi tisto, kar se mu mora: obišče ga angel v liku znanstvenika Angela (Pierce Brosnan) in mu nakaže resnico, da bodo zadnji prvi in prvi zadnji — toda ne tu, v realnosti, temveč v navidezni resničnosti, umetnih nebesih.

Jobe se s pomočjo stimulatívni drog in računalnika, ki ga kot Lazarja obudijo od »mrtvih«, najprej spremeni v angela uničenja, nato pa v boga v svetu, kjer razen njega ni nikogar drugega: v *cyber-spaceu*. Jobe v realnem svetu od tega trenutka dalje lahko funkcionira samo še prek navidezne resničnosti, kajti čutov in telesnosti se je kot entiteta, ki ima telekinetične in telepatske sposobnosti, pač znebil; empirično doživljanje okolja ohrani le kot spomin na obstojanje v prejšnji materialni in senzualni dimenziji.

Jobe tako v svoji želji po božanski moči pozabi na dejstvo, da kot breztelesno bitje v realnosti, ki temelji na petih čutih, ne more obstajati; posledica tega je, da se preseli v računalniško mrežo, ki mu to edinstveno božanskost omogoča: v *cyber-spaceu* lahko vidi, sliši in čuti ter svoje božansko rojstvo oznani s sočasnimi zvonjenjem vseh telefonov na svetu — toda tega, da bi sam dvignil slušalko ali pa preprečil, da jo kdo dvigne, mu navidezna resničnost ne omogoči. S tem, ko Jobe pridobi ves čas, hkrati izgubi ves prostor — vsaj do takrat, dokler v navidezno resničnost ne bo zašel še kakšen od »tehnovernikov«, ki pa bo itak postal enak njemu.

The Lawnmower Man se tako konča na pravem mestu in v pravem trenutku: pred spoznanjem krute resnice, da je elektronska geneza boga sicer možna, toda tak bog ostaja nemočen in zaprt v svetu, ki je predaleč od slehernikovega. Ob filmu se tako nehote spomnimo na kratko zgodbo Frederica Browna, v kateri superračunalniku zastavijo eno od večnih vprašanj: *Ali bog obstaja?* in ta odgovori: *Da, zdaj obstaja*. Film *The Lawnmower Man* dodaja tisto, do česar se tovrsten bog v svetu, odrezanem od realnosti, kmalu dokoplje: In prekleto dolgčas mu je, saj mu ni dano čutiti lastnega sveta.

LEV JESRČNI LIONHEART



Režija:
Sheldon Lettich

Scenarij:
Lettich, Van Damme

Fotografija:
Robert C. New

Glasba:
John Scott

Igrajo:
Jean-Claude Van Damme,
Harrison Page, Deborah Rennard

Produkcija:
Wrong Bet, Imperial ENT.,
ZDA, 1990

Če tisti, ki že od malih nog zahajate v kino, pomislite, kaj vas je takrat najbolj navduševalo, potem lahko to razmišljanje skrite v misel: Šestdeseta so predaleč, da bi se jih še spomnili, zato ste jih podoživeli na videu, v sedemdesetih vas je nezadržno privlačil špageti western in nindža-fu žanr s svojim kraljem Brucom Leejem, osemdeseta so vam odkrila črno magijo hororja in trilerja, v devetdesetih pa se skozi filmske kolaže omenjenih žanrov spominjate svojih mladostniških junakov in iščete tisto, kar vas bo v enaki meri fasciniralo. To seveda velja za tiste, ki se v mladosti še niste zastrupljali z evropskim filmom.

Kaj je torej v devetdesetih skupni imenovalec naštetih obdobij in žanrov? Nedvomno Jean-Claude Van Damme in njegova borilna koreografija, ki zajema tako evropski žanrski podaljšek v Hollywood, *revival* nindža-fu estetike in trdega, nepremagljivega *tough guy* junaka kot tudi horor ikonografijo, ki jo evocira njegovo mišičasto, mehanško izurjeno telo, v določenih trenutkih transformirano v popoln ubijalski stroj. Jean-Claude Van Damme je v devetdesetih utelešeni in preživel ostanek žanra — nekakšen spomin na film, ki je obeležil najlepša leta našega življenja.

Van Damme in njegovi filmi se od drugih *macho* produkcij, ki jih danes zastopajo B-kulne figure filma, kot so Steven Seagal, Chuck Norris in Dolph Lundgren, ločijo po tem, da v sebi še vedno zajemajo

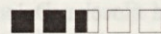
naivno razdelitev žanrskega junaka na dobrega in zlega; če so ostali naštetih ponavadi sivi, je Van Damme vedno bel (npr. *Kickboxer*) ali pa črn (npr. eden njegovih prvih filmov *Black Eagle*). Ta dva ekstrema pa lahko zastopa tudi v istem filmu hkrati, npr. *Double Impact*; toda po logiki njegovega filmskega imidža, ki ga je ponesel med najbolj priljubljene B-zvezde, se oba ekstrema zlijeta v enega samega — pozitivnega.

Film *Lionheart*, ki ga poznamo iz video piratskih časov še pod naslovoma A. W. O. L. in *Wrong Bet*, ni tako nič drugega kot nadaljevanje Van Dammov *mainstream* linije pozitivca, kljub dejstvu, da je na začetku kariere zastopal mnenje, da je bolje biti izrazit negativec kot bled pozivec. Film *Lionheart* lahko tako jemljemo tudi kot opravičilo za odklon v pozitivno, čemur je botroval Van Dammov nenadejan vzpon med zvezde B-produkcije. Socialna podstat omenjenega filma, ki je podobna tisti v nedavno videnem »rockyjevskem« *Gladiatorju* (Rowdy Herrington), pa predstavlja nekakšen otipljiv razlog za to nepričakovano preusmeritev.

Lionheart ostaja korekten žanrski izdelek, ki je še vedno izdatno začinjen s filmsko preživelimi vrednotami. Zanimivo pa je, da to nikogar ne moti; ravno nasprotno — če Van Damme tega ne bi zastopal, bi njegovi filmi delovali popolnoma izgubljeni v morju videokaset, ki preplavljajo trg s svojim sporočilom, da so devetdeseta obdobje antiherojev. Za eksotiko v *Lionheartu* pa poskrbita dva legionarja, ki hočeta vrniti Van Damma v tujsko legijo (torej v ligo negativcev), ki govorita srbohrvaško in v tem jeziku tudi sočno preklinjata. Sicer pa se tudi Sheldon Lettich sliši nekoliko eksotično, mar ne?

Van Dammovi filmi, torej tudi *Lionheart*, omogočajo iluzijo tistih časov, ko smo bili mi in film z nami še nedolžni — pri vsakem gledanju tovrstnih izdelkov pa se moramo vprašati, če je bilo v tej nedolžnosti kaj slabega. Ni bilo; in tako tudi ni razloga, da nam ti filmi ne bi bili več tako pri srcu, kot so nam bili takrat, in da jim tudi v devetdesetih ne bi zaupali.

SMRTONOSNO OROŽJE LETHAL WEAPON 3



Režija:
Richard Donner

Scenarij:
Jeffrey Boam in Robert Mark
Kamen po zgodbi Jeffreya Boama

Fotografija:
Jan De Bont

Glasba:
Michael Kamen, Eric Clapton,
Davud Sanborn

Igrajo:
Mel Gibson, Danny Glover,
Joe Pesci, Rene Russo,
Stuart Wilson, Steve Kahan

Produkcija:
Silver Pictures
ZDA, 1992

Navajeni smo že, da se visokoproračunske nanizanke iz *sequela* v *sequel* bolj spreminjajo v parodijo samih sebe — to pa zato, ker se njihovi ustvarjalci skozi povsem upravičeno sprašujejo, kaj sploh lahko visokoproračunski *all-stars* akcioner še pokaže. Ker je odgovor gledalcu znan, glasi pa se: Malo, ali bolje: Nič več, ostanejo producentom tri alternative:

1. Skozi nanizanko podoživeti njen lasten vzpon med zvezde *box-office*, tako da nam zadnji, ponavadi tretji del pove, kaj je sploh ustvarilo glavnega junaka nanizanke (npr. *Rambo I-III*, *Indiana Jones I-III* in *Back to the Future I-III*).

2. Nanizanko nadaljevati do logičnega in neizogibnega konca, ki mu ponavadi v prvi vrsti botruje vedno manjši *box-office* (npr. *Alien I-III*, *Rocky I-V* in *Friday 13th I-VIII*).

3. Nanizanko na isti točki v nedogled oblačiti v nova oblačila, dokler njeno bistvo ne postane popolnoma nerazpoznavno in se spremeni v lastno nasprotje — torej majhen film, narejen z velikimi sredstvi: v zadnjem času so to pot izbrali *Nightmare on Elm Street (I-VI)*, *Batman (+ Returns)* in še najbolj očitno *Lethal Weapon 3*. Banalnost in neatraktivnost filma *Lethal Weapon 3* sta tako najprej

info

Italija bo prva evropska država, ki bo podpisala sporazum o koprodukcijah s Kitajsko, ko bo delegacija predstavnikov italijanske filmske industrije spomladi odšla v Beijing. »O filmskih koprodukcijah smo se s Kitajsko začeli pogovarjati že v času Mao Zedonga. Sedaj je končno nastopil pravi čas,« je povedal Carmine Cianfarani, predsednik ANICE (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive). Najpomembnejši del sporazuma predstavlja klavzula, ki koproducentom iz obeh dežel olajšuje iskanje sofinancerjev in distributerjev v lastni domovini.

Če hollywoodski moguli ne odštejajo več tako zelo radi milijonskih vsot za izvirne scenarije, pa se nič ne obotavljajo, ko je treba ravno toliko plačati za *rewriting* (popravljanje scenarija). Pisanje scenarija na novo je skorajda statusni simbol, večkrat pa ga producenti naročajo zgolj zato, da strežejo muham režiserjev in igalskih zvezd. *Script doctors* klub je precej ekskluziven in obsega le nekaj imen: Robert Towne, William Goldman, Bo Goldman, Shane Black, Jeffrey Boam, Larry Ferguson, Jonathan Lawton, poleg njih pa še dvojici Jack Cash in Jim Epps Jr. ter Lowell Ganz in Babaloo Mandell. Pri *rewritingu* pride včasih do prav absurdnih situacij, eden najbolj zabavnih pa je verjetno primer filma *The Last Action Hero* (Columbia): Williamu Goldmanu so plačali 750.000 USD za *rewriting* scenarija, in to potem, ko sta Shane Black in David Arnott že dobila 1.000.000 USD za popravek izvirnika Zaka Penna in Adama Leffa. Ko pa so že začeli s snemanjem, sta bila Black in Arnott ponovno najeta za *rewriting* Goldmanovega *rewritinga* (ta je bil, kot že rečeno, popravek njunega popravka).

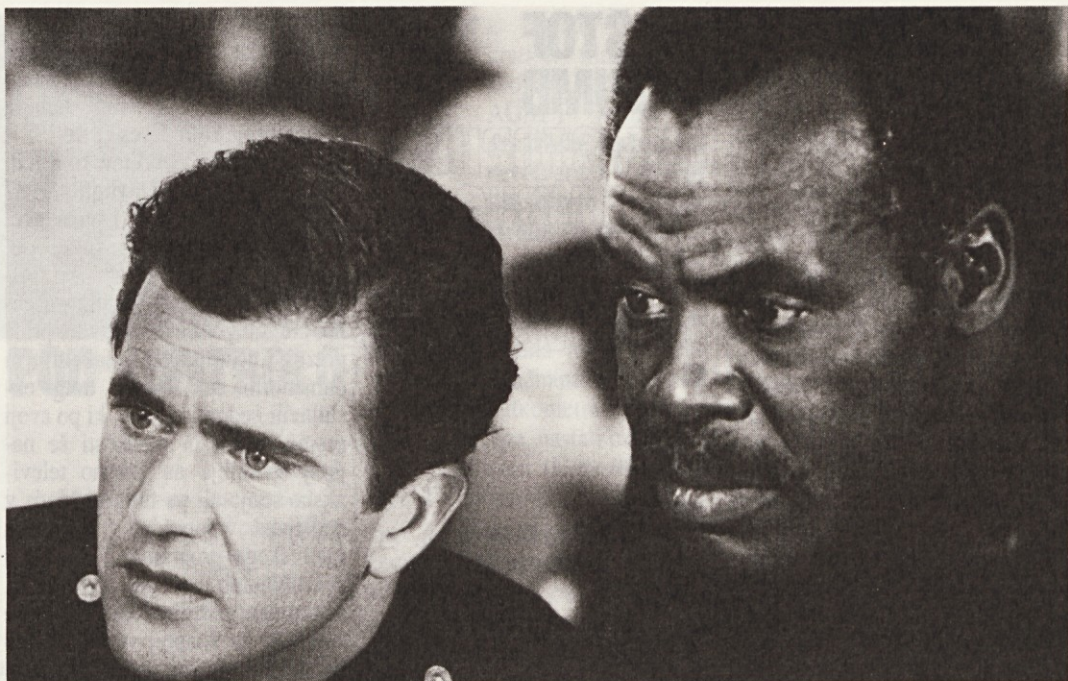
Interaktivni kinematografi so decembra lani naredili velik skok, ko je *Controlled Entropy Entertainment* javno predvajal svoj kratki film *I'm Your Man*.

info

Predstavniki družbe dogodek imenujejo »kvantni skok v prihodnost«. Vsak sedež v posebej opremljeni dvorani ima individualni mehanizem izbire, s pomočjo katerega lahko občinstvo med projekcijo glasuje in odloča o izidu zgodbe. »Navajeni smo bili na zapovedi: sedi, bodi tiho in glej,« pravi direktor CEE Bob Bejan. »Tokrat pa prvič velja: Nikar samo ne sedi, naredi kaj!« **I'm Your Man** je bil posnet na 16 mm filmski trak, nato pa presnet na instant access laserdisk tehnologijo, ki omogoča hitre preskoke v zgodbi.

