

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 17

LETNIK XXIX

NOVEMBER
DECEMBER

1992

200 SIT



FESTIVAL
PORDENONE '92

MATJAŽ KLOPČIČ

GOSPODIČNA MARY

MICHEL CHION

SOLZE

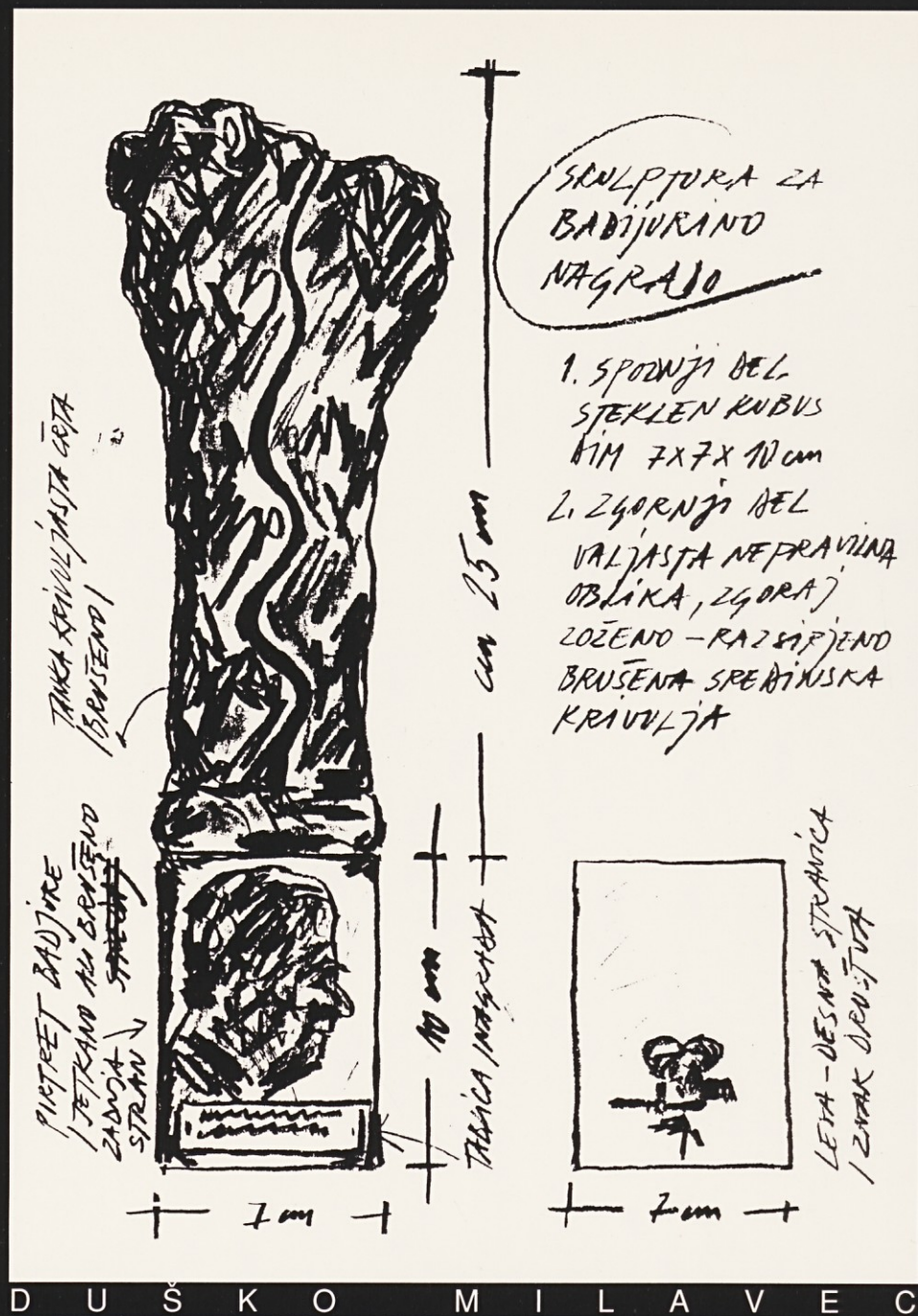
VIZUALIJE

TV IN VOLITVE

UNFORGIVEN

REŽIJA

CLINT EASTWOOD



STEKLARSKA ŠOLA
ROGAŠKA SLATINA

PONOSNO PREDSTAVLJA
SVOJ PRISPEVEK K
SLOVENSKEMU FILMSKEMU MARATONU:
ZLATO, SREBRNO, BRONASTO
IN ŠTUDENTSKO BADIJUROVO NAGRADO.

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

november-december 92 (št. 10-11)
vol. 17
letnik XXIX
cena 200 SIT
(800 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo Republike
Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

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

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

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

urednik publikacij
Marcel Stefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje
Miljenko Licul, Studio Znak
in Peter Zebre

lektorica
Inge Pangos

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

tisk
Tiskarna Ljubljana

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

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

naročnina
celoletna naročnina 1.000,00 SIT

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 FILM MESECA

Alenka Zupančič
Cis Bierinckx

Unforgiven
Kako je bil Zahod izgubljen, žanr pa prerojen

6 INTERVJU

Pino Donnagio/Dinko Tucaković

Od San Rema do Hollywooda

8 FESTIVALI

PORDENONE

Matjaž Klopčič
Silvan Furlan

Rajske podobe neproblematičnega sveta
Frank Borzage

FRANKFURT

Majna Sevnik

Dance Screen 1992

PARMA

Majna Sevnik

Prix Italia 1992

LJUBLJANA

Hrvoje Turković

Labodji spev hrvaške kinematografije

16 BLIŽNJA SREČANJA

Cvetka Flakus
Marcel Stefančič, jr.

MIFED '92: Filmski karneval à la milanese
Štirje filmi, štiri luknje

22 TEMNICA

Max Modic

Kdo nas je strašil v sedemdesetih?

24 E-PROJEKCIJA

Maja Weiss

Berlinski paket

26 KRITIKA

Max Modic
Cis Bierinckx
Max Modic
Uroš Prestor
Uroš Prestor
Igor Kernel
Max Modic
Igor Kernel
Igor Kernel
Tomaž Kržičnik

Batman se vrača
Batman se vrača
Ocvrti zeleni paradizniki
Osumljeni
Zadnji dnevi raja
Črno ogrinjalo
Roka, ki ziblje zibko
Morilev dnevnik
INFO
VIDEO

33 DOSSIER: KLOPČIČ

Janez Rakušček
Stojan Pelko
Matjaž Klopčič

Janez Rakušček, Stojan Pelko

Ugodje pogleda
Revizija

Zrele podobe

38 ESEJ

Michel Chion

Solze

40 VIZUALIJE

Jože Vogrinc
Tomaž Kukovica
Janez Rakušček
Mateja Gale

K televizijskemu komentarju
Ekranski strankarski boji med željo in realnostjo
Televizijska ura resnice
I never read, I just look at pictures

48 SLOVO

Stanko Šimenc

Dr. Vladimir Grosman (1905—1992)



180945



MIHA BALOH V **PLESU V DEŽJU** (REŽIJA BOŠTJAN HLADNIK)



MARUŠA OBLAK KOT **GOSPODIČNA MARY** (REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ)

NIK

UVOD

o bi ti videl stvari, ki sem jih bil videl jaz ... s tvojimi očmi, pravi v Scottovem **Blade Runnerju** Rutger Hauer staremu Kitajcu, ki je izdelal njegove replikantske oči. V trenutku, ko se Ridley Scott predstavlja z novim portretom moža, ki je preveč videl, Krištofa Kolumba namreč, je v svetovne kinematografe prišla tudi »nova« verzija **Blade Runnerja**. Nova v narekovajih, saj gre v resnici za izvirno verzijo, znano tudi pod imenom »director's cut«. Četudi je film postavljen v Los Angeles leta 2019, so njegovi detajli momenti našega časa: da bi se ne izgubili »kot solza v dežju«, smo se v EKRANU odločili to ponovno rojstvo nikoli umrle mojstrovine pospremiti z zbornikom študij, ki bo na police knjigarn prišel istočasno kot film na naša platna — takoj po novem letu. Že tokrat pa vam (poleg naročilnice!) za pokušino ponujamo esej, ki ga je kot predgovor posebej za ta zbornik napisal naš pariški prijatelj Michel Chion. Filmskemu publicistu se le redkokdaj zapiše intimno priznanje, da so njegovo vizijo zameglile solze. Michel Chion je ob **Blade Runnerju** storil prav to: zajokal je, nato pa svoje izkustvo pretil v teoretski pojem avdiovizije.

Še enemu momentu našega avdiovizualnega časa nismo dovolili, da bi se kar tako izmuznil. Gre za televizijski film Matjaža Klopčiča **Gospodična Mary**. Našega časa, kolikor gre za film, ki je v sebi dobesedno prelomil izkušnjo rojevanja nove države. In našega časa, kolikor gre za pravi mali postmodernistični hommage prelomnemu filmu slovenske filmske moderne, **Plesu v dežju**.

Čas je pač tak, da »pogosteje dežuje kot sveti sonce«. Zato je včasih kristalno čiste solze težko razločiti od ničvrednega dežja. Vendar je to treba storiti, saj drugače ne bomo znali več jokati.

UNFORGIVEN

Zamislite si, da poznate vežo in stopnišče, ki vodi do vašega stanovanja tako dobro, da ste lahko to pot že večkrat prehodili z zavezanimi očmi. Nato pa si zamislite, da nek zli duh vse skupaj le za malenkost zamakne: do svojega stanovanja boste na koncu sicer prišli, a precej potolčeni. Natanko tak občutek ima gledalec po ogledu Eastwoodovega filma **Unforgiven**. In to je dobro znamenje — pomeni namreč, da si tega filma ni mogoče ogledati z zavezanimi očmi.

Unforgiven sicer ni *film noir*, čeprav je hkrati oboje: je zelo film in je zelo *noir*. *Noir* morda niti ni prava beseda — pravilneje bi bilo reči, da gre enostavno za zelo mračen film (kar seveda ne izključuje dobrega humorja). Četudi po žanru western, ne spominja niti na klasične westerne niti na t.i. »refleksivne westerne« velikega mojstra Leoneja. Še manj na nedavni poskus Kevina Costnerja, da bi zaplesal z volkovi. Univerzum Zahoda v filmu **Unforgiven** je univerzum psihopatov, zvodnikov, prostitutk (okleščanih vsake »romantike«), sadistov in morilcev. In če *bad guys* končajo kot trupla, je to zato, ker jih pobije še večja baraba (Eastwood osebno). In da gledalci ne bi morda mislili, da je Eastwood s tem, ko je pobil *bad guys*, postal »dober«, ta za nameček postreli še nekaj »nedolžnih« (beseda, ki jo v zvezi s tem filmom lahko zapišemo le v narekovajih) in se vrne domov vzgajat svoja dva otroka.

Vendar bi sklepali napak, če bi mislili, da je enostavno to tisto, kar naredi film tako mračen oziroma mučen. Slednje je v prvi vrsti posledica zamika, s katerim smo začeli tale zapis in ki ga bomo sedaj poskusili natančneje opredeliti. Ker tu ni prostora, da bi razčlenjevali cel film, bomo za primer vzeli v pretres en sam prizor. Pred tem le kratek oris izhodišča filma.

Nekoč znameniti revolveraš in morilec, sedaj ostareli oče dveh otrok se — menda zaradi denarja — po šestnajstih letih »abstinence« odpravi na lov za tremi kavboji, ki so izkazali neko prostitutko. Vendar nagrade za njihove glave ne ponuja Zakon, temveč se za to odločijo kolegice omenjene prostitutke. Na tej poti ga spremljata nekdanji partner ter nek rosn mladi občudovalec, ki ga v stvar tudi prepriča. Začeti mora tako rekoč iz nič: se (spet) naučiti streljati, jahati.... Osnovni okvir te vrnitve je klasično žanrski: *Bildung*, zasledovanje, obračun in naposled vrnitev domov, »k družini« (s tem, da imamo dva obračuna: prvega s tremi kavboji, drugega s šerifom in vsemi, ki se znajdejo v njegovi bližini). Osnovni okvir je torej klasično žanrski, pa vendar... Eden najlepših primerov tega »pa vendar« je obračun z iskano trojico.



režija:
scenarij:
fotografija:
glasba:
igrajo:
produkcija:

Clint Eastwood
David Webb Peoples
Jack N. Green
Lennie Niehaus
Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris, Jaimz Woolvett
Malpaso/Warner Bros. ZDA, 1992

Vse skupaj se začne kot klasični napad iz zasede. Streljal naj bi Eastwood — njegov ex-partner pravi, da sam ne bi zadel, mladenič pa je kratkoviden in dobro strelja le na blizu, povrh tega pa se ga pred spopadom loteva še rahla histerija. (Pozor, kljub nekaterim komičnim nastavkom ton filma, še posebej pa tega prizora, nikakor ni parodija!) Eastwood ima puško s tremi naboji in pomeri na najmlajšega izmed treh kavbojev. Najprej dvakrat zgreši, tretjič pa ga zadane v trebuh. Prizora ne bomo opisovali v detajle, recimo le, da se razvije v nekaj, kar je vredno Kieslowskega in njegovega *Kratkega filma o ubijanju*. Film si vzame čas tam, kjer to gledalec najmanj pričakuje: da pokaže na eni strani mučnost umiranja in na drugi strani mučni položaj »rablja«, ki svojega posla ni opravil tako, kot je treba in mora sedaj čakati, da žrtev počasi umre. To je eden temeljnih mehanizmov filma. Vse se konec koncev izteče tako kot se »mora«, le da se vselej izteče v nekem zamiku ali prehitevanju (ki pa ni nujno časovno). In ko Eastwood končno ujamemo korak s samim seboj (in s svojo pištolo), ko postane Eastwood, kot ga poznamo, se film konča.

ALENKA ZUPANČIČ

KAKO JE BIL ZAHOD IZGUBLJEN, ŽANR PA PREROJEN

Težko bi si izbral boljši čas za pisanje tega članka, kot je prav tole hladno, temnačno in deževno nedeljsko popoldne. Jutri je dan mrtvih.

Veliki westerni, kot so **Poštna kočija** ali **Točno opoldne**, že pripadajo daljni preteklosti. Sodobni filmarji se le poredko dotaknejo tega žanra. Neuspeh Ciminovih **Nebeških vrat** je filmske investitorje pripravil do tega, da raje dvakrat obrnejo bankovce, preden jih vložijo v projekte divjega Divjega zahoda. Toda kot je znano, ima vsako pravilo tudi izjeme. Lawrence Kasdan je zagrizel metek s **Silveradom** in napravil hit. Tudi *brat-pack* revolveraši obeh delov **Young Guns** niso ravno umrli v puščavi. Osamljeni kavboj številka ena, Clint Eastwood, je že s filmoma **High Plain Drifters** in **The Outlaw Josey Wales** pokazal, da vrti kamero vsaj tako dobro kot pištolo. S svojim novim filmom, **Unforgiven**, se v vsej svoji slavi vrača k vzdušju in viziji svojih prejšnjih westernov, le da jim dodaja mrakobno estetiko, ki je iz filma **Bird** naredila enkratno doživetje. Oba ubijalca njegovega novega filma sta že

utrjena upokojenca, ki si skušata na stara leta zgraditi mirno življenje. Vendar ju smola, sla po preživetju in staro prijateljstvo pripravijo do tega, da znova sežeta po zarjavelih pištolah in osedlata konja. Mladi vročkrvnež po imenu Schofield Kid (Jaimz Woolvett) se pojavi na prašičji farmi vdovca Bulla Munyja (Clint Eastwood) in mu ponudi delitev tisočdolarske nagrade, ki jo v zameno za skrivališče obljubljata dva moža, ki sta grobo razkosala neko prostitutko. Muny vztraja na tem, da se mu pridruži še njegov nekdanji partner Ned Logan (Morgan Freeman). Vendar v kraju Big Whiskey ne čaka le nagrada, temveč tudi šerif Little Bill Daggett (Gene Hackman), sadistični *good-fellow*, ki sovraži odpadnike in lovce na glave v svoji sosesčini.

Filmska špica ne skriva Eastwoodovega občudovanja Dona Siegla, saj mojster doživi poklon skupaj s Sergiom Leonejem. Oba sta nedvomno utrla pot Eastwoodu kot igralcu in režiserju. S filmom **Unforgiven** se še posebej približa Siegllovemu filmu **The Shootist**, v katerem se je John Wayne še zadnjič podal v revolveraški dvoboj. Vendar se Eastwood zakoplje še globje v mit Zahoda. Loti se ostrorobe inteligentne meditacije o legendah in herojih, pri tem pa ne pozabi niti na vprašljivo (ne)vedenje naše sodobne družbe. Dvomljivi biografi sestavljajo fantastične zgodbe za večnost. Stevilke in dejstva oblikujejo v prozaično literaturo. Heroji in legende Zahoda preživijo v pogošni literaturi. Za Eastwoda ni herojev, so le dobri in zli ljudje. Njegov Zahod se ne kopa v svetlobi in idiličnem sončnem zahodu. Temna gotska atmosfera propada prekriva cel film. To prevladujoče vzdušje napoveduje težavo: konec sveta. V filmu **Unforgiven** so ženske ponižane, mladenič v svoji slepoti išče užitek v brutalnosti in denarju, nedolžnega črnca na smrt tepejo v imenu zakona, zlo ostaja obvarovano. Nasilje je edina pravica v proslulem ameriškem mestecu Big Whiskey. Vezi z nedavnimi dogodki v deželi strička Sama seveda niso naključne. Eastwoodova vizija je pesimistična, vendar še ni izgubil upanja v boljše dni. Njegove mu junaku uspe po krvavi kopeli zažive ti boljše življenje drugod. Tudi Kida sreča pamet. Kaj pa ženske?

Bogatstvo snovi, izjemna *wide-screen noir* kamera Jacka N. Greena in superiorna igra naredijo film **Unforgiven** za klasičen sodoben western. Eastwood je eden tistih redkih posameznikov v Hollywoodu, ki jim ni mar za trende. Pokončno vztraja in počne, kar se mu zljubi. S tem filmom se je dokončno in brez dvoma uvrstil med protagoniste sodobnega ameriškega filma.

CIS BIERINCKX

PINO DONAGGIO

OD SAN REMA DO HOLLYWOODA

Hotela Des Bains in Excelsior sta tradicionalni prizorišči zvezdniškega življenja beneškega festivala. Letošnji Mostri je uspelo rekonstruirati vsaj del nekdanjega glamourja, saj me je ob dogovorjenem času Pino Donaggio čakal v beli obleki za belim klavirjem pianobara v Excelsiorju. Videti je bil kot najboljši možni prizor iz klasičnega hollywoodskega filma. Četudi skoraj domačin (pred petdesetimi leti se je rodil nedaleč od Benetk), se je izvrstno vživel v vlogo festivalskega zvezdnika. Za generacije, ki so odrasle ob črno-beli televiziji, je bil legenda sanremskega festivala, od koder je sloves njegovih kancon (najbolj znana je gotovo You don't have to say you love me) šel naravnost v svet. Zato je mnoge presenetilo, da se je v začetku sedemdesetih let pojavil kot avtor filmske glasbe — in to kar za horror filme! Ves čas razgovora so njegovi prsti spleтали glasbeno kuliso, ki jo jezik pisane besede žal ne more prevesti.

EKRAN: Vsiljuje se vprašanje, ki sicer ni ravno izvorno: Kako ste sploh prišli k filmu?

Pino Donaggio: Odgovor je še bolj trivialen: Povsem po naključju. Zgodilo se je prav tukaj, v Benetkah, kjer sem preživel večino prostega časa. Režiserja Nicolasa Roega sem sicer poznal že prej. Predstavil se mi je kot veliki oboževalec mojih pesmi. Jeseni leta 1972 je svoj film **Don't Look Now** snemal v Benetkah, kjer sem bil tedaj po naključju tudi jaz. Odpravil sem se na kosilo, deževalo je, in kar naenkrat se je tik ob meni pojavil gospod z dežno pelerino, ki je vztrajal na tem, da tudi sam vstopi v gondolo, ki sem jo zaustavil. To je bil Nicolas. Tistega dne nikoli nisem prišel do načrtovanega kosila, Nicolas pa je bil popolnoma fasciniran nad tem, da je naletel name prav v trenutku, ko je poskušal najti skladatelja. V najinem srečanju je videl znamenje z neba in me prepričal, da se lotim dela. Tako zdaj slavim dvajsetletnico ukvarjanja s filmsko glasbo — in to spet v Benetkah.

Pa vendar bi vaša izvrstna glasba

*za **Don't Look Now** morda vseeno ostala le lepa epizoda, če ne bi prišlo do srečanja z Brianom De Palmom.*

Brian je tedaj zaključeval **Carrie**. Glasbo bi prvotno moral delati Bernard Herrman, ki je pred tem zanj že delal glasbo za **Obsesijo**. Ce je prej De Palma potreboval nekaj takega, kar je Herrman delal za Hitchcocka, tedaj je zdaj rabil tisto, kar je Herrman naredil za **Obsesijo**: mešanico romantike in suspenza. Iskal je po Evropi in končno po ogledu Roegovega filma poklical mene.

*Očitno je šlo za ljubezen na prvi pogled, saj sta nato skupaj delala še filme **Dressed to Kill**, **Blow Out**, **Body Double**, vse do zadnjega, **Raising Cain**.*

Prej bi si upal trditi, da je šlo za popolno umetniško razumevanje, ki sva ga kasneje nadgradila še z velikim prijateljstvom. Brian ni eden tistih režiserjev, ki bi skladatelju puščal dvajsetsekundne luknje, ki naj jih ta potem zapolni z glasbo. Odprt je za sugestije, že vnaprej ve,

kakšen tip glasbe hoče in kam jo postaviti. Zato začenjam z delom, ko je on še sredi snemanja. Občinstvo je nekako že identificiralo njegove podobe z mojo glasbo.

Imajo vas predvsem za skladatelja horror glasbe.

Delal sem tudi druge filme. Ravno z Brianom sem naredil lepo melodramo **Home Movies**. Ce bi bil ta film uspešnejši, bi se morda lotil še številnih drugih lirskih zadev. Vendar film kritiki ni bil všeč, pa tudi občinstvo ga ni maralo. Brianu in meni pa je všeč. Vendar vam moram povedati, da me z umetniškega vidika prav nič ne moti, da me imajo za skladatelja horror filmov. Vsi veliki umetniki so praviloma ustvarjali v enem samem žanru — v tistem, v katerem so bili najboljši: Murillo, Rafael, Leoncavallo ...

Ste pred dvajsetimi leti, ko ste pričenjali, imeli kakšne vzornike v svetu filmske glasbe?

Herrmana, seveda, saj sta me nanj opozorila tako Roeg kot De Palma. Vendar ga nisem poskušal oponašati, temveč

zgolj razumeti. Poskušal sem se tudi naučiti pravil žanra. Ce je horror brez glasbe, tedaj je ponavadi tudi brez suspenza, saj se ta gradi prav z razmerjem glasbe in tišine. Prav glasba je ponavadi tista, ki gledalca vrže s sedeža. Za vzdušje najpogosteje uporabljam godala. Godalci vplivajo na emocije. Veste, Herrman je z glasbo praviloma opozarjal gledalce na tisto, kar se bo zgodilo. Jaz jih raje sprostim in uspavam, nato pa jih neusmiljeno napadem (smeh).

Pa vendar vaši glasbi najpogosteje pravijo kar »herrmanovska« ...

Pojasnil vam bom razliko na primeru dveh identičnih prizorov. V prizoru pod tušem v Hitchcockovem **Psycho** se močan godalni poudarek prične, še preden Anthony Perkins zada prvi udarec Janet Leigh. Vse do tega trenutka se je glasba stopnjevala in tako gledalcu napovedovala, da se bo nekaj zgodilo. V prizoru pod tušem v filmu **Dressed To Kill** pa se prvi glasbeni poudarek pojavi šele po prvem udarcu z britvijo po telesu Angie Dickinson. Do tega trenutka tako prečudovita arija kot *slow-motion* gledalca dobesedno uspavata.

Sprva sem tudi sam uporabil Herrmanov recept, vendar nisem bil zadovoljen. Prosil sem Briana za krajši počitek, odšel v hribe in razmišljal o milni peni, ki se cedi po njenem telesu. Glasba je prišla kar sama. Precej manj romantično pa je seveda dejstvo, da telesi, ki ju vidimo v obeh filmih, pripadata dvema anonimnima dekletoma, ne pa Angie in Janet. Toda tudi to je film.

Morda je Herrman res veliko vplival name, toda navsezadnje se je tudi sam učil pri drugih, še največ pri Schonbergu in Mahlerju ... Vsi smo ptički, ki ves čas pojejo isto pesem.

Katera od glasbenih oprem za De Palmove filme vam je najljubša?

Naj še enkrat ponovim, da De Palma pušča glasbi veliko prostora. V **Carrie** je bila glasba lirična in eksplozivna. Rad imam tako glasbo. **Dressed to Kill** ima morda najlepši *lightmotiv*. **Home Movies** so žal ostali nerazumljeni, glasba v njih pa mi je zelo všeč. Se najmanj mi je všeč to, kar sem naredil za **Body Double**. Sicer pa mi je najdražji **Blow Out**, saj ima glasba v njem pravo mero, navkljub lirizmu je zelo ritmična, lepo se razvija, vse dokler na koncu ne eksplodira v pravo malo simfonijo. Mislim, da je to tudi Brianova najljubša glasba. Seveda imam rad tudi glasbo za film **Raising Cain**, saj gre za zadnje delo, od katerega se še nisem v zadostni meri oddaljil. Vedno imate najraje najmlajšega otroka.

Kako pa je s sodelovanjem z drugimi avtorji, denimo J. Dantejem?

Najteže je bilo sodelovati z italijanskimi režiserji, saj so pogoji za delo precej težji. Vse premalo razmišljajo o glasbi. Lažje je delati za ameriške producente, saj je več tako denarja kot časa. Z Dantejem sem delal glasbo za filma **Piranha** in **Howling**. Tudi on je še en Herrmanov oboževalec. V **Piranhi** smo uporabili izkušnjo Hitchcockovih **Ptic**. Tako smo

si za jate piranh izmislili elektronske zvoke, kakor je to on počel v **Pticah**. Navsezadnje je tudi Dante avtor horror filmov. Moji rojaki mi bodo zamerili, če ne poudarim, da sta tako De Palma kot Dante — Italoameričana!

Kakšno pa je vaše mnenje o vaših italijanskih kolegih skladateljih: Morricone, Ortolani, Piovani ...?

Morricone je veliki skladatelj, četudi za moj okus nekoliko preveč tehničen. Njegovo glasbo določa predvsem štoparica, mojo pa emocija. O drugih pa ne vem, kaj reči, saj njihova uspešnost varira od primera do primera. Vsi po vrsti pa smo zrasli na veliki tradiciji *belcanta*, Pucciniju, Verdiju, Belliniju ...

*Kaj ste uporabili kot izhodišče za glasbo v filmu **Raising Cain**?*

Predvsem dobesedno raznolikost lika, ki ga igra John Litgow. Del njega je krasen oče, soprog in otroški zdravnik; njegov alter ego pa je ubijalski maniak. Na tej dihotomiji sem zgradil dve osnovni temi filma. Tu je še ljubezenska tema njegove soproge, ki jo igra Lolita Davidovich...

... ki zveni zelo znano.

Seveda. To je moj stari hit *You Don't Have To Say You Love Me*, le da sem ga malo zakamufliral. Bal sem se uporabiti temo z glasbeno uro, saj sta prva asociacija tu Leone in Morricone. Tako sem pač citiral samega sebe in nevarnosti ni bilo. Samega sebe vendar ne morete plagiatirati, mar ne? (smeh) Tudi tokrat sem imel zelo veliko prostora, še posebej na koncu filma, ko se emocija pod vtisom šoka ohrani vse do konca odjavne špice. Tudi sicer je lepo, ko se na neki način vrnete k samemu sebi in k svojim začetkom. Navsezadnje pa se je še zgodilo, da prav film **Raising Cain** odpira letošnji beneški festival, tako da sem se po dvajsetih letih spet znašel na kraju zločina, kjer se je vse sploh začelo ...

Kaj pa načrti?

Veste, jubileji so po malem neprijetni, saj za hip zavijete s poti in pričnete razmišljati. Kompromisi postajajo breme. Ce ne bi skladal filmske glasbe oziroma glasbe za tiste, ki prihajajo na festival v San Remu, bi bil morda veliko bližje avantgardnemu zvoku, bližje Beriu ali Stockhausnu, ki bosta čez dvajset let tako pomembna kot Wagner. Naj še enkrat ponovim, da sem imel pravzaprav ogromno srečo, da sem lahko sodeloval z avtorji, kot so Roeg, Dante in Brian, ki razumejo bistvo dela, ki puščajo dovolj prostora glasbi.

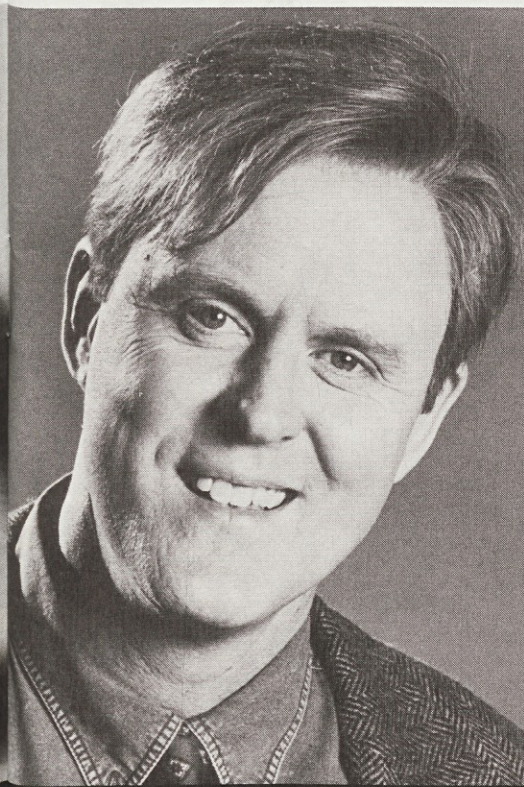
Bi morda končala s kakšnim nasvetom mladim skladateljem?

Najprej se morajo učiti pri filmu. Morajo ga imeti radi, da bi ga razumeli. Nato pa ne smejo izgubljati časa z analiziranjem Herrmanovega, Morriconejevega ali mojega dela. Učijo naj se pri Schonbergu, pri katerem se je učil tudi Herrman, ko je delal glasbo za **Psycho**.

ANGIE DICKINSON
V FILMU **DRESSED TO KILL**
(BRIAN DE PALMA, 1980)



JOHN LITGOW
V FILMU **RAISING CAIN**
(BRIAN DE PALMA, 1992)



FESTIVAL

PORDENONE

RAJSKE PODOBE NEPROBLE- MATICNEGA SVETA

Dobrodošla nekdanja Alice skromnih začetkov Walta Disneya: gospa z mehkim nasmehom in prikritim navdušenjem, s katerim spremlja projekcije v kinu Verdi. Zdaj sedi poleg mene: nisem takoj prepoznal zavihanega noska nekdanje filmske zvezde dvajsetih let, Virginio Davis. Z živim zanimanjem odgovarja novinarju, ki si zapisuje mesto sestanka z *dekletom*, ki bo čez nekaj trenutkov zasijalo s platna v mešanici igranih scen in risanih vložkov črno-belega sveta prvih Disneyev, kakor vedno v družbi z okornim in še kako simpatičnim debelušnim dečkom. Obkrožena z njim in drugimi mladimi nepridipravi bo stekla po ulicah Los Angelesa. Alice iz čarobne dežele predstavlja Walta Disneya v prvih dvajsetih letih tega stoletja. Alice iz ...: Čarobna dežela teh filmov je vezana na pričakovanja začetkov filmske animacije!

Filmska novica družbe Eclair iz Benetk dvajsetih let: v sepiji skrbno zariše čipkasto gotiko stopnišča Doževe palače, na katerem sem pred dobrim desetletjem snemal Cavazzo in našo fuzlo, kakor jo je imenoval Peter. Bili smo tam že zelo zgodaj, pred jasnim jutrom majskih dni, ko smo poskušali oživljati mladostni roman Izidorja Cankarja. Prav gotovo smo bili prvi Slovenci, ki so tako zgodaj vstopali v ta muzej beneške omike, ki ga je za nas odpiral ravno tisti Carlo Montanaro, ki zdaj kontrolira projekcijo filmov v podstrešju kina Verdi. Prisostvujem pahljači spominov arhiva Eclair in zbiralca Komiye iz Tokija. Zadnji nam predstavlja osupljiv film Lupu **Picka** **Silvester** (1923) in **Čuvaje svetilnika** (1929) Jeana Germillona. Sijajni posnetki nevihte na morju in spor med osamljenima čuvajema. Značilni francoski plener, ki je kasneje tako izvrstno zaživel v filmih Renoirja. Gremillon je presunljiv, s čvrsto izrisanim socialnim okvirom, ki spočenja ves razplet drame. Izjemno plastično, slikovito ... Pokazali nam bodo tudi znameniti **Pepel** (1916) Carmina Gallona s slavno Eleonoro Duse v glavni vlogi.

