

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 16

LETNIK XXVIII

JUNIJ

JULIJ 1991

70 DIN



CANNES 1991

**BARTON
FINK**

REŽIJA JOEL
IN ETHAN COEN



DABNEY COLEMAN
UMA THURMAN
JOANNA CASSIDY

NE STANUJEMO VEDNO

TAM, KJER JE SRCE

WHERE THE HEART IS

FILM
JOHNA BOORMANA



LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

junij-julij 1991 (št. 4-5)

vol. 16

letnik XXVIII

cena 70 din

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij

Slovenije

sofinancira

Republiški sekretariat za kulturo

glavni urednik

Stojan Pelko

odgovorni urednik

Miha Zadnikar

uredništvo

Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez

Rakušček, Marcel Štefančič jr.,

Zdenko Vrdlovec

uredniški kolegij

Jože Dolmark, Viktor Konjar,

Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik,

Leon Magdalenc, Matjaž Zajec

stalni sodelavci

Igor Kernel, Tomaž Kržičnik, Luka

Novak, Nebojša Pajkić, Janez

Strehovec, Melita Zajc

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka

Cvetka Flakus

oblikovanje

Miljenko Licul, studio Znak

in Peter Žebre

lektorica

Inge Pangos

grafična priprava in

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

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

61104 Ljubljana, tel. (061) 318-353

stiki s sodelavci in

naročniki

vsak delovnik od 10. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 350,00 din

žiro račun

50101-678-47478, Zveza kulturnih

organizacij Slovenije, Kidričeva 5,

Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne

vračamo

3 UVODNIK

Stojan Pelko

5 CANNES 1991

*Doslej najizčrpnejše poročilo
z največjega svetovnega filmskega
festivala. O filmih, obrazih, pojmihi,
businessu in zgodovini pišejo
Lorenzo Codelli, Silvan Furlan,
Stojan Pelko in Zdenko Vrdlovec.*

24 E—PROJEKCIJA

Zoran Smiljanič *Sto stokratnih karakterjev*

Ivo Štandeker

Marcel Štefančič, jr.

Miha Zadnikar

26 KRITIKA

Miha Zadnikar

Cvetka Flakus

Igor Kernel

Cvetka Flakus

Tomaž Kržičnik

Tomaž Kržičnik

Igor Kernel

Vasja Bibič

Ko jagenjčki obmolknijo

Oskar

Jok v temi

Prebujenja

Kres ničevosti

Tam, kjer je srce

Jutranja zarja

Kino-koledar

34 TELEVIZIJA

Melita Zajc *Kdo, hudiča, si pa ti?*

36 DOSSIER: J. DEMME

Marcel Štefančič, jr.

Nerina Kocjančič

Demi-monde

Pesem je postala film

40 ESEJ

Rastko Močnik *O svetlobi in zapisu*

44 VIZUALIJE

Mateja Gale

Marinka Šimec

Kako daleč smo še do užitka?

46 ... GORI POSTAVITI

Marjan Strojan

Slovenski film: med fikcijo in realnostjo

48 ANTOLOGIJA VELIKIH

Marcel Štefančič, jr.

Klopčičev Dean

33, 35, 43 KOLUMNI

Nebojša Pajkić

Luka Novak

Janez Strehovec

Indijanci in kavboji

Če ti sto hčerki piči kača, jih umre deset

Predzadnje vozilo

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



"there is now no
question that
the Coen brothers
are the most
gifted and original
film makers of
their generation."

UVOD

NIK

*o smo marca pričenjali z novo serijo EKRAN-a, smo stavili na brata Coen. Gotovo se še spominjate, da smo v filmu **Miller's Crossing** poskusili razbrati tiste poteze, ki bi lahko zaznamovale prihodnje filmsko desetletje. Če gre soditi po pravkar minulem festivalu v Cannesu, smo stavili pravilno: **Barton Fink**, zadnja stvaritev čudežnih bratov, je postal absolutni zmagovalec festivala, prestolnica Azurne obale pa je dobila novo ime — Coennes!*

Ekipa EKRAN-a (Lorenzo Codelli, Silvan Furlan, Zdenko Vrdlovec in Stojan Pelko) je tam seveda bila in veseli nas, da vam lahko v kar najkrajšem času predstavimo izčrpen pregled dogajanja na tem največjem svetovnem filmskem festivalu. Dnevniška forma poročanja seveda zahteva fragmentarnost, včasih celo dobršno mero površnosti, toda bližajoči se počitniški premor bomo poskusili izkoristiti za bolj poglobljeno refleksijo v Cannesu zaznanih trendov — in tako lahko že zdaj napovemo septembrsko številko, ki bo v celoti posvečena novemu ameriškemu filmu.

*Ni naključje, da bo ključno mesto v njem namenjeno prav Joelu in Ethanu Coenu. Če še vedno ne veste zakaj, tedaj za začetek preberite ekskluzivni magnetogram njune tiskovne konference na 20. strani. Mimogrede, na Croisetti smo srečali Joela in mu slovesno predali izvod EKRAN-a z **Miller's Crossing**-naslovnico. Nadaljevanje sledi.*

*Cannes je bil obenem tudi prava priložnost za nove »cehovske« stike. Urednik Cahiers du cinema Serge Toubiana je potrdil udeležbo na jesenski filmski šoli, urednik nove izdaje Sight & Sound Philip Dodd že piše odgovore na naša faksirana vprašanja, obeta pa se tudi prva izmenjava tekstov s francosko filmsko revijo **Vertigo**. Skratka, spleča se nas počakati do jeseni!*

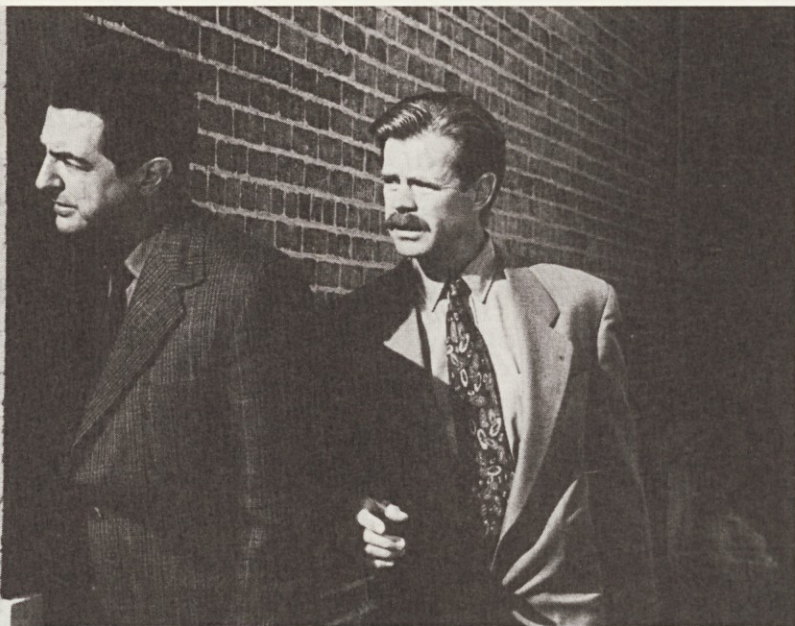


CANNES 94/10.MA

Nekrofilija

Začelo se je prav morbidno. Dva francoska filma, dve zgodbi, polni nekrofilije. Če pri prvem filmu, *Hladna luna* Patricka Bouchiteya, nekrofilijo še lahko razumemo kot dolg literarni predlogi Charlesa Bukowskega, tedaj je mesarjeva shramba ženskega telesa v globoko zamrzovanje v filmu *Priprava šampiona pred dirko* Bernarda Favrea zastavila vprašanje v kar najbolj radikalni obliki: So mar Francozi, ti pregovorni ljubimci, res že izčrpali vse oblike ljubezni in jim ni preostalo prav nič več drugega kot mrtva trupla? Če k temu dodamo še dekapitirano žensko glavo v sicer nikoli odprti škatli v filmu *Barton Fink* in novo variacijo že tradicionalnega Ferrerijevega kanibalizma v filmu *La Carne*, pa smo že čisto blizu prvemu (la)kan(ov)skemu teoremu: »Ženska ne obstaja!« Zato jo je pač treba grizljati po koščkih, jo fantazmatsko ponovno sestavljati v glavi (in brez glave!) in jo navsezadnje vrniti tja, kamor spada — med morske valove, da bo s svojim sirenskim glasom zapeljala nove žrtve. Natanko to se tudi zgodi na koncu filma *Hladna luna* — v nekem brezčasnem času, ki ni več flash-back, a še ni sedanjost, in ki morda še najbolje ilustrira prav tisto brezčasno območje prekoračitve fantazme. Še vedno je bolje biti *Moonstruck*, kot pa obseden od *Hladne lune*!

S.P.



UMOR HOMICIDE

režija: David Mamet
scenarij: David Mamet
fotografija: Roger Deakins
glasba: Alaric Jans
igrajo: Joe Mantegna, W. H. Macy, Lionel Smith, Jack Wallace, Marge Xolitsky, Rebecca Pidgeon
ZDA
1h40

Po zunanjih značilnostih je *Umor* najprej »trda« varianta policijskega filma. Kot običajno pri Mametovih filmih je tudi tokrat glavna vloga rezervirana za Joea Mantegna, ki igra detektiva Bobbyja Golda. In policaj Gold v tem detekcijskem podjetju starta kot pravi »tough guy«; on je hladnokrven »cop«, ki se strogo drži policijske etike. Zanj pa velja, da je pred vsem in nad vsem policijski primer, kriminalistična zadeva, naloga, in da ti je najbližji, pravzaprav brat, le policaj, vse ostalo, emocije, družinske vezi in nacionalna identiteta, pa je tam daleč nekje založeno. *Umor* pa je tudi sofisticirana detektivka s komičnimi primesmi, ki briljantno izkorišča posamezne dvoumne in nepričakovane situacije, predvsem pa gradi na prefinjenih dialoških replikah, ki letijo vsepovsod, tako na račun vzvišenih detektivov FBI-ja kakor tudi na »klavstrofobične« žide (in Bobby Gold je žid). Če pa je David Mamet pomemben dramatik in zanimiv filmski režiser, potem je na letošnjem festivalu dosegel še eno »pomembno zanimivost«: postavil je absoluten rekord v pogledu preklinjanja, saj s canneskega platna že dolgo časa ni bilo slišati toliko in tako sočnih kletvic. In zakaj naj ne bi Bobby Gold klel, ko pa se v zapletenem procesu detekcije sam sebe »zajebe«! Joe Mantegna namreč vodi dve preiskavi, tisto, ki so mu jo naročili nadrejeni, in tisto, ki jo je prejel po naključju in jo kasneje prepozna kot svojo raso, etnično obvezo. Gre namreč za brutalen umor stare židovske trgovke v revni črnski četrti. V tej točki pa se Mametov *Umor* približuje podžanru kriminalnega filma, t.i. črnemu filmu. Na koncu filma Bobby Gold kot tisti, ki praviloma vodi postopke detekcije, nenadoma sam postane predmet preiskave. Čeprav ta obrat deluje kot presenečenje, pa je to tista razsežnost Mametovega filma, ki mu kot nizu zavajanj in slepih ulic daje težo. Davida Mameta tako ni preslepila in zasvojila njegova prepoznavna manira.

S.F.



DOCTOR RAMIREZ

Tudi Doctor Ramirez ima svoj »kabinet«, prav tako kot Doktor Caligari. Pa vendar, v neki zelo specialni norišnici ne on ne njegovi obiskovalci nič ne govorijo, živijo v »nemem filmu«.

Odlična ideja za remake klasičnega ekspresionističnega filma, ki ga je tokrat kot film brez besed režiral znani ameriški režiser liričnih del, Peter Sellers. **Kabinet dr. Ramirez**, ki so ga na festivalu prikazovali v Quinzainu, je bil posnet v okolici New Yorka, ima čudovito fotografijo Davida Watkina (oskar za fotografijo v filmu **Out of Africa**) in glasbo, ki te popolnoma prevzame.

Vizualna simfonija se prične s finančnim propadom Wall Streeta izpred nekaj let, da bi potem prešla v prikaz propada mladega borznega agenta, njegovo vpletenost v podzemlje in se končala tako, da on znori in konča v bolnišnici skrivnostnega dr. Ramirez. Na žalost pa se predstava odvija neverjetno počasi, ob lažno avantgardni montaži iz štiridesetih let. Prikazovanja, izginotja, uganke, čudovite slikovite podobe, vendar neskladne s scenografijo à la Ken Russell; kratkomalo ropotija, ki ne nadomesti pomanjkanja stila.

L. C.

MALINA

Malina je povsem schroeterjevski film, na eni strani minimalizem in redukcijem, na drugi pa manierizem in baročna ekstatičnost.

Poenostavljeno zgodbo filma je moč prevesti v nekaj stavkov, kar se zdi več kot paradoksalno, saj je projekt nastal na osnovi edinega, obsežnega in istoimenskega romana kultne sodobne avstrijske pesnice Ingeborg Bachmann. No, Werner Schroeter je nepoznavalcem nemškega kulturnega prostora, pravzaprav avstrijske literature, pojasnil, da je roman **Malina** Ingeborg Bachmann literarno-lingvistična različica Joycevega **Ulikse**a. Tako roman ni pisanje avanture, ampak gre za avanturo pisanja, kakor tudi Schroeterjeva **Malina** ni reprezentacija avanture, ampak avantura reprezentacije. Sicer se pa kakšnega drugega projekta ta nenavadni nemški gledališki, operni in filmski režiser prav gotovo ne bi lotil. In **Malina** je film o hiper-senzibilni ženski, ki živi z anemičnim moškim in strastno ljubi nekoga drugega, film o praznosti in votlosti življenja ter o ponorelih in divjih emocijah, film o travmatiziranem subjektu, ki spregleduje razliko med realnostjo in fantazmami. Takšno vsebino pa lahko uprizori le frenetična in baročna režija, seveda tako slike kot zvoka.

S. F.



1970

M. A. S. H., Robert Altman (ZDA)

Kritika militarizma in spolne hipokrizije, ki sloni na dögajanju v mobilni ameriški vojaški bolnišnici med korejsko vojno.

1971

Ljubezenski glasnik (The Go-Between), Joseph Losey (V. Britanija)

Destruktivna plat angleškega razrednega sistema, s katero se sooči nepokvarjeni fantič.

1972

Primer Mattei (Il caso Mattei), Francesco Rosi (Italija)

Kariera karizmatičnega predsednika italijanske naftne družbe ENI, ki izgubi življenje v »sumljivih« letalski nesreči.

Delavski razred gre v raj (La classe operaia va in paradiso), Elio Petri (Italija)

Morbidno delo na temo »razrednega osveščanja« proletarcev, polno črnega humora.

1973

Strašilo (Scarecrow), Jerry Schatzberg (ZDA)

»Road Movie« o dveh izgubljenih, ki se poskušata ustaliti, vendar ne najdeta postanka.

Zabloda (The Hireling), Alan Bridges (V. Britanija)

Še ena študija mehanizmov britanskega razrednega sistema: šofer pomaga aristokratinji iz njene depresije in zmotno misli, da se tudi ona zanima zanj.



ISABELLE HUPPERT

Histerična, nevrotična, kruta, napadalna, nežna, introvertirana, avtodestruktivna, profesorska, pijana, nora, lucidna... vse to in še kaj drugega je Isabelle Huppert v filmu **Malina** Wernerja Schroeterja. Za vlogo s tem razponom si je več kot prislužila zlato palmo, toda prejela jo je Irène Jacob za film **Veronikino dvojno življenje** Krzysztofa Kieslowskega, kajti Isabelle Huppert je že bila nagrada s zlato palmo za glavno žensko vlogo, in sicer za Chabrolov film **Violette Nozière** (1978). Še ne štiridesetletna je ta francoska filmska igralka odigrala že več kot petdeset pomembnih filmskih vlog, svetovno znana pa je postala s filmom **Čipkarica** (1977) švicarskega režiserja Claudea Gorette. Kot pravijo, deli življenje na tisto pred filmom in tisto s filmom, se pravi po osemnajstem letu, ko je opozorila nase v filmu Betrand Blierja **Plesalke valčka** (1973). Od takrat ta svetlolasa in pegasta igralka, male rasti in drobne postave, preseneča z vedno novimi kreacijami, ki segajo od angelskega bitja pa do ženske-pajka. Isabelle Huppert prav tako odlično in mojstrsko odigra vlogo nimfe, fatalne ženske, naivke kot tudi prostitutke, subtilne duše ali posesivne ženske. Igrala je pri Godarju, Pialatu, Ciminu, Loseyu, Ferreriju, Téchinéju, Premingerju... celo pri Marti Mészáros. Nekateri jo razglašajo za »prvo damo« francoskega filma. In to ne le zaradi posameznih izjemnih igralskih stvaritev, ampak tudi zato, ker ve, kaj sta to delovna etika in igralčeva angažiranost. V času festivala je bil na rednem canneskem kinematografskem sporedu njen zadnji film s Claudeom Chabrolom **Madamme Bovary**.

S. F.



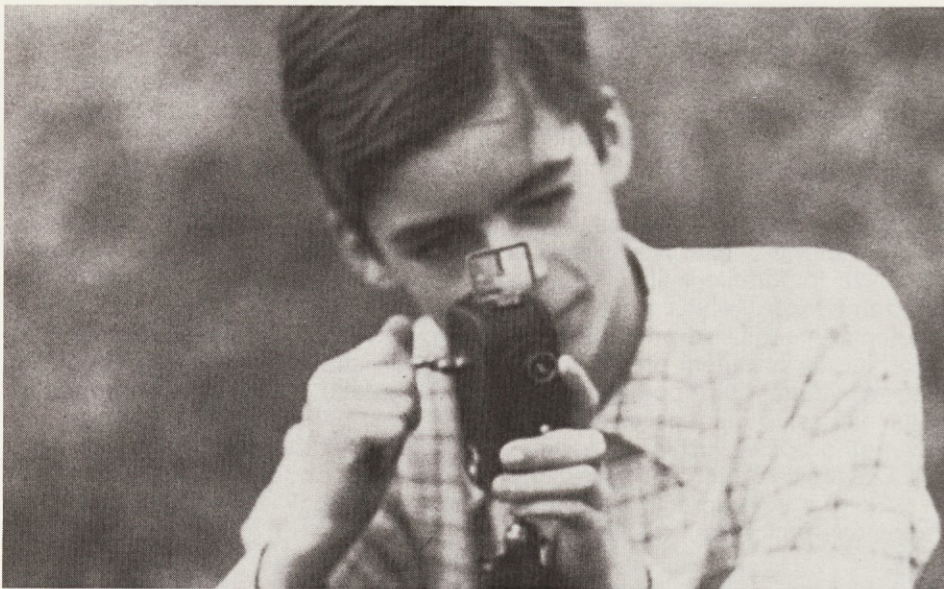
CANNES 11./12. MAJ

Spotofilija

Na samem začetku filma *Jacquot de Nantes* se zvrsti tisti del špice, ki jo ponavadi le še oplazimo z očesom čisto na koncu filma, ko že zapuščamo kinematografsko dvorano: seznam uporabljenih glasbenih melodij namreč. Gotovo ni naključje, da se je kaj takega zgodilo prav v filmu o Jacquesu Demyju, režiserju »pojočih filmov«. Glasba igra v tem presunljivo osebnem portretu natanko tako vlogo, kot jo je igrala že v samih Demyjevih filmih: diktira podobam, kako naj se gibljejo!

V tej svoji razsežnosti je film Agnes Varda presenetljivo sodoben, saj povzema osnovno razsežnost MTV-estetike video spotov, ki je dodobra preplavila tudi filmska platna. V čem je namreč osnovni zastavek video-spota? Prav v tem, da »je bila na začetku pesem«, podobe pa pridejo šele pozneje. Kot dokaz te absolutne prevlade (glasbenih) not nad (filmskimi) kadri niti ni treba omenjati najbolj razvpitega primera letošnjega Cannes, *Madonne*, temveč zadostuje že kar počasen prelet nad celotnim programom: *Boyz n the hood* bi ne bili glavna najstniška atrakcija festivala, če bi v njih ne nastopal raper Ice Cube; *Indian Runner* Seana Penna bi verjetno sploh ne nastal, če bi nekoč Bruce Springsteen ne napisal pesmi *Highway Patrol*... Skrajni primer tovrstne strategije pa je gotovo press-material, ki nas je po filmu *Evropa* čakal v predalih tiskovnega središča: v njem je bila namreč CD-plošča! Se malo, pa bomo filme le še poslušali...

S.P.



JACQUOT DE NANTES

režija Agnes Varda
scenarij: Agnes Varda po spominih Jacquesa Demyja
fotografija: Patrick Blossier, Agnes Godard, Georges Strouve
glasba: Joanna Bruzdowicz
igrajo: Philippe Maron, Edouard Joubeaud, Lauren Monnier, Brigitte De Villepoix, Daniel Dublet, Jacques Demy
Francija
1h58

Iz množice canneskih filmov je mogoče vsako leto oblikovati kratko, priložnostno in aplicirano interpretacijo filmske zgodovine, prav tako pa je mogoče v nizu canneskih filmov najti takšne, ki v posredni in pogojni obliki eksponirajo oziroma eksplicirajo temeljne elemente filmske govorice. Pred filmom je bilo slikarstvo, impresionizem, post-impresionizem, Van Gogh. In Van Gogh, sinonim za moderno slikarsko podobo, je moral umreti, če pretiramo, da je odprl horizonte novi podobi, sliki modernega časa, filmski sliki. Prav smrt tega velikega slikarja tudi zanima Maurica Pialata v filmu z naslovom *Van Gogh*. Diskurz o podobi ali bolje »simpozij« o slikarstvu in filmski umetnosti pa je letošnji film Jacquesa Rivetta *Lepa norica*. Izum filma kot umetnosti gibljevih slik je povezan z aktom, s fotografskimi podobami človeškega telesa v gibanju in prav ženski akt je tisti žanr, v katerem se skoraj po desetih letih preizkuša slikar Rivettovega filma. Sicer pa *Lepa norica* ni toliko film o procesu ustvarjanja in evoluciji ženskega akta kot prej retrospekcija o filmski sliki. In če je slika na koncu filma skrita, potem to dejanje ni le posledica pripovednih nastavkov in »psiholoških« razlogov, ampak prej izrekanje Rivettove filozofije, da je slikarska podoba skrivnostna, morda pa je še bolj skrivnostna filmska slika. *Lepa norica* je torej hitchcockovski film po francosko. Brez besede, brez zgodbe pa filma ni, še posebej ameriškega. Prav zato tudi pošljeta brata Coen v filmu *Barton Fink* nadobudnega, vendar naivnega newyorškega dramatika v hollywoodski pekel. Tam bo kmalu ostal »brez glave«, predvsem pa bo ostala brez glave njegova neorealistična estetika, ki je skušala promovirati navadnega in običajnega človeka, pravzaprav zgodbe o navadnem in vsakdanjem človeku. Prav ta navaden človek se bo namreč izkazal za patološkega morilca, torej resnica in videz še zdaleč nista kompatibilni zadevi. Vendar, ali filmi govorijo le, da je za slikarjem smrt, za podobo suspenz in za besedo morilec. Je torej filmska realnost le mračna, morilska in polna nekrofilije? Ne, o tem nas prepričuje film Agnes Varda *Jacquot de Nantes*, ki je kot žalostinka prava hvalnica življenju. Jacques de Nantes je namreč Jacques Demy, ki je lani umrl in je bil poročen z Agnes Varda. Film *Jacquot de Nantes* velja preprosto označiti kot izjemno lep film, torej

s tisto banalno etiketo, ki pa si jo pravzaprav zasluži le malokateri film. Gre za več kot posrečeno evokacijo srečnega otroštva in adolescence Janezka iz Nantesa, ki bo kasneje kot režiser postal pravi francoski nacionalni junak. Demy je bil namreč izjemen podobar, kreator filmskih prizorov, ki so na »lep« način pripovedovali tudi o tragičnih življenjskih skušnjah. Filmska biografija mladega Demyja pa je zastavljena tako, da se skozi njeno razkriva kasnejša avtorjeva filozofija in artistični credo.

Po slikarjih in scenaristih tako tudi film o režiserju, ki je barvne kakor tudi črno-bele slike predeloval v fantastične vitraže ter besede predeloval v pesmi, o režiserju glasbenih filmov, ki so pripovedovali čudovite zgodbe (npr. *Cherbourgski dežniki*).

S.F.

POSTREŠČEK

Režiser filma Daniele Luchetti sicer pravi, da njegov film ni političen, vendar pa se je vseeno skoraj nemogoče izogniti mnenju, da *Postrešček* še kar uspešno nadaljuje tradicijo italijanskega političnega filma. Da ne bo pomote, Luchettijev film še zdaleč ni kakšen pravoveren agitpropovski film, pa naj gre za levo ali desno politično ideologijo. *Postrešček* namreč nadaljuje tam, kjer so začeli Elio Petri, Mario Monicelli, Dino Risi in drugi, kajti gre mu zato, da bi s filmom zajel masovno filmsko publiko, če ne svetovno, pa vsaj italijansko. Zagotovilo za takšen uspeh pa je že v marsičem naslonitev na komedijo »all'italiana«. Zgodba o tem, da je oblast skorumpirana, despotska in fašistoidna, manipulantska in skorumpirana, je več kot zguljena. V takšni zgodbi so lahko učinkovite vabe le komične domislice, smešni dialogi in predvsem igralska zasedba, znane medijske figure, najbolje pa kar spektakelski komedijanti. V to smer se razvija italijanski režiser in igravec Nanni Moretti, ki je glavna postavka Luchettijevega filma.

S.F.

RIFF-RAFF

Zgoščena oznaka za angleškega režiserja Kena Loacha je bila: kritičen, problemski, provokativen, strogo resen in brezkompromisen avtor. To avtorsko držo nadaljuje tudi v svojem zadnjem celovečercu, ki je bil predstavljen v programu »Quinzaine«. Nova poteza tega skoraj »asketskega realista« pa je, da je v filmu *Riff-Raff* pokazal bogat smisel za humor. Le malokateremu filmskemu režiserju se namreč posreči, da učinkovito cepi komične razsežnosti na socialno angažiran film. To je uspelo Kenu Loachu in *Riff-Raff* ni samo šolski primer prodornega »low-budget« filma, ampak tudi mojstrska ponazoritev, kako je mogoče uporabiti dokumentaristične metode v filmu fikcije, pri čemer ni ogrožena pripoved, prav tako pa tudi komično doziranje ne deluje kot nekaj tujega in posiljenega. Tema filma je namreč tisti izjemno spolzek teren, ki filmsko neartikulirane avtorje kaj kmalu lahko zapelje v transparentno militantstvo ali pa v socialni sentimentalizem.

S.F.

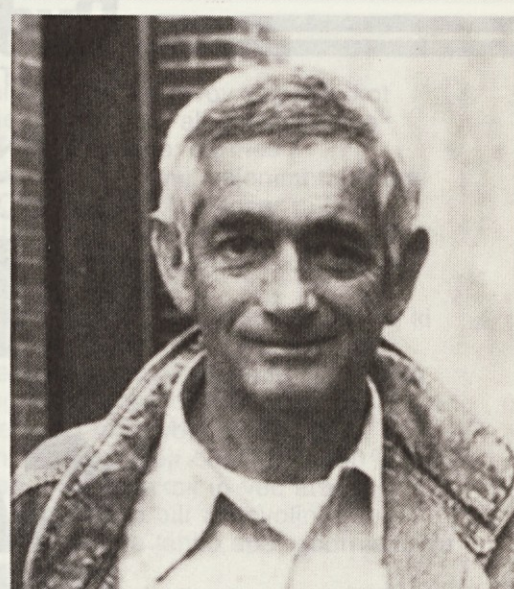


1974

Prisluškovanje (*The Conversation*), Francis Ford Coppola (ZDA)
Specialist za prisluškovanje napravi usodno poklicno napako, ko se osebno angažira v primeru, zaradi katerega postane vpleten v umor in v zakulisne igre za oblast.

1975

Kronika vreljih let (*Chronique des années de braise/Adhat sanawoyach el djamr*), Mohammed Lakhdar-Hamina (Alžirija)
Epopeja o dogodkih pred osvobodilno vojno v Alžiriji.



JACQUES DEMY

Najbolj pretresljiv trenutek celotnega festivala, ko so solze nezadržno polzele po naših licih, je bil ob preprosti in prirčni slovesnosti, ki so jo v spomin na Jacquesa Demyja na velikem odru ogromnega Avditorija Lumière pripravili nekateri njegovi sodelavci in prijatelji. Obkroženi z mladimi mornarji v modro rdečih oblekah, ki so bile režiserju iz Nantesa še posebno pri srcu, so Jean Marais, Dominique Sanda, Jacques Perrin, Danielle Darrieux in še nekateri drugi povedali nekaj besed v njegov spomin; na koncu pa se je Michel Legrand (znan glasbenik, ki je sodeloval pri Demyjevih nepozabnih mjuziklih) obrnil direktno na pokojnega režiserja in brez glasbene spremljave zapel kratko odo na ritem refrena iz filma *Les parapluies de Cherbourg* (*Cherbourgški dežniki*). »Nikoli te ne bomo pozabili, dragi Jacques, to nam lahko verjameš.« Pozabila te ne bo niti tvoja žena, Agnes Varda, ki je v *Jacquotu iz Nantesa* obudila odlomke iz svojega otroštva in mladosti, predvsem pa je posnela zadnje trenutke tvojega življenja, kako ležiš na plaži, v objektiv je ujela tvoje lase, mišice, oči, da bi — če je mogoče — zaustavila smrt. Podobno, kot je z Nicholasom Rayem storil njegov prijatelj Wim Wenders v filmu *Nick's movie* (*Nickov film*).

L.C.

Budget
rent a car

PONOSNO PREDSTAVLJA
VISOKO-PRORAČUNSKI PROJEKT

EKRAN

GRE V

CANNES



Budget
rent a car

EMONA GLOBTOUR YUGOSLAVIA
RENT A CAR
Smartinska 130

Centrala:
Kidričeva 13, 61000 LJUBLJANA
Tel.: (061) 213-840, 213-992
Telex: 32170 GLO
Fax: (061) 213-947
Rezervacije tel.: (061) 215-377

44 CANNES

Kaj so kupili v Cannesu?

LE MARCHÉ 91

Filmski marketi so za kupce in prodajalce novih naslovov vse prej kot udobno razgledovanje filmov, kramljanje s strankami ali celo lagodno sestavljanje distributerskih seznamov. Tako ni čudno, da med tradicionalnimi jugoslovanskimi distributerji (državnimi), vajenimi takšnega načina dela, na letošnjem Marchéju v Cannesu nihče ničesar ni kupil. Market je namreč zgolj do konca zbanalizirana bitka za čas in denar, torej priti do visoko profiliranega in komercialnega naslova pred tekmečem in znižati ali zvišati ceno na raven, ki ti omogoča profit.

Marketi so predvsem sejmi neodvisnih filmskih hiš in državnih ustanov, ki skrbijo za prodajo nacionalnih kinematografij. Majorji so tu bolj zaradi lepšega, zvečine s svojimi video divizijami in skrbijo kvečjemu za plasma in promocijo filmov iz festivalskega programa ali pa na skritih mestih sklepajo dolgoročne posle. Večina izmed 410 naslovov, kolikor jih je ponujal letošnji marché, je tretjerazredni pofl (po moji oceni blizu 90 % naslovov), sledi jim nekaj visokoprofiliranih B produkcij in več arty naslovov. Tudi zaradi tega prodajalci in kupci niso bili zadovoljni z opravljenim poslom, uprava samega festivala pa je lahko spet godrnjala, da tržnica kvari ugled in sijaj uradnih programov.

Za nameček je bila večina poslov sklenjenih že na AFM (American Film Market) sejmu v Santa Monici, program za drugo leto pa se bo v glavnem kreiral na jesenskem derbiju med sejmoma v Milanu (MIFED, 20. do 25. 10.) in AFM (prvič tudi v jesenskem času, 21. do 27. 10. v Santa Monici). Na prvega bodo prišli predvsem Evropejci, nacionalne hiše in številni londonski posredniški prodajalci ameriških naslovov.

Sicer pa je bi najbolj zvoneč naslov, za katerega se je bila bitka ne glede na astronomske cene, vsekakor **Truth or Dare**:

In Bed With Madonna v distribuciji Dina de Laurentisa in je zaradi pompa okoli prihoda Madonne kot tudi zaradi samega filma povzročil tudi največ tračev. Za Jugoslavijo je cena za kino, video in TV pravice tega filma bojda narasla na skrajnih in neprofitnih 100.000 dolarjev.

Drugače so bili najbolj iskani naslovi tisti iz tekmovalnega programa, torej zmagovalci **Barton Fink**, **A Rage in Harlem** ter **Rhapsody in August**, drugi ameriški naslovi pa tako ali tako spadajo v domeno majors distribucije.

Tako se je glavni tok sejskega dogajanja preusmeril proti plaži in njenim hotelom (Majestic — v glavnem močnejše arty hiše in angleški posredniki, Carlton — majorji in najmočnejši neodvisni A in B distributerji ter drugi). Klet festivalske palače je samevala, v njej pa so bile nastanjene predvsem državne ustanove in kopica manjših in nezanimivih handlerjev. Našo pozornost so še najbolj pritegnili prodajalci aparatov za produkcijo kokic in osvežilnih pijač pred kinodvoranami. Nasprotno pa je okoli plaže vseskozi vrvelo, čeravno so bili tudi ponujani filmi v prvi vrsti bolj ali manj solidna plaža.

Tja se uvršča tudi igravec Rutger Hauer, ki je med drugimi zakorakal v avlo hotela Carlton in poziral dvema fotoreporterjema, zazdelo pa se mi je, da čaka, da ga bo kdo prosil za avtogram. Pa ga ni. Ni čudno, da bo baje tudi on postal režiser.

Kar se tiče Slovencev iz kinematografske branže, je bilo očitno, da smo vsi »pogrešali« nekdanjo Vibino številčno ekspedicijo, katere rezultati so nam dobro znani. Tako nas je bilo tam le peščica: Andromeda in Cankarjev dom, ki sta se dobro umestila na stojnici Beograjskega inštituta za film, D'Art Video (njenega lastnika Bojana Gjuro so dan pred odhodom v Ljubljano popolnoma okradli) in Ljubljanski kinematografi. In seveda Matjaž Ljajec iz RTV Slovenija. Po besedah Sretena Živojinovića iz Andromede leta ni imela namena kupovati novih naslovov, temveč je predvsem opozarjala na sejem Inter Video Media, ki bo drugo leto mednarodni. Melita Novljan (managing director) in Josip Košuta (marketing in public relations) naj bi bila v tem početju zelo uspešna. Sicer pa je D'Art Video edini neodvisni slovenski distributer, ki je sklenil posel za kino in videodistribucijo, in sicer za novo risanko **Tom and Jerry: The Movie** z Turner Pictures International.

VASJA BIBIČ

D'Art Video, Ljubljana:
Tom and Jerry, the Movie
Cankarjev dom, Ljubljana:
za Film Art Fest, enkratne
projekcije
Europa, Lars von Trier
Malina, Werner Schroeter
La belle noiseuse, Jacques
Rivette
Riff-Raff, Ken Loach
Ljubljanski kinematografi,
Ljubljana:
Barton Fink, Joel, Ethan Coen
Erserhead, David Lynch
Drop Dead Fred, Ate de Jong
M Export Import, Beograd
(privatni distributer)
13 novih filmov iz produkcije
in distribucije Carolco:
Terminator 2, **Basic Instinct**
(erotični thriller
z Michaelom Douglasom),
Aces: Iron Eagle III,
Isobar, **Universal Soldier**,
Bartholomew vs. Neff,
Gale Force, **Rambling Rose**
in drugi
5 filmov družbe New World:
Never Say Never Again
(edini neodkupljeni
film Jamesa Bonda),
Revenge (lanski veliki
flop s Kevinom Costnerjem),
She-hulk in drugi
5 filmov distribucije RANK:
Linguini Incident
(David Bowie, Rosanna Arquette),
Fabulous Baker Boys, **Dead**
Ringers,
Weekend at Bernies,
Mannequin on the Move
Vans, Beograd
(privatni distributer)
City Slickers,
Truly, Madly, Deeply,
Prospero's Book,
Journey of Hope.





CANNES 13. MAJ

Skopofilija

Drugi (la)kan(ov)ski aksiom bi se lahko glasil: »odsotnost je močnejša od prisotnosti.« To še toliko bolj velja za tista privilegirana objekta lakanovske analize, ki sta obenem tudi privilegirana filmska objekta — za pogled in glas. Oglejmo si najprej, kako je s pogledom.

Pogled je odsoten tedaj, kadar protagonist **gleda**, **četudi ne vidi**. To je najkrajši možni povzetek filma **Proof** Jocelyn Moorhouse. Glavni junak je namreč **slep** (torej po definiciji ne vidi), a se vseeno trudi gledati — skozi objektiv fotografskega aparata! Rezultat: podoba je prisotna tudi tedaj, ko je pogled radikalno odsoten, ko je zaupan hladni »mašini«.