Laurencu Marku, producentu filma **The Good Son** (20th Century-Fox), ki ga ravnokar snemajo, Mark pa je bil s projektom povezan od leta 1985, so decembra na tihem dali odpoved. K temu naj bi menda največ prispeval Kit Culkin, ata in menedžer glavnega igralca v filmu, Macaulaya Culkina, ki naj bi zahteval Markovo odstranitev zaradi njegovega prijateljstva s prvotnim režiserjem filma, Michaelom Lehmannom. Še pred letom dni, ko so projekt prevzeli pri Foxu, je bil Lehmann zelo glasen v izražanju svojega prepričanja, da hudobnega dečka ne bi smel igrati Culkin.

Barbra Streisand je pristala na podaljšanje svoje pogodbe s Sony Music, za svojo hišo Barwood films pa bo sklenila filmski proizvodni deal s Sonyjevo Columbio. Pogodba s Sonyjem se nanaša na njeno glasbeno dejavnost ter na filme, v katerih naj bi igrala oz. bi bila njihova režiserka in/ali producentka. Za svoj prvi film, v katerem bo igrala, naj bi dobila 6 milijonov USD in 15 % izkupička. Streisandova pripravlja scenarij za **The Normal Heart** Larryja Kramerja, ki naj bi ga režirala in tudi producirala. V tej zgodbi na temo aidsa bo morda odigrala tudi glavno žensko vlogo. Pri Sonyjevi enoti TriStar pa naj bi igrala glavno vlogo v filmu **The Mirror Has Two Faces** scenarista Richarda LaGraveneseja.



posledici pomanjkanja kompaktne scenarija, ki bi iz filma naredil film, ne pa serijo nepovezanih skečev, ter odsotnosti vsakih svežih prijemov, ki bi film nadgradili v nekaj, kar do zdaj še nismo videli, in hkrati povzročili, da bi **Lethal Weapon 3** prepoznali kot akcijski triler, ne pa situacijsko komedijo, ob kateri se gledalec sicer lahko zabava, toda nič bolj kot pri seriji tovrstnih izdelkov, ki so po svoji zasnovi dosti manj ambiciozni.

V strahu, da filma **Lethal Weapon 3** gledalci zaradi omenjenih konvencionalnosti ne bi prepoznali kot uspešnico, je šel Richard Donner tako daleč, da je luknje, ki zijajo v filmu, poskušal zamašiti z dobesednim citiranjem filmskih hitov, ki so svoje čase nagnali ljudi v kino: Rene Russo in Mel Gibson si razkazujeta rane na isti način, kot počne posadka ladje v Spielbergovem šokerju **Žrelo** (1975); frenetična vožnja po enosmerni cesti v nasprotno smer je vzeta iz Friedkinovega trilerja **Živeti in umreti v Los Angelesu** (1985); Gibsonov prodor v gangstersko gnezdo z avtom, iz katerega curlja bencin, ki ga Gibson nato prižge, pa je inspiriral Harlinov akcioner **Umri pokončno 2** (1990).

Donnerjev film je torej nekakšna antiteza, ki degradira tezo in sintezo prejšnjih dveh istoimenih filmov na nivo pubertetniških filmov, ki sta jih odpilotirala Bud Spencer in Terence Hill, npr. **Miami Supercops**; kako naj si drugače razlagamo Mela Gibsona in Dannyja Gloverja v uniformi prometnih po-

licajev? In kako naj si drugače razložimo napake, npr. krvav madež za žrtvijo, ki v naslednjem kadru izgine, to tipično napako B-filma?

Kar pa se tiče bombastičnega miniranja hotela na Floridi, ki naj bi bil glavna atrakcija filma, povejmo, da te scene večina gledalcev sploh ne vidi, ker se pojavi šele po odjavni špici — hotel, ki se sesuje na začetku filma, je le stvar specialnih efektov in računalniške animacije. Zelo simbolično: realnost v filmu **Lethal Weapon 3** nima več kaj početi, ker Donnerjev film ni več triler, ki bi realnost dopolnjeval s fikcijo; bolj kot za **Lethal Weapon 3** gre v bistvu za **Miami Supercops 2**, komedijo, ki uspeva zato, ker fikcijo maliči v realnost. Kljub temu da je Donner imel vsaj sto razlogov, da posname dober film, se med snemanjem samim ni mogel spomniti niti enega.

POPOTNIK VOYAGER



Režija:
Volker Schlöndorff

Scenarij:
Volker Schlöndorff po romanu *Homo Faber* Maxa Frischa

Fotografija:
Yorgos Arvanitis, Pierre Lhomme

Glasba:
Stanley Myers

Igrajo:
Sam Shepard, Julie Delpy, Barbara Sukowa

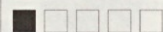
Produkcija:
Nemčija/Francija, 1992.

Ob gledanju Schloendorffovega filma **Voyager** se gledalcu nezadržno vsiljuje prepričanje, da je nekaj podobnega že videl, in to v ravno tako povprečni, počasni in blede obliki, ki je posledica »auteurstva« za vsako ceno. Da, po krajšem premisleku boste ugotovili, da cikamo na film Roberta Altmana **Fool for Love** iz leta 1988, ki je nastal zato, da bi si »ninja-fu« producentka hiša Cannon pridobila ceno tudi v artistskih krogih. Glavna referenca za to komparativistično vzdušje je tudi glavni igralec Sam Sheppard, ki mu iz filma v film bolj prepričljivo uspeva ustvarjati like, čigar življenje je en sam občutek krivde, ki ponavadi izvira iz njegovih problemov s spolnostjo, v katero se vmešava zla usoda: V **Fool for Love** se zaljubi v Kim Basinger, ki igra njegovo sestro, v **Voyagerju** pa v Julie Delpy, ki igra njegovo hčer. Nedvomno se Sheppard v tovrstnih vlogah dobro znajde, zato pa se filmi z incestuozno tematiko toliko manj: okoli teme se vrtijo kot mačka okoli vrele kaše v upanju, da bo gledalec znal ceniti njihovo provokativno vsebino in liričen pristop do nevsakdanje ljubezni, ki jo majhnemu, neznatnemu človeku vsilijo prevzeti bogovi.

Za sporočilnost filma **Voyager** lahko rečemo, da je taka kot pri

Fool for Love: film daje vtis, da je nastal samo zato, ker je kompletno ekipo, skupaj z maloštevilnimi igralci, popadla stihijiska in neustavljiva želja po umetniškem ustvarjanju in izražanju, o čemer zgovorno pričajo statična kamera, banalni zaplet, ki hoče skriti veliko, usodno skrivnost, in (pri Schloendorffu) menjavanje lokacij, ki so tako kot pri Wendersovem **Do konca sveta** posnete na krajih, kjer se dogajajo; češ, dajmo gledalcu vtise planetarnosti, lepote, življenja, ki bodo s svojo radoživostjo poudarili vihre spleenovskega boja, ki ga v sebi bije zaznamovani glavni junak — v resnici pa so tam samo zato, da gledalec v monotoniji in gledališkosti filma sploh dobi vtis globine, ki loči film od teatra. Denar, ki ga je Schloendorff porabil za turistično letanje od Italije do Grčije, značilno za evropski filmski »auteurizem«, bi bilo vsekakor bolj smotrno vložiti v poglobitev scenarija in prikaz socialno-emosivnih odzivov okolja na patološko ljubezen in nedolžnost Julie Delpy, ki jo kamera v **Voyagerju** izenači z ekspanati v muzeju, katere strastno občuduje. Ker pa omenjeno ni bilo storjeno, nam preostane le klavrn, kvaziintimen okvir zgodbe, ki mu niti v najbolj poduhovljenem stanju ne moremo verjeti: Je lahko Barbara Sukowa, ki zaradi tipičnih feminističnih predsodkov (Sam Sheppard reče, da je hčerka njegova in ne njuna, kar je dovolj, da se bosta do smrti grdo gledala) nažene Shepparda, tista »femme fatale«, o kateri bo nekdo celo večnost sanjal? Še posebej tisti, ki se zaplete s seksualno ljubico in na prvem potovanju konča v postelji z mladoletnico; pred tem pa že na začetku filma kot človek, vaje letenja (!), skupaj z letalom trešči na zemljo? Kaj pa čista, seksa osvobodena ljubezen, boste vprašali? Na to smo pozabili že takoj po letu 1971, ko je Visconti posnel **Smrt v Benetkah**. In če ne bi bil Pedro Almodovar tudi del Evrope, bi lahko glede na Schloendorffov patetični, anahronistični film **Voyager** sklepali, da sta tam in takrat umrla tudi evropski film in njegov vpogled v življenje.

KRIŠTOF KOLUMB CHRISTOPHER COLUMBUS: THE DISCOVERY



Režija:

John Glen

Scenarij:

John Briley, Cary Bates
in Mario Puzo po zgodbi
Maria Puza

Fotografija:

Alec Mills

Glasba:

Cliff Eidelman

Igrajo:

Marlon Brando, Tom Selleck,
George Corraface, Rachel Ward

Produkcija:

Alexander in Ilya Salkind
ZDA, 1992

Ko zveste za novico, da namepravajo posneti epski film o Kolumbovem odkritju Amerike, ste najprej malce nejeverni, kajti znano je, da so zgodovinski superspektakli pogoreli najkasneje leta 1977, ko je Richard Attenborough posnel triurno vojno sago **A Bridge too Far**, ki je ni hotel praktično nihče gledati; ko pa preberete, da so glavne vloge v filmu Johna Glena **Christopher Columbus: The Discovery** dodeljene upokojeni legendi Marlonu Brandu (inkvizitor Torquemada), pop zvezdi Tomu Sellecku (kralj Ferdinand), TV igralki Rachel Ward (kraljica Izabela) in gledališkemu igralcu Georgu Corrafaceu (Kolumb), ki je odpilotiral peščico žepnih filmov, ste dokončno prepričani, da vas nekdo vleče za nos.

Ko se omenjeni film pojavi na naših platnih, se jasno ne morete upreti skušnjavi, da bi si na lastne oči ogledali ta žanrski in idejni anahronizem; čeprav je že vnaprej jasno, da bo film polomija, med ogledom ugotovite, da je končni rezultat še daleč hujši. Ob podatku, da je bilo v film vloženi 50 milijonov USD se tolažite vsaj s tem, da boste pri-
sostvovali enkratni paši za oči, za

kar naj bi jamčila tudi scenarij Maria Puza (**Boter**) in režija Johna Glena, ki je ustvaril pet zelo uspešnih pustolovščin Jamesa Bonda (**For Your Eyes Only** 1981, **Octopussy** 1983, **A View to a Kill** 1985, **The Living Daylights** 1987 in **Licence to Kill** 1989); pa ni tako. Če zanemarimo zgodovinske podatke, ki so v filmu tako ali tako vezani le na imena takratnih osebnosti in na golo odkritje, smo priča prazni, neatraktivni, nabuhli in duhamorni, celi dve uri dolgi ekshibiciji nedomiselnosti, ki po svoji premočrtnosti in plehkosti še najbolj spominja na kakšno televizijsko serijo ali pa film, ki spada v nedeljsko popoldne kakšnega satelitskega programa. Corraface kot Kolumb se ves čas filma teatralično nasmiha: kot Kolumb zato, ker že vnaprej ve, da mu bo podvig uspel, kot igralec pa zato, ker ve, da sodeluje pri edinstveni travestiji, s katero si bo izdatno napolnil žepe in v kateri se pod pezo kostumov kot marionete gibljejo tudi vsi ostali igralci, premladi in predinamični za tovrstne ekstravagance. Marlon Brando pa se tako kot v **Supermanu** pojavi le za dobrih deset minut, njegova vloga sestoji iz par grdih pogledov, dve-tri modre misli in — konstantnega nasmeška. Le kdo se ob vlogi v tem filmu ne bi nasmihal?

Višek filma je plovba v novi svet, ki pa je popolnoma nespektakularna, vizualno nedodelana, zreducirana na turistično križarjenje treh ladij po oceanu ter kakšen pretep med nenehno spočito posadko, ki naj bi tako pričaral iluzijo psihofizičnih naporov potovanja. Gledalec se upravičeno vpraša, kam le so skrili teh orjaških 50 milijonov USD, da se jih niti za trenutek ne vidi?

Christopher Columbus je tako nekakšen parodični skupni imenovalec Jamesa Bonda in Supermana. Ekipo, ki je zapakirala Supermana, je nedvomno hotela še enega superheroja iz časa, prav tako kot je iz prostora leta 1978 potegnila Supermana. Pri tem pa se ni nihče vprašal, kaj lahko film, ki je že zdavnaj raziskal prihodnost in nam jo znal tudi plastično prikazati, sploh še pokaže iz preteklosti; preteklosti, ki je še v učbenikih bolj podobna fikciji, kot je tista v filmu **Christopher Columbus**.

info

Vanessa Redgrave, Peter Gallagher in Joss Ackland so se pridružili Jamie Lee Curtis in Joanne Whalley-Kilmer v igralski ekipi psihološkega trilerja **Mother's Boy**, koprodukcije med CBS Entertainment in Miramax Films, ki jo snemajo v Los Angelesu. Film označujejo kot kombinacijo **Roke**, ki ziblje zibko in **Kramerja proti Kramerju**, budžet pa znaša 10 milijonov USD.

Kevin Costner kot glavni igralec in Lawrence Kasdan kot režiser bosta združila svoje sile pri snemanju filma, ki sloni na zgodbi Wyatt Earpa (za Warner Bros. bodo producenti filma Costner, Kasdan in Jim Wilson, partner v Costnerjevih Tig Productions). Izvršna producenta sta Jon Slan in Dan Gordon, ki je napisal prvotni scenarij, tedaj zasnovan za TV miniserijo. Scenarij sedaj obdeluje Kasdan in iz projekta bosta morda nastala celo dva kinematografska celovečerca.

Po Philipsovem Compact Disc-Interactive (CD-I) sistemu so končali snemanje **Voyeurja**, prvega interaktivnega igranega celovečerca (Philips POI/Propaganda Films). **Voyeur**, v katerem igra Robert Culp in Grace Zabriskie, govori o mračnih skrivnostih vplivnega bivšega astronava in potencialnega predsedniškega kandidata ter njegove družine. Posneli so ga z uporabo digitalne tehnike v kombinaciji s 3D računalniško grafiko, z igralci, ki so imeli ves čas v ozadju blue screen za posebne učinke. Posneto gradivo je digitalizirano na CD-I disk tako, da gledalec sodeluje v zgodbi, izbira lahko, v katero sobo bo pogledal, katerim junakom bo sledil in ali bo vplival na samo dogajanje. Scenarij sta napisala Lena Pouseette in Jay Richardson, režiral pa je Robert Weaver. Film bo kupcem na voljo še v letošnjem letu.