Bližina Pordenona je polna spominov na njo: prav blizu je čudovito mestece Asolo. Vanj vodi obronek poti, ki ga oklepa vila Maser znamenitega arhitekta Palladija in na njegovem pokopališču je tudi grob slovite Eleonore Duse. Blesteče vedute Asola spominjajo na panorame Giorgio-novih platen, mehko svetlobe pa nas približuje obrežjem rek Tagliamenta, Piave in benenškemu otočkom, ki se prek Torcella in Burana bližajo slikoviti Brenti in njenim bregovom, po katerih je posejano tolikanj izvrstnih vil.

Okolje, s katerim nas sprejema Pordenone, je v resnici podobno paradižu, v katerega pa neizprosno sekajo novice o vojni v nekdanji Jugoslaviji!

Prebiram pretresljive novice o peklu v balkanskih pašalukih in z zamudo čitam paberke Vesne Marinčič o mojem filmu. Blati me in smeši, kolikor le more — kolikor ji dopušča obzirno uredništvo! Zakaj tudi ne, moje delo pri filmu je zanemarljivo, saj se odvija v strahotni stiski današnjih dni, ki jih zaznamujejo vojne prilike povsem neizmerljive groze, ki me povsod zasledujejo. Pojasnjevati moram strahovito verodostojnost novic, ki nas preplavljajo s televizije. Bo Gorbačov prišel v Benetke, kako je v Sloveniji, kaj je z našim filmom? Zaustavi me Michel

Ciment Jeancolas, direktor kanadske kinoteke, ki je organiziral mojo retrospektivo v Montrealu. Tudi tam poznajo borbo za uveljavitev Quebeca. Zato so me tam tudi prvič predstavili kot *cineaste slovene*, kar je vznemirilo tedanje veleposlaništvo Jugoslavije v Torontu.

Pordenone z dnevi nemega filma pozna nenavadno razkošje beneške nižine, ki se lomi v vzporednih linijah avtoceste, po katerih drvim proti mestu in se približujem razprtima zvonikoma rumenkaste katedrale. Sončni zahod nad ravnino se blešči v zlatih žarkih: tanka plast prahu, ki se je dotika, ga obarva z zamolklim bakrom ... Beseda paradiž povzema staro perzijsko besedo, ki naznačuje povsem izoliran prostor, v katerem naj bi bilo človeško življenje zavarovano pred vsako slabostjo in nepopolnostjo: davni, utopični ideal, ki obljublja nadvse srečno, brezskrbno prihodnost!

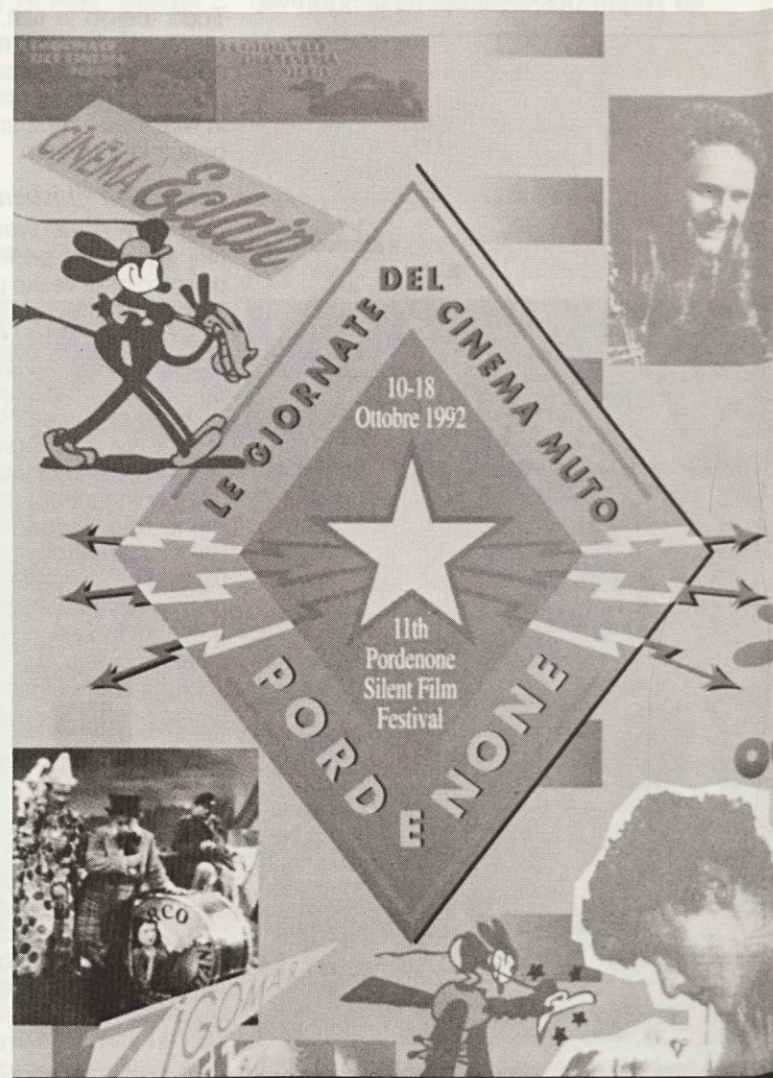
To bi bila lahko oznaka za ves svet nemega filma, ki se zdaj pred nami odvija v kinematografu Verdi. Vsi, ki smo tu, strmimo v odtenke tega nadvse optimističnega in morda nezrelega pogleda na svet in družbo. Kljub pomankanju vsake sociološke analize so mojstri teh del odkrivali zakone filmskega jezika in teorije in njim velja tudi naša pozornost: Letos so nam med mojstrovine te

mlade umetnosti uvrščali predvsem dela Franka Borzageja (1893—1962), ki doživlja s svojimi nemimi filmi veliko zanimanje filmske kritike. Pordenone ga imenuje po naslovu njegovega filma, ki smo ga videli že pred leti: Hollywood's Lucky Star!

Michel Ciment mi zaupa eno od variant, ki krožijo v Franciji: »*Borzage je bil menda analfabet! Mnogi sodelavci so mu čitali scenarije: kratkovidnost, na katero se je izgovarjal, ga je reševala nadležnega branja!?*« Po polna ideološka neopredeljenost označuje njegove junake in jih rešuje mnogih zank, simbolične nesreče neurij in naravnih katastrof so nevarnosti, ki se jim ne morejo izogniti: osebe Borzageja so za status quo!

Borzage se dviguje nad zanemarljivo povprečnost melodrame z opisi dragocene dokumentarnosti: v **Humoreski** (1920) nam riše židovsko skupnost v New Yorku s sijajno opazovanimi detajli. Dolžina njegove uvodne sekvence v delno izgubljenem filmu **Skrivnosti** (1924) izrablja digresijo postopnega preobračanja junakinje, ki bi lahko služila za ilustracijo ameriške meščanske družbe dvajsetih let in istočasno opozarjala na dragocenost njenega osebnega sveta, ki ga spoznavamo prek njene služinčadi. Figura, ki bi jo lahko pripisali Lubitschu! Seveda, optika njegovih filmov je povsem prirejena: Hollywoodske produkcije so se vedno znale izogniti političnim nesporazumom, ki bi lahko ogrozile tržnost njihovih filmov. Zaradi tega pozna Borzage veliko odtenkov splošne, spogledljive tematike: sam je potrjeval, da odgovarja melodrama viziji našega sveta! Iz njih se sijajno rešuje z zelo osebno mešanico patetike in humorja. In če mati v **Humoreski** s svojo igro nevarno ogroža ravnovesje dramaturgije, potem je realizacija **Lilioma** (1930) popoln uspeh. Prehod v fantastiko, ko pripelje vlak in odpelje mrtvega junaka proti nebu, sistematična uporaba metafor, ki oživljajo spekter arhetipov in klišejev: vizija njegovega sveta ostaja vseskozi poetična! Stopnišče, ki vodi od kanalov do sedmega nadstropja in mansarde v **Sedmih nebesih** (1927), predstavlja tudi moralni vzpon junaka. Z uporabo podobnih metafor se približuje drugim velikim dosežkom ameriškega nemega filma, predvsem filmoma **Osamljeni** (1928) Paula Fejosa in **Množici** (1928) Kinga Vidorja. V vseh naštetih se že uveljavljajo vmesni naslovi kot *art titles*: morda je to edina posebnost, ki jih veže. V njih zasledimo imena ameriških pisateljev tistih let, ki drzno uveljavljajo motive razočaranega doraščanja v svetu, kjer ni nobenega prostora za obljubljeni paradiž večine melodram — dokumentov tedanjega časa. Vendar je zrelosti teh pogledov zelo malo.

Mnogo kasneje, v sedemdesetih letih, imenuje ameriški teoretik Gianetti podobna dela, ki se pojavljajo pogostejše, a vedno zelo obzirno, kot zakasnele reakcije na film italijanskega neorealizma, »filme z dobrimi nameni«! V cinizmu te ocene je moč zaznati vlogo ameriškega filma skozi desetletja ... Ne pozabimo, da nas spremlja definicija uspeha, ki napoveduje, da je ta dosežen tedaj, ko lahko otroške želje uresničimo v zrelih letih!? Premete-



Nessun programma è completo senza l'ECLAIR-GIORNALE

FESTIVAL

na obzirnost produkcij dovoljuje Borzageju, da se posveti pustolovščini posameznika in ostaja pri svoji glavni tematiki, ki jo razširja z vsemi dosegljivimi inačicami — ljubezni! Pri Borzageju je tudi smrt faktor pozitivne vrednosti, saj je transcendentalno presežena z ljubeznijo. Tako v **Angelu ceste** (1928) glavno junakinjo (angel?) življenje ne more ne oskruniti ne zamazati. Ljubimca se na koncu združita pod pogledom kipa, ki blagoslavlja njuno zvezo ... »*Odrešena!* ...« šepeta Gary Cooper mrtvi Catherinei v svojem naročju in se ozira po preletu ptic, ki ga sproža navdušeno zvonjenje, ki oznanja sklenitev miru v **Zbogom orožje** (1933). Moč ljubezni razrešuje vse spore: smrt enači s pojmom svobode v zaključku **Ne-vihte smrti** (1940). »Fantom« Margarete Sullavan se pridruži prežvelemu paru v **Teh tovariših** (1938) ...

Njegovi junaki so vključeni v strukturo pravljic. Francoski kritik Jacques Segoud, ki piše knjigo o njegovem delu, je zasledil motiviko »pepelke« v štirinajstih filmih. Njegovi junaki morajo skozi vrsto preizkušenj pravljичnega sveta. Samo z ljubeznijo in vztrajno zanesenostjo se prebijajo do moralne veličine. Zaljubljeni so prepuščeni samim sebi, medsebojne socialne borbe in politična nasprotja jih zelo malo zanimajo. Velikokrat bežijo, da bi se izognili neljubi realnosti. Le redkokdaj ti begi vključujejo tudi resnično slovo. Pravljичna razsvetljava tovrnega vagona (**Njegov grad**, 1933) slavi poroko mladega para in prinaša obete boljšega jutri ... V filmu **Lucky Star** (1929) je to električna napeljava nad mladima junakoma. Novosti o vojni in miru kapljajo prek žic, ki se visoko nad njima oglašajo z novicami, dosegljive samo tistemu, ki ga drami neokrnjeno srce, da lahko ta poročila »razume«! Zaposlitev junakov z ekscentričnim delom je morda beg pred realnostjo? Odkriva velike možnosti zvočne montaže, s katerimi razrešuje vrsto svojih kulminantnih scen ...

Ob teh odlikah mojstrov prvega obdobja nemega filma nam je postavljal in razlagal svoja merila Sergio Leone pred petimi, šestimi leti v Pordenonu. Njihov pogled (pri njem pogled Johna Forda) je bil strašno odvisen od dojemanja Amerike, ki se je tem prvim mojstrom igranega filma kazala kot dežela neomejenih možnosti. Glavno moč teh filmov najdemo v silni nostalgiji odprtih, ogromnih pejsažev, v njihovi viziji Amerike, ki diha iz vsake njihove podobe, iz vsakega kadra! »*Njihova podoba Amerike,*« je govoril Leone, »*ni bila Amerika getov, mestne revščine, niti podoba socialnih bojev! To je bila podoba pravljичne Amerike, v kakršni je začenjal Ford svojo pot kot igralec v Griffithovih filmih. Amerika s Hollywoodom, ki mu je ponujal izjemni ustvarjalni razvoj.*« Podoben je bil usodi Franka Borzageja, ki ga je film tudi takoj pritegnil ... John Ford je videl Ameriko kot utopično deželo, v kateri so že zdavnaj obljubljali svobodo, mir, pustolovščine in kruha! Obljubo, ki je pravzaprav ni nihče med njimi (priključimo jim lahko še Franka Capro) pozabil. Vsi trije so vztrajali v tej utopiji do konca. To je bila Amerika, ki se je kopala v globokem katolicizmu, prijateljstvu, opisovala je osebe, ki so verjele v prednosti

družine, strehe nad glavo in tovarištva. V njej ni bilo nikdar okrutnosti, pač pa veliko humorja ... Sicer pa je vsako snemanje filma nekakšno tovariško razvedrilo, zabavno, fascinantno delo in vezava vseh mogočih ljubezni, snemalcev tona in slike in vseh tistih obrazov igralcev, brez katerih ni tega pravljичnega sveta gibljivih slik, kateremu sem posvetil večino življenja ...

MATJAŽ KLOPČIČ

FRANK BORZAGE NI SENTIMENTALIST

Prav gotovo drži, da je bil do letošnjih pordenonskih »nemih filmskih dnevor« Frank Borzage dokaj spregledano poglavje filmske zgodovine. Lahko celo rečemo, da je to ena izmed tipičnih napak filmske kritike in zgodovine, ki na račun subjektivnih dejavnikov zapostavlja estetske vrednote določenega časa. Toda prej kot napaka je to morda imanentna razsežnost filmske kritike in zgodovine, ki ju sicer na ta način dela za nepopolni, luknjičavi in relativni, vendar hkrati tudi produktivni, dinamični in antidogmatski. Tako je tudi pri filmu — kot praviloma pri vseh umetnostih — kakršenkoli absolutizem več kot vprašljiv.

Toda prav v primeru Borzage se je prej omenjena imanentna razsežnost velikopotezno udejanila. Čeprav je Frank Borzage med leti 1918 in 1959 posnel več kot osemdeset filmov, od tega več kot polovico že v času nemega obdobja, je še v začetku šestdesetih let veljal za drugorazredno figuro hollywoodske filmske industrije. V tem pogledu je prav ilustrativno mnenje Paula Rothe, »estetskega purista«, sicer dokumentarista in filmskega zgodovinarja, ki je v svoji knjigi *The Film Till Now* zapisal: »*Vodja sentimentalistov in posladkane fotografske šole je seveda Frank Borzage, ki dela filme izrecno po okusu Gospoda Foxa. Znan je sicer po filmu leta **Sedmo nebo** (Seventh Heaven, 1927), ki mu je istega leta sledil solzavi **Angel ulice** (Street Angel). Oba filma veljata za lepa, »umetniška« in perfekcionistična, vendar pa si ju velja zapomniti le zaradi posrečeno izbranih naslovov.*« Tako o Borzageu torej Paul Rotha, pa čeprav je ta hollywoodski mojster filmske režije prejel dva Oskarja: leta 1927 za film **Sedmo nebo** in leta 1931 za film **Zlobno dekle** (*Bad Girl*).

In Frank Borzage tudi ni imel kaj prida več sreče v začetku šestdesetih let, ko je francoska revija *Cahiers du cinéma* pričela z radikalno revizijo ameriškega filma in postavila

— med drugim — Hawksa in Hitchcocka za avtorja in s tem za velikana svetovnega filma. Toda v tem panteonu hollywoodskih avtorjev se je Frank Borzage znašel daleč zadaj, torej ne kot avtor z velikim A, ampak kot »obrt-nik«, ki obvlada zgolj sentimente in patos.

Danes s precejšnjo zamudo odkrivamo pravi pomen in vlogo Franka Borzagea v zgodovini filma. Nesporo je sicer, da je Borzage kot mojster filmske režije kraljeval v dvajsetih in tridesetih letih, da ima torej svoje nemo in zvočno desetletje. Zanimivo pa je, da Borzagea prehod od nemega k zvočnemu filmu v nobenem pogledu ni blokiral, kaj šele »travmatiziral«. V njegovih filmih tega, za mnoge tako vpijočega, carskega reza skoraj ni opaziti. Razlogov ne gre iskati v njegovem nagnjenju k lirizaciji, poetizaciji in »preprostim zgodbam«, ampak prej v postopkih in načinih organizacije pripovedne strukture, ki se izteče v voluminozno filmsko pripoved. Borzage je prav mojster pripovedovanja, ne sicer tistega, ki gradi na zankah in napetostih, ampak prej na skoraj transparentnem povezovanju pripovednih členov. Zato tudi ni snemal kriminalk in trilerjev, temveč najpogosteje melodrame in komedije, ki so jim praviloma lepili pejorativni oznaki sentimentalne in romantične. To pa še zdaleč ne drži, saj njegove izbrane filme prej naseljujejo sublimne vsebine, pretresljive etične drže in globoka čustva, pa čeprav so speta z melodramatičnimi in komičnimi vozli.



Ob prej omenjenih filmih naštejmo vsaj še naslednje: **Skrivnosti** (*Secrets*, 1924), **Lenuh** (*Lazybones*, 1925), **Srečna zvezda** (*Lucky Star*, 1929) in **Reka** (*The River*, 1929).

Frank Borzage je velikan filma. Brez njega bi bila melodrama in komedija manj briljantna filmska žanra.

SILVAN FURLAN

FRANKFURT

DANCE SCREEN 1992

Kako razveseljivo je pisati o najboljših dosežkih letošnje video-dance bere z občutkom, da se bo dalo marsikaj tega še letos videti v Ljubljani. Kje? V okviru PTL-jevega festa plesnega filma in videa, letos že drugič v Cankarjevem domu. Kdo je to »zvrta«? Kdo drug kot spiritus agens (ali enfant terrible?) naše filmske in sodobne plesne scene Cis Biernickx.

Bolj z očesom cineasta kot plesnega poznavalca je na Dance Screenu izbral predvsem nagrajena dela.

Kot prva je to Dance Screen nagrada za film **Rosa** Petra Greenawayja in Anne-Terese de Keersmaecker (glasba Bela Bartok) v kategoriji Best Camera Rework of a Choreography. Ne da bi zapustil svojo estetiko bohotnosti, se je Greenaway uspel popolnoma potegniti nazaj, da bi zažarela koreografija Anne-Terese de Keersmaecker. **Rosa** je nekakšna plesna verzija **L'anne d'nière a Marienbad**. Srečanje plesalke in plesalca v razkošnem klasicističnem foyerju opere v Ghentu je pravzaprav meditacija o otožnosti ljubezni. Črno-bela slika ustvarja posebne vrste okvir, v katerem se sprošča plesna energija Fumyio Ikeda. Žirija ugotavlja: Film je čist in enostaven in predstavlja redek primer sodelovanja med ustvarjalcema. **PH** je nagrajeno delo v kategoriji Best Stage Recording. Pomembno je, da je delo posnel koreograf sam — Teiji Furuhashi (produkcija Dumb Type/Japan Satellite Broadcast). Nastopajoča multimedialna skupina Dumb Type kombinira likovno umetnost, ples, arhitekturo, glasbo in računalniško programiranje v raziskovanju vedno novih dimenzij človekovo interakcije. Delo je izjemno televizično, čeprav ostaja zvesto atmosferi live performancea.

Best Screen Choreography je bila opažena v delu **Pull Your Head To The Moon** (koreografija David Rousseve, režiser Ayoka Chenzira, produkcija Alive TV). V tem filmu je skozi ples prikazana ganljiva osebna pripoved iz preteklosti, ki pa je povezana s problemi današnjega dne.

FESTIVAL

P A R M A

PRIX ITALIA 1992

Stendhal — od velikega do malega ekrana ... je bil naslov retrospektivnega pregleda, ki ga je kot spremljevalni program televizijskemu festivalu studiozno pripravil prof. Giovanni Antonucci. Spremljevalni program, ki je po številčnosti obiskovalcev, po intenzivnosti debat in po odmevih v tisku konkuriral uradnemu delu festivala. Razlog za ta reprezentančni izbor je bila seveda Parma, prizorišče romana Parmaska kartuzija in 150. obletnica smrti pisatelja.

O ekranizaciji literarnih del je bilo že mnogo napisanega in povedanega, o Stendhalu pa smo izvedeli, da bi bil danes idealen pisec scenarijev in da so bila njegova dela (poleg Shakespearovih) največkrat prirejena za velike in male ekrane. Že nemi film je leta 1920 posegel po romanu **Rdeče in črno**, v letu 1922 so realizirali **Vanino — Vanini** z zvezdo nemega filma Asto Nielsen v glavni vlogi. Nato še dvakrat **Rdeče in črno** in spet **Vanino —**

Vanini v letu 1940 z italijanskima zvezdnikoma Allido Valli in Amadeom Nazzarijem (režiser Carmine Gallone). Pomemben odnos filma do Stendhalovih del se je začel v letu 1947 s **Parmsko kartuzijo** režiserja Christiana Jaquoja z Gerardom Philippom in Mario Casares v glavnih vlogah. Ta film je bilo mogoče primerjati s televizijsko **Parmsko kartuzijo** Maura Bologninja iz leta 1982. Kljub zvenečim imenom Marthe Keller, Gian Maria Volonte in profesionalnosti režiserja in ekipe, serija ne dosega filma iz leta 1947. Gerard Philippe je kot Julian Sorel dal neizbrisen pečat tudi filmu **Rdeče in črno** režiserja Claude Autanta Laraja iz leta 1954. Ob njem smo si zapomnili gospo de Renal Danielle Darieux.

Ta film je bilo zanimivo primerjati z istoimensko televizijsko serijo sovjetskega režiserja Gerasimova iz leta 1976.

Rossellinijeva **Vanina — Vanini** iz leta 1961 je ostala v spominu zaradi neprimerno zasedene francoske igralka Martine Carol.

Mimo manj pomembnih ekranizacij del, kot so **Mina De Vanghel**, **Les Amants de Toledo**, **De L' Amour**, je na retrospektivi največjo pozornost zbujal film **Prima Della Rivoluzione** mladega Bernarda Bertoluccija (1964). To njegovo branje Stendhala, reference na Parmsko kartuzijo, medtem ko pripoveduje drugo zgodbo, pričajo o modernosti pisatelja, njegovih tem in motivov, ki se jih da prav razumeti 150 let po njegovi smrti.

MAJNA SEVNIK

LJUBLJANA

LABODJI SPEV HRVAŠKE KINEMATOGRAFIJE

Razmišljanje Hrvoja Turkovića je nastalo kot spremno besedilo ob *Dnevih sodobnega hrvaškega filma*, ki so se v Ljubljani odvrteli med 25. in 29. majem 1992.

Na Dnevih so bili prikazani poleg 11 kratkih filmov še naslednji celovečerci: Zgodba iz Hrvaške režiserja Krsta Papića, Školjka šumi Mira Međimorca, Odkruški Zrinka Ogreste, Čas vojščakov Dejana Šorka in Đuka Begović Branka Schmidta.

V posebnem programu pa so bili predstavljeni tudi štirje

prepovedani kratki dokumentarci iz let 1972/73.

Filmske projekcije je spremljal pogovor *Filmsko ustvarjanje na Hrvaškem*, ki so se ga udeležili poleg režiserjev Ogreste, Schmidta in Šorka še Dario Marković (urednik revije Kinoteka), Zlatko Pavlinić (direktor Zagreb filma), Hrvoje Turković (filmski kritik in predsednik Društva hrvaških filmskih kritikov) in Mato Kukuljica (Arhiv republike Hrvaške).

Prireditve so pripravili: E-Motion film / Filmska redakcija ŠKUC, Ljubljanski kinematografi — dvorana Kinoteke, Slovenski gledališki in filmski muzej in ŠOU v Ljubljani vsi v sodelovanju s Studentskim centrom in producenti filmov iz Zagreba. (D. H.)

Na dveh letošnjih manifestacijah hrvaškega filma; na januarjskih *Dnevih hrvaškega filma* v Zagrebu in julijskem *Filmskem festivalu* v Pulju je bilo prikazano rekordno število celovečernih in zavidljivo število kratkih filmov. Osem celovečercev (**Čaruga**, **Čas vojščakov**, **Đuka Begović**, **Kamnita vrata**, **Luka**, **Odkruški**, **Školjka šumi** in **Zgodba iz Hrvaške**) in več kot trideset kratkih filmov.

Po vseh letošnjih simptomih, pa je celota te produkcije *labodji spev* kinematografije, ki je v predsmrtni komi. Pred podrobnim opisom terminalnih simptomov pogledajmo, čemu je podoben ta *labodji spev* hrvaškega filma. Predvsem je daleč od tega, da bi po čemerkoli odstopal od običajnega speva. V hrvaškem filmu prevladujeta dve izstopajoči dominantni tradicijski karakteristiki. Prva je vidna v vztrajno negovanih signalih *visokoumetniške prestižnosti*, visokoumetniškega *imidža*: izvedbeni pološčenosti, konstrukcijski izdelanosti, pretežni tematski predvidljivosti, nagnjenju k visokoumetniški ikonografiji (adaptacije uglednih književnih del, visoka politična vprašanja, filozofsko temeljna eksistenčna vprašanja ...). Druga leži v predpostavki, da so našteje karakteristike *kategorična interesna naloga* vsakega gledalca (»tistega, ki mu je do umetnosti in kulture«) ter da se filmarju sploh ni potrebno dodatno truditi glede posebne privlačnosti, spodbujanja, vodenja gledalčevega interesa. Načelna nezainteresiranost za konkreten (tako časovno kakor tudi prostorsko pogojen in spremenljiv) gledalčev interes je tradicionalna pri dominantni hrvaški proizvodnji. Najboljši hrvaški filmi so bili vedno tisti, ki so uspeli prevladati drugo tendenco. To so nekateri avtorji uspeli narediti s tem, da so *udomačili* tendenco prestižnosti, se pravi, da so standardom pološčenosti, izdelanosti, predvidljivosti dali izviren interesni pomen, tj. poskrbeli so, da so s postopki izpopolnjevanja, konstrukcijske kombinatorike ... čim bolj specifično zainteresirali svojega gledalca za prav dane prizore filma in njihov tok (taki so bili npr. filmi Branka Bauerja, pa filmi Kreše Golika, kakor je bilo to odlično prikazano v filmu **Imam dve mami in dva očeta**, s katerim so na zaključnem večeru *Filmskega festivala* v Pulju počastili dva ustvarjalca: Kreša Golika in Fabijana Šovagovića; pa npr. filmi **Rondo** in **Ljubzenska pisma z naklepom** Zvonimira Berkovića, **Bre-**

To so najpomembnejša nagrajena dela Dance Screena, prisotna tudi na domačem Dance-video festu. Seveda pa osebni izbor kaže pogostokrat v drugo smer. Tako je mene in mnoge druge udeležence festivala navdušil britanski **Cross Channel** (produkcije MJW, BBC in AMAYA 7), neznansko zabavni mix plesa, reklamnih štosov, monthypythonovskih domislic, televiziualnega eksperimentiranja s postmodernimi prijemi. Pripoveduje o dekletih in fantih, Britaniji in Franciji, je nekakšen plesni dnevnik majorja Thompsona (koreografija Lea Anderson, režija Margaret Williams, glasba Steve Blake). Ta tridesetminutni plesni program nakazuje novo plesno tendenco, ki se od uveljavljene belgijske smeri plesne intenzivnosti in celo agresivnosti odmika v bolj ležerne vode razigranosti in humorja.

O humorju ni mogoče govoriti ob klasičnem Greenawayu, prisotnem v Frankfurtu (in Ljubljani), **M Is For Man; Music; Mozart**. Režiser tu uporablja sofisticirano video postprodukcijsko tehniko in v okolju starinskega amfiteatra za anatomijo razvija reference na črko M. Ples predstavlja Ben Craft v vlogi Človeka in Mozarta. In še marsikaj je bilo mogoče videti v Frankfurtu — in v Ljubljani. Morda bi kazalo domači Dance-video fest v prihodnje urediti bolj tematsko in, zakaj pa ne, premierno predstaviti kakšen domač plesni video ali pa malo retrospektivo plesnega filma, denimo Črta Škodlarja?

MAJNA SEVNIK



PH (REŽIJA IN KOREOGRAFIJA TEJI FURUHASHI)



GERARD PHILIPPE IN DANIELLE DARIEUX
V FILMU **RDEČE IN ČRNO** (REŽIJA CLAUDE AUTANT-LARA, 1954)

FESTIVALI

za in **Izgubljeni rojstni kraj** Anta Babaje, **Lisice** Krsta Papića, **Ritem zločina** Zorana Tadića...). Uspešni pa so bili tudi tisti avtorji, ki so *prigodno* zanemarili standarde prestižnosti in naredili film ali televizijsko serijo povsem po kriterijih živega prizornega interesa (kot npr. **V gori raste zelen bor** in **Ko zaslišiš zvonove** Antuna Vrdoljaka ali Golikova TV serija **Gruntovčani**). Vendar pa so bili to samo uspešne *izjeme*: dominantno je hrvaški film karakteriziral utrujajoča dislociranost od vsake resnične doživljajske zainteresiranosti gledalca ali pa zelo okrnjena, nepopolna, neosveščena zveza s takim interesom; hrvaški film je izgledal afektiran, izumetničen, posiljen, konstrukcijsko prazen oz. prekonstruiran film - prej film poze kot film ustvarjalnega dejstva.

Tudi večji del novejših produkcij se zdi tak. Gre za pretežno opredeljeno razstavljaljoče *dolgočasne* filme, (»dolgočas« tu ne opredeljujem samo kot doživljajsko kategorijo, ampak kot kolokvijalno inačico za »nemarnost pri interesantnosti« filma), gre za režiserje, ki mislijo, da jih kakršnihkoli dolžnosti glede zanimivosti odvezujeta visoka, a suhoparna tema in povzdignjena stilizacije (v celoti so bili taki filmi **Đuka Begović**, **Kamnita vrata**, **Luka**, **Školjka šumi**). Saj ne da ljubitelji *forme* ali *visokih tem* ne bodo doživeli satisfakcije pri katerem izmed teh filmov; npr. slikovni in romantično-folklorni stilizem **Đuka Begovića** ali pa dosledni mediteranski stilizem **Kamnitih vrat** bo morda kakšnemu filmofilskemu filatelistu v zadovoljstvo, težko pa komurkoli drugemu. Od drugih štirih filmov (**Čaruga**, **Čas vojščakov**, **Odkruški**, **Zgodba iz Hrvaške**) sta režiserja dveh poskušala najti interesno zavarovanje s posegom po klasičnem žanrovskem obrazcu (ta temelji na organiziranju specifičnega interesa stalnega kinematografskega občinstva: Grlić v **Čarugi** pustolovskega, Šorak v **Času vojščakov** pa thriller); po tradiciji pa se je tudi tak manever pokazal prej kot *signal prestižnosti* (tokrat v modnem postmodernističnem in ne v dosedanjem modernističnem kontekstu) in ne kot operativna naloga, zato sta v glavnem interesno neuspešna (čeprav je premierno občinstvo **Čarugi** priznalo vsaj uspešnost izvedbene intence). Dva filma sta izjemi: **Odkruški** in **Zgodbe iz Hrvaške**, vendar izjemi, ki slikovito potrjujeta pravilo. **Odkruški** so kvintesenca prestižnosti: preskonstruiran (izfragmentiran, s preklopnimi retrospekcijami), presugestiven, poln mistifikatorskih postopkov (v snemalskem, zvokovnem in montažnem pogledu) in s *pomembno* temo (generacija političnega trpljenja in pregona *pravih Hrvatov* s posledicami, ki vplivajo na notranje družinske odnose). Režiser Zrinko Ogresta pa se je kljub vsemu potrudil s pomočjo kopičenja melodramatsko zaostrenih anekdotalnih situacij zadržati specifični interesni *tonus*; z negovano stilistično natančnostjo pa *opravičiti* svojo neskrto ambicioznost. **Zgodba iz Hrvaške**, prav tako konstrukcijsko *premešan* film (ker je to zanesljivo znamenje tematske *pomembnosti*), pa svojo temo pridružuje tematskemu repertoarju prestižnih programskih *politično-kritičnih* filmov, ki so jih v Hrvaški republiki bivše Jugoslavije po-



ODKRUŠKI, REŽIJA ZRINKO OGRESTA



ĐUKA BEGOVIĆ, REŽIJA BRANKO SCHMIDT

sneli kar lepo število (npr. **Licem u lice**, **Druga plat medalje**, **Lisice**, **Poslednji podvig diverzanta Oblaka** ...), vendar je Papićev film edini, ki je poskušal zainteresirati vsakovrstnega gledalca s štosnim anekdotalnim materialom (dober izbor mladega gledalca in graditev prijetnega lika z *rokerskim* življenjskim programom ter z aranžiranjem priložnosti, ki to prijetnost poudarjajo). Pri tem pa Papićeva skrb za anekdotalno delotvornostjo pogosto povsem zapostavlja skrb za veljavnost in prestižnost izvedbe (če npr. primerjamo karikaturalno srečanje očeta s potencialno nevesto, obkroženo s psi). Papićeva želja zainteresirati se je pri občinstvu izplačala, film pa je bil tudi v tujini kar dobro sprejet, tako da tisto, kar izgublja z oguljenostjo svojih prestižnih ambicij, nadoknadi z izjemnostjo svojega prizadevanja za zanimivost v prizoru. Vse to pravzaprav jasno govori da to leto (četudi bo ostalo zapisano kot zadnje leto proizvodnje *na veliko*) ne bo ostalo v spominu po nekem posebno zapomljivem filmu — prej po nepoantirani prekinitvi tipičnega.

