

FILM ART FEST





FILM
BORISA JURJAŠEVIČA

▼
**SRCNA
DAMA**

EMOTIONFILM
VIBA FILM

FINANČNA SUBVENCIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

SPONZORSTVO:
BUDGET RENT A CAR
TOBAČNA TOVARNA
COPIA
METALKA COMMERCE
HOTEL LEV

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

november 1991, št. 8
vol. 16
letnik XXVIII
cena 100 SLT

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo
republike Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

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

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

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

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje naslovnice
Zmago Rus

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 SLT

žiro račun

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

nenaročenih rokopisov ne
vračamo

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

3 FILM ART FEST

Istvan Szabo Srečanje z Venero
Philip Ridley Svetlikajoča koža
Jacques Rivette Tolpa štirih
Terry Gilliam Kraljevi ribič
André Forcier Izmišljena zgodba
Mike Leigh Življenje je sladko
Ildiko Enyedi Moje dvajseto stoletje
Sean Penn Indijanski tekač
John Singleton Boyz 'n the hood
Ken Loach Riff Raff
Viktor Aristov Satan
Isaac Julien Mlada upornika soula

17 BOŠTJAN HLADNIK

Silvan Furlan Ko pride Hladnik
Boštjan Hladnik/
Silvan Furlan Živim, ko snemam

25 CAHIERS DU CINEMA

Zdenko Vrdlovec Avtorji, avtorji
François Truffaut Določena tendenca francoskega filma
Alain Bergala Drobna variacija
o čistem in umazanem
Pascal Bonitzer O stezah v gozdu
Priročna kronologija Cahiers
za mlado generacijo

SRCNA DAMA

Režiser
BORIS JURJAŠEVIČ
Producent
DANIJEL HOČEVAR
Scenarista
JOŽE DOLMARK, STOJAN PELKO
Direktor fotografije
ZORAN HOCHSTÄTTER
Scenograf
DUŠAN MILAVEC
Umetniški svetovalec
TUGOMIR ŠUŠNIK
Kostumografinja
ZVONKA MAKUC
Komponist
SLAVKO AVSENIK, jr.
Montažer
STANKO KOSTANJEVEC
Maskerka
GABRIJELA FLEISCHMAN
Direktor filma
PETRE NIKOLOV

IGRAJO

Frenk
SVETOZAR CVETKOVIČ
Michele
NATHALIE DEVAUX
Laki
RADKO POLIČ
Piero
IVICA PAJER
Pia
IVANA KREFT
Boris
MUSTAFA NADAREVIČ
Palma
VLADISLAVA MILOSAVLJEVIČ
Marjan
GOJMIR LEŠNJAK
Vinko (Prvi varnostnik)
JANEZ HOČEVAR
Lojze (Drugi varnostnik)
IVO BAN
Gospa Kmecl (Soseda)
MAJDA POTOKAR
Sonja (Natakarica)
VIOLETA TOMIČ

Produkcija
E-MOTION FILM
Koprodukcija
VIBA FILM
Finančna subvencija
MINISTRSTVO ZA KULTURO
REPUBLIKE SLOVENIJE
Tehnični podatki
95 minut, 35 mm, Eastmancolor
1 : 1,66 (widescreen), Stereo.
(c) 1991, E-MOTION FILM



Na začetku je bila partija kart. In poraz, hud poraz...

FRENK je star trideset let. Večer za večerom se iz tiskarne vrača z jutrišnjim časnikom v rokah. Doma ga pričakajo nemi, otožni pogledi soproge PALME in iskriive oči osemletne hčerke PIJE, željne njegovih pravljčnih besed. FRENK ji pripoveduje o morju in skrivnostnem otoku, o belih kitih in glasu mile morske deklice...

Pravljica se umakne kriminalki, ko v film vstopi tuj, nepovabljen pogled. V mesto pride LAKI, nekdanji FRENKOV zaporniški kompanjon. Le malo besed je treba, da FRENKA spet zvabi v karte, ki pa jih tokrat v svojih rokah ne drži usoda, temveč njihove niti vlečeta LAKI in BORIS, »tretji človek« iz zaporniške preteklosti. Na sredi je partija kart. In poraz, hud poraz...

FRENK se spet zateče tja, kjer je edinole varen: k hčerki, v pravljico... Le da se tokrat pravljica uresniči: skrivnostni otok postane Korzika, skrivnosti je poln tudi tamkajšnji stari fotograf PIERO, mili morski deklici pa je ime MICHELE. To je čas iskrivih pogledov in nemih besed.

Toda nepovabljenemu pogledu se ne da pobegniti. Bo pravljica spet prerasla v kriminalko?

Na koncu bo spet partija kart. In njen izid?

2 vse pravice pridržane

MESEC FILMA

Katalog filmskega festivala je specifična zadeva. Obstajajo festivali, kjer se bolj kot predvajanih filmov veselimo prav knjigolikih katalogov (Pesaro); obstajajo festivali, kjer je obseg katalogov obratno sorazmeren z dolžino predvajanih filmov (Pordenone); obstajajo pa tudi katalogi, v katerih kulturni minister govori o filmu kot odsevu dobe, stisnjen med oglasi za potovalno prtljago Louis Vuitton in Bossove modrooke manekene (Cannes).

Formo pričujoče številke EKRAN-a je narekovala prav specifična forma *FILM ART FESTA*. Katalog festivala, ki poudarja avtorsko razsežnost predvajanih filmov, zahteva avtorstvo tudi v kritiških prijemih. Četudi zbran z najrazličnejših vetrov, je letošnji izbor *FILM ART FESTA* presenetljivo tematski, saj je že ob bežnem kritiškem preletu mogoče potegniti nekatere vsebinske koordinate: mladost kot zakladnica vseh travm (Ridley, Singleton, Julien), bratstvo/sestrstvo kot ključni intersubjektivni odnos (Enyedi, Leigh, Penn), oder kot resnica življenja in ogledalo filma (Rivette, Szabo, Forcier).

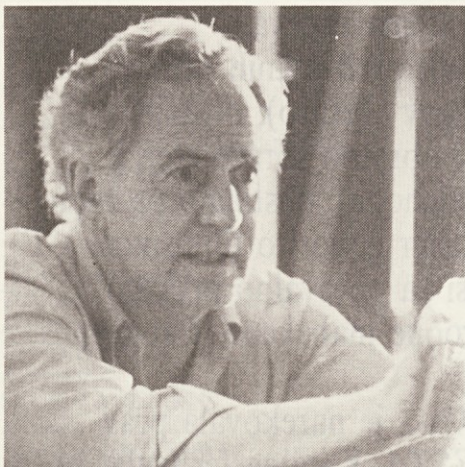
Primerjajte zdaj to paletu z vedno isto »tradicionalno kvalitetno«
zgodbo, ki jo v svojem prispevku kritizira Truffaut. Če danes sploh govorimo o filmskih avtorjih, tedaj gre zasluge pripisati prav »politiki avtorjev«
in vlogi francoske revije *CAHIERS DU CINEMA* v tej revoluciji. Kje je ta revija danes, štirideset let po prvi številki? Na to vprašanje bomo poskusili odgovoriti na kolokviju z izbranimi francoskimi gosti.

Vselej nekje vmes, med Parizom in Ljubljano, med avtorsko poetiko in poigravanjem z vedno isto zgodbo, pa je tudi naš lev **BOSTJAN HLADNIK**. Zdenko Vrdlovec je o *Plesu v dežju* napisal briljantno knjigo, Damjan Kozole režiral enourni film, Silvan Furlan pa pripravil izjemen pogovor.

Avtorji, avtorji...

SREČANJE Z VENERO

MEETING VENUS



Madžarski dirigent Zoltan Szanto prispe v Pariz, da bi odpilotiral slovit Wagnerjevo opero *Tannhäuser*, za uprizoritev katere združijo svoje moči artisti iz vseh evropskih dežel, toda njegova umetniška odisejada po Evropi se prelevi v etnološko izkopavanje njenega narcizma.

SREČANJE Z VENERO

režija: Istvan Szabo

scenarij: Istvan Szabo, Michael Hirst

fotografija: Lajoš Koltai

glasba: *Tannhäuser* Richarda Wagnerja

izvaja: Orkester londonske filharmonije

pod vodstvom Mareka Janovskega

pojejo: Kiri Te Kanawa, Rene Kollo,

Hakan Hagegard, Waltraud Meier

igrajo: Glenn Close, Niels Arestrup,

Moscú Alcalay, Macha Meril, Erland Josephson

producent: Enigma

Velika Britanija, 1991

1h59

FILMOGRAFIJA

Amadozások kora (Doba sanjarjenja), 1964

Apa (Oče), 1966

Bizalom (Zaupljivost), 1979

Der grüne vogel (Zelena ptica), 1979

Mephisto, 1981

Redl Ezredes (Polkovnik Redl), 1984

Hanussen, 1988

Meeting Venus (Srečanje z Venero), 1991.

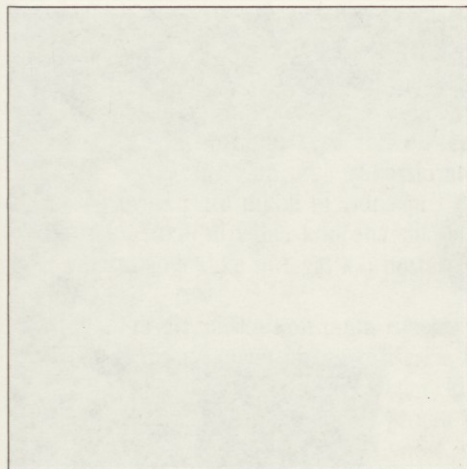


Szabov film *Meeting Venus* je, po eni strani, čista evropska moralna alegorija: vsak artist namreč predstavlja eno etnično-etično evro-prežo (trivia: v Szabovi veliki Evropi manjka le »Jugoslavija«). In tudi sicer je sam film zelo evropski, vendar le v tistem najbolj abstraktnem pomenu tega izraza, potemtakem esperantistično evropski, kot ni bil še noben, ker pač Evropa kot enoten ideološko-ekonomski kontinent ni do sedaj še nikoli obstajala: *Meeting Venus* je pompozna in visoko operatična himna prav tej veliki, združeni Evropi. In prav v tem je zelo hollywoodski: nemara je na promiskuitetni beneški demonstraciji filma, kot si ga predstavlja razcefrana in deintegrirana Evropa, tudi zato ostal brez nagrad. Na blizu in na daleč se namreč zdi kot derivat high-concept filmarije, kot spec-film, kot film, posnet po večje odmerjenem in dobro premišljenem naročilu: za filmom itak stoji prestižni in agresivni britanski impresario David Puttnam, ki je — bodisi kot direktor hollywoodske filmske korporacije Columbia Pictures ali pa kot producent filmov tipa *Midnight Express*, *Chariots of Fire*, *Local Hero*, *The Killing Fields* in *The Mission* — vedno iskal abstraktni most in srednjo pot med Hollywoodom in evropskim filmom. Film pilotira top-hollywoodska zvezda, Glenn Close — a zdi se, da tam ni zato, da bi filmu dvigovala možnosti v Ameriki, ampak prav zato, da bi mu povečala globalne možnosti v Evropi: Glenn Close je pač v Evropi bolj prepoznavna kot katerakoli druga evropska starleta. Glenn Close sam film potemtakem hollywoodizira, nič manj kot patetična love story s srečnim koncem. Zoltan Szanto, igra ga Niels Arestrup, malo znani madžarski dirigent, dobi nenadoma priložnost, da v pariški operi Europa, v kateri so zbrani glasbeniki in pevci z vseh evropskih vetrov (»Saj znate vsi angleško, mar ne«, jih združi dirigent), dirigira Wagnerjevo opero *Tannhäuser*, ki jo bodo prek satelita neposredno prenašali v 27 držav (čisti holly-gimmick: prvič, le zakaj bi opero, ki jo bo dirigiral anonymus, prenašali prek satelita in v 27 držav, in drugič, le zakaj bi opero prenašali tudi na Madžarsko, če ne prav zato, da bi lahko emocije gledalcev na koncu kontrapunktirali s sicer zlomljeno, a emocionalno povsem »vživeto«, evropsko usmerjeno Szantovo soprogo, ki opero gleda na televiziji). In tam se kmalu zaplete s švedsko primadono, ločenko z dvema otrokoma, Glenn Close, ki se je v filmu *Fatal Attraction* zapletla v podobno — hipno, divjo, eksplozivno in pregreto — prešušno romanco. Ker Niels Arestrup, sicer poročen in oče hčere, pri njunem prvem poljubu malce zamišljeno okleva, ga Glenn Close — v skladu s svojo psiho-fatalno reputacijo — pomiri: »Ne skrbi, ne bom ti uničila življenja«. V filmu *Fatal Attraction* ga Michaelu Douglasu je. Toda v filmu *Fatal Attraction* sta si ljubimca pripovedovala laži v materinem jeziku, resnica pa je obstajala onstran besed (v psihopatski spletki Glenn Close). V filmu *Meeting Venus* se Evropejci varajo v angleškem esperantu, resnica pa obstaja v materinih jezikih. V Evropi zunaj besed ni nič. Cyrano de Bergerac sreča Venero.

Marcel Štefancič, jr.

SVETLIKAJOČA KOŽA

THE REFLECTING SKIN



Sedemletni Seth Dove odrasča na kmetiji v Idahu sredi petdesetih let. V vsakdan otroških igric vstopi Dolphin Blue, ženska, ki živi zgolj v svojih spominih. Seth odslej vztrajno kuka v njeno življenje. In ker so nočne more vselej zvezane z vprašanjem pogleda, se film prevesi v noč.

SVETLIKAJOČA KOŽA

scenarij in režija: Philip Ridley
fotografija: Dick Pope
igrajo: Viggo Mortensen, Lindsay Duncan, Jeremy Cooper, Sheila Moore, Duncan Frazer
produkcija: British Screen, BBC Films, Zenith Productions, Fugitive Films Production
Velika Britanija, 1990

FILMOGRAFIJA

The Reflecting Skin, 1990.

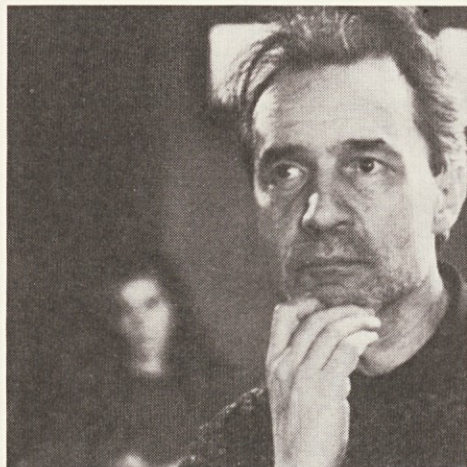


Že sam začetek je »lynchevski«: tu je torej najprej idilična, domala rajska podoba žitnega polja (v soncu, kajpada) in igra otrok, ki pa že vnese tisto, kar bo to mirno in neomadeževano podobo zasenčilo z grozo. Otroci (trije fantje) izvedejo krut gag z žabo: napihnejo ji trebuh in jo položijo na pot, po kateri prihaja svetlolasa in v belo oblečena ženska; ta se skloni k žabi, tedaj pa eden izmed fantov, Seth, sproži fračo in zadene žabo v trebuh, ki se razpoči in s krvjo poškrupi ženski obraz. Ta obraz s čudno gladko kožo, ki prikriva starost, je nato v Sethovi fantazmi identificiran z obrazom vampirke, ki jo je videl na naslovnici očetovega pogrošnega romana. Od te identifikacije naprej — pri čemer je ta na samem živeča Angležinja mrliškega videza, za katero Seth verjame, da je vampirka, samo prenešana podoba njegove histerične matere —, od tega trenutka se torej ta čudoviti svet sprevrže v otroško sanjsko moro, navadne poljske poti postanejo tuneli groze, hiše se naselijo s pošastmi (tj. odraslimi kot pošastmi v otroških očeh) in okoli njih ležijo trupla. Seth se prebudi iz te sanjske more, ko zadene ob realno, tj. truplo te ženske, za katero je verjel, da je vampirka. Nobeno drugo truplo — ne očetovo, ne bratovo, ne trupli njegovih prijateljev — ni imelo te teže realnega: ta trupla (z izjemo očetovega, ki se je sam sežgal na bencinski črpalki) so bila na nek način žrtvovana, Seth jih je žrtvoval svoji fantazmi o vampirski ženski, z njimi je hranil svojo fantazmo, svoje verovanje, ki je bilo močnejše kot pričevanje čutov (saj je našel svojega prijatelja mrtvega, ko je videl, da ga je odpeljal črn avto s sumljivimi, bolestinimi tipi). Šele ko je v ta avto stopila ona ženska in se vrnila kot truplo, se je njegovo verovanje sesulo, in Seth lahko samo zatuli proti luni, prepuščen svoji zmoti in krivdi; zdaj je otrok, ki je odrasel.

Zdenko Vrdlovec

BANDA ŠTIRIH

LA BANDE DES QUATRE



BANDA ŠTIRIH

režija: Jacques Rivette

scenarij: Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent

fotografija: Caroline Champetier

igrajo: Bulle Ogier, Benoît Régent, Laurence Cote, Fejria Deliba

producent: Pierre Grise Productions c/o Metropolis Film

Francija, 1988

2h40

FILMOGRAFIJA

Aux quatre coins le quadrille, 1950

Le Divertissement, 1952

Le coup du berger, 1956

Paris nous appartient, 1958—1965

La religieuse, 1967

L'amour fou, 1968

Out One (ko-režija: Suzanne Schiffman), 1970

Out One: Spectre (štiriurna verzija), 1971

Celine et Julie vont en bateau, 1973—1975

Noroi, 1975—76

Duelle, 1975—76

Merry Go Round, 1978

Le pont du nord, 1980—1983

L'amour par terre, 1985

Hurlement, 1986

La bande des quatre, 1988

La belle noiseuse, 1991



»Če vzamemo za siže gledališče, smo v resnici filma. Ker je to siže, v katerem gre za resnico in laž, in film ni nič drugega; film je spraševanje o resnici z lažnimi sredstvi«. Rivette dodaja, da je to sicer stara renoirovska lekcija: povedati resnico prek videza, krink, zvijač. Ze zato teater seveda ni zgolj »siže«, marveč kar »trdo jedro« rivettovskega filma, ki se je v *Nori ljubezni* (*L'Amour fou*, 1968) razvil kot Moebiusov trak s pentljama — ena bi bila gledališko življenje igralcev in druga njihovo zunajgledališko, »realno« življenje —, ki se zvijata, preobračata druga v drugo. Tak Moebiusov trak je bolj kot sam filmski trak pravi material rivettovskega filma, kar predvsem pomeni, da to »prepletanje«, prežemanje gledališča in življenja, kjer sta si gledališki in zunajgledališki prostor drug drugemu zunanost polja, ni zgolj snov filmske fikcije, marveč je prav stvar, iz katere je film narejen. In prav zato, ker to prežemanje ni kakšna zgodba, ki se prične in konča, temveč je stvar, ki vztraja, se Rivettovi filmi tako težko končajo. Ta težava predstavlja nemara najčistejšo obliko »podobe — čas«, in sicer zato, ker se spopada s »kompleksom mumije« kot ontologije filmske podobe. »Kompleks mumije« od Bazina naprej pomeni, da je filmska podoba vselej »prisotnost odsotnosti«, da je v njej realnost tisto, kar tako lepo zveni v naslovih nekaterih Leonejevih filmov: *c'era una volta*, »bilo je nekoč«. Nasprotno pa je gledališče in — v Rivettovem primeru — še posebej gledališka vaja tisto, kar poteka »v živo«, *hic et nunc*, tukaj in zdaj. Rivette nikoli ne pokaže gledališke predstave kot finalnega produkta, marveč samo gledališke vaje, delo na predstavi, torej tisti proces, v katerem igralci svoja realna telesa predelujejo v nosilce imaginarnih oseb, v katerem so dejansko na meji med realnim in imaginarnim, pri čemer film skrbi za to, da bi z nenehnim gibanjem med odrom in domom, med škatlo iluzij in škatlo realnih razmerij, to mejo ohranil docela prepustno, tako da se nekaj teatra naseli tudi v hišo (v *Razbitem amorju* / *L'Amour par terre*, 1984, gre celo dobesedno za to: za gledališče v hiši). In v tem bi bilo tudi jedro rivettovske »podobe-čas«: namreč v nekakšnem »ekorcizmu« ontološkega »kompleksa mumije«, tega fatalnega »bilo je nekoč«, s filmanjem metamorfoze realnega v imaginarno in imaginarnega v realno, kakor se dogaja »tukaj in zdaj«, v procesu nastajanja gledališke predstave in teatralizacije zunajgledališkega življenja igralcev. Rivettovski film tako ni toliko podoba, ki se pač giblje v času, niti ne podoba, ki razvija čas zgodbe, temveč je podoba, ki je sama čas, čas kot razsežnost postajanja: pri tem gre tako za postajanje, nastajanje predstave, kot za to, kaj postane

iz igralcev tudi zunaj predstave. In postajanje je vselej enigmatično, nikoli se ne ve, kaj bo nastalo, pri Rivettu še toliko manj, ker je v zadevo vpletena tudi neka zarota, skrivni dogovor, kakršen je npr. tisti med trgovcem s slikami in starim slikarjem v Rivettovem zadnjem filmu *Lepa norica / La Belle noiseuse* (1991), kjer gledališko sceno zamenjuje slikarski atelje: in kakor v gledališču pri Rivettu nikoli ni vidna predstava, za katero igralci vadijo, tako tukaj ni vidna končana slika, pač pa je prikazan proces nastajanja slike in tega, kaj postane iz slikarjevega modela.