IGOR KERNEL

info



VSE JE POD KONTROLO

Režija:

Metod Pevec

Scenarij:

Metod Pevec, Damjan Kozole

Fotografija:

Karpo Godina

Glasba:

Gojmir Lešnjak, Boris Jurjevčič

Igrajo:

Davor Jureško, Janez Starina, Jože Babič, Jette Vejrup-Ostan



ZDRAVLJICA

Režija:

Damjan Kozole

Scenarij:

Petre Nikolov

Fotografija:

Karpo Godina

Igrajo:

Ivan Rupnik, Zvezdana Mlakar, Emil Filipčič, Gojmir Lešnjak, Boštjan Hladnik



KRIŽCI IN KROŽCI

Scenarij in režija:

Aleksandra Vokač

Fotografija:

Karpo Godina

Glasba:

Stewart Dunlop

Igrajo:

Rasim Softič, Barbara Babič

Za razliko od treh kratkih filmov lanskoletne dobre letine AGRFT (**Koza je preživela, Balkanski revolveraši, Zakaj jih nisem vse postal**), ki jih je združevala odsotnost govorjene besede, pričujoči filmi nimajo skupnega vsebinskega označevalca. Njihova povezovalna točka je tehnična plat oz. način produkcije, saj je pri vseh kratkometražnih sodelovala ista ekipa, nastali pa so tudi v isti produkciji (E-motion film, Viba, TV Slovenija).

Vse je pod kontrolo Metoda Pevca je satirični prikaz vojne v Sloveniji in edini od treh filmov, ki izdela zgodbo. Režiser je v pol ure prikazal groteskno situacijo na obmejni (zahodni) karavli, kjer tudi v zgodovinskih trenutkih prevladajo človeške strasti. Človeški faktor kot pomemben element vsake vojaške strategije, je v Pevčevem filmu bolj odvisen od pritlehnihih strasti kot od ljubezni do domovine. V filmu seveda nastopata oba glavna tipa: balkanski poveljnik in poveljnik slovenskih teritorialcev. Toda glavni junak filma je pripadnik ljudstva, stari Istran, ki molze ovce na karavli. Njegov lik je tudi izvirni greh filma, saj ta ravno z njim pridobi izpovedno moč, ki preseže nekoliko prehitro razrešitev situacije in s tem tudi konec zgodbe o ljudeh na obmejni karavli. Toda harmonija med ekspozicijo in izpeljavo zgodbe je v kratkih filmih ravno tako zapletena kot v dolgometražnih. V tem primeru odpade možnost razvlečene zgodbe, kar je za gledalca vsekakor prednost. Ker med ekspozicijo in izpeljavo zgodbe obstaja tudi vrh, bi kot takega v filmu postavila prizor, v katerem stari Istran ob sončnem zahodu molze ovce in posluša radijsko pravljico. To mogoče ni ravno trenutek, ki pogojuje razplet, je pa trenutek poezije, ki ga mora vsebovati vsaka satira, če noče ostati zgolj karikatura.

Ravno ta trenutek umanjka filmu **Zdravljica** Damjana Kozoleta, ki tako predvsem karikira slovensko privrženost alkoholu. Film vsebuje zanimive oblikovne rešitve, je dinamičen in daleč od vsake slovenske filmske meditativnosti,

toda ujame se v nekatere tipične situacije iz vicev. V **Zdravljici** pogrešamo njen izvirni greh. Mogoče še bolj tudi zato, ker glavni junak neprestano greši, ko se predaja alkoholu. Film hoče tipične situacije, kot so prijatelji, ki ga radi srknejo skupaj od pamtveka, mož pije, žena nori, on je tipičen predstavnik slovenskega srednjega sloja, ki tu in tam zaide v nočni bar, ... prenoviti z nadrealističnimi domislicami. Tak je npr. sprehod po parku z domačo živalico — ribico. Toda razmerje med takimi domislicami in čistimi situacijami iz vicev je v korist slednjih. V to smer se odločno nagiba tudi zaključni prizor filma, v katerem glavnega junaka srednjih let obkroža gruča barskih plesalk. Bolje bi bilo, če bi ga obkrožala skupina zlatih ribic. Ta moška fantazija ne obstaja? Saj zato pa imamo filme.

Toda, če oba filma že povezuje satira (Damjan Kozole je tudi koscenarist Pevčevega filma), ju vsekakor nič ne povezuje s tretjim. Če bi bil tudi tretji film hudomušen prikaz tega časa, bi lahko gledali **Tri prispevke k ...** v verziji iz devetdesetih let. Film **Križci in krožci** Aleksandre Vokač je nema meditacija o človeški nekomunikativnosti, hkrati je tudi prikaz sveta po ekološki katastrofi ali pa oboje hkrati. Nekomunikativnost je bila in bo ena večnih tem filmskih zgodb, pa tudi nezgodb. Toda tudi v primeru nezgodb, kot so **Križci in krožci**, ni več dovolj, če to temo pokažemo tako, da nekdo sledi nekomu drugemu in v celem filmu si ne prideta na doseg roke (da si ne bosta izmenjala niti besede, je tako jasno že od vsega začetka). Glavni junak igra križce in krožce sam s sabo, sam in odtujen v (dejansko?) opustošenem svetu. Tudi metafore lahko postanejo vici, če jih je preveč za prikaz istega stanja. Ali samoto bolje ponazori samo en potepuh pod mostom ali most v ruševinah in še potepuh pod njim? **Križci in krožci** so pod drugim mostom. Po kratkih filmih, ki smo jih videli v zadnjem času (končno tudi v tej trojki), vsekakor korak nazaj.

NERINA KOCJANCIC

Nemčija je v novo leto stopila s filmi, ki se med prazniki najbolje obnašajo — vsaj v Munstru je bilo tako, a o tem pozneje. Nepregledne so bile vrste družin, ki so hotele videti Kevina v

New Yorku in novo Disneyjevo *Lepotico in zver*. Ne dosti manj ljudi je čakalo na *Sister Act*, črnsko varianto *Nekateri so za vroče* (v kateri Whoopi Goldberg nadomešča Lemmona in Curtisa, MM pa boste zaman iskali) in *Death Becomes Her*, novo komedijo Roberta Zemeckisa (Nazaj v prihodnost 1—3, *Roger Rabbit*), v kateri se večni prijateljici Meryll Streep in Goldie Hawn spopadata na življenje in smrt samo do točke, ko jima Isabella Rossellini ponudi čašo nesmrtnosti. Potem se tolčeta samo še za filmske efekte, Bruce Willis, jabolko spora, pa se z nami vred postara, ko mora to gledati. Če jih je kdo zamudil, mu bodo vsi omenjeni filmi najbrž na voljo še dolge mesece. Tako *Ocvrti zeleni paradizi*, na primer, vztrajajo že 20 tednov! Od lani ostaja tudi canneski zmagovalec in letošnji kandidat za tujega oskarja *Tat otrok*, ob katerem se Nemci zgražajo nad otroško prostitucijo, ker je to gotovo lažje, kot da bi se morali zamisliti nad podatkom, da njihove turistične agencije vsako leto odpeljejo več kot 200.000 ljudi v dežele, kjer je prodajanje najstnikov osnovna gospodarska panoga. Še vedno se izredno dobro drži avstralska smešnica *Strictly Ballroom*. Tukaj so jo hudo resno vzeli, in ker je v Cannesu dobila nagrado občinstva, jo zdaj razglašajo za skrito zmagovalko in največje presenečenje lanskega leta. Sicer pa — kako ste si vedno predstavljali Avstralce, preden ste kakšnega spoznali? Trdi, robati, redkobesedni, nazadnje pa se izkaže, da imajo srce, večje od ovce. Tak je tudi ta film. Preden ga vidite. Potem je pa tak, kot bi se František Čap iz Ljubljane odpravil v Avstralijo in se odločil, da bo iz Hiperbole naredil plesno zvezdo. K sreči ostaja tudi odlični politični triler Neila *Mona Lisa* Jordana *The Crying Game*. V njem je vse, kar potrebujete: IRA in ljubezen, politika in strast, krvnik in žrtev, streljanje in glasba, oglašanje vesti in moč ideologije. *The Crying Game* je tudi film o združenih Evropi. Režiser, ki je moral uspeti na tujem, da je postal zanimiv doma, se je iz Združenih držav vrnil v Evropo in v svojem novem filmu združil dva otoka (irskega in angleškega), dva spola, dve rasi in nam pokazal, kako nevarna, boleča, varljiva in tragična so ta združevanja. Vsekakor

TWIN PEAKS ZWEI



je to film za vse, ki mislite, da vas nič več ne more presenetiti. Da so naredili prostor novim, so morali nekateri oditi. *Mačje pokopališče 2*, na primer, celo tako hitro, da vzbuja utemeljeno upanje o nenadaljevanju. Izginili sta tudi črnska komedija *Mo'Money* režiserja in glavnega igralca Damona Wayansa, ki se neuspešno razglašala za novega Eddieja Murphyja, in Madonna z *The League of Their Own* (režija Penny Marshall; igrata še Geena Davis in Tom Hanks). Neopazno je bil tu pred novim letom še film *Of Mice and Men*, za vse, ki so si vedno želeli prebrati Steinbecka, pa niso hoteli vzeti knjige v roke. John Malkovich je v njem ponovil tisto, kar je pokazal že v *Prostorih v srcu*, le da tam ni videl, tukaj pa ne misli. V potrditev skoraj združene Evrope je v kinu vedno tudi kaj angleškega — zdaj smo se komaj znebili filma *Howard's End*, spet enega od zmeraj enakih filmov Jamesa Ivoryja po romanih E. M. Forsterja, ki ga boste mogoče šli gledat zato, ker običajni posadki tokrat pomaga Antony Hopkins. Zdaj pa k stvari: novo leto se je dobro začelo. Prišli so *IP-5*, s katerim sta Jean-Jacques Beineix in Yves Montand (v svoji zadnji vlogi!) pokazala, kaj pomeni, če gre na jug dedek: razlika je očitna. Pa tudi *Raising Cain* Briana de Palme in v ZDA do konca raztrgani, v Franciji pa z navdušenjem sprejeti *Bitter Moon* Romana Polanskega. Nesporo največji hit tega tedna pa je *Bodyguard*. Whitney Huston igra samo sebe, Kevin Costner igra Steva McQuina, nič ni narobe, vse je v redu, pesmi poznate, namen pa je jasen: film je le ozadje pripovedi o tem, kaj se zgodi z Robinom Hoodom, ko pride v Ameriko. Postane filmski producent in začne jemati vsem, da bi dajal sebi. Dokler bodo hiti Whitney Huston še sveži, se ne bomo pritoževali, pozneje pa raje ne hodite v kino. V naslednjem tednu pričakujemo *A Few Good Men* Roba Reinerja (*Stand by me*, *Harry & Sally*, *Misery*). Tom Cruise pod vplivom Demi Moore postane dober odvetnik v umazanih zadevah ameriške vojske, ki jih pooseblja Jack Nicholson, krivi so pa Kiefer Sutherland, Kevin Bacon in drugi. Še prej naj bi prišel Gerard Depardieu s sinom in filmom *Vsa jutra tega sveta* režiserja Alaina Corneauja. Nekateri pravijo, da bo to novi *Amadeus*, drugi so bolj zmerni, bati pa se je, da bo Corneau postal francoski Ivory. Še v januarju bomo videli *Poslednjega Mohikanca*, katerega največje priporočilo sta menda dejstvo, da ga je Daniel Day Lewis odigral z lastnimi dolgimi lasmi, in pa seveda vprašanje z jasnim odgovorom:

ali lahko angleški aristokrat, ki je povrh vsega še nosilec najvišjega ameriškega odličja, z vlogo v največji ameriški legendi ponovi lanskeletni uspeh ameriškega kavboja v največji angleški legendi. Pravkar se nam obeta tudi *Dammage* Louisa Malleja, v kateri Juliette Binoche (letošnji felix za *Ljubimca s Pont-Neufa*) spusti postarane Jeremyja Ironsa, sicer zdravnika z urejenim zasebnim in uspešnim političnim življenjem in, mimogrede, očeta svojega zaročenca, v nevarno razmerje s sabo. Posebej nestrpnost čakamo na *Stalingrad* nemškega režiserja Josepha Vilsmaierja. Velika bitka in več kot milijon nemških žrtev sta v zimi pred natanko petdesetimi leti pomenila začetek konca Tretjega rajha. Ta film pa bo skupaj z drugimi dogodki v Nemčiji in Evropi pomenil konec pripravljenosti še naprej nositi krivdo svojih dedov na lastnih plečih. Končajmo z nekaj nemškimi številkami. Munster, ki se po številu ljudi, vpisanih na tukajšnje univerzo (40.000), v resnici lahko imenuje tretje največje študentsko in univerzitetno mesto v Nemčiji, sicer tega z ničemer ne more dokazati. Bi pa rad. Zdaj, na primer, se na vse pretege trudijo s primerjavo lestvice najbolj gledanih filmov v Nemčiji in v Munstru pokazati, kako intelektualistični da so. Oboji imajo (Nemci in Munsterčani) na prvih dveh mestih *Robina Hooda* in *Basic Instinct*, Nemci na tretjem *Naked Gun*, Munster pa *Zelene paradizi*, ki so jih tja zrinile objokane debele ženske, ne pa študentje. (Na nemški lestvici je na 13. mestu!) V Munstru sledita *JFK* in *Princ plime*, ki sta bila na nemški lestvici šele na osmem oziroma dvaindvajsetem mestu. V Nemčiji so se po tretjem mestu zvrstili: *Lepotica in zver*, *Hook*, *Kevin sam v New Yorku* in že na devetem mestu *Otto-Liebesfilm*. V Munstru je bil ta film šele na dvajsetem mestu, na kar so v primerjavah najbolj ponosni. Otto je namreč komik, ki izgleda kot Tof, snema pa take komedije, kot so jih včasih Srbi, le da je humor čisto nemški. Sicer se je obisk v nemških kinematografih lani v primerjavi z letom 1991 zmanjšal za 14 odstotkov in celo v Munstru za 6 odstotkov. Razlogov za paniko ne vidijo, ker je bilo leto 1991 zaradi ponudbe menda povsem izjemno in ker sta olimpiada in evropsko nogometno prvenstvo pač dogodka, ki Nemcev ne pustita v kino. Združeni Nemec gre povprečno 1,5-krat v kino, Munsterčan pa kar 5,3-krat. Poleg tega ima Nemčija na 1000 prebivalcev 9,6 kinosedev in Munster kar 17,9. Kaj pa mi?