Vendar — zakaj ta depresivni ton?

Razlogov je več. Zaradi posledic vojne opustošeni in osiromašene države je proračunski delež, ki se lahko izdvoji za kinematografijo, popolnoma zanemarljiv za dozdajšnji nivo produkcije, poleg tega pa se zavlačuje še z njegovo natančno določitvijo (gre za proračunski delež za leto 1992, op. pr.). Na natečaju ministrstva za kulturo niso dobili stimulacije za snemanje projekti, ki so pripravljeni za snemanje, pač pa treatmenti za nadaljnjo scenaristično obdelavo. Čeprav se režiserji, ki so dobili stimulacije (Bruno Gamulin, Hrvoje Hribar, Branko Ivanda, Tomislav Radić, Bogdan Žižić), obnašajo tako, kot da bodo res tudi snemali, je popolnoma negotovo, ali sredstva, s katerimi bi se pokrili dosednji stroški, sploh bodo. Proklamirana ključna sprememba v sistemu selektiranja filmov za subvencijo (t. i. intendantski sistem z operativnim dogovorom med televizijo in Jadran filmom in dramaturško-producentskim delom na posameznem projektu od ideje do filma) je bila utopija: pretekli natečaj je funkcioniral na istem komisijsko-odločevalnem principu kot vsi natečaji prejšnjih let. Televizija (HTV), ki je koproducira večino celovečernih in polovico kratkih filmov, prikazanih na *Dnevih hrvaškega filma* in na *Filmskem festivalu*, je ravno tako siromašnejša, poleg tega pa je (tega je skoraj že leto dni) popolnoma ukinila svojo igrano produkcijo in vlaganja v celovečerne filme (igrani programi se trenutno na HTV producirajo samo še kot izjema, ne pa po programskih načelih).

Hrvaška kinematografija je trenutno obglavljena, brez idej in brez resnega dela in težko je napovedati, iz katerega *materiala* bo sploh moč sestaviti naslednji festival hrvaškega filma — naj si bo to *Filmski festival* v Pulju ali *Dnevi hrvaškega filma* v Zagrebu.

HRVOJE TURKOVIĆ

PREVEDEL DANIJEL HOČEVAR

FILMSKI KARNEVAL A LA MILANESE

I.

Medtem ko so hollywoodske filmske korporacije (*Columbia, UIP, Warner, Fox, Buena Vista*) poslovno tako dobro organizirane in zaščitene, da jim ni treba posegati po izvensistemskih marketinških strategijah, je za independence v filmski industriji edini jockey prodora na tržišče lansiranje filmov na festivale, predvsem pa njihova organizirana ponudba na sejmi. V ta namen se vsako leto, februarja v Santa Monici (AFM), maja v Cannesu (MARCHÉ) in oktobra v Milanu (MIFED), dogodijo trije največji filmski sejmi na svetu.

Filmska sejmišča nikoli niso veljala za izbrane prostore v srcih filmskih kritikov, pa tudi njim samim, praviloma zgolj iz prestižnih poslovnih razlogov, posamezni organizatorji filmskih sejmov niso ravno prepevali dobrodošlic. V zadnjih letih pa se je hladen odnos med kritiko in filmskimi sejmarji, pogojen z diametralnim nasprotjem med festivali, kjer da se filme vrednoti, in sejmi, kjer se z njimi trguje, otoplil: Dandanašnji v filmskem poslovnem svetu celo radi rečejo, da so festivali za kritiko tako ali drugače le še »sveti gral«. Po obisku letošnjega, informacijsko izjemno izčrpnega MIFED-a v Milanski Fieri pa v Ekran lahko zapišemo, da je sodobno filmsko sejmišče s svojim celostnim imidžem preraslo posvečenost »bojnega ringa« filmskih biznismenov, kjer se merijo zgolj moči poslovnega taktiliziranja, ugleda in uspeha.

Tudi filmski biznis ni imun na politične in ekonomske premike, kar se odraža tudi v poslovnem vedenju sejmskih kupcev in prodajalcev. Prvič: Nič več se na kraju samem ne odpirajo kovčki z denarjem, prodajalci ne vsiljujejo in poveljujejo svojega blaga, poslovni dogovori potekajo skozi vse leto, na sejmi se več ali manj podpisujejo že vnaprej pripravljene pogodbe, sejmišča so postala zbirališča za druženje in izmenjavo informacij o željah ter načrtih v prihodnosti itd. Uspešen nakup filmskih pravic na samem sejmišču zatorej marsikdaj ni odvi-

sen samo od zvijačnosti kupca, ampak predvsem od njegove uglašenosti in poznavanja poslovne etike. Drugič: Darsiravno je povpraševanje po filmih (zlasti po nakupu video in televizijskih pravic) čedalje večje, se neodvisni producenti dobro zavedajo svoje številčne preobsežnosti, ki povečuje stopnjo poslovnega tveganja. Po sejmskih projekcijah sodeč, je njihova taktika sledeča: posnemi film za denar, ki ga kupec zmore plačati. Z drugimi besedami rečeno: snemaj cenene akcijske, predvsem pa erotične filme, ki so dobro vnovčljivi, še najbolj na video formatu. Kajti prinašajo dobiček, ki ga investiraš v dobre in kvalitetne filme, ti pa pri večjih independencejih, kot je npr. Manifesto, že dosegajo proračun okrog 30 milijonov \$ (Carolov **Terminator** 65 milijonov \$). Teh dobrih, kvalitetnih filmov pa na Fieri tudi ni manjkalo.

V času MIFED-a je Fiera preplavljena s promocijskimi materiali: s stotisočimi barvnimi oglaševalnimi letaki filmov, ogromnimi panoji, dnevnimi in posebnimi edicijami filmskega poslovnega tiska, sejmskimi bilteni itd. In medtem ko so prodajalci neusmiljeno priklenjeni na stole in telefonske aparate, kupci kot roji čebel hitijo od nadstropja do nadstropja, od pisarne do pisarne, od ene do druge projekcijske dvorane; že desetminutni ogled filma lahko zadostuje za odločitev o nakupu.

II.

MIFED ne slovi samo po izjemni poslovni organizaciji, ampak predvsem po številnih premiernih filmskih projekcijah. In če temu dodamo še podatek, da se na Fieri v času sejma odvrti vsak dan približno 130 projekcij, povprečno 30 različnih filmov hkrati, da se s promocijskimi trailerji predstavljajo tudi filmi, ki so šele v procesu snemanja oziroma postprodukcije, potem ni več nobenega dvoma o tem, zakaj kritiki od vseh sejmov najbolj ljubijo milanski filmski karneval.

MIFED-ove filmske projekcije niso festivalsko artikulirane. Filmski program vključuje vse mogoče. Evropske, azijske, južnoameriške, avstralsko/novozelandske in severnoameriške filme. Žanrske in t. i. avtorske filme. Komercialne in umetniške filme. Filme, producirane za video eksploatacijo in televizijske filme. Fikcijske filme in dokumentarne filme. Filme, prikazane na festivalih širom sveta itd. Skupno jim je samo poreklo: Neodvisni film.

Katera so merila, ki določajo strategijo izločanja in lasten koncept »filmskega festivala«? Različna: Se spomnite majhnega dekletca iz filma **E. T.**? Drew Barrymore se je potem zafiksala, sedaj pa jo kot prelesto mladenko prodajajo za sex simbol v trilerju Avi Nesherja **Doppelganger** (ITC Entertainment Group). Rdečelasa lepota je osumljena umora lastne matere in umobolnega brata. Je to res ona ali njen morilski dvojnik »duh«? V akcijski drami Tamre Davisa **Guncrazy** (Overseas) je mladoletna delikventka, ki v stilu Bonnie and Clyde s prijateljem deli ljubezen in pištole. Veliko bolj divja ženska »prikazen« v žanru trilerja je Jennifer Rubin, ki se znajde v love and crime trikotniku filma **Delusion** (I. R. S. Media) režiserja Carla Colpaerta. Ko računalniški genij (Jim Metzler) odkrije, da sodelavcem grozi odpoved, ker je podjetje zamenjalo lastnika, si prisvoji firmin tajni denarni sklad in odpotuje novemu začetku naproti. Do tja pa vodijo dolge in samotne prašne ceste, polne nepričakovanih presenečenj, kakršna ponuja odličen road movie. Fatalka Jennifer pa je v odličnem psihotrilerju Leona Ichasoa **The Fear Inside** (Viacom) psihopatska morilka, ki s svojim ljubimcem terorizira aerofobično Christine Lahti v njeni podeželski hiši. Če že trilerji niso psihološki, so nujno erotični, ženske v njih so ali totalno utrgane ali pa prestare, zato se film poigrava z bodydouble štosih prsatih lepotic (Double Threat, LA Goddes). **Sins of Desire** (Cine Tel.) Jima Wynorskega je pritegnil zaradi Tanye Roberts in Nicka Casavettesa, ki se igrata erotične mačka-lovimiške igre v sicer korektno režiranem trilerju. **The Ice Runer** (Trident) Barrya Samsona, ki so ga z veliko romantike posneli v Moskvi in Yaroslavu, je zgodba o ameriškem agentu v USSR v obdobju glasnosti. Svojo kožo si brutalno, brez morale in po double-crossed metodi rešujeta Victor Wong in Edward Albert. Nedvomno najboljši triler, prikazan na sejmu, je **The Crying Game** (The Sales Company) Neila Jordana s Stephenom Reaom, Forestom Whitakerjem in Miranda Richardson. O zgodbi bizarnih obsesij, seksualnih prevar in resnični ljubezni je Ekran že pisal. Nasploh je bila na MIFED-u prikazana vrsta filmov, o katerih ste lahko brali v prejšnjih Ekranovih številkah (**Orlando, Odsotnost, Me and Veronica, Jamon Jamon, Glengary Glen Ross** ...). Večina trilerjev independencejev ponavlja vse tisto, kar nam že celo desetletje ponuja Hollywood. Vendar je

1992

med njimi nekaj filmov, ki bistveno odstopajo in najavljajo potencialni konec buddy-buddy akcionerjev. Triler se seli na jug Amerike in še dlje v puščavo, kjer patrolirajo lokalni šerifi (**One False Move**) ali pa osamljeni cestni policaji (**Highway Patrolman**). Mehiški film **El Patrullero** (Overseas) ameriškega kulturega režiserja Alexa Coxa (**Repo Man**, **Sid & Nancy**) spominja na enega najboljših road-moviejev z začetka sedemdesetih **Electra Gilde in Blue** z Robertom Blakom; z imidžem obseden policaj streže pravici po svojem okusu; izrabljanje zakona pa se vselej sprevrže v sadistično obračunavanje. In film s tipičnim antijunakom je tudi **Highway Patrolman**. Ne črna očala, ampak telesni handikep Roberta Sose krepi turobni duh na puščavskih mehiških cestah. Kot reprezentativni primer romantične komedije naj omenim samo film **Mr. Wonderful**. Angleški režiser Anthony Minghella je že s **Truly, Madly, Deeply** opozoril na svoj shakespearjanski smisel za pripovedovanje zgodb. Tudi **Mr. Wonderful** (Goldwyn) je romantična komedija, ki z emocionalno iskrenostjo na eni in z ironično distanco na drugi strani razsvetljuje usodno dvoumnost življenjskih dogodkov, ki jih obeleži srečanje tragičnega s komičnim. Čeprav ima newyorški električar (Matt Dillon) po ločitvi vse možnosti, da uresniči svoje mladostne sanje, mu zmanjkuje denarja, ker mora bivši ženi plačevati preživnino. Ker je nežen, romantičen, predvsem pa samoobtožujoč, njegovi prijatelji pogruntajo mušketirsko rešitev: ženski je treba poiskati novega moža. Gus medtem odkrije, da ima njegova bivša že ves čas razmerje s poročenim profesorjem ... Profesorja igra William Hurt, ona in ona pa sta Annabela Sciora in Mary-Louise Parker. **Ethan Frome** (The Sales Co.) Johna Maddena je film, ki Liama Neesona definitivno potrjuje za najboljšega igralca svoje generacije. Sam film pa je eden najlepših, kar so jih posneli v zadnjem času. Življenje v zakotnem Starkfieldu, nekje pod gorami v Massachusettsu je dobesedno povozilo Čas. Prisotnost Ethana Froma, molčečega, razcapanega in kripljastega moža, prebivalce mesteca nenehno spominja na njegovo nesrečno ter prekleto mladost, ki jo je žrtvoval ljubljeni, toda neozdravljivo hipohondrični ženi. Po dolгих letih se v njem predrami moški, ko ga zapelje mlada služkinja. Toda njuna iskrena ljubezen je ogrožena, ko jo odkrije Ethanova ljubosumna žena. Vse kar sledi, je



BRAD PITT

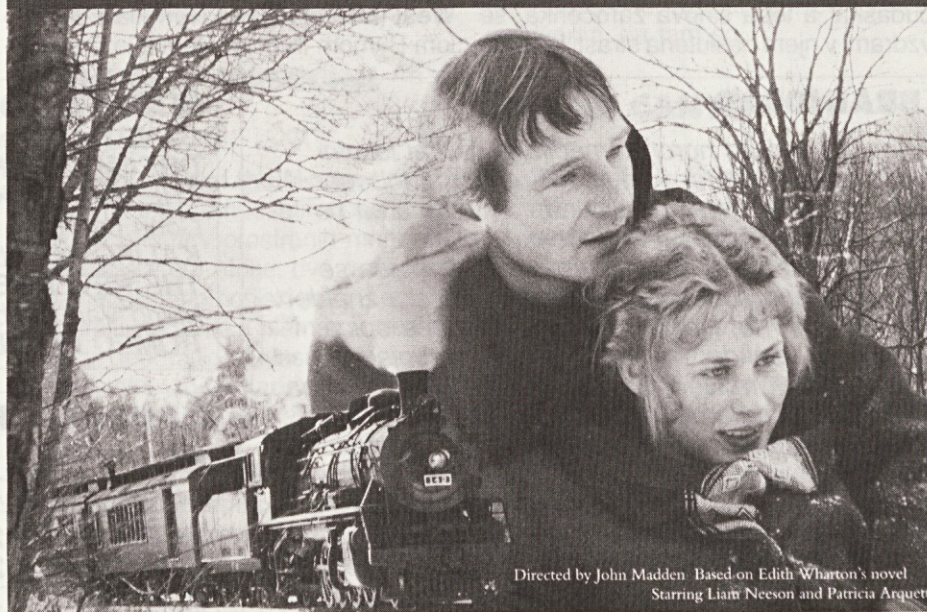
JULIETTE LEWIS

K A L I F O R N I A

this is no joyride.



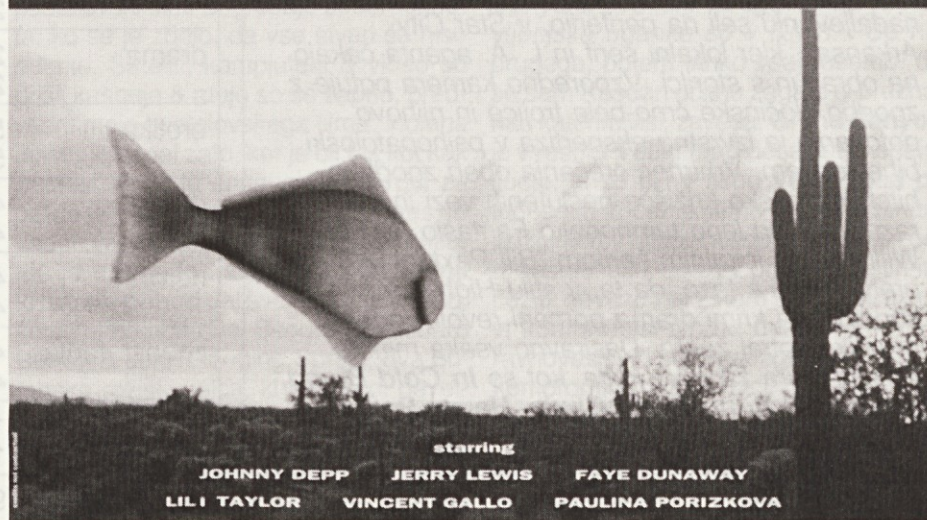
ETHAN FROME



Directed by John Madden. Based on Edith Wharton's novel.
Starring Liam Neeson and Patricia Arquette

Arizona Dream

a film by EMIR KUSTURICA



starring

JOHNNY DEPP

JERRY LEWIS

FAYE DUNAWAY

LILI TAYLOR

VINCENT GALLO

PAULINA PORIZKOVA

šokanten razplet okoliščin, ki so Ethana in njegovo ženo za vekomaj usodno povezale. Ethan From avtorice Edith Wharton je adaptacija enega najboljših ameriških romanov. Med prvaki pripovedovalcev zgodb o velikih človekovih osebnih dramah je tudi Louis Malle. Njegov **Damage** (Majestic) lahko mirno razglasimo za najrazvpitejši film letošnjega MIFED-a. Istoimenski roman Josephine Hart je hipoma postal best-seller, njegova gledališka adaptacija kritični uspeh, medtem ko bo za filmsko publiko **Damage** eden najbolj šokantnih filmov leta. Hipnotično podobo razpadanja malomeščanskih moralnih vrednot je Malle porinil v mednožje Juliette Binoche in Jeremyja Ironsa. Ko je uglednemu političnemu konservativcu s srečnim družinskim življenjem predstavljena čudaška, a lepa sinova zaročenka, se vzdrami v njem neslutena strast, ki se bo

za vse vpletene akterje sprevrgla v destruktivno in fatalno obsesijo. Predsotkov osvobojeni, vendar sofisticirano koreografirani in posneti ljubezenski prizori so nabiti s toliko impulzivne erotike, da skoraj izničijo dramaturški okvir zgodbe. S tem pa je Malle dosegel želeni učinek: gledalčev šok in stres. **Night and the City** (Penta Intertainment) Irwina Winklerja si zasluži najmanj dve oskarjevi nominaciji, za režijo in De Niro za odlično interpretacijo odvetnika, ki si želi oživiti lokalni boksarski ring. Remake noir klasičke Julesa Dassina je konfliktna drama med lokalnimi boksarskimi promotorji, vpletenimi v nečedne posle. Harry Fabian je antijunak, sanjač, eksplozivni gostobesednež in romantik, ki mu v mačističnem svetu gradi mostove s pomočjo denarja in Jessice Lange. **Into the West** (Majestic) Mika Newella z Gabrielom Byrnom in Ellen Barkin je prečudo-

vita poetsko-socialna drama o dveh ciganskih dečkih, ki se jima uresničijo sanje o starem Divjem zahodu, ko na čarobnem belem konju bežita na zahod Irske in prisilita očeta, da se vrne k vagabundskemu ciganskemu življenju. Dolgo pričakovane Kusturicove sanje **Arizona dream** so napolnile elitno dvorano Fiere. Johnny Deep, Jerry Lewis, Faye Dunaway, Lili Taylor, Vincent Gallo in Paulina Porizkova so akterji te filmske vizije a la **Dom za obešanje**, kjer trčita ameriška mitologija in realnost vnaprej izgubljenih iluzij. Vsekakor film, ki ga je greh prezreti, ne pa pozabiti. Omembe vredni so še **Inside Monkey Zetterland** (Jefery Levy), intelektualna črna komedija; romantična drama **The Playboys** (Gilles Mackinnon); nemška parodija na temo Hitlerjevih časov **Shtonk** (Helmut Dietel); socialno/gangsterska drama Alana Rudolfa **Equinox**;

BRAINDEAD

Novozelandsko horor komedijo je režiral lokalni kultni režiser Peter Jackson. Superiorni tobogan groze ima minimalni pripovedni okvir: mama ne mara sinove španske zaročenke in jima ljubosumno sledi na vsakem koraku. Trojica se tako nekega soparnega poletnega večera znajde v živalskem vrtu, kjer mamo ugrizne rdeča opica. Mama in vsakdo, na katerega prilepi svoja usta, postane živi mrtvec. Sledi le še party groze, ki ga v kratkem lahko opišemo kot kombinacijo filma Georga Romera **Night of the Living Dead in burlesk** Busterja Keatona.

ONE FALSE MOVE

Prvenec črnkega režiserja Carla Franklina se odpre z brutalnim masakrom nedolžne črnske družine v Los Angelesu. Kamera, ki se dobesedno valja po krvavih tleh med iznakaženimi trupli, se v nadaljevanju seli na periferijo, v Star City, Arkansas, kjer lokalni šerif in L. A. agenta čakajo na obračun s storilci. Vzporedno kamera potuje z zgodbo zločinske črno-bele trojice in njihovo potovanje je izvrstna ekspertiza v psihopatološki bihaviorizmu. Vrhunec srečanja obeh zgodb je hitchcockovsko križišče neslutene vezi in usodnih razmerij med lepo temnopoltto Fantasio (Cynda Williams) in lokalnim šerifom (Bill Paxton). Ne pretiravamo s tezo, da ta, v stilu High Noon koncipirana krimi drama pomeni revolucionarni premik znotraj žanra. Dasiravno vsaka minuta filma referira žanrske kulte, kot so **In Cold Blood**, **Badlands**, **Bonnie and Clyde**, **Harry: Portrait a Serial Killer**, **One False Move**, ni stilski vaja, temveč film z zgodbo, močno zgodbo, ki jo zna pripovedovati.

MANIFESTO NAPOVEDUJE

CANDYMAN, horor/triler, Bernard Rose
DREAM LOVER, romant.triler, Nicholas Kazan
THE HUDSUCKER PROXY, komedija, Coen brothers
KALIFORNIA, triler, Dominic Sena
THE REVENGE OF JESSIE LEE, western, Mario Van Peebles
ROMEO IS BLEEDING, triler, Peter Medak

ŽANRSKI TRENDI na zadnjih treh sejmih

žanr	AFM	MARCHE	MIFED
akcija	275 27,9 %	194 15,3 %	329 24,2 %
komedija	162 16,4 %	213 16,8 %	203 15 %
dokumentarni	27 2,7 %	30 2,4 %	38 2,8 %
drama	221 22,4 %	451 35,5 %	341 25,1 %
erotika	53 5,4 %	67 5,3 %	108 7,9 %
družinski	41 4,2 %	47 3,7 %	63 4,6 %
horor	45 4,6 %	27 2,1 %	43 3,2 %
znanst. fantas.	43 4,4 %	48 3,8 %	61 4,6 %
triler	118 12 %	193 15,2 %	171 12,6 %
skupaj	900	1270	1357

akcijska drama **Shadowhunter** s Scottom Glennom; satirični erotični triler **Bitter Moon** Romana Polanskega; romantična drama **Just Like a Woman** Christopherja Mongerja z Julie Walters; **Me, Myself and I**, komedija Pabla Ferre; **Ruby Cairo**, pustolovska drama Greema Clifforda z Liamom Neesonom in Andie MacDowell; **Waterdance**, satirična drama o invalidih z Wesleyjem Snipesom in Ericom Stolzom; črna komedija **Peter's Friends** Kennetha Branagha; horor Tonyja Hickoxa **Hellraiser III: Hell on Earth** in pa najavni trailer road-movie **Kalifornia** (Manifesto). Po promo-reels sodeč, je Manifesto Film Sales nasploh biser med distributerskimi independerji, ki za prihodnje leto najavljalo največ potencialnih kritičkih in kinematografskih hitov. Končajmo pa s sexom, brez katerega filma takorekoč ni. Se spominjate filma **Carstvo čutil**? Pozabite nanj in počakajte na hongkonški **Sex and Zen** o zgodovini erotičnih modrosti.

CVETKA FLAKUS

ŠTIRJE FILMI, ŠTIRI LUKNJÉ

ČLOVEK IZ CADILLACA

CADILLAC MAN, 1990

Film **Cadillac Man**, ki je pri nas postal le za nekaj dni, je zanimiv predvsem po tem, da nam zelo jasno pokaže, kako dvoumna & varljiva je pravzaprav gledalčeva identifikacija. Na eni strani imamo namreč zadržega yuppieja, brezobzirnega, pogoltnega, toda *easy-going* prodajalca avtomobilov (Robin Williams), pred katerim ni varna nobena ženska & noben zakon: ko pa zve, da bodo avtomobilski salon premaknili drugam & da bodo v službi obdržali le tistega, ki bo na hitro prodal največ avtomobilov (**Glen-garry Glen Ross**?), skuša celo člane svoje lastne družine premamiti, da bi kupili nekaj avtomobilov, čeravno ta družina predstavlja le povsem običajni proletarski *middle-class*, iz katerega je nekoč privršel tudi sam. Yuppie je očitno le proletarec, našemljen v kostume razreda, ki ga ni, potemtakem proletarec, ki se je v kostume »drugega« razreda našemil le zato, da bi skril, da v resnici sploh ne more več niti propasti: ne le

potemtakem da nas film sili v identifikacijo z nekom, ki se noče z ničemer identificirati, ki laže celo o tem, s čim se noče identificirati, & ki v obraz laže celo svojim ljubicam, ampak tudi z nekom, ki ne more več niti propasti. Terorist (Tim Robbins) pa je, na drugi strani, v resnici le obupan mož, zmedeni proletarec, ki bi rad zvedel, s kom prešuštvuje njegova soproga: da v avtomobilski salon vdre obo-rožen & na motociklu, odetem v dinamit, pa itak pove vse o razredu, ki mu je socialna & razredna maškarada zameglila fokus & ki v »drugem« razredu najde le histerično karikaturu svoje lastne podobe — Tim Robbins je pač simpatičen zato, ker spregleda, da je njegov obračun s predstavnikom »drugega« & višjega razreda v resnici le obračun znotraj istega razreda, le dvoboj dveh proletarcev, ki se ne prepoznata več.

PLANINE V MESEČINI

MOUNTAINS OF THE MOON, 1990

Film **Mountains of the Moon** je tak, da bi mularija v sedemdesetih povsem ponorela & pridrla v prostranih množicah: ekspedicija sredi Afrike, dva raziskovalca na napol samomorilski misiji & sovražna, primitivna afriška plemena brez posluha za geografijo — klasična fantovska pustolovska odisejada *behind-the-enemy-lines*. Toda ob koncu osemdesetih oz. na začetku devetdesetih film **Mountains of the Moon** ni imel nobenih možnosti — sedemdeseta je bilo pač mogoče zbasati le še v *art-house*. Celo za **Vojno zvezd** se zdi danes *art-house* nekaj povsem naravnega. In tudi sami pustolovski filmi, posneti v osemdesetih & devetdesetih, se obnašajo tako, kot da so bili posneti v sedemdesetih: *yes*, pustolovski filmi pogrešajo sedemdeseta, ko se je zdelo, da vse stvari še niso odkrite. Sateliti, kompjuterji & video so prišli kasneje & meje so se zaprle, predvsem meje pustolovskega filma: **Indiana Jones** je uspel zato, ker je bil tak kot kak *hacker*, ki ga je časovni stroj vrgel za petdeset let nazaj. Indiana Jones je vedno vedel, kje je središče sveta: Hitler mu je v filmu **Indiana Jones in zadnji križarski pohod** dal avtoogram že v času, ko še ni bombardiral Beograda. Richard Burton & John Hanning Speke, dva britanska raziskovalca, ki sta sredi devetnajstega stoletja ekspertno naskakovala tajni izvir Nila, nista bila niti *hackerja* niti nista vedela, kje je središče sveta. Ne obnašata se tako, kot da vesta, da bodo

že pojutrišnjem izumili satelite, kompjuterje & video, prej narobe, njuna tragedija je prav v tem, da tega ne vesta — obnašata se pač tako, kot da živita v svetu, v katerem po satelitih, kompjuterjih & videu še ni potrebe. Speke po mnogih poskusih potem vendarle odkrije jezero, ki mu bodo kasneje rekli Victoria Lake, potemtakem jezero, v katerem v resnici izvira Nil — toda Speke tega tedaj ni mogel dokazati. Podobno kot admiral Peary v romanu **Ragtime**, človek, ki je celo življenje iskal severni tečaj: »*Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je severni tečaj. Vendar ni bilo nobenega dvoma, da je tam bil.*« In **Mountains of the Moon** je le pustolovski film, v katerem junaki ne morejo najti točnega mesta, da bi lahko izrekli znamenite besede, vendar ni nikoli nobenega dvoma, da tam so.

GRAND CANYON

1992

Kasdan se je iz filmarja, ki je skušal z žanrom narediti realnost nesmiselno & nepotrebno, prelevil v največjega ameriškega eksistencialista: **Grand Canyon** je njegov *Bit in nič*, navsezadnje, Kasdanov *ensemble-minus-Martin* (Danny Glover, Kevin Kline, Mary McDonnell, Patrick Malone & Alfre Woodard) se na koncu itak znajde nad previsom **Grand Canyon**, pred to največjo ameriško luknjo. Le Steve Martin, sicer hollywoodski producent krvavih & brutalnih filmov, ki se po soočenju s pravim uličnim nasiljem odloči, da bo začel snemati mehkejše filme, a se potem vendarle premisli & vrne k *splatterjem*, tja ne gre, kar je pa povsem naravno, saj namreč tik pred njihovim odhodom k **Grand Canyonu** poudari: »*Odgovori na vse življenjske vprašanje so v filmih.*« Če nič drugega, potem lahko vsaj rečemo, da se sam Kasdan očitno zagate & brezna, nad katerim visi, zaveda. **Grand Canyon** je v resnici **Veliki hlad** deset let kasneje: ljudje, ki so bili v filmu **Veliki hlad** pri tridesetih-in-čez & ki ne razumejo, kam je izginil ves njihov mladostni radikalizem iz šestdesetih, so zdaj pri štiridesetih-in-čez & ne razumejo, kam so izginili njihovi kompromisi izpred desetih let, češ, ravnovesje, ki smo ga izgubili, je prav v kompromisu, v asimilaciji. Steve Martin, katerega **Grand Canyon** ne zanima, ve, da je ravnovesje le v ekstremu, zato se vrne h kompulzivnemu snemanju ekstremnih filmov, k simulaciji ekscesne,



GRAND CANYON (REŽIJA LAWRENCE KASDAN, 1992)

20 kaotične, anksiozne, nasilne realnosti («*Ta soseska je povsem zjeban*», reče Danny Glover, Kevin Kline pa mu odvrne: «*Ta dežela je povsem zjeban*»), s katero ostali preprosto ne znajo več živeti. Kasdan hoče očitno reči, da je njegova filmska kariera taka kot *life-story* najbolj slehernega slehernika: iz otroka, cinefilskega obsedenega s filmi (scenariji za filme *Imperij vrača udarec*, *Jedijeva vrnitev* & *Lov za izgubljenim zakladom*, film *noir Telesna strast*), se je najprej prelevil v post-radikalca, ki se le še spominja (*Veliki hlad*), zdaj pa v občana, ki se tako boji sveta, da se filma sploh ne upa več dotakniti. Ko smo v škripcih, si podajmo roke, pravi Kasdan — yes, podajmo si roke & pojdemo v kino, bi bržčas dodal Steve Martin.

SAM DOMA

HOME ALONE, 1990

Home Alone, sicer tipična hughesovska anarhična komedija, je danes že napol mitski film, pred dvema letoma, ko je bil

v Ameriki premierno prikazan, pa je itak predstavljal najlepše božično darilo Hollywooda samemu sebi: ne le da je sam film presenetljivo postal eden izmed najbolj gledanih filmov vseh časov, ampak je prav dejstvo, da je postal tak *hit* & da v njem ni bilo zvezd ali pa specialnih efektov, iz njega naredilo takojšnjo klasiko & lansirno ploščad novega trenda, potemtakem filmov, ki jih pilotirajo otroci — in otroci so bili za Hollywood, ki je prav tedaj iskal odgovor na vprašanje, kako se izmakniti ekscesnemu & povsem neobvladljivemu trošenju denarja, odrešitev, saj so že v osnovi precej cenejši tako od zvezd kot od specialnih efektov. Desetletni Macaulay Culkin je postal novi up Hollywooda, up, da je mogoče iz malo denarja še vedno pridelati veliko denarja. In če smo rekli, da je bil **Home Alone** le tipična hughesovska anarhična komedija, smo hoteli s tem reči, da je nekako nenavadno & presenetljivo, da je prav ta tako silovito & roparsko uspela, ne pa tudi nekatere prejšnje, sicer le zmerne us-

pešnice kot, denimo, **Nori dan Ferrisa Buellerja** ali pa **Uncle Buck**: v obeh se namreč *home alone* znajde nekdo, ki ne zna biti sam & ki ne zmore brez *Führerja*, v obeh se mora ta *lone ranger* potem obnašati kot politik & zapuščen dom brez »glave« spraviti v red in v obeh nepričakovano prepuščenost samemu sebi na koncu prelevi v pompozni triumf. Film **Home Alone** je namreč prav tak: tu imate pamža, ki si zaželi dom brez gospodarja oz. ki se skuša znebiti avtoritete (zaželi si namreč, da bi njegova družina preprosto izginila), tu imate dom, v katerem pamž nenadoma ostane sam, *home alone* (starši za Božič odpotujejo v Francijo & ga pomotoma pozabijo doma), tu imate zlovešče & mračne sile, utelešene v dveh pouličnih tatovih (Daniel Stern & Joe Pesci), ki se skušajo polastiti tega nezaščitenega & »komun-skega« doma, in tu imate pamža, ki se iz malega krypto-liberalističnega anarhista prelevi v varuha avtoritete & ki doma naredi red. In najbolj zanimivo pri vsem tem je, kako naredi red oz. kako imperialistoma prepreči vstop v dom, z drugimi besedami, napad imperialistov, ki skušata vdreti v dom, zadrži tako, da ju prepriča, da dom ni prazen & da je gospodar doma (dom povsem razsvetli, z lutkami & dialogi iz nekega filma ustvari vtis živih oseb ipd.), kar seveda pomeni, da ju razoroži prav s tem, ko dokaže, da avtoriteta obstaja & da dom ima glavo, s čimer pa je v času, ko sta se George Bush & Norman Schwarzkopf ravno odpravljala nad Zaliv, zgolj parafraziral temeljno — brezizhodno & paranoično — ambivalenco leveice, pač dvom v to, da ima Amerika predsednika. **Home Alone** je bil potemtakem prvi pravi post-vietnamski vojni film, zaradi česar ga imamo lahko povsem upravičeno za predhodnika zakonspiriranih vojni filmov kot, denimo, **Ko jagenjčki obmolknejo**, **Pleše z volkovi**, **Robin Hood — princ tatov** & **Hook** (mimogrede, v filmu *Home Alone* pride itak tudi do zelo zanimive sprave med domnevnim »serijskim morilcem« & njegovim sinom), lahko bi celo rekli, da so vsi ti filmi tako komercialno uspeli prav zato, ker so bili v resnici le šifre ideologije filma **Home Alone**. Navsezadnje pa bi lahko tudi rekli, da je predstavljal prav film **Home Alone** s svojo komercialno zelo nosno vivisekcijo zapuščenega doma & odsotne avtoritete humus, s katerega se je malce kasneje odlepil tudi film **JFK**.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

TEMNICA KDO NAS JE STRAŠIL V 70^{TIH}?