In končno, ta gledališka konstanta rivettovskega filma je v *Tolpi štirih* indicirana v samem imenu režiserke, ki vodi gledališko skupino: Constance. Igra jo Bulle Ogier, ki je v *Nori ljubezni* pet ur (v krajši verziji tri) prestajala ta proces prepletanja dveh zank in je dodobra spoznala njegovo skrivnost, tako da je zdaj sama lahko skrivnost: o Constance ničesar ne vemo, ona je kot brez preteklosti, nikoli ni pokazana zunaj gledališča, obstaja samo kot blaga in enigmatična navzočnost na gledaliških vajah. A prav z njo je povezana tudi druga rivettovska konstanta — zarota (nastavljena že v njegovem prvem filmu *Pariz je naš / Paris nous appartient*, 1960). Zarota je sicer politično-policijske narave, toda nekakšni »konspiratorji« in »intriganti« so tudi rivettovski scenaristi, ki kujejo sistem sovpadnosti, medsebojnih implikacij, neznank in lažnih sledi ter dajejo preiščenemu načrtu videz naključja in zvijači videz naravnega. Tako je prav eden izmed Rivettovih scenaristov, Pascal Bonitzer, tisti, ki stopi na sceno v vlogi policijskega inšpektorja, razkrije Constance kot zapleteno v zaroto in jo odpelje iz gledališča.

Prva zanka, prvi krog — prvi zato, ker se v *Tolpi štirih* pojavi najprej, čeprav je navzoč skozi ves film — je staro gledališče, kjer Constance vodi igralsko šolo. Tu se dekleta učijo izražati emocije (jeze, besa, ljubezni, obupa) z besedami, ki niso njihove — učijo se torej vloge. Ena izmed deklet, Cécile, je štirim prijateljicam prepustila hišo zunaj Pariza, sama pa je odšla živeti drugam z nekim moškim. V tej hiši pa se med štirimi dekleti vse dogaja tako, kot da bi samo prestopile gledališki zid in s sabo prinesle kose svojih vlog, le da jih zdaj igrajo z lastnimi besedami in z lastnimi emocionalnimi zasedbami. Tu torej ne gre več za razporeditev vlog po nekem programu, vnaprej napisanem tekstu, marveč za naključno nizanje drž in položajev, izvirajočih iz osebnih zgodb (doživljajev, ljubezni ipd.). To je tudi drugi pomen igranja — zavzemanje drž in položajev v vsakdanjem življenju — in druga »zanka«, drugi krog, ki pobira učinke prvega, a jih drugače razdeli, ki se torej oddaljuje od gledališča in se vanj nenehno vrača.

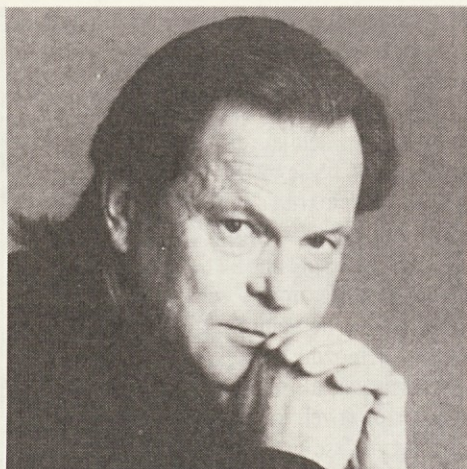
Ta dekleta zasleduje skrivnostni neznanec — slepar? vohun? policaj? — ki išče Cécilinega ljubimca, o katerem napleta sumljive reči: ponarejanje osebnih izkaznic, kraja slik, trgovina z orožjem, sodni škandal. Ta tip bi rad v hiši našel neke ključke in skuša zapeljati vsako od štirih deklet: ena se vanj zaljubi, ostale pa ga hočejo (v treh najboljših prizorih filma) ubiti — ena teatralno, druga hladnokrvno, tretja impulzivno (prav slednji to tudi uspe). S to misteriozno osebo torej nastopi tretji tip igre — maskiranje — in z njo se zasnjuje tretji krog: politično-policijska zarota. Posebnost tega zarotniškega kroga je, da je hkrati okoli in znotraj obeh prvih krogov: je tako v gledališču, kjer je Constance aretirana, ker je skrivala onega sumljivega Cécilijenega ljubimca, in kjer nemara celo povezuje vse kose repertoarja, ki ga igralke vadijo; in je v hiši, a ne le prek onega neznanca, marveč prej tako, da dekleta sama nenadoma

postanejo nekakšna »zarotniška tolpa« (mar nima ena prijatelja, ki se imenuje tako kot oni neznanec?, mar ni druga prevzela imena svoje skrivnostno izginule sestre? in mar ni tretja, lunatična Portugalka, tista, ki takoj najde iskane ključke?). Skratka, ti trije krogi se mešajo in delujejo drug na drugega, zato jih je pač treba označiti tako, kot jih je že Jean-Claude Milner v *Les Noms indistincts*: I, S, R. Imaginarno — gledališki krog (kjer igramo vloge, ki niso naše), Simbolno — hišni krog (kjer nas jejezik, *lalangue*, vselej že presega, oziroma kjer zavzemamo držo in položaje, ki jih ne obvladamo), Realno — zarotniški krog (kjer služimo nečemu, o čemer nič ne vemo). Zarotniški krog je Realno, prav kolikor pomeni nemožnost prečkanja enega kroga, ne da bi na poti zadeli ob drugega, ali nemožnost razpada enega kroga, ne da bi se razpustil sam voz, ki jih spleta. Kolikor pa ta zarotniški krog kaže na svet, ki se gre svoj lastni, strašni film, je Rivettova gesta dovolj jasna in velikodušna: s filmom nam želi vrniti malce realnega, kar malce sveta - s filmom, ki s svojo teatralnostjo nasprotuje gledališču, in se s svojo realnostjo zoperstavlja svetu, ki je postal irealen.

Zdenko Vrdlovec

KRALJEVI RIBIČ

THE FISHER KING



Jeff Bridges je kot radijski showman na vrhuncu slave in poslovne arogance, toda po holokavstu, ki ga povzroči njegova radijska oddaja, se vrne k preprostejšim vrednotam. Na cesti sreča neuravnovešenega Robina Williamsa, ki po New Yorku išče Sveti Graal in kmalu začne Sveti Graal iskati njiju.

KRALJEVI RIBIČ

režija: Terry Gilliam
scenarij: Richard La Gravenese
fotografija: Roger Pratt
glasba: George Fenton in skladbe Harryja Nilsona, Raya Charlesa, Johna Coltranea
igrajo: Robin Williams, Jeff Bridges, Amanda Plummer, Mercedes Ruehl, Michael Jeter
producent: ZDA, 1991

FILMOGRAFIJA

Monthly Python and the Holy Grail (+ Terry Jones), 1974
Jabberwocky, 1977
Time Bandits, 1981
Brazil, 1985
The Adventures of Baron Munchausen, 1988
The Fisher King, 1991

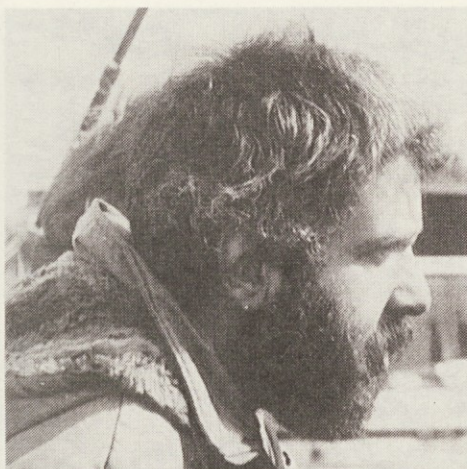


Pri filmih Terryja Gilliama — vzemite *Time Bandits*, *Brazil* ali pa *The Adventures of Baron Munchausen* — se vedno zdi, da jih obsedajo predvsem tiste iracionalne poteze, ki motijo, ogrožajo in razjedajo racionalno urejenost sveta, s filmom *The Fisher King* pa je postalo jasno, da je pravilno gledanje drugačno: Gilliamove filme obsedajo prav tiste racionalne poteze, ki motijo in uničujejo iracionalizem sveta. Ne gre zato, da je ogroženo to, kar je racionalno, ampak to, kar je iracionalno: racionalno se mora vedno umakniti iracionalnemu. Spomnite se filma *Brazil* in spomnite se nemočnega Jonathana Prycea, ki ga premetavajo totalitarni kremplji iracionalnih sil: najmanj, kar lahko rečemo, je, da je prav Jonathan Pryce ta, ki jih ogroža, ne pa narobe — in največ, kar lahko rečemo, je, da je Pryce le koristni idiot, ki misli, da predstavlja utelešenje racionalnosti v brezdušnem iracionalnem svetu. V filmu *The Fisher King* je Gilliam to dilemo prvič postavil v sodobni čas in urbani prostor. In kaj imamo v tem filmu? Pravzaprav zelo malo: dva moška in dve ženski, ki pa ju lahko takoj odštejete —potemtakem dva moška, Jeffa Bridgesa, ciničnega orto-yuppiejskega radijskega DJ-ja, enciklopedični povzetek osemdesetih, in Robina Williamsa, eks-profesorja zgodovine srednjega veka, ki po New Yorku zapriseženo in iskreno vizionarsko išče sveti Graal. Robin Williams bi kot tak v kateremkoli drugem času oz. v kateremkoli drugem Gilliamsovem filmu utelešal agenta racionalnosti, ki se bode s ciničnim svetom iracionalnih sil — Jeff Bridges, cinični yuppiejski diktator, bi bil seveda idealni agent prav teh iracionalnih sil. Se morda situacija po prenosu v sodobni ultra-urbani New York obrne? Ne povsem. Williams živi v »svojem« svetu, ki ga definira kompulzivno iskanje svetega Graala: toda ta Williamsov »cyber«, »virtualni« svet je le sad Bridgesove fantazme (v svojem radijskem showu nekemu poslušalcu, ki ne prenese yuppiejev, svetuje, naj gre in jih postreli, in križarski poslušalec se res odpravi v bližnjo restavracijo in postreli njene goste, med njimi tudi Williamsovo ženo — to samega Williamsa požene na ulico, na iskanje svetega Graala, v virtualni svet), zaradi česar bi lahko rekli, da Williams živi v Bridgesovem svetu, pač v svetu, ki ga je povzročil oz. »ustvaril« sam Bridges, ali natančneje, Williams s svojim racionalizmom — mar ni »iracionalno« iskanje svetega Graala le poganjek njegove scientistično-akadske obsedenosti z racionalizmom srednjega veka? — ogroža cinični, yuppiejski, virtualni iracionalizem Bridgesovega sveta. Ko Bridges ugotovi, kaj je povzročil, v hipu in neodvisno postane to, kar je postal Williams: klošar, ki išče to, kar so — dobesedno in preneseno — izgubili drugi. Ko se srečata, že živita v istem svetu, potemtakem v »kopiji« Bridgesovega sveta, ki jo ogroža Williamsov racionalizem.

Marcel Štefančič, jr.

ŽIVLJENJE JE SLADKO

LIFE IS SWEET



Wendy in Andy imata hčeri dvojčici. Andy sanjari o lastnem poslu in se pusti prijatelju prepričati, da kupi kombi z bifejem. Wendy čez dan dela v trgovini z otroškimi oblekami, ob nedeljskih popoldnevih pa otroke uči plesa. Soseščina je polna čudnih tipov, film pa neprestanega govorjenja.



ŽIVLJENJE JE SLADKO

scenarist in režiser: Mike Leigh
direktor fotografije: Garry Turnbull
tonski mojster: Malcolm Hirst
montažer: Peter Maxwell
avtor glasbe: Rachel Portman
igralci: Alison Steadman, Jim Broadbent, Claire Skinner, Jane Horrocks, Stephen Rea, Timothy Spall, David Thewlis
producenti: Film Four International, London, Velika Britanija, Simon Channing-Williams
1990
1h49

FILMOGRAFIJA

High Hopes, 1988
Life is sweet, 1990

Besedna zveza *Življenje je sladko* se nanaša na izročilo melodramatskega filmskega žanra, kjer je vsak zaplet, vsako življenjsko razočaranje in poraz vgrajen v scenarij samo zato, da se čim srečneje razplete, da se razočaranje izkaže za trenutno zmoto na poti do končne zmage... Film Mikea Leigha pa temelji na nerešljivosti zapletov, ki so sestavni del življenja navadnega človeka, na percepciji neuspeha kot življenjskega stila. Uspešna v tem filmu je edino mati in žena, ki se je sposobna soočiti s svojo realnostjo in jo zato tudi obvladati.

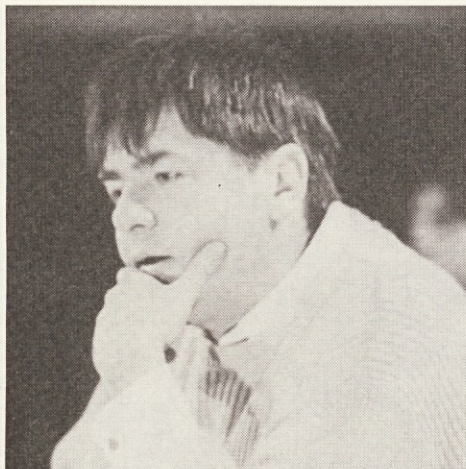
Režiser je s svojim zadnjim filmom opravičil sloves opazovalca in komentatorja nenavadnega in absurdnega v britanskem vsakdanu, ki se ga drži že dobrih dvajset let. Značilnost njegovih filmov je, da povsem običajno okolje (londonsko predmestje) napolni z neobičajnostjo. Ne bi mogli reči, da je njegov opus nadrealističen. S tako oznako se ne strinja niti on sam: »Vedno si prizadevam odkriti bistvo; to je potencirani realizem kot nasprotje naturalizmu. Vem, da je v mojih filmih mnogo »odštekanih« elementov, ki sicer niso nadrealistični, so pa norčavi, burleskni. Vendar se ne zgodi nič nemožnega. Vse mora biti organsko. Mora biti resnično, toda ta resničnost je potencirana.«

Življenje je sladko je nizkoprorračunski film, ki s svojo improvizirano režijo predstavlja specifičen avtorski pristop, katerega bistvo je v posrečenem prilagajanju vnaprej zasnovanih scen nenačrtovanim vzgibom na samem snemanju, kar nedvomno prispeva k bizarni komičnosti sicer povsem nevesele zgodbe o prebijanju skozi sivino preživetja v nekem napol proletarskem napol meščanskem okolju.

Jelka Stergel

IZMIŠLJENA ZGODBA

UNE HISTOIRE INVENTÉE



Ob Izmišljeni zgodbi je avtor filma zapisal:
»Še vedno snemamo filme o težavah,
povezanih z ljubiti in biti ljubljen, o stanjih
med resničnostjo ljubiti in željo po biti
ljubljen.

Da bi preživel v ljubezni, potrebujemo
domišljijo.«

IZMIŠLJENA ZGODBA

režija: André Forcier

scenarij: André Forcier, Jacques Marcotte

fotografija: Georges Dufaux

glasba: Serge Fiori

igrajo: Jean Lapointe, Louise Marleau,
Charlotte Laurier, Marc Messier, Jean-Francois
Pichette, France Castel

producent: Le Groupe Film Telescene,

Les Productions C. M. Luca

Kanada, 1990

1h40

FILMOGRAFIJA

Le retour de l'immaculée Conception, 1971

Bar Salon, 1973

L'eau chaude, l'eau froide, 1976

Au clair de la lune, 1982

Kalamazoo, 1988

Une histoire inventée, 1990.



Kanadski filmski režiser André Forcier sodi v srednjo generacijo quebeških filmskih ustvarjalcev (rojen 1947). Posnel je šest celovečernih filmov, med njimi je ob *Izmišljeni zgodbi* najuspešnejši film *L'eau chaude, l'eau froide* (1976) s katerim je sodeloval na številnih mednarodnih filmskih festivalih, med drugimi tudi v canskem Quinzaine des réalisateurs, njegov film *Kalamazoo* pa je dobil leta 1988 nacionalno priznanje Quimet-Molson za najboljši quebeški film leta 1988. André Forcier je med ustanovitelji filmskega združenja Cinéma Libre, distribucijske hiše, ki skrbi za promocijo filmov quebeških filmskih ustvarjalcev.

Izmišljena zgodba je sarkastičen film, črna komedija na meji surrealizma, film o suburbani montrealški umetniški sceni, katere osrednja osebnost je srednjeletna Florence, ljubljena gledališkega občinstva, ki jo spremljajo trume navdušenih oboževalcev, kar močno godi njenemu egu. Njena naklonjenost namreč velja nikoli osvojenemu trobentaču Gastonu, ki se je vrnil z neuspešne turnee in sedaj igra v Blac Butter Clubu. Florenc ima hčerko Soledad, tudi igralko, ki igra vlogo Dezdemone v predmestnem gledališču, za uspeh predstave pa skrbi mafijsko naravnani režiserjev stric, ki deli brezplačne vstopnice navijaškemu občinstvu.

Ob drami ljubosumja na gledaliških deskah se v četverkotniku Florence, Gaston, Soledada in Tibo odvijeta drama zakulisnega ljubosumja. Soledad iz maščevanja svojemu fantu Tiboju zapelje Gastona in četverkotnik se s strelji na gledaliških deskah razplete. Občinstvo je navdušeno zaradi resničnosti Othela, na ekstravagantnem pogrebu žrtev drame ljubosumja pa se znova utrdi omajano razumevanje med materjo in hčerko. Gre za odštekano črno komedijo, za film, ki se v vseh svojih elementih navezuje na specifično quebeško filmsko sceno, ki daje osnovne tone celotni kanadski filmski ustvarjalnosti, tudi tisti, ki nastaja v okvirih angleškega govornega področja. Čeprav imajo podobe montrealškega umetniškega sveta lokalistično barvitost, ki daje celo občutek intimnega, domačnega odnosa ustvarjalcev filma do svojih junakov, prav ta obarvanost daje filmu pečat avtentičnosti. Hkrati pa montrealška scena zaživi kot nekaj univerzalnega in dogajajočega se tudi v provinci evropskih mest. Predvsem Quebečani se pač niso nikoli povsem odtrgali od svojih evropskih korenin. In če je njihov esprit nekoliko robatejši, je to posledica ostrih zim in ne ameriškega kontinenta.

Matjaž Zajec

MOJE XX. STOLETJE

AZ EN XX. SZAZADOM



Leta 1880 je v New Yorku zasvetila prva Edisonova električna žarnica, v revnem predmestju Budimpešte pa sta na svet privekali dvojčici Dora in Lili. Njuni pravljico razcepljeni poti se na Silvestrovo 1899 znova spojita v Orient-Expressu: Dora je postala mondana prevarantka, Lili pa anarhistka-teroristka.

MOJE XX. STOLETJE

režija: Ildiko Enyedi
scenarij: Ildiko Enyedi
fotografija: Tibor Mathe
glasba: Laszlo Vidovszky
igrajo: Dorothea Segda, Oleg Jankovszkij, Paulus Manker, Peter Andorai, Gabor Mate
producent: Budapest filmstudio Vallalat, Friedlander filmproduction
Madžarska, 1989

FILMOGRAFIJA

Az en XX. szazadam, 1989

V prvem telegramu, ki ga je Thomas Alva Edison brezžično poslal okrog sveta, je pisalo: »Čudovit je svet, ki ga je ustvaril Bog, in čudovit je človek, ki se ga je zdaj naučil oblikovati.«

Ildiko Enyedi bi si naslov za sinopsis filma *Moje dvajseto stoletje* mirno lahko izposodila pri mojstru Eisensteinu: *Griffith, Dickens in mi*. Prvih šest mesecev je namreč svoj film pripravljala pod delovnim naslovom *Strpnost*. Pravi, da je očitno poigravanje z Griffithovo *Nestrpnostjo* pozneje opustila, saj se ji je kljub vsemu zdelo nekoliko pretenciozno. Namesto za zgodovino civilizacije se je pač odločila za eno samo stoletje — natančneje, za prelomnico dveh dob: fin-de-siecleovske nostalgije in »debut-de-siecleovske« revolucionarnosti. Vseeno se lahko tudi sami poigramo in rečemo, da je nasproti Griffithovemu interesu za nestrpno človeško oblikovanje sveta postavila potrpežljivost, s katero je Bog »ustvaril nebo in zemljo«. Glavni junakinji tega filma namreč nista dvojčici, katerih pot se prav po dickensovsko porodi in razcepi, temveč prav tisto, kar je tolerantni kratec postavil na nebo in na zemljo: so zvezde in živali. Ildiko Enyedi obojim doda le še tisto, kar je že tako in tako bilo na začetku: besedo. Ko je treba preiti iz enega prizor(išč)a v drugega, denimo iz New Yorka v Budimpešto, vlogo tour-operatorja prevzamejo prav govoreče zvezde; ko pa je treba pomodrovati o morali in radovednosti, besedo prevzame kar govoreča opica. Skratka, zvezdno nebo nad nami in moralni zakon v nas!