Pogled je lahko odsoten tudi tako, da protagonist **vidi**, **četudi ne gleda**. Kaj je namreč drugega **hipnoza** kot prav neko stanje, pri katerem ne gledamo (»tvoje veke so težke, ti spiš...«), a še kako dobro vidimo? Vidimo seveda onstran, tisti onstran, v katerega nas v filmu **Evropa** skuša na vsak način popeljati režiser Lars Von Trier. V ta namen je pripravljen celo porušiti vse klasične kode perspektive in na eno in isto podobo sploščiti tako pogled teleobjektiva kot pogled širokokotnega objektiva. Spet enkrat je torej podoba neposreden rezultat hladne mašine, odsotnost pogleda pa celo njen neizogiben pogoj.

Skrajna točka odsotnosti pogleda pa je prav njegova redukcija na čisti objekt, ki **niti ne gleda niti ne vidi več**. Ta objektnost pogleda je seveda najbolj neznosna. Dovolj je le pogledati, kakšne so reakcije posameznih protagonistov v Ruizovem filmu **Otok zakladov** na tisto umazano krpo, v kateri ni zavitega nič drugega kot eno samo **očesno zrklo**, hladno kot smrt. Vsi po vrsti ga hočejo videti, a ne prenesejo pogleda nanj. Mar ni prav v tem skrajna skrivnost slehernega pogleda: kako bi ga videli, ne da bi on obenem videl nas? Slepota, hipnoza in izdobljene oči so potemtakem le trije različni načini izogiba istemu — pogledu Drugega!

S.P.



EVROPA

režija:	Lars Von Trier
scenarij:	Lars Von Trier, Niels Vørsel
fotografija:	Henning Bendsten, Jean-Paul Meurisse, Edvard Klosinsky
glasba:	Joakim Holbel
narator:	Max Von Sydow
igrajo:	Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Udo Kier, Eddie Constantine
	Danska/Nemčija/Francija
	1h 50

Mlad Američan nemškega porekla Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) se oktobra leta 1945 znajde v Nemčiji. Stric mu priskrbi mesto sprevodnika v spalnem vagonu železniške kompozicije Zentropa. Tako se začne njegovo popotovanje po razrušeni Nemčiji, med katerim vztrajno pada iz ene težave v drugo, saj ga skušajo za svojega agenta uporabiti tako ameriške okupacijske sile kot tudi preostali nacisti, zlovešči »volkodlaki«.

Evropa Larsa Von Triera je tipičen »referenčni« film, ob katerem pride najprej na misel postmodernistično geslo o novih zvezah starih reči. Dobesedno vse, kar se v slabih dveh urah zvrsti na velikem platnu, je bilo na filmu že videno. Larsu Von Trieru je potemtakem treba priznati vsaj dvoje: da izbira prave reference (Hitchcock, Lang, Dreyer) in da jih zna prav perfekcionistično kombinirati (o čemer navsezadnje priča tudi posebna nagrada žirije).

Če se je treba odločiti za eno samo potezo, ki ta film vendarle dviga nad raven preprostega poigravanja s citati in parafrazami, tedaj je to nedvomno svojevrstna *hipnotičnost*, ki si jo film vztrajno prizadeva doseči. Ta razsežnost je zanimiva že zato, ker poskusi njenega doseganja družijo praktično vse avtorje, na katere se Von Trier sklicuje. Spomnimo se le Langovega **Mabuseja**, Hitchcockovih hipnotičnih prizorov na vlakih in navsezadnje tudi Dreyerjevega bolščanja **Vampirja**. Še zanimiveje pa je, kako skuša hipnotizirati sam Von Trier. Že kar uvodni, otvoritveni prizor je dovolj pomenljiv. Kakih pet minut spremljamo podobe železniških tirov, kakor bi jih gledali s čela lokomotive, v offu pa nas zapeljuje glas Maxa von Sydowa. »You will now hear my voice...« so sploh prve besede, ki jih slišimo v filmu. Vse do konca je ohranjena temeljna dvournost v zvezi s pravim naslovnikom teh besed: so mar namenjene glavnemu junaku ali pa morda kar neposredno nam, filmskim gledalcem? Če se filma že v samem temeljnem dispozitivu drži svojevrstna hipnotičnost (fiksiranost pogleda, monotono pozibavanje podob, sirenski glasovi...), tedaj Von Trier to formalno značilnost zgolj diegetizira in naredi iz nje osnovni zastavek same zgodbe. Navsezadnje se zapeljivo štetje na koncu še enkrat ponovi, le da se ga tokrat drži zloveščost siren, ki vodijo v smrt. Ko bo glas Maxa Von Sydowa prešel do deset, bo glavni junak umrl, zadušen v vodi. Zdaj vam je



najbrž tudi že jasno, kaj v tem evro-nostalgiku počne Jean-Marc Barr, ki je zaslovel kot človek z najdaljšo sapo v **Veliki modrini!** Konec pač posvečuje sredstva...

Sicer pa se bo podrobno branje Von Trierjevega filma poleg razkrivanja filmskih referenc slejkoprej moralo spoprijeti še z eno, brez dvoma ključno referenco - namreč s Kafko! Celo če spregledamo banalno dejstvo, da je glavni junak tega filma pravzaprav gospod **K.** (esller), si upamo trditi, da film svoj naslov dolguje spogledovanju s Kafkino trilogijo. Po **Procesu (Element of Crime, 1984)** in **Gradu (Epidemic, 1987)** je bilo le še vprašanje časa, kdaj bo prišla na vrsto Amerika. Pardon, **Evropa!**

S.P.

PARIS TROUT

Edini vezni člen med filmom Stephena Gyllenhaala in letošnjim absolutnim zmagovalcem Cannesa, filmom **Barton Fink**, je dejstvo, da oba v naslov postavljata ime glavnega junaka. Paris Trout je namreč v filmu ime Dennisu Hopperju, ki igra rasističnega trgovca v majhnem mestu v Georgiji. Kot bi ne bilo dovolj, da zaradi lažnega dolga pobije pol črnske družine, se začne Paris Trout izživljati še nad svojo soprogo (Barbara Hershey). Le-ta navkljub moževi paranoidnosti po nasvetu odvetnika (Ed Harris) ostane z njim v času procesa, a to drago plača: ponižana in razžaljena na koncu izgubi še edino oporo, zaljubljenega odvetnika. Troutu ne preostane drugega, kot da po vseh teh silnih umorih počí še samega sebe. Brutalno in poceni.

S.P.

AVGUSTOVSKA RAPSODIJA

Po Yasujiro Ozuju je zelo, zelo težko uprizarjati japonsko družino. Vse bistveno je bilo namreč že povedano: stari starši so dobri, starši so pokvarjeni, otroci so naivni... Kurosawa bi seveda ne bil Kurosawa, če bi tej Ozujevi resnici ne skušal dodati še svoje note humanizma, ki neposredno nadaljuje zadnjo epizodo **Sanj**. Temu dodajte še »post-A-bomba« ozadje in Richarda Gera, ki goji ananase na Floridi in skuša tolči po japonsko, pa ste že čisto blizu **Avgustovski rapsodiji**. Če je ob Ozujevih filmih Wenders iskreno zajokal, tedaj pri Kurosawi vse že meji na solzavost. S testamentarnimi filmi je sploh problem, saj jim je usojeno, da spodnašajo drug drugega. *Keep on dreaming!*

S.P.



1976

Taksist (Taxi Driver), Martin Scorsese (ZDA)

Mesto New York kot pekel — skozi oči arhetipskega množičnega morilca.

1977

Oče gospodar (Padre padrone), Paolo in Vittorio Taviani (Italija)

Nepismeni pastir s Sardinije vegetira pod pritiskom absolutne pokorščine svojemu očetu; nazadnje le zbere toliko moči, da se upre in si pridobi izobrazbo.

1978

Drevo za cokle (L'albero degli zoccoli), Ermanno Olmi (Italija)

Oda duhovni povezanosti človeka z naravo in film-kronika o življenju družine kolonistov, ki jih gospodarji preženejo z zemljo.



RAUL RUIZ

Zdi se skoraj neverjetno, da je leto ali dve nazaj s Croisette popolnoma izginila izraelsko-ameriška producerska hiša CANNON, last bivših vsemogočnejšev Menahema Golana in Yorama Globusa. Spomnimo se, da je sredi 80-ih let Cannon dobesedno »zasedel« festival in v neki dvorani na rue d'Antibes pripravil protifestival, da bi lahko na njem predstavil vse svoje komercialne in »umetniške« filme. Bilo je to obdobje ekspanzionističnih norosti, ko je Golan na papirnati servietki podpisal pogodbo z Godardjem in mu zagotovil produkcijo filma **Kralj Lear** (v Cannesu so ga predstavili leta 1986): bil je to anarhičen pamflet, ki se je silovito norčeval prav iz neumnosti in neotesanosti Golana samega. Istega leta je Golan vzel pod svoje okrilje še enega avantgardnega avtorja, izgnanega čilskega režiserja Raula Ruiza. Zaupal mu je snemanje sodobne inačice znanega Stevensonovega romana »OTOK ZAKLADOV«. Film so snemali leta 1985, vendar pa so se takrat že začele pri Cannonu pojavljati vse pogostejše finančne težave, tako da se je vse skupaj ustavilo pri montaži. Po šestletnem čakanju je Ruizu uspelo pridobiti filmske pravice za svojega portugalskega prijatelja Paula Branca in tako je v Cannes v programu »Un certain regard« končno le predstavil svoj film. **Otok zakladov** je podobno kot film **Kralj Lear** posnet popolnoma svobodno, celo tako daleč gre v tej svobodi, da le-ta že meji na kaos. Ruiz spremeni Stevensonovo zgodbo v »war game«, v njej se osebe nenehno spreminjajo, se dolgovечно pogovarjajo o lastnih vlogah in lastni simbolični pomembnosti. Ironija in čista fotografija Acacia de Almeide nista dovolj, da bi film rešila ponavljanja in dolgočasja.

L.C.



CANNES 14. MAJ

Fire, walk with me

V Durandovih analizah Antropoloških struktur imaginarija je ogenj element, ki so ga redno uporabljali v obredih purifikacije, celo pri krstu, kot je bil običaj v določeni tradiciji krščanstva; beseda »pur«, ki je korenina purifikacije, v sanskrtu pomeni prav ogenj. Ogenj je sicer močno polivalenten simbol, v indoevropski tradiciji je med drugim tudi podaljšek svetlobe, v obredu upepelitve pa je povezan z verovanjem v nesmrtnost duše. V prometejskem mitu je ogenj simbol svetlobe-duha in je po Durandovih ugotovitvah sploh najbolj pogost simbol za reprezentacijo uma, »ker po eni strani, kot svetloba, figurira spiritualizacijo, na drugi, kot toplota, pa sublimacijo«. V krščanstvu je povezan z mitom ponovnega vstajenja, pri nekaterih ljudstvih pa je ogenj tudi izomorfen ptiču (Barton Fink torej ne gre zaman skozi ogenj, saj »fink« v nemščini pomeni ščinkavca). V Upanishadah in Bibliji je ogenj povezan z božjo besedo.

In kaj je z ognjem v filmu? V Malini, Schroeterjevem filmu o »prekleti« avstrijski pisateljici Ingeborg Bachmann (rojeni v Celovcu), ki je doktorirala iz Heideggra in o kateri je Thomas Bernhard dejal, da je spoznala »vrata pekla«, se proti koncu vse bolj prižigajo plamenčki, ki vznikajo iz tal in raznih objektov po sobi. Isabelle Huppert je z izredno intenzivnostjo in subtilnostjo ustvarila lik ženske, ki je preveč lucidna, da bi zmogla »enostavno uživati« oziroma imeti razmerje z moškim — ta je tudi podvojen na realnega in »nemogočega« ter imaginarnega, ki z imenom Malina prevaja »malicioznost« duha —, na drugi strani in hkrati pa v svojih intelektualnih in eksistencialnih krizah zaman, tj. histerično išče izhod v čutnosti. Njena podoba se skozi nenehne krče vse bolj sublimira in postaja breztesna kot ognji, ki gorijo povsod po prostoru, ognji skrajne lucidnosti in »transparentne neprosojnosti« blaznosti, ognji očiščenja od sveta in prehoda v onstranstvo.

Bartona Finka inšpektorja prikleneta na posteljo z velikim krvavim madežem, ki ga je tam pustilo žensko truplo; v hotelski sobi nenadoma postane neznosno vroče, iz reže pri vratih dvigala se kadi dim, in pojavi se Charlie/Mundt, dobrodušni sosed in psihopatski morilec: ko stopa po hodniku, iz vseh koncev švigajo plameni, in ta njegov »ognjeni« prihod je za Bartona Finka odrešilen. Zakaj namreč gorijo ti plameni? Mar ne zato, ker se je Fink iz newyorškega dramatika prerodil v hollywoodskega scenarista, ker je takorekoč »ponovno vstal« kot scenarist in zagorel z »božjo besedo« stvarjenja filmskega scenarija? Mar se Biblija pri Bartonu ne prične z besedami prvega stavka njegovega scenarija?

Z.V.



LEPA NORICA

LA BELLE NOISEUSE

režija:	Jacques Rivette
scenarij:	Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent
fotografija:	Willy Lubtchansky
igrajo:	Michel Piccoli, Jane Birkin, Emmanuelle Beart, Marianne Denicourt, David Bursztein in roka slikarja Bernarda Dufourja
	Francija
	4 h

Če je film po neki definiciji »pripoved v sliki«, pa bi za Rivettovo **Lepo norico** lahko dejali, da je pripoved, ki se razvije na podlagi slike, točneje, nastajanja, slikarskega kreiranja slike, ki pa sama v dovršeni obliki ne bo nikoli vidna — ostala bo nepreklicno »slepo polje« in kot slikarsko platno, ki ga vidita samo slikar in njegov model, nekakšna izvotliten kadra, »dekadriranje«. »Slepo polje« in »dekadriranje« sta pač izraza Pascala Bonitzerja, ki je s Christine Laurent in Rivettom scenarist tega filma, ob katerem sicer že zaradi režiserjevega renomeja (eden izmed kreatorjev »politike avtorjev«, za katero je bila režija »vse«), ni dobro preveč poudarjati delež scenarija.

Film se prične kot majhen »coup de théâtre« z mladim zakonskim parom, slikarjem Julienom in njegovo ženo Marianne, ki se pred angleškima hotelskima gostjama na vrtu igrata spoznavno srečanje. Toda potem gre zares, tj. za slikarstvo in zgubo ženske. Pojavi se bogat kolekcionar Balthazar, nekakšen »hudičev advokat«, ki doseže, da se pripoved zasnuje kot pogodba v imenu »nedokončane umetnine«. »Nedokončana umetnina« (to je tudi naslov Balzacove novele, ki je bila podlaga za scenarij) je tiho prekletstvo te graščine, ki jo naseljujeta slikar Frenhofer in njegova žena Liz: zaradi nje, tj. te »nedokončane umetnine«, je Frenhofer prenehal slikati in zaradi nje sta z Liz kot prijazna živa mrliča: zaradi »nedokončane umetnine« sta slikar in njegova žena-model na neki način prišla do konca. Mar to ne pomeni, da je bila ta umetnina, portret slikarjeve žene, pravzaprav končana? Dovršena z nemogućnostjo slikanja in zgubo modela. Ta slika bo navsezadnje tudi vidna in Frenhofer se bo k njej vrnil le zato, da bi zabrisal oziroma prebarval ženin obraz, povsem nedotaknjen pa bo pustil rdeči madež; ptičjo taco namesto ženske roke. Slika je pokazana prav zaradi tega madeža, ki kaže na magično moč portreta, da svojemu modelu upleni dušo (Liz se giblje neslišno in bosa kot ptič in preživlja dneve z nagačevanjem ptičev). Zategadelj ta umetnina ni toliko »nedokončana« kot je »nesmrtna«, nesmrtna kot »vampir«, ki se hrani z zmeraj novimi dušami slikarskih modelov. Balthazarjeva mešetarska vloga je torej v tem, da Frenhoferju priskrbi nov model, in mladi slikar Julien,



Frenhoferjev občudovalec, je dovolj naiven, da za dovršitev »nedokončane umetnine« zastavi svojo ženo. Zdaj torej nastopi tisto, zaradi česar je film dolg štiri ure (a to ni najdaljši Rivettov film: **Out 1** traja skoraj 13 ur): to je slikanje, realni čas slikanja, v katerem se izgubi občutek za čas. Slikarjev atelje postane prizorišče dvojne scene: sadovske scene, v kateri Frenhofer kot Michel Picolli gnete model, Marianne, ki kot zgledna sadovska žrtev vse raje sprejema naporne poze golega akta; in slikarske scene, ki jo vodi roka realnega slikarja Bernarda Dufourja. Ta roka (ki nadomešča Picollija pri platnu) torej zagotavlja realni čas slikanja, ki pa ni toliko navzoče prek ustvarjanja podobe kot prek proizvodnje skoraj neznosnega zvoka (s škripanjem peresa po risalnem listu oziroma krede in oglja po slikarskem platnu). To je slikanje, ki se ga bolj sliši kot vidi, kakor da bi z morečim praskanjem po platnu prevajalo tihe muke svojega modela, ki je petrificiran v pozah čistega erotizma. Toda Marianne bo okamenela in smrtno prebledela, tudi ko ji bo Frenhofer pokazal njeno podobo: ona skoraj umre od tega, da se vidi upodobljeno, zato bo ta podoba kot kakšno truplo zazidana v steno. Frenhofer bo svojim gostom in filmskemu gledalcu pokazal drugo podobo, na hitro naslikan ženski akt brez glave. S to slabo sliko je popolnoma pogorel v očeh svojega občudovalca Juliena, slikarja, ki slika portrete po fotografijah in ki ne bo nikoli doumel, zakaj je njegova žena Marianne od njega tako neskončno daleč, odkar je bila Frenhoferju za model.

Z. V.

BIX

Čeprav film **Bix** prav gotovo ni najboljši film Pupija Avatija, dovolj dobro predstavlja originalno strast do jazz, kateremu se je Avati predal že kot mladenič. Rojen je bil leta 1938 v Bologni, v petdesetih letih pa je slovel kot klarinetist in je imel tudi svojo potujočo jazz skupino. Pravzaprav se je filmu zapisal šele ob koncu šestdesetih, ko je spoznal, da v glasbi ne bo mogel pokazati vsega svojega talenta. V dveh uspešnih televizijskih filmih, **Jazz band** (1978) in **Kino** (1979) je Avati na avtobiografski način pripovedoval zgodbo svoje mladosti. Od tod naprej se glasbi posveča samo zasebno in morda še v enkratni Mozartovi mini biografiji **Mi trije**, filmu, ki je prejel posebno nagrado žirije beneške Mostre leta 1984. Skozi dobrih dvajset filmov različnih žanrov (komedije, znanstveno fantastični filmi, družbene drame, zgodovinski filmi) je Avatiju uspelo začrtati izjemno osebnostno podobo Italije in še posebno rodne Emilie Romagne. S skromnimi finančnimi sredstvi in zahvaljujoč povečanju števila zvestih gledalcev ter ob pomoči mlajšega brata Antonia Avatija, managerja, je ustanovil neodvisno producentsko hišo DueA (dva A zaradi dveh Avatijev). Bila sta producenta filmov Giuseppa Bertoluccija, Lamberta Bave, Cesara Bastelija in še številnih drugih svojih prijateljev.

L. C.



1979

Apokalipsa zdaj (Apocalypse Now), Francis Ford Coppola (ZDA)
Nadrealistična, psihodelična vojna epopeja o posebnem agentu z nalogo likvidirati »ponorelega« polkovnika zelenih baretk, ki vodi svoj boj kot »Boj-Kralj« plemena vietnamskih domorodcev.
Pločevinasti boben (Die Blechtrommel), Volker Schlöndorff (ZRN)
Ekranizacija romana Günterja Grassa o fantiču, ki se odloči, da ne bo odrasel in je nato priča vzponu nacizma.

1980

Kagemuša (Kagemusha), Akira Kurosawa (Japonska)
Nostalgčni »jidai-geki« o dvojniku, ki svojo vlogo izpolnjuje tudi po gospodarjevi smrti.
Ta vražji jazz (All That Jazz), Bob Fosse (ZDA)
Režiser-koreograf Bob Fosse nam uprži svojo inačico **8 in pol**, s precej pesimistično oceno svojega življenja.



FRANCESCA DELLERA

Francesca, rad te imam, ker si zadnja in morda že malo zastarela predstavnica dolge in slavne italijanske tradicije »vzvišenih oblin« (skovanka iz filma **Altri tempi, Drugačni časi**, 1952, režiserja Alessandra Blasettija, da bi lahko z njo opisali bohotno oprsje Gine Lollobrigide). Bujna Gina, Sophia, Anita, Silvana, Sandra ... Ne sramuj se, nasprotno, raduj se, da lahko občinstvu na filmskem platnu predstaviš puhloglavo vamp žensko à la Marilyn. Že samo tvoje čutne in mesene ustnice bi si zaslužile, da jih opeva D'Annunzio.

V filmu **Capriccio (Muhavost)** iz leta 1987 je režiser Tinto Brass predstavil tvoje telo do vseh najmanjših podrobnosti. Pravzaprav si se z Lollobrigido merila v TV filmu **La Romana (Rimljanka)** iz leta 1988, Giuseppeja Patronija Griffija, ko si igrala ob njej. Lollobrigido, tvojo filmsko mater, drugače pa divo iz 50-ih let, je ta vloga ponovno proslavila.

Sedaj pa si se s filmom Marca Ferrerija **La carne (meso)** vrnila v čisti erotični substanci, da bi bila voyeurjem v užitek, ostalim pa v jasno viden simbol popolne svobode. Glavni igralec te ubije in po majhnih grizljajih poje, saj tako upa, da te bo lahko v tvojih dejanjih zaustavil; zamrzne te in spravi v svojem hladilniku. Blagor mu, saj je morda zato, ker te je požrl, posrkal ves tvoj sladostrastni sok.

L. C.



CANNES 15. MAJ

Fonofilija

Glas je drugi veliki privilegirani objekt filmskih pustolovščin. »Z glasom je kot z vodo«, pravi Michel Chion, »treba mu je določiti mejo, če naj ne ostane brezmejen!«. Dva letošnja filma sta si bila presenetljivo podobna prav v tem, da sta glasu postavila skrajno mejo, mejo smrti, obenem pa ga neposredno zvezala še s problematiko pogleda. Kot bi torej rekel Pascal Bonitzer, *le regard et la voix*. Glas je tisti, ki veže obe Veroniki — natančneje, pariško Veronique in varšavsko Weroniko — v filmu Krzysztofa Kieslowskega. Če bi ne bilo tistega bežnega pogleda skozi avtobusno šipo, bi Parižanka nikoli ne vedela za svojo varšavsko dvojnico. Zabeležen na fotografiji bo ta pogled ostal natanko tista meja, ki bo razločevala dva glasova. Pogled kamere »ubija« model, ga za vselej omrtviči v negibni pozi. Varšavska Weronika se mora dobesedno izpeti v smrt (v katero omahne tik po pevskem recitalu na odru), da bi njen glas lahko pričel bobneti v ušesih pariške Veronique. Njo tedaj ni več težko zapeljati: preprosta audio-kaseta bo zadostovala, da bo sredi nepreglednega pariškega vele mestnega vrveža odkrila izvor zvokov na tej kaseti. Ko je glasu meja enkrat določena, lahko vlogo sirenskega klica prevzame tudi On. Posledice so enako usodne.

Še tesneje pa vezi med pogledom, glasom in smrtjo splete film kitajskega režiserja Chena Kaigeja. Že naslov je dovolj zgovoren: *Life on a string*, *Življenje na struni*. Mojster zaupa slepemu učencu recept za ozdravitev slepote. Toda predno ga sme razkriti, mora peti toliko časa, da bo strgal tisoč strun na svoji lutnji. Tisoča struna je torej obenem struna pogleda in struna življenja. A je hkrati tudi že struna glasu (oglasi se namreč božanska melodija) in struna smrti. Vse razsežnosti se torej spletajo natanko v tej drobni nitki, ki je utelešenje meje: šele ko se je dotakneš, zares zazveni!

S.P.



VERONIKINO DVOJNO ŽIVLJENJE

LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE

režija:	Krzysztof Kieslowski
scenarij:	Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
fotografija:	Slawomir Idziak
glasba:	Zbigniew Preisner
igrajo:	Irene Jacob, Philippe Volter, Jerzy Gudejko, Halina Gryglaszewska, Sandrine Dumard
	Poljska/Francija
	1h 32

Po desetih božjih zapovedih je Kieslowski naredil 10 TV filmov (»tako se kakšen gotovo posreči«, je rekel na tiskovni konferenci), po treh geslih francoske revolucije »svoboda, enakost, bratstvo« (oziroma treh barvah francoske zastave) namerava v produkciji Marina Karmitza posneti tri filme, toda o dveh Veronikah je napravil samo en film. Kieslowski je človek morale, tudi (in še posebej) denar je zanj moralno vprašanje, se pravi, če je film francosko-poljska koprodukcija, v kateri je torej delež francoskega denarja, Kieslowski dobro ve, da mora »fiktionalno« oziroma s filmskim dogajanjem ta delež upravičiti. Tako se dve tretjini filma dogajata v Franciji, tretjina pa na Poljskem, toda ta uvodna poljska tretjina je »močnejša« in »lepša« od francoskih; v fikciji je torej razmerje obrnjeno, tam je poljska Weronika tista, ki s svojo smrtjo »plača« življenje francoske Véronique (Kieslowski je v intervjujih vsaj dvakrat ponovil, da za nas zmeraj nekdo plačuje, da mora drugi celo umreti, da bi mi lahko živeli). V *Veronikinem dvojnem življenju* gre torej za dve Veroniki, ki ju igra nebeško mila Irène Jacob. Veroniki samo za trenutek obstajata hkrati, sicer pa se pojavita ena za drugo. Toda ta trenutek je odločilen, ne le zato, ker je to hip fotografskega posnetka, marveč ker se prek njune podobnosti vidi tudi njuna razlika. Na krakowskem trgu demonstranti bežijo pred policijo, v smeri proti Weroniki, ki je to dogajanje niti najmanj ne zanima, pač pa obstane, ko zagleda svojo dvojnico, Véronique, ki vstopa v turistični avtobus in medtem fotografira dogajanje na trgu. Véronique torej ne vidi Weronike, ki jo vidi, ne vidi je zato, ker je njen »zahodni« pogled zainteresiran za posvetno oziroma politično dogajanje, medtem ko jo Weronika vidi, ker je njen »vzhodni« pogled določen z »željo Drugega« ter usmerjen k spiritualnemu in sakralnemu (celo spolni odnos je sublimen, prav zaradi Weronikine popolne predanosti drugemu). Kieslowski je torej, grobo rečeno, delež zahodnega denarja poravnal s spiritualno presežno vrednostjo, ki jo uteleša poljska junakinja, pri čemer je njen pogled, ki zmore uzreti »čudež« eksistence, ki posameznika presega (od tod dvojnica), podprt z božanskim glasom, ki prepeva sakralno pesem in prek katerega Weronika prejme angelsko eksistenco, ko sredi petja umre. Kamera gre z njo vred v krsto, kot da bi jo pod zemljo skušala povezati z drugo, živo, z Véronique, ki je bolj »ozemljena«, a prav prek te podtalne vezi tudi že »misteriozno« zaznamovana. Tako sama ne ve zakaj pri svojem učitelju petja odpove učne ure, nato pa (kot učiteljica glasbenega pouka) odkrije isto sakralno skladbo, ki jo je prepevala Weronika, le da je njeni učenci nikoli ne uspejo prav zaigrati. Prek smrti poljske Weronike se torej francoski prične odpirati



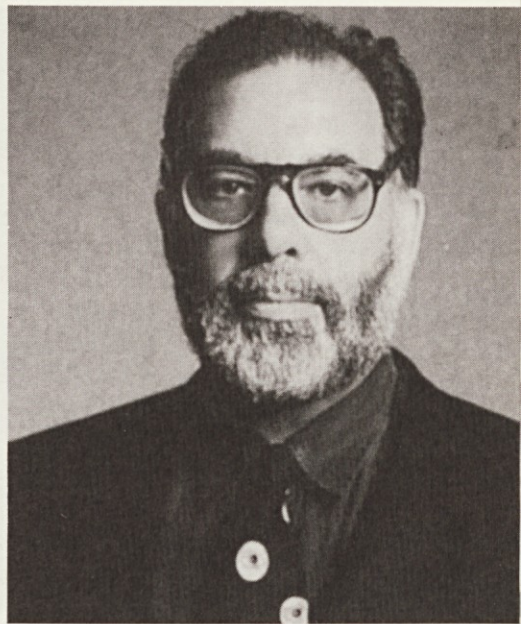
drugačen, »onstranski« pogled, ki ga fascinira lutkovna preobrazba balerine v metulja. Metulj je narisana tudi na avtu, s katerim se vozi lutka, ki ima vlogo sla med eno in drugo Veroniko; treba je samo evocirati grško besedo »psychè«, ki pomeni tako dušo kot metulja, pa lahko vidimo, kako Véronique v obliki metulja obletava duša mrtve Weronike, zato tudi Véronique, ko najde fotografijo, ki jo je posnela v Krakovu in nanjo nevede ujela Weroniko, ne reče »to nisem jaz«, marveč »to ni moj plašč«. Ta fotografija je hkrati dokaz, da Kieslowski le ni toliko »metafizičen«, kot je filmsko konkreten: ta fotografija, na kateri se vidi Weroniko, je priča Véroniqinega temeljnega sprevida, priča, da medtem ko mislimo, da »objektivno« (prek fotografskega objektiva) spremljamo realnost, »napeto« zunanje, posvetno oziroma politično dogajanje, prezremo svojega podobnika in prek njega ne-celost, naključnost in ničnost eksistence. Tudi Véronique mora biti na nek način fotografsko »eksponirana« in »iluminirana« (z »zajčkom«, sončnim žarkom, ujetim v zrcalo in projiciranim nanjo), da bi na fotografiji uzrla svojo dvojnico in z njo sprejela »skrivnost« življenja; od tod tudi njen finalni dotik drevesa.

Z. V.

IZOBČEN IZ ŽIVLJENJA

Uvodni prizori prikažejo Bejrut kot vsesplošno strelišče, kot na pol porušeno mesto s požganimi in praznimi stavbami ter pustimi ulicami, kjer lahko vsak trenutek izbruhne bitka. To je kraj opustošenja in blaznega streljanja, kjer se francoski reporter Patrick Perrault s fotoaparatom podi od bojišča do bojišča, venomer sredi dogajanja, ki se ga torej udeležuje tako, da ga registrira, da hitro in kot »na slepo« fotografira to, kar vidi. In naj bo to dogajanje še tako strašno in realno, je za Patricka, dokler je z njim v stiku skozi objektiv fotoaparata, vendarle samo spektakel. Toda v trenutku, ko ga ugrabijo in mu čez glavo povezne vrečo, ni več tostran dogajanja, na njegovi površini, marveč onstran njega, v njegovi mračni globini, kjer ničesar več ne vidi in ne ve. Iz območja vidnega, površine spektakla, pade v nevidno, kjer dogajanje ni več na razpolago njegovemu reporterskemu pogledu, marveč je sam plen nedoumljivega in labirintnega dogajanja, v katerem je na kocki njegovo življenje. Tako je **hors la vie**, izobčen iz življenja, prav kolikor je **hors la vue**, kolikor mu je torej zaprečeno videnje. Z zavezanimi očmi ga prevažajo iz skrivališča v skrivališče in ne le, da sam ne ve, kaj od njega hočejo, marveč tudi ugrabitelji, ki si ga med sabo ugrabljajo in izročajo, ne vedo dobro, kaj bi z njim: z njim vred postanejo sami ujetniki svoje »igre« z Zahodom; Patrickova travmatična izkušnja strahu je zanje vsakdanje izkustvo. In kakor Zahod »ne razume«, kaj hoče Vzhod od njega, tako Vzhod (Libanon), ki se v sovraštvu uničuje, ne ve več, zakaj sovraži Zahod, kar režiser Marour Bagdadi lepo pokaže z razcepljenimi ugrabitelji, npr. s tistim, ki imitira Roberta de Nira, ali onim, ki Patricka prestraši s »strašno vestjo« in nato osupne, ko mu pove, da je Platini nehal igrati nogomet.

Z. V.



FRANCIS FORD COPPOLA

»V tem čudnem svetu, ki postaja vse bolj in bolj demokratičen, je vedno manj pravih diktatorjev. Morda so filmski režiserji še edini preživeli diktatorji.«

Ce gre soditi po dokumentarcu **Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse** Georgea Zalooma in Faxe Bahra, tedaj je Coppola zagotovo eden tistih preživelih diktatorjev, o katerih sam govori. Četudi Coppole letos ni bilo v Cannes, je bil omenjeni dokumentarec najbolj vroča vest dneva. Navsezadnje je šlo za svetovno premiero filma, ki ga bo ameriško občinstvo na kabelski televiziji videlo šele jeseni, vsebuje pa doslej neobjavljene materiale, ki jih e med snemanjem **Apokalipse** vestno beležila Coppolina soproga Eleanor. Premiero v Cannesu so dodatno popestrile še številne žive priče filipinske odisejane iz leta 1976, med njimi Denis Hopper in Vittorio Storaro. Dokumentarec se začne z arhivskim posnetkom radijske adaptacije Conradovega romana **Srca teme**, ki jo je v štiridesetih letih pripravil Orson Welles. Prav vzporednica teh dveh »velikanov« svetovnega filma, Wellea in Coppole, se vztrajno vleče skozi ves film. Perfekcionizem in nerazumevanje, genialnost in megalomanija — to so znamenja filmskih diktatorjev dvajsetega stoletja. Da je bil Coppola na trenutke prav blizu tako resničnim kot fiktivnim diktatorjem, pa je tako že znano: Marcos mu je posojal svojo floto helikopterjev pod enim samim pogojem — da jo lahko vsak trenutek uporabi za poboje upornikov; samemu Coppoli pa je med enim od 238 dni snemanja ušlo, da postaja presenetljivo podoben Kurtzu alias Marlonu Brandu. Morda prav zato namesto o Odiseji raje govori o **Idiodiseji**: »Bili smo v džungli in bilo nas je preveč. Imeli smo dostop do prevelike količine denarja in preveč opreme. Tako smo korak za korakom postajali vse bolj nori!«

S. P.



1981

Železni človek (Czlowiek z żelaza), Andrzej Wajda (Poljska)

Wajda svojo ustvarjalnost podredi politični angažiranosti, ko posname ta film na zahtevo delavcev iz ladjedelnice v Gdansk, sredi hudih nemirov in spopadov.

1982

Pogrešan (Missing), Costa—Gavras (ZDA)

Oče išče mladeniča, ki je mislil, da v Čilu Američani ne morejo postati »pogrešani«.

Pot (Yol), Serif Gören (po napotkih Yilmaza Güneya) (Turčija/Svica)

Skupina političnih zapornikov med dopustom, o katerem so dolga leta sanjali, doživi osebne tragedije.

1983

Balada o Narajami (Narayama Bushi-ko), Shohei Imamura (Japonska)

V odmaknjeni vasi pod vznožjem visoke gore velja zakon, da morajo biti ljudje, potem ko enkrat izpolnijo 70 let, izpostavljeni na gori in na ta način napraviti prostor mlajšim v družini.

1984

Pariz, Texas, Wim Wenders (Francija—ZRN)

Mož, ki je bil štiri leta izgubljen, se poskuša ponovno vrniti v normalno življenje in si spet pridobiti ženo in sina.

1985

Oče na službeni poti (Otac na službenom putu), Emir Kusturica (Jugosl.)

Jugo-politična drama iz časov, ko si je bilo nemogoče predstavljati, da bi lahko obstajala še kakšna druga vrsta »sprave«, razen tiste med boljševiki na oblasti in informbirojci.



CANNES 16. MAJ

The Black Power

Ko so Spika Leeja na predstavitvi v Ameriškem paviljonu kanskega festivala vprašali, če je na osnovi filmov Singletona (*Boyz n the hood*), Dukea (*A Rage in Harlem*) in njega samega (*Jungle Fever*) mogoče govoriti o »črnem novem valu«, je odgovoril: »Ali me hočete spraviti v težave?«. Če gre soditi po njegovem novem, 14 milijonov \$ vrednem projektu o Malcolm X-u, tedaj se mu težav zares ni bati. Hollywood je namreč že izračunal, da je odstotek črnega prebivalstva, ki obiskuje kinematografske predstave, večji od belskega (59,6 % vs. 52,2 %). Hip-hop kultura je s svojo yo-rap fazo tako globoko zabredla tudi v filmsko produkcijo in le vprašanje časa je, kdaj bomo namesto oštevilčenih sequelov začeli gledati kolorirane: **Black Rambo**, **Total Black Recall**, **Die Black...** Problem s tovrstno usmeritvijo zna biti na las podoben temeljnemu problemu gay-filmov: odvezemite jim njihovo »drugačnost«, pa v trenutku padejo na raven najbolj banalnih klišejev. Zato velja v aktualni črni vročici staviti predvsem na tiste režiserje, ki obarvanost svojih protagonistov jemljejo za samoumevno in iščejo atraktivnost svojih postopkov drugje — v sami režiji namreč! Tedaj njihovi filmi ne bodo zgolj črni, temveč tudi močni — in še le tedaj bo black power zares našel svoj filmski izraz. Če sodimo po letošnji kanski predstavitvi, ga še vedno išče.

