

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 16

LETNIK XXVIII

SEPTEMBER

OKTOBER

1991

100 SLT



FESTIVAL

**BENEŠKA
MOSTRA
DEAUVILLE '91**

FAX-REPORT

**SEPTEMBER
V NEW YORKU**

INTERVJU

**HENRI
ALEKAN**

DOSSIER

**WENDERS
NA KONCU
SVETA**

VIZUALIJE

**CANNESKI
LEVI**

SLOVAR CINEASTOV

**MICHAEL
CURTIZ**

**NA KONEC
SVETA**

REŽIJA

WIM WENDERS

JOHN TURTURRO
V F I L M U
BARTON FINK
R E Ž I J A
JOEL & ETHAN COEN



REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

september-oktober 1991 št. 6-7
vol. 16
letnik XXVIII
cena 100 SLT

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo
republike Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

uredništvo
Vasja Bibič, Silvan Furlan,
Janez Rakušček,
Marcel Štefančič jr.,
Zdenko Vrdlovec

uredniški kolegij
Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Igor Kernel, Tomaž Kržičnik,
Luka Novak, Nebojša Pajkič,
Janez Strehovec, Melita Zajc

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje
Miljenko Licul, studio Znak
in Peter Žebre

lektorica
Inge Pangos

grafična priprava in tisk
Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, p. p. 14,
61104 Ljubljana, tel. (061) 318353

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

naročnina
celoletna naročnina 350 SLT

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

nenaročenih rokopisov ne
vračamo

Po mnenju Republiškega
sekretariata za kulturo
št. 415-11/91, z dne 18. 2. 1991,
sodi revija EKRAN pod posebno
ugodno davčno stopnjo iz 1. točke
8. tarifne številke Zakona o
začasnih ukrepih o davku od
prometa proizvodov in storitev.

2 SLOVO

Marcel Štefančič, jr. *Frankie Voice*

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 MOSTRA '91

Doslej najizčrpnjše poročilo z beneškega festivala.
Na Lidu so bili
Živa Emeršič Mali, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr. in Nina Zagoričnik.

12 INTERVJU

Henri Alekan/Dinko Tucaković *O lučeh in sencah*

15 FAX-REPORT

Cis Bierinckx *September v New Yorku*

16 BLACK IS BEAUTIFUL

Uroš Prestor *Deauville '91: Hollywood proti neodvisnim*
Igor Kernel *Blackploitation*
Cvetka Flakus *Charles Burnett: Portret v črnem okvirju*

21 PORTRET

Andrej Zdravič/Stojan Pelko *Zvočna vizija sveta*

24 REPORTAŽA

Tomaž Kržičnik *Izraelski film v kompaktnem preletu*

26 OBRAZI

Marcel Štefančič, jr. *John Goodman*
Maja Breznik *Madonna*
Miha Zadnikar *Jerry Goldsmith*

28 E-PROJEKCIJA

Zoran Smiljanič *Stotinja za tenko filmsko uho*

30 KRITIKA

Stojan Pelko *Barton Fink*
Bojan Kavčič *Robin Hood — Princ tatov*
Zdenko Vrdlovec *Terminator 2: Sodni dan*
Igor Kernel *Misery*

34 REEL-NEWS

Marjan Gabrijelčič/Stojan Pelko *Slovenija film vs. majors*

37 DOSSIER: WENDERS

Wim Wenders *Akt videnja*
Melita Zajc *Potovanje na konec sveta*

42 ESEJ

Bogdan Lešnik *Obraz v ogledalu*

47 KOLUMNEN

Janez Strehovec *Ornamentični sistemi kot hologrami*

48 VIZUALIJE

Janez Rakušček *Canneski levi*

51 SLOVAR CINEASTOV

Marc Vernet *Michael Curtiz*

56 ANTOLOGIJA VELIKIH

Marcel Štefančič, jr. *Štiglicева dolina pogledov*

FRANK CAPRA¹⁸⁹⁷ 1991

1922

Fultah Fisher's Boarding House

1924

kot ko-scenarist komedij Harryja Langdona: Picking Peaches; Smile Please; Shanghaied Lovers; Flickering Youth; The Cat's Meow; His New Mama; The ist 100 Years; The Luck o'the Foolish; The Hansom Cabman; All Night Long; Feet of Mud

1925

The Sea Squawk; Boobs in the Woods; His Marriage, Wow; Plain Clothes; Remember When?; Horace Greely, jr.; The White Wing's Bride; Lucky Stars; There He Goes; Saturday Afternoon

1926

Fiddlesticks; The Soldier Man; Tramp, Tramp, Tramp (ko-režiser brez avtorstva); THE STRONG MAN (plus ko-sc)

1927

LONG PANTS; FOR THE LOVE OF MIKE

1928

THAT CERTAIN THING; SO THIS IS LOVE; THE MATINEE IDOL; THE WAY OF THE STRONG; SAY IT WITH SABLES (ko-avtor zgodbe); SUBMARINE; THE POWER OF THE PRESS; THE SWIM PRINCESS; THE BURGLAR

1929

THE YOUNGER GENERATION; THE DONOVAN AFFAIR; FLIGHT (plus dialogi)

1930

LADIES OF LEISURE; RAIN OF SHINE

1931

DIRIGIBLE; THE MIRACLE WOMAN; PLATINUM BLONDE

1932

FORBIDDEN (plus sc); AMERICAN MADNESS

1933

THE BITTER TEA OF GENERAL YEN; LADY FOR A DAY

1934

IT HAPPENED ONE NIGHT; BROADWAY BILL

1936

MR. DEEDS GOES TO TOWN

1937

LOST HORIZON

1938

YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU

1939

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON

1941

MEET JOHN DOE

1942

ARSENIC AND OLD LACE; WHY WE FIGHT (PART 1): PRELUDE TO WAR

1943

WHY WE FIGHT (PART 2): THE NAZIS STRIKE (ko-režiral); WHY WE FIGHT (PART 3): DIVIDE AND CONQUER (ko-režiral); Why We Fight (Part 4): The Battle of Britain (le prod)

1944

The Negro Soldier (le prod); Why We Fight (Part 5): The Battle of Russia (le prod); WHY WE FIGHT (PART 6): THE BATTLE OF CHINA (ko-režiral); TUNISIAN VICTORY (ko-režiral); Know Your Ally: Britain (le prod)



FRANKIE VOICE

Frank Capra je bil ekscentrik par excellence. Prvič, pred malo manj kot devetdesetimi leti je s Sicilije priemigriral v Ameriko, toda nikoli ni posnel nobenega gangsterskega filma. Drugič, pred tridesetimi leti je posnel svoj zadnji film **Pocketful of Miracles** in potem sveta ni več gnjavil s kakim klinično-avtističnim auteurizmom: remake svojega prvega velikega uspeha **Lady for a Day** (1933), nagrajenega z nominacijo za Oskarja, je razumel kot slovo — v Franciji so se takrat itak pojavili auteurji, ki niso vedeli, kaj bi počeli z njegovimi filmi, zato je bilo nesmiselno, da jim pušča ključ. Če bi snemal gangsterske filme, bi se rimal drugače. In tretjič, pred dvajsetimi leti je priobčil slovito avtobiografijo z naslovom **The Name Above the Title** (ali po naše *Ime nad naslovom filma*): Frank Capra je bil auteur (se spomnite izrazov kot, denimo, *capraesken* ali pa *Capracorn*?), še preden so filmarji to besedo znali izgovoriti, ali rečeno lepše, Capra je bil auteur, ko se to še ni opazilo — ko je to lahko opazil vsak, Capra pač ni hotel biti tam. Le zakaj ni posnel **Botra**, gangsterski film? In le zakaj bi ga, saj jih tudi v depresivno-recesivnih tridesetih, ko so gangsterji v filmih tipa **Public Enemy**, **Scarface** in **Little Caesar** ameriški sen osvajali brez besed, ni — a je kljub temu postal kralj teh istih tridesetih. Pitch njegovega auteurizma je čisti high-concept: *ameriški sen je mogoče zgrabit* le z besedo. Zgrabite njegovo besedo: »Preprost poštenjak, ki ga v kot stisnejo grabežljivi goljufi, lahko, če to pač hoče, seže po svojih božjih darovih in s potrebnim prgiščem poguma, duha in ljubezni premaga svoje okolje.« Toda pravi božji dar, s katerim si je mogoče prisvojiti *American Dream*, pa je prav zvok, glas, beseda: »Diplomiral sem iz kemije, zato sem vedel vse o zvoku, predvsem o fiziki zvoka. Lahko sem se meril z inženirji zvoka, zato mi niso mogli ukazovati... In zvok v filmu sem začel dojemati kot nov

1945

Why We Fight (Part 7): War Comes to America (le prod); Know Your Enemy: Japan (le prod); 2 DOWN, 1 TO GO

1946

IT'S A WONDERFUL LIFE (ko-sc)

1948

STATE OF THE UNION

1950

Westward the Woman (le zgodba); RIDING HIGH

1951

HERE COMES THE GROOM

1956

BELL SYSTEM SCIENCE SERIES NUMBERS (1 do 4)

1957

HEMO THE MAGNIFICENT (plus sc); THE STRANGE CASE OF THE COSMIC RAYS (plus ko-sc)

1958

THE UNCHAINED GODDESS (plus ko-sc)

1959

A HOLE IN THE HEAD

1961

POCKETFUL OF MIRACLES

prefinjen pripomoček, ne pa kot pomanjkljivost. V filmih **American Madness**, **Mr. Deeds Goes to Town**, **You Can't Take It With You**, **Mr. Smith Goes to Washington**, **Meet John Doe** in **State of the Union**, v tem svojem dekado in pol dolgem epopejsko-progresivnem osvajanju ameriškega sna, je postala prav govornjena beseda tisto, za kar se velja boriti — le z govorno besedo je mogoče razkrinkati skorumpiranost politike, sofizem mikro-fašizma, popačenost korporativizma in laž populizma. Ko gospod Deeds po dolgi tišini spet spregovori, pomeni, da družba spet funkcioniira; ko gospod Smith začne s svojim govorom, s katerim bo vzpostavil stik s socialno bazo ameriškega sna, je jasno, da ga ne bo mogel nihče prekiniti; gospod Matthews v filmu **State of the Union** pa svojo politično izkrivljenost, vključno z ljubeznijo do svoje družice, izpove prek televizijskega zaslona. In težko bi rekli, da Gary Cooper, Jean Arthur, Barbara Stanwyck in James Stewart niso imeli zvočnega glasu, glasu, s katerim bi lahko vladali galaksijam. In potem — **Zgodilo se je neke noči**. V resnici pa je bil lep sončen dan. In uredniki Ekrana, zbrani za zadnjim poletnim omizjem, smo tuhtali, kateri je najstarejši, še živeči filmski režiser. Mogočno smo, enotni kot nikoli, kriknili — Frank Capra iz Palm Springsa. Potem smo šli vsak v svoj Palm Springs. A tja nismo nikoli prišli, prej, že čez nekaj ur, so na liniji običajnih osumljencev zacingljali telefoni z resonančnimi besedami: »Frank Capra je umrl. Mi smo ga ubili.« Prvi filmar, ki je živel z besedo in od besede tudi umrl. Silvan Furlan je skesano izdaval: »Marčelo, tega ne smemo več.« Dolgo časa smo razmišljali, kje za vraga je med tistim našim zadnjim poletnim omizjem sedel Frank Capra, ker smo pač že navajeni, da — bolj ko govorimo drug o drugem, bolj mrtvi smo.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

UVOD

NIK o je laže dobiti fax iz New Yorka kot iz Beograda, mora biti nekaj res hudo narobe...

V Wendersovem novem filmu *Na konec sveta* se kvarijo elektronske naprave in tako vnašajo nemir med ljudi. Pri nas pa se kvarijo ljudje, vnašajo nemir med elektronske naprave in nas potiskajo na konec sveta. Težko je bilo delati to številko. Morda smo prav z njeno »internacionalizacijo« poskusili pokazati, da nam ni vseeno. Zato so bili EKRAN-ovi sodelavci v Benetkah, Deauvilleu, Berlinu, New Yorku... Od tam, kamor nismo uspeli priti, so drugi prišli k nam: iz San Francisca, Pariza, Bruslja...

Kmalu pa bi se vse ustavilo prav v Ljubljani. Ko smo ravno ujeli redni mesečni ritem, so nam jo najprej zagodle počitnice, nato vojna, nazadnje pa še »hrbta stran vseh podob, ki jih film kaže svetu« (Gilles Deleuze) — namreč denar! Prvi dve smo preživel, s tretjim pa znajo še naprej biti težave. Prav zato tudi nismo uspeli izpolniti vseh predpočitniških obljub, denimo posebne številke o novem ameriškem filmu. Za začetek vam vseeno ponujamo tematski blok o novem valu črnega filma.

Je mar za pisce filmske revije kaj lepšega od tega, da v njihovem mestu odpro nov kinematograf? Je. Še lepše je namreč to, da se novoodprti KINO KOMPAS že od samega začetka odpira avtorskemu filmu — tistemu segmentu filmske produkcije torej, ki se bo s strani EKRAN-a zdaj lahko selila naravnost na belo platno in nazaj.

Ne sprašujemo se, čemu film v teh mračnih časih. Mrak je pogoj svetlobnega žarka, ki zareže podobo na platno. Da bi le bilo še teh žarkov!

Tisk te številke je omogočila Enota kultura Mestnega sekretariata za družbene dejavnosti, za kar se uredništvo EKRAN-a iskreno zahvaljuje.



NEKDO JE SUNIL FILM

Še tako arogantni cinizem se notranje zlomi ob »kreativni« naivnosti starih filmarjev, ki so najavno špico filma *The Taming of the Shrew* (1929), sicer ekranizacije istoimenske Shakespeareove drame, izpisali takole: »scenarij William Shakespeare, z dodatnimi dialogi Sama Taylorja«. Smešno, toda le za tiste, ki si ne znajo predstavljati dandanašnjih filmarjev, kako prihajajo k producentom in uradnikom nacionalnih fondacij s scenariji, ki jih je napisal William Shakespeare. Lani je v Benetkah zmagal Shakespeareov film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Tudi letos je scenarij mnogim napisal William Shakespeare, razlika je bila le v tem, da je bilo pri nekaterih dodatnih dialogov manj (denimo *Prospero's Books*), pri drugih pa več (denimo *My Own Private Idaho*). In če že scenarija ni napisal Shakespeare, ga je vsaj kak njegov sodobnik, denimo, Christopher Marlowe (*Edward II.*). Veliko dodatnih dialogov je dobil Dante (*A Divina Comedia*), manj pa lokalne zvezde kot, denimo, Grigorij Tyendrjakov, Leonardo Sciascia, Witold Gombrowicz, Su Tong in Yoshibaruru Tsuge. In res, na daleč se zazdi, da lahko scenarij, ki ga je napisal Shakespeare, zavrne le bedak. Na blizu pa se zazdi, da je film zelo težko posneti, če ti ga mora oscenariti Shakespeare. Letošnji beneški filmski festival je pokazal prav to — film je zelo težko posneti. Letošnji filmi so bili namreč vse — literatura, slikarska platna, monodrame, koreodrame, kipi, HDTV, video-spoti, eksperimentalni dokumentarci, sinhronizirane koprodukcije ipd. —, le filmi ne. In čas je, da si film za model vzame tudi kak film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

URGA

režija: Nikita Mihalkov
scenarij: Nikita Mihalkov, Rustati Ibrahimbegov
fotografija: Vilenn Kaluta
glasba: Edvard Artemijev
igrajo: Badema, Bayartu, Vladimir Gostušin, Larisa Kuznjecova, Jon Bočinski, Bao Yongyan
Francija/Sovjetska zveza
1h58



Po tolikih letih izumljanja in filmske alkemi je ni dovolj, če nas film zapeljuje le tako, da se polasti naše percepcije — da nas »potegne« v platno. Dober film nas mora zapeljati še tako, da pervertira filmski red, na katerega smo navajeni, kratka, da prese- neti in ulovi tam, kjer gledalec, vajen normalne filmske pripovedi, tega ne pričakuje. V *Urgi* se to zgodi na samem začetku. Vidimo mongolskega jezdeca, ki sledi ženski na konju, kot bi jo hotel posiliti. Ženska mu uide in gledalec misli, da je priča prav nesramnemu napadu na žensko integriteto. Toda šele čez čas prepoznamo, da gre za prav prijazen in ljubeč par, za moža in ženo, ki zaradi kitajskega zakona o prepovedi rojstva večih otrok ne želita več rojevati. Pravzaprav tega ne želi ženska, saj je bolj »mestna« kot njen pastir.

Da pa bi vseeno lahko spal z ženo, se Gombo odpravi v mesto kupit kondome. V lekarni ga sprejme kakih deset lepo postrojenih mladih prodajalk in ker ga kitajski novodobni zakon pravzaprav ne skrbi preveč, prinese namesto kondomov domov ameriško baretko, kolo in televizijo. Prav ob televiziji se zgodi drugo zapeljevanje gledalca, ki bi ga Mihalkov sicer lahko preskočil, a bi s tem zamolčal zanimivo parabolo med sedanostjo in preteklostjo. V Gombovih teve-sanjah se namreč na ekran priplazi senca Džingiskana, senca daljnega prednika, podobno kot se v steno priplazi senca bližnjega prednika, Sylvestra Stalloneja. Pred leti je v steno odpotovala že Ulrike Ottinger (*Mongolska Ivana Orleanska*, 1988) in to s transibirsko železnico, da bi na po-

tovanju iz ene v drugo kulturo ugotovila, kako se razlikujeta le po ritualih. Šlo je za sociološko in analitično etnološko raziskavo, ki pa se od Mihalkove razlikuje le po tem, da *Urga* zgladi ali celo prekrije civilizacijske dvojnosti, da ne moralizira z nevarnostjo kontaminacije oddaljenih stepskih predelov in da stanja stvari ne obremenjuje s šokantnimi nauki o tem, kaj se planetu obeta z industrializacijo. Mihalkovu se menda upirajo filmi, ki politizirajo in sociologizirajo sovjetski politični trenutek. Zato ne govori o tem, kaj je prav in kaj narobe, temveč o tem, kar je. Ne projicira tistega, kar bi Mongolija lahko bila, in ne tarna o nevarnostih prihajajoče industrializacije. Dá pa vedeti — in to na izjemno simpatičen način — da mora narodu kulturna identiteta zlesti pod kožo. Zato ima ruski šofer tovornjaka Sergej, ki zablodi v steno in v kilometrskih horizontalah najde luknjo, v katero se zabije, na hrbtu vtetovirane note pesmi »*Mandžurski hribi*«. In v trenutku »in veritas« prebliska, ko se ne more spomniti imena svojega pradede, ko spozna, da kilometri v tovornjaku oddaljujejo tudi njegov zgodovinski spomin, nastavi hrbet, s katerega orkester lahko zaigra že davno pozabljeno melodijo.

Urga je sicer palica, ki jo mongolski živino-rejci uporabljajo za gonjenje živine. Istočasno je tudi znak za označevanje polja ljubezni. Vertikala z zanko, ki dominira neskončni zemeljski horizontali.

MAJDA ŠIRCA

SKUŠNJAVA VENERE

MEETING VENUS

režija: Istvan Szabo
scenarij: Istvan Szabo, Michael Hirst
fotografija: Lajoš Koltai
glasba: Tannhäuser Richarda Wagnerja
izvaja: Orkester londonske filharmonije pod vodstvom Mareka Janovskega
pojejo: Kiri Te Kanawa, Rene Kollo, Hakan Hagegard, Waltraud Meier
igrajo: Glenn Close, Niels Arestrup, Moscu Alcalay, Macha Meril, Johanna Ter Steege, Erland Josephson
Velika Britanija
1h59



Szabov film *Meeting Venus* je, po eni strani, zelo evropski, vendar v tistem najbolj abstraktnem pomenu tega izraza, potem takem evropski, kot ni bil še noben, ker pač Evropa kot enoten ideološko-ekonomski kontinent do sedaj ni še nikoli obstajala: *Meeting Venus* je pompozna in visoko operativna himna prav tej veliki, združeni Evropi. In po tej, drugi strani je sam film zelo hollywoodski in prav zato je na promiskuitetni beneški demonstraciji filma, kot si ga predstavlja razcefrana in deintegrirana Evropa, ostal brez nagrad. Na blizu in na daleč se namreč zdi kot kak derivat high-concept filmarije, kot spec-film, kot film, posnet po večje odmerjenem in dobro premišljenem naročilu: za filmom itak stoji prestižni in agresivni britanski impresario David Puttnam, ki je — bodisi kot direktor hollywoodske filmske korporacije Columbia Pictures ali pa kot producent filmov tipa *Midnight Express*, *Chariots of Fire*, *Local Hero*, *The Killing Fields* in *The Mission* — vedno iskal abstraktni most in srednjo pot med Hollywoodom in evropskim filmom. Film pilotira top-hollywoodska zvezda, Glenn Close — a zdi se, da tam ni zato, da bi filmu dvigovala možnosti v Ameriki, ampak prav zato, da bi mu povečala možnosti v Evropi: Glenn Close je pač v Evropi bolj prepoznavna kot katerakoli druga

evropska starleta. Glenn Close sam film potemtakem hollywoodizira, nič manj patetična love story s srečnim koncem. Zoltan Szanto, igra ga Niels Arestrup, malo znani madžarski dirigent, dobi nenadoma prilžnost, da v pariški operi Evropa, v kateri so zbrani glasbeniki in pevci z vseh evropskih vetrov (»*Saj znate vsi angleško, mar ne*«, jih združijo dirigent), dirigira Wagnerjevo opero *Tannhäuser*, ki jo bodo prek satelita neposredno prenašali v 27 držav (čisti holly-gimmick: prvič, le zakaj bi opero, ki jo bo dirigiral anonymus, prenašali prek satelita in v 27 držav, in drugič, le zakaj bi opero prenašali tudi na Madžarsko, če ne prav zato, da bi lahko emocije gledalcev na koncu kontrapunktirali s sicer zlomljeno, a emocionalno povsem »vživetvo« Szantovo soprogo, ki opero gleda na televiziji). In tam se kmalu zaplete s švedsko primadono, ločenko z dvema otrokoma, Glenn Close, ki se je v filmu *Fatal Attraction* zapletla v podobno — hipno, divjo, eksplozivno in pregreto — prešušno romanco. Ker Niels Arestrup, sicer poročen in oče hčerke, pri njenem prvem poljubu malce zamišljeno okleva, ga Glenn Close — v skladu s svojo psiho-fatalno reputacijo — pomiri: »Ne skrbi, ne bom ti uničila življenja.«

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

GUS VAN SANT: MOJ ZASEBNI IDAHO

MY OWN PRIVATE IDAHO

»Shakespeare med Portlandom, Oregon in Rimom, Italija.« v tem je srž najnovejšega filma Gusa van Santa, ki se mu je nekoč davno, ko še ni bil to, kar je danes, zazdelo, da je Wellesov *Fallstaff* pravzaprav zelo sodoben film o soc-marginalcih. Druga ideja iz Shakespeara je bil Henrik IV. s svojo transformacijo od upornika do prestolonaslednika. Van Sant si je želel oboje združiti v filmu, ki naj bi ga posnel še pred znamenito narko-sago *Drugstore Cowboy*. Ko ga je ta zelo ustrezno katapultirala v Hollywood, se mu je s tem odprla možnost, da izbira igralce. In Gus van Sant je za Idaho izbral najboljše dva: River Phoenix v filmu išče izgubljeno mater, Keanu Reeves pa mu pomaga kar tako. Iščeta seveda »po dnu« in »na robu«, torej tam, kjer je Gus van Sant ves čas suveren. Stvar se konča v Rimu, kjer ne najdeta mame, ampak seksi Italijanko, ki se pravilno odloči za prvega, drugi pa gre nazaj v Portland, Oregon.

»Ljudje si predstavljajo, da je film o socialnih marginalcih neogibno dekadenten in celo kriminalen,« je izjavil režiser, »toda v resnici gre za dickensovski motiv, na površini je zgodba trda in nesentimentalna, v resnici pa je to zelo nežen film.«

Buddy-buddy varianta à la Gus Van Sant. In kje je ostal Shakespeare? Ja, vsi kar naprej pijejo pivo znamke Fallstaff.

Ž. E. M.

FABIO CARPI: NUJNA LJUBEZEN

L'AMORE NECESSARIO

Že po uvodni sekvenci, v kateri Ben Kingsley gol in bingljajoč teče za gizelasto mladenko, je jasno, da bodo v kinodvorani ostali le perversneži. Pa ne taki, ki jih zanima anatomija Bena Kingsleyja, temveč tisti, ki lahko pogoltno poceni umetnost, prodano kot globoko razmišljanje o visoki umetnosti medsebojnih odnosov. Kingsley to sekvenco odsanja, kar je še slabše, kajti v podzavest potisnjeno preganjanje mnogo mlajšega dekleta po rosnem gozdu napoveduje še bolj grozna, predvsem pa davno preživela dejanja pri zavesti. Mož in žena (Marie-Christine Barraut) si dolgočasna zrela leta (od kje prihajata, kaj počneta, kako živita?) osmisli tako, da razdreta kak mlad, nekontaminiran in svež par. Nakar on pograbi njo, ona pa njega, vsi pa na koncu odrastejo. Vmes padajo žrtve, srčne seveda, a menda je to za osebno rast koristno. In Fabio Carpi sploh ni tako nedolžen! Pisal je pesmi, objavil pet romanov, dve knjigi pripovedi, šel se je filmskega kritika in celo Antonionijevga analitika. Snemati pa bi lahko nehal.

M. Š.

NICO PAPATAKIS VRVOHODCI LES EQUILIBRISTES

Papatakisov film, sicer zgodba o samomoru človeka, pred katerim je še vse, ima dobro podmeno: Michel Piccoli, sloviti pesnik, pisatelj, dramatik in homoseksualec, iz mladega arabskega proletarca (sicer cirkuškega sluge) naredi umetnika (cirkuškega vrvohodca). Toda Papatakisu se podmena —ta distancirano-predatorski, aristokratsko-patološki in turistično-agresivni pogled na razredno razliko (na delavski razred, na drugo raso ipd.) — zdi sporna, protislovna in nevarna: Piccoli začne z umetnikom, ki ga je naredil sam, manipulirati (mar ni že to, da iz delavca narediš umetnika, neokusno, anahrono in kataklizmično?). Njuna akademsko-histerična romanca se konča z vrvohodčevim samomorom. Nerazrešena in zatrta libidinalno-kreativna »energija« koloniziranih (& koloriziranih) imigrantov je le slepa ulica kulturnega Ojdipa: s tem, ko umetnik misli, da je žrtev manipulacije, potlači, da je bil tudi njegov prehod iz proletarca v umetnika le sad manipulacije.

M. Š. jr.

CHANTAL AKERMAN NOČ IN DAN NUIT ET JOUR

Jack in Julie sta v glavnem v postelji. Tako je podnevi, ponoči pa on vozi taxi, ona pa se medtem spreha po Parizu. Ko Julie sreča Josepha, ki vozi taxi podnevi, je v postelji tudi ponoči. Celodnevni šiht je seveda znosen le za določen čas. Kasneje vsa stvar postane predvsem fizično nevzdržna — pa tudi traktati o tem, kdo koliko koga ljubi, se pretirano podvojijo. Zato Julie na koncu pobere kovčke in gre. Dvomim, da pokliče taxi. In kje je ženski rokopis? Mogoče v tem, da ženska lahko ljubi dva moška, moški pa želi lastniti le eno žensko. Mogoče v tem, da Julie ni nikoli v kuhinji in da jo definira le ljubezen. Pravzaprav je za ta nesrečni, a prizadevni film kriv Godard, ki je poljsko židinj Chantal Akerman obsedel že pri petnajstih. Če bi v New Yorku, kamor je zašla v sedemdesetih, srečala koga drugega in ne eksperimentaliste kot so Michael Snow, Stan Brakhage in Jonas Mekas, bi bil najbrž tudi ta — ne le drugi njeni filmi — bolj ozemljen. Zanimivo, kako ženske, ki so po naravi že zapisane zemlji, zgubljajo kontakt z njo in po vsej sili letijo v nebo! Toda pri filmu je tako, da je v nebesih prostor le za gledalca, režiser pa mora grobo, surovo in vztrajno riti po tleh.

M. Š.

PROSPEROVE KNJIGE PROSPERO'S BOOKS

režija: Peter Greenaway
scenarij: Peter Greenaway po drami *The Tempest* Williama Shakespearea
fotografija: Sacha Vierny
glasba: Michael Nyman
igrajo: John Gielgund, Michael Clark, Michel Blanc, Erland Josephson, Isabelle Pasco
Nizozemska/Francija/Italija/Japonska/Velika Britanija
2h04



Film z naslovom **Prosperove knjige** je filmska adaptacija zadnjega, najbolj netipičnega Shakespearovega besedila, drame »izmišljij in podob« **Vihar**, podpisala pa sta ga Peter Greenaway in Sir John Gielgud. Dvojno avtorstvo navajam zaradi posebnosti te drame, ki jo pripisujejo že njenemu originalnemu avtorju. Moderni raziskovalci Shakespearovega opusa namreč trdijo, da si je ta elizabetinski mojster besede in nravi, ta historični popisovalec in psiholog človeških dejanj v svojem zadnjem besedilu privoščil opisati nikogar drugega kot — samega sebe! Glavni junak *Viharja*, milanski vojvoda Prospero, gospodar fantazij, ki se sprevržejo v realnost, ustvarjalec imaginarnega sveta, ki postane zaradi njegove duhovne moči resničen, je Shakespeare sam. Prosperova moč izvira iz knjig, ki mu jih je na poti v izgnanstvo na skrivaj priskrbel edini zvesti prijatelj Gonzalo. Iz teh 24

knjig Prospero na pustem otoku ustvari eklektično podobo renesančnega sveta, v katerem je on sam edini gospodar strahovite moči fantazije. Takrat začne Prospero pisati scenarij igre, ki jo poimenuje **Vihar**, vloge pa je namenil svojim sovražnikom, ki jih v tem scenariju pripelje na otok, da bi se jim maščeval. V tem trenutku izmišljije postanejo resnične. Prospero se ustraši silne moči, ki si jo je prisvojil, pomeče knjige v morje in odpusti svojim sovražnikom. Skesani »scenarist« potem prosi odpuščanja od svojega »občinstva«, da bi se brez bremen grehov lahko podal na pot v večnost. Tako se je Shakespeare, človek svojega časa, odkupil za narcisoidnost, ki si jo je privoščil s transformacijo samega sebe v Prospera, v današnjem času pa podobni alegorični postopki avtorjev seveda ne pehajo več v podobna dejanja. In pri tem sta sodobna Prospera pravzaprav oba, Greenaway in Gielgud. Pri prvem so se magične knjige spremenile v sodobno elektronsko tehniko, ki vrnjena nazaj na staromodni filmski trak (Greenaway je pri tem filmu uporabil poseben japonski sistem televizijske digitalne slike, ki združuje visoko sofisticirano elektronsko vizualno tehniko s senzibilnostjo tradicionalnih likovnih postopkov) priča podobno, ki seveda presega običajno »FILMIČNOST SVETA«, s čemer je v svoji »prosperovski« drži magičnega prikazovalca »gibljevih slik« brez dvoma dosegel vrhunec samovšečnosti. In Prospero je tudi Sir John Gielgud, shakespeareanski interpret par excellence, ki je to vlogo že večkrat igral na deskah različnih gledališč in jo odklonil pri Dereku Jarmannu, da bi jo sprejel iz rok Petra Greenaway, ki mu je prvi ponudil njeno »totalnost«. Gielgud kot Greenawayev Prospero tudi govori v imenu svojih podob, njegove izmišljije so torej samo otroci Prosperovega duha, ki pa ne premorejo nobene lastne identitete ne glede na to, da po zunanji podobi oponašajo bitja mitološkega panteona: ko odprejo usta, govori iz njih in za njih Prospero, veliki manipulator in »scenarist«. Greenawayeve »podobe« in Gielgudov »glas« evocirajo Shakespearov in njun lastni »narcizem«: fantastični stampe barv in zvokov, ki gledalcu dobri dve uri načenja običajno ravnotežje vseh čutov, razkriva vrhunska manipulatorja PO-DOBE in BESEDE. Dva sodobna Prosperja. For tough survivors only.

ŽIVA EMERŠIČ MALI

KRALJEVI RIBIČ THE FISHER KING

režija: Terry Gilliam
scenarij: Richard La Gravenese
fotografija: Roger Pratt
glasba: George Fenton in skladbe Harryja Nilsona, Raya Charlesa, Johna Coltranea
igrajo: Robin Williams, Jeff Bridges, Amanda Plummer, Mercedes Ruehl, Michael Jeter
ZDA
2h17



Pri filmih Terryja Gilliama — vzemite **Time Bandits**, **Brazil** ali pa **The Adventures of Baron Munchausen** — se vedno zdi, da jih obsedajo predvsem tiste iracionalne poteze, ki motijo, ogrožajo in razjedajo racionalno urejenost sveta, s filmom **The Fisher King** pa je postalo jasno, da je pravilno gledanje drugačno: Gilliamove filme obsedajo prav tiste racionalne poteze, ki motijo in uničujejo iracionalizem sveta. Ne gre zato, da je ogroženo to, kar je racionalno, ampak to, kar je iracionalno: racionalno se mora vedno umakniti iracionalnemu. Spomnite se filma **Brazil** in spomnite se nemočnega Jonathana Prycea, ki ga premetavajo totalitarni kremplji iracionalnih sil: najmanj, kar lahko rečemo, je, da je prav Jonathan Pryce ta, ki jih ogroža, ne pa narobe — in največ, kar lahko rečemo, je, da je Pryce le koristen idiot, ki misli, da predstavlja utelešenje racionalnosti v brezdušnem iracionalnem svetu. V filmu **The Fisher King** je Gilliam to dilemo prvič postavil v sodobni čas in urbani prostor. In kaj imamo v tem filmu? Pravzaprav zelo malo: dva moška in dve ženski, ki pa ju lahko takoj odštejete — potemtakem dva moška, Jeffa Bridgesa, ciničnega ortoyuppievskega radijskega DJ-ja, enciklope-

dični povzetek osemdesetih, in Robina Williamsa, eks-profesorja zgodovine srednjega veka, ki po New Yorku zapriseženo in iskreno vizionarsko išče sveti Graal. Robin Williams bi kot tak v kateremkoli drugem času oz. v kateremkoli drugem Gilliamovem filmu utelešal agenta racionalnosti, ki se bode s ciničnim svetom iracionalnih sil — Jeff Bridges, cinični yuppiejevski diktator, bi bil seveda idealni agent prav teh iracionalnih sil. Se morda situacija po prenosu v sodobni ultra-urbani New York obrne? Ne povsem. Williams živi v »svojem« svetu, ki ga definira kompulzivno iskanje svetega Graala: toda ta Williamsov »cyber«, »virtualni« svet je le sad Bridgesove fantazme (v svojem radijskem showu nekemu poslušalcu, ki ne prenese yuppiejev, svetuje, naj gre in jih postreli, in križarski poslušalec se res odpravi v bližnjo restavracijo in postreli njene goste, med njimi tudi Williamsovo ženo — to samega Williamsa požene na ulico, na iskanje svetega Graala, v virtualni svet), zaradi česar bi lahko rekli, da Williams živi v Bridgesovem svetu, pač v svetu, ki ga je povzročil oz. »ustvaril« sam Bridges, ali natančneje, Williams s svojim racionalizmom — mar ni »iracionalno« iskanje svetega Graala le poganjek njegove scientistično-akademске obsedenosti z racionalizmom srednjega veka? — ogroža cinični, yuppiejevski, virtualni iracionalizem Bridgesovega sveta. Ko Bridges ugotovi, kaj je povzročil, v hipu in neodvisno postane to, kar je postal Williams: klošar, ki išče to, kar so — dobesedno in preneseno — izgubili drugi. Ko se srečata, še živita v istem svetu, potemtakem v »kopiji« Bridgesovega sveta, ki jo ogroža Williamsov racionalizem.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

Je resnica ena ali jih je več? Človek v resnici manj pozna to, kar po svojem mnenju pozna, kot pa tisto, za kar ve, da mu ni znano! Terry Gilliam: »Pravzaprav sem želel posneti pravljico o ljudeh sredi New Yorka, pravljico, ki se konča na travi sredi Centralnega parka kot odrešitev obeh glavnih igralcev!«

N. Z.

PHILIPPE GARREL NE SLIŠIM VEČ KITARE J'ENTENDS PLUS LA GUITARE

Kaj reči o filmu, ki ga organsko ne preneseš? Nič. Toda če taisti film dobi srebrnega leva, je nič premalo. Namreč, ni prav fer, če zapravljaš trak za dolgočasna vprašanja o tem, koliko kdo koga ljubi, zakaj kdo koga ljubi in na kakšen način to počne. Ali, če se popravim, ni fer, če z izrazito intersubjektivnim onaniranjem in redundantnimi frazami takorekoč brez zgodbe in filmske invencije (plani so dolgi po več minut) mučiš vsega vajenega gledalca. Mogoče pa ni fer, da razvjen gledalec ni več občutljiv za tovrstno avtorsko poetiko? Kakorkoli že, zgodba (kolikor jo sploh je) o dveh parihi, od katerih se eden ne more sprijazniti s tem, da se ni obdržal, je pretenka za film, še manj pa za nagrado. Mogoče pa je nagrado prislužil Jack Lang, ki je z Italijani v Benetkah podpisoval pogodbo o skupnem vlaganju v nove obetajoče filmske avtorje.

M. Š.

EMIDIO GRECO PREPROSTA ZGODBA UNA STORIA SEMPLICE

Film **Preprosta zgodba** 52-letnega italijanskega režiserja Emidia Greca je otvoril letošnji tekmovalni program. Greco je ogromno snemal za italijansko televizijo, celovečerca pa je poleg **Preproste zgodbe** doslej posnel le dva: znanstvenofantastični **L'invenzione di Morel** (1974) in **Ehregard** (1982, po romanu Karen Blixen). Roman Leonarda Scascie mu je bil všeč zaradi »stroge zgradbe, logičnosti in lucidnosti, kar pa vendar deluje kot sanjska izmišljija«. Zato je Greco svojo **Preprosto zgodbo** (mafijško štorijo o podtaknjenem zločinu) posnel žanrsko dosledno, kot kriminalko, celo z izrazitimi elementi, sposojenimi iz senzacionalističnega tiska, Scascii pa je ostal zvest v prikazovanju glavnih junakov. Glavni protagonisti so zato »tipi« in ne osebnosti, kraj dogajanja je sicer Sicilija, toda univerzalnost kriminalnega zapleta sicilijansko »konkretnost« spreminja v širšo kategorijo. Glavno vlogo je odigral odlični italijanski igralec Gian Maria Volonté, ki je letos dobil posebnega Zlatega leva za igalsko kariero.

Ž. E. M.

MOSTRA '91

MARCO RISI: GUMIJASTI ZID

IL MURO DI GOMMA

Kakorkoli že gledate na Risijev **Gumijasti zid** — najsi v njem vidite angažirani hommage italijanskemu avtorskemu političnemu realizmu šestdesetih in sedemdesetih (Petri, Rosi) ali pa poskus naturalizacije hollywoodskih političnih thrillerjev —, ne morete mimo opazke, da sam film v Benetkah, predvsem glede na konkurenco, s katero se je bil, pravzaprav ni imel kaj početi — pa niti ne zato, ker bi bil tako dober. Mlad žurnalista sluti, da je za nesrečo italijanskega potniškega letala v resnici več, kot lahko vidijo oči, in res — po desetih letih brskanja, tečnarjenja in ogrožanja državnih skrivnosti mu uspe dokazati, da je letalo pomotoma sestrelila italijanska vojska. Gumijasti zid je kombinacija abortiranega žanrskega filma, pilota za televizijsko mini-serijo in falirane doku-psihodrame. Žurnalistu se v desetih letih življenja na robu in prižiganja vžigalic ob sodu smodnika ne zgodi nič razen tega, da ga zapusti dekle in da mu v službi tipkalni stroj zamenjajo z računalnikom. Le kaj so deset let počeli ljudje, ki imajo moč, da sestrelijo potniško letalo?

M. Š. jr.

FELIX ROTAETA CHATARRA

Zabu je plesalka v nočnem klubu v Bilbao. Živi s hčerko Lolo in sanja o tem, kako sub-industrijsko okolje zamenjati za Avstralijo. Avstralija bi ostala še vedno imaginarna, če bi se po dvanajstih letih ne pojavil »gospodar« njene hčere in njenega življenja, grozeči policist Mario Gas. Ta jo nasilno preganja v lepše življenje, v novo hišo in skupno gospodinjstvo. Je sicer usodno zaljubljen, a na nesrečo obeh ljubezen meša s tako gospodovalnim nasiljem, da mu ženski na koncu odrežeta glavo. Ker usodne moške ljubezni, kombinirane s totalno obsesijo in nasiljem fašističnega tipa, niso prav vsakdanja stvar, živimo kar nekaj časa v zmoti, da Mario Gas zasleduje Zabu zaradi drugih, ne le ljubezenskih motivov. Na žalost se invalidnemu travmatiziranemu policistu toži edinole po izgubljenemu objektu. Film, ki je narejen zaradi Carmen Mauro!

M. Š.

RDEČI LAMPIJONI

DAHONG DENG LONG GAOGAO GUA

režija: Zhang Yimou
scenarij: Ni Zhen po romanu *Qigien chengqun Su Tonga*
fotografija: Zhao Fei, Yang Lun
glasba: Zhao Jiping
igrajo: Gong Li, Ma Jingwu, He Caifei, Qao Quifen, Jin Shuyuan
Hong Kong/Kitajska
2h06



Team, ki je naredil ta film, je obsijan z zlatom: režiser Zhang Yimou je za **Rdeče žitno polje** dobil 1988. zlatega medveda v Berlinu. Bil je snemalec enega najuspešnejših kitajskih režiserjev Chen Kaigeja, nastopal pa je tudi v številnih filmih svojih kolegov (npr. v filmu *Terra Cotta Warrior*). Ni naključje, da je producent filma **Rdeči lampijoni** Hou Hsiao-Hsien (pravzaprav izvršni producent hiše Era International, ki je hkrati tudi najmočnejši filmski in video distributer južne Azije) v katalogu filma **Rdeči lampijoni** postavljen na prvo mesto, celo pred režiserjem. Za film **Mesto žalosti** je pred dvema letoma dobil v Benetkah Zlatega leva.

Film **Rdeči lampijoni** sicer ni obsijan z zlatom (v Benetkah le s srebrom), je pa obsijan z rdečo svetlobo. Ta izvira iz svetilk, ki jih prižgejo pred sobo, v kateri se zadržuje gospodar. Na izbiri pa ima štiri postelje — torej štiri žene! Zadnja je najmlajša, najlepša in najbolj pametna. Zato na koncu tudi znori. Ne znori, ker bi njen poskus zavračanja hišnih pravil igre spodletel, temveč zato, ker jih vzame preveč zares: intrigira, bori se za primat pred ostalimi in s tem podložnike potiska v propad. Skratka, svoj lastni propad (za poroko s starcem se je odločila v nuji) projicira na druge, tako da sovraštvo rodi sovraštvo, četudi nezavedno. Ne gre za sovraštvo do tistega, ki bi ga bil zares vreden (bogati mož), temveč za obče sovraštvo, obče nezadovoljstvo, ki ga sproducira situacija, v kateri je pravi izvor tako kristalno jasen, da ga v vsej jasnosti spregledaš. In to ni le načelo fevdalnih od-

nosov, temveč vseh razrednih odnosov: razredi preživijo tudi zato, ker plebs vržene kosti obere, ne da bi pomislil, da je bilo na njih nekoč tudi meso.

Tekočo klasično filmsko naracijo v pozivnem smislu zmoti režiserjeva inteligentna odločitev, da agensu vseh štirih ženskih zgodb odvzame telo: gospodarja niti enkrat ne vidimo v velikem planu — še v splošnem je porinjen v kot, v postelji pa mu je naravnost odrezano telo. Njegov fizis je filmsko kastriran. Ženska ne uživa v njegovem telesu, temveč v njegovem imenu. In njegovo ime je navzoče povsod: v ogromni hiši (trdnjavi), ki ga predstavlja; v njegovih ženah, ki so mu vdane; v luči, ki jo mečejo lampijoni. Ko so lampijoni odeti v črnino, pomenijo nerazpoloženje, laž, nevdanost in izdajo. To je najhujša kazen, ki jo gospodar izreče svojim kupljenim ženam. Ne želijo si njega, temveč luči, ki bi razsvetljevala njihove sobe. Rdeča svetloba je gospodarjev označevalec, ne pa tudi podložnikov užitek. Je pa lahko podložnikovačasna zmaga.

Je bilo to res nekoč, nekoč v fevdalizmu?

MAJDA ŠIRCA

Rdeča barva lampijonov presega svetlobo: je prostor mističnih razsežnosti, je smrt in večnost hkrati. Je EROS.
Zhang Yimou: »Z ničimer nisem želel poudariti seksa, zgodba bi lahko postala preveč osebna in preprosta pripoved o posameznikih!«?

N. Z.

MISSISSIPPI MASALA

režija: Mira Nair
scenarij: Soonie Taraporevala
fotografija: Ed Lachman
glasba: L. Subramaniam
igrajo: Denzel Washington, Roshan Seth, Sharmila Tagore, Sarita Choudhury
ZDA
1h58



Mira Nair, naturalizirana ameriška režiserka indijskega rodu, ki je na podlagi atraktivne kombinacije indijske domovine kot referenčne podlage in ameriškega mita o »deželi neomejenih možnosti« po nekaj študijskih dokumentarcih (Harvard, kaj pa drugega!) pritegnila pozornost filmskega sveta s filmom **Salaam Bombay** (1988, nominacija za Oskara za najboljši tuji film), je na letošnji Mostri predstavila melodramo z naslovom **Mississippi Masala**, s katero je samo še potrdila in utrdila svojo avtorsko usmeritev. Razlika je morda v tem, da se Mira Nair s tem filmom geografsko »približuje« Ameriki po tem, ko jo je Amerika *de facto* že »posvojila«. **Salaam Bombay!** je po filmu **Pixote** Hectorja Babenca obveljal za »najmočnejši« film o pouličnih otrocih, ki se v apokaliptičnih megapolisih Indije (enako kot v Riu) preživljajo s krajo, prosjačenjem in prostitucijo, režiserko pa kašaptultral med tiste zanimive in samosvoje avtorje, ki odločno izstopajo iz vsebinskih okvirov sodobnega ameriškega filma. S filmom **Mississippi Masala** je Mira Nair dokončno zaključila svojo selitev v Ameriko — in natanko isto počno tudi osebe v filmu! Indijska družina, potomci indijskih najemniških delavcev, ki so v Ugandi gradili angleške železnice, se pred rasizmom Idi

Aminovega režima preseli v Ameriko in to spet v srce rasizma, v državo Mississippi. »*Afrika je za Afričane in to za črne Afričane!*« razlaga zgroženim Indijcem logiko režima prijateljski domorodec, toda ko so enkrat na drugi strani Atlantika, se pojavi novo, bistveno težje vprašanje »*Čigava je Amerika?*« Vprašanje **barve** se radikalizira do absurda, ko žrtve črno-rumenega afriškega rasizma postanejo protagonisti in izvajalci ameriške »bele« rasne nestrpnosti, ne da bi se tega v resnici zavedali, saj na ravni socialne forme »branijo« samo svojo lastno (torej indijsko) rasno integriteto. Melodramski okvir ljubezenske zgodbe med mlado Indijko Mino (Sarita Choudhury) in ameriškim črncem Demetriusom (Denzel Washington) je Miri Nair ponudil dovolj širok prostor za izpeljavo tragičnih in absurdnih odtenkov rasne in socialne kombinatorike v ameriški družbi, ki nima ničesar skupnega s slovitim pojmom »topilnega lonca«, pač pa to pol-romantično socialno teorijo postavlja na glavo, napolnjeno s predsodki in ekstremnim rasizmom. »*Masala je mešanica ostrih začimb*,« razlaga Mina svojemu Demetriusu in s tem preprosto ponazori bistvo njenega brezupnega položaja v okorelem rasističnem okolju, ki kategorično zavrača njuno zvezo kot žalitev vseh »lokalnih« variant rasizma. Mississippi torej ni izumil samo KKK religije, sproduciral je tudi »črni« rasizem, ki se ob odsotnosti »argumenta barve« opira na faktor »časa« (»*Mi živimo dvesto let na teh tleh!*«) in proti novim naseljencem nastopa enako nestrpno in kruto kot »beli« proti njemu. Rešitev na ravni filmske naracije in njenega melodramskega okvira je lahko samo skrajno radikalna: zaljubljenca zbežita v Los Angeles, torej v okolje, ki je zaradi svoje kozmopolitskosti bolj liberalno. Mira Nair je posnela čist in preprost, gladko tekoč film, ki pa pod površino nepretencioznosti razkriva vso surovost in krivičnost rasne nestrpnosti. Letošnja žirija ji je dodelila eno od treh nagrad **Osella** in če vemo, da sta drugi dve dobila Godard in Herzog, so stvari povsem na mestu.