Toda mar niso navsezadnje v življenju posameznika najatraktivnejši prav trenutki, ko pride do neposrednega stika teh dveh razsežnosti: ko se »utrne zvezda« in zamaje naš notranji zakon, ko se v nas nekaj prelomi in nas ponese med zvezde... Najsublimnejši trenutki filma *Moje dvajseto stoletje* izhajajo prav iz tovrstnega neposrednega stika neba in zemlje, iz pogovora zvezd in živali. Beseda sicer ne postane meso, zato pa praviloma zahteva podobo — in posledica takšnega bližnjega srečanja prve vrste je natanko *film*: zvezde se usmilijo ubogega psa, ki igra vlogo poskusnega kunca, in mu pokažejo »malo kina«! Mar niso prav *filmske zvezde* tisti hkratni stik neujemljive oddaljenosti in neposredne bližine?

Zato velja ob Ildiko Enyedi pozabiti na Griffitha in Eisensteina ter se spomniti tistih redkih filmov, v katerih so zvezde že prišle do besede in podobe. *Življenje je čudovito* (Frank Capra, 1946) in *Noč Lovca* (Charles Laughton, 1955) sta zagotovo dve taki pravljici, ki ju je vselej lepo znova poslušati in gledati. Kadar smo v kinu, moralni zakon sveti na nebu, zvezde pa sijejo med nami.

Stojan Pelko

INDIJANSKI TEKAČ

THE INDIAN RUNNER



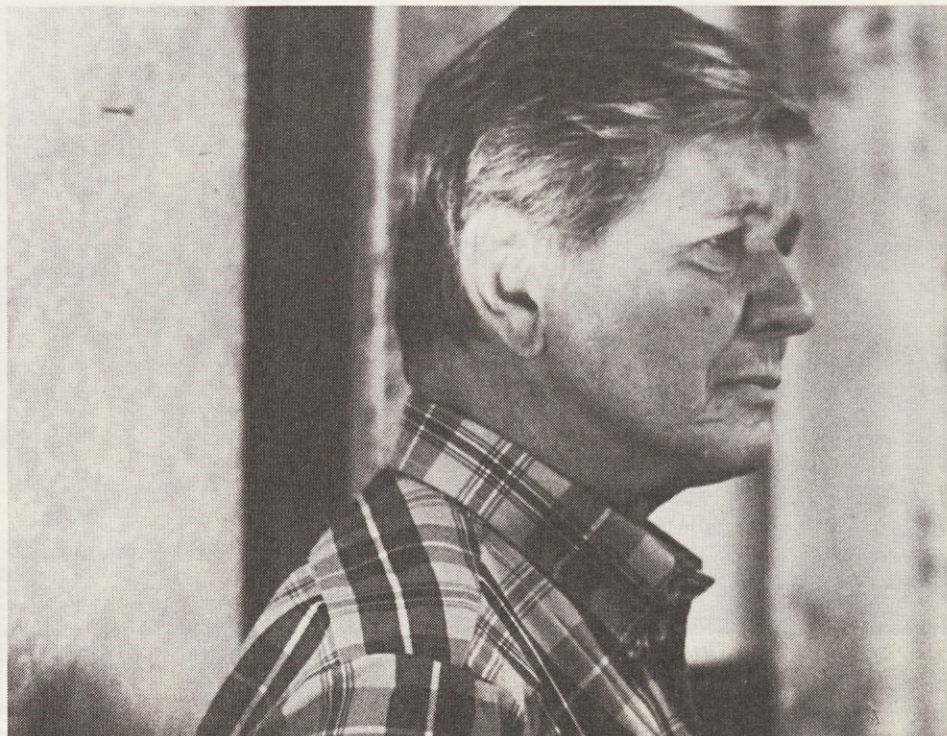
Nebraska, okrog leta 1968. Joe Roberts ni uspel s kmetijo, zato je postal policaj. Njegov brat Frank se je pravkar vrnil iz Vietnama. Majhno poljedelsko mesto Plattsmouth je premajhno za oba. Frank zna to povedati z enim samim stavkom: »Na tem svetu sta le dve vrsti ljudi: junaki in izobčenci«.

INDIJANSKI TEKAČ

režija: Sean Penn
scenarij: Sean Penn po pesmi
Highway Patrolman Brucea Springsteena
fotografija: Anthony B. Richmond
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: David Morse, Valeria Golino,
Patricia Arquette, Jordan Rhodes,
Dennis Hopper, Viggo Mortensen
producent: The Mount Film,
MICO/NHK Enterprises,
ZDA, 1991

FILMOGRAFIJA

The Indian Runner, 1991



Ameriški sen je v svoji najbolj temeljni obliki zgrajen na topografskih pojmih: *land*, zemlja, *frontier*, meja... Zapletlo se je, ko je v osvajanju geografije naletel na antropologijo: Indijanci so bili tisti, ki so sanje drugega plačali s svojo moro. Paradoks zgodovine pa je tale: ko enkrat sam sen postane mora, se sanjač poskuša prebuditi tako, da morasto žrtev svojih svetlih sanj povzdigne v luč dneva.

Prvenec Seana Penna *Indijanski tekač* sooči natanko to paradokso zgodovinsko dvojnost Amerike. Dvojnost je očitna že na ravni predzgodovine samega filma: Penn je našel navdih v pesmi Brucea Springsteena *Highway Patrolman* in v stari indijanski legendi, po kateri je fant postal mož šele tedaj, ko je peš zasledoval jelena toliko časa, da se je ta od utrujenosti zgrudil, fant pa mu je z ust spil njegov zadnji zdihljaj. *Kiss me deadly*, bi rekel Robert Aldrich.

Dvojnost pa nosi tudi samo zgodbo filma. Motili bi se, če bi jo razpeli zgolj med oba brata, Joea in Franka, in v prvem prepoznali utelešenje zakona, v drugem pa simbol izobčenca. Tragična je namreč prav šele njuna notranja dvojnost, dobesedna razcepljenost. Navsezadnje nam uvod filma predstavi prej obratno situacijo: Joe med patroljiranjem ustrelil Indijanca in potemtakem vstopi v film z umorom; Frank pa v film vkoraka kot vietnamski veteran, kot patriot par excellence. Če se torej Joe v svoji vlogi branilca zakona konstituira prav z njegovim kršenjem, tedaj je jasno, da se bo spopad z bratom slej ko prej sprevrnil v notranji spopad. Drugače rečeno, zakon in izobčenstvo nista protipola: sam zakon je globoko notranje izobčen! Navsezadnje to velja tudi za dvojico ameriškega sna in njegove moraste plati. Prvi ne more ugonobiti druge, saj vselej naleti nanjo tam, kjer jo najmanj pričakuje — v svojem osrčju.

Prav to vztrajno nihanje med hotenim patriotizmom in nezmožnostjo zatiskanja oči pred njegovim morastim vsakdanom je ključno gibanje Pennovega filma. Nekaj presenetljivo iskrenega je v tem gibanju, nekaj, kar ga morda še najbolj približa prav samemu Bruceu Springsteenu. Zato je prva oznaka, ki pride na misel ob *Indijanskem tekaču* prav *avtentičnost*. Ta film je avtentičen natanko toliko, kolikor je avtentičen tisti neujemljivi, a zato toliko bolj fascinantni trenutek, s katerim Springsteen v uvodu pesmi *War* preide iz lirskega recitativa v tragičen krik. *Indijanski tekač* je poln lirizma, ki ga najedajo in spodžirajo kriki. Brez krikov bi sploh ne vedeli, da smo bili dotlej priče liriki, a smo v trenutku samega krika obenem tudi že ostali brez nje. Nekako tako torej kot s poslednjim jelenovim dihom: nikoli ne vemo, kateri dih bo zares zadnji, ko pa to enkrat vemo, je že prepozno. Kako tedaj iz fanta postati mož? Sean Penn to ve.

Stojan Pelko

FANTJE IZ SOSEŠČINE

BOYZ'N THE HOOD



Zvok mitraljezov, policijskih akcij in siren je običajen hrup v Južnem Los Angelesu. Trije odrasčajoči Afro-Američani skušajo preživeti v brezupu nasilnega in agresivnega okolja. Tre Styles, Dough Boy Baker in Ricky Baker si delijo prijateljstvo, bolečino, nevarnost, bes in ljubezen v urbani črni Ameriki.

FANTJE IZ SOSEŠČINE

režija: John Singleton
scenarij: John Singleton
fotografija: Charles Mills
glasba: Stanley Clarke
igrajo: Larry Fishburne, Cuba Gooding, Jr., Ice Cube, Morris Chestnut
producent: New Deal Productions, ZDA, 1991

FILMOGRAFIJA

Boyz 'N the Hood, 1991

Režiser John Singleton je star dvaindvajset let, a ima na glavi že veliko skrbi. Kot mladenič je odrasčal v Comptonu, najbolj surovi sošeski Južnega Los Angelesa. Zgodba, ki jo pripoveduje v svojem filmu, je sicer fikcija, a nedvomno ponuja prvo resnično podobo življenja v »L. A. Hood«. Veliko ljudi bo film *Fantje iz sošeščine* vse prehitro označilo za banalnega in vzgojnega, ne da bi se sploh vprašali, zakaj je bil film narejen. Drži sicer, da Singleton s svojim filmom ne bo ravno veliko prispeval k filmski zgodovini. Zato pa na socialni ravni meri visoko. Filmi, televizija, seks, pijača in droge so zelo priljubljeni med tistimi ameriškimi mulci, ki špricajo šolo in se raje potepajo po ulicah s *homeboys*. Njihova izobrazba so ravno podobe, njihovi učitelji pa rap-glasbeniki, učenci Grand Master Flasha (sodobni pridigarji za ene, agitatorji za druge). Singleton učinkovito kombinira oboje in se s svojim filmom ostro zoperstavlja medijski težnji, ki skuša vojne med tolpmi v Južnem Los Angelesu predstaviti kot zgolj še eno »življenjsko dejstvo«. Film *Fantje iz sošeščine* je poziv Afro-Američanom, naj se bolj odgovorno posvetijo vzgoji svojih otrok. Očetje morajo sinove naučiti, kako naj bodo možje. Toda marginalnost teh krajev in teh domov je že tolikšna, da je rešitev problema skoraj nemogoča. Singleton vseeno še vedno verjame v možno spremembo. Tre Styles je edini, ki z očetovo pomočjo najde smisel in poskuša preseči brezupen položaj. Obstaja boljše življenje za slehernega, le da je odvisno od tega, kaj si zanj pripravljen storiti in koliko spremeniti svoje vedenje — taka je Singletonova morala. Režiser močno udarja čez svoje »brate«. Vendar pa sami niso edini odgovorni za pekel samouničenja. Kar precejšen delež tega pekla ustvarjajo neverjetne države bele rase. Trgovina z drogo je v rokah bele mafije, ki jo ščitijo uradne bele varnostne organizacije. Beli policaji Los Angelesa se ne obotavljajo, ko je treba brez pravega vzroka na smrt premlatiti črnce. Kot pravi Trejev oče: »Zakaj so trgovine z orožjem toda na vsakem vogalu, ni pa jih v njihovih čistih sošeskah? Samo zato, ker radi vidijo, kako se sami uničujemo.« Singleton za svoj film ni izbral niti agresivne pripovedi, značilne za film *New Jack City*, niti profetsko-romantičnega načina, ki ga najdemo pri Spikeu Leeju. Njegov film je šokantna doku-drama o ulicologiji in življenju na robu. Njegova fikcija razkriva skrite resnice gnile družbe. »Ne verjemite modli! Črno je sicer res čudovito, toda ne mislite si, da črnski film že hodi po rdeči preprogi.«

Cis Bierinckx

RIFF-RAFF



Stevie se po vrnitvi iz zapora zaposli na »črno« pri gradbeni firmi, ki obnavlja stavbe v kozmopolitski četrti Londona, pri firmi, ki še zdaleč ne skrbi za kakšno varnost pri delu. Po naključju sreča brezposelno dekle, ki se preživlja tako, da prepeva stare pop uspešnice v večinoma tretjerazrednih gostilnah. Med njima se vname skoraj idilična ljubezen, ki pa jo grobo prekine Steviejevo spoznanje, da je ona narkomanka, narkomanija pa je razjedla njegovo družino. In ko se še smrtno ponesreči eden izmed njegovih kolegov na delu, se Stevie odloči za obračun in upor zoper nehumano družbo.

RIFF-RAFF

režija: Ken Loach

scenarij: Bill Jesse

fotografija: Barry Ackroyd

glasba: Stewart Copeland

igrajo: Emer McCourt, Robert Carlyle, Ricky Tomlinson, Jimmy Coleman, George Moss

producent: A Parallax Pictures/Chanel Four,

Velika Britanija, 1991

FILMOGRAFIJA

Poor Cow, 1968

Kes, 1970

In Black and White, 1970

Family Life, 1972

Black Jack, 1979

Looks and Smiles, 1981

Fatherland, 1986

Hidden Agenda, 1990

Riff-Raff, 1991

Rebels, 1991



Po *Skritem rokovniku*, ki je bil lani predstavljen v uradnem programu canneskega festivala, se je letos Ken Loach s filmom *Riff-Raff* ponovno predstavil v selekciji »14 dni režiserjev«. Zdi se, da je mesto tega režiserja prav v tem okviru — čeprav je že filmski veteran, se mu večji, tematsko in celo politično »težji« projekti praviloma ne posrečijo. Ken Loach je namreč mojster filmskega minimalizma, ki sloni na senzibilnem opisovanju in na prvi pogled prosojnem verizmu.

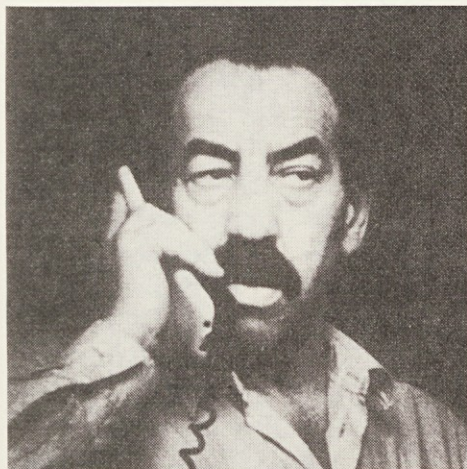
Sicer pa Ken Loach prvenstveno velja za avtorja, ki se loteva problemov s socialnega roba, zanimajo ga psihična stanja na meji med normalnostjo in norostjo, privlačijo ga svetovi zapuščenih, pozabljenih in prezrtih. Vendar pa se je s filmom *Riff-Raff* v ortodoksno poetiko tega »asketskega« realista vpisal humor in to prav tisti tipičen angleški črni humor. Seveda ne v kakšni instant varianti angleških televizijskih serialk. Le malokateremu režiserju namreč uspe, da zgradi kar zabaven film na podlagi dokaj banalne ljubezenske zgodbe, ki je povrh vsega vpeta še v standardiziran kontekst socialne problematike in kolesja droge. Malo je namreč primerov, ki so učinkovito cepili komične in humoristične razsežnosti na t. i. družbeno-kritično angažiranost. Prav tako pa je *Riff-Raff* tudi mojstrska ponazoritev, kako je mogoče oblikovati filmsko fikcijo na podlagi povsem dokumentarističnega prijema, ki je poleg tega še v nekakšni kontradikciji s humorjem in komičnimi elementi.

Riff-Raff je tako droben in lep film, ki zna izzivati s svojo kritično naravnostjo kakor tudi zabavati in vzbujati smeh. To sicer res ni krohot burlesk, a tudi ne militantstvo kakšnih radikalnih političnih filmov.

Silvan Furlan

SATAN

SATANA



Vitalij, mladenič čisto prijaznega videza, ki mu vsaj na prvi pogled ne bi mogli pripisati kakšnih zločinskih namenov, ugrabi in ubije sedemletno Oljo, hčerko nekdanje znane igralske Aljone. Vse skupaj skuša prikazati kot ugrabitev in Aljono, za katero ve, da si je s pomočjo črne borze nagrabila precej denarja, prek anonimnih sporočil izsiljuje za večjo vsoto gotovine. Aljona končno popusti in prosi Vitalija, ki ga pozna za črnoborzijskega trga, da bi posredoval pri »izmenjavi«. Vitalij pa ji kar naravnost prizna, da je deklica mrtva, da jo je ubil on in da mu ne gre za denar, ampak za maščevanje, saj ga je Aljona pred časom vzvišeno zavrnila, ko se ji je skušal približati.

SATAN

režija: Viktor Aristov

scenarij: Viktor Aristov

fotografija: Jurij Voroncov

glasba: Arkadij Gagulašvili

igrajo: Sergej Kaprijanov, Svetlana Brogarnik

producent: Studio »Tak - T«,

Sovjetska zveza, 1990

FILMOGRAFIJA

Trs v vetru, 1980

Smodnik, 1985

Satan, 1990

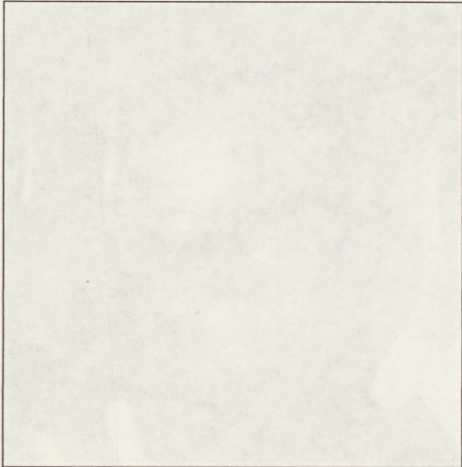


Film bi po temeljni zastavitvi in nekaterih narativnih prijemih nemara bolj sodil v ameriško »črno serijo«; kar ga od tovrstnih filmov ločuje, je predvsem radikalni cinizem pripovedi in tipično ruska bizarnost njegovih likov, ki se nenehoma gibljejo na robu »norosti« in uspejo iz povsem običajnih, celo naključnih srečanj vedno znova proizvesti ekscitne situacije. V temelju imamo opraviti z mračno kriminalko, v kateri se takoj na začetku zgodi umor, vendar v nadaljevanju ne gre za vprašanje, kdo je morilec (saj smo ga pač videli pri delu), ampak izključno za vprašanje motiva. Problem je v tem, da morilec ubije svojo žrtev — sedemletnega otroka, kar pač daje njegovemu dejanju še posebno težo — dozdnevno povsem brez razloga, saj skuša potem njegovim staršem vse skupaj lažno prikazati kot ugrabitev in skladno s tem iztržiti precejšnjo odkupnino. Umor je videti toliko bolj nesmiseln, ker je mati navsezadnje pripravljena plačati zahtevano vsoto, vendar pa prav na tej točki pride do ključnega preobrata, ki zločin retroaktivno »osmisli« kot akt morilčevega maščevanja nad materjo zaradi neuslišane ljubezni. Povsem nov pomen pa dobi zdaj tudi denar, saj je očitno sumljivega (črnoborzijskega) izvora, zaradi česar mati ne more prijaviti morilca, ne da bi sama padla v roke zakona. Vse se pravzaprav razplete in obenem dokončno zaplete v eni sami, bistveni sekvenci filma, ko se glavna junakinja oglasi pri morilcu (ne da bi slutila, s kom ima pravzaprav opraviti), ki ga pozna že od prej in ga zdaj prosi za pomoč oziroma za posredovanje. Njegovo priznanje je tako direktno, kot je lahko le še izpoved ljubezni, vendar pa hkrati hermetično zapre prostor pripovedi: on ima njo v pasti, ker ve, da skriva v hiši velike količine na sumljiv način pridobljenega denarja, ona pa zanj ve, da je morilec njenega otroka — toda nobeden od njiju ne more ničesar več ukreniti, ne da bi v isti sapi pokopal samega sebe. Verjetno najbolj mučen »mrtvi tek« v zgodovini filma, pri čemer temni toni interirerov in mračne podobe ulic, ki jih slika izjemna, v tem pogledu skorajda zoprno dosledna kamera, samo podčrtujejo končni učinek.