S.P.



VROČICA DŽUNGLE

JUNGLE FEVER

režija: Spike Lee
scenarij: Spike Lee
fotografija: Ernest Dickerson
glasba: Terence Blanchard in originalni songi Stevieja Wonderja
igrajo: Wesley Snipes, Annabella Sciorra, Spike Lee, Anthony Quinn, Ossie Davis, Ruby Dee, Samuel L. Jackson, John Turturro
ZDA
2h 01

New York je privilegirano mesto ameriškega neodvisnega filma. Spomnimo se samo znamenitega prvenca Johna Cassavetesa **Sence** (1959), ki ni samo fotogenična panorama takratnega New Yorka, ampak provokativna predstavitev rasne problematike, in sicer na inovativen in antihollywoodski način. New York in rasno vprašanje pa sta tudi tisti dve potezi, ki jih Spike Lee deli s filmom Johna Cassavetesa. **Jungle Fever** je že peti celovečerni film tega mladega črnega ameriškega režiserja, ki je bil leta 1986 s prvcem **She's gotta have it** odkritje canneskega vzporednega programa »14 dni režiserjev«. V Cannesu pa kot nekakšno nepisano pravilo velja, da se vidni režiserji omenjenega programa kasneje predstavijo v glavni selekciji. Tako je bil Spike Lee letos že drugič v konkurenci za zlate palme — najprej leta 1989 s filmom **Do the Right Thing**. Obakrat so se mu sicer največja odličja izmuznila, vendar pa letos njegov film ni ostal povsem praznih rok. Samuel L. Jackson je namreč za lik Gatorja v filmu **Jungle Fever** prejel zlato palmo za epizodno vlogo.

Jungle Fever ali v prevodu »Vročica džungle« je drugo ime oziroma metaforično poimenovanje New Yorka. In v Leejevi filmski interpretaciji je New York džungla zato, ker ga sestavljajo različne rasne in etnične skupnosti. Le-te pa so praviloma porazdeljene v »avtonomne« newyorške četrti. Tako se film **Jungle Fever** večinoma dogaja v Harlemu, kjer živi predvsem črnska populacija, in v četrti imenovani Bensonhurst, ki jo naseljuje predvsem italijansko-ameriški proletariat. Ta džungla, ki je seštevka človeških kreatur različnih barv kože, pa je slikovita in eksotična le na prvi pogled. In še to, kolikor se pridržuje vnaprej določenega voznega reda, ki ji na videz podarja harmonijo, skladnost in barvitost. Zato tudi ni naključje, da je Spike Lee v špico filma nanizal prometne znake, ki so pravzaprav zastopniki strogo kodificiranih socialnih in moralnih kodeksov posameznih rasnih oziroma etničnih skupnosti. Dokler člani newyorške džungle spoštujejo te znake oziroma pravila igre, ki slonijo na različnih oblikah patriarhalne tradicije in verske pripadnosti, je to še vedno znosna asfaltna džungla, ki je ni zasvojila vročica. Do vročinskega udara pride v trenutku, ko je narušen patriarhalni red, še toliko bolj pa v primeru, ko se formira ljubezenski par, ki ga sestavljata predstavnika dveh različnih barv kože. In prav to se zgodi v Leejevem filmu. Črnski arhitekt Flipper in Angela, tajnica italijanskega porekla, namreč v erotično-seksualnem zanosu spregledata razliko v barvi kože. Ta prekršek pa je zadosten povod, da se eksponira niz latentnih konfliktov, ki jih pod zunanjim videzom prikrivajo kodeksi posameznih etničnih skupnosti.

Tako se izpostavijo različne oblike represije, rasistična nastrojenost in rasna klavstrofobija, predvsem pa kruta in ortodoksna gospodovalnost očetov, pa naj gre za očeta židovske, italijanske ali črnske ameriške družine. Film **Jungle Fever** Spike Leeja pravzaprav pritruje, da je vzrok za rasno nestrpnost v marsičem povezan s tradicionalnim družinskim scenarijem.

S. F.

ANNABELLE PARTAGÉE

Annabella je razdvojena med dvema ljubimcema, starim egoističnem in ciničnim intelektualcem in mlajšim, ki je ognjevitejši, obenem pa tudi bolj nezanesljiv. Toda Annabella je krhka in nezadovoljna, samotna in preudarna in njena duša išče bog ve kaj. Delphina Ziragg je Annabelli, osebi, ki bi pred 30 leti ugajala Rogerju Vadimu, posodila svoj privlačen obraz in zapeljivo telo. Režiserka tega filma, Francesca Comencini, prične z erotičnim uvodom, ki ga spremljajo prave pornografske podobe, da bi v nadaljevanju sledila Annabellinim spolnim izkušnjam na vseh planih, tako fizičnem, psihološkem in predvsem ambientalnem. V resnici gre za Pariz ponoči, ki deluje skrivnostno in ga zato smatramo za četrtega protagonista in je obenem morda najbolj učinkovit »ljubimec« glavne junakinje. **Annabelle partagée** so predstavili v programu »Un Certain Regard« in je že tretji film Francesce Comencini, hčere znanega italijanskega režiserja Luigija Comencinija; prav gotovo je najbolj oseben in prepričljiv, navdihnile pa so jo morda lastne izkušnje.

L. C.

POČITNICE NA REKI YARRA

Skromno debitantsko delo mladega avstralskega režiserja Lea Berkeleja. Zgodba pripoveduje o dveh mladoletnikih iz Melbourne, ki živita iz dneva v dan in si želita samo zabave. V službo ju vzame nek vojaški najemnik, ki organizira in pripravlja oborožene ekspedicije v Afriko. Na koncu vseeno ne odpotujeta, čeprav se mlajši v trenutku obupa vrže v morje in se sredi oceana utopi. Živčna mladeniča, ki z odporom gledata na vključevanje v bedno malomeščansko okolje, neizpolnjene želje po razgibanju in živahni prihodnosti so tisti življenjski utripi, ki jih je Leo Berkeley znal združiti s pomočjo dveh glavnih igralcev, Craiga Adamsa in Luka Elliota. Filmska zgodba se opira na resnične dogodke, ki so se pripetili ob novačenju neizkušenih vojakov za krvava neokolonialna službena potovanja na afriško celino.

L. C.



1986

Misijon (Mission), Roland Joffé (V. Britanija)

Konec 18. stoletja jezuitski misijon sredi brazilske džungle eliminirajo grabežljivi trgovci in politične struje v sami Cerkvi.

1987

Pod Satanovim soncem (Sous le soleil de Satan), Maurice Pialat (Francija)

Močan film na temo Dobrega in Zlega v čisto katoliškem smislu: skromen podeželski duhovnik svoje intelektualne pomanjkljivosti kompenzira s skoraj fanatično versko gorečnostjo.

1988

Pelle osvajalec (Pelle erobreren), Bille August (Danska/Švedska)

Oče in sin — švedska emigranta — ob prelomu stoletja iščeta srečo na Danskem, kjer sta se prisiljena preživljati v nečloveških razmerah.

1989

Seks, laži in videotrakovi (sex lies and videotapes), Steven Soderbergh (ZDA)

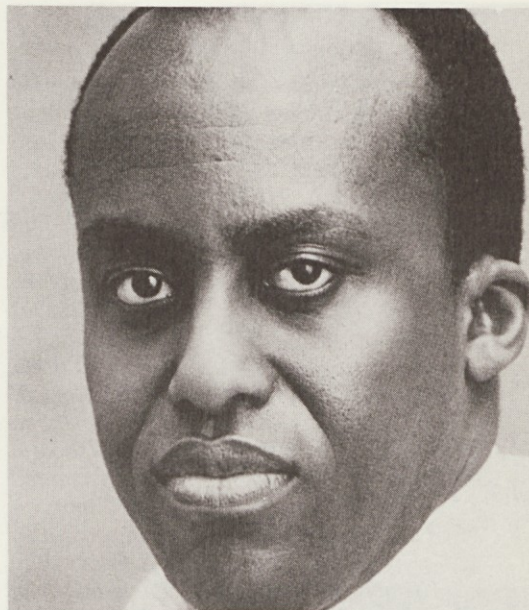
Sebičen, vendar uspešen odvetnik — čigar žena je frigidna, njena sestra pa je njegova ljubica — povabi na obisk starega prijatelja, ne da bi se mu sanjalo, kakšne posledice bo to povzročilo.

1990

Divji v srcu (Wild At Heart), David Lynch (ZDA)

Sailor in Lula, ki si želita edino, da bi ostala skupaj, bežita skozi onirični Lynchev svet, preganjajo pa ju patološko degenerirani zasledovalci.

IGOR KERNEL



BILL DUKE

Letošnja konkurenca za najzanimivejši temnopolti obraz v Cannesu je bila izredno huda. Le kako je sploh mogoče premagati smeh Eddieja Murphieja, slepoto Stevieja Wonderja in hudomušnost Spika Leeja? Bill Duke je pokazal, kako se tej stvari streže: z ostrim, brezkompromisnim nastopom na tiskovni konferenci in s poštenim, a še kako zabavnim filmom v uradni konkurenci. Po romanu ameriškega kult-pregnanca v Parizu, Chesterja Himesa, je namreč režiral svoj prvi celovečerni film, **A Rage in Harlem**. Kaj se zgodi, če v Harlem sredi petdesetih let zaide skrinja surovega zlata? Na to vprašanje odgovarjajo Gregory Hines, Forest Whitaker, Danny Glover in Zakes Mokae.

Bill Dukea se morda še spomnite iz **Ameriškega žigola**, zagotovo pa ga niste pozabili v **Predatorju** in **Commandu**. Pa vendar so omenjene epizodne vloge le drobci njegove izjemno bogate kariere, ki sega od diplome na *New York University School of the Arts* prek režije več kot tridesetih off-broadwayskih predstav do realizacije več kot sedemdesetih epizod tv-serij, kot so **Hill Street Blues**, **Cagney & Lacey**, **Miami Vice** in **Dallas**.

O njegovi ortodoksni *black-power* drži smo se lahko prepričali na tiskovni konferenci, ko je suvereno zatrdil, da se temnopolti režiserji ne bi smeli pustiti zapeljati aktualni konjunkturi »črnega filma«. »Kaj bomo počeli potem, ko nas ne bodo več potrebovali,« se je glasno vprašal. Morda je eden od odgovorov prav njegov zadnji projekt za American Playhouse: **The Meeting** o srečanju Martina Lutherja Kinga in Malcolma X-a!

S. P.



CANNES 17. MAJ

Hollywood

Če vam je bil tako noro kot nam vseč film **Barton Fink** bratov Coen, po pravici večkratni zmagovalec letošnjega festivala, in če ste vneti občudovalci zlate dobe Hollywooda, boste želeli začutiti prav vse odtenke tistega leta 1941 med Broadwayem in filmsko Meko, ki jih ta film obudi z znanstveno perfekcijo. Morda je bil Peter Sturges najbolj direkten »boter« Bartona Finka, saj je v svoji mojstrovini iz leta 1941

Sullivanova potovanja že izkoristil protislovja nekega priložnostnega cineasta, ki se izgublja med dolžnostjo in zabavo. Da pa bi pravilno razumeli res številne citate, ki so v filmu, od Faulknerjevih do Odetsovih, od Luisa B. Mayerja do Zeldy Fitzgeralda, Groucha Marxa, Howarda Hawksa in drugih, vam ponujamo brezplačen nasvet — pravzaprav ima ceno in to 750 frankov: čimprej si priskrbite nujno potrebno biblijo-enciklopedijo v dveh delih **Petdeset let ameriškega filma**, Bernarda Taverniera in Jean Pierra Coursodoma (založba Nathan, Paris, 1991). Na 1247 gosto tiskanih straneh brez ilustracij dva izjemna poznavalca predstavita vse skrivnosti in nejasnosti hollywoodskega filma od leta 1940 do 1990; in to z vsemi ekonomsko-tehničnimi podatki, ki so zgoščeno kronološko obdelani za vsako leto posebej in opremljeni z originalnimi vsebinskimi analizami. Glavni del tega izjemnega dela predstavljata dva abecedna slovarja: prvi o ameriških scenaristih (videli boste, da je med množico njih tudi Barton Fink oz. njegovi nabližji ...) in drugi o ameriških režiserjih. V nasprotju z izdajo izpred 20 let, z naslovom **Trideset let ameriškega filma** (mala rdeča knjižica, ki je postala najljubša knjiga celotne generacije cinefilov) je ta nova izdaja obsežnejša, bogatejša za kritiške zapise, ki jih lahko imamo za prave študije o posameznih pomembnih režiserjih.

Filmografije so popolne, navedeni so tudi TV filmi. Bibliografija in indeksi naslovov zavzemata preko 200 strani. **18** Ogromno informacij, strasti, nežnosti in stalnega in neprenehnega vrednotenja včerajšnjega in današnjega Hollywooda.

L.C.



BARTON FINK

režija:	Joel in Ethan Coen
scenarij:	Joel in Ethan Coen
fotografija:	Roger Deakins
glasba:	Carter Burwell
igrajo:	John Turturro, John Goodman, Judy Davis, John Mahoney, Michael Lerner, Jon Polito
	ZDA
	1h 56

»Kar je najinim filmom edino skupno, je debel tip, ki vpije«. In res se Charlieja Meadowsa najprej sliši, nakar se izkaže, da je še kako »debel tip«. Barton Fink se v hotelski sobi muči s scenarijem in iz sosednje sobe zasliši čudne glasove, jok na meji norega smeha; telefonira v recepcijo, naj se pozanimajo, kaj se dogaja v tej sobi, nato pa zasliši kletvico, ki iz sosednje sobe odgovarja na receptorjev klic, in končno trkanje na svoja vrata: zaskrbljeno jih odpre in se osuplo zagleda v čisto prijaznega in masivnega moža. Ves ta kratek prizor torej temelji na suspenzu, ki ga napenjajo akuzmatični glasovi, ter na kontrapunktu med zvočno-srhljivim in vizualno-komičnim. In brž ko Barton zagleda Charlieja, pozabi na tiste čudne glasove in nasede videzu. Podobno je v prizoru, ko na stranišču zasliši nenavadno kruljenje, ki prihaja izza nekih vrat, nato pa je spet ves zaslepljen, ko v uglednem gospodu, ki pride iz stranišča, prepozna občudovanega pisatelja Mayhewa. Toda ti glasovi niso zaman akuzmatični, saj prav kot blodni glasovi, glasovi skrivnostnega Drugega, srhljivo pričajo o kraju, kjer se Barton nahaja: to je Hollywood. In mar ni Bartonova scenaristična kriza prav v tem, da ne ve, kaj »Drugi« (Hollywood) od njega hoče?

Brata Ethan in Joel Coen, ki sta si tudi pri tem filmu delila scenaristično, režijsko in producersko delo, sta v nekem intervjuju dejala, da sta se lotila **Bartona Finka** predvsem zato, da bi John Turturro (Barton Fink) in John Goodman (Charlie Meadows), ki sta že nastopila v njunih filmih (Turturro v **Miller's Crossing** in Goodman v **Arizona Junior**), enkrat zaigrala skupaj. Skupaj sta namreč lep kontrast: na fizični ravni sta klasičen par »debelega« in »suhega«, ki se naprej prevaja v dvojico »materialista« in »idealista« ali, konkretno, v zavarovalniškega agenta, ki prodaja police »life insurance« in je torej globoko v življenju, pozna njegove zgodbe, kot pravi, ter dramatika, ki fantazira in piše o življenju »preprostih ljudi«. Toda ta kontrast se bo v nekem trenutku ukinil, natanko v tistem, ko se bo Barton Fink iz newyorškega dramatika preobrazil v hollywoodskega scenarista; in medtem je tudi Charlie Meadows prejel drugo, demonsko eksistenco, in drugo ime, Mundt, kakor inšpektorja imenujeta psiho-killerja, ki žrtvam reže glave. Ena preobrazba je torej povezana z drugo, kakor da bi se hollywoodski scenarij



pisal s krvjo in norostjo, kakor da bi zahteval izgubo glave: Charlie/Mundt seveda ni odrezal Finku glave, toda mar je ni na nek način zasedel in »konserviral«? In prav v trenutku, ko je Charlie Meadows imenovan Mundt, nastane nova dvojica Nemca in Žida: toda Nemca, ki Žida leta 1941 ne pusti zgoreti v plamenih, in Žida, ki pravi, da mu je Charlie najboljši prijatelj. Hkrati pa je povsem vprašljivo, če ni Charlie/Mundt s tem, da je Finka rešil iz plamenov, le-tega še huje pogubil, ko ga je pustil živeti kot novopečenega hollywoodskega scenarista.

Barton Fink bi bil torej čisto klasična zgodba o newyorškem dramatik, ki ga povabijo v Hollywood (in ki se, kot se spodobi za newyorškega intelektualca, sprva zmrduje, a denar vendarle splahne njegove zadržke), ko tukaj ravno ne bi bilo nič s še enim ožigosanjem »grdega« Hollywooda. Prek svojega predstavnika, producenta Lipnicka (Michael Lerner), je Hollywood sicer ekscentričen, a simpatičen. Še več, Hollywood časti scenariste, kar Lipnick pokaže tako, da Finku poljubi nogo, obenem pa od njega zahteva, naj piše za »wrestling« filme. Skratka, Hollywood ni nič kriv, če se Finku zmeša, kriv je Barton sam, ker ne pozna hollywoodskih filmov. Barton Fink vztraja pri svoji pisateljski fantazmi o »preprostih ljudeh« in tako venomer čepi v hotelu, kjer ni videti drugih gostov, kjer takorekoč ni ljudi, kjer dolgi in prazni hodniki delujejo dovolj tesnobno, kot da bi vodil v izgubo realnosti, in kjer se v sobi od vročine odlepljajo tapete, kot v znamenje odlepljanja njegove zavesti, medtem ko topo in nemočno zre v prazen papir v pisalnem stroju. Sosed Charlie je njegov edini stik z realnim, toda mar ni to realno nič drugega kot utelešenje »duha« hollywoodskega filma, ki ga Fink ne zmore »simbolizirati«.

Na steni, pred katero sedi Fink ob pisalnem stroju, visi slika na plaži sedečega dekleta, ki gledalcu in Finku kaže hrbet. V finalnem prizoru se Fink znajde na plaži, kjer se pojavi »lepo dekle« (kot je navedeno v najavni spici), sede v pesek in se obrne k Finku z vprašanjem, kaj ima v tistem paketu. Vmes mu je uspelo napisati scenarij in s tem prestopiti v hollywoodski univerzum, kar z drugimi besedami pomeni, da mu je uspelo oživiti tisto podobo z dekletom in stopiti v njeno območje. Toda vmes se je zgodilo še nekaj drugega. Ko je bil na višku scenaristične krize oziroma ko enostavno ni zmozel napisati scenarija, je poklical na pomoč Mayhewovo ženo (Judy Davis): Barton se sredi noči ob njej v postelji prebudi in jo lopne po goli rami, da bi ubil komarja, toda iz tega krvavega madeža se razlije prava mlakuža krvi, ko Barton svojo pomočnico obrne k sebi. Ona mu je torej res pomagala, in sicer prav tako, da je končala kot truplo, kajti prav to truplo sproži tako Finkovo preobrazbo v scenarista kot Charliejevo preobrazbo v demonskega Mundta: njuna vez je paket z neznano vsebino (odrezano glavo?), ki ga Charlie podari Bartonu, paket, ki bi lahko bil metafora Bartonove »zgubljene glave«, glave scenarista, ki se rodi skozi peklenski ogenj »očiščenja«, ki ga širi Charlie/Mundt v hotelu. Skratka, **Barton Fink** je grozno-smešen film.

Z. V.



LETOŠNJI NAGRAJENCI

Zlata palma: **Barton Fink**, režija Joel in Ethan Coen
 Posebna nagrada žirije: ex aequo **Evropa**, režija Lars Von Trier, **Hors la vie**, režija Maroun Bagdadi
 Nagrada za žensko vlogo: Irene Jacob (**Veronikino dvojno življenje**)
 Nagrada za moško vlogo: John Turturro (**Barton Fink**)
 Nagrada za režijo: Joel in Ethan Coen (**Barton Fink**)
 Grand prix Cannes 1991: **Lepa norica**, režija Jacques Rivette
 Palma za kratek film: ex aequo **Roke v zraku**, režija Mitko Panov, **Push Comes to Shove**, režija Bill Plympton
 Zlata kamera: **Toto le Heros**, režija Jaco Van Dormael
 Posebni nagradi za umetniški dosežek: film **Evropa** za zvočno in vizualno podobo, Samuel F. Jackson za epizodno vlogo (**Vročica džungle**)



JOHN TURTURRO

V Cannes je priletel med dvema predstavama v off-Broadwayskem gledališču na 13. ulici, kjer igra naslovno vlogo v Brechtovem **Arturu Uiju**. Na tiskovni konferenci je izjavil, da je Barton Fink sicer O.K., da pa vseeno ne bi želel iti z njim na zabavo. Med razglasitvijo ga je na odru najprej omenil Spike Lee (v njegovi **Vročici džungle** je igral daleč najbolj simpatičen lik, njegov oče pa je bil nihče drug kot Anthony Quinn), nato pa je prišel odločilni trenutek: »**Zlata palma za najboljšo moško vlogo: John Turturro!!!**«.

Če bi bil nekoliko bolj všeč Cher, bi Turturro namesto Nicolasa Cagea nastopil že v **Moonstruck**. Tako je dolgo časa za svoj največji igralski uspeh štel poskus posilstva Jodie Foster (**Five Corners**). Morda se ga spominjate še iz epizod v filmih, kot so **Desperately seeking Susan**, **Hannah in njene sestre** in **Barva denarja**. Nato pa se je pričelo zares: **Do The Right Thing**, **Mo' Better Blues** in **Jungle Fever** Spike Leeja in pa seveda —brata Coen. Vloga židovskega »bookieja« v **Miller's Crossing** je bila fascinantna ravno kolikor pravzaprav ves čas ni bilo jasno, ali se njegov fantomski lik sploh zares pojavlja, ali pa je v resnici zgolj privid slehernega od preostalih protagonistov. V **Barton Finku** je sicer Turturro precej bolj realen in prijemljiv, je pa zato izjemno težko zatrditi, če ni morda vse tisto, kar gledamo na platnu, zgolj plod njegove scenaristične domišljije. Da ima domišljije več kot dovolj, navsezadnje potrjuje tudi podatek, da se že pripravlja za snemanje prvega celovečerca po svojem lastnem scenariju, **Mac**. »*Ko sem besedilo pokazal prijateljem, Spike Leeju, Scorseseju in bratoma Coen, so mi vsi po vrsti rekli, da predobro poznam material, da bi sploh moral iskati režiserja. Zato bom pač režiral sam!*« Kako lepo je imeti takšne prijatelje!

S. P.



CANNES 18. MAJ

JOEL & ETHAN COEN

Redkobesednost bratov Coen je v kritičnih krogih postala že pregovorna. Tiskovna konferenca ob predstavitvi njunega novega filma v Cannesu je bila zato enkratna priložnost za ponovno obuditev spomina na **Miller's Crossing** in na razkritje številnih drobnih skrivnosti iz nastajanja filma **Barton Fink**. Posebej za to priložnost smo posneli nekaj njunih najzanimivejših odgovorov, bralcem pa prepuščamo ugibanje, kateremu od bratov gre pripisati posamezne dele odgovorov. Ob poslušanju zvočnega zapisa se namreč ves čas vsiljuje vtis, da dobesedno govorita v en glas! Res je sicer, da delava izven Hollywooda, vendar bi si ne upal trditi, da ima najin film veliko opraviti z resničnim Hollywoodom. Prej bi rekel, da gradi na tistih mitičnih klišejih, ki jih filmsko občinstvo ima o Hollywoodu in jih o njem tudi pričakuje. Moram poudariti, da izkušnje, skozi katere gre Barton Fink, nimajo ničesar opraviti z najinimi lastnimi izkušnjami. To je pač element zgodbe. Je pa večina filma bila posneta v Hollywoodu: vsi interijerji v hotelu, pa začetni prizor v starem gledališču in lobby taistega gledališča. Hollywood je odličen kraj za snemanje filmov, nisem pa čisto prepričan, če je obenem tudi tako odlična snov, da bi o njem posneli film.

Prav veliko ne veva o Odetsu. Res pa je, da igra o človeku z ulice, s katero Barton Fink uspe v gledališču, napotuje prav na tega avtorja. Ne gre torej toliko za konkretne podobnosti, temveč bolj za ozadje, za specifično idealistično pojmovanje politike. Fizično pa je najin junak bolj podoben George F. Kaufmanu, se vam ne zdi?

Raising Arizona je bil, kot se gotovo še spominjate, zelo hitra komedija. Da bi nama ne bilo dolgčas zaradi ponavljanja, sva se tokrat odločila za drugačen žanr — za dolgočasno komedijo! (smeh v dvorani) Žanrsko je ta film sploh dovolj težko opredeliti, saj nekje na polovici pride do precejšnje spremembe, do pravega žanrskega preobrata. Moram pa priznati, da o tem zares razmišljava šele zdaj, ko je film že mimo. Med samim snemanjem si vprašanja žanrske pripadnosti preprosto sploh ne zastavljava. Za **Blood Simple** in **Miller's Crossing** bi se še lahko strinjal, da sta parodiji določenih žanrov, namreč thrillerja in gansterskega filma. Zavedala sva se, da delava znotraj meja določenega žanra in jih obenem tudi že najdeva. Za preostala dva filma pa bi kaj takega le težko trdili.

Rada imava Lynch. Vendar je o specifičnih vplivih vselej težko govoriti, saj le-ti nikoli niso povsem zavestni. To v zvezi z **Eraserhead** je kaj lahko res, vendar tega nisva storila zavestno. Naj vam razkrijem najin osnovni namen: hotel sva hotela narediti za živo bitje, za nekaj organskega. Od tod poglobljanje v detajle, kakršen je npr. odtok lijaka v kopalnici, pa tiste tapete, ki se ves čas odlepljajo. Hotela sva, da se hotelske stene potijo, da je v sobah slišati najrazličnejše glasove — od joka do ljubezni... V zgodovini filma obstajajo številne konvencije in osamljeni človek v hotelski sobi je gotova ena izmed njih. Če že govorimo o posameznih filmih, tedaj je gotovo treba omeniti tudi Kubrickov **Shining**. Ja, ime je izmišljeno. Dali smo ga pač na vrata. Žal mi je, vendar vam o tem ne morem povedati kakšne prav pretresljive zgodbe.

Res, v **Miller's Crossing** smo dekor namenoma naredili večji od pričakovanega. Enako velja tudi klavstrofobijo hotelske sobe. Scenograf in produkcijski designer sta bila pri obeh filmih ista, zamenjal se je le direktor fotografije, ki je bil pri **Barton Finku** Roger Deakins. Designer je pravzaprav prvi, s katerim pričneva delati — vse od trenutka, ko odkrivamo lokacije in načrtujemo prizorišča. Snemalec pa se nam ponavadi pridruži kak mesec pred snemanjem. Lahko rečem, da zelo tesno sodelujemo in da se mnoge nove ideje porodijo prav skozi tovrstno sodelovanje. John Turturro: Kot svetovalec bratov Coen jima iskreno odsvetujem odgovor na katerokoli od zastavljenih vprašanj!

Tole s starši je res zanimivo. Najprej sva jih res mislila ubiti. Bilo nam je všeč, da se na koncu filma Barton Fink znajde brez staršev, torej kot sirota: Nato pa se je v pogovorih vendarle izkazalo, da bi bilo to nekoliko preveč, zato smo zadevo namenoma pustili povsem dvomno. Morda jih je Charlie v resnici zgolj obiskal v New Yorku in šel na prijetno kosilo z njimi. Kdo ve?

To ni bila ravno izhodiščna podoba. Je pa res, da igra podobno vlogo, kot so jo igrala okna in vrata v **Miller's Crossing**. Je edini pravi izhod iz te sobe, je svojevrstno okno. Smo pa do te ideje prišli nekoliko pozneje, že v fazi pisanja.

Le redko se sprašujeva, kaj kdo v resnici počne. Zato si »kredite« razdeliva šele po tem, ko je film že narejen. Tokrat sva se pač odločila tako — in težko bi vam ravno stoddostno razložil, zakaj sva se tako odločila. Do določene diferenciacije med delom seveda prihaja. Tako bi lahko rekel, da se Joel nekoliko več ukvarja z igralci, sam pa se več ubadam s produkcijskimi zadevami. V grobem pa si vsi odgovornost deliva enakovredno.

Ali je vajin film mogoče razumeti kot maščevanje ali celo kot norčevanje iz Hollywooda, saj sta prav z njim dokazala, da je mogoče delati izven hollywoodskega sistema?

Dovolj očiten vzor za lik zapitega pisatelja je bil William Faulkner. Ali ste pri liku Bartona Finka morda imeli v mislih Clifforda Odetsa, pisca Looking for Lefty?

Barton Fink zagotovo ni klasična komedija. Če nič drugega, je ritem tisti, ki je nepričakovano počasen... Vajini filmi praviloma parodirajo posamezne žanre: Blood Simple je bil parodija hitchcockovskega suspenza, Raising Arizona road-movieja, Miller's Crossing gangsterskega filma, tokrat v Barton Finku pa parodirata črni film. Ali sta sposobna narediti film, ki bi ne bil parodija nečesa že obstoječega?

John Turturro je na trenutke presenetljivo podoben Jacku Nanceu iz Lynchevega filma Eraserhead. Kaj mislite o Davidu Lynchu?

Če se prav spomnim, smo ime Barton Fink že videli napisano na vratih stanovanja v filmu Miller's Crossing. Zanima me, od kod se je znašlo tam? Gre za imaginarno ime?

V Miller's Crossing se je ves čas vsiljeval občutek, da so prostori nekako preveliki za osebe v njih. Tokrat je občutek prav nasprotno ves čas klavstrofobičen. Prav zato me zanima, v kateri fazi vajinega dela vstopita v projekt direktor fotografije in scenograf?

Vsaj trije deli filma so povsem odprti: ali je sosed morilec ženske? kaj je v škatli? predvsem pa, ali so Bartonovi starši preživeli Charliejev obisk v New Yorku? Gre v odgovoru na to tretje vprašanje iskati kakšen poseben pomen?

20 *V zvezi s filmom Miller's Crossing sta izjavila, da se je vse skupaj pričelo z vizualno idejo klobuka, ki ga nosi veter. Ali je morda podobno izhodiščno podobo pričujočega filma treba iskati v tisti fotografiji dekleta na obali, ki jo Barton Fink ves čas opazuje nad svojo pisalno mizo v hotelu?*

Pojasnite nam zmedo z avtorstvom tega filma. V pressmaterialih sta oba napisana kot režiserja, na špici filma pa pod ruriko »režija« najdemo samo ime Joela Coena...



MICHELE MORGAN IN JEAN GABIN
V FILMU

LE QUAI DES BRUMES

REŽIJA MARCEL CARNE, 1938

LE CENTRE CULTUREL FRANÇAIS **AIME** LE CINEMA*

FILMSKE PREDSTAVE SO
VSAK ČETRTEK OB 18. URI

INFORMACIJE:

FRANCOSKI KULTURNI CENTER
LJUBLJANA, TRG OSVOBODITVE 16
TELEFON: 224 883

*FRANCOSKI KULTURNI CENTER
IMA **RAD** FILM



CANNES 19. MAJ

The Black List

Črne liste so politični in kulturni fenomen modernega časa. Pravzaprav je to neformalna oblika t. i. preventivne cenzure, saj ne gre za prepoved distribuiranja posameznih filozofskih, znanstvenih ali umetniških del, ampak za eksistencialno onemogočanje posameznikom, da se ukvarjajo z raziskovalno oziroma umetniško dejavnostjo. Tovrstne prepovedi s strani oblastniškega aparata pa so posledica prekrškov, ki jih je inteligenca zagrešila v odnosu do vladajoče ideologije in privilegiranega političnega gledališča.

No, tudi naš pretekli socialistično-samoupravni sistem je poznal črne liste, ker pa je bil v marsikaterem pogledu odet v »humanistično« krinko, jih je raje imenoval bele liste ali natančneje bele knjige. Vsekakor pa je najbolj znamenita hollywoodska črna lista ali The Black List, ki je v letih po drugi svetovni vojni oziroma v času hladne vojne rovarila med ameriški filmski ustvarjalci in producenti. Vprašanje je, ali je bila The Black List najbolj represivna in agresivna, vsekakor pa je bila medijsko najbolj razvpita poteza maccartističnega lova na čarovnice, pregona za tistimi, ki so prekršili Haysov kodeks ali pa so bili osumljeni protiameriške dejavnosti. Največ imen na črni listi je bilo prav na račun spodkopavanja ameriškega sistema, kar je z drugimi besedami pomenilo, da so obtoženi bili (absurdna postavka) ali pa da so zagovorniki oziroma simpatizerji sovjetskega režima in komunistične ideologije. Zadeve so bile prignane celo tako daleč, da je bil nekdo, ki je v vojnem času sodeloval pri humanitarnih akcijah za Sovjetsko zvezo, nenadoma prepoznan za »trdega« komunista. Lov na hollywoodske »rdeče« čarovnice je svoja imena na črni listi večinoma rekrutiral iz vrst tistih ustvarjalcev, ki so v štirideskih letih formirali t. i. žanr črnega filma (film-noir) ali pa so bili angažirani pri neodvisni produkciji socialno-kritičnih filmov. Te provokativne teme ameriške politike in filmske zgodovine se je letos lotil Irwin Winkler v filmu Kriv zaradi suma (Guilty by Suspicion).

S.F.



POSLEDNJI ŠTORKLJIN KORAK

LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE

režija: Theo Angelopoulos
scenarij: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris
fotografija: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos
glasba: Helena Karaindrou
igrajo: Marcello Mastroianni, Jeanne Morreau, Gregory Karr, Dora Chrysikou, Ilias Logothetis
 Grčija / Francija / Švica / Italija
 2h 25

Zadnji Angelopoulosov film je ena tistih stvaritev, ki človeka navdajo z upanjem, da je včasih vendarle vredno potrpeti izjemno počasne prve pol ure filma, da bi nato le dobili zgodbo, polno emocij, antologijskih prizorov in navsezadnje tudi — zakaj pa ne? — solz. Televizijski novinar (Gregory Karr) pride v obmejno mesto, ki mu pravijo tudi »čakalnica«, saj v njem vegetirajo izključno Kurdi, Iranci, Albanci, Turki in vsi drugi, ki čakajo na »vozovnico za v nebesa«. Med sivimi obrazi novinar opazi tudi starca (Marcello Mastroianni), ki je presenetljivo podoben izginulemu grškemu ministru in ki se v tej čakalnici preživlja z gojenjem krompirja. Od tega trenutka dalje se film prevesi v žurnalistično-politično raziskavo, ki novinarja vodi najprej do soproge pogrešanega politika (Jeanne Morreau), nato pa skupaj z njo še enkrat nazaj v obmejno mesto. Breme vprašanja o resnični identiteti starca je tako preloženo na soprogo, a nam je prav s samim tem postopkom dokončni odgovor tudi že odtegnjen. Soproga namreč zanika, da bi bil lahko osiveli starec njen pogrešani soprog. Emocionalna napetost omenjenega prizora je tolikšna, da jo mora Angelopoulos zmanjšati na dimenzije televizijskega ekrana — njuno srečanje namreč spremljamo prek tv-monitorja v reportažnem avtomobilu. Ta hkratna pomanjšava in povečava, ki jo proizvede televizijska struktura slike, je seveda varljiva, kolikor apelira na domnevno avtentičnost, po definiciji prihranjeno za televizijsko reportažo. Vsa tragičnost zgodbe je seveda natanko v dejstvu, da je prizor *odigran*, da je znanje v resnici le denegacija — a je preprosto še prezgodaj, da bi si zakonca padla v objem! Le slutimo lahko, da se je to zgodilo na koncu filma — pravim »slutimo«, ker je razplet v celoti postavljen v tisti skrivnostni del filmske podobe, ki ji tako nepoetično pravimo »zunanost polja«. Zato pa notranjost filmske podobe popolni klasična metafora balkanske kinematografije (spomnimo se le Kusturice) — poroka! Spolna razlika se podvoji še z nacionalno, vlogo nepremostljivega razcepa med obema



(s)poloma pa odigra *reka*. Tako smo priče antologijski sekvenci, v kateri mladoporočenca izdahneta vsak svoj »da« vsak na svojem bregu reke. Če Angelopoulosov film kje preseže meje politične melodrame, tedaj je to zagotovo prav v tem prizoru, ki se že dotika sublimnega. Navsezadnje so prav meje tisto, kar režiserja v tem filmu zanima. »Vleče nas proč. Toda koliko meja mora človek prekoračiti, da se spet znajde pri sebi,« se sprašuje Marcello Mastroianni. Zadeva je še toliko bolj zapletena, kolikor je sleherna prekoračitev meje izzivanje smrti. Prav za to gre namreč pri tistem koraku iz naslova filma: koraku, ki je sicer res podoben štokljinemu (kolikor se zdi, da stojimo na eni sami nogi), a ga mora vedno storiti človek sam. Z eno nogo trdno na tleh, z drugo pa v zraku... »Če storim še en korak, sem... drugje, ali pa sem mrtev!«

S.P.