ŽIVA EMERŠIČ MALI

Mira Nair: »*Hierarhija kože me je vedno na novo vznemirjala. Zakaj je svetla barva lepša, temna pa... Rjavi odtenki so svetlejši v bližini črne, zlivajo se vanjo, postanejo mehkejši, subtilnejši, bolj erotični...*«

N. Z.

JERZY SKOLIMOWSKI FERDYDURKE

30 DOOR KEY

Skolimowski je s filmom **Ferdydurke** splavil še eno sterilno internacionalno koprodukcijo, v kateri pa ne prši od kakih slovitih internacionalnih zvezd, temveč predvsem od aseptične breztelesnosti in deseksuiranosti igralcev, ki prihajajo iz številnih različnih jezikovnih skupin: Iain Glen je Britanec, Tadeusz Lomnicki Poljak, Fabienne Babe Francozinja, Crispin Glover Američan itd. — vsi pa govorijo angleško (mimogrede, film se dogaja v Varšavi), kar pomeni, da so vsi, vključno z Glenom in Gloverjem, že itak nagnjenem k samomoru, sinhronizirani naknadno in približno, celo do te mere, da je končni učinek isti kot pri kakih amnezicnih hongkonških kung-fu akcionerjih, v katerih nima glas s telesom nobene zveze. Film **Ferdydurke** ima le eno dobro idejo — istoimenski roman Witolda Gombrowicza. Skolimowski se je bahal, da je statični in nefilmski začetek romana, ki se dogaja med dijaki v razredu, zamenjal z nogometno tekmo: bolje bi bilo, ko bi ta prizor zadržal, dijaki pa bi med predavanjem nič hudega slutečega profesorja izvedli, denimo, razredno tekmovaljevanje v tem, kdo ima najdaljšega, kar bi bila vsekakor zelo učinkovita domislica na festivalu, na katerem so filmi tekmovali predvsem v tem (najdaljši je v Papatakisovih **Vrvohodcih**, največ jih je v Greenawayevih **Prosperovih knjigah**). Tudi internacionalne koprodukcije imajo vedno vsaj eno dobro idejo — v istem filmu se srečajo zvezde, ki se sicer ne bi nikoli. Zvezde tega filma se ne bodo hotele srečati nikoli več.

M. Š. jr.

MANOEL DE OLIVEIRA BOŽANSKA KOMEDIJA

A DIVINA COMEDIA

Božanska komedija Manoela de Oliveira se ne sklicuje na Dantejevo Komedijo, saj v Oliveirovem »teatru« govorečih figur in dolgih statičnih kadrov nastopajo osebe, ki prevzemajo identiteto Eve, Adama, Lazarja, Marije, Marte, Jezusa, Farizeja... Tu sta še Razkolnikov in Sonja iz *Zločina in kazni*, tu so osebe iz *Bratov Karamazov*, ateistični filozof in razno-razni profeti... Vsi skupaj so v norišnici, kar je ob vseh parabolah še ena metafora več. Metafora na metaforo, citiranje literature, obnavljanje ikonografije in večnih človeških vprašanj o izvirnem grehu, kazni, nedolžnosti, hipokriziji in vrednotah zahodne civilizacije... Iz vsega tega nastane film, ki išče posebnega in ne »splošnega« naslovnika. Res je, da Oliveira izbira gledalce, toda izbira tudi teme. Tokrat je skušal najti odgovore na obča vprašanja, ki človeštvo mučijo že od jabolka naprej. Pri dobrih osemdesetih letih in pri tako spoštljivi filmografiji si je pač lahko privoščil skoraj dvojnopolurno esejiranje, ki bi lahko nekoč doživelo uspešno reprizo v gledališču.

M. Š.

MOSTRA '91

OMER KAVUR SKRIVNOSTNI OBRAZ GIZLI YUZ

Omer Kavur, v Parizu izobraženi turški režiser je že star znanec evropskih filmskih festivalov. Leta 1987 je prav v Benetkah dobil nagrado FIPRESCI za film **Hotel Domovina**, leto kasneje pa so v Cannesu zunaj konkurence prikazali film **Nočno potovanje**. Evropska izobrazba omogoča Kavurju določeno distanco do turške vsakdanjosti, nekakšno nevtrarno platformo zapisovalca in opazovalca dogodkov, ki po pravilu sodijo v sfero iracionalnega, orientalnega itn. Film **Skrivnostni obraz** je nastal po romanu znanega in priljubljenega turškega pisatelja Orhana Pamuka, vodilna ideja pa je popotovanje glavnega junaka skozi resnične in duhovne pokrajine sodobne Turčije, po sledi skrivnostne ženske, ki seveda ni nič drugega kot poosebljenje življenjskega »spoznanja«. Ta fantazijski road-movie je Kavur posnel izjemno senzibilno, kot resen, toda vseskozi odmaknjen pripovedovalec. Skozi duhovne konture junakovega »putešestvija« se nevsiljivo, toda prav zato toliko bolj prepričljivo zarisuje podoba turškega podeželja, pozabljenega in izgubljenega na robovih uvožene evropske civilizacije, v katerem pa tradicionalne vrednote prednikov niso izgubile svoje magične moči.

Ž. E. M.

JILLALI FERHATI PLAŽA IZGUBLJENIH OTROK LA PLAGE DES ENFANTS PERDUS

Predstavniki maroške kinematografije Jillali Ferhati je z nastopom v tekmovalnem programu letošnje Mostre tretjič preskočil Sredozemlje in se uspel uvrstiti v tekmovalni program, kar mu v Cannesu v letih 1978 in 1982 ni uspelo. **Plaža izgubljenih otrok** je poetična pripoved o čisto nič poetičnih ostankih tradicionalizma, ki v sodobnem Maroku še vedno oklepa ženske. Mlada ženska po imenu Mina ubije svojega ljubimca, s katerim je zanosila, in ga pokoplje na peščenih plaži. Oče jo zapre v hišo in poskuša otroka podtakniti svoji drugi neplodni ženi, toda Mina v zadnjem, obupnem poskusu reši sebe in še nerojenega otroka iz primeža hipokrizije in konformizma. Njeno prihodnje življenje bo sicer negotovo, toda svobodno. Jillal Farhati je scenarij napisal sam, v glavni vlogi pa nastopa igralka iz vseh njegovih filmov, zvezda maroškega filma Souad Farhati. Brez dvoma soliden prispevek maroške kinematografije.

Ž. E. M.

KRIK IZ STENE SCHREI AUS STEIN

režija: Werner Herzog
scenarij: Hans-Ulrich Klenner in Walter Saxer po ideji Reinholda Messnerja
fotografija: Rainer Klausmann
glasba: Ingram Marshall, Sarah Hopkins, Stewart Dempster, Atahualpa Yupanqui
igrajo: Vittorio Mezzogiorno, Mathilda May, Stefan Glowacz, Donald Sutherland, Brad Dourif, Werner Herzog
Nemčija / Francija / Kanada / Italija / Argentina
1h46



Herzog je človek projektov in šele nato človek s filmsko kamero. Njegovi filmi so vedno nekakšno konceptualno dejanje, katerega »stranski produkt« je filmsko delo. **Fata Morgana** (1970) je Saharski projekt, **Aguirre, božji srd** (1972) Pragozdni, **Odmevi iz temnega kraljestva** (1990) Bokassin, **Tam kjer sanjajo zelene mravlje** (1984) je projekt avstralskih domorodcev, najbolj ekstremen pa je **Fitzcarraldo** (1982), kjer uničuječa obsedenost z umetnostjo ni le problem Klause Kinskega, temveč tudi Wernerja Herzoga. Ali pa **Stekleno srce** (1976), kjer so igralci nastopali pod hipnozo... Tovrstno režiserjevo izzivanje ekstremnih situacij je vredno psihoanalize (tudi zaradi rodovnika Stipetič), čeprav je zgovoren že podatek, da je Herzogova buldožerska narava prebivala že v puberteti, ko je lahko kristalno jasni odločitvi, da postane filmar, ponoči delal v železarni, podnevi pa snemal. Tudi z ukradeni filmsko kamero, če ni šlo drugače.

Krik iz stene je ponovno psihofizični projekt — to velja tako za filmsko ekipo, kot tudi za tiste, ki jih je ekipa interpretirala (osvajalca višin, tirolskega Italijana Reinholda Messnerja, ki je takorekoč golorok zlezal na Himalajo in Mont Everest). Na najbolj izzivalno goro sveta, Cerro Torre (Patagonija), se odpravita dva osvajalca —vsak s svoje strani in vsak s svojo tehniko. Spodaj ju čaka ženska, ki je posredno vmešana v alpinistično konkvistadorstvo. Toda njuna ženska, ledena kot je, še zdaleč ni prva ženska tega filma. Kot se za film spodobi, je vedno odsotna prva dama, ki osvaja s podobo in ki s svojo usodno od-

sotnostjo moškega spravi ob um, tokrat pa še ob štiri prste in na vrh gore Cerra Torre. *Fingerless*, človek brez prstov (Brad Dourif) je usodni ženski Mae West pisaril na stotine pisem in ji med drugim povedal, da je prav v njeno čast osvojil goro Cerra Torre. Njegova zmaga, ki je sicer poplačana z odgovorom (*»Hej, dragec, pridi k meni v Hollywood; vedi, da te tukaj čakajo še druge vzpetine!«*), pa je hkrati tudi poraz drugega — verujočega alpinista, ki na vrhu nore gore zagleda sliko Mae West. Njegovo tekmovanje z goro in predvsem z vremenom, ki je nevarnejše od same gore, se ob tem prizoru za trenutek izniči. Nekdo je tam že bil. Pred njim. S povsem drugačnimi nagibi. Brez žrtev. Brez primatov. Najlepši možni *Hapy End*. Ko je uspeh tudi poraz. Tudi Herzog je uspel. Kamere je spravil tja, kjer jih Hollywood ne bi ravno potiskal. Toda domorodci v Patagoniji so vznemirjanje gore in vrtanje po njej dojeli kot poraz. Poraz njihovega miru!

MAJDA ŠIRCA

Werner Herzog: »Ponavadi je tako, da Švicar pleza v navezi z Japoncem, Jugoslovan s Tirolcem. Neverjetne situacije ne zahtevajo le posebnega psihološkega stanja, pač pa harmonijo gibov — podobno kot v najbolj zahtevni baletni predstavi — lepoto!«
Mistična želja trga skrivnosti: izstopiti iz okolja bivažnosti. Aoristia!

N. Z.

NEMČIJA NOVO NIČ ALEMAGNE NEUF ZÉRO

scenarij in režija: Jean-Luc Godard
fotografija: Christophe Pollock, Andreas Erben, Stephan Brenda
igrajo: Eddie Constantine, Hans Zischler, Nathalie Kadem
narator: Andre Labarthe
Francija
1h02



Godardova doku-monološka psihodrama **Allemagne neuf zéro** predstavlja seveda eksperimentalni hommage Rossellinijevemu filmu **Germania, anno zero** (1948), le da je Rossellinijevu Angst v pripovedi, oprti na povojni katatonični-psihotični krč Nemčije, zamenjala post-holokavstna Angst same pripovedi, ujete v svojo lastno amnezičnost in ekološko sterilnost, češ v svetu, v katerem prokreacija nima več nobenega smisla, lahko pripoved govori le še o svojem lastnem izginjanju. Ima špijon v Godardovem Berlinu sploh še kakšen smisel? Je špijon v Berlinu sploh še mogoč? Godard ima prav: da pripoved izgine, je dovolj že to, da porušiš to, kar jo omogoča in poraja — vir napetosti, skrivalnic in suspenza, pač berlinski zid kot vrhovno referenco, potem-takem kot nekaj, kar je v vseh teh letih nezadržno generiralo obstoj dveh strani, ločitev, dobro in zlo par excellence. S padcem berlinskega zidu je izginil košček umetnosti (crknil je en cel filmsko-literarni žanr, špijonski roman/film) in košček sveta (crknil je špijon kot socialno-etična kategorija/-praksa). Berlinski zid je bil zadnji in obenem najbolj očiten dokaz, da pripoved/suspenz/drama obstaja. In ne preseneča, da je kot resnica letošnje beneške filmarije nastopil prav oče filma, kakršnega se gredo filmarji, ki so se znašli letos v Benetkah, in oče vseh novih valov, Jean-Luc Godard: njegov film **Allemagne neuf zéro** traja namreč 62 minut, vendar le zato, ker ima zelo kratke kadre — če bi Godard kadre vlek, potem bi bil njegov film seveda tako dolg kot filmi drugih Benečanov (dve uri plus). Vprašanje, kje je konec pripovedi,

je na Lidu letos teroriziralo vprašanje, kje se konča film — konec filma in konec pripovedi nista več ena in ista stvar. »Muzika, ki traja 10 minut, traja 10 minut. Pripoved, ki traja 10 minut, pa lahko traja tudi desetkrat toliko,« pojasni pripovedovalec filma **Allemagne neuf zéro**, štiriinsedemdesetletni Eddie Constantine, prvak Godardove ekscentrične klasike **Alphaville** in večni privatni detektiv Nick Carter. Pripoved se je nenadoma znašla zunaj filma: Godardov film v celoti pripoveduje zunanji glas Eddieja Constantinea, film **Prospero's Books**

EDVARD II.

režija: Derek Jarman
scenarij: Derek Jarman, Stephen McBride, Ken Butler po drami Christopherja Marlowa
fotografija: Ian Wilson
glasba: Simon Fisher Turner
igrajo: Steve Waddington, Andrew Tiernan, Tilda Swinton, Nigel Terry, Jerome Flynn
Velika Britanija

Filmografija Angleža Dereka Jarmana kaže na eksplicitno »dvojnost« tega avtorja, vseskozi razpetega med ljubeznijo do slikarstva na eni in filma na drugi strani. Na dolgem seznamu njegovih filmov jih je cela vrsta, ki so bliže prvemu: to so filmi, posneti na prostem, z nonšalantnim zamahom vseobsegajočega očesa kamere (**The Angelic Conversation**, **The Last of England**, **The Garden**), kar kaže Jarmanovo zanimanje za barve, njihov ustroj in podobe. Na drugi strani pa so filmi, s katerimi se Jarman identificira kot avtor »notranjosti«, tako filmsko-scenske kot duhovne. Sem sodijo vsaj trije filmi. **The Tempest**, **Caravaggio** in še Jarmanova zadnja, skorajda testamentarna vrnitev k Shakespearu, **Edvard II.**

Derek Jarman je izrazit homoerotičen avtor, ki je bolj kot večina drugih obogatil sodobno gay-ikonografijo, saj je pripadnik tiste zgodnje gay generacije, za katere je bila *Gay-Lib* boj za preživetje. V teh koordinatah se zdi Jarmanova izbira Shakespeareovega besedila seveda več kot samo stvar logike.

Že Jarmanovo adaptacijo Shakespearove drame **Vihar** je zaznamovalo poznavanje renesančnih kabalistov in mistikov, videnje **Caravaggia** je obložil s podrobnim psihološkim raziskovanjem dostopnih zgodovinskih virov in tako prekršil vsa pravila klasičnega zgodovinskega filma, **Edvard II.** pa kot temeljno delo vsake gay-knjižice že po svoji duhovni usmeritvi ponuja ustrezen material za sodobno razdelavo. Shakespearov sodobnik Christopher Marlow, tu-

je skoraj v celoti kreacija zunanjega glasu sedeminosedemdesetletnega Johna Gielguda, v filmih **Drive in A Divina Comedia** igralci le statično, kompulzivno in brez moči, da bi to lahko na kaj vplivalo, pripovedujejo zgodbe, v filmih **Meeting Venus in Rossini! Rossini!** film pripoveduje opera, film **30 Door Key** (Jerzy Skolimowski, zunaj tekme) pa pripoveduje ta, ki bo na koncu glas izgubil. Ne le da se je pripoved znašla zunaj filma, v samem filmu ni več mogoče »igrati«, ampak ga je mogoče le pripovedovati: film je postal sterilen (ženske so vedno le del moškega fantazmatskega imaginarija ali pa bled spomin), sklerotičen (*»Kje sem bil? Mar sem celo življenje presanjal?«*), se sprašuje Eddie Constantine, a ni edini) in faliran — sam film ne more več pripovedovati, tako da mu ne preostane drugega, kot da se pusti pripovedovati. Pripoved se je znašla zunaj filma, film pa zunaj pripovedi: nenehno vidimo Eddieja Constantinea, kako pripoveduje, ne vidimo pa tega, o čemer pripoveduje.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

di sam homoseksualec, je dramo o Edvardu napisal leta 1592, leto dni pred svojo smrtjo. Zgodovinsko ozadje in faktografija sta ga bolj malo zanimali; bistvo drame je psihološko, manj pa politično, sociološko ali celo metafizično odrejeno. Jarman tega ni spreminjal, saj mu je prav kot taka drama v celoti ustrezala. Marlowova podoba Edvarda Drugega je tragedija ljubezni, slepe strasti in zločina, ki mu sledi. Kralj Edvard čezmerno obožuje svojega ljubimca Gavestona, zaradi česar zanemarja državne posle, predvsem pa svojo ženo. S tem si nakoplje sovraštvo plemstva, cerkve, vojske in kraljice, ki ga z združenimi močmi najprej spravijo s prestola, potem pa tudi surovo umorijo. Toda prava tragičnost Edvardovega bivanja je v njegovi negotovosti: je bil Gaveston sploh vreden te silne in slepe strasti? Kot kralj brez prestola je Edvard šibak, kot ljubimec pa je brez Gavestona izgubljen. Edina odrešitev je smrt. Tej tragični podobi ni Derek Jarman ničesar dodajal ali odvezal. Zamenjava časa se kaže le v oblekah nastopajočih: dvorjane sta zamenjali hunta in birokracija, državno represijo ilustrirajo spopadi med policijo in gay demonstranti. Čeprav je Jarmanov **Edvard II.** po tej plati ganljivo staromodni levičarski film, gledalca prevzameta njegova vizualna izčiščenost (ki poudarja premoč psihološke komponente) in disciplinirana, dosledna režija.

ŽIVA EMERŠIČ MALI

S Henrijem Alekanom se je posebej za EKRAN pogovarjal režiser Dinko Tucaković. Pogovor se je pričel oktobra 1990 na Dunaju, končal pa februarja 1991 v Beogradu.

Henri Alekan se je rodil 10. februarja 1909 v Parizu. Gimnazijo je končal v Parizu in Nici. Obiskoval je *Conservatoire des Arts et Metiers* in *Institut des Optiques*. Sprva je bil bančni uslužbenec, nato pa je delal v lutkovnem gledališču. Leta 1929 prične delati kot asistent kamere, od leta 1939 pa tudi kot snemalec slike (švenker). Kot direktor fotografije debitira leta 1939 s kratkim filmom **Fordove tovarne v Poissyju** (*Les usines Ford à Poissy*, režija Y. Allégret). Od leta 1944 sodeluje s pariško filmsko visoko šolo IDHEC. Leta 1946 je med ustanovitelji *Académie du cinéma*. Seznan režiserjev, s katerimi je sodeloval, je impresiven: Carné, Clement, Gance, oba Allégreta, Melville, Dassin, Wyler, Young, Edwards, Losey, Ruiz, Robbe-Grillet, Demme, Wenders, Gittai... Od druge polovice sedemdesetih let in vse do danes dela kot aranžer luči v nekaj francoskih gledališčih. Leta 1984 je objavil knjigo »O lučeh in sencah« (*Des lumières et des ombres*). V zadnjem času dela tudi video-spote za rock'n'roll skupine (New Order, Detective). Prav te dni postavlja luči na eni od prog pariškega metroja.

Dinko Tucaković: O vaših koreninah kroži kar nekaj nejasnosti, ki se vlečejo skozi filmske knjige in članke o Vas...

Henri Alekan: Naj vam takoj povem, da je zgodba o mojem bolgarskem poreklu popolnoma netočna. Nekega dne se je nekemu mojemu prijatelju zdelo zabavno, da s tem podatkom zapelje avtorja znanega filmskega besednjaka. Spet drugi si je izmislil nekakšno moje armensko poreklo, ker je bil pač sam Armenec. V resnici sem med iskanjem svojih korenin ugotovil, da obstaja genealoško deblo, ki dokazuje, da so moji pradedje živeli v Clermont-Ferrandu od leta 1742. Moje francoske korenine segajo torej precej globoko. Po sporu mojega pradedja z oficirjem kraljeve vojske so bili moji predniki prisiljeni zapustiti Clermont-Ferrand in oditi v Loreno. Moja družina tako izvira iz Lorene, to pa je še Francija, mar ne?

DT: Pri filmu ste že od leta 1929, torej več kot šestdeset let. Kaj je tako usodno vplivalo na vašo odločitev za snemalski poklic?

HA: Kot ponavadi je tudi tokrat odločilo naključje. Kot mladenič sem se sprehajal po Villefranche-sur-mer in videl prizor, ob katerem mi je zastal dih. Pristanišče tega mesteca na Azurni obali je bilo osvetljeno s tako močnimi lučmi, da je bilo videti povsem nestvarno, kot v pravljici. Snemali so neki veliki ameriški film — in prav možnost, da s pomočjo osvetlitve, s pomočjo svetlobe bistveno spremenite videz nečesa, kar je sicer v življenju videti povsem trivialno in nepomembno, je vplivala na mojo odločitev, da zvem kaj več o tem. Šel sem v knjižnico Konzervatorija za umetnosti in obrti (tedaj namreč še ni bilo

filmskih šol) in pregledal vse naslove, ki so imeli kakršno koli zvezo s filmom. Nato sem se vpisal na nekakšen tečaj, ki so ga imeli v tovarni Pathé-Cinéma v Joinville-le-Pont blizu Pariza, kjer sem ugotovil, da mi snemalski posel najbolj ustreza. Učencev nas je bilo malo, snemali pa smo s starimi štirikotnimi kamerami z ročico. Skozi optični vizir se je zelo slabo videlo, če pa ste hoteli dobiti pravo hitrost, se pravi, vrteti ročico v pravem ritmu, je bilo treba prepevati neko staro francosko popevko.

DT: Obdobje vojne je bilo za francoske filmarje izjemno zanimivo. Carné in Allégret sta prav v tem času posnela morda svoje najzanimivejše filme. Snemali so tudi nekateri od najbolj znanih režiserjev Reicha. Ali ste sami sodelovali pri katerem od teh filmov. Govori se celo, da ste bili član gibanja Odpora?

HA: Francija je bila tedaj razdeljena na dva dela. Severni del je bil pod nemško okupacijo, južni pa pod Italijo. Ljudje, ki niso hote-

li živeti pod okupacijo, so pobegnili v Nico. Tedanja vichyjska vlada z maršalom Petainom na čelu je ustanovila filmski center za mladino, saj so došli, da bo film v Franciji propadel, če ne zagotovijo vsaj enega filmskega centra za mlade. Tako se nas je veliko zbralo v Nici. Režiserji, snemalci... Učili smo se od starejših, ki so tja prihajali delat. Delal sem kot direktor fotografije z Abelom Ganceom in z obema bratoma Allégret, Yvesom in Marcom. Tako smo delali vse do pred koncem vojne, ko so stik z nami poiskale prve skupine gibanja odpora. Z enim od bratov in s še nekaj drugimi filmarji iz centra sem ustanovil skupino, ki je bila seveda tajna. Glavni cilj te skupine je bila poenostavitev nabave z boni (treba je bilo pač preživeti in pomagati ljudem, da preživijo). Skrbeli smo za begunce in ilegalce, izdelovali ponarejene dokumente, predvsem pa ustvarjali obveščevalno mrežo. Ta mreža je zbirala podatke in informacije v zvezi z morebitnim zavezniškim izkrcaanjem v Franciji. Vse te informacije so poto-

vale v London. In tako sem nekega dne (po zaslugi radia, saj tedaj ni bilo televizije) skupaj z bratom doživel to radost, da na valovih radia London slišim sporočilo o nas. Skakali smo od veselja in vzklikali: »To je čudovito! London priznava našo ilegalno skupino!« Seveda smo po tistem še bolj zagrizeno nadaljevali z akcijami.

DT: Neposredno po vojni ste zasloveli z dvema filmoma, **Bitka za progo** (*La bataille du rail*) Renéja Clementa in **Lepotica in zver** (*La belle et la Bête*) Jeana Cocteauja, oba iz leta 1945. Filma se močno razlikujeta, saj je prvi skoraj dokumentaren, drugi pa izjemno stiliziran. Ali je ta dvojnost po svoje zaznamovala tudi vašo prihodnjo kariero?

HA: Ko sem pričel delati kot direktor fotografije, sem bil velik zanesenjak. Morda sem bilo celo nekoliko predrzen, saj sem si govoril: tako delajo starejši, tako so me naučili moji veliki učitelji, toda morebiti se lahko zanesem na lastno nadarjenost in se

poskušam izraziti po svoje. Imel sem to srečo, da sem srečal Jeana Cocteauja, načelneje, prijatelji so me spoznali z njim in me priporočili prav tedaj, ko sem snemal **Bitko za progo**. Bilo je zares izvrstno imeti dve popolnoma nasprotni vsebini: eno zelo naturalistično, skoraj dokumentarno, saj je bilo mogoče rekonstruirati zgodovinske elemente in dogodke iz bojev železničarjev; druga pa je bila nekaj čisto drugega, prava pravljica. S plastičnostjo podobe sem hotel pokazati, da moramo prisluhniti vsebini in poskusiti najti tako obliko podobe, da bo zares intimno ustrezala povedani zgodbi. Dejansko sta sloga obeh filmov močno različna. Prav dejstvo, da sem delal dva velika filma, ki sta imela res velik uspeh (oba sta bila nagrajena na prvem povojnem festivalu v Cannesu), kakor tudi, da sem prodrl dovolj globoko v tisto, čemur pravim plastičnost podobe, sta me vzpodbudila, saj sem si rekel: »Vsaka tema, vsak scenarij mora imeti svojo obliko podobe. Ni potrebe, da bi sami sebe oponašali, se citi-

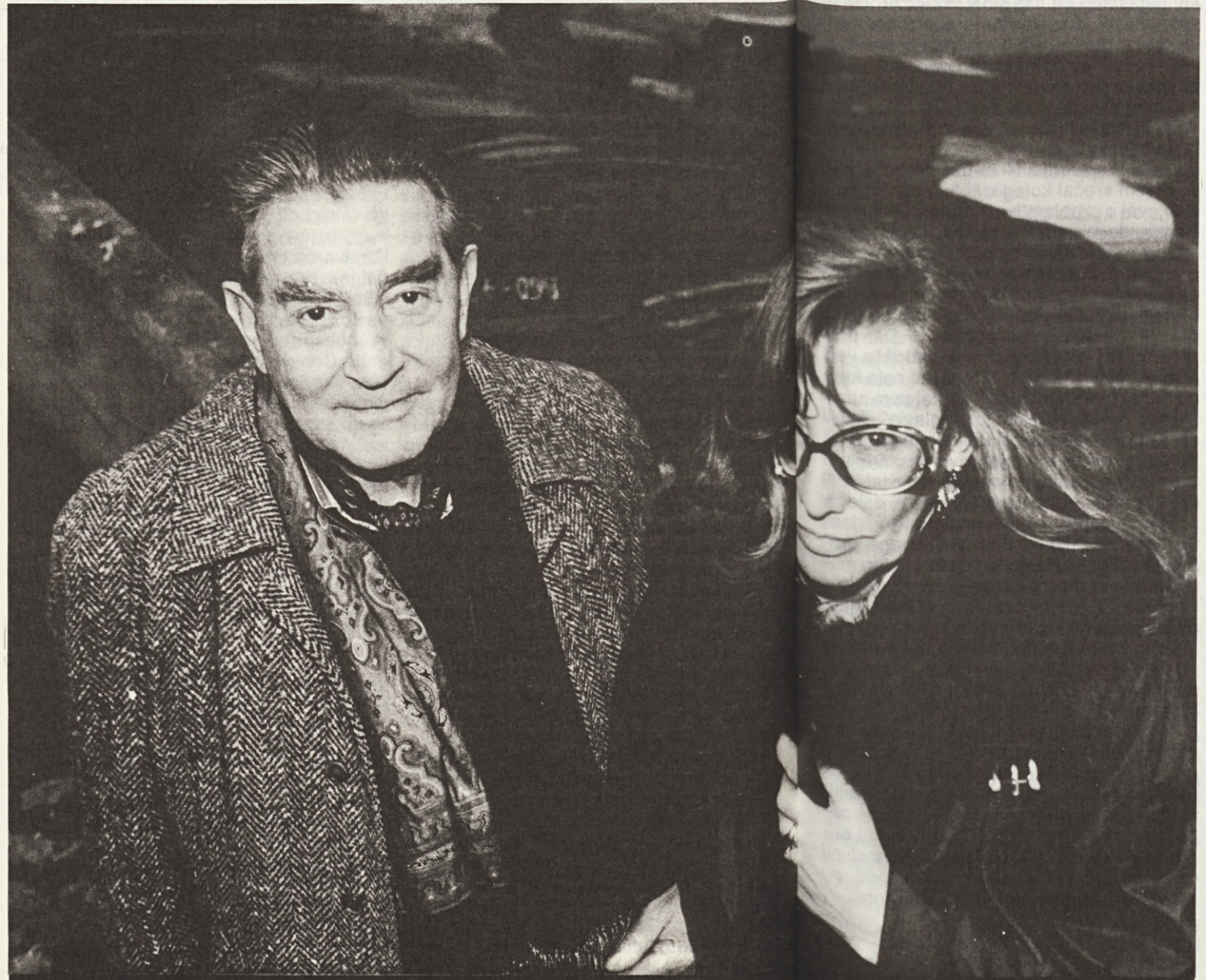
šolo za moje otroke... Vseeno pa se nisem pustil zapeljati v skušnjava. Vidite, udobje in vse te vabe vendarle niso odtehtale moje želje po neodvisnosti in svobodi izbire. Navsezadnje sem vso svojo prihodnjo kariero zasnoval prav na svobodi izbire scenarijev in vsebin. Tako se mi je včasih celo zgodilo, da sem zavrnil velike filme.

DT: Svoj slog ste oblikovali z učenjem pri velikih mojstrih črno-bele fotografije in nemega filma. Čigav vpliv je bil odločilen?

HA: Georges Perinall je bil izjemen snemalec. Dobro je poznal tehniko, obenem pa je bil izjemno senzibilen, resničen umetnik. Tu je tudi Eugen Schüfftan, veliki nemški snemalec, ki je v Francijo prišel leta 1933 s prvim valom beguncev. Pa Fritz Arno Wagner, ki je ostal v Nemčiji, saj ni imel (to je treba povedati) poguma, da bi odšel, tako kot so to storili Schüfftan, Otto Heller ali Kurt Kurant. V prvi vrsti sta to vseeno Perinall in Schüfftan. Pokazala sta mi, da je konstruiranje podobe mentalno dejanje, ki

HENRI IN NADA ALEKAN

FOTO: VLADIMIR MIHAJLOVIĆ



IZBOR HENRIJA ALEKANA

V anketi revije *Cinema* (1972/73) je na vprašanje o priljubljenih direktorjih fotografije Alekan odgovoril z naslednjim seznamom:

Fritz Arno WAGNER	(Utrujena smrt)
Gunnar FISCHER	(Sedmi pečat, Nasmehi poletne noči)
Gregg TOLAND	(Sadovi jeze, Državljan Kane)
Karl FREUND	(Metropolis, Berlin — simfonija velemesta)
Lee GARMES	(Brazgotinec, Shanghai Express)
L. H. BUREL	(Kolo, Napoleon, Žepar)
Otello MARTELLI	(Dolce vita)
Eduard TISSE	(Križarka Potemkin, Aleksander Nevski)
Eugen SCHÜFFTAN	(Obala v megli, Smešna dama)
Georges PERINAL	(Pod strehami Pariza, Zasebno življenje Henryja VIII.)

rali ali prepisovali. Poskušajmo biti inventivni in za vsak film najti novo obliko.«

DT: Svoj čas, med snemanjem **Ane Karenine** (Anna Karenina, režija J. Duvivier, 1947), vas je A. Korda povabil v London in vam ponudil delo stalnega direktorja fotografije.

HA: To je bila zame velika skušnjava, saj so mi ponudili nekaj, česar še nihče nikoli ni ponudil nobenemu francoskemu snemalcu — celo mojemu velikemu prijatelju in starejšemu kolegu Georgesu Perinallu, od katerega sem se toliko naučil, ne! Povprašal sem ga v zvezi s to ponudbo in potrdil mi je, da gre za res veliko priznanje, saj mu je dotlej Korda ponujal zgolj enoletne pogodbe. Po drugi strani pa so me opozorili, da je stalno delo v studiu v Chepertonu skorajda tovarniški posel, kjer bi moral snemati vse filme, ki bi mi jih Korda dodelil, imel bi kvečjemu nekaj tednov počitnic letno, kratka, bilo bi to pravo garanje. Ker pa sem v tem času že posnel **Lepotico in zver**, **Bitko za progo** in **Ano Karenino**, sem pričel postajati znan in okleval sem, saj sem navkljub fantastičnim ponujenim pogojem hotel ostati neodvisen. Poskušal sem ga torej zavrniti z argumentom, da je sedemletna pogodba predolga, on pa je ponujal vedno več: stanovanje v Londonu, hišico na obali Temze, francosko

je skrajno osebno in katerega korenine so v koncepciji kompozicije arhitekture in slikarstva. Pokazala sta mi, kako pomembno je preučevanje velikih slikarskih mojstrov in kako lahko s pravilno uporabo njihovih izkušenj dosežemo emocije občinstva. Četudi so pravila na filmu in v slikarstvu različna, saj film karakterizira gibanje in dinamizem, so izvori konstrukcije mase vendarle enaki. Pozneje pa sem k temu seveda dodal še pravila, ki sem jih postavil sam.

DT: Nekajkrat ste snemali tudi v Jugoslaviji?

HA: Prvič sem delal z Jacqueline Audry, snemali smo neke v okolici Beograda. Nato z Dennysom de la Patellierjem, kjer sem pravzaprav vskočil v film. In končno **Austerlitz** Abela Gancea. Lokacije smo iskali v bližini Zagreba, saj Austerlitz ni bil več podoben svoji izvirni podobi iz časov bitke. Našli smo izvrsten kraj kakih sto kilometrov od Zagreba. Če sodimo po dokumentih, gravurah in slikah, je bil ta kraj na las podoben onemu, na katerem se je odvijala prava bitka. Bil sem navdušen in producentu Salkindu sem povedal, da smo našli tisto, kar smo iskali, in da bi zares morali snemati prav tu. On pa mi je odvrnil: »Kaj vam pride na misel? Bomo mar tja vlekli osemsto konjenikov in statisto? Se

bomo tja nameščali, iskali hotele in razpenjali šotore? Ne pride v poštev!» Bil sem razočaran. Bitko smo posneli v improviziranem studiu na zagrebškem velesejmu, en del pa smo snemali na terenu tako blizu Zagreba, da se je v vidnem polju bojnega polja šopiril tudi ogromen most čez Savo. Gance je rekel: »Ni problema, zakrili ga bomo z dimom. V času bitke so topovi neprekinjeno streljali in na bojnih poljih je bilo veliko dima.« Sprejel sem njegov predlog. Imeli smo kamionet z dimnim materialom, ki je na naš znak z zastavico vozil sem ter tja po polju. Nekega dne se je Ganceu zelo mudilo, saj je bil prepričan, da je konjenica izvrstno postavljena, in je dal ukaz za snemanje, medtem ko je bilo v daljavi še vedno videti kamionet z dimnim materialom. Ko smo pregledali material, sem rekel Ganceu: »Nemogoče! V ozadju je videti most na Savi in kamionet!« On pa mi je odgovoril: »Tega ne bo nihče opazil.« In tako je v filmu o sloviti bitki pri Austerlitzu ostal tudi kamion! Toda Abel je imel prav: prizor je izvrstno uspel. Tudi prizori bitke v

studiu v različnih vzdušjih so bili prekrasni. Končno pa sem prav med snemanjem filma spoznal mojo sedanjo soprogo Nado, tedaj še tajnico režije Nado Starčević.

DT: S katerimi režiserji ste v vašem več kot šestdesetletnem delu pri filmu najboljše sodelovali?

HA: Veliko jih je. Težko bi omenil le enega. Seveda jih je bilo nekaj, ki sem jih imel posebej rad, vendar vsak režiser dela drugače. To pa pomeni, da se enkrat razumete bolje, drugič pa slabše. Kadar obstaja dobra afektivna komunikacija, se praviloma razvijejo tudi simpatije. Navedel sem že tri ali štiri imena. Jean Cocteau je bil izjemen. Bil je človek velike senzibilnosti, bujne domišljije, dovzeten za številne predloge. Ker sem imel med delom z njim njegovo popolno podporo, sem si dovolil vse trike v filmu *Lepotica in zver* delati neposredno v kameri in ne pozneje v laboratoriju. Abela Gancea sem zelo dolgo poznal, odlično sva se razumela, še posebej mi je žal za nerealiziran projekt, ki bi se moral imenovati »Kristusovo življenje«. Eno leto smo delali na njegovi pripravi, nato pa so sredstva skopnela in film ni bil nikoli posnet. Tudi Joseph Losey je bil velik umetnik, spoznal sem ga po njegovem prihodu v Evropo, sodelovala pa sva vse do njegove smrti.

Končno pa je tu še Wim Wenders. Z njim sem posnel dva filma, *Stanje stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) in *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, 1987). Ob tej priložnosti sem lahko občutil veliki smisel, ki ga ima Wenders za komuniciranje s sodelavci: z montažerjem, s katerim vselej dela, s scenografijo, ki je prav tako redna sodelavka, z direktorjem fotografije — to sem pa jaz! Četudi sem delal samo dva filma z njim, sem dojel, da mu lahko marsikaj svetujem in da ne bo zaradi tega ne prizadet ne užaljen. Včasih je vztrajal na trdnem konceptu in ni popustil niti za las, drugič, denimo v prizoru bunkerja *Neba nad Berlinom*, pa je v celoti improviziral prizor, ki ga sploh ni bilo v scenariju. Moji priljubljeni prizori so prehod skozi berlinski zid, ki smo ga dosegli z enostavnim scenografskim trikom razmaknjenega zidu, in pa vsi zaključni prizori v cirkusu. To je film, v katerem sem imel popolno ustvarjalno svobodo in kjer sem ogromno eksperimentiral — od prastarih trikov v kameri, ki jih nihče več ne izvaja, do prepletanja črno-belega in barvnega materiala. Ste opazili, da se cirkus, ki je eden od osrednjih objektov filma, imenuje *Cirkus Alekan*?

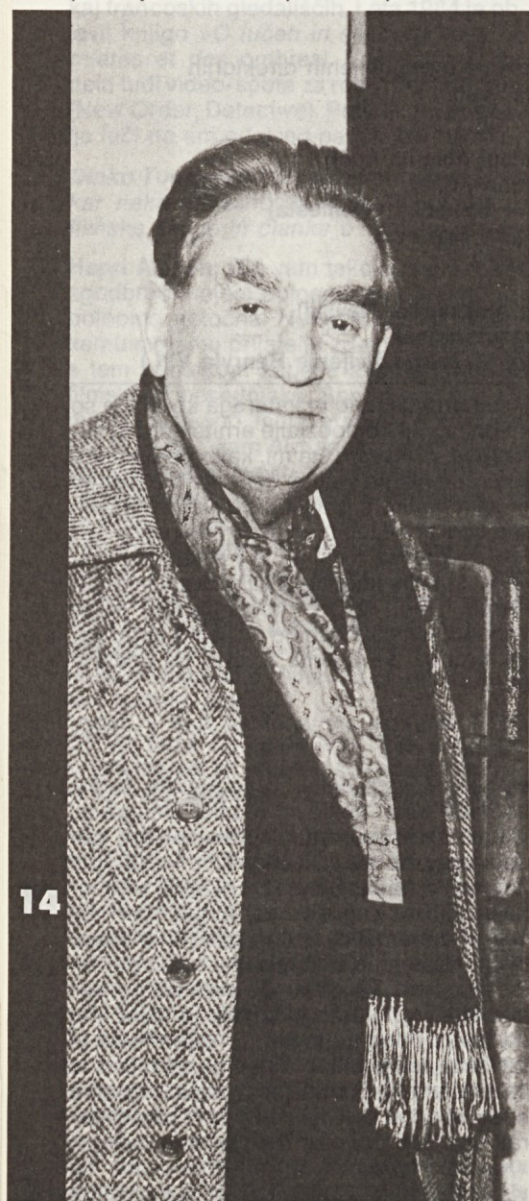
V nasprotju z Wimom pa je bilo, denimo, z Marcelom Carnejem, ki sem ga izjemno spoštoval, zelo težko sodelovati. Vedno je bil nekako napet in težek. To so glavna imena, ki jih lahko navedem.

DT: S knjigo »O lučeh in sencah« ste ponudili koncept vaše filozofije luči in osebne estetike filmske umetnosti.

HA: Zaželel sem si napisati knjigo preprosto zato, ker se mi je zdelo, da del cilja svojega poklicnega življenja ne morem obdr-

žati zase. Morda je to nekoliko oholo in predrzno, toda zdelo se mi je škoda, da ne kega dne izginem, ne da bi sporočil vse tisto, kar je v meni. Začutil sem torej potrebo po tem, da sedem za mizo, zberem vse tiste zapiske, ki so se kopičili v toku vseh teh let, jih uredim in iz njih poskušam izluščiti splošno črto o ureditvi svetlobe na filmu. To mi je vzelo zelo veliko časa, skoraj deset let. Seveda nisem delal neprekinjeno, temveč sem se kakšne tri mesece ubadal s knjigo, vmes naredil film ali osvetlitev za gledališče, nato pa se spet vrnil h knjigi. Vsakič znova sem se moral na novo koncentrirati. Bolj ko sem vpeljeval red v zapiske in bolj ko sem napredoval iz poglavja v poglavje, bolj sem si želel iti še dlje in še bolj globoko. Upal bi si reči, da je to besedilo mogoče obravnavati kot svojevrstno filozofijo osvetlitve, četudi nekateri moji kolegi postavljajo pod vprašaj sam izraz »filozofija osvetlitve«. Vztrajam pri tem izrazu, saj se mi zdi, da je v našem poklicu obstajal velik nered, prav poskus, da se igramo s prolekom svetlobe in o njem tudi kaj napišemo pa nas sili v to — oziroma je vsaj prisililo mene — da organiziram tisto, kar se dogaja v mojih možganih. Kako se lotiti osvetlitve določenega dekorja? Kako opazovati dekor kot kraj, ki bo napolnjen s svetlobo? Veste, brez svetlobe ni ničesar. To je obenem naša sposobnost gledanja in naša senzibilnost. Prav od tod izhaja moja potreba po pisanju. Ni mi žal, četudi doslej še nisem srečal kolega, ki bi globoko premišljeval o problemih osvetlitve. Zdaj se mi že zdi, da bi moral napisati nadaljevanje lastne knjige, saj je daleč od sleherne popolnosti. Pravzaprav je vseh šestdeset poglavij moje knjige samo uvertura. Čutim, da grem lahko še globlje. Poglejte, denimo, poglavje »Mistična svetloba«... Da, prepričan sem, da povedano ne zadošča več. Mislim celo, da bi moral napisati celo knjigo samo o mistični luči. In zakaj sem pravzaprav sploh napisal to poglavje? Mislim, da bo kdo povzel idejo in jo poglobil. Ko pa, nekoliko pozneje, govorim o arhitekturi svetlobe, kakor jo obdelujem zdaj, sem dojel, da še vedno ne grem dovolj daleč v pojasnjevanju vzrokov svetlobnih variacij in nians, vzrokov moči svetlobnega pramena... Zdi se mi, da bi ves ta pristop moral znova obdelati, poglavje za poglavjem. Poglejte, tule sem denimo poskušal pojasniti osvetlitev Caravaggiovega velikega dela *Smrt matere božje*. Te slikarske učinke sem dejansko obravnaval tako, kakor sem si jih — ali bi si jih — predstavljal na filmu. V grobem dejansko obstajajo vsaj tri ali štiri osnovne ravni osvetlitve, ki predstavljajo glavne učinke, nato pa so tu še sekundarni učinki, ki so veliko bolj niansirani, kakor tudi terciarni učinki, ki predstavljajo subtilnost v osvetlitvi in niansiranju oziroma odboj svetlobe od materije. Tako v knjigi obdelujem razne sloge v njihovi odvisnosti od vsebine. Skratka, skušam odkriti poti, po katerih bi raziskovalci lahko šli naprej.

PRIPRAVIL
DINKO TUCAKOVIĆ



SEPTEMBER V NEW YORKU

Too much! Še preden sem se dotaknil tal na letališču JFK, mi je PanAm že ponudil zadnjo ona-on komedijo Blakea Edwardsa, **Switch**. Gledal sem ga brez zvoka — kdo bo vendar plačeval 6 \$ za nekakšne plastične slušalke? — in hitro zaspal. Verjetno me tudi zvok ne bi obdržal pokonci! Ko sem pozneje listal po *Time Magazine*, da preženem čas leta, sem odkril, da se je David Lynch lotil mizarstva. Njegov prvi izdelek je »*damn' good coffee table*«, vredna 600 \$. Nekaj je gotovo: Lynchu gre vsak posel dobro od rok, saj je celo moj letalski prevoznik (v velikih težavah) izbral prav temo iz *Twin Peaks* za sprostitvev pred pristankom.