Skozi sedemdeseta se je horrorju dogajalo tisto, kar se mu je slej ko prej moralo zgoditi: opazili so ga in v njem našli ventil za vse frustracije, ki so jih s sabo prinesli nepomirjeni duhovi Vietnama, eksplicitno prikazovanje seksa in nasilja kot dveh skrajnosti, med katerima je razpet človeški značaj, in nebrzdano navdušenje mladega roda, ki je iz ostankov flower-power generacije ter ob ritmu porajajoče se diskomanije gradil nekakšen novi red, ki ga vojne in preteklost niso zaznamovale.

Vietnam kot kolektivna klavnica narodov je bil torej za nekaj časa odložen na smetišče zgodovine, njegove slike so bolj morali kot hoteli pozabiti; in bolj ko so ga porivali v pozabo, tiše ko se je njegovo ime izgovarjalo, bolj glasni so bili kriki njegovih žrtev in pošasti, v katere so se te transformirale. Živi mrtveci so bolj kot kdajkoli postali resnica, s katero se mora soočiti tudi nova generacija, ki ni kriva za to, ker bi v vojni sodelovala, temveč zato, ker so predniki njeno brezmadežno mladost zaznamovali z izvirnim grehom genocida — in nekdo je prekletim dušam, ki so tavale po površini zemlje zato, ker v peklu ni bilo več prostora, moral plačati dolg. V horrorju sedemdesetih so najstniki umirali bolj kot kdajkoli; bili so kot mlado telo, s katerim Clive Barker odpre svojo grozljivo zbirko zgodb z eksplicitnim naslovom **Books of Blood 1—6** in na katerega nemirni duhovi mrtvih z britvicami vgravirajo vsak svojo zgodbo; toda to so že osemdeseta, obdobje, v katerega se je horror podaljšal z nezmanjšano brutalnostjo. V sedemdesetih sta svoje zgodbe začela pisati Michael Myers in Jason Voorhees (najpopularnejši »avtor« tovrstnih krvavih zgodb, Freddy Kruger, se jima je pridružil šele leta 1984), vsak s svojim orodjem, ki je učinkovito zarezalo v mlado meso. Zdelo se je, kot da publika naloženo kazen z razumevanjem sprejema, kajti horror občinstvo ne bo nikoli več tako številno, kot je bilo takrat; sicer pa, si lahko predstavljate zombija, ki pobija zato, ker ste ga pozabili vključiti v new-age?

Če se vrnemo k filmu kot takemu in horror žanru, vidimo, da so sedemdeseta v ta žanr vnesla globino, medtem ko so mu šestdeseta dala širino, še pred tem pa petdeseta višino in temelje. Vrednosti in eksplicitnosti žanra so se zavedli novi, mladi režiserji (Wes Craven, John Carpenter, David Cronenberg, Sean S. Cunningham, pa tudi David Lynch, če ravno hočete), ki so na ekra-

nih eksplodirali v tem desetletju in vanj vnesli nove dimenzije groze; poleg njih so zanimanje pokazali tudi veliki studiji, ki prej na tem področju niso imeli kaj iskati (Friedkinov **The Exorcist** je še vedno med dvajsetimi najbolj gledanimi filmi vseh časov): to je vsekakor vplivalo tudi na pojavu sequelov in filmov katastrofe, ki so v tem desetletju pustošili med kinoobiskovalci — nanje se je spravilo vse, kar leze in gre, pod nogami pa se jim je podiralo vse, kar leta, plove ali stoji (**Airport 1975** iz leta 1974, ki ga je kot sequel filma iz 1969 z režiral Jack Smight, **The Poseidon Adventure**, Ronald Neame, 1972, in **Earthquake**, Mark Robson, 1974; vsi z all-stars zasedbo). Svojevrsten šarm je v horror vnesla tudi poplava kung-fu filmov, njihove eksotike in drugačnega dojemanja sveta in človeka; ko osvobodiš zlo v horror filmu, je lahko še toliko bolj efektivno in grozljivo, če izhaja iz dežel, ki so že po svoji legi tuje in mistične; nianse ksenofobije v horrorju nikoli niso zbledele, v sedemde-

setih pa so predstavljale izhodišče za najvplivnejše filme (**Alien**, Ridley Scott, 1979). Skratka, z nečim je bilo treba zapolniti praznino, ki jo je povzročil umik kulturnih angleških producerskih hiš, npr. Hammer in Amicus, s prve borbene črte — sploh pa glede na dejstvo, da je bil Hammer utelešenje horrorja skozi pozna petdeseta in celotna šestdeseta. Umaknile pa so se preprosto zato, ker so njihove zgodbe potrebovale mlado, novo kri, ki bi lahko prepričljivo oblila gledalca sedemdesetih: le-to so mu dala že omenjena režiserska imena. Roger Corman je leta 1971 posnel svoj zadnji film — **Von Richthofen and Brown (a.k.a. The Red Baron)**; vse do lani, ko se je vrnil za kamero s filmom **Frankenstein Unbound**, se je posvečal producerskemu delu in iz njegove šole so pozneje med drugim prišli tudi Joe Dante, Jonathan Demme in Martin Scorsese, da Francisa Forda Coppole niti ne omenjamo. Poleg tega pa je Brian De Palma s filmom **Carrie** (1976) v tem



TEMNICA KDO NAS JE STRAŠIL V SEDEMDESETIH?

obdobju odkril Stephena Kinga, Herschell Gordon Lewis, kralj splatterja, pa leta 1972 posname svoj definitivno zadnji film, **The Gore Gore Girls**. Če na teh izhodiščih sedemdeseta rezimiramo v deset poglavij, ki so že zdavnaj postala legende in kulti tako horror žanra kot filmske zgodovine same, je potemtakem slika takšna:

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE

TOBE HOOPER, 1974

se mogoče dandanes zdi dokaj nedolžen film, toda le tistim, ki v njem ne prepoznajo klasike eksploatacijskega filma in ki se skozenj ne morejo vživeti v krutost, grotesknost in nezdravost sedemdesetih. Družina, ki jo sestavljajo metuzalemski ded, mumija (nagačen član družine), Leatherface, Chop-Top in kuhar, do živčnega zloma maltretira Marilyn Burns, potem ko zmasakrira njene kolege avtoštoparje. Bizarna horror drama o kanibalistični družini nekje na robu sveta (Amerika, pa še Texas) je predstavljala višek kariere Toba Hooperja, zato ni imel iti kam drugam kot navzdol (zadnji film **Spontaneous Combustion** iz 1989 to samo potrdi); kljub vsemu pa leta 1988 posname dostojen sequel **The Texas Chainsaw Massacre 2**, ki ga poleg standardnega freak-showa odpilotira Dennis Hopper. Seriji je končni udarec zadal film **Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre 3**, ki ga je leta 1989 sklamljal Jeff Burr. Leatherface nikoli ni postal Freddy Kruger.

DEEP RED (a.k.a. PROFONDO ROSSO)

DARIO ARGENTO, 1976

predstavlja klasiko tega italijanskega režiserja, ki je nadživel tako Maria Bavo kot Lucia Fulcija, to pa zato, ker je vedno znal ostati na trdnih tleh in secirati grozo, ki preži v soseščini. **Deep Red** je briljantni psihošoker, v katerem je David Hemmings kot pianist priča brutalnega umora psihiatrove žene. V Hitchcocka dostojni maniri trilerja shizofrenega morilca še dodatno izobčijo kruti prizori, npr. ženska, ki jo spari do smrti, in moški, ki ga zmelje tovarnjak. V labirintu bolne psihe in režiserskega manierizma David Hemmings kmalu postane morilčeva naslednja žrtev. Suspense in končni twist sta izvrstna, kot vedno pri Argentu, vse skupaj pa se zdi kot mešanica **Dvo-riščnega okna**, **2000 Maniacs** in **Petka**



13. Igrajo še Daria Nicolodi, Gabriele Lavia in Macha Meril.

THE OMEN

RICHARD DONNER, 1976

smrtonosno orožje v obliki Knjige razodetja: Antikrist, Satanov sin, se pojavi na zemlji, njegova usoda pa je, da bo postal politik in povzročil konec sveta, ki ga ne bo preživel noben smrtnik. Gregory Peck zve, da je njegov posvojenec Damien zaznamovan s številom zveri, toda ne verjame, vse dokler ga nezdrava atmosfera, prefinjeni in šokantni umori ter izredno popoln scenarij, ki je delo Davida Seltzerja, ne prepričajo v nasprotno — ravno tako kot gledalca, ki prisostvuje še enemu od horror blockbusterjev, ki je izdatno, toda originalno črpal nadnaravno iz **Exorcista** Williama Friedkina (1973); za dodaten srh poskrbi še Jerry Goldsmith s soundtrackom. Box-office in navdušenje publike nad to (skorajda nepresegljivo) klasiko satanistično obarvanih filmov sta povzročila, da se je Damien še dvakrat vrnil: **Damien: The Omen 2** (Don Taylor, 1978) in **The Final Conflict: The Omen 3** (Graham Baker, 1981) — obakrat z manj prepričljivimi argumenti. **The Omen** je tudi eden tistih filmov, v katerem človek zla ne porazi, temveč to ostane z njim kot del njega: Damien se vklopi v družbo, na pogrebu očeta, ki mu je zakon preprečil, da bi zarinil posvečeno rezilo v posvojenca, se samo ljubko nasmehne — vam, ki ste mislili, da ne bo preživel. Plus Lee Remick, Leo McKern in Billie Whitelaw.

THEY CAME FROM WITHIN

(a.k.a. **SHIVERS**, a.k.a. **PARASITE MURDERS**)

DAVID CRONENBERG, 1976

je prvi iz serije Cronenbergovih veneričnih, onkoloških horrorjev (**Rabid**, **Brood**, **Videodrome**), ki vas popelje v svet ostudnosti in kanibalističnih parazitov. Le-ti se po spolnem odnosu naselijo v telesu in prisilijo gostitelja, da neprestano menjava partnerje in občuje. Resnično imate občutek, da je seks izmišljotina pametne spolne bolezni, v kar vas še dodatno prepričata kamera in scenografija. Morbidno, brezupno in paranoično, vizualno boleče, skratka Cronenberg. Eden tistih filmov, kakršnih ne bo nikdar več. Barbara Steele in Paul Hampton v uverturi v aids.

ERASERHEAD, REŽIJA DAVID LYNCH, 1978

THE HILLS HAVE EYES

WES CRAVEN, 1977

je nadaljevanje teksaškega masakra z drugačnimi, eksplicitnimi gross-out in splatter sredstvi, ki so Hooperju umanjkala, Craven pa je z njimi samo še potencial ksenofobično razpoloženje Amerike; mlada družina iz Clevelanda se odpravi po sledih starega družinskega rudnika, naleti pa na dementne, degenerirane jamske ljudi 20. stoletja — ti prebudijo v zglednih družinskih članih ubijalski in divji ego, ki je posledica samoohranitvenega nagona. Za tiste, vajene sedemdesetih: nekomu razkoljejo glavo z motiko, jamski mutant raztrga kanarčka in popije njegovo kri, ugrabljen dojenček je prepariran, da postane meso na žaru, etc. Craven je eden prvih intelektualcev horrorja, ki je tudi z gross-out efekti znal poudariti socialno nestrpnost. Njegov avtorski opus obsega še **The Last House on the Left** (1972, producent Sean S. Cunningham) in **The Nightmare on Elm Street** (1984). Trpijo John Steadman, Dee Wallace, Susan Lanier in Michael Berryman.

ERASERHEAD

DAVID LYNCH, 1977

je eden tistih filmov, za katerega se ob njegovem nastanku ni vedelo, kaj z njim početi, in za katerega se tudi dandanes ne ve, kam ga postaviti — ve se le to, da je kult par excellence; minimalistični psiho-horror, nadrealistična črno-bela nočna mora, obsesivne frustracije socialnega izobčenca na koncu sveta, se pravi v sivini razpadajočega predmestja, kjer je pošast vsak, ki si upa preživeti. Gmazenje ogromnih, sluzastih spermijev in vreščanje najbolj zmutiranega dojenčka, kar ste jih videli na filmskem platnu, bo dovolj za vsaj eno vašo osebno nočno moro. Simbolika in grotesknost, ki ju David Lynch ne bo dosegel nikoli več; košček je še ostal v filmu **The Elephant Man** (1980), ostalo pa je pogoltnil ogenj, za katerega Lynch meni, da sta kolega že zato, ker se skupaj sprehajata. Jack Nance »at his best!«, Charlotte Stewart, Jeanne Bates in Laurel Near. Neponovljivo drugačno.

MARTIN

GEORGE A. ROMERO, 1977

portretira 18-letnega vampirja in predstavlja zadnjo pravo vampirsko zgodbo, ki pripoveduje o tem, da so vampirji v sedemdesetih preživeli samo zato, ker so se transformirali v kolektivno obsesijo post-

kapitalističnega obdobja. Martin (John Amplas) se ima za naslednika Nosferatuja, svoje žrtve masakrira z britvijo, pri čemer ga ne ustavijo ne česen ne križi. Na trenutke komična eskapada režiserja, ki je svetu vrnil žive mrtvece, se odlikuje po efektih Toma Savinija, drugače pa sega le kak centimeter nad kolena Romerovih remek del, ki jih je zastavil v šestdesetih (**Night of the Living Dead**, 1968) in podaljšal v osemdeseta (**Day of the Dead**, 1985). Plus Lincoln Maazel, Christine Forrest in Tom Savini.

HALLOWEEN

JOHN CARPENTER, 1978

je nizkobudžetni blockbuster, ki je ponesel Carpenterja med zvezde, ustvaril mitskega, psihopatskega serijskega morilca Michaela Myersa (po tem filmu se je še štirikrat vrnil) in dal vedeti, da 31. oktober ni noč čarovnic zato, ker bi si to nekdo izmislil. Perfekcionistični šoker, ki z napetostjo, glasbo in vzdušjem pribije gledalca na sedež vsakič, ko si ogleda to klasiko. Pošast postane vidna, otipljiva, iz svojega okolja izstopa le zaradi maske, ki jo nosi zato, da se pod njo skrrije obraz, ki bi lahko pripadal tudi vašemu sosеду — ravno zato je Michael nesmrten, kar na svoji koži občuti Jamie Lee Curtis, nova »scream-queen«, ki je pozneje vreščala še v drugem delu, Carpenter pa je bil le producent; Donald Pleasance je večni, toda nikoli prepričljivejši psihiater, ki ugotovi, da Michael ni večni zato, ker so o njem posneli pet filmov, temveč zato, ker je njegov lik nastopil v prvem. Plus Nancy Loomis in Nick Castle.

THE LAST WAVE

PETER WEIR, 1978

je avstralski film katastrofe, ki zaključuje vse tovrstne filme s preprostim dejstvom, da sta pričakovanje katastrofe in negotovost, ki se ob tem sprošča, dosti bolj mučna kot katastrofa sama, s tem pa tudi hvaležnejša in dosti bolj učinkovita preja, iz katere se da stkati prepričljiv film sedemdesetih. Richard Chamberlain je advokat v Sydneyu, ki na sodišču brani avstralskega domorodca, obtoženega umora; le-ta mu razkrije vizije o koncu sveta, in kar je najhuje, Chamberlainu to prerokbo okolje samo podpre z neizpodbitnimi dokazi, ki se nahajajo vsepovsod, a jih nihče ne prepozna kot take, ter s tem postane prva žrtev zadnjega vala, ki bo preplaval Avstralijo. Inteligentni,

mistični konec sveta na koncu sveta, ki ga poleg Chamberlaina doživijo tudi Olivia Hamnett, Gulpilil in Nandjiwarra Amagula. Več kot le društvo mrtvih mistikov.

ALIEN

RIDLEY SCOTT, 1979

je učinkovito zaključil to efektov, obsesij in fantazem polno obdobje ter ga razširil na celo vesolje, ki s tem ne postane le tretji, neznani svet, temveč dežela, ki jo je treba eksploatirati (Nostromo je vesoljska ladja, ki prevaža surovine na Zemljo), Gigerjev alien pa destruktivno utelešenje postkolonializma. Japoncev sicer takrat še ni bilo toliko kot danes, je pa zato alien črn, velik in z dolgim repom, ki pobija moške, ženskam pa prihrani usodo, strašnejšo od smrti. Alegorija o proletariatu na robu živčnega zloma, kar je posledica dejstva, da ostane brez navodil »vodstva«, prepuščen sam sebi in nezmožen konstruktivnih odločitev. Vrhunska tehnika postane le podaljšek manipulacije, saj je posadka v kritičnih trenutkih ne zna in ne more izkoristiti — v bistvu tehnika izkoristi posadko, ki je že po definiciji zamenljiva, alien pa je samo eden. Sigourney Weaver kot utelešenje feministične emancipacije, Tom Skerritt, John Hurt, Harry Dean Stanton, Yaphet Kotto in Ian Holm pa kot žrtve. Legenda, ki jo je znal podoživeti James Cameron (**Aliens**, 1986), David Fincher pa pokopati (**Alien 3**, 1992).

In sedemdeseta so se z izdatnim zaletom podaljšala v osemdeseta ...

MAX MODIC

PRIHODNIJČ:
**KDO NAS JE
STRAŠIL
V OSEMDESETIH?**

Hardenbergstr. 22-24
1000 Berlin 12

POISDAM

ROBERT ADAMS - WIM WENDERS

FOTOGRAFIEIEN AUS DEM AMERIKANISCHEN WESTEN

BeFreier und Befreit

Teil 1: 90 Minuten
Teil 2: 102 Minuten

Regie, Buch, Recherche: HELKE SAND
Mitarbeit: BARBARA JO
Kamera: HILLE SAGEIS

Platz

IN MEMORIAM ANTHONY PERKINS:
tot. Damit wohl auch seine Mutter (selbst

MAJA
WEISS

FOTO-FILM
140

FILM
1492
R D

Berlin

FOR
Erbarmungslos
NEU IM

NEU IM
KINO

HDTV

Your Own Rhythm.

Fassbinder im Maxim-Gorki-Theater

20.30 Uhr

DDR – ohne Titel

Discussion



So.18.1

Harry Rag III

Hauptprogramm:

am 27.9.92 am 11.03.
JEREMY IRONS
KAFKA

EVN-ILIM-VON
STEVEN SODERBERGH

Brooklyn, N.Y. Telephone: 718. 778. 1100, Ext.
1001 18. 358. Brooklyn-N.Y. and Long Island

● DEFA Studio Kino Babelsberg
August-Bebel-Str. 26-53
17, 19 + 21 Uhr Vorstellung bitte
erfragen: Tel. 72-3488 oder -3489

ARD

NEU IM KINO

Boy Meets Girl

"No Frank In Lumberton"

22.30 Uhr

TITANICA

No Frank in Lumberton

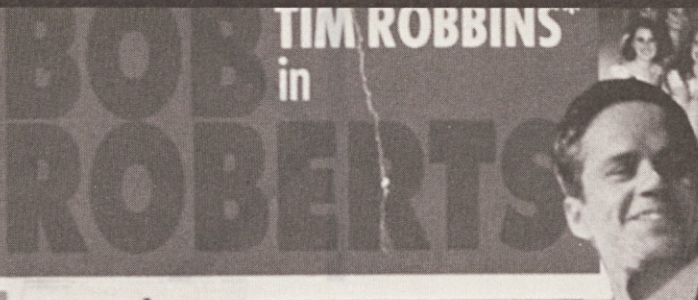
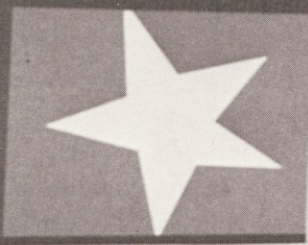
ZDF

Leos Carax

auf Zeit

geb. 1959 in Soli
im Wenders und

INSTALLATIONEN FÜR 2 PATERNOSTER VON .



Nachdenken über Europa



a way of living

936,- DM

Kreuzberg



STRAHLENDE WELT

Arseni Tarkowski
Auf der anderen
Spiegels



Ivo Standecker, Journalist,
gestorben in Sarajevo am 15. Juni 1992

Petra Kelly und Gert Bastian tot in Bonn
Seite 2



UND OSTEUROPA



ENDE

BATMAN SE VRAČA

BATMAN RETURNS

■■■■□□

Režija: Tim Burton.
Scenarij: Daniel Waters.
Fotografija: Stefan Czapsky.
Glasba: Danny Elfman.
Igrajo: Michael Keaton, Danny De Vito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken.
Produkcija: Warner Bros, ZDA, 1992.

Če je bil film **Batman**, ki je nastal leta 1989, svojevrsten hommage petdesetletnici istoimenega stripa, ki ga je leta 1939 zrisal Bob Kane kot konkurenco tri leta starejšemu Supermanu, nespornemu utelešenju pop-kulture, potem je **Batman Returns** le bled spomin na film **Batman** in njegov fantastični box-office, ki se giblje v okvirih cifre 250 milijonov dolarjev. Prvi Burtonov film je dal Temnemu vitezu iz Gotham Cityja širino, okvir in temelje, medtem ko je drugi le obupan poskus poglobitve tega lika; filmu to deloma celo uspe, toda nehoče, kajti v njem opazimo tisto, kar sta v Ameriki ustvarila Angleža Dave Gibbons in Alan Moore s takojšnjo stripovsko intelektualno klasiko **Watchmen** — namreč zrisala portret državljanov na robu živčnega zloma, ki hočejo ohraniti ime zakona tako, da se razglasijo za superheroje in vzamejo zakon v svoje roke. Ravno ta moč, če jo tako poimenujemo, pa je tisto, kar jih destabilizira, čustveno razkolje in deformira ter povzroči nekakšno shizofrenijo, ki se z leti le potencira, medtem ko skušajo ti »osveščeni« državljanji svojo fizično impotenco zdraviti s fiktivnim likom superheroja, čigar masko so si nadeli. Resnica je neusmiljena, toda ena sama — superheroji so čustveno labilne in šovinistično obarvane osebe, ki svoje pomanjkljivosti skrivajo za nadčasovnim in sterilnim pomenom maske, določenega lika, ki bo kot legenda v očeh javnost prikril njihove človeške pomanjkljivosti.

Omenjeni strip torej poudarja, da je vsak superheroj le potencirana človeška želja po moči — superheroj na filmu pa lahko zaživi šele takrat, ko je v stripu simbolno mrtev. Batman je nedvomno eden takih primerov; s to razliko, da se je njegova reanimacija začela skoraj istočasno tudi v stripu — verjetno zato, ker njegovih 53 let za sabo vleče pogled milijonov bralcev, ki, združen v Batmanu, ne more dopustiti, da bi ta najstarejši človeški heroj (Superman je tujec s planeta Krypton) zatonil v pozabo. Ravno njegova človeškost mu je

omogočila, da se izpove, da svetu odkrije svoje travme in svojo temno stran, kar zasenči njegovo superherojsko krinko.

Če zanemarimo dejstvo, da je **Batman Returns** le nadaljevanje prvega Burtonovega filma z istimi, tudi vizualno neprivlačnimi sredstvi ter da odsotnost vsakršne zgodbe, vsebine in koherentnosti deluje le, če je podprta z zvezdnim sistemom, vidimo, da je Burtonu uspelo izničiti auro superheroja tudi na filmu. **Batman Returns** deluje kot groteskni freak-show, nekakšna norišnica, v katero so zaprti neprilagojeni posamezniki; prebivalci se brezglavo sprašujejo, kdo jih bo vodil, s kom se bodo lahko poistovetili, Penguin se maščuje celemu mestu, ki ga je kot deformiranega otroka zavrglo v kanalizacijo, kjer je mutiral v pošast (matere nikoli ni poznal, zato jo enači z družbo); Catwoman čez dan dela kot tajnica in v Batmanu vidi tisto poosebljenje zakona, ki jo izkorišča in degradira kot žensko; Batman se je prisiljen boriti proti zakonu in družbi, tistemu, kar je vedno branil in kar ga je v Batmana spremenilo. In kar je najvažnejše: v liku Batmana vidimo le Michaela

Keatona kot psihotika, ki ga je odigral v filmu **Pacific Heights**: vase zagledanega prevaranta, ki misli, da se je cel svet zarotil proti njemu. Če se je pred snemanjem prvega **Batmana** proti izboru Michaela Keatona kot protagonista izjasnilo v pismih prek 50.000 ljudi, potem se jih bo moralo v prihodnje še dosti več. Maske so v **Batman Returns** preveč podobne maskam, ker ne zmorejo prikriti tistega, kar je pod njimi: se pravi neznosne praznine, ki jo oklepajo zvezde in kapital.

Po ogledu filma se gledalec spomni na dialog med Batmanom in Jokerjem v stripu **Arkham Asylum**, v katerem Batman prostovoljno odide v sanatorij, kjer so zaprti vsi supernegativci, ki jih je polovil v svoji vigilantski karieri. Joker ga takrat vpraša: »Se ti ne zdi, da je ta norišnica podobna glavi, v katero smo vsi zaprti ... tvoji glavi, Batman?« Batman odgovora ni vedel. Prav tako ga ni vedel Tim Burton pred snemanjem tega sequela, čeprav je nakazal, da približno ve, kakšen je. Burtonu tako lahko štejemo v dobro le to, da je Batmana vrnil stripu in njegovo filmsko podobo naredil neznosno groteskno; tisti

redki trenutki, v katerih se je dotaknil Batmanovega odhoda iz superherojskega raja, pa so verjetno posledica nezavedne karizmatičnosti tega lika.

MAX MODIC

Bob Kane gotovo ni nikoli pričakoval, da bo njegovo pero leta 1939 narisalo enega najbolj priljubljenih stripovskih junakov vseh časov. *The Bat-man* je medtem postal uspešnejši od slehernega ameriškega predsednika. V šestdesetih letih sta skupaj s prijateljem Robinom zavzele televizijski ekran. Takratna kičpop verzija izvirnega Batmana je povzročila pravo histerijo po vsej zemeljski krogli. Ko so mlademu ameriškem režiserju Timu Burtonu ponudili režijo **Batmana**, je kar takoj povedal, da hoče v nasprotju z *rip-offom* iz šestdesetih let ostati zvest izvirniku. Nič čudnega za nekoga, ki je nekoč delal kot animator pri Disneyju. Kot mladenič se je navduševal nad starimi horror filmi in občudoval Vincenta Prica. Njegov prvi filmski korak je bil temačen in duhovit pozdrav mojstru horrorja, ki ga je naslovil **Vincent**. Že ta kratka animacija in pa njegov prvi poskus žive akcije, **Frankenweenie**, sta ponujala dokaze njegovega izjemnega vizualnega talenta. V cirkus celovečernega filma je Burton vstopil z bizarnim svetom ameriškega (otroškega) televizijskega fenomena, imenovanega Pee-wee Herman. S filmom **Pee-weejeva velika pustolovščina** (1985) je na samem začetku zaznamoval svojo lastno pot kinematografskega razmišljanja in tipične estetike. Že s prvencem je dokazal, da je eden redkih režiserjev, ki znajo ustrezno prevesti stripovsko estetiko v živo filmsko akcijo. Morda bi v obsesivnem perfekcionizmu njegovih podob kdo lahko zaslučil nevarnost hladnega hiperrealističnega slikarstva, vendar njegova zavest in družbeni komentarji dvigajo njegove filme vznemirljivo visoko. Burtona ne zanima le estetika, temveč tudi etika. S tem se približuje Spielbergu, vendar se uspešno izogiba cenenemu sentimentalnemu konservativizmu in razmehčani angažiranosti, ki vse bolj in bolj zaznamujeta Spielbergove deške fantazije in ga vodita v smeri Disneyjeve religije. Burton s svojim kinetičnim pripovedovanjem ničesar ne pridiga, je zgolj zaskrbljeni objektivni opazovalec. Burtonove vizionarske bajke **Beetlejuice** (1985), **Batman** (1989), **Edward Scissorhands** (1990) in **Batman se**



vrača (1992) vsakič znova prinašajo določene kritične opazke. Vsi ti filmi kažejo, kako družba ustvarja pošasti, obenem pa »normalni« ljudje rušijo svoje eksistence in človeštvo vodijo v pohlep in bes, da bi si tako pridobili osebno moč in bogatstvo. Obenem Burton razkriva, s kakšno lahkoto je mogoče manipulirati z ljudmi, da sledijo modi oziroma (kot v obeh **Batmanih**) verjamejo in tako postajajo žrtve lažnih obljub in nečloveških diplomatskih strategij.

Batman se vrača je s tega vidika eden najkompleksnejših filmov, kar jih je Burton naredil doslej. Vsi njegovi glavni liki (Batman, Pingvin, Catwoman) živijo dvojnost, ki jim povzroča hude probleme. Po eni strani so pošasti, ki jih žene zgolj sla po maščevanju. Po drugi strani pa imajo

Bruce Wayne, Oswald Cobblepot in Selina Kyle dušo, vendar jih je družba spravila iz tira, tako da so postali mitomaniaki. Celo *Zakrinkani križar*, ki hoče mesto očistiti nasilja in ga tako rešiti pred propadom, ni čisto čist. Z drobno napako v črkovanju lahko njegovo ime preberemo tudi kot »*bad man*« (zli mož), kar za hip v očeh prebivalcev Gotham Cityja tudi postane. Dodatna protislovja ponuja arhitektura razpadajočega Metropolis: božično drevo in prijazne prodajalne darilc je scenograf obdal s poslopji, ki očitno izhajajo iz fašistične arhitekture Speer & Co. Strogi ekspresionistični interier štaba Maxa Schrecka je v ostrem kontrastu s toplo domačnostjo interierja tajnice Seline Kyle. Burton z interierji neposredno zaznamuje like, ki jih naseljujejo. Zu-

naj, na ulicah mesta, pa člani Cir-kusa rdečega trikotnika in Pingvinovi učenci povzročajo velike pirotehnične težave. Klovni in akrobati so postali nevarni zabavljaci, ki na smrt plašijo uboge meščane. Nad vsemi pa je dobrotnik Gotham Cityja, Max Schreck, ta najbolj grozljivi lik cele igre, saj ga množice sprejmejo kot »normalno« človeško bitje. Njegovo ime seveda napotuje na nemškega igralca, nosilca naslovne vloge v Murnauovem klasičnem vampirskem filmu **Nosferatu** (1922). V filmu **Batman se vrača** je kri zamenjal denar. »*Money is a gas*,« pravi eden od hitov Pink Floydov. Bo naša prihodnost en sam velik eksploziven plinski mehurček?

CIS BIERINCKX

OCVRTI ZELENi PARADIŽNIKI

FRIED GREEN TOMATOES (AT THE WHISTLE STOP CAFE)

■■■■■□

Režija: Jon Avnet.
Scenarij: Fannie Flagg in Carol Sobieski po noveli Fannie Flagg.
Fotografija: Geoffrey Simpson.
Glasba: Thomas Newman.
Igrajo: Kathy Bates, Mary Stuart Masterson, Mary Louise Parker, Jessica Tandy.
Produkcija: Act III Productions, ZDA, 1992.

Če hoče Hollywood v devetdesetih posneti melodramo, ki bo gledalcu pričarala tisto pravo emocionalno vzdušje, kakršnega je vajen iz obdobja štiridesetih in petdesetih, potem mora tako z zgodbo kot s sliko prebuditi pogled in fascinacijo množic, ki se je takrat navduševala nad tem žanrom — ali pa se zateči v iskanje izgubljenega časa, no-

stalgične primerjave med tistim, kar je bilo, in dejanskim stanjem, ki preteklost izključuje. Ker so devetdeseta obdobje močnih čustev, mora ustvarjalec melodrame paziti, da bo ubral pravo pot; se pravi, da čustev, ki so že izživela, ne bo ponavljal ali pa jih zavijal v kostumsko parado določenega obdobja ter jih tako vsiljeval gledalcu, in narobe — izogibati

se mora projeciranja tistega, kar je značilno za emocionalno reagiranje gledalca v devetdesetih, v obdobje, ko devetdesetih še ni bilo. Če vse skupaj poenostavimo, potem lahko rečemo, da mora melodrama v devetdesetih vsebovati zgodbo, ki se na sedanost neposredno navezuje in reflektira njene osnovne značilnosti, zapakirana pa mora biti v

lirično formo preteklosti, ko je slika imela svoj prostor in čas, skozi katera je lahko do potankosti reproducirala okolje in ga hkrati naredila bolj epskega, kot je v resnici.