VAN GOGH

Eksplozivnega, trzavega in frenetičnega Kirka Douglasa je tokrat zamenjal skoraj poduhovljen, svetniški in mučeniški obraz Jacquesa Dutronca. Seveda gre za vlogi Van Gogha, za filma *Sla po življenju* (Lust for Life, 1956) Vincenta Minellija in letošnjo inačico z istoimenskim naslovom Maurica Pialata. Bežna primerjava med obema filmoma nas poduči, da je v Minellijevem filmu figura umetnika predstavljena kot ekstatična in impulzivna, za Pialatovo videnje pa bi lahko rekli, da je zaznamovano s kartezijskim duhom. Van Gogh prav gotovo velja za najbolj razvpit mit o norem geniju, ki je ekscesno živel in ekscesno slikal, kar naj bi bila posledica njegove bolestne narave, nenadnih shizofreničnih eksplozij oziroma izbruhov manične depresije. Takšno »standardizirano« podobo slikarja, ki je pravzaprav utelešenje fatalne korespondence med umetnostjo in norostjo, je predstavil Vincent Minelli, pri čemer je tudi scenografijo svojih filmskih slik skušal graditi tako, da se je naslanjal na značilnosti Van Goghovega slikarskega stila in ikonografije. Izhodišče Minellijevih filmskih scen so Van Goghova platna, v ta platna pa je kot presežek interpelirana slikarjeva figura. Van Gogh je tako osrednji akter v svojih slikarskih vizijah, kar pač izpostavlja staro resnico, da je v umetnine vpisana umetnikova duša. Pialat pa se je odločil, da v treh filmskih urah predstavi zadnje tri mesece Van Goghovega življenja, torej obdobje, ki velja za najbolj enigmatično. Številni raziskovalci Van Goghovega življenja in dela namreč predpostavljajo, da je slikar v tem času doživljal najbolj hude omračitve uma, kar naj bi potrjevale tudi »vsebine« njegovih zadnjih slik. No, v filmu je Maurice Pialat la konvencionalizirani »zvarek« med slikarjem in njegovim slikarstvom razmejil, slikarja je odlepil od neposredne prisotnosti v slikah ter kot kakšen »oddaljen opazovalec« na fotografsko deskriptiven način uprizoril zadnje, čeprav kritične zaplete v Van Goghovem življenju.

S.F.

KRIV ZARADI SUMA

Uspešen in cenjen hollywoodski producent Irwin Winkler je napisal scenarij in se potem tudi odločil, da bo zrežiral film z zgornjim naslovom. Vendar pa Winklerjev film velja omeniti predvsem zaradi teme, kajti v filmskem pogledu je *Kriv zaradi suma* povsem spodletelo podjetje. In če je na »artistični« ravni Winklerjev prvenec pravi polom, potem bi se mu to pripetilo tudi pri ekonomski računici, če bi glavne vloge ne zasedel Robert De Niro. Pa tudi ta sloviti igralec ravno ne briljira, razen morda v zadnji sceni, ki je tudi kulminacija filma. Po dolgi kalvariji, v katero ga potisne perfiden ameriški politični aparat, se uveljavljen režiser David Merrill odloči, da bo pričal pred Komisijo za raziskovanje protiameriških dejavnosti, torej pred zloglasnim HUAC-om (House Committee on Un-American Activities). Pričati pred to farsično institucijo je pomenilo degredirati sebe kot persono, predvsem pa izdati druge, za kar si prejel ničvreden odpustek. Temu pa se Robert De Niro upre in tako se v filmu vpiše med hollywoodsko deseterico, ki so jo zares sestavljali scenarist in teoretik John H. Lawson, scenaristi Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr., Albert Maltz, Samuel Ornitz in Dalton Trumbo, režiserja Herbert Biberman in Edward Dmytryk ter producent Adrian Scott.

S.F.



JEANNE MOREAU

Enciklopedična oznaka: Moreau, Jeanne (Pariz, Francija, 1928), gledališka in filmska igralka, pevkica in režiserka. No, Jeanne Moreau je že desetletja filmska zvezda ali fatalna ženska francoskega, evropskega oziroma kar svetovnega filma. Ključne letnice v njenem življenju se končujejo z osmico: osemindvajsetega se je rodila, osemindvajsetega je zaslovela kot gledališka igralka (Comédie Française), osemindvajsetega je zavzela filmsko prizorišče. Na filmu je sicer manjše vloge odigrala že prej, toda v Malloovem filmu *Ljubimca* (1958) je oblikovala svoj igralski *image*, prototip junakinje modernega časa. Podobo »dark lady« po francosko je Jeanne Moreau utrdila v znamenitih filmih znamenitih režiserjev, in sicer — če naštejemo samo nekatere — v Antonionijevi *Noči* (1961), Truffautovem *Julesu in Jimu* (1961), Wellesovem *Procesu* (1962), Loseyevi *Evi* (1962), Buñuelovem *Dnevniku neke sobarice* (1963). V grobem je filmska podoba Jeanne Moreau podoba ženske, ki je cinična, inteligentna in nekonvencionalna, vendar pa ženska, ki fascinira s hladno, otrplo in na nek način bolešno senzualnostjo. Danes je ta skica Jeanne Moreau prisotna le v irealnem sedanjiku filma, se pravi v filmih šestdesetih let, kajti čas je njeno fatalnost in predvsem senzualnost predelal. Tako ni naključje, da si je Jeanne Moreau v povsem spodletelim sovjetskem filmu *Anna Karamazoff* Rustama Hamdamova nadela masko svojevrstnega fantoma, ki v imenu kritike atalinizma poganja sanjsko-surrealistično mašinerijo. In čeprav v omenjenem filmu predirljiv pogled in značilne geste Jeanne Moreau postajajo vse bolj pogled in geste »starejše mačke«, je Jeanne Moreau bila, je in bo velika filmska zvezda.

S.F.

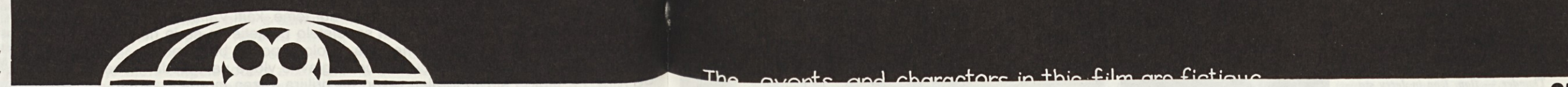
STO STOKARATNIH KARAKTERJIN

AVTORJI:
ZORAN SMILJANIČ
IVO ŠTANDEKER
MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.
MIHA ZADNIKAR

MAIN TITLES:
ZORAN SMILJANIČ
IVO ŠTANDEKER

R. G. ARMSTRONG	paranoični šerifov pomočnik v Pat Garrett and Billy the Kid (Predator, Major Dundee, The Ballad of Cable Hogue)	RICHARD DYSART	rudarski mogotec v Pale (Back to the Future 3, The Thing)	TERRY KISER	truplo v Weekend at Bernie's (Rich Kids, Looker, Surf 2)	TONY ROBERTS	zaročenec Diane Keaton v Annie Hall (Opening Night, Amityville 3-D, 18 Again!)
JOHN ASHTON	butasli lovec na glave v Midnight Run (Beverly Hills Cop 2, Breaking Away, Last Resort)	HECTOR ELIZONDO	hotelir v Pretty Woman (Leviathan, American Gigolo)	PAUL KOSLO	oče Riverja Phoenixa v A Night in the Life of Jimmy Reardon (The Drowning Pool, Rooster Cogburn, Love and Bullets)	WAYNE ROBSON	detektiv Huntley v Dead of Winter (Bullies, Popeye, Housekeeping)
LUKE ASKEW	štopar v Easy Rider (Posse, Wanda Nevada, Bulletproof)	R. LEE ERMEY	tiranski vojaški inštruktor v Metal Jacket (Fletch Lives, Mississippi Endless Descent)	SONNY LANDHAM	vdani Indijanec v 48 Hrs. (Poltergeist, Action Jackson, Predator)	ALEX ROCCO	vladar Las Vegasa v The Godfather (Wired, Lady in White, The Stunt Man)
BOB BALABAN	prevaljalec v Close Encounters of the Third Kind (Altered States, 2010, Absence of the Malice)	MIGUEL FERRER	konstruktor policaja-robop v Deepstar Six, The Guardians (The Guardians)	ED LAUTER	pokvarjeni mehanik v Family Plot (Raw Deal, Gleaming the Cube, Death Hunt)	JOHN P. RYAN	zasledovalec Jona Voighta v Runaway Train (The Missouri Breaks, The Postman Always Rings Twice, Avenging Force)
JONATHAN BANKS	prerešani detektiv v 48 Hrs. (Armed and Dangerous, Beverly Hills Cop, The Rose)	RICHARD FORONJY	brkatli skorumpirani detektiv v True Confessions, Repentance (The Morning After)	GEOFFREY LEWIS	Eastwoodov buddy v Every Which Way But Loose (Heaven's Gate, Lust in the Dust, Tango and Cash)	BILL SADLER	vodja letalskih teroristov v Die Hard 2 (Hard to Kill, The Hot Spot, K-9)
ED BEGLEY, JR.	prešušni mož v She-Devil (The Accidental Tourist, Blue Collar, Cat People)	WILLIAM FORSYTHE	poštrkani FBI-jevec v Dick Tracy, Patty Hearst (Dick Tracy, Patty Hearst, Prejudice)	ARD LIBERTINI	umorjeni talk-showman v Betrayed (Fletch Lives, Days of Heaven, Sharky's Machine)	GAILARD SARTAIN	mestni šerif v Mississippi Burning (The Outsiders, Blaze, The Moderns)
MARSHALL BELL	z verigami zasut najeti morilec v Twins (Total Recall, Tucker, No Way Out)	DENNIS FRANZ	zapackani izsiljevalski morilec v Psycho 2, The Package (Psycho 2, The Package, Kill)	ROBERT LOGGIA	oče Richarda Gereja v An Officer and a Gentleman (Gagged Edge, Scarface, The Believers)	VINCENT SCHIAVELLI	duh iz metroja v Ghost (Unmarried Woman, Amadeus, Fast Times at Ridgemont High)
PHILIP BOSCO	dobri šef korporacije v Working Girl (Another Woman, Blue Steel, Trading Places)	PAUL FREEMAN	skorumpirani arheolog v The Dogs of War, The Last of the Lost Ark (Friday, A World Apart)	RICHARD LYNCH	vodja komunističnih gverilcev v Invasion U.S.A. (Bad Dreams, The Formula, Scarecrow)	WALLACE SHAWN	manjšakov odvetnik v The Bedroom Window (Princess Bride, Atlantic City, Micki & Maude)
RICHARD BRADFORD	ustreljeni policaj v Sunset (Internal Affairs, The Milagro Beanfield War, The Untouchables)	JAMES GAMMON	glavni trener v Major League (Urban Cowboy, Silverado, The Road of Gregorio Cortez)	JOHN MAHONEY	morilski sodnik v Suspect (Eight Men Out, Frantic, Moonstruck)	PAUL SHENAR	kolumbijski narko-mogočnej v Scarface (The Bedroom Window, Le grand bleu, Best Seller)
RICHARD BRIGHT	zadnji Corleoneov strelec v The Godfather (Red Heat, Crimewave, Handle with Care)	ALLEN GARFIELD	prepošteni manager v Beverly Hills Cop 2 (The Cotton Club, The Untouchables)	DAVID MARGULIES	župan New Yorka v Ghostbusters 2 (All That Jazz, Last Embrace, Dressed to Kill)	HENRY SILVA	sadistični veletrogovec v opijem v Above the Law (Sharky's Machine, Code of Silence, Virus)
CLANCY BROWN	manjšak v Shoot to Kill (Bad Boys, Blue Steel, Extreme Prejudice)	JOHN GLOVER	imitacija Donalda Trumpa v Melvin and Howard, 52 (Masquerade)	RICHARD MASUR	prva manjšakova gorska žrtv v Shoot to Kill (Hanover Street, The Thing, Under Fire)	KURTWOOD SMITH	cinikični vodja roparske tolpe v Robocop (Dead Poets Society, True Believer, Red Heat)
MAURY CHAYKIN	samomorilski major v Dances with Wolves (Death Hunt, WarGames, Where the Heart Is)	SPALDING GRAY	zdravnik-poročničar v The Killing Fields, Class (Stars and Bars)	TOMAS MILIAN	telesni stražar Anthonyja Quinna v Revenge (Havana, Cat Chaser)	BILL SMITROVICH	gizdalinski vodja gangsterske tolpe v Renegades (Maria's Lovers, Manhunter, Silver Bullet)
MATT CLARK	v hrbet ustreljeni šerifov pomočnik v Pat Garrett and Billy the Kid (The Driver, Outlaw Blues, Back to the Future 3)	JOE GRIFASI	umorjeni policaj v Still a Kid (The Deer Hunter, F/X, The Untouchables)	DICK MILLER	smetar v The 'burbs (Crazy Mama, Piranha, The Terminator)	JOSEF SOMMER	skorumpirani šef policije v Witness (Absence of Malice, Reds, Still of the Night)
DAVID CLENNON	tačnik ameriške ambasade v Missing (Betrayed, The Thing, The Right Stuff)	CLU GULAGER	policijski poročnik Flynn v Tapheads, A Force of Nature (Return of the Living Dead)	TOM NOONAN	serijski morilec Fairy Tooth v Manhunter (Heaven's Gate, F/X, The Monster Squad)	G. D. SPRADLIN	skorumpirani guverner Nevade v The Godfather 2 (The Lords of Discipline, Tank, The War of the Roses)
RANDAL TEX COBB	pedofilni motorist v Arizona Raising (Buy and Cell, Fletch Lives, Blind Fury)	FRED GWYNNE	odštekani sosed v Pet Stars (The Cotton Club, Fatal Attraction, Ironweed)	ED O'ROSS	ruski mafioso v Red Heat (Another 48 Hrs., The Hidden, Full Metal Jacket)	RAYMOND ST. JACQUES	ulični pridigar v They Live! (Blat, Born Again, The Evil That Men Do)
ALICE COOPER	kolovodja anonimne shizo-armade v Prince of Darkness (Welcome to My Nightmare, Roadie, Monster Dog)	DAN HEDAYA	umorjeni mož v Blood (Joe Versus Volcano, The Untouchables, Commando)	MILO O'SHEA	panični in nekooperativni psihater v The Dream Team (The Verdict, The Purple Rose of Cairo, Opportunity Knocks)	MARCO ST. JOHN	serijski morilec v Tightrope (The Package, Cat People, The Next Man)
BARRY CORBIN	nestrpni general v WarGames (Stir Crazy, The Ballad of Gregorio Cortez, Nothing in Common)	WILLIAM HICKEY	Ubertino de Casale v The Rose (Prizzi's Honor, Sea of Love, and Nicky)	JERRY ORBACH	oče Jennifer Grey v Dirty Dancin' (Prince of the City, Last Exit to Brooklyn, Someone to Watch Over Me)	DEAN STOCKWELL	sin Gregoryja Pecka v Gentleman's Agreement (Blue Velvet, Paris, Texas, Gardens of Stone)
RICHARD COX	morilec v Cruising (Golden Rendezvous, Hellhole, The Vindicator)	PAT HINGLE	notranje zlomljeni šerif v Impact (Batman, The Gauntlet, The Untouchables)	JOE PANTOLIANO	gizdalinski izsiljevalec v Risky Business (Empire of the Sun, Midnight Run, The Last of the Finest)	DAVID STRATHAIRN	šef mestne policije v Matewan (Iceman, Eight Men Out, Dominick and Eugene)
RONNY COX	utopljeni kitarist v Deliverance (Robocop, The Onion Field, Total Recall)	JAMES HONG	očesni designer v Blade (Breathless, Tango and Cash, The Untouchables)	WILL PATTON	psihopatski vezir Genea Hackmana v No Way Out (Silkwood, After Hours, Everybody Wins)	JAMES TOLKAN	učitelj v Back to the Future (Top Gun, Wolves, Prince of the City)
CHARLES CYPHERS	manager rugby ekipe v Major League (Assault on Precinct 13, The Fog, Honkytonk Man)	BO HOPKINS	dirigent Crazy Lee v The Night (Nightmare at Noon, The Untouchables, Posse)	TONY PLANA	naročnik umora nadškofa Romera v Salvador (An Officer and a Gentleman, Romero, Born in East L.A.)	ELI WALLACH	Ugly v The Good, the Bad and the Ugly (Nuts, The Deep, Domino Killings)
ROBERT DAVI	Bondov glavni nasprotnik v Licence to Kill (Action Jackson, Maniac Cop 2, Raw Deal)	BRION JAMES	gnevni replikant Leon v The Untouchables (48 Hrs., Tango and Cash, The Untouchables)	ROBERT PROSKY	dobri oficir v Lords of Discipline (Christine, Thief, The Keep)	J. T. WALSH	pohleplni FBI-jevec v Tequila Sunrise (Dad, Good Morning Vietnam, House of Games)
JEFFREY DE MUNN	šerif v The Blob (Blaze, Betrayed, The Hitcher)	L. Q. JONES	lovec na glave v The Ballad of Cable Hogue (Pat Garrett and Billy the Kid, Bulletproof)	LEE RICHARDSON	oče Patricka Swayzeja v Tiger Warsaw (Prince of the City, Brubaker, Prizzi's Honor)	M. EMMET WALSH	skorumpirani privatni detektiv v Blood Simple (The Narrow Margin, Brubaker, Blade Runner)
JOHN DI SANTI	osamljeni manjšak v Eyes of a Stranger (Absence of Malice, The Star Chamber, The Presidio)	RON KARABATSOS	zavajeni gangster Di Brubaker (Flashdance, The Cotton Club)	JAMES REMAR	glavni negativec v 48 Hrs. (Drugstore Cowboy, The Warriors, Cruising)	SAM WANAMAKER	šovinistični šef korporacije v Baby Boom (Raw Deal, Private Benjamin, Judgement in Berlin)
BADJA DJOLA	agent Monk v Mississippi Burning (The Main Event, Night Shift, The Serpent and the Rainbow)	ANDREAS KATSULAS	psihopatski morilec v Sunset (Sunset, The Sicilian, Night Shift)	JOHN RHYS-DAVIES	egipčanski buddy Indiane Jonesa v Raiders of the Lost Ark (Sphinx, The Living Daylights, Victor/Victoria)	HARRIS YULIN	vodja vuduističnega podzemlja v The Believers (Night Moves, Scarface, Bad Dreams)
BILLY DRAGO	serijski morilec v Freeway (The Untouchables, Pale Rider, Cutter's Way)	DAVID PATRICK KELLY	psihopatski medij v Dream (The Warriors, 48 Hrs., The Untouchables)	ALAN RICKMAN	vodja teroristov v Die Hard (January Man, Quigley Down Under)	ANTHONY ZERBE	kolovodja sovražnega plemena v Steel Dawn (Farewell, My Lovely, The Dead Zone, Licence to Kill)

PRIHODNJIČ:
**100 NAJVEČJIH
FILMOV
VSEH ČASOV**



LEGENDA:
Filmske zvezde umirajo. Le stranski igralci so večni. Le zakaj bi jih sicer imenovali večni stranski igralci? In kdo so večni stranski igralci? To so igralci, ki jih poznamo po obrazu, ne pa tudi po imenu, in narobe, to so igralci, ob katerih imena se v odjavni špici pogosto zadenemo, ne vemo pa, kateremu obrazu pripadajo: z eno besedo, to so igralci, pri katerih je težko sestaviti ime in obraz. Med 100 največjih smo uvrstili le tiste, prvič, ki niso nikoli dobili Oskarja, drugič, ki niso bili zanj nikoli nominirani, tretjič, ki niso imeli glavnih-starring vlog niti v malih filmih, četrtič, ki niso ženskega spola (žensko prej ali slej postavijo v glavno vlogo, če pa jo ne, potem jo izločijo), petič, ki niso črnci (velja isto kot za ženske), in šestič, ki so še živi. Hollywood je naredil stranske igralce. Teh 100 stranskih igralcev je v zadnji dekad ali dveh naredilo Hollywood.

The events and characters in this film are fictitious.

I N F O

Na sestanek s šefom Paramountovega studija, Francom Mancuso, je Edie Murphy zamujal 45 minut. Spremljalo ga je šest telesnih stražarjev. Četrto ure je potreboval, da je nanj zlit ves svoj žolč in odšel. Govori se, da bo Edie Murphy z iztekom pogodbe, po kateri mora posneti še dva filma za Paramount, predsedal k Disneyu. Možna izguba Edieja Murphya je samo ena od težav, s katerimi se sooča Martin Davis, predsednik vodilne svetovne korporacije za komunikacije, Paramount Inc. je kolos, ki združuje največje komercialne, izobraževalne in revijske založnike, najuspešnejši filmski studio, zelo donosno TV podružnico in Madison Square Garden s športnimi kluboma Knicks in Rangers. Davis je še vedno junak na Wall Streetu, ker sedi na 1,8\$ milijona gotovine. Kljub ogromnemu denarju se Paramount ni odločil za nakupe ali združitve z drugo korporacijo. Ogromna količina denarja, ki ostaja inertna, lahko stane Davisa njegovega prestola. Ko se je Warner skušal združiti s Timom, je doživel neljubo presenečenje. Paramount, s katerim si deli kinematografije, je ponudil 175\$ za vrednost Timove delnice. Izključno ceno si je priboril Warner, Davis pa je imel več sreče kot pameti. Če bi mu uspelo kupiti Time, bi se znašel v težko odplačljivih dolgovih. Wall Street je pričakoval naslednjo potezo, izkazalo pa se je, da Davis ni imel pripravljenega drugega načrta. Neodločnost, kako obrniti denar, ga je naredila ranljivega — še posebej v filmskem poslu, kjer bi mu nekaj fopov 50—60\$ milijonskih filmov povzročilo strahovit padec vrednosti delnic.

Od vodilnih delavcev je Davis izgubil Barryja Dillerja, Michaela Eisnerja in Jeffroya Katzenberga. Slednja dva sta presedlala k Disneyu. V 80-ih so Paramountu prinesli največ denarja Edie Murphy in producerski par Don Simpson in Jerry Bruckheimer. S filmi *Flash Dance*, *Beverly Hills Cop I, II* in *Top gun* sta ustvarila 1\$ bilijon čistega dobička. Leta 89 jima je potekla pogodba in po dveh letih pregovarjanj sta podpisala najekskluzivnejšo pogodbo vseh časov. Rezultat tega je bil *Days of Thunder* — flop. Don in Jerry sta ekscenčno upravljala in 58\$ milijonski film je prinesel v blagajno samo 80\$ milijonov. Paramount je zahteval, da producenta vrneta 9\$ milijonov, ki sta jih dobila za *Thunder*. Don in Jerry sta plačilo zavrnila, koalicijska se je razdrla in gospoda sta odšla k Disneyu, ki mu predseduje Jeffrey Katzenberg. Wall Street je razdor pogodbe

I N F O

KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO

THE SILENCE OF THE LAMBS



režija: Jonathan Demme
 scenarij: Ted Tally po romanu Thomasa Harrisra
 fotografija: Tak Fujimoto
 glasba: Howard Shore
 igrajo: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scot Glenn, Anthony Heald
 proizvodnja: Strong Heart/Demme za Orion Pictures, ZDA, 1991

Proti nenadnim očitkom, da s tem filmom ne leze v nas le nova delitev v zgodovini klasičnega suspenseza psihotrilerja, temveč celo množično navdušenje za serijske morilce, ponuja naš čas nekaj prav hvaležnih argumentov. Prvi pravi, da morijo pravzaprav skrivnost, nelagodje in samota, nikakor pa ne kakšna oprijemljiva hudodelska pojava. Serijska morija ne pozna kakih posebnih junakov-civilistov, ki bi se dokazovali z močjo in intelektom, večjim od nasprotnikovega profesionalizma; serijska morija pozna samo izvedence — bodisi policiste ali pa znanstvenike-specialiste, ki rešijo najnatančnejši primer. Drugi argument, s katerim se lahko čudimo obsodbam vseh potencialnih serijskih morilcev, pa je čisti paradoks: Kadar se v mestu pojavi serijski morilec, se vse živo, zlasti žensko, poskrije, vozaka s taksiji, obsedeno kupuje zapahe, ključavnice in verige, med čajem govori o eni sami temi, oživlja vsako senco, osumi vsak mrakobnejši obraz; toda kadar vdre na cesto vojska, pravzaprav edina prava serijska morilka, tedaj se najdejo cela krдела neustrašnih subjektov vseh spolov, ki skačejo po oklepnikih, tekajo pred transporterji in nastavlajo lici tem ali onim hladnim in toplim orožjem. Serijski morilec je pač ljubitelj komornega ozračja, živi za toplino intimnih kotičkov, racionalizme, zasebno strast, vojska pa ustvari morilsko serijo hipno, nacionalno, hladno, tako da vsakdo čuti, kako ga v nevarnosti opazuje

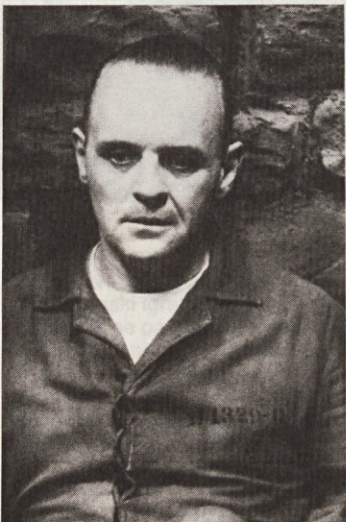
istomisleča množica. Strah pred morilcem ni strah pred smrtjo, temveč pred dodatnim neznanim, pred »drugim smrtjo«.

Nenehna bojazen je tudi sindrom »pametnega morilca«: Kaj ko me bo ubijal lucidnejši, intelektualno sposobnejši subjekt; kaj ko me bo mučil z verbalnimi domisljicami; kaj ko bom preminil v nevednosti; kaj ko se mi bo razodelo novo vednostno polje, ki ga ne bom mogel nikdar več udejaniti, aplicirati, potlačiti, investirati? Pričujoči film si intelekt — pač zgledno po romanu — razdeli na več mučiteljev. Edina oseba, ki je prepuščena zgolj intuiciji, je klasična žrtev (Catherine Martin/Brooke Smith), sicer pa so vsenaokrog sami nadpovprečneži; vsi pa se ukvarjajo z žrtvijo — psihopat entomolog Jame Gumb/Ted Levine zato, da bi si po mučenju izvolil z nje sneti kaj uporabnega, morda kožo za mično obleko, ki bi zadostila materini podobi in obogatila njen arzenal za modne revije; psihopat kanibal dr. Hannibal Lecter/Anthony Hopkins zato, da vsaj za hip prekrije svojo identiteto — ko pobegne iz zapora vseh zaporov, naredi dobro delo in nima več komu kaj povedati (če lahko z enigmami izdaš morilca na prostosti, potem si spet sam zmožen zakriti kako svojo nakano); absolventka akademije FBI Clarice Starling/Jodie Foster pa mora nekako pasti v kariero — le kako bi mogla lepše kakor z dvojno nalogo, pri kateri mora Lecterjevimi dedukcijam najti pravo podlago in jih potisniti v orožarski razplet. Izmučena od rebusov je Starlingova v strastnem finalnem dvoboju zreducirana na moč tradicionalnega kolta, medtem ko Jame Gumb ves svez od prepuščanja sproščeni igri z žrtvami transpirira svoj intelekt v pogled skoz infrardečo kamero. Obračunavata torej v temi, prostoru, ki ga kot dan zaznavajo le malezijske večje — Gumbovi primerki — in tehnična priprava.

Svetloba tega obračuna z jasnim in predvidljivim izidom pa vendarle ni samo biološka in fizikalna konstrukcija, temveč izvira iz vloženega dela nekega razuma, ki ni tako neposredno vpleten v igro patologije, psihologije in psihopatstva. Njen prvi del pooseblja Claričin profesor Jack Crawford/Scott Glenn, človek, ki daje zanesljivost, da zadaneš tudi v temi. Drugi pol pa so entomologi z univerze Johns Hopkins,

ki malezijsko večšo razkrinkajo kot napovednico srečanja v temi. Tako trdna in trda scenarijska zgradba mora imeti svoj mehki transparent. To je zamlčana ljubezenska zgodba med pobesnelim psihiatrom Lecterjem in zadržano policistko Starlingovo. Njuna čustva so razdeljena v očitna in ločena dejanja; ko bi ne bilo strogo nadzorovane kletke, v kateri čeni dr. Lecter, ker je znanost pomešal s strastjo, bi bil objem močnejši od rešetk. Med obiski Starlingove v zaporu se spolna razlika najprej zniči v nasprotje pacienta in spoštovane terapevte, zatem pa prerase v novo stroko: Če so Starlingovo na akademiji poučili vse o psihologiji, je zdaj na mah pahnjena v osrčje psihoanalize; dr. Lecter ji razodene vse o podobi njenega očeta in razsanja njeno povest o jagenjcih, ki v frustracijskih momentih zakričijo. Kulminacija te obvezne ljubezni je tisti hip, ko jagenjci v sanjah obmolknijo. Tedaj se začne razpletati thriller z Gumbom; tedaj pobegne Lecter; tedaj Starlingova ve, da mora najprej opraviti nalogo, če bo hotela biti kdaj vredna psihiatrove ljubezni. Njegove boleznj je namreč že vredna: Ko Lecter razmesari policista, ga sleče iz kože in poje nekaj njegovih notranjih organov, to ni več preprosto dejanje serijskega morilca in kanibala, pač pa grožnja vsem tistim »nabrekliam, ki se stiskajo h Claričini zadnjici, kadar kolona na akademiji čaka na strelske vajek«. Režiser Jonathan Demme je v filmu izpusil še tisto malo konkretnega ljubezenskega razmerja, ki ga nahajamo na koncu romana, ko pobegli Lester piše Clarice pismo, ki bi mu s slogovno analizo lahko našli kaj več ko vljudnostni pridih: »Orion sveti tako, kakor do konca stoletja ne bo več; da bi Vam pa povedal, koliko je ura, bi pa bilo že preveč...« Tudi nad Clarice v knjigi mežika Orion, ko leži v objemu entomologa Johnsa Hopkinsa. In na filmu? Enigma nakazanih flirtov in neizživete ljubezni ostaja dosledno izpeljana: Dr. Hannibal Lecter se spreha nekje v Južni Ameriki. Demme je ugotovil, koliko je bila ura med pisanjem pisma iz knjige, in localni psihiatrov azil. Nadaljevanje neogibno sledi. Z začetno težavo, da serijski morilec po definiciji niso mednarodni tiči.

MIHA ZADNIKAR



OSKAR

OSCAR



režija: John Landis
 scenarij: Michael Barrei, Jim Mulholland
 fotografija: Mac Ahlberg
 glasba: Elmer Bernstein
 igrajo: Sylvester Stallone, Ornella Muti, Don Ameche,
 proizvodnja: Touchstone Pictures, ZDA, 1991

»Obljubi mi, da boš postal pošten državljani in vreden družinskega imena.« zaklinja na smrtni postelji oče Provolone svojega sina gangsterja in mu mimogrede nameni še nekaj krepkih zausnic, ki dosežejo celo vaša ušesa. Ne boste verjeli —nad umirajočim Kirkom Douglassom se nagiba infantilno obličje Sylvestra Stalloneja, vse pa se odvija že pred najavno špico filma in v stilu zaobljube, katere svetost bo v izpolnitvi njenega dolga — gangster bo ubral pošteno pot v svet visoke družbe. Le kako mu bo to uspelo?

Ker pa so obljube zavezane besedam in so besedam zavezana (ali pa tudi ne) storjena dejanja, kajti po njih se gangsterja loči od poštenjaka, bo moral torej Angelo »Snaps« Provolone (Stallone) v filmu predvsem govoriti, izreči veliko velikih besed, se, da bi dojel njihov pomen, naučiti pravilne izgovorjave in končec koncev, tudi resnično kaj povedati. In Stallone pove v filmu več, kot je v vseh **Rambonih** in **Rockyjih** skupaj. **Oskar** je namreč v osnovi diaološki film, z igralskega in režijskega vidika pa seveda zahtevna komedija, mizanscensko ujeta v nekaj soban razkošne vile, kjer se vse »pomotoma« dogodi nekega sončnega dopoldneva. Dogodki so vihrava burka besed in nespornost brez konca in kraja, povzročenih prav z »zgrešenimi« dialogi: naj bodo besede uglašene ali ovite v

amerikanizirano *tough-guy* italijansko narečje, naj bodo pokroviteljske ali ukazovalne, vselej imajo napačen učinek in zdi se, da pravzaprav obvisijo v zraku, od koder mešajo štrene vedno znova spodletelih dejanj.

Samo štiri ure ločijo »Snapsa« od pomembnega sestanka z bankirji, pred njim je pomerjanje obleke, lekcija iz fonetike, neizbežen prepis s služkinjo, ko ga pri zajtrku zmoti njegov računovodja, da bi mu izvalil precejšnji denar, kajti poročil se bo s hčerko bogataša sumljivega porekla (kdo neki bi to lahko bil!). In tu se začne Angelova »trnova« pot soočanja z dvoumnostjo besede in veščino sporazumevanja. Skratka, »Snaps« bo tako obremenjen z besedovanjem, da ne bo sprevidel njegove blebetajoče nravi in ga ne bo prepoznal kot spretno zvočno kuliso v funkciji slepila za oči. »Zgrešeni« dialogi so takorekoč rdeča nit sleherne farse in njihov presežni učinek so v **Oskarju** tri črne torbe, ki skrivajo vsaka svoj zaklad (diamante, kup dolarjev v gotovini, žensko perilo) in so bistveno povezane z vsemi drugimi prevarami in pomotami: ista nevesta ima dva ženina, kajti razglasila je nosečnost, poročiti pa se želi iz povsem tretjega razloga; brata modna kreatorja mislita in govorita isto, toda zanju se misli, da sta serijska morilca; lažna hči je v resnici »Snapsova« hči in nova služkinja je

pravzaprav njena mati; strokovnjak za fonetiko spozna, da v resnici sploh ni gey itd., itd., Angelo Provolone pa neusmiljeno vztraja pri zaobljubi in pri vsem besu in jezi se ne sproži niti ena pištola, prelite niti kapljice krvi. In, ko se na koncu vrne šofer Oskar, ki bi nastalo školobocijo lahko edini preprečil, je zanj že prepozno, stvari so se iztekle v...

Oskar je gangsterska farsa, s katero se je John Landis (**Kolo sreče**, **Princ odkriva Ameriko**, **Trije Amigosi**) poklonil staremu Hollywoodu, natančneje tridesetim letom. Michael Barrei in Jim Mulholland sta adaptirala scenarij, nastal po istimenski šaljivi igri Clauda Magnierja, po kateri je 1967. leta Eduard Molinaro posnel enega naušpešnejših komercialnih filmov v zgodovini francoske kinematografije. Vlogo »Snapsa« je v francoski verziji **Oskarja** odigral Louis de Funes. Dialogi so v Landisovem filmu prirojeni okusu sodobne filmske publike, vendar po duhovitosti in izvirnosti niso nič manj šarmantni od dialogov, s katerimi so se kitile bulvarne farse tridesetih let. Ostrina dialogov je morebiti premalo nabrušena, toda zlahka se jih da primerjati z zdravim cinizmom filmov Prestona Sturgesa, v zgodnjih tridesetih najbolj priznanega režiserja hollywoodskih komedij. Sicer pa je Landis od scenaristov zahteval, da pišeta dialoge, pisane na kožo Edwardu G. Robinsonu, najršemu, najobskurnejšemu in najbolj zafrustriranemu filmskemu gangsterju vseh časov. Težko je presoditi, koliko ga je v vlogi ostalo s Stallonejevo interpretacijo, vendar dokler filma ne boste videli, tudi ne boste verjeli, da je Sylvester Stallone ne le odličen igralec, temveč in predvsem izvrsten komik.