Ko sem se s taxijem peljal skozi staro soseščino, me je presenetil novi Loewov *sixplex* — New York, mesto večnih sprememb! — kjer mi je v oči padel plakat za **Boyz'n the hood**. Spominjam se razburjenih reakcij prijateljev, ki so to *all-black* basen videli letos v Cannesu. Prvi filmski naslov je že zabeležen v rokovniku.

Doma sem brskal po filmskih sporedih. Zdi se, da se **Terminatorju 2** življenje počasi izteka. Kritiki trenutno največ stavijo na film Kennetha »Henrik V« Branagha **Dead Again**. Hollywood je bil namreč tako navdušen nad njegovim skoraj- Oskarjem, da mu je omogočil režijo novega filma. Rezultat je vaja v ekleticizmu: Branagh si sposoja pri Hitchcocku in Orsonu Wellesu, tako dobljen reinkarnacijski thriller pa postavi v vzdušje štiridesetih let.

Medtem pa **Paris Burning** zažiga po umetniških kinih. Ta osupljiv dokumentarec ponuja hkrati zabavno in vznemirljivo podobo gay-življenja v New Yorku. Dokumentaristka Jennie Livingston je nekaj časa obiskovala različne »bale«, nekakšne posmehljive modne revije, na katerih modeli tekmujejo v najboljši predstavitvi ponaredkov visoke mode. Modeli so povečini gayi, ki pripadajo določeni »hiši«. Prav na tovrstnih »balih« se je rodil *vogueing*. Livingstonova je v svojem prenicljivem opazovanju poštena in globoka.

Daleč od te sodobne realnosti pa leži zadnje dejanje Freddyja Kruegerja. Vrnil se je na Elm Street, a ga ne bo nikoli več nazaj. Film je štartal v petek, trinajstega (septembra), pošast z dobro nabrušenimi noži pa kar dobro služi. Tistim, ki jim še ni postalo dolgčas in še vedno norijo za njim, povejmo, da Freddy umre v 3-D tehniki (verjetno samo v Združenih državah).

Rezi, ki jih Mike Figgis izvaja v **Liebestraum**, so boljše od zgodbe. Po **Internal Affairs** se vrača k svojemu prvencu **Stormy Monday**. **Liebestraum** je namreč film, ki bo precej bolj kot sinefilom všeč snemalcem ter oboževalcem MTV-ja in reklam. Figgis ustvarja mehko, čutno *soft-core* vzdušje, ki ga še poudari z odlično lastno jazzy-glasbo. Če odmislimo konec, je film tako zelo predvidljiv, da odleti kot cigaretni papir v vetru.

Precej bolj razburljiva pa je filmska adaptacija *one-man show-a* Erica Bogosiana **Sex, drugs & rock'n roll**, ki jo je režiral John McNaughton. Ta režiser iz Chicaga



PARIS IS BURNING, REŽIJA JENNIE LIVINGSTON, 1990

je sinefile enkrat že šokiral s portretom serijskega morilca. Senzacionalna zgodba tega filma je bila kriva tega, da je moral režiser kar nekaj časa iskati nekoga, ki bi bil pripravljen spraviti kopijo v promet. Liki v filmu **Henry: the Portrait of a Serial Killer** namreč niso izmišljeni, temveč so resnični, »normalni« ljudje, ki morda živijo za sosednjimi vrati. Mračen filmski slog in naturalistična igra sta ta film naredila za res izvirno shriljvko. V **Sex, drugs & rock'n roll** pa McNaughton razvija specifičen filmski pristop za vsakega od Bogosianovih monologov. Maksimalen učinek doseže z minimalno veččino, brez sleherne bliskovite montaže ali trikov s kamero. V prvi vrsti pa je to vendarle film Erica Bogosiana, ki prav neverjetno šviga od enega lika k drugemu. September je že devetindvajseto leto mesec newyorškega filmskega festivala. Četudi *N. Y. Film Festival* nima pravega mednarodnega slovesa, vseeno predstavlja odličen izbor filmov z drugih uglednejših festivalov. Je najstarejši filmski festival v Združenih državah in prvi, ki je evropske režiserje predstavil ameriškemu občinstvu. Programi nimajo vodilne teme, a se vseeno zdi, da bo letošnji festival posvečen spominu na nekatere velike režiserje. Z novo kopijo filma **Rocco in njegovi bratje** so se spomnili Luchina Viscontija. Preseneča izbor operetnega filma **Un chambre dans la ville** nedavno preminulega Jacquesa Demyja, saj je isti festival leta 1982 zavrnil ta

sladko-živopisani film o odnosih delavstva in propadajočih višjih slojev. Demyjevi filmi znajo biti prav zagatni, saj je večina dialogov zapetih. Njegova razmišljanja so sicer daljnosežna, vendar praviloma padejo v absurd zaradi filmskega sloga.

Ljubezenska pesnitev **Jacquot de Nantes**, ki jo je režirala Demyjeva življenjska sopotnica Agnes Varda, je nedvomno prvi veliki trenutek festivala. Njen film je inteligentna biografija mladeniča, ki sanja o tem, da bo nekoč postal filmar. Varda s prepletom odlomkov iz nekaterih Demyjevih filmov in drobnih epizov iz življenja mladega Jacquota razkriva, kako so Demyja navdihovali dogodki okrog njega.

Življenje R. W. Pabsta pa je razgrnjeno v filmu **Das Andere Aug**, ki sta ga skupaj posnela Johanna Heer (snemalka **Zuckerbaby** Percy Adlon) in Werner Schmiedel. Poskusila sta rekonstruirati življenje kontroverznega avstrijskega režiserja, predvsem pa (neuspešno) odkriti, zakaj je podpisal pogodbo z Goebelsom. Žal ostaja **Das Andere Aug** zgolj povprečen dokumentarec, ki ga niti uporaba tipične Adlon-barve nič bolj sodobno ne obarva. Veliko uspešneje se je v New Yorku predstavil dobitnik canneske Zlate kamere **Toto le heros** Jacoa Van Dormaela.

O tem in o vsem drugem več prihodnjič!

CIS BIERINCKX

DEAUVILLE '91: HOLLYWOOD PROTI NEODVISNIM

Za Festival ameriškega filma v Deauvillu je MTV delal reklamo že precej pred njegovim začetkom. Pravzaprav ne za festival, temveč za nagradno igro, katere zmagovalac je dobil dvodnevni *all-expenses-paid* izlet v Deauville, kjer si je lahko ogledal premiero novega rezultata naveze David Zucker/Leslie Nielsen, **The Naked Gun 2 1/2: The Smell of Fear**. Zmaga na kakšni podobni nagradni igri je zelo pameten način za ogled festivala. Deauville je namreč star turistični center na severu Francije in temu primerno drag. Vrh tega pa med 30. avgustom in 8. septembrom še vedno traja turistična sezona, kar pomeni, da so zasedeni vsi hoteli tja do 40 km oddaljenega Caena.

Organizatorjem festivala je v sedemnajstih letih delovanja uspelo vzpostaviti dobre stike onkraj Atlantika, tako v Hollywoodu kot na ameriški neodvisni sceni. Vsakodnevni urnik je bil močno natrpan: med deveto zjutraj in enajsto zvečer so se zvrstile tri do štiri premiere filmov letošnje produkcije, sočasno pa se je odvijal še obsežen program retrospektiv, ki je letos obsegal filme Esther Williams, Richarda Dreyfussa, Mela Ferrerja, Richarda Widmarka, Johna Frankenheimerja, Johna Saylesa in Roberta Mulligana. Ob stoletnici dua Laurel & Hardy je bilo na videu moč videti tudi izbor nekaterih njunih filmov.

HOLLYWOOD

Od novih hollywoodskih filmov, ki so se v Ameriki vrteli to poletje, je v Deauvillu manjkal edino **Terminator 2**. Nekaj filmov smo v Ljubljani že videli: (**L. A. Story**, **The Rocketeer**), nekaj jih je že bilo napovedanih (**White Fang**, **Mortal Thoughts**). Najbolj pompozno je bil predstavljen **Backdraft**, gasilska saga Rona Howarda s Kurtom Russlom in z Williamom Baldwinom v glavnih vlogah. Pred vhomom v dvorano Casino de Deauville, kjer so bile projekcije s predhodno predstavitevijo ekipe, se je zbrala množica ljudi z raznobirnimi festivalskimi prepustnicami že precej pred začetkom projekcije in ni mi preostalo drugega, kot da sem se precej po balkansko vrnil pred čakajoče Evropejce. Pred ekipo je na oder prikorakal oddelek lokalnih gasilcev v paradnih uniformah, kar je sprožilo gromek aplavz v nabiti dvorani. Ploskanja ni manjkalo tudi med projekcijo, čeprav v filmu poleg kopice specialnih efektov ni takorekoč ničesar.

Potek filma se da ugotoviti že iz začetnih kadrov mogočnega požara, v katerem se na dolžnosti ponesreči oče Aleca Baldwina in Kurta Russla, mlajšega in starejšega brata v družini, kjer je bil gasilec tradicionalni družinski poklic. Ko odrastega, postane Russel vodja najbolj *tough* ekipe chikaških gasilcev, Baldwina pa preganja očetova smrt in mu onemogoča postati *pravi* gasilec. V naslednjih dveh urah in četrto mu uspe razrešiti travmo, vmes pogori pol Chicaga in pomre ali se pohabi pol zvezdniške zasedbe filma. Poleg glavne je še nekaj stranskih zgodb: Robert DeNiro išče skrivnostne podtikovalce požarov, znanih kot *backdrafts*, pri tem pride na sled korupciji v mestni vladi, indici kažejo na Kurta Russla, ki se spre ne samo z bratom in s svojo bivšo ženo, temveč tudi s celim gasilskim oddelkom; Alec Baldwin izkorišča ljubezen Jennifer Jason Leigh za dostop do dokazov, ki kompromitirajo njenega šefa; ko je DeNiro izločen iz igre, Baldwinu pomaga zaprti požigalec Donald Sutherland... Konča se z veličastnim cinemascope pogrebom, kjer svetleči gumbi gasilskih uniform vzpostavljajo kontrast črnini žalujočih vdov. Na koncu še izvemo, koliko ameriških gasilcev se vsako leto ponesreči pri izvrševanju dolžnosti.

Magična moč Julie Roberts lahko ozdravi tudi levkemijo. Pri **Dying Young** je spet sodelovala z Joelom Schumacherjem in kot v **The Flatliners** tudi tukaj ni nič manj pridrigarska. V grobem gre za to, da Julia s pomočjo zelo kratkega mini krila dobi službo

strežnice pri Scottu Campbellu, ki boleha za levkemijo. Gane jo njegovo trpljenje zaradi kemoterapije, preštudira gomilo medicinskih knjig in ga ozdravi, vmes se vanj zaljubi in ga mimogrede še odvadi preklinjanja. Campbell ji vrača z ljubeznijo in lekcijami o nemškem ekspresionističnem slikarstvu.

Mortal Thoughts Alana Rudolpha je producirala Demi Moore in v njem odigrala še glavno vlogo. Bruce Willis je v filmu mož Glenne Headly, ki dela skupaj z Demi v lepotilnem salonu. Bruce je pravi *pain-in-the-ass* in teži vsem, ki jih sreča. Najprej *ubijalske misli* obsedejo Glenne, nato se Bruce spremeni v truplo... Spomnimo se tiste de Quinceyeve misli o tem, kam lahko pripelje čisto nedolžen umor. Film je realiziran kot serija rashomonovskih *flash-backov*, ki jih pripoveduje Demi Moore. Za razliko od Rashomona pa se Demi na koncu »skesa« in pove pravo resnico.

Jerryja Lewisa ni več, Monty Python dela na individualnih pojek-tih, ena tretjina tria Zucker/Abrahams/Zucker snema zagrobne melodrame, ostaneta le še dve tretjini, ki rešujeta zdravo pamet holly-bedarij. Obe tretjini sta bili na festivalu, Jim Abrahams je predstavljal **Hot Shots!** (ki ga nisem videl, po press materialih pa gre za zafrkancijo na **Top Gun** in **Pleše z volkovi**), David Zucker pa že omenjeni **The Naked Gun 2 1/2: The Smell of Fear**. Film nudi tisto, kar od njega pričakujemo, parodira se med drugim **Ghost** in E. T., Leslie Nielsen alias lt. Frank Drebin povozi svojega tisočega drugdealerja, v filmu se med drugim pojavijo tudi general Norman Schwarzkopf, Davy Crockett in sam David Zucker. Poleg mini retrospektive je imel veteran Robert Mulligan v Deauvillu svetovno premiero svojega dvajsetega filma: **The Man in the Moon**. Brez žanrske navlake, brez ekshibicionizma specialnih efektov in brez zvezdniskega pozerstva — majhna zgodba o odraščajoči štirinajstletnici na ameriškem jugu v petdesetih, o njenih odnosih s sestro in starši; o postopnem opuščanju zanimanja za Elvisa Presleya in zanimanju za svojega sedemnajstletnega soseda je delovala kot pravo olajšanje. Nostalglično vzdušje petdesetih spominja na **Stand by me** Roba Reinerja, Robert Mulligan je spet izvrstno vodil igralce — mladi Reese Witherspoon sta pomagala še izkušena Tess Harper in Sam Waterston. Zanimiva je bila tudi tiskovna konferenca, kjer je Reese poleg standardnih neumnosti tipa Ali-nameravate-nadaljevati-z-igralskokariero? povedala tudi to, da je Elvis Presley še vedno *cool*.

NEODVISNI

Začnimo z Johnom Saylesom, »neodvisnim *par excellence*«, kot ga je krstil naslov spremnega teksta k njegovi retrospektivi. Sayles je poznan v Ameriki ne samo kot filmski, temveč tudi kot gledališki in TV režiser, romanopisec in igravec. Nagrajen je bil že za

THE MAN IN THE MOON, REŽIJA ROBERT MULLIGAN, 1991



BEAUTIFUL

svoj prvi roman: »I-80 Nebraska«. Adaptacija romana »Eight Men Out« Elliota Asinoffa (ki je morala čakati na realizacijo deset let) mu je omogočila angažma pri Rogerju Cormanu, kjer je pisal scenarije (med drugim **Piranha** in **The Howling** Joeja Danteja, **Aligator** in **The Lady in Red** Lewisa Teagueja). Njegov prvenec, nizkoproročunski **Return of the Seacaucus Seven** je bil nepričakovan uspeh, po njem je posnel še šest filmov; zadnji med njimi, **City of Hope** je bil prikazan v rednem sporedu festivala.

»Epopeja modernega mesta«, kot piše na plakatih za **City of Hope**, je pajčevina individualnih zgodb prebivalcev Hudson Cityja, razpadajoče prestolnice New Jerseyja. Film ima več kot trideset glavnih oseb, katerih zgodbe se prepletajo: lastnik gradbenega podjetja iz stare šole doživlja propad s koncem poslovanja po načelu »usluga za uslugo«; njegov sin poskuša uiti brezperspektivnemu vsakdanu z drogo in majhnimi tatvinami, sreča nekdanjo sošolko, iz ljubosumja ga začne preganjati njen bivši mož-policaj; dva črna najstnika streseta svoj bes nad belim rasizmom na mimoidočega učitelja in ga, da bi ušla kazni za napad, obtožita poskusa spolne zlorabe; mestu grozijo rasni nemiri, ki jih skuša pomiriti črni član mestnega sveta, ki zaide v precep med idealističnimi načeli in političnimi pritiski, ki bi mu omogočili vstop med vladajočo strukturo... Kamera preskakuje podobno kot zgodbe: spremlja eno osebo, mimo nje gre druga, kamera zapusti prvo in se »prilepi« na drugo. Impresivno.

V retrospektivi sem videl še **Matewan** iz l. 1987 in **Brother from Another Planet** iz 1984. Prvega je Sayles posnel z veliko težavo — zgodba o stavki virginjskih rudarjev v dvajsetih letih je bila označena kot »finančno tvegana«, a si je kljub temu zagotovil sodelovanje odličnega direktorja fotografije Haskellja Wexleja. **Brother from Another Planet** je znanstvenofantastična zgodba o črncu z drugega planeta, ki se znajde na ulicah New Yorka. Ker je nem, se mu ljudje, ki jih sreča, odkrivajo brez predsodkov. **Brother**... je postal kultni film takoj po nastanku.

Mimogrede, John Sayles je za Bruca Springsteena režiral tudi tri videospote: **Born in the USA**, **I'm on Fire** in **Glory Days**. Z videospoti se je ukvarjala tudi Mary »Pet Sematary« Lambert. V Deauvillu se je pojavila v družbi Kelly McGillis, ki je producirala (Kelly McGillis Productions) in odigrala glavno vlogo v **Grand Isle**. V vzdušju viktorijanske Anglije na obali Louisiane konec 19. stol. se precej počasi odvija zgodba o poročeni ženski, ki sklene žrtvovati svoj zakon z dolgočasnim poslovnežem srednjih let v prid svojih slikarskih ambicij in mladega ljubimca. Kelly ni preveč prepričljiva, bolj ji ustrezajo druge vloge (npr. tista v **Priči** Petra Weira). Še nekaj neodvisnih imen, s katerimi je treba računati: Hal Hartley, Jennie Livingston, Joseph B. Vazquez; filmi: **Trust**, **Paris is**

Burning, **Hangin' with the Homeboys**. Zadnja dva sta bila predstavljena že na letošnjem Berlinu, o Vazquezovem **Hangin'**... je Ekran že pisal. Neopažen pa je šel mimo izjemen dokumentarec Jennie Livingston o subkulturi črnih in latino gayev in transvestitov v New Yorku. **Paris is Burning** sem si ogledal slučajno in presenečenje je bilo popolno. Vsekakor gre najboljša oznaka filma prek pojma *realnosti* (realness), s katero pripadniki *drag ball* subkulture ocenjujejo prepričljivost nastopa *drag queens* — moških, preoblečenih v ženske, in *butch queens* — moških, oblečenih v heteroseksualne moške. **Paris is Burning** je *realen* v vsem pomenu besede: pred nami se razgrne subkultura s svojo organizacijo (pripadniki se združujejo v različne hiše (houses), ki med sabo tekmujejo na *drag balls*), sistemom vrednot (že omenjena *realnost*) in kopico individualnih usod. Film je bil sneman v obdobju dveh let — želje po slavi nekaterih intervjuvancev, izraženih na začetku, so se uresničile, drugi so bili žrtve newyorškega nasilnega vsakdana, večina pa jih tudi po Madonnini popularizaciji njihovega izuma — plesa *vogueing*, še vedno živi dvojno življenje, razcepljeno med svetom revnega vsakdana in *realnim* svetom *drag balls*.

Hall Hartleyev **Trust** od daleč preveva neko greenawayevsko vzdušje: pološčeni dekorji, dodelana fotografija, minimalistična glasba, spominjajoča na Wima Mertensa. Zgodba ima polno nepričakovanih obratov: razvajena sedemnajstletnica Maria pove svojim staršem, da je noseča, nakar njen oče umre zaradi srčnega infarkta; asocialnega računalniškega tehnika Matthewa, ki menja službe hitreje kot srajce, terorizira njegov oče; edina stvar, na katero je Matthew navezan, je ročna bomba. Matthew in Maria prideta skupaj in po začetnem nezaupanju poskusita postati normalen par, kar ju vodi v konflikte drugega z drugim in samega s sabo. Vprašanja in odgovori o poroki, družini, splavu, poneumljanju TV programov, prisiljenosti v klečplazništvo med delom in medsebojnem zaupanju se prepletajo v lakoničnih dialogih, ki te enkrat pustijo brez besed, drugič pa pahnejo v krohot. Vizualni gagi se nizajo z neizprosno tempom — film, ki ti pusti premišljivati šele potem, ko si že zapustil dvorano. Skratka, **Trust** je film, ki ga je treba videti!

YO, MAN!

V Deauvillu je bilo tudi nekaj predstavnikov »črnega filma«, po poreklu iz obeh strani: Hollywooda in neodvisnih. Teme so se gibale med radikalno družbeno kritiko (**Straight out of Brooklyn** dvajsetletnega Mattija Richa, ki ga razglašajo za novega Spika Leeja) in lahkotno zabavo (**A Rage in Harlem** Billa Dukea). Črn je bil tudi najbolj eksponirani igravec, Forest Whitaker, ki je imel na festivalu tri filme iz letošnje produkcije in enega v retrospektivi Richarda Dreyfussa.

Whitaker je letos odigral tri popolnoma različne vloge: nedolžen pogrebniškov pomočnik z nerazrešenim Ojdipovim kompleksom, v Harlemu petdesetih let, čigar naivnost izkorišča Robin Givens, »najslajša rit, kar jih je ustvaril bog,« ki hoče prodati zaboj ukradenega zlata (**A Rage in Harlem**); nedolžno žrtev ameriškega penalnega sistema (**Criminal Justice** Andyja Wolka) ter plačanega morilca, ki ga začnejo obhajati dvomi o moralnosti lastnega posla (**Hit Man** Roya Londona), ki ga je tudi koproduciral. Mimogrede, v živo je videti precej manj zavaljen kot na platnu.

Letošnji Deauville je zelo natančno prikazal razmerje sil na ameriškem filmskem prizorišču: na eni strani multimilijonske produkcije z zahodne obale, katerih avtor je bolj kot režiser firma Industrial Light & Magic, na drugi nizkoproročunski filmi v glavnem z vzhodne obale, v katerih je več kot samo tehnična briljanca. Končni rezultat? 4 : 1. Za neodvisne, sedva.

CITY OF HOPE, REŽIJA JOHN SAYLES, 1991



BLACK IS BEAUTIFUL

»BLACKPLOITATION«: AFROAMERIČANI, HOLLYWOOD, RASIZEM

Letos smo priča sorazmerno visokemu številu filmov, ki so jih režirali afro-ameriški režiserji (pri **Varietyju** so jih našteali trinajst). V luči izjemnih finančnih rezultatov, ki so jih zadnjih nekaj let dosegali hollywoodski »blockbusterji«, se je večjim producerskim »hišam« zdelo črnska manjšina preozek segment občinstva, da bi se izplačalo snemati filme, namenjene tej kategoriji gledalcev. Toda Spike Lee je skupaj z »black parckerji« — kolegi Eddieja Murphyja, Robertom Townsendom (**Hollywood Shuffle**, 1987) in Keenanom Ivoryjem Wayansom (**I'm Gonna Git You Sucka**, 1988), kot tudi igralcem Morganom Freemanom (**Sofer gospodične Daisy/Driving Miss Daisy**, 1989, r. Bruce Beresford; **Slava/Glory**, 1989, r. Edward Zwick; **Robin Hood, princ tatov/Robin Hood Prince of Thieves**, 1991, r. Kevin Reynolds) poskrbel, da se je takšno stališče izkazalo kot neustrezno. Značilna sta vzpon Spika Leeja in soliden finančni uspeh njegovih celovečercev glede na skromen začetni budžet, ki pa je naraščal z vsakim naslednjim filmom: **She's Gotta Have It** (1986) je priigral 8 milijonov USD (budžet 175.000 USD), **Do the Right Thing** (1989) 28 milijonov USD (budžet 6.500.000 USD), **Jungle Fever** (1991, budžet 14 milijonov USD), Leejev najnovejši film pa je imel ob vikendu po premieri dobro povprečje 8.385 USD na dvorano in je doslej skupaj priigral 32.000.000 USD. Brata Reginald in Warrington Hudlin sta s svojo komedijo **House Party** (1990) priigrala 26.000.000 USD in že snemata njen »sequel«, Warnerjev **New Jack City** (1991) režiserja Maria Van Peeblesa (budžet 8.500.000 USD) je dosegel 44.000.000 USD izkupička, Columbiin **Fantje iz sosesčine/Boyz n the Hood**, 1991, r. John Singleton, budžet 6 milijonov USD), ki je bil letos predvajan na festivalu v Cannesu, pa je doslej (po 8 tednih predvajanja) priigral že 50.000.000 USD in če bo šlo tako naprej, po končni kumulativni izkupiček za ta film znašal verjetno vsaj tam okoli 70.000.000 USD. Med drugimi najnovejšimi afro-ameriški filmi so **Hangin' With the Homeboys** (r. Joseph Vasquez), **A Rage in Harlem** (r. Bill Duke, budžet 8 milijonov USD, izkupiček pa predstavlja »flop«), **The Five Heartbeats** (r. Robert Townsend), **Straight Out of Brooklyn** (r. Matty Rich; distribuira ga Samuel Goldwyn, doslej 2.550.000 USD izkupička) in **Talkin' Dirty After Dark** (r. Topper Crew, distr. New Line, doslej 750.000 USD izkupička).

Za Armonda Whita (**Sight and Sound**) letošnji »blackploitation« filmi sicer pomenijo popolnoma novo kategorijo, ki naj bi se bistveno razlikovala od predhodnih afro-ameriških filmov, vendar to velja samo za slog, po vsebini pa gre za že znano potenciranje »posebnega položaja« ameriških črncev, usodno zaznamovanih s travmo rasne diskriminacije, čeprav je bilo suženjstvo v ZDA uradno opravljeno že leta 1863. Ko danes govorimo o rasizmu, je sicer prva miselna asociacija verjetno južnoafriški apartheid, vprašanje pa je, če je to tudi upravičeno: Karl Hernčič v svojem Potovanju po Afriki navaja značilen primer mlade bele Južnoafričanke, ki se je do svojega dvajsetega leta pred služinčadjo slačila do golega »kot pred muho ali papagajem«; njenega odnosa verjetno ne bi mogli označiti kot »rasizem«, saj črncev ni sovražila, za kaj takega bi jim namreč morala najprej priznati status ljudi. Tako ni nič čudnega, da lahko južnoafriški diplomati Američanom, kadar so le preveč »karali« njihov institucionalizirani sistem »ločenega razvoja ras«, še do nedavnega zabrusili, da pri njih pač »nikoli ni bilo organizacije, kakršna je Ku-Klux-Klan«. Ameriški črncci so (za razliko od afriških) sicer že 130 let »svobodni«, vendar (kot tipični izkoreninjenosti) še vedno brez prave identitete; vemo tudi, da so bili izpostavljeni (ponekod so še vedno, čeprav v manjši meri) hudim pritiskom, nasilju in predsodkom. Pri filmu so le počasi dosegli enakopraven status z belci. V prvih nemih filmih so bile zanje rezervirane izključno vloge sužnje, oziroma »dobrih črncev«, k čemur je pripomoglo več popularnih verzij **Koče strica Toma**. (Poseben tip »dobrih črncev« nastopa v kasnejših pustolovskih filmih, kjer je dogajanje postavljeno v Afriko — npr. serija o **Tarzanu** —, kjer bi lahko govorili o »bwana« sindromu:

črncci, ki v teh filmih eden za drugim umirajo slikovite smrti, služijo za ponazoritev, kakšne strahovite nevarnosti grozijo belim protagonistom.) Če je bila v filmu važnejša črnska vloga, ga je tedaj pogosto igral belec s črno premazanim obrazom. Vendar pa so črncci tudi sami snemali svoje filme, namenjene črnskemu občinstvu: prvi »all Negro« film je bil **Darktown Jubilee**, posnet l. 1914, istega leta kot Griffithovo **Rojstvo naroda**. Delitev na »blackploitation« in »hollywoodski« črnski film je torej nastala že zelo zgodaj. Z »blackploitationom« v pravem pomenu besede sicer označujemo filme iz konca 60-ih in iz 70-ih let, katerih zvezde so bili Jim Brown, Richard Roundtree, Fred Williamson, Jim Kelly, Ron O'Neal, Leon Isaac Kennedy, Pam Grier in Tamara Dobson. Jim Brown in Richard Roundtree sta nastopala tudi v »hollywoodskih« črnskih filmih. Med povojnimi »hollywoodskimi« črnski igralci izstopajo Paul Robeson, Louise Beavers, Dooley Wilson in James Baskett, med povojnimi pa Harry Belafonte, Woody Strode, James Edwards, še posebej pa seveda Sidney Poitier (ta je bil trikrat na listi »Top Ten Box Office Stars«: leta 1967 na sedmem, leta 1968 na prvem in leta 1969 na šestem mestu). Med novejšimi imeni velja omeniti Jamesa Earla Jonesa, Diano Ross, Louisa Gossetta Jr., Yapheta Kotta, Whoopi Goldberg, Rae Dawn Chong, Richarda Pryorja, Gregoryja Hinesa, Carla Weathersa, Foresta Whitakerja, Denzela Washingtona in Morgana Freemana; od popularnih črnskih glasbenikov so se v filmu poskusili npr. Prince, Michael Jackson, Vanity, The Fat Boys in Ice T. Po finančnem uspehu in po svojem zvezdniškem statusu pa vsem ostaja nedosegljiv ideal Eddie Murphy.

Glede na najnovejše uspehe »blackploitation« filma se po pravici zastavlja vprašanje, kakšne so njegove perspektive. Afro-ameriški režiserji se pritožujejo, da za črnske filme distributerji predvidijo sorazmerno nizek obisk, zato jim namenijo premajhno število kopij. Reginald in Warrington Hudlin pravita, da je njun distributer za **House Party** najprej računal, da bo film ustvaril največ 12.000.000 USD, in temu primerno ga je sprva nameraval lansirati le s 300 kopijami. Menita, da so afroameriški filmi izjemno uspešni in bi morali »startati« ne na 850 platnih, ampak na

1.500. (Spike Lee se s tem sicer ne strinja in meni, da bi bila za njegove filme medvedja usluga, če bi jih hkrati zavrteli v 2.000 dvoranah; po drugi strani pa ta režiser očitno nima takšnega občutka za pravo mero, ko gre za budžet: za svoj projekt **Malcolm X** tako zahteva 30 milijonov USD, pri Warnerju pa so mu jih pripravljeni odrediti le 22 in kljub atraktivni temi se zdi, da finančni uspeh Leejevega zadnjega filma, **Jungle Fever**, tako visokega proračuna ne opravičuje). Charles Lane, režiser filmov **Sidewalk Stories** (1989) in **Personal Identity** (1991), meni, da so Afro-američani s svojim uspehi »prebili Berlinski zid« in da »ni več poti nazaj«. Warrington Hudlin gre še dlje in pravi, da »čez dvajset let obarvani ljudje ne bodo več manjšina«, filmska industrija pa naj zato začne »računati na novo večino, če hoče finančno obstati«. Ne vemo sicer, kako bo »čez dvajset let«, zato pa je mogoče dati bolj kratkoročne napovedi in te še zdaleč niso tako optimistične, če sklepamo na podlagi tistega, kar so afro-ameriški režiserji pokazali s svojimi filmi. Ko te pogledamo od blizu, je očitno, da nam ne povedo nič novega, njihovo idejno izhodišče je praktično na isti ravni kot pri »zumba-actionerjih« iz 70-ih let. Danes postaja očitno, da so komunizem, feminizem, najrazličnejša »osvobodilna« gibanja ipd. v zatonu in razsulu ne zato, ker problemi, ki so njihova glavna preokupacija, ne bi obstajali, temveč zato, ker je svet (v prvi vrsti Zahod) v zadnjih dvajsetih letih doživel tako silovit razvoj, da so te ideologije s svojim duhovnim »arzenalom« v novih razmerah preprosto postale irelevantne. Če je bilo v času predinformacijske družbe še mogoče govoriti, kako ameriška družba »ni pravična«, ker »bogati izkoriščajo revne«, »moški ženske« in »belci črnec«, se sedaj takšno besedičenje Spika Leeja, bratov Hudlin, Maria Van Peeblesa, Johna Singletona idr. sliši, kot bi izhajalo iz kamene dobe. Nezaposlenost črncev in s tem povezani skrajna revščina, brezizhodnost in obup so sicer dejstva, žal pa ni nič manj tragičen podatek o brezposelnih pripadnikih »bele rase« v razvitih državah, med katerimi je zastrašujoče visok odstotek tistih, ki so zaradi svoje (za sedanje čase) absolutno pomanjkljive izobrazbe obsojeni, da bodo brez dela tudi ostali. V takšnih razmerah sklicevanje na »rasno diskriminacijo« seveda

ne zveni kaj prida prepričljivo, saj se brezposelni, revni črncci v tem položaju niso znašli zaradi barve svoje kože, temveč zato (pa naj se to sliši še tako brezobzirno), ker so za sodobno državo neuporabni, enako kot vsi drugi nezaposleni, katerih edina kvalifikacija je zgolj »volja do dela«. T. im. »kapitalistične« države so (če jih primerjamo s komunističnimi) s svojim prožnejšim sistemom sicer razmeroma uspešno prestale dosedanje preizkušnje, razvoj pa gre svojo pot tako bliskovito, da se že postavljajo vprašanja kompetentnega vodenja vse bolj zapletenih »sistemov«, med katere spada tudi država, in zelo verjetno je, da bo ponovno preverbo svoje uporabnosti prav kmalu morala doživeti tudi do sedaj tolikanj hvaljena »parlamentarna demokracija«. Čeprav še ne vemo natančno, kako se bodo v prihodnosti oblikovale vladajoče elite, se zdi jasno eno: oblasti si ne bodo delile po »rasnem«, »nacionalnem«, »razrednem«, »spolnem« ali kakšnem podobnem »ključu«. Vztrajanje eminentnih afro-ameriških režiserjev pri skrajnem rasnem antagonizmu se v današnjem kontekstu zdi enako absurdno in groteskno, kot je absurdna in groteskna sedanja gonja po ameriških univerzah, kjer se gredo nekakšne »rasne kvote«, po kampusih skandirajo »Hey, hey, ho, ho, Western culture's got to go« in na predavanjih učijo nesmisle, kakršen je tisti o Kleopatrin, egiptovski vladarici iz dinastije Ptolemejcev, ki naj bi bila črne polti, kar »sicer ni res, vendar pozitivno vpliva na samozavest črnskih študentov«. Takšna konfrontacija ne more prinesiti nič dobrega nikomur, še najmanj pa črnccem, saj se jim lahko pripeti, da bodo čez dvajset let sicer res predstavljali večino prebivalstva v ZDA (na kar računa Hudlin), vendar bi tedaj njihov vpliv utegnil biti skrčen na vlogo »dobrih (bwana) črncev«. Najnovejši afro-ameriški filmi so uspeli zato, ker se jim je posrečil »crossover« — gledali jih niso samo črncci, temveč tudi belci. »Crossover« pa seveda ni bil rezultat anahronističnega »sporočila« teh filmov, temveč je to omogočilo učinkovito, dinamično posredovanje (v dialogih, sliki in glasbi) črnske »hiphop« kulture. »Hiphop« je (tako kot pred njim »blues«, »jazz«, »bebop«, »soul« in »rap«) s tem nedvomno postal del širše ameriške kulture in to je obenem tudi tista smer, v kateri bi afro-ameriški filmi (očiščeni ideološke navlake) lahko videli svojo perspektivo. Črnski režiserji se bodo v prihodnje pač morali odločiti med dvema (njim neljubima) alternativama: prva vključuje »Style and Purification« kot novo strategijo afroameriškega filma oziroma z drugimi besedami: gre za »crossover« in z njim povezano možnost za resnični uspeh; druga pa pomeni vztrajanje pri dosedanjem samopomilovanju in vsiljevanju rasnega antagonizma.

IGOR KERNEL

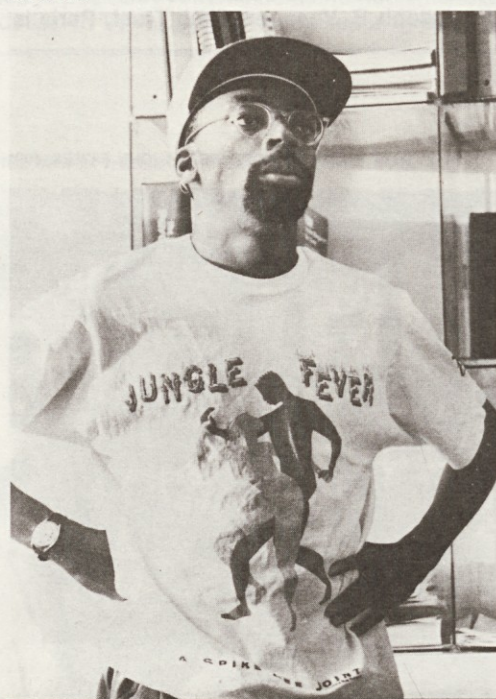
CHARLES BOURNETT PORTRET V ČRNEM OKVIRJU

V intervjuju za The Independent iz leta 1988 je Charles Burnett tako slikovito opisal svojo mladost, ki jo je preživel v Los Angelesu, da se zdi kakor napihnjena zgodba iz kakšnega hollywoodskega filma. Odraščanje med revnimi in neizobraženimi ljudmi; potepanje po zanemarjenih ulicah, kjer vladajo brezposelnost, nasilje, narkomanija in prostitucija; življenje v skupnosti, ki jo veže zaničevanje in odpor do bele Amerike — vse to preveč spominja na stereotipno (in mitično) podobo črncev, kakršno ponuja hollywoodska fikcija.

Vse omenjene socialne kategorije pa so tudi tema zgodb iz Burnettovih filmov. Toda njegovi filmi niso ne melodrame ne komedije ne akcijski filmi. Njegove zgodbe ne uidejo iz zaprtega kroga revnih črnskih družin. So zelo hermetične in njihove pripovedi (počasne, enostavne, igrano-dokumentarne) tematizirajo življenje temnopoltih z moralnega, s sociološkega in psihološkega vidika. To niso le nekakšni eseji, razmišljanja filmskega auteurja, intelektualca, to so predvsem filmi črnskega neodvisnega režiserja.

V splošni ekspanziji črnskega filma na začetku devetdesetih let je Charles Burnett v svojem vztrajanju pri neodvisnem filmu dovolj

SPIKE LEE

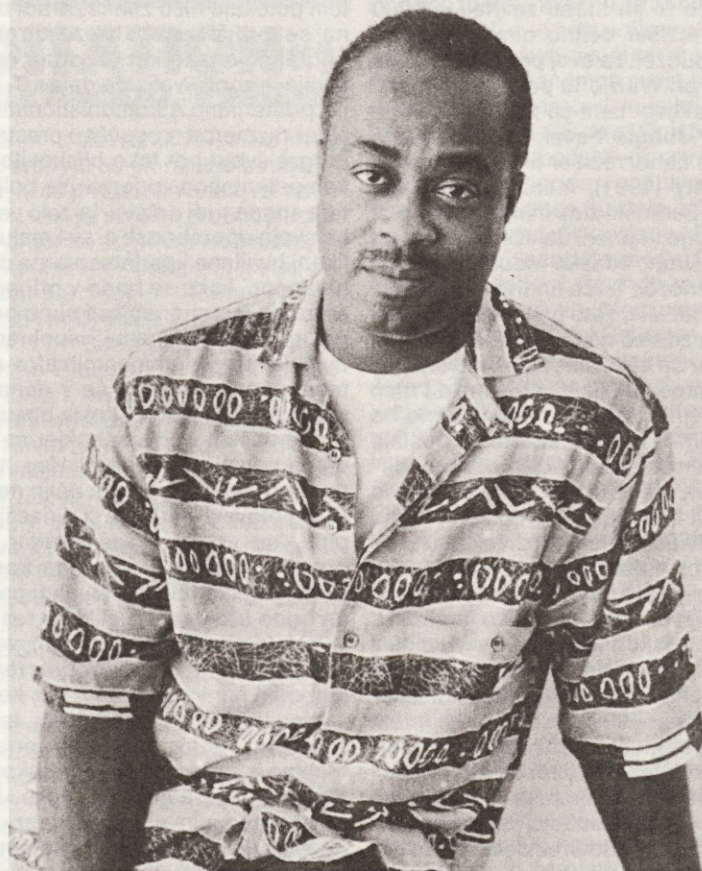


ICE CUBE V FILMU
BOYZN THE HOOD



BILL DUKE MED SNEMANJEM FILMA
A RAGE IN HARLEM





CHARLES BURNETT

razpoznaven odgovor na vprašanje, ali je film o temnopoltih že črnski film, če ga režira temnopolti režiser. Veliko črncev npr. ne mara filmov Spika Leeja. Zdijo se jim preveč intelektualistični, liberalnejšim kritikom pa zgolj domiselno, toda še vedno make-up(irano) sprenevedanje. Črnski film mora potemtakem biti film črnškega režiserja, ki je osveščen in odgovoren do črnškega naroda. Biti temnopolt je premalo. Treba se je boriti za stvar, je sporočilo Burnettovih filmov. Njegova vizija v sistemu velikih produkcij nikoli ne bi zaživela. Producente namreč ne zanimajo resnični črncci. Njihova orientacija je percepcija filmskega občinstva, zato producente zanima, kako bodo prodali film — zanima jih box office. In velik del občinstva so črncci. Dejstvo, da večina njih ne ve, kdo je Charles Burnett in kakšne filme snema, sploh ni presenetljiv podatek. Črnska filmska publika je namreč samo podaljšek megalomanskega ameriškega najstniškega (in »najstniško« razpoloženega) občinstva, ki vzdihuje za istimi junaki in se navdušuje nad istimi žanri. Če imata Eddy Murphy in Arnold Schwarzenegger potemtakem skupno in nedeljeno publiko, to pomeni, da temnopolti črncci in belce ne le percipirajo kot belci, temveč da pri tem celo uživajo.

Charles Burnett bi se, če bi potrdil pravilnost te teze in jo hkrati obsodil, seveda izdal za rasista. Sicer pa Burnett z razsvetliljsko lučjo svojih filmov morda sploh ni daleč stran od resnice, ki bremenijo zgoraj zapisano. Ne gre namreč za dejstvo, da režiser stoji na drugi strani vseameriške medijske podobe črncev (najbrž tudi raperji niso izvezeti), ampak da obsoja zakoreninjenost te podobe v črnski zavesti. Hrbtna stran njegovih filmskih podob zelo očitno odraža jezo, ker resnični črncci pravzaprav doživljajo sebe kot »fikcijo« in se v svoji stereotipni (vsiljeni) podobi lažje prepoznajo.

Burnettovo zgledovanje pri neorealizmu, težnja po prezentaciji resničnega vsakdanjega življenja črncev premalo pripomoreta k verjetju, da je njegov črnc bolj črn od npr. tistega v New Jack Cityju. Burnettovi črni junaki so samo manj samozavestni in bolj introvertni. **Killer of Sheep**, njegov drugi in po mnenju kritike najboljši film (prejel je nagrado na berlinskem festivalu), govori o

delavcu v klavnici ovac, ki se deprimiran in razočaran nad življenjem vendarle trudi ohraniti dostojanstvo in svojo družino. Svojemu otroku, prestrašenemu zaradi nerazumevanja sveta odraslih, govori: »Pomagaj svojemu bratu, če se bo pretepal, neglede na to, ali bo imel prav ali ne. Nikar ne stoj in opazuj. Pojdi in mu pomagaj.« Film je razmišljanje o moralnih vrednotah in njihovem nasprotju z neizprosno vsakdanjega življenja. Film je videti kot dokumentarec.

My Brother's Wedding je precej satirična pripoved, celo zgodba z zapletom. Pierce je frustriran zaradi spoznanja, da nikomur ni mar za revne ljudi. Vsak nov dan predstavlja zanj upanje, da se bo nekaj zgodilo in spremenilo. In bolj ko si prizadeva držati življenje na vajetih, manj kontrole ima nad njim. Je omahljiv in vedno reagira v nepravem trenutku. Sooča se z dvema, zanj velikima problemoma: ali oditi na poroko svojega brata, kakor je bil obljubil materi, ali pa prisostvovati pogrebu svojega prijatelja. Pierce je popolen romantičen junak. Bogate sovražji, čeprav sam ne ve zakaj. Njegov pogled na življenje ni toliko zmeden kot je črnobel. Burnettov smisel za humor pride najbolj do izraza v **To Sleep With Anger**, celovečercu, kjer glavno vlogo odigra sam Danny Glover. Film je posvečen koreninam črnske folklore, vendar kritično ocenjuje njeno prisotnost v življenju sodobnih črncev. Družina je tokrat urbana, vendar so v zavesti družinskih članov še vedno zelo prisotne in žive podeželske vrednote in spomini. Življenje družine zmoti obisk očetovega starega prijatelja Harryja (Glover), ki je poosebljenost zla in pekla. Zdravje in ljubezen bosta zdaj premagana z boleznijo in s sovraštvom. Toda hvala bogu, pri hiši je ženska! Burnettove ženske so nasploh pozitivni liki. Pozitivne ženske, smisel za satiro, uravnotežen ritem filma in izvrstna igra protagonistov — to bi bile v grobem vrline Burnettovih filmov. Problematika, ki se je njegovi filmi lotevajo, in sporočila, ki jih v sebi nosijo, pa so tako splošna, da bi ti filmi lahko prezentirali tudi slovensko, bosansko, albansko ... ali katerokoli »neodvisno kinematografijo«.

CVETKA FLAKUS

ZVOČNA VIZIJA SVETA

POGOVOR Z REŽISERJEM ANDREJEM ZDRAVIČEM

V sredo, 18. septembra, je v *Informacijskem centru Moderne galerije* svoj najnovejši film *Ocean Beat* predstavil v San Franciscu živeči slovenski režiser Andrej Zdravič. Ob tej priložnosti je nastal pričujoči pogovor o vodi, gibanju, pojočem daljnogledu, interaktivnem muzeju in *Soundvision*.

EKRAN: Začenjam s presenetljivo koincidenco. Prav nekje v času ogledov tvojih filmov sem prevajal Deleuzeovo knjigo *Podoba-gibanje*. Če tvegam oznako tvojih filmov, potem je njihov prostor v poglavju o *podobi-percepciji*, ali še natančneje, v tistem razdelku, kjer Deleuze govori o navdušenju predvojnega francoskega filma, lirske abstrakcije, nad tekočo vodo. **Voda** je namreč predmet podobe-percepcije par excellence, saj omogoča izluščanje gibanja iz gibljive materije, dobesedno uprizoritev samega gibanja. Kako sam pojasnjuješ svoj interes za vodo?

Andrej Zdravič: Že kot otrok sem užival v vodi. Spominjam se Soče, ko pa smo živeli v Alžiriji, sem prav tako veliko časa prebil ob morju. Globlji dejavnik pa je gotovo prirojena človeška fascinacija nad vodo. Smo vodni element, tričetrt telesa je navsezadnje voda. Rojeni smo v vodi in pravijo, da je prvi čut, ki ga razvije zarodek v materinem trebuhu, prav sluh. In kaj posluša? Pljuskanje vode in ritem srca. Od samega začetka torej ritem in likvidni element, v katerem nam je prijetno, celo zelo lepo.

EKRAN: Zanima me referenca na Schwenka, ki si ga omenjal pred projekcijo v Moderni galeriji. V kolikšni meri so njegovi spisi vplivali na tvojo percepcijo vode?