Film **Fried Green Tomatoes**, ki je nastal po istoimenem romanu Fannie Flagg, leta 1987 nominiranem za Pulitzerjevo nagrado, predstavlja režijski prvenec Jona Avneta; toda kljub temu nam skozi nostalgичno pripoved o nekdanjem ameriškem jugu in njegovih značilnostih pričara sliko sedanosti in med vrsticami nev-siljivo poudari, kako pomembna je zgodba — tudi tako, da v ekspresionistično formo filma vtke kar dve: obe se odvrtita v Whistle Stopu, Alabama, junakinja okvirne zgodbe pa je sfrustrirana in zakrnela gospodinja Evelyn Couch, ki jo perfekcionistično poustvari oskarjevka Kathy Bates. Evelyn lahko zbeži iz monotonije vsakdana in dobesedno iz svoje kože tako, da se vživi v spomine 83-letne Ninny Threadgoode (Jessica Tandy), ki gospodinjino popeljejo v trideseta, v dinamični svet rasizma, ljubezni in poguma, ki ga je takrat ustvarjal bogaboječ ameriški jug. Kathy Bates se tako že drugič poistoveti z zgodbo na tak način, da ji ta spremeni življenje: če je bila v Reinerjevem filmu **Misery** za zgodbo pripravljena ubijati, je v filmu **Fried Green Tomatoes** tako odločna, da postane zgodba sama, se pravi, iz emocionalno zaostale, razvaljene gospodinje se začne transformirati v južnjaško dekle, ki jo označujejo ponos, samozavest, trma in močna čustva. Predvsem slednje je tisto, kar je vodilo ustvarjalce filma **Fried Green Tomatoes**: emocije, ki jih v sebi skriva vsaka zgodba, niso nujno del preteklosti in nostalgije, ki ju podoživljamo skozi stari Hollywood; tako kot melodrama ni več nujno domena moških — **Fried Green Tomatoes** je najprej opazila producentka Lisa Lindstrom, obe zgodbi pa v filmu odpirata štiri ženske: Mary Stuart Masterton in Mary Louise Parker ter Kathy Bates in Jessica Tandy; še pred tem je Barbra Streisand odrežirala in odigrala **Princa plime**; in še pred tem je Jessica Lange sama preživela družino v filmu **Možje ne zapuščajo žena**. Mar hoče Hollywood pravo žensko in z njo emocionalnost zgodbe, ki jo evocira njen princip, nazaj? Ali pa hoče dopovedati, da sta Sigourney Weaver v seriji **Alien** in Linda Hamilton v **Terminatorju 2** le izmišljotini zagrizenih feministk?

MAX MODIC



INFO

Tabloid The Globe je objavil članek o Doris Day, v katerem namiguje, da igralka živi kot klošarka, da jo dajejo simptomi, podobni tistim pri Alzheimerjevi bolezni in da ima težave s spominom. Nekaj mesecev kasneje je bil v istem časopisu objavljen popravek: »Gospodična Day ne živi kot klošarka. Z njenim spominom ni nič narobe. Odličnega zdravja je. Igralkine živali so deležne vse skrbi in jih je utegnilo povzročiti branje našega članka.«

Jean-Claude Van Damme (znan tudi po vzdečku Van Damme) pravi, da bi si želel nastopiti kot glavni igralec v kakšni ljubezenski zgodbi, vendar ne takšni, v kateri ne bi bilo akcije, saj noče razočarati svojih dosedanjih oboževalcev. Prepričan je, da bo v nekaj letih svojo igro že »toliko izpilil, da bi lahko prevzel glavno vlogo v filmih, kot je npr. Buggy. Vem, da se sliši nenavadno, če nekdo, ki je izšel iz sveta karateja, reče kaj takšnega, vendar mi bo to zagotovo uspelo.«
obljublja Van Damme, čigar najljubši igralci so Paul Newman, Steve McQueen in Montgomery Clift.

Avstralski producenti se lahko za vladne subvencije pri Australian Film Finance Corp. (FFC) po novem prijavijo samo pod pogojem, da imajo zagotovljene distributerje za svoje filme. To pomeni, da so nekdanji kriteriji pri izbiri filmov, ki naj bi dobili subvencije, tako rekoč postavljeni na glavo. Več producentov ugovarja novi politiki FFC, ki dobesedno zahteva pre-sales. Odgovornim pri FFC očitno ni jasno, da lahko producenti, katerih projekti so tako zanimivi, da jim filme uspe oddati vnaprej, zberejo dovolj denarja tudi brez pomoči države.

Letošnji »festival festivalov« v Torontu je potrdil svoj status najpomembnejšega prizorišča (poleg Cannes) za trgovanje z ameriški filmi. Največje zanimanje pri ameriških neodvisnih distributerjih pa sta vzbudila dva britanska filma: Orlando Sally Potter in Wild West Davida Attwooda. Ameriškim neodvisnim, ki so namesto v Benetke raje odšli v Toronto, je začetno navdušenje za Orlando hitro splahnelo, ko so zvedeli za izključno ceno, ki jo je nudil prodajalec, The Sales Company: 1.000.000 USD.

Die Hard 3 (s predvidenim budžetom 60 mio USD) bo posnet v koprodukciji 20th Century-Fox (producent in distributer prvih dveh delov), Walt Disney Co. in Cineri Productions. Fox bo prevzel pravice za ZDA in Japonsko, Disneyjeva hiša Hollywood Pictures (Cinerigijev ameriški distributer) pa bo obdržala vse druge države. Premiera Die Hard 3 bo predvidoma za božič naslednje leto, režiral bo Richard Rush, scenarist pa je James Haggin. Dogajanje je postavljeno na potniško ladjo, ki jo

OSUMLJENI

UNDER SUSPICION



Scenarij

in režija:

Fotografija:

Glasba:

Igrajo:

Produkcija:

Simon Moore.

Vernon Layton.

Christopher Gunning.

Liam Neeson, Laura San Giacomo, Kenneth Cranham.

Columbia Pictures, The Rank Organisation & LWT, ZDA/
Velika Britanija, 1992.

Kaj lahko vidimo v filmu **Osumljeni**? Privatni detektiv (Liam Neeson) se ukvarja z aranžiranjem fiktivnih preišušt — klientu podtakne v posteljo svojo ženo in ju fotografira in *flagranti*, kar tvori potreben material za ločitveni postopek. Svojemu zadnjemu klientu, bogatemu slikarju, prihrani trud z ločitvenim postopkom in ga s svojo ženo vred ubije v hotelski sobi — delež slikarjeve dediščine, ki mu ga obljubi slikarjeva vdova, je precej višji od njegovega siceršnjega honorarja. Da bi zabrisal sledi za sabo, se na videz zaljubi v slikarjevo metreso (Laura San Giacomo), a le zato, da ji podtakne obremenilne dokaze za slikarjev umor. Prijateljstvo s inšpektorjem, zadolženim za preiskavo umora (Kenneth Cran-

ham), izrabljuje za to, da se reši izpod vislic in v keho spravi ničesar krivo slikarjevo metreso. **Osumljeni** je film, zaradi katerega se mora Will Hays, oče hollywoodske cenzure, obračati v grobu — gledalcu je kot identifikacijska točka ponujena oseba, ki za nekaj zabojev slik brez pomislekov brutalno ubije dva človeka, izrabljuje ljubezno v poslovne namene in prijateljstvo za obtožbo nedolžnega. Hujša je samo še identifikacija s serijskim morilcem (npr. Anthony Hopkins v filmu **Ko jagenjčki umolknejo**). Kako amoralen je lik Liama Neesona, si lahko odgovori samo vsak gledalec sam — treba je le odgovoriti na vprašanje, kaj je na zaporniškem dvorišču Liam Neeson zašepetal v uho Laure San Giacomo.



Bolj kot identifikacija z amoralno osebo pa je problematično nekaj drugega — Simon Moore je z **Osumljenim** omadeževal lik privatnega detektiva. Od Hammeta in Chandlerja sem smo skozi detektivove oči gledali v svet, kjer »lahko gangsterji zvladajo celim narodom in tako rekoč upravljajo mesta, v katerem so si lastniki hotelov in stanovanjskih hiš in slovitih restavracij nagrabili denar z bordeli, v katerem se za filmskim zvezdnikom lahko skriva cela gangsterska tolpa in je prijetni možak na oni strani dvorane šef skrivne igralnice ...«, kot je zapisal Chandler v svojem eseju Preprosta umetnost umora. In v tem svetu mora biti »mož, ki sam ni zahrbtn, ki si ni umazal rok in ki tudi strahu ne pozna. Tak mora biti v tej zvrsti zgodbe detektiv.« In tak je skozi celo žanrsko zgodovino tudi bil. Odštejmo tukaj samozvane pravičnike tipa Mike Hammer, pa še tega je Aldrich v **Kiss Me Deadly** očistil Spillanovega pravičništva. Skozi žanrsko zgodovino se je sicer detektiv otrešel viteštva za vsako ceno, včasih je tudi zapeljal kako devico, česar Philip Marlowe sicer nikdar ne bi storil. V sedemdesetih se je bolj ukvarjal z osebnimi problemi, kot denimo Gene Hackman v **Nočnih premikih** Arthurja Penna, ali pa se je na koncu filma znašel v situaciji, kjer je sicer vse jasno, a se ničesar ne da spremiti, kakor je izkusil Jack Nicholson v **Kitajski četrti** Romana Polanskega. Konec filma je detektiv lahko dočakal sicer na pol mrtev, a s čisto vestjo. Prvi je lik privatnega detektiva skrunil šele Alan Parker v filmu **Srce angela**, kjer Mickey Rourke odkrije, da je kot privatni detektiv podpisal in prelomil pakt s hudičem. In zato se na koncu cvre v pekl. Simon Moore pa Liama Neesona po vseh umorih in izdajah pošlje uživati v južno Ameriko in najhujše, kar se mu lahko zgodi, so občasni napadi vesti. Ali pa niti to ne, odvisno, kako ste namesto njega odgovorili Lauri San Giacomo. Peckinpahova **Divja horda** je najavila zaton westerna. Simon Moore je z **Osumljenim** upokojil privatnega detektiva. Toda Peckinpah je svojim kavbojem naklonil vsaj dostojno smrt. Bodo privatni detektivi pomrli zaradi starosti?

UROŠ PRESTOR



ZADNJI DNEVI RAJA

MEDICINE MAN



Režija: John McTiernan.
Scenarij: Tom Schulman, Sally Robinson.
Fotografija: Don McAlpine.
Glasba: Jerry Goldsmith.
Igrajo: Sean Connery, Lorraine Bracco.
Produkcija: Cinergi Productions, ZDA, 1992.

Če se bo v prihodnosti kakšen hollywoodski producent spravil delat remake katerega izmed filmov o Tarzanu, bo imel vsaj z izbiro režiserja lahko delo. John McTiernan je že s filmom **Predator** pokazal, kako se snema džunglo, v **Zadnjih dnevih raja** pa lahko vidimo, kako bi se danes Tarzan in Jane preganjala po krošnjah dreves džungelskega pragozda. Ne umanjka niti opica Cita — v nekem prizoru jo vidimo, kako pleza po Lorraine Bracco.

Po svoje je presenetljivo, da se formula filma s sporočilom, kombiniranega z akcijskim filmom, ni obnesla. Scenarij oskarjevca Toma Schulmana (**Društvo mrtvih pesnikov**) ima vse elemente, potrebne za uspeh — naslovni lik dr. Campbella, ki o bogastvu pragozda, njegovem propadanju in izginevanju njegovih prebivalcev pouči dr. Craneovo in z njo nas gledalce, je že sam po sebi dovolj zanimiv, njegova osebna tragedija in posledica tega, opijanje, pa ga naredita človeškega. Razlika v spolu in v značaju med njim in dr. Rae Crane je pripraven povod za nekaj situacijske komike in množico zabavnih dialogov. Bolezen poglavarjevega edinca poskrbi za spremembo nazorov velemedne zdravnice, bližajoča se cesta pa za potrebni suspens in zaključno ognjeno katarzo. Scenaristični gimmick — iskanje izgu-

bljenega elementa v zdravlilu proti raku — sicer pomeni, da bo moral gledalec pogoltniti pilulo strokovnega govoričenja, a k sreči ta pilula ni pretirano grenka. Brezhibna je tudi realizacija filma. Sean Connery in Lorraine Bracco sta se dobro ujela, McTiernanovi režiji ne gre ničesar očitati, glasbena podlaga Jerryja Goldsmitha pa se prav neopazno ušede v ušesa.

Zakaj so torej **Zadnji dnevi raja**

publiko pustili hladno? Stvar je še bolj čudna, če se spomnimo na Kevina Costnerja in njegovo etno epopejo **Pleše z volkovi**. Tudi tam imamo na prvi pogled enako formulo: nad civilizacijo razočaran človek hoče spoznati zadnje ostanke divjine, sprejme indijansko kulturo in je s svojo izvoljenko prisiljen pred bližajočo se civilizacijo zbežati globlje v divjino. Žanr je sicer drug, toda v **Pleše z volkovi** je toliko westerna, kolikor je v **Zadnjih dnevih raja** akcije. Bistvena razlika je v tem, da pri Costnerju Indijanci in njihova kultura igrajo bolj ali manj isto vlogo kot cinemascope razglednice iz »neokrnjene divjine« — vse skupaj je zreducirano na funkcijo kulise, pred katero se odigra že nešteto krat videna in v ničemer nova ljubezenska zgodba. In ne pozabite, da Costnerjeva izvoljenka ni Indijanka. Če torej hočemo govoriti o sporočilu filma **Pleše z volkovi**, bi lahko rekli, da gre prej za cinično potrditev genocida nad ameriškimi Indijanci kot pa za njegovo obsodbo. Nasprotno pa **Zadnji dnevi raja** kažejo propadanje pragozda in njegovih prebivalcev brez kakšnih ciničnih podtonov.

Zadnji dnevi raja sicer res opozarjajo na velik problem, toda samo to še ni dovolj za velik film. Ne pomaga niti veliko porabljenega denarja. Skromnejša produkcija bi sicer bolj ustrezala pomembnosti filma, toda v tem primeru bi od filma **Zadnji dnevi raja** verjetno ostal samo Schulmanov scenarij.

UROŠ PRESTOR

ČRNO OGRINJALO

BLACK ROBE



Režija: Bruce Beresford
Scenarij: Brian Moor
Fotografija:
Glasba: Georges Delarue
Igrajo: Lothaire Bluetau
Produkcija: Kanada/Francija, 1991

Po celovečercih **The Fringe Dwellers** (1986), **Šofer gospodične Daisy** (**Driving Miss Daisy**, 1989) in **Mister Johnson** (1990) se je Bruce Beresford še četrtič lotil teme medraskih nasprotij. Filma **Črno ogrinjala**, prve kanadsko-avstralske koprodukcije, se je oprijela popularna, ne preveč posrečena oznaka, da gre za »kombinacijo Joffejevega

Misijona (**The Mission**, 1986) in Costnerjevega **Pleše z volkovi** (**Dances With Wolves**, 1990)«, posnet pa je bil po romanu Briana Moora, ki je napisal tudi scenarij. Dogajanje je postavljeno na ozemlje Nove Francije (današnji Quebec) v prvi polovici 17. stoletja (1603—1635), ki je bila na tem območju povsem v znamenju delovanja Samuela de

I N F O

ugrabijo teroristi med križarjenjem v Karibih. Bruce Willis naj bi za svojo tretjo upodobitev policista Johna McClana dobil med 12,5 in 15 mio USD.

Sindikata francoskih filmskih delavcev, AFPF in SRF, sta združila svoje sile v pozivu za sprejem zakona, ki bi omejil lastninenje kinematografskega omrežja s strani proizvodnih hiš. Na ta način naj bi pristrigli vertikalno integracijo francoskih »velikih treh«: Gaumonta, UGC-ja in Patheja. Sindikata menita, da producenti v svoji lasti ne bi smeli imeti več kot 25 dvoran, torej bi se morali ali odpovedati snemanju filmov ali pa presežne dvorane oddati novim lastnikom (ti bi se morali zavezati, da bodo v njih prikazovali filme še najmanj sedem let). Da bi preprečili preveliko koncentracijo in monopolizacijo, sindikata predlagata tudi zgornjo mejo (okoli 15%) glede števila dvoran, ki bi jih lahko imel posamezen lastnik v katerenkoli francoskem departmaju.

Halle Berry bo igrala glavno vlogo v filmu **What's Love Got to Do With It** (Touchstone), ki ga bodo začeli snemati decembra. Scenarij Kate Lanier je posvečen burnim letom, ki jih je Tina Turner prežvela s svojim ex-soprogom Ikom. Producenta sta Dough Chapin in Barry Krost, režiral pa bo Brian Gibson, avtor **The Josephine Baker Story** (nagrada Emmy).

Novembra začnejo v Idahu snemati **A Home Of Our Own** (A & M). V tej drami Patricia Duncana bo Kathy Bates igrala žensko, ki se s svojimi šestimi otroki odpravi na pot, da bi skupaj začeli novo življenje. Režiral bo Tony Bill, producenta pa sta Dale Pollack in Bill Borden.

John Sayles (na FAF-u smo ravnokar videli njegovo **Mesto upanja**) se odpravlja na Irsko, kjer bo snemal svoj prvi film izven ZDA. **The Secret Of Ron Mor Skeery** je zgodba o dekletu, ki išče svojega brata, za katerega je prepričana, da je zrasel med tjujnji. To je Saylesov prvi družinski film. Producenta sta Maggie Renzi in Sarah Green, z Johnom Slossom kot izvršnim producentom. Snemati bodo začeli naslednjo pomlad.

V Mehiki so začeli po scenariju Michaela Thomasa snemati triler **The Wrong Man** (Viacom), očitno remake istoimenskega Hitchcockovega filma iz l. 1957. Kevin Anderson igra moža, po krivem obtočenega za umor. Nastopata še Rosanna Arquette in Frederic Forrest, režiral pa bo Jim McBride (**Breathless**, **The Big Easy**, **Great Balls Of Fire!**).

Medtem ko majorji poročajo o 10-odstotnem upadanju svojega izkupička na Japonskem v prvi polovici letošnjega leta, pa Dežela vzhajajočega sonca doživlja pravi pohod art filmov. Najuspešnejši so **Delicatessen** Jean-Pierre Jeuneta in

INFO

Marca Caroja, *Toto le Heros* Jacoja Van Dormaela, *Until the End Of the World* Wima Wendersa in *La Belle Noiseuse* Jacquesa Rivetta. Najnovejša hita pa sta Jarmuschev *Night On Earth* (964.000 USD po 17 tednih predvajanja v eni sami tokijski dvorani) ter Caraxov *Les Amants Du Pont-Neuf*, za katerega njegov japonski distributer Euro Space računa, da bo do izteka sezone prigrabil prek 1,13 mio USD.

Britanske policijske statistike kažejo, da v primerih razpitih serijskih morilcev dobijo tudi po tisoč in več telefonskih klicev žensk, ki trdijo, da je zločinec njihov soprog oz. partner. Ta informacija je služila za osnovo romanu *The Hawk* Petra Ransleya, po katerem je bil posnet film (*Initial Films/BBC*), ki ga je režiral David Hayman. Helen Mirren v njem igra vlogo Annie Marsh, gospodinje iz predmestja, ki osumi svojega moža Stephena (George Costigan), ko javnost pretečejo novice o nasilni smrti več mladih deklet, žrtvah brutalnega psihopata. Ker policije njene domneve ne zanimajo, Annie začne sama raziskovati Stephenovo preteklost, pri čemer dolgo ni jasno, če ne gre samo za njeno paranojo ali pa njen mož dejansko na skrivaj živi mračno dvojno življenje. Soigralca Helen Mirren sta Rosemary Leach in Owen Teale, premiera pa bo spomladi.

European Film Distribution Office (EFDO) želi zvišati delež evropskih filmov na ameriškem tržišču. Lanskoletna udeležba evropskih filmov v ameriškem izkupičku je znašal borih 1,2 %, pri EFDO pa so si za cilj zastavili 7 %, kot je znašal delež evropskih filmov l. 1974. EFDO naj bi poskrbel za sklad, namenjen v prvi vrsti režiserjem-debitantom, katerih filmi naj bi šli v distribucijo v ZDA, iz tega sklada pa bi se financiralo minimalno število kopij, podnaslavljanje in transportni stroški, kar bi bilo posojilo, ki bi ga evropski producenti vračali iz svojih neto prihodkov. Prav tako bi bilo treba poskrbeti za promocijo evropskih filmskih zvezdnikov in režiserjev povsod po ZDA, ne le v Los Angelesu in New Yorku. Pri Unifrance so si (neodvisno od pobude EFDO) že zastavili cilj, da podvojijo število francoskih filmov, prikazanih v ZDA, zato so se povezali z ameriško hišo New York Films, ki nadzoruje verigo kinematografov, v katerih bodo prikazovali te filme.

Isabelle Adjani in Peter Weller igraata v *The New Age* (New Regency), ki ga začnejo snemati novembra. Drama scenarista in režiserja Michaela Tolкина govori o paru, ki začne raziskovati alternativne življenjske sloge, potem ko njuno razmerje zabrede v krizo. Producenta sta Oliver Stone in Nick Wechsler.

IGOR KERNEL

Champlaina (v filmu ga igra Jean Brousseau), čigar osebna zasluga je, da so Francozi poselili Kanado. Leta 1634 je na zadnjo raziskovalno odpravo pod Champlainovim pokroviteljstvom (oče Nove Francije je umrl decembra 1635) odšel Jean Nicolet, ki je iskal »sladkovodno morje« za Huronskim jezerom, namesto na Kitajskem (kot se je nadejal) pa je pristal na obali jezera Michigan. Vendar je osrednja tema **Crnega ogrinjala** drugačne vrste pustolovščina, ki se je prav tako odvijala tega leta. Med peščico prebivalcev belske kolonije (v Kanado se je do leta 1660 priselilo vsega skupaj tri tisoč stalnih naseljencev) so prevladovali pustolovski, divjaški *coureurs de bois*, poleg maloštevilnih vojakov pa so dovolj poguma za življenje v Novi Franciji premogli edinole še duhovniki, redovnice in misionarji francoske katoliške cerkve. Po letu 1615, ko so se tam naselili frančiškani, so v koloniji delovali še duhovniki sulpičijskega reda, uršulinke in sestre usmiljenke, najbolj zavzeti misionarji pa so bili francoski jezuiti. Moorov roman in Beresfordov film govorita o jezuitskem redovniku, očetu Laforgueju (Lothaire Bluteau) in njegovi odpravi do jezuitske postojanke Ihonatiria na ozemlju Huroncev, tisoč petsto milj navzgor po toku reke Sv. Lovrenca.

Laforguejeva pot predstavlja enega tistih neverjetnih, navidez brezupnih podvigov, ki so v preteklih stoletjih omogočali prodor temu, kar danes označujemo s pojmom »zahodna civilizacija«. Osamljenost francoskih kolonistov je neznosna: živijo sredi surove, negotoljubne dežele, obkrožajo jih plemena Indijancev, ki belce v najboljšem primeru prezirajo (Algonkijci, Huroni), sicer pa so do njih skrajno sovražno razpoloženi (Irokezi — njihovo sovraštvo je bilo v prvi vrsti posledica nespametne poteze Champlaina, ki je l. 1609 Huroncem pomagal v spopadu s Irokezi), pri čemer mala quebeška trdnjava predstavlja le varljivo in zelo ranljivo zavetje. Od tistih belcev, ki ne umrejo od lakote ali nasilne smrti oz. jim ne uspe pobegniti nazaj v Francijo, se jih večina prilagodi tako, da do take mere klonijo pod pritiski okolja, da prevzamejo navade domorodcev in jih na zunaj skorajda ni več mogoče razlikovati od Indijancev. Laforguejeva osamljenost je še neprimerno bolj grozljiva. Ko s skupino Algonkijcev zapusti Quebec, ostane v vseh pogledih prepuščen samemu sebi. Najprej so na preizkušnji njegove telesne

zmogljivosti: po cele dneve mora veslati, saj veslajo tudi algonkijske ženske, zato pred domorodci niti utrujenosti ne sme pokazati. Njegovemu vplivu se odtegne edini preostali belec v odpravi, mladi Daniel (Aden Young), ki podleže čarom Annuke (Sandrine Holt), hčere poglavarja Chomine (August Schellenberg). Bolj ko se oddaljujejo od Quebeqa, večja je nezaupljivost Algonkijcev do **Crnega ogrinjala**; Chomina celo pomisli na to, da bi ga bilo najbolje ubiti, namesto tega pa ga zapustijo sredi divjine (z njimi odide tudi Daniel), vendar se Chomina spomni svoje prisege in se s svojo družino in Danielom vrne ponj. Laforguejevo edino orožje je njegova vera, za katero pa se zdi, da mu v teh okoliščinah nudi le šibko oporo, saj mu njegova redovna zaobljuba prepoveduje sklepati kompromise, h katerim se v nečloveških razmerah zatekajo ostali kolonisti, in še povečuje njegovo izgubljenost v okolju, ki že čisto v fizičnem smislu odraža mrak in hlad Satanove vladavine, naseljujejo pa ga izključno »poganski« prebivalci. Popolno prevlado brezverstva v Laforguejevih očeh simbolizira prostodušna poltenost, ki se ji prepuščajo Indijanci, pod njihovim vplivom pa tudi priselenci. In najhujšo med vsemi preizkušnjami, s katerimi se mora spopasti jezuitski misionar, predstavlja ravno njegov samotni boj z mesenimi skušnjavami. Zato je prava ironija, da Laforgueja pred mučniško smrtjo reši ravno Annuka, in to s pomočjo greha nečistovanja, ko ji uspe premamiti irokeškega stražarja in ga nato sredi spolnega akta pokončiti. Da pa indijanski svetovni nazor Laforgueju zaradi tega ni prav nič manj tuj, priča jezuitov poizkus, da bi še v zadnjem trenutku krstil Chomino. Oba svetova sta obsojena na večno »drugač-

nost«, močnejši med obema sicer lahko pokori (ali iztrebi) drugega, sožitje med njima pa ni mogoče. Huronci se resda dajo krstiti, vendar na koncu filma izvemo, da je bila pravilna njihova napoved, da to pomeni tudi konec njihove kulture. Kasneje jih pobijejo Irokezi in jezuiti so prisiljeni zapustiti to področje. Soočanje »zahodne civilizacije« z domorodskimi kulturami je bilo povsod po svetu tako uničujoče, da je vodenje o tem privedlo do pravega »prevrednotenja vrednot« (katerega majhen del predstavlja polemike ob petstoti obletnici Kolumbovega odkritja Amerike). Nekonjanje poveljevanje domnevne večvrednosti evropske kulture je tako zamenjala nekritična naklonjenost do »nepokvarjenih« domačinov, živečih v raju, v katerega so vdrla horda brezobzirnih Evropejcev in ga uničila. Joffe v **Misijonu** in Costner v **Pleše z volkovi** v bistvu zastopata to stališče. Za razliko od njiju pa Beresford s **Crnim ogrinjalom** vpeljuje tiho rehabilitacijo odločnih nosilcev evropske civilizacije, podobno kot Roger Donaldson (Avstralec, tako kot Beresford) s svojim **Bountyjem** (*The Bounty*, 1984). Nasilca obeh filmov nista Daniel in Fletcher Christian (Mel Gibson), ki podležeta opojnosti navidezne svobode »raja« in s tem izgubita svojo identiteto, domačini pa ju nikoli zares ne sprejmejo medse. Dejanska junaka sta Laforgue in kapitan Bligh (Anthony Hopkins), pa ne zato, ker bi »imela prav«, temveč zato, ker se zavedata osnovne in nepremostljive »drugačnosti« domorodske kulture v primerjavi z evropsko, ki jo zastopata, ter premoreta dovolj stanovitnosti in pokončnosti, da na svoji poti tudi vztrajata.

IGOR KERNEL

ROKA, KI ZIBLJE ZIBKO

THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE

■■■■■

Režija:	Curtis Hanson.
Scenarij:	Amanda Silver.
Fotografija:	Robert Elswit.
Glasba:	Graeme Revell.
Igrajo:	Annabella Sciorra, Rebecca De Mornay.
Produkcija:	Buena Vista, ZDA, 1991.

Si lahko glede na prepričanje Amerike in z njo Hollywooda, da je družina še vedno temeljna vrednota ameriške družbe in

povrh tega še pravica in dolžnost vsakega zavednega ameriškega državljanca, zamislite kakšno bolj dolgočasno in nezanimivo stvar,

kot je ameriški družinski film? Kaj se sploh lahko zgodi v okviru družine kot institucije, ki s svojo idiliko in notranjo trdnostjo za vsakega ustvari ščit, ki zunanemu zlu (navadno prisposobi za nekonformistično doje-manje družine in njenih zakonitosti) preprečuje, da bi vdrla v družinsko gnezdo in s tem spremenilo predvidljiv, utečen in neekscenzen razvoj dogodkov in situacij, v katerih je treba ukrepati na svojo roko, brez kvoruma družinskih članov? Idiliko družine lahko potemtakem ogrozi le nekaj, kar si nadene krinko nerazpoznavnega, zlo, ki se transformira v tisto, kar je po definiciji in videzu nedolžno: npr. osamljeni moški, Terry O'Quinn, ki si želi ustvariti dom v filmu **Stepfather**, ki ga je leta 1986 posnel Joseph Ruben — družino si sicer ustvari, toda takoj, ko ta podvomi v »očeta«, jo zmasakrira in izniči ter najde drugo; ali pa varuška v filmu **The Guardian** Williama Friedkina iz leta 1990 — Jenny Seagrove žrtvuje otroke starodavnemu kultu dreves, se pravi »naravi«, idealu in prapočelu vsake družine. V obeh omenjenih filmih je družina ogrožena ravno s svojo željo po popolnosti.

The Hand that Rocks the Cradle (Curtis Hanson, 1992) je tako nekakšen povzetek obeh filmov, ki potencira dejstvo, da družino lahko ogrozi le družina sama, in

to najbolj takrat, ko je to »ogrožanje« prikazano z nerazpoznavnimi in neekscenznimi sredstvi, se pravi s strani matere, ki si želi ustvariti tisto, kar ji pripada. Zakon družine je tudi edini merodajen, ne glede na to, če s svojim izvrševanjem povzroči tragedijo — bodoči materi (Annabella Sciorra) se namreč »zdi«, da je ginekolog pri pregledovanju prestopil meje zdravniške etike, ko se je je dotikal; samomor moža, čigar krivda ni bila nikoli dokazana, pri bodoči varuški povzroči splav in nezmožnost oblikovanja družine. Prepričljiva Rebecca De Mornay kot Peyton Flanders (aluzija na nezdravo idiliko fiktivnega mesteca Peyton, mesteca, ki se mu Twin Peaks še ni zgodil) je prisiljena pridobiti družino na način, ki fizično nikogar ne ogroža — otrokovo mater poskuša prepričati, da je nesposobna materinstva, s tem, da otroka doji v nočnih urah in razvaja njegovo sestro; postane bolj materinska od matere. Da pa bi dosegla svoj cilj, mora pravo mater oropati še njenega sex-appeala, ji odvzeti moža, pri čemer izkorišča materin dvom, ki je posledica njenega labilnega psihofizičnega stanja. Agresivnost maščevanja, pri katerem poskuša Peyton svojo konkurentko izničiti kot žensko, se tako prelevi v popoln materinski odnos, njegova sredstva pa so potencialna energija

ljubosumja in pretiranih emocij, ki jih idealna družina ne bi smela jemati zares.

Poleg tega pa Hansonov film zakonitosti horrorja in zaplet trilerja poudari s tem, da jih naredi nerazpoznavne: vizualne efekte zreducira na minimum in jih predela v napetost med izdelanimi liki. Ravno ta neekscenznost pa povzroči, da se film približa realnosti do te mere, da zajame tako žanrsko kot predvsem nežanrsko publiko, za katero je zlo najbolj nevarno in učinkovito takrat, ko ga ne prepozna kot nekaj, kar bi lahko ogrozilo družino. Hansonov film ohrani in poudari le psihološki učinek in tako povzroči, da gledalec nevarnosti ne vidi, temveč jo občuti. To pa je tisto, kar poskuša večina tematsko sorodnih filmov ustvariti s specialnimi efekti. V **Roki, ki ziblje zibko** so efekti zminimalizirani na idiliko in nedotakljivost družine, kar povzroči, da imamo lahko film za enega najbolj subverzivnih in radikalnih družinskih filmov, kar jih je zadnja leta sproduciral Hollywood. Njegovo sporočilo je pač to, da družino lahko začneta razjedati ravno njena popolnost in institucionalnost.

MAX MODIC

MORILČEV DNEVNIK

DIARY OF A HIT MAN

■■■■■

Režija: Roy London.
Scenarij: Kenneth Pressman, po lastni igri *Insider's Price*.
Fotografija: Yuri Sokol.
Glasba: Michel Colombier.
Igrajo: Forest Whitaker, Sheryl Fenn, Sharon Stona, Seymour Cassel, James Belushi, Lewis Smith.
Produkcija: Continental Film Group, ZDA, 1992.