Bojan Kavčič

MLADA UPORNIKA SOULA

YOUNG SOUL REBELS



MLADA UPORNIKA SOULA

režija: Isaac Julien

scenarij: Paul Hallam, Derrick Saldaan
McClintock, Isaac Julien

fotografija: Nina Kellgren

glasba: The Blackbyrds, Parliament, Funkadelic,
X-Ray Spex, Sly and The Revolutionaries,
The O'Jays, Mica Paris, War...

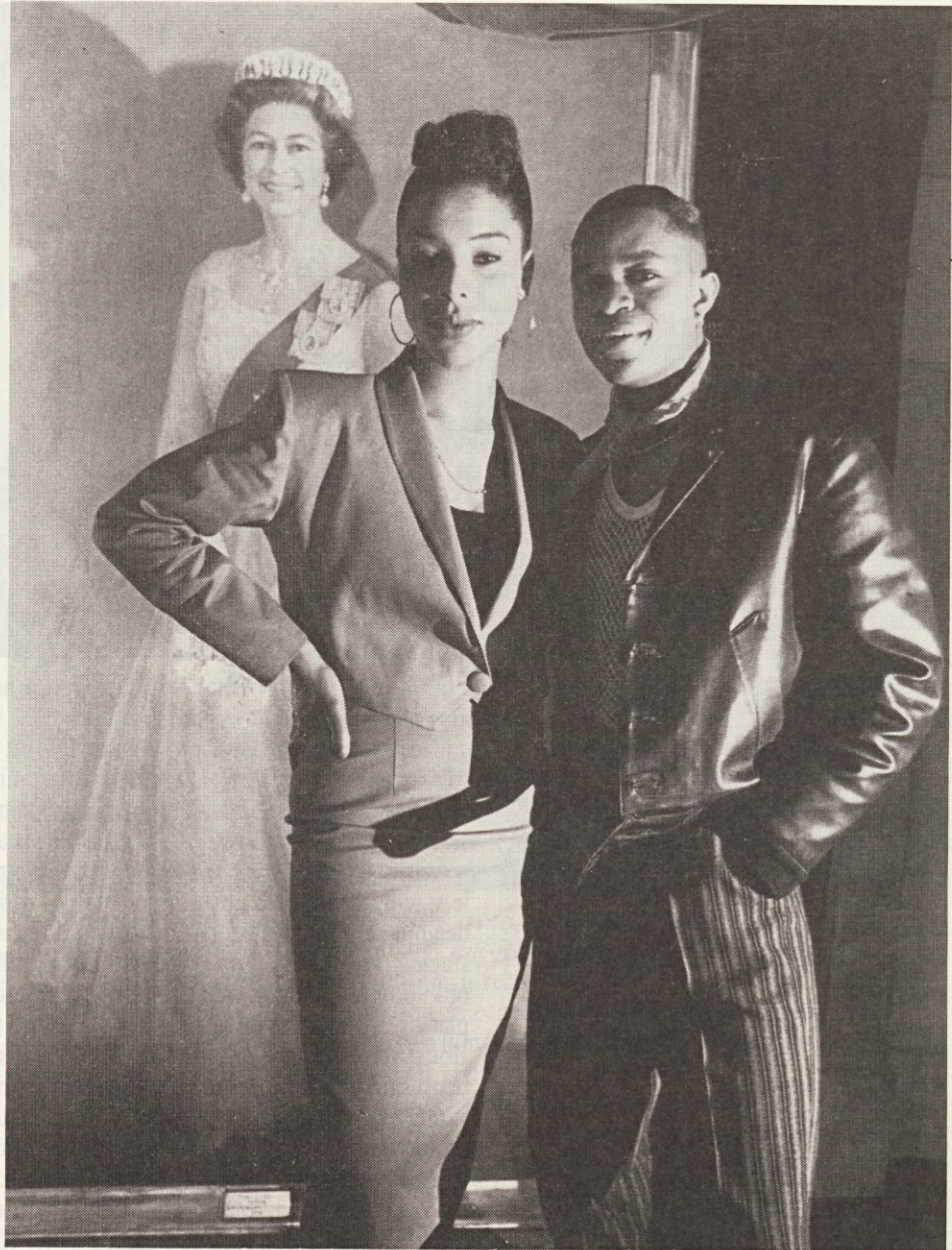
igrajo: Valentine Nonyela, Mo Sesay,
Dorian Healy, Frances Barber, Sophie Okonedo,
Debra Gillett, Jason Durr

producent: The British Film Institute, Film Four
International, Sankofa Film & Video, La Sept,
Kinowelt & IberoAmericana
Velika Britanija, 1991

1h45

FILMOGRAFIJA

Young Soul Rebels, 1991



Film se dogaja poleti 1977, tisti teden, ko je angleška kraljica praznovala srebrni jubilej. Neke noči je bil TJ, umorjen, ko je prečkal park. Njegova kolega Chris in Caz sta velika prijatelja že od otroštva, sicer pa sta disc-jockeya, ki vodita piratsko radio postajo. Vest o smrti prijatelja ju pretrese, še posebej ko Chris dobi v roke kaseto, na kateri so posneti glasovi morilca. Policija prične s preiskavo. Chris se odpravi na obisk komercialnega radia, da bi srečal producentovo asistentko Tracy in jo povabil kot gostjo na predstavitev še »vročih novih pesmi«
soula. V kletnem klubu, kjer poteka promocija, kmalu pride do trenj med punkerji in »dečkoma soula«. Stvari potem preobrnejo emocije, saj pride Tracy in s tem pokaže, da jo Chris zanima. Caz se medtem spogleduje s punkerjem Billibuddom. Kasneje, ko Chris in Caz postavljata novo anteno za njuno piratsko postajo, pride med njima do prepira in očitno je, da je konec tudi njunega partnerstva. Policija aretira Chrisa zaradi umora. Očitno je stvar nekdo namestil. Sledi razdejanje piratske radio postaje. Vse to je delo morilca, ki ve, da ima Chris kaseto. Chisu je takoj jasno, da mu v tej situaciji lahko pomaga le Caz. V napetem koncu Chris sreča Caza in skupaj se soočita z morilcem.

Angleški filmski kritik David Overbey trdi, da je Julienov prvenec *Mlada upornika soula* takšnega socialno-kritičnega pomena kot je bil film Stephena Frearsa *Moja lepa pralnica*. Film je bil predvajan na letošnjem canneskem filmskem festivalu v selekciji filmske kritike.

KO PRIDE HLADNIK

RETRO-
SPEKTIVA
BOŠTJANA
HLADNIKA
V OKVIRU
FILM ART
FESTA



Kako bodo potekali Hladnikovih filmski dnevi?

Slovenski gledališki in filmski muzej

8. november ob 12h:

— promocija knjige Zdenka Vrđlovca **Ples v dežju** in promocija video kasete z integralno verzijo filma
— predstavitev izbranih Hladnikovih amaterskih filmov iz štiridesetih in petdesetih let, ki jih bo na klavirju spremljal Borut Lesjak

21. november ob 18h:

— predstavitev enournega televizijskega portreta Boštjana Hladnika z naslovom **Enfant terrible** v režiji Damjana Kozoleta
— otvoritev razstave »Filmski svet Boštjana Hladnika«

Ljubljanski kinematografi
— dvorana kinoteke

Od 11. do 18. novembra bo potekala **retrospektiva** filmov Boštjana Hladnika, ki jo bo svečano odprl film **Ubij me nežno**
11. novembra ob 20h:

Cankarjev dom — Film Art Fest

22. november ob 20h:
premiéra integralne verzije filma **Ples v dežju**

Mesec november bo mesec **avtorskega** filma in mesec slovenskega filmskega **avtorja Boštjana Hladnika**. Po tridesetih letih bo Hladnik najprej izzival s filmom **Ples v dežju**, seveda pa prav tako s svojim izzivalnim opusom. **Retrospektiva**, ki so jo organizirali Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljanski kinematografi in Cankarjev dom, bo skušala čim bolj celovito predstaviti Boštjana Hladnika kot režiserja, ustvarjalca, cinefila, zaljubljenca v filmsko magijo, strastnega filmskega zbiralca, človeka, ki s filmom briše oziroma na novo postavlja meje med realnostjo in fantazijo. In zakaj bo Boštjan Hladnik izzival? Zato, ker nam bo predstavil avtorsko integralno verzijo filma **Ples v dežju**, ki se ni vrtela v redni distribuciji, zato, ker nam bo predstavil filme, ki jih pri nas še nismo videli ali pa zelo zelo dolgo časa tega, zato, ker nam bo predstavil svoj filmski muzej in kinoteko. Pa še marsikaj zanimivega.

ŽIVIM, KO SNEMAM

GOVORI FILMSKI REŽISER
BOŠTJAN HLADNIK, ENFANT TERRIBLE
SLOVENSKEGA FILMA

OTROŠTVO — FILMSKE IGRAČE

Spomnim se, da je bil v Kranju kino Talia, tam kjer je danes Globusov bife. Lastnik je bil gospod Sajovic, ki je bil naš družinski prijatelj. In ne bom pozabil filma Cecila B. DeMilla **Križarji**, ki si ga je naša družina lahko ogledala zaradi poznanstva, čeprav je bila predstava že zdavnaj razprodana. Postavili so nam posebne sedeže pred prvo vrsto ali ob strani, tako da so figure na platnu dokaj čudno izgledale in je bil film zame še bolj nenavaden. Moram pa reči, da so bile takrat predstave, tudi v Ljubljani do druge svetovne vojne, zares filmske predstave z zastorom, gongom in livriranimi biljeterji.

V Ljubljani sem tudi še nekaj časa, saj sem bil še majhen, hodil v kino s starši. Ko sem pa šel v prvi razred, je oče rekel, zdaj pa že lahko greš sam v kino. Peljal me je do Uniona, sam pa me je počakal v kavarni, ker je zelo rad igral biljard. Kmalu zatem sem začel sam zahajati na filmske predstave in vse filme sem si zapisal v »skriti filmski dnevnik«.

Vem pa, da me je že od malega fasciniralo gibanje in tako sem najprej zbiral »filmske igrače«. Ko sem nekoč dobil takšno igračo za Miklavža, sem si sposodil pri bratu risalni blok in sem si pod posteljo postavil prvo svojo kinodvorano. In risalni blok je imel črn okvir, tako da je zgedel kot filmsko platno v starih lepih časih.

DRUGA SVETOVNA VOJNA — »FILMSKI SPEKTAKEL«

Meni se je vedno zelo »fajn« zdelo, če sem se počutil ali kaj takega doživljal, ker je bilo podobno platnu, dogodkom ali dogajanju na platnu. To sem še posebej občutil takrat leta 1945, ko smo se vračali z delovne akcije; cela naša gimnazija je namreč kopala jarke na Rožniku. Imeli smo prostnice za prosto gibanje v primeru alarma; tisti dan smo delali do pol tretje ure, potem pa nas je nemški oficir spustil domov. Kmalu zatem se je začel letalski napad na Ljubljano in ko sem že zavijal proti domu, me je prešinilo, da si še enkrat ogledam film **Žena mojih sanj** z Mariko Rök. V daljavi so se sicer slišale bombe eksplozije, vendar pa je projekcija normalno tekla. Po filmu, ko je bilo konec alarma, sem se odpravil domov. Na poti proti domu pa so bile povsod vidne posledice bombardiranja, razbitine, drevesa na tleh, velikanse luknje, ... Tik pred našo hišo so ležali po tleh notni listi in obšla me je zla slutnja, da je pri nas vse narobe. In zazdelo se mi je, da se dogaja nekaj velikega kot na filmskem platnu. Slišal sem kar glasbo, videl mrtvo mamo in razrušen dom. Prevzemalo me je nenavadno čustvo, tako da sem kar po zraku hodil in na nek poseben način užival. Bilo je tako kot v kinu, ko ugasne luč in postaneš sam svoj, bolj iskren do samega sebe. Ta dogodek je bil pravi filmski spektakel, kjer sem jaz igral glavno vlogo, vlogo v veliki in nenavadni sceni. Ko sem prišel domov, so bili vsi v skrbeh in mama je jokala, jokala pa je zato, ker mene ni bilo domov. No, takrat pa sem tudi že zbiral filme in ker so bili na gorljivem traku, je bila sreča, da jih je mama pravočasno umaknila iz moje sobe, kjer je kmalu začelo goreti. Bomba je namreč padla na naš vrt, razrušila del hiše, tako da je sadno drevo s korenikami vred ležalo v spalnici staršev. Kmalu po vojni pa sem si oskrbel tudi prave filmske aparate, kinoprojektorje, ki niso bili več igrače.

»SVOBODA« — »FILM KOT POTENCIALNI SOVRAŽNIK«

Nova, komunistična oblast je nacionalizirala tudi kinematografijo, recimo Emona film, potem kinematograf gospe Pavle Jesih, ... Vendar pa mi je uspelo, da sem v tistih časih kupil 16 mm, od gospe Jesihove pa 35 mm kinoprojektor. Ti dve napravi pa sta postali ne samo temelja moji domači

kinodvorani, ampak tudi začetnici mojih težav z novo oblastjo. Film, pa tudi vse kar je bilo v zvezi s filmom, je bil takrat na nek način »sumljiva« stvar.

Spomnim se tudi, vsaj zame, neljubega dogodka kakšen dan pred 1. majem leta 1946. Bilo je to pred Akademskim domom, danes tam stoji Holiday Inn, kjer so bili prostori Državnega filmskega podjetja — to je bilo pred ustanovitvijo Triglav filma. Prišel sem tja in tam bil je nek sestanek, saj se je bližal praznik. Pred Akademskim domom pa je bil tovrnjak poln filmov, ki so jih v vojnih letih prikazovali v Ljubljani. Ko sem zvedel, da so te kopije filmov namenjene za kurjenje kresa, sem nekaj kolotov le uspel odnesti domov. To so bili seveda v glavnem nemški in italijanski filmi.

Po vojni so pri Državnem filmskem podjetju organizirali tudi filmske tečaje. Vodja za kratek film pri tem podjetju je bil Janez Korenčan, učil pa nas je tudi gospod Mario Förster. Tu sem spoznal osnove filmske tehnike in deloma tudi filmskega jezika. Te tečaje so obiskovali recimo Ivan Belec, Boris Strohsack... pa tudi moj sošolec Dušan Gabrijelčič, brat kasneje znane Vesne Metke Gabrijelčič, ki se potem ni ukvarjal s filmom.

V času tečaja sem se odločil, da bom tudi sam snemal filme. Kupil sem si 8 mm kamero in leta 1947 sem posnel prvi amaterski igrani film **Deklica v gorah**. Pa tudi pri tem »nedolžnem« filmu ni šlo brez težav s policijo. Zvedeli so namreč, da nekaj snemam, da snemam neke križe — bila so to božja znamenja. Mama me je skrila in ko so policaji odšli, sva se z mamo odpravila v Tržič k Josipu Vidmarju, s katerim sta ona in moj oče skupaj študirala v Pragi. Gospod Vidmar naju je takoj sprejel v svojem »dvorcu«, kjer so bile — to se mi je še posebej vtisnilo v spomin — lepe bele in kosmate tapete. Problem je takoj uredil. Poklical je po telefonu notranjega ministra in mu naročil, naj »naši« ne gnjavijo fanta, še skoraj otroka, ki snema svoj prvi »umetniški« film.

Ker sem torej imel te filmske aparate, so me tudi v kasnejših letih neprestano nekaj preverjali in »prevzgjajali«. Najhujši je bil predsednik Komiteja za kinematografijo Drago D., ki mi je hotel rekvirirati tudi vse aparate.

Po vojni pa sem predvajal tudi filme na številnih delovnih brigadah. V Kranjski gori pa sem leta 1947 imel javno kinodvorano, seveda v najemu, kjer sem predvajal 16 mm filme, ki sem si jih izposojal v Ljubljani, pri podjetju, ki je kasneje postalo Vesna film. Kar sem »zaslužil« s to dvorano, sem vložil v svoj prvi amaterski film **Deklica v gorah**. Ta film ima zgodbo, preprosto če hočete, vendar pa so me takrat zanimali predvsem elementi filmskega jezika, režijski prijemi in še posebej montažni postopki. Lahko bi rekel, da sem jaz prišel k filmski režiji zaradi navdušenja nad tehniko, iz obsesije z iluzijo gibanja. Nekateri recimo prihajajo do režije iz »teorije« ali kritike. Pota so različna, cilj pa je najbrž isti.

POTOVANJA — POTOVANJE JE FILM

Potovanja, če se vzame za potovanje že obisk Celovca, Dunaja, Trsta in Benetk, potem sem potoval že pred vojno. Po vojni pa so bile te stvari kar nekaj časa zelo trd oreh. Vendar pa ti pravo dimenzijo potovanja in sveta da šele film. Vem, da so nam po vojni govorili, da je vse, kar je na filmu, sama laž, največ prav v kapitalističnem ameriškem filmu. V ameriških filmih naj bi bilo vse, kar se vidi, narejeno le za film iz za zaslepljevanje množic. V Ameriki naj bi v resnici vladala celo takšna beda in revščina, da bo vsak čas nastopila revolucija.

Za potovanje v Italijo leta 1952 se mi zdi, da sem porabil več časa za »priprave« (vrste, potrdila, avdience, ...) kot pa je trajalo samo potovanje. Takrat sem se odpravljaj na festival v Trento, mislim da je še danes tam festival filmov o gorah, toda festival sem zamudil zaradi komplikacij s poštnim listom. V Benetkah pa sem prebral, da bo v kratkem festival amaterskega filma v Salernu. S

filmom **Deklica v gorah** sem se odpravil tja in dobil nagrado.

Na tem potovanju v Italiji sem si v Rimu ogledal Centro sperimentale del cinema in Cinecitta, povabljen pa sem bil na dom tudi k režiserju Alberti Lattuadi. Ti dogodki so bili zame nekaj božanskega.

ŠOLANJE ZA FILM — PERVERZNA MANON

Najprej sem vpisal umetnostno zgodovino, ker prvič nisem bil sprejet na Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani. V drugo mi je uspelo. Bil sem v razredu prof. Gavelle, ki sicer filma ni ljubil. Takrat je to bila šola predvsem za igro in gledališko režijo, bolj malo pa za film. Zgodovino filma je predaval prof. Brenk, ki sem ga imel zelo rad, ne glede na to, da sem jaz povsem drugače gledal na film. On je bil namreč strasten zagovornik sovjetske kinematografije, tako da ni prenesel niti **Bežnega srečanja** Davida Leana. Na Akademiji smo imeli tudi posebne projekcije. Ne bom pozabil filma **Manon** Henri G. Clouzota, ki je name, pravzaprav na vse študente, naredil izjemen vtis, vsaj takrat. Bil je to film v pravem trenutku, na pravem mestu, za prave ljudi, s pravo tematiko, z eno besedo z vsem tistim, kar je bilo takrat prepovedano, kar nismo smeli gledati, kar ni bilo za »nas«.

Bil je to film za mojo dušo, bila je to režija za mojo dušo.

Ta film je ena sama »čudna« erotika.

Proti koncu Akademije pa so bile razpisane štipendije in začel sem se zanimati za možnosti postdiplomskega študija v tujini. V času šolanja

na Akademiji sem zrežiral tudi film **Pravljica o ljubezni**, sicer ne kot del šolskega programa, ker filmske prakse na šoli ni bilo. Ta 16 mm film je imel velik uspeh, tako da sem postal »zanimiv« tudi za oblast. No, po tem ko sem zrežiral svoja prva dva profesionalna kratkometražna filma **Fantastično balado** in **Življenje ni greh**, ki sta imela prav tako izjemen uspeh, sem leta 1957 dobil štipendijo za Pariz.

PARIZ — CHABROL

Štipendijo sem dobil za tri mesece. Nerodno je bilo, ker skoraj nič nisem znal francosko. Istočasno smo dobili štipendijo jaz, Taras Kermauner in Primož Kozak. Najprej sem se vpisal na Alliance, da sem se naučil jezika. Gledal sem vse filme na rednem sporedu, največ pa sem zahajal v kinoteko. Ko se mi je začela iztekati štipendija, sem pričel iskati delo pri filmu. Hodil sem od podjetja do podjetja, od producenta do producenta, od vrat do vrat. Največkrat so mi rekli, da ne potrebujejo nikogar, da ni denarja, da jih je v ekipi že tako in tako preveč. Končno pa mi je le uspelo, da sem prišel h Claudeu Chabrolu. No, o teh stvareh sem marsikaj že povedal v intervjuju, ki je izšel v knjigi Zdenka Vrdlovca **Ples v dežju**.