ALJA BRGLEZ

Strictly Ballroom
Režija Baz Luhrmann, 1992

Ob podobnih nalogah je moč ogromno pisati. Ne morem izrabiti vseh znanih in slutenih razlag, ki so jih podobnim nalogam že mnogi posvetili. Skušal bom ohraniti priljudno čitljivost, enostavnost primerov in citatov. Vzeti za primer filme, ob katerih bom skušal voditi bralca v doumevanje filmskih realizacij, ki so dovolj ključne za razvoj filmske poetike in jasne vsakomur. Ob začetku naj izberem nekaj misli, ki sodijo v sam okvir mojih zapisov!

Billy Wilder: »Gledalci morajo sodelovati pri vašem delu, ne smejo ostati pasivni, neprizadeti. In eden načinov, ki jih prisilijo, da sodelujejo, je, da s svojo fantazijo marsikaj sami dodajo ... Ne smemo jim vsega pokazati ...!«

Francis Picabia: »Kdaj se bomo znebili občutka, da je treba vse razložiti? Pravi ključ za razumevanje filma je v poeziji dadaistov, njenem izjemnem smislu za presenetljive metafore!«

John Ford: »Najboljši film je tisti, v katerem so akcijski prizori dolgi in dialoge pasaže zelo kratke!«

Sergio Leone: »Zelo sem zaskrbljen, ko gledam najnovejše filme. Ljubezen cineastov do filma počasi izginja. Režiserji opravljajo svoj poklic, da bi dobro zaslužili in postali slavni! Prave strasti do filma ni več!«

Joseph L. Mankiewicz. »Utrujajoče je imeti velike ambicije v poklicu, s katerim morate ugajati kar največjemu številu ljudi, in to v času, ko njihov povprečni okus pada iz dneva v dan ... Triki so ključni za razumevanje filmov našega časa. Grozljiva agresivnost tako sintetiziranega vizualnega bogastva naše oči samo žali. Živimo v dobi, ko analfabetizem narašča ... Med stotino mladih ljudi, ki hodijo na univerzo, da bi se naučili filmske režije, lahko poiščem osemdeset obrazov, ki ne želijo ničesar narediti. Želijo mirno sedeti in gledati filme. To je imenoval dr. Johnson: '... bežati pred resničnostjo! ...' ... Nobenih iluzij nisem nikdar izgubil v Hollywoodu. Ne moreš se znajti med tolpo lopovov in biti začuden nad tem, da niso več nedolžni!

Nekaj zgovornih misli avtorjev, ki s svojim delom premoščajo razvoj prvega stoletja filmske umetnosti ... Tudi njihova razočaranja in grenkoba! Morda bi le še podčrtal zadnjo misel, ki pravzaprav vse ostale združuje ...

Jean-Paul Sartre: »Lecture d'un film est création dirigée!« Nepopoln prevod blestečega slogana: »Gledanje filma je usmerjena soustvarjalnost!«

Kako gledati film? Kako razumeti film, kako ga ocenjevati? V katerih njegovih odlikah je moč najti potrditev našega mnenja? Morda gledam površno, slabo? Morda ne vem, kaj vse se lahko opazi, oceni?

Slišal sem intervju s pianistom Horowitzem: Obujal je intenzivnost, radoživost interpretacije, ki vas prevzema, čeprav je v njej tu in tam zaigrana tudi kakšna nota napačno. »Lahko vam poiščem stotine glasbenikov študentov, ki vam brezhibno odigrajo vrsto virtuosnih skladb. Ampak kaj mi zanje mar, če v njih ni bleska čustva, vročnosti, ki vas prevzema in osvešča ...!«

V umetnosti ni matematičnih enačb. Gre za doživetje, ki se vas dotika in vam govori! Zgornje misli govorijo pravzaprav o nujnosti nekakšne komunikacije med projekcijo filma in gledalci. Samo zaradi nje in ob njej se človek razvija, osvobaja. Notranje bogati. Omogoča tisto nujno reverberacijo vizualnih in zvočnih motivov, ki — po pisatelju Conradu — razširjajo naš osebni svet. Gledanje filma sprejemamo kot ljudje, ki ocenjujejo dosežke umetnosti, ki je že prešla svojo najnežnejšo otroško dobo. Samo povsem mlade umetnosti, ki v svojem kratkem obstoju niso še imele časa, da bi dogradile elemente lastne poetike, so dosegljive vsem takoj in brez vnaprejšnje izobrazbe (Arnold Hauser).

Naslov podoben mnogim drugim filmom petdesetih in šestdesetih let. In vendar: morda najstrahotnejši dokument o koncentracijskih taboriščih druge svetovne vojne. V mojem spominu mi zvenijo besede sijajnega komentatorja Jeana Cayrola, ki jih govori leдено hladni glas Michela Bouqueta. Glasba Hansa Eislerja me nikakor noče zapustiti v mojem spominu: eden osupljivih dokumentov o glasbi, ki je neobremenjena potekala po nekem vzporednem toku, ki se je družil s strahotami dokumentov na povsem nov, vznemirljiv in še kako sijajen način kontrapunkta, ki pa vseeno ni poudarjal nikakršne dramatičnosti prizorov, ki jih je sipal pred gledalca dokumentarec Resnaisa.

V mojem otroštvu sem si tedaj zapomnil ime režiserja, ki sem ga vnovič odkrival v projekciji filma **Hirošima, ljubezen moja** dobro desetletje kasneje.

Ko film prvič gledam na festivalu v Mannheimu, skoraj ne zapustim dvorane, prisostvujem projekcijam celega popoldneva. Nemški tekst mi brni v glavi še danes, po petindvajsetih letih. »Srečam tebe ... Kakšno doživetje!«. Posnetek začenja z avtomobilsko vožnjo, ki zdrsi po obalah reke v Hirošimi, kakor naše čustvo, ki se razrašča, pleni, omamlja ... »Kakšno do-ži-vetje ...!«

Noč in megla so včasih vrteli kot dokument bližnje preteklosti na Kongresnem trgu, nekje na steni bližnje palače nekdanje apoteke. Spominjam se, kako sem pripeljal mamo na projekcijo: kaj sem vedel o njenem bivanju v koncentracijskem taborišču! Pa mi zdrsi na tla: slabost jo je strla ali pa jo zgrabila kratka omedlevica. Oče me je nahrulil, ko sem jo pripeljal domov z obledelim obrazom. Nisem vedel za vse grozote, ki jih je morala prestati. O njenem čakanju na ledenem apelplatu sem nekaj slišal, nikjer pa ne o tem, da so Nemci nanjo spustili volčjaka. Kako, zakaj? Ne vem. Starše sem izgubil, ne da bi mi o tem kdajkoli ponovno pripovedovali, in kar sem zvedel, sem zvedel kasneje od strica. ... Vse to sem obnavljal v spominu, ko sem se udeležil festivala v Karlovych Varech: tam se je mama sprehajala, ko so jo vozili z vlakom domov. Zdaj izpisujem — kratko, so rekli — nekaj misli o eni prvih mojstrovih, ki jih skušam predstaviti. To, da je ta film mojstrovina, sem čutil zaradi njegovega čustvenega naboja takoj, mnogo kasneje sem doumel vse njegove odlike.

Gre za enega najfinejših in najbolj dovršenih filmov, ki je za mene ključni

Noč in Megla

NUIT ET BROUVILLARD

Alain Resnais, 1955

32 minut

dokument o sijajnem dosežku razreševanja nalog oblike in vsebine!

Nerodna izraza: oblika in vsebina! Tako pogosto preohlapni besedi, s katerima zaključimo iskanje pravih ocen njune dovršenosti!

Naj bom malce jasnejši: pod izbrano obliko bi moral takoj opozoriti na dovršeno (in tedaj tudi še povsem novo) povezavo črno-belih in barvnih posnetkov, ki jasno razmejujejo posnetke preteklosti od posnetkov sedanjosti. Le-ti so v barvah. — Druga natančnost selekcije: za predstavitev vseh taborišč so izbrali le Auschwitz z vsemi njegovimi še obstoječimi poslopji dandanes (1955). Dokumenti preteklosti so izbrani iz črno-belih filmov arhivov vseh mogočih taborišč in žurnalov. Premislek, ki je botroval temu izboru: Nemogoče je predstaviti vsa taborišča, zato se je oklenil le predstavitev Auschwitza z vsemi njegovimi posebnostmi, ker gre morda za najbolj ohranjeni lager. Tako zaznamuje razliko med nekoč in danes in s tem dosega Resnais grozljiv občutek soočenja s preteklostjo, ki ji ne moreš niti prav verjeti. Prislunhimo sijajnemu komentarju Jeana Cayrola: »Celo pomirjujoča narava, celo polja s krokarji, ki preletavajo, celo cesta, po kateri hitijo avtomobili, kmetje, zaljubljeni, celo počitniške vasice s trgov in zvonikom vas lahko povsem enostavno pripeljejo do koncentracijskega taborišča ... Koncentracijsko taborišče se gradi kakor stadion ali kot grand hotel, s podjetniki, obrtniki, nedvomno tudi z likofom. Zanj ni odrejenega stila. Vse je prepuščeno domišljiji! Alpski stil, stil garž, japonski stil ... Stavbe se zidajo brez stila ... Arhitekti molče izbirajo obliko vhodov, ki so na-

menjeni tistim, ki naj jih prekoračijo samo enkrat!«. Auschwitz v barvah zdaj, v drugem desetletju miru odseva pravljico, kot povsem nedolžno okolje. Splet glasbe Hansa Eislerja in filmskih posnetkov se stopnjuje v fizičen občutek bolečine. Predvsem glasba, ki zavrača vsak glasbeni kompromis, vsako preenostavno melodično karakterizacijo. Neobčutljiva je, nevtralna. Pojavlja se med soli posameznih instrumentov. Ne gradi dramatične napetosti. Našemu sluhu dodaja neki splošen ton, ki se ohranja v naši podzavesti. Življenje, ki ga slutimo za vsemi grozotami, dobiva razsežnosti vdanosti, od katere ne moremo pričakovati nobenega odpora. Dokumenti nas hromijo in osupljajo. Glasba hladno niza grozljiva pravila življenja v vojnih letih. Veliko bolj potrjuje prisotnost našega razuma, kakor naše čustvene ranljivosti!

Komentar se izmika pleonazmu, ki bi ga lahko povzročila glasba: zasledovati mora svojo lastno pot. Že Bresson je napovedal: Zvočni film uveljavlja tišino. Režiserji se morajo osvoboditi estetike nemega filma in tiranije filmanega gledališča!

Komentar polpretekega časa bolešno razglablja o neznosnem spominu ljudi in okolja.

»Prvi pogled na taborišče ...! Smo na drugem planetu. Taboriščnik se oklepa misli, ki vodi vse njegove življenje in sanje: jesti! Juha ... Žlica juhe nima cene! Žlica juhe manj pomeni dan življenja manj! Ob prihodu transporta smrt izbere svoje prve žrtve ... v noči in megli! 'Nacht und Nebel' ... 'Noč in megla' je bil znak, ki je vsem obljubljal največ tri mesece življenja!«

Vožnje, travellingi, niso namenjene samo

opisu. Z njimi postopno ponikamo v svet slikarja Van Gogha, kakor ga je predstavil Resnais (1948), ali v spomin. V irednost, katere se dotika v filmu, ki ga gledamo. Občutek tega dragocenega drsenja nas prepričuje z napredovanjem v sanjah. Komaj opazno dodaja osvojljivo navdušenje, ki ga včasih sprožajo v nas posamezni drobci hitre montaže.

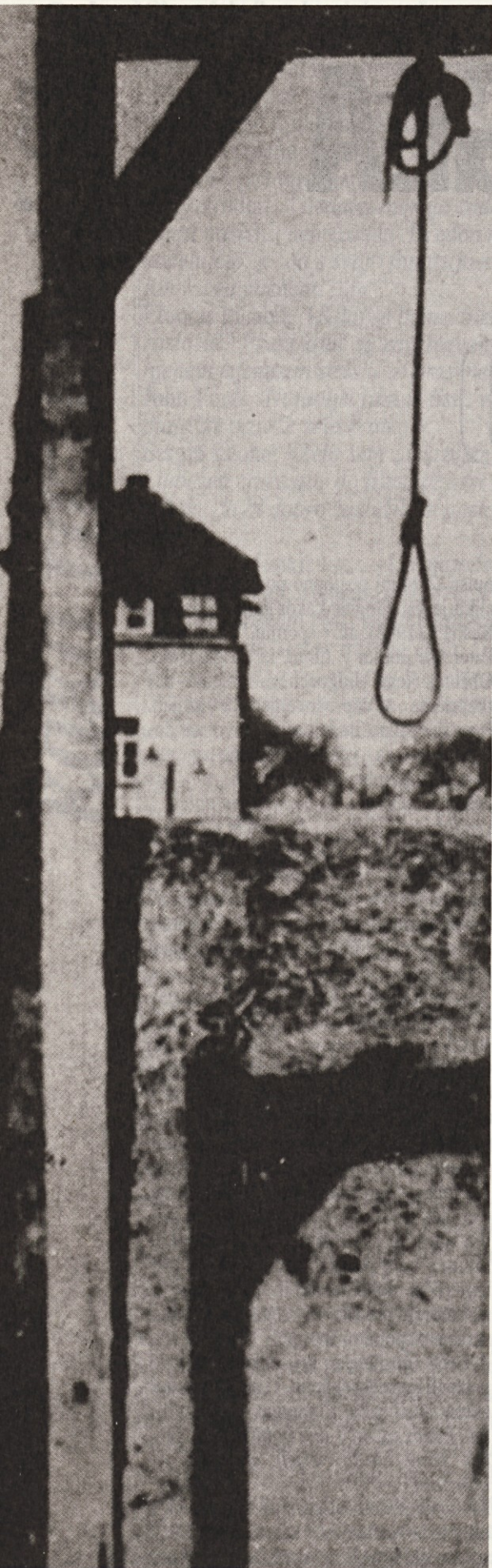
»Nemci računajo, da bodo vojno dobili ... vendar jo izgubijo! ... Jaz nisem nič kriv!, pravi kapo. Jaz nisem nič kriv!, pravi oficir taborišča ... Kdo je potem kriv?!«

Vprašanje visi nad zemljo. Letimo nad strašnim zaporedjem še strašnejših barak, kjer se je na ležiščih za petnajst ljudi gnetlo njih sto ...