Film je v celoti posnet med studijskimi kulisami in pomote ter prevare se razjasnjujejo in zamegljujejo z nenehnim zapiranjem in odpiranjem vrat, hitrim in elegantnim gibanjem protagonistov, ki nikoli niso na pravem mestu ob pravem trenutku. Landis je stranske vloge razdelil med priznane broadwayske in televizijske zvezde, med katerimi boste zlahka prepoznali Petra Riegereta (Elis' Eiland) v vlogi Alda, »Snapsove« desne roke; Vincenta Spana v vlogi računovodje in seveda Dona Amecheja kot očeta Clementeja, ki pa igra tako ali drugače v vsakem Landisovem filmu.

Oskar je prvi (dobesedno vzeto) hollywoodski studijski film v devetdesetih letih, izvrsten *back to the future*, ki trideseta ne oponaša, ampak jih dobesedno živi. Moj poklon Johnu Landisu.

I N F O

označil pozitivno, ker je menil, da Paramount želi zmanjšati produkcijske stroške filmov. Nov up je Paramount stavil na **Godfather Part III**. Zaradi zahteve, da film za vsako ceno doživi božično premiero, je bil prekoračen proračun (75 \$ milijonov) in naglica se je poznala tudi pri kvaliteti. Coppola je prepričan, da so nameravali studio prodati japonskemu investitorju. Skeptiki se še posebej bojijo, da bi Japonci kupili celotno Paramount Inc., ker bi tako dobili nadzor nad učnimi knjigami.

Kljub izredno visokim dohodkom je Martin Davis lastnik samo 1,8% delnic. To vsekakor ne vzbuja zaupanja delničarjev. Zaradi izgube ljudi, nepremišljenih poslovnih potez, neodločnosti in flopov mu delničarji lahko kaj hitro obrnejo hrbet in Davis se zna znajti na cesti. Kljub temu pa ne bo obubožal, saj je po podatkih **Business Weeka** v l. 89 zaslužil 4 \$ milijone in še dodatnih 7,5 \$ milijonov v dolgoročnih beneficijah.

BOŠTJAN KORBAR

* * *

Johna McNaughtona, režiserja filma **Henry: Portrait of a serial Killer**, so vprašali, če je bilo res potrebno pokazati, kako je Henry v kopalni kadi odrezal glavo žrtvi. Odrnil je, da pod nobenimi pogoji ni dopustil, da bi 700 \$ model glave ostal neuporabljen. Provokativno vprašanje — racionalen odgovor režiserja, ki je film posnel za 112.000 \$.

Zaradi oznake X-ratinga filmu tri leta ni uspelo priti v kinematografe. McNaughton je želel moteče prizore izrezati, a so mu sodniki očitali, da je zaradi hladnosti, brezčutnosti in nasilnosti film moralno nesprejemljiv.

Nekaj festivalov je film vendarle sprejelo v svoj program. Kritiki so ga vzljubili in **Henry** je pristal na listi desetih najboljših filmov štirih vodilnih ameriških kritikov. Film je težko prebavljiv, a si dviguje renome, John McNaughton pa skuša sedaj po sodni poti spremeniti X-rating.

Kako vžge low budget film in pristane v izboru desetih najboljših filmov? John McNaughton in Steven Jones prisegata na story board. Zelo malo denarja ju je prisililo, da sta film projektirala do najmanjše podrobnosti in vsak prizor natančno izrisala. Na ta način sta lahko zmanjšala proračun iz 4 \$ milijonov na 2 \$ milijona. L. 86 sta film posnela v Chichagu in njegovi okolici v 28-ih dneh.

Ideja za film je nastala na podlagi resnične zgodbe Henryja Lucasa, ki je pred časom priznal, da je umoril 600 ljudi. Na smrt obsojeni sedaj trdi, da se je o vsem zlagal. **Henry: Portrait of a Serial Killer** ni docu-



I N F O

drama, ohranja pa nekatere značilnosti, ki služijo za izhodišče filmske zgodbe. Ustvarjalca je pritegnilo dejstvo, da resnični Henry pove zgodbo vsakič drugače. Filmski Henry se ne more spomniti, če je ubil mamo s pištolo ali z nožem. Vedno znova spreminja svojo zgodbo. Večina ljudi pričakuje, da jim mora biti vsaka stvar pojasnjena. Film se izogiba konvencionalnosti. Zgodba ne vključuje policijskega gledišča in se ne trudi razložiti, zakaj nekdo postane množični morilec. Neobičajna je tudi Henryjeva metoda ubijanja: navado ima, da z videokamero posname umore. Ko napade žrtev, vrže kamero na tla in prizor je posnet iz nenavadne perspektive.

John McNaughton je pravkar končal še en grob in šokanten film *Sex, drugs, Rock and Roll*. Premierno predvajanje bo doživel to poletje, naslednji mesec pa začenja s snemanjem *Mad Dog and Glory*. Producent je Martin Scorsese, v glavni vlogi pa Robert De Niro. Dvainštiridesetletni nizkoprorračunski režiser ima sedaj možnost režirati 11 \$ milijonski film...

ANN HILL KORBAR

V začetku maja je ena najuspešnejših »neodvisnih« družb *New Line* (serija *Mora v ulici brestov*, distribucija filma *Ninja želve* v ZDA), s sedežem v New Yorku, podpisala distribucijsko pogodbo z družbo *Nelson Entertainment* iz Los Angelesa; pri Nelsonu so se s tem rešili bankrota, *New Line* pa je dobila pravice za distribucijo 600 Nelsonovih filmov na video kasetah in video diskih

Doslej smo bili navajeni, da so v ZDA »majorji« za več mesecev vnaprej napovedovali točne datume premier svojih filmov, sedaj pa se ameriški prikazovalci razburjajo, ker so distributerji tudi po trikrat ali štirikrat spremenili termine za poletno sezono, nekateri le dva tedna pred napovedano premiero; letos poleti bo sicer »štartalo« 53 novih filmov, lani jih je le 37

Nobenega dvoma ni več, da bo Cameronov *Terminator 2: Judgment day* najdražji film letošnje ameriške poletne sezone, morda pa celo najdražji film sploh, ki je bil doslej kdajkoli posnet, saj v *Varietyju* ocenjujejo, da so *Carolovi* stroški zanj presegli 100 milijonov USD; menda pa so pri Carolcu že polovico svojih stroškov pokrili z avansi iz tujine

I N F O

JOK V TEMI

A CRY IN THE DARK



režija: Fred Schepisi
scenarij: Robert Caswell, Fred Schepisi po knjigi *Evil Angels* Johna Brysona
fotografija: Ian Baker
glasba: Bruce Smeaton
igrajo: Meryl Streep, Sam Neill, Bruce Myles
proizvodnja: Cannon International/The Australian Film Commission, Avstralija, 1988

Film je rekonstrukcija razvpitega avstralskega primera »dingo baby — umora«, scenarij pa se naslanja na knjigo Johna Brysona *Evil Angels* iz leta 1985, ki je bila v Avstraliji bestseller. *Jok v temi* pazljivo spremlja grozljivo zgodbo mlade matere Lindy Chamberlain (Meryl Streep), ki postane tarča bolestne napadalnosti avstralskih ljudskih množic. Verska nestrpnost, senzacionalizem tiska, sovražen odnos javnosti in policijska nesposobnost so prikazani kot krivci, ki so pripomogli k temu resničnemu osupljivemu in grotesknemu primeru delitve »pravice«.

Cindy Chamberlain je mati dvome- sečne hčere Azarie in dveh nekaj-

letnih sinov, poročena pa je s pastorjem verske ločine **Adventisti sedmega dne**. Ko družina tabori pri Ayers Rocku, znani avstralski turistični točki, ponoči zaslišijo Azarijin jok. Lindy vidi divjega psa dinga zapuščati šotor in sklepa, da je zver odnesla Azario, ki je izginila, njeno ležišče pa je okrvavljeno. Prva policijska preiskava potrdi Lindyino domnevo, nad zakonca pa se nato spravijo predstavniki tiska in televizije. Javnost si napačno razlaga stoično versko vdanost Chamberlainovih, njuno navidezno mirno reakcijo na dojenčkovo smrt, saj ljudje ne morejo razumeti, da gre pri tem za prepričanje obeh zakon- cev v neizogibnost Božje volje. Nad

oblasti se začne zgrinjati vse večji pritisk javnosti, ki uprizori pravi »lov na čarovnice«. Lindy nazadnje obtožijo ritualnega umora in jo — na procesu, ki presega kafkovske dimenzije — obsodijo na dosmrtno ječo.

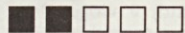
Lindy in Michael Chamberlain, ki sta bila po nesrečni smrti svoje hčerke povrh še po krivici obsoje- na za umor, sta bila šele l. 1988 do- končno uradno oproščena vsake krivde za smrt male Azarie. Schepi- sijeva režijska distanca daje filmu dokumentaristični videz, ki na trenutke postavlja v ozadje osebno Lindyino dramo in ponekod to pov- vzroča tudi pomanjkanje zadostne- ga ritma v poteku filma. Sicer pa je Meryl Streep odlična v svoji vlogi (nominacija **Oscar**, nagrada **New York Film Critics Circle**), zelo do- ber je tudi Sam Neill kot Michael Chamberlain, ki jasno izraža ranljivost, strah in osebno šibkost, ko si na koncu že z velikimi težavami pri- zadeva, da bi ohranil svojo vero in da bi bil v oporo svoji soprogi. Po- dobne drame, zasnovane na res- ničnih dogodkih, so navadno pri- merne bolj za televizijo, tokrat pa gre za tako absurdno zgodbo, s ta- ko pomembnim sporočilom, da si vsekakor zasluži ustrezno predsta- vitev kinematografskemu občin- stvu.

IGOR KERNEL



PREBUJENJA

AWAKENINGS



režija: Penny Marshall
scenarij: Steven Zaillian po romanu Oliverja Sacksa
fotografija: Miroslav Ondricek
glasba: Randy Newman
igrajo: Robert De Niro, Robin Williams, John Heard, Penelope Ann Miller
proizvodnja: Columbia Pictures, ZDA, 1990

Prebujenja so zgodba, posneta po resničnih dogodkih, kakor jih je v svoji knjigi in na 8 mm filmskem tra- ku dokumentiral ameriški nevrolog dr. Oliver Sacks. Marshallova je občutljivo temo o bolnikih s parkin- sonovo boleznijo, katatonijo in z drugimi oblikami možganskega vnetja prenesla na filmsko platno s

spoštovanja vrednim tenkočutnim in humanim pristopom. Film se iz- ogne patetičnemu objokovanju tra- gedije ljudi, ki jih je usoda iztrgala iz življenja in jih porinila v nemočno in brezupno »spanje«. Skozi lik Le- onarda Lowa (Robert De Niro), ki se po dolgih letih s pomočjo nekega zdravila zbudi nazaj v življenje, se

Prebujenja odvijajo pravzaprav kot pripoved o duhovnem vstajenju, kot vprašanje o smislu življenja, lju- bezni in odgovornosti do samega sebe in drugih. Tako je film v ne- kem smislu socialna melodrama, ki pa vendarle želi spregovoriti z blagimi elementi humorja. »To je zgodba, ki govori o tem, kako



se zapiramo v svoje nepomembne nevrotične svetove, medtem ko obstajajo ljudje, ki sta jih življenje in usoda resnično zavrгла,« pravi Marshalllova. Tema o ujetosti posameznika, s katerim se poigrava čas in ga često vrže v stvarnost, ki si je ni po lastni volji izbral, je Marshalllovi očitno zelo blizu. O tem govorita tudi njena prejšnja filma, komediji *Jumpin' Jack Flash* in *Big*, čeprav je zanj značilen povsem drugačen emocionalni naboj. Whoopi Goldberg v prvem in Tom

Hanks v drugem filmu sta prav tako kot De Niro v vlogi Loweja izigrana in porinjena v kolesje nepredvidljive usode.

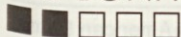
Prebujenja so igralsko izredno zahteven projekt, saj zahtevajo disciplino okamenelih in kot maska obnemelih obrazov z mrtvimi očmi in večno razprtimi usti. V tej realni spojenosti telesa z grozljivo boleznijo si je De Niro dejansko upravičeno priigral nominacijo za oskarja, kajti v prebujeni lik Lova je vnesel več topline in človeške prizadetosti

z usodo, kot jo premore večina moških melodramskih likov. Nedvomno eden najlepših je prizor, ko se njegovo tresoče in izkrivljeno telo umirja v objemu ljubljenega dekleta — predstavlja njegovo slovo. Preden se Leonard ponovno pogreze v brezno brezčutnega spanja, izživi vso silovitost bolečine človeka, prikrajšanega za emocije. Film so emocije in **Prebujenja** živijo z njimi, vendar na blag in nevsiljiv način. Taka je tudi glasba Randyja Newmana, ki spretno briše meje med kretljivo in njeno okamenelostjo, med živim pogledom in njegovo zastrlostjo, med emocijo in njeno odsotnostjo, skratka temčno in skrivnostno zunanost polja, od koder pravzaprav filmska fikcija učinkuje, **Prebujenja** nikoli ne razkrijejo. Ta zunanost ostaja za film posvečen kraj, od koder se ljudje, o katerih zgodba pripoveduje, še vedno niso za vedno vrnili. Odlika **Prebujenja** je torej v skromni in netendenciozni poanti o vsakdanjem bivanju, ki v sebi nemo kliče po *awake me!*

CVETKA FLAKUS

KRES NIČEVOSTI

THE BONFIRE OF THE VANITIES



režija: Brian De Palma
scenarij: Michael Cristofer po noveli Toma Wolfea
fotografija: Vilmos Zsigmond
glasba: Dave Grusin
igrajo: Tom Hanks, Bruce Willis, Melanie Griffith, Kim Cattrall
proizvodnja: Warner Bros., ZDA, 1990

Kot pribito drži, da je eno najboljših filmskih variacij na večno temo New Yorka ubral *Whit Stillman* s filmom *Metropolitan*. Gre za odličnega prvenca art-soderberghovskih manir, v katerem občutljivost do scenarijskih malenkosti deluje scenarijskih malenkosti deluje arhaično in se giblje že na meji znošnega.

Uvodni zgled ob novem De Palmovem filmu navajamo zato, ker je režiser za film *Casualties of War* pr-

vič uporabil *nov računalniški program za komponiranje slehernega kadra v filmu* in mu tovrstna pozornost ni nekaj tujega. Vprašanje, zakaj si je tokrat v *bitki s slabim scenarijem dovolil podleči*, je zato še toliko težje!

Literarno je New York v prejšnjem desetletju poleg Tame Janowitz najučinkoviteje izkoristil enfant terrible ameriške literarne scene **Tom Wolfe**. Leta 1987 je objavil bestseller

The Bonfire of the Vanities/Kres ničevosti. Zanj Pulitzerjeve nagrade ni dobil: »Tolažim se z mislijo, da tudi Balzaca niso kaj prida cenili. Zelo sem prepričan v to, kar počnem, to je edina stvar, ki me odvraca od inercije. Me bodo že cenili... veste, tako zelo naporno je stalno imeti prav!« Po Wolfu imaš prav, če ne prizanašaš nikomur: velikopoteznega yuppieja Shermana McCoya v romanu pošlje s Park Avenije naravnost v uničujoči sodno pravni mlin Bronx zaradi domnevne sokrivde pri smrti mladega črnca, ... na osnovno zgodbo pa pripne še aktualne 80's rafale, usmerjene na bulvarski tisk, karizmatične poulične voditelje črnkega lumpenproletariata in nekarizmatične voditeljice manhattanske visoke sociale. Pri vsem tem romanu uspeva izogib slehernemu nihilističnemu okrasju — znotraj literarnega medija mu gre le za zvesto reproduciranje sistema, ki se je zrušil. Vse skupaj odlično!

Ko je Warner gledalcem za lansko božično darilo ponudil De Palmovo ekranizacijo, se je izkazalo, da je

INFO

Potem ko se je že zdelo, da so filmi na temo vzhodnjaških borilnih veščin v zatonu, pa se — sodeč po letošnji ponudbi v Cannesu — temu žanru obeta nov vzpon, odkar tovrstnim actionerjem namenljajo večje budžete; med moškimi »martial arts« zvezdami trenutno prednjačita Jean Claude Van Damme (za svoj nastop dobiva od 5 do 6 milijonov USD) in Steven Seagal, med ženskimi pa Cynthia Rothrock in Cynthia Khan

Družbi MGM/Pathé je grozil bankrot, vendar se je **Giancarlo Parretti** 10. maja uspel dogovoriti z upniki, ki naj bi bili izplačani z denarjem iz posojila v višini 145 milijonov USD banke **Crédit Lyonnais Nederland**, glavnega posojilodajalca MGM/Pathéja

Warner Bros. in družba **Nichii**, ki ima v lasti peto največjo verigo supermarketov na Japonskem, sta sklenili 50:50 »joint-venture« pogodbo v višini 7.350.000 USD; družbi bosta na Japonskem skupaj zgradili 30 novih multipleksov, vsak bo imel od 6 do 12 dvoran in 2.500 do 3.500 sedežev, prvi trije multipleksi pa bodo v predmestjih Tokia in Osake

»Oldies But Goldies«: **Državljan Kane Orsona Wellesa** je doživel izjemen uspeh, ko je bil ponovno spuščen v promet v ZDA v začetku maja — v prvem tednu predvajanja je zbral 361.885 USD v vsega 11 dvorinah, kar pomeni povprečno 32.898 USD na dvorano (najvišje povprečje v tednu od 3. do 9. maja); solidno se drži tudi »reissue« Kubrickovega *Spartaka*, ki je v dveh tednih nabral 544.025 USD (prvi teden 4 dvorane, drugi teden 41)

Italijanska družba **RCS Video** je maja sklenila pogodbo o nakupu 3,3% **Carolcovich** delnic in skupni vrednosti 20 milijonov USD, čemur bo v kratkem sledilo še nadaljnjih 20 milijonov USD, kasneje pa investicija okoli 50 milijonov USD za koprodukcije (eden od projektov naj bi bil film o Chaplinu, ki bi ga režiral **Richard Attenborough**); pogodba vključuje dogovor, da bo RCS Video prevzel distribucijo Carolcovich filmov v Italiji, ko se bo l. 1993 iztekel »deal«, ki ga je ta ameriška družba sklenila s **Penta Distribuzione**



I N F O

Pred letom dni je 20th Century Fox moral umakniti iz distribucije film **Andrew Dice Clay Concert Film**, ker je občinstvo reagiralo zelo odklonilno (prišlo je celo do primerov vandalizma v dvoranah); tokrat ta film distribuira **Carolco**, vendar so v nekaterih kinematografskih mrežah že napovedali, da ga ne bodo prikazovali, ker je preveč »žaljiv do ženske« (Dicea smo pri nas nedavno gledali v **Rock 'n' Roll detektivu**)

AAA je bila sredi 80-ih let vodilna francoska »neodvisna« distributerska hiša, ki je operirala z okoli 50 filmi letno, nato pa je šlo z njo navzdol in lani je imela le 13 novih filmov; **Philippe Diaz**, producent pri AAA, pravi, da »nihče noče gledati francoskih filmov«, zato bodo odslej snemali »internacionalne« filme v angleščini, enega od prvih pa naj bi režiral **Andrej Končalovskij**

Francis Bouygues, o katerem smo poročali v prejšnji številki, je ponudil **Jean-Jacquesu Beineixu** (*Diva*, *Betty Blue*, *Roselyne in levi*) rekordno vsoto (dvakrat večje plačilo od tistega, ki ga je dobival do sedaj + delitev izkupička 50:50), če bi za Bouyguesovo družbo **CIBY 2000** napisal scenarij za film in ga tudi režiral; če Beineix pristane, bo to prvič, da ne bo delal za svojega stalnega delodajalca, francoskega »majorja« **Gaumont**

Pri **Waltu Disneyu** so sredi aprila začeli snemati tri nove filme: **Blame It On the Bellboy** — režija in scenarij **Mark Herman**, glav. vl. **Dudley Moore**, **Bryan Brown** (snemanje v Benetkah in v Londonu); **Father of the Bride** — režiser in koscenarist **Charles Shyer**, glav. vl. **Steve Martin**, **Diane Keaton** in **Martin Short**; **Newsies** — režija **Kenny Ortega**, glav. vl. **Christian Bale**, **David Moscow**

Shirley MacLaine bo igrala k komediji **Used People** (*Largo Entertainment*), ki jo bodo začeli snemati letos poleti, režirala bo **Beeban Kidron**; izvirni scenarij je napisal igralec **Todd Graff**, dogajanje je postavljeno v leto 1969, gre pa za zgodbo o vdovi (MacLaine), ki ji njen 22-letni občudovalec dvori na dan pogreba njenega moža

I N F O

imel Wolfe zopet enkrat prav — ko je raztrgal scenarij **Michaela Cristoferja**. Ta je z linearnim razpletom in s srečnim koncem sodnega procesa kontroveržno vsebino povsem porušil. Film se ima za zadovoljiv obisk zahvaliti izključno intelektualnim instinktom publike, torej literarni predlogi. Po pričakovanju ekranizacije sorodnih kvalitete gledalstvo iz kina odhajalo z dolgimi nosovi.

In kako tudi ne bi? Novi De Palma ne predstavlja razočaranja samo zato, ker ne more uporabiti alibija izvirnega scenarija — knjiga bi ne nazadnje lahko bila tudi slaba. Huje kot nepomembno dejstvo, da film ni zvest samemu sebi: posnel je **Kresničevosti**, ki je žal res samo to.

Warner na kritiko odgovarja s težavami med snamenjem, ki je dvignilo veliko več prahu kakor izid knjige pred 3 leti: Predsednik okraja Bronx

Fernando Ferrer na primer je tedaj v intervjuju za *New York Times* roman označil kot žalitev ugleda številnih zakon spoštuječih meščanov Bronx. No, že nekaj vrstic naprej mu je ušla izjava, da bi le-ti Wolfa na tamkajšnjih ulicah ne pustili pri življenju več kot pet minut!

Lani je Ferrer producentom predlagal, da bi pred filmom kot protiutež vrteli prizore iz spokojnejših delov okraja — iz živalskega vrta v Bronxu denimo! Namignil je tudi, da bi njihov prispevek v lokalno dobrodelno blagajno občutno pomiril krajanje... Ja, približno tako. Krajane Bronx je Warner pomiril še z **amaterskim castingom**, ki je spravlil v bes malodane vse sodelujoče. In druge. Beli **Alan Arkin** je za — edino pozitivno — vlogo (raz)sodnika Whitea odpadel v korist **Morgana Freemana**, ki bo odslej menda do smrti igral modele črnske etičnosti. Freeman v vlogi ni slab pa tudi Bru-

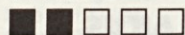
ce Willis je povsem soliden interpret vloge — le v napačnem filmu sta se znašla. Scenaristični diletantizem je uničil film tudi tako, da je Cristofer negativni lik britanskega kvazi novinarja predelal v simpatičnega Američana. Namesto brezobzirne socialne satire potem gledamo farso, skorajda razposajeno komedijo o srečnežu, ki mu je trenutno spodrsnilo, na koncu pa si poleg njega opomorejo tudi tisti, ki jim je šlo že prej dobro. V tej smeri sta film dodatno obtežila standardno enodimenzionalni **Tom Hanks** (!) in tokrat povsem sintetična **Melanie Griffith**.

Willisove besede o krutosti žurnalizma, namenjene Hanksu: »You're dinner. And next week they won't remember what they are.«, lahko zato razširjamo tudi na De Palmo.

TOMAŽ KRŽIČNIK

TAM, KJER JE SRCE

WHERE THE HEART IS



režija: John Boorman
scenarij: Telsche in John Boorman
fotografija: Peter Suschitzky
glasba: Peter Martin
igrajo: Dabney Coleman, Uma Thurman, Joanna Cassidy, Crispin Glover
proizvodnja: Allied Filmmakers/Silver Screen Partners IV, ZDA, 1990

John Boorman, ta najbolj pustolovski neangleški režiser med Angleži, je podobno kot **Peter Yates** in **John Schlesinger** najlepše blestel v poznih šestdesetih in poznih sedemdesetih, ko je podpisal filme **Point Blank** (1967), **Hell In The Pacific** (1968) in štiri leta kasneje še **Deliverance**. Če dejstva v tezo prisilimo že vdrugo, nam povedo, da je Boorman najboljši takrat, ko se morajo junaki njegovih filmov spraševati, kdo so in kaj hočejo. Ta »quo vadis?« psihologija ponavadi doleti izolirane skupine ali posameznike v boju z naturo (*Deliverance*) ali *Kultura* (*Where The Heart Is*). V našem filmu se to dogaja celo dobesedno, kar je za nekaj mlačnih nasmeškov povsem dovolj. Toliko in nič več.

Kaj je umanjalo, zakaj so vsi avtorjevi poskusi proizvodnje smeha končali v nekakšni »arty-resnobnosti, receptih za novo čistost dobe, ki prihaja?«

Boorman se je oprijel tistega kanoana iz nekdaj popularnih filmskih gramatik, kjer izvemmo, da sme film sestavljati niz fikcijsko avtonomnih enodejank pod pogojem, da jih družji podvrženost enotnosti dogajanja. Čeprav sprva nerazumljiva, vsaka epizoda vstavi neko situacijo in sklone neko dogajanje. Tako. Lepo je, če filmskega dogajanja kot gledalec ne zmoreš predvideti in obenem sklepaš, da bo to znal režiser, čigar kompetenca drži pripovedni režim trdno na povodcih.

Trenutek razočaranja nastopi, ko ti začne film pripovedovati, da je organizacija ušla ne le iz gledalčevih, temveč tudi iz režiserjevih rok!

Našo uvodno tezo moramo zdaj razširiti z ugotovitvijo, da dobri avtorji slabe filme posnamejo takrat, ko jim scenarije napišejo hčere. Spomnimo se le omnibusa **New York Stories**, kjer se je namesto očeta v resnici trudila **Sophia Coppola**. Posodobila je med anglosasi visoko popularen otroški naslov »*Eloise*«, kjer beremo o bogati osamljeni deklici v newyorškem hotelu. S podobno dobronamernostjo je koscenaristka našega filma **Telsche Boorman**. Očeta je vrgla v devetdeseta, desetletje, ki hollywoodsko-angleškemu eksistencializmu ne leži in mora to sredi atributov sodobnosti maskirati s krčevitim beganjem sem ter tja. Tu se bomo odrekli vsebinskim referencam nekaterih kritik, ki so segle vse do paralel s Kraljem Learom (!), in ostali kar v mejah Boormanovega opusa: Filmska zgodba spominja na tisto iz filma **Leo the Last**, v katerem je aristokratski Mastroianni leta 1970 srečal londonske reveže in Boormanovo režijo takrat v Cannesu pomagal razglasiti za najboljšo. Pervertiranje »*Rags-to-Riches*« formule je tedaj učinkovalo sveže in bizarno, tokrat pa je žalostno ne-účinkovito: Spremljati moramo finančno etične pustolovščine Dabneya Colemana, ki mu uspe v vlogi

lastnika podjetja »*American Demolition*« poleg manhattanskih nebotičnikov demolirati še lastno družino in podjetje. Na koncu doživimo vsake komedije dostojen happyendovski *Aufhebung*, vmesni mediji ofenzive na protestantsko etiko pa so squatterji, art-kolonije, berači, designerji, umetnost in ljubezen. Po režiserjevem mnenju se *tam, kjer je srce*, nahaja za komedijo najpograbnejši presek urbanizma in kapitalizma. Morda, vendar Komično uhaja skozi zadnja vrata. Za kar je še najmanj kriva obetavna in izstopajoča **Uma Thurman**, ki smo jo spoznali kot Venero v Gillianovih *Pustolovščinah Barona Muenchhausna*, kot *Cecile* v *Fearsovih Nevarnih razmerjih* in seveda kot fatalno June v Kaufannovem *Henry & June*. Oče, sicer profesor na *Columbii*, jo je obeležil z imenom **Uma Karuna Thurman**, medtem ko je bila mati nekdaj poročena z LSD gurmujem **Timothyjem Learyjem** — ta od Wall Streeta razsvetljeni hippie bi tudi lahko podpisal naš film.

Boorman je v svojo komedijo zametil skoraj vse predpostavke uspeha: tu so virtuoze pasaže urbane poezije, cele lekcije iz body arta in tropme l'oeil slikarstva, ne manjka niti socialni zemljevid New Yorka. Manjka le humor.

TOMAŽ KRŽIČNIK

I K A

JUTRANJA ZARJA

THE DAWNING



režija: Robert Knights
scenarij: Moira Williams po romanu The Old Jest Jennifer Johnston
glasba: Simon May
igrajo: Anthony Hopkins, Rebeca Pidgeon, Jean Simmons, Trevor Howard
proizvodnja: Lawson Productions, Velika Britanija, 1988

Robert Knights je sicer pred **Jutranjo zarjo** že režiral tudi 5 TV-filmov, drugače pa je to zanj kinematografski režiserski debi. Gre za pripoved, postavljeno na Irsko leta 1920. V hiši ob morski obali, ki je last upokojenega generala (Trevor Howard), obsojenega na invalidski voziček, z njim živita še njegova hči Mary (Jean Simmons) in njena nečakinja — sirota Nancy (Rebecca Pidgeon). Nancy, ki je precej samosvoja najstnica, nekega dne naleti na neznanca (Anthony Hopkins), ki se skriva v njeni utici ob obali. Čeprav vidi, da je oborožen, mu zaupa in se naveže nanj, saj si domišlja, da bi to lahko bil njen oče, ki je pred dolgimi leti zapustil družino. Tujec, ki ga je Rebecca simbolično poimenovala »Kasij«, pa se izkaže za pripadnika

teroristične Irske republikanske armade.

Jutranja zarja je liričen, nežen film, ki se zdi na trenutke celo staromodno, vendar je inteligentno narejen, z elegantno režijo in fotografijo ter ima poseben čar, značilen za »majhne«, a kvalitetne celovečerce. Romanu Jennifer Johnston, ki je služil za predlogo scenariju, je naslov **Stari šaljivec (The Old Jest)**, kar se nanaša na smrt, ki je za »Kasija« = majorja Angusa Barryja postala nekaj tako vsakdanjega, da je ne jemlje več povsem resno. In če je filmu naslov **Jutranja zarja**, je to zato, ker je v njem poudarek na Nancy in njenem dozorevanju, ko obenem s preraščanjem adolescentne faze ob strani »ersatz« očeta podoživlja in izkusi tudi tedanje

politično-zgodovinsko vrenje v njeni domovini.

Spet lahko vidimo odlično igro Anthonyja Hopkins, Trevor Howard pa je še vedno impresiven v svoji zadnji filmski vlogi. Debitantka Rebecca Pidgeon veliko prispeva k prepričljivosti filma kot celote, v redu je tudi Hugh Grant v vlogi značilno »zapetega« angleškega mladeniča, predstavnika višjih slojev. Jean Simmons je v tem filmu po desetletnem premoru prvičkrat ponovno nastopila (pred tem nazadnje v filmu **Dominika — duh, ki ubija / Dominique**, 1978; r. Michael Anderson/). Na festivalu v Montrealu leta 1988 je **Jutranja zarja** prejela nagrado žirije.

IGOR KERNEL

I N F O

Ukrajinskemu režiserju **Olegu Fialku** je očitno za vzor služil **Jure Pervanje**: ko mu kijevski distributerji niso hoteli dati 100.000 rubljev (166.000 USD) za pravice prodaje njegove nove politične komedije **Imitator**, je postal Fialko prvi sovjetski režiser, ki svoj film distribuira sam; film je šel v promet v začetku leta, do zdaj je priigral okoli 5 milijonov rubljev (8,3 milijona USD), Fialkov vložek pa je znašal okoli 2 milijona rubljev (3,3 milijona USD)

Renny Harlin (Die Hard 2) bo režiral filmsko verzijo **Svetnika (The Saint)**, ki ga bodo snemali pri **Paramountu** po scenariju **Terryja Hayesa**; od leta 1928 se je **Simon Templar** — »Svetnik«, legendarni junak **Leslieja Charterisa**, pojavljal v romanih, stripih, filmih in v TV seriji z **Rogerjem Mooreom** v glavni vlogi.

IGOR KERNEL

I N F O

FILM
FREDA
SCHEPISIJA

JOK
V TEMI

glavna vloga
MERYL STREEP

(nominacija Oskar
za glavno
žensko vlogo)



GRENKA
ZGODBA
LINDY
CHAMBERLAIN,
NAJBOLJ
OSOVRAŽENE
ŽENSKE
V AVSTRALIJI



CANNON
INTERNATIONAL

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

A CRY
IN THE
DARK

Jesenski in božični čas sta za ameriški kinematografski show pomembna predvsem zaradi nadaljevanja prikazovanja zmagovalnih filmov iz poletnega počitniškega derbija, otvoritev »resnih« in »arty« filmov ter štarta adutov za oskarjeve nominacije. Božični čas kina bo temu dodal nov derbi uspešnic, v katerem bodo lanskega rekorderja **Home Alone** poskušali dohiteti filmi **Hook** (Steven Spielberg z Robinom Williamsom kot Petrom Panom), **Alien III** (Sigourney Weaver) in Levinsonov **Bugsy Siegel** (Warren Beatty).

Aces: Iron Eagle III: Louis Gossett jr. se vrača kot polkovnik Chappy Sinclair, tokrat v režiji »James Bond režiserja« Johna Glenna. Chappy bo naskočil nemškega kralja mamil v južnoameriški džungli. Nastopa tudi ženski body-builder Rachel McLish.

Alien III: Ripley (Sigourney Weaver) v boju na planetu miru in v režiji Davida Fincherja.

At Play in the Fields of the Lord: Daryl Hannah, Kathy Bates in Tom Waits so morali prenašati brazilske insekte za Hectorja Babenco. Tukaj so zato, da bodo premagali tiste, ki motijo ravnotežje kultur v južnoameriških gozdovih. Po romanu Petra Matthiessena iz leta 1965.

Basic Instinct: Za film se je boril scenarist Joe Eszterhas, toda na voljo je imel le 3 milijone dolarjev. Na koncu se je pod scenarij podpisal Gary Goldman. Michael Douglas raziskuje serijo odurnih umorov, erotični thriller pa je režiral »Recall« Paul Verhoeven.

Bugsy Siegel: Bleščeča in zlata leta gangsterjev v štiridesetih letih, Las Vegas. Siegelova karizma bo skupaj z njegovim dobrim okusom za ženske na platno spet pripeljala Warrena Beattyja. Družica je Annete Benning, režiser pa Barry Levinson.

The Butcher's Wife: Demi Moore se poroči z mesarjem Georgom Dzundo in preseli k njemu na Greenwich Village. Sosea-psihiatra igra Jeff Daniels, ki ugotovi, da ima Demi mističen vpliv na njegove starše.

Cape Fear: Remake thrillerja iz leta 1962, v katerem so igrali Robert Mitchum, Gregory Peck in Martin Balsam. Vsi se pojavijo kot cameos tudi v filmu Martina Scorseseja z Robertom De Niro, Jessico Lange in Nickom Noltejem. Robert igra bivšega policajca, ki terorizira družino sodnika (ta je v preteklosti poskrbel za Robertov jetniški staž). Med producenti je tudi Steven Spielberg.

Barton Fink: Brata Coen se po Miller's Crossing vračata kot producenta, scenarista in režiserja gangsterske komedije o scenaristu, ki se v Hollywoodu bori proti scenariškim lobbyjem. Igrajo John Torturo, John Goodman, Judy Davis in Jon Polito.

Grand Canyon: Lawrence Kasdan je posnel film po scenariju, ki ga je napisal skupaj s svojo ženo Meg. Danny Glover, Kevin Kline, Steve Martin in Mary McDonnell igrajo po



SEAN PENN MED SNEMANJEM FILMA THE INDIAN RUNNER

Kasdanovih besedah v »zelo osebnih in zelo sodobnih resni komedijah«. **Hook:** Casting tega božičnega blockbusterja Stevena Spielberga je nedvomno prva stvar: Dustin Hoffman kot kapitan Cook, Robin Williams kot Peter Pan in Julia Roberts kot Zvončica igrajo z na tisoče statisti v filmu, ki stane več milijonov dolarjev.

The Adams Family: Eden izmed filmov, ki naj bi rešil Orion pred razprodajo. Komedia po tekstu Charlesa Addmase predstavlja Anjelico Huston, Raula Julio in Christopherja Lloyda, snemalec Barry Sonnenfeld pa je prvič režiral.

House Party: Hišna zabava se je preselila na college. Rapper Kid'N Play je zapustil svojo ulico, da bi se izobrazil v visokih znanostih. Nadaljevanje uspešnice je za New Line režiral Paris Barclay.

The Indian Runner: Režiserski debut Seana Penna, ki se sicer v filmu ne pojavlja. Zgodba govori o dveh bratih, ki ne preneseta medsebojne različnosti. Igrajo še Dennis Hopper, David Morse, Valeria Golino in Patricia Arquette. Cameo je Charles Bronson.