AZ: Leta 1976 mi je neka prijateljica dala Schwenkovo knjigo *Sensitive Chaos*. Ta knjiga je name naredila izjemen vtis. Že prej sem sicer prebiral številne znanstvene knjige o valovanju in tekočinah, Schwenk pa je opazovanje gibanja vode zvezal s svojevrstno psihologijo, spiritualizmom. Zanima ga, kakšne oblike privzema tekoča voda. Ko priteče v stoječo vodo, denimo, nastanejo vrtinci, ki so presenetljivo podobni rentgenskemu posnetku človeških možganov. Omenja tudi test s kostmi, pomočenimi v tinto, na katerih se pojavljajo nekakšne bele pikice, ki imajo obliko vode, ki se je ustavila. Skratka, dokazuje, kako so različni organi pravzaprav različne oblike vode, ki se je ustavila v nekem materialu: enkrat v tkivu, drugič v kosteh, tretjič v možganih... Schwenk si dovoli tudi vzporednice s človeškim mišljenjem, z asociacijami, ki pogosto potekajo po zakonih gibanja vode. V grobem je njegova teorija v tem, da si človek z gledanjem vode in zraka, nasploh gibanj v naravi, ustvarja pogoje za bolj fluidna razmišljanja.

EKRAN: Če pravilno razumem sporočilo tvojih filmov, bi naj po svoje vračali urbanega človeka iz stresnih situacij velemesta v svojevrstno stanje pred ljudmi, »našo lastno zarjo«, kot pravi Goethe. Voda kot harmonija. Dejstvo pa je, da voda zares postane filmsko atraktivna šele tedaj, ko je v svojevrstni kakofoniji, ko preplavlja, brizga, vre — ko je skratka tudi sama stresna,

frustrirajoča... V tem je nedvomno določeno protislovje.

AZ: Nedvomno. Razburja me kaotično kipeње vode, tisti trenutki, ko je energija neposredno izražena. Toda pod vsem tem kaosom je vendarle nek sistem, tudi kaosu vladajo določeni zakoni. Po drugi strani pa je kaos, ki ga človek opazuje v naravi, samoregenerativen. Ima svoj smisel, saj se iz njega poraja nekaj novega. Kaos ustvarja, čeprav podira: tako kot lava, ki sicer požre cel gozd, zato pa hkrati iz osrčja zemlje prinese minerale, zrak, pline in vodo. Nekaj fascinantnega je v tej surovosti: v njej lahko razberemo naše lastne nagone, lahko pa tudi intuitivno čutimo, da je v vsem tem neka katarza. Ko sem pred desetimi leti pričel delati *Ocean Beat*, sem iskal predvsem divje plati, vendar sem skozi dolgoletno raziskovanje opazil še vse druge elemente. Zdaj se mi zdi enako privlačen tudi drugi pol, popolna urejenost, kakršno recimo najdem v stoječih valovih fjordov na Aljaski. Gre torej tudi za notranje dozorevanje.

Na splošno bi lahko dejal, da me zanimajo izpovedi v energijah, v gibanju. K filmu namreč prihajam od glasbe, ki je prav gibanje skozi čas. Je zelo abstraktna, a hkrati zbuja zelo konkretne asociacije, drugačne v vsakem posamezniku. Zato je glasba še vedno najvišja umetnost.

EKRAN: Ali predmet narekuje svojo filmsko uprizoritev? Z drugimi besedami, mar ne obstaja v filmu *Ocean Beat* še bolj temeljno protislovje med predmetom, ki je kontinui-

ran, teoretično neskončen in brezmejen (vodo), in pristopom, ki je nasprotno fragmentaren, razrezan, sekajoč (sami robovi kadra, montažni rezi)? Na ravni samega filmskega medija si namreč dovolj tradicionalen, ne izumljaš specifičnih »vodnih kamer« po vzoru zapletenih mehanizmov kakega *Snowa*, denimo.

AZ: Namenoma se izogibam trikoma v sliki, recimo dvojnimi ekspozicijam, sendvič-slikam, prelivom in manipulaciji z barvami. Mogoče gre to pripisati vplivu zenbudizma, ki je zelo čista stvar. Videti magijo v popolni preproščnosti realnosti. Haiku. »Žaba skoči v vodo. Zvok vode.« To je na videz skrajno enostavno, je pa v tem celo bogastvo življenja. Zavedno sem hotel najti jezik in slog, ki bi ostal nepopačen. Protislovje je seveda še toliko večje, če se ukvarjaš s temo oceana, ki je brezmejen. Njegov največji šarm je morda prav obala, ki ti ponuja več kot 180 stopinj obzorja. Ena od fascinacij brezmejnega horizonta je prav v tem, da se človek v njem izgubi, da ga dobesedno ni. To je zares trenutek očiščenja. Toda kako ga ujeti v kamero? Omejuje te kader, omejuje te čas... Menim namreč, da mora biti film kljub vsemu kar se le da ekonomičen, nabit — zato jih tudi tako dolgo delam! Gre za zgostitev bistva, ki bi naj na magičen način posredovalo nekaj večjega.

EKRAN: Ko sva že pri tehnični plati filma, me zanima tudi zvočni trak. Natančneje, razmerje med zvočnim trakom in podobo v filmu *Ocean Beat*. Koliko je »realnih« šu-



ANDREJ ZDRAVIČ MED SNEMANJEM LAVE NA HAVAJIH.
FOTO: NAOMI SODETANI

mov? Kakšno je časovno sosledje kreacije zvokov in podob?

AZ: Zvok za **Ocean Beat** je posnet posebej, največkrat pozneje. Včasih na kraju samem, včasih pa kje povsem drugje. Tako so v tem filmu zvoki iz Južne Italije, z Jadrana, Blejskega jezera, Soče, New Yorka, pa še vrsta prirejenih industrijskih zvokov. Moram namreč povedati, da zvočne zapise zbiram že šestnajst, sedemnajst let in da se jih je nabralo že kar precej.

V celem filmu ni niti kančka sinhronega — četudi je slišati, kot bi šlo za najbolj pristno butanje valov ob skale. Tako je večina moje energije pravzaprav šla za to, da sem podobi priskrbel avtentičnost zvoka, tisto torej, kar ima večina ljudi za samoumevno! To sem dosegel s stotinami različnih koščkov. Zvoke sem zbral in iz njih naredil *sample*. Tako sem dobil nekakšno paleto zvokov, ki sem jih nato plastil v najmanj štiri ali petih plasteh. Skratka, vse je rekreirano. Ustvarjeno iz ničle. Najprej sem imel v tem filmu eno uro same tišine...

Ko montiram, slišim zvok v glavi. Zvok je dejansko gibalo mojega filma. Nimam scenarija, začnem z intuicijo. Material nabiram nekako tako kot kos gline, ki je sicer še neoblikovana, veš pa, da je v njej že kip. Material sam narekuje oblikovanje, njegova končna kohezija pa prihaja prav od tistega zvoka, ki ga čutim v sebi. Zame so gibi kamere zvoki, rezi pa so udarci ritma... Skratka, fantaziram o zvoku in šele ko imam jasno sliko o tem, kako bo zvenel film, zaključim montažo.

EKRAN: Kako tedaj sploh razumeš glasbo?

AZ: Posameznih plasti zvočnega traku ne ločujem. Tradicionalna delitev na dialog, glasbeni *score* in na posebne efekte se mi zdi povsem umetna. Drug drugega sploh ne poslušajo, le mešalec na koncu vse skupaj zmeša. To je absurdno! Govor je zvok, je glasba, tudi šumi so glasba — tako kot je navsezadnje glasba šum! V tej smeri je name močno vplival David Tudor, manj znani sodelavec Johna Cagea. Imel sem to srečo, da sem leta 1979 sodeloval v njegovi zvočni instalaciji *The Rain Forrest*. Šlo je za instalacijo »zvočnih skulptur«: različnih industrijskih predmetov, palic, bobnov in podobnih zadev, ki jih je Tudor uporabil namesto zvočnikov. Ideja je bila v tem, da so sami predmeti pretvorniki zvokov, ki jih vanje vneseš z elektromagneti (podobno kot pri zvočniku, le da tokrat vlogo zračnega stolpca igra kar cel predmet). Tudor mi je pokazal, da je pravzaprav vse na svetu glasba. Predmeti sami barvajo zvok, delujejo nanj kot filtri. Potemtakem so tudi gore svojevrstni filtri, so eko-mašine, ki odbijajo strele med sabo.

Druga pomembna epizoda po tej plati pa je bilo snemanje filma o električni stimulaciji hrbtenjače v Houstonu, Texas. Z majhnimi tokovi stimulirajo živce paraplegikov, da bi jih obudili. Takrat sem prvič plastično videl, da je v telesu res elektrika — in da potemtakem ni nobene razlike med »naravnimi« in »umetnimi« zvoki. V bistvu gre v obeh



OCEAN BEAT

primerih za valovanje energije, za eno in isto stvar. Toliko virov zvokov je in zame je največja zabava prav njihovo črpanje, ta svojevrstna arheologija glasbe.

EKRAN: Termin, ki ga najdemo v glavi slehernega tvojega filma, je Soundvision. Ta naziv je presenetljivo podoben pojmu, ki ga v zadnjem času skuša vpeljati francoski teoretik Michel Chion, namreč *Audio-vision*, slušno gledanje. Kdaj si ga prvič uporabil?

AZ: Leta 1973. Prej sem se namreč veliko ukvarjal s fotografijo. Spominjam se, da sem se vedno dolgo časa — tudi po deset minut — gibal s kamero, predno sem pritisnil na sprožilec. Večji hec mi je pomenilo zbiranje slike kot pa sama slika. Ker sem v tem času delal na Radiu Študent, sem poslušal tudi ogromno glasbe in ob njej fantaziral. Tako se mi je nekoč pripetilo, da sem v hribih gledal z daljnogledom, spreminjal globinski fokus in si ob tem nekaj žvižgal in popeval. Naenkrat sem si rekel: »Saj vendar igram filmsko kamero!« Tako se mi je pravzaprav skozi glasbo porodila ideja o videnju.

EKRAN: Tudi najnovejša instalacija, ki jo pripravljate v muzeju v San Franciscu, je

povezana z vodo...

AZ: Proti pričakovani prenasičenosti začnem šele sedaj zares postajati dovzeten za vse subtilnosti vode. Ideja je stara že dve leti, porodila pa se je med nekim poskusom na Soči, ko sem s super-8 kamero snemal pod vodo. Potapljal sem kamero proti toku, po prenosu na video pa sem lahko spreminjal hitrosti. Zanimivo je videti, kako lahko hitrost same podobe, njeno porajanje, vpliva na percepcijo volumna, mase, sploh na samo videnje. Mehurčki v vodi so povsem različni, če so hitri ali počasni. Instalacija se bo torej ukvarjala s perceptivnimi problemi gibanja. Imel bom dvanajst 27-inčnih monitorjev visoke resolucije, ki bodo tvorili nekakšen horizont, 6 x 2. Program bo predvidoma dolg dvajset minut in bo skušal pokazati različne vidike vedenja vode — od čiste zrcalne gladine prek majhnih valčkov in vetra na gladini vse do dvanajstmetrskih valov na Havajih. Material bo na šestih laserskih videodiskih, vsak bo torej napajal po dva monitorja. Vse skupaj bo urejal računalniški program, ki bo skrbel za časovni razmik med različnimi kosi istega programa. Hipoteza je pač ta, da se bo pri gledalcu razvil občutek gibanja skozi te škatle, nečesa ži-



OCEAN BEAT

Ocean Beat, ki so bili tedaj še v surovem stanju. Ponosen sem na to, da je bil nad njimi impresioniran — in to še preden je naredil **Koianisquatsi**. Zelo ga spoštujem, saj je nekaj posebnega. Bil je menih, duhovnik, a je pri štiriintridesetih letih izstopil iz reda in se posvetil filmu. Rekel bi, da je našel drug medij, skozi katerega je lahko ljudem posredoval nekaj, česar jim kot duhovnik ni mogel dati. Že *a priori* ima drugačen pristop do filma od velike večine režiserjev: trudi se poslati dober »message« ljudem na Zemlji! Navsezadnje je to prvi film teh razsežnosti, ki so ga v celem svetu gledali v kinematografskih dvoranah.

EKRAN: Četudi je tale pogovor usmerjen predvsem na tvoje aktualno delo, ki je vse prej kot tradicionalna filmska naracija, me zanimajo tvoje morebitne ambicije na področju klasične filmske forme. Morda se jim najlaže približava prek avtorjev, ki so ti blizu...

AZ: Narativni film me zanima. Nekega dne ga bom zagotovo tudi sam posnel. Moram pa reči, da me privlačijo režiserji, ki gledajo v zakulisje, za govorjeno besedo, ki upoštevajo magijo dogajanja, tišine... Zato ne bo presenečenje, če povem, da mi je zelo pri srcu Tarkovski in njegova filozofija. Veliko navdiha sem našel tudi pri Herzogu. Njegova je ideja, da je film *medij za odkrivanje sveta*. Zanimajo ga skakalci — in vživi se vanje, postane skakalec! Zanima ga človek, ki je ostal na otoku, ki mu grozi eksplozija — in odpravi se tja! Všeč mi je ta neposreden pristop, to raziskovanje sveta.

vega torej. Ljudje bodo poleg tega imeli priložnost aktivno posegati v samo instalacijo, »inter-aktivirati« z vplivanjem na hitrost laserskih playerjev. Izbrali bodo lahko, denimo, *slow-motion* in tako dobili celo preprogo različnih pogledov na isto stvar. Zvok bo minimalen, če sploh bo — saj je izjemno težko oblikovati zvok, ki bi deloval pri vseh možnih hitrostih.

EKRAN: Kaj pa pravzaprav sploh je Exploratorium, kot se sicer imenuje muzej znanosti, umetnosti in človeške percepcije v San Franciscu?

AZ: Exploratorium je en sam ogromen prostor, pravi hangar, ki meri 100.000 kvadratnih čevljev. Samo strop je visok kakih štiriinšest metrov. V njem je vsega skupaj sedemsto eksponatov. Ustanovil ga je Frank Openheimer, brat in sodelavec Roberta Openheimerja, izumitelja atomske bombe. Oba brata je v petdesetih letih ameriška politika onemogočila... Kakorkoli že, Frank Openheimer je želel ljudem dati nekaj pozitivnega. Njegova ideja je preprosta, a ima fantastične razsežnosti: učenje je najbolj učinkovito, kadar poteka kot igra, kadar lahko raziskuješ in s premikom dveh kock zgradiš mostiček... Iz te preprostosti je Openheimer razvil celo filozofijo *interak-*

tivnega muzeja, ki naj ljudem približa fenomenologijo sveta, obenem pa tudi osnovna načela znanosti. Zato so nekateri eksponati zelo didaktični, denimo preskok strele, separacija barv ali mrtvo vidno polje, drugi pa so tudi estetsko izjemno atraktivni. Tak je, denimo, mini-tornado: gre za trimetrski vrtnec, kjer sistem ventilatorjev neprestano ustvarja tornado, gledalec pa ga lahko že z rahlim dotikom roke zmoti in nato opazuje motnje zračnega gibanja in njegovo ponovno vzpostavitev.

Sam sem tu začel delati kot dokumentarist, saj delovanje muzeja obsega še številna predavanja, delavnice, šole in gostovanja. Vendar si zdaj svoj *job* že sproti kreiram, saj je usodna sreča ta, da se filozofija muzeja prekriva z mojimi ambicijami. Tako sem postavil produkcijski video-studio in se usmeril na nekatere specialne projekte. Omenjena instalacija *Water Waves* bo predvidoma dokončana maja 1992.

EKRAN: Asociacija, ki se poraja ob gledanju filma **Ocean Beat**, je neizogibno dvojica Reggio-Glass. V čem je po tvojem razlika med njunim in tvojim pristopom?

AZ: Reggio sem srečal leta 1982 v Santa Feju. Videl je materiale prve pol ure filma

**ZA EKRAN
SE JE POGOVARJAL
STOJAN PELKO**

IZRAELSKI FILM V KOMPAKTNEM PRELETU

Bližnjevzhodna eksotika pač ni vse, kar zmore očesu filmodila ponuditi Izrael. Poleg opaznih avtorskih pečatov tamkajšnjega long-feature cvetobera ponuja dežela tudi nemalo receptov na področju kulturne politike in organizacije:

Navkljub svoji majhnosti uspešno lovi ravnotežje med t.i. filmom nacionalnega pomena ter populističnimi komedijami, pri čemer obilno asistirajo tudi tuje koprodukcije.

PIONIRJI

Filme so eksotike žejni na izraelskih tleh snemali kajpada že pred Izraelom, prvi dolgometražnik je tam newyorška družba *Kelem* posnela l. 1912. Prvo filmsko podjetje z imenom *Moladet* je v Palestini ustanovil sovjetski imigrant Nathan Axelrod, ki je l. 1933 tudi produciral prvi igrani film, **Potnik Oded**. Po razglasitvi samostojne židovske države so l. 1950 nastali *Studii Geva* in leto kasneje *Studii Herzlyia* in se sprva ukvarjali s cionistično propagando vseh formatov. Vse do letošnjega filmskega festivala v Jeruzalemu so prvenstvo med igranimi filmi pripisovali iz Anglije uvoženemu Thoroldu Dickinsonu, ki je l. 1955 v akcionerju **Givah 24 Eyina onad** (Grič 24 ne odgovarja) obnavljal nedavno vojno za neodvisnost. Letos pa so odkrili domnevno izgubljeno kopijo filma **Hafuga**, vojne 50's limonade Amrama Amarja, ki ga je ta posnel kar pet let prej — in tako festivalski katalog oskrbel s tole navedbo: »Don't let the synopsis mislead you... Please bring the accessories needed for a cult movie«, karkoli že to pomeni.

SPECIFIČNOST

»BOUREKAS«

Izrael ni običajna država, vsi njeni prebivalci so imigrantje. Ugodna posledica tako nastalega mikrokozmosa kulture je potem v šestdesetih različnost filmskih govoric izraelskih avtorjev. To obdobje pa je vseeno zaznamovalo še danes osnovno notranje nasprotje židovstva, to je diskriminacijsko razmerje med evropskimi Aškenazi in orientalskimi Sefardi. Gre za odnos, ki se je utrdil že v prvih dneh cionizma in se dnevno reproducira na slehernem družbenem nivoju.

Filmsko ga zajema povsem specifičen žanr »bourekas«: gre za semi-folklorne komedije o orientalskih Židih, ki so zlasti cvetele v šestdesetih in sedemdesetih letih. Še pred njihovim razcvetom se je etnično razredna delitev med zahodnimi in orientalnimi Židi

יכונת הסיומתק לחודש אבגוסט 1991



NASLOVNICA
MESEČNIKA IZRAELSKA
KINOTEKE

pokazala v otroških filmih petdesetih let. V **Dan quixote and Sa'adia Panza**, Axelrodovem filmu iz l. 1956, je tako povsem jasno, kdo servira koga. Kakorkoli že, bourekas so v desetletju 1967-77 postale absolutno dominanten žanr; če pa gledamo izraelsko filmsko zgodovino kot celoto, nam služijo kot sinonim populistične zabave, večinska protiutež art kinematografiji, ki se v deželi pojavi kot reakcija na francoski novi val. Z uspešnim startom v zgodnjih šestdesetih so bourekas pomagale graditi domačo filmsko industrijo, še najbolj prek kasneje po »Cannonu« slovečega **Menahema Golana** in **Ephraima Kishona**. Slednji je bil l. 1964 režiser in scenarist filma **Sallah Shabati**, ki je žanru retroaktivno obveljal za arhetip, se po gigantskem odzivu domače publike celih šest mesecev obdržal v newyorškem kinu Little Carnegie Theater, bil nominiran za oskarja, prejel nagrado Združenja hollywoodskih dopisnikov in odprl berlinski festival. Vzpostavil je normo lokalne

komedije, ki je predpisovala groteskno igro in parodiziranje filmskih značajev. Dovolil si je tudi kritiko vlade, ko je ošvrknil dotedanji sveti kravi: cionistično gibanje in institucijo kibuca. S tem, da je smešil tudi Aškenaze, je **Sallah Shabati** uvedel njihov odgovor na bourekas, imenovan »**gefilte-fish**« filmi. Žanr sta vzpostavila **Kuni Lemel** (1968), za današnje gledanje pregledališki, prestatičen film Israhela Bekerja ter dve leti mlajši **znova (!) Golanov** film **Lupo**. Nadaljevanje prvega je z naslovom **Kuni Lehmel in Tel Aviv** l. 1976 posnel Yoel Zilberg, nadaljevanje drugega pa istega leta **Boaz Davidson** z naslovom **Lupo in New York**. Šele obe zvrsti komedije sestavljata vsebinsko današnjega pojma bourekas; termina naj bi se spomnil **Davidson**, največji donosnež takoj za Golanom. Njegov opus je tipičen za razvoj žanra: od značilnih naslovov **Charlie vekhetzi** (*Charlie in pol*, 1974), **Snuker** (*Biljard*, 1975) ali **Mishpakhat Tzan'ani** (*Družina Tzan'ani*, 1976) je žanr ob koncu

desetletja doživel mutacijo v mehkoporno smeri. Tedaj (1977) je **Davidson** posnel največji domači box-office hit, ki ostaja nepreščen: v državi s 3,5 milijona ljudi so za spolno sproščeno inačico Ameriških grafitov **Lemon Popsicle** (Limonov sladoled, prvenec v trilogiji) prodali 1,3 milijona vstopnic! Prav tako zanimiv je osamljen fenomen **Urija Zoharja**, morda celo najvažnejšega izraelskega režiserja. Ta je s filmom **Luknja v luni** (Hole in the Moon) l. 1965 poskusil konkurirati bourekas z vpeljavo absurda parodičnih in horror ekstravaganc, pet let kasneje pa posnel legendarno zbirko pythonskih skečev **Lul**. Po komedijah različnih kvalitet je Zohar l. 1976 javno zavrnil najvišjo državno nagrado in se leto kasneje nerazložljivo odrekal posvetnemu življenju ter postal ultra-ortodoksni vernik v Jeruzalemu!

AVTORSKI FILM

Rastoči popularnosti komedije se v šestdesetih letih na sicer mnogo manj množični osnovi pridružijo vplivi evropskih gibanj: že preteklega italijanskega neorealizma, francoskega novega vala ter novega nemškega filma. Prepustila se jim je zlasti mlajša generacija cineastov: Yitzak Yeshurun in pa Yehuda Ne'eman, avtor **Obleke** iz l. 1970, ter Jacques Morry Katmor z **Ženskim primerom** leto prej. Ti avtorji s hermetičnim, introspektivnim filmskim jezikom predstavljajo najostrejšo reakcijo na populizem bourekas, čeprav bi jim lahko včasih pripisali nekritično prisvajanje novega vala; Obleka in Ženski primer sta tako že mali **homage Godardovemu A bout de souffle**. Poznavajoč originale nas lahko citatnost tematskih poudarkov, imitiranje dialogov ali raba narativnih in kinematičnih kodov kvečjemu zabava, ne pa tudi umetniško zadovolji. Izogibaje se vdoru lokalnega v svoje filme, so ti avtorji namenoma poudarjali univerzalnost, junakom pozabljali dajati imena ali pa jih opremili z izrazito nežidovskimi imeni, francoskim ali angleškim slangom ter neskončnimi dialogi o »tujini«, torej Evropi. Povsem obratno kot Rossellini s svojim dokumentarizmom življenja ulice so režiserji svoje junake zaprli v nekakšen socialni in historični vakuum. Treba je bilo naprej, kontrast med bourekas in artisti je izgubil svojo začetno produktivnost...

KJE SMO DANES

Notranje židovske konflikte so tudi na platnu zasenčile zunanje okoliščine

številnih vojn z arabskimi sosedi, do l. 1978 predvsem v nam dobro znani heroični maniri črno-bele karakterizacije likov. Takrat se optika spremeni s filmom **Khirhet Khizah** Rama Levija, ki ga je predvajala tudi jordanska TV in so ga obtožili PLO-jevske propagande.

Po vojni z Libanonom l. 1982 pa so za recepcijo levičarskih stališč filmskih avtorjev, t.i. »**palestinskega vala**«, nastopili boljši časi: **Hamsin** Daniela Wachsmanna je l. 1982 prejel lokalnega oskarja, ki ga podeljujeta ministrstvo za gospodarstvo in industrijo ter ministrstvo za izobraževanje in kulturo. Tudi pri nas smo gledali film **Urija Barabasha**, ki je to nagrado prejel dve leti kasneje — **Za rešetkami** (Beyond the Walls), kandidiral je tudi za oskarja pri MPAA, medtem ko je na festivalu v Benetkah dobil prvo nagrado kritike. Eden najboljših je v teh okvirih tudi vizualno zelo močan film **Avanti Popolo** Rafija Buhaeeja, ki obdeluje pobeg dveh egiptovskih vojakov s prizorišča šestdnevne vojne.

Vseeno gre za smer izraelske kinematografije, ki po mnenju nekaterih navkljub objektivnejšemu upodabljanju znotraj reprezentacijske zgodovine konflikta še vedno ostajajo znotraj generalnega okvira in ideoloških predsodkov cionizma. Namesto da bi zavzeli nedvoumno ideološko stališče, filmi ostajajo pri izraelski zmedenosti ob spoznanju Drugega, ki je tudi Palestinec, ki je tudi žrtev. Protislovja in nedorečenosti zato načenjajo dinamično »novodemokratičnih« izdelkov, pa še vrata do podpore javnosti jim odpirajo. Poleg filmov palestinskega vala, kamor sodi tudi letošnji hit Erana Riklisa **Cup Final**, se po besedah direktorja kinoteke g. Garbouza, ki sodeluje v 5-članski scenaristični komisiji, začena pravi val **shuru-izma**.

Kinoteka, ki se poskuša tudi kot producent, je namreč letos 50.000 \$ vložila v tekoči projekt **Tel Aviv Stories**, ki naj bi spominjal na omnibus Scorseja, Coppole ter Allena. Gre za oponašanje lanskega filma Savija Gavisona **Shuru**, urbano komične zmesi Pedra Almodovarja, Woodyja Allena in Akija Kaurismakija, ki si poleg zelo gledljivega prepisovanja od vzornikov jemlje čas za norčevanje iz židovske obsesije s psihoanalizo. Cinemateque po nekaterih prostorskih težavah na začetku delovanja danes domuje v 4 milijone vredni palači, ki najbolje ponazarja uspešnost sistema donatorstva, mecenstva in fondacij v glavnem ameriških Židov, kar je v Izraelu zna-

čilnost vseh kulturnih segmentov. Ponazarja tudi izrazito pozitiven odnos mestnih oblasti do vloge in širjenja filmske kulture! Izdajajo istoimenski filmski mesečnik, ki je po propadu četrletnika **Film (Kolnoa)** edina filmska revija v državi.

ORGANIZACIJA

Mlada država je k filmu pristopila kar-seda plansko, vendar so se razmere stalno spreminjale na bolje: ko se je po uvedbi televizije l. 1968 legendarno ogromen obisk kinodvoran rapidno zmanjšal, so distributerji odgovorili z izostrenimi merili uvoza filmov in povečali število držav dobaviteljic. Samo za primerjavo: film je v šestdesetih letih veljal za uspešnico pri 600.000 do milijon gledalcev. Danes zadošča 100.000 vstopnic.

V začetku sedemdesetih let je vlada krila kar tretjino kreditov tujim partnerjem v koprodukcijah, uvoz filmske tehnike pa je bil oproščen carin.

L. 1973 se je to spremenilo. Filmski center je pričel s sistemom finančnega nagrajevanja visoko kvalitetnih filmskih projektov ne glede na komercialni potencial. Namesto oprostitve davkov je po merilih kakovosti uvedel tri stopnje davčnih olajšav: vedeti moramo, da je Izrael ena redkih držav, ki pozna t.i. »**entertainment tax**«! Tretja novost je bila takrat uvedba denarnega sklada, namenjenega scenaristom, ki za svoje projekte niso našli podpore. V l. 1973 sega tudi ustanovitev telavivskega filmskega inštituta in kinoteke (ta še v Jeruzalemu in Haifi). Nadomestila za plačilo davka, ki so ga šele l. 1979 znižali s 140% (!) na 30%, je zagotovila vlada, ki pa zneska kljub visoki inflaciji ni poviševala. Po valu pritožb je poskusila s naslednjo potezo: vsako kino vstopnico za tuji film je obdavčila z 1% in zneske prelivala v domačo produkcijo. Kriterije za to določa komisija, sestavljena iz združenja producentov, združenja režiserjev, vlade in distributerjev! Leta 1989 sta ministrstvu za izobrazbo in kulturo ter za industrijo in trgovino ustanovili sklad za *promocijo kakovostnega izraelskega filma*, ki prek direktnih investicij v produkcijo nadaljuje dejavnost telesa, ki je s tem imenom že obstajalo pred desetletjem.

TOMAŽ KRŽIČNIK

O

B

R

JOHN GOODMAN



Filmski debeluh vedno dajejo vtis smešnih, praviloma komičnih kreatur, nerodnih poštenjakov, nespretnih dobričin, naivnih veseljakov in iskrenih klovnov. Toda komični se ne zdijo le zato, ker so kot rojeni za komedijo, ampak zato, ker za njih razlike in zapreke med filmskimi žanri ne obstajajo — vedno so dobri, vedno so pošteni, vedno so nerodni, vedno so naivni in vedno so smešni. Mar res? Spomnite se le dveh slovitih starih filmskih debeluhov, Oliverja Hardyja iz večnega burlesknega tandema Stan & Olie in Fattyja Arbucklea, slavnega in plodnega komika iz Sennettovih nemih komedij (samo l. 1913 je igral, največkrat z Mabel Normand, v sedeminštridesetih filmih): oba sta bila vedno dobra, poštena, nerodna, naivna, smešna, vesela, toda na njun obraz je prečkala neka senca, negativnost, temna stran — Oliverja Hardyja, tega večnega buddyja, homoseksualnost, ki jo je skušal zaman skriti in ki je njegove filme zanazajsko postavila v drugačno, morda celo bolj subverzivno in kontra-kulturno luč, Fattyja Arbucklea, tega prijaznega in toplega debeluha, ki je vsako žensko ljubil kot svojo mater, pa brutalni spolni delikt (l. 1921 je bil obtožen za posilstvo in uboj mlade hollywoodske starlete Virginije Rappe, katere ime je resda predstavljalo pravi semiotični manifest posilstva). Filmskih debeluhov se potem takem že od nekdaj drži neka temeljna virtualna negativnost: v hipu, ko v filmu zagledamo debeluha, posumimo, da pod svojo vsakdanjo masko skriva neko globljo, zločinsko, »proti-naravno« naturo. In filmski debeluh se to dvojnost oz. dvoumnost obdržali do danes. Vzemite Georgea Dzundo: v filmu **The Deer Hunter** je bil patetični barman z orjaškim srcem, v filmu **No Way Out** najboljši možni prijatelj, v filmu **No Mercy** policijski šef mehkega srca — toda v filmu **Impulse**, v katerem je že itak sumljivo shujšan, se je prelevil v odvratnega in brezdušnega sadista, ki spolno terorizira in izsiljuje psihično nestabilno detektivko. Vzemite Georgea Wendta, simpatičnega, toplega, iskrenega in smešnega barmana iz TV nanizanke **Cheers**, ki se v filmu **Guilty by Suspicion**, v katerem smo soočeni s časom lova na hollywoodske čarovnice, prelevi v strahopetnega, egoističnega in izdajalskega scenarista. Ali pa vzemite Gailarda Sartaina, burlesknega, naivnega in toplega šerifovega pomočnika iz filmov **Ernest Goes to Camp**, **Ernest Goes to Jail** in **Ernest Saves Christmas**, ki se v filmu **Guilty by Suspicion** prelevi v sadističnega zasliševalca, v filmu **Mississippi Burning** pa v psihopatskega rasista. Tu je tudi M. Emmet Walsh, ki je na platnu to, kar sta bila Hardy in Arbuckle za platnom: brata Coen sta njegovi odvratno-poetični negativnosti v filmu **Blood Simple** postavila spomenik. V filmu **Barton Fink** sta ga postavila tudi Michaelu Lernerju in Jonu Politu: slednji je bil v njunem filmu **Miller's Crossing** brezobzirni in hinavski gangster, v filmu **Barton**

Fink pa je najservilnejša in patološko zvesta preproga Michaela Lernerja. Toda v filmu **Barton Fink** je tudi John Goodman (good man), kvintesenčni povzetek vse filmskega debeluha. V filmu **The Big Easy** je bil veseli, nasmejani, dobrodušni dektiv — toda na koncu se izkaže, da je glavni prekupčevalec z mamili in brezkompromisni morilec. V filmu **Always** je bil vdani in evforični buddy Richarda Dreyfussa, v filmu **Sea of Love** je bil to isto Alu Pacinu, v filmu **Arachnophobia** je bil komični eksterminator pajkov, v filmu **King Ralph** kralj, ki se kroni v imenu preprostejšega življenja odreče, v filmu **Punchline** pa naivno-dolgočasni mož Sally Field — to, kar bi moral biti on, barski stand-up komik, pa je bil Tom Hanks. V filmu **Barton Fink** pa je spet svoja resnica, dobri sosed, za katerega se izkaže, da je v resnici serijski morilec.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

MADONNA



Oseba, kot je Madonna, resnično nikoli ni zadovoljna s tem, kar je. Kraljica 80-tih let, najslavnejša ženska ikona v zadnjem desetletju, 80-ta leta ji pripadajo in zasluži si to. Na začetku njene kariere je prevladovala uporniška vihravost, rezultat katere so bili temu primerni filmi (npr. **Desperately Seeking Susane** — naivna Dean-Brando-Monroe kombinacija). Nekateri menijo, da je njena kariera sled serije škandalov, vendar je za konstitutivno gradnjo mita pomemben predvsem buden nadzor režiserja in supervizorja — obe osebi v Madonni sami. Louise Ciccone je izkoristila to, kar je imela (telo in glasbo), in uspela. Zadnji dve leti je prevzela tkanje mita v svoje roke, ona sama je artistski objekt — model in kreator, zna pa tudi zbirati pravšnje ljudi okoli sebe: Gaultier, Mondino, Kershishian. Madonna ne samo da po vrsti pritiska gumba za vznemirjanje javnosti — vznemirjali so jo tudi vsi naštetih v pesmi **Vogue** —, ampak ne prizanese niti najboljčutljivim najstniškim fantom in svojim potrošnikom. Še pred kratkim smo bili prepričani, da se oboževanka ne sme pojaviti na platnu brez 'sanjske osvetlitve', ki ji dá auro in patos, in da se mora za javnost omejiti na okvire strogega scenarija. Madonna je v **In Bed With Madonna** vse obrnila na glavo in pustila kameri, da posname in prisluškuje prizorom, ki jim ne bi 'smela'. Priče smo dokumentu zakulisnega dogajanja v meri, do katere pusti k sebi kamero, in zdi se, da o tem ne odloča sama. Očitno sta si njen mit in njena zgodba pridobila takšno moč, da ne potrebuje več pretvarjanja, ampak tudi depresije, perverzije in ekscese lahko izkoriščata v svoj prid. **In Bed With Madonna** zato ni le naravna progresija njenega dela in podaljšanje Mondinovega video-

spota **Justify My Love**, ampak je tudi klimaks v filmski zgodovini Louise Ciccone. Če je to samo moment v njenem življenju, kaj potem šele sledi?

Velika sprememba je opazna že v zgodnejših in novejših fotografijah s koncertov. Na zadnjih je njeno mišičasto telo oblečeno v Gaultierjeve kostume avantgardne mode, od napora jo obliva znoj in izstopajo žile. Madonnino telo se ne razkazuje več v sex-appealu, ampak je to telo izdelano za velike psihofizične napore, ki jih od nje zahtevajo precizno izdelane koreografije njenih predstav. Zdi se, da je režiran prav vsak njen gib in zahtevo po perfekciji širi na vse svoje sodelavce. Podobna zahteva je opazna tudi v dokumentarcu **In Bed With Madonna**, v katerem se zdi, da je režiser posegal tudi v trenutke, ko se Madonna in njena gay skupina plesalcev prepustita ležernosti in vsakdanjemu življenju. Tako se je ustvaril dinamičen ritem, ko telesa, napeta kot tetive, padajo v mlahavost in obratno. Alex Kershishian sledi stilu pop-MTV-video estetiki, zato paralelno vključuje zgodbe črnih plesalcev, kot da ustvarja milje, primeren za vstop Madonne, ki jim je prijateljica, gospodarica in zaupnica hkrati.

»Ženska, ki se je povzdignila s svojim nedrčkom,« je ljubosumno izjavila o njej Bette Midler; sicer pa lahko to izjavo prillepimo vsaki ženski, ki uspe. Madonna je predvsem samoustvarjen fenomen in ljudje, kot so Kershishian, Gaultier in Mondino, ji samo pomagajo.

Stand by, Madonna!

MAJA BREZNIK

JERRY GOLDSMITH



Bilo je sredi petdesetih: V studijskem sistemu se je nekaj kadrovskega zamajalo, tako da skladatelju na lepem ni bilo več na voljo tisto znano krdelo glasbenih obrobnežev (aranžerjev, dirigentov, glasbenih direktorjev, orkestratorjev), ki je po navadi skrbela za celoto. Goldsmith (L. A., 10. februar 1929) tedaj ni bil tako prizadet, saj za razloček od nekaterih kolegov ni priznal in poznal obrtnih pomanjkljivosti — klavirja se je učil pri Jakobu Gimplu, kompozicije pa pri Mariu Castelnovu-Tedescu in Miklósu Rózsi — in se je zmozel vsega lotiti sam. Ostal pa mu je rahel cinizem in prezir do nekdanjega skladateljskega Hollywooda, ki mu je bilo streženo na pladnju. Še kar zadeva neznosne ča-

sovne roke, ni šlo brez humorja. Goldsmith je bil edini, ki si je drznil v sedemdesetih na televiziji v živo izvajati svojo glasbo k nadaljevanjam: »Dela nisem skončal, reč je bila napovedana za program, pa sem moral preostanek zamišljenega kar zimprovizirati.«

Vsak skladatelj ima svoj moto, film, v katerem kak neglasbeni detajl razodeva skrivnost njegove poklicne veščine: Goldsmithova se pokaže tedaj, ko general **Patton** stopa po pokopališču in si govori: »Moj Bog, kako sovražim dvajseto stoletje!« Oba, Patton in Goldsmith sta namreč bojovníka s starih front; obvladata sodobno taktiko, a ju nova enoličnost prejkone dolgočasi; živeti hočeta s širino davnih slogovnih spretnosti. Goldsmithova muhasta rokokojska vnema včasih vre od paradoksov — medtem ko je, če smo že pri vojaki, **Patton** (1970) decentna, reducirana partitura, prinaša **Rambo: First Blood II** (1985) nabuhlo zvočno polnost, in to z eno samo temo; pri Pattonu so kar tri. In če si domišljate, da je na primer tista kvazireligiozna, kvazipoglobljena, kvazi**Exorcistična** glasba za **The Omen** (1976) sad kakega velikega napora, se motite: »V grobem sem imel stvar postavljeno čez noč.«

Goldsmith je veliki popotnik po producerskih hišah in še večji brodar žanrskega toka. Kljub temu podatki pravijo, da je največ delal za 20th Century Fox, če smo osebni, pa kar sedemkrat z režiserjem Franklinom Schaffnerjem; v splošnem so njuna dela — **The Stripper** (1963), **Planet of the Apes** (1968), **Patton**, **Papillon** (1973), **Islands in the Stream** (1977), **The Boys from Brazil** (1978) in **Lion Heart** (1987) — blagajniški in estetski vrhunec. Tudi po vertikali, po žanrih lahko najdemo dosežke, ki presegajo tisto, čemur pravimo dostojna meja — Goldsmith je zelo slišen v vojni in akciji (**In Harm's Way**, 1965; **Under Fire**, 1983; **The Wind and the Lion**, 1975), perfiden v krimiji in misterijih (**The Detective**, 1968; **The List of Adrian Messenger**, 1963; **Papillon**); subtilen v plašljivkah, suspenznikih in esefu (**Magic**, 1978; **The Prize**, 1963; **Alien**, 1979; **Sleeping with the Enemy**, 1990), zadržan v komediji, *americana* in literarnih adaptacijah (**The Trouble with Angels**, 1966; **The Travelling Executioner**, 1971; **The Stripper**) in zdaj tradicionalen zdaj modernističen v vesternih (**Stagecoach**, 1966; **Lonely are the Brave**, 1962). Goldsmith ima še vedno rekord v številu glasbenikov, ki jih je angažiral za filmski orkester — zvočno maso za **Star Trek** (1979) je izvajalo 135 ljudi.

1990. je bilo zanj spet leto raznolikosti in nasprotij. Partitura za **Total Recall** je bila razočaranje, najslabši element filma, **Gremlins II** nadaljevanje stare pesmi (mimogrede: J. G. se v filmu pojavi tudi v vlogi prodajalca jogurta), **The Russia House** hommage Colu Porterju, **Sleeping with the Enemy** pa nekaj lepega, šolski zgled opazne nevsiljivosti.

MIHA ZADNIKAR

STOTNIJA ZA TENKO FILMSKO UHO

IZBOR
MARCEL
ŠTEFANČIČ, JR.
MIHA ZADNIKAR
OBLIKA
ZORAN
SMILJANIČ

MALCOLM ARNOLD The Bridge on the River Kwai (1957)
EDUARD ARTEMJEV Solaris (1972)
Stalker (1979)
BURT BACHARACH What's New Pussycat? (1965)
Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969)
ANGELO BADALAMENTI Blue Velvet (1986)
Wild at Heart (1990)
GATO BARBIERI Last Tango in Paris (1973)
JOHN BARRY Goldfinger (1964)
Dances with Wolves (1990)
ELMER BERNSTEIN The Magnificent Seven (1960)
My Left Foot (1989)
BRUCE BROUGHTON Silverado (1985)
Moonwalker (1988)
RALPH BURNS Cabaret (1972)
New York, New York (1977)
CARTER BURWELL Psycho III (1986)
Raising Arizona (1987)
DAVID BYRNE The Last Emperor (1987, co.)
JOHN CARPENTER The Fog (1981)
Big Trouble in Little China (1986)
VLADIMIR ČEKASIN Taxi Blues (1990)
ERIC CLAPTON Lethal Weapon (1987, co.)
The Heat (1984)
BILL CONTI The Right Stuff (1983)
F/X (1986)
RY COODER Paris, Texas (1984)
Streets of Fire (1984)
VLADIMIR COSMA The Tall Blond Man with One Black Shoe (1972)
La boum (1980)
JOHN DANKWORTH The Servant (1964)
Modesty Blaise (1966)
CARL DAVIS The French Lieutenant's Woman (1981)
Intolerance (1988 — nova partitura za nemi film)
GEORGES DELERUE La nuit américaine (1973)
Salvador (1986)
PACO DE LUCIA Carmen (1983)
FRANK DE VOL Cat Ballou (1965)
Emperor of the North Pole (1973)
KLAUS DOLDINGER Das Boot (1981)
The Neverending Story (1984, co.)
PINO DONAGGIO Dressed to Kill (1980)
Blow Out (1981)
ANTOINE DUHAMEL Mississippi Mermaid (1970)
Daddy Nostalgie (1990)

GEORGE DUNING From Here to Eternity (1953)
The Man with Gold's Face (1980)
JOHN DU PREZ A Fish Called Wanda (1988)
BOB DYLAN Pat Garrett and the Kid (1973)
RANDY EDELMAN Twins (1988, co.)
Ghostbusters II (1989)
DANNY ELFMAN Midnight Run (1988)
Dick Tracy (1990)
BRIAN ENO Dune (1984, co.)
HAROLD FALTERMEYER Beverly Hills Cop (1984)
Top Gun (1986)
GEORGE FENTON Gandhi (1982)
Dangerous Liaisons (1988)
ALLYN FERGUSON Support Your Local Gunfighter (1971)
Avalanche Express (1979)
BRAD FIEDEL The Terminator (1984)
MIKE FIGGIS Stormy Monday (1988)
Internal Affairs (1990, co.)
ROBERT FOLK Police Academy (1984)
Odd Jobs (1986)
DAVID FOSTER St. Elmo's Fire (1985)
CHARLES FOX The Drowning Pool (1975, co.)
Birdy (1984)
PETER GABRIEL The Last Temptation of Christ (1988)
SNUFF GARRETT Bronco Billy (1980)
PHILIP GLASS Koyaanisqatsi (1983)
Powaqqatsi (1986)
BILLY GOLDENBERG Play it Again, Sam (1972)
The Domino Principle (1977)
ELLIOT GOLDENTHAL Pet Semetary (1989)
Drugstore Cowboy (1989)
JERRY GOLDSMITH The Omen (1976)
Sleeping with the Enemy (1990)
RON GOODWIN Battle of Britain (1969)
Force 10 from Navarone (1978)
MICHAEL GORE Fame (1980)
Terms of Endearment (1983)
DAVE GRUSIN The Graduate (1967)
The Milagro Beanfield War (1988)
MANOS HADŽIDAKIS Never on Sunday (1960)
Topkapi (1964)
MARVIN HAMLISCH The Spy Who Loved Me (1977)
Three Men and a Cradle (1987)
HERBIE HANCOCK Blowup (1966)
Round Midnight (1986)

JIMMIE HASKELL Apache Uprising (1966)
Dirty Mary Crazy Larry (1974)
JUNIOR HOMRICH The Emerald Forest (1985)
JAMES HORNER Cocoon (1985)
Field of Dreams (1989)
JAMES NEWTON HOWARD Tough Guys (1986)
Pretty Woman (1990)
DICK HYMAN The Purple Rose of Cairo (1985)
Radio Days (1987)
SHINCHIRO IKEBE Akira Kurosawa's Dreams (1990)
MAURICE JARRE Witness (1985)
Ghost (1990)
QUINCY JONES Bob & Carol & Ted & Alice (1969)
The Color Purple (1985, co.)
TREVOR JONES Runaway Train (1985)
Angel Heart (1987)
MICHAEL KAMEN Brazil (1985)
Robin Hood — Prince of Thieves (1991)
JÜRGEN KNIEPER The River's Edge (1986)
Der Himmel über Berlin (1987)
URBAN KODER Cvetlje v jeseni (1973)
FRANCIS LAI Un homme et une femme (1966)
Love Story (1970)
MICHEL LEGRAND Les parapluies de Cherbourg (1964)
Summer of '42 (1971)
JOHN LURIE Subway Riders (1981, co.)
Mystery Train (1989)
HENRY MANCINI Breakfast at Tiffany's (1961)
Hawaii (1962)
DAVID MANSFIELD Heaven's Gate (1980)
The Sicilian (1987)
ALAN MENKEN The Little Mermaid (1989)
GIORGIO MORODER Midnight Express (1978)
American Gigolo (1980)
ENNIO MORRICONE Once Upon a Time in the West (1969)
(Nuovo) Cinema paradiso (1989)
JOHN MORRIS The Elephant Man (1980)
Ironweed (1987)
STANLEY MYERS The Deer Hunter (1978)
Wish You Were Here (1987)
IRA NEWBORN Wise Guys (1986)
RANDY NEWMAN Ragtime (1981)
Awakenings (1990)
LENNIE NIEHAUS Pale Rider (1985)
JACK NITZSCHE One Flew over the Cuckoo's Nest (1976)
An Officer and a Gentleman (1982)

MICHAEL NYMAN The Draughtsman's Contract (1982)
The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (1988)
MIKE OLDFIELD The Killing Fields (1984)
NICOLA PIOVANI Ginger and Fred (1986)
Il sole anche la notte (1990)
BASIL POLEDOURIS The Hunt for Red October (1990)
Quigley Down Under (1990)
POPOL VUH Aguirre, der Zorn Gottes (1973)
Fitzcarraldo (1982)
ANDRÉ PREVIN The Four Horsemen of the Apocalypse (1962)
Irma la Douce (1963)
ALAN PRICE Britannia Hospital (1982)
DAVID RAKSIN Laura (1944)
Fallen Angel (1945)
LEONARD ROSENMAN East of Eden (1955)
Rebel without a Cause (1955)
LAURENCE ROSENTHAL Naked in the Sun (1961)
Hotel Paradiso (1966)
MIKLÓS RÓZSA The Thief of Baghdad (1940)
Quo vadis (1951)
CARLO RUSTICHELLI I promessi sposi (1964)
Satyricon (1969)
RYUICHI SAKAMOTO Merry Christmas, Mr. Lawrence (1983)
The Last Emperor (1987, co.)
PHILIPPE SARDE Vincent, François, Paul et les autres (1974)
Tess (1979)
LALO SCHIFRIN Dirty Harry (1972)
Brubaker (1980)
ERIC SERRA Subway (1985)
The Big Blue (1988 — zložil evropsko različico)
HOWARD SHORE Nadine (1987)
The Silence of the Lambs (1990)
ALAN SILVESTRI Working Girl (1988)
Working Girl (1988)
CARLY SIMON Postcards from the Edge (1990)
MICHAEL SMALL Kluge (1971)
Black Widow (1987)
MIKIS THEODORAKIS Zorba the Greek (1964)
Sutjeska (1973)
MLADEN & PREDRAG VRANEŠEVIĆ Splav Meduze (1980)
Umetni raj (1989)
JOHN WILLIAMS Close Encounters of the Third Kind (1977)
Star Wars (1977)
HANS ZIMMER Rain Man (1988)
Driving Miss Daisy (1989)

Legenda: Imenik Vam predstavlja živeče skladatelje; nekateri izmed njih že kakih deset let ali več ne pišejo za film, pa sta njihov poprejšnji vpliv ali današnja zgodovinsko-pričevalska dejavnost tolikšna, da si jih nismo drznili spustiti. Kakor je že v navadi, zapisujemo med filmi dva najboljša izdelka po oceni MŠJR in MZ (okus vsakogar izmed njih uganite sami, saj je tukajšnji zapis kronološki), kadar pa ni bilo dileme oziroma avtor ni ustvaril več ko eno prelomno delo, tudi Vi berete en sam filmski naslov.