Tu vstopi glasba Hansa Eislerja neverjetno trpko, nekako vdano in ječače ... Malo število instrumentov. Samo še pri Giovanniju Fuscu sem opazil tako sijajno orkestracijo, v zgodnjih filmih Antonionija. Hans Eisler — avtor prvega jasnega traktata o glasbi, ki je izšla v zadnjih mesecih vojne, nekje v Ameriki. Bernard Herrman, Giovanni Fusco, Nino Rota, Georges Delrue, ki je tudi debitiral s svojim valčkom v **Hirošimi** Alaina Resnaisa. Letimo nad barakami taborišč ... Neizmernost dokumentarnih posnetkov, ki ne zmorejo predstaviti vsega, kar ostaja v strašnem spominu Evrope!

Ali pa posnetek, ko odkrivamo zid, postavljen za eksekucije, ki naj ujame tudi odbite svinčenke. Komentar hip nato: »V taboriščih so imeli tudi bolnišnice ... in ... kar boste komaj verjeli, da, tudi jetnišnico!«

Življenje je določal grozljiv teror, ki pa je bil vendarle manj nor kakor ukazi SS, ki so se oblikovali v stavkih: Čistoča je



zdravje ... Delo osvobaja ... Vsakumor svoje! ... Ena uš, tvoja smrt! ... Kaj šele esesovec.

»Vsako taborišče ima tudi presenečenja ... Simfonični orkester ... Živalski vrt ... Livado, na kateri goji Himmler dragocene rastline ... Goethejev hrast v Buchenwaldu ... Taborišče ga je obkrožalo, zato so hrast zaščitili ...«

Resnais razvršča te podobe hladne pre-računljivosti s podtoni črnega humorja. »Kmalu se pojavijo nove težave. Treba je bilo ljudi uničevati, ampak produktivno. Ker ubijanje z roko zahteva veliko časa, naročijo zaboje s plinom ciklonom in občasne grmade nadomestijo s krematoriji, ki so že nezadostni. Dodatni zaslužki so predvideni: lasje zapornikov uporabijo za izdelovanje blaga, kosti za maščobo in proizvodnjo mila! Velika industrija se zanima za neizčrpno število delavcev, ki jih lahko poljubno dopolnjujejo ...«

Toliko besed, ki jih hladno in točno izgovarja Michel Bouquet: dokument nas grozljivo osuplja!

Flavta in oboa, morda klarinet. Pihala ječijo v tonih Eislerjeve glasbe. Oglašajo se pevke. Plašno zacvili okarina ...

Ko sem pred leti začel spoznavati filmske veščine in prek njih in v delu z njimi prepoznaval elemente filmske poetike, mi je oko nemalokdaj zalotilo posnetke, ki so v vožnjah približevali prizorišča bližje mojemu očesu ali pa so jih s tako mobilnimi posnetki poudarjali.

Naj bom kratek: Druga velika odlika filma **Noč in megla** je v oblikovanju vozečih posnetkov, ki odlikujejo vse posnetke današnjega ostanka taborišča, ki smo ga že imenovali. Gre za Auschwitz: posnetki, ki ga rišejo pred nami, so v neprestanem gibanju — vožnji. Vse, kar opisuje današnje stanje taborišča, je v vozečih posnetkih. Barvni film tega dokumenta premišljeno gradi najsijajnejšo metaforo filma! Oko se nam v posnetkih barvne tehnike nikdar ne ustavi: nikdar ne miruje, pa naj gre že samo za zasuke, ki včasih dopolnjujejo mobilnost posnetka.

Ta vztrajnost, ki odlikuje vse posnetke taborišča danes, nas opozarja, da je ta izbor prav gotovo zavesten in važen! Vožnje se lepo vežejo druga v drugo. Mislim, da jih je Resnais izpeljal s pomočjo metronoma, ki mu je omogočil, da se je vedno enako hitro vozil in premikal. To ni osamljen pojav. S podobno izjemno pozornostjo na sinhrono gibanje voženj je prav gotovo snemal že Mamoulian svojo **Kraljico Kristino** (1932), ki jo je tako zapaženo predstavljala Greta Garbo. Gre za sceno, ko je Mamoulian predstavljal prepoznavanje sobe, v kateri je prebila Kristina noč s svojim ljubimcem. Kakor pravi sama v

filmu, ko boža vse možne profile pohištva v sobi, v kateri je prebila čudovito noč: »V tej sobi bom od sedaj naprej zelo pogosto. Dobro si jo moram zapomniti!«

Mamoulian je premikanje Grete Garbo urejeval z metronomom, da je bilo njeno premikanje vse bolj podobno lebdenju, kakor je skušal podobno izrabit njeno sijajno gibanje Cukor pri snemanju **Dame s kamelijami** (1937).

S stalnim gibanjem, ki seže v našo podzavest z občutkom nekakega nepotešenega hlastanja, stalnega odkrivanja prostora in preteklosti v njem, je Resnais dosegel dve stvari, ki sta morda najpomembnejši sporočili filma, morda celo avtorja samega:

1. Podčrtal je našo osuplost: kamera se pravzaprav nikoli ne ustavi!

2. V naši podzavesti je zgradil občutek, da je te groze neizmerno veliko, kakor je bilo tudi neizmerno mnogo teh taborišč. (Ne moremo pokazati vseh, važnejši je občutek osuplosti ob množici teh lokacij. In to je gotovo dosegel. Preteklost — sedanost: črno-beli posnetki — barvni posnetki. Za izbor sedanosti izbere samo Auschwitz: v tem izboru enega doseže več, kot če bi jih nizal brez pravega pregleda. (Mies van de Rohe je trdil: *Manj je več.*)

Poetika Resnaisa je vseskozi v službi glavnih sporočil: kombinacija dveh barvnih trakov razdeli sedanost in preteklost. Drugo, še močnejše opozorilo je v naši podzavesti: stalno gibanje kamere podčrtuje neizmernost te groze, katere je človek sposoben. Kakor pravi komentar v zaključku filma: »*Monstrum vojne, ki se je končala, ostaja še vedno z enim, odprtim očesom na preži ... Kje in kdaj se bo spet pojavil?!*«

Film skuša v nas prebuditi slabo vest pred grozotami, ki jih je človek v vojnem času sposoben. Skoraj ne bi verjeli, nam pravi in kaže Resnais, da smo te osupljive groze zmožni mi sami ...!?

»*Vojna se je pomirila ... A z enim očesom še vedno gleda ... Devet milijonov žrtev blodi tod in nas opozarja s teh pokrajin. In mi se sprenevedamo, kot da je vse to plod enega samega in ene dežele, in se ne domislamo, da bi se ozrli okrog nas, in tako tudi ne slišimo, da žrtve tožijo od vsepovsod in kar naprej ...*«

KAJ JE VIDEL BUTLER?

Dobrodošli v *MOMI*-ju, v muzeju gibljevih slik, v muzeju, ki to ni, v muzeju, ki po svoji naravi ni nekaj sterilnega, mrtvega, ne varuje zakladov, ampak jih oživlja, se povezuje z realnostjo, s svetom, ki se nenehno spreminja. *MOMI* ni ne dober ne slab muzej, to je britanski muzej, muzej, ki odstopa od vsake konvencionalnosti, kjer se porazgubijo razmerja med literarnim, oralnim in vizualnim sporočanjem. *MOMI* je muzej fantastičnih podob, odmev sporočil, efektov, barv, glasov, ni ne metaforičen ali abstrakten jezik, temveč direkten, drzen stik s preteklostjo in sedanjostjo ali, če hočete, tudi s sanjami in realnostjo.

Torej dobrodošli v *MOMI*-ju, mu-

zeju zgodovinske magije, tehničnega čarodejstva filma in televizije, je zapisano v drobnem, malce kičastem katalogu. *MOMI* slavi najbolj popularne in najvplivnejše medije XX. stoletja, pripoveduje edinstveno in čudovito zgodbo z obeh strani ekrana. Začenja se s svetlobo sence in njenim gibanjem, nadaljuje pa z nenavadno zbirko zgodnjih viktorijanskih igračk, do palače bogov nemega filma, zlate dobe Hollywooda, rojstva televizije, mednarodne kinematografije vse do satelitske in kabelske televizije dandanašnjih dni.

MOMI, nehote simpatično filmsko ime, ki si ga zlahka zapomnimo v vseh jezikih, stoji na desnem bregu Temze, tik pod Waterloojskim mostom, med številnimi kulturnimi hišami, ki so vse po vrsti starejše od njega. Svoj prostor pod soncem si je priboril pred natanko petimi leti, po številu obiskoval-

cev pa je zagotovo najbolj živahen del *Britanskega filmskega instituta* (BFI), ki letos slavi šestdeset let svojega obstoja.

Drzna ideja nekaterih britanskih filmskih sanjačev je zahtevala ogromno vsoto denarja: 12 milijonov funtov. Med donatorji je bil sam princ Charles, ki je ob otvoritvi takoj izjavil: »*Bilo bi nenavadno, če bi se vabilu muzeja ne odzvali največji med največjimi iz filmskega in televizijskega sveta!*«

V vsakem obdobju človeštva so ljudje odkrivali načine, kako pretenati oko in ugajati. Zapletene igre senc z vzhoda navdušujejo že več kot tri tisoč let. Velika vzhodna dvorana v *MOMI*-ju prikazuje najbolj impozantne poizkuse, dosežke optične prevare, ki so navdihovale prve filmske ustvarjalce. Samo idejo o rojstvu *MOMI*-ja pripisujejo nekdanjemu direktorju *BFI*, Anthonyju Smithu,



ta pa je z njo očaral britanskega arhitekta Briana Averyja, ki je s svojo arhitekturno kreacijo presenetil samega sebe. »Pogled z Waterloojskega mosta na South Bank City me spominja na dolgočasen mavzolej,« je dejal Avery. »Le kaj se dogaja v človeku, preden se odloči obiskati muzej? Veliko ljudi jih preprosto ne zna opazovati, saj se v njih počutijo nelagodno. Ali pa v gledalcu vzbujajo kar srd, zmedo in frustracijo ... Na podlagi cele vrste posebnih študij se mi je končno le porodila ideja!«

MOMI je vžgal. Dva milijona obiskovalcev, bogat filmski in razstavni program ter dodatna ponudba filmske vzgoje — to so danes osnovne značilnosti tega gotovo edinstvenega filmskega muzeja na svetu.

In kaj je v njem videl butler?

MOMI je kot nekakšen čisto poseben vizualni računalnik, hkrati podoben filmskemu super-marketu in najstrožjemu tokijskemu mestnemu središču, kjer v množici raznovrstnih monitorjev pozabiš, kaj je bilo zapisano na prejšnjem, kje je vzhod, koliko je ura, kako se pišeš in čemu si sploh tukaj. To pa je tudi osnovni namen MOMI-ja: nenehno spreminjati podobo preteklega časa. Preteklost postane sedanjost in film postane skupek podob.

Začneš verjeti, da sediš v časovnem stroju, da film ni le film, ampak trenutna sedanjost. MOMI-jeva filmska zgodba se ne pričinja v Parizu leta 1895, temveč z Robertom Paulom, ki je le za nekaj ur prehitel brata Lumiere. Čudovito oko igralke Mae West te nemo opazuje. Dali ji je ukradel tudi ustnice, da bi pričaral psihološki učinek v Hitchcockovem filmu *Spellbound*. Evropska avantgarda na stari celini, ameriška filmska propaganda v ZDA. Pojav televizije in hkratni strah pred njenim monopolom, ki so ga Američani občutili že v petdesetih letih. Medtem pa so puritanski Angleži vzdikali: »Nobene golote in nobene podobe božjega sinu, prosim!«

Svetloba je ujeta v prostor. Gibljive podobe se ugašajo in prižigajo. Znani obrazi, med katerimi je najbolj žalosten komik Charles Chaplin. Njegovo življenjsko

zgodbo prav te dni v londonskih kinodvoranah oživilja film Richarda Attenborougha. Ta v MOMI-ju je prepričljivejša.

Tak je MOMI, Muzej gibljivih slik: nenehno v gibanju, v soju žarometov in filmske glasbe. Kdo pravi, da sodi film v filmski muzej? Film je našel svoj prostor v MOMI-ju, in to za vedno!

NINA ZAGORICNIK

VČASIH SMO BILI KINO-TURISTI

Za ljubitelje filma je dunajski filmski muzej prav gotovo zanimiva točka. Nahaja se v bližini znamenite zbirke grafičnih risb Albertina, nekaj korakov stran od Državne opere. Filmski muzej deluje po kinotečnih principih (v februarju je npr. potekala retrospektiva filmov Josepha Sternberga). Vstopnina je sicer draga, a po nekaj obiskih je moč dobiti celoletno izkaznico s precejšnjim popustom. Poleg filmov starejšega datuma pa v filmskem muzeju tu in tam zavrtijo tudi kakšno specialiteto.