The Last Boy Scout: Bruce Willis in Damon Wayans nastopata v dvomilijonskem scenariju Shana Blacka. Bivši agent CIA se spajdaši z bivšim igralcem ameriškega nogometa, da bi preprečila umor. Tony Scott režira za megaproducenta Joela Silverja.

Little Man Tate: Jodie Foster režira in igra v filmu o bolnem otroku, njegovi materi in psihologu. Scenarist je Scott Frank, igrajo pa Diane West, Adam Hanny-Byrd in pevec Harry Connick jr.

Late of Dinner: W. D. Richter je podpisan pod komedijo o bizarnem eksperimentu iz leta 1962: dva prijatelja zamrznejo, da bi ju odmrznili njunima dragima 29 let pozneje.

Memories of the Invisible Man: Chevy Chase je analitik z Wall Streeta. Nick Halloway, ki postane neviden ob nesreči v nekem laboratoriju. Za srh bo poskrbel John Carpenter.

Dead Again: Kenneth Branagh se je iz Henrika prelevil v losangeškega privatnega detektiva, ki ga najamejo, da bi razvozal identiteto ženske brez spomina. Andy Garcia, Derek Jacobi, Hanna Schygulla ter Sydney Pollack kot izvršni producent.

Love Field: Jonathan Kaplan (Accused) je režiral romantično zgodbo o treh popotnikih, ki so se srečali med nemirnim vikendom po atentatu na Kennedyja. Blesti Michelle Pfeiffer.

My Own Private Idaho: Gus Van Sant (Drugstore Kavboj) — režira hustlerja iz Portlanda, River Phoenixa in Keanu Reevesa, ki se pomotoma znajdetta v Rimu.

Nostromo: Je film, ki bi ga moral podpisati David Lean. Epik temelji na romanu Josepha Conrada in pripoveduje o italijanskem mornar-

ju, ki pomaga tihotapiti srebro v času revolucije in se odloči zadržati večino plena zase.

The Pope Must Die: Ena izmed prestižnih komedij, v kateri igra Robbie Coltrane vaškega duhovnika, ki razkrije verigo korupcij v Vatikanu. Zato ga čaka zanesljiva smrt. Igrata še Beverly D'Angelo in Alex Rocco.

Shining Through: Melanie Griffith in Michael Douglas v tem romantičnem vohunskem thrillerju o tajnici, ki dobi službo v berlinski nacistični pisarni med II. svetovno vojno. Po bestsellerju Susan Isaacs je režiral David Seltzer.

Until the End of the World: Orjaška koprodukcija, posneta v desetih državah, je nastajala šest let. Wendersov novi film bo v ZDA lansiral Warner Bros., žanrska oznaka pa je futuristični thriller. Zgodba o industrijski špijonaži, ženski, ki zasleduje ljubljeno osebo, in o aparatu, ki slepmi vrne vid. Casting je na nivoju: William Hurt, Max von Sydow, Jeanne Moreau in Solveig Dammert. Sodeluje preko dvajset pop skupin.

Woody Allen Untitled: Na tem mestu ne pričakujte Allenove zgodbe! Zato pa igrajo Mia Farrow, Jodie Foster, Madonna, John Malkovich, Donald Plesance in drugi.

Indijanci in kavboji



Po Samu Peckinpahu (*Major Dundee*) in Robertu Aldrichu (*Apač, Ulzana's Raid*) sta nas zapustila tudi John Huston (*The Unforgiven*) in Don Siegel (*Flaming Star*)... Med živimi filmskimi režiserji je tako vse manj tistih, katerih filozofija in avtorska strategija bi temeljili na razumevanju indijanskega vprašanja in na zavesti o imanentnih refleksih indijanske duhovnosti v splošnem pojmu ameriškega Zahoda.

Tematizacija indijanskih motivov je bila skozi filmsko zgodovino vztrajno izkrivljena z bahavim reduciranjem ene cele kulture na folklorno zaveso. Morda je najlepši dokaz te smeri duhoviti produkcijski prijem, ki so si ga svoje čase privoščili Jicarilla Apači. Ko se je to pleme odločilo vložiti akumulirani kapital od prodaje rokodelskih izdelkov (po katerih so tudi dobili ime) v filmsko produkcijo, je bilo seveda jasno, da ga bodo vložili v western. Toda le redko kdo je pričakoval, da bo šlo za film brez Indijancev! A je vendarle bilo tako:

Gunfight, ki ga je leta 1971 z Jicarilla kapitalom režiral Lamont Johnson, je bil namreč film o dvojici belih revolverašev, v katerem je debitiral Johnny Cash, legenda ameriškega countryja.

Zdaj, ko je dobil film **Pleše z volkovi** vsa možna priznanja, postaja defetizem Jicarilla Apačev še nekoliko jasnejši.

Prefinjenost njihove produkcijske poteze spominja na superiorno senzibilnost, ki jo izžarevajo številne izjave modrih indijanskih poglavarjev, ko so se soočili z neetičnostjo osvajalskega imperija belcev. Ko so se enkrat zavedli, da se ne da ničesar več storiti za rehabilitacijo avtentičnih značilnosti indijanske kulture, so se Jicarilla Apači namesto za politični angažma odločili za superiorno razumevanje mitologije Divjega zahoda kot svoje lasne civilizacije, najsi so njeni mitemi še tako deformirani. Stopnjo deformiranosti in raven pripravljenosti na nadaljnje deformiranje indijanskega vprašanja dovolj nazorno demonstrira prav Kevin Costner v svoji ljubezenski sagi, katere protagonista sta beli junak in bela trpinka, oba vmeščena v indijansko okolje.

V literarni predlogi za film **Pleše z volkovi** je šlo za Komanče. Komanči (Comanche) predstavljajo južno vejo šošonske (Shoshonean) skupine Indijancev. Večina preostalih Komančev živi v rezervatih Ohlaha, med njihovimi legendarnimi poglavarji pa najdemo tudi onega z imenom »Deset medvedov«.

Costner se je odločil Komanče pretvoriti v Dakote. Tega mu pravzaprav niti ne bi mogli posebej zameriti, če bi pri tej operaciji ne storil nekaj, najblaze rečeno, nerodnih potez. Osnovni razlogi zamenjave so sicer dovolj jasni: Dakote so

najštevilnejše pleme v današnjih indijanskih rezervatih in potemtakem tudi najprimernejši za eksploatacijo statistik, Komanči pa so si prav prek filmov pridobili sloves najbolj krvoločnih Indijancev — saj »napadajo tudi ponoči! Zato pa so toliko bolj nesmiselni tisti razlogi, na katere se Costner praviloma sklicuje v intervjujih — da so npr. Sioux poglavarji bolj slavni od poglavarjev Komančev! Za Costnerja očitno tudi res so, saj bi drugače vodjo Komančev »Deset medvedov« in znamenitega poglavarja Kojov, »Nemirno ptico«, ne obravnaval kot fiktionalne like, prevzete iz romana Michaela Blakea. Komanče in Kojove torej pretvarja v Dakote, ohranja pa imena dveh legendarnih avtentičnih poglavarjev. V njegovi brezobzirni kombinatoriki, v kateri ni niti trohice spoštovanja do indijanske kulture in indijanske zgodovine ter potemtakem tudi ne do zgodovine in duha Divjega zahoda, Komanči (ki sicer govorijo jezik svoje avtohtone skupine Šošonov), postanejo pripadniki popolnoma druge skupine, katere izvirno ime je Dakota. V različnih dialektih sicer najdemo še oblike Lakota in Nakota, vselej pa njihovo ime pomeni »zaveznik«. Pri nas so Dakote bolj znane pod slabšalnim imenom Sioux (izgovarja se: **Sju**), saj so to ime razširili beli osvajalci. Sioux v indijanskem Algenquian jeziku pomeni »kača« in/ali »sovražnik«. Med plemeni jezikovne skupine Algenquian je gotovo najbolj znano pleme Čejenov — kar pomeni, da so Dakotam ime podelili njihovi najbolj zagrizeni sovražniki!

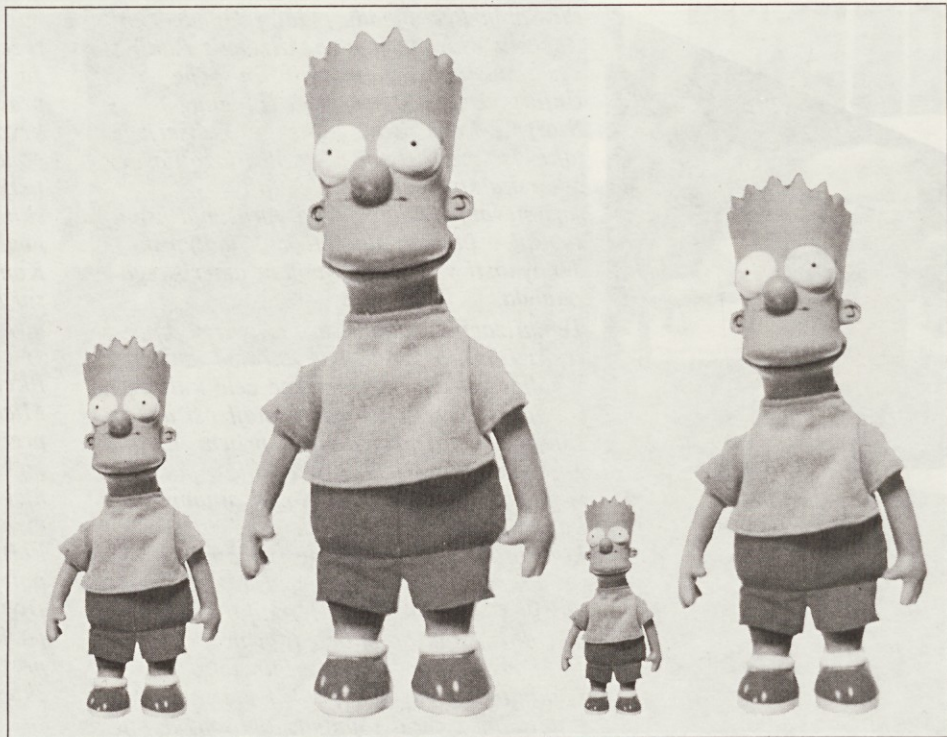
Odsotnost slehernega odnosa do plemenskih specifičnosti in nespoštovanje identitete zgodovinsko relevantnih osebnosti sta le krona svojevrstnega podcenjevalnega in poenostavljajočega obravnavanja indijanske kulture. Tovrstno doživetje neke razvejane indijanske kulture en masse je veliko bolj brutalno od sicer običajnega prikazovanja Indijancev en masse v tradicionalnem westernu. Indijance so namreč najprej, v skladu s tretjim paragrafom prvega člena ameriške ustave, povsem ignorirali, nato pa so jih začeli obravnavati kot množico oziroma kot metaforo sovražnika (»Sioux«) nasploh — najsi so le-ti posredno (figurativno) utelešali nevarnost črncev, komunistov, fašistov, indokitajcev ali nekoga petega.

Zdi se, da je s Costnerjevim filmom končno napočil čas, ko je treba dokončno zabrisati vse njihove značilnosti in jih enkrat za vselej pregnati še iz tistih redkih rezervatov, ki bi po ekološkem obratu lahko pomenili prihodnost bele Amerike.

KDO, HUDIČA, SI PÁ TI?

Kdo je Bart Simpson, je odvisno od tega, kako ga gledaš. Eno drži: stvar kulture je postal v času, ko ta ni bila več stvar totalizirajočih nacionalnih televizij, temveč specializiranih in fragmentiranih trgov, spotov, klipov in reklam. Zato je za Slovence Bart predvsem dvoje. Prvič, je zvezda glasbenega videa Do The Bartman (in drugih) s plošče The Simpsons Sing The Blues in drugič, nov tip s televizije, družabnik, ki je (bo) »Me veseli...« prislovično prijaznega Dala Cooperja zamenjal s »Sem Bart Simpson, kdo, hudiča, si ti?« Bart je star deset let, je brat Lise, ki igra saksofon, in Maggie, ki sesa dudo. Njegova mati Marge je ponosna na svojo pričesko, oče Homer Simpson pa dela v lokalnem jedrskem reaktorju, kar daje pojmu »nuklearna družina« povsem nov pomen. Sicer pa so Simpsonovi povsem običajna družina iz običajnega ameriškega predmestja (Springfield). Družinski člani se med sabo prepirajo, borijo za preživetje, gledajo televizijo — in, imajo vsak samo osem prstov na rokah.

Gre za televizijsko nadaljevančko, animirano situacijsko komedijo Matta Groeninga, ki s Simpsonovimi nadaljuje svoj znameniti strip iz življenja otrok. Življenje je pekel. Nadaljevančka, katere največji šarm je bricolage slapstick humorja risank, hip gegov in lucidnih literarnih referenc, vzpostavlja nove urbanistične in televizijske koordinate. Pojem predmestja in pojem družinskega televizijskega programa nikoli več ne bosta to, kar sta bila. Scenarij za epizode pišejo najuglednejši televizijski scenaristi, producenta nadaljevanke sta James L. Brooks (Taxi) in Sam Simons (Cheers). Da se je Groeningov levičarski anarhizem (teza, da sta urbanizem in televizija osnovi družbene organizacije, je pač eksplicitno marksistična) znašel v rokah prislovično konservativnega medijskega mogula Ruperta Murdocha in njegove mreže Fox (ki naj bi postala, ob ABC, CBS



THE SIMPSONS SIMPSONOVI

Avtor: Matt Groening

Izvršni

producenti:

Glasovi:

James L. Brooks, Sam Simon, Matt Groening
Dan Castellaneta (Homer Simpson), Julie Kavner
(Marge Simpson), Nancy Catwright (Bart Simpson),
Yeardley Smith (Lisa Simpson) idr.
Od 3. junija vsak ponedeljek na TV Slovenija

in NBC četrta največja televizijska mreža, a je projekt kmalu propadel), je ironično, a razumljivo. Za Groeninga je vse skrajno preprosto: »Velike televizijske mreže so zavračale moje ideale. Slednjič se je Fox odločil tvegati.« Za Murdocha pa so bili Simpsonovi, zdaj je to že jasno, rešitev obstoja njegove televizijske mreže v ZDA (četrta največja TV-mreža v ZDA pa je po zalivski vojni Turnerjev CNN). Nadaljevančko so začeli predvajati decembra 1989 in Simpsonovi so postali prva risana družinska komedija, ki je prišla med prvih deset najbolj gledanih televizijskih oddaj v Ameriki. In ki, čeprav jo mnogi primerjajo s seventies risanko Wait Till Your Father Gets Home, nima primerjave.

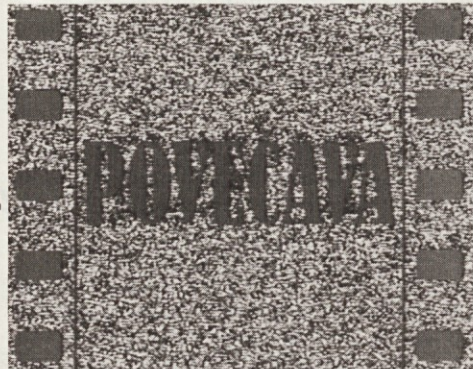
Doslej je Fox Simpsonove prodal v več kot 50 držav, od Grenlandije, Japonske in Bermudskih otokov do Brazila, Zimbabveja in Filipinov, ampak predvajali jih niso še nikjer. Določene stvari (npr. tista »Don't have a cow, man«) so pač nepredvidljive. V Evropi jih predvaja le B Sky B, Murdochov imperij s te strani Oceana, toda tega ne pripišite avtomatizmu. Simpsonovi so bili najprej ponujeni BBC-ju, kjer so rekli NE, preveč ameriško. Potem je bila licitacija, Sky pa je zmagal zato, ker je bil pripravljen v evropsko promocijo nadaljevanke vložiti milijon funtov.

Mreža Sky obsega 2.25 milijonov gospo-

dinjstev, toda 25 minutne epizode, ki so jih najprej predvajali v četrtkovem večernem terminu, potem pa prestavili na nedeljo, niso edino mesto Bartove evropske eksistence. Večina Evropejcev ve zanj, ne da bi poznala nadaljevančko. S plakatov, z majic, s trailerjev pred 20-th Century Fox filmi in videi, z naslovnici revij, iz družabnih kronik (Madonna NE bo dala glasu Bartovi puncji), z vrečk krapijev, embalaže sira in jogurta. V Britaniji so odkupili natanko 82 licenc za Bartove deco gadžete, igrače, knjige, obleke, slaščice, hrano, kozmetiko. Bootleg Fox zaman preganja. Samo julija lani je zaradi zlorabe copyrighta tožil 150 podjetij ali posameznikov. Marge Simpson v podobi plastične igrače prosi kupca: »Vzemi nas vse, ... nikar ne razbij družine.« Matt Groening se pritožuje nad gadžeti, češ da je nadaljevančka usodna za njegove like: »Samo tam so resnični?« Simpsonovi so večji od življenja, toda tudi za to klasično show-biz frazo zdaj stojijo nova pravila. Bart Simpson je lahko slab zgled, simbol apatične mladine, črn človek pod rumeno kožo, potencialni demokrat — kar in kakor hočete. Bart je frontman novega televizijskega reda.

MELITA ZAJC

FILMSKA ODDAJA



TV SLOVENIJA
25. JUNIJ, 20.30

Če ti sto hčerk piči kača, jih umre deset



Zadnja leta je vsekakor bolj v krizi umetnostna teorija kot pa umetnost sama. Vedno se bo namreč našel kdo, ki bo pripovedoval zgodbe. Ampak tudi film, pravijo, se včasih znajde brez idej in plane po literaturi, ki naj zapolni vrzel. Cyrano de Bergerac, Madame Bovary, Le capitaine Francasse... marsikaj je šlo letos na platno. Priredili so tudi zgodbo o človeku, ki je verjel samo v statistiko. To je bil Walter Faber.

Leta 1957 je švicarski pisatelj Max Frisch končal knjigo z naslovom »Homo faber«, ki jo je cinično označil kot »poročilo«. V njej inženir Walter Faber (rojen leta 1907) poroča o tem, kako je prepotoval pol sveta, ne da bi ga to posebej veselilo, in pri tem nehote okusil slast incesta, hkrati pa prišel v dotik s smrtjo, ki je ljudem s tehnično filozofijo življenja sicer popolnoma tuja. Walter Faber (tisti »homo«, ki je »faber«, torej rokodelce) ne pozna usode in naključja: zanj je vse samo splet dogodkov, tehnika, statistika in napredek.

Volker Schlöndorff, ki je iz Frischevega »poročila« naredil film (nemško-francoska produkcija, Fabra igra Sam Shepard), je točno vedel, zakaj to počne. Poanta je že kar banalno jasna: tehnokrat, ki s svojo zemeljsko logiko uničuje svet, lahko pride do spoznanja samo takrat, ko ga veriga naključij, ki se zakonom statistike upira, dokončno stre. Schlöndorff je marljivo sledil literarni predlogi — ohranil je celo večino dialogov — in se pri tem držal načela, ki je tako samoumevno, da ga pri filmski adaptaciji literature marsikdo kar pozabi. V majski številki Cahiers du cinéma ga je spet privlekel na dan William S. Burroughs, ki se spominja, kako je pisal scenarij za svoj roman »Junky«. V filmu namreč nujno odpade opisna karakterizacija oseb: junake karakterizirajo njihova dejanja in deloma dialogi. In ker je Frischev »Homo faber« izrazit primer dela, kjer se življenjska filozofija glavnega junaka uveljavlja eksplicitno, je v Schlöndorffovem filmu ostala ideja tehnike precej zabrisana.

Film zato dojemamo kot nekakšen hommage potovanju, kot da bi šlo za odo nemirnemu duhu, ki nikjer ne zdrži več kot nekaj dni in zato kar naprej potuje iz kraja v kraj. Šele po branju knjige nam postane jasno, da Walter Faber ne blodi po svetu zato, da bi spoznaval ljudi, ampak izključno zato, ker so potovanja del njegovega poklica (pri Unescu se ukvarja s pomočjo nerazvitim dežalam). To je človek, ki ga zanima samo to, kar je resnično in s tem fizično otipljivo. Njegov adut so stroji. Romanov ne bere, sanje so mu odveč in celo doživetij ne razume. Ko letalo, ki ga pelje po opravkih v Južno Ameriko, prisilno pristane v Mehiki, se v apokaliptični puščavi sprašuje: »Konec sveta, le zakaj? Nikakor si ne morem

domišljati stvari, samo zato da bi nekaj doživel.« Na tej poti spozna zoprnega Nemca, ki ga na nekoga spominja. Prvo naključje: Nemec se odpravlja iskat izgubljenega brata, Fabrovega prijatelja iz študentskih let, ki se je kasneje poročil s Fabrovo nesojeno ženo Hanno. Fabru se tako zgodi nekaj, česar ni mogel predvideti: prvič v življenju prestavi službeno pot, da bi lahko skupaj z Nemcem našel prijatelja, na katerega je že čisto pozabil. Izkaže se, da se je ta obesil, in Faber se vrne v New York, kjer trenutno stanuje. Čez teden dni ga čaka konferenca v Parizu. Ampak zdaj ni več isti, naenkrat začne razmišljati iracionalno, in namesto da bi šel naslednji teden na letalo, se še isti večer vkrca na ladjo za Francijo. Drugo naključje: na ladji spozna dvajsetletno dekle, ki ga tako spominja na Hanno, ženo umrlega prijatelja, da bi jo kar takoj poročil. Sabeth ljubi muzeje in eksistencialiste, Faber s tem seveda nima kaj početi, toda vseeno jo besno išče po Louvru. V evforiji jo mahneta na »poročno« potovanje po Italiji, kjer Faber iz pogovora razbere, da pravzaprav ljubi Hannino hčerko. Hanna živi v Atenah in Faber hoče k njej. Po spoznanje, na kratko rečeno — po resnico. Ta je kruta prav tako kot resničnost: Faber izve, da spi z lastno hčerko, nato pa Sabeth umre od kačjega pika. Film se tako konča in Faber se vrne v New York. Knjiga ima drugačen epilog: Faber pusti službo, zbolí za domnevnim rakom in ostane s Hanno. Schlöndorff se vprašanja etike in spoznanja ne dotakne naravnost, ampak pušča gledalcu vse možne interpretacije. Prav nasprotno Frisch ne daje dvomiti, da je Faber »neko drugo vero«, mogoče boga — ki mu je bil prej ravno tako nerazumljiv kot romani — mogoče duhovnost nasploh. V vsakem primeru pa ljubezen. Njegovo »poročilo« je dnevnik postopnega razkroja tehničnega uma: kdo bi po tolikih fatalnostih še ostal nespremenjen in vztrajal pri trditvi, da so občutki zgolj stranski pojavi utrujenosti? Schlöndorffov konec je najbrž boljši, saj ne ponuja samo kičaste alternative v smislu ateizem/vera, ampak daje misliti. In sicer ne samo tehnokratom, ampak predvsem humanistom, ki se lahko še enkrat sprašujejo o smislu interpretacije. Zgodbe, kot je Fabrova, so sicer redke, ampak se dogajajo. Če ima njihovo filmsko uprizorjanje svoj končni smisel v ideološkem spreobrnjenju ali v kibernetški interpretaciji, je vprašljivo. Človek bi prej verjel, da so taki filmi impulzi, ki naj povzročijo, da zgodbo vidimo tudi v resničnem življenju, ne da bi nam bilo treba prej razsecirati tristo ton fikcije. Seciranje, ki gre vedno slabše v promet.

DEMI - MONDE

KAKO JE ROGER CORMAN PREPOLOVIL JONATHANA DEMMEJA

JONATHAN DEMME = AMERICANA + CAMP + ZAKONSPIRILNI EXPLOITATION + SEKSISTIČNI FEMINIZEM.

V Demmejevem srcu je potemtakem Roger Corman, maskota, guru in papež pop-filmarije. Srce je pač tam, kjer je dom. In Demmejev dom je v Cormanovem kampusu, v Cormanovem on-the-road-studiu New World Pictures (za mnoge bi se moral imenovati »The Corman Graduate School of Film«), v katerem se je v sedemdesetih rodil novi ameriški film — in posledično tudi »New Hollywood«. Zato ni presenetljivo, da je Demme še danes - v času large-scale hollywoodskega filma **The Silence of the Lambs** (1991) — lažje združljiv in primerljiv s filmarji, ki jih je formiral Corman, kot pa s filmarji, ki so se — kot, denimo, Steven Spielberg, Brian De Palma, John Carpenter, Michael Cimino, George Lucas, Philip Kaufman, Michael Ritchie, Robert Benton, Clint Eastwood, Walter Hill, John Landis, David Lynch, Alan J. Pakula, George A. Romero, Alan Rudolph, Paul Schrader, William Friedkin, Hal Ashby, Bob Rafelson, Paul Mazursky — Cormanu izmaknili. In zato je še manj presenetljiv njegov poklon Cormanu:

»Ne sprenevedajmo se, Roger Corman je prav gotovo največji neodvisni filmar, ki jih je in kar jih bo kdaj premogla ameriška filmska industrija. Bil je prezenca za močnim, neskončnim bruhanjem filmov, ki jih je krasila izjemna domišljija v bistvu novih ljudi na praktično vseh področjih. Roger je preprosto zaznamoval to orjaško filmsko telo. Je nekak filmar-humungus. Vses-transko nadarjen, mojstrski režiser — ko to pač hoče —, ki medij povsem obvladuje: sijajna zasedba vlog, delo kamere in montaža; grafična in briljantna uporaba kadra; čudovito pripovedovanje. Na stotine ljudi je v filmski industriji uspelo le zato, ker jim je dal priložnost on. Velikan je na vseh področjih. Njegov prispevek filmu je vreden spoštovanja.«

Demmeja je našel Corman. Kako? Takole: »Jonathan Demmeja sem srečal, ko je živel v Londonu. Med snemanjem filma Von Richthofen je prek firme United Artists za mesec ali nekaj takega postal moj agent za tisk. Ko je prišel k meni, je že imel izkušnje v propagiranju filma, produciranju reklam in nekaj malega tudi v pisanju scenarijev. Ko sem mu ponudil delo, sem ga tudi vprašal, če ima rad filme o motoristih. Imel jih je rad. »V tem primeru,« sem mu rekel, »naj ti pojasnim, kaj se dogaja pri meni. V Združenih državah ustanavljam filmsko firmo. Do konca leta moram začeti s snemanjem najmanj osem filmov. Na Irskem sem običal le s pečico scenarijev. Morda bi ti lahko napisal scenarij za film o motoristih.«

»Zelo rad bi poskusil«, je rekel.

S tesnim prijateljem, Joejem Violo, režiserjem reklam, sta v osmih tednih napisala scenarij, ki ga je Jonathan označil kot motociklistični **Rashomon**. Ko sem se vrnil v London, smo se srečali v baru hotela Hilton International. Izročila sta mi scenarij in se že hotela odpraviti. »Kam pa kam? Kar tule ga bom takoj prebral. Počakajta minuta in kaj spijsa.« Na hitro sem ga pregledal. »V redu,« sem rekel, »Joe, ti si režiral reklame. Jonathan, ti si jih produciral.«



JONATHAN DEMME

»Tako je«, sta prikimala. Zdelo se jima je neverjetno. Tam smo bili manj kot uro.

»Fanta, hočem, da v dveh mesecih prideta v Los Angeles. Napisal vama bom svoje pripombe na scenarij. Joe, ti boš režiral, Jonathan, ti pa produciral.«

Na koncu sta film naslovila **Angels Hard as They Come**. Takoj zatem sta se spet združila in posnela filma **The Hot Box**, ki je temeljil na Joejevi zgodbi...

Na Filipinih je Jonathan kot režiser druge ekipe posnel bojne in množične prizore — tako so svoje kariere začeli tudi Coppola, Bogdanovich, Hopper, Teague in drugi. Takoj po koncu snemanja me je Jonathan vprašal, če bi lahko režiral kak film. Oba filma sta mi bila všeč in oba sta prinesla denar. »Seveda«, sem rekel, »naredi film o ženskah v zaporu.«

Demme je pisal scenarij eno leto, pri čemer ga je vodila Frances Doel. Odločil sem se, da filma ne bom financiral, ker je cikel filmov o ženskah v zaporu slabel. Toda Jonathanova delo mi je bilo všeč. Za finance — 180.000\$ — je poskrbel sam, jaz pa sem pristal, da bom film — **Caged Heat**, kot ga je imenoval — distribuiral.

Če bi Demme scenarij napisal v nekaj tednih, kot je bil običaj v Cormanovem kampusu, ne pa v enem letu, kot je bilo lastno velikim hollywoodskim produkcijam, bi mu Corman film tudi financiral: cikel bi bil nekaj tednov po Cormanovem naročilu prav gotovo še vroč in nosen. Ta epizoda je pomembna v dveh smislih. Prvič, že vnaprej opozarja, da se Demme ne bo nikoli ovijal v misticizem hitrega, krčevitega, vročičnega, obsedenega filmarja, prav narobe, med njegovimi filmi bodo zijale znatne in opazne časovne luknje, le na začetku, ko ga bo gnal Corman, bo vsako leto posnel po en film — 1974 **Caged Heat**, 1975 **Crazy Mama**, 1976 **Fighting Mad** in 1977 — sicer že zunaj Cormanovega dosežaja — **Citizens Band** (aka **Handle with Care**). Med filmom **Citizens Band** in filmom **The Last Embrace** bosta minili sicer le dve leti, toda že med filmom **Melvin and Howard** (1980) in filmom **Swing Shift** bodo minila štiri leta, med filmom **Swing Shift** in filmom **Something Wild** (1986) spet dve leti, prav tako med filmoma **Something Wild** in **Married to the Mob**, med slednjim in filmom **The Silence of the Lambs** pa tri leta.

Vsekakor netipično za Cormanovega učenca. A po drugi strani spet tipično in v skladu s Cormanovim izročilom: film ni očitno zanj nič usodnega. Demmejeva distanca do filma, njegova vsakokratna sposobnost, da na film pozabi, je le druga stran Cormanove politike hitrega snemanja, »bruhanja filmov«, kot je to sam imenoval Demme, potemtakem politike, ki je omogočila, da je filmar na film pozabil, še preden ga je sploh posnel do konca — v mislih je bil pač vedno že pri drugem, novem, naslednjem filmu. In da bi bila mera polna, je številne prizore iz prejšnjega filma praviloma uporabil kot del naslednjega filma. Če bi lahko rekli, da je vsakega Cormanovega filmarja vseskozi obsedala prav ta meja filma, potemtakem vprašanje,

kje se konča prejšnji in kje začne naslednji film, potem bi morali reči, da je Demme to mejo izoliral z luknjami med posameznimi filmi — te praznine pa bo sproti zapolnjeval z imažerijo, ki meji na film: odreziral bo **Murder in Aspic** (1978), epizodo v TV seriji **Columbo**, posnel bo enournu TV dramo **Who Am I This Time** (1982; del PBS serije **American Playhouse**), koncert ansambla **Talking Heads** bo zvil v hiper-rockuleto **Stop Making Sense** (1984), odreziral bo epizodo **The Family** v PBS TV seriji **Trying Times** (igra tudi sam Talking Head — **David Byrne**, njegov režijski prvenec **True Stories** pa bo itak le odtrganina Demmejevega sveta iz filmov **Citizens Band & Crazy Mama**), z agit-prop rap-graffiti videom **Sun City** se bo pridružil boju proti apartheidu, propagiral bo glasbo, kulturo in politični boj Haitija (končnico filma **The Silence of the Lamb** bo posnel prav na Haitiju), režiral bo video-spote za **New Order**, **Fine Young Cannibals** in **The Neville Brothers** (**Red, Hot and Blue**), performance-moviolo s Spaldingom Grayem **Swimming to Cambodia** (1987) ipd. Jonathan Demme lahko vzdrži tudi brez filma, ali rečeno drugače — medtem ko počne druge reči, najde čas tudi za to, da posname kak film.

Zgornja epizoda pa nas, drugič, opozarja tudi na korenine Demmejevega feminizma: če mu Corman ne bi naročil filma o ženskah v zaporu, ne bi ženske pri Demmeju nikoli postale vzrok filma. Epizoda je vsekakor dovolj simbolična in določujoča: prvič, Demme je pisal ženskam (v zaporu) scenarij eno celo leto, in drugič, zaradi žensk je izgubil Cormanov denar. V filmu **Caged Heat** bodo ženske (Juanita Brown, Erica Gavin, Roberta Collins, Rainbeaux Smith et consortes) v nekem sublimnem smislu zaprte prav zaradi denarja, ali če naj vse skupaj obrnemo, zaradi denarja — zločina, greha — bodo kaznovane same ženske; v filmu **Crazy Mama** pa bodo tri generacije žensk (Ann Sothorn, Cloris Leachman, Linda Purl) ropale banke in kar je še podobnega, bankabilnega (1958, California — Arkansas). Filmi **Fighting Mad**, **The Last Embrace** in **Melvin and Howard** bodo predstavljali variacije na Demmejev svet, v katerem se spol ne more izvirno vpisati na svoje mesto oz. v katerem spol nima svojega izvirnega mesta (navsezadnje, v filmu **Caged Heat** so v zaporu ženske, v filmu **Crazy Mama** pa ropajo banke ženske); v filmu **Fighting Mad** se bo Peter Fonda prerival z drugimi moškimi le zato, ker mu bodo skušali odvzeti »dom«, potemtakem tisto, kar je v njem »ženskega«, v filmu **The Last Embrace** bo CII-nega agenta (Roy Scheider) reševala ženska (Janet Margolin), v macho-buddy romanci **Melvin and Howard** pa bo Oskarja dobila prav ženska, Mary Steenburgen (dobil ga bo seveda tudi scenariist Bo Goldman — očitno zato, ker je oscenarist tako dobro žensko vlogo). In potem **Swing Shift**: ženske v tovarni (Goldie Hawn, Christine Lahti, Holly Hunter + Roger Corman). Pa **Something Wild**: ženska (Melanie Griffith) iz modernističnega yuppieja naredi post-

modernistično karikaturu kičastega western-klošarja. **Married to the Mob**: ženska (Michelle Pfeiffer) se skuša izmakniti mafiji. In **The Silence of the Lambs**: ženska, FBI-jeva forenzičarka (Jodie Foster), lovi moškega, ki ne ve, kakšnega spola je (+ Roger Corman).

Ce je Jodie Foster v filmu **The Silence of the Lambs** soočena s svetom, v katerem spol nima svojega izvirnega mesta, potem bi lahko rekli, da sam film predstavlja dopolnilo filma **The Accused** (1988) — tam je bila Jodie Foster žrtev sveta, v katerem ima spol svoje izvirno mesto. In tudi film **The Accused** je odreziral bivši Cormanovec, drugi veliki Cormanov Jonathan — Jonathan Kaplan (**Student Teachers**, 1973; **Night Call Nurses**, 1974). Če sta si Demme in Kaplan nekoč delila Cormanu, si lahko zdaj brez težav delita tudi Jodie Foster. Primerjava je mogoča tudi s tretjim velikim Cormanovcem, eks-New World scenariстом (**Piranha**, **Lady in Red**, **Alligator**, **Battle Beyond the Stars**, **The Howling**), Johnom Saylesom: v filmu **Lianna** (1983) ženska (Linda Griffiths) zapusti moža in se preseli k ženski, v katero — vsaj ideja je ta — je zaljubljena (Jane Hallaren). Odnos denar/ženska se v Cormanovi triadi Demme/Sayles/Kaplan prelevi v odnos kapital/spol: tako kot se odnos kapital/spol v prvi veliki Cormanovi triadi Coppola/Scorsese/Bogdanovich prelevi v odnos kapital/moški-ki-ne-more-dobiti-ženske (**The Godfather/Taxi Driver/The Last Picture Show & Bogdanovicheva** epizoda z umorjeno zajčico, **Dorothy Stratten**). Odnos kapital/spol so si tako ali drugače razdelili tudi vsi ostali veliki in mali filmarji, ki so »diplomirali« pri Rogerju Cormanu: Paul Bartel (**Private Parts**), James Cameron (**Aliens**), Steve Carver (**Big Bad Mama**), Joe Dante (**Piranha**), Lewis Teague (**The Lady in Red**), Allan Arkush (**Hollywood Boulevard**), Curtis Hanson (**Arousers**), Curtis Harrington (**Queen of Blood**), Jack Nicholson (**Drive, He Said**), Ron Howard (**Grand Theft Auto**), Robert Masterson (**Personal Best**), Gorge Armitage (**Miami Blues**), Peter Masterson (**The Trip to Bountiful**), Monte Hellman (**The Shooting**) in celo večni poflarji kot, denimo, Andy Sidaris (**Stacey**), Gus Trikonis (**Nashville Girl**), Max Kleven (**Ruckus**), Lang Elliot (**Private Eyes**), Greydon Clark (**Angels Brigade**), Joe Viola (**The Hot Box**) in Daniel Haller (**The Wild Racers**).