Dekker (F. Whitaker) je poklicni morilec, ki je to postal po pomoči, je poosebljena zmota, saj ga dajejo psihosomatske težave in odpoveduje na čisto fiziološki, telesni ravni: boli ga roka, s katero strelja, in slabša se mu vid. Njegovo zatrjevanje, da je profesionalc, čustveno neobremenjen do svojega dela, je torej »slepilo« v dobesednem pomenu te besede, ne le v prenešenem. Preden prevzame posel, ki naj bi bil njegov zadnji pred umikom iz te obrti, zabrede že tako globoko, da dela napake eno za drugo in prekrši vsa »pravila igre«: sreča se s svojim delodajalcem; dopusti, da mu ta razlaga osebne podatke o žrtvi

(oz. žrtvah); odide k psihiatru, ki mu seveda ne sme povedati, s čim se preživlja, zato o svoji morilski dejavnosti govori kot o nečem, kar doživlja v sanjah (dežurni shrink sicer ne dobi priložnosti, da bi podal oceno Dekkerjevega stanja, z vidika freudovske psihoanalize pa bi »sanje« svojega pacienta v kombinaciji z njegovimi psihosomatskimi motnjami po vsej verjetnosti interpretiral v smislu, da dejavnost poklicnega morilca kot »samotarsko opravilo« simbolizira masturbacijo, kot dokaz pa bi navedel značilni posledici, ki se tradicionalno pripisujeta tej obliki nečistovanja: grešniku naj bi se posušila tista roka, s katero

uganja svoje hudobije, poleg tega pa naj bi oslepel). Jain Zidzyk (S. Fenn), Dekkerjeva nesojena žrtev, v filmu predstavlja drugi primerek življenjske pomo-te. Pri triindvajsetih letih je človeška razvalina, ki si ne upa zapustiti svojega »stanovanja«, dejansko luknje, v kateri vlada popoln nered, kot odraz stanja njenega duha, instinkt samice pa je očitno edini preostali smoter, ki ji preprečuje, da se docela ne sesuje. Ne samo to: vse Dekkerjeve žrtve vedo za razlog svoje smrti, le Jain ne ve odgovora na tisti obvezni »zakaj?«, torej niti vloge žrtve ni sposobna odigrati tako, kot je prav (razumljivo, da tudi ničesar ne ve o tem, da jo

mož vara z njeno sestro, še manj pa je pripravljena verjeti, da je prav on naročil njen umor). To pa nas pripelje do tretjega izgubljenca, Ala Zidzyka (Lewis Smith), Dekkerjevega delodajalca. Ta je vse prej kot tipični naročnik umora, niti ni psihopat, predstavlja torej še eno pomoto: le kako si drugače razložimo dejstvo, da je najel plačanega morilca, naj dokonča tako skrajno patetično bitje, kot je Jain? Lažje bi razumeli, če bi jo v afektu ubil sam, premišljeno plačilo 20.000 USD za takšno storitev (in to dvema morilcema, saj je — za vsak primer — najel še enega) pa pomeni popoln nesmisel. Pri osrednjem liku črnkega plačanega morilca ni toliko problem v tem, da ne bi verjeli v njegovo nezmožnost nadaljevanja opravljanja poklica, temveč v tem, da le neradi verjamemo, da je sploh kdaj bil učinkovit kot hit man. Gre za stališče, ki ga zastopa celo Youngblood Priest (Ron O'Neal) v slovitem blackploitationu **Suprefly** (1972, r. Gordon Parks, Jr.), kjer pravi, da kot hit mane ni najel črncev, temveč bele profesionalce. Če črnskim plačancem ne verjamejo niti sami črncci, le zakaj bi jim mi? Taisti problem je še bolj opazen zaradi (sicer odličnega) Foresta Whitakerja (**Bird, A Rage In Harlem**), ki je kot tip igralca popolnoma neutrezen za vlogo Dekkerja. Cetudi bi nas Whiteker še nekako prepričal v vlogi moža, ki je zaradi vrste napačnih korakov zavozil svoje življenje, pa poglobitno težo samega filma predstavlja predpostavka, da je moč takšno, že zavoženo življenje z eno potezo preusmeriti na prave tirnice. Če je uvodni del še sprejemljiv, je namreč prav srečanje Dekkerja in Jain, med katerim pride do velikega preobrata, najšibkejši del filma, ki mu sledi še slabši razplet. Spreobrnjenje morilca v angela varuha na velikem platnu načeloma ni nič nemogočega, le da je v tem filmu premalo utemeljeno in zato tudi neverjetno. Namesto da bi torej bil film o pomotah in o tem, kako jim kljubovati, je Morilčev dnevnik film-pomota. Morda bi lahko funkcionalno kot komorna TV drama (v svojem osrednjem delu dejansko tudi ni nič več kot to), kot kinematografski celovečerec pa je nedodelan in povprečen.

IGOR KERNEL

VIDEOTHEK

NOVEMBER

GONE WITH THE WIND

VICTOR FLEMING, 1939



Proti Georgu Cukorju nimamo kajpada nič, a nekako od sredine naprej je moral filma **The Wizard of Oz** in **Gone With The Wind** pred njim reševati Victor Fleming. To je zlasti z romanom Margaret Mitchell izvedel tako, da tej temi še danes raje posvečajo knjige kakor članke! V razkošju Selznickove produkcije je Fleming lovil in ujel ravnotežje med spektaklom in intimo. Južnjaška drama vseh časov & za vse čase melodramsko povzema usodo *Southern Belle* Scarlett O'Hara. Spodletelo je celo Paulette Godard in Bette Davis, zato pa v večnosti do-

bljene vojne in izgubljene ljubezni blestita Vivien Leigh in Clark Gable. (MGM/UA Home Video Jadran film)

2001: A SPACE ODYSSEY

STANLEY KUBRICK, 1968



Vesoljski ep, za katerega je moral celo Kubrick porabiti tri leta, je v času nastanka daleč presegal vse sodobne filmske vizije prihodnosti. V tem izvrstnem prikazu človekovega razvoja od opice do znanstvenika in nazaj v embrio ne boste srečali Luka Skywalkerja, pač pa uspešno sodelovanje z Arthurjem C. Clarkom, ki ob Bradburyju velja za prvega med stilnimi poeti sci-fija! Intenzivni Kubrickov simbolizem je sodobnikom predstavljal trip brez LSD-ja, filmski teoriji pa neizčrpen vir inspiracije. (MGM/UA Home Video Jadran film)

JFK

OLIVER STONE, 1991



Film **JFK** je učbenik za montažerje. Tudi za politike, tajne agente in amaterske snemalce. Navsezadnje so v njem celo edini pravi filmski posnetki uboja.

Stonova dokumentarno-igrana analiza predstavlja žanrsko mešani vrhunec serije filmov o atentatu na predsednika Kennedyja, ki so jo lani povzročali še filmi kot **Ruby** in **Love Field**. Bazo filmu posoja knjiga neworleanškega tožilca Jima Garrisona, ki spodbija uradne analize dogodka, medtem ko za nadgradnjo skrbi impresiven zvezdniški ansambel s Kevinom Costnerjem na čelu.

YAKUZA

SIDNEY POLACK, 1975



Če mislite, da ste z **Black Rain** Ridleyja Scotta pokonzumirali vse potrebno znanje o japonskih mobsterjih, ste v zmoti. To bo popravil najučinkovitejši thriller Sidneyja Pollacka, **Yakuza**, v katerem gre Robert Mutchum na Japonsko reševati ugrabljeno prijateljstvo hči. V Yakuza Pollack dokaže, da je kot eden najuspešnejših režiserjev sedemdesetih let najbolj uspel takrat, ko je odrgel pretencioznost in se oklenil čistega žanra. Nasilje s hitrostjo Shinkansen sta oscenarila Paul Schrader in Robert Towne. (Warner Home Video/Jadran film)

LAST BOY SCOUT

TONY SCOTT, 1991



Scenarij najboljšega filma, v katerem se je poleg **Die Hard** kdaj pojavil Bruce Willis. Enega svojih scenarističnih zlatih jajc je izvalil supertalent Shane Black, medtem ko Willisu asistira temnopolti Damon Wayans. Ta je bil nad projektom tako navdušen, da je nemudoma odbrzel snemat **Mo'Money**. Tony **Top Gun** Scott je v tem buddy-buddy akcijskem trilerju skrajno ekonomično odreziral odlični zaplet, poln izsiljevanja, podkupovanja in smrtnih nevarnosti za ameriški nogomet, v katerem se najdeta odcveteli obveščevalci in odpisani športnik. (Warner Home Video/Jadran film)

POLTERGEIST

TOBE HOPPER, 1982



Družina Freeling živi sredi prijetne predmestne spielbergiane: začetno idilo njihove predmestne hiše zmoti cela horda nadnaravnih sil, ugrabi njihovo petletnico in reševanje le-te spremeni v cirkus. Nočna mora fatalnih posledic je začinjena (predvsem) s Spielbergovim scenarijem in produkcijo, tako da vas bo kredit Toba Hopperja zavedel. A z JoBeth Williams in Craig T. Nelsonom ste na varnih tleh state-of-art posebnih efektov, ki jim dela družbo prisrčni, v svetu katodnih cevi fundiran horror. **Poltergeist** je poppy mojstrovina, ki je pomagala izumljati virtualno realnost, še preden so zanjo našli ime!

(MGM/UA Home Video Jadran film)

THE DIRTY DOZEN

ROBERT ALDRICH, 1967



Nekoč film leta in največji Aldrichov hit sodi v njegov t. i. vojni paket, skupaj s filmi **Attack!**, **Too Late The Hero** in **Ten Seconds To Hell**. Dvanajst ožigosanih smo si zapomnili po zbirki dvanajstih zločincev, posiljevalcev et consortes, ki se med vojno znajdejo sredi samomorilske misije. Mojštrova režija ji je zaukazala akcijski klimaks: Novopečeni komandos v zaklonišče zapro več visokih nemških častnikov, ki po visokem letanju nizko padejo, Lee Marvin pa sme vsaj tokrat ostati živ. Ob njem izstopa John Cassavetes, blizu so Ernest Borgnine, Charles Bronson in Donald Sutherland. Film brez žensk, brez predaha in brez napake.

(MGM/UA Home Video Jadran film)

MEETING VENUS

ISTVAN SZABO, 1991



Po **Mefistu** in **Polkovniku Redlu** smo končno od Szaba kljub Wagnerju dobili nekaj zabavnejšega. Szabo je prvo današnje izvozno ime madžarske kinematografije in **Meeting Venus**, art komedija glasbe, življenja, ljubezni in iskanja sreče, vam to dejstvo razloži ob zvokih Wagnerjevega Tannhauserja. Med operno produkcijo se gordijski vozle Evrope nevrotično zaplete in iz dramaturških motivov je bil potreben uvoz Glenn Close. Prepovedano ljubezen maestra in primadone tesno posnema hollywoodsko-evropska sinteza, kjer oba tabora popuščata v splošno zadovoljstvo. (Warner Home Video/Jadran film)

OTHER'S PEOPLE MONEY

NORMAN JEWISON, 1991



Slovo od **Greed-Is-Good** osemdesetih je spremenilo tudi podžanr korporativne komedije, saj je proizvodov tipa **Baby Boom** in **Working Girl** bržčas konec. Poslovno etiko Danny De Vita, ki s pohlepom nevede zamuja desetletje, tokrat popravlja komajda maskirani Gregory Peck. Sledijo tovarniški prizori, v katerih Jewison ponavlja **F. I. S. T.**, pa ljubezenski, kjer smo skoraj v **Rollerballu**. V tej neobičajno režirani komediji ljubezen pre-maga denar, komedija pa tovarno. (Warner Home Video/Jadran film)

SHOWDOWN IN LITTLE TOKYO

MARK L. LESTER, 1991



Dolph Lundgren je sredi Los Angelesa bolj japonski od Japoncev, kot ameriški samuraj pa se predstavi tudi njegov buddy Brandon Lee, ki ne dela sramote slavnemu očetu Bruceu Leeju. Skupaj spoznavata in premagujeta temne plati Daljnega vzhoda in po kulturnem šoku tolpi narko-kraljev pripravita še poslovno katastrofo. Plus etno etični klimaks v Chinatownu. Sredi okolja velikomesnatih proizvodov verige Schwarzenegger-Van Damme-Hogan-Brian Bosworth predstavlja Lundgren (enako kot tale akcioner v celoti) povsem korekten komplement. (Warner Home Video/Jadran film)

TOMAŽ KRŽIČNIK

ISKANJE IZGUBLJENEGA KADRA

UGODJE
POGLEDA

»Še en slab slovenski film«, so bili po vsej verjetnosti pripravljeni reči tisti, ki se po službeni dolžnosti morajo ukvarjati s filmom, a očitno je bilo tako neposrednih besed škoda. Tudi besedico »slab« bi skoraj lahko izpustili; »slovenski« bi povsem zadostovalo. Le kako si potem upamo na tem mestu postulirati nekaj povsem nasprotnega: da **Gospodična Mary** ni slab in še manj »slovenski« film? Poskus analize dela, ki je sproducirano v Sloveniji, že na samem začetku naleti na težave. Prostorska in časovna distanca do filmov, ki so (bili) narejeni bodisi nekoč v preteklosti bodisi zdaj v povsem drugačnem kulturnem miljeju, lahko miselni poseg bistveno olajša in omili ter prepusti v izbiro razlagalcu množico interpretacij in aplikacij. Hkrati obstaja tudi več ključev, ki jih je moč uporabiti: večina jih je že preverjenih. Slovenski film ima za slovenskega gledalca pač ta *handicap*, da je slovenski, njegova razlaga včasih spominja na poskus psihoanalitikove samoanalize. Zelo malo je (sodobnih) slovenskih filmov, ki dopuščajo konsistentno apliciranje na evropsko kinematografsko tradicijo (ali aktualno dogajanje) ter uporabo analognih »ključev«, kot jih imamo pri roki za »oddaljene« produkcije. Upamo si trditi, da je ravno **Gospodična Mary** eden od njih. Ob takšnem primeru gledalca prevzame svojevrstno ugodje, ki v marsičem presega užitek gledanja »transparentnih« filmov.

Zdi se, da je ravno »ugodje« eden ključnih pojmov **Gospodične Mary**. Film nas namreč navaja na svojevrstno razumevanje izgovorjene besede, ki se bistveno razlikuje od gledališke ali pisane, v našem primeru pa lahko govorimo celo o redefiniciji. Dolgi dialoški (ali monološki) pasusi v filmu včasih trdno sledijo narečju, nato pa se naenkrat začnejo poigravati, preskočijo skorajda v ludizem. Na tem mestu lahko omenimo sijajno sekvenco v restavraciji, kjer besede začnejo izgubljati svoj semiotični pomen in postanejo izrazna igra protagonistov; posamezni delci nato varirajo med dialogom in ludizmom. Stavki niso namenjeni poslušanju, temveč »vpijanju«; besedni nesporazumi med glavnimi akterji včasih funkcionirajo na ravni domislice, nato spet karakterizirajo spodlete-



ZADNJA ŠOLSKA NALOGA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ



ISKANJA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ



ISKANJA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ

GOSPODIČNA MARY...

lo komunikacijo. Pri tem se lahko spomnimo na **Down By Law** Jima Jarmuscha in njegov refren »I scream, You scream, we all scream for Ice cream«. Ugodje se nadaljuje v prostoru, ki je tudi Petrova obsesija: čiste, naravne linije atmosfere, v katere vdira mazda 323 F kot tujek, ter bidermajerski salon, ki je enako ponarejen kot teniški komentar na televiziji. Petrovo »poslanstvo« je v spreminjanju prostora: ko njegovi posegi in njegove obnove postanejo »tako prekleto solidne«, da pravzaprav ohranjajo obstoječe stanje, se prikaže dvom tudi v besede, ki trdijo, da »po tem nikoli več ne bo tako, kot je bilo«. Realni čas je v filmu »mumificiran« na skoraj greenawayevski način (pri tem mislimo na odlični **The Belly Of An Architect** z Brianom Dennehyjem, kjer arhitektura postane nevarna obsesija); črte časa se začnejo spreminjati v črte prostora.

Tudi če se odpovemo raziskovanju referenčnih polj v slovenski in svetovni filmski zgodovini, ki jih vzpostavlja **Gospodična Mary**, pred nami vseeno ostaja film, ki ne prenese površnega gledanja. Ravno s »potopitvijo« v tisto, kar ponuja, nam prične vračati pogled; vrnjen pogled pa v gledalcu vedno izzove ugodje.

JANEZ RAKUŠČEK

REVIZIJA

Maruša je igralka. Izraža se z besedo. Peter je arhitekt. Izraža se z risbo. Kako naj drug drugemu izrazita ljubezen? Dilema je vse prej kot nova, saj o njej v *Eseju o izvoru jezikov* govori že Rousseau: »Pravijo, da je bila ljubezen izumiteljica risbe; izumila bi lahko tudi govorico, a ni imela te sreče. Ker ni zadovoljna z govorico, jo zavrne: saj vendar obstajajo živahnejši načini izražanja! Ali naj ona, ki je s tolikšnim ugodjem risala senco svojega dragega, zdaj sploh še kaj poreče!«.

Rousseau ima v mislih mit o lončarjevi hčeri iz Korinta po imenu Dibutad, ki je na steni svoje sobe zagledala senco ljubimca, kakor jo je tja metala svetloba svetilke. Ljubezen jo je navdihnila k misli, da si ohrani podobo svojega dragega, zato je robu sence sledila s svinčnikom in tako zarisala njegov obris. Četudi interpreti opozarjajo, da sta včasih vlogi zamenjani (on je tisti, ki riše njeno podobo), je ta legenda prešla v mit o izvoru risbe: odsotnost videne predmeta je tista, ki zaplodi grafično sled;



skiografija kot pisava sence pa neizogibno napotuje na neko radikalno slepoto, na slepo ljubezen.

Na natanko isti dispozitiv naletimo v ključni sekvenci Klopčičevega filma **Gospodična Mary** — ključni do te mere, da je bila prav ta sekvenca uporabljena kot napovednik za premierno televizijsko predvajanje tega filma! Maruša za hip »zamrzne« Petrovo senco in na steno nad posteljo zariše njegov profil. Podobenost je prevelika, da bi bila zgolj naključna. V dilemi med svojim in Petrovim privilegiranim izraznim sredstvom, med besedo in risbo, se Maruša odloči za risbo: je mar ljubezen mogoče izraziti lepše kot prav z izrazom ljubljene? Tragika tovrstne ljubezenske izjave je zgolj v tem, da vselej meri na že odsotno — in potemtakem tudi že bivšo ljubezen. Silovitost tega prizora se zares izkaže šele v zadnjem prizoru, ko se

Peter sam znajde v zrcalni situaciji: pripravljen je prevzeti njeno izrazno sredstvo in se ji izpovedati z besedami, a kaj, ko je Maruša tedaj že za vedno bivša! Natanko na tej točki se Klopčičev film tudi najbolj približa svojemu najbližjemu predniku, Hladnikovemu filmu **Ples v dežju**. Vsa tragika Hladnikovega Petra je prav v tem, da »prave« besede najde šele ob odsotni Maruši: najprej v monologu za (prazno) restavracijsko mizo, nato pa ob kolenih njenega trupla. Iskustvo ljubezni je potemtakem najbolj paradigmatično povzeto prav v tistem prizoru, ki ga Klopčič neposredno vzame iz Hladnikovega filma: Petrov tek proti osvetljenemu oknu z žensko silhueto se ne izteče v srečanje z žensko, temveč v padec v nov tek, ki postaja vedno bolj frenetičen, cilj pa vedno bolj odsoten, vse dokler eros neposredno ne sovпада s tanatosom, Peter pa se izgubi med mimo-



JEAN-BAPTISTE REGNAULT, DIBUTAD ALI IZVOR RISBE

bežečimi krstami. Če je Hladnikov film pomenil prelomnico slovenskega modernega filma, tedaj je Klopčič z **Gospodično Mary** na najboljši možni način pokazal, da je tudi film lahko post-moderen: navsezadnje so prav filmske podobe s svojim vztrajnim nizanem, rezanjem in prelivanjem privilegirani medij palimpsestnosti. Če so torej v film vključene **Podobe neke mladosti**, tedaj je rezultat njihovega citiranja natanko *podoba neke zrelosti*: v prvi vrsti seveda zrelosti samega avtorja, nenazadnje pa tudi kinematografije, ki si tovrstno avtorefleksijo lahko privoščijo. Zato bi bilo vsega obžalovanja vredno odpraviti **Gospodično Mary** z bežnim pozdravom. Nasprotno, ob srečanju z njo je treba privzdigniti klobuk in se ji narahlo pokloniti. Moj poklon, gospodična!

STOJAN PELKO

ZRELE PODOBE

EKRAN: Eden sestavnih delov vašega filma so tudi fragmenti filmske zgodovine, kakor jih poznamo iz vašega dokumentarca Podobe neke mladosti. Morda bi lahko začeli s temi podobami in z njihovo genezo?

Matjaž Klopčič: Bilo je to naročilo ob dvajsetletnici slovenskega filma, leta 1965, neposredno po moji vrnitvi iz Pariza. Tedaj sem pregledal ogromno materiala. Naloga se mi je zdela težka in zahtevna, vendar je bila zadeva dobro sprejeta. Celo še danes ta film kot dokument kažem v šoli študentom, saj se iz njega vidi, kako je sploh nastajala slovenska produkcija. V **Gospodični**

Mary so tako uporabljeni posnetki poskusnih snemanj, pa odlomki iz **Plesa v dežju** in **Jare gospode** ... Pravzaprav sem hotel portret Mary kot bodoče igralkice predstaviti kot potencialen obraz, ki bo nekega dne morda enakovredno nastopal v slovenskem filmu. Tako sem vsaj posredno spregovoril tudi o tem, kako se bo vključevala v to našo, slovensko produkcijo.

Kaj je tisto, kar vas je najbolj pritegnilo v Kalanovi noveli, da ste se lotili njene ekranizacije?

Predvsem je bil to osnovni konflikt predstavnika izvenmeščanskih krogov v tridesetih letih (novelo je namreč začel pisati leta 1934). To je bil nekakšen osnovni nukleus, ki sem ga sam nato prestavil v leto 1992. Zdelo se mi je bistveno bolj dramatično, da junaka naredim za predstavnika bivše partizanske

...IN GOSPOD MATJAŽ

DOSSIER

družine, zoperstavim pa mu predstavnike novih političnih povzpeticov. To sem podprl s svojimi avtobiografskimi izkušnjami, zato me bo morda v arhitektu kdo celo prepoznal. Toliko bolj, ker sem v filmu položil del dejstev o mojem očetu in stricu. Moram namreč povedati, da sem vse te spremembe doživljal kot velikanski pretres. Zakaj? Predvsem zato, ker je bil moj oče človek, ki je nekaj časa imel velik družbeni ugled, predvsem v pesniških krogih, vendar ni otrokom o tem nikoli govoril. Tako sem položil v film celo omembo epizode, ki sem jo enkrat slišal od očeta: Oče je bil v partizanih na sum pokojnega Apiha obtožen, da ne zagovarja »partizanske breze!« Kot vam je namreč znano, je moral tedaj partizanski pesnik govoriti o partizanski brezi in partizanski puški, če naj bi bila njegova poezija dobra. Moj oče se je temu uprl. Očeta so imeli potem na zaslišanju, ki ga je vodil stari Bebler. Rekel mu je: »*Mile, pazi! Mi vemo, da je tvojega brata dal Stalin zapreti!*«. In moj oče mu je odgovoril: »*Mogoče ga je dal zapreti, a gotovo po nedolžnem!*«.

Sam sem nekoč pripravil neko tematiko, o kateri ne morem veliko govoriti, ker se še vedno ukvarjam z njo. Gre za zelo avtentične stvari, ki so se dogajale v partizanih oz. v Ljubljani. Mislim, da bom ta scenarij napisal do konca. Že par let me muči. Nekoč sem šel v Muzej revolucije in tam sem videl očetov podpis med člani Izvršilnega odbora Osvobodilne fronte. Takrat me je to močno pretreslo, saj o tem nisem ničesar vedel. Res je sicer, da oče o tem nikoli ni govoril. Spominjam se le nekega popoldneva v Tivoliju, ko sva z bratom govorila o Dachauskih procesih in nama je oče rekel: »*Jaz mislim, da so bili resnično krivi. Pazite, ne govorite s Stepišnikom, njegov brat je obsojen na teh procesih!*«. Šele čez nekaj let je na bratovo vprašanje odgovoril: »*Zdaj pa tudi jaz ne verjamem več v to.*« To je bilo vse, kar sem vedel o njem. In pa par let pred smrtjo, v trenutku bolezenske krize, ko mi je dejal: »*Ne morem razumeti, da je Kardelj tako zelo cenil ljudi, ki so bili pred vojno plačani govorci na pogrebih. Jaz tega ne razumem. To se mi zdi sumljivo.*« Imel je tak dan, ko je o teh stvareh govoril. Jaz sem ga ves radoveden poslušal, ampak drugih stvari od njega nisem zvedel.

Novela je bila torej dejansko zgolj izhodišče?

Gotovo. Vse, kar zadeva lociranje v

današnji čas, so moje dopolnitve. Scenarij sem pisal dvakrat, in sicer drugič po izglasovanem plebicitu za slovensko samostojnost. Zato se mi je zdelo, da moram novelo še toliko bolj napolniti z nekim svojim izhodiščem, s stvarmi, ki jih poznam. Nenazadnje so me k temu pripravili tudi ogledi terena, ko sem na Bledu videval vile privilegirancev. Kamorkoli sem prišel, v Zlatorogu, v Lastovki, povsod so mi govorili: zdaj lahko snemate, zdaj pa ne, ker pridejo Arabci, pa Smelt, pa nevemšekdo ...

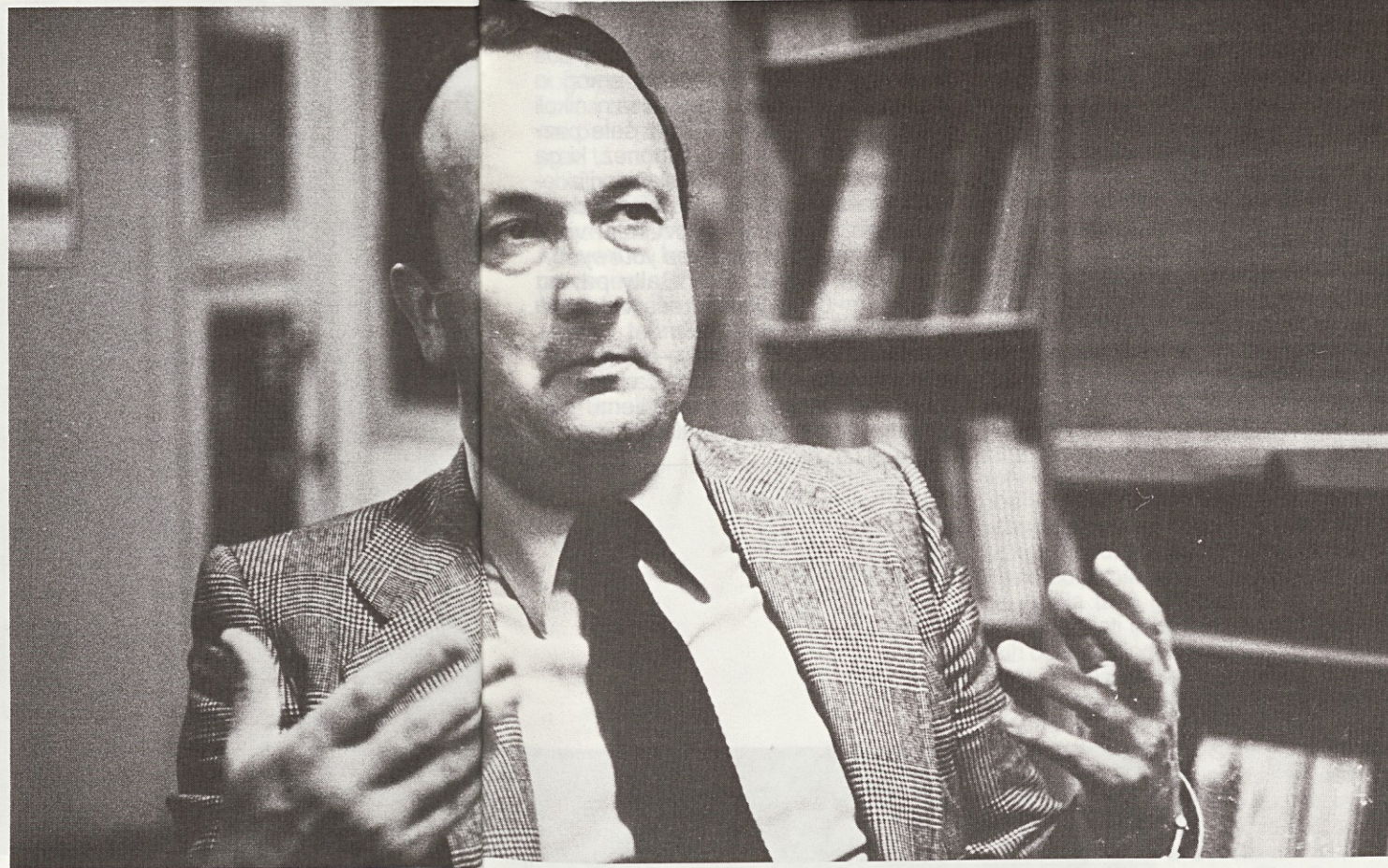
Paradoks je ravno v tem, da ti sodobni veljaki v vaši uprizoritvi sežejo vse tja nazaj do cankarjanskih pokvarjenecv ...

Seveda sem se navezal na tista izhodišča naše literature, ki jih poznam. S tem stvar pridobi na zanimivosti in živosti. Moram pa priznati, da so me na televiziji dolgo prepričevali, da triminutni monologi Slovencev ne zanimajo. Moje izhodišče je bilo seveda čisto drugačno. Bil sem prepričan, da ima dolg monolog, ki ga sploh ne režem, neko svojo implikacijo, ne le v trajanju, ampak da z njim povzemam tudi produkcijo umetniške besede na naši šoli, ki je bila in je še tako oblikovana. Morda sem na to gledal preveč naivno, toda ta priredba Sacha Guitryja za monolog se mi je zdelo zanimiva in pravilno narejena — toliko bolj, ker prav kot taka omogoči glavnemu junaku, da se ji v trenutku upora posmehuje. Za moje pojme je v celem filmu najzanimivejša ironija, ki nazorno deluje. Upam si reči, da so se mi določeni elementi komedije kar dobro posrečili.

Antologijska je gotova sekvenca obiska v restavraciji z metafizično debato z natakarnjem.

Ko sem jo pisal, se mi je to zdelo, zato me toliko bolj veseli, če je to videti tudi v filmu. Hotel sem imeti neko veliko digresijo, komičen moment ali kar celo sceno, ki like predstavi in jih naredi simpatične. Tako se glavna junaka tudi vzajemno odkrivata in spoznavata skozi spontanost.

Namesto naslova Gospodična Mary bi mirno lahko postavili tudi Novi ples v dežju, saj se mi zdi, da ima Hladnikov film za vaše delo skoraj tolikšen pomen kot Kalanova novela. Ne gre le za ista imena (Peter, Maruša) in razdelitev vlog (šepetalec, mesena obiskovalka), gre tudi za lokacije in vzdušje. Mar lahko ugrabimo, da ste pri pripra-



vi tega uporabili tudi Vrdlovčevu študijo Hladnikovega filma?

Veste, na imena nisem posebej mislil. Vrdlovčev študijo sem seveda poznal, doma jo imam, vendar vam težko odgovorim pritrdilno. Prej bi rekel, da sem imel v glavi celoten opus slovenskega filma, saj se mi je zdelo, da tej problematiki pripada in se hkrati iz nje rešuje.

Če je prva referenca vašega filma literatura in druga film, tedaj je tretja zagotovo arhitektura: Paladio, Plečnik ... Danes pride ob vprašanju razmerja teh dveh umetnosti prvi na misel Peter Greenaway. Na koga najprej pomislite vi?

Zame je zagotovo ključna, četudi posredna referenca Joseph Losey, še posebej njegov film **Don Giovanni**. Navsezadnje ga je snemal v istih prostorih, pa tudi sicer sem Loseya osebno poznal in z njim veliko klepetal. Sem njegov veliki pristaš. Pred nekaj meseci sem videl njegov film **Blind Date**. To je izvrstno! Kazal sem ga študentom in rekli so, da se kar gleda. Meni se zdi izjemen. Veste, meni se zdi Losey avtor, ki je daleč presegel tedanjo stopnjo odprtosti do problematike filma in družbe. Tega pri

Američanih ne najdete. Bil je neverjetno kultiviran in izobražen. Ne motite se, tega ni ravno veliko!

Vaše izjemno mesto v slovenski kinematografiji je po svoje podobno. Vendar ga poleg erudicije odlikuje še specifična filmska pripoved. Se vam zdi, da Gospodična Mary nadaljuje vaš avtorski credo?

Veste, največ sem se z **Gospodično Mary** ukvarjal v času slovenske vojne. Sploh nisem šel iz garsonjere v Šiški. Pisal in popravljaj sem jo cele štiri tedne in bil zelo zadovoljen. Najprej sem imel v mislih druge igralce in drugega snemalca. Zato je bilo potlej moje presenečenje toliko večje. Nisem pričakoval, da bo Maruša Oblakova tako dobro odigrala svojo vlogo. Je neka čisto posebna oseba, ki je delno izgubljena, delno neuveljavljena ...