Ken Jacobs, eden izmed najznamenitejših ustvarjalcev t. i. New American Cinema, se je dunajskemu občinstvu predstavil s performansoma *Two wrenching departures* in *XCXHXEXRXXIX-EXSX* (beseda Cherries, uničena z vrivki črke X). Naj najprej na kratko opišem princip dela in ozadje estetike Kena Jacobsa. Znotraj New American Cinema predstavlja 58-letni Ken poleg Bruce Connerja eno izmed vodilnih oseb *Found footage* (gibanje, ki je že sredi 50-ih let prekinilo s klasično hollywoodsko konvencijo, in sicer z geslom: *Nazaj k resničnosti filmskega materiala*). Znani Kenovi filmi so npr. *Blonde Cobra* (1962) in *Tom, Tom, the Pipper's Son* (1969). Svojo celotno metodo dela pa režiser imenuje *The nervous system*.

Ken Jacobs je arheolog, rudar filmske slike. Prek propelerja, ki

ga je sam skonstruiral, sta istočasno predvajani dve kopiji istega filma, druga prek druge. Ta sistem omogoča prosto improvizacijo, vodenje prek preprostih mehaničnih motenj. Jacobs posega v substanco filmske slike: eksperimentira s povečavami, fragmentacijami, časovnimi premiki, raztezanjem, ponovitvami in detajli. Občutek imamo, kot da pred našimi očmi pulzira in drhti celoten mikroorganizem filma, kot da gre za dekonstrukcijo slike, občutek tridimenzionalnosti.

Še en izraz uporablja Ken Jacobs pri svojih filmih — *New energy*. Dokazati želi, česa vsega je film zmožen: povezave estetike s čutnostjo. Gibljivost njegovih filmov ne moremo dojeti, lahko pa jo čutimo. Akt videnja fizično in hkrati zavestno doživimo. Gledalci, ki pri Kenovih filmih pričakujejo estetizem, so razočarani. Nikakršna transcendenca, ki bi povezovala resničnost z njihovimi mislimi, se ne zgodi. In obratno: kdor pričakuje erotično doživetje, tega vrtnec skrivnostno se menjajoče svetlobe na platnu vedno znova odmakne od filma kot stvarnosti. Za Kenove filme je najbolj primerna oznaka — kaleidoskop. *Work-in-progress* pomeni, da gre umetniku predvsem za prikaz ambivalentnosti. Film je vsak trenutek nov, reaktiven, drugačen. Gre za totalen preplet porajanja in umiranja; gre za krog, sklenjen z oznako vseobsegajoče relativnosti. Tak pristop spominja na glasbo Johna Caga. A Ken Jacobs pravi, da Cage stvari občasno pozabi, ignorira — s tem pa Jacobs ni zadovoljen. Gre mu za svobodo reagiranja na vsakršno situacijo. In res se pri tem razvije posebna senzibilnost — prikazano na filmu ni več samo po sebi umevno. Občutimo muko premika, ki se stopnjuje v muko vsakršne komunikacije.

Jacobs pri svojem delu uporablja že ustvarjene filme. Program *Two wrenching departures* se nanaša na smrt Jacka Smitha in Boba Fleischnerja, Jacobsovih prijateljev, ki sta leta 1989 umrla le nekaj dni narazen. Jacobs montira lastni filmski material, ki ga je ustvaril skupaj z umetnikom v 50-ih in 60-ih letih, poleg tega pa še soundtrack hollywoodskega epa

The Barbarian (1931), čigar homoseksualna tema je takrat navdušila oba njegova prijatelja. (Op.: J. Smith je bil ena vodilnih osebnosti ameriškega undergrounda. Bil je pisatelj in filmski režiser, homoseksualec in drogiraneec. Bil je ekscentrik in neverjetno težavna osebnost, ki je ogromno storil za osvoboditev drugih, sam pa se je pri tem pogubil. Znan je njegov film *Flaming Creatures* (1965), ki velja za enega temeljnih homoseksualnih filmov; do nedavnega je bilo njegovo predvajanje v ZDA prepovedano.)

Drugi performance *XCXHXE-XXRXXIXEXSX* prikazuje neki francoski pornografski film dvajsetih let. Jacobs želi z izbiro neumetniških filmov doseči odkritje njihove drugačne vsebine, ki presega banalno naracijo. Filmska avantgarda je konec 80-ih let potisnjena ob rob, kar Jacobs sarkastično označi kot čudovito. Po njegovih besedah predstavlja film Georgea Lucasa *Star Wars* odločilen trenutek za ameriški komercialni film. *Back to junk and popcorn* dejansko pomeni, da gledalci nočejo več razmišljati. Zelijajo biti pomirjeni in razsvetljeni. Potrebujemo Reagana in kakšno vojno ...

In tako se eksperimentalnemu filmu odpirajo nove možnosti. Umetniki vidijo, da ničesar več ni mogoče doseči, torej se koncentrirajo na bistvene reči. Koncentrirajo se na izvor medija, najzgodnejše kamere, prakino eksperimente. Jacobs pravi: »Do sedaj smo bili samo kino turisti. Bili smo na pavšalnem potovanju. Pravzaprav sploh nismo dojeli filmske resničnosti. Želim nazaj, tja, kjer se je potovanje začelo. Ampak ne kot turist.«

ANJA MUCK

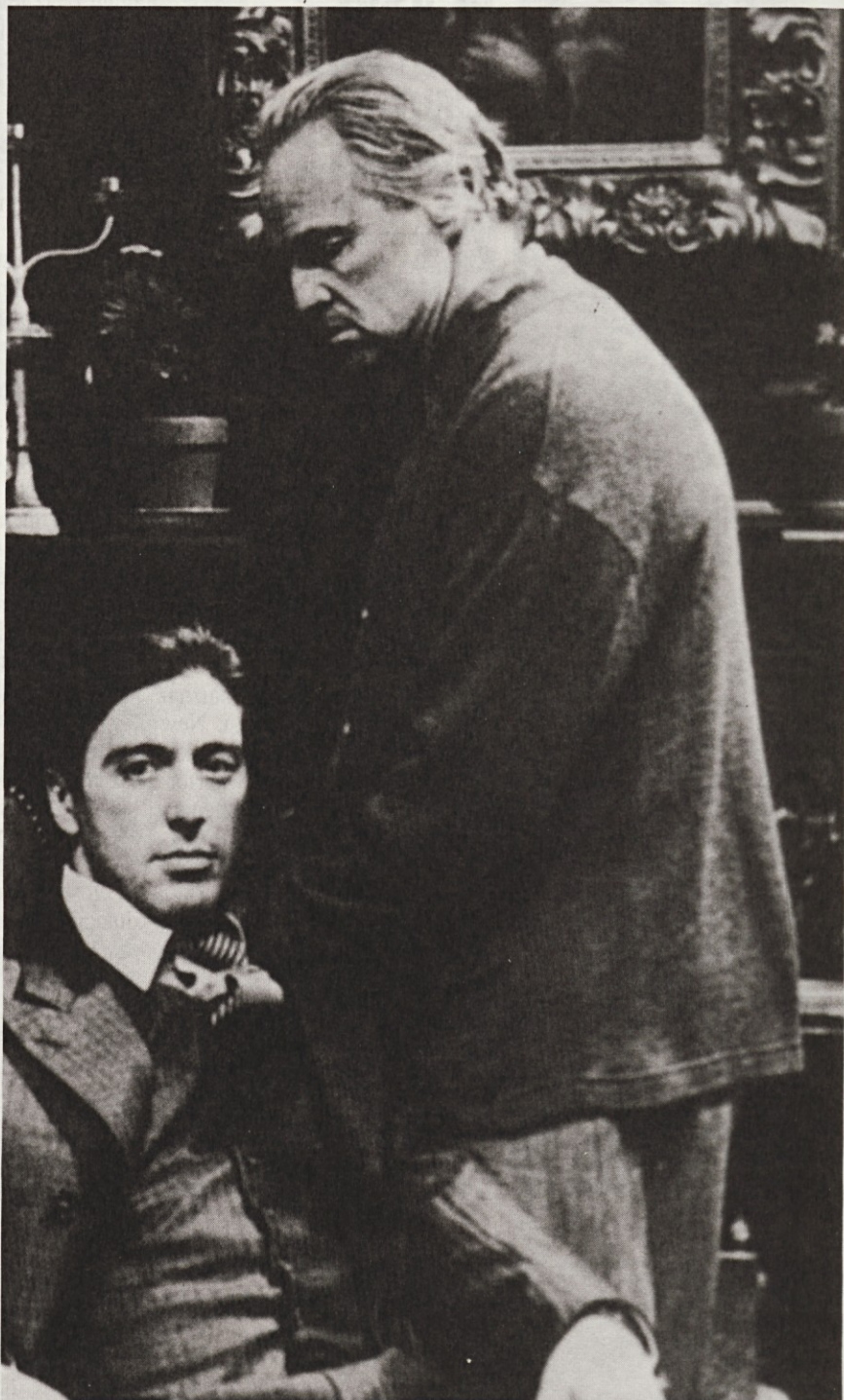
Filmska zgodovina je kratka, zato od nas zahteva le tisto, kar je vsaj materialno najkrajše — naš pogled. Kaj so sedemdeseta, kdaj so se začela & kdaj končala, je potemtakem vselej odvisno prav od tega, katere filme smo videli & katerih nismo. So se sedemdeseta začela s filmi, ki jih nismo videli, pa prav zato upamo, da nekje, pač na kakem lagerju, vendarle so & s svojo skrivno odsotnostjo, vredno preže pop-kulturnega »skritega Boga«, čakajo na svoj veliki trenutek, na trenutek, ko bodo filmski zgodovini, tej veliki sovražnici epizodistov, stranskih likov & karakterjev iz ozadja, zmešali glavo & ji s tem revidirali potek? Če je bilo pri filmih v sedemdesetih kaj res šarmantno, potem je bilo vsekakor to, da so zgodovino, predvsem tisto zgodovino-videno-v-filmih, sicer potrebno revizije, revidirali z miti — & upanjem v boljši včeraj.

Razlika med orjaškim junaškim govorom generala Pattona v filmu **Patton** (Franklin J. Schaffner, 1970) & njegovo paranoično revidirano smrtjo v filmu **Brass Target** (John Hough, 1978), posnetem po best-sellerju Fredericka Nolana (*The Algonquin Project*), namreč ni le razlika med Georgom C. Scottom, ki je Pattona igral v prvem filmu, & Georgom Kennedyjem, ki je Pattona igral v drugem, ampak tudi razlika med pripovedovalcem (George C. Scott/Walter Scott) & politikom (J. F. Kennedy/George Kennedy), med veliko zgodbo, ki verjame, da je vse realno umno, & malo raztrgano zgodbo, ki verjame, da je vse umno realno, potemtakem med filmom, ki verjame v moč pripovedovanja, & filmom, ki dvomi prav v iskrenost samega pripovedovanja, med mitsko biografijo & paranoičnim labirintom, navsezadnje, film **Brass Target** se je trudil z ultrakonspirativno podmeno, da general Patton ni padel kot žrtev puščavske prometne nesreče (je sploh kdo kdaj zares verjel, da je v puščavi možna prometna nesreča?), ampak da so ga likvidirali njegovi podrejeni, sicer do grla vpleteni v krajo večje količine zlata, če seveda pozabimo na svarilo, da naj bi bil bivši mož ljubice Pattonovega osebne pribočnika v resnici neki nacistični minister. Rečeno z drugimi besedami, zarotniki so sam tok zgodovine spremenili, ne da bi to sploh hoteli — hoteli so pač nekaj povsem banalnega, le malce večje prgišče zlata. In lahko bi rekli tudi drugače, bolj pesimistično: niso imeli sreče — spremenili so zgodovino. Film **Brass Target** sicer ni bil ravno popularen — junaki, ki so slepi za mit, še preden se sama zgodovina odvr-

THRILLER

SEDEMDESETIH

KOLIKO FILMOV JE SPLOH EN FILM



Boter (The Godfather)
Režija Francis Ford Coppola, 1972

ti do konca, pač niso mogli tekrovati z mitskim likom, čigar usta so v filmu **Patton** le poganjek zgodovine —, toda sama ideja je šla z roko v roki z idejo, da to, kar je treba revidirati, ni niti zgodovina niti fakt, ampak da so revizije potrebni sama tehnika pripovedovanja, samo pripovedovanje, sama geopolitika pogleda.

Če to situacijo vzamemo dobesedno & si predstavljamo hipotetični film, ki ga je hipotetični *voyeur* posnel natanko v trenutku, ko se je Pattonov *jeep* fatalno prekucnil, & na katerem se vse skupaj vidi kot prometna nesreča, kot nesrečni primer, potem si zlahka mislimo, kako globoko v logistiko pripovedovanja je pravzaprav meril naivni poft kot, denimo, **Brass Target**: Če bi namreč snemal v tistem fatalnem trenutku spremenil *snemalni kot*, vsaj tak je podton filma **Brass Target**, potem bi s kamero vsekakor ujel strelca, ki je iz skrivališča ustrelil v gumo Pattonovega *jeepa* & s tem izzval prometno nesrečo, v kateri je umrl mit. Če kaj, potem bi morali reči, da je bil film **Brass Target** povsem obseden z utopično snemalno/reproduktivno mašino, ki lahko v že posneti sliki izzove spremembo perspektive oz. ki lahko z *nachträglich* mutacijo snemalnega kota pokaže tudi to, česar sama kamera izvirno ni posnela, akoravno je to, vsaj tako hoče reči sam film, »*videla*«. In film **Brass Target** je bil le zadnji v liniji *vojnih if-thrillerjev*, obsedenih z utopičnim filmskim *gadgetom*, ki vidi & pripoveduje z vseh smeri & v vse smeri, & vrhovnim paranoičnim vprašanjem, koliko filmov je sploh en film: pred njim je najvišje stal odlični & precej bolj večni film **The Eagle Has Landed** (1976), ki ga je po istoimenskem *supersellerju* Jacka Higginsa posnel John Sturges, hollywoodski veteran, sicer *auteur* takih klasik kot, denimo, **Bad Day at Black Rock** (1955), **Gunfight at the O. K. Corral** (1957), **The Magnificent Seven** (1960), **The Great Escape** (1963) & — potem v sedemdesetih — tudi odličnega policijskega thrillerja **McQ** (1974), samo linijo pa je spočela mojstrovina **The Day of the Jackal** (Fred Zinnemann, 1973), trda odtrganina klasičnega & za trend ključnega Forsythovega istoimenskega *bestsellerja*, sicer nekaka kombinacija političnega thrillerja & paranoične if-doku-ekspertize, ki jo je odrežiral drugi hollywoodski veteran, Fred Zinnemann, *auteur* takih klasik kot, denimo, **The Search** (1948), **High Noon** (1952), **From Here to Eternity** (1953), **The Nun's Story** (1959), **The Sundowners** (1960), **A Man for All Seasons** (1966) & **Julia** (1977).