In kako je Jonathan Demme preživel in doživel zadnjo uro, preden je dokončno postal Cormanovec:

»Kosilo z Rogerjem Cormanom pred začetkom snemanja filma **Caged Heat**, ki je bilo obvezno za vsakega debutanta, je predstavljalo najbolj nenavadno uro v mojem življenju — bilo je čudovito. Ne zato, ker je račun plačal Roger — pri Cyranou je bilo kosilo itak zastoj —, ampak zato, ker me je dobesedno preresetal z režijskimi pravili. Denimo: poišči prava, utemeljena opravičila za premikanje kamere, toda vedno jih najdi. Zrklo, je rekel, je v kinu najbolj izkoriščen organ. Če gledalčevega



SOMETHING WILD



MARRIED TO THE MOB



SILENCE OF THE LAMBS

zrkla ne zabavaš, potem njegovih možgan sploh ne boš pritegnil. Uporabi čim več zanimivih snemalnih kotov. Ne ponavljaj kompozicije v velikih planih. Ne opozarjaj očesa, da je to ali ono že videlo. Negativca naredi tako fascinantnega kot junaka. Enodimenzionalen negativec ne bo tako srhljiv kot kompliciran, zanimiv negativec. Bilo je res čudovito. Ko sem leta kasneje snemal film **Something Wild**, sem imel občutek, kot da snemam Cormanov film osemdesetih.«

MARCEL ŠTEFANČIČ J.R.

BIOFILMOGRAFIJA

Rojen l. 1944 v Rockville Centru, New York. Študiral je na Floridski univerzi. V zgodnjih 60. letih delal s producentom Josephom E. Levinom, med 1966 in 1968 pisal kritike za Film Daily in bil med drugim tudi agent za publiciteto pri United Artists. L. 1969 se je naselil v Londonu. Leto zatem je postal glasbeni koordinator v produkciji Irwina Alena, tedaj pa se že najdeti z Rogerjem Cormanom. L. 1972 scenarist in producent za Joa Violo: 1974 začne kot samostojen režiser. Demme je lastnik producerske hiše »Clinica Estetica«.

1972 — **Angels Hard as They Come**, režija Joe Viola (Demme scenarist in producent)

— **The Hot Box**, režija Joze Viola (Demme scenarist in producent)

1974 — **Caged Heat**

1975 — **Crazy Mama**

1976 — **Fighting Mad**

1977 — **Citizens Band / Handle with Care**

1978 — **Columbo: Murder in Aspic / Murder under Glass** (epizodi iz TV serije **Columbo**)

1979 — **Last Embrace**

1980 — **Melvin and Howard**

1982 — **Who am I This Time?** (TV film; serija **American Playhouse**)

1984 — **Swing Shift**
— **Stop Making Sense** (glasbeni film)

1987 — **Something Wild**

1988 — **Married to the Mob**

1990 — **The Silence of the Lambs**

PESEM JE POSTALA FILM

Na prvi pogled zgornji naslov odkriva nekaj, kar je bilo že zdavnaj ugotovljeno. Naslovi pesmi so postali tudi naslovi filmov v različnih podžanrih glasbenega filma: **musical** (*Singing in the Rain*, *Hello Dolly*), **biografija glasbenikov in glasbenih skupin** (*Saint Louis Blues*, zgodba o blues glasbeniku Williamu Handyju, *Paperback Writer*, zgodba o Beatlesih), **rock opera** (*The Wall*), **koncertni film** (*Stop making sense*, ki nam predstavlja »live« varianto skupine Talking Heads).

Našteti naslovi predstavljajo zelo pomanjkljiv pregled dolgoletnega odnosa med filmom in glasbeno skladbo, ki pokriva široko področje glasbene produkcije: Broadway, jazz, blues in rock kulturo. Toda ta pomanjkljivost ima svoj razlog. V zadnjih letih se je v amerškem filmu pojavil nov fenomen: naslov pesmi je postal tudi naslov filma, ki ne spada v nobenega izmed naštetih podžanrov. Ker se je to zgodilo v času velikega vzpona estetike videospota, bi ta fenomen lahko razumeli kot reakcijo »klasičnega« filma, ki hoče pokazati, da odnos film-glasba ni nujno vpisan v en sam vizualni kod. Če se je lahko estetika videospota vtihotapila v filme, ki z glasbo nimajo neposredne zveze kot npr. Lynov **Devet tednov in pol** (1986), je določena pesem lahko postala film brez uporabe video površine.

Francis Ford Coppola je leta 1985 posnel film z naslovom **Peggy Sue got married**, to pa je tudi istoimenska pesem rockerja Buddyja Hollyja iz leta 1957. Režiserju je uspel edinstven podvig: naslovne pesmi v filmu ne slišimo niti enkrat. Pesem je vključena v operacijo nostalgije za najboljšimi leti ameriškega življenja, podobe predstavljajo tekst in glasbo, ki nista prisotna. Buddy Holly je ustvaril prvo junakinjo rock'n rolla, njen moški ekvivalent bi bil lahko Johnny B. Goode. Najprej se je pojavila v pesmi »Peggy Sue«, nato je nastopila v pesmi, ki jo je uporabil Coppola, kasneje pa so jo neprestano oživljali tudi drugi izvajalci: Bobby Darin v »Splish Splash« in »Queen of the Hop«, Beach Boys v »Barbara Ann«, Beatlesi v »P. S. I Love You«. Peggy Sue je samo ime brez opisa, prazna podoba, ki jo morajo poslušalci zapolniti in ustvariti žensko po svojem okusu. Coppola ni prvi, ki je Peggy Sue oživel, vsekakor pa je prvi, ki je njeno podobo zapolnil in gledalcem ponudil obraz Kathleen Turner. Mogoče je ravno v tem razlog, da se Kathleen Turner pojavlja v dvojni vlogi: v njenih pravih letih in v ne najbolj prepričljivi vlogi mladoletnice. Coppola je upodobil Peggy Sue, ki je v glasbi nespremenjena obstajala skoraj dvajset let.

Leta 1986 je Jonathan Demme posnel film **Something Wild** (v slovenskem prevodu Čudovito dekle). Film sicer ni dobesedno prevzel naslova pesmi Wild Thing, ki se v filmu pojavlja v različnih verzijah, med katerimi najbolj prevladuje salsa ritem. Razlog za delno spremembo naslova je po-

vsem razumljiv, saj je »Wild Thing« v filmu postala Melanie Griffith, ki vsekakor ni samo »stvar«. Tudi Demme je pesem uporabil kot simbol nostalgije za preteklostjo, ki jo tokrat predstavljajo šestdeseta leta. Ko »čudovito dekle« sreča Jeffa Danielsa, se spopadeta dva svetova: upornišvo šestdesetih in komformizem osemdesetih. Pesem »Wild Thing« je v zgodovini rocka doživela veliko priredb: prvi so jo igrali Troggsi, za njimi pa Jimmy Hendrix, Patty Smith, Meteors... Demme je upodobil Hendrixovo verzijo, ki je v filmu ne slišimo. Hendrix je največji simbol časa, ki je minil, divje izkušnje, ki se približujejo nasilju, žrtvi. Tudi film se konča z nasiljem, smrtjo, zmago osemdesetih let. »Wild Thing« v Hendrixovem smislu ne obstaja več. Spremenila se je je v karibske verzije iz filma.

V istem letu je David Lynch posnel film **Blue Velvet** - istoimensko pesem je Bobby Vinton pel konec petdesetih let. Tokrat pesem ne pomeni nostalgije za izgubljenim časom, ampak ravno obratno: razkrivanje tistega, kar je bilo v najboljših letih prikrito, temno. Besede in glasba se ne pojavljajo samo preko glasu pevke Dorothy Valens, ampak se neprestano upodabljajo: v njeni obleki, v kosih žametnega blaga. Pesem si želi podrediti podobo, vzpostaviti idilo popevke. Toda podoba njeno pojavljanje izkorišča za svoje namene. Če sta Coppola in Demme upodobila odsotno pesem, pa Lynch naredi ravno obratno: pesem, ki je neprestano prisotna, ne doživi upodobitve. Leta 1989 je Harold Becker posnel thriller **Sea of Love**, v katerem se istoimenska popevka iz šestdesetih let vrti na gramofonu vsakič, ko se zgodi umor. Popevka o neizmerni ljubezni postane kontrast ob umorih iz seksualnih nagibov. Glavna osumljenka (Ellen Barkin) ima zbirko plošč iz šestdesetih let. Za policaja (Al Pacino) se nostalgija spremeni v indic o možni krivdi. Ker se na koncu izkaže, da je morilec njen bivši mož, se lahko »morje ljubezni« med glavnima junakoma dejansko uresniči in tudi nostalgija spet postane tisto, kar mora biti. Verzijo iz šestdesetih let izvajajo Phil Phillips and the Twilights, na zaključni špici pa slišimo verzijo Toma Waitsa. Pesem se tekstovno in glasbeno preobrazi v današnji čas.

V istem letu je Jim Jarmusch posnel **Mystery Train**, — to pa je tudi pesem, ki jo je v petdesetih letih izvajal bluesman Junior Parker, za njim pa »kralj« Elvis Presley. Glavni junak filma je ravno on, vse tri epizode filma pa veže zgodba iz istoimenske pesmi, ki jo je Presley glede na original delno spremenil. Ker film upodablja pesem, Presleyeve pesmi ne slišimo. Toda pesmi ne moremo slišati tudi zaradi tega, ker se domorodci iz Memphisa zanj sploh ne zanimajo. Jarmuschevi Američani so vedno bolj izgubljeni kot tujci. O Elvisu sanjata mlada japonska turista, kot duh se prikaže Italijanki. Elvis je v svojem rojstnem mestu postal pogrošen turističen spominek, toda Jarmusch ga v svoj film

pritihotapi v pravi obliki, s prikritim upodabljanjem njegove pesmi.

Leta 1990 je John Badham posnel film **Bird on a Wire**, ki je tudi naslov pesmi Leonarda Cohena iz konca šestdesetih let. Naslov pesmi je postal tudi naslov filma samo zato, ker je bil glavni junak (Mel Gibson) takrat mlad in se je prvič zaljubil v glavno junakinjo (Goldie Hawn), glasbo iz šestdesetih let pa še vedno rad posluša. V filmu slišimo samo priredbo skupine The Neville Brothers, ki se pridružuje množici slabih obdelav glasbe iz »legendarnih« šestdesetih let. Pesem je v tem primeru postala film predvsem zaradi trenutnega glasbenega okusa gledalcev.

Iz podobnega razloga je verjetno tudi pesem Roya Orbisona postala naslov filma **Pretty Woman** Garryja Marshalla. Ker pa se tokrat pojavi originalna verzija, bi lahko domnevali, da obstaja še drug razlog. Film skuša obuditi staro tradicijo hollywoodskih ljubezenskih komedij, zato uporabi preverjeno zgodbo o Pigmalionu. In kdaj je Hollywood to zgodbo nazadnje pokazal? Leta 1964, ko je Goerge Cukor posnel **My Fair Lady**!

Pregled filmov, ki so nastali od leta 1985 do danes, nam pokaže, da filmi postajajo predvsem pesmi iz petdesetih in šestdesetih let. Za vse vsekakor ne moremo trditi, da so odnos film-glasba vpisali v drugačen vizualni kod. V primerih, ko pesem ne postane del filmske naracije, ampak je samo bolj izpostavljeni del glasbene podlage, se je filmska industrija prilagodila tržišču videospotov. V zadnjem času vedno bolj narašča število glasbenih spotov, ki promovirajo pesem in film, v katerem nastopa.

Nekateri filmi pa so odkrili, da je pesem le literarni tekst, ki ga je treba vizualizirati, hkrati pa ima še prednost, da se lahko predstavi v zvoku in podobi. V tem primeru je »klasični« film res našel nov kod.

NERINA KOCJANČIČ

ESEJ O SVETLOBI IN ZAPISU: FOTOGRAFIJA, FILM, VIDEO

*You'll never get a second chance
to make the first impression.*

Reklama na MTV

Barthes, Žagar 1. Fotografija, denimo, je **kairós**, ujet v večnost; tako rekoč — zapis svetlega trenutka; vzameš jo v roke, jo odložiš, naletiš nanjo, ko po nekdanjih knjigah iščeš kakšen odlomek; **1.a.** razkošje **konserviranega trenutka** so v prvih časih fotografije bržkone močno občutili: v meščanski sobi resda navadno manjka truplo, a praznino je včasih zapolnil družinski album: namesto galerije prednikov v paradni dvorani dvorca — družinska saga v secesijski embalaži. Takrat se je še zdelo, da tehnologija zlate dobe kapitalizma zadovoljivo ureja razmerje do smrti; tako naletiš na ruskega ujetnika s konjem (bil je za hlapca) in si rečeš: »tudi on je bil za leto, dve član moje družine« (je nosil rubaško ves čas ali samo za na slikanje? belo brado, seveda, je imel zmeraj: včasih so bili ljudje taki, kakršne si predstavljamo; samo na fotografijah?).

Benjamin

Lévi-Strauss

Ekran/Problemi

Marcuse

1.b. Nas fotografija oplazi bolj z okusom **zgubljene-ga trenutka**: tlačimo jih v predale, teh nikoli ne odpiramo, kakor bi se jih bali pogledati — a zato so se nam vtihotapile v spomin, sanjamo jih, tudi zgubljamo — nimamo več preteklosti, a fotografije so postale del nezavednega. So eden izmed **odvečnih predmetov** naše civilizacije — ob njih še zmeraj nekaj divje misli (dati nekemu svojo fotografijo; raztrgati jo; nositi jo pri sebi; jo spraviti tako, da je ne bi nikoli več našli: zadnji divjakovi rituali v puščavi industrializma). **1.b.1.** Zakaj nam filmske fotografije pomenijo »nekaj drugega«? Ob njih se spominjamo filmov, ki smo jih videli, spominjamo se iluzij in nekdanjih čarov — sublimacijska obramba pred željo se nam je vselej že prikladla v že-

ljo samo. Kontaminiran je že koncept: ni ga mogoče misliti v čisti splošnosti pojma — vselej ga okuži kakšna idiosinkratična posamičnost. Spomin; ki se mi kompulzivno sproži ob tej problematiki — na zgubljeni trenutek. V starem filmskem muzeju so filmi prebivali na način zmrznjenih sličic: kakor preteklost naseljuje dušo.

1.a.c.b. Vzhodna cerkev, v nasprotju z našim naivnim katoliškim **malikovalstvom**, dobro ve, da so ikone samo znamenja — a hkrati jih na Vzhodu res znajo častiti: se je to dejavno protislovje med vednostjo in verovanjem za nas ohranilo samo še v fotografiji? — in je ta **materialna pregrada** še edino, kar lahko v družbi »represivne desublimacije« deluje kot **prepo-ved**; kar bi lahko bilo civilizacijsko pomembno, ne le, ker je nemara celotna možnost občestva odvisna le še od fotografije (to bi lahko pojasnilo tolikanj trivializirani in tako skrivnostni pomen »vizualnih komunikacij« v sodobnosti), temveč ker na prepoved Zahod obeša tisto malo plemenitosti, kar mu jo je še preostalo: ljubezen, denimo.

Resda je okužen s singularnostjo, koncept fotke: filmska fotografija še toliko bolj, ker je izvzeta iz toka, ki se **daje** za življenjsko gibanje (Bergson je postal znova aktualen nemara zato, ker je združil ideološki del obeh izrazov, zahodnega in vzhodnega: **kinematograf / bioskop**; kar je s stališča zapisa gibanje, njegovo nasprotje, je s stališča pogleda življenje, njegovo zgubljeno »dopolnilo«?); a naj bo s posamičnostjo še tako premrežen, prav ta mreža mu daje digniteto pojma, njene niti neogibno in vselej peljejo tja, od koder pojem dobiva pojmovnost: zguba, spodletela identifikacija, smrt. Singularni madež v pojmu fotografije je vpis **spekulativne sodbe** (prepoznavna subjekta

Lacan proti Dostojevskemu

Tristan in Izolda

Bergson

Lešnik

ZA DOLAR VEČ, REŽIJA SERGIO LEONE, 1965.



Hegel	v predikatu), ki ob fotki nikomur ni prihranjena: nostalgija, ki nas ob njej prevzame, je seveda (umetnostna) avra, a to je avra smrti. »Zapis svetlobe« tedaj zazveni tanatografsko : vrača nas k izvirov evropskega portreta — k podobi s križa Snetega, k preokupacijam z zadnjimi stvarmi itn., a seveda brez vere v odrešitev.	zagovarjati idealizem umetnosti), somnambulno uveljavlja ta logika, da nehote oplazi tudi kaj umetnostno »dozdevkovno« pertinentnega. Týhe in autómaton : če zajahamo drugega (in ta nam je tako in tako dan), bomo nemara ukradli kakšen poljub od prve. Teorija kot nepričakovani kairós : božja previdnost daje »šanso« tudi oportunizmu.	Lacan
Derrida Belting			
Barthes, again	2. Barthes je filme analiziral na sličicah, ker ni imel videa. Nikoli ne bomo videli, ali mu je bil Eisenstein zato tako všeč — ali pa je, narobe, najprej odkril univerzalni pojem topega smisla, pa ga je šel potem poiskati na fotko iz Eisensteina. Film je premagal fotografijo, ker jo je pomnožil — a nemara nas je šele 3. video poučil, kaj od slike se je z »živo sliko« zgubilo. Video je na filmu ponovil poseg, s katerim je film prizadel podobo: otopil je filmski smisel, s tem da ga je izostril. (Nazaj k:) 2. Zdi se, da je pojem topega smisla pojem vseh pojmov, s katerimi se lotevamo filma. 2.a. A preden se lotimo govorice o filmu, velja opozoriti na dva analogona (»analogija« je za misel prekleta operacija: a tu govorimo o govoru, lógos , mislimo je dobesedno): konceptualizacija filma se bode z analognimi težavami kakor — bolj tradicionalno — analiza podobe in analiza stila (nemara ni naključje, da so Stari med številnimi izrazi za slog poskusili tudi z eikónas , množino od ikone, »slika i prilika« predlaga Senc; ustrezní glagol je nepopoln — »zdi se«: pri podobi, stilu in filmu je tisto, kar »se zdi«, že kar tisto, kar »je« — in bizarni »nesodobni« dušni vzgibi, ki nas včasih presunejo ob fotografiji — tej zastareli »videotehniki« —, so pač pred-konceptualno doživetje težav, in naposled tudi radosti s konceptualizacijo). Nekdaj me je fasciniralo, pozneje mi je zlasti šlo na živce, da umetnostni zgodovinarji ob vsej grozljivi erudiciji v teoriji premorejo zgolj metaforiko (sintaksa, semantika, retorika podobe; metaforizirajo celo v svojem lastnem polju, kjer bi vendarle pričakovali kaj preciznejšega, npr. z izrazi tipa mimesis , pietà , celo close-up): umetnostni zgodovinarji so teoretske želje. Kakor tudi preučevalci stila: stara retorika je navsezadnje še zmeraj najboljša, kar so na tem področju izumili. Koncept ima težave povsod, koder gre za dozdevke: torej zanesljivo pri vsej umetnosti — analogija velja tudi tam, kjer se sicer »govor o...«, ni niti kaj prida razvil, v glasbi, gledališču. 2.a.1. Pri teatrski metagovoricí so, denimo, fascinantni stranski učinki , ki se sprožajo okoli praznine, od koder je pobegnil »predmet obdelave«: Lessing je mimogrede ustanovil nemški narod, pa sesul klasicistično interpretacijo Aristotela in odprl pot — meščanskemu gledališču z vso njegovo teoretsko avro: namesto umetnosti, ki je iz govora umanjala, torej institucija in teorija . Ogródje občestva in njegov izmeček, izvržek, neobčestvotorni presežek: teorija je tu dvakrat na psu — ker zgreši svoj predmet in ker na koncu ostane kot nekakšen by-product , s katerimi ni kaj početi. (Bi to lahko bila negativna določitev umetnosti? — sicer pa »omnis determinatio est negatio«.)	3. Video je dokončno ohranil-presegel (za Aufhebung Derrida neke omenja prevod, ki se sicer ni prijel, se ga je pa vredno spomniti: sublimation) nickelodeonski izvir filma: še cinemascope, še dolby-stereo so sejmarske domislíce — video pa... Video je urban: ni mogoče dognati, ali so morala najprej mesta podivjati v megalopolis, da je video lahko razvil svoje tehnološke zmožnosti, mi pa smo se ga naučili gledati; ali smo se šele skozi video adaptirali na okolje... Zase vem, da so me morala deca naučiti, kako naj gledam »spote«, takrat me je prešinilo, da je to percepcija urbanega človeka — poslej je tudi zame video umetnost. Za te druge, ki so ga gledali, še preden so spregovorili, je gotovo biološki mehanizem adaptacije. Nas vsekakor postavlja definitivno onkraj načela ugodja: v svoji progenituri moramo gledati drugo species ...	Derrida, Hegel
Močnik			Lamarck, mladi Marx
Senc		3.a. Strukturno je Sergio Leone zadnji cineast: nemara bi morali povezati, da se je razglasil za posthumanista (»Man, an ancient species...« etc.), s tem, da je postavil epitaf za kavbojko, z njo pa za melodramo, gangsterski film, revolucijski film (je kdo že sploh pobral rokavico s konca Zahoda : ta je nemara edini zares uspeši socrealistični film: individualni junaki se — na ozadju zmagujočega kapitalizma — med seboj pobijejo, Bronson zgine, od koder je prišel, nekakšna »pot se začneja«, a vemo, da pelje v puščavo, na koncu zmaga kolektiv v izgradnji pacifiške proge, Claudia Cardinale — neusojena nevesta, prostitutka, femme fatale , you name it — prinaša vodo delovnemu kolektivu in se utopi v množici) — za njim pridejo spoterji (vampirizem filma, ki se »šlepa« na naprednejši umetnosti; porajajo se pošasti — tipa 9 1/2 weeks). Kugo prehodnih obdobij zmagujejo tisti, ki tehnološko omejenost filma spreminjajo v estetsko kvaliteto. Postopek, ki ga je briljantno izpeljal Godina v Splavu Meduze . Problem je teoretsko pomemben, ker zadeva bistvo umetnostnih postopkov: ti morajo hkrati reševati paradokсне naloge (praktične zagate spreminjati v gonilo estetske uspešnosti — poteza, ki bi lahko pomagala k spravi med teorijo in umetnostjo: tudi teorija je tisto, kar nam še preostane, potem ko smo v praksi zavozili); in izvrševati »nelegitimne« preskoke — kar se kaže kot zunanji »komunikacijski«, interpelacijski problem (pred publiko, ki se je razvadila ob vsakokratnih najnovejših hollywoodskih dosežkih, stopiti s tehniko, ki je celo po svojih lastnih merilih že odtrajala), je mogoče uporabiti za načelo »notranjega« umetnostnega dela. (Pervanje je tu naredil ironično parafrazo: njegove meje niso samo tehnične, ampak dobesedno terenske : mogoče so nekdanji alternativci tako radi gledali Do konca in naprej tudi zaradi te materialne parodije idealističnega ideološkega konteksta, v katerega je padla premiera.)	mutant teenage turtles Freud Sergio Leone Althusser
M. Berger			Eisenstein, mogoče Dovženko
Skupšek			Sofokles mladi Lukacs etc.
			Gramsci
			Karpo
			Močnik
			Jure
2.a.2. Še nekaj je pri gledališkem pisanju vredno pozornosti: ko se spravi nad predstavo, in omaga, se zdi, kakor da sem pa tja in tako rekoč nehote vseeno zadene besedilo: posreči se mu ujeti tisto, kar bi pisanje o tekstu zgrešilo. Kakor da bi božja pravičnost neuspeh pri govorjenju o predstavi, režiji, še toliko bolj o igri, kompenzirala z nehotenim uspehom pri tistem, o čemer »ni govora«, pri besedilu. »Tam, kjer si želiš uspeti, ti bo spodletelo; uspehe boš žel nehote,« nekakšna stendhalovska resignirana maksima. Še dobro, da je kritiki ne poznajo: sicer bi premalo »hoteli. 2.a. Mogoče bi si iz tega lahko razložili postteoretsko depresijo v sedanjem filmskem pisanju; nekeje v Karlu Mayu je domislíca »Potem meri vedno vame, da me ne boš zadel« — in tudi pri dozdevku zadeneš tja, kamor ne ciljaš, le da tega ne smeš početi hote . Tako se skozi pisanje, ki se osredinja na nepertinentne razsežnosti (komerciala, marketing, personalna ozvezdja, katalogi imen, firm — »nepertinentnost« je seveda zelo relativna, saj je omenjeno edino , kar je za obracanje kapitala pomembno: a naj nam bo dovoljeno		Lazar	
Stendhal			Makavejev
Karl May			Freud

NDH — bržkone tudi, ker je bila premiera časovno le malo odmaknjena od podobnega rituala v podobni ustanovi.)

3.a.1. Na videz video izkorišča samo možnosti elektronske montaže: že to je čisto zadosti. Različic je seveda brez števila, paradigatska se vseeno zdi tista, pri kateri specifična »video tehnika« vdre šele na podlagi fingiranja tradicionalnih (tj. filmskih) postopkov. Ta različica namreč ponazarja način, kako gleda video vsak/a ob filmu vzgojeni/na gledalec/ka: video tehnika preseneča njegova/njena inertna pričakovanja — naša paradigatska različica samo »narativizira«, tj. diahronizira ta sicer sinhroni, strukturni učinek. V najbolj grobi in rudimentarni obliki je specifični video-postopek **staccatto** nizanje mikro-sekvenc, ki jih ne umeščajo nikakršna (ali vsaj nikakršna filmski/emu gledalki/cu znana) ločila: oko je pod rafalom. Ker se kračina »sekvenc« bliža spodnjemu zmogljivostnemu pragu percepcije, se gledalka/lec znajde v iritantnem vel- položaju: ali »bere« za nazaj in bo prej ali slej zgubil/a korak z dotekajočim materialom (in bo torej zgubil/a tako percepcijo kakor njeno interpretacijo: če po Diderotu slepci »vidijo« — pa ob videu videči intelektualci oslepijo: ali se »branju« že vnaprej odpove. A kaj tedaj? Ali poskušam ujeti vid in pomen, pa zgubim oboje; ali se že vnaprej odrečem pomenu — toda ali s tem pridobim vsaj »vid«? Seveda v zevi te alternative vznikne pogled — objekt želje. Video je nemara prav masturbatorni aparat, ki tudi zares da, kar obljublja — namreč predmet želje. Draži oko, res, a draži ga s kvalificiranim dražilom.

3.a.2. Zato ni presenetljivo, da je elementarni »diegetični« postopek v videu **ponavljanje** nekaterih izbranih mikro-sekvenc: kar spet zadene ob naš pri filmu pridobljeni predsodek, da naj bi se podobe nizale po **proznih** načelih. A pomislimo na poezijo, kjer je ponavljanje vodeče načelo — od metra do rime do refrena! Je video proti filmu kakor vezana beseda proti prozi? K temu bi napeljevala popolna prevlada **kratke forme** — in navsezadnje je video nastal ob popevkah, kakor je iz popevk nastala naša lirska poezija. Je torej video **lirika** žive slike?

3.a.3. Vsekakor lirika, kakršna je mogoča v sodobni kulturi. S pomočjo gramofonske plošče so lahko naredili vsaj **juke-box** z njegovo družabnostjo tipa »**diner**« — kakšna družbenost pa je možna z video-spotom? Lahko si jih sicer posameš, to daje še nekaj možnosti (četudi prijatelja-prijateljice ne moreš povabiti na gledanje spotov, kakor si jo/ga lahko pred četrto stoletja povabil poslušat plošče); a **nove** spote vrtijo na raznih TV postajah — splošnemu terorizmu televizije se pridružuje še teror komercialne. Tisoče najstnikov v samotnih sobah pod topniškim ognjem mega-korporacij: osnovna kulturna skušnja našega fin-de-siècla. Lirika je zunaj, v občilu — ker je intima danes »zunaj«.

3.a.3.1. Video nas ne bi zmozel prilepiti ob debilni ekran, če ne bi bil njegov postopek, humanistično rečeno, v skladu z **modus vivendi** sodobnega človeka. Naše dnevne sanjarije potekajo na način filmske proze — doživetja, lirski trenutki pa prihajajo od **zunaj** na način video-spota. O pasantkah so pisali mnogi, od Baudelaira do Kocbeka, a pravo umetnost **mestne lirike** je omogočil šele video: naključen pogled, bežen gib, del neznanega telesa, preblisk koraka, krhka guba na tkanini, ko se ozreš, je vse skupaj že zagrnila množica. Ostane le **mnemična sled**: gorivo teh sledi prinaša video, prav tako bežno, prav tako krhko, prav tako minljivo. Glavna slast mesta, zapisana frustracija — je v videu postala glavna umetnostna procedura, zapisana minljivosti.

Vsa lirika sodobnosti je na ulici. Z videom je ulica stopila v meščansko sobo, še bolj v proletarsko — osamljenki/osamljencu stoletja, ki se je izteklo v spoznanje o svoji zamanskosti, je video zapečatil

njeno/njegovo ječo. A katera cena je za umetnost prehuda? Zdaj lahko na ekranu gledamo svojo dušo.

3.a.3.2. Prvi, ki je doumel estetiko mesta, je bil nemara Balzac — prav on je izumil tudi izraz **gastronomie de L'oeil**. **Flanqueurjev** in njihovih estetik je bilo pozneje še dosti — bili so presenetljivo optimistični. Benjamin, tudi mislec mesta, je opazil, da romani (mestni žanr) anticipirajo filmske postopke: ali ni anticipacija filma v meščanski prozi samo v umetnostni postopek predelana njena sociološka razsežnost — umetnostna rešitev problema, da se roman s proznim orodjem bode z materialom, ki je temeljno **vizualen**? S kulturo, ki je v bistvu **voyeurska**? (Baudelaire ni samo pisal o svetovni razstavi, ampak je tudi skoz okna gledal **od zunaj**!).

Vtisi z ulice — ti so vselej prvi, in hkrati zadnji; problematika »prvih vtisov« je tipično meščanska (roman **Pride and Prejudice** je sprva imel naslov »First Impressions«): aristokracija se ni samo že vselej nekako vnaprej poznala, ampak zaradi protokola prvega vtisa sploh ni mogla narediti, tudi če bi ji v aristokratski sprijenosti kaj tako perverzno prišlo na misel. Naša (a koliko je res »naša«) civilizacija se je nekaj časa vnmala za avtenticizem: zdaj za nazaj je bolj videti, da je bila to nostalgčna mistifikacija, ki je hotela videti ozadje tam, kjer ga ni; mestna mravlja živi na površini. Ko so prišli svinčeni časi pridobitništva in povzpetništva, je tudi **površnost** postala eksplicitna norma. Da gre za zgodovinsko težnjo, daje misliti verižni avtomatizem, ki s površnostjo kolonizira še zadnje trdnjave tradicionalne **discipline**: celo področje, ki je od nekdaj pripadalo teoriji, tj. miselni askezi. Daljni zlom pravil javnega vedénja je samo del te zgodovine, ne njen vzrok. Predstava, da je intima izpuhtela iz notranjosti, hkrati ko je zunaj propadla javnost, je le prvi impresionistični približek; gleda že iz nove konstelacije, in površnost mišljenja uveljavlja za njegovo metodo. Bolje bi se bilo vprašati, kaj je bilo pravzaprav tisto, kar je romantika — že na likvidatorskem pohodu — koncipirala kot »notranje življenje duše«, uporabljajoč krščansko metaforo, ki je bila v tistem času že nespodbitno reakcionarna. Brž ko je um postal notranja kvaliteta, je razsvetljenstvo prešlo v svojo destruktivno fazo.

Bonton so zamenjali prometni predpisi.

3.b. Video nam je končno omogočil, da si prvi vtis lahko ponovimo. Mogoče bo tudi te obsesije konec, zdaj ko je **razpoložljiva**: kar bi bila seveda tipična rešitev à l'américaine.

Balzac

Baudelaire

Benjamin

Jane Austen

Sennett

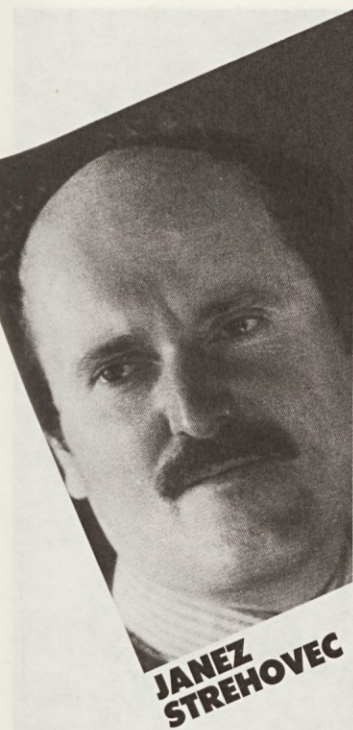
Baudelaire/
Kocbek

mladi
Freud

à la »Hauser«

RASTKO MOČNIK

Predzadnje vozilo



JANEZ
STREHOVEC

Vse se dogaja vedno bolj namerno, nalašč. Množica dogodkov se danes ne pripeti tja v en dan, ampak so producirani, inscenirani in simulirani. Vključeni so namreč v paradigmo totalne inscenacije kot uprizarjanja vseh poglavitnih razsežnosti družbenega življenja (od umetnosti in športa do politike in gospodarstva) in v modele tehniške simulacije.

Ko omenjam simulacijo, mislim predvsem na elektronski analogni in še bolj na elektronski digitalni medij in njegove številne aplikacije v zadnjih dveh desetletjih. Simulacija, proizvedena s tehnologijo slikovnega in zvočnega vzbujanja modelov, ki »stojijo« namesto realnih, usodno spreminja strategijo osvajanja (geografskega, geopolitičnega) prostora in nas usmerja k elektronskemu etru telekomunikacij in njegovi logiki upravljanja podatkovnih enot. Tehnologije klasičnih mehanskih, »avtomobilskih« prometnih sredstev zato vedno bolj nadomešča tehnologija naprav, ki nam dobavljajo različne moduse realnosti, prevedene (stopljene in manipulabilne) v digitalno kodiranih slikovnih in zvočnih modelih. Paul Virilio je zato v svojem eseju *Zadnje vozilo* iz 1987. leta ugledal avtentično napravo za obvladovanje postgeografskega sveta v avdiovizualnem vozilu, ki omogoča gibanje v intenzivnem času (trenutka) in sledi hitrostni distanci elektronskega slikovnega sveta, s katero je danes nadomeščeno prostorsko oddaljevanje, se pravi, spreminjanje kraja. Namesto da bi mukoma potovali, se prebijali preko teritorijev, nam avdiovizualno vozilo omogoča privedbo različnih razsežnosti sveta, spremenjenega v slike, tudi v film kot našo skupno usodo.

Vozilo funkcionira, če gre, če se pelje, če je »avtomobil«, kajti namenjeno je obvladovanju realnosti. Če je ta realnost prostorska, potem mora vozilo peljati, pluti, leteti po prostoru. In toliko boljše in uspešnejše je, če to počne kar se da hitro in učinkovito. Če je realnost slikovna, potem je tisto, kar se pričakuje od vozila, prav njegova vožnja po slikovnem, se pravi obvladovanje slikovnega, kar pomeni, da je treba biti dober v slikovnem etru. Tudi avdiovizualno vozilo na nek način gre, je hitro, celo kar se da hitro, le da Virilio tukaj ugotavlja nov tip hitrosti, primerne avdiovizualnemu mediju. Gre za avdiovizualno hitrost kinematične energije kot nove oblike energije (po potencialni in kinetični), ki je lastna vizualizacijam in optično-elektronskim oblikam zaznave.