Je prvotni cast skrivnost?

O tem raje ne bi govoril, ker so me tedaj tako poslali na led, da sem bil v strašni stiski.

To ni imelo zveze s tem, da delate televizijski in ne »pravi« film?

Ne. Pred kratkim so mi rekli: »*Kaj pa, če bi snemali en res televizijski film, brez monologov, maksimalno živ in zanimiv?*« Rekel sem jim, da rađe volje, če bom le zmogel. Kaj hočem? Če vam nekdo reče, kaj morate storiti, ste blokirani. Vendar a priori nimam nič proti delu na televiziji. Med drugim sem prav zato tudi vzel snemalca Žareta Tušarja, ker sem vedel, da pozna zadeve in da bom potreboval njegovo pomoč.

Vrniva se še k splošnejšemu vprašanju naracije, k tej čisto posebni pripovedi, ki jo vsake toliko časa prekinete, nato pa spet poženete naprej ...

Predvsem sem hotel ekranizacijo te stare novele vezati na Slovenijo danes. Meni se zdi, da sem v tem uspel, čeprav tega niso opazili, o tem niso pisali. To je neke vrste udarec, vendar sem tovrstnih udarcev navajen. Navsezadnje živimo v nekem čisto posebnem paradižu znotraj te čudne jugoslovanske situacije, ki je grozna. Meni se zdi situacija strašna: v tem času je početi to, kar počnemo mi, dejansko izredno razkošje, ki si ga mnogi preprosto ne morejo privoščiti. Zato sem na tej obdelavi tako dolgo visel in jo

popravljaj, zato sem vsaj dvakrat pisal snemalno knjigo.

Ste bili s končno verzijo filma tako zadovoljni kot s pisnim izdelkom?

Modno snemanje na začetku ni ravno najbolj briljantno, lahko bi ga naredil bolj drznega. Sicer sem pa kar zadovoljen. Za Natašo sem imel predvideno Natašo Matjašec, ki je veliko bolj eterična, izbrana igralka, je pa ... Gorenjka. Ne mislim nič slabega o Gorenjkah, toda ona mora prej čutiti stvari. Kot večina slovenskih igralcev je zelo vezana na realizem. Vsi po vrsti so sijajni v realističnih stvareh, težko pa se znajdejo v malo bolj humorinih, eteričnih stvareh, malo nad zemljo. Zato sem toliko bolj zadovoljen z Emeršičem. Bil je sijajen. Pomagal mi je podati malo ironije, ki je pri nas tako zelo redka. Veste, zdi se mi, da je v Sloveniji ta hip vse mogoče, da pravzaprav ničemur več ne rečemo neetično ali sporno. Ne bom navajal konkretnih stvari, ki jih berem v časopisih, od reklam do nastopov politikov — vse skupaj je rezultat neke zelo povprečne kulture, ki je po mojem popolnoma na psu.

V takem kontekstu je Gospodična Mary seveda čisti elitizem.

Veste, Zdene Vrdlovec mi je vrnil kaseto z besedami: »*Tole kazati na slovenski televiziji je čista zguba!*« Ne vem točno, kaj je s tem mislil, ker se podrobneje nisva pogovarjala. Profesorica Mara Beštrova mi je par dni po predvajanju na televiziji rekla: »*Veste, da sem ves čas gledala.*« Gledal je tudi Rade Krstić in mi rekel, da mu je bilo zelo všeč. »*Vsem najbrž ni,*« sem mu odgovoril. »*To pa mene ne zanima,*« je rekel.

Z Iskanji ste našli Benetke. Ste z Gospodično Mary opravili tudi že s Paladiom ali lahko morda pričakujemo še kakšno njegovo vilo v vaših naslednjih projektih?

Facsinira me, da je bil Paladio pred dobrimi štiristo, skoraj petsto leti popoln avtor določenih vrtov in stavb. Veste, mene že dolgo fascinirajo francoski vrtovi. Nekoč sem govoril z Villardom. On je študentom rad pripovedoval o Benetkah in Versaillesu: človek je najlepše mesto postavil na kolih, najlepši grad pa na nekdanjem močvirju. Če torej hočete nekaj narediti, morate imeti neko posebno *invocation*, neko posebno norost.

**JANEZ RAKUŠČEK
STOJAN PELKO**

Blade Runner je kultni film. Sprva ni tako kazalo, prej nasprotno: kot adaptaciji romana kultnega avtorja znanstvene fantastike, genialnega Philipa K. Dicka, se mu je obetala nehvaležna primerjava z izvirnikom; dovolj zajeten, pa vendarle ne ravno kolosalen predračun, pa je grozil, da ga bodo obravnavali kot še en komercialen film. Tudi neposreden odziv občinstva je bil povprečen: niti odmeven uspeh, ki bi ga takoj promoviral v mit, niti osupljiv neuspeh, ki bi kritike ali cinefile pripravil do tega, da ga poskušajo »rešiti«. Kolikor se spominjam, je večino novinarskih odmevov ob prvem predvajanju v Franciji spremljalo zgolj zmereno navdušenje. O režiserju so govorili predvsem kot o estetizirajočem »obrtniku« in ne kot o avtentičnem avtorju. Očitali so mu »reklamni« slog, v **Osmem potniku** pa videli zgolj spreten proizvod – zato so tudi filmu odrekli dušo avtorskega filma. **Blade Runner** skratka ni naznanjal tega, kar bo postal: avtentičen popularen kultni film, ki je doživel najmanj tisoč oponašanj.

Lahko bi sicer govoril o njegovem izjemnem zvočnem življenju, ki ga je zasnoval eden največjih talentov svetovnega zvoka, angleški mikser Graham Hartstone, vendar sem to že nekajkrat storil (v delih *Zvok v filmu*, *Preluknjano platno* in *Audio-vizija*), pa tudi sicer se mi zdi, da se bleščeče srce tega filma, njegov resnični izvor energije, skriva drugod. Zato izhajam iz najbolj banalnega, najbolj očitnega – in morda prav zaradi tega najpogostejše zapostavljenega dejstva. Govoril bom torej o podobi, o vizualnem: **Blade Runner** kot vizualni film.

Moji francoski kolegi zelo radi zatrjujejo, da današnji film greši s svojo vizualno vsečnostjo in s tem pogublja svojo dušo. Uporaba specialnih učinkov, živih barv in izbrane svetlobe bi naj bila znamenje tega »vizualnega« vala. V *Cahiers du cinéma* so serijo kritičnih člankov o tej smeri naslovili z naslovom »Film proti podobi«, še posebej ostro pa so napadli Jean-Jacques Beineixa, ki je znova uveljavil film kot »govorico podobe«. Mar sodobni film res trpi za »vizualno vsečnostjo«? Nisem več čisto prepričan. Danes zagotovo ne manjka filmov živih barv in sofisticirane svetlobe. Toda je mar to res tisto, kar naredi film vizualen? Ne, tako nastaja film barve in osvetlitve. Kaj pa posebni učinki? Le-ti favorizirajo film dekorja, pravljičnosti in gibanja, vendar tudi to ni nujno vizualen film. Mar dlakopim? Ne. Prepričan sem, da je zares vizualna senzacija, *vizualna emocija*, celo v sodobnem filmu izjemno redka. **Blade Runner** vso svojo lepoto in svoje povsem izjemno mesto v sodobnem filmu dolguje prav tej *veri v vizualno* – veri, ki je resnična in ne morda imitirana ali simulirana.

Na kaj naj se oprem, če naj to tezo bolje ponazorim? Najprej kar na lastno emocijo. Dobro se spominjam, da sem ob prvem gledanju filma **Blade Runner** jokal že od prvih minut dalje. Šele danes lahko to emocijo identificiram kot zares *vizualno emocijo*. Ni šlo za identifikacijo z liki. Danes, po neštetih ogledih tega filma, lahko prav tako zatrdim, da ni šlo – kot sem sicer sprva mislil – za emocijo glasbene narave (četudi je ta prisotna skozi lepoto in subtilnost ritmov). Zdi se mi torej, da je šlo za vizualno emocijo samo po sebi: za izkustvo srca, ki ga spremljajo besede »*kako je to neverjetno, kako je to lepo*«.

Ničesar si ne zmišljujem. **Blade Runner** se prične z izjemno velikim planom

človeškega očesa, v katerem se odsevajo luči in gigantski plameni, sledijo pa mu apokaliptični kadri predmestij Los Angelesa leta 2019, zavitih v smog in trepetajočo svetlobo. Plan očesa ni nikoli pojasnjen. Svoj pomen dobi šele pozneje, ko nam Roy Balty (zlobnež, ki ga igra Rutger Hauer) med obiskom pri izdelovalcu oces za replikante pojasni, da je na svojih potovanjih po vesolju videl neverjetne reči. »*I designed your eyes*«, pravi stari Kitajec, Roy Balty pa mu odgovori: »*Če bi ti videl reči, ki sem jih bil videl jaz... s tvojimi očmi!*«.

V razpletu filma Roy Balty – po tem, ko je ulovil svojega lovca, ubijalca replikantov Ricka Deckarda – slednjemu reši življenje in postane človek. Kako je upri-

zorjena ta metamorfoza iz androida v človeško bitje? Tako, da se ves ganjen z liričnimi besedami spravi Deckardu opisovati svoje vizije zvezd in planetov. Lovca na replikante je rešil zato, ker je nekomu moral *povedati*, kaj je *videl* – prav ta nuja po delitvi vizualne emocije je tisto, kar ga naredi za človeškega. Kar je videl na svojih velikih potovanjih in kar mora zdaj povedati preden umre, ga namreč ni le vidno razburilo, temveč predvsem *ganilo*.

Natanko tak občutek je tudi mene preveval v teh prvih minutah filma **Blade Runner**: ta preplet vizualne emocije in spektakla. Spektakla, ki bi sicer moral biti grozljiv – tovarniški dim, onesnaženje –, vendar je tako lep, da s svojo lepoto

nasiči vizijo.

V tem prelepem začetku obstaja ena podoba, ki se ji moje čustvo nikoli ni moglo upreti: podoba tistega majhnega letečega vozila, ki se dvigne nad mesto in ki nam s svojo *nagnjeno* vizijo Los Angelesa kaže stavbe, ki migotajo v svetlobi, na eni od teh stavb pa se na ogromnem video-ekranu pojavi obraz lepe Japonke. Onesnaženo mesto ima v resnici svoj pogled – nežen in sočuten pogled ženske. Zato seveda ni naključje, da v zvočni tapiseriji tega filma posebno mesto zasedata prav dve melodiji, ki ju poje ženski glas. Gre za glas vzhodnjaške ali arabske pevke (ki je v filmu zvezan z likom Joanne Cassidy, »replikantke« s kačo) in za glas Japonke, za tradicionalno otožno melodijo, ki jo spremlja *pizicatto* žičnega glasbila. Iz obeh spevov se razlegata nežnost in lepota, povsem nepričakovani v tem težkem filmu, sežeta pa vse tja do njegovih najbolj črnih trenutkov. Vendar bi nas ne ganila tako globoko, če bi jima ne predhodil tisti ljubeznivi pogled materinskih oči – pogled, ki poslej zaobseže vso vizijo, ki vse obdari z lepoto.

Mar niso zvezd pogosto primerjali z očmi, polnimi ljubezni? Začetek filma **Blade Runner** je s svojim svetlobnim mežikanjem stavb in z gigantskimi plameni tovarniških dimnikov tak pogled ljubezni, ki ob izhodu iz zarodkove noči podari pomen in lepoto svetlobi.

Replikanti, ki jih preganja Rick Deckard, nosijo s seboj fotografije iz otroštva, nekakšno utelešenje njihovih implantiranih imaginarnih spominov. Slavno sekvenco Dechandovega raziskovanja in povečevanja fotografije ženske v sobi so akademiki pogosto primerjali z domnevno podobno sekvenco Antonionijeve **Povečave**, četudi ima po mojem mnenju popolnoma drugačen pomen. Med študijem te fotografije se Deckard odpravi v iskanje svojega lastnega otroštva in svojih lastnih emocij ob soočenju s temi obrazi (mar nima tudi sam na klavirju pravih portretov?).

Thelma in Louise je zadnji dokaz, da je Ridley Scott velik portretist žensk. Name-noma pravim »portretist« in ne morda »slikar«, »režiser igralk« ali »skulptor«. Ridley Scott namreč ni Pigmalion, ki bi si v živi materiji upodabljal podobo idealne ženskem, temveč je *fotograf*. A zopet ne fotograf v hladnem, akademskem, slabšalnem pomenu, ki bi iskal pocukrane podobe, temveč prav nasprotno: je fotograf v živahnem in ganljivem pomenu, saj išče gibljivo in svetlobno žensko podobo, krhko in lepo. Išče jo v drobnih niansah in v gibanju, nikoli pa se ne fiksira na eno samo. Če si znova ogledamo film **Osmi potnik**, tedaj bomo videli, da je Sigourney Weaver veliko lepša kot v **Aliens** ali v **Alien**

III, ne oziraje se na druge kvalitete teh dveh filmov. Pomislimo na portret bogate in zrele Mimi Rogers v filmu **Someone to watch over me**. Oglejmo si navsezadnje tudi tri podobe žensk, kakor jih razvija **Blade Runner**: Joanne Cassidy, Daryl Hannah in še posebej Sean Young. Vsakič znova bomo naleteli na skupno točko: na iskanje portreta.

Ridley Scott uživa v poigravanju s premiki svetlobe v svojih filmih. Sleherni izgovor mu zato pride prav: efekti podra-sti v gozdu **Legend**; newyorška megla v **Someone to watch over me**; igra sonca, senc in plešočih las naslovnih junakinj v **Thelma in Louise**.

V vseh teh filmih je ženski obraz uprizorjen kot mobilni, kot hkrati gibljiv in ganljiv. Všeč mi je misel, da je to zanj ena in ista reč.

Spominjam se neke izjave Susan Sarandon ob premieri filma. Hotela je podraziti režiserja zaradi njegove zaljubljenosti v »lepe podobe« in je v ta namen povedala naslednjo zgodbo: po tem, ko je prav ljubeče posnel svoji dve junakinji, je pohitel na vrh bližnjega hriba, saj je zagledal zahajajoče sonce, ki ga je hotel na vsak način fotografirati, preden mu uide.

Na prvi pogled je videti, da se ti dve težnji izključujeta: pomen ženskega obraza in želja po lepi svetlobi, ki jo ponavadi slabšalno katalogiziramo kot »razglednico«. Upam si trdit, da gre pri Ridleyu Scottu za eno in isto zadevo: najsi zapusti obraz Sean Young in posname bleščečo maketo mesta ali pa se z obrazov Geene Davis in Susan Sarandon odpravi v pejsaž države Utah, ki ga prečijo sončni žarki – obakrat išče, snema in kaže isto emocijo. Tega seveda ne počne kot psiholog, zato v njegovem početju nima smisla iskati analitika ženskega srca. To počne kot portretist, saj gre zanj vse prek pogleda – in to v najbolj avtentičnem pomenu. Medtem, ko je toliko njegovih kolegov zbeganih pred tistim, kar vidijo – zaradi česar skušajo podobo znova zaplesti z gibanjem –, on še naprej ostaja otrok, ki široko odpre oči in v eni in isti viziji odkrije pogled in obraz svoje matere ter svetlobno mrgolenje sveta in z navdušenjem vzlikne: »*Kako je to izjemno, kako je to lepo!*«.

MICHEL CHION

Santiago de Chile, 4. oktober 1992

PREVEDEL STOJAN PELKO

GEENA DAVIS IN SUSAN SARANDON V FILMU **THELMA IN LOUISE** (REŽIJA RIDLEY SCOTT, 1991)



VIZUALIJE

K TELEVIZIJSKEMU KOMENTARJU

Če se vprašamo, *kako* je s televizijskim komentarjem, je to vendar malce bolj vzpodbudno, kot če bi kanili odgovarjati, *kaj* televizijski komentar je. Če bi se namreč lotili slednjega vprašanja, bi nas na koncu pripeljalo do prvega, in to po obeh možnih poteh: – ali bi se znašli sredi tipologije novinarskih prijemov, kjer bi bil *trotelziher specifikum* TV komentarja, da je komentar po televiziji, – ali pa bi v tipologiji televizijskih diskurzov pri TV novinarjenju naleteli na komentar, kolikor se kot novinarski prijem loči od poročila, reportaže itn.; v obeh primerih bi prišli do vprašanja, kakšne so posledice tega, da komentarja na TV pač ne beremo, saj ga poslušamo, hkrati pa komentatorja in komentiranje gledamo (naša tema so torej komentarji, kjer komentatorji nastopajo pred TV občinstvom, kakor, denimo, Janez Stanič, Jurij Gustinčič, Jože Hudeček v večernih dnevnikih TV Slovenija, ne pa pregledi in prognostike novinarjev, ob katerih gledamo arhivske posnetke, ki domnevno kažejo, o čem novinar govori - te vrste so pogosto prispevki Zorana Medveda).

Takoj smo *in medias res*, pri razmerju med sliko in govorom (tudi sliko in glasom ter »simulakrom« in zapisom) na TV. Naj delajo na radiu, pri TV ali pri časopisu, se novinarji ne glede na siceršnje medsebojne razlike spontano strinjajo: prednost televizijske informacije je, da *pokaže*.

Tu vzkliknete: topounnost! Tautologijo prodajajo za definicijo! Za prednost TV ponujajo kratko malo to, da je TV. Enako upravičeno bi bilo razglasiti za informativno prednost vsakega informativnega medija kar njegovo specifičnost – tako bi bila »pisava« zaslužna za prednost časopisa, da se je k črki informacije mogoče poljubno vračati in o njej presoditi, ne pa da sprejemnik sporočila ostaja suženj bežnega sprotnega vtisa?

Slepo zaupanje novinarske srenje v informativni sijaj TV slike seveda ne more biti posledica nekakšnega kolektivnega napačnega sklepanja. Gre za *raison d'être* njihovega stanu. O tem se prepričamo, če se vprašamo, kako bi novinarji sami pojasnili domnevno prednost televizijske informacije, da pokaže? Zelo preprosto bi nam odgovorili: novinarjeva beseda o dogodku kvečjemu govori

(piše), TV aparaturna pa dogodek posname, registrira ga, kot se reče, »v živo«, v njegovi materialnosti, da ga vidimo in slišimo, kakor ga je doživela, videla in slišala TV ekipa na kraju samem. Na kraju sporočila vznikne Dejstvo (ali Stvar sama, če hočete), opis je imaginarno nadomeščen ali dopolnjen z dogodkom, referens novinarskega diskurza se je prikazal na kraju, od koder za gledalca izvira TV novinarski diskurz – na zaslonu. TV slika ima v novinarski fantazmi magično moč, da *realizira* novinarski diskurz. Na ta način dopolni ali zapolni težnjo »objektivnega« poročanja, da bi se v asimptoti poročilo »zšlo« z dogodkom kot svojo realno predlogo. »*Prednost TV informacije, da pokaže*« tako razkriva bistveno značilnost novinarske poklicne ideologije, o razmerju med sliko in besedo na TV pa neposredno ne pove ničesar.

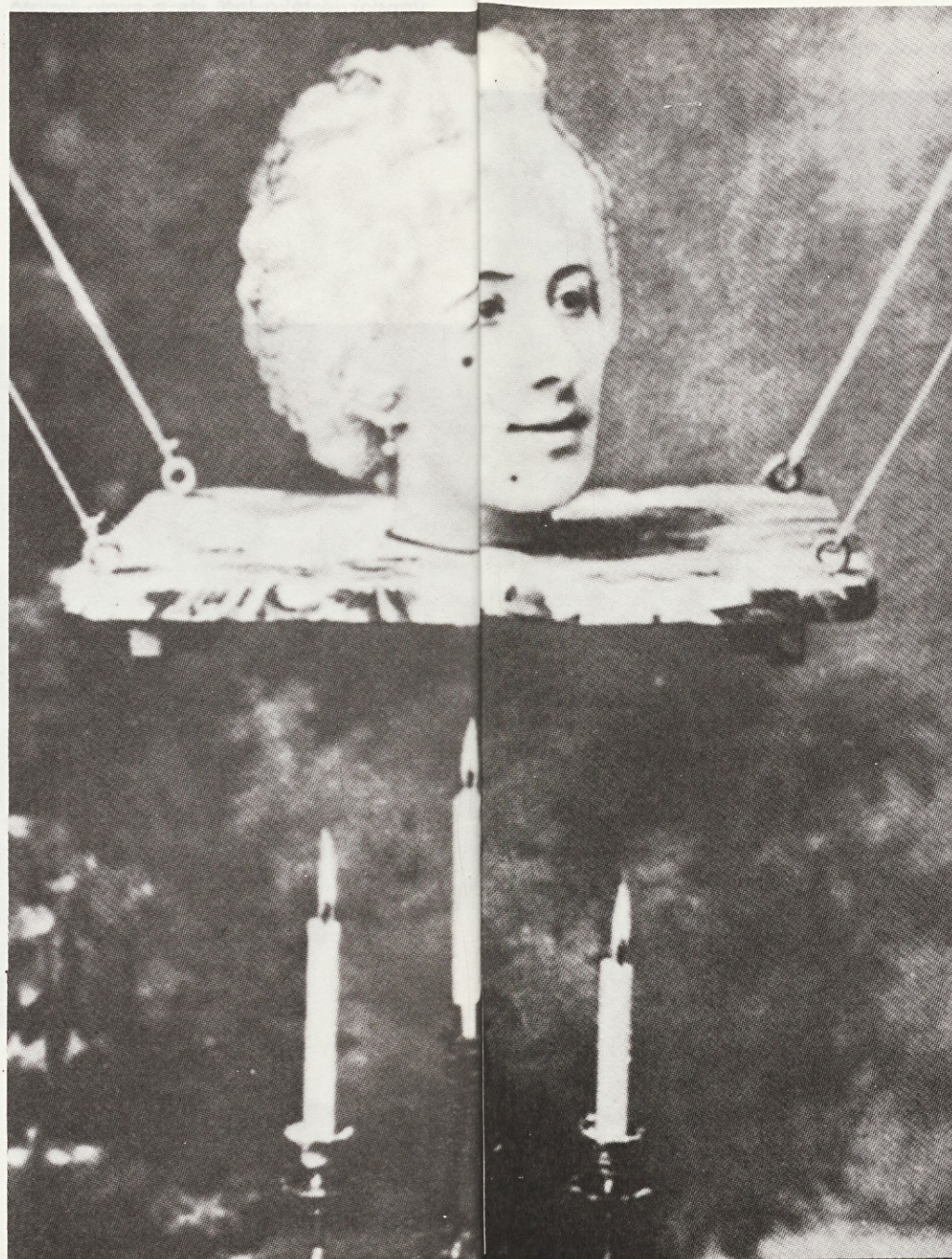
Utopični točki slike, ki bi »povedala vse« in bi ob njej umolknil vsaj za hip sleherni možni komentar, se televizijske informativne oddaje približajo edino takrat, kadar kažejo divjanje stihije: vojne grozote, poplavne vode, razdejanje po potresu, ... A še v teh primerih nam *povedo*, da se komentarju odrekajo, češ da je odveč, tako da so presenetljivo ti redki trenutki domnevne popolne suverenosti in neposredne sporočilnosti TV podobe trenutki *čiste retorike*. Podobe lahko »brez besed« sporočajo le tisto, kar »vsi vemo« in ob čemer »enako čutimo«, kjer se torej z imaginarno identifikacijo pred Grožnjo konstituiramo kot ideološka skupnost in je bilo »vse rečeno« že vnaprej, z materialno težo našega ideološkega izročila, ki ga evocirajo »samoumevne« podobe. Te podobe pridejo na vrsto v privilegiranih trenutkih govornih oddaj kot aposiopeze (zamolki) ali – praviloma – kot lažne aposiopeze (komentar, češ da je »*vsak komentar odveč*«). Prinašajo pa – nič drugega kakor *corpus delicti*. Eminentno dokazujejo, da je diskurz TV novinarstva *dokazovalni* govor.

Potemtakem ne sme presenetiti, če po eliminaciji navidezne izjeme zapišemo: televizijska slika v slehernem trenutku katere koli govorne oddaje *predpostavlja* govor, na katerega se obeša kot njegov dodatek. *In principo erat verbum*.

Kaj torej vidimo na ekranu? Kar nam kaže...beseda? Ali naj tako komprimiramo sivo pravilo TV novinarstva, da slika kaže, o čem trenutno teče beseda? Tako preprosto je videti, pa tako preprosto pač ni.

Zunanji minister prijateljske dežele pride v goste k domačemu zunanjemu ministru. O tem nam pripoveduje novinar(ka) medtem ko gledamo posnetke pozdravljanja, pogovarjanja, cvetja in dekoracije, menjave bližjih in bolj oddaljenih planov

JEANNE D'ALCY V FILMU GEORGESA MELIESA (1899)



obeh govorcev, ki v zmontiranem posnetku oddaje, ki ga gledamo, izustita stavek ali dva v TV mikrofoni, tisti, ki pravkar govori, pa je za gledalca identificiran še z zapisom njegovega imena na ekranu. V tem zgledu nastopa TV slika v svoji *avtentifikacijski* funkciji – potrjuje, da se je dogodek, o katerem govori novinarski prispevek, zgodil, in to tako, kot kaže slika – brez opaznih težav. Kaj pa, kadar prispevek govori, denimo, o povišanju plač upokojujencem ali štipendij študentom, kamera pa v prvem primeru zasleduje po ulicah in parkih Ljubljane starčke in starke posamez ali združema, v drugem pa zalezuje pred fakulteto mladeniče in mladenke? Ali pa, kadar novinar o ukrepu ministrstva za resnico pripoveduje tako, da se postavi pod napis na vratih stavbe, kjer piše, da je v tej stavbi ministrstvo za resnico? V prvem zgledu »vidimo« »upokojujence« ali »študente« izključno tedaj in toliko, kadar in kolikor beremo TV sliko že s stališča: če novinar pravi x medtem ko gledamo y, tedaj y ne more pomeniti drugega kot x, sicer ni nobenega razloga, zakaj zaslon kaže prav y. Vladni ukrep ni telegeničen; vizualizabilen bi bil kvečjemu kot veliki plan besedila ukrepa v Uradnem listu. Avtentifikacija tu ni dokumentiranje dogodka s kamero, pač pa poljubna in groba vizualizacija figur iz novinarjevega besedila. Naključni pasanti so reducirani na status vizualnih označevalnih dvojnikov za figure, omenjene v novinarjevem besedilu. Postopek je analogen delu sanj, a rezultat ni oniričen, ker so figure, ki zasedejo posnete mimoidoče, razosebljeni splošni pojmi: »študent nasploh« je na TV ekranu tudi mesarski pomočnik, ki je slučajno šel mimo filofaksa. V drugem zgledu je videz povezave med besedo in sliko dosežen kar s podvojitvijo besed iz novinarjevega besedila v napisu na fasadi stavbe, izpred katere novinar nagovarja TV gledalca. Postopki avtentifikacije se ob natančnejšem pogledu izkazujejo za retorične postopke ponavljanja in amplificiranja povedanega v vizualni »spremljavi« k novinarskemu govoru na televiziji. (Zelo pogosto nam tisti hip, ko novinar omeni znano osebnost, TVS pokaže za sekundo doprsni portret omenjenega.) Srečanje ministrov je utečena ceremonija, *komunikacijsko* dejanje, ki je *kot tako* »telegenično«, saj njegova vnana podoba in zarotitveni obrazci udeležencev sodijo skupaj po izročilu; TV to izročilno sopripadnost vzame kot dano in jo skrajšano povzame in citira. Vladni ukrepi

nimajo privilegija, da bi bili strukturirani kot model dramskega dogajanja, a kot vsak drugi dogodek, transformiran skoz novinarski diskurz, so vladni ukrepi »nativizirani«: o njih se govori glede na njihove vzroke in učinke, zgodovinske in družbene razsežnosti, so delčki kompleksnega, spremenljivega, a vztrajnega *pripovedovanja*. Od tod možnosti dramatizacije in uprizarjanja: poiskati je treba individualnega študenta kot »subjekta učinkov ukrepa« in mu dati, da sam pove kameri in mikrofoni, kako se ga zadeva tiče.

Taka različica televizijske rešitve problema »netelegenične« vesti se nam zdi »bolj televizijska«, ker besedilo vnaprej koncipira kot dramsko besedilo z vračunano uprizoritvijo. Zdaj lahko natančneje določimo nesimetričnost in neujemanje med govorom in sliko na TV. Slika informira pač le toliko, kolikor ji je namenjeno uprizoriti, avtentificirati, utelesiti stvar govora. Cena, ki jo plača televizija, da svoj govor opremi z njegovo stvarjo, pa je, da vidimo in slišimo marsikaj, česar ni imela namena pokazati in povedati, na kar nima nobenega vpliva, kar bo brez uspeha poskušala obmejiti. To je hkrati tisto, v čemer pri gledanju TV nemara najbolj uživamo, saj uživamo na račun TV. Da bi, denimo, TV »subjekta učinkov ukrepa« verodostojno konstruirala, izve gledalec njegovo ime, starost, fakulteto, da je vozač in da stanuje v Studentskem naselju, pa da bo z zvišano štipendijo enkrat na teden šel jest rajši drugam kot v menzo. Smisel teh podatkov za novinarsko informacijo je izključno v tem, da so povedani, ne pa, *kaj* pravijo, saj je »*Branko Lesnika, 24, 3. letnik geodezije, iz Maribora*« popolnoma ekvivalentno »*Norma Gruzovin, 18, 1. letnik ekonomije, iz Nebla v Brljih*«. A z gledalcem je drugače: morda bo študenta poznal, mogoče mu bo všeč njegov nasmeš ali zadrega ali uhani; mogoče mu bo šel na živce glas ali dialekt ali solata za zobmi...Vsekakor pa mu je navrženih nedoločljivo veliko drobnih informacij slike, govora, glasu, zapisanih ali povedanih podatkov, celo šumov okolja, ki so tuji novinarjevi zgodbi in niso v njeni službi. Glas in govor na TV pripišemo govorcu, ki ga vidimo in kakor ga vidimo, z nakazano možnostjo idiosinkrazij, ki se polastijo smisla povedanega in odvrčajo pozornost od tekstovne vloge citata, kakršno tak govorec praviloma igra v diskurzu TV novinarstva.

Kazati govorce pri govorjenju pa se pravi kazati govor v njegovi kreativni funkciji

VIZUALIJE

v medčloveških razmerjih. Četudi je *talk show* zapet kakor katero *Omizje*, ga dojemamo kot »bolj televizijskega« od poročila, ker je »stvar, za katero gre«, tu govorjenje samo. Vse naključnosti vidnega in slišnega vštujemo v intersubjektivno situacijo pogovora: nestrpne ali zadržane gibe, za nas neslišno šepetanje ali grimase, ki jih ni mogoče zanesljivo dešifrirati, potne srage, barvo kravate, puder, škripanje naslonjačev...

Spet nekoliko drugače delujejo televizijske podobe solo govorcev, kakršni so studijski voditelji oddaj, sestavljenih iz več različnih prispevkov, napovedovalke in napovedovalci sporeda in podobne figure. To so uradni nagovarjalci gledalcev v imenu TV kot institucije, zato so z vso svojo pojavo – glasom in stasom, obleko in frizuro – prenašalci Sporočila. Njihov simbolni mandat ni avtonomen in partikularen, kakor posebna strokovna usposobljenost ali gledalcem znana igralska slava udeležencev TV razgovorov; uradni nagovarjalci scela zastopajo TV kot nosilci solidnega in zaupanja zbujujočega izgleda in glasu, ki bosta nemoteno – studio je prazen, voditelj ali napovedovalka zapolnita zaslon – prenesla sporočilo kot nekaj, kar jima je bilo zaupano, da izročita gledalcu.

Televizija ima že od zdavnaj izdelane in diferencirane prijeme, kako izkoristiti značilnost, da govorci na TV – seveda, če ga med njegovim govorjenjem (vsaj nekaj časa) vidimo – nujno *nastopa*, pa če mu je to všeč ali ne.

Komentator je v koncepciji, kakršno gojijo pri *Dnevniku* TV Slovenija (in je prav taka kot v *Zeit im Bild* avstrijske TV), pišoči strokovnjak za svoje področje, ki večkrat nastopi v Dnevniku in je torej njegovim gledalcem znana avtoriteta; v oddaji nastopi v trenutku, ki je dramatsko načrtovan in podprt vsaj z voditeljevo napovedjo, po možnosti pa še z novinarskim poročilom v vlogi dogodkovnega povoda za komentar; praviloma ima na voljo toliko časa kot poročevalec o razmeroma pomembnem dogodku (okoli dve minuti), med govorjenjem pa ga kamera praviloma nepremično motri iz spoštljive razdalje.