The events and characters in this film are fictitious

I N F O

Tudi sovjetske filmske »hiše« so bile med tistimi, ki so se nadvse razveselili propada nedavnega poskusa državnega udara; v *Varietyju* so naznanili, da je »prihodnost sovjetskega showbiza videti rožnata (ne rdeča)«, pri *Mosfilmu* pa — na podlagi močno povečanega zanimanja zahodnih partnerjev za sodelovanje z njimi — računajo, da bo vrednost njihovih poslov (pretežno gre za koprodukcije) v kratkem porasla za 100 odstotkov; med udarom so bili vsi člani kolektiva *Mosfilma* — z izjemo tistih, ki so bili zaposleni s snemanjem — na barikadah, vključno z direktorjem Vladimirjem Dostalov; Borisa Jelcina so opremili z ozvočenjem in razsvetljavo, studijska konjeniška ekipa, namenjena zgodovinskim kostumskim spektaklom, pa je bila v pripravljenosti za napad na enote Rdeče armade, če bi se to izkazalo potrebno

Jack Valenti je v imenu **MPAA** pozval ameriški **Federal Reserve Board**, naj sprostijo svojo definicijo **HLT** (»highly leveraged transactions«); omejitve so nastale zaradi lanskih bančnih finančnih škandalov v zvezi s posojili in posamezne banke lahko sedaj samo do določene mere same odločajo o višini vlaganj v filmsko industrijo, kar pa slednji otežkoča načrte o globalni ekspanziji

V Italiji so s 23. avgustom začele veljati kvote za število ameriških filmov, ki jih smejo prikazovati tamkajšnje TV mreže: naslednja tri leta bo najmanj 40% predvajanih filmov moralo biti posnetih v državah ES, polovica tega števila (oziroma 20% skupnega števila filmov) pa bo morala biti rezervirana za italijanske izdelke; hkrati s kvotami so stopila v veljavo še druga pravila, ki se nanašajo na reklamo in sponzorstvo, na obvezno vsakodnevno oddajanje in na minimalno število ur oddajanja vsak dan oziroma vsak teden

30 Motion Picture Corp. of America je začela snemati *Miracle Beach* (budget: 3.000.000 USD), v katerem nastopajo **Martin Mull**, **Pat Morita**, **Allen Garfield**, **Dean Cameron**, **Ami Dolenz**, **Felicity Waterman**, **Alexis Arquette** in **Brian Perry**; gre za vrsto »romantic comedy«, ki se odvija v Los Angelesu, režiral pa bo debitant **Skott Snider**

I N F O

BARTON FINK



scenarij

in režija:

fotografija:

glasba:

igrajo:

Joel in Ethan Coen

Roger Deakins

Carter Burwell

John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney, Jon Polito
ZDA
1h56

Opus bratov Coen je bil doslej v znaku na videz preprostega vprašanja: zakaj danes ni več mogoče snemati klasičnih filmskih žanrov? V prvih dveh filmih (*Blood simple* in *Raising Arizona*) se je zdelo, da je pravzaprav edini možni odgovor na to melanholično vprašanje parodija. Toda z *Miller's Crossing* se je izkazalo, da celo »resen« poskus re-kreacije žanra nujno prinese nek ireduktibilen presežek. Film namreč lahko v celoti povzema vse kode gangsterskega filma, a naleti na natančno isti problem, kot če bi ga parodiral: predmet se mu je izmuznil! Potemtakem je bilo slej ko prej nujno, da se brata Coen soočita prav s tisto prelomno dobo, ki je enkrat za vselej naredila, da »ni nič več tako kot prej«.

Če se je Hollywood leta 1941 oziral po newyorških odrih in iskal uspešne pisce, tedaj tega ni počel zgolj zaradi lastne krize, temveč predvsem zato, ker je bila v krizi sama podoba-gibanje, ki je zaplodila vse konstitutivne žanre! **Barton Fink** je potemtakem mogoče brati ne le kot aktualističen izziv dveh »neodvisnih« polkovnikov holly-

woodskim majors, temveč predvsem kot historično analizo tistega, čemur Deleuze pravi »kriza podobe-akcije«. Nasprotnika sploh ni treba zlomiti, dovolj je že, če mu prepričljivo pokažeš, kdaj in kje se je sam zlomil!

V grobem krizo podobe-akcije (in obenem ameriškega sna) po Deleuzeu zaznamuje pet značilnih potez: *disperzna situacija*, *namenoma šibke vezi*, *forma potepanja*, *ozavdenje o klišejih in razkritje zarote*. Namesto priličenja posameznih konstitutivnih delov filma **Barton Fink** tej shemi, se odločamo za nadaljevanje ključnega vprašanja, ki ga Deleuze izpelje iz diagnoze krize: Kako naj vendar film napada klišeje, ko pa jih sam pomaga kreirati, ko je vendar njihov kreator *par excellence*? Deleuze v sami organizaciji filmske produkcije odkrije specifične razmere, ki nekaterim avtorjem dovoljujejo *kritično refleksijo*. Prav specifičnost teh razmer omogoča avtorju, da se tu in tam izmakne velikemu nadzoru, ki visi nad njim in »zagreši« nepopravljivo — da namreč iz vseh klišejev izlušči eno Podobo in jim jo postavi na-

sproti. Pogoji za ta podvig je po Deleuzeovih besedah »estetski in politični projekt, ki je sposoben vzpostaviti pozitivno podjetje«. In natančno tu bi naj bila meja ameriškega filma, ki je ta ni zmožni prebiti: namesto pozitivnega projekta se je zadovoljil zgolj s kritiko, bodisi da je skušal »popraviti napake« institucij in obnoviti *American dream* (Lumet) ali pa je vse skupaj le parodiral (Altman).

Je mar potem sploh še presenetljivo, če skuša hollywoodski mogul leta 1941 rešiti čisto podobo-akcijo (*wrestling*-film) z rekrutacijo angažiranega gledališkega pisca Barton Finka, ki se je na newyorškem odru proslavil prav z zgodbo o delavskem »človeku z ulice«, s pozitivnim projektom torej? In kaj preostane ubogemu Bartonu Finku v hollywoodskem univerzumu klišejev drugega kot da se skuša rešiti z eno samo privilegirano Podobo, ki jo postavlja nasproti vsem drugim klišejem? Gre seveda za uokvirjeno fotografijo ženske na plaži, ki visi na steni njegove hotelske sobe in ki je hkrati okno fantazme in edino okno v svet. Zanima nas natanko ta



podoba, saj v univerzum krize podobe-gibanja vnaša tisto razsežnost, ki bo film rešila: vnaša *mentalno*.

Mentalno je bilo sicer v trojni razdelitvi podobe-gibanja (na percepcijo, afekcijo in akcijo) še najbolj prisotno v *podobi-afekciji*. Ni naključje, da Deleuze prav na koncu poglavja o podobi-afekciji navede dva povsem različna zgleda (*Wavelength* Michaela Snowa in *Agatha et ses lectures illimitées* Marguerite Duras), ki pa ju družijo prav *uokvirjena podoba morja na steni* (enkrat s fotografijo, drugič z oknom). Toda prav kolikor oba zgleda že zahtevata *branje* (in ne več zgolj gledanje), prebijata meje podobe-afekcije in

poneseta film onstran podobe-gibanja. Meja pa je zares presežena v trenutku, ko mentalno ni več zgolj posredno uprizorjeno, temveč *postane neposredno predmet podobe*. Film postane film relacij, podoba postane obenem premišljena in razmišljujoča, četudi zaradi tega pogosto postane »težavna« in težka. To je svet vprašanj brez odgovorov (*Je debeluh res serijski morilec? So Bartonovi starši še živi? Kaj je v škafli?*) in obenem odgovorov brez vprašanj (monologi hollywoodskega producenta Jacka Lipnicka). V tem svetu se scenarija za *wrestling*-film preprosto ne da več napisati, saj so se vse gibalno-čutilne situacije umaknile čistim op-

tičnim in zvočnim situacijam, v katerih se razvijajo osupljivi *opznaki* in *zvokznaki* (spomnimo se le briljantnega prizora z neprekinjenim cingljanjem zvonca na hotelski recepciji).

Kaj je potemtakem **Barton Fink**? Je *mentalno potepanje junaka*, ki se zaveda *klišeev*, po *disperzni situaciji* razvezanih, dekonektiranih poljubnih prostorov in šibkih intersubjektivnih vezi, ki pa jih vendarle vse skupaj v celoto družijo pretveza globalne, hollywoodsko-zločinsko-židovske zarote. Skratka, pozitiven projekt.

STOJAN PELKO

ROBIN HOOD — PRINC TATOV

ROBIN HOOD — PRINCE OF THIEVES

■■■■□

režija: Kevin Reynolds
scenarij: Pen Densham, John Watson
fotografija: Doug Milsome
glasba: Michael Kamen
igrajo: Kevin Costner, Morgan Freeman, Alan Rickman, Mary Elizabeth Mastrantonio
proizvodnja: Warner Bros, Morgan Creek, ZDA, 1991

V dobrodušnem univerzumu sodobnega akcijskega spektakla si Reynoldsov film bržkone ne bo uspel priboriti kakšnega posebno vidnega mesta. V okviru podpodžanra ekranizacij legende o Robinu Hoodu, kjer sicer tudi vlada dokajšnja gneča, saj je doslej na voljo že več kot dvajset filmov o znamenitem sherwoodskem lokostrelcu, pa bi se utegnil uvrstiti v izbrano druš-

čino bolj ali manj eksotičnih primerkov. Ne le zaradi vpeljave dobesedno eksotičnega lika bistroumnega in omikanega »divjaka«, Robinovega mavrskega prijatelja Azeema (v sijajni izvedbi Morgana Freemana), ampak tudi zaradi ne navadne, a na moč sugestivne upodobitve figure nottinghamskega šerifa (že kar karikirano zlobni in zato obenem komedijsko zabavni

Alan Rickman). Če prvi pomeni vdor znanosti in kulture ter s tem tako rekoč intelektualne (in prav zato tuje) komponente v okolje, ki pretežno temelji na zdravorazumski veri v neogibno premoč grobe fizične sile, je drugi vsaj na prvi pogled zgolj nekakšen nenavaden križanec med karikaturro shakespearkega negativca, prepotentnim mafijskim botrom in psihopatskim maniakom iz kakšne cenene horror komedije. Azeem potemtakem ne izstopa toliko zaradi drugega videza in tuje (islamske) vere, ampak bolj zaradi svojega vsakovrstnega — vojaškega, tehničnega, medicinskega itn. — znanja, kulturne tolerance in intelektualne distance (ki jo lepo ponazarja nekakšen predhodnik daljnogleda, s katerim si rad pomaga v nevarnih situacijah) v okolju, ki je zavezano neposredni telesnosti in zategadelj ne pozna distance. A tudi šerifova »eksotičnost« ni toliko posledica njegovega skorajda latinskega temperamenta in strastnosti ter orientalske lokavosti v hladnem britanskem okolju, pač pa je bolj povezana z njegovimi neskritimi, mafijsko neposrednimi in preveč prozorno zahrbtnimi poskusi, da bi se polastil oblasti, se pravi, s tem, da deluje kot prava karikatura oblasti, in to v okolju, kjer je kaj takšnega nedoumljivo, če že ne kaznivo. Skratka, oba — tako Azeem kot nottinghamski šerif — sta videti, kot da bi ušla iz kakšne druge zgodbe, tuja kanonem legende o Robinu Hoodu, kakor jih je izoblikovala filmska industrija.

Nemara sta ravno zato toliko bolj fascinantna in brez težav zasenčita mlačno podobo osrednjega junaka

I N F O

Italijo je začela dosegati tudi mrzliza v zvezi z gradnjo multipleksov, katerih uvajanje je v nekaterih evropskih državah že povzročilo pravo revolucijo prikazovanja filmov; v gradnjo nameravata vlagati predvsem družbi **UCI (United Cinemas Intl.** — prikazovalski »joint venture« **Paramounta in Universala**) ter **Warner Bros. Intl. Theaters**, italijanska partnerja pa sta privatna mreža veleblagovnic **Rinascente** in **Ente Gestione Cinema**, ki je v lasti države

Medtem ko je Japonska v znamenju neustavljivega pohoda **Terminatorja 2** (z izjemo **E. T.-ja** tam še noben film ni imel toliko obiska po prvih tednih predvajanja), pa pri **Toho Motion Picture Co.** žalujejo za **Godzilla**: med pripravami na reklamno akcijo v zvezi z načrtovano decembrsko premiero najnovejšega »sequela« iz te serije jim je neki neznanec ukradel gumijast kostum slovite pošasti, ki si je v štiridesetih letih, odkar se je prvič pojavila na filmskem platnu, na Japonskem in po svetu pridobila številne oboževalce

Pod pokroviteljstvom **Treuhandanstalt** (Nemška agencija za privatizacijo) so v Berlinu 29. avgusta odprli vrata studia **DEFA**, kamor želijo privabiti tuje producente in druge potencialne investitorje; začetni odziv tujecev je bil skromen in med prvimi obiskovalci so bili — razen peščice **Američanov in Britancev** — v prvi vrsti nemški interesi

Težav **Giancarla Parretti**ja, lastnika **MGM/Pathé**ja, očitno noče biti konec: po sporu z vodstvom **MGM/Pathé**ja (vodstveni team sestavljajo **Alan Ladd Jr.**, **Jay Kanter** in **Ralph Meeker**) v zvezi s kontrolo nad to korporacijo, ko je Parretti izgubil živce in grozil **Meekerju**, je slednji na sodišču pričal proti mogočnemu Italijanu in ga obtožil nelegalnih finančnih transakcij; ameriški **Immigration and Naturalization Service** pa je medtem Parrettiju že »storniral« njegovo vizo in takoj po končanem sojenju bo deportiran v Italijo

V Los Angelesu so že pred tremi meseci startali s proizvodnjo filma **Sleepwalkers**, ki ga režira **Mick Garris**, glavne vloge v njem igrajo **Alice Krige**, **Brian Krause** in **Madchen Amick**, scenarij pa je napisal (po svoji zgodbi) **Stephen King** (proizvodnja in distribucija: **Columbia Pictures**)

I N F O



I N F O

Kot poroča *Variety*, je država New York dr. Leonardu Jeffriesu, predstojniku Oddelka za afro-ameriške študije na City College of New York, zaupala izdelavo študije, ki naj bi predstavljala dopolnitev ameriške zgodovine in družboslovja nasploh. Pri tem pa je zanimiva izhodiščna teorija dr. Jeffriesa (ta je očitno v popolnem sozvočju z najnovejšim »blackploitation« valom), katere del, ki se nanaša na filmsko področje, se glasi (dobesedno) takole: »Ameriško filmsko industrijo so že od samega začetka nadzorovali ruski Židje in mafija kot njihov finančni partner, za skupni cilj pa so imeli (in še imajo) stvaritev takšnega finančnega sistema, ki naj uniči ameriške črnce«. Nobenega dvoma ni, da veliko ljudi pričakuje izid »študije« dobrega profesorja, kjer bo moč brati tudi o drugih njegovih odkritjih s področja zgodovine ameriške kulture

Pri Columbia Pictures so odkupili pravice za *Airmana Mortensena*, drugi roman Michaela Blakea. Blake — ki je svoj prvi roman, *Pleše z volkovi*, adaptiral za film (in dobil Oscara) — bo letos pozimi začel pisati scenarij tudi za *Airmana*, prav tako pa bo izvršni producent tega filma

Konec leta se distribucija *Orion* seli v Los Angeles, kar označuje zaključek obdobja, ko so imeli »majoriji« svoje sedeže v New Yorku. *Orion* je zadnji med velikimi distributerji, ki se je odločil za ta korak: pred njim se je nedavno na Zahodno obalo preselil *Tri-Star*, pred eksodusom, ki se je začel leta 1969, pa so v Gothamu imeli svoje štabe tudi *Paramount*, *MGM*, *Columbia* in 20th *Century Fox* (ki pa so seveda tudi v času, ko so v New Yorku imeli distribucijo, finance in marketing, obdržali svoje hollywoodske študije)

16. septembra je *Spike Lee* v New Yorku začel snemati *Malcolma X*, ekranizacijo življenjske zgodbe črnega skrajneža, zagovornika terorizma in enega od voditeljev »Črnih muslimanov«; v naslovni vlogi igra *Denzel Washington* (*Glory*). O tem, kako resno jemlje *Spike Lee* svoje poslanstvo, med drugim govori tudi ime »hiše«, pod streho katere bo (za *Warner Bros.*, ki bo obenem distributer) ta režiser posnel svoj film: *By Any Means Necessary Cinema Inc.*

I N F O

vne preveč prepričljivi Kevin Costner) — in tako je to bržčas edini film o Robinu Hoodu, kjer naslovni lik dejansko ne zaseda osrednjega mesta v pripovedi in ni glavni predmet pozornosti gledalcev, čeprav mu je bilo po scenariju vse to očitno namenjeno. Pri tem je mogoče skorajda spregledati, da tudi Robin in Marianne (domala matersko pokroviteljska, čeprav na trenutke tudi primerno zajedljiva Mary Elizabeth Mastrantonio) v nekaterih potezah, predvsem pa po kostumih in kalifornijsko sproščenem obnašanju pod meglenim angleškim neboom odstopata od utečenih mitskih vzorcev, kajti pozornost gledalca bolj pritegnejo nekateri izbrani vizualni in zvočni efekti (npr. kamera »v vlogi« leteče puščice, ki po zvoku še najbolj spominja na kakšno raketo, samo drvenje skozi prostor pa na nekatere učinke iz filma *Jedijeva vrnitev*). Po tej plati se je film nasploh okoristil s številnimi citati iz biserov sodobnega kinematografskega spek-

takla — od *Vojne zvezd* do *Ramba* in *Terminatorja*, podobno kot se v pripovedni tehniki bolj naslanja na žanr komedije in celo burleske kakor pa na akcijsko-romantične sestavine uveljavljenega filmskega mita o Robinu Hoodu. Spričo takšne koncepcije seveda ni nič čudnega, če marsikaj v Reynoldsovem filmu deluje nekoliko pretirano, že kar na robu znanstvene fantastike, vendar je še bolj nenavadno to, da tovrstna drobna pretiravanja v kontekstu spretnega kombiniranja prej omenjenih sestavin in zglednega izkoriščanja eminentno filmskih sredstev prav nič ne motijo. Skladno s tem konec koncev kar dobro učinkujejo tudi na novo prikrojena kostumografija (brez zelenih jopičev, ozkih hlač in »lovskih« klobučkov z značilnimi peresi), saj se lepo vključuje v splošno atmosfero odstopanja od klasičnih zakonitosti. Vendar pa to odstopanje v isti sapi pomeni popolno pristajanje na nič manj izizane dramaturške in vizualne obrazce sodobnega akcij-

skega spektakla — tako da je končni učinek filma nekoliko paradoksen: prav tisto, zaradi česar je kot ekranizacija legende o Robinu Hoodu videti izviren, je krivo, da je kot sodobni film videti stereotipen. Podobno je konec koncev na igralškem planu, kajti liki, ki naj bi popestrili sicer precej klišejsko zgodbo, znenada prevzamejo iniciativo in izrinejo osrednjega junaka na obrobje. Deloma je tega kriv tudi sam Kevin Costner, ki očitno še ni prebolel zmagovitega plesa z volkovi: če njegov Robin Hood že ni najslabši v zgodovini kinematografije, kar je pač težko trditi, saj so zgodnji britanski filmi na to temo žal izgubljeni, je pa gotovo edini, ki v njemu posvečenemu filmu ne igra osrednje vloge, dasi je po scenariju nesporno glavna oseba. Pokvarjeni šerif in bistroumni Azeem sta pač močnejša, kar je za »princa tatov« sicer sramota, filmu pa to pravzaprav nič ne škodi.

BOJAN KAVČIČ

TERMINATOR 2:
SODNI DAN

TERMINATOR 2: THE JUDGEMENT DAY



režija:	James Cameron
scenarij:	James Cameron in William Wisher
fotografija:	Adem Greenberg
specialni efekti:	Stan Winston (Industrial Light and Magic)
glasba:	Brad Fidel
igrajo:	Linda Hamilton, Arnold Schwarzenegger
proizvodnja:	Carolco Pictures, ZDA, 1991

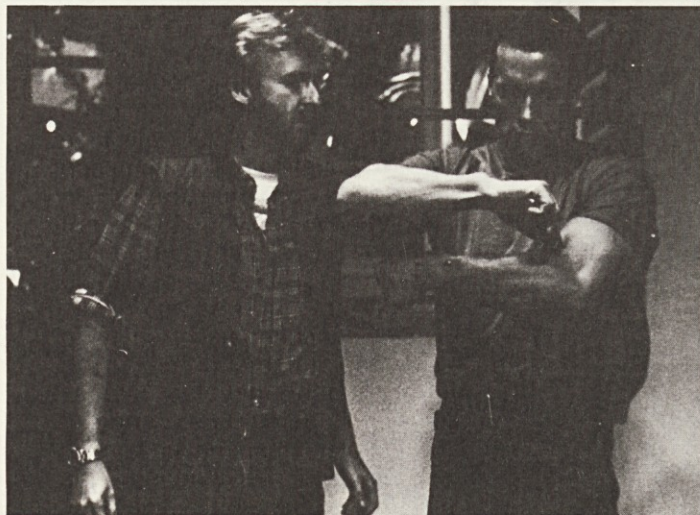
Znanstveno-fantastični filmi so že dolgo pravi laboratoriji filmske tehnologije, toda bolj ko le-ta postaja sofisticirana in »high-tech« (osupljivi specialni efekti, računalniška simulacija itn.), bolj so njihove zgodbe »arhaične«, »prvinske« in fantazmatične. Kaj drugega je matrica zgodbe *Terminatorja 1.*, če ne

fantazma freudovske prvotne scene, saj je John Connor, ki se v post-apokaliptični prihodnosti kot vodja gverile preživelih bori proti strojem, kiborgom, očitno otrok, ki si sfabricira sceno svojega spočetja, s tem ko pošlje svojega soborca Kyla v preteklost, da bi s Saro formiral njegov starševski par. Na drugi

strani pa je privlačnost takšne vrste zgodbe tudi v paradoksu časovne zanke, kjer sta vzrok in učinek ne le preobrnjena, marveč tvorita krožno strukturo, v kateri so kasnejši dogodki povzročeni s prejšnjimi in prejšnji s kasnejšimi; se pravi, če John Connor ne bi poslal Kyla v preteklost, da bi postal njegov oče, John ne bi bil rojen; ker pa je bil rojen, to pač pomeni, da je Kyle že moral odpotovati v preteklost in oploditi Saro.

Toda iz prihodnosti, kjer stroji kot alienirani človeški produkti uničujejo zadnje preostanke človeške vrste, se v preteklost oziroma sedanjost vrne tudi kiborg, terminator, ki hoče preprečiti Connorjevo rojstvo. Poanta prvega *Terminatorja* je torej dovolj jasna: kibernetična produkcija umetnih bitij je hudičev posel, ki ogroža že samo reprodukcijo človeške vrste. V tej optiki je torej terminator, kiborg, nujno demoniziran, zmeraj znova se pojavi iz plamenov gorečih avtomobilov in se v finalni sekvenci grozeče plazí kot kovinska pošast.

V drugem *Terminatorju* (v režiji istega Jamesa Camerona) pa je ta kibernetični »alien«, kiborg, ki ga uteleša »nadčloveško« grajeni body-builder Arnold Schwarzenegger, že humaniziran. Konflikt ni več med človeško in tehnološko generacijo, marveč med dvema generacijama kibernetičnih bitij. Schwarzenegger, uničevalski kiborg iz prvega *Terminatorja*, ima zdaj Kylovo, se pravi očetovsko vlogo in rešuje Johna Connorja kot dečka, medtem ko je terminator kiborg druge generacije, ki je neke vrste alienirani, »izrojeni« artefakt same kibernetične produkcije. Toda Schwarzeneggerjev kiborg je humaniziran, prav kolikor je na drugi strani in obenem človeško že tehnologizirano, koli-



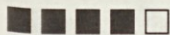
kor torej obstaja že neka »fuzija« med človeškim in elektronskim ozroma računalniškim. Mali John Connor je lahko **Terminatorju 2**, dobil drugega, kibernetičnega očeta, prav kolikor je v 90. letih, torej danes, sam »otrok računalniške dobe«, otrok, ki se ne igra več s kamenčki, marveč z elektronskimi avtomati; in če je bil v prvem **Terminatorju**, kjer je moral biti John Connor spočet, še nujen erotični prizor med njegovimi starši, je zdaj edino erotično razmerje med strojem in človekom kot očetom in sinom. Humanizirani kiborg postane tudi tragično bitje, je celo nekakšen Kri-

stus, ki se žrtvuje, da bi rešil človeško vrsto. Predvsem pa je bitje, ki še premore neko identiteto, čeprav razcepljeno na videz in bistvo ozroma med površino in ogrođjem: on je stroj s človeškim videzom ali človek z elektronsko-kovinskim ogrođjem. Zato tudi lahko izzove dvojni učinek fascinacije: najprej s svojim človeškim videzom, ko se gol pojavi med motorističnim gangom, in potem s svojim umetnim ogrođjem, ko si pred znanstvenikom ki »ni vedel, kaj je proizvedel«, odere kožo z roke. Nasprotno pa je kiborg-terminator brez identitete, to je čisti tvor, gola anorganska materija, te-

koči metal, ki lahko prevzame poljuben človeški videz. Toda njegova prva in najbolj trajna identifikacija je prav priličenje policaju. Kaj je torej bolj grozljivo — to, da ta tvor ogroža človeštvo v policijsko-militaristični preobleki, ali to, da se lahko policijsko-militaristični duh materializira v neuničljivi substanci in nenehno regenerira? Grozljivo je seveda oboje skupaj in zato vredno, da se scvre v peklenskem ognju. Naj so specialni efekti še tako fascinantni, brez bibličnega imaginarija vendarle niso nič.

ZDENKO VRDLOVEC

MISERY



režija: Rob Reiner
scenarij: William Goldman po noveli »Misery«, Stephena Kinga
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Marc Shaiman
igrajo: James Caan, Kathy Bates
proizvodnja: Columbia Pictures, ZDA, 1990

Misery Roba Reinerja je devetnajsti celovečerec, ki je nastal po predlogi Stephena Kinga in hkrati — po filmu **Ostani z menoj** (Stand By Me, 1986) — druga Reinerjeva ekranizacija kakšne Kingove literarne stvaritve. Kadar gre za pravega fana »horror« filma, trdi Stephen King, se pri njem »razvije podobna rafiniranost, kot jo ima obiskovalec baletnih predstav«. Gledalec dobi občutek za globino in teksturo žanra ter za sicer skoraj neopazne razlike v kvaliteti, tako kot »ljubitelj dom perignona dobro ve, zakaj pije svojo pijačo iz kristalnih in ne iz navadnih kozarcev«. Ker se je mojster literarnega »horrorja« zavedal, da ekranizacija njegovih del v glavnem ne odlikuje »kvaliteten zven pravega kristala« (vsaj nekaterim med njimi sicer ne bi mogli očitati, da niso uspele, na splošno pa so končni izdelki slabši, kot bi bilo pričakovati

glede na učinkovitost predlog in glede na imena avtorjev, ki so te filme režirali), je pri nekaterih filmih tudi osebno sodeloval. Značilno je, da so rezultati v primerih, ko je bil Stephen King pisec scenarija, praviloma še manj zadovoljivi, za najslabšega med zgoraj naštetimi devetnajstimi filmi pa velja **Maximum Overdrive**, prav tisti film torej, ki ga je sam celo režiral — King pač ni Clive Barker. **Stand By Me**, posnet po noveli **The Body** iz zbirke Different Seasons, je sicer manj »horror« in bolj nostalgična »Americana« na temo odrasčanja in prijateljstva, gre pa za ekranizacijo, ki je v vseh pogledih izpolnila pričakovanja Stephena Kinga. **Misery** je (tako kot **Stand By Me**) v veliki meri Kingova osebna izpoved, zato mu je bilo še toliko več do tega, da bi bil Rob Reiner režiser (ali pa vsaj producent) tudi tega filma (Reiner je prevzel obe vloji). Pomen »horror-

ja« je v povezavah, ki jih vzpostavlja med irealnim in realnim, med našimi osebnimi strahovi in »objektivno«, »resnično« grozo. Tisti veliki strah, s katerim se moramo prej ali slej neizogibno soočiti prav vsi, ki je (na takšen ali drugačen način) osrednji motiv vsakega »horrorja«, strah pred smrtjo namreč, je seveda v veliki meri prisoten tudi v filmu **Misery**, hkrati z drugimi strahovi. V prvi vrsti je to občutek ujetosti v silnice, nad katerimi nimamo nadzora, kar ponazarja odnos med pisateljem Paulom Sheldonom (J. Caan) in njegovimi bralci, pri katerem se zdi, kot bi šlo za skrivno »pogodbo«, kjer je avtorju sicer zagotovljeno udobno življenje, v zameno pa mora producirati poceni ljubezenske romane. Ko hoče od »pogodbe« odstopiti (in »ubiti« Misery Chastain), Sheldonova »subjektivna« ujetost postane dobesedna: Annie Wilkes (K. Bates), njegova »oboževalka številka ena« ga ujame, zapre in prisili (pri tem ga je pripravljena tudi pohabiti), da še naprej izpolnjuje »pogodbo«. Prikrita ironija ni samo v tem, da arhetipski »glasnik smrti« iz globin podzvesti ni npr. psihopatski bralec grozljivk, kakršne piše tudi King, temveč gre za bralko solzave »romantične« literature, ki je povrh še medicinska sestra (spretno je izrabilen še en tabu: prikriti strah in nezaupanje, ki ju — četudi se prepričujemo drugače — tolikokrat občutimo do izvrševalcev medicinskega poklica, ki smo jim prepuščeni »na milost in nemilost«, kadar šarijo po naših telesih). Tako kot igra Jamesa Caana in Kathy Bates je brezhibna Reinerjeva režija; kamera pogosto v ključnih trenutkih uporablja velike plane in nenavadne kote snemanja, izvrstna je tudi montaža. Kot piše Mark Kermode v **Sight and Sound**, morda prav dejstvo, da »ni velik horror fan«, Reinerju omogoča tako uspele ekranizacije Kingovih predlog: zaradi rahle distance očitno zmore opaziti in v pravih trenutkih tudi koristno uporabiti tiste nadrobnosti žanra, ki dobremu »horrorju« dajejo zaželeni »kristalni zven«.

14. oktobra se bo v Los Angelesu začelo snemanje »horrorja« **Dracula: The Untold Story**, ki ga bo režiral Francis Coppola; scenarij je (po romanu **Brama Stokerja**) napisal Jim Hart, igrajo pa Gary Oldman, Winona Ryder, Keanu Reeves, Anthony Hopkins in Sadie Frost (proizvodnja in distribucija: Columbia Pictures)

Columbia je za filmske pravice avtobiografije Nathana McCalla — **Makes Me Wanna Holler** — odštela 200.000 USD, režiser pa bo John Singleton, avtor **Fantov iz sosečine** (**Boyz N the Hood**). Gre za pripoved o mladem črnem zaporniku, ki postane novinar Washington Posta. Singleton se s Columbio še vedno ni dogovoril za višino honorarja, saj ni zadovoljen s tistim, kar mu pripada po pogodbi, ki jo je seveda podpisal še v času, ko se nihče ni nadejal, da se bo **Boyz N the Hood** tako visoko povzpел na B. O. lestvici

Potem ko je Bruce Beresford s svojim filmom **Black Robe** otvoril festival v Torontu, je 13. septembra že pričel snemati svoj naslednji celovečerec, **Rich In Love** (proizvodnja: The Zanuck Co., distribucija: MGM/UA); scenarij je Alfred Uhry (**Šofer gospodične Daisy**) napisal po romanu Josephine Humphrey, igrajo pa Albert Finney, Jill Clayburgh, Piper Laurie, Suzy Amis in Kyle MacLachlan

Teden dni po smrti Franka Capre se je začelo šušljati o »remakeu« njegove klasične komedije iz leta 1936, **Gospod Deeds gre v mesto** (**Mr. Deeds Goes to Town**), za katerega je Capra dobil svojega drugega Oscarja, v vlogi Longfellow Deedsa, ki podeduje 20.000.000 USD in se odloči, da jih bo podaril revežem, pa je nastopil Gary Cooper. Za ta »remake« naj bi pod okriljem Columbie svoje sile združili Arnold Schwarzenegger ter brata Jerry in David Zucker

V Severni Carolini snemajo **Children of the Corn II** (Corn Cob Prods.), »sequel« enega manj uspelih »horrorjev« (nastal je leta 1984), posnetih po literarni predlogi Stephena Kinga; režiser je David F. Price, igrajo pa Terence Knox, Rosalind Allen in Ryan Bollman

IGOR KERNEL



SLOVENIJA - FILM vs. MAJORS

GOVOR Z MARJANOM GABRIJELČIČEM, DIREKTORJEM LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFOV

Pred nekaj dnevi so Ljubljanski kinematografi na Miklošičevi ulici odprli novo kino-dvorano, *Kompas*. Bil je to neposreden povod za pogovor z direktorjem Marjanom Gabrijelčičem in izkazalo se je, da je to le prva od novosti, ki ji bodo kmalu sledili še novo distribucijsko podjetje *Slovenija film*, multiplex v Unionu, mega-disko v Šiški...

EKRAN: Novi kino na Miklošičevi se imenuje *Kompas*. Je pogodba s Kompasom poslovna skrivnost?

Marjan Gabrijelčič: Ne, ni poslovna skrivnost. Kmalu po začetku del se je izkazalo, da bo investicija precej večja, kot je sprva kazalo. Čeprav je šlo za prenovitev, je bilo treba narediti vse, kot pri novogradnji: klimo, elektriko, vodovod, napeljavo... Zato smo seveda potrebovali sponzorje. Pravzaprav ne sponzorjev, temveč poslovne partnerje — saj smo jim za udeležbo nudili določene usluge tržnega komuniciranja, ki je na kinematografskem področju praktično nerazvito. Ponudili smo prostor kot medij, ki ga je mogoče izkoristiti za najrazličnejše oblike oglaševanja in promocije. *Kompas International* je zelo hitro pokazal zanimanje za tovrstno obliko sodelovanja. Začetna pogodba o poslovnem sodelovanju je temeljila predvsem na poimenovanju kina in njihovem plačilu prenovitve, zdaj pa smo že v fazi, ko se lahko lotimo naslednjega koraka našega sodelovanja, namreč oblikovanja kluba.

EKRAN: Omenili ste promocijo in oglaševanje. Mar potemtakem lahko pred filmi v Kinu Kompas pričakujemo tudi izvirne kinematografske spote?

MG: Pri nas je učinkovitost reklame na filmskem platnu dejansko neraziskana, da ne rečem neznana. Že med prvimi pogovori o novem kinu smo poudarili, da bi moral biti drugačen tudi terminsko — da bi bilo torej med predstavami dovolj prostora in časa za »filmske« reklame. Problem je seveda v tem, da jih naša podjetja — z redkimi izjemami — nimajo in da je njihova produkcija draga. Poskušamo seveda dokazati, da se začetni vložek v film lahko večkratno obrestuje s prenosom v druge medije, denimo video ali diapozitive. Pri tem kot argument navsezadnje lahko uporabimo tuje reklame, ki so prišle do nas, recimo Coca-cola.

EKRAN: Je torej pogodba s Kompasom taka, da bo kino že od samega začetka rentabilno?

MG: Skoraj od začetka. Končna cena

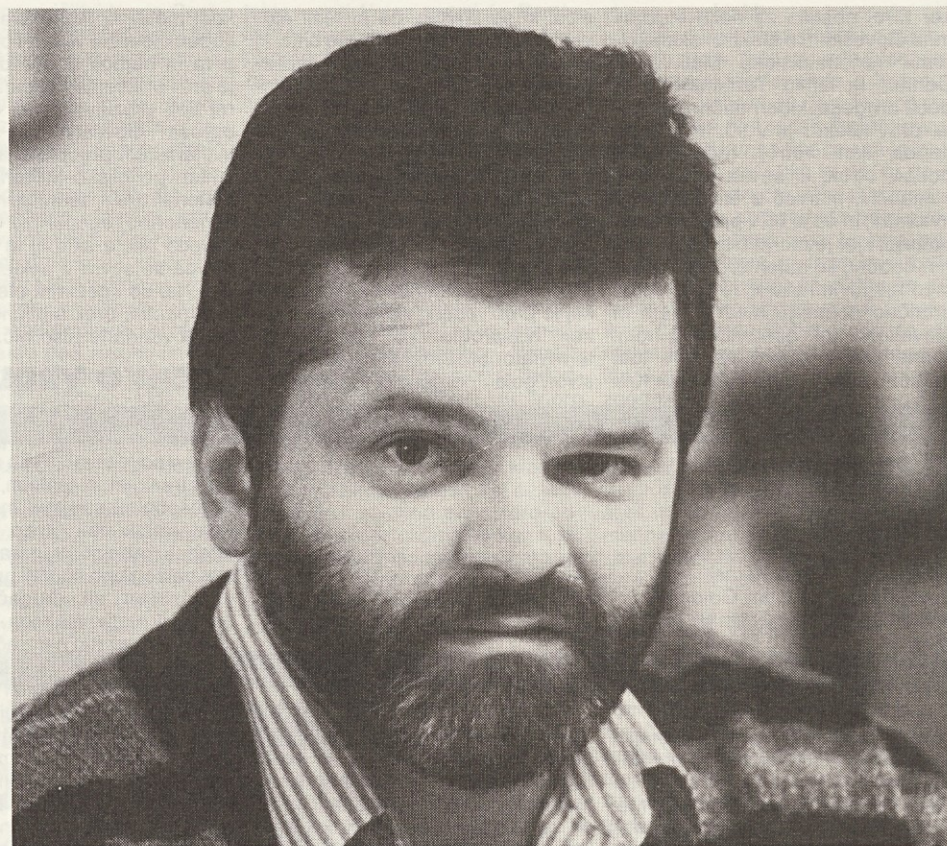


FOTO: JOŽE SUHADOLNIK

še ni čisto določena, saj usklajujemo tečajne razlike in ugotavljamo, kje so bila realna povečanja del glede na pogodbo. Tako bo pravzaprav šele ob zaključnem računu zares znan tudi odstotek našega vložka. Že sedaj pa lahko rečem, da je ta delež relativno majhen, tako da bo kino takoj pričel prinašati denar.

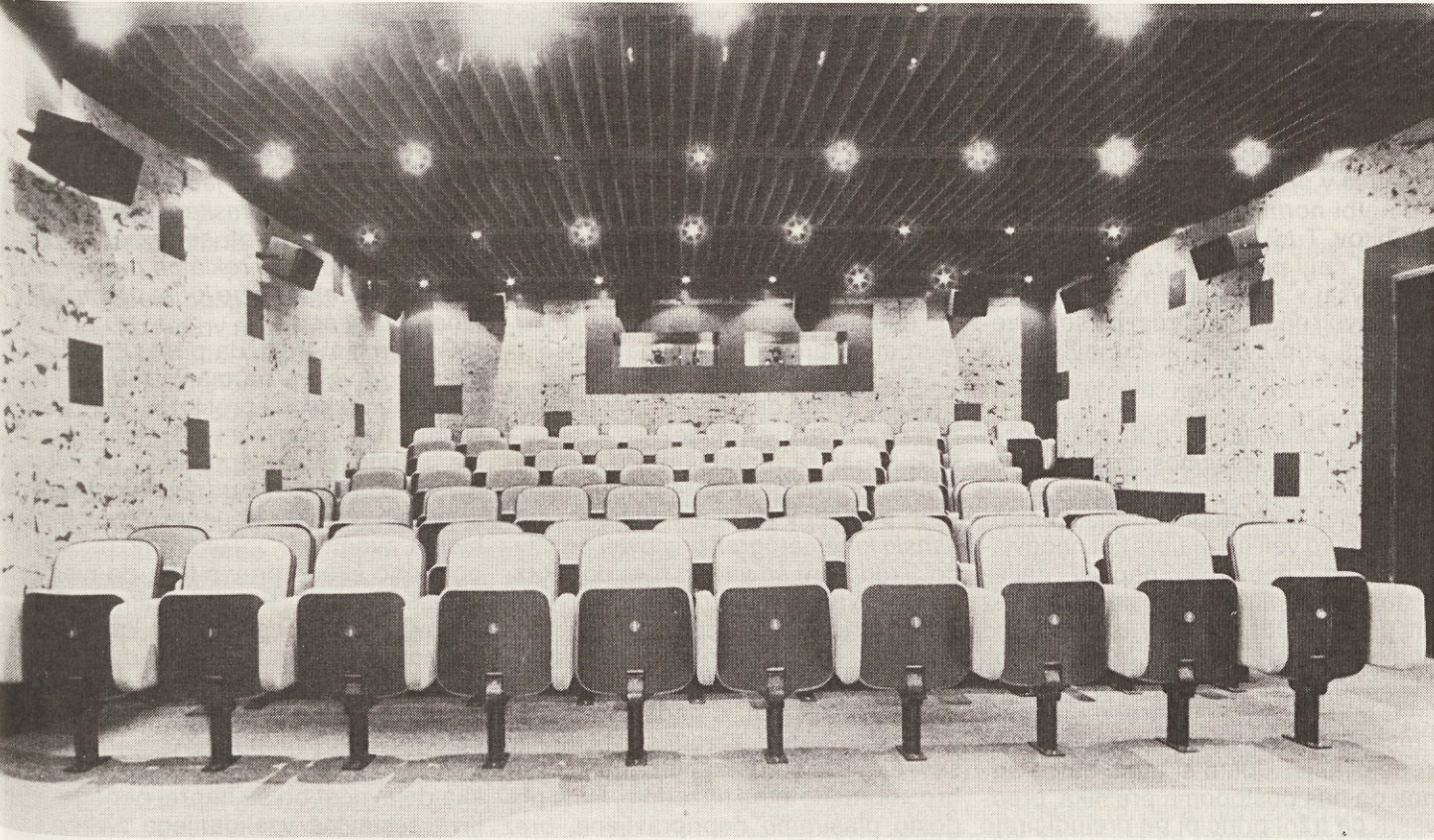
EKRAN: Osnovno vsebinsko usmeritev narekuje že sam »format« majhnega kina. Kako je danes mogoče pridobiti umetniške filme za eno samo dvorano takega tipa?

MG: Načini so različni. Eno je ponudba iz redne distribucije, kjer se vedno najdejo filmi, ki ustrezajo programski usmeritvi novega kina. Drugo, nedvomno največje področje, kamor bomo morali seči, je *nontheatrical distribution*. Poskusili bomo dobiti kar največ takih filmov za omejeno prikazovanje, jih ustrezno opremiti s podnapisi in promocijskim materialom, nato pa jih posredovati (vsaj še) filmskim gledališčem po Sloveniji. Bilo bi namreč res nesmiselno, predvsem pa nerentabilno, kupovati filme za eno samo dvorano. »Surove« kopije morda

celo še, vložek v podnaslavljanje in promocijo pa je že veliko prezahteven za kaj takega.

EKRAN: Zadnje čase se veliko omenja prestrukturiranje slovenskega distribucijskega trga...

MG: Za premike na področju filmske distribucije v Sloveniji je kar nekaj vzrokov. Najprej je prišlo do likvidacije Vesne. Po dogovoru s (tedaj še) Sekretariatom za kulturo smo na Kinematografih prevzeli njeno dediščino s pogojem, da opravljamo vse njene usluge: distribucijo, podnaslavljanje itn. Zaradi vse bolj nekorektnih odnosov jugoslovanskih distributerjev s tujci je ta naloga postajala vse zahtevnejša. Izkazalo se je, da bo tudi na področju distribucije filmov potrebno čim več samostojnosti. Zato smo v Ljubljanskih kinematografih začeli intenzivno delati na tem, da bi Slovenijo opredelili kot samostojnega partnerja v odnosih s filmskim svetom. Taka želja pa seveda nujno zahteva tudi spremembe znotraj Slovenije, saj je reproduktivna kinematografija praktično neorganizirana. Združenje kinematografov Slovenije je organizacija, ki je ostala predvsem na



papirju. Zato skušamo vse, kar v Sloveniji obstoji na tem področju, zvezati v novo celoto, v nekaj, čemur sam pravim *Kinematograf Slovenije*. Gre za organizacijo na tržnih temeljih in delničarskih načelih, ki bi ne le omogočila enoten nastop na tujih trgih, temveč hkrati tudi poenotila odnose med subjekti tukaj, denimo cene vstopnic, medijske plane itn. Vse to je privedlo do pobude za ustanovitev družbe z (zaenkrat še) omejeno odgovornostjo *Slovenija film*, distribucijskega podjetja torej. Šest podjetij se nas je združilo kot začetnih delničarjev, teče pa postopek za ustanovitev te družbe.