Toda ali je Viriliojevo avdiovizualno vozilo res zadnje in najbolj popolno za naseljevanje intenzivnega časa? Sta strojno in protetično dobavljanje zvočnega in slikovnega že dovolj za dovršeno simulacijo svetov in njihovo obvladovanje? Odgovor, ki sicer negativen, je relativno enostaven, odkar je v zadnjih letih prišlo do razvoja nove napredne tehnologije tridimenzionalnega simuliranja **sintetičnih svetov**, imenovane **virtualna realnost**. In ta odgovor je v zadnjih mesecih še lažji, kajti britanska družba W. Industries je izdelala napravo za popularen, celo razvedrilni zabaviščni vstop v VR, ki se imenuje *Virtuality 1000*. Odkar vemo za to »vozilo«, je Viriliojevo »zadnje vozilo« že predzadnje vozilo, medtem ko je prav set za VR simulacijo ta trenutek zadnje, najnovejše vozilo. V intenzivni čas polnega trenutka s kar se da bogato slikovno in zvočno zaznavo dogodkovnega se peljemo z avdiovizualnim vozilom. Toda za

polnost doživetja in polnost simulacije dogodkovnega je treba stimulirati še druge čute, recimo okus in otip. Predvsem slednji je bistven za pristno estetsko zaznavo, ko je treba občutiti tisto, kar je fenomenolog Moritz Geiger imenoval polnost predmeta. Tehnologija virtualne realnosti, ki dobavlja čutom takšne informacije o prostoru, njegovih predmetih in dogodkih, kot bi šlo za fizično realnost, meri prav na simulacijo predmetne polnosti, ki stimulira tudi posameznikovo **taktilno** zaznavo. Zda ne gre več za to, da bi samo poslušal in gledal iz akustike in optike Viriliojevega zadnjega vozila, ampak se premikaš, in sicer tako z glavo kot z roko, s katero v različnih smereh segaš v prostor, in to tvoje novo strukturirano, v mnogočem odštekano, saj iz dogajanja v fizični realnosti izključeno gibanje omogoča sprotno spreminjanje zvočnih, slikovnih in interaktivno 3-d vzbujenih svetov, ki aktualizirajo tudi haptično oziroma taktilno percepcijo. Z gibanjem podatkovne rokavice kot posebnega vmesnika na roki (na glavi ima sprejemnik VR vizir z dvema monitorjema, ki omogočata 120-stopinjski kot gledanja) se usmerja gibanje po virtualnem, se pravi paralelnem svetu, ki je sicer »doma« v računalniškem pomnilniku.

Konstruktor *Virtuality 1000 workstation*, ki spominja na čoln (in s tem na vozilo predvčerašnje paradigme) je Jonathan D. Waldern, ki je v svojem podjetju W. Industries kot prvi na svetu oblikoval serijsko, lepo modelirano (torej brez solate kablov) napravo za komercialno, znanstveno in zabavno rabo virtualne realnosti. Ta sistem vključuje tako različne vmesnike za posameznikov vstop v računalniško generirane, vendar interaktivne podatkovne module kot računalniške (grafične) elemente, nujne pa so tudi naprave za sledenje sprejemnikovega gibanja, ki morajo simultano povzročati želene spremembe v računalniški vizualizaciji in tudi »zvočni sliki«. Predvsem za pogled atraktivni elementi tega sistema so tudi senzorska rokavica, rokavica za feedback in joystick.

Med aplikacijami čolna *Virtuality 1000*, ki ti, rečeno po analogiji, omogoča simulacijo filmskega prostora, v katerega vstopaš, si lahko njegov akter in ga spreminjaš od znotraj, naj omenim različne grafične animacije, medicinsko vizualizacijo 3-d podatkov (recimo operacija »virtualnega bolnika«), daljinsko vizualizacijo podatkov iz realnega sveta in tudi virtualno pornografijo (mogoča bo, ko bodo izdelali podatkovne vmesnike za spolne organe in se bodo njeni uporabniki v 3-d simuliranem prostoru izživljali s skrajno veristično, »telesno« simulirano želeno osebo, ki jo bodo lahko poljubno zlorabljali ali celo ubili). Invalidnim osebam pa VR sistem recimo omogoča poljubno potovanje po veristično simuliranem svetu, s katerim bodo lahko v mnogočem nadomestili svojo fizično prikrajšanost.

Naj bom še bolj konkreten, manj teoretizirajoč skratka... Gre za to, da se na primer po digitalnem videu hiše tudi sprehajaš, si akter videa skratka, in ko greš skozi zid, se fino sliši in čuti tvoj trk ob steno. Lahko greš tudi pogledat temno stran lune in se skriješ za njo. VR ti torej odpre tudi taktilno stimuliran podatkovni svet totalne halucinacije, omogoča pa tudi iskateljsko laboratorijsko delo na simuliranih modelih.

KAKO DALJE SMO SE DO UŽITKA?

Plakat je kot sredstvo (predvsem politične) propagande doživel svoj vrhunec v času Goebbelsove vladavine. Potencialni oponenti so namreč lahko bojkotirali filme z nacistično ideologijo, ravno tako so lahko ugasnili radio, zaprli časopis, nikakor pa se niso mogli izogniti plakatom, ki so jih bombardirali na vsakem koraku. S pojavom novega medija — televizije, ki je postal množično občilo v petdesetih in kasneje v šestdesetih, pa je propaganda dobila tudi novo sredstvo oglaševanja. Televizija je bila še bolj perfidna od vseh do tedaj znanih medijev, saj je sredi dnevnice postala novi družinski član in je kot takšna najlaže vdirla v intimo vsakega posameznika. Kaj je bilo enostavnejše, kot po TV ponuditi »nekaj novega, svežega, tehnično dovršenega« naveličanim gospodinjam — sedaj pomembni ciljni skupini? Iz tega razloga so bile prve tv-reklame sila preproste, informativne, še več, ravno s takšnim pristopom so ustvarile potrošništvo kot nov način življenja.

Z rastjo standarda in z dvigom zavesti naročnikov oglaševalskih akcij, ki so brezkompromisno uporabljali nov medij, so reklame postajale vedno bolj agresivne in hkrati tudi lucidnejše. Kvantiteta sporočil je morala namreč nujno vplivati na kvaliteto tv-spotov, ki so v poplavi podobnih izdelkov morali izstopati od povprečne sredine, če so hoteli doseči večji učinek. Reklama je postajala neke vrste umetniški artefakt, »celostna umetnina«, in avtorji so naenkrat izstopili iz anonimnosti (npr. Jean-Jacques Annaud, ki je kasneje posnel film *Ime rože*, Jean Paul Goude, Jean Baptiste Mondino, Hugh Hudson, Adrian Lyne...). Estetska in idejna vrednost pa sta postavili pod vprašaj sam učinek propagiranja: v nekaterih primerih se v čisti, larpourartistični maniri tržna učinkovitost zamenja z elitizmom duha, ko izdelek oziroma njegova prodaja sploh ni več pomemben (Chanel-egoiste). To svobodo pa omogoča edino masovna produkcija reklam in izdelkov, mehanizem konkurence in obvladovanje medijev.

Pri nas celoten razvoj poteka počasneje, saj je reklama dolgo časa veljala za negativno in ji je bila dopuščena le vloga informatorja. Ob dogovorni ekonomiji in pomanjkanju konkurence smo lahko tako isto reklamo gledali tudi več let, kar je v tujini popolnoma neznan in nedopusten pojav. (*Ne bo vam uspelo! To je...*)

Po ustanovitvi Studija Marketing Delo je v osemdesetih letih tudi pri nas sledilo obdobje avtonomnega razvoja propagande. Posledica vzpostavitve bolj tržnih odnosov in večje konkurence je tudi nastanek novih marketinških agencij. Močan padec standarda, tako potrošnikov kot tudi naročnikov oglaševalskih akcij, deluje zaviralno na razcvet propagande, saj naročniki v danih pogojih zahtevajo maksimalno učinkovitost z minimalno vloženi sredstvi. Likovna podoba samih spotov je v nekaterih primerih tehnično dovolj kvalitetna, kar pa ne bi mogli trditi za vsebinski del. V določeni meri je to »krivda« naročnikov, ki večinoma pristajajo le na preverjene rešitve in zato izvajalci pogosto že avtomatično izbirajo *déjà vu* obrazce.

Ta avtocenzura, večkrat pa tudi nedomiselnost scenaristov in režiserjev, slovensko propagando zapira v stereotipe, ki se kažejo v nekaj variantah:

- 1) mlad, uspešen poslovnež, na poti do »slave«
 - 2) mlada, uspešna, fatalna ženska, v omamni lepoti
 - 3) srečna, mlada družinica, brez vsakodnevnih skrbi
 - 4) razposajeni mladci, v cvetu mladosti
- V tej poenostavljeni shemi, kjer smo vsi mladi, uspešni, brezskrbni, ni prostora za vso drugo populacijo, ki je v tujih spotih v zadnjem času zastopana precej enakovredno (za primer se lahko spomnimo zadnje reklame za pepsi!).



*Ujeta v pogled
razpre lepota svoja krila*



FRIZERSKI SALON
»MIRJAM«

MILENA POTERBIN
Brilejeva 15, Ljubljana
(061) 574-637

Bistvena vprašanja so, kaj našo propagando loči od tuje, na kakšen način in zakaj tako hitro prepoznamo našo reklamo?

Propaganda je v svojem bistvu globalen svetovni proces, saj se trg zaradi svoje ekspanzivnosti nikoli ne zapira v nacionalne okvire. Priznane oglaševalske agencije so tako v vseh pomembnih svetovnih centrih (pri nas pa *Saatchi & Saatchi* v Beogradu in *McCann-Erickson* v Zagrebu).

Propaganda izključuje nacionalno; ne poznamo namreč nacionalnega oglaševanja, ki bi razvijalo svoje posebne, avtohtone obrazce, kot recimo nacionalne kinematografije. Za vse veljajo isti principi in formule, iz česar sledi, da je propaganda lahko le dobra ali slaba, torej dobra ameriška reklama ali slaba ameriška reklama... Namerno je trditi, da je celotna tuja produkcija dobra. Dosegljive so nam namreč le reklame za dostopne izdelke, ki so že dosegle ali perfektno izvedbo (coca-cola, levis) ali konkretno realizacijo (pampers, schweppes) ali pa takšne, ki vsebujejo popolnoma nedomiselno, prežvečeno idejo (persil).

Metode propagiranja so si, kot je bilo že poudarjeno, ne glede na državo (narod) zelo podobne in jih lahko strnemo v nekaj preprostih obrazcev:

- 1) podajanje informacije (pampers, Gorenje — mali gospodinjski aparati)
- 2) ustvarjanje imagea (macho, Zlatarne Celje, cedevita, Levis...)
- 3) poudarjanje blagovne znamke (coca-cola, mura, fructal...)

V tem okviru pa se vzpostavljajo razlike zaradi prefinjenosti izvedbe oziroma izpeljave, zaradi precizne ali zmedene filmske govorice, zaradi lucidnosti, izvirnosti ali povprečnosti ideje oziroma vsebine.

Že pri načinu golega podajanja informacij prihaja do bistvenih razlik. Vzemimo za primer reklamo za pedesal in tujo različico, prikazano na Cannesem festivalu 1990. Oba izdelka imata enako funkcijo, vendar se ta prezentira na popolnoma različna načina. V domači varianti gre za naturalistični prikaz vzroka in posledice, čemur sledi odrešitev v obliki stekleničke pedesala, medtem ko celoten tuj spot spominja na lju-bezensko predigro, katere možnost se nam razjasni šele v zadnjem kadru s sloganom: *To vam omogoča...* Gledalec je zaradi uporabe takšnega načina prikazovanja kočljivih (ali pa tudi ne) izdelkov neprimerno bolj motiviran za nakup, istočasno pa se izognemo banalnemu pleonazmu (zvrok-posledica-odrešitev).

Narava medija je tista, ki omogoča presežek le gole informacije, prav to pa je »užitek«, ki ga nudi spot pri gledanju. Ravno ta užitek sproža željo po izdelku. Manko večine naših reklam pa je prav odsotnost tega presežka v sami zgodbi, glasbi in sloganu. Eden redkih slovenskih spotov, ki po tej (vendar predvsem vizualni) plati izstopa, je visoko estetizirana in tehnično dovršena reklama za renault 5, ki so jo ljudje zamenjevali za tujo, saj se v kvaliteti izvedbe ne razlikuje od modernih standardov. Prav tako je imela tudi velik tržni učinek, saj je prodaja avto-

mobilov močno narasla. To pa je tudi cilj oglaševalske akcije.

Vendar je takšen spot, ki gradi na emotivni povezavi med avtomobilom in njegovim lastnikom, učinkovit predvsem v državah, kjer avtomobil še vedno predstavlja »luksus«. Jungovska naveza moškega, avtomobila in ženske, kot fetišev predstavlja za naše razmere ogromen napredek v marketinškem duhu, zunaj pa je to že klasična forma. Identifikacijo med vozilom in lastnikom zopet nadomeščajo tehnične prednosti avtomobila, ki ločujejo znamko od znamke. Kupec se namreč prepozna v znamki, ki avtomatično evocira določen stil življenja, ne da bi ga neposredno prikazovala.

Bistvena pomanjkljivost naše propagande v preseku je v tem, da še ni prebolela otroških boleznih oglaševanja. Še vedno glorificira izdelek in tako le redko preseže nivo informacije. Tisti spoti, ki predvsem vizualno esteticistično nadgrajujejo ta nivo, pa se v pripovedovanju zgodbe ne morejo izogniti klišejem.

Kljub vsemu bi že z vzpostavitvijo distance do izdelka in vpeljavo humorja EPP blok dokončno postal najboljši del TV programa.

**MATEJA GALE
MARINKA R. ŠIMEC**



... GORI
POŠTAVITI

SLOVENSKI FILM: MED FIKCIJO IN REALNOSTJO

Krize slovenskega filma so kakor moda. Ponavljajo se na petnajst, dvajset let, mogoče jih je napovedati vnaprej, njihovi kreatorji pa prav tako vnaprej poznajo tudi kroje in vzorce njihove razrešitve. Gre torej za ob takšnih priložnostih že velikokrat citirano **vrtenje v začaranem krogu** (prim. S. Schrott, Začarani krog slovenskega filma, **Komunist**, 14. maja, 1973), v katerega je slovenski film tako rekoč pahnjen že s svojim nastankom, torej generično. Takšnemu mnenju pritrjuje tudi članek profesorja Pirjevca v 106. številki Ekрана, ki se začinja z besedami:

Že spet je razglašena kriza slovenskega filma, vendar na način, na kakršnega nismo navajeni. O krizi filma so javnost ponavadi obveščali gledališki kritiki in publicisti, ki so ugotavljali, da izdelki slovenske filmske industrije ne ustrezajo določenim merilom, da zaostajajo za jugoslovanskim povprečjem, da o svetovnih razmerah sploh ne govorimo. To pot pa so krizo razglasili filmski delavci sami: odložili so tista orodja, ki jim jih je dala družba, da bi z njimi urejali potek in usodo tega, za kar so pač odgovorni in kvalificirani.

Toda znotraj te **posebnosti** je že za Pirjevca kriza slovenskega filma utemeljena tudi generično, saj nekoliko niže pravi: *Ce nekoliko pretiramo, si dovolim zapisati, da je slovenski film pravzaprav kar naprej v krizi in da sam nenehoma krizo tudi odpira in vzdržuje. Tako se mi zdi, kakor da ima film s Slovenci prav posebne težave in da mi sami še vedno ne vemo prav dobro, kaj naj bi s to rečjo sploh počeli. Tvegam torej domnevo, da teče nepretrgan nespোরазum med filmom in našo slovensko kulturo, ki je očitno takšna, da se s filmom nekako ne more zares sprijazniti...* (prim. **40 udarcev**, Slovenski film 8, izbr. in uredil Zdenko Vrdlovec, Ljubljana, 1988, str. 245).

Takšno nenehno odpiranje in vzdrževanje krize, ki v posebej bleščečih trenutkih kulminira v potopu in nato v ponovnem rojstvu slovenskega filma, se torej zdi temeljni način njegove eksistence, način, v katerega jedru tiči nespোরазum med njim in slovensko kulturo, ki je po Pirjevcu definirana v **govornem aktu kot konstituciji nacionalnega**, oziroma, kot pravi Dušan Pirjevec, v **fonocentризmu** slovenske kulture, ki jezik postavlja na pedestal Župančičeve **velike maše** slovenske besede, česar pa film »očitno ne prenese«. (prav tam)

Filmske predstave ni mogoče spremeniti v svečanost, kakor se to godi pri gledališki premieri ali ob izidu knjige, film je »nekaj profanega, gledališka predstava pa še vedno nekaj svetega«. Na tej točki Pirjevec citira zanano misel Merceau-Pontyja, po katerem filma »ne mislimo, marveč ga percipiramo«. Zato nam film tudi ne **predstavlja** in **prikazuje** človekovih misli na način kot to počne roman, ampak nam nudi zgolj njegovo vedenje in ravnanje, to je tisto, kar Pirjevec imenuje **biti-v-svetu**. Obseg »nesporazuma« Pirjevec zariše s formulacijo, po kateri je **struktura** naše kulture očitno takšna, da ji je **Biti** manj pomembno od **biti nekaj določenega in biti za nekaj**, medtem

ko je filmu apriorno dano, da kaže predvsem to, kar imenuje glagol biti, oziroma formulacija: biti-v-svetu. Notranji premiki, ki bi se morali v naši kulturi zgoditi, da bi se lahko uveljavil film, so tedaj takšne narave kot tisti, ki so bili potrebni, da se je znotraj slovenske kulture lahko uveljavila »romaneskna proza«. Z drugo besedo, odprtje filmskega polja za slovensko kulturo pomeni njeno radikalno predrugačenje in celo delni samoizbris, saj je film kot slovenski film mogoč šele v tistem trenutku, ko preneha biti »slovenski«, ko ne le ukinja samega sebe kot poskus približevanja **slovesni maši besede**, ampak se znotraj tradicionalno strukturirane kulture ukinja sama ta relacija, odnos do njene slovenskosti na način **biti-maša**» česarkoli, vključno z besedo.

V zgodovini njegovega odnosa do besede lahko sledimo poskusom slovenskega filma, kako na unilateralni ravni prekiniti to relacijo in s tem vsaj **de facto**, če že ne **de iure**, poseči v temelje tradicionalno strukturirane slovenske kulture. Omenjeni posebej bleščeči trenutki krizne ogoljenosti slovenskega filma so **de facto** posledica tistega **de iure**: posledica uradno blagoslovljenih ambicij, kako slovenski film vzpostaviti kot nekaj zakmašnega, torej nekakšna samodejna reakcija preostanka slovenske kulture, ki hoče film najprej poistiti ali vsaj izenačiti s seboj in ga kasneje, ko odkrije, da to ne gre, samoobrambno izločiti iz svoje telesa. To se mu seveda tudi vselej posreči, in sicer na takle način: s periodičnimi kulminacijami kriznih stanj v nacionalni filmski proizvodnji tradicionalna slovenska kultura profitira z načinom njene problematizacije, saj se s tem film zanjo vedno znova postavlja kot nacionalni kulturni problem in to v nič manjši meri kot se filmu kot tisto najbolj problematično vedno znova postavlja njegovo nacionalno. Film je v takšnih trenutkih izgubljen, ker je prepuščen lokalnim razmerjem družbene moči, ki seveda niso v nikakršnem sorazmerju s kulturno močjo filma. Toda soočenje nacionalnega s filmskim se vselej konča tako, da se film ponovno vzpostavi kot nekaj nacionalnega, kot njegov institut in instrument. S tem je doseženo dvoje: film se lokalizira in **onemogoči** kot kulturna moč, da bi se znova postavil na noge kot **produkt moči**, kot rezultat njenih družbenih razmerij.

Tako se periodične krize slovenskega filma vse bolj kažejo kot rezultat omenjenega funkcionalnega »nesporazuma« med besedo in ravnanjem, med **biti-za** in **biti-v**, kot bi rekel Pirjevec, med ambicijo slovenske družbe imeti »svoj« film in nesposobnostjo filma, da bi bil »njen«.

To predvsem pomeni, da vsaj do nedavne slovenski filmski ustvarjalec filma ni razumel kot fikcije, ampak je fikcijo razumel kot utvaro. **Določene delovne obveznosti** podrazumevajo **nekoga** ali **nekaj**, ki ti jih nalaga, film je torej poklicna priložnost in dolžnost. V položaju ustvarjalca zasledimo prilikam prilagojeno klasično paradigmatično razmerje med poklicanostjo

za-nekaj (**vocatio**) in po-klicom, med institucionalizirano dolžnostjo in umetniško nalogo, ki se običajno izkristalizira ali v subordinaciji ali v revolt. Toda, ker je tisti, ki rebelira, tu v služnostnem in službenem (dienst) odnosu, značilnem za institucije, je v svojem revoltu pravzaprav izenačen z institucijo samo, saj lahko rebelira samo v tistem, kar mu omogoča **vocatio**, to pa je položaj umetniške poklicnosti, osebnega in nacionalnega ethosa, digniteta upora v imenu nečesa, za-nekaj in zoper nekaj drugega. S tem pa seveda kot subjekt samo avtorizira položaj in razmerja, ki so vgrajena v institucijo samo, tj. vstopa v njeno zgradbo pri glavnih vratih, ker je prav institucija tisto, kar mu daje status revoltiranega in mu omogoča njegovo izkazovanje. Temu ustrezno je občinstvu njegov izdelek vselej ponujen kot izdelek-za-nekaj, kot institucionalizira presežek fikcije, torej kot potrjevanje nekih realnih razmerij moči: v instituciji je subordinacija izenačena z uporom, ki je zgolj njen presežek. Z drugo besedo: film je kot izrazita institucionalna umetnost sublimiral tudi ta presežek fikcije, spremenil ga je v »žanr slovenskega filma«, ki mu pripada vrsta vseh slovenskih filmov doslej. Tako se v slovenskem filmu fikcija vedno sproti dokazuje za fikcijo in utvara za utvaro.

Toda že profesor Kos v sociologiji slov. filma opozori tudi na substrat, ki pogojuje tak položaj. Medtem ko vse omenjeno in še mnogo drugega določa našo filmsko industrijo na njeni površini, pa pod njo obstaja še »globinska sociologija« njenega položaja in dela, ki sega prav do samih osnov, iz katerih film nastaja in ki jih socialna struktura sicer po svoje preoblikuje, vendar o njih ne more odločati. Za filmom stoji stoletna idejna in estetska izkušnja, pa ne samo za njegovimi vrhunci, ampak tudi za povprečnimi izdelki. »Ali torej ni po vsem tem več kot naravno pomisliti, da segajo tudi korenine slovenskega filma nazaj v izročilo slovenskega kulturnega prostora? Slovenski film je lahko samo tak, kakršno je to izročilo, s tem pa primeren tistemu, ker iz njegovih sestavin lahko povzame vse.« (prav tam)

Ključnega pomena tu je uporaba pridevnika »primeren«. Tako kot profesor Kos, vendar iz različnih izhodišč, lahko tudi gledalci vselej občutijo zadrego ob tej »primerenosti« slovenskega filma. Ta žanr jim je preprosto zoprno zato, ker preveč spominja na utvaro in premalo na fikcijo. Slovenski film je primeren razliki v substratu slovenske in, denimo, ameriške kulture, s katero je povezan vsak, tudi slovenski filmski gledalec. Ta razlika mu diktira zadrego, ki je običajni znak prepoznavanja slov. filma. Omenjena determiniranost, kakor jo formulira Kos, seveda ne velja samo za film, ampak na splošno za vsako umetnost; mogoče pa jo je uporabiti tudi na vseh drugih področjih družbenega delovanja, saj lahko poljubno menjamo njene spremenljivke. Recimo: slovenska vojska je lahko samo takšna, kakršne so njene korenine itd. Neprimerenost slovenskega filma torej lahko

izvira ali iz neprimernosti samega izročila, ali pa iz njegove pomanjkljive aplikacije, to je iz neadekvatnega izkoristka izročenih kvalitet, kar je običajni očitek tradicionalnih struktur slov. filmu. Prav tako lahko izvira ali iz okolja ali iz notranjosti samega ustvarjalca, tako iz »vzgoje« kot iz »srca«. Skratka tudi Kos zadeva ob tisto, kar je rezultat obojega, to je pri Pirjevcu opisano blokado »besede« in to na dvojni način. Ker film po definiciji nikdar ne more biti samo na način biti-za, ampak nam kot film vselej najprej in predvsem kaže na to, da je, vsej subordiniranosti navkljub ne more veljati za tradicionalno strukturo, ampak kvečjemu za njen specifični presežek. Toda prav dejstvo, da je presežek in kot tak še vedno zavezan tistemu, kar presega, slovenskemu filmu onemogoča, da bi »pozabil« na primernost in se izrazil na sebi ustrezen filmski način, da bi »povedal svoje« z lastnimi besedami«. Izročnost slovenskega filma (na milost in nemilost) besedi, kakor je razvidno iz odnosa primernosti, predstavlja njegovo »globinsko sociologijo« (v vsej njeni globini).

Seveda pa tega odnosa ni mogoče kar preprosto odpraviti. Notranjih premikov tipa »vzpostavitev romaneskne proze« ni mogoče umetno izzvati, velja pa pregledati teren, če morda kje že obstoji karkoli premaknjenega in potem na teh netrdnih tleh graditi. Trdna so, kot smo videli, že pozidana do zadnjega kotička.

Od tu dalje je mogoče problematiko, ob katero bo zadelo to pisanje, samo skicirati v najbolj grobih obrisih, podobno kot je potrebna groba skica stavbe, oziroma njene zamisli, preden se lotimo podrobnejšega načrta. Ker to velja tudi za neke splošnejše kulturološke ugotovitve, ki jih bo treba zajeti v posebnem razmerju do slovenske kulture in filma, se subtilnejšim dušam vnaprej opravičujem zaradi nujne površnosti, v katero vodi metoda skiciranja obrisov.

Nacionalne sile, centri nacionalne moči so podpirali slovenski film, dokler se je zdelo, da ta vsaj v območju videza predstavlja neko moč, dokler torej lahko funkcionira kot simbol. Toda, ker se je zaradi družbenih sprememb izkazalo, da film te moči nima niti na simbolni ravni, saj bi pri nekaterih filmih lahko skoraj rekli, da je število sodelujočih preseglo število gledalcev, je interes teh sil zanj seveda ustrezno upadel. Podobno bi lahko rekli, da je bil interes tradicionalnih kulturniških krogov za film močnejši tedaj, ko je kazalo, da film lahko funkcionira kot tradicionalna struktura na način-filma, to je kot njen specifični presežek, upadlo pa je brž, ko se je v osemdesetih letih definitivno izkazalo, da tej nalogi preprosto ni »primeren«, to je, da ji ni kos. Ob tem bi se bilo treba ustaviti še ob tistem, kar Kos imenuje **umetniški sloj**, ki da mu pripada večina slovenskih filmskih ustvarjalcev. Vendar pa znotraj tega umetniškega sloja slovenskim filmarjem kot posebni podskupini pripada neko očitno posebno mesto, ker ga domala v celoti in neposredno omogoča država, kar za pripadnike drugih skupin tega sloja ni mogoče v celoti

in počez trditi. Prav tako so pripadniki te posebne podskupine v nekem posebnem odnosu do »umetnosti«, ki prav tako ni značilen za vse pripadnike omenjenega sloja. Te svoje **posebnosti** se filmski ustvarjalci lahko otresejo samo tako, da vzpostavijo svoja razmerja z državnimi institucijami na način »umetnosti« kot celote, to je, da tem institucijam pripadajo tako, kot jim pripada »umetnost« glasbe, slikanja ali pisanja. To pa brez trdnje osnove v krogu odjemalcev preprosto ni mogoče, saj so institucije pisanja, slikanja in muziciranja bolj ali manj trdno povezane s funkcijo produkcije in posredovanja v slovenski kulturni prostor. Za dozdašnjo organiziranost filmske proizvodnje pa je bilo prav obratno značilna usmerjenost na produkcijo, medtem ko je posredniška vloga pripadla institucijam, ki zanje ne samo, da niso bile, ampak tudi niso mogle in smele biti zainteresirane.

Ta razcep je potekal po ločnici tržnega in »umetniškega«, oziroma »nacionalnega« interesa, kar v konkretnem pomeni, da film ni bil v ničemer odvisen od gledalca, dočim je bil gledalec v celoti odvisen od tistega filma, ki je nastal zgolj in prav **zanj**, ne pa za »umetnost« ali »nacijoj«. Tisto, kar se je proizvajalo kot zgolj umetniško in nacionalno je bilo izpostavljeno iz institucij umetniške porabe predvsem zato, ker so kinematografi že zdavnaj prenehali biti nacionalne institucije umetniške porabe, če so to sploh kdaj bili. V interesu filma je to-

rej, da se mu čimprej vzame privilegije umetniške alias državne proizvodnje, država pa naj zanj poskrbi na način kot to počne v odnosu do vseh drugih umetniških vrst in dejavnosti.

Vendar pa je to šele prvi pogoj vzpostavitve normalne filmske proizvodnje. Jamstvo za normalnost njenih proizvodov moramo poiskati drugje. Izdelava filmske govornice mora biti utemeljena v tistem, kar Pirjevec zarisuje s pojmom biti-v-svetu, torej prepuščena apriorno filmskemu, vizualnemu kontaktu z bitjo in bivanjem, kar konkretno pomeni vizualizacijo in ne idealizacijo slovenskega jezika. Ta stvar pa se seveda ne začne pri takšni ali drugačni organiziranosti proizvodnje, ampak pri takšnem ali drugačnem načinu šolanja in vzgoje slovenskih filmskih ustvarjalcev ter v njihovem lastnem intimnem stiku s filmom sveta in s svetom filma. Če je namreč akt govora lahko v preteklosti odigral svojo vlogo pri konstituciji nacionalnega zato, ker jezik povezuje med seboj prav tiste skupine ljudi, ki jih imenujemo rod, na-rod in nacija, akt videnja te moči nima. Pač pa razpolaga s čudovito močjo razgleda čez mejo, ki jo določa nacionalni govor, hkrati pa ta govor najlaže posreduje v prostor drugih govoric s tistim, kar je na njem **vidnega** in tako dostopnega vsemu človeštvu.

MARJAN STROJAN

KOPIRNIC
Z NAJDALJŠO TRADICIJO
PRI NAS
VAM NUDI KVALITETNE
KOPIJE
V RAZLIČNIH BARVAH,
VELIKOSTIH IN TUDI
NA NARAVI PRIJAZNEM —
RECIKLIRANEM PAPIRJU



**KOPIJA
stanič**

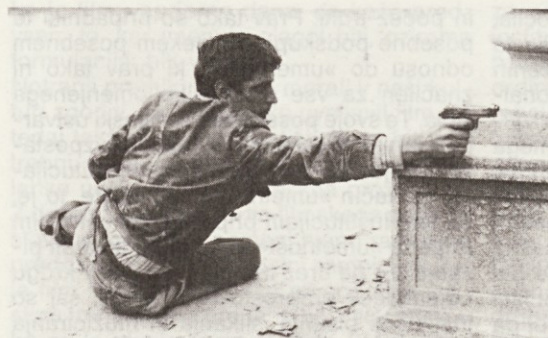
320 954

LJUBLJANA
PETKOVŠKOVO NABREŽJE 31

KLOPČIČEV DEAN

Junaki filmov danes umirajo hitro: darwinistična sadoimažerija, sad post-nuklearnega vitalizma in glamour-seksizma, filmarju vedno preprečuje, da bi še mislil na junaka, ki ga je že odpisal. Sporočilo teh filmov je jasno: kdor umre, je kriv sam. Film noče imeti s tem ničesar. Toda film ni bil vedno tak: ko so Zbigniewa Cybulskega, poljskega Jamesa Deana, real-socialistično inačico »upornika brez razloga« (tudi on se je — l. 1967 — smrtno ponesrečil z avtomobilom), na koncu filma **Popiol I Diament** (Andrej Wajda, 1958) prereševali, si je film zanj vzel čas. Tudi za Jeana-Paula Belmondoja v filmu **A Bout de Souffle** (Jean-Luc Godard, 1960): njegova smrt je bila podaljšana in kontra-kulturna tako kot smrt Williama Holdena, Warrena Oatesa, Bena Johnsona in Ernesta Borgnineja v filmu **The Wild Bunch** (Sam Peckinpah, 1969) — ti štirje veterani so bili največji, najbolj subverziven in obenem tudi najbolj kulturni krik uporniške generacije. Če bi jih tedanja uporniška generacija razumela, bi bili lahko njen razlog. Film je nekoč poskrbel tudi za tiste, ki jih je pokončal: kot da bi hotel reči, da v filmu itak vedno vsi preživijo — v obeh smislih. In to, kar je storil Wajda v filmu **Popiol I Diament**, Godard v filmu **A Bout de Souffle**, nekje vmes Arthur Penn v filmu **Bonnie and Clyde** (1967) in Peckinpah v filmu **The Wild Bunch**, je storil Matjaž Klopčič v filmu **Sedmina** (1969) — za fatalni balet Mirka Bogataja (Belmondo + Cybulski + Oates, zrolani v eno = Mirko Bogataj), slovenskega Jamesa Deana, si je vzel čas, čas, v katerem je Mirko Bogataj preživel. Če bi ga tedanja slovenska uporniška generacija razumela, bi bil lahko njen razlog.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.





jodie foster / anthony hopkins / scott glenn

the silence of the lambs

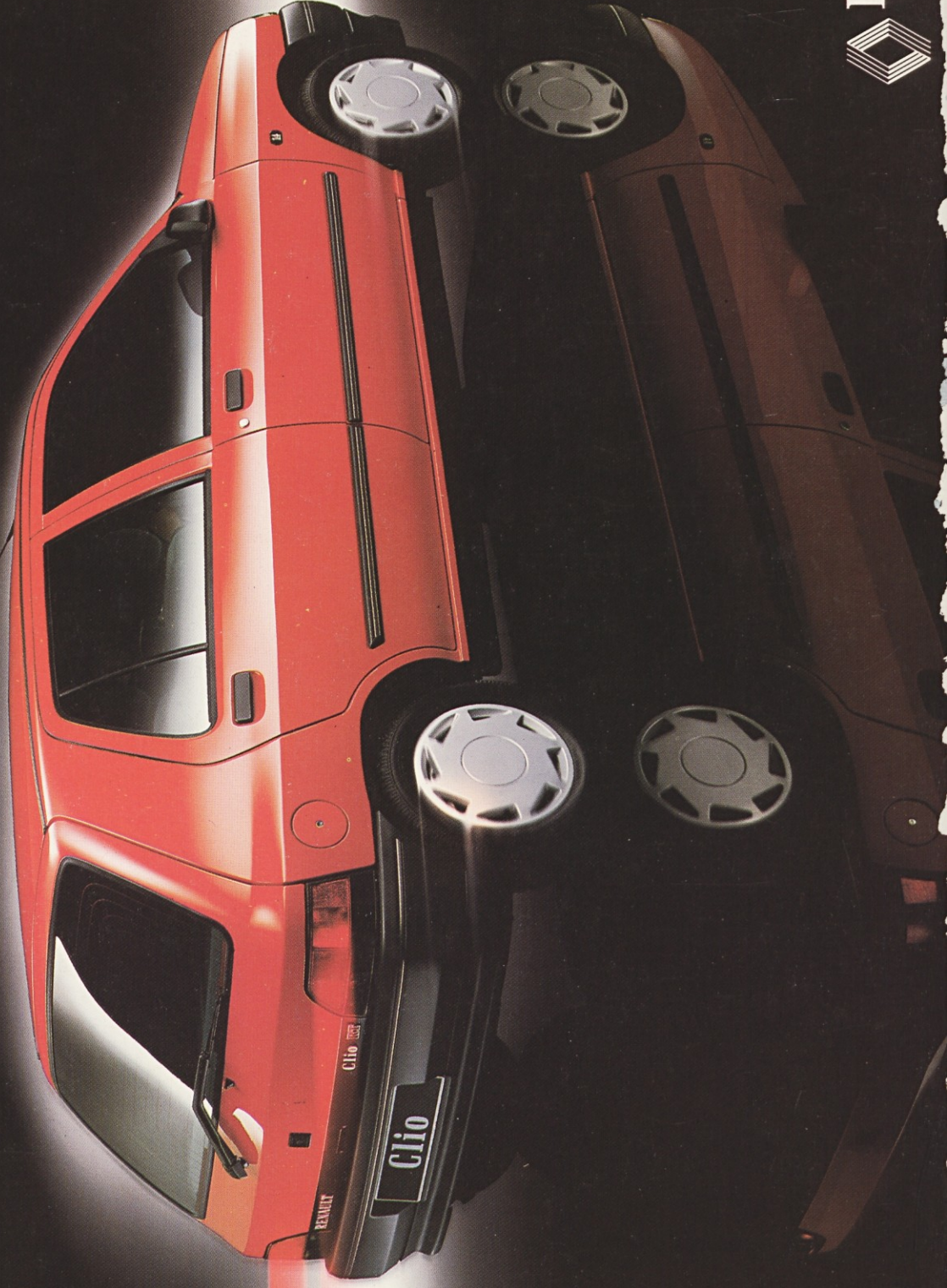
KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO

Jonathan Demme picture / jodie foster / anthony hopkins / scott glenn / "the silence of the lambs" / ted levine / music by howard shore / production designer kristi zea /
director of photography tak fujimoto / edited by craig mckay, a.c.e. / executive producer gary goelzman / based upon the novel by thomas harris / screenplay by ted tally /
produced by kenneth ull edward saxon and ron bozman / directed by jonathan demme / prints by DeLuxe / An ORION PICTURES Release
© 1991 Orion Pictures Corporation. All Rights Reserved.
read the st. martin's press book / original motion picture soundtrack available on MCA records, cassettes and compact discs

KINEMATOGRAFI ZAGREB

RENAULT CLIO

Ker imate radi življenje



Revoz d.d.



RENAULT
Avto življenja