VRNITEV V LJUBLJANO — PLES V DEŽJU

Na nek način me je v Ljubljano ponovno zvalil takratni direktor Triglav filma gospod Branimir Tuma, ki je bil — žal je pred kratkim umrl — eden redkih pravih producentov na Slovenskem. Kar precej težko mi je bilo oditi iz Pariza, saj sem imel občutek, da bom najkasneje v dveh letih prišel do svojega filma v sami Franciji. Ko sem se tako spet znašel doma, sem obiskal Primoža Kozaka in Tarasa Kermaunerja in ju vprašal, če je kaj takega, zanimivega v sodobni slovenski literaturi, kar bi tudi meni ležalo. Taras mi je predlagal roman Dominika Smoleta **Črni dnevi in beli dan**. Knjiga me je navdušila, vendar pa sem jo pri pisanju snemalne knjige predelal, popolnoma svobodno in brez kakršnekoli prisile. Pri tem projektu moram reči, da nisem imel nikakršnih finančnih, ideoloških ali političnih omejitev. Tako je nastal moj prvenec **Ples v dežju**, skoraj v podobni ustvarjalni atmosferi kot so nastajali filmi v Franciji, morda le s to razliko, da so bili tehnični pogoji na nekoliko nižji ravni, seveda pa še zdaleč ne v tako katastrofalnem stanju kot so danes. Sploh pa moram reči, da so bile kasneje razmere pri slovenskem filmu iz leta v leto slabše, marsikdaj celo bedne in to v vseh pogledih, od tehnične ravni pa do ideoloških cirkusov. (Podrobneje o snemanju filma **Ples v dežju** govori Boštjan Hladnik v že prej omenjeni knjigi Zdenka Vrdlovca).

Mislim pa, da sem že pri prvem filmu uspel ustvariti tisto »štimumgo«, ki so mi jo dale pariške izkušnje, torej »štimumgo«, preko katere preneseš svoje razpoloženje, videnje in ustvarjalni zanos na celo ekipo. Gre za entuziazem, za tisto drogiranje s filmom. **Ples v dežju** pa sem delal točno tako kot sem si ga zamislil in to sem poskušal doseči tudi pri kasnejših filmih, čeprav so bile razmere včasih takšne, da je to bilo skoraj nemogoče. Jaz sem vedno bil blazen individualist in to mora biti po moje vsak režiser, ne glede na to, da je individualizem na nek način v nasprotju z naravo filmskega dela. Zdi se mi, da sem včasih ta svoj režijski individualizem do takšne mere stopnjeval, da sem zaradi tega prihajal v številne konflikte.

PEŠČENI GRAD — PO ABORTUSU

Po **Plesu v dežju** mi je gospod Tuma nudil priložnost za nov projekt. Izbral sem si literarni tekst Marjana Rožanca **Klet**, opravil sem adaptacijo in napisal tehnično snemalno knjigo. Projekt je nosil naslov **Umirajoči veter**, tik pred začetkom

19





ŽIVLJENJE
NI GREH
1957

snemanja pa je vse padlo v vodo in to zaradi pr dinarjev. Zelo mi je žal, da tega filma nisem realiziral, saj je to pravzaprav moj »drugi« film. Bil je to izsiljen abortus, saj je že vse zgledalo, da bom »rodil«, potem ti pa nekaj, kar imaš rad, nenadoma vzamejo. To je grozljivo, ker te ta grozen občutek spremlja skozi celo življenje. Tako zmeraj mislim, da je **Peščeni grad** pravzaprav moj tretji film. No, na ta grozen občutek se je treba privaditi, saj ima večina režiserjev ima več nerealiziranih kot realiziranih filmov. V tem času pa je propadel tudi Triglav film in ustanovila se je Viba. In Dušan Povh, ki je bil direktor filma **Ples v dežju**, me je vprašal, če bi delal za njih. Pristal sem. Ker je bilo zelo malo denarja, sem na predlog producenta napisal snemalno knjigo za film **Peščeni grad**, ki je startal z malo ekipo in tremi igralci. Zasedel sem Mileno Dravič, Ali Ranerja in Ljubišo Samardžiča, snemanje pa smo pričeli kar pri snemalcu Janezu Kališniku doma. Dekorja nismo nobenega gradili, vse je bilo posneto na realnih lokacijah. Film pripoveduje o trojici, ki potuje na morje in vse smo snemali sukcesivno, od Ljubljane do Baške na Krku. Zame je bil ta film izjemno izzivalen, saj mi je zastavljal vprašanje, kako naj razgibam filmsko dogajanje in sicer brez tračnic za vožnje in drugih tehničnih pomagala. Zato sem se odločil, da bom namesto kamere premikal igralce, tako da bo sedaj ta, potem drugi bližji kameri. S tem prijemom sem ustvaril dinamiko v mizansceni, zato se tudi ne opazi, da je kamera večinoma na stativu.

Če se prav spomnim, nas je bilo v ekipi 11 ljudi. Tak film lahko posnameš le, če so v ekipi sami entuziasti. To je še pomembnejše kot primerna zgodba. Epizodno vlogo je v filmu odigrala tudi Špela Rozin, igralka z izjemno fotogeničnim obrazom. Pri

nas je pravzaprav niso ali nismo znali izkoristiti. Jasno je, da je zanjo treba imeti prave vloge, tako kot za vsakega igralca. Če se pohecam, vedno moraš izbrati pravega igralca za pravo vlogo. Pri vsem tem pa moraš imeti svojega igralca rad.

Peščeni grad, prej že **Ples v dežju** in kasneje **Sončni krik** je snemal Janez Kališnik. Za Janeza moram reči, da se je izjemno kreativno spoprijel s tremi različnimi režijskimi koncepti, vsaj kar zadeva filmsko fotografijo. V **Plesu v dežju** je kamera na nek način klasično-baročna, v **Peščenem gradu** je najbolj »novovalovska«, **Sončni krik** pa je film v barvah z modernistično, stripovsko-popartističnimi prijemi. Drži pa, da smo režiserji svojevrstni čudaki. Vsak film pripravljamo, vsaj jaz pripravljam tako, da mu prilagam ekipo. Tako se zgodi, da nek sodelavec iz prejšnjega filma, ki je celo tvoj prijatelj, kar naenkrat ni med sodelavci novega filma. Prijateljstvo pri filmu ni vedno prvo, vsakemu režiserju gre, da bi naredil dober film, dober film pa je več kot dosledno prijateljsko sodelovanje. Zaradi tega prihaja velikokrat do zamer. Pri **Peščenem gradu** sem imel občutek, da ta film Janezu ne bo ležal. Ker je bilo predvideno tudi snemanje z roke, sem menil, da je najbolje, če se dogovorim z Aleksandrom Petkovičem, ki je že delal podobne stvari.

Za to mojo misel je zvedel tudi Janez Kališnik. Ko sem ga zatem obiskal na domu, sem že skozi okno videl, kako trenira snemanje z roke. Rekel sem si, samo Janez bo snemal!

EROTIKON — O MUČENJU

Pri nas so Nemci v petdesetih letih snemali številne koprodukcije. In tako je producent mojega prvega inozemskega filma **Erotikon** slišal, da je v Ljubljani nastal provokativen film **Ples v dežju**, nad katerim so mnogi navdušeni, marsikdo pa ga tudi napada. Ogle dal si je film, bil je zelo navdušen, me poklical po telefonu in vprašal, če imam čas. Rekel sem mu, da pripravljam nov film, da sem pred snemanjem in da v tem trenutku ne morem sprejeti kakšnih drugih obveznosti. Čez nekaj dni sva se vseeno srečala na Bellevueju, kjer je Lado Leskovar pel tisto znano popevko »Bil sem mlajši kakor ti« in sklenil sem ugodno pogodbo za film po **Peščenem gradu**.

Sam sem ugotovil, da lahko delam film kjerkoli, s francosko ali nemško ekipo. Vedno namreč čutim, vem, da je film moj. Mimogrede naj povem, da imajo v profesionalnih ekipah po svetu posamezni poklici tudi podobne karakterje. Vsi rekviziterji so male barabice, script-girl so večinoma majhne in drobne, garderoberke so grozno opravljive, direktorji so pretirano važni, ljudje okoli kamere so večinoma simpatični, ker sodelujejo z režiserjem, scenografi se držijo kot da so nekaj več, čudoviti so pisci glasbe in montažerji, najbrž tudi zato, ker se njim lahko več časa posvetiš. Na snemanju režiser nima veliko časa in mora seveda največ pozornosti dodeliti prav igralcem. Z vsakim v ekipi se lahko skregaš, z igralcem pa se ne smeš, ali vsaj radikalno se ne smeš. Igralec za gledalce najbolj izstopa na platnu in ne samo to, v ekipi namreč lahko zamenjaš vse ljudi, to pa je skoraj nemogoče v primeru igralcev. Producent lahko tudi režiserja zamenja.

Moram pa reči, da na nek način tudi jaz mučim svoje sodelavce. Seveda jih ne mučim zaradi kakšnega sadizma, ampak zato, ker želim od nje ga največ dobiti, ker želim, da bi bil film na vseh ravneh dober. Ne prenesem namreč ljudi v ekipi, ki na nek način z levo roko vse delajo, ki so popolnoma kreativno zaspani in nezainteresirani. Če me nekdo tako moti, da jaz pri tem ne morem niti poskušat izpeljat svojo filmsko vizijo, potem moram stran. Takšna je pač, vsaj kar mene zadeva, tista »temna« stran posla, ki mu pravimo režija. Pri celi stvari bi najbrž bilo zelo žalostno, če bi režiser delal film tako, da niti njemu ne bi bil všeč. Producent filma **Erotikon**, mi je predlagal, naj napišem nekaj podobnega filmu **Ples v dežju**.



PEŠČENI
GRAD
1962

Okvirno mi je tako določil temo in posredno tudi število igralcev, opisal mi je finančne okvire, ... Nekaj podobnega mi je diktiral kot Dušan Povh v primeru filma **Peščeni grad**. Vsedel sem se in napisal kar snemalno knjigo. Za režiserja je pri celi stvari namreč bistveno, da ve, da bo snemal film. Če ti namreč nekdo reče, poskusi nekaj narediti, potem bomo videli, v tem primeru ti tudi fantazija ne dela s polno paro. Prav tako tudi velja, da mora producent verjeti v režiserja, biti na njegovi strani, kajti režiserji smo še bolj občutljivi kot igralci. Vsak režiser se namreč zato, da je odporen, obda z neko varovalno mrežo okoli sebe. Nekdo se vseskozi grdo drži, drugi spet neprestano trpi, tretji se neprestano smeje, ... To je pač nujen oklep, da ostane režiser v notranjosti nedotaknjen. Če je režiser namreč ranjen in prizadet, potem lahko producent film vrže stran. Pri nas so producenti večinoma delali proti režiserju. Seveda pa se moraš pri tujih producentih natančno držati plana snemanja. V tem pogledu so postavljeni zelo ostri pogoji.

No, film **Erotikon** je bil slovenskemu občinstvu predstavljen pravzaprav šele letos in to na televiziji. Pri nas so bili takrat čudni časi.

Seveda noben film ne nastane, ne da bi v kakšnem njegovem sektorju ne gorelo; zgodi se to tudi v pogledu montaže.

Delat **Sončni krik** je bil pravi užitek. Tudi masov-

ke so gladko tekle, ker je bila zares dobra organizacija in harmonična ekipa.

MAŠKARADA — SLOVENSKA HIPOKRIZIJA

Scenarist **Maškarade** je Vitomil Zupan, toda ta tekst se je velikokrat popravljaj in adaptiral in korigiral. Pri tem projektu so bile tudi številne druge, veliko bolj drzne rešitve, ki pa jih dramaturški oddelek Vibe ni sprejel. Imel sem pripravljenih tudi več variant snemalnih knjig, ki sem jih ločil po barvah. Recimo zelena je bila tista, ki je bila le za najožji krog ekipe. Eno varianto z zelo hudimi dialogi pa je celo nekdo prekopal, vem kdo, je pa sedaj že pokojni, in jo kazal raznim ministrom in politikom. Zaradi tega je bila cela stvar že tako daleč, da so bili že na tem, da projekt prekinejo. Sreča je bila le, da sem imel pravega producenta, Dušana Povha, ki je držal z menoj. Pred premiero in po premieri pa so bile tiste mučne komplikacije in divji halo, tako da sem bil zelo žalosten in jezen, da živim v takšni državi. Na dan premiere sem se umaknil čez mejo in s solznimi očmi pil vino ...

Potem sem uspel doseči le to, da se niso dotaknili negativa, cenzurirana verzija pa je nastala takšna, kot so hoteli drugi. Čez deset let pa je »originalna« verzija filma izpadla kot nekaj povsem »normalnega«, standarden erotični film. Erotični filmi so prav tako žanr kot ostali žanri. Sicer pa me vznemirja, če delam stvari, ki so nekako na robu, ki izzivajo. Vedno sem sovražil slovensko hipokrizijo.

Mislím, da mora režiser spoznat ali se preizkusit v čim več žanrih. Tako vedno odkrivaš kaj novega, se človeško in ustvarjalno bogatiš. Sicer pa je erotika v takšni ali drugačni obliki prisotna v vseh mojih filmih.

KO PRIDE LEV — MARINA URBANČ

Ta film je »utrgana« komedija, ki jo je napisal pisatelj Franček Rudolf, kdo pa drug. Scenarij je nastal veliko časa pred snemanjem; pred realizacijo je bil adaptiran, za kar smo imeli odlične pogoje. Prepričan sem namreč, da lahko dobri scenariji nastanejo le, če imaš zato ustrezno delovno okolje. Zelo težko je namreč delat doma, ker je tvoja imaginacija preveč obremenjena z banalnostmi. Jaz tudi zelo nerad snemam filme v Ljubljani, kajti ko režiram, živim v povsem drugačnem svetu in me blazno motijo vsi običajni problemi, ki pa se jim v življenju seveda ne da izogniti.

V filmu **Ko pride lev** pa je nastopila ena mojih najboljših igralk, moje odkritje, moja Marina Urbanč. Ko sem jo spoznal, se mi zdi, da sva se kar po valovih začutila. Med nama je obstajal nekakšen stik že na daljavo.

BELE TRAVE — REŽISERJE KONTRA ZASESTI

Ta projekt sem dobil ponujen od podjetja Viba film. Menim pa, da če je nek režiser profesionalc, da se lahko loti vsake teme, če le v njej prepozna delček samega sebe. Jaz še v življenju nisem naletel na scenarij nekoga drugega, za katerega bi lahko rekel, da mi je všeč od začetka pa do konca. Velikokrat se celo zgodi, da najdeš scenarij, ki je sicer dober, pa ti ni všeč in je nesmiselno, da na takšni osnovi zastaviš režijo.

MAIBRITT — TELEVIZIJA NE!

Že od malega sem bil navdušen nad nemškimi filmi, posebej ekspresionističnimi. V Franciji pa sem se naučil obrti, spoznal sem, kako mora režiser ustvariti vzdušje na snemanju, v pariški kinoteki pa sem se med drugim nalezal surrealizma. V

SONČNI
KRIK
1968



Nemčiji in na Švedskem sem spoznal, kakšna je pravzaprav producentska funkcija. Vse te stvari, vsi ti filmi in praktični »vplivi« in »vtisi« se seveda prepletajo v mojih filmih. Vsak pravi režiser pa vedno doda nekaj svojega, specifičnega, avtorskega. Jaz si namreč težko predstavljam, da bi lahko režiral brez nekih »vzorov«. Prepričan sem, da je povsem begava tista teorija, da kot umetnik ne smeš nič poznati, da moraš pisati in slikati neobremenjeno, iz »nič«. Kretenizem se mi tudi zdi, ko se govori o nekem slovenskem filmskem stilu. Kako naj nek režiser zraste le iz skromne zgodovine slovenskega filma. Te reči ponavadi izumljajo kritiki, seveda pa imajo pravico, da mislijo po svoje, svobodno, kot tudi nam režiserjem pripada ali vsaj naj bi pripadalo, da delamo in ustvarjamo svobodno.

Producent **Maibritta** je prišel do ideje za ta film, tako se mi mi vsaj zdi, ko si je ogledal moj **Peščeni grad**. Sicer je to luščna komedija, ki jo je napisal Volodja Semitjov, znan scenarist, ki je napisal tudi scenarij za film **Plesala je eno samo poletje** Arne Mattsona. Projekt sva z Volodjo pripravljala v Poreču. Eksteriere z morjem sem posnel na Švedskem, interiere pa sem snemal v Nemčiji in na Švedskem. Moram pa reči, da sem se z najboljšimi profesionalci, filmskimi tehnikami srečal prav v Stockholmu. **Maibritt** je moj prvi cinemascope barvni celovečerni film. Po **Maibrittu** sem začel pripravljat **Sončni krik**, ki naj bi ga delal za Nemce. Zaradi finančnih zapletov producenta pri drugih poslih, pa je projekt v prvi varianti padel v vodo. Takrat so mi Nemci ponudili široko zastavljeno serijo za televizijo, vendar pa me misel, vsaj takrat, da bi delal za televizijo, ni navdušila. Če danes pomislim, sem bil zelo neumen.

SONČNI KRIK — PRI FILMU »GORI«

Potem sem ta projekt predelal in ga predložil Vibi pod delovnim naslovom Deklice in gangsterji. Prav presenetilo me je, da je France Štiglic ta projekt takoj sprejel. Na začetku je sicer bil v dvomih, ko je bil film končan pa je bil gospod Štiglic zelo zadovoljen. Ta film je namreč imel ogromen uspeh po vsej državi. Spomnim se, da sem imel s špico tega filma izjemno veliko dela. Nisem popustil, čeprav so me montažerji preklinjali. Če danes gledam, je špica filma pravzaprav sestavljena iz samih spotov. Za ritem tega filma pa je odločilna mala igrača, mucka za navit, ki se nekaj časa pelje in potem prekucne in tako naprej.

Film je bil tudi tehnično dokaj zahteven, saj ima množico masovk, scenografske »trike«,...

Pravijo, da je bil takrat pri nas na pohodu »črni val«. Sam pa sem bolj skušal slediti dogajanju v svetovnem filmu in seveda svoji režijski vokaciji. V pripravah na snemanje se za vsak film, pa naj bo na videz bolj ali manj zahteven, vedno skušam tako dobro pripraviti, da znam film, tudi v tehničnem pogledu, skoraj na pamet.

Zato tudi ne razumem tistih vprašanj, ki načenjajo montažo kot možnost za reševanje filma. Jaz imam montažno vsak film v glavi že pred začetkom snemanja, v montaži samo deloma določene stvari popravljam in postavljam dokončen ritem filma.

Vendar pa moram biti iskren in reči, da mi tema **Belih trav** ni bila bogve kako blizu, toda takrat je pri nas razsajala parola, da je treba režiserje contra zasesti. Tako naj bi jaz, ki sem delal mestne filme, kar naenkrat delal kmečke filme. To se je tudi zgodilo. S scenaristom Brankom Šomnom sva prav lepo sodelovala in se prilagajala drug drugemu. Tik pred začetkom snemanja pa se je pričela v projekt vmešavati politika. Usodo filma je pričela krojiti neka tovarišica, »svetlolasa dekleca«, ki mi je vsaj enkrat na teden prala možgane. Ona je vse vedela, kako je na kmetih oziroma kako mora biti na kmetih. Vedela je, da je slovenski kmet napredoval, da je postal ateist, da v kmečkih hišah ni več razpel, da vera izginja, da slovenski kmetje ne nosijo kavbojčk, ... Sugerirala nam je tudi, da naj pri snemanjih na kmetih »odrežemo« cerkve. Če je pa tako, sem si na tiho rekel, potem bom šel do konca. Kajti, če mora biti vse »čisto«, potem bodo tudi ljudje hodili spat oblečeni.