EKRAN: Če tvegamo vzporednico s splošnim gospodarskim položajem, se tudi na tem področju zastavlja podobno vprašanje: je preostalo jugoslovansko tržišče enkrat za vselej odpisano ali pa ga je morda prav z agresivno tržno strategijo šele zares mogoče osvojiti?

MG: Ne gre za večno in dokončno odcepitev. Po eni strani izhajamo iz tega, da je Slovenija pač samostojno tržišče — pa ne morda zaradi vnaprejšnje politične odločitve, temveč iz preproste

ga razloga, ker so standardi in pričakovanja občinstva specifični, drugačni. Zato je navsezadnje tudi Vesna vselej veljala za distributerja z najboljšim programom, saj je izhajala iz konkretnih zahtev tega okolja. Zato naj povem, da računamo na to tržišče, le da se bo način trženja s filmom na ozemlju nekdanje Jugoslavije moral spremeniti. Zadnje čase se je namreč dokončno izkazalo, da je trenutni kinematografski trg labilen in neenoten, nestrukturiran v vsebinskem pomenu, praktično neobvladljiv iz enega samega centra. Ko smo pred leti predlagali, da bi morali za začetek yu-trg razdeliti na vzhod in zahod, je bilo to tedaj heretično. Danes pa je to že praktično načelo delovanja, denimo Warnerja. Od tod je le še korak do tega, da tudi Sloveniji znotraj »zahoda« priznamo specifičnost. Zato je perspektiva v grobem tale: samostojno slovensko tržišče, ki pa se ne sme zapirati pred drugimi trgi, če bodo ti seveda delovali.

EKRAN: Zadnji primer avantur *Robina Hooda* je morda najboljši dokaz zagat neenotnega trga?

MG: Warner je bil dejansko eden prvih, ki je pristal na našo predlagano delitev. Kopije *Robina Hooda* so bile sprva blokirane na zagrebškem letališču, ko je bilo to zasedeno. Ko so jih končno pripravili za prikazovanje, je Warner ugotovil, da so razmere pač takšne, da bi bil film glede na promet in dobiček čisti polom, zato je zahteval minimalno garancijo 100.000 \$. V Zagrebu je Jadran-filmu in Zagrebškim kinematografom uspelo to vsoto zagotoviti...

EKRAN: Na papirju ali v gotovini?

MG: Tega vam ne vem povedati. Bilo je pač urejeno. Ker pa so ugotovili, da prikazovanje vendarle ne more potekati normalno zaradi vojne na Hrvaškem, posamičnih eksplozij v Beogradu in neurejenosti makedonskega tržišča, so navsezadnje sklenili, da *edinole slovenski kinematografski trg normalno posluje* — in da bi bilo torej škoda filma ne spustiti, če je že pripravljen. Tako bo drugod cela zadeva še počakala, po Sloveniji pa so tri kopije prav te dni krenile v dvorane.

EKRAN: Se vam zdi, da gre pri tujih distributerjih za strah pred fizičnim

uničenjem kopij ali je v prvi vrsti vendarle natančen finančni izračun?

MG: Gre predvsem za kalkulacijo. *UIP*, ki je v navezi z *Inex-filmom*, ima npr. v Beogradu že nekaj mesecev kopije **Botra III** in **Ruske hiše**, a jih preprosto ne pusti v prikazovanje, saj se boji, da trg ne bi normalno »požrl« obeh velikih hitov. Tudi za te filme skušamo po zmerni ceni pridobiti pravico prikazovanja vsaj v Sloveniji. Prva reakcija je bila dovolj negativna, zdaj pa so že veliko bolj pripravljeni prisluhniti našim argumentom.

EKRAN: Zanimajo me prav vaše dosežanje izkušnje v »samostojnem« pogajanju s tujci.

MG: Poleti sem na petindvajset naslovov — tako velikih *majors* kot neodvisnih producentov — napisal daljše pismo, s katerim sem poskušal pojasniti položaj. Odziv je šel v vse smeri: od ene skrajnosti, denimo londonskega *Majestic Films*, ki se sploh ni pripravljeno pogovarjati, do druge, denimo rimskega *Penta Film*, ki je za takojšnje sodelovanje! Upam si trditi, da se odnos do nas postopoma premika, predvsem pa tržni principi ne prejudicirajo političnih odločitev. Če namreč partnerju lahko zagotovimo dohodek, tedaj zares ni razloga, da se z nami ne bi pogovarjali. Vse skupaj je toliko bolj aktualno, ker prav v tem času iztekajo pogodbe distributerjev z jugoslovanskimi zastopniki, kar pomeni, da se pripravljajo nove, upam pa, da tudi drugačne pogodbe.

EKRAN: Kako se danes pravzaprav sploh kupuje film?

MG: Doslej sta veljali dve temeljni načeli nakupa filmov. Pri *Yu-poolu* oziroma pogodbah z *majors* je veljala delitev odstotka blagajniškega prihodka. *Majors* so zagotovili določeno število kopij in propagandni material, potem pa se je dobiček na blagajni delil med distributerjem in njegovim zastopnikom, seveda po prejšnjem pokritju vseh stroškov. Drugo načelo je t. i. *flat deal*, ki je uveljavljen predvsem v poslovanju z neodvisnimi in manjšimi distributerji. V tem primeru je šlo za nakup licence za dobo petih let za celo Jugoslavijo, nato pa si z določenim številom kopij na tem teritoriju razpolagal kakor si vedel in znal. Vmesna različica je prej omenjena minimalna garancija, ko zastopnik vnaprej zagotovi del napovedanega dobička.

EKRAN: V tem primeru je vse tveganje seveda na vaši strani?

MG: V načelu da, vendar je ta delež praviloma postavljen tako, da je dohodek potem višji. Prav načelo minimalnih garancij je pravzaprav najbolj razširjeno. Naročiš, plačaš nekaj tisoč dolarjev po naslovu, ko pa so enkrat vsi stroški in sama garancija pokriti, razdeliš še dobiček. Vendar bo za začetek za Slovenijo najlažje, če gremo na *flatdeals*, saj to navsezadnje zahteva manj administracije: manj je zbiranja podatkov, maj pretvarjanja v dolarje in manj prevajanja v angleščino.

EKRAN: Ali se dandanes pri nas sploh spleča prikazovati filme?

MG: Ne, to ni rentabilno. Po šestmesečnih periodičnih obračunih smo od vseh podjetij v Sloveniji edinole *Ljubljanski kinematografi* poslovali pozitivno. Trend gre še vedno navzdol. Razlogov je več: celo če pustimo ob strani *video-piratsvo*, je tu še vedno *slab program*, saj nekaterih filmov preprosto nismo dobili (**Boter III**, **Ruska hiša**, **Home Alone**); tisti, ki pridejo, pridejo *z eno samo kopijo*, zaradi česar se film seveda ne more tako hitro in tako dobro »obrniti«; in ne nazadnje, filme pogosto plasiramo nepripravljene, brez *medijskih planov* in ustrezne reklame. Še vedno vse preveč živimo v časih, ko je film »šel« sam: zadostovalo je že to, da je sploh prišel, pa so bile pred kinom že vrste vsaj teden ali dest dni.

EKRAN: Se ob spremembah v distribuciji morda EKRAN-u obeta konkurenca na področju tiskanih medijev? Z drugimi besedami, ali razmišljate o promocijski reviji brez kritičnih pretenzij, ki bi jo po možnosti zastopnj delili pred vhodi v kino-dvorane?

MG: Prepričan sem, da raven promocije ni ambicija EKRAN-a. Še več, prav tako sem prepričan, da je EKRAN visoko nad ravniyo čiste informacije. Prav zato mislim, da bi namesto ustanavljanja novih morali le še bolj izkoristiti že obstoječe medije. Sem sicer pristaš novega, kolikor prebija spona inercije, vendar se pogosto dogaja, da prav novo pokaže, v katero smer bi se moralo razviti že obstoječe. Vzemite primer z drugega področja, z gledališča. *Mestno gledališče* ima tako enoto, ki naj bi se šla komercialni teater. Toda prav ta delitev na neko nedonosno nujno zlo in na donosno komercialno je že sama po sebi negacija okolja, v katerem je slednja nastala. Na žalost se to dogaja tudi na drugih področjih. Če znotraj institucije ustanavljate novo institucijo, to navsezadnje zgolj pokaže, kako naj bi se razvijala cela institucija.

Zato novih EKRAN-ov ne potrebujemo.

EKRAN: Vrniva se še enkrat k promociji kinematografa kot prostora. Zdi se, da je začetna vnema boja proti *video-piratsvu*, ki je poudarjala prav enkratnost doživetja na filmskem platnu, nekoliko zamrla in da se je zopet vse omejilo na sprotno reklamo posameznih filmov. Zakaj se ne lotite promocije kina kot takega?

MG: Upam si trditi, da prav odsotnost slednjega vpliva na manjši obisk. Kinematografskega prostora dejansko nismo znali vzpostaviti kot medijskega. Ne znamo promovirati kina in vseh njegovih prednosti v odnosu do drugih slikovnih medijev: neponovljivost, ambience, zvočnosti... Tukaj smo naredili ogromno škode prav s tem, da nismo ničesar naredili. Bilo je denimo nekaj filmov, ki so pri nas štartali istočasno kot povsod drugod v Evropi, celo pred njo. Iz tega nismo ničesar potegnili, kot da bi šlo za nekdanjo petmesečno ali celo petletno zamudo.

Vendar delamo za jutri. Kinematografska dejavnost bo še naprej nepogrešljiva sestavina vsakdanjega življenja. Zato razmišljamo o manjših dvoranah, katerih program bi ustrezal različnim okusom. Načrti za Union so bili že narejeni, treba jih je le nekoliko prilagoditi. Štiri nove dvoranice v središču mesta — priznajte, da bi to bil velik korak naprej za Ljubljančane. Upam, da se bo katero od podjetij, ki gradijo *multiplexe* po Evropi, odločilo tudi za Slovenijo. Trenutno jih gradijo v Italiji, med nekdanjimi vzhodnimi državami pa je temu še najbližje Madžarska. Z dvorano v Šiški pa imamo nekoliko drugačne načrte. Radi bi ji vdahnili novo dejavnost, pri kateri bi sami nastopili kot delničarji. Obstajajo ideje o mega-disku in igralnih avtomatih v preddverju ter o dveh majhnih kinodvoranah. Tako bi nastal svojevrsten zabavišni center. Tik pred vojno smo že imeli garancije nemške banke za avstrijskega partnerja, vendar je nato banka odpovedala. Prav ta teden pa se bomo o tem pogovarjali s potencialnimi italijanskimi partnerji.

**ZA EKRAN
SE JE POGOVARJAL
STOJAN PELKO**



WIM WENDERS: AKT VIDENJA

Verjamem, da morajo biti pred filmom sanje, tiste prave, na katere se spomnimo med predramljanjem, ali pa dnevna sanjarija.

Tega nočem posploševati, to zagotovo ne velja za vse filme. Veliko filmov ne potrebuje nobenih sanj. Ti filmi so samo vsota računov — njihov način investiranja ni emocionalen, ampak finančen. Toda ne govorim o njih. Govorim o filmih, ki imajo dušo, o filmih pri katerih opazite center, o filmih, ki izžarevajo identiteto. Vsi ti filmi so bili »presanja-ni«, v to sem prepričan.

Film je tedaj pogosto dolgotrajno drzno dejanje, med katerim lahko človek po krivici podvomi v stvar ali jo celo dejansko izgubi izpred oči. Potem je potreben vir energije, ki ali ne presahne ali ne ugasne. Ravno to moč, od katere se film hrani vse do prve ideje pa do izgotovljene kopije, v pomanjkanju kakšnih boljših besed, imenujem »duša« filma, njegove sanje o samem sebi... (Kar pa seveda ne pomeni, da mora biti film na koncu tak kot njegova prva sanjska slika. Nasprotno: moč njegovih »sanj« je ravno v tem, da se ne naredi škode pri srečanju filma z realnostjo, z vedno novimi pogoji realnosti, ter da se ga pri tem pusti odprtega za vse spremembe, skoke v stran in stóje na glavi).

Kaj so bile sanje *Bis ans Ende der Welt*, kaj jih je več kot dvajset let držalo pri življenju? Kaj je bila »praslika«? Ljubezenska zgodba, science fiction film, road motiv? Ali kombinacija vseh teh žanrov in motivov? Zdi se mi, da je bilo pred vsem tem na začetku še nekaj drugega, nekaj, kar je imelo moč povezati vse te različne elemente — prevladujoča in skupna tema.

Spominjam se, da sem imel v mojem prvem filmskem notesu na začetku napisan moto, ki je bil povzet iz »Fragmentov jezika ljubezni« Rolanda Barthesa: »Podoba: na polju ljubezni najtežje rane nastanejo bolj iz tistega, kar človek vidi, kot pa iz tega, kar ve.« Kakor se mi je tisti trenutek zdel, da misel polna skrivnosti, tako sem takoj z gotovostjo začutil, kako sorodna je filmu, ki je bil takrat še v fazi projekta. Prinašala je soodvisnost »ljubezni«, »podob« in »videnja«. So potem lahko »podobe«, ali je lahko »videnje« tema filma oziroma ljubezenske zgodbe? Bi ne bil to na neki način pleonazem, »film o videnju«? Ali bi lahko science-fiction film o tem odkril nekaj novega, bi lahko tako rekoč odprl oči?

SOLVEIG POTUJE

Vesetje pri delanju science-fiction filma je daleč od dejstva, da žanr dopušča ogromno svobode. Človek mora biti tako rekoč predržen. Čim dlje v prihodnost zre, toliko bolj oddaljen je igralni prostor. (Kar me pogosto moti pri science-fiction filmih, je dejstvo, da si ne privoščijo svobode. Tako se ljudje v science-fiction filmih iz petdestih let obnašajo, kot da bi bili v petdesetih letih; tako v filmih iz sedemdesetih let ljudje tudi še tisoč let kasneje govorijo, kot da bi bili v sedemdesetih; ljudje v vse čase s sabo raznašajo vse svoje drobno buržuazne konflikte kot to delajo v našem otopelem dvajsetem stoletju...).

Sploh se zdi, da ta žanr odraža tisti čas, iz katerega so ljudje videli prihodnost, ne pa prihodnosti same. Tudi meni ne

bo šlo precej drugače, sem si mislil. Moj film je film iz leta 1990 in ukvarja se s projekcijo v leto 2000, torej z mojimi/našimi današnjimi bojaznimi, upi in željami za to bližnjo prihodnost. Lahko bi rekli, da se v desetih letih pravzaprav veliko ne more spremeniti. Toda kljub temu: ta majhen časovni razmik nam odpira svobodo. Dopušča nam, da se enkratno preslikamo v lepše barve in premislimo o stvareh, ki jih danes še ni.

Kaj me najbolj zanima pri prihodnosti? Bodo ljudje drugače občevali med sabo? Ko sem pogledal nazaj v osemdeseta, mi je prišlo na misel, da naj bi bili vsakokrat odkriti majhni skoki v vedenju, izraznih in medsebojnih občevalnih oblikah. To smo torej poskušali upoštevati v scenariju in pri igralcih: veliko več direktnih, neposrednih, odkritih srečanj, kot bi bilo to verjetno mogoče v današnjem času. Toda če bi hoteli reči, da bi ljubezenska zgodba potekala drugače kot danes, da se odnos med moškimi in ženskami lahko bistveno spremeni, bi segli predaleč. Naša zgodba je bila že tako ali tako spreobrnitev ene od najstarejših moško/ženskih zgodb. V »Peeru Gyntu« Solveig čaka vse življenje, da se njen mož, tako kot je bilo obljubljeno, vrne k njej. Potem ko je ta po dolgem in počez prekrizal svet, tudi pride nazaj. V naši zgodbi Solveig ne čaka niti ene same sekunde, ampak potuje naokrog. Ali, če ostanemo pri enaki zgodbi, le v zgodnejši varianti: Penolopa ne ostane doma, ampak potuje za Odisejem in ga poskuša dohiteti. To je bila torej povezava med ljubezensko zgodbo in road-movie.

Potovanje oziroma bolj natančno, naravnost do potovanja, se bo v prihodnosti zagotovo še naprej spreminjalo. Če pogledam nazaj, se mi zdi, da je v zadnjih desetih ali celo dvajsetih letih ravno v tem oziru prišlo do velikih skokov. Ljudje vedno več potujejo, potovanje je vedno bolj razumljivo samo po sebi, vedno bolj razvlečeno. Avion ni več privilegirano, ampak »normalno« prevozno sredstvo. Zemlja dejansko postaja vse manjša. V kakšnih desetih letih bodo ljudje k temu priložili še kakšen košček, vse več časa bodo zdoma.

Kar pa se je v tem pogledu v nazaj najbolj spremenilo od šestdesetih, preko sedemdesetih do osemdesetih in do danes, je naravnost do občevanja s podobami. Še pred nekaj časa so bile podobe, s katerimi imamo opraviti danes, popolna neznanka. Pred dvajsetimi leti si niti zamisliti nisi mogel razpolaganja s podobami drobnih prirodnih video naprav, prenosnih kamer in watchmanov ali karkoli že se imenujejo vse te naprave, ki jih zna danes uporabljati že vsak otrok. K temu spada tudi vse bolj večje družjenje z računalniki in njihovimi podobami, z video-igricami et cetera. Čisto blizu je že naslednja faza, »Virtual Reality«, prav tako je neposredno pred nami korak k digitalnemu shranjevanju podob. Čeprav še ne dostopna vsem, je realnost tudi sama High-Definition.

Zato se mi zdi v science-fiction filmu še najbolj mamljivo premisliti, kakšno bo v prihodnosti občevanje s podobami, ter svobodno pogledati na »prihodnost videnja«. Ali kaj takega sploh obstaja? Ali se, tako rekoč, v videnju sploh lahko kaj spremeni?

V tej zvezi se mi zdi najbolj utopična predstava, da bi slepim omogočili videnje. Že kot otrok sem se s tem pogosto ukvarjal v svojih mislih: slepota in znanstvenik, kateremu se bo posrečilo dati vid slepim, to je fantazija mojega otroštva. Po tem otroškem junaku naj bi s temi sanjami dr. Henry Farber omogočil videnje svoji slepi ženi Edith. In kar naenkrat je bila tukaj povezava med ljubezensko zgodbo in temo »videnja«. Celo v dveh variantah: ljubezenska zgodba



para na koncu njune življenjske poti, ki se nadaljuje v zgodbo mladega para. Medtem ko na poti po sledih svojega očeta zbira podobe za svojo mamo, sreča Sam Claire, ki se vanj zaljubi. Tri, na začetku tako različno začete teme so bile povezane med sabo.

Seveda pri tem, kako bi lahko dr. Faber svoji ženi kazal podobe, nismo hoteli razviti nobene otroške, neuresničljive utopije. Po obsežnem poizvedovanju, pogovoru z očesnimi specialisti, pa tudi z računalniškimi specialisti in biokemiki je nastala teza z naslovom »Akt videnja«, ki jo bom tukaj enostavno citiral:

Kako bi se lahko slep človek v prihodnosti naučil videti? Transplantacija oči se zdi izključena in vsaj še nekaj časa nemogoča. Tukaj ni nobene kolikor toliko realistične poti. Tudi leta 2000 bo povezava očesnih živcev novih, zdravih oči z možganskim očesnim centrom utopija. Torej moramo misliti na možnosti, ki se samih oči izogibajo. Kako bi šlo to? Elektronsko?

Leta 2000 bodo obstajali računalniki, ki jih bodo naučili videti. Dolgoletno programiranje vedno bolj detaljnih informacij bo računalnikom omogočilo ločiti in razložiti barve, obrise in oblike. Računalniki bodo lahko brali in identificirali informacije podob. Podobo bodo lahko »pogledali« in »vedeli« bodo, kaj prikazuje. Lahko bodo razlikovali stvari med sabo: mačko od psa, moškega od ženske in en obraz od drugega. To je osnovna sestavina ideje.

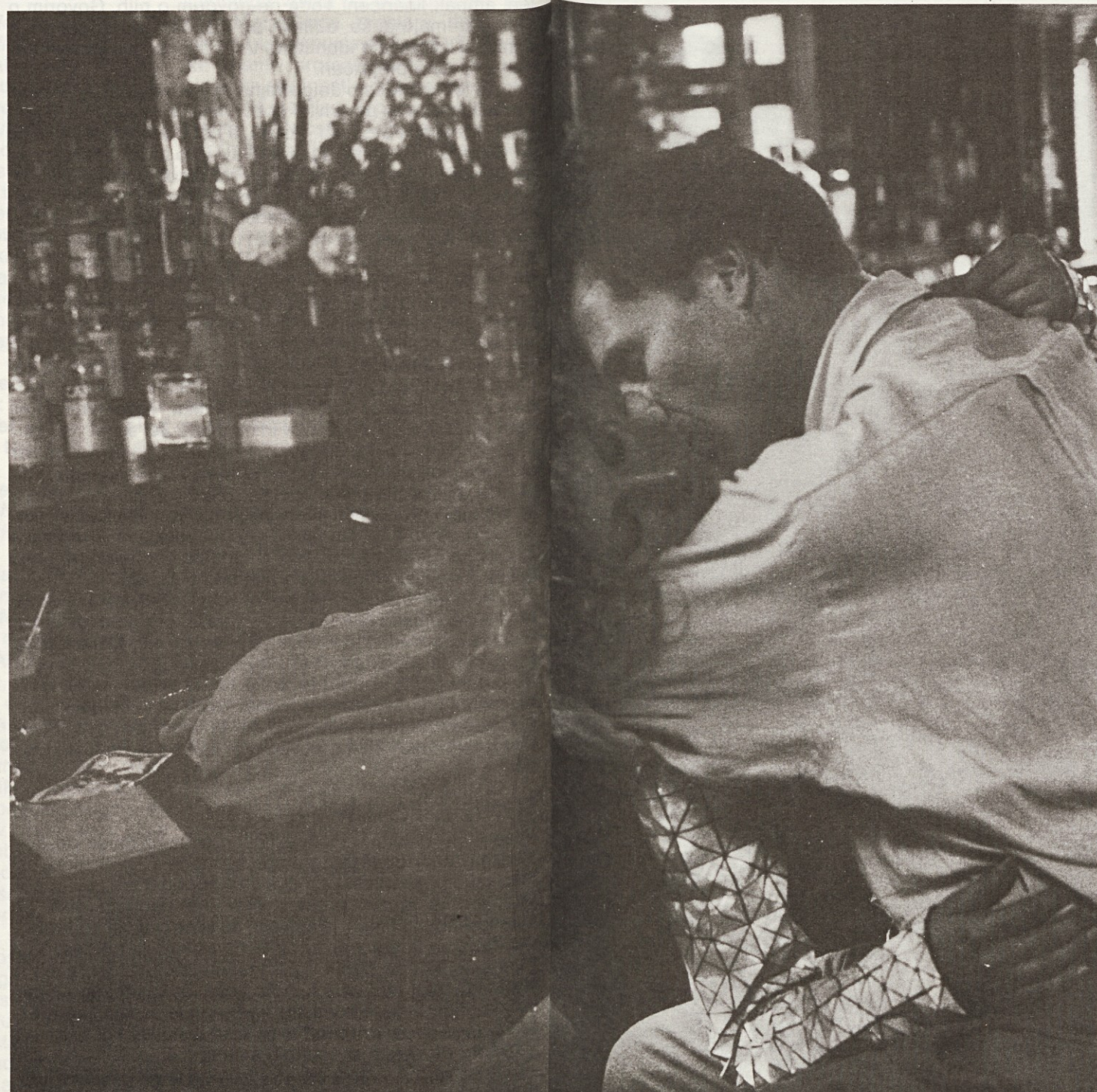
Drugi del ideje: nekdo, ki vidi, vidi svet za slepe. Ta »kammerman« vidi svet skozi kamero, ki jo prenaša naokoli kot neke vrste čelado ali posebna očala. Kamera točno tako, kot vidi, zapiše tisto, kar vidi, kot High-Definition-Video podobo. Kot pri snemalnih glavah istočasno posname tudi zvok. Obstaja torej »objektiven dokument« tistega, kar je videl kamerman. Toda to seveda ni nobena utopija — to je mogoče že danes, s tem slepa oseba ne more začeti. Posneti samo tako »objektivno podobo« ni dovolj. Na istem traku se kot paralelna informacija zapisuje tudi druga informacija: kamermanova možganska aktivnost med posnetkom. Množica elektrod na najbolj prefinjen način registrira možganske tokove vidnega okroga tistega, ki vidi; tako rekoč spravi skupaj »akt videnja«. Ta informacija, četudi je najprej zgolj kakofonična in amorfná tvorba, oblikuje »subjektivno podobo«. Čim bolj točno, pozorno, koncentrirano in emocionalno je udeležbo moškega/ženske s kamero videla »objektivna podoba«, tem bolj vsestranska in preciznejša je potem tudi »subjektivna podoba«. Ta zapis posnetka bomo imenovali »prvo videnje«.

Obe informaciji »prvega videnja« sta spravljeni na istem traku. Vstavi se ju v velik računalnik, ki uredi možganske tokove realne podobe. Ker že zna prepoznavati podobe, razume torej tudi »objektivno podobo«. »Subjektivna podoba« ostane tako kot prej za računalnik uganka. Da bi računalnik lahko ločil te neštete podatke od možganske plazme, to je: da bi lahko razumel, kateri možganski tokovi ustrezajo določenim elementom podob, kako so možganske informacije tako rekoč ubile videno — za to potrebuje računalnik še en ključ, nadomestni znanstveni vir, ki mu dovoli prelomiti kodo.

Kammerman, ki je izvirno posnel zapis, je producent, ki ga bomo imenovali enostavnost polovičnega »drugega videnja«. V izoliranem, zatemnjenem prostoru se sooči s svojimi lastnimi podobami. Na High-Definition monitorju še enkrat vidi svoje lastne posnetke. Tudi tokrat računalnik zapiše možganske tokove. Ker tisti, ki jo gleda, podobo že pozna, je to ponovno prepoznavanje, akt ponovnega prepoznavanja in spominjanja. Računalnik spremlja premike

oči preko projekcijskega platna. Ker ima istočasno, ko upodablja »drugo videnje«, na razpolago tako subjektivno kot objektivno podobo »prvega videnja«, se zdaj lahko končno loti posla: iz skupne informacije lahko prečisti možganske tokove, iz katerih bo sestavil podobo. Različne plasti informacij med sabo funkcionirajo kot sito in računalnik lahko zdaj na podlagi primerjanja in vseh presejanih podatkov skonstruira novo »subjektivno podobo«, ki jo lahko do popolnosti definira v same možganske tokove. Te

SOLVEIGE DOMMARTIN IN WILLIAM HURT V FILMU »NA KONEC SVETA« WIMA WENDERSA



tokove potem pošlje v vidni kot okrog slepe osebe — z namenom, da bo v možganskem centru za videnje prišlo do doživljanja, ter v upanju, da pri razpoznavanju zapisa »prvega videnja« sodeluje tudi slepa oseba. Doživljaj je približek »videnja«.

NAJGLOBLJE PODOBE DUŠE

Čim bolj zbrano je slepa oseba med »prvim« in »drugim videnjem« sprejela podobe, toliko večja možnost je, da ra-

čunalnik iz tega lahko formira podobe, ki se jih da reproducirati v možganih slepe osebe. K tej simulirani podobi spada tudi zvok posnetka, ki ga slepa oseba sinhrono zaznava.

Računalnik lahko na projekcijskem platnu istočasno pokaže, kaj v tistem trenutku »oddaja«. Ta simulacija bi ne bila identična s tistim, kar slepa oseba dejansko vidi. Razen preko izjav slepih oseb tega ne bomo mogli nikoli točno vedeti.

Tako smo si torej pri pisanju scenarija predstavljali, kako bi dr. Henry Ferber s pomočjo svojega sina Sama lahko pokazal svoji ženi Edith videnje tistega, za kar je bila prikrajšana celo življenje: njene otroke in strica, njihove prijatelje in mesta na svetu, ki so se ji vtisnili v življenje imajo v njenem življenju poseben pomen.

Mislili smo si: »To je dobra stvar, četudi utopičen, človekoljuben izum.« Toda, ali ne preži tako kot pri mnogih »dobrih izumih«, tudi tukaj nevarnost zlorabe? Bi se ta postopek ne mogel uporabiti tudi na drugačen način? Bi ta fiktiven, prebarvan svet ne mogel položiti temeljnega kamna za mogočo spirjeno spremembo ideje? Če lahko računalnik spremeni podobo v možganskih tokovih, potem se zagotovo lahko nauči tudi obratnega posla. Namreč: delati podobe možganskih tokov. In če zna to, kaj ga zadržuje, da bi ne naredil vidnih sanj in spominov? Kaj bi torej bilo, če bi človek lahko videl svoje sanje na monitorju?

Na tem je nastalo zadnje poglavje našega filma. In naša interpretacija te razlage videnja v prihodnosti je bila: tak prikaz najgloblji podob človeške duše bi lahko bilo le sprieno, nemoralno ali narcistično dejanje. Tisti, ki se v naši zgodbi temu upirajo, so aboridžini, saj so v njihovi religiji najbolj svete prav »sanjske podobe«, katerim dajejo večjo težo kot profanim podobam »resničnosti«.

WIM WENDERS

Pričujoče besedilo je odlomek iz knjige »The Act of Seeing-Texte und Gespräche«, ki bo konec leta izšla v Berlinu. Objavljen je bil v dnevniku Die Zeit, 6. septembra 1991.

PREVEDEL
ALEŠ POGAČNIK

POTOVANJE NA KONEC SVETA

Predstavljajte si, da vam neha delati računalnik. Meni se je to zgodilo danes zjutraj, in ko bi ne bilo Stojana, ki sem mu obljubila tekst o Wendersovem najnovejšem filmu, bi bila prav zadovoljna. Claire Tourneur (Solveige Dommartin) se to zgodi leta 1999. Z noro utrujajoče zabave v Benetkah se pelje proti Parizu, govoreča elektronska naprava v notranjosti avtomobila pa jo z monotonim nizanem numeričnih koordinat sproti opozarja, kje je, kam gre in od kod prihaja, dokler Claire ostro ne zavije na levo, dol s ceste, na gozdno pot. Naprava obmolkne, Claire pa...

Film Bis Ans Ende Der Welt (Na konec sveta) ima dva nartivna nastavka. Eden je Wendersova dolgoletna želja, da bi v avstralsko puščavo naselil znanstveno fantastično

D O S S I E R



zgodbo. »1999 je bilo leto, v katerem je grozila nevarnost, da bo indijski atomski satelit padel na zemljo,« začne pisatelj in Clairin bivši ljubimec Eugene Fitzpatrick (Sam Neill) svojo pripoved v offu. Prizorišče kot vsako drugo s tem enostavnim in za Wendersa novim prijemom postane udejanjenje apokaliptičnega znanstveno fantastičnega spektakla. Drugo zgodbo je menda prispevala Wendersova spremljevalka in glavna igralka Solveige Domartin, namreč, korigirati lbsnovega Peer Gynta in pustiti junakinjo, da čaka svojega junaka.

Claire Tourneur (Domartin) je Alice v čez svet razpeti čudežni deželi. Ko se izključi iz svoje standardne potrošniške liturgije se zaplete s sila komičnima bančnima roparjema,

POTOVANJE NA KONEC SVETA BIS ANS ENDE DER WELT

Producenti: Anatole Dauman, Jonathan Taplin, Wim Wenders
Režija: Wim Wenders
Scenarij: Peter Carey, Wim Wenders
Kamera: Robby Müller
Montaža: Peter Przygooda
Glasba: Graeme Revell
Igrajo: Solveig Domartin, William Hurt, Sam Neill, Rüdiger Vogler, Jeanne Moreau, Max von Sydow, Chick Ortega, Ernie Dingo
Nemčija, Francija, Avstralija, 1991

in ko v avtomobilu brez prednje šipe in s torbo, polno denarja, potuje proti Parizu, naleti na skrivnostnega neznanca. Naključno in bežno srečanje je usodno, Claire neznanecu, ki jo zapusti v predmestju Pariza z, ne da bi takrat to opazila, polprazno torbo denarja, sledi okoli zemljine oble do Avstralije. Veliki neznanec pa je tudi glavni akter SF zgodbe. In tako ju Wenders vodi na konec sveta, na kraj, od koder nimata kam, in kjer dobi konec sveta zanju tudi časovno dimenzijo, saj tam preživita strahotno atomsko katastrofo, ki doleti svet.

Na konec sveta nam to pripoveduje na način filma, ki nima kaj reči, in ki tudi ne rabi ničesar povedati, ker se lahko zanese na to, kar gledalec ve, in kar ve, da vidi. Pripoveduje z distance, kot V teku časa ali Stanju stvari. Ironija zgodovine: film, ki se danes imenuje Na konec sveta in ga je Wenders hotel narediti že pred Hammettom, je nekoč nosil delovni naslov Stanje stvari. V svojem najnovejšem in neskromnem projektu Wenders svojega stališča ni spremenil. Kaže nam, kako bomo izgledali v prihodnosti, pa tudi, kako se kaže prihodnost in kako se bo v prihodnosti kazalo — eksperiment, v katerega se je v filmu Na konec sveta spustil tako velikopotezno, da verjamem, da mu je bilo to v veliko zadovoljstvo.

Situacija ostaja nepojasnjena in nerazložena, konfiguracija skrivnostna, tako kot motiv svetovnega popotnika Trevorja McPheeja alias Sama Farberja (William Hurt), v katerega se Claire Tourneur zaljubi na drugi pogled. Misteriozna kamera, ki jo nosi s sabo — slepim da videti — ima v prvi tretjini filma vlogo hitchcockovskega McGuffina, bolje bi bilo, ko bi tako tudi ostalo. Film je namreč najboljši tam, kjer je najbolj poljuben. Na primer cameo pojavi Eddyja Mitchella, Allena Garfielda in Elene Smirnow, ki spominjajo na figure iz risank. Pa tam, kjer z maskami in lasuljami preigrava Carrolovsko dialektiko pojavnosti, kot se to zgodi na zmenku v Moskovskem hotelu, ko lovec na glave (Ernie Dingo), ki zasleduje Sama Farberja, Claire s pomočjo droge resnice pripravi do tega, da sname lasuljo, ona pa mu v pijačo natrese spalnega praška, da oba zaspita na svojih stolihi.

Prva tretjina filma je zabaven puzzle, sestavljen iz stripa, film noir in road movieja — slednje je seveda pojem, ki glede na transportna sredstva bližajočega se tisočletja pravzaprav deluje absurdno. Prvo uro dominira figura Rüdigerja Voglerja kot oborožene, high tech karikature Hammetta, ki modruje v rimah.

Potem se dva bančna roparja in en lovec na glave, skupaj s Clairinim bivšim prijateljem Eugeneom Fitzpatrickom, pripovedovalcem, odpravijo za petami Claire Tourneur in pri tem uporabljajo vsa mogoča prevozna sredstva, ki jih je Wenders uvedel že v Alice v mestih — in katerih vrhunec je vesoljska ladja, v kateri se na koncu filma znajde Claire kot sodelovka organizacije Greenspace.

Po naravnost burlesknem prizoru zasledovanja v enem od tistih spalnih hotelov v Tokiju se film usodno in v hipu zresni. V japonskih hribih, kjer se znajdetta Claire in Sam, Wenders inscenira hommage Yasujiru Ozuju. Gledalec se nenadoma znajde sam z junaki, in ker intima po uri stripovskega settinga ne deluje, je bližina neznosna. Wenders Williamu Hurtu v usta položi besede, ki naj bi vse pojasnile. Sam Farber, domnevni vohun, post-hladno-vojna figura agenta 007, se izkaže za to, za kar se vseskozi izdaja: skrbnega sina in poštenega družinskega očeta. Ločenega. In kje drugje naj bi običajen državlján srednjih let, kakršen je Sam, dobil drugo možnost, če ne v deželi neomejenih možnosti. San Francisco je edina ameriška postojanka

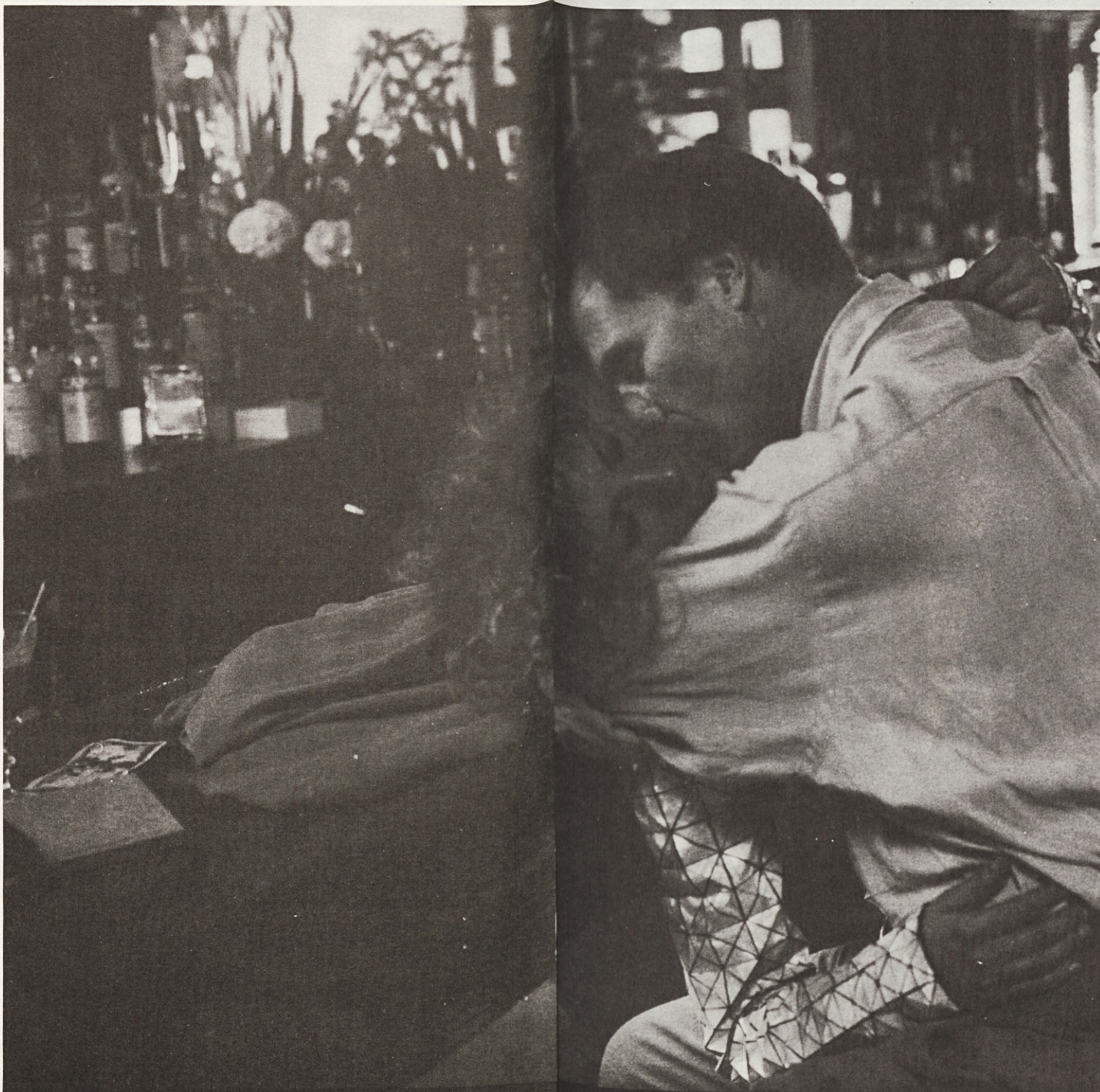
filma Na konec sveta, pa tudi edini kraj, kjer protagonisti pridejo do svojih teles, njihova bežna srečanja pa do fizične — po aktualnih predstavah, ki jih tako ali tako določajo ameriške teve nadaljevanke — teže. Kri in solze. Claire dočaka svojega junaka.

Ko se različne osebe iz te nore družčine znajdejo v avstralski puščavi, se začne, ob razorožujočem smehu Jeanne Moreau in krasnem godrnjanju Maxa von Sydowa, razpletati tretji del filma, teza, epilog, kakor hočete. Ko Claire in Sam v avionu s propelerjem letita čez puščavo, se pokvari motor, in medtem, ko se njegova senca vleče čez rdeč pesek, vlada smrtna tišina. Konec sveta. Vsekakor še vedno najbolj impresiven soundtrack za apokalipso. Jeanne Moreau je Edith Farber, Samova slepa mati, ki ji Sam prinaša slike, ki jih je zanj zbiral po celem svetu. Ne v optični obliki, temveč kot posnetek lastnega možganskega valovanja.

Wenders razvije svojo metaforo o videnju skozi teorijo pogleda, komputerskega programiranja in biofizike. Ni vide-nja brez razlike, tudi sprevid ni možen mimo vnaprejšnje interpretacije. Slednje velja za Edith Farber, ki v podzemnem laboratoriju, ob podobah, ki ji jih prinaša njen sin, spregleda. In potem umre. Podobe ubijajo? Ko se na naprave v laboratoriju Farberja seniorja priključi še Claire, je to tako. Toda podobe so ugodje, so strast, so ljubezen, so razlika. Vztrajni Eugene, pisatelj, dobi Claire nazaj šele, ko je videla toliko, da ne vidi. Ko ne ve razlike. Kje je meja, Wenders ne pove, kot tega ne pove tudi evropska intelektualna elita, ki svari pred televizijo in zasičenostjo s podobami, v kar da se sprevrača možnost izbire. Toda ker za SF žanr na sploh velja, da je tam vedno nekaj, kar je in kar bo bilo, ni razloga, da bi film brali kot frustracije ostarelega pisuna, ki ne mara televizije.

Na konec sveta: leta 1999 bomo hrano jemali iz Bauknecht hladilnikov, z Lufthanso bomo leteli iz Lizbone v Moskvo, brali bomo Liberation v angleški izdaji, iz berlinskega hotela Adlon bomo izstopili na Potsdamer Platzu, v daljavo bomo gledali (če se bo takrat temu še tako reklo) s Sonijevimi napravami, aspirin pa bomo uporabljali v takšnih količinah, da bo belo zelen zavoj ležal pripravljen v predalih po celem svetu. Wim Wenders je posnel znanstveno fantastičen film. Če ima ekscesivni **product placement** v njem glavno vlogo, je to zato, ker sta Wenders in njegov scenograf Thierry Flamant futurističen učinek lahko dosegla samo skozi predmete. Bolje, njihove distiktivne podobe. Benetke, Paris, Berlin, Lizbona, Moskva, Peking, Tokio, San Francisco, metropole v globalni vasi, ki jih riše film, ne bodo na prelomnici tisočletja zgledale nič drugače kot danes. Pomembni so detajli.

Projekt Na konec sveta je Wenders pripravljál 14 let, film je v grobo zmontirani verziji trajal 9 ur, montažer Peter Przygodda je prisegel, da ga ne more skrajšati na manj kot tri ure, Wenders pa obljublja, da bo to inačico, ki jo zdaj vrtijo v berlinskih kinih, predelal v popolnejšo, šesturno. Flamand je prej sodeloval s francosko režiserko in Wendersovo asistentko Claire Denis, še pred tem pa z Lucom The Big Blue Bessonom. In ker so tudi očala, ki jih v filmu nosi Solveige Domartin, kreacije Alaina Miklija, oblačila pa je oblikoval Yohji Yamamoto, je jasno, da je ne glede na dolžino in navkljub domnevni skopofobiji to predvsem in zlasti film voayerjev, razvrtnih fetišistov podobe.



OBRAZ V OGLEDALU

POSEL JE POSEL: V POSTELJI Z MADONNO IN DRUGE KRVAVE ZGODBE

ZGODBA O SEBI

Najprej bi rad izpovedal določeno občutje krivde. Bili so časi, ko se nisem menil za nič kaj dosti, za nobeno kulturno ali kakšno drugo politiko,¹ ampak sem pisal svoje bolj ali manj utemeljene, praviloma odločne ocene, kakor da gre za kaj res pomembnega.

Potem pa mi je nekaj postalo (v meteorološkem žargonu rečeno) delno jasno. Namreč to, da vse te težke ocene, vsa ta nepreklicna mnenja govorijo najprej o meni. Nočem reči, da vse, kar sem kdaj pisal, pove zgolj kaj o meni. Pove še marsikaj, mogoče včasih zanimivega o sceni, na kateri je izšlo, o svetu, ki me je vzgojil, in o drugih stvareh, ki sodijo med »okolščine izrekanja«. Še največ pravzaprav pove o sebi in o svojih lastnih okoliščinah, med katere lahko postavi tudi mene kot svojega govorca. Toda to je presplošno. Je vedno res in zato zelo nezanesljivo.²

Nekoč, spotoma sem tudi opazil, da nimam drugega orodja kakor včasih jasno misel, peščico včasih zadosti popustljivih referenc in včasih zadosti močno željo, da se lotim tega skrajno tveganega in pogosto brezupnega dela — nekaj povedati. To se lahko kadarkoli ponesreči in marsikdaj res ne. »Sporočilo o sebi« je slamica, na katero lahko (malce demagoško) obesim korist, ki da jo bralci vseeno imajo od tega mojega pisanja: nanj se lahko sklicujem, tudi če odpovedo vsa druga sporočila, se pravi, celo če je pisanje tako ohlapno ali približno, da se mi ne posreči povedati nič določenega. Saj vedno povem kaj o sebi in o svojih stališčih, zato je tudi to presplošno. Vrh tega je dostopno samo zelo pozornemu bralcu.