V tej koncepciji je govor komentatorja v studiu vrhunec dnevnškega govora. Reprezentira točko, kjer novinarski diskurz preseže samega sebe in se iz obrokov poročanja o preteklem zbere v sinoptično presojo, katere senca naj bi padla v prihodnost in tako osmislila in usmerila poročanje. Drugi možni privilegirani razgled komentatorja v TVD je od

zgoraj: vrednotenje, opozarjanje na sprejeto, opominjanje (= Hudeček). Medtem ko novinarja vidimo v oddaji le toliko, da ga identificiramo (isto velja za špikerja), in z njim komuniciramo le prek releja voditelja oddaje, ki napoveduje in povezuje novinarske prispevke, z vso svojo dejavnostjo pa nasproti gledalcu reprezentira oddajo (= Dnevnik) in z njo

TV, pa je komentatorju omogočeno, da gledalca nagovarja iz oči v oči od začetka do konca komentarja, in to v svojem imenu, na svoj račun. Prav naključnost njegovega izgleda (ali, bolje, nezvedljivost njegovega izgleda na normo dostojnega reprezentiranja TV institucije) in nepopolnost dikcije (v primerjavi, denimo, s špikerjevo) funkcionirata tu kot zago-

tovilo, da je njegov fisis zgolj medij njegovega duha, in je on torej navzoč zaradi višjih reči, namreč zaradi vsebine tega, kar pravi, ne pa, da bi gledalca le mamil pred televizor. In k vtisu tehtnosti rečenega tudi ne prispeva najmanj, da je razgled nanj strogo nepremičen. To je zato, da ga *ne* gledamo, da bi mu rajši prisluhnili (že iz šole veste, da najmanj

slišite, kadar motrite učitelja). Komentator deluje najpopolneje, kadar se TV skoraj poniža v radio. Vendar samo *skoraj*; kot smo dokazovali skoz ves tale odstavek, je pogoj za tako učinkovanje komentatorja diferencialna, izjemna, točkovna uporaba vzvodov učinkovanja, ki TV tako zelo približa radiu le v tej limiti in le z bistveno razliko, ki bi ji ironično lahko rekli formalni pluralizem TV: vedno se lahko odločite, da boste komentatorja gledali in ga tako preslišali.

Ko je pred leti Marko Švabič – morda edini, ki se je radikalno vprašal, kaj se pravi biti slovenski pisatelj – predaval o slovenski paranoji, je pisateljevanje obmejil na področje pisave, saj je govor, kadar na glas bere poslušalcem pisateljevo besedilo, kratko malo prehter za razumevanje (ne glede na to, kaj si predstavljamo pod »razumevanjem«). Zato je dal brati svojo prozo poslušalcem profesionalcu, v branje pa je dajal le kratke odlomke in nekatere med njimi je bilo treba zavrteti dvakrat.

Ponavljjanje oddaj pa je princip televizije in ponovljivost je način bivanja TV produktov. Med modusi ponavljanja je najpogostejša variacija: sem ne sodijo le epizodne nadaljevanke (in v nekem smislu celo nanizanke), pač pa tudi poročila, kvizi, sploh vse tako imenovane »redne oddaje«. Šele variiranje naredi oddajo skoz variacije in permutacije za to, kar je. In če je *Studio City* (že z *anglo* imenom) variiral in permutiral skupek variacij in permutacij, ki jim je bilo skupno, da so sredi mesta najdevale tisto *tuje* nasproti siceršnji domačnosti TVS, je *Jezikovno slepo črevo* z Igorjem Žagarjem kot avtorjem in komentatorjem v ta kontekst potujevalo tisto, kar je bilo v vsakodnevem blebetu neopaženo prav zaradi svoje navadnosti.

Ta dvojna premaknjenost je narekovala

premaknjenost v načinu predstavitve: govor – ki je, ponovimo, po definiciji prehter, če na TV karkoli pojasnjuje – je bil hiter, hlasten, zavzet, včasih privoščljiv do predmeta, nikoli pa zlovoljen do nagovorjenega gledalca. Komentatorjeve kretnje so bile živahne, kamera pa se mu je približala bistveno bolj, kot bi veljalo za dostojno v TV Dnevniku. Efekt tega ni le bolj živ nastop od onega v navadi pri komentatorjih, pač pa tudi padec virtualne distance med govorcem in njegovo besedo ter med njegovim nastopom in gledalčevim gledanjem. Govorec je vštet med televizijske učinke svojega govorjenja, gledalec pa ga mora – no, ne ravno požreti s kožo in kostmi, pač pa raje popiti skupaj s *cappuccinom*, o katerem poje glasbena spremljava rubrike.

Besedilo vsakega komentarja je bilo zračno, prav nič prenatrpano; niti izrazje niti stavki niso oteževali razumevanja. A sam format je tolikanj stisnjen, da poante ni mogoče povedati dvakrat. In, kar je usodno, gledalec oddaje se ne more vrniti k zamujenemu. Lahko pa gleda naslednjo oddajo. In še naslednjo. Tam bo slišal in videl variacijo. Ker je sproti razumevanje tehnično nemožno, je treba računati s tem, da bo v eni sami oddaji ostalo nedopolnjeno in da se bo z gledanjem variacij razumevanje vzpostavilo v nekakšni retrospektivi. Navzočnost komentatorja se dodaja hkrati kot obljuba možnega razumevanja – vemo, da bo nastopil tudi v naslednji oddaji – in kot fizična ovira nevtralnemu, breztelesnemu glasu kot nosilcu institucionalizirane vednosti.

JOŽE VOGRINC

THE BIG MOUTH (REŽIJA JERRY LEWIS, 1967)



EKRANSKI STRANKARSKI BOJI MED ZELJO IN REALNOSTJO

Aspekt, ki nas državljane v trenutni predvolilni politični ofenzivi dejansko najbolj iritira, je vsiljevanje politične orientiranosti. Ljudem, ki imajo izoblikovan politični pogled, sili v nos propaganda strank iz drugega, nasprotnega političnega tabo-

ra. Televizijski ekran v predvolilnem klanju za volilce predstavlja sredstvo za pridobivanje politično nedefiniranih, neodločnih državljanov. V tem strankarskem golažu televizija kot medij konec koncev razločuje prebivalstvo na ljudi, ki

VIZUALIJE

kažejo svojo dovzetnost za poslušnost, in na ljudi, ki ukazujejo, ki vsiljivo prikazujejo programsko ali kakršnokoli že dominantnost te ali one partije.

Če televizijo definiramo kot sredstvo ideološke torture gledalcev, tedaj se nam zlohotno ponuja vprašanje, ali je ta medij dovolj učinkovit posrednik. Partijski televizijski spoti – tako vsaj kažejo analize ameriških predvolilnih bojov – imajo učinek. Žal pa glede na zelo nizek odstotek volilcev, ki storijo svojo državljansko »dolžnost«, niso primerljivi z drugimi, tipično ameriški hiperpotrošniškimi pogruntavščinami, za katere se konzumenti deklarativno odločijo. Polovična učinkovitost medijskih ideoloških spotov nedvomno spravlja strankarske prvake, pa tudi videopropagandne producente ob živce. Na srečo je ideološki vpliv skozi televizijo kot medij omejen z gledalčevo odločitvijo, da s »pilotom« preklopi program, da ne spusti v družinsko sobo govora vsiljivcev.

Pri tem pa ostaja odprto vprašanje, ali sta država in industrijske korporacije, ki se ukvarjajo z mediji, z razvojem medijske tehnike ločeni. Na videz gre za povsem nedolžno, mogoče celo neumno vprašanje, toda če pobrsamo po spominu in odložimo naš pogled na umetniške tendence, ki posredujejo ideje učinkovitega medijskega nadzora, stojimo pred civilizacijsko zagato: *Ali naj tehnika služi človeku za sožitje z naravo ali pa naj bo sredstvo lažjega nadzovanja nad človekom?*

BLAIROV NADZOROVALNI VZOREC

Eric Blair, bolj znan po imenu George Orwell, je prav gotovo pionir ekranske nadzorovalne tehnike. Ekran, ki ga je opredmetil iz sveta idej v delu *1984*, je dopolnitev klasičnega televizorja. Običajno slika na ekranu deli in združuje gledalca in producente televizijskega programa. Gledalec gleda program, pritiska na gumbe in išče druge programe. Oddaje si torej izbira po svojem okusu. Lahko celo zatrdimo, da povprečen porabnik najraje gleda tisti program in tiste televizijske igralce in voditelje, s katerimi se identificira, prepozna.

Kreatorji programov in producenci filmov te prijeme izkoriščajo in lovijo gledalceplačnike v identifikacijsko mrežo. Ni lepšega občutka kot tedaj, ko televizijski kritik Jože Hudeček gledalca pozdravi, ga ogovori, z njim celo prijateljsko po-

kramlja o tej ali oni vznemirljivi zadevi. Na trenutke je celo videti, kot da Hudeček vsakega gledalca posebej vidi, kako budno posluša – ali pa tudi ne –, kaj se je na kulturnem področju zanimivega pripetilo. Toda jasno je, da vsak televizijski govornik enostavno fingira, da vidi, kaj se v resnici dogaja v vsaki družini, zbrani pred ekranom.

Orwell iz tega občutka zgradi sistem nadzorovalnih ekranov, ki skrbijo za red in poslušnost partiji. Sistem ekranskega nadzora je totalen: državljani Oceanije ve ali vsaj predpostavlja, da nadzornik, ki opazuje dogajanje znotraj družin in stanovanjskih hiš, ne more vedno videti vsega. Potemtakem se lahko občan pred teleekranom posveča disidentskim dejavnostim, ne da bi ga državni valpti pri tem početju zalotili. Toda ko je njegov konjiček odkrit, je usoda zapečaten. Teleekran v *1984* je za gledalca, ki je ideološko nezvest Državi, svojevrstna kocka, je pištola, ki ima v bobniču en sam naboj.

ALLENOVA VIZIJA EKRANSKIH ZMOŽNOSTI

Če Blair v svojem teleekranskem nadzorovalnem sistemu pojmuje ekran kot sredstvo nadzora in kot fizično ločnico med nadzornikom in gledalcem-državljanom, potem Woody Allen v filmu *Škrlatna roža Kaira* ta mejnik dokončno odpravi. Glavna oseba v filmu, Cecilija, svoj življenski neuspeh, travmatično realnost, utaplja v filmski iluziji, ki jo ponuja celovečerec *Škrlatna roža Kaira*. Ker se film vrti v mestu že celo večnost, ga Cecilija gleda več kot desetkrat. Toda pravi vzrok, da Cecilija gleda film v fanskem nizu, je igralec Gil Shepard, ki v filmu uprizarja lik glavnega junaka, mladega arheologa Toma Baxterja.

Na eni od projekcij Tom Baxter pozabi na scenarij in se zagleda v svojo vztrajno oboževalko. Ko si izmenjata komplimente, Tom izstopi iz ekrana in skupaj s Cecilijo pobegneta. Izstop iz ekrana je dokaj dramatičen. Dejansko nam polaga v srce ugotovitev, da obstaja videnje z ekrana na občinstvo. Obratno gledanje je tako ali tako samo po sebi umevno. Filmski igralci igrajo svoje vloge nekako tako kot v klasičnem gledališču, kjer je oder fiktivna ločnica med glumci in občinstvom, ter opazujejo dogajanje med gledalstvom, v katerega lahko tudi posežejo, če hočejo.

Zgodovina gledališča nudi nemajhno število anekdot in peripetij, ki opisujejo,

kako so igralci z lastno iznajdljivostjo rešili predstavo pred polomom. Kdaj pa kdaj so neobzrdano obnašanje publike kaznovali celo z zaušnico, zvesto »navijanje« pa nagrajevali z naklonjenostjo občinstvu... Z Allenovim filmom je ekran dobil gledališko razsežnost. Izničena je meja ekrana kot fizične ločnice med publiko in igralskim teamom.

Toda Woody neko ločnico kljub temu

ohranja. To je razlika med osebo in vlogo, ki jo ista oseba igra bodisi v filmu bodisi v gledališču. Ko namreč Tom Baxter, glavna oseba v filmu, izstopi iz ekrana, ni več slavni arheolog Tom Baxter, marveč Gil Shepard. Drugače povedano: Gil Shepard je resnična, Tom Baxter pa fiktivna oseba, zgolj dramski lik.

Cecilijo spoznanje razlike razočara, kajti

ko Gil Shepard pusti vlogo Toma Baxterja, preide iz sveta fikcije v realnost. Dolarjev, ki jih je prinesel tostran ekrana, v gostilni ni mogel vnovčiti, ker so bili lažni, filmski. Iz situacije je razvidno, da se je Woody Allen s to filmsko prispodobom poigral z dolgoletno človeško željo – z izstopom ekranskih junakov v svet realnosti. Želja marsikaterega dečka, ki ga pretepajo močnejši sošolci je, da bi nekoč Rambo izstopil iz ekrana in opravi z nadležnimi nepridipravi. A ko bi Rambo izstopil, bi bil le ranljivi Sylvester Stallone iz krvi in mesa... Enako Ciccilina, James Bond, Tarzan, Bolderick, Dirty Harry ... Njihov izstop na željo gledalcev bi v realnosti razočaral.

DVE VEČNI ŽELJI POLITIKOV?

Zamislite si, da bi politiki imeli Orwellov in Allenov nadzorovalni vzorec kot predvolilni adut v svojih rokah. Med vašim skeptičnim gledanjem predstavitve političnega programa stranke, bi se predsednik naenkrat obrnil na gledalca ter dejal: »Jože, nikar ne glej tako pisano. Če ne boš glasoval zame, se ti slabo piše.« »Resnost« svojega namena bi potrdil s

tem, da bi za trenutek stopil v Jožetovo stanovanje in ga med grozilnim sikanjem prijel za ovratnik. Seveda bi bila lahko metoda prepričevanja tudi drugačna. Predsednik stranke bi stopil v Jožetovo stanovanje, podaril otroku čokolado in dejal: »Vidiš, tako se bo godilo tebi in tvojim otrokom, Jože, če boš dal svoj glas meni.«

Na našo srečo sta omenjena nadzorovalna sistema v demokratičnih sistemih še stvar predpostavk, morebiti znanstvene fantastike. Če bi vzorca Blairrove in Allenove ekranske obsesije prakticirali, bi filmska umetnost preprosto izginila. Iz našega vsakdana bi bilo ukinjeno še marsikaj drugega. Res sreča!

Toda mar še niste opazili, kako video monitorji, ki nadzorujejo naše delovanje, rastejo kot gobe po dežju? Mar ne berete, kako napreduje tehnika iz dneva v dan? Mogoče pa dane predpostavke nadzovanja niso tako fiktivne, tako iz trte izvite? Bomo videli, kako bodo izgledali predvolilni politični boji v bodočnosti?

TOMAŽ KUKOVICA

TELEVIZIJSKA URA RESNICE

Konkurenčni boj je najlažje opazovati na primeru enakih (oziroma enakim stvarjem namenjenih) izdelkov. Na tem mestu smo že nekajkrat opozorili na zanimive učinke, ki jih oster konkurenčni boj pušča v polju vizualnih komunikacij, predvsem pa na najizrazitejšem komunikacijskem sredstvu – propagandnem spotu. Med izdelki z analognimi funkcijami uporabljajo najintrigantnejše prijeme seveda tisti, ki so namenjeni množični potrošnji. Tisto, čemur ekonomski strategji pravijo »iskanje tržnih niš«, smo mi poimenovali »določanje vizualne topologije«; z njo propagandni spot definira tiste črte, ki ga bistveno ločujejo od drugih spotov (za podobne izdelke). Vizualni prijemi boja *Pepsi Cola* vs. *Coca Cola* (ali *Nike* vs. *Reebok*, včasih se vmeša tudi *Adidas*) so prav zato postali že legendarni. Oba izdelka se obračata na (v širšem kontekstu) iste ciljne skupine in oba nista prav nič nujna za »preživetje«, torej predstavljata nekakšen luksuz; rezultat je boj na nož, v katerem drugo mesto pomeni poraz, tretje pa propad (kar se je poka-

zalo ravno v težavah, ki jih ima trenutno *Adidas*).

Med »izdelke«, ki so namenjeni najširšim ciljnim skupinam, spadajo prav gotovo tudi politične stranke in njihovi programi. Trenutna strukturiranost slovenskega volilnega telesa (če je moč verjeti aktualnim javnomnenjskim raziskavam) praktično ne dopušča ostre segmentacije. Poleg ozkih »strankarskih baz«, ki so že trdno odločene, da bodo volile to ali ono stranko, obstaja ogromen odstotek volilcev, ki nimajo niti najmanjšega pojma, katero ime bodo obkrožili na volilnem listku. Jasno je, da bo ravno ta neopredeljena množica odločala o izidu volitev, zato je takoj postala pomemben faktor v načrtih strankarskih propagandnih strategov. Po nekaterih napovedih naj bi se visok odstotek volilcev odločal praktično na mestu samem (torej v trenutku, ko »državlјanska dolžnost« od njega zahteva, da nekoga izbere), kar sicer ustreza položaju kupca v veliki samopostrežni trgovini: na polici stoji množica izdelkov, ki se razlikujejo po svoji embalaži, med-

NAVIGATOR (REŽIJA BUSTER KEATON, 1924)



VIZUALIJE

tem ko vsebina ostaja skrivnost. Ta se razkrije šele takrat, ko človek za izdelek plača ceno; šele nato ga lahko preizkusi in vidi, če ga niso ogoljufali. Politična samopostrežba se počasi spreminja v politični *drugstore*, ki je odprt štiriindvajset ur na dan, saj se prisotnost političnih sporočil neprestano povečuje. Prese- netljivo je, da vsaj v tem trenutku v izlož- bah prevladujejo plakati in oglasi (sami po sebi sicer močna sredstva), vendar se bo razmerje kmalu spremenilo. Zamu- de delno lahko pripišemo nenavadnim komplikacijam, ki si jih zmišljuje nacio- nalna televizija, po drugi strani pa vsaka stran svoje najmočnejše orožje – torej propagandni spot – hrani za odločilne trenutke. V drugi polovici novembra bo torej mogoče opazovati vizualne konfron- tacije različnih političnih in propagandnih konceptov (nobena skrivnost ni, da so si praktično vse stranke poiskale pomoč strokovnjakov: od uveljavljenih sloven- skih agencij ali posameznikov do skupin, za katere je doslej malokdo slišal). Ti bodo v zadnjih trenutkih poskušali doseči odločilno prednost in zdi se, da bodo propagandne investicije strank v nasled- njih tednih precej presegle komunika- cijske proračune največjih slovenskih podjetij. Pri vsem tem je vsakomur jasno, da bo del denarja dobesedno vržen proč (Henry Ford je nekoč dejal, da se prav dobro zaveda, da od 100% vloženih sredstev učinke daje le polovica; težava je v tem, da nihče ne ve, katera polovica je to. Insiderji pravijo, da je rentabilni procent politične propagande še precej manjši). Po drugi strani pa brez dvoma drži stara ugotovitev, da vsaka stvar, če jo dovolj dolgo ponavljamo, počasi po- stane resnica. Tega načela se je v Ameriki držal Ross Perot, ki je dobese-

dno bombardiral avditorij s svojimi pro- pagandnimi sporočili; po grobih ocenah so njegova dnevna vlaganja v medije presegla milijon dolarjev. Vzorčni primer političnega propagandne- ga spota je film, ki ga je za predsedniško kampanjo Francois Mitteranda izdelala pariška agencija *RSCG* (oziroma njen glavni kreativac Jacques Seguela – »S« v kratiki agencije je njegov). Gre za fre- netično »montažo atrakcij«, komprimira- no zgodovino francoske države, prezen- tirano preko ključnih prepoznavnih trenu- kov, ki se kanalizirajo v osebi predsed- nika. Ta je potemtakem garant, da do »konca zgodovine« ne bo prišlo, saj po- oseblja njeno nadaljevanje. Kapital najnovejše zgodovine je izkoristila tudi ena izmed naših strank, ki v svojem spotu prezentira projekt osamosvajanja od retoričnega programa do trenutka, v katerem »*smo bili vsi malo ganjeni*«. Gle- de na dejstvo, da je ravno ta propagandni spot odprl predvolilno sezono, je jasno, da tega kapitala ne bo mogel v enaki meri obrniti nihče drug (torej je določena niša zapolnjena in izkoriščena). Med slovenskimi »propagandnimi profesional- ci« je tako opazna »profesionalna drža«: idejna rešitev, scenarij in režija politično- propagandnega spota predstavljajo enak operativni problem kot npr. uvajanje novih čokoladic (kar je seveda povsem pravilno). Konec koncev pa vse reklame človeku poskušajo prodati nekaj, česar pravzaprav sploh ne potrebuje.

JANEZ RAKUŠČEK

I NEVER READ, I JUST LOOK AT THE PICTURES

46 V propagandnih blokih na slovenski nacionalni televiziji je vedno bolj priso- ten in razviden pojav, ki je na številnih svetovnih televizijah popolnoma obi- čajen: »tekmovalno oglaševanje« med sorodnimi proizvodi, če ne že kar pravcati boj za prevlado na trgu. Tako so se začeli v istem terminu (pogosto celo eden za drugim) pojavljati reklamni spoti za enake

proizvode različnih proizvajalcev. Njiho- va likovno-tehnična podoba oziroma izpeljava skorajda ni več kriterij razloče- vanja, saj se razlikujejo predvsem na idejni in estetski ravni. Prav vzpostavitev tržnih odnosov in konkurenčnosti - tudi znotraj iste panoge - navadno pripelje do večje kakovosti tako proizvodov kot tudi njihovega oglaševanja. Vendar pa se

zastavlja novo vprašanje, vprašanje lojal- nosti. To je še posebno zanimivo in raz- vidno takrat, ko se morajo za svoj tržni delež boriti nekdanje edine in tudi zato etabli- rane »slovenske nacionalne hiše«. Te se počutijo ogrožene, ker izgubljajo monopol na trgu, zaradi svoje samoza- dostnosti pa se na to ne znajo vedno najbolj ustrezno odzvati. Zelo dober pri- mer je kampanja za *Prostovoljno zdrav- stveno zavarovanje*, kjer je koprška za- varovalna delniška družba *Adriatic* dobe- sedno prehitela *Zavod za zdravstveno zavarovanje Slovenije*, ki je svojo neflek- sibilnost skušal opravičiti z diskriminacijo

Adriatica v medijih. Tudi njihov slogan »S premišljenimi koraki do večje zdravstve- ne varnosti« je neposreden odgovor na *Adriaticovo* oglaševalsko akcijo. Tržna konkurenca ni prizanesla niti medijem, v tem primeru dnevni ča- sopisu. Do nedavnega sta v Sloveniji obstajala le dva t.i. nacionalna dnevna časopisa, *Delo* in *Dnevnik*, ki pa med seboj pravzaprav nista bila konkurenč- na. *Dnevnik* je usmerjen bolj populistič- no, *Delo* pa je t.i. »resen« časopis, prav- zaprav kar obvezno čtivo. Tudi pojav *Slovenskih novic* (ki so Delova edicija) in *Slovenca* ni mogel ogroziti monopola

našega največjega časopisnega »gigan- ta«. Nekega jesenskega večera pa se je kljub vsemu na televiziji pojavil reklamni spot za *Delo*. Naenkrat je eden izmed glav- nih slovenskih medijev (tudi oglaševanja) sam postal produkt v mediju. Poglavitno ozadje je verjetno pojav novega, zelo konkurenčnega časopisa *Republika*, katerega reklamna kampanja se je poja- vila le nekaj tednov kasneje. Njun pristop do oglaševanja pa je popolnoma diame- tralen. Spot za *Delo* skuša v hitri segue- lajevski menjavi kratkih kadrov poudariti hitrost, ažurnost, pripravljenost, stalno

prisotnost..., skratka stvari, ki so pri dnev- nem časopisu samoumevne. Vsekakor *Delo* glede na svojo dolgoletno prisotnost ne more obljubljeni, da pere bolj belo ali da je naravi prijazen. Kljub temu pa mu ni bilo treba dokazovati, da je časopis – ta spot namreč kaže, da se je *Delo* očit- no šele sedaj etabliralo kot takšno. Akcija, ki je bila po vsej verjetnosti za- snovana kot *image*-akcija, je dosegla popolnoma nasproten učinek, kajti o imageu tu ni ne duha ne sluha. Pri oglaševanju *Republike*, ki je v nekem smislu še *intacta* in kot taka lahko obljub- lja »nov veter« (tu so sicer posredne reference prav na *Delo*), pa se termin dnevnega časopisa na tak ali drugačen način sploh ne omenja. Samo po sebi je razumljivo, da je *Republika* časopis – torej se ji kot takšni ni potrebno še po- sebej definirati. Ne podaja informacije o načinu ustvarjanja časopisa, ki je samou- meven, ampak gradi na vsebinskem pre- sežku, katerega bistveni element je ose- ba – pa ne katera koli, ampak znana osebnost z določenim imageom. Podoben način oglaševanja imajo tudi tuji časopisi (*Guardian*, *Star Tribune*, *Folha de S. Paulo*), ki jim svoje pozicije ni potrebno še posebej dokazovati, ampak le utrjujejo svojo medijsko podo- bo in prisotnost na tržišču na način, ki jim ga omogoča prav tako vizualni me- dij. Uspešno izkoriščajo specifikko televi- zijskega načina podajanja »slike« – rek- lamni spot za *Guardian* npr. pokaže isti dogodek iz treh različnih zornih kotov, na koncu pa sledi slogan v smislu »pravo resnico boste izvedeli v *Guardianu*« – in skozi to definirajo za svoj medij značilen način podajanja informacij. Prav skozi televizijske spote postane jasno, da je časopis prav tako proizvod, ki se mora – zaradi svoje vplivnosti celo še bolj – boriti za prevlado in preživetje na tržišču. Za vpliv na svoje potencialne bralce mora torej izkoriščati najbolj razširjen in najmočnejši medij. Ali kot pravi Andy Warhol: »*I never read, I just look at the pictures.*«

MATEJA GALE

PRIZOR S SNEMANJA SPOTA ZA ČASNIK **REPUBLIKA** (REŽIJA JAKA JUDNIČ)



Odvetnik dr. Vladimir Grosman ni bil niti filmski ustvarjalec, niti kritik, niti raziskovalec. In vendar ima veliko zaslug za zgodovino našega filma. S sestro Boženo (1903—1987), specialistko za otroške bolezni, sta ohranila očetovo fotografsko in filmsko zapuščino in jo delno predala Slovenskemu gledališkemu in filmskemu muzeju. Ko je nastajala monografija o njunem očetu dr. Karolu Grossmannu (1864—1929), odvetniku v Ljutomeru, ki je posnel prve metre slovenskega filma v letih od 1905 (Odhod od maše v Ljutomeru, Sejem v Ljutomeru) in 1906 (Na domačem vrtu), sta bila ves čas pripravljena sodelovati s pojasnili.

Te filme so Grosmanovi večkrat gledali v družinskem krogu, niso pa se zavedali njihove zgodovinske pomembnosti. Tudi zgodovinopisje se je začelo resno ukvarjati s filmom šele po drugi svetovni vojni. Naključje je hotelo, da je leta 1948 dr. Vladimir Grosman zagovarjal na Okrajnem sodišču v Ljubljani (spis K/1147/48—6, 29. 10. 1948) Franceta Brenka (1912—1990), profesorja za zgodovino filma na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani, zaradi »zapravljanja premoženja Filmskega podjetja, direktorja za Slovenijo v Ljubljani« v letih 1945/46. Tedaj je Grosman Brenku povedal, da je snemal filme tudi njegov oče. Grosman mu je filme tudi izročil. Brenk jih je deporal na Akademiji, toda javnosti je sporočil to odkritje šele čez nekaj let, v svoji knjigi Zapiski o filmu (1951, str. 77), in še tedaj zelo skopo, v nekaj vrsticah. Ni znano, zakaj France Brenk ni raziskoval teh filmov, širša javnost je zvedela zanje veliko kasneje ob spominskih slovesnostih (npr. 1968, 1969) iz časnikarskih in strokovnih člankov, dokumentarca Marjana Cilarja Prvi metri slovenskega filma (1968 na 6. festivalu slovenskega amaterskega filma, TV Ljubljana — 23. 1. 1969) in iz monografije Karol Grossmann, ki jo je izdal Slovenski gledališki in filmski muzej leta 1985 v zbirki Slovenski film (št. 4/5). Z zadnjim delom so bili Grossmanovi filmi umeščeni v zgodovinski kontekst.

48 Ob nastajanju monografije sva se z dr. Vladimirom Grosmanom (otroci so v pisanju priimka opustili en s in en n) večkrat srečala, natančno dogovorjena, zmeraj ob devetih ob njegovem ljubljanskem domovanju, na Crtomirovi 21 b. Najini prvi sestanki so bili nekakšna »uvertura«: zanimagalo ga je, kaj vse sem dotlej objavil, kako si zamišljam študijo, koliko sem vreden zaupanja, tudi zelo



FOTO: KARLO GODINA

osebnih podatkov — šele nato se je razgovoril in bil ves čas prijazen in potrpežljiv. Če je o čem podvomil, se je posvetoval s sestro dr. Boženo. Vsako pripoved je osvetlil iz več zornih kotov; o vsakem dokumentu, ki ga je hranil, je znal povedati celo storijo. Kljub visokim letom je imel odličen spomin in tega se je zavedal, kadar sem ga bolj nejeverno pogledal, je pribil: »To je moj stoočstotni spomin.« Po preverjanju v arhivih in literaturi, sem ugotovil, da je to res. Njegovo sposobnost za natančno navajanje, časovno zelo odmaknjenih dejstev potrjujejo tudi pogovora z njim: eden je objavljen v Ekranu 1985 (št. 5—6), drugi pa predvajan v televizijski oddaji (TV Ljubljana, 12. 11. 1985). Večkrat mi je pripovedoval anekdote o svojih in očetovih sodobnikih, seveda bolj za razbremenitev najinih razglabljanj, včasih pa je v šali rekel, da je prvi slovenski filmski igravec. Mislil je seveda na očetov družinski filmček Na domačem vrtu, v katerem je »nastopil«, star še ne leto dni, kar dvakrat: v prvem kadru (posnetku) sedi v zibelki, v drugem pa je v varnem materinem naročju. Ponosen je bil na številne fotografije, ki jih je posnel njegov oče, tudi na to, da je med gimnazijskim šolanjem v Mariboru stanoval pri Maistrovih, in še posebno na očetovo kulturno in politično delovanje v Ljutomeru pred prvo svetovno vojno. Preden smo dali knjigo v tisk, je dr. Vladimir Grosman pregledal tipkopolis in napisal pripombe in dopolnitve — o vsem, se je posvetoval

s sestro dr. Boženo (12. 2. 1985).

Ko je končno v začetku novembra 1985 izšla monografija Karol Grossmann, je bil publikacije izredno vesel, tudi zato, ker je bila, kot je dejal, najlepše voščilo za njegovo osemdesetletnico, ki jo je ravno tiste dni praznoval čil in zdrav. Nekaj let kasneje ga je vznemiril slovenski film Umetni raj, posnet ob stoletnici rojstva filmskega režiserja Fritza Langa, pobudilo pa ga je srečanje dr. K. Grossman na s F. Langom v Ljutomeru med prvo svetovno vojno. Grosmanova družina ni bila zadovoljna s filmom, in sicer zaradi domišljjskih sestavin, ki so bile — tako so menili — daleč od resnice (Delo, 2. 6. 1990). Po tem dogodku se dr. Vladimir Grosman ni več oglašil v javnosti. Zdi se, da je dr. Vladimir Grosman dosegel spoštovanje in ugled, tudi strokovni, predvsem zaradi svoje strpnosti, preudarnosti, natančnosti, spoštovanja do drugih, tudi nasprotnikov, zato, ker se je tako zelo zavzemal za resnico, skratka, zaradi korektnega ravnanja, ki ni izviralo zgolj iz odvetniške spretnosti in uglednosti. Srečanja z njim sem se veselil zmeraj znova.

STANKO ŠIMENC



Dali smo ji vetra.

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

GRAFICENTER srl

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

AANIMA d.o.o.

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

*Dobitniki Zlate palčice na Portoroškem marketinškem Festivalu
za televizijski film Republika*



POPOLNOMA NOV OBČUTEK VOŽNJE.

NOVI VOLVO 850 GLT.

Predstavljamo Vam VOLVO nove generacije – VOLVO 850 GLT. Njegov razvoj pomeni največji projekt v zgodovini korporacije VOLVO, a prepričani smo, da je bil rezultat vreden truda. Z njim Vam namreč predstavljamo štiri svetovne novosti.

MOTOR: VOLVO 850 GLT pogonja popolnoma nov 2,5 litrski petcilindrski motor s štirimi ventili na valji, ki razvije 170 KM.

Njegova moč se varno prenaša na cestišče preko prednjih koles z vgrajenim sistemom TRACS, ki preprečuje spodrsavanje pri speljevanju, za varno zaviranje pa skrbi serijsko vgrajeni sistem ABS.

VZMETENJE: Patentirali smo nov sistem zadnjega vzmetenja – DELTA LINK – ki zagotavlja visoko stopnjo udobja in odlično lego na cestišču.



SIPS (Side Impact Protection System) je edinstven sistem zaščite pred udarci s strani, zaradi katerega je VOLVO 850 GLT eden izmed najvarnejših avtomobilov na svetu.

ARH (Automatic Reel Height Adjustment) je inovacija VOLVA, s katero se višina varnostnega pasu avtomatično prilagaja višini voznika in potnikov.

Kvaliteta, varnost in užitek pri vožnji. To so aduti avtomobila VOLVO 850 GLT. Ko ga boste pretzkusili, se boste prav gotovo strinjali z nami.

REVOZ NOVO MESTO d.d. s prodajno mrežo:
REVOLINE Ljubljana, Tržaška 135 (tel: 061/268 478),
AVTOLINE Ljubljana, Tržaška 22 (tel: 064/233 276),
ALPETOUR REMONT Kranj, Ljubljanska 22 (tel: 063/28 011, 28 515),
RSL d.o.o. Petrovče, Levce 54 (tel: 063/28 011, 28 515),
REVOZ Novo mesto, Zagrebška 10 (tel: 068/21 770).

VOLVO