Oba sta skušala prikazati, kako se zgodov-

ina nekoč v zadnjem trenutku ni spremenila: v filmu **The Eagle Has Landed** se vse skupaj vrti okrog skupine nemških komandosov, ki se sredi druge svetovne vojne na skrivaj izkrcajo v Angliji & skušajo potem pompozno likvidirati Winstona Churchilla, kar jim na koncu celo uspe, čeprav se potem izkaže, da so v resnici ubili le Churchillovega dvojnika & impersonatorja, sicer malega gledališkega igralca, ki se je na to samomorilsko misijo javil povsem prostovoljno, ali rečeno drugače, če so eliminirali kopijo, kakšne so potem sploh možnosti samega izvirnika, Winstona Churchilla, da še velja za nekaj prvotnega?

V filmu **The Day of the Jackal** pa paralelno spremljamo poti internacionalnega poklicnega morilca, ki skuša likvidirati Charlesa de Gaullea, & pariškega policijskega uradnika, ki mu skuša to preprečiti: prvo kroglo atentatorju sicer uspe izstreliti, toda de Gaulle se prav tedaj skloni, da bi poljubil pionirko s cvetjem, & krogla svoj cilj zgreši — druga krogla je sicer potem povsem neuporabna, zadene pač le nekega naivnega policaja, toda ne bi smeli spregledati, da ta situacija predstavlja kvintesenčno dramatizacijo tiste utopične snemalne/reproduktivne mašine, ki bi mogla premakniti gledišče kamere v že posneti sliki, v tem razprostiranju nepovratno postvarelega časa.

Kaj se pravzaprav zgodi, če situacijo prevedemo v jezik te filmske utopije sedemdesetih? Predstavljajmo si neki detajl z de Gaullovega prazničnega pregleda straže na Elizejskih poljanah — merimo seveda na povsem banalno dejstvo, da se je sklonil, ko mu je deklica izročila šopek cvetja. In predstavljajmo si še, da predstavlja ta slika del zgodovine, sicer dokumentirane s hipotetičnim — & ni razloga, da ne tudi s povsem realnim — filmom. Morilčev pogled skozi okno mansarde, ki s svojim okvirom začrta vidno, snemalno, filmsko polje, če ne kar filmsko platno, vsekakor uteleša pogled sedemdesetih, »drugi« film, potemtakem tisto sliko, ki bi jo dobili, če bi *voyeur*, ki je hipotetično snemal zgodovino, v trenutku, ko se je de Gaulle sklonil, svojo kamero — & s tem tudi samo gledišče — premaknil, navsezadnje, filmski podton morilčevega pogleda najprej priključuje & potem takoj tudi stopnjuje že samo dejstvo, da atentator de Gaullea ves čas — & seveda tudi v trenutku, ko sproži strel — gleda skozi *daljnogled* na *one shot* puški, potemtakem skozi nekako imitacijo kamere, prav tiste kamere, ki mu s tem, ko mu omogoči, da »vidi«, vzame pogled: ko namreč gleda skozi daljnogled, kukalo kamere, vidi veliki plan de Gaullea, ne vidi pa totala, pač

dejstva, da je k njemu pristopila mala deklica s cvetjem. In če še upoštevamo, da je naročil izdelavo puške za »*one shot*« & da je potem ta »*one shot*« predsednika de Gaullea sicer zgrešil, v vsej polni veljavnosti pa pridelal samo idejo drugega snemalnega kota, druge perspektive, drugega filma & »uspelega atentata«, je jasno, da je film **The Day of the Jackal** koncipiral utopično snemalno/reproduktivno mašino, ki lahko re-vidira to, kar je že posneto & zamrznjeno v filmski sliki, & kakršno bo — imenovano *Esper* — v svoji materialni & praktični, resda postholokavstni, vrednosti čez slabih deset let razvil šele Ridley Scott v filmu **Blade Runner** (1982).

Če upoštevate ta raznos filmske slike, to nepopustljivo željo, da bi bilo mogoče sliko spreminjati s pogledom, potem so se lahko sedemdeseta začela tudi s filmom **The Day of the Jackal**, končala pa s filmom **Blade Runner** — oba namreč predstavljata vhodni skrajnosti tega pogleda, ki hoče prihajati iz vseh smeri & se potem tudi razprostirati v vse smeri.

V filmih **Brass Target**, **The Day of the Jackal** & **The Eagle Has Landed** smo soočeni z junaki, katerim v zadnjem trenutku ni uspelo spremeniti toka zgodovine — v tem smenu vsekakor videti metaforo tihega cinefilsko-epistemološkega upanja, da je kje vendarle kak film, ki nam bo zavrtel glavo & zaradi katerega bomo zemljevid filmske zgodovine reprogramirali & redizajnirali.

So se sedemdeseta potemtakem razprostirala med filmoma **The Day of the Jackal** & **Blade Runner**? So se mar razprostirala med filmoma **The Last Picture Show** (Peter Bogdanovich, 1971) & **The Warriors** (Walter Hill, 1979), med tema filmoma, ki sta bila posneta po ugledni, celo kulturni literaturi — prvi po istoimenskem romanu Larryja McMurtryja, drugi pa po starem *underground* romanu Sola Yuricka —, & ki sta obenem samo literaturo napačno citirala, vendar napačno v nekem prav posebnem, identifikatoričnem smislu? Če imamo novohollywoodska sedemdeseta za revizijo velikega Hollywooda, predvsem Hawksa, Forda & Minnellija, potem je razumljivo, da so na zadnji filmski predstavi v filmu **The Last Picture Show**, tej črno-beli nostalgiji vinjeti o tekaškem odrasčanju v petdesetih, vrteli prav Hawksov film **Red River** (1948), ne pa nekega obskurnega westerna z Audiejem Murphijem, kot je predpisoval McMurtryjev roman: sprememba filma oz. napačnost citata je seveda smiselna, če le upoštevamo, da je Howard Hawks predstavljal eno izmed najvitalnejših iztočnic novega Holly-

wooda & da gre v samem filmu **Red River** za ojdipalno-analni spopad med starim & novim, med tedanjim starim & novim Hollywoodom, med Johnom Waynom & Montgomeryjem Cliftom; že samo dejstvo, da so film **Red River** v malem podeželskem teksaškem mestecu videli šele nekje na začetku petdesetih, čeprav je bil posnet že l. 1948, pa pove vse o nesinhroniziranosti filmske zgodovine, o njeni neuporabni & globoko anarhični »zgodovinskosti« ter o utopični nezastarljivosti filma, ki se ga vidi prepozno.

Sedemdeseta so se potemtakem začela z *zadnjo filmsko predstavo* — in končala s filmom **The Warriors**, ki je vsaj na daleč zgledal kot *častni krog zadnje filmske predstave*. Ulična tolpa s Coney Islanda, imenovana *The Warriors*, preteče cel New York, da bi se izmaknila zasledovalcem, ostalim newyorškim uličnim tolпам, prepričanim, da so *The Warriors* na predapokaliptičnem shodu vseh newyorških uličnih tolп likvidirali temno-poltega *führerja* »novega reda« — v Yurickovem romanu ulična tolpa s Coney Islanda, imenovana *The Warriors*, prav tako preteče cel New York, toda v resnici le zato, ker sede na napačni metro oz. ker si narobe tolmači zemljevid newyorškega metroja.

Razlika med filmom & romanom je tu le razlika med novim filmom sedemdesetih & starim filmom, potemtakem med filmom, ki se vrača k svojemu izviru & ki lahko ta svoj izvir zaobjame z enim samim pogledom (tolpa se skuša vrniti na Coney Island), & filmom, ki poti do svojega izvira še ne zna dešifrirati & ki pravzaprav potrebe po izviru še niti nima (napačno, zmedeno, alegorično, »neartikulirano«, predrefleksivno branje zemljevida).

Razlika med filmom **The Last Picture Show** & filmom **The Warriors** pa je, po drugi strani, razlika med *homageom* Howardu Hawksu & *homageom* Samu Peckinpahu, potemtakem med *homageom* starohollywoodskemu *auteurju* & *homageom* novohollywoodskemu *auteurju*, med filmom, ki svoj izvir najde v preteklosti, & filmom, ki najde svoj izvir v sedanosti.

Če rečemo, da so se sedemdeseta začela s filmom **The Last Picture Show**, potem moramo vsekakor dopustiti, da so se končala s filmom **The Warriors**, še toliko bolj, ker lahko potem tudi dopustimo, da so se osemdeseta res začela prav s filmom **The Warriors**, posnetem po romanu, v katerem tolpa ne more pobegniti iz New Yorka zato, ker ne zna brati zemljevida, končala pa s filmom **Quick Change** (Howard Franklin & Bill Murray, 1990), v

katerem roparska tolpa ne more pobegniti iz New Yorka zato, ker ne zna brati kažipotov & prometnih znakov, potemtakem filmom, ki je s svojo povsem benigno & falirano kombinacijo *hiperzvezdniskega paketa* (Bill Murray & Geena Davis, plus Jason Robards & Randy Quaid), *narcistične produkcije* (film je ko-režiral zvezdnik Bill Murray) & *tipičnega high-concept navržka* (tolpi genialni rop uspe, toda potem ne more iz New Yorka) predstavljal definitivni dekadentni konec osemdesetih.

Če kaj, potem lahko rečemo, da so bila sedemdeseta sicer obsedena s svojim začetkom, nič bolj kot osemdeseta, toda niso bila obsedena s svojim koncem, kar so, po drugi strani, osemdeseta s svojo *greed-is-good* dekadentno-apokaliptično bonanzo definitivno bila. In če se zdi ustreznejši bolj apokaliptičen & dekadenten konec sedemdesetih, potem je dovolj, da se spomnimo filma **Escape from New York** (John Carpenter, 1981), posnetega potemtakem le dve leti po filmu **The Warriors** & v katerem je bil New York le še nihilistični, cinični, mračni, iznakaženi, totalitarni postholokavstni zapor, prepoln najhujših & najzlonosnejših kaznjencev: romance z velemestom, o kakršni je v letu filma **The Warriors** predel še Allenov **Manhattan** (1979), je bilo konec, etnično gverilo, tako židovsko kot italijansko, je zamenjal brezkompromisen profesionalizem (če hočeš v velemestu preživeti, moraš biti dobro opremljen & streniran *pro*), pred vrati pa je že stal *ego-trip* yuppiejskih *Masters of the Universe*, neka legalizacija tistega *I-have-a-dream* pohlepa & finega kriminala, zaradi katerega je New York postal orjaška sadistična kaznilnica, v mnogočem pa tudi poganjek & dovršitev tiste legalizacije, o kateri je fantaziral don Marlon Brando v filmu **The Godfather** (Francis Ford Coppola, 1972) & katero je skušal don Al Pacino v filmu **The Godfather 2** (Francis Ford Coppola, 1974) sankcionirati kot *business-as-usual*.

Lahko si tudi mislimo, da so se sedemdeseta zazibala med filmoma **The Godfather** & **Escape from New York**, in lahko si mislimo, da jih najdemo le med filmoma **The Godfather** & **The Godfather 2**, v tistih dveh letih med padcem Marlona Branda & vzponom Ala Pacina, med afero Watergate & padcem Saigona, toda sam film **Escape from New York** moramo vsekakor razumeti predvsem kot apokaliptični raznos filma **Coogan's Bluff** (Donald Siegel, 1968), po filmu **Madigan** (1967) drugo v seriji Siegllovih ciničnih deteritorializacij westerna, sicer pa policijski thriller, v katerem arizonski šerif, seveda Clint Eastwood s kavbojskim klo-

bukom & v kavbojskih škornjih, po New Yorku lovi pobeglega kaznjenca, kombinacijo hipija & narko-manijaka, pri čemer — sam seveda očitni *outsider*, nekak *new kid in town* — spozna, da je cel New York v resnici mesto kaznjencev. V taka mesta je Clint Eastwood prej vedno prijezdil v špagetiwesternih: & Donald Siegel je špagetiwestern & njegovega junaka zgolj vrغل v velemesto, v ultimativni *špagetitown*, katerega kolonizacijo bosta popisala prav filma **The Godfather** & **The Godfather 2** — negativcev je bilo v Siegllovem *špagetitownu* pač več kot v vseh špagetiwesternih skupaj & vsi so bili *expendables*, vredni tistega slovitega »*Make my day*« vabila, s katerim je inšpektor Callahan, spet Clint Eastwood, v Siegllovem filmu **Dirty Harry** (Donald Siegel) opozarjal na prenaseljenost. In *Dirty Harry* je bil le desničarski mesijanski križar, ki je skušal uveljaviti primat reda nad zakonom — negativce je iz filma metal na lastno pest & brez posebnega političnega konsenza.



V nadaljevanju tega filma, **Magnum Force** (Ted Post, 1973), velike mestne zlikovce, pred katerimi sta sodišče & zakon nemočna, pobija tajna križarska bratovščina — ko se na koncu izkaže, da to tajno križarsko bratovščino v resnici tvorijo policaji, Eastwood iz filma katalpultira tudi njih, pa čeprav *de facto* počnejo prav to, kar je še pred dvema letoma počel on sam v filmu **Dirty Harry**. Konsenz ni bil mogoč več niti znotraj koalicije, ali z drugimi besedami, sama koalicija je bila tako šibka, da se je vedno zrušila že v trenutku, ko sta dva počela identično stvar, zato lahko z malo cinizma & cinefilskega fašizma sedemdeseta vedno zlekemo prav med filma **Dirty Harry** & **Magnum Force**.