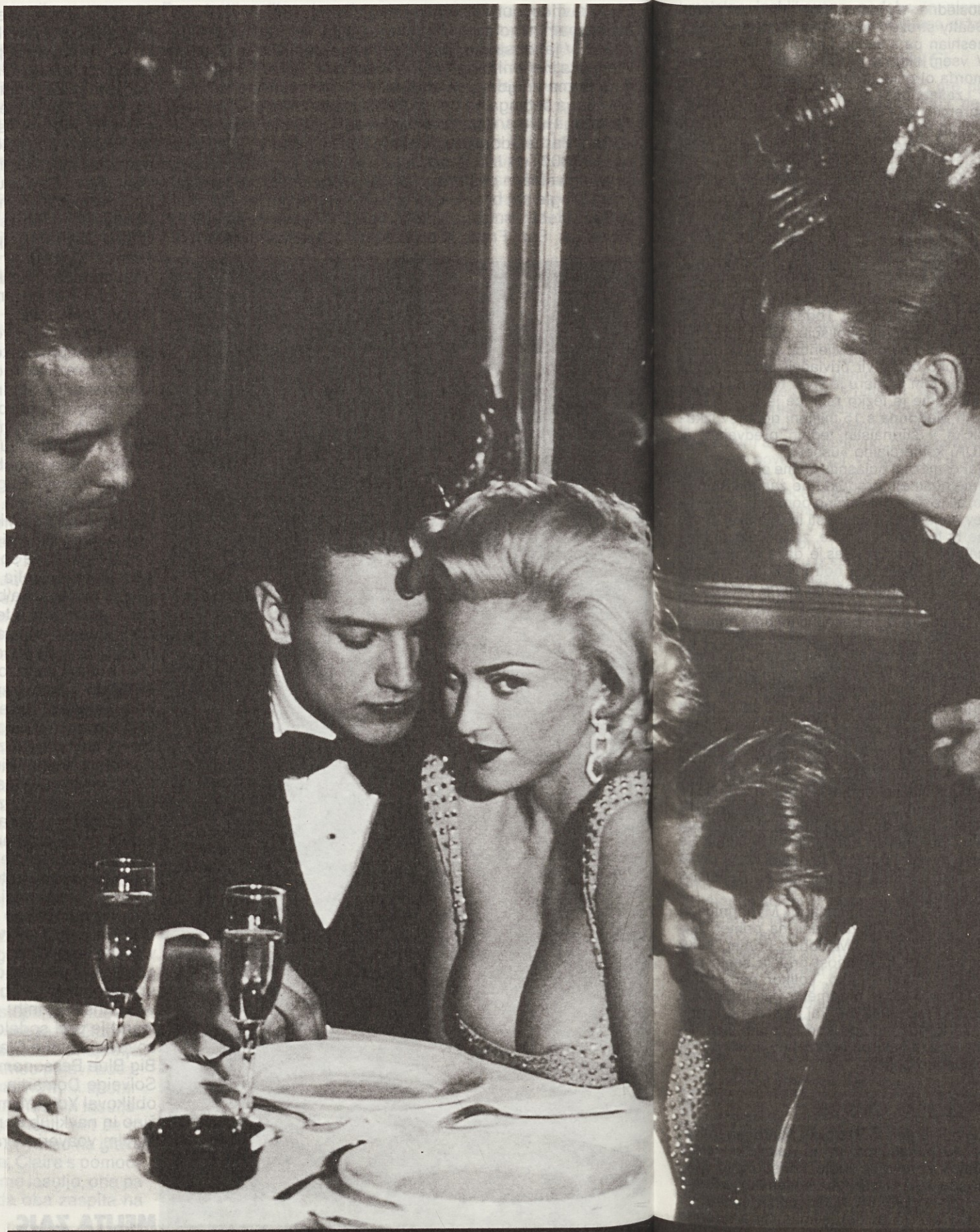
Včasih sem se težko izognil tistemu, kar me je trenutno obsedalo ali mučilo, tako da sem kdaj povezal stvari tudi na silo. Ali, če uporabim ostrejšo besedo: tako da sem kdaj storil stviri silo. Jo na primer razlagal po ključu, ki z njo ni imel nič opraviti. Ali pa je kdaj kakšna stvar (npr. kakšna tema) samovoljno udarila skoz, kakor udari kri skoz obvezo, če preveč premikamo ranjeni ud.

Velikokrat sem govoril slabo; včasih zato, ker nisem bil dovolj pozoren (ušle so mi že take miselne in jezikovne spake, da še zdaj zardim), včasih sem govoril slabo o stvari in morda je bilo kdaj slabo že to, da sem govoril. Vse take situacije iskreno obžalujem, saj ni bilo od njih nobene koristi, pa vendar ne morem zagotoviti, da jih ne bo več!

Se pravi (med drugim), da o stvari, karkoli to je, govorim glede nase, glede na svojo recepcijo, glede na svoj smisel za kar že je treba imeti smisel pri tem početju (govoru o stvari), glede na svoje preference nič manj

¹ To seveda ne pomeni, da nisem bil kako opredeljen, in prav tako ne pomeni, da nisem nehoti realiziral kakšne politike ali da se nisem tudi nehoti zapletal v razne diskusijske plese, kakor se to pač normalno dogaja.

² Če niti ne omenjam primerov, ko je zgolj izgovor, in tistih, ki dopuščajo skrite namene.



kakor reference. Zato se je dobro tu in tam spomniti tudi tega: ko pišem kritiko (stvari), povem najprej, da me je stvar zadela ali oplazila, in če imam srečo, se mi posreči povedati še kako. In šele če imam zares veliko sreče, povem kaj malega tudi o sami stvari.

KRIKA: POLITIKA

Zdi se mi prav mogoče, da je notorično odklonilen odnos slovenskih kritikov do slovenskega filma, znano »udrihanje po slovenskem filmu, ki ga izvajajo tisti, ki naj bi ga vzgajali« ipd., posledica neuslišane ljubezni in blizu ljubosumnemu besu, ker film vara (gledalčeva pričakovanja). Zato lahko gre včasih, če je kritik močno nezadovoljen, »do konca«, pretirava, ker je nakopičeno toliko jeze in frustracije. Tako lahko kritika postane nepravilno podcenjevanje ali celo žalitev.

Ob tej vzajemnosti vidim še neko drugo: Kdo bo imel zadnjo besedo? Zadnje besede seveda ni oz. je kar vsaka zadnja, vsaj do naslednje; vendar pa je očitno, da so nekatere pomembnejše od drugih (Kdo ima prav? Kdo bolje pove? Kdo bolje dokaže? Kdo bolje zadene?) ali bi to vsaj rade bile.

Če vzamem kar primer slovenskega ministra za kulturo, lahko rečem, da nekaj dela gotovo prav (učinkovito): sesul je ustaljeno (samo)razumevanje kulture. Navadili smo se bili, da je »kultura« pač tisto, kar delajo »kulturniki«, torej bolj ali manj vsi, ki se ukvarjajo s tem polpom, kulturo — umetniki, organizatorji, »promotorji«, »animatorji« in kar je še teh živali (ne pozabiti umetniških vodij, upravnikov, urednikov in podobnih!). Zdaj pa se je našel nekdo, ki je posegel v ta mukoma doseženi red in podrl zanesljivost mukoma doseženega statusa z močjo svoje intimne, tako da je ročno popravil predložene programe in vnesel vanje, kar je kulturi najpotrebnejše, da ne zaspi: negotovost.

S tem nočem reči, da bi mu morala biti kultura hvaležna za uslugo, kvečjemu oblast, ki je hotela poceniti državo in zmanjšati datjave. Minister je posel dobro opravil: posrečilo se mu je odločno zmanjšati subvencije. Njegovo politično držo bi lahko imenovali represivni liberalizem. Ta »liberalizem« seveda ni artikulacija človeške, državljanske svobode, ampak čisto naveden *laissez-faire* (»živi in pusti umreti«, kakor se je zelo natančno izrazil Ian Fleming), hkrati pa tudi »osvobajanje« oblast dolžnosti in obveznosti prejšnjih dogovorov; prav zato je za kulturo »represiven«. Te drže v resnici sploh ne zanima artikulacija svobode; pač pa ji je »artikulacija svobode« odprla prostor, v katerem se je lahko zagrebla za oblast.

Ker poleg tega minister ni izpeljal niti nobene resnejše »artikulacije kulture« (ni izdelal programa), ni presenetljivo, da se mu ni posrečilo prepričati, kako ima dobre kriterije. Ne prepriča, če rečem na enostaven način, da ima **pravično kritiko**. Pa bi jo moral najbrž, če sploh kdo, imeti ravno on.

Seveda je tu očitno (če dobro pogledamo), da zamerim ministru, da **deluje kakor jaz**, čeprav je »na oblasti«; se pravi, da ne ravna kot oblast. Namesto da bi skrbel, da bi pravila igre, v tem primeru delitev subvencij, ostajala jasna in smiselna, namesto da bi vsaj moralno podpiral kulturno produkcijo in namesto da bi se raztrgal pri iskanju novih virov financiranja vsega, kar po pravici zasluži podporo, se zapleta v enaka razmerja kakor tisti, ki se morajo dokazovati na račun ali s pomočjo drugih.³

PRAVIČNOST KOT POGOJ, DA JE STVAR ZANIMIVA

Zdaj lahko pričakujem, da bodo poskočili tudi intelektualisti (naravni zavezniki liberalistov) in znova zatrdili, kako pravična kritika »ni možna«. To je zgolj humanistična mitologija, le del imaginarija, v katerem so realna samo simbolizirana razmerja, se pravi, njegove interpretacije. Toda to trdeč bodo le dokazali, da ne verjamejo v realno moč imaginarija, od katerega neredko živijo, in napravili neupravičen preskok, ki ga bom skušal zaplesti takoj po naslednji krajši digresiji.

Namreč, realna moč humanističnega imaginarija je v samem »razkolu med idealom in stvarnostjo«, v sami **Weltschmerz**, s katero živimo; pa ne zato, ker imaginarij ni zvedljiv na realnost (se pravi, ker je »samo« imaginarij), ampak ker se stvar ne pusti brez ostanka privedi v imaginarij, ki se zato obsesivno polni z njenimi podobami. Njegova moč pa je v tem, da so za zahtevo »Do the right thing!«, zahtevo po (pravem) odgovoru, opredelitvi, odločitvi, (pravem) dejanju vse relevantne opcije **prav iz samega tega imaginarija**. To pomeni: že mogoče, da stvar »ni možna«, a jo je vseeno treba opraviti, ali natančneje: opravljati. Omenjeni neupravičeni preskok je torej v tem, da je spodbijanje »možnosti« pravičnosti legitimno šele potem, ko je pravičnost ustaljeno merilo, kajti spoznanje njene (nad)določenosti in ujetosti v razmerje z njenim nasprotjem (nepravilnostjo, pristanskostjo...) je zgolj spoznanje o **nedokončanem** (in morda neskončnem), ne pa tudi nepotrebnem opraviilu. Relativizirati ga (zlasti na način dvomljive, a zelo moderne »nemožnosti«), preden je ustaljeno, pomeni zgolj, da smo se odpovedali pomembnemu dosežku humanizma, preden smo ga izkusili in dognali, za kaj sploh gre.

Čeprav sem pred nekaj vrsticami prikazoval zamejenost besede s »seboj«, njeno ujetost v subjektivno, nisem hkrati dokazoval nič drugega, kakor da sem to merilo sprejel. Od tod vsa nesreča. Toda kako bi drugače? Že res, da je mogoče vedno do-

³ Pravkar je izšel popravek razpisov kulturnih programov za prihodnje leto. Ne morem verjeti svojim očem. V njem je čisto zares ostal najbolj kontroverzen pogoj iz starih razpisov, namreč, da imajo prednost programi, ki so si že zagotovili polovico potrebnih sredstev kje drugje. Že res, da se bo dalo tistim, ki že imajo, tistim, ki nimajo, pa se bo vzelo še tisto, kar imajo, toda močno dvomim, da je evangelist mislil na proračun kulturne produkcije. Tu je namreč treba bolj kot kje drugje razlikovati med zrnjem in plevlom. Kaj pa si privoščijo najvišja kulturna inštanca v državi? Kriterije za subvencioniranje prepušča nekim tretjim osebam, ki jih sploh ne pozna. Zadošča, da imajo denar.

kazati, kako je neka ocena »relativna«, in po drugi strani vedno problematizirati oceno, ki je v prid tej in ne oni instanci. Toda ocena ni pravična takrat, ko je nevprašljiva, ampak takrat, ko je **sprejeta s korektnim postopkom**.

Določeni instrumentalizaciji kritike (enako kakor umetnosti) se najbrž ni mogoče izogniti, znosna pa je le, če je bolj marginalna. Toda ljudje, kljub temu da to neradi pokažejo, niso popolni bebcji; ne, naj se popravim: čeprav je jasno, da »realnost kulture« vključuje tako bebavo produkcijo kakor bebavo občinstvo, bebavo kritiko in bebavo kulturno politiko, na tem prav res ni mogoče graditi, če naj v prihodnje sploh še kaj pametnega počnemo. Ali pa se bomo morali sprijazniti tudi s tem, da je sama »slovenska kultura« postala čisto marginalna, protokolarna zadeva.

SLIKA LOKALNE KULTURE

Morda bi moral kritik obravnavati nadaljeval v **Posel je posel** kot gledališko predstavo, se pravi, moral bi analizirati tekst, režijo, igro, sceno... pa kamero, montažo in druge postopke filmske predstave. Toda **Posel je posel** ni gledališka in sploh še filmska predstava. Poskuša biti televizijska nadaljevanka, kar je izostren medij, ki ima že zelo veliko lastnih referenc. Res pa se mi **Posel je posel** ne zdi podoben nobeni nadaljevanki, kar jih poznam, čeprav ima od povsod malo. Morda je to že dosežek, vendar je zraven še neki presežek — »ne-kaj več«.

Namreč, **Posel je posel** je še nekaj veliko bolj lokalnega. Je član tukajšnjega kulturnega kluba (dodajam: deprivilegiran član, dostopen za lokalno kritiko, medtem ko je njegova kritika le redko dostopna za kriti-



ko). Še zlasti pa kaže ali razkazuje naslednje (in ničesar si ne izmišljam, kakor bi rekel Bulgakov!):

a) štoše, ki se jim smejejo samo njihovi avtorji, drugi pa se zmrdujejo, če jih sploh opazijo,

b) sebe, zlasti (poudarjeno) svoje neznanje,

c) pijansko in/ali zadeto nagnjenje h karikiranju,

č) zafrustrirane bradate machiste (varianta: brez brade),

d) ženske kot odrezave, bistrourne afne. Kar bi omenil posebej in kjer stvar ni mogla zgrešiti, je Majda Potokar, ki ima sijajne performativne moči in bi zmogla še vse kaj drugega kakor tak nerazločen cameo. In kajpada Marko Derganc, ki lahko sam uprizori vse navedene točke.

Našteto še zdaleč ni popoln seznam, kvečjemu njegov začetek ali izsek. Opozarja pa na nekaj, kar težko opredelim drugače kot občutek, čeprav ne dvomim, da bi lahko našel dovolj dokazov: da so to znamenja pubertete. Scena, s katere prihaja ta umotvor, je namreč nezmotljivo pubertetniška.

JAGNJE BOŽJE

Spočetka se mi Madonna ni zdela nič posebnega: disko erotika pač, kakršne ni malo, morda le dražljivejša in provokativnejša. Film **In Bed with Madonna** pa ustvari vtis določene »konsistence predmeta«: nečesa, kar Madonno (ta produkt množične kulture) drži skupaj. Gre za to, kar se je — najprej v Ameriki — uveljavilo z imenom »osebnost«.

Pri pojmu »osebnost« gre za vtis o subjektu, torej (1) za vtis drugega, pa vendar (2) tudi za učinek subjekta. »Drugi« je vsaj v množični kulturi zmeraj občinstvo, »učiniki« pa so seveda medijski: »socialne podobe«, ki se v najbolj posrečenih primerih izoblikujejo v karizmata.

Kaj torej izstopa pri Madonni, kakor jo spoznam na filmu? Infantilnost, ki se opazi v celem razponu dejavnosti: od molitve pred nastopi, prek kljubovalne drže (v Evropi »radikalne«) do prave otroške brezobzirnosti (obisk pri Pedru Almodóvarju) in

dosledne egocentričnosti, ki ji Warren Beatty streže s svojo nejevoljo, Alec Keshishian pa s samim tem filmom.

V vsem skupaj je tudi nekaj zvijačnosti, morda otroške manipulativnosti: čeprav jo v zasebnosti s klinično natančnostjo spremljamo k laringologu, je niti enkrat ne vidimo npr. pri koreografiji ali kakšnem drugem kreativnem delu. Zamolčano tedaj ostane tisto, kar v resnici konstituira njeno podobo, namreč samo **ustvarjanje** podobe. Ves čas imamo opraviti s produktom ali (v najboljšem primeru) z njegovim ohranjanjem v formi. Ta produkt je, kakor rečeno, na ravni »socialne podobe« in ima v nekatereh legah poteze nekoliko krhke karizme. Infantilnost sama ne bi bila dovolj učinkovita, saj bi jo spontano nedvomno uvrstili med pomanjkljivosti. Toda kadar jo spremlja nekaj srečnih okoliščin: dober videz, talent, zlasti pa pripravljenost še in še delati, je lahko bogat vir privlačnih podob. Toda celo v tem primeru je stvar tvegana in navsezadnje je težko reči, če je film **In Bed with Madonna** s 15 milijoni dolarjev izkupička v štirinajstih tednih predvajanj (v ZDA) komercialno »uspel«.

Takoj moram pojasniti, da me pri nobenem umetnostnem produktu ne zanima najprej to, ali je dosegel kakšno pomembno uvrstitev na lestvici gledanosti in dobička. Tedaj ne bi bilo treba kritike, zadoščalo bi blagajniško poročilo. Res je, da je »blagajniški učinek« produkciji notranji kriterij in zato zanjo relevanten, pa naj mene zanima ali ne, enako kakor ni brez pomena honorar, ki ga dobim za to besedilo (ni brez pomena za samo to besedilo). Toda za gledalca (in bralca) v normalnih okoliščinah ni najvažnejši. Zato kritike ni treba po nepotrebnem mešati in zamenjevati s finančnim obračunom, čeprav zveni privlačno. Tudi ni treba mešati blagajniškega učinka in množičnega občinstva. Množičen obisk sicer prinese dobiček, a ne nujno. Večina učinkovitih kulturnih akcij v Sloveniji, vsaj produkcija nekdanje alternativne kulture, ki je dosegla množičnejšo udeležbo (pač relativno glede na populacijo), je ostala brez opaznejših blagajniških učinkov. Še njen moralni dobiček je dvomljiv, če iz nje ni bilo mogoče skovati niti ene poštene subvencije.

Še manj mi gre za »razlago« Madonninega »fenomena«; niti najmanj, na primer, nočem reči, da je »Madonna primer, kako umetnikova infantilnost pridela serijo podob, v katerih lahko, kolikor pač lahko, občinstvo najde predmet svojih infantilnih fantazij«. Zanima me, kaj na stvari opazim. Kajti to poznam; od kod poznam, sem že nakazal, kmalu pa bom lahko, mislim, bolj natančno pojasnil.

KAJ SEM OPAZIL

Če primerjam **In Bed with Madonna** in **Posel je posel**, opazim še nekaj, kar sicer malce sprevrča mojo konstrukcijo Madonne, a je ne zanika. Medtem ko je **Posel je posel** čisto spontano pubertetniški (je pač zrasel le do tod), je infantilna Madonna

umetelno izoblikovana podoba in njena »spontanost« je skrbno naštudirana drža.

MORILCI IN ZAMORJENCI

Da, kakor se bo znova pokazalo, gre pri jagnjetih, da bi bili že enkrat tiho,⁴ nedvomno za moralni problem. Poseg Jonathana Demmeja v žanr ni brez vzporednic s tem, kar je na svoj drobnjakarski, angleško sofisticiran način delal Alfred Hitchcock: igral se je subverzijo žanra, a ne zato, da bi ga »presegel« ali celo odpravil, temveč nasprotno, zato da bi na njegovih mejah ustvaril še bolj čiste oblike. In kakor Hitchcock so tudi oni (jagnjeta) svojevrsten škandal, ki ga velja opaziti. Razlog pa je lik dr. Lecterja.⁵

Okoli »serijskega« ali »množičnega« morilca je precej nejasnosti. Stvar ni vedno enostavna. Obstajajo razlike tako v motivih kakor v izvedbah — razlike, ki so za strokovnjaka nedvomno pomembne, saj mora napovedati vedenje. Prilastek »serijski« oznamuje bodisi obsesivne poteze subjekta (npr. v stavku: Serijski morilec je zagrešil nov zločin) ali pa repetitivno, perseverativno naravo povedka (npr. v stavku: On je serijski morilec.); v nasprotju s tem prilastek »množični« precej nedvoumno oznamuje razsežnost predmeta.

Vendar se neke v analizi različni primeri presenetljivo dobro ujamejo — ne le pri klasičnem morilcu iz spolnih pobud (»Razparač«), ne le pri klasičnem morilcu za publiciteto, ki strelja s kakšne stolpnice na nikoli nedolžne pasante, in celo ne le pri »serijskem« ali »množičnem«, temveč tudi pri kakšnem čisto »singularnem« (Lenno- nov) bomo zelo verjetno našli spolne težave (impotenco — ne primarno, temveč zaradi tega, ker je treba za zadovoljitev konstruirati zapletene fantazijske scene), težko čustveno prikrajšanost in silne, nezadovoljene potrebe po uveljavljanju, hkrati pa na površini razmeroma dobro kompenziranega, zadržanega, morda celo uglednega, vsekakor ne na prvi pogled sumljivega državljana, neredko skrbnega družinskega moža in očeta (Suttcliff) ali sina (Trobec).⁶

Res pa se te poteze pojavljajo pogosteje kakor serijski morilci in tudi pogosteje kakor morilci sploh. Pravzaprav ta kombinacija potez ni tako redka v »kulturi narcisizma«, da bi lahko iz nje ravno napovedovali morilce, serijske ali drugačne, pač pa, in v tem imajo moji kritiki prav, lahko dovolj zanesljivo napovemo splošno morijo v drugem smislu: vsakdanje socialno klanje. Tega pa je veliko, tako da vprašanje, ali

sem dovolj premeten, ni čisto odveč. Gre za preživetje. Najbrž za nobeno področje človeškega delovanja ni tako značilna najbolj groba, neprizanesljiva tekmovalnost kakor za kulturo. Oziroma, malce drugače pogledano, najbrž ni področja človeškega delovanja, ki ga ne bi že obvladovala kultura najbolj grobe, neprizanesljive tekmovalnosti.

JAZ IN ONO

Ugovora tezi, da povzročanje naklonjenosti občinstva serijskemu morilcu vnaša neki posebni identifikacijski element (če-



prav je seveda stvar, kakor je formulirana, ravno »poseben identifikacijski element«), sta bila, kakor sem razumel, dva in si ju tu dovoljujem izluščiti:

(1) Filmski lik serijskega morilca zgolj zastopa, pooseblja vsakdanji morilski dispozitiv in nikakor ni znak za realne serijske morilce; morilsko je v resnici, kakor rečeno, vsakdanje življenje s svojimi tegobami. Gre za mojo lastno zamorjeno vsakdanjost, kamor se navsezadnje vključujeta (čeprav na različen način) film **V postelji z Madonom** in nadaljevanka **Posel je posel**.

(2) Afekti, ki spremljajo podobo serijskega morilca, niso adekvatni: fantomski serijski morilec povzroči občutno več preplaha kakor npr. dejanski vojaški poseg. To pomeni, da se v to podobo investira še vse kaj drugega kakor strah pred napadom serijskega morilca.

S tem se strinjam. Čeprav sem nekoliko popravil izvirni argument (1), ki dodaja, da tisto, kar mori, nikakor ni »kakšna prijemljiva hudodelska pojava«. To je seveda neresno. Kakor vemo, morijo tudi zelo oprijemljive hudodelske pojave. Pač pa lahko ob vznožju tega argumenta prepoznamo še brechtovsko tezo,

(3) da nasilje na ulici ipd. ni nič proti nasilju države. Potemtakem, se glasi tiho (in seveda nepravilno) nadaljevanje te teze, to (nasilje na ulici, nasilje v družini itn.) sploh ni pomembno ali celo »ne obstaja«.

Tisto drugo, kar se investira v podobo, lahko imenujemo s pravim imenom: fantazija. In trditev, da je realnost nekaj drugega od tega, pač vedno drži. Meni pa (vsaj tukaj) ne gre za realnost; zanima me »zgolj« imaginarij, v katerem nahajam ta ali oni filmski lik, »zgolj« fantazija, ker je to najbrž **moja fantazija**. Ali je mogoče, da podoba »serijskega morilca« korespondira s čim v meni samem?

Seveda je mogoče, in to v milijonu smislov. Zato bom najprej izločil tiste, ki so vedno zraven, namreč spolne;⁷ ne bom omenjal ne Claricine zadnjice ne Lecterjevega prsta. Potem bom izpusil »objektne odnose«; ne bom se npr. ukvarjal s tem, kako Lecterjevo ljudožerstvo korespondira s primarno inkorporacijo. Ostal bom pri najbolj enostavnih stvareh.

Kakor nasilje ni omejeno na fizično nasilje, tako lahko nedvomno morim še v kakšnem drugem smislu (npr. zamorim), in to žal kdaj pa kdaj tudi naredim. To je ravno argument (1). Čeprav kazni v teh drugih smislih ni ne pravična ne dosledna. Pa saj tudi v prvem ni vedno.

Še več. Prav lahko bi bil (nekateri so očitno lahko) tiste vrste serijski morilec, ki uresniči svoje fantazije v vojski. Tu bo treba dodati: nezavedni morilec, kajti kar je pri vojski grozljivo, gotovo niso sami vojaki! Pri vrhu morda bolj, toda prav tam je neposrednega nasilja še najmanj (generalštab gre v vojni po navadi zadnji — če sploh) in v vlogah, ki niso manj grozljive kot Lecter, se lahko pokažejo pravi performativni umetniki (Adžić). Nekaterim lahko najbrž res pripišemo zle namene, toda kljub temu je pri vojski grozljiv predvsem diskurz, neodvisno od posameznih govorcev, diskurz uničevalnega stroja, »terminatorja«, ki ni daleč od tega, da bi mislil z lastno mehanično glavo. Je lahko moje nezavedno tak frankensteinovski monstrum?

Lahko na drugi strani prepoznam v sebi serijskega in celo množičnega **samomorilca**, nekoga, ki stalno rine v nemogoče situacije, tudi za ceno glave?⁸ Spet: nezavednega samomorilca, saj ne ve (vedno), da hoče umreti. Tak je brez dvoma nevaren tudi drugim, ne samo sebi. Lahko v sebi prepoznam različne variante tega tipa: navadnega nezdognika, ki ti po nesreči pade na glavo, nepremišljenca, ki konča pod kakšnimi kolesi, in junaka-ubijalca, kakršen je taksist Travis?

Ali je v meni celo kakšen morilec terorističnega tipa, tak, ki bi (če bi bile okoliščine ustrezne) za svoj pravični boj podstavil bombe na železniških postajah ali drugih močno obljudenih mestih, npr. v kinemato-

⁴ Mimogrede, prevod naslova filma bi moral biti **Da bi jagenjčki obmolnili** — naslovna situacija je predmet želje, žene akcijo glavne junakinje.

⁵ A ne pozabimo, da je ta film sam zase le osamljen škandal. Šele skupaj z nekaterimi drugimi (gl. moje poročilo z letošnjega Berlinala) se zlije v ne pričakovan trend, ki dovoljuje nekoliko daljnosežnejše sklepe. Kakor bi tudi pri Hitchcocku, če bi samo eden izmed njegovih filmov segel čez običajne okvire, najbrž govorili le o obrobem ekscesu. resda so v nasprotju s Hitchcockovimi to filmi iz med seboj nepovezanih produkcij, toda ali ni to pravzaprav najtrdnější dokaz za »trend« v pravem, tj. nezavednem smislu?

⁶ Zgolj dodal bom, da so serijski morilci, kakor je znano, razen v redkih primerih (npr. prvi iz serije **Friday 13th**) tudi na filmu po pravilu moški, in zanemaril implikacije tega dejstva, čeprav so brez dvoma zanimive.

⁷ Med spolne učinke lahko uvrstimo vznemirjenje, ki ga čutimo ob »dr. Lecterju« (in podobnih). Vznemirjenje, ki ga povzročijo dejanski »razparači«, se (lahko) napaja iz istega vira.

⁸ Včasih lahko rečemo, da samomorilec dela, kar dela, **da ne bi poškodoval drugega**: kadar zavest vzame nase krivdo, ki jo nezavedno pripisuje drugemu. Drugič pa je spet gotovo, da je »oseba« zgolj vloga v širšem npr. družinskem, lahko množičnem sadističnem scenariju.

grafih? Ali vsaj v prenesenem pomenu: nisem že kdaj (seveda za pravično stvar) podstavil kakšne mine in se ob tem še zabaval? In še pogostejše: nasedel na kakšno mino? (Tistikrat brez zabave.)

In nazadnje (obotavljam se spregovoriti o tem), mar ne prepoznavam v sebi toliko frustracije, jeze in zlasti strahu, da bi lahko morda popustil celo pred trdimi agresivnimi impulzi, in mar ne zaznavam tudi sadiščnih impulzov, ki bi jim lahko v primernih okoliščinah morda popustil?

Vsakokrat moram pritrditi? A je stvar pač obrzdana. Vsaj kakor Lecter pred senatorko Martin. Se pravi, bolj ali manj. Odvisno.

CINEMA TIC

Prav gotovo so nekatera dejanja (npr. uboj) zavržena. To je pač stvar konvencij in ne kakšnega posebnega moralizma. Celó ne glede na to, da je lahko uboj povsem zakonito dejanje, če ga izvede država, se pravi v različnih okoliščinah različni državni aparati (v glavnem pravosodje, vojska in policija), in da so meje med zakonitim in nezakonitim ubojem lahko tudi negotove, zlasti v krizi in med vojno. To je stvar mej, ki smo jih pripravljene »justificirati«. Sam se zaza- vzemam za to, da bi bile indikacije za zakonit uboj zelo zelo jasne.⁹

Toda tu navsezadnje ne gre za to. Pač pa se lahko vprašamo, ali so lahko dejanja samo zato, ker se zgodijo na filmu (so torej par excellence nekaj, kar pripada redu imaginarnega), kaj manj zavržena? Ali ni ravno narobe — da ima ravno zaradi te konvencije, te sile »filmski lik« določeno vrednost, določen položaj v strukturi identifikacij, zlasti v razmerju do tistega, kar Freud imenuje **Vorbild**, zgled?¹⁰

Morda so konvencije še najbolj realne od vsega, kar me obdaja, ne glede na to, kako nezanesljive so lahko; njihova nezanesljivost je prej del njihove realnosti, kakor so pomemben del njihove realnosti tudi kršitve. Vsekakor pa s tem, da se odvrnem od njih, ne dosežem, da ne bi veljale ali da bi me obšle. Konvencije so zato tudi spona, ki močnejše ali šibkejše brzdajo moje nemoralne težnje oziroma v kompleksnejših primerih, ki jih »justificirajo«, in sicer v obeh pomenih: kaznujejo in opravičijo. Da so take težnje v meni in da delujejo, vsaj posredno prek nekaterih svojih bolj »socializiranih« zastopnikov, pa tako nikoli ni bilo nepredstavljivo.

Ravno narobe. Šele tako postane razumljivo, zakaj se lahko nekatere teme (celi žanri) tako dobro primejo. Ne, ker se v njih pojavljajo metafore za razne bolj ali manj realne nevarnosti okoli nas, ampak ker moj občutek ogroženosti izhaja iz predstav o



tem, kaj bi lahko sam storil drugemu (vse to je mogoče drugemu storiti), in to ne brez užitka. In kaj kar pogosto na svoj način drugemu tudi storim.

Negativec ima lahko pri tem dve vlogi, skladno z obema pomenoma »justifikacije«. Zastopa, pooseblja kompromis med željo in zakonom, in sicer bodisi tako, da izpolni neko prepovedano željo in je zato kaznovan¹¹, bodisi tako, da kaznuje protagonista za neko prepovedano željo¹². Toda poosebljenje »justifikacije« še ni zadosten pogoj za negativca. Hkrati mora dati spodbudo mojemu kaznovalnemu sadizmu, obstajati morajo razlogi, zaradi katerih je sam »justificiran«. Zato je negativec kratko malo tisti, ki je tako zoprni (izda prijatelje, prelomi besedo, ki jo je kdo sprejel v dobri veri, ogrozi nedolžne ipd.), da ga je treba kaznovati. Nič več ni važno, na kateri strani zakona je, kakor to ni važno pri igri ravbarjev in žandarjev (igra je prav v tem, da lahko zmagajo eni ali drugi, ravbarji ali žandarji). Velja »moralni«, ne »pravni« zakon.¹³ Ni naključje, da serijski morilci velikokrat počnejo prav to, da kaznujejo svoje žrtve za razne domnevne moralne prekrške, ki jih po pravilu lahko odkrijemo v njegovih predstavah o odnosu njegovih najbližnjih (staršev) do njega samega. Hudi občutki krivde pa so zaslužni za to, da tako hitro, radi, celo z veseljem priznajo, če jih dobijo.

Z LJUBEZNIJO

Je bilo vredno zaradi neke obrobne filmske in televizijske produkcije sprožiti problem v takih razsežnostih? Ne bi zadoščalo reči, da v kritiki pač povem tudi kaj o sebi, zaplesati kratek narcisni ples s predmetoma tega pisanja, pokazati, kako sta film **V poselji z Madonno** in nadaljevanka **Posel je posel** zadela ali raje zgrešila občinstvo in obdržati udobno distanco in mirno življe-

nje, kolikor je to v teh časih mogoče? Mislim, da ne bi zadoščalo. Kako bi potem vedeli, da se to, kar sem povedal, enako (ali vsaj podobno oziroma vzporedno) kakor na predmet kritike nanaša tudi na kritika? In upam si reči, da se precej univerzalno nanaša na vsakršno **produkcijo povedi**, se pravi, celo če se mi posreči odstraniti večino oslarij, ki so normalna posledica površnosti, pomanjkljivega znanja in/ali nepravilnega sklepanja. Ostajajo lapsusi, nedorečenosti in razne druge nenamernosti, ki včasih poskrbijo za zabavo, po navadi pa so samo nejasne. Ostaja (vedno — komur se ljubi) možnost dvojnega branja in trajno je navzoč dvojni, razdvojeni, prelomljeni, četrti smisel, ki se nanaša na (koga drugega?) samega avtorja.

Ce to pisanje ne bi nakazalo »skupnega jedra« mojih predmetov in mojega obravnavanja teh predmetov, če bi torej ostalo zgolj pri tem, da predmet kritike (film ali TV nadaljevanka ali minister ali negativec ali infantilnost itn.) govori o sebi in o tem, kaj pove kritiku (ne da bi dodalo, da govori, skupaj s samo kritiko, tudi o samem kritiku, in na ne zelo drugačen način), bi lahko zvenelo neprijazno, kakor je že večkrat. V resnici pa bi rad povedal nekaj čisto drugega. Naj še tako obžalujem, je vendarle nespodbitno res, da sem s slovensko kulturo (kamor sodijo umetnost, kritika, »kulturna politika« itn.) sprijet v tesen in trajen, značilno družinski objem. O tej družini ne bom podrobneje razpravljaj, rad bi le dodal, kako se mi ne zdi niti najmanj čudno, da je slovenska filmska kritika lahko taka, kakršna je lahko: ambivalentna, divja, nezgojena pošast.

BOGDAN LEŠNIK



⁹ Najbolj tehten razlog, da sem se odrekel zahtevi, naj bi zakoni tega uboja sploh ne bilo, je pravica do samoobrambe. Če nihče nima pravice ogrožati mojega življenja, potem sodi med temeljne pravice tudi ta, da ga obranim. Opraviči imam seveda s klasičnim problemom: nasilje za preprečitev nasilja, vendar lahko kakor o demokraciji tudi o tem rečem, da boljšega načina (vsaj v ekstremnih primerih) pač še nihče ni izumil.

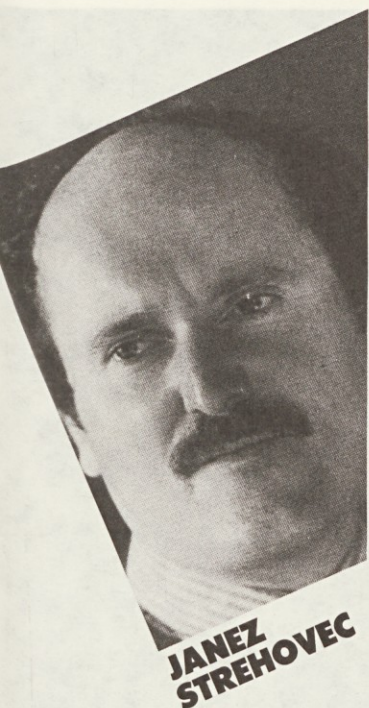
¹⁰ Ali lahko kratko malo zavrnem nekatere konvencije, ki urejajo moje vsakdanje življenje? Ali lahko potem sploh še kaj razumem? Intelektualist si že lahko privoščil relativizacijo česar koli, a koliko je to vredno? In prav lahko da bo to tukaj razumel kot nasprotovanje ironizaciji. Toda mi vemo, kajne, da ne bo ničesar razumel, če bo razumel tako.

¹¹ V teh primerih se lahko kakor veliko likov Jamesa Cagneya približa tragičnemu junaku.

¹² Zgled je večina grozljivk.

¹³ Dr. Lecter je sicer pošast, toda le do onih, ki si zaslužijo, do policajev, ki ne opravljajo dobro svojega posla (niso dovolj previdni), do svojega psihiatra, ki ga je res nesramno zatiral, pa še do nekega Raspaila, ki je kratko malo nepomemben. Do ženske pa je galanten, in v tem je vsa skrivnost tega »junaka«; zato je nazadnje »pozitivec«. Žensko ima na piki Buffalo Bill, a samo zato, da se bo z njo odel. Sicer mu ni mar zanjo; sploh mu ni do seksa, šel bi se le nekakšen otročji ples v temi. In tako je ostal za nas do konca negativec, klavec jagnjetov — samo zato, ker bi bil rad lepši.

Ornamentalični sistemi kot hologrami



JANEZ STREHOVEC

V Ljubljano so spomladi prišli filmski Jagenjčki, cirkus ex igralka Orfei, razstava Nove tendence v nemški holografiji in eden najbolj znanih sociologov sedanosti Niklas Luhmann. V tem besedilu me zanimata le zadnja dva prihoda, pravzaprav primera, mimogrede, med filmi tukaj ne Jagenjčki ne Terminator 2, temveč le nova verzija Žrela, ki je bila na ogled s posebnimi očali za 3-d gledanje. Kaj imata skupnega Luhmann in nova nemška holografija? Načeloma nič razen Nemčije, skupaj ju bo skušalo spraviti le to besedilo, pa še to zelo posredno in nadrealistično.

Film se že od nekdaj ukvarja (in zeza) s svetlobo. Tehnika skrivanja, odkrivanja, senčenja in razsvetljevanja izhaja iz kemije in fizike filmskega traku in svetlobnih virov. Čista, tako rekoč suženjska zavezanost svetlobi kot izrazu, sredstvu in koncu 3-d svetlobnih struktur pa je lastna tudi holografiji kot področju oblikovanja stereo optičnih pomnilnikov. Tu je nesmiselno ponavljati osnovne (fizikalne) stvari o hologrfski tehniki, mogoči s pomočjo laserskega žarka in njegovega interferenčnega odseva/madeža na fotografski plošči, mene pri stvari, se pravi hologramu zanima predvsem to, da se nahaja pred ploščo/ogledalom/steno kot materialnim nosilcem slikovnega/skulpturnega. S to lastnostjo pa hologram sploh ni sam v smislu, da je to le posebnost njegove tehnologije, ampak je simptom neke naravnosti že pop tendence, namenjene temu, da bi (računalniške, tv, filmske, grafične) podatke predstavili tridimenzionalno. Prav zato sem tudi omenil Žrelo in lahko bi še več drugih modnih »podjetij«, namenjenih globinski predstavitvi, tridimenzionalni vizualizaciji skratka. Tu gre za stvari, ki sicer nimajo nič skupnega s hologrfskim postopkom, gradijo običajno le na triku optike posebnih očal, ki omogoča 3-d sliko, recimo punc na RTL plus, ko plešejo v Tutti-frutti.

In kaj je, recimo kar »vic« te težnje po 3-d, po plastični reprodukciji — kot bi rekli v stari terminologiji? Zakaj ves ta napor, da bi sliko poglobili v skulpturo in jo obrnili k sprejemniku? Tu smo pač pri tendenci po produkciji kulturnega/umetniškega »več«, po delanju čimbolj dovršenih tehnoloških učinkov, ki naj tako prepričljivo simulirajo umetelne like/objekte/bitja, da so videti prepričljivejši, bolj zares kot pa, če bi realno obstajali. Hologram, obrnjen proti sprejemniku, se pravi, da čarobno napolnjuje prostor med opazovalcem in materialnim nosilcem umetniškega dela, rabi lahko celo kot model za avtentično strukturo medijske umetnosti, pri kateri ne gre več ne za (metafizično) globino ne površino (kot eminentno pri pop artu), temveč za na glavo postavljeno globino, se pravi takšno globino, ki štrli, sili v gledalca/opazovalca. Tu smo pri tisti tendenci sedanje, pogosto multimedialne umetnosti, ki skuša narediti stvari *more-visible-than-visible* in dopolnjuje, nadgrajuje in (protetično) vzporedno izgrajuje umetelno življenje. Multimedialnost (recimo pri virtualni resničnosti) predpostavlja tudi vero, da so učinki večji in močnejši, če se mediji dopolnjujejo in interaktivno odelujejo; s tem stimulirajo več čutov in učinek vzporednega življenja je prepričljivejši.

Tako za film kot holografijo je bistveno srečevanje svetlobe s svetlobo in svetlobno samonanašanje. Svetloba se srečuje s svetlobo v

formalnem smislu, na semantični ravni pri sodobnih filmih pa gre še za eno samonanašanje, ko imamo filme, katerih referenca so drugi filmi. Na začetku tega besedila sem ob hologramih omenil sodobnega nemškega sociologa Niklasa Luhmanna. V kontekst holografije in tistih postopkov medijske umetnosti, pri katerih gre za samonanašanje, ga umeščam zato, ker uporablja njegova teorija družbenih sistemov tudi dve »kategoriji«, značilni za omenjene tendence medijske umetnosti, namreč *avtopoezis* in *samoreferenco*. Luhmann govori o družbenih sistemih, ki sami konstituira elemente, iz katerih obstajajo, kot funkcijske enote, ki se samoopazujejo in samoopisujejo; pri tem pa, da bi se izognil čistemu, berkeleyeskemu solipsizmu, vpelje še kategorijo okolja kot korelat samoreferenčnih operacij.

Pri tem gre za kompleksne, kar se da obstojne, iz sebe delane sisteme, za katere bi lahko celo rekli, da so sistemi-stroji, sistemi-stoglavi zmaji, ki so tako kompleksni in strukturalno prilagodljivi, da so relativno neuničljivi (kot kake tajne službe komunističnih in postkomunističnih režimov). To so živi, dinamični sistemi, kakršne srečamo tudi v (medijski) umetnosti, predvsem pa je za logiko tega besedila pomembno prav njihovo samonanašanje (tudi kot oblika reprodukcije, življenja in kot danes kar epohalna modna paradigma). Samonanašanje in avtopoezis namreč lahko povežemo s tendencami po umetniško-umetelnem življenju, delanem s fikijskimi učinki medijske umetnosti. Povsod gre za tisti hipermodernizem postmoderne dobe, ki skuša z multimedialnimi učinki, informatiko in dognanji novih znanosti (mikrobiologija, fraktalna geometrija narave, teorija nelinearnih sistemov...) proizvesti umetelno življenje v smislu čiste fascinacije več-kot-življenja. Za tovrstno »življenje«, delano tako v medijski umetnosti kot v znanstvenih laboratorijih, sta zato značilni paradigmi tako sistemska teorija družbenih strojev kot holografija svetlobnih, pogojno rečeno iz slike k opazovalcu rastočih skulptur kot več-kot-slik. Pri obeh gre za samonanašanje kot prvo referenco današnje medijske hipermodernosti in za težnjo po simulaciji nečesa »več«.

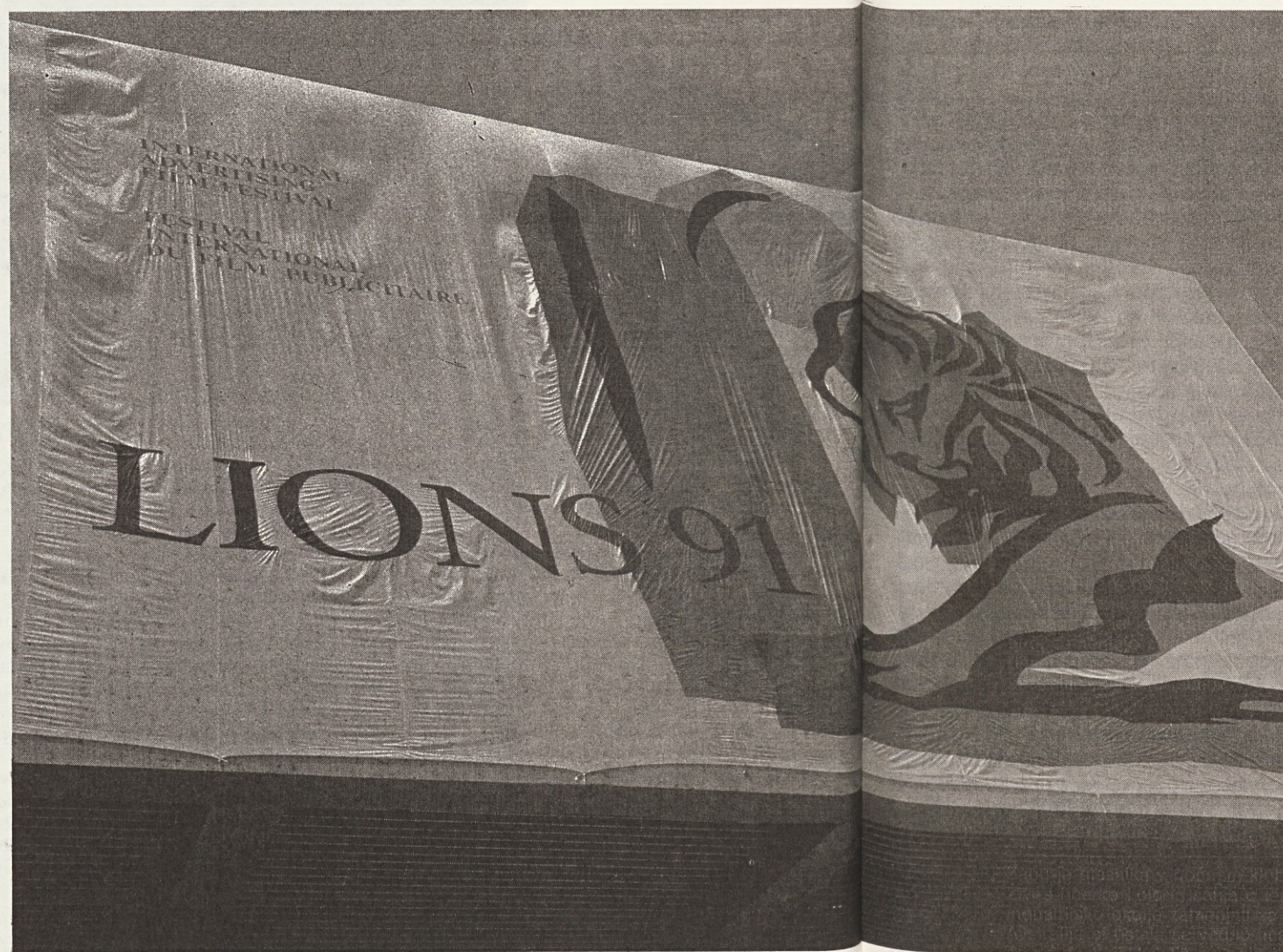
In kako vizualizirati samonanašanje, tudi tisto samoreferenčnih družbenih sistemov-strojev? Kako ga recimo relevantno prikazati na tv ekranih nove generacije televizije visoke kakovosti (HDTV), ki (končno) opušča še iz 30. let izvirajoči format 4:3 in prehaja k filmskemu razmerju 16 proti 9? Kje pride dejansko samonanašanje očitno in čutno prijetno do ustreznega izraza?