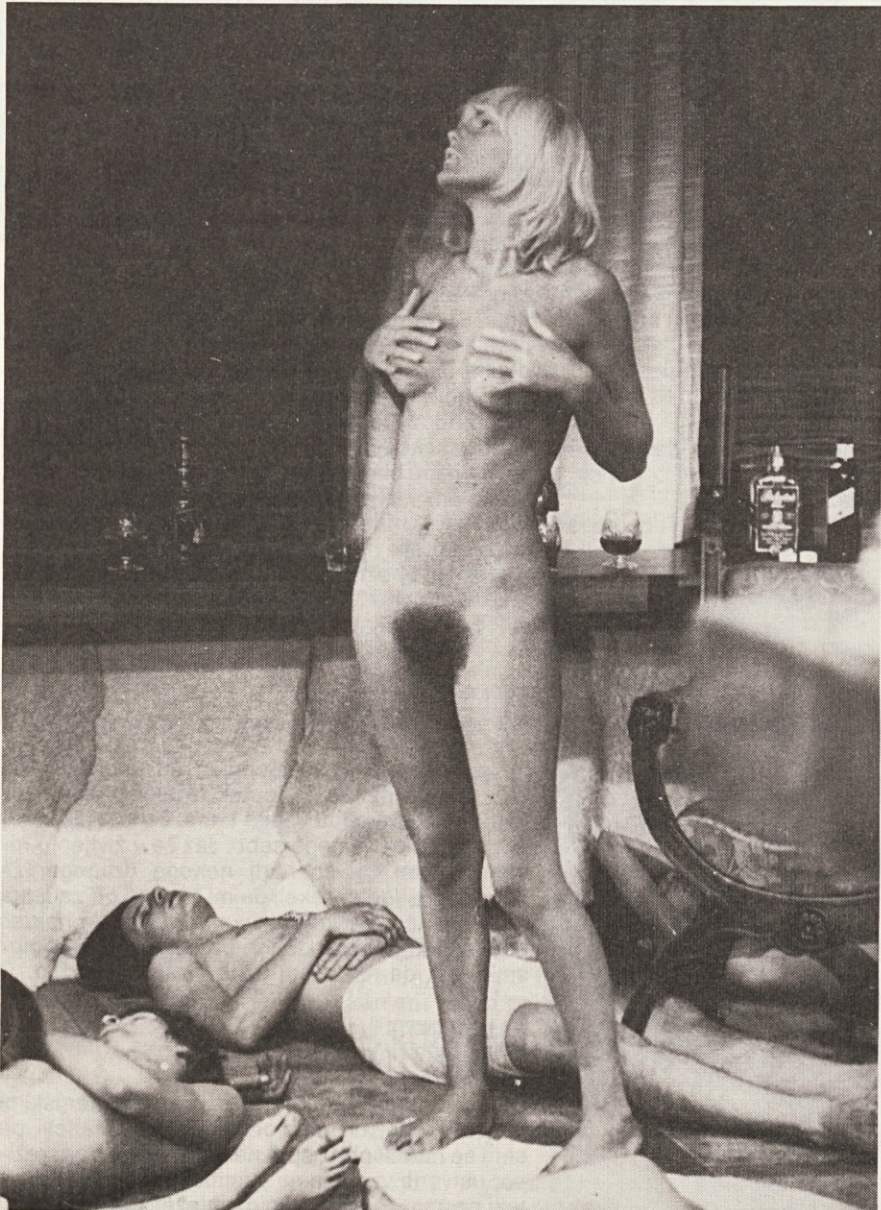
Seveda pa me tega filma ni sram, ker sem tam, kjer je le bilo mogoče, skušal uresničiti svojo vizijo.

UBIJ ME NEŽNO — SVET PO MOJI MERI

Ta film je pravzaprav zadnja velika filmska vloga Duše Počkajeve. Zanimivo je morda to, da je bila v **Plesu v dežju** prestara za vlogo, zato smo jo mladili, v filmu **Ubij me nežno** pa je bila premlada, zato smo jo starali. Duša je odlično razumela ta »odštekan« scenarij Frančka Rudolfa.

Res je, da bi bil zelo srečen, če bi drugi pisali scenarije zame in to takšne, ki bi mi bili večinoma všeč. Moram reči, da je bil Franček Rudolf po moji meri. Sam sem pa scenarije pisal večinoma zato, da sem lahko režiral. Slovenska kinematografija prav gotovo ne potrebuje scenaristov kot posebnega poklica, ker je naš prostor premajhen. Za nas je bistveno, da imamo dobro literaturo, scenarije pa bomo z različnimi sodelavci, in to dobre, prav gotovo znali oblikovati.

Vedno so me privlačili pisatelji, ki so bili na takšen ali drugačen način provokativni, recimo Dominik Smole, Marjan Rožanc, Vitomil Zupan, Franček Rudolf, ... Ti avtorji pa takrat niso bili kaj posebej zaželeni. No, jaz sem filmski režiser. In najbrž velja tako zame kot za vsakega filmskega režiserja, da živi in diha, kadar snema, seveda izrecno celovečerni film. Ko končam posamezen film, je to zame prava depresija. To je grozno.





KO PRIDE
LEV
1972

Zgodilo se mi je že, da sem se doma zaprl, da sem jokal, ne zato, ker bi bil žalosten, ampak zato, ker sem imel občutek, da ne živim več. Zato imam jaz občutek, da živim samo takrat, ko režiram. Potem tu namreč nastopi paradoks, da se počutim kot kakšen najstnik, saj toliko filmov sem približno posnel. Zame so namreč tisto pravo, naj ponovim, samo celovečerni filmi. Vse ostalo, kratki filmi, televizija, reklame, to so le mali izleti. Jaz tudi zelo rad gledam filme drugih režiserjev, še posebej takrat, kadar vem, da bom delal svoj lasten film. Če pa bi mi nekdo rekel, da v prihodnje ne bom več delal svojega lastnega filma, potem bi bil tako razočaran in jezen na vse, da ne bi več gledal nobenih filmov. Gledal bi morda samo stare filme, kakšen svoj film, torej filme, ki bi me vračali v čas, ko sem tudi jaz režiral.

**ČAS BREZ PRAVLJIC —
REALIZMA NE MARAM**

Družbeno-kritični teksti, tako kot **Bele trave**, mi nekako ne ležijo. Poleg vsega pa so mi vsi govorili, da sem jaz edini, ki ni posnel »partizanskega« filma. Moj odgovor je praviloma bil, seveda tudi kot izgovor, da doslej še nisem našel pravega teksta. Tako sem se iz raznih razlogov, predvsem pa intimnega, odločil za film **Čas brez pravljic**. Scenarij je napisal Željko Kozinc in scenarij je bil povsem v redu, toda meni ni kaj posebej odgovarjal, ni mi bil blizu. Adaptiral sem ga in skušal vnesti razsežnosti, ki so del mojega razumevanja sveta in življenja.

**P. S. — POST SCRIPTUM —
IGRATI NA VEČ KART**

To ni kakšen film v pravem pomenu besede, to je omnibus in jaz svoj prispevek vidim le kot kratek film. Sedaj je leto 91, zelo si želim, da bi čimprej delal kakšno pravo stvar. V ognju imam nekaj želez, saj so mi stari filmski mački vedno pripovedovali, da je treba pri filmu igrati vsaj na deset kart. Zato tudi ima vsak »pravi« režiser veliko več nerealiziranih kot pa zrežiranih filmov.

**PRIPRAVIL SILVAN FURLAN
V SODELOVANJU
Z DAMJANOM KOZOLETOM**

UBIJ ME
NEŽNO
1979



BOŠTJAN HLADNIK
NA SNEMANJU
FILMA UBIJ ME NEŽNO

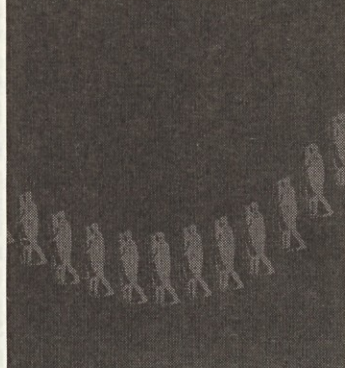


1958 DOMINIK SMOLE NAPIŠE ROMAN ČRNI DNEVI IN BELI DAN... RAZBURJENJE. 1961 BOŠTJAN HLADNIK PO SMOLETOVEM ROMANU POSNAME FILM PLES V DEŽJU... ŠKANDAL. 1991 ZDENKO VRDLOVEC NAPIŠE KNJIGO PLES V DEŽJU. ANALIZA FILMA BOŠTJANA HLADNIKA . . .

T R I U M F .

ZDENKO VRDLOVEC

**PLES
V
DEŽJU**
ANALIZA FILMA
BOŠTJANA HLADNIKA



NE ZAMUDITE NOVE EPIZODE NAJZANIMIVEJŠE NADALJEVANKE SLOVENSKEGA POVOJNEGA FILMA! RAZBURJENJE. ŠKANDAL. TRIUMF. NAROČITE SE NA NOVO KNJIGO IZ ZBIRKE SLOVENSKI

F I L M I !
**ZAPLEŠITE
V DEŽJU!**

STOPETDESET STRANI AVTORSKE PISAVE IN LEPE OBLIKE ENASTRANSAMOPET TOLARJEVI!

O D R E Ž I

NAROČAM KNJIGO ZDENKA VRDLOVCA **PLES V DEŽJU** PO PREDNAROČNIŠKI CENI 750 SLT (KASNEJŠA CENA V PROSTI PRODAJI BO 900 SLT), KNJIGO BOM PLAČAL S POLOŽNICO, KI JO BOM PREJEL OD SLOVENSKE KNJIGE. NAROČILNICO POŠLJITE NA N A S L O V : SLOVENSKA KNJIGA D.O.O., 61000 LJUBLJANA, LITIJSKA 38.

I M E I N P R I I M E K

N A S L O V

Avtorji, avtorji...

V eni izmed dveh zajetnih številok o francoskem filmu, s katerima so pri *Cahiers du cinema* leta 1981 počastili svojo 30-letnico, se je našel tudi članek, ki predstavlja trenutek refleksije o tej reviji, ki se ponaša z avro legendarnega filmskega mesečnika. Kaj torej pravi Pascal Bonitzer v tem članku, naslovljenem z Godardovimi besedami — Godard je za CdC pač God Art — »Pas des images justes, mais juste une image« (Ne prave podobe, marveč prav podoba)? Naj iz Ekрана, kjer je bil ta članek (v nekoliko skrajšani obliki) preveden in objavljen (v št. 4/5, 1981) na bolj »neopaznem« mestu, navedem pasus, ki si v tem hommageu slavni filmski reviji gotovo zasluži poudarjeno mesto:

»*Cahiers* so bili vselej po svojem prepričanju na strani manjšine, pristaši obrobnega in tistega, kar bi Eisenstein označil z zunaj-kadra. V obdobju studijev je bila v manjšini narava, v obdobju scenarija — režija, v obdobju »*découpage*« — globina polja; da, Hollywood je bil v manjšini pri francoskem okusu v obdobju »Tradicije kvalitete«. Zanimanje za montažo in za sovjetske izkušnje iz 20. let je bilo v manjšini v času popolnega kraljevanja Hollywooda koncem 60. let. Tudi teoretski delirij in levičarski voluntarizem 70. let in ekskluzivno povečevanje velikih marginalcev evropskega filma (Bene, Godard, Straub, Durasova), ob tveganju zaprtosti, skleroze in celo ekonomske smrti revije, paradoksnostno razkrivajo potrebo po nečem redkem, a tudi po živem filmu, po filmu in progress. Lahko da smo se zmotili, se slepili, otrpnili, spregledali pomembne filmske dogodke. Verjetno. Lahko da smo bili krivični. Tisti, ki se ponašajo s svojo uredniško stanovitnostjo, se rogajo našim napakam, nimajo pojma, kaj pomeni zavračati sklicevanje na ime, izbrisati, preprosto premikati se, se pravi, spremeniti razpoznavni znak, z eno besedo — zapeljati.

Če je treba ne glede na politične, ideološke in filozofske oscilacije najti konstanto v strategiji *Cahiers*, potem je ta konstanta v dejstvu, da smo dovolj ljubili film, da smo hoteli njegovo suverenost v zanj specifičnih oblikah, kot sta režija in montaža. Ker imamo radi film, verjamemo v njegovo specifičnost (tej ideji smo nasedli). Teorije o

globini polja in o zunanosti polja, ofenziva proti 'francoski kvaliteti', hitchcockovsko-hawksovska linija, 'politika avtorjev' niso nikdar želele biti kaj drugega«. Nekoliko dolg citat, toda lep. In dovolj indikativen: ko pravi, da so bili CdC »vselej na strani manjšine, pristaši obrobnega«, da so torej afirmirali tisto, kar drugi niso znali ali hoteli opaziti, s tem kaže na to, da je odlika *Cahiers* — originalnost. Toda originalnost tudi v tem pomenu, v katerem predstavlja izvir nečesa, vir, iz katerega nekaj nastane. Najbrž je že dovolj znano — navsezadnje je v tem tudi legendarnost te revije —, da je pri CdC nastalo zlasti dvoje: nastal je pojem **filmskega avtorja** in nastalo je filmsko gibanje, nova filmska »poetika«, znana kot **Novi val**. Toda oboje ima skupni imenovalc v »cinefiliji«, ljubezni do filma, ki je zahtevala njegovo suverenost in jo našla v — **režiji**. »Dejansko vse izvira od tod«, poudarja Bonitzer: »ideje morajo biti režijske ideje (Truffaut) ali ideje montaže (Godard), ne pa ideje dialogov. Avtorji filmov niso tisti, ki jih pišejo, temveč tisti, ki jih realizirajo. Srce filma ni njegova vsebina, temveč njegova režija«.

Seveda režija, ki ima ideje, film je »avtorski«, če ima »režijske ideje«. Truffaut je v posebni številki o Hitchcocku pokazal, kaj je zanj režijska ideja: »V *Under Capricorn* je tudi Ingrid Bergman na višku propada. Da ne bi imela pred očmi odseva svoje moralne popačenosti, je iz hiše dala odstraniti vsa ogledala. Michael Wilding bi rad dosegel, da bi se prerodila, in ji priključil lepoto njene rojstne lrske; tedaj si sleče suknjič, ga podrži za šipo in pokliče Harrieto-Bergman, da bi v njej, kot v zrcalu, ugedala svojo nedotaknjeno lepoto... To je režijska ideja, presneto lepa ideja!« In takšna ideja je godardovska »prav podoba«, ki zadene s svetlobno hitrostjo: »nihče ne razume, morda niti avtor ne, toda vsi so zadeli ob njo« (Bonitzer).

In tudi famozna »politika avtorjev«, ali nič drugega kot odkrivanje in promoviranje cineastov z »režijskimi idejami«, uveljavljanje režije kot mojstrstva, »avtorstva«. Izraz »politika« je najbrž zadostno jamstvo, da v tej kritiški praksi ni šlo zgolj za pedagogijo estetskega okusa in gradnjo »panteona avtorjev«, marveč tudi za strategi-

jo in taktiko boja za izbranega cineasta. Danes se že zdi samoumevno, da o Hitchcocku na tem ali onem koncu sveta izide vsaj ena knjiga na leto, ko pa so mu pri CdC leta 1954 pripravili tematsko številko, je bil to skoraj kulturni škandal.

Ideja avtorskega filma je dodobra preorala evropsko kinematografijo, ustoličila t.i. filmsko »moderno« ter pljusnila čez ocean, kjer so si omislili Novi Hollywood. V 80. letih so od avtorjev ostali samo še podpisi, meni Serge Toubiana v letošnji jubilejni številki ob 40-letnici *Cahiers*: v 80. letih se je zgodilo to, »da so bili avtorji, pravi in lažni, vključeni v veliko sarabando kina. Ideja geta... je nenadoma zastarela. Kar je delovalo na manjšinski način, je nehalo obstajati. Po zaslugi (kulturnega in komercialnega) zmagoslavja pojma avtorja... se je politika avtorjev z reducirala na promocijo 'podpisov'«. Z izginotjem tega roba, te manjšine, katere pristaši so bili — kot je Bonitzer še lahko zapisal pred desetimi leti — so se tudi *Cahiers* spremenili. Toda to spremembo je sam Toubiana napovedal že pred desetimi leti, med drugim tudi v intervjuju za *Ekran* (1982, št. 5/6), le da jo tedaj ni toliko povezoval s politiko avtorjev kot z »izhodom iz tunela teorije«. K originalnosti *Cahiers*, ki so imeli med svojimi ustanovitelji tudi Andréja Bazina, poosebljenje francoske refleksije o filmu v 50. letih, namreč sodi tudi to, da so bili odprti za filmske teorije, ki so se formirale pod vplivom semiologije in lacanovske psihoanalize. Junija 1982 nam je Serge Toubiana zatrjeval, da je bila v 70. letih ta »teorija prignana do skrajnosti v svoji osamljenosti pa tudi zahtevnosti«. In pri CdC so sklenili, da se rešijo te »hude more« ter skušajo znova najti »užitek filma«. Teorija, kolikor je ni prevzel univerzitetni diskurz, vendarle ni bila povsem izgnana, marveč se je preselila v nekatere knjižne zbirke, ki jih izdajajo *Cahiers*, medtem ko se je sama revija prepustila bolj »ljubezenskemu diskurzu«.

François Truffaut

»Določena tendenca francoskega filma« je legendaren Truffautov članek (objavljen v 31. št. Cahiers du cinéma, 1954), ki najbrž ni toliko pomemben po tem, kar kritizira — francoske scenariste in »filme scenaristov« —, kot po tem, kar afirmira — režiserje-avtorje. Ta članek je torej vpeljal za evropski film tako »usoden« pojem avtorja in dejansko predstavlja zametek »politiške avtorjev«, ki so jo razvijali pri Cahiers du cinéma, najprej kot kritiki in potem kot cineasti. (Tukaj je članek nekoliko skrajšan v tistem delu, kjer Truffaut podrobneje govori o posameznih scenaristih).

Te beležke nimajo drugega namena, kot da poskušajo definirati določeno tendenco francoskega filma — t.i. tendenco psihološkega realizma — ter ji začrtati meje.

V Franciji vsako leto nastane kakšnih sto filmov, seveda pa jih je le 10 ali 12 vrednih pozornosti kritikov in cinefilov, torej tudi pozornosti Cahiers.

Teh 10 ali 12 filmov tvori to, kar so ljubko poimenovali **Tradicija kvalitete**, kar s svojo ambicijo vzbuja občudovanje tujega tiska in dvakrat na leto brani barve Francije v Cannesu ali Benetkah, kjer ti filmi že od leta 1946 dovolj redno pobirajo medalje.

Na začetku zvočnega filma je francoski film pošteno plagiral ameriškega. Pod vplivom **Brazgotinca (The Scarface)** smo naredili zabavnega **Pépé le Moko**. Potem je francoski scenarij Prévertu dolgoval najsvetlejše trenutke svoje evolucije — **Obala v megli (Quai des brumes)** ostaja mojstrovina t.i. šole **poetičnega realizma**. Vojna in povojno obdobje sta naš film obnovila. Le-ta je evoluiral pod notranjim pritiskom in poetičnemu realizmu — o katerem lahko rečemo, da je umrl, ko so se za njim zaprla **Vrata noči (Les Portes de la nuit)** — je sledil **psihološki realizem**, ki ga zastopajo Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allegret in Marcel Pagliero. Uspehi in neuspehi teh cineastov so v funkciji scenarijev, ki jih izbirajo. **Pastoralna simfonija (La Symphonie pastorale)**, **Vrag v telesu (Le Diable au corps)**, **Prepovedane igre (Les Jeux interdits)**, **Mož koraka v mesto (Un homme marche dans la ville)** so predvsem filmi scenaristov.

In mar ni nesporna evolucija francoskega filma povezana prav s **preroditvijo scenaristov** in snovi, z njihovo **drznostjo** v odnosu do umetnin, ki jih adaptirajo, in končno z zaupanjem občinstvu, da bo dovetno za sižeje, ki na splošno veljajo za težke?

Zato bo tu najprej govor o scenaristih, tistih, ki so v okviru **Tradicije kvalitete** porodili **psihološki realizem**: Jean Aurenche in Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion, Roland Laudenbach idr. (...)

Za francoski film redno dela le kakih sedem ali osem scenaristov. Vsak od njih zna povedati samo eno zgodbo in ker vsak hlepi po uspehu »dveh velikih«, (Truffaut najbrž meri na slavni scenaristično-režiserski tandem »poetičnega realizma«: Jacques Prévert-Marcel Carne), pač ni pretirano reči, da teho sto in nekaj filmov, ki jih v Franciji naredijo vsako leto, pripoveduje isto zgodbo: vselej gre za žrtev, v glavnem za prevara-

nega soproga (ta lik bi bil edina simpatična oseba filma, če ne bi bil neskončno grotesken). Nesramnost njegovih bližnjih ter sovraštvo, ki ga gojijo člani njegove družine, »junaka« nazadnje pogubita; poanta je pač krivičnost življenja, kot lokalna barvitost pa je dodana hudobija sveta. V dolgih zimskih večerih se lahko za razvedrilo poskušate spomniti naslovov francoskih filmov, ki se ne prilegajo temu okviru, in ko ste že pri tem, poskušajte najti med temi filmi tiste, kjer v dialogu ne bo fraze — ali vsaj njej sorodne — ki jo izreče najbolj zoprni par filma: »Oni imajo zmeraj denar (ali srečo ali ljubezen). Oh, kako je to krivično!«

Ta šola, ki meri na realizem, ga zmeraj uniči prav v trenutku, ko misli, da ga je končno dosegla s tem, da tlači bitja v zaprt svet, zabarikadiran s formulami, besednimi igrami in maksimumi, namesto da bi jim pustila, da se pokažejo takšna, kakršna so. Umetnik ne more vselej vladati



FRANÇOIS TRUFFAUT

Določena tendenca francoskega filma

svojemu delu. Včasih mora biti bog, včasih pa njegova kreatura. (...)