Tudi general Patton v filmu **Patton** je bil v resnici le žrtev motnje v konsenzu & koaliciji, ali natančneje, general Patton, »*stari vojak*«, kot bi ga zanesljivo — pač kot Bena Johnsona — v filmu **Hustle** (Robert Aldrich, 1975) imenoval Burt Reynolds — ni imel težav z Nemci, z

wehrmachtom ali pa Rommlom, ampak prav s koalicijo, konsenzom, zavezniki & »svojo« birokracijo. Konspiracija, katere žrtev je bil, ni bila nič drugega kot anonimni, brezosebni, predindividualni, korporativni center moči, s katerim so se spopadali junaki »levih« filmov kot, denimo, **Bonnie and Clyde** (Arthur Penn, 1967), **Cool Hand Luke** (Stuart Rosenberg, 1967), **2001 — A Space Odyssey** (Stanley Kubrick, 1968), **Easy Rider** (Dennis Hopper, 1969), **Butch Cassidy and the Sundance Kid** (George Roy Hill, 1969), **McCabe and Mrs. Miller** (Robert Altman, 1971), **A Clockwork Orange** (Stanley Kubrick, 1972) & **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, (Miloš Forman, 1974).

Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je bil Patton desničar — ves čas se namreč obnaša tako, kot da se ni nič spremenilo, & lahko bi dodali, da je vsa subverzivnost tega filma v tem, da je pokazal, da je bil Patton žrtev časov, ki so se spremenili prav znotraj same druge svetovne vojne, v

tem sicer enosmernem monolitu s koncem, praviloma identičnim začetku. Toda Patton je bil, po drugi strani, desničar, ki je padel kot žrtev same desnice, kot žrtev brezosebne, anonimne konspiracije, kar ga seveda naredi za podobnika junakov iz takih filmov kot, denimo, **Point Blank** (John Boorman, 1967), **The Organization** (Don Medford, 1971), **Conversation** (Francis Ford Coppola, 1974) & **Parallax View** (Alan J. Pakula, 1974) — za Leeja Marvinina (**Point Blank**), staromodnega gangsterja, ki hoče od korporacije za vsako ceno nazaj svoj denar, bi, denimo, težko rekli, da je liberallec, kakor bi tudi za Genea Hackmana (**Conversation**), starokopitnega samotarja, lahko rekli, da je padel od liberalizma dlje kot katerikoli povprečni & ne prepotentni konzervativec, za oba bi pa lahko povsem upravičeno rekli, da sta bila — čeprav preživita — žrtvi svoje lastne sence, decentriranosti same desnice, »novega reda« na desni, puča na desnici, ki ga nista opazila.

To je bil čas, ko se je prvič zazdelo, da so hollywoodski filmi desni ali pa levi, še preden jih sploh posnamejo, da je potemtakem politični vektor stvar predhodne zavestne odločitve & izbire. In tista velemestna — newyorška, losangeleška ipd. — prenaseljenost, ki je šla na živce Clintu Eastwoodu & v imenu katere se je odpravljal na svoje vigilantske križarske pohode, pri čemer je zločin največkrat ujel še in medias res oz. flagrante delicto, je vsekakor dobila svoje cinično dopolnilo prav v »levih« filmih kot, denimo, **The Graduate** (Mike Nichols, 1967), **Midnight Cowboy** (John Schlesinger, 1969), **The Wild Bunch** (Sam Peckinpah, 1969), **Little Big Man** (Arthur Penn, 1970) & **Billy Jack** (Tom Laughlin, 1972), v katerih junak ni žrtev kakega abstraktnega, anonimnega sovražnika, ki ga ne bi mogel locirati & individualizirati, ampak dejstva, da je sovražnikov preveč, da je nekoč »svobodni« teritorij zdaj preprosto prenaseljen — junaka filma **The Graduate**, Dustin Hoffman & Katharine Ross, morata na koncu, denimo, dobesedno zbežati, junaki filma **The Wild Bunch** pa so na koncu soočeni z butajočo množico mehiških vojakov, ki ji ni ne konca ne kraja.

Zakaj se je hollywoodski film v sedemdesetih preselil v metropolise kot so, denimo, New York, Los Angeles & San Francisco, lahko razumemo le, če imamo metropolise sedemdesetih za indice tiste demografske prenaseljenosti, zaradi katere sta se morala western & tradicionalni junak, navajena na to, da imata veliko prostora, umakniti modernizmu, korporativizmu & pankulturnemu imperializmu, ali z drugimi besedami, metropolisi so

postali metafore tiste prenaseljenosti, industrijske gneče & množične kulture, ki je kavboje, revolveraše & šerife nagnala s prostranstev westerna. (Potemtakem ni čudno, da *Dirty Harry* — ostali velemestni šerifi seveda nič manj — ni nikoli našel skupnega jezika niti z javnimi mediji niti filmskimi zvezdami, če je že ravno naletel na kako, še več, lahko bi rekli, da se je zdelo, kot da je policijski thriller v sedemdesetih nekaj proti množični, popularni kulturi, pa čeprav je sam predstavljal njeno najbolj cinično srce.) Butch Cassidy & Sundance Kid, dva legendarna & zelo romantična roparja bank, sta v filmu **Butch Cassidy and the Sundance Kid** zbežala v Bolivijo, ker sta pač verjela, da sta tam Divji zahod & mejaški način življenja ostala ohranjena v neokrnjeni obliki. V filmu **Easy Rider** oba hipija, motorizirana kavboja Dennis Hopper & Peter Fonda, ne potujeta — kot so pač potovali nekoč v westernih — od vzhoda proti zahodu, ampak potujeta od zahoda proti vzhodu, kot da je sam zahod, nekdanji simbol odprtega, neomejenega & *free* prostanstva, že preveč poln & zasičen, tudi z mamili. »*To ni O. K. Corral, veš,*« sikne arizonskemu šerifu Clintu Eastwoodu šef neke newyorške policijske postaje (Lee J. Cobb) v filmu **Coogan's Bluff**.

Vsak policijski thriller iz sedemdesetih se še vedno zdi kot **High Noon** brez Grace Kelly — šerif, ki mu noče noben someščan priskočiti na pomoč, se mora zlu postaviti po robu sam kot nekaka *one-man-army*. In v »desnih« thrillerjih, kot, denimo, **Bullitt** (Peter Yates, 1968), **Coogan's Bluff**, **Dirty Harry**, **The French Connection** (William Friedkin, 1971), **Walking Tall** (Phil Karlson, 1973) & **Death Wish** (Michael Winner, 1974), je — za razliko od levih filmov — zlo vedno individualno & določljivo z imenom, nanj je vedno mogoče pokazati s prstom & ga potem tudi likvidirati z eno samo potezo prsta, s pritiskom na sprožilec magnuma, sami obračuni z negativci pa s svojim parafraziranjem mitskih revolveraških dvobojev itak predstavljajo komentar tiste prenaseljenosti westerna, zaradi katere je zdaj velemestnemu šerifu preostala le še alternativa — *jaz ali ti?* Ne preseneča, da v sicer »levem« filmu **Cool Hand Luke** Paula Newmana zaprejo v sadistično & totalitarno kaznilnico le zato, ker razbije parkirno uro, ta definitivni simbol industrijske gneče, prometnega krča & časovne stiske.

Še lepše je na logiko sedemdesetih & njihov odnos do preteklosti opozoril film **Chinatown** (Roman Polanski, 1974), v katerem se celotna kriminalna *noir* spletkavrtvi okrog rezervoarja, ki Los Angeles

oskrbuje z vodo, & katerega predpostavka je, da vode ni dovolj, ali natančneje, film **Chinatown** skuša poudariti, da je narave — teritorija, prostranstev, Divjega zahoda ipd. — nenadoma začelo primanjkovati, ker pa se zgodba samega filma odvrti v preteklosti, v klasičnih *hard-boiled* tridesetih, bi smeli reči, da je hotel film s tem datiranjem očitno zgolj poudariti, da *preteklosti ni bilo že v sami preteklosti*. Film **Chinatown** je dobesedno utelesil sedemdeseta — je sedemdeseta sploh mogoče najti zunaj filma **Chinatown**, bi lahko vprašali, če bi hoteli biti radikalni. Toda če bi lahko rekli, da sta Butch Cassidy & Sundance Kid v filmu **Butch Cassidy and the Sundance Kid** zamenjala le teritorij, kar so s svojimi begi v Mehiko vztrajno & redno poskušali tudi junaki Peckinpahovih filmov (čeprav uspešno le Steve McQueen & Ali McGraw v filmu **The Getaway**, 1972), potem bi morali vsekakor reči, da je bil precej bolj radikalen & topičen, v mnogočem ključen za razumevanje filma sedemdesetih Patt Garrett v Peckinpahovem elegičnem postwesternu **Patt Garrett and Billy the Kid** (1973), ki se na stara leta iz zadržega izobčenca, ki je nekoč jezdil z Billyjem the Kidom, prelevi v še bolj zadržega šerifa, ki lovi & na koncu potem tudi pokonča Billyja the Kida. Patt Garrett se je adaptiral, kar pa seveda ne bi mogli reči, denimo, za šerifa Pusserja (Joe Don Baker) v filmu **Walking Tall**, ki ob vrnitvi ugotovi, da se je njegovo rojstno mesto spremenilo v babilonsko leglo kriminala, hazarda, korupcije & prostitucije. »*Ko se boš ozrl po mestu, boš sicer opazil spremembe, toda pozabi nanje — naju ne zadevajo,*« ga pomiri žena — & šerif Pusser se ne adaptira & primitivni južnjaški policaji iz filmov **Easy Rider**, **Bonnie and Clyde** & **Cool Hand Luke** se v filmu **Walking Tall** zgostijo v simpatičnega, heroičnega *uplifting* šerifa.

In če hočete, lahko sedemdeseta postavite med filma **Bonnie and Clyde** & **Walking Tall** — med trenutke, ko so šerifi postali negativci, & trenutek, ko so šerifi postali angeli. Ali pa med filma **Easy Rider** & **Electra Glide in Blue** (James William Guercio, 1973) — med trenutek, ko so hipiji postali simpatični junaki, & trenutek, ko so simpatični hipiji dokončno postali psihopatski morilci. Psihopatskega hipija imamo že v filmu **Dirty Harry**, malce prej v filmu **Joe** (John G. Avildsen, 1970) je hipi postal žrtev nestrpnega očeta svoje zaročenke, v filmu **Death Wish** pa kriptohipiji napadejo ženo & hčerko Charlesa Bronsona, ko je ta ravno na potovanju v Arizoni, kjer na ulicah, na katerih so nekoč posneli film **Rio Bravo**, gleda

turistično mizansceno westerna & revolveraških dvobojev — ko vzame zakon v svoje gnevne vigilantske roke, postane to, kar je bil Clint Eastwood v filmu **Dirty Harry**, & tajna križarska policijska bratovščina v filmu **Magnum Force**, le da ga policija potem na koncu ne likvidira, kot je s tajno vigilantsko bratovščino storil Clint Eastwood, ampak ga diskretno prosi, naj mesto zapusti.

Če kam, potem lahko sedemdeseta vedno postavite med dve perspektivi, ki mečeta dve različni luči na isti dogodek — med filma **Patton** & **Brass Target**, med filma **The Last Picture Show** & **The Warriors**, med filma **Bonnie and Clyde** & **Walking Tall**, med filma **Easy Rider** & **Electra Glide in Blue** ali pa med filma **Dirty Harry** & **Magnum Force**. Sedemdeseta so potemtakem trajala le toliko časa, dokler je bila mogoča ta alternativa, ta izbira, ta dvojnost perspektive, ta mitski & globoko politični, protikonsenzualni »*You can have it both ways*«, kateri se je nedavno tako dramatično, silovito, protidemokratsko, protidemokračno & proticlintonsko uprl George Bush, dedič Ronald Reagana, hollywoodskega zvezdnika, ki je na začetku osemdesetih zavzel *Belo hišo* & s tem postal cinični poganjek Clint Eastwooda, junaka pop-kulture & obenem njenega največjega sovražnika. V tem trenutku so se začela devdeseta. Quayleova negativna romanca z Murphy Brown zato ne preseneča, še manj pa preseneča, da Clint Eastwood kot politik ni nikoli prišel dlje kot do župana malega kalifornijskega mesteca. Vedno je bil pač bolj konservativen od filmov, v katerih je igral. In taka je bila tudi Barbra Streisand: v filmu **The Way We Were** (Sydney Pollack, 1973), tej ključni himni nedružljivosti & nespravljalivosti razredov & ideologij, *Waspa* & *Judeje*, Robert Redford na namig Barbre Streisand, da bi lahko poskusila znova, iskreno odgovori — »*S tem bi oba izgubila*«. Res bi oba izgubila — vsak svoj film. Če kaj, potem bi morali res reči, da je bil hollywoodski film v sedemdesetih povsem obseden z utopično snemalno/reproduktivno mašino, ki lahko v že posneti sliki izzove spremembo perspektive oz. ki lahko z *nachträglich* mutacijo snemalnega kota pokaže tudi to, česar sama kamera izvirno ni posnela, akoravno je to, vsaj tako hoče reči sam film, »*videla*«, sama frustrirana obsedenost s tem utopičnim filmskim *gadgetom*, ki vidi & pripoveduje z vseh smeri & v vse smeri, pa je lahko vedno znova vodila le k vrhovnemu vprašanju: *Koliko filmov je sploh en film?*

MARCEL STEFANCIC, JR.



Dali smo ji vetra.

*Nov dnevnik se ne rodi vsak dan.
Potrebuje jasno misel in čisto vizijo.
Potrebuje polet.
Ponosni smo, da smo lahko
pomagali vzleteti novi ptici.*

GRAFICENTER srl

advertising & graphic design
Ul. Montecchi 6
34137 TRST
tel. 040 - 722 301
040 - 7796-633/463/465
fax 040 - 722 302

AANIMA d.o.o.

atelje za animacijo, film
in tržne komunikacije
Študentovska 2
61000 LJUBLJANA
tel. 061 - 310 028, 302 353
fax 061 - 310 028

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

DANIEL DAY-LEWIS
POSLEDNJI MOHIKANEC



WARNER BROS.
A TIME WARNER ENTERTAINMENT COMPANY
©1993 Warner Bros. All Rights Reserved