Odgovor na to vprašanje nam pove, da je tudi sedanja postmoderna/hipermoderna dejansko stara. Mislim namreč na ornament in ornamentaliko kot tisto, kar prijetno pokaže samonanašajoče se variranje izhodiščnega motiva, igro s svojimi elementi in kompleksno samoopazovanje. Konec velikega referenta se izteče v vstajenju ornamenta. Družbeni sistemi-stroji so (kot) družbeni ornament. Ornamenti nas gledajo. Ornamenti, 3-d zidani kot hologrami se nas dotikajo, hočejo v nas. Več-kot-življenje in tisto, kar je vidno bolj, kot je pokazati mogoče, je ornamentalčno, čisto estetsko brez vsakega vsebinskega odnosa.

CANNESKI LEVI

V tem trenutku se mi zdi Cannes strahotno daleč, kot da bi bil tam pred nekaj leti. V resnici so od takrat minili samo trije meseci, toda vmes se je zgodilo toliko stvari, da se je zatemnjena festivalska dvorana z razkošjem večernih sprejemov odmaknila nekam v preteklost. S spominom pa se je vseeno vredno potruditi: po totalnem fiasku newyorškega festivala CLIO je canneski festival propagandnega filma daleč največji in najpomembnejši na svetu. Tudi mesto dogajanja vzbuja prijetne in pozitivne asociacije, saj se propagandni festival dogaja natanko tam, kjer teče filmska fešta, le slab mesec pozneje. Obiskovalca začnejo prevevati občutki pričakovanja že takrat, ko zgodaj zjutraj v Ljubljani sede v avto in se usmeri proti Postojni. Nekje od Genove naprej se začnejo njegova pričakovanja izpolnjevati. Obalna avtocesta je namreč sestavljena pretežno iz tunelov (nekdo jih je naštel 125, potem pa je nehal štet) in viaduktov, običajne ceste pa skorajda ni. Temu primerne so tudi cestnine, tako da se naše domače ceste zdijo skorajda zastoj. Pri prehitevanju je treba kar paziti: dokaj pogosti so namreč ferrariji in podobna vozilca, ki z dobrih dvesto švignejo mimo, ampak tega so očitno vsi navajeni. Po prihodu v Caness se je najlepše najprej promenadno zapejljati po Croisette in od blizu videti tisto, kar velika večina Slovencev gleda le v kulturnih poročilih: od nove festivalske palače, mimo Martineza in Carltona (kjer skromna hotelska sobica stane od 1100 DEM naprej) do Palm Beacha (kamor kot navaden smrtnik sicer težko prideš, kot udeleženca festivala pa te tja povabijo na sprejem in štiriurno gala večerjo, ki se nadaljuje v disku, tako da se sprejemna ceremonija na koncu izkaže za zelo naporno). Še bolj naporno od večera pa je seveda prvo jutro, ko se s krvavimi neprespanimi očmi (po nekaj dvojnih kavah) že ob devetih zjutraj potopiš v prijetno temo festivalske dvorane. Takrat se festival pravzaprav začne.

Za veliko večino agencij pomeni sodelovanje s spoti na canneskem festivalu statusni simbol. Na njem sodeluje dobesedno ves svet, od velikanov, kot so DDB Needham, J. Walter Thompson, Saatchi & Saatchi, Publicis FCB, BBDO in RSCG, do obskurnih agencij, za katere do tedaj še nikoli nismo slišali in najbrž tudi nikoli več ne bomo. Samo festivalski katalog z naslovi in najpomembnejšimi podatki o posameznih prijavljenih spotih je debel približno toliko kot slovenski telefonski



imenik. Precej številna je zato tudi žirija. Po eni strani naj bi namreč pregledala vse, kar je prispelo v Cannes, po drugi strani pa naj bi veliko število članov žirije nevtraliziralo »navijanje« posameznih članov za spote iz njihovih držav (kar se sicer redno dogaja). No, žirija je bila letos v obojem kar uspešna. Razdelili so se na tretjine in vsaka tretje pregledala del spotov ter izbrane uvrstila v tako imenovano »short listo«, navijanja pa je kontroliral predsednik žirije Allen Rosenshine (sicer predsednik BBDO Worldwide) osebno. Že po pol ure gledanja (ki sicer traja ves dan, pet dni zaporedoma) so bile vse težave žirije jasne tudi meni. Če je namreč na filmskem festivalu še nekako mogoče preživeti štiri ali pet filmov na dan, pri šeststo ali sedemsto reklamnih spotih popustijo vsi kriteriji.

Sporočila posameznih spotov so izredno koncentrirana, vsakih trideset sekund zahteva drugačno percepcijo, razumevanje »ozadja«, socialnih in kulturnih značilnosti dežele, iz katere je spot prišel. Intenzivnost dogajanja kmalu rezultira v nenavadni nestrpnosti, ki se ji ne more upreti še tako flegmatičen gledalec. Z zanimanjem ali užitkom gleda le res izjemne spote, ki od ostalih bistveno odstopajo. Pri drugih, običajnejših (čeprav nikakor ne slabih!) pa je kar nekako užaljen, saj se mu zdi, da mu nekdo neupravičeno krade čas. Odtod morda tudi precej prostodušne in odkrite navade canneske publike (nikakor je ne bi mogli primerjati z vljudno in vzgojeno portoroško), ki veliko raje naglas žvižga in tuli »buuuu«, kot pa ploska. Najbolj odkriti so vsekakor Angleži, za katere

se mi je včasih zdelo, da so dvorano zamenjali z nogometnim Stadionom. Na drugi, vljudnejši strani so pristali Nemci, najverjetneje zato, ker so bili prav njihovi izdelki največkrat izžvižgani. Stvar je šla celo tako daleč, da je publika z naklonjenostjo spremljala sicer povsem zanimiv spot, ki je temeljil na dobri ideji, ko pa se je zaslišala prva nemška beseda, se je po dvorani razlegel vihar žvižgov. Nacionalni ponos je povsem zasenčil konkurenco med agencijami in produkcijami. Kriteriji ocenjevanja predstavljajo problem zase. Zelo težko je namreč določiti »objektivni« ključ, po katerem bi bilo mogoče vrednotiti delo. Prvi kriterij — »rentabilnost« oziroma komercialni učinek v Cannesu ne bi smeli nič pomeniti. Izvirnost ideje ali artizem forme pa sama po sebi ne moreta zadoščati,

saj tako kriterij zgreši bistvo svojega predmeta — namreč dejstvo, da gre za sredstvo propagande. Morda je prav zaradi tega precepa agencija Saatchi & Saatchi (ki je dovolj ugledna, da si lahko kaj takega privoščijo) prezentirala svoj izbor, ki ga je naslovila »Young talents — Global Showcase«. Že v naslovu je bilo poudarjeno, da gre za »mlade talente« (kasneje se je izkazalo, da so si nekateri med njimi naložili že več kot štiri križe, kar pa ni nikogar posebej motilo), s čimer naj bi njen izbor ne predstavljal konkurence »uradnemu«. Ta tega niti ni čutil, saj je Saatchi & Saatchi svoj izbor pokazal v festivalski dvorani Debussy. **Izbor je bil seveda kontroverzen: nekatera dela** so pri publiku naletela na tolikšno neodobravanje, da je kreativni direktor Saatchi & Saatchi Advertising izgubil živce in v mikrofonsko izjavil, da »so tisti, ki žvižgajo, prav gotovo slepi«.

Res je, da so tu in tam gledalca obhajali dvomi o kriterijih izbora »mladih talentov« zato pa smo se lahko povsem strinjali z izjavo legendarnega Joeja Pytky, režiserja več nagrajenih spotov, ki je komentiral:

»Tukaj sem videl veliko izvirnih in veliko briljantno režiranih spotov. Problem je le v tem, da izvirni niso bili dobro realizirani in obratno.« Korenine problema so seveda očitne: v konkurenčnem oglaševalskem boju, ki zahteva vedno večje investicije, korporacije ne marajo prevelikih tveganj. Zelo izviren in zelo drugačen koncept se lahko vrne nazaj kot bumerang in pokoplje investitorja. Zato smo lahko videli na ducat popolnoma enakih reklam, edino razliko med njimi so predstavljali izdelki, ki so jih spoti oglaševali: od piva, sokov, čokolade, do pralnega praška. Vsi so bili vsajeni v isto obliko propagandne kvazirealnosti, iz katere so črpali svojo identiteto. Ne moremo reči, da je kreativcem začelo zmanjkovati domišljije, saj domišljija pri tem nima več veliko opraviti. Pojavil se je problem ideoloških sistemov, ki jih je enostavno začelo zmanjkovati. Po nekaj dneh neprestanega gledanja reklam se te začno kazati kot permutacije omejene množice elementov. Edina uganika, ki jo prepuščajo gledalcu, je izdelek, prilepljen koncu spota — pa tudi njihovo število ni neskončno. Primarna funkcija reklame je bila v tem, da je Stvari podelila Ime. Zdaj lahko v to že dvomimo. So mar imena samo stvari, ki upravičujejo eksistenco reklam?

Pravzaprav nismo videli nič bistveno novega. Edina izjema (o kateri pa sko-

raj ne moremo soditi) so spoti, ki so nastali na Daljnem vzhodu. Med njimi je bilo mogoče zaslediti takšne, o katerih lahko mirno trdim, da jih praktično nihče ni razumel. (Upajmo, da so jih razumeli vsaj Japonci). Po drugi strani pa so Japonci v Cannes poslali nekaj tako kičastih interpretacij »american way of life«, da smo se že začeli bati za njihovo kulturno drugačnost. Presenetili so Tajvanci (oziroma en sam) z izjemno serijo »avtorskih« spotov, narejenih sicer za popolnoma različne »produkte«: od verige veleblagovnic do moške konfekcije, toda estetsko povsem prepoznavnih.

In zdaj k tistemu, kar nam je od festivala ostalo v spominu. Vsak festival se v zgodovino zapiše preko nagrad, ki jih podeli; če ne drugače, vsaj prepri o nagradah kar nekaj časa polnijo strani strokovnega tiska. Povsem običajna navada je tudi, da naslednje leto na vsakem koraku srečujemo remake lanskega zmagovalnega spota. Reklamni filmi pač ne morejo zanikati svojega izvirnega greha, namreč načel rentabilnosti, ki jih je utemeljil komercialni film. In tudi med kreativci v agencijah je dovolj takšnih, ki se radi držijo preizkušenih formul (še posebej če jih je preizkusil in z njimi tvegati kdo drug).

Priljubljenost »preizkušenih formul« pa ima tudi svojo dobro stran: določene serije spotov so postale sčasoma prave propagandne institucije, uspelo jim je vzpostaviti svoj lastni (propagandni) žanr. Eden izmed najbolj znanih primerov je vsekakor (že zelo dolgo) serija spotov za cigare Hamlet, ki se že nekaj let trdno drži enega samega vzorca: junaku (pravzaprav antijunaku, saj so junaki spotov za cigare Hamlet praviloma majhni, plešasti, debelušni ipd.) se zgodi nekaj zelo neprijetnega, a on tudi v takšni situaciji uživa s svojo cigaro. Znotraj tega vzorca se menjajo le situacije in dogodki, vzorec ostaja vseskozi nespremenljiv. Tudi letos so si s svojo idejo prislužili veliko aplavza:

Smo na nogometnem igrišču. Prva ekipa postavlja živi zid, druga se pripravlja na prosti strel. Med igralci so sami korenjaki, razen drobnega možička v živem zidu, ki ga je očitno precej strah. Njegovi soigralci se pogumno postavljajo proti strelcu, on pa se tik pred strelom premisli in obrne s hrbtom proti žogi. Žoga poleti v visokem loku, se odbije od vratnice ter zadene plahega igralca točno v mednožje. V naslednjem kadru ga vidimo, kako zapušča igrišče na nosilih in zraven pu-



Grand prix Cannésa 1991 je tokrat dobil tisti, ki bi ga po mnenju mnogih moral dobiti že lani za odličen propagandni spot za Chanelov moški parfum Egoiste. Letos je Jeanu-Paulu Goudu to uspelo s spotom za Perrier.

Agencija: Ogilvy & Mather Paris

Naslov filma: Lev in levinja

Izdelek: mineralna voda Perrier

Dolžina: 30 sekund

Kreativni direktor, art direktor in copywriter:

Christian Reuilly

Produkcija: PAC Paris

Režija: Jean-Paul Goude

Puščava. Po njej se plazi ženska v raztrgani obleki, v nasprotni smeri se tihotapi lev. Ženska se priplazi na rahlo vzpetino, na kateri stoji steklenica perrierja in se iz oči v oči sreča z levom (očitno prav tako žejnim, kot je ona). Lev zarjove, da bi žensko preplašil, a ona še močneje in glasneje zarjove nazaj. Lev stisne rep med noge in zbeži, ženska hlastno izpije mineralno vodo. Vseskozi slišimo glasbo »I put a spell on you«.

Jean-Paul Goude vseskozi eksponira elementarne nagone človeka. Če je lani z egoistom simbolno razkril spolnost iz moške vizure, je letos subjekt ženska, kot temelj, mati, narava. Spot bi namreč lahko povzeli v enem samem stavku: ženska je »elementarnejša« od narave same, od njenega »kralja«. Njeni nagoni so močnejši od naravnih. In če hkrati vemo, da je imel perrier predlani velike težave, ker so v njem odkrili umetne (in tudi strupene) substance, potem lahko Jeana-Paula Gouda le še bolj občudujemo.

ha cigaro. Sledi stalni slogan: Happiness is a cigare called Hamlet.«

Vzorca serij se držijo tudi drugi oglaševalci. Schweppes že nekaj časa (za angleško področje) uporablja genij Johna Cleesa, letos pa se je pojavila nova serija za pivo Red Rock, koncipirana kot enominutna »odtrganina« serije Police Squad (v »glavni vlogi« nastopa Leslie Nielsen). Tudi sicer je pivo eden izmed najbolj navdihujočih izdelkov, saj smo opazili izredno serijo spotov za Guinness z Rutgerjem Hauerjem, ki so bili podobni mešanici med postholokavstno haiku poezijo in Blade Runnerjem.

Moram pa priznati, da se je moj osebni izbor kar precej razlikoval od uradnega. Najboljši spot (po mojem mnenju) teče takole:

Okrogel izrez mikroskopa. V njem vidimo spermije, ki hitijo v svoji smeri. Prizor traja kakšnih petnajst sekund, tako da si med spermiji zapomnimo enega, ki je precej hitrejši od drugih in jih prehiti. Končno (kot prvi) pride do jajčeca in hkrati zaslišimo glas, ki pravi: »Že ko ste bili zelo zelo mladi, ste hoteli biti najhitrejši«. In preko slike se le še izpiše napis »GOLF GTI«. To je pač zadnji in najradikalnejši spot iz Volkswagrove serije, zaradi katere so njegovemu predsedniku Danielu Goudevрту v Cannesu podelili naslov »oglaševalca leta«.

Negativen trend pa je po mojem mnenju strahotna ekspanzija nekomercialnih spotov (za dobrodelne organizacije, proti alkoholu za volanom itd.), seveda ne zaradi njih samih, temveč zaradi sredstev, ki jih uporabljajo. Njihova neposrednost je postala že banalna, zgodbe pa z oglaševalsko moralno nimajo več prav nič skupnega. »Cilj posvečuje sredstva« je zdaj fraza, ki opravičuje totalitarnost in neverjetno ideološko nestrpnost nekomercialne propagande.

Ostaja dejstvo, da je spote veliko lepše gledati na (sicer) dolgočasni televiziji kot v festivalski dvorani. Vsakodnevno nekajurno buljenje v projekcijsko platno pa si človek lahko vsaj poplača z odlično francosko večerjo. Takšnega mnenja je prav gotovo večina udeležencev festivala, zato so zvečer vsi lokali nabito polni, eden izmed najbolj priljubljenih spominkov s festivala pa je majica z napisom »I survived 3778 commercials.«

MICHAEL CURTIZ

svovar sinastov
Michael Curtiz se je kot Mikhalý Kertész rodil na Dunaju leta 1888. Posnel je več kot sedemdeset filmov na Madžarskem (dolgujemo mu celo prvi madžarski film iz leta 1912), na Švedskem in nazadnje v Avstriji in v Nemčiji. Ta del njegovega opusa — kot navsezadnje tudi precejšen delež ameriškega dela — ostaja vse do danes popolnoma neznan. Vendar ga prav po zaslugi njegovih avstrijskih filmov leta 1926 najame družba Warner Brothers. Tedaj postane Michael Curtiz in za Warner posname 87 filmov, povrh pa še 15 za druge studie. Natančneje, Warner ga najame, ker v njem vidi režiserja, ki bi se lahko kosal s Paramountovim asom Cecilom B. DeMilleom: Kertész je v zadnjem avstrijskem obdobju dejansko posnel velike biblične spektakle (denimo *Samson in Dalila*), ponudijo pa mu *Noetovo barko* (Noah's Ark), ki jo posname leta 1928. Šele tik pred koncem kariere se bo s filmom *The Egyptian* (1954, 20th Century Fox) znova lotil tega žanra: vmes je posnel množico filmov, ki se tako po razsežnostih kot po ciljih diametralno razlikujejo od bibličnih zgodb, pri katerih je vztrajal Cecil B. DeMille. Iz njegovih avstroogrskih korenin so ustvarili legendo režiserja-priseljenca, ki je na robu karikature: elegantne drže, vendar večno v zagatah z angleščino, je bil Curtiz med snemanjem nedemokratičen despot, ki se je zlahka ujezil, njegovi ukazi pa so bili zaradi napak v izbiri besed in sintaksi prav tragikomični. Despot torej, podoben Erichu von Stroheimu. Sodeč po spominih Hała Wallisa pa so mu očitali tudi, da je med snemanjem porabil ogromno časa za uživaško kompozicijo planov s prefinjenimi estetskimi razsežnostmi. Estet torej, podoben Josefu von Sternbergu. Po drugi strani pa mu kritika tradicionalno ni namenjala statusa pravega režiserja, avtonomnega umetnika na ravni omenjenih dveh zgledov, saj bi naj vso svojo kariero dolgoval Warnerju. Tako smo soočeni z nizom protislovij, saj Warner zagotovo ni videti prav idealno zavetišče za dekadentnega in diktatorskega esteta, ki ljubi množice stativov in gibanja kamere na žerjavu.

Če njegovo kariero sodimo po pogodbah (tako, kakor so jo cenili studiji), tedaj je povsem premočrtna: vsako leto mu »za minulo delo« namenijo povišico v znesku 100 \$ na teden. Znale so mi le tri izjeme. Leta 1931 se Curtizu uspe pogoditi še za dodatnih tedenskih 100 \$, kar je zelo malo. Leta 1935 se mu posreči dogovor, da se znesek iz osnovne pogodbe podvoji — potemtakem odtlej dobiva vsako leto dvesto dolarjev na teden več. Leta 1939, po filmu *Angels with Dirty Faces*, mu uspe pravi veliki met, saj se mu tedenski dohodek zviša z 2800 \$ na 3500 \$, kar pa bo tudi največ, kar mu je kdaj uspelo dobiti. Napak bi bilo v tem prepoznati trdo roko studia. Warner namreč leta 1946 posebej zanj ustanovi samostojno podjetje, Michael Curtiz Productions, da bi si lahko ustvaril nekaj kapitala in se izognil prevelikim davkom. Toda Curtiz je nespreden podjetnik in njegova družba gre kaj hitro po vodi, tako da ga po dveh letih nesrečnih izkušenj Warner spet uvrsti na redni plačilni seznam, še vedno za 3500 \$ na teden, le da jim doda še 25 % blagajniškega dobička.

Če pogledamo narejene filme, lahko Curtizovo kariero razdelimo na tri dele: 1926—1933, 1934—1939, 1940—1953. Od leta 1926 do 1933 vztrajno raste Warnerjevo zaupanje, hkrati pa je vse bolj učinkovit tudi Curtizov talent. Leta 1926 posname en sam film (*The Third Degree*), leta 1929 štiri (*Hearts in Exile*, *Glad Rag Doll*, *Madonna of Avenue A* in *The Gamblers*), leta 1930



MICHAEL

slovar sineastov šest in leta 1933 že sedem. Vse za isto ceno. Drugo obdobje sega od leta 1934 do 1939, ko posname štiri ali pet filmov letno (razen leta 1936, ko posname le dva: *The Walking Dead* in *The Charge of the Light Brigade*). Od 1940 do 1953 snema le še dva ali tri filme letno. V vmesnem obdobju, ko obstaja Michael Curtiz Productions, število filmov pade na enega ali največ dva. Zadnje obdobje je nedvomno obdobje priznane umetniške zrelosti, četudi je tudi tega treba nekoliko bolj natančno razložiti. Med letoma 1940 in 1945 režira največjo koncentracijo danes klasičnih filmov, od leta 1945 (star je že 57 let) pa navdih slabi in od leta 1947 povsem opeša. Warner mu hoče leta 1953 znižati plačo in odtegniti nekatere ugodnosti: Curtiz zato zapusti studio in dela na različnih koncih vse do leta 1961 (umre leta 1962).

Prvo celoto, ki jo je mogoče razbrati in razmejiti na seznamu njegovih filmov za Warner, predstavlja sodelovanje z Errolom Flynnom v pustolovskih in viteških filmih ter dveh westernih: *Captain Blood* (1935), *The Charge of the Light Brigade* (1936), *The Adventures of Robin Hood* (1938, kjer je zamenjal Williama Keighleya, ocenjenega kot prepočasnega), *Dodge City* (1939), *The Private Lives of Elisabeth and Essex* (1939, s slavno »pošastjo« Bette Davies), *Virginia City* (1940) in *The Sea Hawk* (1940), po katerem Flynnu zaupajo Raoulu Walshu. Res je, da sta se moža lahko ujela po slogu: Flynnov tip igre povsem ustreza živi, živahni Curtizovi režiji (neki ameriški kritik govori o »pizzicato« režiji, kar se mi zdi povsem upravičeno). Po drugi strani pa sta bila moža v nenehnem sporu, saj Flynn ni upošteval delovnih napotkov in bil pogosto pijan, Curtiz pa je bil, prav narobe, garač, ki je skrbno razporejal svoj čas in svoje plane. Studio je njuno sodelovanje želel iz najmanj dveh razlogov: ekipa igravec-režiser, ki so ji pogosto priključili še Olivio de Haviland, je žela uspeh, obenem pa je bil neizprosno režiser najboljši zdravilo za nepokornega Flynnu. Curtiz je nor na kostume (Hal Wallis je moral neprestano brzdati njegovo željo po dekoraciji), množične akcije in režijo, ki jemlje dih in ki jo kamera ves čas spremlja. Najboljši zgled je nedvomno naskok slovite brigade, kjer travellingi, daljnji in bližnji plani izvajajo pravo lirično orkestracijo. Prav ta *Charge of the Light Brigade* slovi tudi po Curtizovi besedni napaki, ko je zahteval, naj vendar pripeljejo še več »empty horses« (v mislih je imel konje brez jezdecev), in po značilni potezi njegovega značaja: svojevrstnem sadizmu namreč. Za dosego plastičnega efekta (tudi v igri igralcev) Curtiz ne štedi ne živali ne ljudi, ne ozira se na morebitna tveganja, ne meni se za poškode ali muke. Producenti so ga morali kar nekajkrat opozoriti (denimo ob filmih *Captain Blood* in *The Sea Hawk*), naj manj vztraja na nasilju ali krutosti. Vzrok te hibe je nedvomno pozornost, ki jo Curtiz namenja ritmu, kadenci v akciji in v montaži, ki je hkrati značilna za njegov slog in za Warnerjevo filozofijo (kar je še en zgled asimilacije avtorja in studija, pa tudi recipročnega prispevka in navsezadnje razumevanja obeh).

To Curtizovo integracijo v studijsko politiko je prav tako mogoče razbrati v velikih trenutkih zgodovine, ko mu zaupajo pomembne propagandne filme (s tega stališča je bil že film *The Private Lives of Elisabeth and Essex* propaganda za odnose med ZDA in Veliko Britanijo): v letih 1942–1943 *Yankee Doodle Dandee* (1942, s še enim energetikom, Jamesom Cagneyem), *Casablanca* (1943), *Mission to Moscow* (1943), *This is the Army* (1943), dodati pa je treba še *Passage to Marseilles* (1944). Te produkcije



THE MOD GENIUS, 1931

so dvojno pomembne: njihov proračun je zvišan, njihova politična funkcija pa zmagoslavna. S tem ko je režijo zaupal Curtizu, Warner ni ničesar tvegaj, saj se je lahko zanesel na Curtizovo popolno ideološko razumevanje sproženih vprašanj kakor tudi samega studijskega zastavka. Po želji lahko Curtizu pripišemo ideologijo upornega posameznika, ki pa se upira le zato, da bi institucijam povrnil njihovo resnično veljavo, vendar hkrati ne smemo spregledati, da je prav ta ideologija zelo ameriška in da izvrstno sovпада z Warnerjevimi igranimi celovečerci. *Casablanca* — ta danes že kulturni film — je bleščeča izraba Warnerjevega materiala, saj prevzame trojko Bogart—Lorre—Greenstreet (postavljeno že v Hustonovi verziji *Malteškega sokola*), doda pa ji še Claudea Rainsa v klasični vlogi uslužnega sadista. Film je »kriv« za uveljavitev podobe Bogarta kot princa na belem konju (suknjič smokinga ni kar tako), ki ga bo spremljala vso nadaljnjo kariero in tako poskrbela za prehod med Samom Spadeom iz leta 1941 in Philipom Marloweom iz leta 1946, saj bo junaka obdarila z notranjostjo, ki je dotlej ni imel.

Iz njegovih avstroogrskih korenin so ustvarili legendo režiserja-priseljenca, ki je na robu karikature: elegantne drže, vendar večno v zagatah z angleščino, je bil Curtiz med snemanjem nedemokratičen despot, ki se je zlahka ujezil, njegovi ukazi pa so bili zaradi napak v izbiri besed in sintaksi prav tragikomični. Despot torej, podoben Erichu von Stroheimu. Sodeč po spominih Hala Wallisa pa so mu očitali tudi, da je med snemanjem porabil ogromno časa za uživaško kompozicijo planov s prefinjenimi estetskimi razsežnostmi. Estet torej, podoben

CURTIZ



THE MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, 1933

Josefu von Sternbergu. Po drugi strani pa mu kritika tradicionalno ni namenjala statusa pravega režiserja, avtonomnega umetnika na ravni omenjenih dveh zgledov, saj bi naj vso svojo kariero dolgoval Warnerju. Tako smo soočeni z nizom protislovij, saj Warner zagotovo ni videti prav idealno zavetišče za dekadentnega in diktatorskega esteta, ki ljubi množice statistik in gibanja kamere na žerjavu.

Če njegovo kariero sodimo po pogodbah (tako, kakor so jo cenili studiji), tedaj je povsem premočrtna: vsako leto mu »za minulo delo« namenijo povišico v znesku 100 \$ na teden. Znano so mi le tri izjeme. Leta 1931 se Curtizu uspe pogoditi še za dodatnih tedenskih 100 \$, kar je zelo malo. Leta 1935 se mu posreči dogovor, da se znesek iz osnovne pogodbe podvoji — potemtako odtlej dobiva vsako leto dvesto dolarjev na teden več. Leta 1939, po filmu *Angels with Dirty Faces*, mu uspe pravi veliki met, saj se mu tedenski dohodek zviša z 2800 \$ na 3500 \$, kar pa bo tudi največ, kar mu je kdaj koli uspelo dobiti. Napak bi bilo v tem prepoznati trdo roko studia. Warner namreč leta 1946 posebej zanj ustanovi samostojno podjetje, Michael Curtiz Productions, da bi si lahko ustvaril nekaj kapitala in se izognil prevelikim davkom. Toda Curtiz je nespreten podjetnik in njegova družba gre kaj hitro po vodi, tako da ga po dveh letih nesrečnih izkušenj Warner spet uvrsti na redni plačilni seznam, še vedno za 3500 \$ na teden, le da jim doda še 25 % blagajniškega dobička.

Če pogledamo narejene filme, lahko Curtizovo kariero razdelimo na tri dele: 1926—1933, 1934—1939, 1940—1953. Od leta 1926 do 1933 vztrajno raste

Warnerjevo zaupanje, hkrati pa je vse bolj učinkovit tudi Curtizov talent. Leta 1926 posname en sam film (*The Third Degree*), leta 1929 štiri (*Hearts in Exile*, *Glad Rag Doll*, *Madonna of Avenue A* in *The Gamblers*), leta 1930 šest in leta 1933 že sedem. Vse za isto ceno. Drugo obdobje sega od leta 1934 do 1939, ko posname štiri ali pet filmov letno (razen leta 1936, ko posname le dva: *The Walking Dead* in *The Charge of the Light Brigade*). Od 1940 do 1953 snema le še dva ali tri filme letno. V vmesnem obdobju, ko obstaja Michael Curtiz Productions, število filmov pade na enega ali največ dva. Zadnje obdobje je nedvomno obdobje priznane umetniške zrelosti, četudi je tudi tega treba nekoliko bolj natančno razložiti. Med letoma 1940 in 1945 režira največjo koncentracijo danes klasičnih filmov, od leta 1945 (star je že 57 let) pa navdih slabi in od leta 1947 povsem opeša. Warner mu hoče leta 1953 znižati plačo in odtegniti nekatere ugodnosti: Curtiz zato zapusti studio in dela na različnih koncih vse do leta 1961 (umre leta 1962).

Prvo celoto, ki jo je mogoče razbrati in razmejiti na seznamu njegovih filmov za Warner, predstavlja sodelovanje z Errolom Flynnom v pustolovskih in viteških filmih ter dveh westernih: *Captain Blood* (1935), *The Charge of the Light Brigade* (1936), *The Adventures of Robin Hood* (1938, kjer je zamenjal Williama Keighleya, ocenjenega kot prepočasnega), *Dodge City* (1939), *The Private Lives of Elisabeth and Essex* (1939, s slavno »pošastjo« Bette Davies), *Virginia City* (1940) in *The Sea Hawk* (1940), po katerem Flynnu zaupajo Raoulu Walshu. Res je, da sta se moža lahko ujela po slogu: Flynnov tip igre povsem ustreza živi, živahni Curtizovi režiji (neki ameriški kritik govori o »pizzicato« režiji, kar se mi zdi povsem upravičeno). Po drugi strani pa sta bila moža v nenehnem sporu, saj Flynn ni upošteval delovnih napotkov in bil pogosto pijan, Curtiz pa je bil, prav narobe, garač, ki je skrbno razporejal svoj čas in svoje plane. Studio je njuno sodelovanje želel iz najmanj dveh razlogov: ekipa igralcev-režiser, ki so ji pogosto priključili še Olivio de Haviland, je žela uspeh, obenem pa je bil neizprosno režiser najboljše zdravilo za nepokornega Flynnu. Curtiz je nor na kostume (Hal Wallis je moral neprestano brzdati njegovo željo po dekoraciji), množične akcije in režijo, ki jemlje dih in ki jo kamera ves čas spremlja. Najboljši zgled je nedvomno naskok slovite brigade, kjer travellingi, daljnji in bližnji plani izvajajo pravo lirčno orkestracijo. Prav ta *Charge of the Light Brigade* slovi tudi po Curtizovi besedni napaki, ko je zahteval, naj vendar pripeljejo še več »empty horses« (v mislih je imel konje brez jezdecev), in po značilni potezi njegovega značaja: svojevrstnem sadizmu namreč. Za dosego plastičnega efekta (tudi v igri igralcev) Curtiz ne štedi ne živali ne ljudi, ne ozira se na morebitna tveganja, ne meni se za poškodbe ali muke. Producenti so ga morali kar nekajkrat opozoriti (denimo ob filmih *Captain Blood* in *The Sea Hawk*), naj manj vztraja na nasilju ali krutosti. Vzrok te hibe je nedvomno pozornost, ki jo Curtiz namenja ritmu, kadenci v akciji in v montaži, ki je hkrati značilna za njegov slog in za Warnerjevo filozofijo (kar je še en zgled asimilacije avtorja in studija, pa tudi recipročnega prispevka in navsezadnje razumevanja obeh).

To Curtizovo integracijo v studijsko politiko je prav tako mogoče razbrati v velikih trenutkih zgodovine, ko mu zaupajo pomembne propagandne filme (s tega stališča je bil že film *The Private Lives of Elisabeth and Essex* propaganda za odnose med ZDA in Veliko Britanijo): v

MICHAEL CURTIZ



THE SEA HAWK, 1940



THE EGYPTIAN, 1954

letih 1942—1943 *Yankee Doodle Dandee* (1942, s še enim energetikom, Jamesom Cagneyem), *Casablanca* (1943), *Mission to Moscow* (1943), *This is the Army* (1943), dodati pa je treba še *Passage to Marseilles* (1944). Te produkcije so dvojno pomembne: njihov proračun je zvišan, njihova politična funkcija pa zmagoslavna. S tem ko je režijo zaupal Curtizu, Warner ni ničesar tvegaj, saj se je lahko zanesel na Curtizovo popolno ideološko razumevanje sproženih vprašanj kakor tudi samega studijskega zastavka. Po želji lahko Curtizu pripišemo ideologijo upornega posameznika, ki pa se upira le zato, da bi institucijam povrnil njihovo resnično veljavo, vendar hkrati ne smemo spregledati, da je prav ta ideologija zelo ameriška in da izvrstno sovпада z Warnerjevimi igranimi celovečerci. *Casablanca* — ta danes že kultni film — je bleščeča izraba Warnerjevega materiala, saj prevzame trojko Bogart—Lorre—Greenstreet (postavljeno že v Hustonovi verziji *Malteškega sokola*), doda pa ji še Claudea Rainsa v klasični vlogi uslužnega sadista. Film je »kriv« za uveljavitev podobe Bogarta kot princa na belem konju (suknjič smokinga ni kar tako), ki ga bo spremljala vso nadaljnjo kariero in tako poskrbela za prehod med Samom Spadeom iz leta 1941 in Philipom Marloweom iz leta 1946, saj bo junaka obdarila z notranjostjo, ki je dotlej ni imel.

V zvezi z ostalim Curtizovim delom za Warner je treba pripomniti, da so filmi pred letom 1932 malo znani: celoto sicer zaznamuje ton Warnerjeve produkcije, a jo pogosto preči tipična Curtizova *bravura*, zaradi katere njegove filme brez težav spoznamo po ritmični, celo prav napeti

montaži, kar jih razločuje od filmov, ki so jih drugi režiserji posneli bolj mimogrede, brez prepričanja in vneme. To velja tako za »družbeno-tendenčni« film *Angels with Dirty Faces* (1938, z Jamesom Cagneyem) kot za *The Kennel Murder Case* (1939, z Williamom Powellom), kjer se Curtizu posreči zares izvrstna mešanica suspenza in humorja, ki je povsem v skladu s policijsko fikcijo tridesetih in štiridesetih let. Istega leta Curtiz z barvnim filmom *The Mystery of the Wax Museum* posname še eno osupljivo mešanico, tokrat humorja in groze. Poseben prostor bomo namenili tudi dovolj zanimivemu filmu *Black Fury* (1935, s Paulom Munijem), ki sledi utripu tedanje dobe, ko so studii na trg pošiljali filme, ki so z eno in isto kretnjo razkrinkali tako sindikate kot izsiljevalce.

Pozneje bo ustrezna pozornost namenjena filmom, kot sta *The Sea Wolf* (1941, z Johnom Garfieldom in Edwardom G. Robinsonom) ali pa *Mildred Pierce*. Slednji je prav milimetrsko natančen, z velikimi prizori, kot je uvodna smrt, čakanje v policijskem komisariatu in razkritje hčerinih prevar. Film se v celoti ureja okrog dveh vrst razsvetljave, svetle za prizore sreče, temačne za dramo. Ta film je nov dokaz (če jih je sploh še treba) Warnerjevega zaupanja Curtizu, saj zaznamuje prihod Joan Crawford v ta studio — in gre potemtakem za delikaten trenutek tako v karieri igralka kot v politiki studia. Joan Crawford bo vnovič vodil v filmu *Flamingo Road* (1949), le da se tokrat poigrava z njeno starostjo in gubami, ko jo postavi v precej bolj vulgarna oblačila in situacije. Omenimo še, da je z Johnom Garfieldom Curtiz posnel še novo verzijo

Hemingwayevega *To Have or to Have Not* z naslovom *The Breaking Point* (1950).

Vendar pa so, kolikor mi je znano, vsaj trije Curtizovi filmi, ki so po krivici prezrti: *The Strange Love of Molly Louvain* (1932), *Private Detective 62* (1933) in proti koncu *The Unsuspected* (1947). Prvi je socialna melodrama (mlada ženska, ki jo ljubi bogataš, ostane noseča in sama: sama mora poskrbeti za vzgojo otroka in ostati na pravi poti), ki je na ravni scenarija sicer povsem v sozvočju z dobo, zato pa je presenetljivo moderen v režiji in montaži. Curtizu uspe narediti patetičen film, ki niti za hip ne pade v solzavost. Izvrstno integrira tehnike, po katerih je studio zaslovel: Warner je namreč slovel po tem, da je znal tudi v govornem filmu uporabljati mednapise, »preoblečene« v naslovnice časopisov, in tako posredovati informacije. Curtiz v filmu *The Strange Love of Molly Louvain* uporablja registrske tablice avtomobila, ki se spreminjajo in tako naznanjajo popotovanje mlade ženske na begu. Film je zagotovo ena najlepših zgodb o padli ženski, »fallen woman«. *Private Detective 62* je še bolj osupljiv: gre za adaptacijo neobjavljene zgodbe romanopisca Raoula Whitfielda, kolega in prijatelja Dashiella Hammetta. Izjemna fotografija je delo Tonyja Gaudia. William Powell igra obveščevalca, ki so ga nadrejeni odpustili v času najhujše depresije in je tako prisiljen poiskati novo delo. Kolega brez pomislekov ga najame kot zasebnega detektiva in zaljubi se v pustolovko, ki bi jo sicer po naročilu nekega gangsterja moral zasledovati. Tudi tokrat je film presenetljivo moderen v slogu, dekorjih in akciji, ki je na ravni Hustonovega *Malteškega sokola* ali

Hawksovega *Velikega spanca*, še posebej zaradi mešanice suspenza in humorja, ki so ga razkrili že nekateri drugi Curtizovi filmi: nič mu ne manjka, celo prelepa pustolovka (Margaret Lindsay) ne, ki navidez prijateljuje z gangsterji, v resnici pa je iskreno zaljubljena v junaka. Osnovni interes tega Curtizovega filma je v vrnitvi ameriškega zasebnega detektiva v njegov izvirni kontekst — namreč v čas Depresije, ki jo Curtiz uprizarja z nekaj presunljivimi podobami, še posebej v prvih newyorških prizorih. Zadnji prezrti film je po mojem mnenju *The Unsuspected* (s Claudeom Rainsom), policijski film z zanimivo spletko in nenavadno lepoto režije in fotografije (po zaslugi Woodyja Bredella). Rains vodi poslušano radijsko oddajo, ki poroča o odmevnih kriminalnih aferah. Vendar ima po eni strani nenavadno razmerje z nečakinjo, ki stanuje pri njem, po drugi strani pa sam zagotavlja material za lastne oddaje tako, da umore naroča sokrivcu, medtem ko si sam vsakič znova priskrbi alibi navzočnosti na radiu. Četudi spletko ostaja gotška, tako kot v začetku tridesetih let, pa bi morali izvrstni Rains v vlogi perversnega intelektualca, zagata razmerja z mlado žensko in bleščeče črno-bele podobe zadostovati za to, da film rešijo pred pozabo, v katero je padel.

Curtiz potemtakem nikoli ne bo Warnerjev Cecil B. DeMille, je pa povsem možno, da je prav studijski okvir (spomini Hala Wallisa o njem pričajo kot za stavo) režiserjeve *bravure* »kriv« za njegov specifičen slog, v katerem najdejo ravnesvesje želja po estetiki, potreba po živahni akciji in zahteve preračunljive produkcije. Zdi se, kot bi Curtiz prav hitrosti režije zaupal tiste plastične efekte, ki jih iz finančnih vzrokov nikoli ne bo mogel doseči z množicami statistov in bogatimi gibanji kamere. Kot bi se avstroogrška vnema — v nasprotju z uveljavljeno dokso o Hollywoodu — brez sleherne izgube uspela prilagoditi rigidni Warnerjevi ekonomiji. Morda je vzrok relativne pozabe množice Curtizovih filmov prav njegova izjemna nadarjenost za mešanje žanrov v koktejle, na katere je težko prilepiti etiketo. Če naj bomo povsem pravični, moramo prav tako reči, da pomanjkanje avtonomije zagotovo ni olajšalo ustvarjanja zlahka prepoznavne osebne znamke (navsezadnje bi — kot mnogi drugi — tudi Curtiz lahko postal neodvisen producent precej pred letom 1946). Končajmo z ugotovitvijo: če leta okrog *Casablance* tvorijo priznana mojstrstvo, tedaj je to mojstrstvo navzoče že vsaj od leta 1932, če ne celo prej. Toda šele kompletno prevrednotenje celotnega dela, vštveši evropsko produkcijo, bi zares dovolilo tako trditev: Kertesza in Curtiza je treba še odkriti.

MARC VERNET
PREVEDEL **STOJAN PELKO**

Popravek

V zadnji številki EKRAN-a (junij—julij) je prišlo do neljube uredniške napake, ki je bistveno spremenila smisel naslova prispevka. Pravilen naslov besedila Marjana Strojana na straneh 46 in 47 ni »Med fikcijo in realnostjo«, temveč **Med fikcijo in utvaru**. Za napako se avtorju in bralcem iskreno opravičujemo.

ŠTIGLIČEVA DOLINA POGLEDOV

Pogled proti nebu je vedno past za sam pogled, ali povedano drugače, pogled proti nebu vedno omrežijo lažni objekti in sprevrnjene emocije, potemtakem objekti, ki se nahajajo na lažnem in nepravem mestu. V

Casablanci (1942), denimo, pogledi ljudi, ki bi radi iz okupirane Evrope zbežali v Ameriko, ujamejo letala, ki so za njih že izgubljena: od tod tudi patetična sprevrnjenost emocij — uživanje v objektu, ki je izgubljen. Vsi pogledi so uprti v isto smer: plen njihovih pogledov je isti objekt — ni lažen pogled, lažen je objekt. In kje je pravi pogled? Pravi pogled je na koncu Casablance: vsi protagonisti — Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Paul Henreid in Claude Rains — stojijo skupaj, njihovi pogledi so uprti v isti objekt (letalo), a gledajo v različne smeri . . . ker še ne vedo, katera dva si ga bosta sploh

»zaželela« oz. uspela prisvojiti. Pravi pogled je potemtakem vedno pred željo. Glejte proti nebu!, so ukazovale hladnovojno-paranoične sci-fi grozljivke v petdesetih, da bi željo čimbolj brez ostanka »atomizirale« v pogled . . . v pogled, ki bo na koncu filma Kiss Me Deadly (1955) spolni kontekst zlomil z atomskim

holokavstom (kar lahko razumemo tudi kot prefinjeno kritiko tedanje puritanske represivnosti, češ spolni odnos lahko prepreči le atomska bomba). Na začetku Štigličevega filma Dolina miru, posnetega l. 1955, imamo kopico otroških pogledov, uprtih proti nebu, po katerem se ziblje letalo-modelček, potemtakem objekt, ki brez in zunaj pogleda ne obstaja — otroško letalo ima pač smisel le kot objekt za pogled. Če ni pogleda, tudi letalo nima pogojev, da bi sploh vzletelo — če namreč nihče ne gleda, zakaj bi ga potem sploh metali v zrak? Pogled potemtakem povzroči svoj lastni objekt. Takoj zatem se z neba vzamejo prava letala, ki bombardirajo mesto: pogled je

»kriv«, ker povzroča svoj lastni objekt. Podobno je Spielberg kasneje »kulpabiliziral« otroški pogled v filmu Empire of the Sun (1987): otrok je prepričan, da je z dajanjem svetlobnih znamenj povzročil začetek druge svetovne vojne (plus štigličevska igra modelčkov in pravih letal). Objekt skuša uničiti svoj lastni vzrok, pogled, prav tisti pogled, ki pride pred željo: letalsko bombardiranje uteleša točko izničitve pogleda, prav točko, kjer objekt na pogledu pusti sled oz. kjer naredi objekt v pogledu luknjo. Deček



in deklica, Tugo Štiglic in Evelyne Wohlfeiler, zbežita iz porušenega mesta (so nemška letala med drugo svetovno vojno res kdaj tako močno zbombardirala kako slovensko mesto?) in se spoprijateljita s črncem, Johnom Kitzmillerjem: vprašanje, ali so Američani nad vzhodnoevropska območja res pošiljali temnopolte pilote, ki se v primeru sestrelitve niso mogli učinkovito pomešati med domorodce, je le na glavo postavljena izhodiščna podmena — črncem, ki se utrja z neba, v katerega so uprti otroški pogledi, je lažni objekt, potemtakem objekt, ki se nahaja na lažnem in nepravem mestu. John Kitzmiller (1913—65), ameriški črncem, je postal itak utelešenje tega nepravega, lažnega ne-mesta — v filmu Paisa se je znašel v Italiji, v filmu Dr. No na Jamajki ipd., nikoli pa v Ameriki (v filmu Naked Earth se znajde resda v Afriki). Ko se mu otroka za hip izmakneta, se nenadoma in nepričakovano znajdeti pred mrtvim tankom, ki mu je granata preluknjala oklep. Pred nami je potemtakem poganjek tistega objekta, ki naredi v pogledu luknjo. Deček zleze v tank skozi kupolo, ne pa skozi luknjo: luknja kot objekt je neuporabna. Z deklico se gledata

skozi luknjo: luknja je namenjena le pogledu. Ko se gledata skozi luknjo, ga deklica poprosi, naj ji pomaga v tank — deček ji ustreže, toda tudi njo vkrca skozi kupolo: luknja je res namenjena le pogledu. Ko sedita v tanku, ju vidimo skozi luknjo najprej na daleč, potem pa se kamera luknji počasi približa in se z njo celo poistoveti — med luknjo v pogledu, ki povzroča samega sebe, in pogledom luknje oz. pogledom, ki pride pred željo, ni več nobene razlike. Plus nujna trivia. Pride tudi Kitzmiller in deklica ga poprosi za benzin, gorivo, »ogelj«; Kitzmiller ji salutira, pograbi nemško vojaško čelado in v bližnjem mini-jezercu zajame vodo — toda v vodi zagleda nejasna trupla mrtvih tankistov (?), nekako zrcalno anticipacijo svojega lastnega konca: v filmu Dr. No (1962), prvi Bondiadi sploh, bo John Kitzmiller postal Bondov prijatelj in ga bo scvrl prav tank, ki »meče ogenj«.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

B A R T O N
F I N K
O K T O B R A
V K I N U
K O M P A S



LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

K I N O
K O M P A S
MAJHEN KINO
Z A V E L I K E
E M O C I J E