Namen teh zabeležk se omejuje na pretres določene forme filma, in to zgolj z vidika scenarija in scenaristov. Najbrž pa je treba dodati, da so režiserji odgovorni za scenarije in dialoge, ki jih ilustrirajo.

Filmi scenaristov, sem zapisal, in Aurenche in Bost mi gotovo ne bi oprekala. Ko oddata svoj scenarij, je film narejen: režiser je v njih očeh le gospod, ki doda kadriranja... in na žalost je to res! Omenil sem že to manj, da zmeraj kažejo pogrebe. Pa vendar je smrt v teh filmih zakrita. Spomnimo se čudovite smrti Nane ali Eme Bauvary pri Renoirju; v **Pastoralni simfoniji (Le Secret de Mayerling)** in snemalska vaja: primerjajte veliki plan mrtve Michèle Morgan v **Pastorali**, Dominique Blanchard v **Mayerlingovi skrivnosti (Le Secret de Mayerling)** in Madeleine Sologne v **Večnem povratku (L'Eternel retour)** — to je en in isti obraz! Vse se doga-

ja po smrti.

Naj navedem še to izjavo Jeana Delannoya, ki jo perfidno posvečam francoskim scenaristom: »Kadar se zgodi, da ti talentirani avtorji bodisi zaradi dobičkaželjnosti bodisi iz slabosti prično 'pisati za film', to počno z občutkom, da se ponižujejo. Predajajo se čudni skušnjavi povprečnosti, na eni strani zaskrbljeni, da ne bi kompromitirali svojega talenta, na drugi pa prepričani, da jih morajo razumeti preprosti ljudje, če pišejo za film«.

Nemudoma moram razkrinkati sofizem, ki mi ga bodo nedvomno ponujali kot argument: »Te dialoge izgovarjajo podli ljudje, zato jim tudi dajemo surovo govorico, da bi bolje zaznamovali njihovo podlost. Na ta način smo moralisti«. Na to odgovarjam: ni res, da te fraze izgovarjajo najbolj podle osebe.

V »realistično-psiholoških« filmih seveda niso samo nizkotne osebe, toda superiornost avtorjev nad njihovimi osebami je tolikšna, da so te osebe, tudi če

niso nizkotne, v najboljšem primeru neskončno groteskne. Končno pa poznam peščico ljudi v Franciji, ki si ne bi nikoli zamislili takšnih nizkotnih oseb, ki govorijo nizkotne besede — to so cineasti kot Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati in Roger Leenhardt. In kakšno nenavadno naključje! — ti cineasti so obenem **avtorji**, ki pogosto sami pišejo svoje dialoge in nekateri si tudi sami izmišljajo zgodbe, ki jih bodo uprizorili. »Toda zakaj«, mi bodo odvrnili, »ne bi enako občudovali vseh cineastov, ki delajo v okviru te Tradicije kvalitete, iz katere se vi s takšno ležernostjo posmehujete? Zakaj ne bi občudovali tako Allegreta kot Beckerja, tako Delannoya kot Bressona, tako Autant-Laraja kot Renoirja?«

Takole odgovarjam: enostavno zato ne, ker ne verjamem v mirno sožitje **Tradicije kvalitete** in **avtorskega filma**.

Razen tega pa sta Allegret in Delannoy samo **karikaturi** Clouzota in Bressona.

S tem razvrednotenjem sicer tako hvaljenega filma niti najmanj ne želim delati škandala. Prepričan sem samo, da je pretirano podaljšan obstoj **psihološkega realizma** vir nerazumevanja, ki ga občinstvo kaže do tako sveže zasnovanih del, kot so **Zlata kočija (La Carrosse d'or)**, **Gospe iz Bulonjskega gozda (Les Dames du Bois de Boulogne)** in **Orfej**.

Naj živi drznost, kajpada, le da jo je treba odkriti tam, kjer resnično je. Če bi ob koncu tega leta 1953 moral delati bilanco drznosti v francoskem filmu, potem v njej gotovo ne bi našlo mesto niti bruhanje **Oholežev (Les Orgueilleux)**, niti Laydujeva zavrnitev kropila v **Dobrem bogu brez vere (Le Bon Dieu sans confession)**, niti pederastični odnosi med osebama v **Plačilu za strah (Le Salaire de la peur)**, marveč prej Hulotova hoja, samogovori služkinje v **Ulici Estrapade**, režija v **Zlato kočiji**, vodenje igralcev v **Madame de ...**, kakor tudi Ganceovi poskusi polivizije. Saj smo se razumeli: to so drznosti **filmskih ljudi**, ne pa scenaristov, drznosti **režiserjev**, ne pa literatov. (...)



JEAN RENOIR

Prevedel
Zdenko Vrdlovec

Alain Bergala

Lotimo se tokrat izključno podobe. Nedvomno obstaja francoska podoba sedemdesetih let: gladka, bleščeča, čista. Podoba v celofanu, enaka za vse ali skoraj vse. V tej kinematografiji, za katero nenehno ponavljamo, da je brez središča, je podoba prizorišče kar najbolj kompaktno homogenosti.

V samem izviru vsega tega je uniformnost snovi in barv. Črno belost, ki je bilo še v šestdesetih letih ena od možnih izbir, je postalo retro-kuriozitet: barva je zapovedana. V tem desetletju so se celo zadnji cineasti, ki so se še upirali tej zapovedi barve — zaradi okusa ali zaradi estetske narave njihovih projektov — nazadnje le »vdali«, če so sploh še hoteli snemati. Ena izbira manj. Kajti videli bomo, da je barva vse kaj drugega od odprtja polja možnega.

V skoraj vseh filmih (naj gre za avtorske ali potrošniške produkte) je svet videti, kot bi bil narejen po istem nekonsistentnem vzorcu, brez sleherne občutne razlike med enim in drugim filmom: z isto snovjo delajo tako Resnais, Allio, Godard in Truffaut, kot X, Y in Z. Isti trak, razvit na isti način. Vse se godi, kot bi na tej ravni cineasti praktično ne imeli več izbire — nekako tako, kot če bi bili Gauguin, Van Gogh, Cézanne, pa tudi nedeljski in uradni slikarji, prisiljeni uporabljati iste barve, isto snov, saj je navsezadnje prav v tem zastavek: gre pač za to, kako bodo reči, luči in barve stopile na platno. In svet sedemdesetih bo imel na filmu poslej za nas prisotnost izložbe, tisto diskretno čistost Kodakovega filma 5247. Zaradi izvrstne definicije in odsotnosti vidne zrnatosti je prva kvaliteta tega univerzalnega filma svojevrstna umita prosojnost: to je film, ki ga je mogoče pozabiti (ni zrna, ni agresivne kemične prisotnosti barv), ki pa z istim udarcem tudi že razblini sleherno konsistenco in taktilno prisotnost sveta, ki ga derealizira in banalizira njegove barve in kontraste. Podoba sveta brez intenzivnosti, podoba vsakdanje prosojnosti. Čista podoba: niti *clean* niti lepa, je zgolj čista. To je malomeščanska čistost, značilna za podobe iz katalogov: vse je brezhibno, vendar brez sleherne senzualnosti snovi in barve, kot bi bilo izolirano s tenko plastjo prosojnega, rahlo bleščečega laka. Nedotakljivi svet v izložbi.

Je mar sploh treba reči, da pomen te prvotne snovi močno presega estetiko. Gre za izbiro metafizične narave, ki jo v vsej svoji nedolžnosti izvajajo tehniki, ki izpopolnjujejo kvalitete novega traku. In ko gre za nezogibni Kodakov 5247, je ta izbira, ki zagotovo odgovarja določeni razpršeni družbeni zahtevi, v zadnjih desetih letih zadobila moč zakona.

V prvi polovici desetletja je kot dediščina razsvetljave šestdesetih nastopala akvarijska svetloba Novega vala, tista difuzna razsvetljava, ki je prizor potopila v kopel homogene svetlobe, brez pravih senc, brez kontrastov, brez temačnih obrežij. Svetloba brez izvira, brez gorišča, ki je bila videti, kot bi hkrati izhajala iz igralcev in reči, iz likov in ozadja. Prej kot za resnične razsvetljave je šlo za ambient, za svetlobno kopel. Ta dediščina je tudi ekonomska dediščina: posredna, hitra razsvetljava, ki jo je ustoličil Novival, je bila cenejša tako v času kot v materialu; cineasti so — z redkimi izjemami (Téchiné, Truffaut) — zaradi estetskih zahtev vse težje postavljali dražje delovne norme.

Danes, ko se jasno zaristuje gibanje vrnitve k bolj modelirani, bolj konstruirani svetlobi, je od te dediščine ostal predvsem strah pred temo, pred različnimi sencami, pred senčnimi področji. Ob vsakem soočenju s klasičnim filmom sem imel vselej vtis, da so snemalci pričenjali s črnim ekranom, njihova naloga pa je bila korak za korakom zarisati snope svetlobe, razviti področja jasnosti na ozadju temačnih področij, medtem ko je bilo režiserjevo delo v tem, da je organiziral to scenografijo sence in svetlobe ter v njej razvil svetlobno telo igralcev. Od Novega vala naprej pa se, prav narobe, vse godi, kot bi najprej cel prizor okopali v splošni, difuzni svetlobi, tisti dvomljivi »ambientalni svetlobi«, ki povzroča nepopisno škodo, snemalcem pa omogoča, da »dvignejo zaslonko« vse tja do usodnega f.4; preostane le še, da tu in tam dodamo nekaj komplementarne razsvetljave — najpogosteje zato, da bolj vidimo igralca in ubijemo moteče sence, le redko pa zato, da bi konstruirali resnično svetlobo. Učinek te osnovne, zelo rentabilne svetlobe (saj je mogoče ustrezno zaslonko doseči z zelo kratkimi pripravami) je

pregon strahu pred temo, ki straši poklic — poklic, ki si je za osnovni kriterij postavil absolutno nujnost jasnega videnja in izgona senčnih področij. Vsa sredstva so dobrodošla, celo osvetlitev traku z bliskavicami, da le izženemo preganjana mračna področja. Zvezde so senco potrebovale, da so lahko vzniknile kot svetlobna telesa; današnji igralci pa so v tej moderni kuhinjski svetlobi videti, kot bi nas ves čas prepričevali o prednostih pohištva, ki jih obkroža — kot manekeni iz kataloga: pridobili so sicer svobodo naravnega, lahkotnega premikanja, zato pa so izgubili prvi privilegij zvezd, namreč osredičenje svetlobnih žarkov, ki si jih zdaj na kar najbolj trivialen način delijo z vsemi drugimi predmeti v vidnem polju. Kako vendar tekrovati z močjo refleksije kakšnega hladilnika? Eden ključnih razlogov tega strahu pred temo je vloga televizije v filmski produkciji: večini filmov, posnetih v sedemdesetih letih, je bilo slej ko prej usojeno, da zaidejo na televizijski ekran. Televizija pa se seveda boji teme, še bolj pa močnih kontrastov: znano je, da ob kontra-luči, denimo, mračni prvi plani hitro postanejo temačni, neberljivi za televizijsko cev. Televizijski gledalec pa hoče še veliko bolj od filmskega gledalca videti jasno; to je postal minimalni pogoj vizualnega udobja, ki si ga želi: naj bo vizualna informacija jasna in neposredna, kot v reklamnem idealu. Argumenta televizije ne gre zanemarjati, vendar se mi navsezadnje le zdi nekoliko prekratek za razlago te splošne fobije pred temo in močnimi kontrasti. Ne morem si kaj, da bi v tem splošnem postulat u normirane, prečiščene podobe, brez snovi in brez kontrastov, ne videl znamenja časa, ki velja tudi za druga področja: malomeščanskemu gledalcu filma sedemdesetih let je ponujena estetika kataloga. Od francoskega filma pričakuje, da mu bo pokazal njegove priljubljene igralce, njegove podobnike, v dekorju, ki bi kaj lahko bil dekor drugega bivališča njegovih sanj: moderen interier, brez dvomljivih koticov in brez vonja, neoporečen. Zato, da bi potlačil staro tesnobo pred senco, temo in umazanijo, je film navsezadnje posplošil svetlobo kuhinje oziroma operacijske dvorane, brez senc in kontrastov, kjer je

Drobna variacija o čistem in umazanem

tesnoba — ravno kolikor se je ne da več lokalizirati — potlačeno imaginarnega. (...)

Ta uniformnost snovi in svetlobe, ki je zaznamovala podobo sedemdesetih let, vse bolj in bolj velja tudi za globino polja. Večina snemalcev dela z umetno svetlobo okoli zaslonke f.4 (govorim seveda za 5247, katerega občutljivost se vrti okrog 100 ASA; se pravi, še pred nedavnim prihodom Fujijevega 250 ASA, ki bo brez dvoma spremenil postavke problema), kar v kombinaciji z objektivni srednje goriščne razdalje vodi k svojevrstni »niti-niti« globini polja: v zadnjih planih ni niti resničnih neostrih niti resnične ostrine, temveč kvazi-sistematično posplošenje tistih blagih neostrih, katerih cena so nadležna rahla lovljenja ostrine v prizorih, ki zahtevajo vsaj malo globine. Vprašanje, ki ga zastavljajo tovrstne implicitne profesionalne norme (f.4), je težavno: tisto, kar naj bi v filmu, ki hoče preseči konfekcijo, izhajalo iz temeljne estetske izbire, iz načela režije (denimo, globina polja), najpogosteje nima nikakršne zveze z dejansko estetsko odločitvijo, temveč je zgolj slepa rezultanta pogojev snemanja in določenega števila implicitnih poklicnih navad. Dotikamo se glavnega vzroka uniformizacije podobe zadnjega desetletja in njenega padca v povprečnost. Po majhni ekonomsko-estetski revoluciji Novoga vala je bilo na začetku sedemdesetih let videti, da je prišlo do novega, stabilnega ravnovesja med ekonomijo, estetikom filmov in malomeščanskim okusom novega občinstva; nova profesionalna norma prevaja to ravnovesje povprečnosti, njen glavni učinek pa je zožen prostor zavestnih estetskih izbir. Norma določene kvalitete podobe se vsiljuje v vseh fazah razvoja podobe (film, razsvetljava, laboratorijska obdelava, svetlobna izenačitev) kot zaporedje tehničnih, profesionalnih in ekonomskih imperativov, ki s postopnim omejevanjem izbire nazadnje določijo standardno podobo.

Veliko težje je analizirati kršenja kot opisati normo. Vzrok je preprosto: v toku zadnjega desetletja kršenja ne oblikujejo nobene sistema. Gre za osamljene in raznolike poskuse, kako se izogniti standardni podobi. Ti poskusi so pogosto minimalni in radikalni: zavrnitev

(Godard: brez razsvetljave), drugačna ekonomija snemanja (Straub-Huillet: čakanje na spremembe naravne svetlobe), izbira, ki gre do roba lastne koherentnosti (Pialat: kaj potem, če je neostro ali slabo kadrirano — pomembno je vse kaj drugega).

Edino celovito gibanje, ki ga najdemo, je gibanje postopne vrnitve k bolj razdelani, bolj konstruirani svetlobi, vrnitev k modeliranemu. Znamenje te vrnitve: Alekan, ki prične pri svojih sedemdesetih letih drugo kariero z mladimi režiserji, kot sta Ruiz in Wenders. Norma se v začetku osemdesetih let prične spreminjati, to spremembo pa je že v toku sedemdesetih let pripravljala peščica cineastov in snemalcev s filmskimi projekti neobičajne narave v razmerju z neo-naturalističnim in intimističnim post-novovalovskim francoskim filmom. Rohmer in Truffaut sta po petnajstih letih začutila potrebo po drugih sžehjih, denimo, po vrnitvi h kostumskim filmom (**Markiza von O, Adèle H, Dve Angležinji in kontinent**), po ponovnem snemanju v studiu. Kostumskega filma pa se ne da posneti s svečami v polju, s tehniko **Do zadnjega diha**; v studiu znova odkrijejo možnosti razsvetljave, ki so v omejenosti realnih dekorjev izginile izpred oči. Ta vrnitev k drugačnemu tipu luči je tudi posledica cinefilije nekaterih mlajših cineastov (Téchiné, Benoit Jacquot, Zucca, Ruiz, Vecchiali), v katerih očeh je bila podoba ambientalne konfekcije videti prav bedna v primerjavi s fotografijo klasičnega filma, na katerega so vsi po vrsti prisegali. Ta žanr estetske avanture nujno preide prek srečanja s posamičnim projektom, prek srečanja režiserja s snemalcem: enim izmed tistih snemalcev, ki so na svoji grbi prenesli leta revščine in razsvetljave vseh azimutov, v sebi pa ohranili okus in obrt, ki sta nujna za kompozicijo drugačnih podob. Ta vrnitev k bolj konstruirani svetlobi je danes že postala tendenca, estetska smer, rečeno s približkom, morebitna prefiguracija nove norme. Pojem kršitve ima teoretično vredost le pod pogojem, da sama kršitev izvira iz estetske izbire ali postulatata in ni zgolj strogo mehanična posledica ekonomske določenosti. Umazana podoba ni nujno hotena kot taka, temveč je kaj lahko preprosta po-

sledica prevelike revščine sredstev. Vedeti pa je treba, da je vse od bede italijanskega neorealizma dalje izjemno težko razvozlati, kje se konča ekonomija in kje začne estetika. Kot zgled nam lahko rabi nestabilna, nedoločena, bolj ali manj dobro nameščena in ne vselej povsem ostra podoba številnih militantnih filmov po letu 1968. Ni dvoma, da je bila tovrstna podoba najpogosteje določena z dvomljivostjo sredstev (bolj ali manj obvladana 16-mm kamera; tehnična ekipa, omejena zgolj na snemalca; somarična ali pa sploh nikakršna izenačenost svetlobe) in z »vročimi« okoliščinami snemanja (kamera v roki — in to ne vselej najbolj izurjeni roki; izostritev skozi vizir; približna zaslonka). Nič manj pa ne drži, da so se prav tovrstne umazane, naključne podobe, vpisovale v estetiko avtentičnosti, surovega dokumenta, katerega tradicija — vsaj kar zadeva fotografijo — gre vse tja do Weegejeja, genialnega izumitelja krvavo-umazane verodostojne podobe. (...) Ko se cineastov poloti želja po kršenju norme te otožne standardne podobe sedemdesetih let, se jim ponuja pot dveh na videz nasprotnih postulatov: navzdol usmerjenega postulata, inferiorne estetike, umazane podobe, na katero le redki prisegajo; in kulturno bolj legitimiziranega postulata, usmerjenega navzgor, super-čistega, nad-urejenega.

Pri nekaterih cineastih, ki so zaznamovali desetletje (mislim, denimo, na Wendersa in Akermanovo), groza pred standardno podobo vidno niha iz filma v film (od **Jaz, ti, on, ona** do **Jeanne Dielman**; od **V teku časa** do **Ameriškega prijatelja**) med dvojno skušnjava umazanega in superčistega, ki pa ni prav nič protislovna v redu analnosti: med skušnjava neostrosti, prepuščanja toku stvari in izgube, ki jo namenoma spremlja določena »zanemarenost« podobe, in med nasprotno skušnjava zadržanosti, čiste in izbrane forme, ki se najpogosteje izraža z vestno, pomalem celo sadistično superkontrolno podobe. (...)

(Petite variation sur le propre et le sale, Cahiers du cinéma, št. 325, 1981, str. 75—79. Prevedel Stojan Pelko).

Pascal Bonitzer

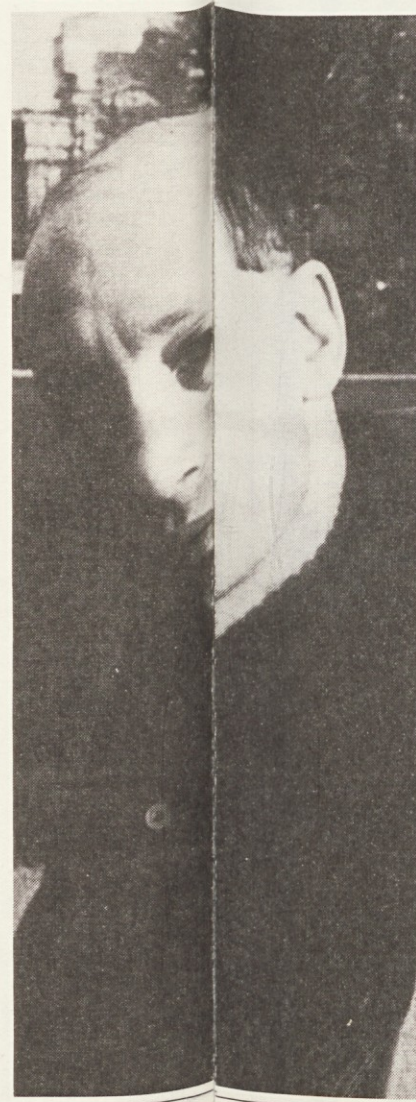
Pascal Bonitzer se je rodil leta 1946 v Parizu. Na univerzi v Nanteresu je diplomiral iz filozofije. Od leta 1969 je član redakcije *Cahiers du cinéma*, kjer se je uveljavil kot eden najbolj prodornih kritično-teoretskih piscev. Nekaj njegovih spisov je doslej izšlo v knjigah: *Pogled in glas* (1976), *Slepo polje* (1982) in *Décadrages* (1987), pripravljala pa knjigo o Ericu Rohmerju. Napisal je tudi vrsto scenarijev: »Jaz, Pierre Riviere...« (Rene Allio, 1976), »Sestre Bronte« (André Téchiné, 1978), »Liberty Belle« (Pascal Kané, 1981), »Vprašanje sreče« (Barbet Schroeder, 1982), »Razbiti Amor« (Jacques Rivette, 1984), »Hurlevent« (J. Rivette, 1985), »Kraj zločina« (André Téchiné, 1987), »Beračič« (Benoît Jacquot, 1988), »Nedolžni« (André Téchiné, 1988), »Banda štirih« (Jacques Rivette, 1988), »Lepa norica« (Jacques Rivette, 1991). Nikoli nisem napisal avtonomnega scenarija. So scenaristi, ki napišejo zgodbo, nato pa jo predložijo za produkcijo, iščejo režiserja. Sam ne verjamem v film scenaristov, verjamem le v film cineastov: saj je vse odvisno od režije. Resničen scenarij je v glavi režiserja in ne v glavi scenarista. Scenaristi prispevajo stvari, ki so lahko popolnoma bistvene, nujno prinašajo ideje, ki jih režiser ni imel, toda pogonski element ostaja režija. S tega gledišča zame delo scenarista ni temeljno delo nekega filma, s čemer pa seveda nočem reči, da scenarij ni absolutno kapitalen element, nujno potreben. Določeni avtorji sicer trdijo, da scenarij ni nujno potreben, da je celo na meji nadležnega. Določeni režiserji tako tudi mislijo. Vemo, da je pozicija Godarda glede tega vprašanja zelo kompleksna. Kar se mene tiče, mislim, da je scenarij nepogrešljiv, da pa je režija vse. V bistvu je to direktno nadaljevanje ključne pozicije Novega vala: dvigniti se proti filmu scenaristov, v katerem je imela režija v glavnem ilustrativno funkcijo. Niti enega velikega filma ne poznam, ki bi nastal po tej shemi. Naj navedem še obraten primer: pred kratkim sem videl film, posnet po scenariju, ki me ni prepričal. Ko sem bral ta scenarij, sem bil nekako v zadregi in rekel sem režiserju, da močno dvomim v to zgodbo, da se mi zdi skovana po shemah, ki so proslavili druge režiserje, toda na zelo voluntarističen

način, na meji pcestnega, in da to ne bo funkcioniralo. Potem je nanese, da sem imel priložnost videti film in zdel se mi je izreden. No, v filmu je seveda nekaj modifikacij scenarija, kot je pač vedno, toda v glavnem filmu ustreza scenariju in mnogi elementi, ki so bili zame popolnoma nevidni, za moje oči nezaznavni, a so tam na določen način vendar bili, so se v filmu pojavili v vsej svoji moči. Vse, kar se mi je med branjem skriptata — ta je bil sicer zelo dobro napisan, problem ni v tem — zdelo brez veze, poceni, prav pcestno, je imelo na ekranu presenetljivo nujnost, silo in moč emocije. Morda je bil problem res v branju, v moji percepciji, a vseeno mislim, da bi v primeru, ko bi ta scenarij spsnel kdo drug, vsega tega enostavno ne bilo. Obstaja določena občutljivost, določeno število obsesij, in nikakor ni slučajno, da se ljudje srečujejo in delajo skupaj. Ni slučajno, da Brach dela s Polanskim, saj obstajajo stičišča, ki so plodna. Metode drugačnega dela skupaj z željami in hotenji režiserja. Moje delo se veže na aleatorni aspekt (seveda ne v vseh primerih) Rivettevega filma, kjer se snemanje prične s spiskom bolj ali manj grobo ukrojenih sekvenc, ki jih je potem treba napolniti praktično iz dneva v dan. Za oba filma, ki sem jih delal z Jacquesom Schiffman, smo na začetku izdelali oštevilčen razrez sekvenc, pravzaprav zgolj zato, da bi imeli načrt dela. Ko se odločiš snemati šest tednov, je treba vedeti, kaj boš počel v teh šestih tednih in kdo bo to počel. V primeru **Razbitega Amorja** (L'Amour par terre) so se stvari precej spreminjale, saj je bil konec prenatalpan, fikcija pa veliko bolj neurejena, veliko bolj nora kot pri **Viharnem vrhu**, medtem ko gre pri slednjem za adaptacijo, za v nekem smislu precej klasično zgodbo, ki ima začetek, sredino in konec. Gre torej za scenarij, ki ni deliranten, kot je to scenarij za **Razbitega Amorja**. Scenarij je po svoje podoben gozdu, v katerega je treba najprej zasekati, da bi končno uspeli najti steze. Zgodi se, da te steze ne vodijo nikamor. Pri Rivettu se pogosto počutimo kot v mračnem gozdu, kjer je šele treba vsekati poti, steze. Pri njem gre za množico obse-

sij, ki jih odkrivamo bolj ali manj iz filma v film: gledališče, zarota... Na to je mogoče biti občutljiv (kar je primer z mano) ali pa ne. Kdor ni, nima kaj iskati v rivettovskem sistemu! Kdor pa je, ga ta vrtnec kar potegne za sabo. Toda treba se je znati tudi upreti. »Delati z nekom« nima namreč ničesar opraviti s pokornostjo ali s posnemanjem. Lahko se zgodi, da poskušaš biti podoben režiserju — zgodilo se mi je to, ne z Rivettom, temveč z drugimi, kar je privedlo do neuspeha. Lahko se tudi zgodi, da sploh ne čutiš, kaj hoče drugi. Mogoče so scenariji, ki imajo dovolj avtonomne moči, dovolj lastnega goriva za funkcioniranje pripovednega stroja, da potem ne čutijo več, kje je drugi, sploh ne potrebujejo tega občutka, ali pa jih režiser celo moti. To je mogoče. Zame osebno je popolnoma nemogoče obdržati smer zgodbe, če ne čutim več režiserjeve želje do te zgodbe, do tega filma, do tega scenarija. Popolnoma sem blokiran. Sicer pa mislim, da je to trenutek, ko tudi drugi, recipročno, začuti, da se je zmotil glede osebe, s katero bi moral narediti scenarij, ali da se je morda zmotil glede želje tega filma, in odkrije, da si želi delati z nekom drugim. Lahko se tudi zgodi, da se je konfuzna, virtualna podoba bodočega filma, ki jo ima režiser, popolnoma razlikuje od moje in da to sploh ni film, ki sem si ga predstavljal, ki sem ga želel. Taka situacija vodi v slepo ulico, dogaja pa se brez dvoma vsem scenaristom. Zato sem rekel, da ni slučajno, da ljudje delajo skupaj. Prizori, ki jih je treba napisati, morajo vsebovati nekaj tistega ugodja, ki karakterizira prizore, ki smo jih želeli napisati. V prizore, ki smo jih želeli napisati, napravimo iz zadovoljstva. Včasih pa prav prizori, ki jih je bilo treba napisati, postanejo pomembni in zanimivi, saj se neka ideja pojavi prav iz te nujnosti. Na koncu mora biti vse popolno, intenzivno. Včasih sem mislil, da je film nekaj velikih scen, kar je v intervalih, pa je vezno tkivo, ki ga je pač treba dodati, toda nazadnje prav to vezno tkivo pomeni slabost, šibko mesto filma. Ne smemo mešati trenutke praznine (z vidika akcije) z momenti slabosti v scenariju. Mislim, da je tako v filmu kot pri pisanju scenarija popolnoma zgrešena ideja, da



PASCAL BONITZER



O stezah v gozdu

gre v osnovi za akcijo. To je katastrofa francoskega in rana ameriškega filma, četudi je film akcije imel zelo velike cineaste — konec koncev je Griffith izumitelj takega filma. Ves film za množično občinstvo je najpogosteje zgrajen na predpostavki, da se bodo ljudje dolgočasili, če ni akcije. **En prizor = ena akcija**. Toda to je idiotsko, tako nastajajo grozni filmi, ki so pravzaprav na smrt dolgočasni, popolnoma neverjetni in ki vodijo v slepe ulice, ne samo stilistične, marveč tudi produkcijske. Zdi se, da ni nobenih problemov, če lahko napišete: »Ta in ta zgrabi X-a za ovratnik jopiča, ga grobo udari in kri brizgne«, in si zamišljate, da bo iz tega vedenjskega vzorca kar sama sledila tudi emocija. Toda ne, čustvo je nekaj težavnejšega, bolj skrivnostnega. Režiserji filmov, v katerih ljudje kar ne nehajo plezati po zavesah, preprosto niso prepričljivi. Nikoli nimam težav s samim začetkom neke zgodbe, le-te se pojavijo v drugi tretjini. Gre torej za to, da še naprej verjame v tisto, kar se dogaja in da nas to po malem pelje naprej od tistega, kar smo si začrtali na začetku. Prav tu je režiserjeva volja absolutno bistvena, prav tu sam ne morem ničesar narediti brez režiserjeve perspektive o tem, kar je treba narediti. Najprej pišem, nato odložim, da bi ponovno napisal, ponovno vzpostavil ravnotežje, črtal začetne prizore, katerih nepotrebnost postane opazna. Zadnjič se mi je to zgodilo pri scenariju za Barbet Schroederja: bilo je opazno, da scene ekspozičije odvrčajo preveč pozornosti, da so dolgočasne same po sebi in da bi bilo veliko do (ne govorim o dialogih, temveč o situaciji), ta uvede čustvo v film, toda kljub temu mora biti sleherni samozadostnost besed ostro prečrtana. Nagibam se k suhoparnemu pisanju, kar ni nujno dobra stvar, saj se lahko zelo hitro pojavijo stilistične poteze, značilne za psihologijo obnašanja, kar se zdi nekako naravna za scenarij. Ko opisujemo dogodke, ki naj bi se objektivno vpisovali na ekran, in si prepovedujemo vstopati v duše, v subjektivnost oseb, razen s čustvi, berljivimi na njihovih obrazih ali razumljivimi iz njihovega obnašanja, precej zlahka pridemo do načina pisave, ki je lahko zelo skop, ki pa predpostavlja nezavedno behaviori-

stično ideologijo, ki ni nujno ustrezna. Ni torej formule za scenarij; ni pravila za pisanje scenarija, kot ni pravila filma. Mislim, na primer, na scenarij za **Fanny in Alexander**: Bergman govori o škofu Vergerusu, ki na papirju očitno ne obstaja na isti način, kot je videti na ekranu, kjer se je osebe že polastil igralec s svojim delom. Piše na primer: »Škofov obraz se napihne in se nenavadno poveča«, kar velja kot opis reakcije jeze, blazne in zadržane hkrati. »Škofov obraz se napihne« je neka vrsta okrajšave za hkratno oznako stanja osebe in načina igre za igralca. Podobni učinki so tisti, ki tvorijo lepoto pisanja nekega scenarija. Tudi pri Felliniju najdemo učinke pisave — kot na primer v **Mestu žensk**, ki na animističen način opisuje gigantsko zadnjico prostitutke, »prevedeno« na ekran s ponarejeno, naprsto zadnjico, ki spominja na tridimenzionalno verzijo kakšnega stenskega grafita. Scenarij sicer govori o »slabem razpoloženju«, »razbesnelem ozračju«, »neprijaznem karakterju«, o riti, ki je ta rit, izraz »ritnosti«, za katero gre v filmu: nič od vsega tega ni neposredno prevedljivo na ekran, pa vendar uvaja neko plastično idejo, atmosfero itd. To sta dva različna primera. V primeru z ritjo se ta »prevod« izvrši z neke vrste goljufijo, ponarejenkom, z močno irealno in obdelano podobo; v Bergmanovem primeru pa gre za probleme igre, ki se postavljajo igralcu. Pa vendar gre v obeh primerih za opis nečesa, kar ustreza določenemu stanju zavesti in kar se na določen način vizualira. To ni suhoparen, behaviorističen opis obnašanja, ki je v bistvu povezan z idejo boljše takoj vstopiti v zgodbo, brez pripovedovanja backgrounda prisotnih oseb. Dejansko so mnoge informacije, ki se vam sprva zdijo popolnoma bistvene — ker precizirajo ta ali oni element osebe — v resnici informacije, ki bodo za občinstvo izgubljene, ki le po nepotrebnem obremenjujejo osebo in prizor; in da je pravzaprav toliko bolje, kolikor manj razlagamo. S tem pridobijo osebe, s tem pridobijo situacije, in, končno, vedno pridemo do tega, da lahko damo pomembno, bistveno informacijo. Na primer, v Cassavetesovem filmu **Love Streams** zelo dolgo ne vemo, da je Gena Rowlands njegova

sestra. Ta manko informacije intrigira gledalca in ga hkrati obvezuje, da poprime za zgodbo, da poskusi najti znake, ki bi zmanjšali dvoumnost. Ta dvoumnost je učinkovita. To je res predvsem problem scenarija in ne toliko režije: s tem, da ne damo informacije, lahko ne le posežemo v jedro dogodkov, temveč — z dvoumnostjo, povezano s temi dogodki — pritegnimo tudi gledalčevo pozornost. Čim pa hočemo vse razložiti, razlagamo tudi tisto, kar vse dolgočasi, do česar so gledalci ravnodušni. Ni se torej treba obremenjevati z idejo, da je treba gledalcem ponuditi vse razlage in informacije. Pisati scenarij pomeni opisati dinamično situacijo, ki se razvija v času. To velja tudi za osebe, ki na koncu filma niso več iste kot na začetku ali, ki so se postarale, ko se film konča. Morda je vprašanje scenarija prava tole, na kakšen način se določenemu številu oseb naloži vednost, postarjanje? Vse zgodbe seveda ne funkcionirajo tako, toda vtis imam, da je ta shema zelo pogosta, da jo najdemo tako pri filmih Renoirja kot Hitchcocka, ali pa Rohmerja, Rivettea in celo Godarda. V tem smislu pač, pa je scenarij vedno zgodba o postaranju ali pa pomlajevanju, sam ne vem. V vsakem primeru pa o »postati nekaj«. Gotovo je, da bomo podvomili v vsako stran scenarija, ki ni hkrati tudi že prizor. Dejansko pa reči »prizor« ne pomeni nič drugega kot to, da se nekaj vpiše na ekran, nekaj, čemur na papirju manjka realnost ekrana. Prav to naredi scenarij za bolelno zvrst: vedno nekaj manjka. Besede so še kako pomembne v scenariju: pogosto, kadar najdemo ustrezno besedo »dražljaj — odziv«, torej z idejo filma kot filma akcije. Ni torej treba verjeti da obstaja nek kinematografski stil pisanja, ki velja za vse scenarije. Le povprečni cineasti ali scenaristi si predstavljajo, da je zares kinematografsko to, če en igralec udari drugega ali če avto preskoči zaščitno ograjo: to je sicer udobno, ve se, da se nekaj dogaja na platnu in da bodo torej gledalci zadovoljni, toda to ni tisto. *Des sentiers dans la forêt*, Cahiers du cinéma — L'enjeu Scénario, maj 1985, št. 371—372, str. 72—74
Prevedel Stojan Pelko

Kronologija za mlado generacijo

N° 39, oktober 1954

Posebna številka o Hitchcocku. Deklarirani metafizik Rohmer se klanja velikemu mojstru: »V tej številki, povečeni najbolj bleščečemu vseh tehnikov, bo le malo besed o tehniki. Ne bodite preveč presenečeni, če boste namesto besed travelling, kadriranje, objektiv in vsega drugega grozljivega studijskega besednjaka našli bolj plemenite in pretenciozne izraze, kot so duša, Bog, hudič, negotovost in greh.«

N° 54, december 1955

Posebna številka o »Položaju ameriškega filma«. »Film že leta in leta hlasta po inteligenci in subtilnosti; Rossellini trka na ta vrata. Toda vdihnite še malo svežega zraka, ki k nam prihaja z one strani Atlantika.« (Rivette). Hollywood, vedno in zmeraj.

N° 111, september 1960

Čisto posebna številka o Josephu Loseyu je zaupana šoli Mac Mahon: »Režija se ureja z resnico, ki jo fizično prepoznamo, tako kot največje inteligence naše rase... Po ogledu Loseyevoga filma teče po naših venah bolj sveža kri.« To je številka, v kateri postaja kritika ob prepoznavanju organske lepote Zahoda odkrito rasistična.

N° 138, december 1962

Posebna številka o »Novem valu«: »Malo bomo govorili o sebi...«. Godard, Truffaut in Chabrol si bodo povedali vse, vključno z vsemi razočaranji.

N° 147, september 1963

Prvo znamenje odpiranja v svet. *Cahiers* srečajo Rolanda Barthesa, ki zanje odpredava »Proti strukturalni semiotiki filma...«. V gneči sledita še Pierre Boulez in Claude Levi-Strauss. Revija golta moderno z velikimi zalogaji.

N° 238—239, maj—junij 1972

»Razredni boj na kinematografski fronti Francije«. Skupina za ideološke intervencije Lou Sin podrobno obdela filma *Udarec za udarec* in *Vse je v redu*. Vse bolj je prisotna tudi skupina Dziga Vertov, katere duša je Godard. Buržoazni individualizem je evakuiran. Na delu je kolektivno izjavljanje.

N° 271, november 1976

Besedilo Gillesa Deleuzea o Godardovem filmu *Šestkrat dva*, intervju z Michelom Foucaultom o filmu *Jaz, Pierre Riviere*: filozofi pridejo na pomoč *Cahiers* tedaj, kadar zatajijo finančniki.

N° 334—35—37, april—junij 1982

Dve posebni številki »Made in USA«, ki zaznamujeta (dokončno?) vrnitev cinefilije in njenega večnega sopotnika, ameriškega filma. Potovanje v kontrastno deželo dobrega starega klasicizma in najbolj razuzdane tehnologije.

N° 342, december 1982

Prva številka v barvah. Na naslovnici se znajde *E. T.*, Jean Narboni pa nam v članku o Spielbergovem filmu razloži dvomno konvergenco izrazov »Uranus« in »your anus«. Skratka, *E. T.* je lep film v barvah, *Cahiers* pa so lepa revija... prav tako v barvah!

N° 400, oktober 1987

Posebna številka je zaupana Wimu Wendersu. Sodeluje več kot štirideset svetovnih cineastov, od Akermanove do... Wendersa. »Pisanje je tesnoba: naj gre za scenarij, članek ali pismo, vselej gre za isto zadevo: besede neizogibno pridejo prepozno. Zdi se, da je taka njihova narava.«, piše Wenders. Naloga je zahtevna: kako narediti podobo z besedami. Naloga izvršena.

PR VIDEO/FILM DANCE FESTIVAL

FASCINACIJA
ZA SNOVALCE
/SNEMALCE

FASCINACIJA
ZA KAMERO

FASCINACIJA
ZA VSE, KAR
(JIH) GIBLJE

FASCINACIJA
ZA VSE, KAR
(JIH) OPAZUJE

POSEBNI POGLED
ZASEBNI POGLED

KAMERA IN PLES
PLEŠOČE PODOBE
SPRIJETJA/SPREJETJA



PLESNI TEATER
LJUBLJANA
PREDSTAVLJA
7., 8. IN 9.
DECEMBRA 1991
V CANKARJEVEM
DOMU

NA PROGRAMU
TUDI PINA BAUSCH,
CHARLES ATLAS,
MERCÉ
CUNNINGHAM,
DV B,
WIM
VANDEKEYBUS,
PASCAL BAES,
HANS RICHTER,
JEAN-CLAUDE
GALOTTA,
PHILIPPE DÉCOUFLE,
MICHAEL CLARK, ...

INFORMACIJE
POKLIČITE
PTL —
(061) 329-184
CD —
(061) 222-815



AANIMA

PONOSNO PREDSTAVLJA
TRI PRISPEVKE K ZGODOVINI ŽANRA



GOSPODINJSKO
FANTASTIČNI
THRILLER



GASTRONOMSKA
MELODRAMA



EKOLOŠKI
WESTERN

NAŠI FILMI IMAJO DUŠO

AANIMA

ATELJE ZA ANIMACIJO, FILM
IN TRŽNE KOMUNIKACIJE
61000 LJUBLJANA, ŠTUDENTOVSKA 2,
TELEFON, FAX 061 310028